



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die bewohnte Leere in Jacobus Vrels
Interieurmalerie“

verfasst von / submitted by

Katharina Fink, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte UG2002

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof. Dr. Sandra Hindriks, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	S. 1
2 Jacobus Vrel: Leben und Schaffen	S. 3
3 Forschungsstand	S. 5
4 Jacobus Vrels Interieurmalerie	S. 17
4.1 <i>Die Frau am Fenster</i>	S. 18
4.2 <i>Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend</i>	S. 29
4.3 <i>Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend</i>	S. 38
5 Die niederländische <i>huiselijkheid</i> im 17. Jahrhundert	S. 49
5.1 Die bürgerliche Häuslichkeit	S. 49
5.2 Die dargestellte Häuslichkeit in Interieurbildern	S. 55
5.2.1 Interpretationsmöglichkeiten	S. 62
5.2.2 Die Konstruktion und Gestaltung von Raum	S. 69
5.2.3 Das Fenster als Schwelle	S. 79
Conclusio	S. 85
Literaturverzeichnis	S. 87
Abbildungsnachweis	S. 96
Abbildungsteil	S. 101
Abstracts	S. 142

1 Einleitung

Denken wir heute an die niederländische Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts, wird uns vermutlich nicht zuerst der Maler Jacobus Vrel in den Sinn kommen. Doch genau um diesen soll es in der vorliegenden Arbeit gehen. Obwohl Künstler wie Jan Vermeer (1632–1675), Pieter de Hooch (1629–1684) oder Gabriël Metsu (1629–1667) eher für ihre beeindruckenden Innenraumdarstellungen berühmt sind, soll in dieser Untersuchung dargelegt werden, dass es sich ebenso lohnt, einen genaueren Blick auf Jacobus Vrel und seine enigmatischen Interieurbilder zu werfen. Bisher haben sich nur wenige Kunsthistoriker*innen an eine Auseinandersetzung mit dem Maler gewagt,¹ was damit zu tun haben könnte, dass vieles bezüglich seines Lebens und Schaffens im Dunkeln liegt. Nach wie vor wissen wir nicht, wo und wann er geboren wurde oder wo genau er gearbeitet hat. Oftmals wird deshalb vom „Mysterium Vrel“² gesprochen. Wie sich im Laufe der Arbeit jedoch zeigen wird, beruht diese Rätselhaftigkeit nicht lediglich auf biografischen Ursachen, sondern liegt auch in seinen Werken selbst begründet. Genau hier soll angesetzt werden und mittels rezeptionsästhetischer Methode der geheimnisvollen Wirkung und Eigentümlichkeit seiner Innenraumdarstellungen auf die Betrachter*innen näher auf den Grund gegangen werden. Denn ein wesentlicher Aspekt dieses enigmatischen Eindrucks ist eine anwesende Abwesenheit,³ die allen Bildern Jacobus Vrels zugrunde liegt. Die Figuren in seinen Interieurs sind zwar physisch im Raum anwesend, entziehen sich uns – den Betrachter*innen – aber, da sie sich entweder als Rückenfiguren präsentieren oder stark in sich gekehrt dargestellt sind. Auch dieser Aspekt der Innerlichkeit wird in der Untersuchung näher befragt werden, denn die Konzentration auf sich selbst, eine innere Ruhe, ist ebenso allen Figuren Vrels gemein. Seine Individuen scheinen für uns entrückt, sie sind unzugänglich und nicht greifbar, wodurch eine Spannung im Bild erzeugt wird. Mit anderen Worten sind Vrels Räume, wie der Titel dieser Arbeit bereits ankündigt, durch eine bewohnte Leere gekennzeichnet. Doch ist diese Polarität von Fülle und Leere nicht der einzige Dualismus, der auf den kommenden Seiten näher beleuchtet wird. Mittels umfangreicher Bildanalysen ausgewählter Interieurdarstellungen Vrels nämlich sollen auch weitere Gegensätze wie etwa Weiblichkeit/Männlichkeit, Innenraum/Außenraum oder Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit untersucht werden. Außerdem wird es um Blickbeziehungen zwischen den dargestellten

¹ Der Forschungsstand wird ausführlich im zweiten Kapitel aufgezeigt.

² Honig 1989, S. 38; Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 13.

³ Die Formulierung „anwesende Abwesenheit“ wird von Fatma Yalçın entlehnt, die 2004 ein Werk über menschenleere Räume und Rückenfiguren in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts verfasste, siehe Literaturverzeichnis.

Figuren, aber ebenso zwischen den Abgebildeten und den Betrachtenden gehen. Bevor jedoch diese Fragestellungen eingehend im vierten Kapitel ihre Behandlung finden, wird der nächste Abschnitt einen kurzen Überblick zu Jacobus Vrels Leben und Schaffen liefern. Wie bereits erwähnt, konnte bisher nur wenig Biografisches ans Licht gebracht werden, dennoch ist es notwendig aufzuzeigen, was über sein Leben bekannt ist, welcher Malerei er sich überdies gewidmet hat und wo sein Œuvre bislang von Kunsthistoriker*innen positioniert wurde. Daran soll der Forschungsstand anschließen, um aufzuzeigen, wer sich wann bereits mit Jacobus Vrel beschäftigt und über ihn publiziert hat. Außerdem kann dadurch die vorliegende Arbeit besser eingeordnet werden.

Um Vrels Innenraumdarstellungen innerhalb der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts kontextualisieren zu können, ist es unerlässlich, auch einen Blick auf die Darstellungen anderer Künstler*innen der Interieurmalerie zu werfen und einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Innenraummalerie zu geben. Dies geschieht im fünften Kapitel, wo es zuerst wichtig sein wird, die historischen Niederlande des 17. Jahrhunderts und die aufkommende Häuslichkeit und Konzentration auf die Kernfamilie der Bürger*innen zu betrachten. Von der bürgerlichen *huiselijkheid* wird anschließend zur dargestellten Häuslichkeit übergeleitet, wo Themen wie das damalige Verständnis von Raum, die Perspektive und das Fenster als Schwelle erörtert werden. Immer wieder sollen die Darstellungen weiterer Interieurmaler*innen herangezogen werden, um die Besonderheiten von Jacobus Vrels Innenraumbildern besser verstehen zu können. Ziel dabei wird es sein festzustellen, ob der enigmatische Charakter Vrels Bilder oder die Unzugänglichkeit seiner Figuren auch bei Werken anderer Künstler*innen zu finden sind oder ob diese Aspekte für ihn singulär sind. Außerdem sollen Interpretationsmöglichkeiten der Interieurmalerie näher erörtert werden. Im Mittelpunkt werden dabei die gegensätzlichen Thesen Eddy de Jonghs (Ikonologie) und Svetlana Alpers (Kunst als Beschreibung) stehen. Es wird sich die Frage stellen, ob Jacobus Vrels Werke einer eindeutigen Position zugeordnet werden können.

Auf den Punkt gebracht kann festgehalten werden, dass die bereits genannte anwesende Entrückung der Figuren in Vrels Innenraumdarstellungen im Fokus dieser Masterarbeit steht. Mithilfe Rezeptionsästhetischer Methoden wird dieser Besonderheit seiner Interieurs auf den Grund gegangen. Dabei soll jedoch nicht nur die Wirkung auf die heutigen Betrachtenden beleuchtet werden, es soll außerdem versucht werden, Aufschluss über die Rezeption im 17. Jahrhundert zu geben. War der Blick damals ein anderer als heutzutage und für wen wurden die Bilder eigentlich geschaffen?

Weitere Themen wie die Gegensätzlichkeiten innen/außen, weiblich/männlich und sichtbar/unsichtbar oder die Blickbeziehungen werden dabei unterstützend herangezogen, um dem Rätsel Vrel weiter auf die Spur zu kommen.

2 Jacobus Vrel: Leben und Schaffen

Am Anfang dieses Kapitels drängt sich die Frage auf, was wir denn nun genau über Jacobus Vrels Leben wissen. Was sind Fakten und was lediglich Vermutungen?

Heute werden dem rätselhaften Maler 50 Werke zugeschrieben. Dabei handelt es sich um 20 Straßenszenen, 27 Interieurs, ein Kirchenbild und zwei Figurendarstellungen, einmal in einer Landschaft und einmal vor einfarbigem Hintergrund.⁴ Jacobus Vrel arbeitete stets mit dem Hochformat. Seine gewählten Formate liegen zwischen $16,4 \times 12$ cm und $75,2 \times 61$ cm.⁵ In mehr als der Hälfte der Darstellungen finden wir eine Signatur Vrels in unterschiedlichen Variationen und Schreibweisen.⁶ Allen Werken gemein ist eine tonige Farbigkeit, eine Reduktion auf wenige Figuren und eine besondere Atmosphäre, auf die im vierten Kapitel noch näher eingegangen wird. Einige Forscher*innen haben bereits versucht, den Künstler anhand der Architektur seiner Straßenszenen oder seines Stils im Allgemeinen geografisch zu verorten. Cornelis Hofstede de Groot setzt sich mit dem Mysterium Vrel auseinander und stellt 1916 fest, dass der Name *Vrel* in keinem der Zunftbücher, notariellen Aufzeichnungen oder Inventaren großer Kunstzentren zu finden ist, weswegen er daraus schließt, dass Vrel in einer eher im Landesinneren gelegenen Stadt – abseits großer Kunstzentren – gearbeitet haben muss. Außerdem fügt er hinzu, dass sich weder anhand der dargestellten Häuser im Außenbereich noch bei seinen Interieurbildern Details finden ließen, die auch von Vrels zeitgenössischen Kolleg*innen aus den großen niederländischen Städten verwendet worden wären.⁷ Eduard Plietzsch greift 1949 auch das Fehlen von Jacobus Vrels Namen in Gildebüchern oder bekannten Künstler*innenbiografien auf und spricht von einem lediglich 30 Werke umfassenden Œuvre, weswegen er im Falle Vrels von einer „Malerei aus Liebhaberei“ ausgeht.⁸ Elizabeth Honig blickt 1989 in ihrem Artikel *Looking in(to) Jacob Vrel* wortwörtlich in Jacobus Vrels Leben und übt Kritik an den bereits getätigten

⁴ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 152–231.

⁵ Sein kleinstes Werk misst $16,4 \times 12$ cm. Darauf dargestellt ist eine am Kamin Pfannkuchen zubereitende Frau (siehe Buvelot/u. a. 2021, S. 194 und 228). Bei seiner größten Darstellung handelt es sich um das $75,2 \times 61$ cm große Kircheninterieur (siehe Buvelot/u. a. 2021, S. 199 und 229).

⁶ Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 18–19.

⁷ Hofstede de Groot 1916, S. 210. Cornelis Hofstede de Groot verwendet eine andere Schreibweise des Namens Vrel, nämlich *Vrell*.

⁸ Plietzsch 1949, S. 248.

Annahmen, Vrel sei ein Amateur gewesen. Sie erkennt die Differenzen zu den Straßenszenen anderer Künstler*innen sehr wohl, ist aber der Meinung, dass Vrel einfach andere Teile der Stadt zeige, auch wenn diese nicht identifiziert werden könnten. Außerdem widersprechen die Qualität seiner Bilder und die Anfertigung mehrerer Repliken der These eines Anfängers, so Honig. Die Herstellung von Repliken spreche nämlich dafür, dass Jacobus Vrel den Markt mitgedacht hätte und seine Bilder verkaufen wollte. Weiters ist belegt, dass Erzherzog Leopold Wilhelm (1614–1662) drei Werke Vrels besaß, wovon sich zwei heute, unter anderem die *Frau am Fenster* (Abb. 1), im Kunsthistorischen Museum in Wien befinden. Es ist die einzige Darstellung Vrels, die von ihm auch datiert wurde, nämlich auf 1654. Dass sich drei Gemälde des geheimnisumwobenen Künstlers in der Sammlung eines so angesehenen Kunstliebhabers befanden, spreche eindeutig dafür, dass Jacobus Vrel zu seiner Zeit bekannt und populär gewesen sein musste, hält Honig weiter fest. Überdies erkennt sie Stilparallelen zu Malern wie Jan Vermeer oder Pieter de Hooch, weswegen sie davon ausgeht, dass Vrel Kontakte nach Delft und Amsterdam gehabt haben könnte. Honig siedelt Vrel aber auch in Haarlem an und vergleicht seine Straßenszenen mit denen Haarlemer Künstler, wie Gerrit Berckheyde (1638–1698) oder Nicolaes Hals (1628–1686), bei denen sie genauso Übereinstimmungen findet.⁹

Jahre später – 2021 – geht auch Piet Bakker auf Spurensuche und fasst noch einmal alle bereits getätigten Versuche, Jacobus Vrel einer Stadt zuordnen zu können, zusammen. Er hält zumal fest, dass Vrels Wohnort bis heute nicht ausgemacht werden könne und die Namensforschung in den größeren niederländischen Stadtgebieten bisher leider erfolglos blieb.¹⁰ Bakker bringt weitere Städte wie Zwolle und Deventer ins Spiel. Auch wenn Vrel dort in keinem Namensregister gefunden werden konnte, meint Bakker, dass diese Städte nicht zu vorschnell ausgeschlossen werden dürfen. So bemerkt er stilistische Gemeinsamkeiten zu Werken Gerard ter Borchs (1617–1681), der in Zwolle und Deventer tätig war. Außerdem will Bakker gewisse Architektur motive in den östlichen Provinzen wiedererkennen, weswegen er es für plausibel hält, dass Vrel dort gearbeitet haben könnte.¹¹ Dirk Jan de Vries und Boudewijn Bakker befassen sich in derselben Publikation wie Piet Bakker mit dem möglichen Schaffensort Zwolle. In zwei Straßenszenen Vrels (Abb. 2 und 3) wollen sie die *Waterstraat* in Zwolle ausmachen und stellen den Vrel'schen Gemälden ein Foto von besagter Straße (Abb. 4) aus dem Jahr 1962 gegenüber.¹² Ein paar Seiten später

⁹ Honig 1989, S. 39–40.

¹⁰ Bakker 2021, S. 41–42.

¹¹ Bakker 2021, S. 43.

¹² De Vries/Bakker 2021, S. 77–78.

versuchen die Autoren ihre These zu festigen, indem sie deutlich machen, dass Vrel viele Motive Zwolles in seinen Stadtansichten aufgegriffen hätte.¹³ Diese Ansicht erscheint mir zwar nachvollziehbar, dennoch reicht es meiner Meinung nach nicht aus, eine fixe Aussage über den Wohnort oder die dargestellten Städte Vrels treffen zu können. Ist es für die Beschäftigung mit Jacobus Vrels Malerei tatsächlich notwendig zu wissen, in welcher Stadt er tätig war? Meines Erachtens nicht, denn wie gesagt hilft dieses Nichtwissen, das Mysterium Vrel und die Spannung, die damit einhergeht, aufrechtzuerhalten.

Abschließend soll festgehalten werden, dass auch heute weder das Geburts- noch das Sterbedatum Jacobus Vrels bekannt sind. Lediglich seine *Frau am Fenster* (Abb. 1) enthält eine Datierung (1654), anhand der die restlichen Werke stilistisch einem ungefähren Entstehungsdatum zugeordnet werden können. Außerdem zeigen dendrochronologische Untersuchungen der Bildträger, dass Vrel zwischen den 1630ern und frühen 1660ern tätig gewesen sein muss.¹⁴ Seine Zeitgenossen bzw. unmittelbaren Nachfolger sind demnach Pieter de Hooch (1629–1684), Samuel van Hoogstraten (1627–1678), Esaias Boursse (1631–1672), Jan Vermeer (1632–1675) und Pieter Janssens Elinga (1623–1682).¹⁵ Die hohe Anzahl seiner Straßenszenen und Interieurdarstellungen legt nahe, dass ihm diese Themen einerseits besonders zusagten, diese andererseits aber auch populär und bei der Käufer*innenschaft sehr beliebt waren. Bevor jedoch der Fokus auf Vrels Innenräume gelegt wird, soll der Stand der Forschung eingehender betrachtet werden, da sich dieser mit dem gegenwärtigen Kapitel über Vrels Leben und Schaffen in Teilen überschneidet.

3 Forschungsstand

Das erste Mal wird Jacobus Vrel 1659 im Sammlungsinventar von Erzherzog Leopold Wilhelm erwähnt. Der Erzherzog besaß drei Werke Vrels, was dafürspricht, dass der Maler zu dieser Zeit bekannt und auch etabliert gewesen sein muss;¹⁶ es ist allgemein bekannt, dass Leopold Wilhelm ein großer Kunstkenner und -liebhaber war. Bei einem der drei besagten Bilder handelt es sich um die *Frau am Fenster* (Abb. 1), die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Das zweite Gemälde (Abb. 5) zeigt eine Frau, die sich von der schweren Hausarbeit am Kamin auszuruhen scheint und ein kleines Nickerchen macht.¹⁷

¹³ De Vries/Bakker 2021, S. 84.

¹⁴ Ebert 2021, S. 59.

¹⁵ Auch Luisa Senkowsky bezeichnet Pieter de Hooch, Samuel van Hoogstraten, Esaias Boursse und Pieter Janssens Elinga als Vrels Zeitgenossen, siehe Senkowsky 2014, S. 8.

¹⁶ Honig 1989, S. 40.

¹⁷ In Leopold Wilhelms Inventar werden sie unter der Nummer 739 geführt, der Eintrag lautet: „Zwey Stückhel einer Grössen von Öhlfarb auf Holtz, warin in einem ein hollandischer Camin, darbey ein kranckhe

Heute ist es im Besitz der Leiden Collection in New York. Jacobus Vrels dritte Szene (Abb. 6), die sich in der Sammlung des Erzherzogs befand, zeigt kein Interieur wie die anderen beiden, sondern eine Darstellung im Freien. Darauf zu sehen sind zwei Männer in einer Landschaft, die mit einer Frau im Gespräch sind. Es ist ebenfalls im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien, wird jedoch derzeit nicht ausgestellt.¹⁸

Danach gerät Vrel in Vergessenheit, denn sein Name taucht das erste Mal erst wieder im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Théophile Thoré-Bürger auf. Er besaß mehrere Werke Jan Vermeers, der ebenfalls lange Zeit nicht beachtet wurde und von Thoré-Bürger wiederentdeckt wurde. Tatsächlich befanden sich unter diesen Gemälden aber auch zumindest vier Darstellungen Vrels, die Thoré-Bürger damals fälschlicherweise Vermeer zuschrieb. Ein Gemälde davon wurde als Holzschnitt (Abb. 7) reproduziert und von Thoré-Bürger 1866 als Titelblatt für einen Artikel verwendet, in dem er ein umfassendes Werkverzeichnis Jan Vermeers vorstellt. Er präsentiert darin 72 Werknummern, wovon heute einige mit Sicherheit Jacobus Vrel zugeschrieben werden können.¹⁹ Im Jahr 1866 war er Mitorganisator der Ausstellung *Exposition rétrospective* in Paris, in der er dem Publikum Vermeer vorstellen und näherbringen wollte. Es konnten dort elf Bilder „Vermeers“ begutachtet werden, wovon drei aus Thorés privater Sammlung stammten und heute als Werke Jacobus Vrels identifiziert werden können.²⁰ Tatsächlich wurden die vermeintlichen Darstellungen Vermeers von den Besucher*innen sehr gelobt.²¹ Auch wenn Thoré-Bürger die besagten Gemälde in seinem Katalog Jan Vermeer zuweist, ist er sich bei einigen Darstellungen dennoch unsicher und hält zur *Lesenden Alten mit einem Jungen hinter dem*

Fraw sitczt, /vnndt in dem andern ein Fraw zum Fenster hinauszscharwet. In schwarz schmall glatten Ramen, hoch 3 Spann 3 Finger vnndt braith 2 Spann 5 Finger. Original von Jacob Frell“, zitiert nach Buvelot/u. a. 2021, S. 216.

¹⁸ Im Inventar des Erzherzogs wird es unter der Nummer 758 mit folgendem Text geführt: „Ein Stückhel von Öhlfarb auf Holcz, warin zwey Pauren vnndt ein Peürin. Von Jakob Fröll / Original“, zitiert nach Buvelot/u. a. 2021, S. 230.

¹⁹ Tainturier 2021, S. 26. Dabei handelt es sich um eine *Straßenszene mit Kirchengebäude im Hintergrund* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 154 und 203), eine *Straßenszene mit Personen vor dem Ladenlokal eines Barbiers* (war im Besitz von Thoré-Bürger, siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 155 und 204), eine *Straßenszene mit Frau auf einer Bank* (war im Besitz von Thoré-Bürger, siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 156 und 205), eine *Straßenszene mit Mann und Frau im Gespräch* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 157 und 206), eine *Straßenszene mit Bäckerei nahe der Stadtmauer* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 163 und 210), eine *Straßenszene mit Häuserzeile an einer Stadtmauer und zwei sich entfernenden Personen* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 164 und 211), eine *Straßenecke mit Bäckerei und Tuchladen* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 168 und 213), *Zwei Frauen an einem geöffneten Fenster im Gespräch* (war im Besitz von Thoré-Bürger, siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 171 und 214), ein *Interieur mit Frau, über den Flügel einer Klöntur lehrend* (war im Besitz von Thoré-Bürger, siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 172 und 215) und eine *Lesende Alte mit einem Jungen hinter dem Fenster* (siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 187 und 223).

²⁰ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 155 und 204, S. 171 und 214, S. 172 und 215.

²¹ Tainturier 2021, S. 27.

Fenster (Abb. 8) Folgendes fest: „Beim Entfernen [der] falschen Signatur entdeckte man in winzigen Lettern die Angabe: *Jacobus Joel Finis* (?) [...]. Ein kurioses und charaktervolles Gemälde. Stammt es von Vermeer?“²² Zu einer Straßenszene (Abb. 9) in seinem Besitz äußert er sich leicht humorvoll:

Ich erwarb das Bild, ohne es bei Tageslicht gesehen zu haben, in der Annahme, es handele sich um eine weitere *Gasse* von Vermeer. Es kommt Vermeer täuschend nah, selbst aus der Nähe, ist allerdings schwächer und kühler. Bei der Untersuchung des Gemäldes entdeckte ich eine überzeugende Signatur: I. VREL. Der Name ist weder holländisch noch kommt er in irgendeiner anderen Sprache vor. Ist es eine Abkürzung, eine Zusammenziehung? Ich weiß es nicht.²³

Vergleichen wir heute die farbenfrohen Werke Vermeers mit den in Erdtönen gemalten Darstellungen Vrels, ist es schwer nachvollziehbar, wie sich Thoré-Bürger anfangs täuschen lassen konnte. Danielle Dufort argumentiert, dass er einen Tunnelblick gehabt hätte und zu passioniert war, einen gewissen Ruf Vermeers herzustellen, dass er nicht bemerkte, dass ein anderer Künstler, nämlich Jacobus Vrel, für die Werke verantwortlich war.²⁴ Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass im 19. Jahrhundert genauso wenig über Vermeer wie über Vrel bekannt war und dies zu den irrtümlichen Zuschreibungen geführt haben könnte. Das erste Mal als eigenständiger Künstler findet Jacobus Vrel bei Abraham Bredius seine Erwähnung. Denn in seinem Artikel *Vom Kunstmarkt* schreibt er 1886 über eine Straßenszene (Abb. 10), die wieder fälschlicherweise Vermeer zugeschrieben wurde:

Straßenansicht, dem Delfter Vermeer irrtümlich zugeschrieben, aber gutes Werk des unbekannten Malers J. Vriel. (Herr B. Suermondt teilte mir mit, daß Burger [Thoré] ein ganz ähnliches Werk besaß, voll bez. J. Vriel). Ich kenne ein ähnliches bei Herrn Wesselhoeft in Hamburg, wo man die Bezeichnung schon in alten Zeiten verdorben hat, ein anderes bei Ritter de Stuers im Haag, wo man noch I. VR.E liest, andere sah ich in Privatsammlungen (u.a. bei Milani in Frankfurt a/M.). Dieses sehr hübsche Bild ging für 1150 Mk. in die Oldenburger Galerie.²⁵

Somit ist Bredius der Erste, der die einst falschen Annahmen von Thoré-Bürger korrigiert und weiter festhält, dass er einige Straßenszenen Vrels gesehen hat und auch Gefallen daran fand. Cornelis Hofstede de Groot folgt Bredius und schreibt 1893 über die Versteigerung der Sammlung Thoré-Bürgers. Er listet darin alle Werke der Sammlung auf, die seiner Meinung nach von Interesse sind, und erwähnt dabei drei vermeintlich Vermeer

²² Thoré-Bürger 1866, S. 566–567. Übersetzt von und zitiert nach Tainturier 2021, S. 27.

²³ Thoré-Bürger 1866, S. 469. Übersetzt von und zitiert nach Tainturier 2021, S. 30.

²⁴ Dufort 2019, S. 78.

²⁵ Bredius 1886, S. 676.

zugeschriebenen Werke, wovon er zwei (Abb. 9 und 11) ganz selbstbewusst Jacobus Vrel zuerkennt:

Nr. 33. Vermeer zugeschriebene Strassenansicht. Ohne Zweifel von der Hand jenes IVREL, von dem die Nr. 48 herrührt; 1800 francs.

Nr. 48. J. Vrel, Strassenansicht; 320 francs (Rijksmuseum in Amsterdam). Dies bezeichnete Bildchen beweist überzeugend, dass die dem Vermeer aufgebürdete Strassenansichten zu Oldenburg, Hamburg, bei Herrn Kums zu Antwerpen und die obige Nr. 33 von IVREL herrühren. [...] ²⁶

Hofstede de Groot entdeckt dann weiter bei der Aufarbeitung des Œuvres von Isaac Koedijck (1617/1618–1668) Interieurbilder, die er als Innenraumdarstellungen Jacobus Vrels identifiziert.²⁷ Im Jahr 1903 widmet er dem „Koedijck-Rätsel“²⁸ einen ganzen Aufsatz und bietet dabei auch eine Lösung an. Er spricht in dem Text über ein Interieur aus der Wilson-Sammlung in Brüssel (Abb. 12), das einst Isaac Koedijck zugeschrieben wurde. Es sei darauf ein geräumiges Zimmer mit hohen Fenstern und nüchterner Ausstattung zu erkennen. Weiter erwähnt er ein Stück Papier, das auf dem Boden liegt, auf dem eine Bezeichnung stehen soll, die Hofstede de Groot aber nicht erkennen könne. Er fügt hinzu, dass der Papierschnitzel jedoch zu klein wäre, um den Namen Koedijck tragen zu können. Er vergleicht dieses Werk dann mit zwei weiteren Interieurszenen in Antwerpen (Abb. 13, Pieter de Hooch zugeschrieben) und Lille (Abb. 14), die seines Erachtens unbedingt zusammengehören würden. Er zieht danach eine Verbindung zu Vrels Straßenbildern und macht deutlich, dass diese den oben genannten Innenraumbildern so nahe stünden, dass sie Vrel zugeschrieben werden müssten. Plötzlich hat Hofstede de Groot die Lösung: „Die Lösung ist sehr einfach. Der Brüsseler Pseudo-Koedijck ist eben derselbe wie jener J. Vrel.“ Er stützt seine These, indem er einen vollbezeichneten Vrel der Sammlung de Stuers (Abb. 15), der seiner Meinung nach ähnliche Figuren aufweist, sowie die Brüsseler, Antwerpener und Liller Werke mit einem J. V. signierten Interieur in St. Petersburg (Abb. 16) vergleicht. Er schlägt dann weiter vor, dass künftig alle Isaac Koedijck anerkannten Werke aufgrund des Brüsseler Bildes auf Vrel umgeschrieben werden sollten.²⁹ Im Jahr 1904 führt er diese Ansicht weiter und bestärkt in seinem Aufsatz seine bereits ein Jahr zuvor getätigten Aussagen. Ausführlich geht er auf die Interieurszene in Paris (Abb. 8) ein, die seines Erachtens einerseits die Zuschreibungen der Gemälde in Antwerpen, Brüssel und Lille an Vrel untermauern und

²⁶ Hofstede de Groot 1893, S. 119.

²⁷ Tainturier 2021, S. 31.

²⁸ Der Titel des Aufsatzes lautet *Die Koedijck-Rätsel und ihre Lösung*, siehe Literaturverzeichnis.

²⁹ Hofstede de Groot 1903, S. 41.

andererseits auch den vollen Namen des Künstlers enthüllen würden. Auf dem Boden liegt nämlich wieder ein Stückchen Papier, auf dem *Jacobus Vrel* zu lesen sei. Weiter geht er auf die besondere Malweise ein, die vollkommen der des Werkes in St. Petersburg entspreche.³⁰ Im Jahr 1916 fügt Hofstede de Groot dem Œuvre Vrels dann auch die Wiener *Frau am Fenster* hinzu. Aufgrund der Datierung von 1654 will er erkannt haben, dass Jacobus Vrel vor Pieter de Hooch, Jan Vermeer und Esaias Boursse tätig gewesen sein musste – es zumindest kein Werk der genannten Künstler mit einer früheren Datierung gäbe.³¹ An diesem Punkt würde ich widersprechen, denn aufgrund der Lebensdaten und Datierungen einiger Werke dieser Maler würde ich Vrel genauso als deren Zeitgenosse bezeichnen. Es mag zwar sein, dass Vrel auch schon vor ihnen tätig war, so besteht heute aber kein Zweifel darüber, dass sich dennoch einige Schaffensjahre mit den erwähnten Künstlern überschneiden. Es kann jedoch sein, dass einige Datierungen erst im Laufe des letzten Jahrhunderts eindeutig bestimmt werden konnten und diese damals Hofstede de Groot noch nicht bekannt waren. Er betont in seinem Aufsatz auch, dass Vrels Technik zweifellos niederländisch sei und die Besonderheit seiner Werke mit vielen Gemälden Vermeers vergleichbar wäre.³² Indem er viele falsche Zuschreibungen korrigieren und weitere Werke Jacobus Vrels entdecken konnte, leistete er einen bedeutenden Beitrag zur Vrel-Forschung. Außerdem legte er eine wichtige Grundlage für seinen Studenten Wilhelm Reinhold Valentiner, der sich in den 1920ern/1930ern weiter mit dem Künstler auseinandersetzt. Im Jahr 1928 widmet er zum Beispiel Malereien von Pieter de Hooch und Jacobus Vrel einen kurzen Aufsatz. Darin erwähnt er, dass über Vrel kaum etwas bekannt sei, man nur etwa ein Dutzend Bilder von ihm kennen würde. Valentiner meint, dass Vrels Malereien ganz eindeutig den Amsterdamer Stil um 1650–1670 aufweisen würden,³³ erklärt diese These aber nicht weiter. Danach geht er auf Vrels Straßenszenen ein, die seiner Meinung nach einen eigenen Charme hätten, obwohl sie naiv gezeichnet wären und die Figuren unproportional groß wirken würden. Er vergleicht dann Vrels Figuren mit denen Vermeers, die er für gelungener hält. Was Vrel aber mit Vermeer gemein habe, so Valentiner, sei die Einfachheit der Kompositionen, die Verneinung von Details und ein Interesse an der Wiedergabe eines silbrigen Lichts in großen leeren Plätzen.³⁴ Nur ein Jahr später erwähnt Valentiner erneut, dass sich Vrel mit der Zeichnung seiner Figuren nicht viel Mühe gegeben und seine Kompositionen so einfach wie möglich gestaltet hätte. „Ihn interessieren allein koloristische

³⁰ Hofstede de Groot 1904, S. 33.

³¹ Hofstede de Groot 1916, S. 210.

³² Hofstede de Groot 1916, S. 210.

³³ Valentiner 1928, S. 78.

³⁴ Valentiner 1928, S. 79.

Probleme“,³⁵ hält er dazu fest. Danach lobt er Vrels Malweise aber durchaus, indem er Folgendes formuliert:

[...] ein fast ornamentales Muster von hellen und dunklen Flächen macht den Reiz seiner Bilder aus, in denen meist das Weiß der Wände, das Braun des Getäfels und das warme Rot oder Dunkelblaugrün der Frauenkostüme die Farbenstimmung bildet.³⁶

Nach Valentiners Tod publiziert das Getty Museum of Art 1959 einen Artikel, der auf seinen unveröffentlichten Notizen basiert.³⁷ In diesen Aufzeichnungen stellt Valentiner die These auf, dass der in Amsterdam geborene Maler Jacques de Ville (1589–1665) und Jacobus Vrel dieselbe Person sein könnten, da de Ville in Dokumenten als *de Vele* oder *Vyle* geführt worden wäre. Er unterstreicht seine Theorie, indem er argumentiert, dass in dieser Zeit unterschiedliche Schreibweisen von Namen üblich gewesen wären.³⁸ Dies sei auch in den unterschiedlichen Signaturformen Jacobus Vrels erkennbar und es wäre möglich, dass diese vom Französischen geändert worden wären, als Jacques de Ville niederländischer Staatsbürger wurde, so Valentiner.³⁹

Im Jahr 1935 meldet sich zum ersten Mal eine Frau, nämlich Clotilde Brière-Misme, zu Wort, indem sie eine erste monografische Studie zu Jacobus Vrel veröffentlicht.⁴⁰ Brière-Misme fokussiert sich in ihren Publikationen auf sogenannte *petits maîtres*, auf weniger bekannte Künstler wie Cornelis de Man, Esaias Boursse, Pieter Janssens Elinga und eben unseren Jacobus Vrel.⁴¹ Schon im Titel ihrer Studie bezeichnet sie Vrel als einen „intimiste Hollandais“,⁴² was einfach als privater oder intimer Holländer übersetzt werden kann. Der Begriff *intimiste* stammt aus der französischen Kunstkritik, Literatur, Poesie und Malerei zum Ende des 19. Jahrhunderts. Das Konzept der *intimité* (Privatsphäre) im 19. Jahrhundert entwickelte sich gleichzeitig mit französischen Ansichten über die Privatsphäre und das Heim. In diesen Narrativen wurde das Zuhause als Hafen verstanden, wo sich moderne Individuen entwickeln konnten. Brière-Misme gebraucht den Begriff *intimisme*, um das Gefühl der Innenwendung zu beschreiben. Ihrer Meinung nach war das Heim der Fokus in Vrels Malereien und das Zentrum für seine *intimisme*, seine Intimität. Brière-Mismes Meinung nach sind Vrels Innenraumdarstellungen die Domäne der Frau, besonders der

³⁵ Valentiner 1929, S. 33.

³⁶ Valentiner 1929, S. 34.

³⁷ Dufort 2019, S. 30.

³⁸ Valentiner 1959, S. 24.

³⁹ Valentiner 1959, S. 26.

⁴⁰ Tainturier 2021, S. 34.

⁴¹ Dufort 2019, S. 91.

⁴² Brière-Misme 1935, S. 97.

älteren Frau. Für sie steht die ältere Frau für das Verlangen, sich nach innen zu wenden und sich auf sich selbst zu konzentrieren.⁴³ Weiter führt sie die Leser*innen durch das gesamte Œuvre Vrels und argumentiert, dass es auch in seinen Straßenszenen darum gehe, nach Hause zu gelangen. Diese Interpretation wird durch die Anordnung der Bilder in ihrer Studie verstärkt, denn die Leser*innen beginnen in den Straßen und werden nach und nach näher nach Hause gebracht.⁴⁴

Eduard Plietzsch, ebenso ein Assistent Cornelis Hofstede de Groot, ist der Nächste, der sich mit dem Leben und der Kunst Jacobus Vrels auseinandersetzt. Wie auch schon die Autor*innen zuvor, erwähnt er 1949, dass Vrels Leben nach wie vor im Dunkeln liegen würde. Plietzsch beschreibt daraufhin Vrels einziges datiertes Werk, die *Frau am Fenster* (Abb. 1). Ganz selbstbestimmt zählt er es zu Vrels späten Bildern, erklärt dies aber lediglich wenig nachvollziehbar damit, dass diese Innenraumdarstellung nicht mehr die „Unbeholfenheiten“ seiner Jugendwerke aufweisen würde.⁴⁵ Was hier in meinen Augen fehlt, sind genaue Erklärungen, wie er zu dieser Anschauung kommt und welche Bilder er der frühen Schaffensperiode zuordnet. Später spricht er von einem „provinziellen“, obendrein „dilettantischen Charakter“, der Vrels Werke anmuten würde. Er unterstreicht diese mutige Aussage mit dem Fehlen Vrels in bekannten Künstler*innenbiografien und Dokumenten, sowie seines kleinen Œuvres. Deswegen glaubt Plietzsch auch, dass Vrel lediglich aus Spaß malte und ein Amateur gewesen sei.⁴⁶ Ein paar Seiten später bezeichnet er den Maler in Bezug auf seine Straßenszenen sogar als „Sonntagsmaler“. Seinen Darstellungen würde es an einer richtigen Perspektivkonstruktion fehlen und seine Figuren seien „unbeholfen hingepinselt“. Obwohl sich diese Aussagen vordergründig negativ lesen, spricht er gerade aufgrund einiger Fehler Vrels auch von einer besonderen Ausstrahlung, die seine „absonderlichen Gebilde“ auszeichnen würden.⁴⁷ Was genau er damit meint, ist nicht ganz eindeutig. Vielleicht denkt er an diese gewisse Eigentümlichkeit, die Vrels Szenen bestimmen, von der wir später noch hören werden. Elf Jahre später äußert er sich durchaus positiv zu zwei Innenraumdarstellungen Vrels. Zum einen lobt er die *Am Krankenbett sitzende Frau* (Abb. 13) und zum anderen das *Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven späehend* (Abb. 12). Doch auch hier geht Plietzsch nur spärlich darauf ein, weshalb er diese Szenen als gelungener empfindet. Lediglich mit einem Satz

⁴³ Dufort 2019, S. 105–106.

⁴⁴ Dufort 2019, S. 112.

⁴⁵ Plietzsch 1949, S. 248.

⁴⁶ Plietzsch 1949, S. 248.

⁴⁷ Plietzsch 1949, S. 253.

erklärt er, dass „Jacobus Vrel mit einfachsten linearen und koloristischen Mitteln eine packende Wirkung erzielt“.⁴⁸

Im Jahr 1968 beschäftigt sich erneut ein Franzose mit dem Thema Vrel. Gérard Régnier, auch bekannt unter dem Namen Jean Clair, bezeichnet den besagten Maler in seinem Text von 1968 schon im Titel als „un Vermeer du pauvre“.⁴⁹ Das mag sich zunächst abschätzig anhören, bei näherer Betrachtung des Artikels wird aber ersichtlich, dass Régnier durchaus löbliche Worte für Vrels Malerei übrighat. Schon auf der ersten Seite benennt er ihn als „peintre délicieux“, der nach und nach seinen Platz in der Welt finden würde. Auch erklärt er, dass es nicht sein Anspruch wäre, eine neue Offenbarung bezüglich Jacobus Vrel und seiner Kunst zu liefern, sondern auf den folgenden Seiten die persönlichen Züge seiner Malerei hervorheben wolle.⁵⁰ Anfangs widmet sich Clair den Straßenszenen Vrels, bis er sich danach ebenso seinen Interieurbildern annähert. Er betont unter anderem die Atmosphäre, die Vrels Innenraumdarstellungen durch ihre Tonalität und Beleuchtung gewinnen würden.⁵¹ Danach erwähnt Régnier die Intimität, die Vrels Bilder auszeichne und schreibt, dass sich Vrel damit in eine lange Tradition niederländischer Maler*innen einreihe, deren einziges Anliegen es gewesen wäre, die Stimmungen oder inneren Konflikte von Menschen zu analysieren und darzustellen. Als Beispiel nennt er Pieter Coddes (1599–1678) *Jungen Pfeifenraucher, sich dem Nichtstun hingebend* (Abb. 17) von ca. 1630–1633. Poetisch formuliert er: „C’est bien le même sentiment de douceur mélancolique, la même sensation d’une durée qui s’évapore.“⁵² Er erkennt darin also dieselbe Melancholie wie in den Interieurs Vrels. Im Speziellen meint er damit Vrels Darstellungen schlafender und in sich versunkener weiblicher Figuren. Etwas später spricht er sich weiter positiv über Vrels Malweise aus, indem der Maler der Einfachheit seiner Werke einen ausgeprägten Sinn für Ironie und Mysterium hinzufügen würde.⁵³ Eine Erklärung für diese Aussage versucht er anhand der *Sitzenden Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18) zu liefern. Hier bezieht er sich nämlich auf die rätselhafte hohe schwarze Verglasung, an deren Spitze Lichtreflexe funkeln und damit den Raum von der Außenwelt isolieren würden.⁵⁴ Damit erläutert er zumindest das, was er zuvor als mysteriös bezeichnete. Die Ironie allerdings ist meines Erachtens schwer nachzuvollziehen – auch liefert er dafür keine Antwort. Am

⁴⁸ Plietzsch 1960, S. 82.

