

Jochen Wagner

# “Der junge Vermeer in der Zeit der Entscheidung”

Ein Beitrag zur Historienmalerei  
des Delfter Vermeer

VDG

Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften  
Alfter 1993

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Wagner, Jochen:**

"Der junge Vermeer in der Zeit der Entscheidung" : ein Beitrag zur Historienmalerei des Delfter Vermeer / Jochen Wagner. -

Alfter : VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1993

Zugl.: Göttingen, Univ., Diss.

ISBN 3-929742-11-x

Göttinger Philosophische Dissertation

D7

© VDG · [Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften](#) · Alfter  
Alle Rechte vorbehalten, die der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen  
Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe dienen.

ISBN 3-929742-11-X

# Inhalt

Inhalt .....	3
I. Vorbemerkungen .....	5
II. Ziel der Untersuchung. Methoden und Forschungsprobleme.....	9
III. Künstler und Kunst in Delft ca. 1650 bis 1655 .....	17
IV. "Christus im Hause von Maria und Martha" .....	27
V. Ausblick .....	63
VI. Zusammenfassung.....	73
Bibliographie .....	75

“Das leichteste ist, was Gehalt und Gediegenheit hat, zu beurteilen, schwerer, es zu fassen, das schwerste, was beides vereinigt, seine Darstellung hervorzubringen”.

(G.W.F.Hegel, Phänomenologie des Geistes, Jubiläumsausgabe, 2.Aufl.,Stuttgart 1937, II, 13)

“Historical and subjective considerations make a dangerous mixture. But here no other method has proved less hazardous”.

(L.Gowing (1952/1970), p.76)

## I. Vorbemerkungen

Die kunstgeschichtliche Tatsachenerforschung kann sowenig wie jede Fachwissenschaft ihren Stoff ganz ohne die Voraussetzung mehr oder weniger deutlich ausgesprochener und noch nicht wissenschaftlich gewordener Prämissen bewältigen.

Diese Prämissen sollen der Gesamtheit der die Kunstgeschichte berührenden Realitäten Rechnung tragen; denn das geschichtsphilosophische Problem ist noch nicht aus der Welt geschafft, daß ohne eine Vision von "Geschichte", wie unsicher sie auch immer begründbar sein mag, eine verstandene Ordnung der Geschehnisse nicht möglich zu sein scheint.

In dem auch heute noch keineswegs vollständig ausgeloteten Spannungsfeld zwischen schöpferischem Individuum und Gesellschaft, psychischer Disposition und sozialen Determinanten hat die der Kunstgeschichte so unentbehrliche Figur der Künstlerpersönlichkeit ihren Platz. Wir sehen uns öfter gezwungen, sie als konkreter faßbar vorzustellen als die Forschungslage das erlaubt, weil sie vom Subjektivitätsidealismus des 19. Jahrhunderts als die eigentlich respektable feste Größe der Kunstentwicklung hingestellt worden ist, von der Formen-, Stil- und Inhaltsgeschichte als ihre Funktionen abhängig sind.

Seit das metaphysische préconçu von der "Autonomie der Kunst" erschüttert worden ist, hat die Forschung versucht, formale und dann auch außerkünstlerische Faktoren der Kunstentwicklung aus dem engen Bezug zur Persönlichkeit des Künstlers zu lösen und unter methodischen Fragestellungen gesondert zu bearbeiten. So mußte es zu der Meinung von der ausschlaggebenden Prägekraft des "Milieus", zu einer "Kunstgeschichte ohne Namen", der "Generationen", "als Geistesgeschichte" usw. kommen – aber die geschichtswissenschaftliche Ungreifbarkeit z.B. des "gotischen Menschen" konnte nicht lange verborgen bleiben.

Was blieb, war die durchgehende Überzeugung von einer heteronomen Begründung der Kunsttätigkeit innerhalb des wissenschaftlichen, ökonomischen und politischen Beziehungsgefüges einer historischen Zeit und ihrer gesellschaftlichen Verfassung.

So brachte denn die ikonographische Forschungsmethode die "Programme" von Kunstwerken mit den intellektuell ausgefeilten

Denkweisen ihrer Auftraggeber zusammen, denen der Künstler nur als Mittelsmann, die Kunstform nur zur Inszenierung diene; so wuchs sich das "Milieu" der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu einem gewaltigen kulturhistorischen Panorama aus, in dem – neben vielem anderen – der Künstler als Träger einer Mentalität und Inhaber eines sozialen Status' Bestandteil eines fortschrittlichen frühbürgerlichen Gemeinwesens war.

Es scheint an der Zeit, die Ordnung der nun so viel genauer als im 19. Jahrhundert gekannten Geschehnisse um die Kunst ein weiteres Mal von der Persönlichkeit des Künstlers ausgehen zu lassen – aber von einer Persönlichkeit, die sich vom autonomen Genie zum Menschen im Widerspruch von Individualität, Zeit und Gesellschaft gewandelt hat.

Die vorliegende Arbeit stellt ein Kapitel der Künstlerbiographie des Delfter Vermeer vor. Seine Überschrift könnte lauten "Der junge Vermeer in der Zeit der Entscheidung"<sup>1</sup>.

Künstlerbiographien pflegen auf Quellen zu beruhen, die – genauer als es das Werk des Künstlers scheint tun zu können – Einblick gewähren in die Lebensgestaltung, in die Wechselfälle der Persönlichkeitsentwicklung und in den gesellschaftlichen Kontext, in dem ihr Held sich zu behaupten hatte. Denn das, was der Mensch lebt – so nehmen wir an –, gibt den Nährboden ab, aus dem seine Kunst erwächst.