⁴⁹ Régnier 1968, S. 269.

⁵⁰ Régnier 1968, S. 269.

⁵¹ Régnier 1968, S. 276.

⁵² Régnier 1968, S. 277.

⁵³ Régnier 1968, S. 279.

⁵⁴ Régnier 1968, S. 280.

Schluss kommt er dann schließlich noch auf den provokanten Titel zurück und sieht in dem Begriff *Vermeer des Armen* eher eine Bezeichnung, die sich Vrel entweder verdient hätte oder nicht. Wenn ja, so Régnier, dann deswegen, weil Vrel wie Vermeer, wenn auch auf einfachere Weise, nichts anderes als eine alltägliche und intime Realität, die vertraut wirkt, malen wollte.⁵⁵ Es ist damit also nicht gemeint, dass Vrel aufgrund seiner minderwertigen Malweise in Vermeers Schatten stünde, sondern – ganz im Gegenteil – Vrel eher einfachere Menschen abbildete als Vermeer.

Es dauert dann unglaubliche 54 Jahre, bis sich nach Clotilde Brière-Misme wieder eine Frau zu Wort meldet und über Jacobus Vrel publiziert. Im Jahr 1989 schaut Elizabeth Honig in ihrem Aufsatz *Looking in(to) Vrel* wortwörtlich in Vrel hinein, beleuchtet sein Leben und seine Arbeitsweise. Honig spricht von einer Spannung zwischen den offensichtlich beschützenden, positiven räumlichen Konstrukten und den negativen, beunruhigenden Elementen in Vrels Szenen sowie der Spannung zwischen den überfüllten Oberflächen und der psychologischen Leere. Sie meint, dass die besondere Qualität unseres Betrachtens von Vrels Werken analog zu der besonderen Qualität des Betrachtens bzw. Schauens sei, das innerhalb der Bilder selbst repräsentiert würde. Was den Figuren und uns gemein wäre, sei die „interiority“, so Honig, womit sie ein neues Wort kreierte, das die isolierte In-sich-Versunkenheit, eine Verinnerlichung, beschreiben soll. Sie befasst sich besonders mit dem Sehen und Betrachten von Bildern. Es ist vor allem die Erfahrung des Sehens, die Honig interessiert. Sie hält fest, dass das Betrachten von Vrels Szenen ein Verständnis über sich selbst unterstützen würde, das nicht auf äußerer Kommunikation, sondern innerer Meditation basiere.⁵⁶ In anderen Worten kann behauptet werden, dass sich die Konzentration auf sich selbst und die Beschäftigung mit dem eigenen Seelenleben der Figuren in Vrels Darstellungen in uns Betrachter*innen spiegeln würden. Indem wir die in-sich-gekehrten Frauen betrachten, sind wir auch in uns versunken und können uns in Gedanken verlieren. Jacobus Vrels Werke waren seit den 1980er-Jahren auch zunehmend in Ausstellungen zu sehen. Es waren vor allem seine Interieurszenen, die dort gezeigt wurden. Im Jahr 1984 wurde die *Frau am Fenster* in einen einflussreichen Ausstellungskatalog zur niederländischen Genremalerei der Museen von Philadelphia, London und Berlin aufgenommen.⁵⁷ Im Jahr 1996 gab es eine Ausstellung zu Delfter Meistern mit dem Titel *Delft Masters. Vermeer's Contemporaries*, in der fünf Gemälde Vrels begutachtet werden konnten. Es handelte sich dabei um vier Innenraumdarstellungen und eine Straßenszene. Der

⁵⁵ Régnier 1968, S. 280.

⁵⁶ Honig 1989, S. 52.

⁵⁷ Tainturier 2021, S. 35; Sutton/u. a. 1984, S. 336–337.

Katalog setzt sich mit Vrels Herkunft auseinander und macht die Schwierigkeit deutlich, den Maler der Delfter Schule zuordnen zu können.⁵⁸ Fünfzehn Jahre später, 2011, waren dann drei von Vrels Interieurs in der Ausstellung *Vermeer's Women. Secrets and Silence* im Fitzwilliam Museum in Cambridge zu sehen.⁵⁹ Im Katalog zur Ausstellung finden sich kurze Beschreibungstexte zu den Werken.⁶⁰

Die nächste zu nennende Person, die sich mit Jacobus Vrel näher auseinandersetzt, ist Ekkehard Mai. Im Jahr 2003 befasst er sich ausführlich mit dem besagten Künstler und der bisherigen Forschung über diesen. Durchaus zustimmend beschreibt er die Interieurs und deren „eigentümlichen Reiz“, der vor allem durch die Behandlung von Licht und Farben erzielt werden würde: „Allein die Sprossenfenster und die Kargheit von Decke, Boden, Wand in ihrer schlichten kompositionellen Wirkung sind, völlig ungewöhnlich, schon sich selbst Motiv genug.“⁶¹ Weiters spricht Mai von einer „Intensität des Bescheidenen“ und einer „Raffinesse der Einfachheit“, die Vrels Szenen auszeichnen würden. Was davor Honig als *interiority* benannte, beschreibt er nun als „Nachdenklichkeitsgestus“.⁶² An Vrels *Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an der Klöntür* (Abb. 19) hebt Mai besonders das Spiel aus Blick und Raum hervor, dass seiner Meinung nach unverkennbar Vrels Anliegen war bzw. er dies demonstrieren wollte.⁶³ Bei der *Sitzenden Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18) betont er lobend die Auseinandersetzung mit der Perspektive, dem Raumverständnis und dem Verhältnis zwischen dem Sehen und Gesehenwerden. Dass diese Thematiken wiederholt in Jacobus Vrels Werken auftauchen würden, zeuge davon, dass sich der Künstler mit dem damaligen aufkommenden Interesse an optischer Erfahrung und der Vorstellung von Raum und Proportion auseinandersetzte, so Mai.⁶⁴ Zusammenfassend hält er fest, dass Jacobus Vrel zwar nicht mit Jan Vermeer zu vergleichen wäre, die falschen Zuschreibungen der Vergangenheit aber durchaus für die Qualität von Vrels Darstellungen sprechen würden.⁶⁵ Im Jahr 2014 befasst sich Linda Stone-Ferrier ausschließlich mit den Straßenszenen Jacobus Vrels.⁶⁶ Da seine Innenräume keine Erwähnung bei ihr finden, wird auf diese Publikation im Weiteren nicht näher eingegangen, sollte der Vollständigkeit halber hier dennoch

⁵⁸ Tainturier 2021, S. 36; Kat. Ausst. Stedelijk Museum Het Prinsenhof 1996.

⁵⁹ Tainturier 2021, S. 36.

⁶⁰ Wieseman 2011b, S. 212–217.

⁶¹ Mai 2003, S. 51.

⁶² Mai 2003, S. 51.

⁶³ Mai 2003, S. 53.

⁶⁴ Mai 2003, S. 54.

⁶⁵ Mai 2003, S. 56.

⁶⁶ Siehe Literaturverzeichnis.

aufgelistet werden. Im selben Jahr wird zum ersten Mal eine Masterarbeit zu Vrel mit dem Titel *Jacobus Vrel: Studien zur Interieurmalerie* an der Universität in Wien eingereicht. Die Autorin Luisa Senkowsky erklärt bereits in ihrer Einleitung, dass sie die Interieurmalerie Vrels und dessen besondere Eigenschaften behandeln und innerhalb der niederländischen Malerei und auch Kultur des 17. Jahrhunderts positionieren möchte.⁶⁷ In ihrer Arbeit liefert sie einen guten Überblick über Jacobus Vrels Innenraumdarstellungen und versucht diese in fünf große Gruppen einzuteilen: „Große, helle Fenster“,⁶⁸ „Das Fenster rückt zur Seite“,⁶⁹ „Der abstrakte Raum“,⁷⁰ „Frauen am Kamin“⁷¹ und „Frauen in Nahansicht“⁷². Eine meines Erachtens sehr schöne Einteilung, um Vrels Werke zu kategorisieren. An späterer Stelle dieser Arbeit wird Senkowskys Ordnung noch sehr hilfreich sein. Das Wort *Überblick* beschreibt sehr gut Senkowskys Abhandlung, da sie einerseits einen Abriss über Vrels Œuvre aufzeigt, andererseits aber auch die Interieurmalerie im Allgemeinen thematisiert und genauso eine Verbindung zu anderen Künstler*innen dieser Zeit herstellt.

Vier Jahre später meldet sich erneut eine weibliche Stimme zu Wort und widmet sich dem rätselhaften Maler Jacobus Vrel. Diesmal ist es Hanneke Grootenboer, die 2018 ein Essay über die wartende Komponente in Vrels Bildern verfasst. Sie bezeichnet Vrel darin als „master of the interval“⁷³. Anhand des *Interieurs mit am Kamin sitzender Frau* (Abb. 16) erläutert sie, was sie damit meint, nämlich dass Vrel genau den Moment darstelle, der zwischen dem Hinsetzen auf den Stuhl und dem Moment liegt, in dem sich die Frau nach vorne beugt, um das, was sich in dem Topf befindet, umzurühren.⁷⁴ Grootenboer beschreibt weiter, dass dasselbe Werk nicht eine Frau bei ihren täglichen Hausarbeiten zeige, sondern eine Pause dieser Aufgaben im Haushalt dargestellt werden würde. Danach versucht die Autorin zu begründen, warum denn eigentlich Vrel genau diesen Zwischenmoment malte. Sie ist der Meinung, dass, indem wir darauf warten, dass uns das Bild irgendetwas anbiete, wir kaum merken würden, dass wir selbst in einen Zustand des Pausierens gefallen sind. Wir seien genauso nachdenklich wie die Frau am Herd. Vrels Gemälde öffne einen alternativen Weg, der von einer traditionellen Interpretation weg- und zu einem Modus des Denkens hinführe, so Grootenboer. Sie schlägt vor, Vrels Werke als „pensive images“, als besinnliche Bilder zu bezeichnen, die weder eine Geschichte erzählen noch eine spezifische Bedeutung

⁶⁷ Senkowsky 2014, S. 6.

⁶⁸ Senkowsky 2014, S. 17.

⁶⁹ Senkowsky 2014, S. 23.

⁷⁰ Senkowsky 2014, S. 27.

⁷¹ Senkowsky 2014, S. 29.

⁷² Senkowsky 2014, S. 32.

⁷³ Grootenboer 2018, S. 119.

⁷⁴ Grootenboer 2018, S. 119.

mitteilen, sondern eher durch ihre Form und Materialität eine Form des Denkens artikulieren würden. Das Betrachten davon führe zur Reflexion.⁷⁵ In anderen Worten beschreibt sie, dass unter anderem die Darstellung der Frau am Herd über die Schwere des Wartens eine kontemplative Stille in uns hervorrufe, ohne dass wir mit Schönheit oder Harmonie belohnt werden würden. Das Bild zwingt uns aus unserem komfortablen Sehen und wir würden aktiv involviert, anstatt passiv erfüllt werden. Das Warten würde von der Frau im Bild, aber auch von uns Betrachter*innen verkörpert werden, formuliert Grootenboer.⁷⁶

Im Jahr 2019 ist es dann Danielle Dufort, die eine Dissertation über Jacobus Vrel verfasst. Bereits zu Beginn macht sie deutlich, dass zwischen dem Künstler (Vrel) als individuellem Hersteller seiner Arbeiten, der in der Vergangenheit existierte, und dem Künstler als künstlerischen Persönlichkeit, wie er von der Geschichte geformt wurde, unterschieden werden müsse. Bei jeder Analyse solle also Vrels kunsthistorische Konstruktion mitbedacht werden.⁷⁷ Duforts erklärtes Ziel ist es, alle Identitäten Vrels zusammenzubringen.⁷⁸ Dufort ist es in ihrer Arbeit sehr gut gelungen, eine detaillierte Aufzeichnung über den bisherigen Forschungsstand zu liefern. Sehr genau bespricht sie einzelne Thesen zu Jacobus Vrel. Wie zuvor Senkowsky teilt sie Vrels Interieurdarstellungen in fünf Gruppen ein: Die erste Gruppe zeigt große Fenster an der Rückwand. Die zweite Gruppe charakterisiert sich durch eine geöffnete Tür oder nicht verschlossene Fenster auf der linken Bildhälfte, durch die Licht einfällt. Gruppe drei sind die sogenannten hearth scenes, in denen sich ein prominenter Kamin befindet. Dann gibt es noch eine kleine Gruppe von Nahaufnahmen und letztendlich Bilder, die von vorne beleuchtet werden und bei denen sich verdunkelte Fenster an der Rückwand befinden.⁷⁹ Die Darstellungen in Kategorien einzuteilen hilft, einen organisierteren Blick auf das Œuvre und die Entwicklungen Vrels zu bekommen.

Im Jahr 2021 erscheint dann endlich die erste umfangreiche Monografie über Jacobus Vrel. Sie trägt den Titel *Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers* und wurde von Bernd Ebert, Cécile Tainturier und Quentin Buvelot herausgegeben.⁸⁰ Unterschiedliche Autor*innen versuchen darin auf unterschiedliche Weise dem Rätsel Vrel auf die Spur zu kommen. In einem ausgewogenen Verhältnis werden darin Vrels Straßenszenen und Interieurdarstellungen behandelt. Erstmals werden auch dendrochronologische Untersuchungen veröffentlicht, anhand derer eine Aussage zur Datierung von Vrels Werken

⁷⁵ Grootenboer 2018, S. 121.

⁷⁶ Grootenboer 2018, S. 122.

⁷⁷ Dufort 2019, S. 12.

⁷⁸ Dufort 2019, S. 14.

⁷⁹ Dufort 2019, S. 173–174.

⁸⁰ Siehe Literaturverzeichnis.

zwar nicht mit Bestimmtheit, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit getroffen werden kann. Auch zum ersten Mal finden wir darin ein vollständiges Werkverzeichnis des hier besprochenen Künstlers, das einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis seines Œuvres leistet.

Wie in diesem Kapitel gezeigt werden konnte, gab es in der Vergangenheit durchaus Stimmen, die sich zu Jacobus Vrel in unterschiedlicher Art und Weise zu Wort gemeldet haben. Was meines Erachtens jedoch allen Abhandlungen fehlt, ist eine genaue Bildanalyse und Beschäftigung mit den Besonderheiten, die Vrels Bilder, speziell seine Interieurbilder, ausmachen. Es ist weniger eine Interpretation dieser, die mich interessiert, sondern die Wirkung auf die Betrachter*innen, weswegen dies nun auf den kommenden Seiten näher behandelt wird.

4 Jacobus Vrels Interieurmalerie

Heute sind uns 27 Interieurbilder Jacobus Vrels bekannt. Für diese 27 Innenraumdarstellungen wählte der Maler bis auf eine Ausnahme (Abb. 20) das Hochformat und vorwiegend Braun- und Erdtöne. Meistens sind in Vrels Werken weibliche Figuren zu finden, die ihren häuslichen oder mütterlichen Tätigkeiten nachgehen oder gerade eine Pause von diesen einlegen. Der Künstler setzte bewusst weiße Akzente an den Hauben und Schultertüchern der Figuren, die mit den oft in Weiß getünchten Wänden leuchtend in einem Kontrast zu den sonst überwiegend erdigen Farben stehen. Nur vier Mal stellte Vrel Männer in Innenräumen dar. Es gibt zwei Abbildungen von Männern am Webstuhl (Abb. 21 und 22) und zwei Ausführungen von männlichen Figuren beim Lesen in ihren Studierzimmern (Abb. 23 und 24). Vrels Räume sind außerdem meist sehr hoch, schlicht gestaltet und durch sich immer wieder wiederholende große hohe Fenster und Kamine gekennzeichnet.⁸¹

In der Einleitung wurde bereits erwähnt, dass sich Vrels Interieurs durch eine geheimnisvolle Wirkung und einen eigentümlichen Charakter auszeichnen. Einen wesentlichen Teil zu diesem mysteriösen Eindruck trägt die anwesende Abwesenheit bei, die allen Werken Vrels gemein ist. Die weiblichen Figuren sind in den Innenräumen zwar physisch anwesend, scheinen geistig aber abwesend zu sein. Da sie meist als Rückenfiguren oder stark in sich gekehrt, teilweise sogar schlafend auftreten, werden sie uns Betrachter*innen entrückt – sie sind nicht greifbar, unzugänglich, treten in keinen Dialog mit uns. In anderen Worten sind Vrels Räume durch eine bewohnte Leere gekennzeichnet. Es drängt sich die Frage auf, über

⁸¹ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 152–231.

was die Figuren nachdenken. Träumen sie? Haben sie Sorgen? Denken sie an etwas Schönes? Vermissen sie jemanden? Dadurch, dass uns aber die Möglichkeit verwehrt bleibt, ihre innersten Gedanken lesen zu können, wird eine besondere Spannung in den Bildern erzeugt, die die Betrachter*innen zum Verweilen vor Vrels Werken einlädt. Da hier nicht alle Interieurwerke des Malers detailliert betrachtet werden können, dies würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, soll nun auf den folgenden Seiten der Fokus auf drei ausgewählte Innenraumdarstellungen gelegt werden und anhand dieser die geheimnisvolle Wirkung und die damit einhergehende Eigentümlichkeit näher ergründet werden.

4.1 Die Frau am Fenster

Die *Frau am Fenster* (Abb. 1) ist das einzige datierte Werk Jacobus Vrels. Die Jahreszahl 1654 ist neben der Signatur *J. Frel* links am Schrank unter dem Mantel (Abb. 25) zu finden. Die *Frau am Fenster* gelangte wahrscheinlich 1656 in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. Im Erbgang kam es daraufhin 1662 in den Besitz von Leopold I. Das nächste Mal wird die Tafel 1781 im Inventar des Schlosses Pressburg erwähnt. Von dort fand es seinen Weg in den Burgpalast in Budapest und 1850 gelangte es dann letztendlich nach Wien, wo es heute noch im Kunsthistorischen Museum besucht und betrachtet werden kann. Das Interieurbild misst 66,5 × 47,4 cm und wurde wie Vrels sonstige Werke mit Öl auf Eichenholz gemalt.⁸²

Doch was ist auf dem Gemälde zu erkennen? Der Blick fällt sofort ins Zentrum des Bildes, wo ein hohes Fenster zu sehen ist, aus dem eine Frau blickt. Das Fenster besteht aus vier Teilen, die durch ein hölzernes Fensterkreuz getrennt werden. Die vier Fensterscheiben sind weiters von einem feinen schwarzen Gitter, bestehend aus Längs- und Quersprossen, durchzogen, wodurch weitere kleine hochrechteckige Elemente entstehen. Dadurch wird die Form des Fensters, aber auch das Format des gesamten Werkes wiederaufgegriffen, was wiederum Harmonie im Bild erzeugt. Die Fensterscheiben sind milchig weiß und lassen das Außen durch die drei geschlossenen Teile nur schemenhaft erkennen. Seltsam ist jedoch, dass der Ellbogen der Dame klar durch die trübe Scheibe zu sehen ist. Handelt es sich hierbei um einen Fehler des bildschaffenden Künstlers oder eine absichtliche Verunsicherung? Wie später noch zu sehen sein wird, soll das nicht die einzige Eigentümlichkeit dieser Darstellung bleiben.

⁸² Buvelot/u. a. 2021, S. 215–216.

Der linke untere Fensterflügel hingegen ist geöffnet. Es ist jener Flügel, aus dem sich die Frau lehnt und nach draußen blickt. Auch wenn es hier eine klare Sicht nach draußen gibt und unser Blick umgehend auf die Fensteröffnung gelenkt wird, wird dieser schnell wieder gestoppt und in das Innere des Raumes zurückgeführt, denn gegenüber dem Fenster befindet sich eine Häuserwand, an der ein Teil eines viel kleineren Fensters mit geöffneten Holzbalken ausgemacht werden kann. Dieses Fenster ist blind, wir können nicht hindurchsehen. Die in ein schwarzes Kleid mit weißem Schultertuch und weißer Haube gekleidete Dame wendet uns ihren Rücken zu. Besonders bei diesen weißen Elementen wird der grobe Pinselstrich, den Vrel für die gesamte Darstellung wählte, sichtbar. Was die Dame sieht, bleibt uns Betrachter*innen vorenthalten. Doch gibt es überhaupt etwas zu sehen? Möglicherweise hat sie das Fenster auch nur zum Luftschnappen geöffnet oder sie hängt ihren Gedanken nach. Es kann aber auch sein, dass sie sich mit jemandem auf der Straße unterhält, wie es die beiden Damen in einer weiteren Darstellung Jacobus Vrels tun (Abb. 26), in der wir die andere Perspektive sehen. Hier befinden wir uns nämlich auf der Straße und können das Gesicht der aus dem Fenster blickenden Frau klar erkennen. Möglicherweise macht die *Frau am Fenster* in Wien auch eine Pause, denn auf dem Tisch neben ihr liegt eine Näharbeit, die sie zur Seite gelegt zu haben scheint. Fakt ist, wir wissen es nicht. Und genau dieser ungewisse, rätselhafte Aspekt trägt zur besonderen Atmosphäre der Darstellung bei. Indem sie sich aus dem Fenster lehnt und uns den Rücken zukehrt, spiegelt sie unsere Position beim Betrachten des Bildes wider.

Die Thematisierung von Rückenfiguren gab es auch schon bei Jan van Eycks (1390–1441) *Rolin-Madonna* (Abb. 27) oder Rogier van der Weydens (1399/1400–1464) *Lukas-Madonna* (Abb. 28) zwei Jahrhunderte vor Jacobus Vrel. Bei beiden Darstellungen handelt es sich um religiöse Abbildungen, auf denen wir jeweils zwei Rückenfiguren finden, die von den Künstlern im Mittelgrund positioniert wurden. Sie können als Stellvertreter*innen für die Betrachter*innen vor dem Bild verstanden werden.⁸³ Doch verweist das in Rückenansicht dargestellte Bildpersonal bei van Eyck und van der Weyden auf die weite Landschaft, die vor ihm liegt, die Figuren lenken unseren Blick dorthin. Bei Jacobus Vrels *Frau am Fenster* jedoch prallt unser Blick an der gegenüberliegenden Häuserwand ab und wird zurück in den Innenraum geführt. Doch dazu später mehr. Zuerst sollen noch alle weiteren Elemente des Interieurs betrachtet werden.

Der gerade erwähnte Tisch befindet sich rechts neben der Dame auf Hüfthöhe vor dem rechten Fensterflügel. Er ist aus Holz und besitzt eine massive Tischplatte, die auf einem

⁸³ Stoichita 1998, S. 56.

quaderförmigen Block moniert ist. Doch der Quader steht nicht am Boden, zwischen Block und Boden herrscht ein Abstand, an dessen Stelle man die Tischbeine vermuten würde, diese aber nicht deutlich zu sehen sind. Es wirkt fast so, als würde der Tisch schweben. Womöglich sind Platte und Block aber auch an der Wand montiert und es gibt tatsächlich keine Tischbeine. Diese Unstimmigkeit löst ein leichtes Unbehagen aus. Dieses Gefühl wird dadurch unterstrichen, dass der Tisch die Dame im ersten Moment fast einzuquetschen scheint. Er nimmt sehr viel Raum ein und die Frau muss sich nahezu herumwinden, um aus dem Fenster blicken zu können. Bei genauerer Betrachtung ist jedoch zu erkennen, dass dies lediglich durch die perspektivisch verkürzte Tischplatte so wirkt. Die von uns aus gesehen gegenüberliegende Wand mit dem Fenster ist nicht parallel zu unserer unsichtbaren vierten Wand, sie ist nicht bildparallel. Wir nehmen sie als schräg wahr, da wir nicht parallel darauf blicken. Würde man den Raum um ein paar Grad gegen den Uhrzeigersinn versetzen, würde erkennbar werden, dass der Tisch lediglich die Breite des rechten Fensterflügels einnimmt und die Dame ausreichend Platz hat, um am Fenster zu ruhen. Links neben ihr befindet sich ein Stuhl mit einem Polster darauf, der mit der Rückenlehne an die Fensterwand gerückt wurde. Er kann exakt unter dem geöffneten linken Fensterflügel verortet werden. Davor steht ein kleiner niedriger dreibeiniger Hocker, der wohl als Fußstütze für die Frau dienen soll. Eventuell erfüllt dieser auch einen anderen Zweck, denn links daneben erkennen wir einen hohen hölzernen mittelbraunen Schrank, auf dem sich kupferne Eimer oder Töpfe befinden, an die sie ohne Hilfe eines Hockers oder einer Leiter nicht gelangen würde. Auf dem Schrank wurden im unteren Teil, wie bereits erwähnt, die Signatur und das Entstehungsdatum von Jacobus Vrel selbst angebracht. Beides kann kaum mit freiem Auge erkannt werden. Die Buchstaben und Zahlen wurden in Schwarz ausgeführt, genauso wie der Männermantel und -hut, die auf der Vorderseite des Schranks hängen. Diese beiden Elemente deuten darauf hin, dass hier außerdem ein Mann wohnt oder zumindest gewohnt haben muss. Zwischen dem Mantel und dem Hut ist ein geschwungenes Detail aus Holz zu erkennen, auf dem die beiden Anzeichen für eine männliche Anwesenheit angebracht wurden. Es erinnert in seiner Form an einen Schnurrbart, was den maskulinen Aspekt unterstreicht. An der rechten Wand sehen wir einen Kamin, der weiters eine prominente Rolle einnimmt, da er sich am nächsten zu uns Betrachter*innen befindet und beinahe die gesamte Wand bedeckt. Trotz der Höhe und der Nähe zu uns ist es die Dame am Fenster, die zuerst unsere Aufmerksamkeit erweckt. Möglicherweise liegt das aber auch am Titel *Frau am Fenster*, der wahrscheinlich erst nachträglich von Kunsthistoriker*innen im 20. Jahrhundert vergeben wurde. Erst spät entdeckt man das im Kamin lodernde Feuer. Es wurde zwar sehr lebensecht von Vrel

wiedergegeben, befindet sich jedoch in der rechten unteren Bildecke, wo es nicht sofort wahrgenommen werden kann. Ein Feuer soll meistens Wärme spenden und für Gemütlichkeit sorgen. Das scheint mir hier nicht gegeben zu sein. Meines Erachtens ist es mehr eine Kälte, die spürbar ist. Dieser Eindruck entsteht einerseits durch das geöffnete Fenster, durch das die warme Luft physikalisch ins Freie geleitet wird, und andererseits metaphorisch aufgrund der Unzugänglichkeit der Frau, die uns Betrachter*innen nicht wahrnimmt. Möglicherweise dient das Feuer aber lediglich zum Kochen und der wärmespendende Aspekt soll gar nicht im Vordergrund stehen. Vielleicht spielt Jacobus Vrel auch mit dieser Ambivalenz aus Kälte und Wärme. Wie später noch zu sehen sein wird, ist das nicht die einzige Unstimmigkeit, die in der hier erwähnten Interieurdarstellung zu finden ist.

Der Kaminabzug ragt ungefähr ein Drittel ins Bild und nimmt in etwa die Hälfte der Höhe des gesamten Kamins ein. Darauf erkennen wir zum einen kleine Blechgefäße, die an Nägeln hängen, und zum anderen kleine weiß-blaue Teller am Kaminsims, die an den Abzug gelehnt wurden. Diese blau-weißen Porzellanteller kommen in allen Innenraumdarstellungen Vrels vor, in denen auch ein Kamin dargestellt ist, und Valentiner identifiziert sie klar als Delfter Teller.⁸⁴ Weiters wurden zwei Kerzenständer am Kaminsims positioniert, die jedoch keine Kerzen tragen. Kerzen dienten im 17. Jahrhundert als gängige zusätzliche Lichtquelle, waren aber sehr teuer.⁸⁵ Möglicherweise konnten sich die Bewohner*innen des von Vrel einfach dargestellten Heimes keine Kerzen leisten. An der Stirnseite des Kaminabzugs ist ein weiteres ungewöhnliches Detail zu erkennen, nämlich ein Nagel, der nichts trägt, und darüber sehen wir einen unheimlichen, spinnenförmigen Riss, wo sich einmal ebenfalls ein Nagel befunden haben könnte. Der Riss bringt eine gewisse Unruhe ins Bild, die weiters genauso durch die kleinen Sprünge in den Fensterscheiben hervorgerufen wird. Das Zuhause scheint nicht perfekt zu sein. Es mag der Eindruck von Tristesse und Nachlässigkeit entstehen. Die Dame hat möglicherweise ein Alter erreicht, in dem es ihr egal ist, dass es Sprünge in den Sprossenfenstern, Risse in der Wand oder fehlende Bilder an Nägeln gibt. Hat sie aufgegeben oder sind andere Dinge wichtiger geworden? Der karg gestaltete Raum unterstreicht das Gefühl, dass es hier nicht um die Repräsentation eines luxuriösen Eigenheims geht, sondern vielmehr um das Innenleben der Frau. Darauf soll an späterer Stelle noch näher eingegangen werden.

⁸⁴ Valentiner 1929, S. 34. Keramiker in Delft versuchten das kostbare Porzellan, das zuerst aus China und später aus Japan importiert wurde und vorwiegend in Blau und Weiß gestaltet war, zu reproduzieren, siehe Muizelaar/Phillips 2003, S. 52.

⁸⁵ Muizelaar/Phillips 2003, S. 58.

Es ist ungewöhnlich, dass ein Nagel abgebildet wird, der nichts trägt. Es stellt sich sofort die Frage, was dies zu bedeuten haben könnte. Ein leerer Nagel kommt auch bei Jacobus Vrels *Sitzender Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18) vor. Hier allerdings nicht am Kamin, da in dieser Darstellung kein Kamin vorhanden ist, sondern wir sehen ihn in der rechten oberen Bildecke in der Wand. Auch gibt es einen nichts tragenden und zwecklosen Nagel im *Interieur mit schlafender Frau am Kamin* (Abb. 5), der sich wie bei dem Wiener Bild am Kaminabzug befindet. Da dieses kleine, fast nicht zu erkennende Detail gleich dreimal in Vrels Innenraumdarstellungen vorkommt, scheinen die Nägel eine doch nicht ganz unwesentliche Rolle einzunehmen. Wie bereits Senkowsky entdeckt hat, kommen Nägel, die weder Bild noch Gegenstand tragen, auch bei Pieter Coddes *Pfeifenraucher* (Abb. 17) von ca. 1630–1633 und Esaias Boursses *Interieur mit Frau am Spinnrad* (Abb. 29) von 1661 vor.⁸⁶ Buvelot schreibt dem Nagel in Vrels Pariser *Sitzender Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* aufgrund seines Schattenwurfs die Qualität zu, Tiefe zu erzeugen, und verweist auf Vermeer, der ebenso „leere“ Nägel als Stilmittel einsetzte.⁸⁷ Bei seiner *Milchmagd* (Abb. 30) von ca. 1660 zum Beispiel können wir gleich zwei dieser Nägel an der bildparallelen Wand entdecken. Sie werfen ebenso einen Schatten, wodurch wieder die Tiefenräumlichkeit verstärkt wird. Ein ähnlich gestalteter Nagel lässt sich bei Vermeers *Perlenwägerin* (Abb. 31) von ca. 1664 finden. Doch warum setzten Künstler wie Vrel, Vermeer, Codde oder Bourse dieses Element für ihre Interieurdarstellungen ein? Wollten sie damit die Betrachtenden irritieren oder sogar zum Nachdenken anregen? Oder handelt es sich bloß um ein stilistisches Detail? Es soll an anderer Stelle noch eingehender versucht werden, die Funktion der nichts tragenden Nägel näher zu bestimmen. Für den Moment wird deutlich, dass diese zu Jacobus Vrels Rätselhaftigkeit und der seiner Malerei beitragen, er aber dennoch nicht der Einzige war, der sie seinen Werken hinzufügte.

Vor dem Kamin ist noch ein kleiner Tonkrug zu erkennen, der möglicherweise mit Wasser gefüllt ist und zum Löschen des Feuers im Kamin dienen soll. Dahinter ist ein zweiter Holzstuhl zu sehen, der eine geflochtene Sitzfläche besitzt, die nicht mit einem Polster bedeckt wurde. Aufgrund seiner Positionierung ist nicht ganz klar, ob diese Sitzgelegenheit zum Tisch gehört oder vielleicht nur zum kurzen Verweilen vor dem Kamin verwendet wird, um nach dem Feuer zu sehen. Er steht zwar vor dem Kamin, ist jedoch mit der Rückenlehne zu diesem gerichtet. Auch wie der bereits erwähnte Stuhl vor dem Fenster wurde er sehr ordentlich zur Seite gerückt. Zwischen ihm und dem Tisch ist ein kleiner Fußwärmer zu

⁸⁶ Senkowsky 2014, S. 51–52.

⁸⁷ Buvelot 2002, S. 185; Senkowsky 2014, S. 51.

erkennen, der vermutlich die Füße der Dame während ihrer Handarbeit warmhalten soll. Neben dem deutlich erkennbaren Ellbogen hinter der milchigen Fensterscheibe, dem spinnenförmigen Riss am Kamin, den kleinen Sprüngen im Fenster oder dem Nagel, der nichts trägt, gibt es ein weiteres, irritierendes Objekt in Vrels Innenraum. Gemeint ist der kleine schwarze Spiegel oder das kleine schwarze Bild, der/das rechts neben dem Fenster hängt. Dufort und Senkowsky sprechen bei Vrel über Spiegel, die nichts spiegeln würden.⁸⁸ Doch handelt es sich hierbei tatsächlich um einen Spiegel? Meines Erachtens könnte hier genauso ein Bild im Bild wiedergegeben worden sein. Natürlich war es in den Niederlanden zu dieser Zeit üblich, Spiegel in Interieurdarstellungen abzubilden, aber genauso verbreitet war es, Bilder, die an Wänden hängen, zu malen. „Im 17. Jahrhundert boomt der Einsatz des Spiegelgleichnisses in Optik, Kunsttheorie, Malerei: Unser Auge, unsere Wahrnehmung gleicht einem Spiegel“,⁸⁹ so Karin Leonhard in ihrer Dissertation über Jan Vermeers Innenräume. Der Spiegel thematisiert sozusagen das Sehen, das Wahrnehmen und auch die innere Reflexion. Victor Stoichita hält Folgendes fest: „Das *Interieur* stellt sich als ein ‚Spiegel‘ des Raumes dar, für den es geschaffen wurde und der es aufnimmt. Das *Interieur* ist für den häuslichen Raum geschaffen, und gleichzeitig reflektiert es ihn.“⁹⁰ Das würde jedoch genauso für die Wiedergabe eines Bildes im Bild sprechen. Es ist aber ungewöhnlich, dass darauf nichts zu sehen ist. Üblicherweise dienten Bilder im Bild als zusätzliche Erklärung einer Szene. So kann zum Beispiel die Darstellung einer stürmischen See in Kombination mit einer brieflesenden Frau als Thematisierung einer dramatischen, problematischen Liebesbeziehung interpretiert werden.⁹¹ Zu sehen ist dies unter anderem bei Gabriël Metsu und seiner *Dame beim Lesen eines Briefes* (Abb. 32) von ca. 1665, wo eine Magd den Vorhang des Bildes im Bild zur Seite schiebt und uns damit dramaturgisch die Sicht auf ein darauf abgebildetes bewegtes Meer freigibt. Der Brief kommt dabei gleich zweimal vor, einmal in geöffneter Form in den Händen der Dame links im Bild und einmal geschlossen in der linken Hand der Magd. Hammer-Tugendhat schreibt dazu, dass es die Meeres- und Schiffsbilder seien, die die dargestellten Briefe als Liebesbriefe kennzeichnen würden.⁹² In anderen Fällen, wie in Samuel van Hoogstratens *Die Pantoffeln* (Abb. 33) von ca. 1658, wird das Bild im Bild zum Träger der Handlung, denn die eigentliche Darstellung zeigt menschenleere Räume.⁹³ Das Bild im Bild offenbart eine weibliche Rückenfigur, die

⁸⁸ Senkowsky 2014, S. 51; Dufort 2019, S. 189.

⁸⁹ Leonhard 2003, S. 10.

⁹⁰ Stoichita 1998, S. 180.

⁹¹ Hammer-Tugendhat 2009, S. 227.

⁹² Hammer-Tugendhat 2009, S. 229.

⁹³ Hammer-Tugendhat 2000, S. 144.

in einem kostbar aussehenden silbrigen Satinkleid in ihrem Schlafgemach steht, links neben ihr ist ein Junge in Vorderansicht zu sehen. Hoogstraten gibt hier eine Darstellung von Caspar Netscher (1639–1684) von ca. 1656–1660 wieder (Abb. 34), der damit wiederum Gerard ter Borchs (1617–1681) *Galante Konversation* (Abb. 35) von ca. 1654 paraphrasierte.⁹⁴ Hammer-Tugendhat hält in ihrem Text über die Tafel Hoogstratens fest, dass ein Bild im Bild mit der Raumstruktur des Interieurbildes in Verbindung gebracht werden müsse und sich dadurch komplexe Beziehungsstrukturen ergeben würden.⁹⁵ Das an der Wand hängende rechteckige Objekt in der hier besprochenen Darstellung Jacobus Vrels offenbart uns allerdings lediglich eine schwarze Fläche, weshalb es doch wahrscheinlicher erscheint, dass es sich dabei um die Illustration eines Spiegels, der nichts spiegelt, handelt und es könnte sein, dass Vrel den Diskurs über die Wahrnehmung in seiner Malerei damit demonstrieren wollte. Da ein ähnlicher Gegenstand auch in einem weiteren Gemälde Vrels, das noch genauer besprochen wird, dargestellt ist, wird diese Diskussion an dieser Stelle weitergeführt.

Nachdem nun alle sichtbaren Subjekte und Objekte der *Frau am Fenster* behandelt wurden, soll nun ausführlich auf die Atmosphäre und die Wirkung auf die Betrachter*innen eingegangen werden. In meinen Augen werden wir dafür belohnt, wenn wir uns die Zeit nehmen und Vrels Innenraumdarstellung länger auf uns wirken lassen. Schnell wird merkbar, dass davon eine ganz besondere Stimmung, eine bisher schon mehrmals erwähnte Eigentümlichkeit ausgeht. Doch wodurch wird diese Wirkung erzielt? Was ist denn so eigentümlich an der Tafel? Es ist dieses Wechselspiel aus Einsamkeit, Leere, Unzugänglichkeit, Unbestimmtheit, Schwere, Tristesse, aber auch Ruhe und Stillstand, die von der Darstellung ausgehen. Bei eingehender Betrachtung werden unterschiedliche Gefühle ausgelöst, so strahlt die *Frau am Fenster* einerseits eine angenehme Besinnlichkeit aus. Jacobus Vrel verwendete dafür erdige Farben, die wenig aufdringlich sind, und es gibt auch keine starken Farbkontraste. Die Dame scheint ausgeglichen am Fenster zu ruhen. Es kann nahezu ihre Erleichterung gespürt werden, eine kurze Pause von der Handarbeit einzulegen und die frische Luft am Fenster genießen zu können. Der Raum erscheint aufgeräumt, Mantel und Hut des Mannes hängen ordentlich am Schrank, im Kamin lodert ein vermeintlich Wärme spendendes Feuer. Andererseits wirkt das Interieur zugleich geheimnisvoll und löst Irritation aus. Die spürbare Ruhe kann schnell zu einer bedrückenden Stille werden. Von dem Bild geht auch eine gewisse Schwere aus, die sich im plumpen

⁹⁴ Hammer-Tugendhat 2000, S. 144. Von ter Borchs Motiv existieren tatsächlich 23 Variationen, wovon einige auch von anderen Künstlern ausgeführt wurden, siehe Yalçın 2004, S. 117.

⁹⁵ Hammer-Tugendhat 2000, S. 147.

Körper⁹⁶ der Dame widerspiegelt. Dadurch, dass die Frau uns ihren Rücken zuwendet und uns ihr Gesicht und der Ausdruck darin völlig verborgen bleiben, ist sie für uns nicht greifbar. Sie wird uns wortwörtlich entrückt, ist unzugänglich, wirkt isoliert. Natürlich möchten wir wissen, was sie sieht, spürt, fühlt – dies bleibt uns aber verwehrt. Möglicherweise ist sie gar nicht darüber erleichtert, kurz pausieren zu können. Vielleicht wartet sie auf ihren Mann, der in der Darstellung lediglich durch Mantel und Hut anwesend ist. Der Seehandel war damals in den Niederlanden sehr wichtig und viele Männer waren deswegen die meiste Zeit auf See und konnten nicht zu Hause bei ihren Frauen und Kindern sein.⁹⁷ Eventuell befindet sich der Mann unserer *Frau am Fenster* auf genau so einer Seefahrt und sie sehnt sich nach ihm. Es könnte aber auch sein, dass er lediglich auf den niederländischen Straßen seinen Geschäften nachgeht. In beiden Fällen erscheint es jedoch seltsam, warum er Hut und Mantel zu Hause ließ. Weitere Interpretationen könnten sein, dass sich der Mann nur in einem anderen Zimmer des Hauses befindet, möglicherweise im Studierzimmer, dem männlich codierten Zimmer, oder viel dramatischer, er ist bereits verstorben und der Dame sind lediglich Hut und Mantel von ihm geblieben. In Jacobus Vrels Interieurs kommen kaum Männer vor. Es gibt ein Werk, in dem eine Frau ihrem Jungen aus einem Buch vorliest und daneben ein Mann am Kamin sitzt (Abb. 14). Dieser nimmt jedoch nicht an der Interaktion zwischen Mutter und Kind teil. Er wendet ihnen und auch uns Betrachter*innen den Rücken zu. Es ist die einzige Innenraumdarstellung von Vrel, in der neben einem weiblichen Bildpersonal auch ein Mann abgebildet wurde. Schwarze Mäntel und Hüte setzte er jedoch öfter ein. Wir finden diese Attribute auch beim *Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend* (Abb. 12), das später noch eingehender besprochen wird; komischerweise auch bei dem soeben erwähnten Bild mit Mann am Kamin – komischerweise deswegen, da der Mann bereits einen Hut trägt –, dem *Interieur mit am Kamin sitzender Frau* (Abb. 36) und dem *Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an einer Klöntür* (Abb. 19) – hier ist jedoch nur ein Mantel erkennbar, kein Hut. Das Thema scheint den Künstler also beschäftigt zu haben oder handelt es sich lediglich um darstellerische Elemente, die die Werke ausgewogener machen sollen?

Auch wenn wir uns eine eindeutige These wünschen, gibt es diese nicht. Wir werden nicht erfahren, warum die Männer zwar physisch abwesend sind, ihre Anwesenheit dennoch mit Mänteln und Hüten angedeutet wird. Es wirkt fast so, als wolle Vrel mit dieser Divergenz

⁹⁶ Auch Karin Leonhard und Rolf Selbmann sprechen bei Vrels Frauenfiguren von plumpen Körpern, siehe Selbmann 2010, S. 101; Leonhard 2021, S. 122.

⁹⁷ Laurence 1994, S. 134.

aus Anwesenheit und Abwesenheit spielen, denn bei der *Frau am Fenster* ist es umgekehrt. Sie ist im Raum eindeutig körperlich präsent, erscheint allerdings durch ihre Abkehr von uns und dem Blick aus dem Fenster geistig abwesend, in Gedanken versunken, in sich gekehrt. Sie tritt in keiner Weise in einen Dialog mit uns. Dieser Dualismus erzeugt Spannung und trägt meiner Meinung nach beachtlich zur Mysteriösität der Darstellung bei. Der Aspekt der Abwesenheit wird mit dem Nagel am Kaminabzug wieder aufgegriffen. Er trägt nichts. Ein Bild, das darauf hängen sollte oder zumindest könnte, ist abwesend. Überdies tragen die Kerzenständer keine Kerzen, die Kerzen sind abwesend. Auch abwesend ist das nicht erkennbare Spiegelbild im Spiegel, sofern es sich um einen Spiegel handelt. Doch auch wenn hier ein kleines Gemälde abgebildet ist, ist die Darstellung darauf für unser Auge nicht erkennbar, wieder abwesend. Mit dem Gegensatz Anwesenheit/Abwesenheit geht hinzukommend eine weitere Polarität einher, nämlich die von Weiblichkeit und Männlichkeit. Der Raum wirkt vorwiegend weiblich konnotiert. Eindeutig erkennen wir darin eine weibliche Person und außerdem ihre Handarbeit, die heutzutage nicht vorwiegend von weiblich gelesenen Personen ausgeübt werden kann, im 17. Jahrhundert allerdings ausschließlich von Frauen vollzogen wurde. Männliche Elemente sind, wie besprochen, lediglich Mantel und Hut. Dennoch will Vrel anscheinend doch zeigen, dass es hier auch einen Mann im Haus gibt oder zumindest gab. Es ist weiter eine Frage von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die sich auftut. Die Dame ist sichtbar, ihr innerstes Seelenleben jedoch unsichtbar. Der Mann ist unsichtbar, sein Mantel und Hut allerdings präsent. Nagel und Kerzenständer sind einerseits erkennbar, ein Bild oder Kerzen werden auf der anderen Seite nicht dargestellt. Ähnlich verhält es sich mit dem schwarz gerahmten Spiegel/Gemälde rechts neben dem Fenster: Das Objekt an sich ist sichtbar, was sich darin spiegelt oder darauf abgebildet ist, allerdings für unser Auge nicht wahrnehmbar. Hinzukommend bleibt uns die Sicht aus dem Fenster verwehrt. Einerseits haben wir die geschlossenen Fensterteile aus milchig weißem Glas, durch die wir nicht hindurchblicken können, andererseits haben wir den geöffneten Teil, durch den wir zwar ins Äußere sehen können, unser Blick jedoch sofort wieder von der gegenüberliegenden Häuserwand gestoppt wird.

Bei dem Fenster treffen wir auf einen weiteren Gegensatz: dem von innen und außen. Die Dame befindet sich im Innenraum, durch das geöffnete Fenster und ihre Position wird jedoch ein Bezug zur Außenwelt hergestellt. Das Fenster dient hier als Schwelle. Bettina Werche beschreibt das sehr schön und präzise, wenn sie formuliert, dass besonders das Aus-dem-Fenster-Lehnen über diese Grenze zwischen Innenraum und Außenraum hinausgreife, es „thematisiert die Schnittstelle von innen und außen als Punkt, wo auch die Kommunikation

beginnen könnte“.⁹⁸ Jedoch bleibt unsere Dame stumm, es gibt weder eine*n (sichtbare*n) Ansprechpartner*in vor dem Fenster noch einen Bezug zu den Betrachtenden vor dem Bild. Auch wir Betrachter*innen befinden uns in einem Außenraum und blicken in den Bildraum hinein, wenn auch von der anderen Seite aus. Durch die Bild- und Fensteröffnung vermischt sich das Private mit dem Öffentlichen. Man kann zwar nicht wirklich eintreten, wird aber dazu eingeladen, einen Blick zu erhaschen. Fatma Yalçin bezeichnet Fenster als „Verbindungsglieder“, die Darstellung davon würde die Innenwelt mit der Außenwelt in Beziehung setzen. Außerdem würde damit ein Öffnen und Schließen thematisiert werden.⁹⁹ Durch das Schließen des Fensters kann also das Interieur, das Private wieder vor dem Öffentlichen, dem Exterieur verschlossen werden. Wie sich später noch zeigen wird, spielten Fenster und die dadurch entstehenden Verbindungen von Innenraum und Außenraum in der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts eine besonders große Rolle. Auch interessierte sich Jacobus Vrel für diese Thematik, so setzte er das Fenster in gleich zwölf seiner Interieurdarstellungen ein.¹⁰⁰ Doch nicht nur das Fenster als Schwelle zur Außenwelt wurde von ihm behandelt, auch die Tür kommt in fünf Innenräumen vor.¹⁰¹ Die Tür kann als Steigerung des Fensters angesehen werden, denn durch sie kann hindurchgegangen werden, wenn man das möchte. Ein Fenster erlaubt lediglich Blicke. Dennoch verharren Vrels Figuren im Innenraum, wenngleich sie durch ein Hinauslehnen oder Blicke nach draußen einen Bezug zur Außenwelt herstellen.¹⁰²

Gehen wir zunächst zu einem weiteren Dualismus, der auch titelgebend für diese Arbeit war, nämlich dem Aspekt der Fülle und Leere in Jacobus Vrels Innenräumen. Bei der *Frau am Fenster* gibt es eindeutige Indizien dafür, dass es sich bei diesem Raum um einen bewohnten Raum handelt. Wir sehen einen Schrank, Eimer oder Töpfe, einen Tisch mit zwei Stühlen, den kleinen Hocker und den Fußwärmer, ebenfalls eine Näharbeit und vor allem einen Kamin mit Tellern und kleinen Essnäpfchen, in dem ein Feuer brennt. Dennoch wirkt der Raum leer. Dies mag einerseits an dem kahlen einfarbigen Boden liegen, der eine große Fläche des Raumes einnimmt, andererseits könnten auch die Höhe des Raumes und die ebenso karg gestalteten Wände dafür verantwortlich sein. Metaphorisch betrachtet strahlt auch die Frau selbst eine Leere aus. Sie blickt ins scheinbare Leere. Ist sie auch innerlich

⁹⁸ Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1998, S. 40.

⁹⁹ Yalçin 2004, S. 135.

¹⁰⁰ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 173–189.

¹⁰¹ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 178–182.

¹⁰² Auch Danielle Dufort spricht von einer Schwelle, die bei Jacobus Vrel durch Fenster und Türen dargestellt würde, durch die zwar Blicke gehen, die Körper jedoch in den Innenräumen verhaftet bleiben würden, siehe Dufort 2019, S. 207.

leer? Dadurch, dass sie für uns nicht greifbar ist, nicht mit uns kommunizieren möchte, keinerlei Blickbeziehung zu uns aufnimmt, wird eine gewisse Distanz zwischen ihr und uns erzeugt. Es entsteht eine Lücke, die nicht aufgefüllt werden kann. In anderen Worten könnte die Leere auch wieder als Abwesenheit bezeichnet werden und langsam wird deutlich, dass die bereits angesprochenen Begriffsgegensätze wie Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Außenraum/Innenraum, Weiblichkeit/Männlichkeit oder Anwesenheit/Abwesenheit nicht isoliert voneinander auftreten oder betrachtet werden können – sie vermischen sich, sagen dasselbe aus, es kann mit ihnen dieselbe Stimmung oder Wirkung beschrieben werden. Wie wir noch sehen werden, lässt sich dies auch auf weitere Interieurs von Vrel anwenden. Zunächst möchte ich allerdings auf die bereits kurz thematisierten irritierenden Momente in der *Frau am Fenster* zu sprechen kommen.

Der scheinbar zwecklose Nagel, der spinnenförmige Riss darüber, der nichts wiedergebende Spiegel/das nichts zeigende Bild und der durch das opake Fenster klar erkennbare Ellbogen der Frau wurden bereits erwähnt. Jedoch auch der Raum an sich und die Perspektive ist merkwürdig – eigentümlich. Wir als Betrachter*innen stehen nicht parallel zur gegenüberliegenden Wand, wir sehen schräg in den Raum. Es könnte jedoch sein, dass der Raum an sich keine rechtwinkligen Ecken besitzt und die Wand mit dem Fenster einfach schräg ist, was aber bedeuten würde, dass die gesamte Häuserfront schief ist. Es ist tatsächlich etwas unheimlich, dass die Raumecken bei Jacobus Vrels *Frau am Fenster* nicht deutlich erkennbar sind, alles verschwimmt in einem dunklen Branton. Wo beginnt die linke Wand, wo ist der Übergang zur Decke? Man kann es nur erahnen. Elizabeth Honig stellt sich eine ähnliche Frage, nämlich ob es sich hier um einen großen oder kleinen Raum handelt.¹⁰³ Es ist tatsächlich nicht klar ersichtlich. Außerdem wirkt es fast so, als würde sich der monochrom gestaltete Boden konvex in den Raum wölben, wodurch unsere Stellung als Betrachter*in zu kippen droht. Hinzukommend wirkt die Position der aus dem Fenster blickenden Dame gedrungen und ungemütlich. Es wurde bereits erwähnt, dass der Tisch sonderbar nahe bei ihr steht, sich um sie herumzuwinden scheint. Generell spielt sich alles im hinteren Teil des Bildes ab, dort haben wir den Schrank mit dem Mantel und dem Hut, das hohe Fenster, die Dame und den Tisch mit der Handarbeit und den beiden Stühlen. Eine Ausnahme stellt der große Kamin am rechten Bildrand dar. Nichtsdestoweniger entsteht im vorderen Bildteil, der uns Betrachter*innen näher ist, eine Leere – den Raum zeichnet eine bewohnte Leere aus.

¹⁰³ Honig 1989, S. 46.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Jacobus Vrel mit der *Frau am Fenster* eine bemerkenswerte Darstellung geschaffen hat, die in uns Betrachter*innen unterschiedliche, parallel nebeneinander bestehende Gefühle auslöst. Durch die bereits besprochenen Aspekte reichen die Gefühle von einem Unbehagen, über eine Unsicherheit bis hin zu einer wohltuenden inneren Ruhe. Die Zeit scheint stillzustehen. Wir treten in die private Welt der Dame ein, ohne dass sie uns zu bemerken scheint. Wir können uns die Zeit nehmen, alle Dinge zu beobachten und wahrzunehmen, sogar versuchen diese zu interpretieren und zu deuten. Yalçın hat recht, wenn sie sagt, dass eine Rückenfigur einer Darstellung Spannung verleihe und durch ihre bloße Präsenz anziehend wirke.¹⁰⁴ Genauso verhält es sich bei unserer Dame, die uns den Rücken zukehrt, denn es ist aufregend, sie zu beobachten. Wir möchten wissen, was sie denkt, fühlt und vor allem auch, was sie sieht. All dies bleibt uns jedoch verborgen und lässt uns mit einem unbefriedigten, enttäuschten Gefühl zurück. Doch wünschen wir uns wirklich, dass sich die Dame zu uns umdreht und in einen Dialog mit uns tritt?

4.2 Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend

Diese Innenraumdarstellung (Abb. 12) wurde 1881 vom Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brüssel erworben, wo es sich auch heute noch befindet. Davor kam es 1807 in den Besitz der Familie van Winter, bis es 1877 an Mitglieder der Familie de Rothschild veräußert wurde und schließlich nur vier Jahre später in Brüssel landete. Das Interieurbild misst 71,5 × 59,5 cm und wurde von Jacobus Vrel mit Öl auf Eichenholz gemalt.¹⁰⁵ Dendrochronologische Untersuchungen haben ergeben, dass das Werk wahrscheinlich um 1660 entstanden ist.¹⁰⁶

Der Raum ist ähnlich einfach gestaltet, wenig luxuriös, wie der der zuvor besprochenen *Frau am Fenster*. Außerdem ist die Farbgebung eine ähnliche, denn auch bei diesem Interieur wählte Jacobus Vrel braune Erdtöne, die dem Werk zunächst eine harmonische Stimmung verleihen. Außerdem ist wieder ein grober Pinselstrich auszumachen, der sich vor allem an den Wänden und dem Boden erkennen lässt. Der erste Blick fällt wieder sofort auf das prominente Sprossenfenster, das sich ebenso auf der von uns aus gesehen gegenüberliegenden Wand, bildparallel zu uns, befindet. Es ist hochrechteckig und besteht aus vier Teilen, die wiederum durch ein rechteckiges Raster unterteilt werden. Diesmal ist

¹⁰⁴ Yalçın 2004, S. 114.

¹⁰⁵ Buvelot/u. a. 2021, S. 216–217.

¹⁰⁶ Klein 2021, S. 133.

es der rechte untere Teil, der geöffnet ist und uns somit die Sicht auf die Häuserwand gegenüber freigibt. Wir kennen es schon, genauso bei dieser Darstellung Vrels prallt unser Blick an der Wand ab und wird wieder ins Innere des Raums zurückgeführt. Neu sind die beiden Wappen an den oberen Glasscheiben, bei denen es sich vermutlich um Familienwappen handelt.¹⁰⁷ Durch die oberen beiden milchigen Fensterscheiben kann die weiße Häuserwand des vis-à-vis gelegenen Gebäudes nur erahnt werden. Das geöffnete Fenster offenbart uns eine rötliche Ziegelwand und einen Teil eines mit Holzbalken verschlossenen Fensters. Im unteren linken Teil kann neben der weißen Häuserwand lediglich eine braune Fläche erkannt werden. Es ist unklar, wobei es sich dabei handelt, möglicherweise um eine Tür. Das Licht, das durch das Fenster eintritt, erhellt vor allem die linke weiße Wand des Innenraums. Zwischen den unteren Fensterteilen ist wieder ein kleines schwarzes Bild oder ein kleiner schwarzer Spiegel erkennbar. Duforts These, dass es sich um einen Spiegel handle, der nichts spiegelt, haben wir bereits gelesen. Bei dieser Darstellung fügt sie hinzu, dass der schwarze Spiegel scheinbar die Unfähigkeit der Betrachter*innen thematisiere, das Gesicht der Dame und den Blick des Jungen bzw. das, worauf er seinen Blick lenkt, erkennen zu können.¹⁰⁸ Eine meines Erachtens sehr schlüssige Theorie, die man auch bei der *Frau am Fenster* anwenden könnte, da wir Betrachter*innen genauso weder ihr Gesicht noch das, worauf sie ihre Aufmerksamkeit lenkt, sehen können. Wie bereits erwähnt, war es für Maler des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich, Spiegel ihren Darstellungen hinzuzufügen. Schon seit Alberti (1404–1472) gilt der Spiegel für die Malerei als Metapher der Naturnachahmung.¹⁰⁹ So beschreibt er, dass gut gemalte Objekte im Spiegel eine große Anmut gewinnen würden und sich jeder gemalte Fehler im Spiegel verstärkt zeigen würde. Deswegen rät er Maler*innen zu Spiegeln, damit sie mit deren Hilfe die von der Natur übernommenen Dinge, die sie auf Leinwand übertragen haben, verbessern könnten.¹¹⁰ Leonardo da Vinci (1452–1519) nimmt das auf und rät Maler*innen ebenso, Spiegel bei ihren Malprozessen einzusetzen. Spiegel seien nach ihm Meister und Vorbild, weshalb die Maler*innen ihre Kunst an der Natur, wie sie in Spiegeln abgebildet würde, prüfen sollten.¹¹¹ Und auch Samuel van Hoogstraten rät Maler*innen, einen Spiegel zu benutzen, mithilfe dessen sie ihre Mimik studieren und danach auf ihre gemalten Figuren

¹⁰⁷ Heidi de Mare hält fest, dass Reisende, die die Niederlande besuchten, oft Familienwappen auf Fenstern beschrieben, siehe de Mare 1992, S. 74.

¹⁰⁸ Dufort 2019, S. 189.

¹⁰⁹ Zitiert nach Hammer-Tugendhat 2000, S. 149.

¹¹⁰ Alberti 2007, S. 143.

¹¹¹ Da Vinci 2014, S. 200, zitiert nach Alpers 1998, S. 111.

übertragen könnten.¹¹² Jan Nicolaisen denkt, dass der Spiegel für van Hoogstraten auch „eine Metapher für das künstlerische Ideal der nachahmenden Funktion der Malerei“ zu sein scheint.¹¹³ Der Spiegel hat jedoch unterschiedliche Bedeutungen. Einerseits steht er für die Wahrheit, andererseits aber auch für den trügerischen Schein, ebenso für Weisheit, Eitelkeit, die Selbsterkenntnis, aber auch die Selbstverkenning.¹¹⁴ Dem Spiegel werden also sehr viele widersprüchliche Konnotationen zugeschrieben, die es erschweren, eine eindeutige Interpretation vornehmen zu können.¹¹⁵

Obwohl auch Esaias Boursse einen vermeintlichen Spiegel, der uns lediglich eine schwarze Fläche offenbart,¹¹⁶ darstellte (Abb. 29), ist es dennoch bzw. genauso ungewöhnlich, dass die Spiegel bei Jacobus Vrel, sofern es sich um Spiegel handelt, nichts zu spiegeln scheinen. Jan van Eyck zum Beispiel fügte seinem berühmten *Arnolfini-Bildnis* (Abb. 37) von 1434 auch einen Spiegel hinzu. Er zeigt darin aber etwas, das im Bild sonst nicht sichtbar wäre, nämlich die Rückenansicht der beiden Porträtierten und noch weitaus interessanter: ihn selbst. Er brachte sich somit als Hersteller des Werkes selbst ins Bild. Oder betrachten wir Jan Vermeers *Musikstunde* (Abb. 38) aus den frühen 1660er-Jahren. Hier offenbart uns der Spiegel das Gesicht der Frau am Spinett. Nur anhand des Spiegels können wir erkennen, dass sie einen schüchternen Blick auf den Musiklehrer neben ihr wirft, auch wenn die Kopfhaltung ihrer Rückenfigur anderes vermuten lässt. Man könnte hier viele weitere Beispiele solcher Art nennen, dennoch wird sich keine Erklärung dafür finden, warum Vrels Spiegel schwarz bleiben. Auch die Diskussion, ob es sich nicht doch um ein Bild im Bild handelt, wurde bereits im letzten Kapitel angestoßen. Es kann festgehalten werden, dass durch den Einsatz des gerahmten Objekts die Form des Gemäldes selbst, aber auch die des Fensters wieder aufgegriffen wird. Stoichita spricht beim Einsatz von Spiegeln in der niederländischen Malerei von einer „Inszenierung, die um den Dialog zwischen den verschiedenen rahmenden Oberflächen (eingebautes Gemälde, Landkarte, Fenster, Tür) zentriert war [...]“.¹¹⁷ Senkowsky schreibt von einer bildkursiven Funktion des vermeintlichen Spiegels und zitiert dann weiter Stoichita, infolgedessen sie festhält, dass das Format des Spiegels ein Gespräch mit dem Gemälde selbst führe, indem es dessen Form

¹¹² Van Hoogstraten 1678, S. 110, zitiert nach Nicolaisen 2013, S. 288.

¹¹³ Nicolaisen 2013, S. 288.

¹¹⁴ Hammer-Tugendhat 2009, S. 179.

¹¹⁵ Da der Spiegel-Diskurs zu umfangreich ist und den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, empfehle ich dazu Hammer-Tugendhat 2009, S. 175–191.

¹¹⁶ Senkowsky macht darauf aufmerksam, dass auch Boursse einen nichts wiedergebenden Spiegel bei seinem *Interieur mit Frau am Spinnrad* (Abb. 29) einsetzte, siehe Senkowsky 2014, S. 50.

¹¹⁷ Stoichita 1998, S. 218.

wieder aufgreife.¹¹⁸ Es muss im Dunkel bleiben, ob es sich bei dem Objekt um einen Spiegel oder ein Bild im Bild handelt oder warum darauf nichts zu erkennen ist. Möglich ist, dass Jacobus Vrel beide Diskurse geläufig waren, gesichert ist dies jedoch nicht. Wie bereits erwähnt, finde ich Duforts Ansatz, Vrel würde damit die unbefriedigten Blickverhältnisse thematisieren, plausibel und würde mich ihr in diesem Punkt anschließen.

Als Nächstes fällt das Bildpersonal der Interieurdarstellung auf. Wir sehen eine vor einem Holztisch sitzende Frau, die uns den Rücken zukehrt, und einen kleinen Jungen, der links neben ihr steht. Der Tisch befindet sich unmittelbar vor dem Fenster und wird von einem dunkelgrünen Tischtuch bedeckt. Auf dem Tisch liegen zwei kleine Bücher und ein Stück Papier. Was auf dem Papier steht, bleibt uns Betrachter*innen leider verborgen. Direkt unter der Tischplatte kann eine Öffnung im Tisch ausgemacht werden, die mit einem Holztürchen, das sich nach rechts öffnet, geschlossen und geöffnet werden kann. Die Dame steckt mit ihrem rechten Arm ellenbogentief in der Öffnung und scheint darin etwas zu suchen. Leonhard und Plietzsch schreiben von einer „Schublade“,¹¹⁹ in der die Frau kramen würde. Mai ist der Meinung, dass die Frau einer schreibenden Tätigkeit nachgehe.¹²⁰ Dem würde ich nicht zustimmen, da die Dame wohl kaum in der dunklen Lade Notizen machen wird. Möglicherweise meint er damit aber, dass sie vor dem Greifen in die Lade geschrieben hätte oder vielleicht darin sogar einen Stift sucht, der auf dem Tisch fehlt. Dabei handelt es sich aber lediglich um eine Theorie und wir wissen nicht, wonach sie tatsächlich sucht. Die Frau trägt ein ähnliches Gewand wie unsere *Frau am Fenster*, nämlich ein schwarzes Kleid mit weißem Schultertuch und weißer Haube, die, neben dem hellen Licht außerhalb des Fensters und der hell erleuchteten Wand im Innenraum, einen Kontrast zur sonst relativ dunkel gehaltenen Einrichtung bieten. Und ebenso ihr Körper wirkt fast ident schwer. Der Junge neben ihr trägt eine braune Kleidung mit braunem Hut. Sein linker Arm ruht ausgestreckt auf dem Tisch. In seiner linken Hand wird ein Stock sichtbar, bei dem es sich vermutlich um ein Spielzeug handelt. Vrel stellte diesen Stock auch in zwei weiteren Interieurszenen von ihm dar (Abb. 14 und 19), bei der er den Stock mit einem Reifen ordentlich und deutlich sichtbar am Boden platzierte. Merkwürdig ist, dass der Junge der Frau, möglicherweise seiner Mutter, gar keine Aufmerksamkeit schenkt. Stattdessen blickt er aus dem Fenster und scheint in der Außenwelt etwas zu entdecken, das unserem Betrachter*innenblick verhüllt bleibt. Es scheint jedenfalls spannender zu sein als die Tätigkeit, die die Dame neben ihm ausführt. Leonhard ist der Meinung, dass die Frau und der kleine Junge die Wahrnehmung

¹¹⁸ Senkowsky 2014, S. 51; Stoichita 1998, S. 222.

¹¹⁹ Plietzsch 1960, S. 82; Leonhard 2021, S. 116.

¹²⁰ Mai 2003, S. 52.

verborgener Dinge teilen würden, sich aber zugleich darin unterscheiden würden, da sich der feminine Blick nach innen und der maskuline Blick nach außen richten würde. Der Innenraum würde so als „Transitzone“ fungieren, die es möglich mache, einerseits zwischen der weiblichen Innenwelt und der männlichen Außenwelt zu unterscheiden und diese andererseits auch in Beziehung treten zu lassen.¹²¹ Plietzsch will wiederum eine an der Decke schwebende Seifenblase erkennen, der der Junge nachblickt.¹²² So sehr ich mich bemüht habe die Seifenblase zu erkennen, konnte ich diese im Bild dennoch nicht ausfindig machen. Wie auch schon bei dem Werk im Kunsthistorischen Museum in Wien werden wir wieder enttäuscht, denn wir sehen weder das, wonach die Frau in der Tischlade sucht, noch worauf der Blick des Jungen gerichtet ist oder was sich auf dem Blatt Papier am Tisch befindet. Lassen wir unseren Blick leicht nach rechts schweifen, können wir eine kleine Katze auf einem Fußwärmer neben dem Tisch erkennen. Sie scheint Wärme gesucht und gefunden zu haben. Die Katze trägt neben der Farbigkeit zum harmonischen Ambiente der Darstellung bei. Zwischen Tisch und Fenster kann zudem eine an der Wand befestigte Holzbank ausgemacht werden, auf der sich ein flacher braunroter Sitzpolster befindet. Der untere Teil der Bank wurde künstlerisch gesägt und zeigt runde und dreieckige Elemente. Würden die dargestellten Figuren hier Platz nehmen, könnte ein direkter Augenkontakt zu uns Betrachter*innen aufgenommen werden. Eine weitere, aber gänzlich anders gestaltete Holzbank ist auf der linken, hell erleuchteten Wand zu sehen. Sie scheint aus einer dunkleren Holzart gefertigt worden zu sein und besitzt eine sehr hohe, beinahe die Hälfte der Raumhöhe einnehmende Rückenlehne, die durch vertikale Schnitzereien in drei Flächen geteilt wird. Die Sitzfläche und die auf einer Seite sichtbare Armlehne erscheinen fast zu kurz, um darauf gemütlich Platz nehmen zu können. Möglicherweise entsteht dieser Eindruck aber auch aufgrund der perspektivischen Verkürzung. Der Raum scheint ähnlich konstruiert wie das Interieur mit der Dame am Fenster. In derselben Schrägansicht blicken wir auf das Geschehen, nur dass wir hier etwas weiter an der Tür zu stehen scheinen, denn es ist mehr Raumtiefe erkennbar. Die Decke kann deutlich als Holzdecke ausgemacht werden, der Boden hingegen ist genauso schlicht gestaltet. Links neben der dunkelbraunen Sitzbank mit hoher Rückenlehne ist wieder ein Kamin zu sehen, der aufgrund des Bildausschnitts nur zum Teil in das Bild ragt. Er trägt wieder blau-weiße Teller und einen Kerzenständer am Sims. Erneut ist eine Kerze abwesend und auch der seltsame spinnenförmige Riss an der Kaminhaube ist wieder vertreten. Am unteren Teil des Kamins

¹²¹ Leonhard 2021, S. 116.

¹²² Plietzsch 1960, S. 82.

zeichnet sich eine Silhouette einer Figur ab, die sich, wie schon Karin Leonhard anmerkt, nur als Kaminumrandung erklärt werden könne, aber in diesem Raum doch wunderbar wirke.¹²³ Schon beinahe grimmig scheint sie das Geschehen im Raum zu beobachten. Unter der Figur ist ein Kupferbehältnis mit Griff zu sehen, wobei es sich vermutlich um einen Aschekübel handelt. Das skulpturale Objekt jedenfalls ist ebenso rätselhaft wie die Tätigkeit der Frau und der Blick des Jungen. Doch wird die Eigentümlichkeit der Darstellung radikal gesteigert, sobald unsere Aufmerksamkeit auf die rechte Bildhälfte gelenkt wird. Erkennbar ist eine Holzkonstruktion, in der sich im unteren Teil ein sogenannter Alkoven, eine Bettnische, befindet. Soweit nichts Ungewöhnliches für diese Zeit. Vor der Nische wurde von dem Maler ein Stuhl mit einem rot-schwarz gemusterten Sitzpolster positioniert. Es könnte sich dabei um denselben Stuhl handeln, den wir auch schon vom Kamin der zuletzt besprochenen Interieurdarstellung kennen. An der Holzvertäfelung der Nische lässt sich eine kupferne Bettpfanne ausmachen. Hinter der Bettnische befindet sich wieder ein schwarzer Mantel, von dem wir aber nur einen Teil erkennen können. Er hängt an einer ähnlich geschwungen gestalteten Holzvorrichtung wie der Mantel des abwesenden Mannes der *Frau am Fenster*. Auch hier könnte er für die Abwesenheit des Ehemannes der Dame und des Vaters des Kindes stehen. Noch nicht besprochen wurde das Stück Papier, das sich am Boden zwischen der sitzenden Frau und dem Stuhl vor der Bettnische befindet. Es ist sonderbar. Was hat es in dem sonst so ordentlich aufgeräumten Zimmer zu suchen? Es scheint zunächst unachtsam hingeworfen worden zu sein. Nähert man sich dem Papierschnitzel jedoch, wird Vrels Signatur (Abb. 39) darauf sichtbar. Jacobus Vrel hat diese Form der Signatur in weiteren sechs Werken gewählt.¹²⁴ Richtig merkwürdig wird es aber erst oberhalb der Bettnische, wo wir ein weiteres Kind (Abb. 42) erblicken können, das von oben durch ein Fenster das Geschehen im unteren Teil des Raumes betrachtet. Hier greifen mehrere mysteriöse Komponenten ineinander, denn die Abbildung des gespenstisch wirkenden Kindes wirft viele Fragen auf: Wer ist das Kind? Gehört es zur Familie? Was macht es da oben? Was befindet sich dort oben? Gehört dieser Bereich zum Alkoven? Weshalb erscheint es lediglich als schemenhafte Gestalt im Dunkel? Warum nimmt das restliche Bildpersonal das Kind nicht wahr?

¹²³ Leonhard 2021, S. 117.

¹²⁴ Jacobus Vrel setzte auch bei folgenden Werken ein am Boden liegendes Stück Papier mit seiner Signatur darauf ein: *Mutter im Wochenbett und zwei sie umsorgende Frauen* (Abb. 40), *Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an der Klöntür* (Abb. 19), *Alter Mann in seinem Studierzimmer* (Abb. 23), *Lesende Alte mit einem Jungen hinter dem Fenster* (Abb. 8), *Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18) und *Sitzende Frau, einem Mädchen ein Tuch zeigend, und Personen hinter dem Fenster* (Abb. 41).

Es gibt tatsächlich ein Werk von Jan Steen (um 1625/1626–1679) namens *Das Leben des Mannes* (Abb. 43), worauf wir ein Kind in einer ähnlichen Position erkennen können, das mit Seifenblasen beschäftigt ist. Bei Vrel wirkt die Abbildung des Kindes dennoch unheimlicher, da es schemenhafter ausgeführt wurde und auch keinem Spiel nachzugehen scheint. Außerdem sehen wir bei Steen eine fröhliche und ausgelassene Gesellschaft im unteren Bildbereich, die das Kind neben seinen Seifenblasen von oben beobachtet. Da Steens Werk vermutlich später entstanden ist, nämlich 1665, ist es unwahrscheinlich, dass sich Vrel diese Art der Darstellung von ihm abgeschaut haben könnte. Womöglich kannte aber Jan Steen Vrels Gemälde. Mit Sicherheit kann das natürlich nicht behauptet werden, aber es zeugt davon, dass diese eigentümliche Gestaltung des Kindes in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nicht nur bei Jacobus Vrel vorkommt.

Im Vergleich zu der bereits besprochenen Interieurdarstellung *Frau am Fenster* hat sich das Bildpersonal hier sogar verdreifacht. Wunderlich ist allerdings, dass alle drei Figuren keine Blickbeziehungen zueinander herstellen und in keiner Weise miteinander interagieren oder kommunizieren. Sie nehmen auch auf die Betrachter*innen keinen Bezug. Es findet keinerlei Dialog statt. Der Junge sieht aus dem Fenster, die Dame kramt beharrlich in der Schublade des Tisches und das Kind späht aus dem Alkoven nach unten, wird aber von niemandem bemerkt oder wahrgenommen. Wir als Betrachter*innen nehmen alle drei Figuren wahr und möchten die Szene näher ergründen. Es entstehen Fragen, die uns zur Stimmung und Wirkung des Bildes hinleiten. Was genau macht denn die bereits erwähnte gesteigerte Eigentümlichkeit dieser Innenraumdarstellung aus? Welche Elemente finden wir hier, die wir zuvor auch schon bei der *Frau am Fenster* erörtert haben? Und kommen hier ebenso dieselben Gegensätzlichkeiten wie innen/außen, anwesend/abwesend, männlich/weiblich, gefüllt/leer und sichtbar/unsichtbar vor?

Zum einen haben wir erneut das große Fenster, das einen prominenten und wichtigen Platz einnimmt. Es stellt erneut einen Bezug zur Außenwelt her. Hier ist es allerdings so, dass die Figuren noch mehr im Innenraum verharren. Das Fenster ist zwar zum Teil geöffnet und der kleine Junge mit Hut blickt daraus ins Freie, aber alle Figuren befinden sich in einer gewissen Distanz dazu. Die Abgrenzung zwischen Innenraum und Außenraum wurde hier von Vrel stärker gezogen. Zum anderen sehen wir wieder einen hohen Kamin, der aber mit einer merkwürdigen Silhouette einer geschnitzten Figur versehen wurde, die neue Rätsel aufwirft. Man könnte sogar so weit gehen und behaupten, dass es sich um ein viertes Bildpersonal handelt. Sie wirkt fast wie eine stille Beobachterin der Szene und nimmt auch keinerlei Kontakt zu den anderen Figuren auf. Leonhard liest sie als über das Geschehen

wachende Figur.¹²⁵ Es ist das einzige Werk, in dem Vrel diese Figur einsetzte. Warum? Um die Rätselhaftigkeit der Darstellung zu steigern? Meines Erachtens trägt die Silhouette deutlich zur unheimlichen Wirkung des Bildes bei, die mit dem Kind am Alkoven ihren Höhepunkt findet.

Doch was ist der erste Eindruck, der beim Betrachten des Interieurs entsteht? Der Raum wirkt auf den ersten Blick wieder sehr ordentlich und aufgeräumt, strahlt Ruhe und Friedlichkeit aus. Die Szene wirkt beinahe eingefroren. Schauen wir genauer hin, finden wir aber auch hier wieder Kontraste, die eine gewisse Unruhe in den Raum bringen und den ersten Eindruck zu kippen drohen. Es sind Dinge wie die Kaminfigur oder der halbzerknüllte Papierstreifen mit Vrels Signatur am Boden. Er scheint unachtsam hingeworfen worden zu sein, obwohl er eigentlich eine größere Bedeutung haben müsste, so trägt er ja den Namen des Schöpfers des Werkes. Eine Diskrepanz, die sich nicht lösen lässt, aber definitiv zur Spannung des Bildes beiträgt. Außerdem ist die Neugierde über das, was sich in der Schublade befindet, sehr groß. Sucht die Frau darin lediglich etwas Belangloses, wie zum Beispiel ein neues Tischtuch oder eben einen Stift, oder vielleicht doch etwas Mysteriöseres? Aber was könnte das sein? Wieder eine Frage, die sich nicht beantworten lässt und zum Enigmatischen des gesamten Interieurs beisteuert. In einer gewissen Art greift das Innere der Lade wieder das Innere des Raums auf und macht möglicherweise die Innerlichkeit an sich zum Thema. Damit gemeint ist die Konzentration auf sich selbst, die Selbstreflexion. Dieser Aspekt scheint ebenso in der zuvor besprochenen Darstellung mit der Frau am Fenster thematisiert zu sein. Dort lehnt sich die Frau gedankenversunken aus dem Fenster, hier kramt sie ihren Gedanken nachhängend in einer Lade. Leonhard bezieht sich bei der Aufmerksamkeit, die die Frau dem Inneren der Lade widmet, auf den französischen Philosophen Gaston Bachelard (1884–1962), der in seiner *La Poétique de l'espace* von 1957 auf die Phänomenologie von Schubladen, Schränken und Truhen eingeht.¹²⁶ Das Innere dieser Möbelstücke, der „Kästchen“, versteht er als Intimitätsräume, die uns immer wieder mit einem „unergündlichen Vorrat der Innerlichkeitsträumereien“¹²⁷ in Kontakt bringen würden. Die Schreibtische mit ihren Schubladen sind für Bachelard „wirkliche Organe des geheimen psychologischen Lebens“.¹²⁸ Das Innere des Kästchens verknüpft er mit dem Gedächtnis und der Erinnerung, denn darin würden unvergessliche Dinge für uns unvergesslich werden. Er spricht von einer weiteren Dimension, der „Dimension der

¹²⁵ Leonhard 2021, S. 117.

¹²⁶ Leonhard 2021, S. 116.

¹²⁷ Bachelard 2021, S. 94, zitiert nach Leonhard 2021, S. 125.

¹²⁸ Bachelard 2021, S. 94, zitiert nach Leonhard 2021, S. 125.