Über Quellen dieser Art verfügt die Vermeerforschung, auch nach einem Jahrhundert der Bemühung darum, nicht.

Was Montias und seine Vorgänger haben aufdecken können über Vermeer: den Sohn einer Familie zweifelhaften Herkommens; den Ehemann einer Frau aus der Delfter städtischen Aristokratie und Vater zahlreicher Kinder; den Bürger, der Notariatsprotokolle unterzeichnet und mit der Ökonomie der Gemäldeproduktion umgeht; das Gildemitglied, das in den Vorstand seiner Korporation gewählt wird – das alles tritt nicht zusammen zu einem Bild Vermeers des Menschen, der nachvollziehbar aus sich selbst heraus und in Reaktion auf das, was ihn berührte, zu der Kunst fand, die wir von ihm kennen.

Wenn das zutrifft, dann ist eine Künstlerbiographie Vermeers nicht möglich.

Und dennoch – so wurde dem Verfasser im Laufe dieser Untersuchung klar – verleiht der uns allein nur als Maler faßbare junge

---

<sup>1</sup> Diese Formulierung verdanke ich Karl Arndt (Göttingen).

Meister des Frühwerks der Biographie des Menschen Vermeer um 1655 Relief, sobald wir in Stil und Ikonographie – hier des Edinburger Gemäldes "Christus im Hause von Maria und Martha" – die kunsthistorisch faßbaren Indizien eines Entscheidungsprozesses zu sehen imstande sind, den ein junger Maler, der sich mit seiner Kunst im Leben zu behaupten hat, gegen das künstlerische Delft der 1650er Jahre anstrengt.

Der junge Vermeer, so zeigt sich, steht um 1655 – im Gegensatz zu der oft geäußerten Meinung – keineswegs im Bann des Rembrandtschülers Carel Fabritius, den wir etwa durch den Haager "Distelfinken" oder die Schweriner "Torwache" kennen. Er verschließt sich der hauptberuflichen Fachmalerei und selbst der doch in Delft von Miereveld so ruhmreich begründeten Porträtistik. Er beteiligt sich in dieser Zeit nicht an dem kurz zuvor von Houckgeest und de Witte eingeleiteten Experiment des neuen Delfter Kirchenstücks.

Statt dessen erarbeitet der junge Vermeer einen Stil, der die – auch in dieser Zeit? – als so gegensätzlich angesehenen Haltungen des Caravaggismus und Klassizismus aufhebt; er wählt hohe Themen, denen der Delfter Kunstmarkt nicht günstig ist; er tritt angesichts der kunstpolitischen Auseinandersetzung zwischen den Oranieren und dem Amsterdamer Patriziat auf die Seite einer gesellschaftlich anspruchsvollen, theoretisch fundierten Hofkunst, die die traditionelle holländische Kunstlandschaft mit ihren zahlreichen koexistierenden Zentren, Thematiken und Stillagen umzuwälzen droht.

Diese im Leben der Zeit gesellschaftlich und ökonomisch begründete künstlerische Position läßt sich – das soll diese Untersuchung zu belegen versuchen – anhand der Malerei Vermeers aus der jeweiligen Nähe und Distanz zum Delfter Kunstleben der 1650er Jahre und zu Darstellungsproblemen der Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden ablesen. Was das Delfter Kunstleben, was diese Darstellungsprobleme und leitenden Tendenzen seines Metiers, wie sie sich dem jungen Künstler darstellten, eigentlich ausgemacht haben könnte – das liegt in großem Umfang zwar nicht in Primärquellen, aber in kunsthistorischen Forschungsergebnissen vor.

Die hier geübte Indienstnahme kunsthistorischer Forschungsergebnisse rechtfertigt sich nach Überzeugung des Verfassers durch das Ziel, auf das sie bezogen werden. Zwar lassen sie sich z.T. auch einfach als Referat der Forschungslage lesen; von größerem Belang

als Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen ist aber die nicht ohne detaillierte Sichtung der Literatur zu gewinnende Erkenntnis, daß in der Forschung selber schon die Korrektur jenes Vorurteils angelegt ist, das, aus ihr hervorgegangen, den jungen Vermeer als Caravaggisten und nichts anderes hingestellt hat. Ein ausführlicher Blick in die immer noch nicht überholte Kulturgeschichte Alt-Delfts von Max Eisler<sup>2</sup> war nötig, um Delft als lokales Zentrum mit eigenständiger künstlerischer Tradition wie auch mit einem diese prägenden sozialen Profil kennzeichnen zu können. Beide Faktoren wirken sich auf die Einschätzung dessen aus, was die Delfter St.Lukas-Gilde für Vermeer bedeutet haben könnte. Und schließlich galt es, den in der Biographie einiger der Kunstgenossen Vermeers so wichtigen Delfter Aufenthalt aus der Literatur zu beleuchten, um ihren dabei auf den jungen Meister ausgeübten Einfluß näher fassen zu können.

Den Schwerpunkt der Arbeit bildet die kunsthistorische Analyse von Bl.1<sup>3</sup> nach Stil, Ikonographie und Zweckbestimmung. Inwieweit der Versuch gelungen ist, ihre Resultate mit den nach den genannten Gesichtspunkten befragten Sekundärquellen zu einem Bild des jungen Vermeer zusammenzuschließen, in dem sich Züge seiner Künstlerbiographie wenigstens abzeichnen, hat nun der Leser zu beurteilen.

---

<sup>2</sup> M.Eisler (1923)

<sup>3</sup> Im folgenden werden die angeführten Gemälde Vermeers mit der Nummer des Kataloges in A.Blankert (1975/1978), pp.155ff., gekennzeichnet werden.