Innerlichkeit“, die durch das Kästchen geöffnet werden würde, wodurch das Draußen nichts mehr bedeute.¹²⁹ Leonhards Bezug auf Bachelard ist besonders aufgrund der von ihm erwähnten Innerlichkeit und der damit verbundenen Innerlichkeitsträumereien spannend, denn die bei Vrel in einer Schublade kramenden Frau scheint gedankenversunken ihrer Tätigkeit nachzugehen. Mit dem Öffnen des „Kästchens“ scheint sich aber auch für den Jungen neben der Frau eine „Dimension der Innerlichkeit“ geöffnet zu haben, wenn er sich seinen Tagträumen hingebend aus dem Fenster blickt, psychisch abwesend ist. Im Hinblick auf die Beobachtungen des französischen Philosophen bezeichnet Leonhard die Vrel'sche Dame als „Geheimniskrämerin“, da sie sich in den Untiefen des Kästchens verlieren würde.¹³⁰

Wie bereits angemerkt wird es erst in der rechten oberen Bildecke richtig eigenartig, in der wir das Kind finden, das aus dem Alkoven oder dem Aufbau darüber schaut. Erst spät kann es entdeckt werden, da es in der dunkelsten Zone des Bildes von Jacobus Vrel positioniert wurde. Aber warum wurde es an diese Stelle gesetzt? Handelt es sich dabei um ein Spiel? Ein Kinderspiel, wie etwa dem Verstecken spielen oder einem raffinierten Spiel mit uns Betrachter*innen? Wie lange dauert es, bis wir das Kind entdecken? Da Vrel bei der Betrachtung seines Werkes jedoch nie anwesend gewesen sein wird, wird er nie erfahren haben, wie lange es tatsächlich gedauert hat, bis es von uns und den damaligen Beobachter*innen erspäht werden konnte. Dennoch könnte er mit einer Undurchsichtigkeit gespielt haben. Das Kind, von dem wir nur den Kopf sehen können, ist mysteriös und zugleich unheimlich. Nahezu voyeuristisch beobachtet es das Geschehen im unteren Bildbereich. Es wirkt blasser als der Junge unten. Könnte es sein, dass es sich dabei um ein bereits verstorbenes Kind der Familie handelt? Schließlich war die Todesrate von Neugeborenen und Kleinkindern im 17. Jahrhundert sehr hoch.¹³¹ Es könnte also durchaus sein, dass Vrel dies in seiner Interieurdarstellung zum Thema machte. Somit würde ein neuer Dualismus eröffnet werden, nämlich der von Jenseits und Diesseits. Demnach befände sich das Kind am Alkoven im Jenseits und die beiden anderen Figuren im Diesseits. Selbstverständlich handelt es sich dabei lediglich um eine Hypothese und wir wissen nicht, ob das tatsächlich so von dem Maler intendiert war. Wir werden damit leben müssen, auch hier wieder unbefriedigt zurückzubleiben, aber wie auch schon zuvor, ist es genau das, was die Spannung von Vrels Kunst ausmacht. Viele Dinge können und sollen vielleicht nicht geklärt werden.

¹²⁹ Bachelard 2021, S. 99–100, zitiert nach Leonhard 2021, S. 116.

¹³⁰ Leonhard 2021, S. 116.

¹³¹ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 50; Muizelaar/Phillips 2003, S. 13.

Die Gegensätzlichkeit von Männlichkeit und Weiblichkeit finden wir ebenso in diesem Interieur. Die Dame ist eindeutig weiblich, der Junge männlich. Das Geschlecht des Kindes am Alkoven kann jedoch nicht eindeutig ausgemacht werden. Wieder haben wir den Mantel eines hier im Raum abwesenden Mannes, der deswegen auch der männlichen Seite zugeschrieben werden kann. Er führt uns zu dem weiteren Gegenpaar von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Wieder ist es der Mantel, der unserem Auge sichtbar gemacht wurde, der Mann dazu ist aber unsichtbar. Ebenfalls unsichtbar für uns ist der Inhalt der Lade oder das, was der Junge in der Außenwelt erblickt. Man könnte an diesem Punkt auch wieder von Abwesenheit und Anwesenheit sprechen, denn die genannten unsichtbaren Elemente sind für unser Auge auch abwesend. Der Mann ist abwesend, sein Mantel jedoch anwesend. Auch die Frau ist anwesend, psychisch aber wieder abwesend. Wir sehen ihren Gesichtsausdruck nicht. Wieder kehrt uns eine Frau ihren Rücken zu und lässt es nicht zu, ihr Gesicht lesen zu können. Mit den Gedanken des Jungen neben ihr verhält es sich genauso, auch diese können nicht von uns ergründet werden. Außerdem haben wir wieder den Riss im Kamin, wo ein Nagel oder Bild sein müsste, aber nicht ist. Der Raum ist einerseits gefüllt mit Objekten und Subjekten, wirkt aber dennoch leer. Die Wände sind leer, der Boden ist beinahe leer, die Menschen wirken aufgrund ihrer geistigen Abwesenheit leer. Wieder ist es die bewohnte Leere, die die Darstellung bestimmt. Wieder sind es die Eigentümlichkeit und Mysteriösität, die das Bild ausmachen. Wieder gibt es offene Fragen, die beantwortet werden wollen, aber nicht beantwortet werden können. Nähern wir uns zunächst unserer letzten Bildanalyse, die möglicherweise mehr Licht ins Dunkel bringen kann.

4.3 Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend

Bei dem letzten Werk von Jacobus Vrel, dass in dieser Arbeit genauer besprochen wird, handelt es sich um die *Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18). Dendrochronologischen Untersuchungen zufolge ist es wahrscheinlich, dass es um 1656 entstanden ist.¹³² Das Gemälde misst 45,7 × 39,1 cm und wurde mit Öl auf Holz gemalt. Die Provenienz lässt sich leider nur bis 1915 zurückverfolgen, wo es sich im Besitz von Moritz Julius Binder in Berlin befand; danach erwarb es 1918 Frits Lugt, von dem es 1941 von der deutschen Besatzung beschlagnahmt wurde und von Kajetan Mühlmann für das geplante „Führermuseum“ ausgewählt wurde. Im Jahr 1942 wurde es an die Sonderbeauftragten für die Kunstsammlung Adolf Hitlers verkauft und nach München übersiedelt. Vier Jahre später,

¹³² Klein 2021, S. 133.

1946, konnte es an die Niederlande und ein Jahr später an Frits Lugt restituert werden. Seit 1947 befindet es sich in der Fondation Custodia, Collection Frits Lugt in Paris und kann dort betrachtet werden.¹³³

Werfen wir einen Blick auf das Bild, wird schnell erkennbar, dass sich dieser Innenraum gänzlich von den beiden bereits besprochenen Interieurs unterscheidet. Nun schauen wir frontal in einen nüchternen Raum, in dem sich die gegenüberliegende Wand nahezu bildparallel befindet, wobei es hier eher den Eindruck macht, als ob wir uns mitten im Zimmer befinden würden, da wir sehr nah am Geschehen sind, wofür Jacobus Vrel einen kleineren Bildausschnitt wählte. Die rechte Wanddecke scheint einen stumpferen Winkel zu haben als die linke, was den Raum leicht ins Wanken geraten lässt. Die Darstellung ist auf das Wesentlichste reduziert: das Fenster, die Dame und das Kind, das sich hinter der Fensterscheibe befindet. Wir sehen keinen Kamin, keinen Schrank oder Tisch. Das einzige Möbel in dem Raum ist der sonderbar gekippte Stuhl, auf dem die Frau Platz genommen hat. Die Wände sind weiß und sehr hell, anders als wir es aus den beiden zuvor genannten Werken kennen, bei denen das durch die Fenster einströmende Tageslicht die Räume erhellt. Die Beleuchtung hier ist eine vollkommen andere, aber dazu später mehr. Der Boden ist terrakottafarben und ähnlich einfach gestaltet wie die beiden Böden, die wir schon kennengelernt haben. Auch in diesem Innenraum finden wir wieder ein Stück Papier mit Jacobus Vrels Signatur, das hier noch auffälliger ist, da sich sonst nichts am Boden befindet. Die Wände und der Boden sind durch eine breite schwarze Sesselleiste getrennt, was der Darstellung einen grafischen Charakter verleiht, denn so entstehen mehrere einfärbige Flächen im Bild. Der Raum wirkt beinahe abstrakt. Ein grober Pinselstrich, der besonders an den Wänden und dem Boden erkennbar wird, kennzeichnet auch diesen Raum. Es scheint so, als hätte Vrel die Farbe an diesen Stellen sehr pastos aufgetragen. Die gesamte Breite der bildparallelen Wand nimmt ein schwarzes Fenster ein, das mit dunklem Holz umrandet wurde. Es besteht aus drei hochrechteckigen Elementen, die durch kleine Sprossen unterteilt werden. Auch hier sind wieder mehrere kleine Sprünge in den Fensterscheiben erkennbar, die eine leichte Unruhe in das Bild bringen. Am linken und rechten Außenteil des Fensters wurde ein hellgrüner Vorhang zur Seite geschoben, der bis knapp unterhalb des Fensters reicht. Der Vorhang ist das einzige Element, das entfernt an Gemütlichkeit erinnern lässt. Eigenartig ist, dass sich über der Vorhangstange eine Art kleiner Sims befindet, auf dem die uns bekannten „Delfter“ Teller in Hellblau und Weiß stehen. Insgesamt sind es acht. In der Mitte befindet sich ein viel größerer Kupferteller, der an der Holzwand montiert wurde.

¹³³ Buvelot/u. a. 2021, S. 224.

Diese merkwürdige Fenster-Gestaltung wurde nur in diesem Interieur von Vrel verwendet. Durchforsten wir allerdings sein Œuvre, kommt uns das Fenster doch bekannt vor, denn Vrel gestaltete die Bettkästen – wie es bereits Marjorie E. Wieseman aufgefallen ist – seiner vier Versionen der *Am Krankenbett/Alkoven sitzenden Frau* (Abb. 13, 44–46) in ähnlicher Weise.¹³⁴ Es ist sonderbar, dass Vrel hier die Struktur eines Bettkastens in ein Fenster umwandelte. Senkowsky bezeichnet diesen Austausch als „Kunstgriff Vrels“.¹³⁵ An dieser Stelle muss ich ihr zustimmen, da ich diese Transformation witzig und zugleich spannend finde. Möglicherweise wollte sich Vrel hier Arbeit ersparen und hat einfach eine Gestaltung übernommen, die er bereits woanders angewendet hat. Vielleicht wollte er damit aber auch irritieren oder sehen, ob es jemandem auffällt. War er lediglich „faul“, halte ich es für eine tatsächlich witzige Idee, ist es etwas anderes, wird erneut ein mysteriöses Fenster geöffnet, dass sich so schnell nicht schließen lässt und die Darstellung spannender macht. Weiter ungewöhnlich ist, dass wir von diesem Innenraum nicht in die Außenwelt blicken können. Das Fenster ist einerseits geschlossen und andererseits sind die Scheiben schwarz, durch sie kann kaum hindurchgeblickt werden. Lediglich schemenhaft zeichnet sich dahinter das Gesicht eines Kindes ab, das uns an das vom Alkoven spähende Kind erinnern lässt. Es ist wieder nicht sofort erkennbar, jedoch lenkt die am Fenster aufgelegte Hand der Frau unseren Blick darauf. Zusätzlich irritierend ist der helle Fleck, der sich im rechten oberen Teil des Fensters abzeichnet. Er wirkt wie die Reflexion eines künstlichen Lichts, was natürlich nicht sein kann, da es erst seit dem 19. Jahrhundert elektrisches Licht gibt. Was hat es also damit auf sich? Hanneke Grootenboer erinnert die Spiegelung an den Blitz einer modernen Kamera und sie fügt weiter hinzu, dass die Abbildung von Reflexion typisch für den niederländischen Realismus wäre und Vrel dies hier endlich auch angewendet hätte.¹³⁶ Bernd Ebert ist sogar der Meinung, dass es sich dabei um eine Spiegelung von Tageslicht handle, das durch das hinter den Betrachter*innen befindliche Außenfenster eindringe.¹³⁷ Im Huis Bonck in Hoorn wurde die Lichtsituation sogar nachgestellt¹³⁸ und tatsächlich ergab sich eine ähnlich aussehende Reflexion in der schwarzen Fensterscheibe, auch wenn wir annehmen würden, dass sich das Tageslicht „wärmer“ in den Scheiben spiegeln müsste. Tatsächlich ist es so, dass es zwei weitere Interieurs des Malers (Abb. 8 und 41) gibt, wo äquivalente Reflexionen in den Fenstern zu sehen sind, wobei die Spiegelungen dieser Werke noch eher an mit Kerzen bestückte Kronleuchter erinnern. Es ist seltsam, dass Vrel gerade bei diesen drei

¹³⁴ Wieseman 2011b, S. 214.

¹³⁵ Senkowsky 2014, S. 28.

¹³⁶ Grootenboer 2018, S. 129.

¹³⁷ Ebert 2021, S. 62.

¹³⁸ Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 126–127.

Innenräumen, die sich ansonsten auch ähnlichsehen – es handelt sich um Nahaufnahmen, Reduktionen auf das Wesentlichste mit schwarzen Fenstern und dahinter befindlichen Kindern oder sich darin spiegelnden Figuren –, diese Form der Lichtgestaltung wählte. Es irritiert und wirft Rätsel auf. Wir werden gleich noch darauf zurückkommen.

Rechts neben dem Fenster, in der rechten oberen Bildecke, ist wieder ein Nagel zu sehen, den wir zuvor bereits kennengelernt haben. Es ist wiederholt ein Nagel, der kein Bild trägt und zwecklos erscheint. Auffällig dabei ist jedoch nicht nur dieser Aspekt, sondern auch die Position des Nagels. Er befindet sich, auch wenn man die Decke des Raumes nicht sehen kann, sehr hoch oben an der Wand. Würde darauf tatsächlich ein Bild oder ein Spiegel hängen, könnten die Bewohner*innen des Hauses – ohne Leiter – kaum etwas darauf erkennen. Weshalb befindet er sich in dieser Höhe? Und erneut: Weshalb trägt er nichts?

Kehren wir zunächst zu den Figuren des Interieurs zurück. Die Dame kennen wir schon, es scheint sich um dieselbe wie in den beiden zuvor besprochenen Interieurs zu handeln, denn sie trägt dieselbe Kleidung, nämlich ein schwarzes Kleid mit weißem Schultertuch und weißer Haube. Auch ihr Körper hat dieselbe Form wie der, der bereits gesehenen Damen. Yalçın spricht von einer „üppigen Frau“,¹³⁹ die am Fenster sitzt und uns ihren Rücken zukehrt. Ihr Gesicht bleibt uns erneut verborgen. Sie sitzt oder rutscht vielmehr auf einem einfach gestalteten Holzstuhl. Dieser wirkt aufgrund des fehlenden Sitzpolsters unbequem, was in ihrer unstabilen Haltung widergespiegelt wird. Ihre Körperhaltung wirkt ungewöhnlich und als Betrachter*in ist man fast versucht, ihr den Stuhl etwas näher hinschieben zu wollen, damit sie mit diesem nicht gänzlich umkippt. Erneut gerät die Darstellung ins Wanken. Doch warum kippt die Dame überhaupt mit dem Stuhl nach vorne in Richtung Fenster? Das Hauptgeschehen der Szene spielt sich im mittleren Bildbereich und zugleich mittleren Teil des Fensters ab. Die Frau erblickt hinter der Fensterscheibe das bereits erwähnte Kind und scheint liebevoll ihre Hand am Fenster aufzulegen, um Kontakt zu ihm herzustellen. Ruht die Hand des Kindes auch auf der anderen Seite der Fensterscheibe? Wir können es leider nicht erkennen. Das Kind wirkt im ersten Moment freundlich, scheint sogar zu lächeln. Vergrößert man das Bild (Abb. 47) allerdings, kippt dieser Eindruck, denn plötzlich wirkt es müde, sogar verzweifelt. Es ist ähnlich blass gestaltet wie das Kind am Alkoven und wir stellen uns dieselben Fragen. Wer ist das Kind? Ist es das Kind der Frau? Warum befindet es sich in einem anderen Raum, möglicherweise sogar in einem Außenraum? Weshalb kann hinter dem Fenster ansonsten nichts erkannt werden? Warum befindet sich das Kind in einem schwarzen Nichts? Wieso hat die Frau

¹³⁹ Yalçın 2004, S. 137.

diese instabile Position eingenommen und kippt mit dem Stuhl nach vorne? Es sind wieder Fragen, die zunächst unbeantwortet bleiben müssen.

Im Gegensatz zu der *Frau am Fenster* und der *Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend* interagiert das Bildpersonal hier jedoch miteinander. Beide Figuren nehmen Blickkontakt zueinander auf, sind sogar durch das Handauflegen der Frau miteinander verbunden, wenn auch eine Scheibe zwischen ihnen steht. Wir Betrachter*innen sind dabei wieder nur stille Beobachter*innen, die nicht wahrgenommen werden und am Geschehen nicht aktiv teilnehmen können. Das führt uns erneut zur Wirkung des Werkes auf die Betrachter*innen. Wie wirkt es auf uns? Welche Stimmung wird uns vermittelt? Welche Eindrücke und Emotionen entstehen?

Vergleichen wir dieses Interieur mit den zuvor besprochenen, wird schnell klar, dass davon eine vollkommen andere Stimmung ausgeht. Jacobus Vrel wählte für diese Darstellung stärkere Farbkontraste, die härter und weniger harmonisch wirken als die Farben der beiden anderen Interieurs. Schnell entsteht ein Unbehagen. Wir fragen uns, weshalb dieser Raum so karg und nüchtern ist und um welchen Raum es sich dabei generell handeln könnte. Grootenboer bezeichnet den Raum als „shadowless laboratory“¹⁴⁰ und ja es stimmt, er erinnert tatsächlich auch mich an ein Labor. Die Beleuchtung wirkt künstlich und wenig gemütlich, was den Raum neben dem schwarzen Fenster und dem dahinter schemenhaft erkennbaren Kind gespenstisch wirken lässt. Auch die Reflexion des Lichtes verunsichert. Trotz des Versuchs im Huis Bonck, bei dem sich eine ähnlich aussehende Reflexion durch Tageslicht am Fenster abzeichnen konnte, sieht die Reflexion nicht sofort wie eine Lichtquelle des 17. Jahrhunderts aus. Außerdem gibt es weitere irritierende Elemente, wie die Sprünge in der Fensterscheibe oder den „leeren“ Nagel. Obwohl wir wissen, dass der Maler gerne auf einem am Boden liegenden Papierschnitzel signierte, verwirrt dieser dennoch, da der Raum ansonsten nahezu leer ist. Und selbstverständlich ist es die Position der Frau und der kippende Stuhl, die die größte Unruhe in das Bild bringen. Diese Unruhe wird aber sofort durch das Handauflegen gebrochen, denn plötzlich sind wir wieder erleichtert durch diese liebevolle Geste, die Zeit scheint erneut für einen Moment stillzustehen.¹⁴¹ Die mütterliche bzw. weibliche Fürsorge scheint hier stärker thematisiert zu sein als bei den beiden anderen Darstellungen, wo keine Blicke oder Gesten zwischen den Figuren ausgetauscht werden. Jedoch können wir uns nicht lange auf diesem harmonischen

¹⁴⁰ Grootenboer 2018, S. 129.

¹⁴¹ Karin Leonhard macht eine ähnliche Beobachtung, indem sie schreibt, dass die Unruhe, die der Stuhl bringen würde, durch die Handgeste am Fenster wieder ausgeglichen werden würde, siehe Leonhard 2021, S. 118.

Gefühl ausruhen. Lenken wir den Blick nämlich weiter auf das Kind, werden wir erneut von einer inneren Anspannung überrascht, denn die allgemein gruselige Stimmung findet hier ihren Höhepunkt. Warum steht das Kind im Dunkel? Warum wurde es von der Frau – möglicherweise seiner Mutter – ausgegrenzt? Hier könnte erneut die Hypothese des Diesseits und Jenseits aufgegriffen werden. Dafürsprechen würde das schwarze Nichts, die blasse Gestaltung des Kindergesichtes, der Sprung in der Fensterscheibe, der sich über das Gesicht des Kindes zieht oder das Handauflegen der Frau. Auch Grootenboer stellt sich die Frage, ob die Frau am Fenster hier nicht einen Geist begrüße.¹⁴² Möglicherweise soll der kippende Stuhl den Grenzbereich zwischen der diesseitigen und der jenseitigen Welt darstellen, die Dame würde dann von hier nach dort kippen. Es ist eine kühne These, die – wie bereits festgehalten – nicht bestätigt werden kann. Yalçın erkennt in der Interaktion zwischen der Frau und dem Kind ein Spielen miteinander, dass Vertrautheit ausstrahle.¹⁴³ Auch wenn ich diese Vertrautheit spüren kann, überwiegt in meinen Augen das unbehagliche, gespenstische Gefühl. Es kann keine eindeutige Interpretation festgemacht werden. Erneut müssen wir deswegen unbefriedigt zurückbleiben. Wieder gibt es Diskrepanzen, die nicht zusammenzupassen scheinen, und eine Rätselhaftigkeit, die nicht aufgelöst werden kann. So kontrastiert unter anderem das Gefühl von Ruhe mit dem der Unruhe oder das der Sicherheit mit dem einer Unsicherheit. Zusätzlich gibt es diese offenen Fragen, die nicht beantwortet werden können.

Abschließend möchte ich erneut auf die Dualismen zurückkommen, die auch bei der *Frau am Fenster* und der *Frau und einem Jungen* sowie *einem Kind, aus dem Alkoven spähend* erörtert wurden. Gibt es hier wieder den Aspekt von Männlichkeit und Weiblichkeit? Männliche Komponenten fehlen hier gänzlich. Auch wenn sich das Geschlecht des Kindes nicht eindeutig feststellen lässt, gibt es keine Hinweise auf die An- oder Abwesenheit eines Mannes. Die sonst so üblich für Vrels Interieurdarstellungen platzierten Männermäntel oder Hüte fehlen. Die weiteren Gegensätzlichkeiten scheinen jedoch von Vrel erneut thematisiert worden zu sein. Wieder wird durch das Fenster die Grenze zwischen Innenraum und Außenraum, der privaten und der öffentlichen Welt, sichtbar gemacht. Jedoch ist das Fenster in diesem Fall geschlossen und wir können nicht erkennen, ob es sich bei dem zweiten Raum um einen Außenraum oder doch nur einen weiteren Raum innerhalb des Hauses handelt. Durch das Auflegen der Hand findet eine Verbindung dieser zwei Räume oder sogar Welten statt. Den Aspekt von Anwesenheit und Abwesenheit bzw. den von Sichtbarkeit und

¹⁴² Grootenboer 2018, S. 127.

¹⁴³ Yalçın 2004, S. 138.

Unsichtbarkeit findet wir hier ebenso. Erneut gibt es den Nagel, der anwesend und sichtbar ist, aber nichts trägt – Spiegel oder Bild sind nicht sichtbar, abwesend. Könnte der Nagel im übertragenen Sinne auch für die Abwesenheit einer Person stehen? Eine männliche Figur fehlt ja in dieser Darstellung gänzlich. Aber auch das Kind macht einen abwesenden Eindruck, der sogar so weit geht, dass wir uns die Frage stellen müssen, ob es nicht bereits körperlich abwesend von dieser Welt ist und es sich die Frau oder wir lediglich gedanklich vorstellt/vorstellen.¹⁴⁴ Dennoch macht es uns Vrel sichtbar/anwesend, indem er es schemenhaft hinter der Fensterscheibe platziert. Möglicherweise stellt genauso der nichts tragende Nagel eine Metapher für den Tod dar. Er könnte davon zeugen, dass etwas fehlt, das Kind oder der Mann fehlen – abwesend sind. Den Nagel haben wir bereits bei der *Frau am Fenster* kennengelernt, wo die Abwesenheit des Mannes durch seinen Mantel und Hut charakterisiert wurde. Es wäre auch dort möglich, dass der Nagel das Jenseits bzw. die Beschäftigung mit dem Tod symbolisiert und Vrel eine Witwe in seinem Interieur dargestellt hat. Es handelt sich dabei um eine mögliche Lesart, die aber bisher nicht bestätigt werden kann.

Abwesend, und zwar psychisch abwesend, scheint auch die Frau zu sein, zu sehr konzentriert sie sich auf das Kind und scheint die Welt um sich herum nicht mehr wahrzunehmen, ihre Emotionen sind für unser Auge unsichtbar. Mit ihrem plumpen Körper kann sie deutlich als anwesend im Innenraum verortet werden, verlässt gedanklich jedoch das Zimmer. Wir konnten dies auch schon bei unseren zuvor besprochenen weiblichen Figuren beobachten, wenngleich die Frau in diesem Bild mit dem Kind interagiert, also eine deutlich aktivere Rolle einnimmt als die Frauen zuvor. Langsam lässt sich ein Muster erkennen, so scheint der Maler mit der An- und Abwesenheit von Dingen, Momenten und Gefühlen zu spielen. Seine Räume offenbaren eine bewohnte Leere, was uns zur Beziehung von gefülltem und entleertem Raum bringt. Haben wir hier wieder einen gefüllten bzw. bewohnten Raum? Ich würde sagen nicht ganz. Dem Raum fehlt es an Einrichtung und Gemütlichkeit. Lediglich der Stuhl und die Übernahme des Bettkastens als Fenster zeugen von einem Eigenheim. Im metaphorischen Sinn könnte aber gesagt werden: Ja, der Raum ist gefüllt, gefüllt mit möglichen Lesarten, Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten. Zusätzliche Imaginationsräume werden innerhalb des Innenraums, der als dargestellter und nicht realer

¹⁴⁴ Karin Leonhard argumentiert in ähnlicher Weise, dass es bei dieser Darstellung nicht ganz eindeutig wäre, was tatsächlich da sei und was lediglich in der eigenen Imagination erscheine, siehe Leonhard 2021, S. 115. Bei ihrer Beschreibung zur *Lesenden Alten mit einem Jungem hinter dem Fenster* (Abb. 8) fasst sie einen ähnlichen Gedanken, indem sie anmerkt, dass es sein könnte, dass sich die Lesende das Kind hinter dem Fenster womöglich nur gedanklich vorstelle und es real gar nicht anwesend sei, siehe Leonhard 2021, S. 120.

Raum auch imaginiert wurde, geöffnet.¹⁴⁵ Die Eigentümlichkeit der sitzenden Frau am Fenster übertrifft meines Erachtens die der beiden zuvor besprochenen Interieurdarstellungen immens und hinterlässt die Betrachter*innen mit mehr unbeantworteten Fragen. Einerseits ist dies enttäuschend, da es nur menschlich ist, Rätsel lösen zu wollen, andererseits ist es vielleicht auch ganz gut, Jacobus Vrels Mysteriösität und die Spannung, die von diesem Werk ausgeht, aufrechtzuerhalten.

Am Ende meiner drei Bildanalysen angelangt, kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Bezeichnung *eigentümlich* Jacobus Vrels Interieurmalerie sehr gut beschreibt. Es konnte aufgezeigt werden, dass sich diese Eigentümlichkeit von der ersten über die zweite bis hin zur letzten Darstellung gesteigert hat, wo sie dann auch ihren Höhepunkt findet. Alle drei hier ausgewählten Werke sind wahrscheinlich in einem Zeitfenster von ungefähr sechs Jahren entstanden. Vrel zeigt weniger luxuriöse Räume, sondern das einfache Zuhause von städtischen Kleinbürger*innen.¹⁴⁶ Bettina Werche spricht von einer „Anspruchslosigkeit, Genügsamkeit und Bescheidenheit“,¹⁴⁷ wenn es um die vermittelte Stimmung in Vrels Interieurmalerie geht. Diese Bezeichnungen sind pointiert formuliert und meiner Meinung nach auch zutreffend. Sie sind positiv und beschreiben gut, mit welcher Atmosphäre der Maler seine Innenräume auflädt. Diese einfachen, hohen und kahlen Räume seien typisch für Vrel, so Yalçın, und würden die in Rückenansicht dargestellten Figuren ins Zentrum des Geschehens rücken.¹⁴⁸

Der Bildaufbau der beiden ersten Darstellungen ist verwandt, Vrel hat den Raum in ähnlicher Weise konstruiert. Für beide Werke verwendete der Maler erdige Farbtöne und setzte Objekte ein, wie unter anderem den Männermantel, einen Tisch und Stühle, einen Kamin oder ein schwarzes Bild bzw. einen schwarzen Spiegel, um seine Räume wohnlich wirken zu lassen. Auch die Malweise ist eine ähnliche, so zeichnet beide Interieurs ein grober Pinselstrich aus und es ist stilistisch schwer zu beurteilen, welches Werk früher entstanden ist. Die *Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* dagegen könnte dazu kaum konträrer sein. Ihr Raum ist ein wesentlich nüchternerer mit starken Kontrasten und hartem Licht. Den groben Pinselstrich finden wir zwar auch hier, allerdings wählte Vrel einen

¹⁴⁵ Grootenboer formuliert es ähnlich, wenn sie davon spricht, dass wir genauso in Gedanken versunken wären wie die dargestellten Figuren Vrels und sich die Räume mit Gedanken füllen würden, siehe Grootenboer 2018, S. 121.

Auch Leonhard schreibt von „suggestiven Hohlräumen“, die Vrels Innenräume eröffnen würden, oder den kahlen weißen Wänden, die wie Projektionsflächen für imaginierte Bilder wirken würden, siehe Leonhard 2021, S. 120–121.

¹⁴⁶ Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1998, S. 40.

¹⁴⁷ Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1998, S. 40.

¹⁴⁸ Yalçın 2004, S. 140.

weitaus kleineren Bildausschnitt und minimalisierte den Raum so weit, dass er nur noch auf das Wesentlichste reduziert ist. Man könnte fast meinen, dass es in seiner späteren Schaffensphase entstanden ist. Dendrochronologische Untersuchungen schlagen dagegen eine Datierung von 1656 vor, was bedeutet, dass es vier Jahre vor dem *Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend* gemalt worden wäre.

Was allen Darstellungen gemein ist, sind diese kleinen Unstimmigkeiten, die sich konsequent durch alle Innenräume ziehen. Seien es die Sprünge im Fenster, die Risse am Kamin oder die Nägel, die keine Bilder tragen oder aber auch für unser Auge nicht erkennbare Blickbeziehungen der Figuren, also das Nichterkennen, worauf sie blicken, was sie außerhalb des Fensters sehen können. Stets finden wir diese unruhestiftenden Elemente, die die scheinbar harmonischen Innenräume zum Kippen bringen. Auffällig ist zusätzlich, dass in allen Interieurbildern Vrels eine Narration zu fehlen scheint. Doch könnte es dennoch ein Thema geben? Ein stets wiederkehrender Aspekt ist der von Anwesenheit und Abwesenheit. Es mag der Eindruck entstehen, dass Jacobus Vrel dies in all seinen Darstellungen thematisierte. Alle Damen können wir lediglich von hinten betrachten, sie werden uns als Rückenfiguren präsentiert und erscheinen deswegen unzugänglich. Sie negieren jeglichen Bezug zu den Betrachter*innen und ihre Gedanken bleiben uns verborgen. Entweder schauen sie gedankenverloren aus dem Fenster, kramen konzentriert in einer Schublade oder nehmen Kontakt zu einem möglicherweise bereits verstorbenen und imaginierten Kind auf. Gemein haben sie, dass sie körperlich zwar anwesend sind, aber geistig gänzlich abwesend zu sein scheinen. In anderen Worten kann gesagt werden, dass Vrels Innenräume zwar bewohnt sind, aber dennoch psychologisch leer wirken. Honig hält fest, dass bei Vrel eher die Träume als die Handlungen Thema wären.¹⁴⁹ Es ist durchaus möglich, dass der Maler die Konzentration auf sich selbst, die Innerlichkeit, die Reflexion oder das Träumen zum Thema machen wollte. Auch gehört haben wir die These, dass es sich bei den „blassen“ Kindern um möglicherweise verstorbene Kinder handeln könnte und Vrel damit die Kindersterblichkeit, den Verlust, den Schmerz und wieder die Abwesenheit dadurch zum Ausdruck bringen wollte. Auch die Abwesenheit der Männer, die nur noch als Mantel oder Hut präsent sind, könnte davon zeugen, dass Vrels Darstellungen vom Leben von Witwen handeln. An diesem Punkt ist es aber wichtig anzumerken, dass es sich hierbei lediglich um mögliche Lesarten handelt und sich Vrels Interieurmalerie jeglicher gesicherten Interpretationen entzieht. In meinen Augen sind es genau diese Rätselhaftigkeit, das Mysteriöse oder die unbeantwortbaren Fragen, die Vrels Innenräume so reizvoll und

¹⁴⁹ Honig 1989, S. 47.

enigmatisch machen. Weiters interessant ist, dass keine einzige Figur Kontakt zu uns Betrachter*innen aufnimmt. Es wird auf jegliche Blickbeziehungen verzichtet. Wir sind lediglich stille Beobachter*innen oder wie Yalçin es formuliert, „Belauscher“,¹⁵⁰ die voyeuristisch in das Geschehen eindringen, ohne dabei bemerkt zu werden. Des Weiteren führt sie aus, dass wir aufgrund der Ignoranz der Figuren und im Speziellen der Rückenfiguren zu „Eindringlingen“¹⁵¹ der Szene würden. Diese Bezeichnung ist negativ konnotiert und tatsächlich ist es so, dass wir uns beim Eindringen in die private Welt der dargestellten Figuren ein wenig unwohl fühlen. Dennoch ist die Neugierde, mehr über diese private Welt erfahren zu wollen, größer, weshalb es uns schwerfällt, unseren indiskreten Blick abzuwenden.

Doch für wen wurden die Bilder eigentlich geschaffen? Eine Frage, die bisher noch nicht behandelt wurde. Martha Moffitt Peacock ist der Meinung, dass Jacobus Vrel primär an familiären Schauplätzen, mit denen sich weibliche Betrachterinnen identifizieren können, interessiert gewesen zu sein scheint.¹⁵² Honig sieht dies ähnlich, wenn sie auch etwas kritischer formuliert, dass das häusliche Verhalten zu einer Art Aufführung wird, indem hausfrauliche Tätigkeiten vor offenen Fenstern oder Türen stattfinden, durch die man von Nachbarinnen beobachtet werden könne. Gesehen zu werden bedeute auch zu sehen, nur indem man sich selbst vermeintlich richtig verhalte, könne man auch das Verhalten anderer Frauen beurteilen, so Honig.¹⁵³ Dies erscheint zunächst plausibel, jedoch finden wir Vrels Damen meist beim Pausieren ihrer Aufgaben vor. Grootenboer spricht bei ihrer Beschreibung des *Interieurs mit am Kamin sitzender Frau* (Abb. 16) genau über dieses Ruhen, diese schwere Stille: „It is this heavy silence – rather than the interrupted household activity – that identifies what this woman’s existence consists of, that gives her the face we are not meant to see.“¹⁵⁴ Man könne die Frau beinahe seufzen hören, schreibt Grootenboer.¹⁵⁵ Ihre Ausführungen könnten durchaus auch auf andere Innenraumdarstellungen Vrels angewendet werden, denn diese schwere Stille finden wir – wie wir bereits gesehen haben – genauso in den drei hier besprochenen Interieurs.

Könnte es jedoch nicht trotzdem sein, dass die Gemälde, die anfangs so feminin wirken, auch für männliche Betrachter geschaffen wurden? Da es leider keine Aufzeichnungen über mögliche Auftraggeber*innen oder frühe Käufer*innen gibt, kann heute nicht mit Sicherheit

¹⁵⁰ Yalçin 2004, S. 114.

¹⁵¹ Yalçin 2004, S. 117.

¹⁵² Peacock 2020, S. 364.

¹⁵³ Honig 1997, S. 194.

¹⁵⁴ Grootenboer 2018, S. 119.

¹⁵⁵ Grootenboer 2018, S. 119.

festgestellt werden, für wen Vrels Bilder bestimmt waren. Kann davon ausgegangen werden, dass seine Interieurbilder für die Innenräume familiärer Haushalte gedacht waren,¹⁵⁶ wären sie folglich für den Blick beider Geschlechter produziert worden. Zudem wissen wir, dass Erzherzog Leopold Wilhelm drei von Vrels Innenraumdarstellungen besaß. Peacock denkt auch, dass häusliche Darstellungen im Allgemeinen Frauen und Männer gleichermaßen angesprochen hätten.¹⁵⁷ Sie beruft sich dabei auf John Michael Montias' Recherche, die belegen konnte, dass Vermeers Interieurszenen von einem kunstsammelnden vermögenden Ehepaar namens Pieter Claesz. van Ruijven und Maria de Knuijt bewundert und gekauft wurden.¹⁵⁸ Es ist dennoch schwierig, über einen weiblichen oder männlichen Blick im 17. Jahrhundert zu sprechen, da es keine Aufzeichnungen darüber gibt, welche Gemälde von Frauen und welche von Männern ausgesucht wurden.¹⁵⁹ Es scheint, als müsse auch diese Frage unbeantwortet bleiben. Wenn es um Vrels Interieurszenen geht, ist es meines Erachtens durchaus möglich, dass weibliche und männliche Betrachter*innen Gefallen daran hatten und sie der Maler nicht explizit an Frauen oder Männer adressieren wollte.

Weiters wurde erörtert, dass Vrels Interieurs stets einen Bezug zur Außenwelt nehmen, er also mit der Auseinandersetzung von innen und außen, dem Privaten und Öffentlichen interessiert gewesen zu sein scheint.¹⁶⁰ Mit großen prominenten Fenstern, die zum Teil geöffnet sind, aus denen sich entweder eine Dame lehnt oder ein Junge seinen Blick schweifen lässt und aus denen Tageslicht ins Innere strömt oder sei es durch das Erscheinen eines Kindes auf der anderen Seite des Fensters, wird angedeutet, dass es nicht nur eine private Welt im Inneren des Hauses gibt. Niemals verlassen Vrels Figuren physisch den Innenraum, vielmehr scheinen sie darin eingefroren zu sein. Wenn sie Außenräume betreten, geschieht dies nur auf einer gedanklichen, psychischen Ebene. Das Fenster dient als Schnittstelle dieser beiden Räume. Hammer-Tugendhat weist dabei auf den doppelten Sinn dieser Grenze hin, denn sozial gelesen stelle das Fenster die Grenze zwischen dem privaten, weiblich definierten Haus und dem öffentlichen, männlich definierten Außenbereich dar. Liest man das Fenster aber medial, fungiere es als Grenze zwischen dem Bildraum und dem Betrachter*innenraum.¹⁶¹ Da Vrel nicht der einzige Maler war, der Fenstern eine prominente

¹⁵⁶ Claudia Fritzsche hält fest, dass Bilder vorrangig für den privaten Haushalt produziert und auch dort betrachtet worden wären, siehe Fritzsche 2013, S. 250.

¹⁵⁷ Peacock 2003, S. 50.

¹⁵⁸ Peacock 2003, S. 50; Montias 1989, S. 246.

¹⁵⁹ Peacock 2003, S. 51.

¹⁶⁰ Auch Luisa Senkowsky spricht bei ihrer Beschreibung des *Interieurs mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an der Klöntür* (Abb. 19) von Vrels Interesse am Diskurs innen/außen, siehe Senkowsky 2014, S. 27.

¹⁶¹ Hammer-Tugendhat 2009, S. 33. Die Grenzziehung zwischen weiblichem und männlichem Bereich wird im nächsten Kapitel näher ausgehandelt.

Rolle zuwies, sondern die Darstellungen von Fenstern als Schwelle sogar bis ins frühe Mittelalter zurückgehen und später im 17. Jahrhundert von den niederländischen Interieurmaler*innen wieder aufgegriffen wurden, soll diesem Thema in einem Abschnitt des nächsten Kapitels besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Zunächst wird es jedoch notwendig sein, unseren Blick zu weiten und das Leben in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts und die Entwicklung der Innenraumdarstellungen näher zu behandeln, mit dem Ziel, Jacobus Vrels enigmatische Interieurbilder innerhalb dieses Diskurses positionieren zu können.

5 Die niederländische *huiselijkheid* im 17. Jahrhundert

Da in der Kunstgeschichte immer wieder davon gesprochen wird, dass niederländische Künstler*innen im 17. Jahrhundert mit ihren Interieurdarstellungen das alltägliche und private Leben von Hausfrauen abbilden würden,¹⁶² soll nun in diesem Kapitel versucht werden, der Frage nachzugehen, was denn Häuslichkeit für die Niederländer*innen bedeutete. Warum stieg in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts das Interesse am privaten bürgerlichen Leben? Weshalb rückte die Hausfrau in den Fokus unzähliger Innenraumbilder? Wie setzte Jacobus Vrel dieses Phänomen in seiner Malerei um?

5.1 Die bürgerliche Häuslichkeit

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts machte sich ein gesellschaftlicher Wandel in den Niederlanden bemerkbar. Dafür verantwortlich waren der Achtzigjährige Krieg (1568–1648) mit Spanien, der Calvinismus, der sich fast als Staatsreligion etablieren konnte, und der enorme wirtschaftliche Aufschwung.¹⁶³ Im Jahr 1581 konnten sich die nördlichen Niederlande mit sieben Provinzen von der spanischen Herrschaft lösen. Ihre Unabhängigkeit wurde 1648 im Westfälischen Frieden anerkannt. Für den wirtschaftlichen Aufschwung war vor allem der Getreidehandel in der Ostsee verantwortlich, womit mittels Transithandel unterschiedliche Waren wie Butter, Pelze, Tücher, aber auch Fisch und Fleisch aus anderen Ländern importiert werden konnten.¹⁶⁴ Oft wird im niederländischen Kontext der Ausdruck *Goldenes Zeitalter* gebraucht, um das Phänomen der florierenden jungen Republik während des 17. Jahrhunderts zu beschreiben. Es war die Zeit von Wohlstand, politischer Macht und kulturellem Wachstum. Dies traf aber

¹⁶² Jäkel-Scheglmann 1994, S. 27; Kemp 1998, S. 17.

¹⁶³ Brown 1984, S. 51–52.

¹⁶⁴ Brown 1984, S. 53.

nicht auf die ärmere Bevölkerung zu, profitieren konnten davon lediglich die Reichen.¹⁶⁵ Dies ist nur ein Grund, weshalb der Begriff *Goldenes Zeitalter* heute kritisch betrachtet werden sollte. Diese Zeit war nämlich außerdem vom Kolonialismus und der Ausbeutung von Menschen geprägt, weshalb dieser Aspekt stets mitbedacht werden muss. Die Wirtschaft konnte vor allem deswegen florieren, da die Niederlande im 17. Jahrhundert eine der bedeutendsten Kolonialmächte der Welt waren. Jan Blanc setzt sich in seiner Publikation *Dutch Golden Age(s): the Shaping of a Cultural Community* von 2021 intensiv mit dieser Thematik auseinander und möchte den Begriff *Golden Age* darin überdenken.¹⁶⁶

Doch nicht nur die Wirtschaft veränderte sich, es machte sich auch ein Wandel innerhalb der Familien bemerkbar. Wenn zuvor noch Großfamilien mit mehreren Generationen unter einem Dach lebten, wurden diese im 17. Jahrhundert in den protestantisch geprägten Niederlanden von sogenannten Kernfamilien abgelöst, die nur noch aus den Eltern und Kindern bestanden.¹⁶⁷ Diese bürgerlichen, meist wohlhabenden Familien lebten größtenteils in kleinen, für nur eine Familie vorgesehenen Stadthäusern. Die eigene Kleinfamilie und das Heim gewannen nach Jahren der Unterdrückung an Bedeutung, wodurch die Häuslichkeit (*huiselijkheid*) eine immer größere Rolle spielte.¹⁶⁸ Hausfrauliche Arbeiten gehörten zum gesellschaftlichen Erziehungsmuster, wodurch das Rollenbild der Frau in den calvinistischen Niederlanden geformt wurde.¹⁶⁹ Es war jedoch nicht notwendigerweise die Hausfrau selbst, die den Haushalt pflegte, sondern es war in finanzkräftigen Familien üblich, eine Magd anzustellen, die die Hausfrau bei ihren Aufgaben und Pflichten unterstützen sollte.¹⁷⁰ Häuslichkeit hat auch immer mit Klassenzugehörigkeit zu tun. Das ideale weibliche Heim war ein wohlhabendes.¹⁷¹

Neben der Haushaltsführung gehörte auch die Versorgung der Kinder und deren Erziehung zu den Aufgaben einer tugendhaften Frau. Die Ehefrau blieb zu Hause und verrichtete im Eigenheim ihre Tätigkeiten, während der Ehemann seine Geschäfte außerhalb des Hauses, in der Öffentlichkeit führte.¹⁷² Einen großen Beitrag zu diesem Rollenbild der Frau leistet Jacob Cats (1577–1660), der mehrere moralisierende, calvinistische Emblembücher zu

¹⁶⁵ Klock 1994, S. 10. Els Klock macht darauf aufmerksam, dass der Begriff *Goldenes Zeitalter* bisher zu allgemein gebraucht wurde und kritischer verwendet werden sollte, denn es waren nicht alle Niederländer*innen wohlhabend, weswegen *Gold* sicherlich nicht auf die ärmere Bevölkerung zutrifft.

¹⁶⁶ Der Publikation (siehe Literaturverzeichnis) liegt ein Forschungsprojekt von Jan Blanc und seinem Team zugrunde, dass an der Université de Genève in Genf durchgeführt wurde, siehe URL: <https://www.dutch-golden-ages.com/> (20.06.2023).

¹⁶⁷ Brown 1984, S. 56.

¹⁶⁸ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 21–22.

¹⁶⁹ Mai 2003, S. 58.

¹⁷⁰ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 62.

¹⁷¹ Honig 1997, S. 198.

¹⁷² Jäkel-Scheglmann 1994, S. 58.

dieser Thematik verfasste. Cats war ein reicher und einflussreicher Mann in Holland, seine Werke waren in fast allen bürgerlichen Haushalten der Niederlande zu finden.¹⁷³ Besonders beliebt war *Houwelijck* (Ehe) von 1625, worin es um die unterschiedlichen Lebensabschnitte von Frauen geht: Maagd (Mädchen), Vrijster (Jungfrau), Bruid (Braut), Vrouwe (Ehefrau), Moeder (Mutter) und Weduwe (Witwe).¹⁷⁴ Für Cats steht die Ehe im Vordergrund, sie ist die wichtigste Grundlage des menschlichen Lebens. Der Frau kommt dabei lediglich die Rolle als Mutter und Hausfrau zu – es ist der einzig vorstellbare Lebensentwurf für sie. Cats richtet sich mit seinem Benimmbuch direkt an weibliche Leserinnen.¹⁷⁵ Er beruft sich auf die Bibel, um sein Ideal, nämlich dass Frauen Männern untergeordnet seien, zu predigen. In seinen Augen hätten die Frauen verstanden, dass ihre Untergebenheit die Entscheidung Gottes sei und sie sich danach zu richten hätten.¹⁷⁶ In *Houwelijck* macht er deutlich, dass aber die Frau im Haushalt, den er mit einem Königreich und einem Staat vergleicht, das Sagen hätte. Er schreibt der Mauer des Eigenheims dabei eine besondere Bedeutung zu, die das Reich der Frau schützen würde. Die Hausfrau müsse allerdings stets den Eingang im Auge behalten, damit kein Unheil von draußen in das Innere des Hauses eindringen könne.¹⁷⁷ Cats adressiert auch den Ehemann, dessen Aufgabe es sei, die Regeln und Gesetze des Heimes zu bestimmen. Der Ehemann wird mit dem Reisenden gleichgestellt und bekommt somit eine Rolle zugeschrieben, die im öffentlichen Raum, außerhalb des Hauses stattfindet. Cats' Vorstellung vom Haus als sicheren, begrenzten Ort für die Ehefrau ist nichts Neues und findet sich in zahlreichen Abhandlungen seit der Renaissance.¹⁷⁸ Hammer-Tugendhat nennt unter anderem *Ménagier de Paris* (ein Werk eines anonymen Autors des 14. Jahrhunderts), Alberti (1404–1472), Albrecht von Eyb (1420–1475), Juan Luis Vives (1492–1540) und Erasmus von Rotterdam (um 1467–1536), die ebenfalls moralisierend lehrende Texte zur Ehe und dem Familienleben verfassten.¹⁷⁹ Daneben gab es zahlreiche volkstümliche Handbücher, die die Frauen über eine korrekte und ordentliche Haushaltsführung unterrichten sollten. Der Reinigung und Sauberkeit werden darin eine besondere Bedeutung zugeschrieben.¹⁸⁰ Cats hingegen weist aber deutlicher auf die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen hin.¹⁸¹

¹⁷³ Hammer-Tugendhat 2009, S. 38–39.

¹⁷⁴ Siehe Inhaltsverzeichnis bei Cats 1993.

¹⁷⁵ Hammer-Tugendhat 2009, S. 39.

¹⁷⁶ Sneller 1994, S. 31.

¹⁷⁷ De Mare 1992, S. 65–66.

¹⁷⁸ De Mare 1992, S. 68.

¹⁷⁹ Hammer-Tugendhat 2009, S. 39.

¹⁸⁰ Schütz 2009, S. 150/152.

¹⁸¹ De Mare 1992, S. 68.

Peacock streicht heraus, dass Cats paradoxerweise jedoch auch Frauen lobt, zum Beispiel die Universalgelehrte Anna Maria van Schurman (1607–1678), die genau das Gegenteil machte und sich nicht seinen patriarchalen Ratschlägen beugte.¹⁸² Sie war eine bedeutende Wissenschaftlerin und unabhängige Frau der Niederlande und thematisierte in ihren Werken die Geschlechterrollen, die von ihren männlichen Zeitgenossen festgeschrieben wurden.¹⁸³ Jacob Cats war jedoch nicht der Einzige, der gelehrte Frauen rühmte, auch Johan van Beverwijck (1594–1647), ein niederländischer Arzt und Autor, spricht in seinem Werk *Van de wtmentheyt des vrouwelicken geslachts*, das 1639 und 1643 publiziert wurde, über die Wichtigkeit von Frauen. Wie auch schon Cats' Sicht auf Frauen ist seine eine ambivalente. Einerseits will er seine eigenen Töchter auf demselben Niveau wie dem von van Schurman unterrichten, andererseits sollten sie deswegen aber noch lange nicht den Haushalt und ihre zukünftigen Männer vernachlässigen.¹⁸⁴ Im Gegensatz zu Cats ist van Beverwijck allerdings der Meinung, dass Frauen den Männern sogar überlegen seien.¹⁸⁵ Dennoch betont er die Bedeutung der Hausfrauen. Für ihn ist die Familie der Ursprung einer Republik. Die Aktionen der Hausfrauen würden das Fundament für eine gut geordnete Gesellschaft liefern. Wie auch Cats vergleicht er die Domäne der Frau mit einem Königreich, limitiert die Frau jedoch nicht nur auf diesen Bereich. Er meint, dass viele Frauen fähig wären, an Handelsgeschäften teilzunehmen und dabei dennoch ihren Haushalt ordentlich führen könnten.¹⁸⁶ Auch wenn van Beverwijck damit die Intelligenz der Frauen verteidigt und sie nicht ausschließlich auf die Rolle als Hausfrauen reduziert, liest sich der Text aus heutiger emanzipatorischer Sicht dennoch schwierig, da es nicht mehr die alleinige Aufgabe der Frau ist, sich um die häuslichen Tätigkeiten zu kümmern. Peacock ist jedoch der Meinung, dass die Inklusion von Hausfrauen in Johan van Beverwijcks Werk keinesfalls Frauen erniedrigen würde, ganz im Gegenteil, es würde ihre Rolle sogar hervorheben und sie mit Wissenschaftlerinnen oder Schriftstellerinnen gleichstellen. Van Beverwijck verfasste seinen Text auf Niederländisch und nicht auf Latein, was darauf hindeutet, dass er damit die einfache bürgerliche Gesellschaft ansprechen wollte.¹⁸⁷

Doch nicht nur Moralisten und Ärzte thematisierten das häusliche Leben, auch der Mathematiker und Ingenieur Simon Stevin (1548–1620) soll genannt werden, der 1660 ein Architekturtraktat über das bürgerliche Wohnhaus verfasste. Er unterscheidet verschiedene

¹⁸² Peacock 2003, S. 49; Peacock 2020, S. 344.

¹⁸³ Stahl 2017, S. 18.

¹⁸⁴ Van Gemert 1994, S. 46.

¹⁸⁵ Van Gemert 1994, S. 40.

¹⁸⁶ Peacock 2003, S. 54–55.

¹⁸⁷ Peacock 2003, S. 55.

Plätze im Haus, die er Männern oder Frauen zuordnet. Zum Mann würden unter anderem die Bibliothek oder das Büro, zur Frau zum Beispiel das Wäschezimmer gehören.¹⁸⁸ Stevin schenkt auch den Fenstern besondere Aufmerksamkeit, denn als Grenze zwischen innen und außen sollten diese so hoch liegen, dass man zwar von drinnen nach draußen sehen, jedoch nicht von draußen nach drinnen sehen könne.¹⁸⁹ Es ist fraglich, ob Maler des 17. Jahrhunderts das Traktat von Stevin kannten, aber es zeugt davon, dass die Häuslichkeit und die Grenze zwischen Innenraum und Außenraum, zwischen Frau und Mann von großem gesellschaftlichen Interesse war. Auch Simon Schama betont die Grenze vom Hausinneren zur Straße. Die Straße würde den Schmutz der gesamten Welt bis zur Türschwelle befördern. Im geschützten Inneren des Heimes würde sich ein Reinigungsprozess der schmutzigen Welt vollziehen – moralisch und äußerlich, so Schama.¹⁹⁰ Brita Rang hingegen lenkt ihre Aufmerksamkeit weniger auf diese Grenzziehungen, sondern mehr auf die Zwischenbereiche, die von allen Familienmitgliedern geteilt werden würden. So nennt sie zum Beispiel den Vorraum, der von allen Geschlechtern betreten werden würde. Von dort spannt sie den Bogen groß und setzt diese Zwischenbereiche und die Überschreitung davon mit der Geschichte der Niederlande in Beziehung. Sie betont, dass gerade die Überlappungen der weiblich und männlich konnotierten Bereiche von besonderem Interesse wären, da die nördlichen Niederlande um 1600 durch weitreichende Übergänge charakterisiert waren. Sie spricht vom Übergang der von Spanien abhängigen Provinzen zu einer Gesellschaft mit einer neuen republikanischen Struktur oder dem Übergang von einer katholischen zu einer pluralistischen, von calvinistischen Protestant*innen gekennzeichneten Gemeinschaft.¹⁹¹ In meinen Augen möchte sie damit sagen, dass wir uns weniger auf die strikte Trennung femininer und maskuliner Räume beschränken sollten, denn Interieurbilder würden uns auch offene Türen und Fenster präsentieren, die von der Straße in das Innere des Hauses führen oder vice versa. Die Grenzen würden demnach durch die Öffnungen dekonstruiert werden. Rangs Meinung nach resultiert das Verständnis vom Eigenheim aus neuen Wegen, in denen Menschen über ihre Umgebung reflektierten. Neben der vorantreibenden Individualisierung gäbe es ein neues Verständnis für die Ehe und mehr persönliche Autonomie. Stevins Konzept würde genau dies beachten, indem er der Familie einen intimen Platz einräumte. Die freiwillige Abgrenzung zur Außenwelt und die Privatheit innerhalb des Hauses seien wichtige Aspekte seines Plans gewesen, so Rang.¹⁹²

¹⁸⁸ De Mare 1994, S. 110.

¹⁸⁹ De Mare 1992, S. 72.

¹⁹⁰ Schama 1988, S. 418–419.

¹⁹¹ Rang 1994, S. 122.

¹⁹² Rang 1994, S. 124.

Eine Frage, die sich in Bezug auf die Geschlechterrollen von Mann und Frau dennoch stellt, ist, ob die Schilderungen der Moralisten tatsächlich der Realität entsprachen. Waren es die einzigen Aufgaben der Frau, eine gute Ehefrau zu sein und sich um den Haushalt und die Kinder zu kümmern? Fanden die Geschäfte der Männer lediglich in der Öffentlichkeit statt? Helga Möbius geht davon aus, dass Männer und Frauen gleichermaßen an der Einhaltung von moralischem und tugendhaftem Verhalten interessiert waren. Denn es ging nicht darum, in Askese und Verzicht zu leben, sondern mehr darum, die eigenen Sinne unter Kontrolle zu halten und ihnen maßvoll nachzugehen.¹⁹³ Klok spricht von einer gewissen Ambivalenz, wenn es um die Darstellung niederländischer Frauen geht. Einerseits waren sie Hausfrauen, nahmen aber genauso an wirtschaftlichen Aktivitäten teil. Das Haus war ihre Domäne, aber selbstverständlich spazierte sie auch auf den Straßen oder gingen zum Markt, um einzukaufen. Sie wären keusch, aber dennoch leidenschaftlich in der Ehe gewesen, argumentiert Klok.¹⁹⁴ Honig macht jedoch darauf aufmerksam, dass der Markt als Verlängerung des Heimes angesehen wurde, weswegen Frauen dort einkaufen und sogar handeln durften. Er gehöre somit zur femininen, häuslichen Sphäre.¹⁹⁵ Patricia Lafontaine spricht dabei von einer „feminisation“¹⁹⁶ des öffentlichen Raums, der männlichen Welt. Außerdem gingen Männer in der Realität ihren Geschäften nicht ausschließlich außerhalb ihres Zuhauses nach, sie wickelten diese auch innerhalb des Heimes, in ihren Büros ab.¹⁹⁷ Die Büros gehörten zwar zum maskulinen Bereich, befanden sich aber in der übergeordneten femininen Domäne des Eigenheimes. Wayne Franits erwähnt ebenso, dass Männer durchaus zu Hause arbeiteten, weswegen er sich gegen die Behauptung, dass das Heim eine weibliche Domäne sei, ausspricht.¹⁹⁸

Nach all dem Gelesenen scheint die Grenzziehung zwischen der rein weiblichen Domäne des Eigenheims und der öffentlichen Sphäre des Mannes nicht ganz eindeutig zu sein. Zu viele Widersprüche machen deutlich, dass es sich bei den verschriftlichten und verbildlichten stereotypen Rollenbildern um soziale Konstrukte handelt, die keinesfalls von Natur aus gegeben sind, worauf an späterer Stelle noch näher eingegangen wird. Immer wieder wird auch davon gesprochen, dass niederländische Frauen mehr Freiheiten als Frauen in den Nachbarländern gehabt hätten,¹⁹⁹ was mit den Ausführungen der Benimmbücher nicht

¹⁹³ Möbius 1987, S. 80.

¹⁹⁴ Klok 1994, S. 14.

¹⁹⁵ Honig 1997, S. 198.

¹⁹⁶ Lafontaine 2000, S. 30.

¹⁹⁷ Loughman 2014, S. 98.

¹⁹⁸ Franits 1997, S. 67.

¹⁹⁹ Siehe u. a. Peacock 2003, S. 53.

ganz zusammenpasst. Mary Prior argumentiert, dass Witwen die größten Freiheiten genossen hätten, sie wären beinahe so unabhängig wie Männer gewesen. Sie konnten unter anderem Eigentum erben, Verträge abschließen oder die Geschäfte ihrer verstorbenen Männer weiterführen.²⁰⁰

Zu der bereits erwähnten florierenden Wirtschaft zählte auch ein sich etablierender Kunstmarkt, der auf ein neues, der Häuslichkeit große Aufmerksamkeit schenkendes Publikum ausgerichtet war. Dieser freie Kunstmarkt, der nicht mehr an die Kirche oder Aristokratie gebunden war, passte sich den Wünschen der neuen bürgerlichen Käufer*innen an; so produzierten Künstler*innen kleine Bilder, die leicht im Eigenheim aufgehängt werden konnten.²⁰¹ Die Tafeln waren preiswert und auch für die ärmere Bevölkerung leistbar. Nun konnten die Kunstwerke nicht ausschließlich in Kunsthandlungen und Galerien betrachtet werden, sondern auch auf Jahrmärkten erstanden werden.²⁰² Ende der 1640er-Jahre lässt sich eine Zunahme von Gemälden feststellen, die sich dem bürgerlichen Familienleben zuwenden und das private Eigenheim der Familien darstellen.²⁰³ Dabei handelt es sich um die sogenannten Interieurszenen, die im nächsten Kapitel näher betrachtet werden sollen.

Zunächst kann hier zusammenfassend festgehalten werden, dass im 17. Jahrhundert in den Niederlanden das private Eigenheim und die darin lebende Kleinfamilie stark an Bedeutung gewannen. Moralisierende Schriften und Abhandlungen über das Haus und das Wohnen bürgerlicher Familien zeugen davon. Doch bilden nun die gängigen Interieurdarstellungen tatsächlich das alltägliche Leben von Hausfrauen ab? Kannten die niederländischen Maler*innen des 17. Jahrhunderts die Benimmbücher? Könnte es sogar sein, dass diese als Grundlage für ihre bildlichen Darstellungen dienten?

5.2 Die dargestellte Häuslichkeit in Interieurbildern

Darstellungen von Innenräumen finden wir bereits im Mittelalter. Bei Giotto war es noch so, dass sich weder der Maler selbst noch wir Betrachter*innen im Innenraum befanden bzw. befinden. Er stellte seine Interieurszenen (Abb. 48 und 49) Anfang des 14. Jahrhunderts so dar, dass immer auch das Gebäude von außen gesehen werden kann. Karl Schütz vergleicht dies mit einem „Puppenhaus“, denn sowohl dort als auch bei Giotto wurde die Vorderwand entfernt, um ins Innere des Hauses blicken zu können. Schütz betont aber, dass es sich bei

²⁰⁰ Prior 1994, S. 137.

²⁰¹ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 23; Stahl 2017, S. 13–14.

²⁰² Jäkel-Scheglmann 1994, S. 24.

²⁰³ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 28.

der dargestellten Architektur nicht um eine reale, existierende handle, sondern es darum gehe, die Bilderzählung für die Betrachter*innen plausibel zu machen.²⁰⁴ Ein Jahrhundert später gelang es dem altniederländischen Maler Jan van Eyck mit seinem *Arnolfini-Bildnis* (Abb. 37) den Maler*innen- und Betrachter*innenstandpunkt innerhalb des Innenraums zu platzieren.²⁰⁵ Denn wie bereits Anna Rohlfsvon Wittich festgehalten hat, müssen sich die Maler*innen bei der Abbildung von Innenräumen der Herausforderung stellen, das „Innere eines Hohlkörpers“ für uns Betrachter*innen sichtbar zu machen. Die Maler*innen würden dieses Problem lösen, indem sie ihren eigenen Standpunkt innerhalb des Interieurbildes wählen und nur einen Teil des Raumes wiedergeben. Der nicht sichtbare Abschnitt würde dann vor der vorderen Bildebene durch die Betrachter*innen ergänzt werden. Rohlfsvon Wittich folgt schlüssig daraus, dass das neuzeitliche Tafelbild kein in sich abgeschlossenes Gebilde wäre, sondern die vordere Bildebene ein sichtbarer „Ausgangspunkt einer unbegrenzten Welt in der Vorstellung des Betrachters“ sei.²⁰⁶ Van Eyck arbeitete aber mit einem Kunstgriff, indem er uns auf der bildparallelen Wand einen Spiegel präsentiert, der uns die Rückenansichten der Porträtierten, ihn selbst, aber auch die unsichtbare vierte Wand enthüllt.²⁰⁷

Es wird deutlich, dass sich die Interieurmalerie aufgrund eines neuen Interesses an Raumkonstruktionen entwickeln konnte. Szenen von Innenräumen sind nach Martha Hollander „an arena for compositional experiments“,²⁰⁸ die im niederländischen 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt fanden. Die uns heute bekannte niederländische Interieurmalerie entwickelte sich zur Mitte des 17. Jahrhunderts als Untergattung der Genremalerei heraus und setzte sich, wie der Name schon vermuten lässt, mit der Konstruktion und Darstellung von Innenräumen auseinander. Ihre Blütezeit reichte von den 1650er- bis in die späten 1670er-Jahre.²⁰⁹ Aus der Genremalerei herausbilden konnte sie sich aufgrund gesellschaftlicher Veränderungen, wie dem neuen Fokus auf das Heim und die darin wohnende Kernfamilie.²¹⁰ „Es ist eine Kunst, die auf Diskussionen und Auseinandersetzungen der Zeit reagiert, die den Wandel der sozialen Verhältnisse und der Verhaltensmuster im öffentlichen wie im privaten Leben widerspiegelt“,²¹¹ so Brown.

²⁰⁴ Schütz 2009, S. 33.

²⁰⁵ Schütz 2009, S. 10.

²⁰⁶ Rohlfsvon Wittich 1955, S. 109.

²⁰⁷ Schütz 2009, S. 10.

²⁰⁸ Hollander 2002, S. 39.

²⁰⁹ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 38.

²¹⁰ Senkowsky 2014, S. 39.

²¹¹ Brown 1984, S. 51.

Die Genremalerei gibt vor, alltägliche Szenen der niederländischen Gesellschaft abzubilden. Hierbei muss jedoch bedacht werden, dass diese scheinbar alltäglich dargestellte Welt dem niederländischen Publikum des 17. Jahrhunderts zwar vertraut war, dennoch weitgehend nicht der Realität entsprach. Bei den meisten Interieurdarstellungen handelt es sich um imaginative Konstruktionen, die dem Geist der Künstler*innen entstiegen sind. Honig schreibt, dass die Genremalerei, womit sie die Interieurmalerie im Besonderen meint, weniger das alltägliche Leben darstelle, als imaginäre Lösungen für Probleme der gelebten Existenz anbiete. Sie bezieht sich dabei auf die vorherrschenden Geschlechterrollen und die den Frauen und Männern speziell zugeschriebenen Plätze in ihrem Eigenheim, wenn sie formuliert, dass die Abgrenzung räumlicher Zonen und das geschlechtsspezifische Verhalten innerhalb dieser Zonen entscheidende Probleme wären, die die Interieurmalerie anspreche.²¹² Ich stimme Honig zu, wenn es um die Deutlichmachung der abgegrenzten Räume von Frauen und Männern in der Interieurmalerie geht, und ich denke, dass Innenraumdarstellungen eine Diskussion darüber auf jeden Fall eröffnen können. So wie Honig es jedoch formuliert, klingt es beinahe so, als ob die Interieurmalerie bewusst auf diese Problematik aufmerksam machen wollte. Betrachtet man niederländische Tafeln von Innenräumen des 17. Jahrhunderts, wird zwar schnell deutlich, dass Männer in den als feminin erachteten Räumen so gut wie nie zu sehen sind, und wenn doch, lediglich als Gäste auftreten oder wie bei Jacobus Vrel nur in Form eines Mantels oder Huts im Raum anwesend sind, also diese Abgrenzung von Männlichem und Femininem, von Öffentlichem und Privatem durchaus in den Werken ersichtlich ist, aber ob diese bewusst die angesprochene Abgrenzung als problematisch herausstreichen wollten, ist in meinen Augen fragwürdig. Natürlich sind die Abbildungen und deren Abgrenzungen der Geschlechter heute kritisch zu betrachten, dennoch bin ich mir nicht sicher, ob diese Problematik den zeitgenössischen Künstler*innen und genauso dem Publikum bewusst war bzw. die Thematisierung dessen intendiert war. Hammer-Tugendhat argumentiert meines Erachtens schlüssiger, wenn sie sich ebenso auf die in den Innenraumszenen stets abwesenden Männer bezieht und deutlich macht, dass das Interieurbild deswegen nicht die soziale Realität widerspiegeln würde, da Männer durchaus im Haus anwesend waren und sogar handwerkliche Aufgaben übernommen hätten. Sie führt weiter aus, dass diese Konstruktion eines von der öffentlichen, männlichen Außenwelt abgeschnittenen weiblichen Innenraums ein Ergebnis seiner malerischen Repräsentation gewesen wäre und diese Grenzziehung in der niederländischen

²¹² Honig 1997, S. 195.

Interieurmaler*innen des 17. Jahrhunderts signifikant sei.²¹³ Sie betont, dass die Malerei diese Abgrenzung nicht nur abbilden würde, sondern die Abgrenzung der Geschlechter verschärft hätte und zur Bildung einer geschlechtsspezifischen Identität beigetragen hätte.²¹⁴ Ich denke ebenso, dass sich die künstlerischen Repräsentationen der Geschlechterabgrenzung auf die soziale Realität der Menschen auswirkten und umgekehrt. Dennoch denke ich nicht, dass den Interieurmaler*innen die Probleme der Abgrenzung damals schon so bewusst waren und sie diese, wie bereits erwähnt, sogar zum Thema ihrer Werke machen wollten.

Doch nicht nur die soziale und gesellschaftliche Komponente sorgte für Debatten, wenn es um die realistische Wiedergabe niederländischer Interieurs geht. So entsprachen große Kronleuchter, wie sie häufig auf Interieurbildern (Abb. 50) zu sehen sind, keiner akkuraten Repräsentation niederländischer Haushalte. Nur sehr selten und in sehr wohlhabenden Familien gab es diese in den Häusern. Muizelaar und Phillips gehen davon aus, dass Maler*innen damit ihre künstlerische Virtuosität unter Beweis stellen wollten.²¹⁵ Wieseman spricht genauso die imposanten Kronleuchter an, die Künstler*innen ihren Darstellungen hinzufügten. Sie argumentiert, dass diese so teuer gewesen wären, dass sie fast ausschließlich nur in Kirchen oder offiziellen Gebäuden aufgehängt wurden. Auch sie ist der Meinung, dass Maler*innen für künstlerische Zwecke ihren Bildern Dinge bewusst hinzufügten oder wegließen.²¹⁶ John Loughman macht auf die kaum vorhandenen Möbel in den Darstellungen aufmerksam und bezieht sich dabei im Speziellen auf Pieter Janssens Elingas Werk von ca. 1665–1670 (Abb. 51), das uns einen makellos geführten Haushalt präsentiert. Weiters bespricht er die Lichtsituation, die kaum der Realität entsprochen haben kann. So waren die Winter in den Niederlanden lang und kalt und Fenster befanden sich lediglich auf der Vorder- und Rückseite der Häuser, weswegen kaum natürliches Licht in die Häuser eindringen konnte.²¹⁷ Außerdem verweist Loughman auf die Marmorböden und orientalischen Teppiche, die wir vor allem aus Vermeers Interieurbildern (Abb. 52 und 53) kennen. Auch sie würden von den Maler*innen überrepräsentiert werden und hätten nur in den wenigsten Haushalten zur Ausstattung gehört. Maler*innen hätten seiner Meinung nach lieber mit malerischen Mitteln schwieriger umsetzbare und kostbarere Materialien gewählt, um uns ihr Talent vor Augen führen zu können.²¹⁸ Niederländische Interieurabbildungen repräsentieren demnach ein Ideal des Innenraums: ein Interieur, das heller, sauberer,

²¹³ Hammer-Tugendhat 2000, S. 143.

²¹⁴ Hammer-Tugendhat 2009, S. 133.

²¹⁵ Muizelaar/Phillips 2003, S. 59.

²¹⁶ Wieseman 2011a, S. 24.

²¹⁷ Loughman 2014, S. 100; Muizelaar/Phillips 2003, S. 56.

²¹⁸ Loughman 2014, S. 103–104.

ordentlicher und reicher dekoriert ist, so Loughman.²¹⁹ Doch trifft das auch auf Vrels schlichte Innenräume zu? Bei ihm gibt es weder kostbare Kronleuchter, noch Marmorböden oder orientalische Teppiche. Bei seinen schlichten Räumen könnten wir uns vorstellen, dass diese genauso ausgesehen haben könnten. Bildete er exakt das ab, was er sah? Meines Erachtens ist es eine Mischung. Eine Mischung aus dem tatsächlich Gesehenen, dem Imaginierten und der Wiedergabe populärer Diskurse wie Raum, Fenster und Häuslichkeit. Erinnern wir uns an Honigs und Hammer-Tugendhats Argumentationen, bilden niederländische Interieurbilder nicht die soziale Realität der Menschen ab. Wir haben gehört, dass Männer durchaus in den Häusern anwesend waren, diese aber so gut wie nie dargestellt wurden. Bei Vrel kommen auch nur selten Männer vor, wir finden lediglich Hinweise auf sie in Form von Hüten oder Mänteln. Es ist die anwesende Abwesenheit, die bewohnte Leere, die in Vrels Ausführungen einen höheren Stellenwert zu bekommen scheint als die exakte Wiedergabe der Realität. Dabei dachte er jedoch Themen mit, die dem damaligen Zeitgeist entsprachen. Wie sich etwas später noch zeigen wird, spielen nämlich auch die Konstruktion von Raum und die Darstellung von Fenstern eine nicht unwesentliche Rolle in Jacobus Vrels Interieurwerken.

Um nun von den Details zum Mittelpunkt der Interieurdarstellungen, der Frau, zu kommen, muss die Frage gestellt werden, weswegen denn die Frau und im Speziellen die Hausfrau zum Zentrum des künstlerischen Interesses wurde. Die Bedeutung der Hausfrau schien im Laufe des 17. Jahrhunderts so stark angewachsen zu sein, dass die Abbildungen von Frauen in häuslichen Szenen das populärste Motiv der niederländischen Kunst wurden.²²⁰ Meist sehen wir Frauen, die Briefe lesen, am Fenster stehen, häuslichen Aufgaben, wie dem Nähen und Spinnen, der mütterlichen Fürsorge oder der Krankenpflege nachgehen. Die weiblichen Figuren bleiben dabei aber stets anonym, wenn sie auch einen bestimmten Typ wie den der Hausfrau oder Mutter verkörpern.²²¹ Jäkel-Scheglmann sieht die Aufwertung der Frau als Mutter in der niederländischen Gesellschaft dafür verantwortlich, dass dieses Thema in der Interieurmalerei so häufig aufgegriffen wurde.²²² Neugeborene und Kleinkinder finden wir noch oft in Wiegen oder am Schoß der Mutter sitzend, wogegen ältere Kinder mehrfach von ihren Müttern gelehrt, gekämmt oder sogar entlaust werden. Babys in Wiegen liegend oder sich in die Arme der Mutter kuschelnd, wurden unter anderem von Pieter de Hooch dargestellt (Abb. 54). Auch bei Jacobus Vrel gibt es ein Neugeborenes, das in einer Wiege

²¹⁹ Loughman 2014, S. 107.

²²⁰ Peacock 2003, S. 49.

²²¹ Schütz 2009, S. 11.

²²² Jäkel-Scheglmann 1994, S. 38.

schläft (Abb. 40). Mütter, die ihrem Kind die Haare kämmen oder deren Kopf entlausen, stellten Maler wie Gerard ter Borch (Abb. 55) und Vrel (Abb. 19) dar. Das Thema der Krankenpflege war vor allem bei unserem hier im Fokus stehenden Künstler Vrel beliebt. In sogar vier Varianten, die sich lediglich durch kleine Feinheiten unterscheiden, widmete er sich einer am Krankenbett/Alkoven sitzenden Frau (Abb. 13, 44–46). Das Unterrichten oder Vorlesen von Kindern kommt sowohl bei Caspar Netscher (Abb. 56) als auch bei Jacobus Vrel (Abb. 14) vor. Wenn es um das Abbilden handarbeitender Frauen geht, möchte ich erneut Vrels *Frau am Fenster* (Abb. 1) in Erinnerung rufen, wo sich eine Dame aus dem Fenster lehnt, die ihre Näharbeit gerade zur Seite gelegt zu haben scheint, um sich eine Pause am Fenster gestatten zu können. In einem ähnlich schlichten Innenraum können wir Esaias Boursses *Frau am Spinnrad* (Abb. 29) beim Spinnen beobachten. Jäkel-Scheglmann macht darauf aufmerksam, dass sauber machende oder aufräumende Frauen nur selten in Innenraumszenen zu sehen seien, worauf sie schließt, dass dieses Thema bei den Käufer*innen wahrscheinlich weniger beliebt war. Sie denkt, dass sich das Desinteresse daraus ergeben würde, dass diese reinigenden Tätigkeiten in wohlhabenden niederländischen Familien meist von Dienstmägden ausgeführt wurden und vermutlich deswegen als eigenständiges Motiv weniger Anklang beim Publikum fanden.²²³ Eine dennoch besondere Darstellung einer den Boden fegenden Magd kann bei Pieter Janssens Elinga ausgemacht werden (Abb. 51). Die Magd befindet sich zwar im Vordergrund des Bildes, unser Blick führt uns aber sodann schnell zur brieflesenden Frau im Mittelgrund und den im Hintergrund stehenden Mann, der aufgrund der Farbpalette, die er in seiner rechten Hand hält, als Maler identifiziert werden kann.

Am Fenster stehende und/oder brieflesende Frauen sind wahrscheinlich der populärste Gegenstand der niederländischen Interieurmalerie. Besonders Jan Vermeer scheint daran besonderes Interesse gehabt zu haben, da er dieses Motiv mehrmals einsetzte (Abb. 52, 57, 58). Durch den Bezug zum Außenraum, der durch die teils geöffneten Fenster, aber auch durch die Briefe, die von draußen kommen, aufgegriffen wird, wird deutlich, dass das Private auch immer zum Öffentlichen gehört und vice versa. Doch nicht nur junge und schöne Frauen wurden von Künstler*innen der Interieurmalerie dargestellt, auch ältere Damen, die an Kaminen sitzen, waren Gegenstand davon. Von Jacobus Vrel kennen wir sechs ältere Frauen, die er vor Kaminen platzierte. Allen gemein ist ihre Selbstversunkenheit und Innerlichkeit. Wenn sie nicht erschöpft (Abb. 36), schlafend (Abb. 5) oder ins Leere schauend (Abb. 16) vor den Kaminen sitzen, kümmern sie sich um das Feuer im Kamin

²²³ Jäkel-Scheglmann 1994, S. 62.

(Abb. 59) oder bereiten darin Pfannkuchen zu (Abb. 60). Eine ältere Dame am Kamin finden wir ebenso bei Esaias Boursse und seiner Darstellung einer Frau beim Spinnen (Abb. 29), die wir bereits im Zusammenhang mit den nichts spiegelnden Spiegeln und den nichts tragenden Nägeln kennengelernt haben. Bei Boursse nimmt die Frau aber weniger Bezug auf den Kamin, als es die Vrel'sche Dame tut, sie sitzt lediglich daneben und geht ihrer spinnenden Tätigkeit nach. Bei Boursse ist es vielmehr der Mann, der direkt vor dem Kamin Platz genommen hat.

Allgemein kann behauptet werden, dass in der Interieurmalerie die Zeit stillgelegt zu sein scheint oder wie es Sabine Schulze formuliert: „Im Interieur hält die Welt den Atem an.“²²⁴ Gemeint ist damit die Handlungsarmut der Szenen, nichts passiert. Bei Vermeer spricht Schulze von „Momentaufnahmen der Versunkenheit und Gedankentiefe“, die er aus der Lebensrealität in seinen Werken isoliert hätte.²²⁵ Dasselbe können wir auch bei Malern wie Jacobus Vrel oder Pieter Janssens Elinga beobachten. Denn auch ihre Figuren sind bewegungslos. Die einzige Bewegung scheint in ihren Gedanken stattzufinden. Das Interieurbild will gemäß Karin Leonhard zwei Dinge zur selben Zeit, nämlich einerseits trennen, andererseits aber auch vereinigen.²²⁶ In anderen Worten gesagt meint sie damit, dass die Innenraumdarstellung einerseits Nähe, aber gleichzeitig auch Distanz zu den Betrachter*innen herstellen würde. Wir finden immer wieder Gegenstände in den Gemälden, die uns einladen hereinzukommen, einen Blick in das Innere, das Private zu werfen. Dies geschieht vor allem durch die unsichtbare Wand, die eigens für uns geöffnet wurde, oder Objekte wie leere Stühle, auf denen wir Platz nehmen könnten, oder geöffnete Fenster, die einen Bezug zum Außenraum, unserem Raum, herstellen. Durch die Selbstversunkenheit der dargestellten weiblichen Figuren entsteht jedoch wieder eine Distanz; die Frauen sind uns nicht zugänglich, lassen uns geistig nicht an sie heran. Wir können ihre Emotionen nur selten lesen. Dennoch möchte uns die Interieurmalerie so schnell und so gut wie möglich aufsaugen, sei sogar nur dazu gemacht, um uns zu „absorbieren“²²⁷, so Leonhard. Leonhard vergleicht die Darstellung von Innenräumen mit verschlossenen und wieder aufschließbaren Kästchen, in die man etwas hineintun, aber auch herausnehmen könne. In diesem Gleichnis würde der*die Maler*in, indem er*sie dem Innenraum Objekte hinzufügt, diesen befüllen bzw. das Kästchen befüllen. Wir Betrachter*innen würden sogleich diese Gegenstände entgegennehmen, also dem Kästchen den Inhalt entnehmen. Demnach sei die

²²⁴ Schulze 1998, S. 10.

²²⁵ Schulze 1998, S. 10.

²²⁶ Leonhard 2003, S. 19.

²²⁷ Leonhard 2003, S. 26 und 47.

Interieurmalerie laut Leonhard selbstreflexiv, denn der Produktionsprozess, der beim*bei der Maler*in beginne und bei den betrachtenden Personen ende, sei durch das Hineingeben und Entnehmen eindeutig sichtbar.²²⁸

Nachdem hier die Entwicklung der niederländischen Interieurmalerie angeschnitten wurde und populäre Themen dieser besprochen wurden, soll nun in den nächsten Abschnitten der Fokus auf die Umsetzung dieser Motive von einzelnen Maler*innen gelegt werden. Wichtig dabei wird sein, niemals den Blick auf Jacobus Vrel zu verlieren und seine Besonderheiten mit denen anderer Künstler zu vergleichen und Unterschiede aber genauso Gemeinsamkeiten herauszustreichen. Wie gingen niederländische Interieurmaler*innen im 17. Jahrhundert mit der Repräsentation von Innenräumen um, wie konstruierten sie ihre Räume, bei wem steht die Perspektive im Fokus, bei wem die Wiedergabe von Licht, bei wem die Intimität zwischen den Figuren? Bevor es um diese Fragen geht, ist es jedoch unerlässlich, zuerst auf die möglichen Lesarten der Interieurbilder einzugehen. Welche Deutungsmöglichkeiten gibt es? Können den Werken letztendlich allgemeingültige Bedeutungen zugeschrieben werden?

5.2.1 Interpretationsmöglichkeiten

Bisher wurde in der Forschung bereits mehrfach diskutiert, welche Bedeutung denn die niederländischen Interieurbilder des 17. Jahrhunderts haben – wie sie gelesen werden können oder vielleicht sogar sollten. Grundsätzlich kann dabei von zwei großen Positionen gesprochen werden, die von Kunsthistoriker*innen aufgegriffen wurden: Auf der einen Seite steht die These Eddy de Jonghs, der sich für eine ikonologische Lesart ausspricht, und auf der anderen Svetlana Alpers, die sich für eine bildbeschreibende Interpretation starkmacht. De Jongh spricht von verborgenen Botschaften, die den Innenraumdarstellungen zugrunde liegen würden: „Solche Bilder enthalten demnach mehr, als buchstäblich an ihnen zu erkennen ist.“²²⁹ Er argumentiert, dass die Verbindung realistischer Darstellungen und sinnbildlichen Denkens typisch für das 17. Jahrhundert gewesen wäre. In seinen Augen hätten die Menschen eine besondere Vorliebe an verschlüsselten Botschaften und dem Lösen von Rätseln gehabt, sie hätten einen tieferen Sinn aus alltäglichen Dingen herauslesen wollen.²³⁰ Eddy de Jongh fasst seine Aussagen folgendermaßen zusammen: „Malerei diene, außer der Einkommenssicherung der Künstler, zur Belehrung und zum Vergnügen der

²²⁸ Leonhard 2003, S. 85.

²²⁹ De Jongh 1978, S. 12.

²³⁰ De Jongh 1978, S. 12.

Menschheit, „tot lering en vermaak“.²³¹ Einen Kunstgenuss, der alleine auf ästhetischen Parametern basiert, hätte es seiner Meinung nach zu dieser Zeit noch nicht gegeben. Es sei ein Phänomen, das erst im 19. Jahrhundert aufgekommen wäre.²³² Ein paar Jahre später festigt er seine zuvor getätigten Aussagen und schreibt, dass es von einer regelrechten Interpretationsangst und „l’art pour l’art-Bigotterie“ zeuge, würde man die inhaltliche Botschaft ignorieren oder sogar verneinen. Und wieder beruft er sich dabei auf die Lust am Enträtseln, die Niederländer*innen im 17. Jahrhundert gehabt hätten. Dennoch spricht er sich dafür aus, dass man nicht allen Darstellungen bestimmte Bedeutungen zuschreiben könne, manche würden sich dieser Lesart entziehen.²³³ Bezüglich de Jongh ist noch erwähnenswert, dass er unter anderem Jacob Cats nennt, dessen Texte seines Erachtens für das Deuten niederländischer Genrebilder des 17. Jahrhunderts angewendet werden können. Denn Cats’ Texte seien dem Großteil der damaligen Bevölkerung bekannt gewesen.²³⁴ Interpretieren wir die Interieurbilder also vor dem Hintergrund von Cats’ Aussagen, würden sie größtenteils die Tugendhaftigkeit von Frauen darstellen und moralisierende Botschaften enthalten. Wir erinnern uns an Cats’ Ansichten über die Rolle der Frauen aus dem vorigen Kapitel. Peacock wiederum ist der Meinung, dass es ein Interesse am Leben der Frauen gab, das weit über eine moralische Agenda hinausgegangen wäre. So wäre Cats’ *Houwelijck* in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts immer unwichtiger geworden. Er kam also genau dann außer Mode, als die Interieurbilder Vermeers oder de Hoochs populär wurden, schreibt Peacock. Sie sieht darin eine Bestätigung, dass sich die Auffassung von Frauen und ihrer Rolle als Hausfrauen verändert hätte.²³⁵ Die Darstellungen häuslicher Szenen würden die kulturelle Bedeutung der Frauen nicht minimieren, sondern vielmehr die Wichtigkeit der häuslichen Frauenrolle für die Gesellschaft insgesamt bekräftigen, argumentiert Peacock.²³⁶ Dennoch ist sie der Meinung, dass die moralisierenden Sichtweisen, die auf einer männerzentrierten Perspektive beruhen, den vorherrschenden Diskurs von Männern in Bezug auf Frauen unterstützen würden.²³⁷ Als Gegenbeispiel zieht sie Geertruydt Roghmans (1625– zw. 1651 und 1657) Reihe von fünf Drucken mit häuslichen Tätigkeiten (Abb. 61–65) heran, die auch oftmals mit Jacobus Vrels Darstellungen in Verbindung gebracht werden. Die Drucke zeigen Frauen, die ihre häuslichen Aufgaben erfüllen. Peacocks

²³¹ De Jongh 1978, S. 16.

²³² De Jongh 1978, S. 16.

²³³ De Jongh 1993, S. 25.

²³⁴ De Jongh 1978, S. 14.

²³⁵ Peacock 2003, S. 50.

²³⁶ Peacock 2003, S. 45.

²³⁷ Peacock 2003, S. 49.

Meinung nach würde Roghman die Frauen vielmehr als selbstbeherrschte Subjekte denn als patriarchal kontrollierte Objekte darstellen. Indem sie auch von hinten gezeigt würden, müssten sie sich nicht dem männlichen Blick ausliefern. Die Frauen würden nicht zu patriarchalen Symbolen oder Allegorien werden. Die Drucke würden vielmehr eine respektvolle Stimmung vermitteln.²³⁸ Kurz gesagt gäbe es keine erzählerischen oder moralisierenden Gesten, die Frauen und ihre Arbeit stünden im Vordergrund.²³⁹ Ähnlich sieht sie das von Vrel umgesetzt, der gemäß ihr unter Roghmans Einfluss stünde. Denn auch seine weiblichen Figuren seien ebenso in ihre Arbeit versunken und würden keine traditionellen, schlüpfriegen oder patriarchalen Blicke für männliche Beobachter bieten.²⁴⁰ Gewisse Parallelen lassen sich nicht verneinen: Roghman und Vrel präsentieren uns beide Rücken- oder im Profil dargestellte Figuren, die sich einem erotisierenden Blick entziehen. Obwohl Vrel ebenso in ihre Arbeit vertiefte Frauen zeigt, scheint bei ihm jedoch der Aspekt des Pausierens, des Innehaltens stärker zu sein als die ausführenden Arbeiten von Roghmans Figuren, denn oftmals schauen seine Frauen aus dem Fenster oder sitzen am Kamin. Außerdem sind Vrels Damen weniger monumental, der Maler zeigt uns mehr vom Raum und der Umgebung der Frauen als Roghman, weshalb sich meines Erachtens keine allgemeingültige Aussage darüber treffen lässt, ob Vrel Roghmans Drucke kannte und sich auch davon inspirieren ließ. Peacock ist es wichtig zu unterstreichen, dass ein Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Betrachter*innen gezogen werden müsse. Roghman hätte demnach keine tugendhaften Lektionen erteilen wollen, sondern die weibliche Domäne, wo Frauen und ihre Arbeit wichtig waren, in den Vordergrund stellen wollen. Frauen hätten darin möglicherweise vielmehr ein neues Interesse an sich selbst entdeckt.²⁴¹ Und wieder ist es tatsächlich ein Mann, Christopher Brown, der der moralisierenden Lesart folgt und ebenso festhält, dass die Niederländer*innen eine besondere Freude an der Emblematik gehabt hätten und die große Anzahl der erschienenen Emblembücher im 17. Jahrhundert davon zeuge. Rätsel und Doppeldeutigkeiten wurden darin versteckt, die von den Leser*innen entschlüsselt werden mussten. Meist hatten die Bücher moralisierende Aussagen.²⁴² Brown macht aber deutlich, dass niederländische Emblembücher zwar eine relevante Quelle für das Lesen von Genrebildern seien, wir dennoch vorsichtig sein müssten, da die Gefahr einer Überinterpretation bestehe. Er argumentiert, dass es sich bei der Genremalerei um eine einfache und beliebte Kunstform handle, die damals von weitgehend

²³⁸ Peacock 2003, S. 48.

²³⁹ Peacock 1993, S. 5.

²⁴⁰ Peacock 2003, S. 58.

²⁴¹ Peacock 1993, S. 8.

²⁴² Brown 1984, S. 42.

unintellektuellen Betrachter*innen konsumiert wurde. Genrebilder hätten die breite Masse angesprochen.²⁴³

Eine Gegenposition zu Eddy de Jonghs Fürsprache einer emblematischen Lesart nimmt Svetlana Alpers ein, die sich in ihrem Werk *The art of describing* von 1983 für eine deskriptive Interpretation niederländischer Malerei im 17. Jahrhundert ausspricht. Sie möchte die visuelle Erfahrung bei der Bildbetrachtung in den Fokus rücken und kritisiert, dass diese von Ikonolog*innen zu wenig Beachtung finden würde, da sie zu sehr daran festhalten würden, versteckte Bedeutungen ergründen zu wollen.²⁴⁴ Die Kunst des Nordens ließe sich ihrer Meinung nach am besten als „Kunst des Beschreibens“ verstehen. Die italienische Kunst wäre hingegen eine narrative.²⁴⁵ „Die Holländer verstehen ihre Bilder als Schilderung und Beschreibung der sichtbaren Welt und nicht als Nachahmung bedeutungsvoller menschlicher Handlungen“,²⁴⁶ folgert Alpers. Grundlegend kann behauptet werden, dass Alpers der Oberflächengestaltung der Bilder und der niederländischen Sehkultur besondere Aufmerksamkeit schenkt. Es sei demnach wichtig, die Bilder als das, was sie sind und was sie zeigen, zu betrachten, anstatt sich im Enträtseln verborgener Botschaften zu verlieren. Und gerade weil sich die Maler*innen mit besonderer Hingabe der Oberflächengestaltung und akkuraten Wiedergabe von Licht und Material widmeten, kann sie sich nicht vorstellen, dass dies lediglich dazu gedient haben soll, verschlüsselte Bedeutungen und Moralisierungen unterzubringen.²⁴⁷ Die Honorierung der ästhetischen Gestaltungsmittel dürfe also nicht durch eine sture Bedeutungsfindung vernachlässigt werden. Was bedeutet das alles in Bezug auf Jacobus Vrels Interieurmalerie? Versteckte er Botschaften oder moralisierende Aussagen in seinen Bildern? Oder kam es ihm lediglich auf malerische Gestaltungsmittel und optische Wahrnehmung an? Wäre eine „Wahrheit“ zwischen den beiden Ansätzen möglich?

Peter Hecht zum Beispiel stellt sich auf Alpers Seite und spricht sich gegen versteckte Botschaften in niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts aus. Er zieht dafür unter anderem Jacobus Vrels *Frau am Fenster* (Abb. 1) exemplarisch heran. In seinen Augen ist darauf lediglich eine Frau am Fenster abgebildet, Vrel nütze das Motiv nur malerisch aus und es sei darin keine spezifische Botschaft zu erkennen. Allgemein formuliert er, dass nicht alle niederländischen Bilder aus dem 17. Jahrhundert dazu gedacht gewesen wären, sie symbolisch zu lesen, und er versteht nicht – ähnlich wie Alpers –, warum Künstler*innen

²⁴³ Brown 1984, S. 7.

²⁴⁴ Alpers 1998, S. 24.

²⁴⁵ Alpers 1998, S. 27.

²⁴⁶ Alpers 1998, S. 34.

²⁴⁷ Alpers 1998, S. 379–380.

darin eine Bedeutung versteckt haben sollten.²⁴⁸ In Bezug auf Vrel würde ich mich hier klar auf die Seite von Hecht stellen, denn ich denke genauso wenig, dass der Maler emblematische Traditionen für seine Werke heranzog oder seine Interieurdarstellungen mit zu entschlüsselnden Bedeutungen auflud. Ich denke eher, dass er – wie auch seine zeitgenössischen Kolleg*innen – dem damaligen Geschmack folgte und sich mit Häuslichkeit, Wahrnehmung und der Individualisierung der Menschen, der Innerlichkeit auseinandersetzte. Demnach entziehen sich seine Werke zwar möglicherweise einer emblematischen und moralisierenden Lesart, haben aber dennoch eine andere Bedeutung, die ihnen inhärent ist. Diese andere Bedeutung ist nicht immer eindeutig zu lesen, aber sie macht Angebote, Interpretationsangebote. Wir haben es in dem Kapitel mit den Bildanalysen gesehen, wo versucht wurde, Vrels Darstellungen und seine Figuren zu deuten. Schließen können wir daraus, dass seine Werke vieles eröffnen, aber genauso viel im Verborgenen lassen, rätselhaft bleiben.

Dennoch sollte in Bezug auf die gesamte Genremalerei des 17. Jahrhunderts die Vorliebe für Emblematik und das Entschlüsseln von verborgenen Symbolen nicht außer Acht gelassen werden. Wayne Franits hält dies folgerichtig fest, indem er schreibt, dass Bilder nicht immer versteckte Symbole enthalten haben, sie aber zum Wertesystem der Kultur, in der sie gemacht wurden, beitragen würden.²⁴⁹ Da ständig von versteckten Botschaften oder Symbolen gesprochen wird, sollten wir uns ergänzend die Frage stellen, inwiefern denn die Botschaften tatsächlich „versteckt“ waren. Wie wir bereits gehört haben, waren Embleme und Cats' Schriften den Niederländer*innen im 17. Jahrhundert ja bekannt, weswegen es ihnen sicher leichter fiel, die vermeintlich versteckten Botschaften zu entschlüsseln, als es uns heute fällt. Und auch wenn wir davon ausgehen, dass die Innenraumdarstellungen der niederländischen Künstler*innen und im speziellen die Werke Vrels keiner emblematischen Tradition folgen, verspüren wir trotzdem ein Verlangen danach, das Spezifikum der holländischen Innenraummalerei näher ergründen zu wollen. Ein paar Seiten zuvor wurde bereits festgehalten, dass viele dargestellte Elemente in den Bildern nicht der Realität niederländischer Haushalte entsprachen; so fand man in einfacheren Heimen keine Kronleuchter oder Marmorböden, weswegen kaum behauptet werden kann, dass diese Interieurbilder die Wirklichkeit abbildeten. Bereits Samuel van Hoogstraten schreibt 1678: „De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkebeelden, die de gansche

²⁴⁸ Hecht 1997, S. 96–97.

²⁴⁹ Franits 1993, S. 16–17.

zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen.“²⁵⁰

Demnach macht er sich dafür stark, dass Maler*innen ihre Ideen und Vorstellungen bei der Erschaffung ihrer Werke heranziehen sollten. Wenden wir van Hoogstratens Aussagen auf die Interieurmalerie Mitte des 17. Jahrhunderts an, kann also von keiner realistischen Wiedergabe tatsächlicher Gegebenheiten gesprochen werden.

Daniela Hammer-Tugendhat bringt dies in Bezug auf van Hoogstratens Bild *Die Pantoffeln* (Abb. 33) präzise auf den Punkt: „Das Bild spiegelt nicht einfach Realität, es ist ein semiotisches Gebilde, codiert durch bildliche Traditionen und die Diskurse der Zeit.“²⁵¹ Eine Aussage, die sie etwas später auch auf die gesamte niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts und die Debatte, ob diese die Realität abbilde oder nicht, anwendet. Es würde der holländischen Malerei nämlich nicht lediglich um die Erfassung optischer Phänomene, sondern genauso um die Visualisierung unsichtbarer Besonderheiten gehen. Sie bezieht sich dabei also weniger auf die sichtbaren Dinge, wie Einrichtungsgegenstände oder Ausstattungsmerkmale, sondern meint damit vielmehr die soziale Realität von Frauen.²⁵² Auch dieser Aspekt wurde bereits behandelt. Hier nennt Hammer-Tugendhat aber als Beispiel das Unsichtbarmachen von Emotionen.²⁵³ Weder bei Vermeer noch bei Elinga oder de Hooch und genauso wenig bei unserem Jacobus Vrel sind Gefühlsausdrücke in den Gesichtern der Frauen abzulesen: „Diese Künstler thematisieren mit der Malerei, also mit Mitteln der Sichtbarkeit, die Unsichtbarkeit.“²⁵⁴ Die innersten Gefühle hätten die Maler*innen als intim und privat gedeutet, weswegen sie diese für uns Betrachter*innen unsichtbar gemacht hätten. Bilder seien demnach keine Widerspiegelungen gesellschaftlicher Wirklichkeiten, sondern vielmehr aktiv an der Bildung von Vorstellungen über die Realität beteiligt.²⁵⁵ Etwas später präzisiert sie das folgendermaßen:

Die ‚realistische‘ holländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist keine Widerspiegelung der damaligen sozialen Realität. Jedoch ist es eben dieser Realismus, der die geschlechtsspezifischen Asymmetrien nicht als soziale Konstrukte, sondern als natürliche Ordnung erscheinen lässt. Die Malerei hat dazu beigetragen, bestimmte geschlechtliche Identitäten, ‚Realität‘ zu produzieren.²⁵⁶

²⁵⁰ Van Hoogstraten 1678, S. 24; übersetzt von Hammer-Tugendhat 2000, S. 150: „Die Malerei ist eine Wissenschaft, um alle Ideen [Denkbilder!] und Vorstellungen, welche die ganze sichtbare Welt darbietet, zu verbildlichen und mit Konturen und Farben das Auge zu betrügen.“

²⁵¹ Hammer-Tugendhat 2000, S. 150.

²⁵² Hammer-Tugendhat 2009, S. 10.

²⁵³ Hammer-Tugendhat 2009, S. 10.

²⁵⁴ Hammer-Tugendhat 2009, S. 10.

²⁵⁵ Hammer-Tugendhat 2009, S. 10–11.

²⁵⁶ Hammer-Tugendhat 2009, S. 258.

Zusammenfassend kann also behauptet werden und wir haben es bereits auf den Seiten zuvor schon gehört, dass Innenraummaler*innen wohl kaum das abbildeten, was sie sahen. Viele Gegenstände wurden ihren Interieurs hinzugefügt, um Virtuosität unter Beweis zu stellen. Durch die abermalige Repräsentation von Frauen in Innenräumen, sei es bei ihrer täglichen Arbeit oder dem Lesen von Briefen, in denen Männer zumeist abwesend sind, werden die gängigen Rollenzuschreibungen von Frauen und Männern festgeschrieben. Es handelt sich um die Repräsentation von Dingen und Situationen, die der Imagination der Künstler*innen entsprangen, auch wenn sie vom alltäglichen Leben inspiriert gewesen zu sein scheinen. Es konnten viele Aussagen und Thesen über die niederländische Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts getroffen werden, eine eindeutige Interpretation oder Lesart ist dennoch nicht möglich. Das trifft besonders auf Vrels Innenraumdarstellungen zu, die sich ebenso jeglicher gesicherten Deutung entziehen und rätselhaft bleiben. Auch Dufort formuliert, dass sich Vrels Werke einer befriedigenden Decodierung verweigern und uns Betrachter*innen mit unlösbaren Fragen zurücklassen würden.²⁵⁷ Dennoch scheinen sich Kunsthistoriker*innen darüber einig zu sein, dass Vrel eine moralisierende Botschaft ablehnte. Ich stimme Bernd Ebert zu, wenn er herausstreicht, dass Vrel zwar häusliche, scheinbar tugendhafte Tätigkeiten und die mütterliche Fürsorge in seinen Darstellungen thematisierte, seine Interieurs dennoch nicht calvinistisch – von christlichen Werten – geprägt seien. Was den Reiz seiner Kompositionen ausmache, sei vielmehr die alltägliche, banale Stimmung und die Schlichtheit seiner Räume.²⁵⁸ Dem würde ich noch die Eigentümlichkeit und das Enigmatische, Rätselhafte hinzufügen. Wie bereits erwähnt, bin ich der Meinung, dass Jacobus Vrel in seinen Interieurdarstellungen sowohl von ihm Gesehenes, Wahrgenommenes und Imaginiertes als auch damals stattfindende Diskurse wie die Auseinandersetzung mit Raum, dem Fenster und der Häuslichkeit miteinander vereinte. Da der Aspekt der niederländischen Häuslichkeit bereits abgehandelt wurde, soll es in den letzten beiden Abschnitten um die Raumkonstruktion und die Bedeutung der Fenster in der Innenraummalerie gehen.

²⁵⁷ Dufort 2019, S. 175.

²⁵⁸ Ebert 2021, S. 67.

5.2.2 Die Konstruktion und Gestaltung von Raum

Sprechen wir über die häuslichen Darstellungen von Innenräumen, kommen wir zuallererst nicht daran vorbei, auch das Konzept Raum an sich näher zu behandeln. Es stellt sich die Frage, wie Raum im 17. Jahrhundert wahrgenommen und verstanden wurde. Karin Leonhard spricht in ihrer Dissertation über Vermeers Interieurmalerie von zwei barocken Raummodellen und sich unterscheidenden Wegen, über Innenraumbilder zu sprechen:

[...] einen Innenraum einmal von seiner architektonischen Raumhülle her aufzuschlüsseln, die ihn äußerlich definiert, oder ihn als eingerichteten und angefüllten Raum zu verstehen, der sich selbst definiert und uns durch seine atmosphärische Inhaltsdichte besticht.²⁵⁹

Wir hätten also auf der einen Seite leere Räume (Raumhüllen) und gefüllte Räume (Rauminhalte) auf der anderen. Wie die Bezeichnungen schon vermuten lassen, geht es beim ersten Modell darum, nur die äußere Hülle, das Haus und den Raum zu betrachten, während wir beim zweiten Modell der Einrichtung unsere Aufmerksamkeit schenken. Zuerst müsse der perspektivische Raum errichtet werden, bevor er mit Handlung gefüllt werden kann.²⁶⁰ Naturwissenschaftlich gesehen entspreche die Raumhülle einem geometrischen Modell (Raum der Fixpunkte), wogegen die Raumbefüllung oder „Raumerfüllung“²⁶¹, wie sie Leonhard nennt, einem kinematischen Modell (Raum der Wechselwirkungen) folge. Es handle sich dabei um vollkommen verschiedene Auffassungen, wie Räume erfahren werden können. Im 17. Jahrhundert wären noch beide Varianten vorhanden gewesen. Die Menschen wussten noch nicht, ob ein Raum statisch oder dynamisch aufgefasst werden sollte, so Leonhard. Fragen, ob denn ein leerer Raum denkbar wäre, kamen auf.²⁶²

Isaac Newton (1643–1727) verfolgte die Theorie des absoluten Raumes, wo der Raum als eine Art Aufnehmer aller physikalischen Körper gesehen wurde, ohne selbst eine körperliche Eigenschaft aufzuweisen. Man stellte sich vor, dass sich der Raum wie eine Schale über uns legen würde. „Gott hätte den Menschen, seinen Alltag und seine Körperwelt in ihn hineingestellt wie Gegenstände in ein Zimmer, eine Truhe oder ein Kästchen gestellt werden“, formuliert es Leonhard.²⁶³ Dem absoluten Raum, der stets gleich bleibt und unbeweglich ist, stellte Newton den relativen Raum gegenüber, der ein beweglicher Teil des absoluten Raumes sei.²⁶⁴ Newtons Rivalen Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) und

²⁵⁹ Leonhard 2003, S. 29.

²⁶⁰ Leonhard 2003, S. 29.

²⁶¹ Leonhard spricht mehrmals von „erfüllten“ Räumen, siehe Leonhard 2003, S. 29.

²⁶² Leonhard 2003, S. 30.

²⁶³ Leonhard 2003, S. 31.

²⁶⁴ Zitiert nach Leonhard 2003, S. 32.

Christiaan Huygens (1629–1695) sprachen sich gegen die Absolutsetzung des Raumbegriffs gemäß Newton aus. Sie meinten, dass es lediglich die Beziehungen, die von uns zu einzelnen Körpern aufgenommen werden können, seien, die in uns die Vorstellung auslösen würden, räumlich eingebettet zu sein. Man stellte sich die Frage, ob es absolute Fixpunkte brauche.²⁶⁵ Und im Weiteren dachte man darüber nach, wo denn der Mensch im überdimensionalen Weltraum verortet werden kann. Diese Auseinandersetzungen, ob denn nun ein Raum absolut oder relativ sei, betraf jedoch genauso das menschliche Wahrnehmungsvermögen. Die barocke Unterscheidung entwarf demnach auch zwei verschiedene Wege, den beiden räumlichen Bezugssystemen mit den Augen zu folgen, hält Leonhard weiter fest. Bei der ersten Variante laufe alles auf einen Punkt zu, den Fluchtpunkt der Zentralperspektive, dem das Auge nachgehe. Bei dem zweiten Modell bleibe das Auge in ständiger Bewegung, weil es aufgrund unvorhergesehener Brüche ständig die Richtung wechseln müsse. Leonhard wendet dies auf die Malerei Vermeers an und fragt sich, ob denn Vermeer unseren Blick fixieren oder eher in Gang setzen wolle.²⁶⁶ Uns interessiert diese Frage mehr in Bezug auf Jacobus Vrel. Welche Absicht verfolgte er? Ich denke, dass es eine Mischung aus beidem ist, da unser Blick einerseits natürlich in verschiedene Richtungen, zu verschiedenen Objekten und Subjekten gelenkt wird, dieser andererseits dort dann dennoch für eine Weile verhaftet bleibt. Nehmen wir zum Beispiel das Wiener Bild (Abb. 1) zur Hand, bei dem unser Blick umgehend auf die Frau am Fenster gelenkt wird, dort jedoch nicht verharret, sondern eine Weile umherschweift, alle Gegenstände im Raum wahrnimmt, bis er wieder zur Dame zurückkehrt und sich von einem bewegten, unruhigen Blick in einen kontemplativen, innerlichen verwandelt. An dieser Stelle werden wir nachdenklich, nehmen die Distanz der Rückenfigur wahr, fragen uns, was sie im Draußen erkennen mag und welchen Gedanken sie nachhängt. Norman Bryson, auf den sich Leonhard bezieht, bezeichnet diese beiden unterschiedlichen Sehmodi als „glance“ und „gaze“.²⁶⁷ Er stellt damit dem kontemplativen Blick den flüchtigen gegenüber. Ersterer sei durch eine Zurückhaltung und Distanziertheit gekennzeichnet, mit der ein Bild eine gewisse Zeit lang gelassen betrachtet werden könne, wogegen sich der zweite durch eine Verstohlenheit und Umherwanderung auszeichne, der seine Aufmerksamkeit immer auf etwas anderes richten würde.²⁶⁸

²⁶⁵ Leonhard 2003, S. 32.

²⁶⁶ Leonhard 2003, S. 33.

²⁶⁷ Leonhard 2003, S. 33.

²⁶⁸ Bryson 2001, S. 124.

Aus dem bereits Gelesenen kann nun geschlossen werden, dass es sich bei den leeren Räumen um absolute Räume, also statische Räume handelt, denen der *glance* entspricht, und dass gefüllte/erfüllte Räume relative, dynamische Räume sind, die mit dem *gaze* gleichgesetzt werden können. Leonhard spricht in ihrer Arbeit abwechselnd von gefüllten und erfüllten Räumen, womit sie wahrscheinlich dasselbe Raumkonzept meint, jedoch vermutlich bewusst mit der doppelten Bedeutung spielt. Denn betrachten wir mit Inhalt gefüllte Räume, stellt sich auch immer die Frage, ob diese genauso erfüllt sind bzw. wir als Betrachter*innen durch ihren Anblick erfüllt, befriedigt werden, ein Wohlbehagen empfinden. Bei Vrels Werken bleibt unser Blick meines Erachtens unerfüllt. Zu viele Dinge bleiben im Verborgenen, zu viele Rätsel können nicht gelöst werden, zu viele Unstimmigkeiten *erfüllen* zwar das Bild, unseren Blick jedoch nicht. Wir bleiben neugierig und unbefriedigt zurück. Einerseits stellt der Maler Nähe her, bricht diese andererseits aber umgehend wieder mit Distanz. Ähnlich könnte man dies in Bezug auf Vermeers Innenraumdarstellungen deuten, die genauso von dem Widerspruch aus Nähe und Abstandhalten gekennzeichnet sind. Beide Maler statteten ihre weiblichen Figuren mit einer Unzugänglichkeit aus, die sie für uns nicht greifbar machen. Dennoch scheint die Leere der Figuren und des Raumes bei Vrel stärker zu sein. Bei Vermeers Werken kann eine größere malerische Brillanz festgestellt werden, was zu einer größeren Erfüllung auf der Seite der Betrachter*innen führt. Seine Gegenstände wurden von ihm exakt und detailgetreu wiedergegeben, während bei Vrel alles ungenauer und vager bleibt. In Vermeers Interieurs ist es die virtuose Wiedergabe von Licht und unterschiedlichen Materialien, die unseren Blick erfüllt, wogegen Vrels Innenraumbilder zwar sowohl gefüllt als auch erfüllt mit Inhalten sind, wir Betrachter*innen dennoch unerfüllt zurückgelassen werden.

Das Interieurbild entstand zu einem Zeitpunkt, als man den Zusammenhang zwischen Raum und Mensch verstehen wollte. Im 17. Jahrhundert wünschten sich die Menschen von einem distanzierten Standpunkt aus, Einblicke gewährt zu bekommen. Damit beschäftigten sich auch rationalistisch denkende Philosophen, wie René Descartes (1596–1650), die versuchten, die Grenzen zwischen den inneren und äußeren Orten stärker zu ziehen. Auf der inneren Seite konnte sich der subjektive Mensch entfalten, wogegen ihm alles Äußere fremd wurde. Descartes stellte Überlegungen dazu an, was denn zu einem*einer selbst gehöre und was nicht, ein „Entweder-Oder im Sinne eines Besitzdenkens“, schreibt Leonhard.²⁶⁹ Die Darstellungen von Innenräumen konnten sich demnach als Resultat einer Tendenz zur Autonomisierung herausbilden. Leonhard formuliert das treffend folgendermaßen: „Es [das

²⁶⁹ Leonhard 2003, S. 35.

Interieurbild] entstand, weil der Mensch sich zwar immer noch wünschte, Inhalt und genaugenommen sogar Mitte eines kosmischen Gefäßes zu sein, sich aber mit der Umgebung nicht mehr richtig durchmischen wollte.“²⁷⁰ Die Menschen dachten also, dass sich ihre Umgebung wie eine Hülle um sie herumlegen würde, sie sich in einem großen leeren Raumbehälter befinden würden. Man versuchte das Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt zu ordnen, erklärt Leonhard.²⁷¹

Die häuslichen Interieurdarstellungen zeugen davon, dass sich auch die niederländischen Maler*innen mit der Wahrnehmung von Mensch und Raum und genauso der Konstruktion von Raum auseinandersetzten. Zu den heute wohl prominentesten Vertreter*innen der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts zählen mit Sicherheit Pieter de Hooch oder Jan Vermeer. Beide Maler sind dafür bekannt, meist kostbar ausgestattete Innenräume darzustellen, in denen sie Hausfrauen, Mütter, Kinder, Dienstmägde, jedoch selten Männer platzierten. Betrachten wir zum Beispiel de Hoochs *Wäscheschrank* (Abb. 66) von 1663 oder Vermeers *Liebesbrief* (Abb. 67) von ca. 1669/1670, wird schnell deutlich, dass beide Maler mit der Konstruktion von Raum und Perspektive spielten. Durch Ausblicke in weitere Räume, die sogenannten *doorkijkjes*, schufen sie mehr Tiefenraum. Schon Karel van Mander spricht 1604 in seinem *Het Schilder-Boeck* über diese über Räume hinweg reichenden Durchblicke und bezeichnet sie als *doorsien*, womit er einen allgemeinen Blick vorschlägt, der weit über den Vordergrund hinausreiche.²⁷² Während de Hoochs Durchblicke oft in den Außenraum führen (Abb. 66 und 68), scheint Vermeer mehr am Innenraum festzuhalten, indem er seine Betrachter*innen lediglich in weitere Zimmer im Hausinneren lenkt. Bei de Hoochs *Wäscheschrank* befindet sich der Betrachter*innenstandpunkt im selben Raum wie das Hauptgeschehen, wogegen Vermeers Betrachter*innen des *Liebesbriefs* von einer Art Vorraum in das Zimmer, in dem die eigentliche Szene stattfindet, blicken. Beide Maler arbeiteten mit karierten Marmorböden, die den Tiefenzug weiter betonen und davon zeugen, dass beide Künstler an der Perspektivkonstruktion interessiert waren. Vergleichbare Umsetzungen finden sich auch bei dem weniger bekannten Künstler Pieter Janssens Elinga, der uns in seinem *Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd* (Abb. 51) einen ähnlich kostbaren Innenraum mit Marmorboden und einem Durchblick in ein weiteres Zimmer zeigt. Auffällig ist, dass sowohl Vermeer als auch Elinga mit Licht und Schatten arbeiteten und die Oberflächengestaltung einen hohen Stellenwert zu haben scheint. In Elingas Interieur ist dies

²⁷⁰ Leonhard 2003, S. 39.

²⁷¹ Leonhard 2003, S. 39.

²⁷² Van Mander 1604, Kap. 5, Fol. 16, Absatz 12, zitiert nach Hollander 2002, S. 9.

besonders schön zu beobachten, da wir Lichtreflexe, die vom Sonnenlicht außerhalb des Raumes kommen, sowohl am Boden als auch der Wand finden können. In Bezug auf die Oberflächenbehandlung und Wiedergabe von Materialien muss der Rahmen des Spiegels in demselben Werk genannt werden, denn die Ausführung von Gold ist Elinga hier sehr gut gelungen. Der Rahmen blendet uns beinahe und es entsteht das Gefühl, dass dieser, auch wenn wir die Vorhänge zuziehen würden, weiterstrahlen könnte. Und auch bei Vermeer finden wir immer wieder Auseinandersetzungen mit beleuchteten und verschatteten Zonen in seinen Innenraumdarstellungen. Besonders seine am Fenster stehenden Frauen zeugen davon (Abb. 30, 31, 52, 58). Außerdem ist Vermeer dafür bekannt, sich mit der Oberfläche und Struktur unterschiedlichster Materialien zu beschäftigen. So sind es einerseits die Perlen (Abb. 31 und 58), aber auch die Teppiche (Abb. 52 und 53) oder Gefäße und Gebäck (Abb. 30), die Vermeer exakt wiederzugeben vermag. Vergleichen wir diese Gestaltungsweisen mit Jacobus Vrels Interieurbildern, wird deutlich, dass Vrel zwar auch an der Lichtwirkung gelegen war, er seine Virtuosität in Bezug auf die Wiedergabe verschiedenster Materialien jedoch weniger unter Beweis stellen wollte. Ich denke nicht, dass Vrel nicht fähig gewesen wäre, diese exakt wiederzugeben, denn betrachten wir seine Teller und Kerzenhalter (Abb. 1, 5, 12), kann festgestellt werden, dass diese – auch wenn sie weniger glänzen, das Licht weniger reflektieren als die Gegenstände Vermeers – durchaus akkurat ausgeführt wurden. In meinen Augen legte Vrel mehr Wert auf die Wiedergabe von Atmosphäre, die den besonderen Reiz seiner Bilder ausmacht. Mit dieser Meinung bin ich nicht alleine, denn bereits Gérard Régnier sprach davon, dass die Atmosphäre des Raumes das Hauptthema bei Vrel gewesen wäre.²⁷³ Und ebenso Yalçın und Buvelot schreiben von der Ausstrahlung und Stimmung, an der es Vrel hauptsächlich gelegen zu sein scheint.²⁷⁴ Es ist dieser Widerspruch von Ruhe und Unruhe, der die besondere Stimmung von Vrels Darstellungen ausmacht. Ruhe und Harmonie erzeugen die angenehmen Lichtverhältnisse, denn meist erhellt warmes Tageslicht die schummrigen finsternen Räume oder die erdige Farbpalette, die Vrel für all seine Werke wählte. Außerdem sind seine Räume ordentlich und aufgeräumt, alle Dinge scheinen an ihrem für sie vorgesehenen Platz zu sein. Mit dieser Harmonie bricht Vrel aber, indem er seinen Darstellungen auch irritierende Dinge hinzufügte. Dazu gehören sowohl die Sprünge in den Fenstern als auch die Risse in den Wänden oder die nichts tragenden Nägel und nichts wiedergebenden Spiegel/Bilder. Ähnlich verhält es sich mit Vrels Figuren, die anfangs

²⁷³ Régnier 1968, S. 276.

²⁷⁴ Yalçın 2004, S. 84; Buvelot 2021, S. 105.

gelassen und entspannt wirken, so träumen sie am Fenster oder sitzen am Kamin. Ihre kontemplative Ruhe geht beinahe auf uns Betrachtenden über. Verweilen wir jedoch länger vor den Werken, beginnt diese Stimmung zu kippen. Der vermeintliche Einklang verwandelt sich in eine bedrückende Stille. Die Frauen und ihre Gedanken werden uns entrückt. Es ist die bewohnte Leere, die mit Vrels Innenräumen einhergeht und sie enigmatisch erscheinen lässt. Dadurch erzeugt der Maler Spannung und gibt ebenso Rätsel auf, die zwar gelöst werden wollen, aber nicht können.

Da Pieter de Hooch eine wichtige Rolle im Diskurs um die niederländische Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts einnimmt, ist es unerlässlich, hier noch etwas genauer hinzusehen. Wir haben bereits gehört, dass de Hooch oft kostbar ausgestattete Räume mit Marmorböden darstellte, jedoch ist das nicht die einzige Gestaltungsart, die er für seine Interieurs wählte; ganz im Gegenteil, er variierte seine Innenräume. So finden wir unter anderem bei seiner *Frau mit Kind in einer Speisekammer* (Abb. 69) von ca. 1656–1660 zwar einen karierten Marmorboden, aber einen ansonsten eher schlichten Raum vor, der uns eine Mutter mit ihrem Kind präsentiert. Bei de Hoochs Interieurmalerie fällt auf, dass er weitaus öfter Kinder darstellt als zum Beispiel Vermeer, bei dem niemals Kinder zu finden sind, oder Vrel, bei dem seltener Kinder vorkommen. Auch die Beziehung zwischen Mutter und Kind ist eine gänzlich andere. Während bei Pieter de Hooch die mütterliche Fürsorge einen höheren Stellenwert zu haben scheint, ist es bei Vrel nie eindeutig, ob es sich überhaupt um Mutter-Kind-Verbindungen handelt. Wie schon Senkowsky auffiel, gibt es bei de Hoochs Bildern (Abb. 54, 69, 70) mehr Interaktion zwischen den dargestellten Figuren, im Gegensatz zu den Vrel'schen Figuren, die nur selten Bezug aufeinander nehmen.²⁷⁵ Lediglich in *Frau, einem Jungen vorlesend, und Mann, am Kamin sitzend* (Abb. 14), dem *Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an der Klöntür* (Abb. 19) und der *Sitzenden Frau, einem Mädchen ein Tuch zeigend, und Personen hinter dem Fenster* (Abb. 41) finden Beziehungen zwischen vermeintlichen Müttern und Kindern statt, die von Zuneigung zeugen. Hinzu kommt, dass Vrels Darstellungen von Kindern oft eine unheimliche Stimmung ausstrahlen (Abb. 8 und 12). Dazwischen liegt das bereits analysierte Werk der *Sitzenden Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18), in dem durch die beruhigende Geste des Handauflegens der Frau zwar eine Beziehung zu dem Kind auf der anderen Seite des Fensters hergestellt wird, diese aber durch die gespenstische Ausführung umgehend gebrochen wird und ein Unbehagen ausgelöst wird, das bei Pieter de Hoochs intimeren Interaktionen niemals zu spüren ist. Außerdem gibt es bei de Hoochs

²⁷⁵ Senkowsky 2014, S. 47 und 79.

Innenräumen stets die schon angesprochenen Durchblicke in weitere Zimmer oder sogar Außenbereiche, die – im Gegensatz zu Vrels Interieurs, die uns kontinuierlich autonome Haupträume offenbaren – für ein größeres Interesse an der Konstruktion von Perspektive sprechen.

Wenn von *doorkijkes* gesprochen wird, ist es unerlässlich, auch Samuel van Hoogstratens Bild *Die Pantoffeln* (Abb. 33) zu erwähnen, von dem ich in dieser Arbeit bereits an früherer Stelle gesprochen habe. Van Hoogstraten treibt das Durch-die-Räume-Blicken nahezu auf die Spitze, indem er uns gleich vier aufeinanderfolgende Zimmer präsentiert: den Raum, in dem wir Betrachter*innen stehen, zwei Zwischenräume und den „Hauptraum“, in den unser Blick geschickt gelenkt wird. Schon Hammer-Tugendhat hält fest, dass wir hier eindeutig Teil des Bildes seien: „Die Bildstruktur signalisiert mir, daß ich – paradoxerweise – außerhalb und gleichzeitig ‚im Bild bin‘.“²⁷⁶ Durch eine Tür blicken wir also von der Außenwelt in das private Innere eines Haushalts. Van Hoogstraten führt unseren Blick in einen menschenleeren Raum. Hauptakteur scheint das Bild im Bild zu sein – wir erinnern uns: eine Darstellung Caspar Netschers (Abb. 34), der damit Gerard ter Borchs *Galante Konversation* (Abb. 35) umformulierte. „So wird das Bild *im* Bild als Bild *nach* einem Bild *nach* einem Bild apostrophiert“,²⁷⁷ schreibt Hammer-Tugendhat. Man muss Netschers bzw. ter Borchs Werk kennen, um das van Hoogstratens lesen zu können.²⁷⁸

Jacobus Vrel hingegen arbeitete nie mit *doorkijkes* oder menschenleeren Räumen. Seine Interieurs haben weniger Tiefenzug und es sind stets Figuren in diesen zu sehen. Vrel präsentiert uns lediglich Ausblicke in Bettnischen (Abb. 13, 40, 44–46) oder führt uns in schwarze Räume, in denen wir schemenhafte Gestalten erkennen können (Abb. 8, 18, 41). Vrels Raumkonstruktionen folgen unterschiedlichen Mustern, die in Gruppen eingeteilt werden können. Wir haben diese Kategorisierung bereits bei Senkowsky kennengelernt. Oft sehen wir bei Vrel Darstellungen, die von großen hellen Fenstern auf der, von uns aus gesehen, gegenüberliegenden, bildparallelen Wand dominiert werden. Dazu gehören die bereits im vorigen Kapitel analysierten Werke der *Frau am Fenster* (Abb. 1) und das *Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend* (Abb. 12), die von Vrel perspektivisch ähnlich konstruiert wurden, also einem ähnlichen Raumschema folgen. Wie bereits erwähnt, blicken wir dabei eher rechts im Bild stehend leicht schräg in den Raum. Das Interieur mit *Frau, einem Jungen vorlesend, und Mann, am*

²⁷⁶ Hammer-Tugendhat 2000, S. 142.

²⁷⁷ Hammer-Tugendhat 2000, S. 146.

²⁷⁸ Mehr zu der Bedeutung und Wahl des Bildes im Bild findet sich bei Hammer-Tugendhat 2000, S. 144–147.

Kamin sitzend (Abb. 14) folgt demselben Muster. Senkowsky zählt zu ihrer ersten Gruppe „große, helle Fenster“ auch die hier genannten drei Werke, nimmt jedoch auch das *Interieur mit am Kamin sitzender Frau* (Abb. 36) hinzu.²⁷⁹ In Bezug auf die Fensterdarstellung hat Senkowsky recht, es handelt sich auch hierbei um ein „großes, helles Fenster“, allerdings nehmen wir Betrachter*innen eine andere Position ein, denn hier scheinen wir nahezu frontal, leicht links zu stehen und in den Raum zu blicken. Außerdem stellt Vrel bei diesem Interieur mehr Nähe her. Die Dame ist, wenn sie uns auch keinerlei Beachtung schenkt, ihren Kopf in ihre Hände stützt und erschöpft von ihrer Arbeit wirkt, zum Greifen nahe. Mit einem großen Schritt könnten wir sie berühren und ihr beruhigend unsere Hand auf den Rücken legen. Ein Perspektivwechsel folgt bei der nächsten Gruppe, die Senkowsky „das Fenster rückt zur Seite“ nennt.²⁸⁰ Ich würde diese Kategorie eher als „Einblicke in Bettenischen“ bezeichnen, da dies alle Darstellungen (Abb. 13, 40, 44–46) auszeichnet. Die vier Versionen der am Krankenbett/Alkoven sitzenden Frauen (Abb. 13, 44–46) unterscheiden sich nur anhand kleiner Details. Die Perspektivkonstruktion ist dabei bei allen dieselbe: Vrel wandte die Zentralperspektive an. Jan Vermeer und Pieter de Hooch stießen mit Nadeln in ihre Bildträger, um mit einem daran befestigten Faden und einer Kreide ihre Perspektivlinien ziehen zu können. Während bei ihnen kleine Nadelstiche von diesem Arbeitsschritt zeugen, finden wir bei Vrels Tafeln nichts dergleichen.²⁸¹ Deswegen schließt Buvelot daraus, dass Vrel vermutlich weniger Interesse daran hatte, die Raumperspektive korrekt und exakt wiederzugeben, und ihm stattdessen Atmosphäre und Wirkung wichtiger gewesen wären.²⁸² Senkowsky fügt ihrer das Fenster zur Seite rückenden Gruppe auch das *Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an einer Klöntür* (Abb. 19) hinzu,²⁸³ wogegen ich diese Innenraumdarstellung in einem Zwischenbereich dieser und ihrer nächsten Kategorie, „der abstrakte Raum“,²⁸⁴ ansiedeln würde. Das Fenster ist hier zwar an die Seite gerückt, die Komposition folgt dennoch einer anderen Darstellungsweise wie die soeben besprochenen Werke. Der Raum ist nahezu entleert, zeichnet sich durch hohe weiße, kahle Wände aus. Die Raumgestaltung erinnert meines Erachtens mehr an die abstrahierten Räume mit schwarzen Fenstern (Abb. 8, 18, 41), in denen das Bildpersonal ins Zentrum rückt, und kaum mehr an bewohnte Zimmer. Von unterschiedlichen Blickpunkten aus

²⁷⁹ Senkowsky 2014, S. 21; Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁰ Senkowsky 2014, S. 23; Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁸¹ Buvelot 2021, S. 105.

²⁸² Buvelot 2021, S. 105.

²⁸³ Senkowsky 2014, S. 26; Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁴ Senkowsky 2014, S. 27; Seite 15 der vorliegenden Arbeit. Senkowsky wählt hier den Begriff „abstrakt“, um die Räume Vrels zu kategorisieren, die sich durch eine Reduktion auf das Wesentliche und eine raumauflösende Tendenz auszeichnen.

schauen die Betrachter*innen sowie die schemenhaften Figuren auf der anderen Seite des Fensters in die beinahe entleerten Räume. Die vierte Gruppe betitelt Senkowsky mit „Frauen am Kamin“, ²⁸⁵ wo es keinerlei Bezug mehr zum Außenraum, keine Fenster oder Türen gibt. In fünf unterschiedlichen Darstellungen präsentiert uns Vrel jeweils fünf Frauen, die entweder am Kamin schlafen (Abb. 5), am Kamin sitzen (Abb. 16), sich um das Feuer im Kamin kümmern (Abb. 59 und 71) oder einen Pfannkuchen darin zubereiten (Abb. 60). Wir blicken dabei nahezu bildparallel in die Räume, die uns die Kamine mit den Frauen in Nahansicht präsentieren und auf diese konzentriert sind. Zur letzten Kategorie, die Senkowsky als „Frauen in Nahansicht“ ²⁸⁶ bezeichnet, gehören lediglich zwei Werke, die uns zwei Damen vor leeren Wänden in Nahansicht zeigen. Neu ist, dass wir das Gesicht der Frauen erkennen können. Während die erste Dame konzentriert einen Socken stopft (Abb. 72), sitzt die zweite scheinbar ausgelaugt auf einem Stuhl und blickt ins Leere (Abb. 73). Obwohl die Gesichtsausdrücke der Frauen erkennbar sind, nehmen sie keinerlei Bezug zu uns Betrachter*innen auf. Es wird wieder sowohl Nähe als auch Distanz hergestellt. Bernd Ebert folgt einer ähnlichen Gruppeneinteilung, kommt aber mit vier durchaus schlüssigen Kategorien aus: Kompositionen mit großer Fensterfront, ²⁸⁷ Kompositionen, in denen das Licht von links in das dunkle Zimmer eindringt, karge Innenräume mit Blick auf ein dunkles Innenraumfenster und Kompositionen ohne Fenster. ²⁸⁸ Was sowohl durch Senkowskys als auch Eberts Einteilungen gewonnen werden kann, ist die Erkenntnis, dass Vrels Innenräume zwar unterschiedlichen Raumkonstruktionsschemen folgen, diese innerhalb der Gruppen aber kohärent sind. Lesen wir heute über Jacobus Vrel, wird auch stets Esaias Boursse als Referenz genannt. Dies mag einleuchten, wenn wir zum Beispiel seine *Frau am Spinnrad* (Abb. 29) betrachten, die bereits mehrmals in der vorliegenden Arbeit Erwähnung fand. Sutton spricht von einem „speziellen Beleuchtungssystem“, ²⁸⁹ das wir sowohl bei Boursse als auch bei Vrel finden würden, womit er die Behandlung des natürlichen Außenlichts meint, das durch die Fenster in die Innenräume gelangt. Auch wenn es um die Schlichtheit der Räume geht, könnte man Boursse mit Vrel vergleichen, da Boursses Interieurs, und die *Frau am Spinnrad* im Speziellen, ähnlich karg und einfach wirken – während wir bei Boursse wieder ein *doorkijkje* in einen weiteren Raum haben, das wir bei Vrel in keiner Darstellung finden. Ekkehard Mai zieht ebenfalls Vergleiche und argumentiert, dass Elinga und Boursse Vrel in Bezug auf die

²⁸⁵ Senkowsky 2014, S. 29; Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁶ Senkowsky 2014, S. 32; Seite 15 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁷ Ebert 2021, S. 60.

²⁸⁸ Ebert 2021, S. 62.

²⁸⁹ Sutton/u. a. 1984, S. 114.

Darstellungsweise des Innenraums, der Figuren und der Verrichtungen der Figuren am nächsten kommen würden.²⁹⁰ Damit hat Mai nicht unrecht, denn sowohl bei Elinga als auch bei Boursse lassen sich durchaus Parallelen zu Vrel finden. Wo es bei Elinga die in sich gekehrten Rückenfiguren sind (Abb. 51 und 74), die ihre Entsprechung bei Vrel finden, sind es bei Boursse die Gestaltung der Räume, die Farben und Themen (Abb. 29 und 75), die sich genauso bei Jacobus Vrel erkennen lassen.

Durch die Vergleiche von Vrels Kunst mit den Werken seiner zeitgenössischen Kolleg*innen konnte aufgezeigt werden, dass Jacobus Vrel an der Konstruktion von Raum durchaus interessiert war und auch stets die Perspektive mitbedachte, jedoch, wie schon Buvelot bemerkte, diese nie exakt wiedergab.²⁹¹ Wir finden immer leichte Schrägansichten, nur selten blicken wir frontal in den Raum. Nie finden wir Durchblicke in andere Räume wie bei Vermeer, de Hooch oder Elinga. Weiters scheint Vrel auch weniger an einer akkuraten Wiedergabe unterschiedlicher Oberflächen und Materialien gelegen gewesen zu sein, wobei er die Lichtwirkung im Allgemeinen jedoch stets mitbedachte. Das meist durch die Fenster strömende natürliche Außenlicht erhellt die Innenräume einerseits, produziert andererseits jedoch genauso schattige Zonen.

Wie bereits Senkowsky richtig erkannte, lassen sich Vrels Innenraumdarstellungen sehr wohl in die Tradition niederländischer Interieurbilder einreihen. Sie spricht dabei von diesen Hell-Dunkel-Kontrasten oder erwähnt die „sorgsame Platzierung unwesentlicher Gegenstände“, die sowohl bei Vrel als auch bei de Hooch oder Boursse anzutreffen wären.²⁹² Diese Parallelen sind eindeutig da, wie jedoch gezeigt werden konnte, zeichnen sich Vrels Variationen von Interieurs durch ihre besondere Wirkung und Atmosphäre und nicht zuletzt durch ihre oftmals erwähnte Eigentümlichkeit und Rätselhaftigkeit aus, die meines Erachtens bei keinem*keiner anderen Künstler*in der Interieurmalerie zu finden sind. Auch Buvelot spricht von Vrels einzigartigen Innenräumen und seiner Eigenständigkeit, wenn er von den „multifunktionalen Räumen“ mit hohen Decken und weißen Wänden schreibt, die sich nämlich zugleich als Wohn- und Arbeitsbereich ausweisen würden.²⁹³ Wie schon mehrmals erwähnt wurde, zeigten sowohl Jacobus Vrel als auch die zeitgenössischen niederländischen Interieurmaler*innen Interesse an der Thematisierung von Innenraum und Außenraum, der privaten und der öffentlichen Welt bzw. ihrer Schwelle. Zahlreiche Darstellungen von häuslichen Innenraumszenen mit Fenstern oder Türen bezeugen dies,

²⁹⁰ Mai 2003, S. 58.

²⁹¹ Buvelot 2021, S. 105.

²⁹² Senkowsky 2014, S. 97.

²⁹³ Ebert 2021, S. 61.

weswegen dem Fenster als Schwelle im nächsten Abschnitt besondere Aufmerksamkeit zuteilwird.

5.2.3 Das Fenster als Schwelle

Bereits bei Alberti (1404–1472) war das Fenster im Zusammenhang mit der Malerei ein Thema. Er setzte die Oberfläche des gemalten Bildes mit einem offenstehenden Fenster (*finestra aperta*) gleich, durch das er betrachten könne, was gemalt werden soll. Hinter dem Fenster würde sich der dreidimensionale Raum oder die Darstellung davon in die Tiefe erstrecken und die Betrachter*innen könnten dadurch auf die Wirklichkeit blicken.²⁹⁴ Somit ist der Betrachter*innenraum vor dem Bild mit dem dargestellten Bildraum verbunden. Alberti setzte nicht nur das Gemälde mit einem Fensterausblick gleich, sondern forderte für die Tafelmalerei sogar das rechteckige Format des Fensters, schreibt Blum.²⁹⁵

Unsere Position, in der wir durch ein offenes Fenster die dargestellte Wirklichkeit betrachten können, wird in der Malerei und im Besonderen der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts oft durch die dargestellten Figuren im Bild gespiegelt, die genauso durch offenstehende Fenster oder Türen blicken. Bei Gerrit Dou (1613–1675) Fensterbildern (Abb. 76–78) wird dies ad absurdum geführt, da uns der Maler auf der Straße positioniert und uns somit von draußen auf die Fenster und die Welt darin blicken lässt. Typisch für Dou sind seine Fensternischen aus Stein, mit denen er seine Szenen rahmte. Er verdoppelte somit den Rahmen des Bildes. Angela Ho schreibt, dass der interne Rahmen des Steinfensters zwar nicht mit einem Bilderrahmen gleichzusetzen wäre, dass dieser aber die Aufmerksamkeit auf die physischen Grenzen des Gemäldes lenken würde.²⁹⁶ Nie ist bei Dous Fensterbildern mehr vom Haus oder der Straße zu sehen, lediglich der aus Stein gerahmte Bildausschnitt der gewölbten Fensternische. Ziehen wir Albertis Metapher heran, würden wir somit durch zwei *finestre aperte* sehen. Dennoch gewähren uns Dous Werke nur selten einen direkten Einblick ins Innere. Seine Figuren lehnen sich nahezu nach vorne in den Betrachter*innenraum, kommen uns entgegen. Sie scheinen damit zu spielen, wie viel Einblick wir uns verschaffen dürfen und wie viel uns verwehrt bleibt. Möglicherweise hinterfragt Dou mit seinen Fensterbildern Alberti und dessen Ansicht, dass die Bildoberfläche mit einem offenstehenden Fenster gleichzusetzen wäre, durch das die Betrachter*innen auf die Wirklichkeit blicken könnten. Außerdem ragen bei Dou stets

²⁹⁴ Alberti 2007, S. 93; Stoichita 1998, S. 24.

²⁹⁵ Blum 2008, S. 117.

²⁹⁶ Ho 2017, S. 79–80.

Gegenstände illusionistisch über die Nischen heraus, womit er die Kluft zwischen der gemalten Fantasie und der realen Welt der Betrachter*innen betonen und die Rezipient*innen an die Fähigkeit der Künstler*innen, überzeugende Illusionen schaffen zu können, erinnern wollte, hält Wieseman fest.²⁹⁷ Dou scheint seinen eigenen Weg gefunden zu haben, mit der Thematik Fenster und dessen Schwellencharakter umzugehen.

Von Jacobus Vrel gibt es auch zwei Darstellungen (Abb. 26 und 79) – eine davon haben wir bereits kennengelernt –, die uns einen Perspektivwechsel zeigen und uns Betrachter*innen auf der Straße ansiedeln. Anders als Dou zeigt uns Vrel aber einen größeren Bildausschnitt, in dem auch Teile des Hauses, sogar eines Hausdurchgangs (Abb. 26) offenbart werden. Wenngleich Dous Figuren einen Bezug zu uns Betrachter*innen herstellen, interagieren die Figuren bei Vrel nicht mit uns, sie sind mit sich beschäftigt und untereinander im Gespräch. Wir blicken nicht nur auf die Frauen im Fenster/an der Tür, sondern sehen, wie sie sich mit einer weiteren Frau unterhalten. Wieder bekommen wir das Gefühl voyeuristisch in intime Szenen einzudringen. Wir stehen nahe genug, um die Gespräche hören zu können.

Viel üblicher in der niederländischen Interieurmalerei des 17. Jahrhunderts sind jedoch Innenraumdarstellungen mit Fenstern oder Türen, in denen sich der Betrachter*innenstandpunkt mit den dargestellten Figuren im selben Raum befindet. Vrel stellte auf diese Weise gleich 17-mal einen Bezug zur Außenwelt her: Siebenmal sind die Fenster geöffnet, fünfmal geschlossen und fünfmal öffnet sich eine Klöntür zur Außenwelt.²⁹⁸ Und auch seine zeitgenössischen Kolleg*innen thematisierten den Diskurs von innen und außen in ihren Darstellungen. Vrel scheint den Außenraum dennoch mehr abzuschotten als seine Zeitgenoss*innen, da die Fenster oder Klöntüren nie eine wirkliche Aussicht nach draußen erlauben. Durch milchige oder schwarze, geschlossene Fenster(teile), Fenster, die lediglich eine Sicht auf die gegenüberliegende Häuserwand gewähren, oder spezielle Betrachter*innenperspektiven wird uns die Sicht stets konsequent versperrt. Pieter Janssens Elinga hingegen zeigt uns zumindest Bäume hinter den Fensterscheiben (Abb. 51), die einen Garten oder Park außerhalb des Hauses vermuten lassen. Mit den zusätzlichen Landschaftsgemälden an den Wänden bezieht er die öffentliche Welt mit ein, sodass Bettina Werche argumentiert, dass Elinga das private Heim nicht als „in sich abgeschlossene, isolierte Welt“ dargestellt hätte.²⁹⁹ Ziehen wir als Vergleich Jan Vermeer heran, können wir erkennen, dass auch er keine Ausblicke in die Außenwelt zulässt. Seine Damen stehen zwar an den Fenstern, die Sicht hinaus bleibt uns aber dennoch verwehrt. Durch männliche

²⁹⁷ Wieseman 2011b, S. 174.

²⁹⁸ Siehe Werkverzeichnis, Buvelot/u. a. 2021, S. 173–189.

²⁹⁹ Kat. Ausst. Städelches Kunstinstitut 1998, S. 38.

Musiklehrer (Abb. 38), kostbare Produkte aus fernen Ländern wie Perlen oder Teppiche (Abb. 31, 52, 53, 58), Landkarten (Abb. 50) oder das Lesen von Briefen (Abb. 52, 57, 67) scheint Vermeer dennoch deutlicher einen Bezug zum Exterieur herzustellen, als Vrel dies tut, denn in Vrels nüchternen Innenräumen ist nichts dergleichen dargestellt. Bei Pieter de Hooch wird dies noch deutlicher, da er zusätzlich Türen öffnet, die Ausblicke in die Ferne ermöglichen. In zwei Darstellungen (Abb. 66 und 68) offenbart er uns typische Amsterdamer Grachten im Außenraum, wo sogar weitere Figuren am gegenüberliegenden Ufer verortet werden können. Erkennbar wird, dass sich niederländische Interieurmaler*innen des 17. Jahrhunderts mit dem Thema innen und außen befassten, sie dies aber auf unterschiedliche Weise umsetzten. Doch warum waren dieser Diskurs und die Darstellung von Fenstern so beliebt?

Hans Belting widmet dem Blick durch das Fenster 2004 einen eigenen Aufsatz, worin er gleich zu Beginn festhält, dass das Innere seit der frühen Neuzeit einen symbolischen Ort des Ichs darstelle, wogegen das Äußere, die äußere Welt, ein Ort sei, der vom Ich nur durch Blicke erreicht werden könnte. Das Fenster würde zudem einen gerahmten Blick offerieren.³⁰⁰ Belting ist der Meinung, dass das Fenster zum Sinnbild des westlichen Blicks wurde. Es biete einerseits einen Zugang zur realen äußeren Welt, aber genauso ermögliche es einen Einblick in die innere, imaginäre Welt. Am Fenster würde es zu einer ontologischen Sicherung des Blicks kommen, denn hier würde sich der Blick in sein eigenes Bild verwandeln. Und nur so sei es möglich gewesen, dass das Tafelbild der frühen Neuzeit als ein symbolisches Fenster begriffen werden konnte, in dem sich die reale Welt darstellte.³⁰¹ Das Fenster wurde zu Beginn der Renaissance zudem als Lichtquelle verstanden, so konnte das Licht von draußen ins Innere des Hauses eindringen und gleichzeitig öffnete es den Blick nach draußen.³⁰²

Das Fenster hatte jedoch auch eine christliche Konnotation, es versinnbildlichte nämlich genauso das Verhältnis zwischen Seele und Körper: Alle Sinne konnten als Fenster des Körpers verstanden werden, weil wir durch sie imstande wären, mit der Welt zu kommunizieren, so Belting. Im Auge würden wir das Selbst oder die Seele ausdrücken, die sonst immer im Körper verborgen bleibe. Im Auge hätte man nach der Spur des im Körper wohnenden Subjekts gesucht, das man im christlichen Glauben Seele nannte. Die Seele konnte sich angeblich nach dem Tod vom Körper lösen und hätte schon zu Lebzeiten Zugang zu einer anderen Welt gehabt. Einer Welt, die physisch nicht greifbar wäre. Deswegen hätte

³⁰⁰ Belting 2004, S. 17.

³⁰¹ Belting 2004, S. 17.

³⁰² Belting 2004, S. 18.

man diese andere Welt im Inneren gesucht, denn der Blick nach draußen führte ja in die reale, sichtbare Außenwelt. „Nur in einem ‚Innen‘ entkam man der gegenständlichen Welt, weshalb das Interieur in der Malerei den Ort des Selbst symbolisieren konnte.“³⁰³ Metaphorisch gelesen würden nach Belting also die dargestellten Innenräume der Interieurmalerie die seelischen Innenräume der Subjekte darstellen. In Bezug auf Vrels Kunst macht dies auf jeden Fall Sinn, denn stets sehen wir in sich gekehrte, von uns entrückte Figuren, die psychisch abwesend in Innenräumen anwesend sind. Es ist die bewohnte Leere, die Vrels Interieurs kennzeichnet. Bei dem *Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend* (Abb. 12) wird durch das Öffnen der Lade ein zusätzlicher Innenraum geöffnet – mehrere Imaginationsräume entstehen, die sowohl die dargestellten Figuren als auch wir Betrachter*innen nutzen können. Wir erinnern uns an den Philosophen Bachelard, der das Innere von Schubladen als Intimitätsräume versteht, die uns immer wieder mit Innerlichkeitsträumereien in Verbindung bringen würden.³⁰⁴ Durch das Öffnen einer Schublade oder eines Kästchens würde eine neue „Dimension der Innerlichkeit“ geöffnet werden.³⁰⁵

Im Christentum war das Fenster zudem stark mit Mariens Unbeflecktheit verknüpft.³⁰⁶ In Verkündigungsdarstellungen wird dies oft mit einem Lichtstrahl, der durch ein Fenster in Mariens Zimmer einfällt, versinnbildlicht.³⁰⁷ Besonders deutlich ist dies beim *Mérode-Triptychon* von ca. 1427–1432 vom Meister von Flemalle zu erkennen (Abb. 80). Der Lichtstrahl mit dem Christuskind und Kreuz (Abb. 81) symbolisiert die Unbefleckte Empfängnis Mariens. Oft werden in Darstellungen von Visionen ebenso Fenster als Schwellenmotive verwendet. Sie markieren dann den Übergang zwischen dem Gesehenen und dem Visionär. Das Fenster kennzeichnet dabei einerseits die Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits und macht deren Unterschied deutlich, verbindet die beiden Welten aber auch gleichzeitig durch die Vision oder den Traum.³⁰⁸ In dieser Arbeit wurde bereits die Hypothese vorgestellt, dass es sich bei Vrels *Sitzender Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend* (Abb. 18) auch um die Repräsentation einer diesseitigen und jenseitigen Welt handeln könnte. Es ist durchaus möglich, dass Vrel Darstellungen von Visionen kannte und dies auf seine eigene Art umsetzte. Gesichert ist diese Annahme jedoch nicht.

³⁰³ Belting 2004, S. 19.

³⁰⁴ Bachelard 2021, S. 94, zitiert nach Leonhard 2021, S. 125.

³⁰⁵ Bachelard 2021, S. 99–100, zitiert nach Leonhard 2021, S. 116.

³⁰⁶ Bawden 2014, S. 38.

³⁰⁷ Bawden 2014, S. 42.

³⁰⁸ Bawden 2014, S. 42–43.

Im späten Mittelalter war das Innen der Ort des Subjekts und das Außen der Ort der Welt, schreibt Belting. Das Ich hätte sich von der Außenwelt getrennt gefühlt. Und genau dieser Aspekt hätte für die Selbsterfahrung des Subjekts eine große Rolle gespielt.³⁰⁹ Wie bereits erwähnt, wurde das Gemälde zu Beginn der Neuzeit als Fenster gesehen. Durch die in der Interieurmalerie dargestellten Fenster verdoppelt sich dieser Charakter, da wir durch zwei Fenster blicken: Das eine Fenster, womit die Bildoberfläche gemeint ist, bietet einen Einblick in die private innere Welt der Figuren, das andere, im Werk dargestellte, offenbart uns einen Ausblick in die öffentliche Außenwelt. Belting argumentiert, dass die Betrachter*innen sich darüber bewusst wären, dass sie hinter einem symbolischen Fenster stehen würden, wenn sie auf Gemälde blicken.³¹⁰ Das Fenster erlaube den Betrachter*innen mit dem Körper auf der einen und mit dem Blick auf der anderen Seite zu sein.³¹¹ Belting schreibt, dass sich die Menschen im 17. Jahrhundert vor einem Widerspruch sahen, denn wir können ja nicht an zwei Stellen gleichzeitig sein, entweder nur innen, wo sich der Körper befindet, oder draußen, wohin das Auge gelenkt wird. Sobald wir den Blick aber nach außen richten würden, würde auch das Bewusstsein dorthin gelenkt werden. Und sobald wir den Innenraum betrachten würden, müssten wir den Blick vom Fenster abwenden. Im Innenraum bliebe der Blick bei sich und würde nicht die Welt im Außen ins Auge fassen. Das Subjekt würde so bei sich bleiben, beziehe sich sozusagen auf sich selbst, folgert Belting. Er sieht dies beispielhaft in Vermeers Interieurbildern veranschaulicht, denn dort würden die Fenster zwar Licht ins Innere lassen, würden aber nicht dazu dienen, nach draußen blicken zu können.³¹² Mit Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* in Dresden (Abb. 52) festigt er seine Aussage, denn diese verweigere den Fensterblick und sei ganz in ihren Brief vertieft.³¹³ Wird diese Einschätzung auf Jacobus Vrels Innenraumdarstellungen angewandt, trifft sie nur bedingt zu, denn Vrels an Fenstern stehende oder sitzende Figuren blicken stets nach draußen, auch wenn sie gedanklich in sich gekehrt, ganz *bei sich* sind. Die weiblichen Figuren von Vrel sind meines Erachtens durch eine noch größere Innerlichkeit und einen leereren Blick nach draußen charakterisiert als Vermeers Frauen, denn Vermeers an Fenstern stehende Figuren führen meist eine Handlung aus: Sie lesen einen Brief (Abb. 52 und 57), legen sich Schmuck an (Abb. 58), wägen Perlen (Abb. 31) oder schütten Milch von einem Krug in den anderen (Abb. 30), sie wirken aktiver. Bei Vrel ist es eher das Pausieren von Tätigkeiten, das dargestellt wird und dazu führt, dass die Frauen in sich versunken in die

³⁰⁹ Belting 2004, S. 21.

³¹⁰ Belting 2004, S. 22.

³¹¹ Belting 2004, S. 23.

³¹² Belting 2004, S. 25.

³¹³ Belting 2004, S. 26.

Ferne blicken und sich gänzlich auf sich selbst konzentrieren können. Indem sie uns meist ihren Rücken zuwenden, wird außerdem die Kluft zwischen ihnen und uns Betrachter*innen größer. Sie werden uns noch mehr entrückt und erscheinen uns noch unzugänglicher als die Vermeer'schen Figuren.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Blick ins Innere, der Fernblick nach draußen und die Grenzziehung zwischen der inneren häuslichen und der äußeren öffentlichen Welt die Menschen und Interieurmaler*innen im 17. Jahrhundert besonders beschäftigte. Auf unterschiedliche Art und Weise setzten Jacobus Vrel und seine Zeitgenoss*innen den Diskurs von innen und außen – greifbar und metaphorisch – in ihren Werken um. Wo bei Pieter de Hooch der Bezug zur Außenwelt noch stärker verhandelt wird und die innere, seelische Welt seiner Figuren nicht im Fokus zu liegen scheint, nimmt der Bezug nach draußen bei Jan Vermeer ab, die Konzentration seiner Frauen auf sich selbst jedoch zu, die bei Vrel ihren Höhepunkt findet. Singulär sind Vrels „gespenstische“ Fensterdarstellungen, womit die Interieurs mit schwarzen Fensterscheiben (Abb. 8 und 18) gemeint sind, hinter denen er uns Kinder schemenhaft präsentiert, die aus einer anderen Welt zu kommen scheinen und die wir nicht eindeutig lesen oder zuordnen können. Sie wirken gruselig, geben Rätsel auf und tragen zur enigmatischen Wirkung von Vrels Interieurbildern bei. Bei keinem*keiner anderen Innenraummaler*in finden wir eine derartige Umsetzung des Fensters.

Abschließend sollen nun in der Conclusio alle relevanten Erkenntnisse dieser Arbeit zusammengefasst werden. Welche Aussagen lassen sich über Jacobus Vrels Interieurbilder treffen? Lässt er sich in der Tradition der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts verorten? Was hebt ihn von seinen zeitgenössischen Kolleg*innen ab, was hat er mit ihnen gemein? Was macht die Atmosphäre seiner Bilder aus und weshalb kann von einer bewohnten Leere seiner Innenraumdarstellungen gesprochen werden?

Conclusio

Jacobus Vrels Interieurdarstellungen zeichnen sich zweifellos durch einen enigmatischen Charakter und eine besondere Atmosphäre aus. Diese ganz besondere Stimmung wird vor allem durch die Farbigkeit, die Lichtsituation, die Rückenfiguren und nicht zuletzt die bewohnte Leere vermittelt. Vrel arbeitete hauptsächlich mit erdigen Brauntönen, die harmonisch wirken, und einem warmen Tageslicht, das durch geöffnete Fenster in seine Innenräume gelangt. Seine weiblichen Figuren wenden sich dabei stets von uns ab, entweder blicken sie gedankenverloren aus dem Fenster, sind ganz auf ihre Tätigkeiten konzentriert oder sitzen in sich versunken vor dem Kamin. Dadurch, dass uns die Frauen nie Aufmerksamkeit schenken, in keinen Dialog mit uns treten und wir ihre Gedanken nicht erfassen können, werden sie uns entrückt. All seinen Figuren ist eine Innerlichkeit inhärent, die von den Betrachter*innen gespiegelt wird. Die Nachdenklichkeit der Figuren lädt auch uns zur Selbstreflexion ein. Auch wenn Vrels karge, schmucklose Interieurs bewohnt sind, haben wir dennoch das Gefühl, dass etwas fehlt, abwesend ist. Seine Räume sind von einer abwesenden Anwesenheit – einer bewohnten Leere – geprägt. Die Frauen sind zwar physisch im Raum präsent, verlassen aber gedanklich ihre Interieurs, sind psychisch abwesend. Außerdem werden eine Einsamkeit und Tristesse spürbar. Es sind keine eindeutigen Interpretationen von Vrels Darstellungen möglich, dennoch sind Fragen zulässig. Fragen, ob es sich bei den abgebildeten Frauen um Witwen handelt, die ihrem verstorbenen Mann nachtrauern, oder ob es sich bei manchen dargestellten Kindern um bereits verstorbene Kinder handelt. Der Aspekt der Abwesenheit bzw. Unsichtbarkeit findet sich auch bei den leeren Kerzenständern, den nichts tragenden Nägeln oder den schwarzen Spiegeln/Bildern wieder. Auch wenn Vrels Werke eine Narration verneinen, könnte er dennoch die Abwesenheit, die Leere und Einsamkeit, die so augenscheinlich in all seinen Darstellungen ist, zum Thema gemacht haben.

Wenngleich Vrels Innenräume von einer gewissen Eigentümlichkeit gekennzeichnet sind, befasste er sich – wie auch seine zeitgenössischen Kolleg*innen – mit den gängigen Phänomenen seiner Zeit: der Raumkonstruktion, der Auseinandersetzung von innen und außen und der aufkommenden bürgerlichen Häuslichkeit. Die (meist geöffneten) Fenster, die eine Schwelle zur Außenwelt herstellen, spielen auch bei ihm eine prominente Rolle. Einerseits gelangt durch sie Licht von draußen ins Innere, andererseits wandern durch sie Blicke. Ähnlich wie Vermeer lässt Vrel aber keine direkte Sicht in die Außenwelt zu und lässt unseren Blick an gegenüberliegenden Häuserwänden abprallen oder positioniert die Fenster an der linken Wand, sodass keine Sicht nach draußen möglich ist. Wo bei Vermeer

die malerische Brillanz, also die Umsetzung von Materialien und Lichtreflexen und die Perspektivkonstruktion wichtiger zu sein scheinen, legte Vrel mehr Augenmerk auf die Atmosphäre und Stimmung seiner Repräsentationen von Frauen in ihren Eigenheimen. Wenngleich Vermeers Figuren ebenso durch eine Verinnerlichung gekennzeichnet sind, scheint die Konzentration auf sich selbst bei den Vrel'schen Figuren ausgeprägter zu sein. Obwohl Vrel seine Innenräume konstruierte und uns unterschiedliche Ansichten davon zeigt, legte er wohl weniger Wert auf die korrekte Wiedergabe der Perspektive als Vermeer oder Pieter de Hooch, deren Räume sich meist mehr in die Tiefe erstrecken. Durch karierte Marmorböden oder Durchblicke in weitere Räume, die bei Vrel niemals zu finden sind, betonen sie den Tiefenzug ihrer Darstellungen. Allen gemein ist jedoch das Spiel zwischen innen und außen und die Repräsentation von Frauen in Innenräumen. Vrel lässt sich demnach durchaus in die Tradition der niederländischen Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts einordnen, fand aber seinen ganz besonderen, eigentümlichen Weg, gängige Themen in seinen Darstellungen umzusetzen.

Literaturverzeichnis

Alberti 2007

Leon Battista Alberti, *Della Pittura*. Über die Malkunst, dt. und hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2007² (1435).

Alpers 1998

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung*. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, dt. von Hans Udo Davitt/u. a., Köln 1998² (zuerst englisch: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago 1983).

Bachelard 2021

Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, dt. von Kurt Leonhard, Frankfurt am Main 2021¹⁴ (zuerst französisch: *La Poétique de l'espace*, Paris 1957).

Bakker 2021

Piet Bakker, *Wer war Jacobus Vrel?*, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), *Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers*, München 2021, S. 41–47.

Bawden 2014

Tina Bawden, *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort*, Köln/Weimar/Wien 2014.

Belting 2004

Hans Belting, *Der Blick durch das Fenster. Fernblick oder Innenraum?*, in: Katharina Corsepius/u. a. (Hg.), *Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft*, Hildesheim 2004, S. 17–31.

Blanc 2021

Jan Blanc (Hg.), *Dutch Golden Age(s). The Shaping of a Cultural Community*, Turnhout 2021.

Blum 2008

Gerd Blum, *Fenestra prospectiva*. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino, in: Joachim Poeschke/Candida Syndikus (Hg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008, S. 77–122.

Bredius 1886

Abraham Bredius, *Vom Kunstmarkt*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 21, 1886, S. 674–677.

Brière-Misme 1935

Clotilde Brière-Misme, *Un „intimiste“ Hollandais. Jacob Vrel*, in: *La Revue de l'art Ancien et Moderne*, 68, 1935, S. 97–114 und 157–172.

Brown 1984

Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, dt. von Johannes Erichsen/Kathrin Blohm, München 1984 (zuerst englisch: *Scenes of everyday life. Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, London 1984).

Bryson 2001

Norman Bryson, Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks, dt. von Heinz Jatho, hg. von Gottfried Böhm/Karlheinz Stierle, München 2001 (zuerst englisch: Vision and Painting. The Logic of the Gaze, London 1983).

Buvelot 2002

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.

Buvelot 2021

Quentin Buvelot, Erstfassungen und Repliken bei Jacobus Vrel und seinen Zeitgenossen, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Ders. (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 91–111.

Buvelot/u. a. 2021

Quentin Buvelot/u. a., Werkverzeichnis, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 152–231.

Cats 1993

Jacob Cats, Huwelijk, hg. von A. Agnes Sneller/Boukje Thijs, Amsterdam 1993.

Dufort 2019

Danielle Dufort, Unearthing „Jacobus Vrel“: un petit-maître, un intimiste, a painter buried in histories, Diss. (unpubl.), London's Global University 2019.

Ebert 2021

Bernd Ebert, Enge Gassen, karge Räume und gedankenverlorene Stille, in: Ders./Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 49–73.

Ebert/Tainturier/Buvelot 2021

Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021.

Ebert/Tainturier/Buvelot 2021

Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot, Das Mysterium Vrel, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 13–21.

Franits 1993

Wayne E. Franits, Paragons of virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art, Cambridge 1993.

Franits 1997

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

Fritzsche 2013

Claudia Fritzsche, aenschouwer. Zur Kunstbetrachtung in schriftlichen Quellen und Bildern, in: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber (Hg.), *Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*, Petersberg 2013, S. 237–261.

Van Gemert 1994

Lia van Gemert, The power of the weaker vessels: Simon Schama and Johan van Beverwijck on women, in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, S. 39–50.

Grootenboer 2018

Hanneke Grootenboer, Arresting What Would Otherwise Slip Away. The Waiting Images of Jacob Vrel, in: Dan Karlholm/Keith Moxey (Hg.), *Time in the History of Art. Temporality, Chronology and Anachrony*, New York 2018, S. 117–132.

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 am Rhein 2000, S. 139–153.

Hammer-Tugendhat 2009

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

Hecht 1997

Peter Hecht, Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: a reassessment of some current hypotheses, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 88–97.

Ho 2017

Angelo K. Ho, Creating Distinctions in Dutch Genre Painting. Repetition and Invention, Amsterdam 2017.

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.

Hofstede de Groot 1916

Cornelis Hofstede de Groot, Jacobus Vrell. Binnenhuis met een oud man aan 't haardvuur, in: *Oude Kunst. Een Maandschrift voor Verzamelaars en Kunstzinnigen*, 1, 6, 1916, S. 209–211.

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*, 3, 1, 1989, S. 37–69.

Honig 1997

Elizabeth Alice Honig, *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, S. 187–201.

Van Hoogstraten 1678

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt [...]*, Rotterdam 1678.

Jäkel-Scheglmann 1994

Sylvia Jäkel-Scheglmann, *Zum Lobe der Frauen. Untersuchungen zum Bild der Frau in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*, hg. von Matthias Klein, München 1994.

De Jongh 1978

Eddy de Jongh, *Einleitung*, in: *Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* (Kat. Ausst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978), Braunschweig 1978, S. 11–19.

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, Frankfurt am Main 1993/1994), Frankfurt am Main 1993, S. 23–34.

Kat. Ausst. Philadelphia Museum/Royal Academy of Arts/Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin 1984

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

Kat. Ausst. Städtisches Kunstinstitut 1998

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

Kat. Ausst. Stedelijk Museum Het Prinsenhof 1996

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

Kat. Ausst. The Fitzwilliam Museum 2011

Vermeer's Women. Secrets and Silence (Kat. Ausst., The Fitzwilliam Museum, Cambridge 2011/212), Cambridge/New Haven 2011.

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 Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29.

Klein 2021

Peter Klein, Dendrochronologische Untersuchungen an Gemäldetafeln von Jacobus Vrel, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 128–133.

Kloek 1994

Els Kloek, Introduction, in: Dies./Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy, Hilversum 1994, S. 9–18.

Lafontaine 2000

Patricia Lafontaine, The Master of the Household: Images of Women in Seventeenth-Century Dutch Art, Diss. (unpubl.), University of Glasgow 2000.

Laurence 1994

Anne Laurence, How free were English women in the seventeenth century?, in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy, Hilversum 1994, S. 127–135.

Leonhard 2003

Karin Leonhard, Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers, München 2003 (zugleich: Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2001).

Leonhard 2021

Karin Leonhard, Räume ohne Schlüssel. Jacobus Vrel und die Moderne, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers, München 2021, S. 113–125.

Loughman 2014

John Loughman, Domestic Bliss? Images of the Family and Home in Seventeenth-Century Dutch Genre Art, in: Nakamura Toshiharu (Hg.), Images of Familial Intimacy and Western Art, Leiden 2014, S. 83–107.

Mai 2003

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

Van Mander 1604

Karel van Mander, Het Schilder-Boeck [...], Haarlem 1604.

De Mare 1992

Heidi de Mare, Die Grenze 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.

De Mare 1994

Heidi de Mare, A rule worth following in architecture? The significance of gender classification in Simon Stevin's architectural treatise (1548–1620), in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy, Hilversum 1994, S. 103–120.

Möbius 1987

Helga Möbius, Die Moralisierung des Körpers. Frauenbilder und Männerwünsche im frühneuzeitlichen Holland, in: Ilsebill Barta/u. a. (Hg.), Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin 1987, S. 69–83.

Montias 1989

John Michael Montias, Vermeer and his Milieu. A web of Social History, Princeton 1989.

Muizelaar/Phillips 2003

Klaske Muizelaar/Derek Phillips, Picturing Men and Women in the Dutch Golden Age. Paintings and People in Historical Perspective, New Haven/London 2003.

Nicolaisen 2013

Jan Nicolaisen, gemoet. Anmerkungen zur Beschreibung des „inneren Menschen“ in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber (Hg.), Ad Fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen, Petersberg 2013, S. 281–303.

Peacock 1993

Martha Moffitt Peacock, Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery, in: Woman's Art Journal, 14, 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.

Peacock 2020

Martha Moffitt Peacock, Heroines, Harpies, and Housewives. Imaging Women of Consequence in the Dutch Golden Age, Leiden 2020.

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 XVII. Jahrh., Leipzig 1960.

Prior 1994

Mary Prior, Freedom and autonomy in England and the Netherlands: women's lives and experience in the seventeenth century, in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, S. 137–140.

Rang 1994

Brita Rang, Space and position in space (and time). Simon Stevin's concept of housing, in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, S. 121–125.

Régnier 1968

Gérard Régnier, Jacob Vrel, un Vermeer du pauvre, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 71, 1968, S. 269–282.

Rohlf-von Wittich 1955

Anna Rohlf-von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 18, 2, 1955, S. 109–135.

Schama 1988

Simon Schama, Überfluß und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, dt. von Elisabeth Nowak, München 1988 (zuerst englisch: *The Embarrassment of Riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age*, Berkeley 1987).

Schulze 1998

Sabine Schulze, Innenleben. Die Kunst des Interieurs, in: Dies. (Hg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Kat. Ausst., Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998, S. 9–15.

Schütz 2009

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

Selbmann 2010

Rolf Selbmann, *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne*, Berlin 2010.

Senkowsky 2014

Luisa Senkowsky, *Jacobus Vrel: Studien zur Interieurmalerei*, Diss. (unpubl.), Universität Wien 2014.

Sneller 1994

A. Agnes Sneller, Reading Jacob Cats, in: Els Kloek/Nicole Teeuwen/Marijke Huisman (Hg.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*, Hilversum 1994, S. 21–34.

Stahl 2017

Theresia Stahl, *Die Darstellung der Frau in den Genrebildern von Johannes Vermeer*, Diss. (unpubl.), Karl-Franzens-Universität Graz 2017.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, dt. von Heinz Jatho, hg. von Gottfried Böhm/Karlheinz Stierle, München 1998 (zuerst französisch: L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, Paris 1993; zugleich: Diss. Universität Paris 1989).

Stone-Ferrier 2014

Linda Stone-Ferrier, Jacobus Vrel's Dutch Neighborhood Scenes, in: *Midwestern Arcadia, Essays in Honor of Alison Kettering*, 2014 (20.06.2023), URL: <https://wayback.archive-it.org/17874/20211028221301/https://apps.carleton.edu/kettering/stone-ferrier/>.

Sutton/u. a. 1984

Peter C. Sutton/u. a., Katalog, in: Peter C. Sutton (Hg.), *Von Frans Hals bis Vermeer* (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984; Royal Academy of Arts, London 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1984), Berlin 1984, S. 81–346.

Tainturier 2021

Cécile Tainturier, Auf der Suche nach Jacobus Vrel. Die Rezeption des Malers und seines Werks vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, in: Bernd Ebert/Dies./Quentin Buvelot (Hg.), *Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers*, München 2021, S. 23–39.

Thoré-Bürger 1866

Théophile Thoré-Bürger, Van der Meer de Delft, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 21, 1866, Suite 1, S. 458–470 und Fin 1, S. 542–575.

Valentiner 1928

Wilhelm Reinhold Valentiner, Paintings by Pieter de Hooch and Jacobus Vrel, in: *Bulletin of The Detroit Institute of Arts*, 9, 7, 1928, S. 78–81.

Valentiner 1929

Wilhelm Reinhold Valentiner, Pieter de Hooch. Des Meisters Gemälde in 180 Abbildungen. Mit einem Anhang über die Genremalerei um Pieter de Hooch und die Kunst Hendrik van der Burchs, Stuttgart 1929.

Valentiner 1959

Wilhelm Reinhold Valentiner, Jacque de Ville or Jacobus Vrel, in: *Bulletin of the J. Paul Getty Museum of Art*, 1, 2, 1959, S. 23–26.

Da Vinci 2014

Leonardo da Vinci, *A Treatise on Painting*, engl. von J. F. Rigaud, London 2014.

De Vries/Bakker 2021

Dirk Jan de Vries/Boudewijn Bakker, Jacobus Vrel in Zwolle, in: Bernd Ebert/Cécile Tainturier/Quentin Buvelot (Hg.), *Jacobus Vrel. Auf den Spuren eines rätselhaften Malers*, München 2021, S. 75–89.

Wieseman 2011a

Marjorie E. Wieseman, Vermeer's Women: Secrets and Silence, in: Dies., *Vermeer's Women: Secrets and Silence* (Kat. Ausst., Fitzwilliam Museum, Cambridge 2011/2012), Cambridge 2011, S. 2–63.

Wieseman 2011b

Marjorie E. Wieseman, Catalogue, in: Dies., Vermeer's Women: Secrets and Silence (Kat. Ausst., Fitzwilliam Museum, Cambridge 2011/2012), Cambridge 2011, S. 153–217.

Yalçın 2004

Fatma Yalçın, Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im Holland des 17. Jahrhunderts, München/Berlin 2004.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Kunsthistorisches Museum, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 6081 (20.06.2023), URL: www.khm.at/de/object/2103/.
- Abb. 2:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 162.
- Abb. 3:** Hamburger Kunsthalle, Online-Sammlung, Alte Meister, Inv.-Nr. HK-228 (20.06.2023), URL: https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-228/eine-strassenszene?term=&filter%5Bobj_actuallocation_s%5D%5B0%5D=Alte%20Meister&start=40&context=default&position=41.
- Abb. 4:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 77.
- Abb. 5:** The Leiden Collection, Online-Sammlung, JV-100 (20.06.2023), URL: <https://theleidencollection.com/artists/jacobus-vrel/>.
- Abb. 6:** Kunsthistorisches Museum, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 580 (20.06.2023), URL: www.khm.at/de/object/4564/.
- Abb. 7:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 172.
- Abb. 8:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 187.
- Abb. 9:** The J. Paul Getty Museum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. 70.PB.21 (20.06.2023), URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RAJ>.
- Abb. 10:** Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Online-Sammlung, 15.661 (20.06.2023), URL: https://ku-ni.de/record_kuniweb_907086.
- Abb. 11:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-1592 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6492>.
- Abb. 12:** Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv.-Nr. 2826
© Foto: J. Geleyns.
- Abb. 13:** Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 790 (20.06.2023), URL: <https://kmska.be/en/masterpiece/little-nurse>.
- Abb. 14:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 175.
- Abb. 15:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 169.
- Abb. 16:** Staatliches Museum Eremitage, Online-Sammlung, Inv.-Nr. ГЭ-987 (20.06.2023), URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/44616>.

- Abb. 17:** Wikimedia Commons (20.06.2023), URL:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Student_at_His_Desk_-_Melancholy_\(1633\)_by_Pieter_Codde.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Student_at_His_Desk_-_Melancholy_(1633)_by_Pieter_Codde.jpg#mw-jump-to-license).
- Abb. 18:** Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 174 (20.06.2023), URL:
[https://www.fondationcustodia.fr/universintime/47_vrel_174.cfm](https://www.fondationcustodia.fr/ununiversintime/47_vrel_174.cfm).
- Abb. 19:** The Detroit Institute of Arts, Online-Sammlung, 28.42 (20.06.2023), URL:
<https://dia.org/collection/interior-woman-combing-little-girls-hair-64422>.
- Abb. 20:** Museum de Fundatie, Kasteel Het Nijenhuis, Online-Sammlung, Id.-Nr. 0000002303 (20.06.2023), URL:
https://www.museumdefundatie.nl/imgsrc/630/2000//user/ldk/xml_0000002303.jpg.
- Abb. 21:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 183.
- Abb. 22:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 184.
- Abb. 23:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 185.
- Abb. 24:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 186.
- Abb. 25:** Detail aus Abb. 1.
- Abb. 26:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 171.
- Abb. 27:** Musée du Louvre, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 1271, MR 705 (20.06.2023), URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061856>.
- Abb. 28:** Museum of Fine Arts, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 93.153 (20.06.2023), URL: <https://collections.mfa.org/objects/31035>.
- Abb. 29:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-767 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6206>.
- Abb. 30:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-2344 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>.
- Abb. 31:** National Gallery of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 1942.9.97 (20.06.2023), URL: <https://purl.org/nga/collection/artobject/1236>.
- Abb. 32:** Wikimedia Commons (20.06.2023), URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woman_Reading_a_Letter_by_Gabriel_Metsu.jpg.
- Abb. 33:** Musée du Louvre, Online-Sammlung, Hauptnummer RF 3722 (20.06.2023), URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064282>.
- Abb. 34:** Hammer-Tugendhat 2000, S. 145.

- Abb. 35:** Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 791 (20.06.2023), URL: <https://id.smb.museum/object/864632>.
- Abb. 36:** Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Online-Sammlung, Inv.-Nr. CTB.1998.30 (20.06.2023), URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/vrel-jacobus/interior-woman-seated-hearth>.
- Abb. 37:** The National Gallery, Online-Sammlung, Inv.-Nr. NG186 (20.06.2023), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>.
- Abb. 38:** The Royal Collection, Buckingham Palace, Online-Sammlung, RCIN 922104 (20.06.2023), URL: [https://www.rct.uk/collection/search -/1/collection/405346/lady-at-the-virginals-with-a-gentleman](https://www.rct.uk/collection/search-/1/collection/405346/lady-at-the-virginals-with-a-gentleman).
- Abb. 39:** Detail aus Abb. 12.
- Abb. 40:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 177.
- Abb. 41:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 189.
- Abb. 42:** Detail aus Abb. 12.
- Abb. 43:** Mauritshuis, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 170 (20.06.2023), URL: <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/kollektion/170-the-life-of-man/>.
- Abb. 44:** Ashmolean Museum, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. WA1972.287 (20.06.2023), URL: <https://collections.ashmolean.org/object/373665>.
- Abb. 45:** National Gallery of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 2012.106.1 (20.06.2023), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.160960.html>.
- Abb. 46:** San Diego Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 1950.117 (20.06.2023), URL: <https://collection.sdmart.org/objects-1/info/1600>.
- Abb. 47:** Detail aus Abb. 18.
- Abb. 48:** Schütz 2009, S. 34.
- Abb. 49:** Schütz 2009, S. 35.
- Abb. 50:** Kunsthistorisches Museum, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 9128 (20.06.2023), URL: www.khm.at/de/object/2574/.
- Abb. 51:** Städel Museum, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 1129 (20.06.2023), URL: <https://www.staedelmuseum.de/go/ds/1129>.

- Abb. 52:** Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Online-Sammlung, Gal.-Nr. 1336 (20.06.2023), URL: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/415429>.
- Abb. 53:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 14.40.611 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437878>.
- Abb. 54:** Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 820B (20.06.2023), URL: <https://id.smb.museum/object/869519>.
- Abb. 55:** Mauritshuis, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 744 (20.06.2023), URL: <https://www.mauritshuis.nl/de/sammlung-entdecken/kollektion/744-die-lausejagd/>.
- Abb. 56:** The National Gallery, Online-Sammlung, Inv.-Nr. NG844 (20.06.2023), URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/caspar-netscher-a-lady-teaching-a-child-to-read>.
- Abb. 57:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-C-251 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6420>.
- Abb. 58:** Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Ident.-Nr. 912B (20.06.2023), URL: <https://id.smb.museum/object/863178>.
- Abb. 59:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-3127 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6493>.
- Abb. 60:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 194.
- Abb. 61:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.550.2 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387969>.
- Abb. 62:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.550.3 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387970>.
- Abb. 63:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.550.4 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387967>.
- Abb. 64:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.550.5 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387971>.
- Abb. 65:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.550.6 (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/383483>.

- Abb. 66:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-C-1191 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8772>.
- Abb. 67:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-1595 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6418>.
- Abb. 68:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-C-147 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8771>.
- Abb. 69:** Rijksmuseum, Online-Sammlung, Obj.-Nr. SK-A-182 (20.06.2023), URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8770>.
- Abb. 70:** Kunsthistorisches Museum, Online-Sammlung, Gemäldegalerie 5976 (20.06.2023), URL: www.khm.at/de/object/979/.
- Abb. 71:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 193.
- Abb. 72:** Agnes Etherington Art Centre, Online-Sammlung (20.06.2023), URL: <https://agnes.queensu.ca/connect/news-and-stories/building-on-the-gift-of-art/>.
- Abb. 73:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 196.
- Abb. 74:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 284 (20.06.2023), URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ApL8Bzg4N2>.
- Abb. 75:** Wikimedia Commons (20.06.2023), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Esaias_Boursse_-_Sleeping_Woman.jpg.
- Abb. 76:** Musée du Louvre, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 1218, MR 660 (20.06.2023), URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061931>.
- Abb. 77:** Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Online-Sammlung, Inv.-Nr. 267 (20.06.2023), URL: <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Gerrit-Dou/Die-Spitzenkl%C3%B6pplerin/D7DA553E4B230B5B9186F298C6000190/>.
- Abb. 78:** The Royal Collection, Buckingham Palace, Online-Sammlung, RCIN 405542 (20.06.2023), URL: <https://www.rct.uk/collection/405542/the-grocers-shop>.
- Abb. 79:** Ebert/Tainturier/Buvelot 2021, S. 170.
- Abb. 80:** The Metropolitan Museum of Art, Online-Sammlung, Zugangs-Nr. 56.70a–c (20.06.2023), URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304>.
- Abb. 81:** Detail aus Abb. 75.

Abbildungsteil



Abb. 1: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, 1654, Öl auf Eichenholz, 66,5 × 47,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 2: Jacobus Vrel, Straßenszene mit Bäckerei nahe der Stadtmauer, Öl auf Eichenholz, 51,1 × 39,6 cm, Privatbesitz.



Abb. 3: Jacobus Vrel, Straßenszene mit Bäckerei nahe der Stadtmauer, Öl auf Eichenholz, 50 × 38,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 4: Die Waterstraat in Zwolle, Foto 1962, © Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort.



Abb. 5: Jacobus Vrel, Interieur mit schlafender Frau am Kamin, Öl auf Eichenholz, 57,3 × 47,7 cm, The Leiden Collection, New York.



Abb. 6: Jacobus Vrel, Bauern im Gespräch, Öl auf Eichenholz, 37 × 28 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

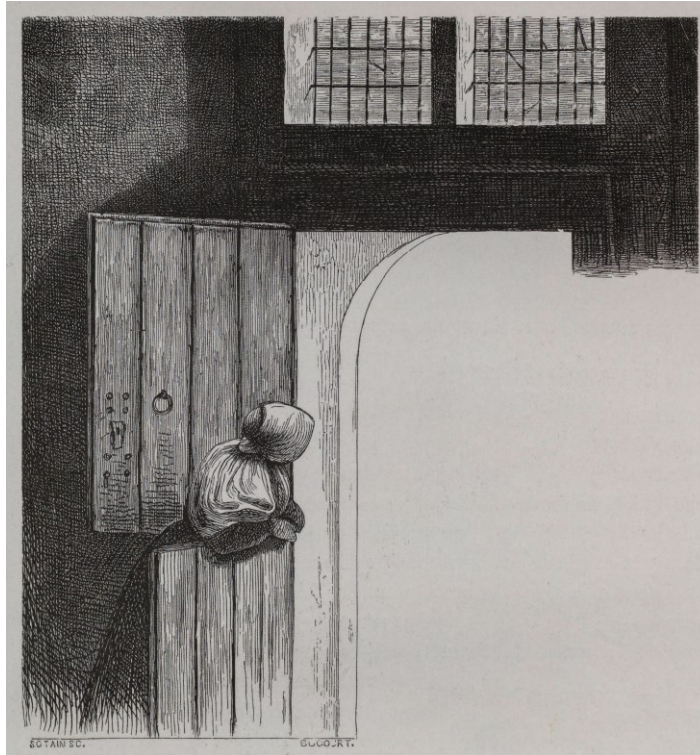


Abb. 7: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau, über den Flügel einer Klöntür lehnd, Öl auf Eichenholz, 36 × 29 cm, Verbleib unbekannt (die Abbildung gibt einen nach dem Gemälde angefertigten Holzschnitt wieder).



Abb. 8: Jacobus Vrel, Lesende Alte mit einem Jungen hinter dem Fenster, Öl auf Eichenholz, 54,5 × 40,7 cm, The Orsay Collection, Paris.



Abb. 9: Jacobus Vrel, Straßenszene mit Personen vor dem Ladenlokal eines Barbiers, Öl auf Eichenholz, 41,3 × 34 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Abb. 10: Jacobus Vrel, Straßenszene mit drei Personen vor einem Gasthaus, Öl auf Eichenholz, 35,4 × 27,7 cm, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg.



Abb. 11: Jacobus Vrel, Straßenszene mit Frau auf einer Bank, Öl auf Eichenholz, 36 × 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 12: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend, Öl auf Eichenholz, 71,5 × 59,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 13: Jacobus Vrel, Am Krankenbett sitzende Frau, Öl auf Eichenholz, 56,5 × 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 14: Jacobus Vrel, Frau, einem Jungen vorlesend, und Mann, am Kamin sitzend, Öl auf Eichenholz, 63 × 47 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 15: Jacobus Vrel, Zwei Figuren an einer Hausecke, Öl auf Eichenholz, 21,3 × 16,1 cm, Privatbesitz.



Abb. 16: Jacobus Vrel, Interieur mit am Kamin sitzender Frau, Öl auf Eichenholz, 36 × 27,6 cm, Staatliches Museum Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 17: Pieter Codde, Junger Pfeifenraucher, sich dem Nichtstun hingebend, um 1630–1633, Öl auf Holz, 46 × 34 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 18: Jacobus Vrel, Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend, Öl auf Eichenholz, 47,5 × 39,1 cm, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.



Abb. 19: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau, einem Mädchen die Haare kämmend, und einem Jungen an einer Klöntür, Öl auf Eichenholz, 55,9 × 40,6 cm, The Detroit Institute of Arts, Detroit.



Abb. 20: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau am Waschtrog und einem Kind, Öl auf Eichenholz, 49 × 55 cm, Museum de Fundatie, Kasteel Het Nijenhuis, Heino.

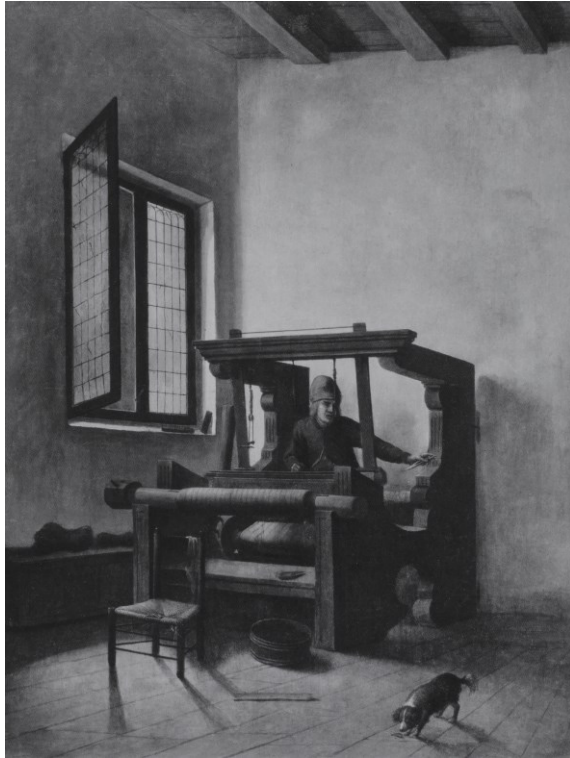


Abb. 21: Jacobus Vrel, Werkstatt eines Webers, Öl auf Eichenholz, 63 × 48 cm, Verbleib unbekannt.

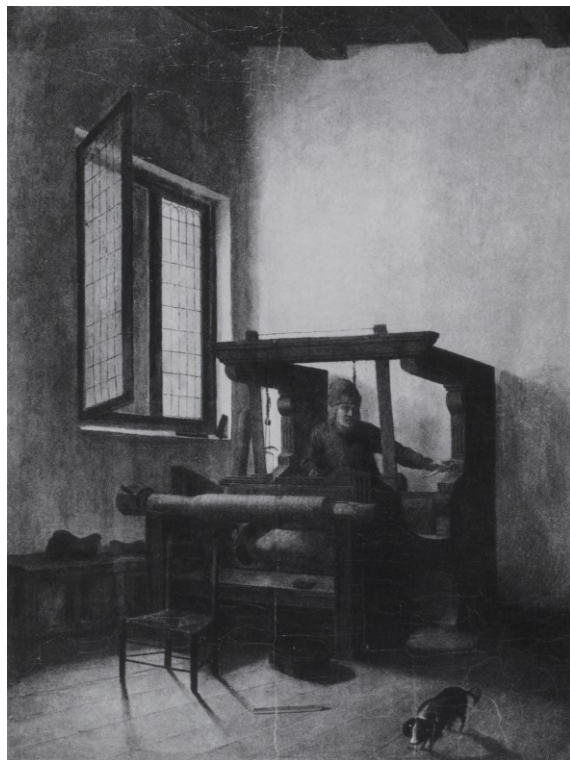


Abb. 22: Jacobus Vrel, Werkstatt eines Webers, Öl auf Eichenholz, 61 × 46,5 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 23: Jacobus Vrel, Alter Mann in seinem Studierzimmer, Öl auf Eichenholz, 52,9 × 40 cm, The Orsay Collection, Paris.



Abb. 24: Jacobus Vrel, Am Fenster sitzender Mann, einen Brief lesend, Öl auf Eichenholz, 53,2 × 40,2 cm, Ambrose Naumann Fine Art, New York.



Abb. 25: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Detail Signatur, 1654, Öl auf Eichenholz, 66,5 × 47,7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 26: Jacobus Vrel, Zwei Frauen an einem geöffneten Fenster im Gespräch, Öl auf Eichenholz, 35,7 × 28,2 cm, Museum Heylshof – Stiftung Kunsthause Heylshof, Worms.



Abb. 27: Jan van Eyck, Rolin-Madonna, um 1435, Öl auf Eichenholz, 66 × 62 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 28: Rogier van der Weyden, Lukas-Madonna, um 1435–1440, Öl und Tempera auf Holz, 137,5 × 110,8 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

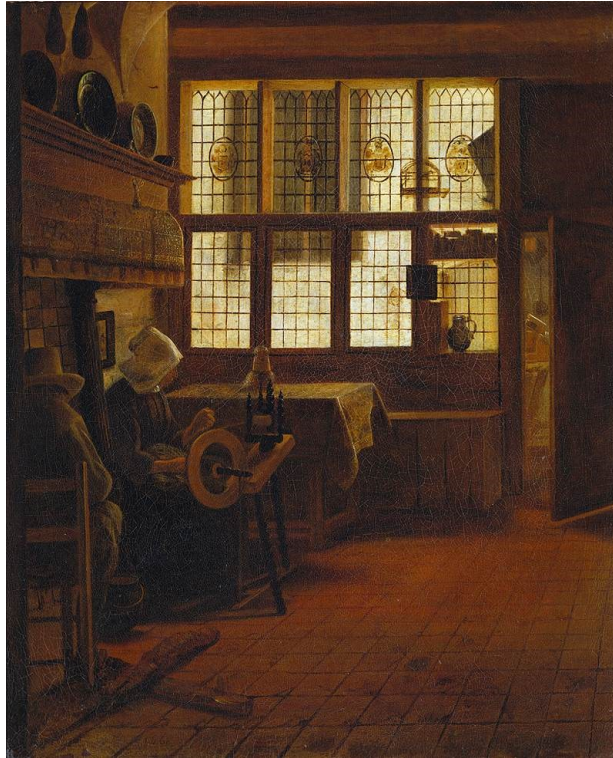


Abb. 29: Esaias Boursse, Interieur mit Frau am Spinnrad, 1661, Öl auf Leinwand, 60 × 49 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 30: Jan Vermeer, Die Milchmagd, um 1660, Öl auf Leinwand, 45,5 × 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 31: Jan Vermeer, Die Perlenwägerin, um 1664, Öl auf Leinwand, 39,7 × 35,5 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 32: Gabriël Metsu, Dame beim Lesen eines Briefes, 1665, Öl auf Holz, 52,5 × 40,2 cm, National Gallery of Ireland, Dublin.



Abb. 33: Samuel van Hoogstraten, Die Pantoffeln, um 1658–1660, Öl auf Leinwand, 103 × 70 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 34: Caspar Netscher, Frau, die einen Liebesbrief liest, um 1656–1660, Öl auf Leinwand?, ca. 68 × 52 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 35: Gerard ter Borch, Galante Konversation, 1654/1655, Öl auf Leinwand, 71,4 × 61 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 36: Jacobus Vrel, Interieur mit am Kamin sitzender Frau, Öl auf Eichenholz, 64,5 × 47,5 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 37: Jan van Eyck, Arnolfini-Bildnis, 1434, Öl auf Eichenholz, 82,2 × 60 cm, The National Gallery, London.



Abb. 38: Jan Vermeer, Die Musikstunde, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 74,1 × 64,6 cm, The Royal Collection, Buckingham Palace, London.



Abb. 39: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven späehend, Detail Signatur, Öl auf Eichenholz, 71,5 × 59,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 40: Jacobus Vrel, Mutter im Wochenbett und zwei sie umsorgende Frauen, Öl auf Eichenholz, 71 × 58 cm, Privatbesitz.



Abb. 41: Jacobus Vrel, Sitzende Frau, einem Mädchen ein Tuch zeigend, und Personen hinter dem Fenster, Öl auf Eichenholz, 44 × 33,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 42: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau und einem Jungen sowie einem Kind, aus dem Alkoven spähend, Detail Kind, Öl auf Eichenholz, 71,5 × 59,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel.



Abb. 43: Jan Steen, Das Leben des Mannes, 1665, Öl auf Leinwand, 68,5 × 81,6 cm, Mauritshuis, Den Haag.

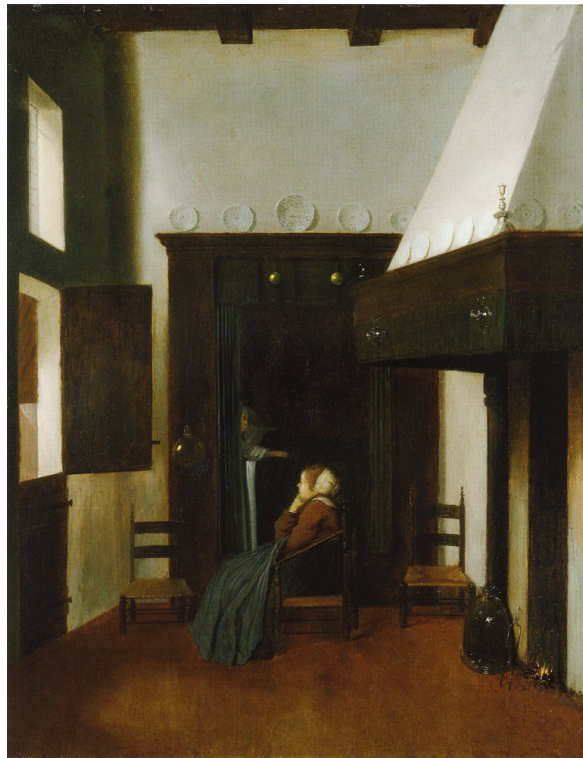


Abb. 44: Jacobus Vrel, Am Krankenbett sitzende Frau, Öl auf Eichenholz, 53,6 × 42,2 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 45: Jacobus Vrel, Am Krankenbett sitzende Frau, Öl auf Eichenholz, 55,7 × 41,3 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 46: Jacobus Vrel, Vor einem Alkoven sitzende Frau, Öl auf Eichenholz, 53,3 × 40,7 cm, San Diego Museum of Art, San Diego.



Abb. 47: Jacobus Vrel, Sitzende Frau, ein Kind durchs Fenster ansehend, Detail Kind, Öl auf Eichenholz, 47,5 × 39,1 cm, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris.



Abb. 48: Giotto, Verkündigung an die hl. Anna, 1303–1305, Fresko, 200 × 185 cm, Arenakapelle, Padua.



Abb. 49: Giotto, Geburt Mariae, 1303–1305, Fresko, 200 × 185 cm, Arenakapelle, Padua.



Abb. 50: Jan Vermeer, Die Malkunst, um 1666–1668, Öl auf Leinwand, 120 × 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 51: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd, um 1665–1670, Öl auf Leinwand, 82 × 99 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Abb. 52: Jan Vermeer, Briefleserin am offenen Fenster, um 1657–1659, Öl auf Leinwand, 83 × 64,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 53: Jan Vermeer, Schlafendes Mädchen, um 1656/1657, Öl auf Leinwand, 87,6 × 76,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 54: Pieter de Hooch, Die Mutter, um 1661–1663, Öl auf Leinwand, 95,2 × 102,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 55: Gerard ter Borch, Mütterliche Fürsorge (Läusejagd), um 1652/1653, Öl auf Holz, 33,2 × 28,7 cm, Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 56: Caspar Netscher, Frau, die ihrem Kind das Lesen beibringt, Öl auf Eichenholz, 45,1 × 37 cm, The National Gallery, London.



Abb. 57: Jan Vermeer, Briefleserin in Blau, um 1663, Öl auf Leinwand, 46,5 × 39 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 58: Jan Vermeer, Junge Dame mit Perlenhalsband, um 1663–1665, Öl auf Leinwand, 56,1 × 47,4 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 59: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Öl auf Eichenholz, 36 × 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 60: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Pfannkuchen zubereitend, Öl auf Eichenholz, 16,4 × 12 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln.



Abb. 61: Geertruydt Roghman, Zwei nähende Frauen (Platte 1 von Frauen und Mädchen bei häuslichen Beschäftigungen), um 1640–1657, Kupferstich, 21,2 × 16,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 62: Geertruydt Roghman, Frau bei der Handarbeit (Platte 2 von Frauen und Mädchen bei häuslichen Beschäftigungen), um 1640–1657, Kupferstich, 20,5 × 16,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 63: Geertruydt Roghman, Frau beim Kochen (Platte 3 von Frauen und Mädchen bei häuslichen Beschäftigungen), um 1640–1657, Kupferstich, 20,9 × 16,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 64: Geertruydt Roghman, Frau beim Spinnen (Platte 4 von Frauen und Mädchen bei häuslichen Beschäftigungen), um 1640–1657, Kupferstich, 20,8 × 16,5 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 65: Geertruydt Roghman, Frau beim Saubermachen (Platte 5 von Frauen und Mädchen bei häuslichen Beschäftigungen), um 1648–1650, Kupferstich, 21,5 × 17 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 66: Pieter de Hooch, Der Wäscheschrank, 1663, Öl auf Leinwand, 70 × 75,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 67: Jan Vermeer, Der Liebesbrief, um 1669/1670, Öl auf Leinwand, 44 × 38,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 68: Pieter de Hooch, Mann, der einer Frau einen Brief in der Eingangshalle übergibt, 1670, Öl auf Leinwand, 68 × 59 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 69: Pieter de Hooch, Frau mit Kind in einer Speisekammer, um 1656–1660, Öl auf Leinwand, 65 × 60,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 70: Pieter de Hooch, Frau mit Kind und Dienstmagd, um 1663–1665, Öl auf Leinwand, 64 × 76 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 71: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Öl auf Eichenholz, 28 × 23 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 72: Jacobus Vrel, Frau, eine Socke stopfend, Öl auf Eichenholz, 28,6 × 24,1 cm, Agens Etherington Art Centre, Kingston.



Abb. 73: Jacobus Vrel, Auf einem Stuhl sitzende Frau neben einem Schemel, Öl auf Eichenholz, 37,6 × 30,8 cm, The Leiden Collection, New York.



Abb. 74: Pieter Janssens Elinga, Lesende Frau, um 1665–1670, Öl auf Leinwand, 75,5 × 63,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek, München.



Abb. 75: Esaias Boursse, Schlummernde Frau, Öl auf Holz, 52 × 40 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 76: Gerrit Dou, Frau, die einen toten Hahn hält, 1650, Öl auf Holz, 26,1 × 20,7 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 77: Gerrit Dou, Die Spitzenklöpplerin, 1667, Öl auf Eichenholz, 30,5 × 25,5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.



Abb. 78: Gerrit Dou, Das Lebensmittelgeschäft, 1672, Öl auf Holz, 41,5 × 32 cm, The Royal Collection, Buckingham Palace, London.



Abb. 79: Jacobus Vrel, Zwei Frauen an einer Klöntür im Gespräch, Öl auf Eichenholz, 35,6 × 28 cm, Privatbesitz.



Abb. 80: Meister von Flemalle, Mérode-Triptychon, um 1427–1432, Öl auf Eichenholz, 64,5 × 117,8 cm (Zentrale Tafel: 64,1 × 63,2 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 81: Meister von Flemalle, Mérode-Triptychon, Detail Christus mit Kreuz,
um 1427–1432, Öl auf Eichenholz, 64,5 × 117,8 cm (Zentrale Tafel: 64,1 × 63,2 cm),
The Metropolitan Museum of Art, New York.

Abstracts

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem niederländischen Maler Jacobus Vrel und seiner enigmatischen Interieurmalerie im 17. Jahrhundert. Bei näherer Betrachtung seiner Innenraumdarstellungen wird deutlich, dass davon eine ganz besondere Stimmung und Eigentümlichkeit ausgeht, die anhand ausgewählter Werke mittels umfangreicher Bildanalysen herausgearbeitet wird. Die Untersuchung zielt darauf ab, die anwesende Abwesenheit, die all seinen Werken zugrunde liegt, eingehend zu behandeln und dieser auf den Grund zu gehen. Im Zuge dessen werden auch weitere Polaritäten wie innen – außen, Weiblichkeit – Männlichkeit, Sichtbarkeit – Unsichtbarkeit und Fülle – Leere in Vrels Interieurs erörtert.

Da ein*e Künstler*in nie isoliert betrachtet werden kann, werden zur Untersuchung auch weitere zeitgenössische niederländische Innenraumaler*innen herangezogen, um aufzuzeigen, dass sich Vrel sehr wohl mit gängigen Themen und Phänomenen seiner Zeit auseinandersetzte, wie unter anderem der aufkommenden Häuslichkeit, der Konstruktion von Raum oder dem Fenster als Schwelle, jedoch seinen eigenen besonderen Weg fand, dies in seiner Malerei umzusetzen.

The present work deals with the Dutch painter Jacobus Vrel and his enigmatic interior painting in the 17th century. A closer look at his depictions of interiors makes it clear that a very special mood and peculiarity emanates from them, which is worked out on the basis of selected works using extensive image analysis. The investigation aims to delve deeper into the present absence that underlies all his works and to get to the bottom of it. In the course of this, other polarities such as inside–outside, femininity–masculinity, visibility–invisibility and fullness–emptiness in Vrel’s interiors are discussed.

Since an artist can never be viewed in isolation, other contemporary Dutch interior painters are also included in the study to show that Vrel was very familiar with common themes and phenomena of his time, such as the emerging domesticity, construction of space or the window as a threshold, but found his own special way of translating this into his painting.