

THIERRY GREUB

Überlegungen zu Vermeers Spätwerk

Abstract

Die bisherige Forschung beschreibt Jan Vermeers »Spätwerk« fast durchwegs nur unter negativen Vorzeichen. Bereits 1911 urteilte Eduard Plietzsch, dass »die künstlerische Spannkraft in den Bildern der letzten Jahre gelockert (erscheine) und das malerische Empfinden getrübt« sei. Und Seymour Slive sieht noch 1995 in den um und nach 1670 bis zu Vermeers Tod 1675 entstandenen Gemälden »evidence of a weakening of Vermeer's creative power«.

Dieses Urteil möchte der vorliegende Aufsatz revidieren, indem er einerseits die Kategorie des »Spätwerks« kritisch reflektiert und andererseits erstmals versucht, die Bildsprache dieser Werke im Sinne von Svetlana Alpers Diktum »taking pictures seriously« ernst zu nehmen. Dazu wird zunächst das »Spätwerk« Vermeers im Einklang mit der Forschung im Umfang bestimmt (drei Werke des »Übergangs« und drei der »Spätzeit«), um dann diese Bilder zuerst unter dem Aspekt der ihnen eigenen Temporalität sowie anschließend ihrer Rezeptionsstruktur in Gegenüberstellung zu den Gemälden der 1660er Jahre zu analysieren. Es geht dabei nicht um eine ästhetische Aufwertung des »Spätwerks« Vermeers, sondern um eine Bestimmung der *differentia specifica* dieser Bilder in Abgrenzung zum »klassischen« Œuvre. Das »Spätwerk« zeichnet dabei – im Gegensatz zu den »reifen« Werken – nicht eine auf Dauer gestellte, in sich ruhende Temporalität aus, sondern eine durch Unterbrechungen gestörte, zugespitzte Momentanität, die den Betrachter aktiviert, involviert – und zugleich verstört.

>1<

In Las Vegas bringt man die Dinge schnörkellos auf den Punkt:¹

- »Tess, du leistest tolle Arbeit als Museumleiterin. Der Vermeer ist recht gut, schlicht, kraftvoll – obwohl er im Alter eindeutig nachgelassen hat.«
- »Sowas kommt ja öfter vor.«²

Im kurzen Dialogausschnitt zwischen Danny Ocean (gespielt von George Clooney) und Tess, seiner Ex-Frau (Julia Roberts), in Steven Soderberghs Heist-Movie *Ocean's Eleven* von 2001 kommt die vorherrschende Meinung über Johannes Vermeers Spätwerk knapp und deutlich zum Ausdruck: Der Vermeer, den Tess als Kuratorin des Museums des Casinohotels *Bellagio* erworben hat, »ist recht gut, schlicht, kraftvoll, obwohl er im Alter eindeutig nachgelassen hat« (Abb. 1). Diesem Verdikt möchte der folgende Beitrag widersprechen, indem er die Alterität von Vermeers Spätwerk, gemessen an den Werken der 1660er Jahren, nicht als ein »Nachlassen« zu deuten sucht, sondern als eine Weiterentwicklung seines Schaffens nach 1670 bis zu seinem unerwarteten Tod 1675.³

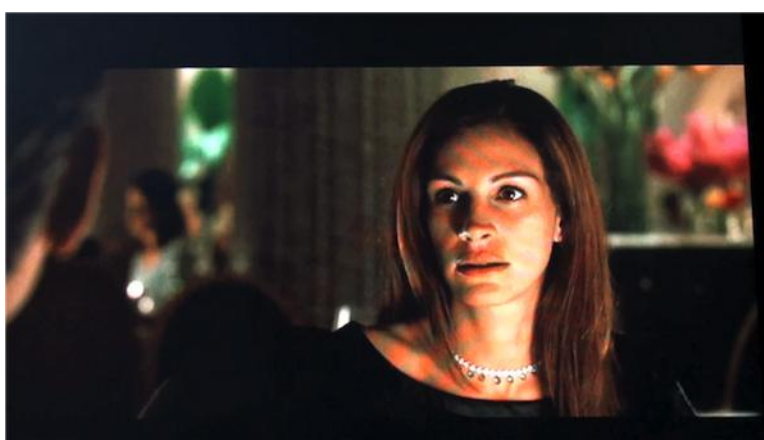


Abb. 1: Julia Roberts als Museumsleiterin
(Still aus *Ocean's Eleven* von Steven Sonderbergh, 2001, 47:49)

>2<

Denn abgesehen davon, dass die mittlerweile als Gemeinplatz nach Hollywood gedrungene Meinung Jan Vermeer, der im Alter von nur 43 Jahren starb, als altersschwach denunziert, arbeitet sie mit der spätestens seit Vasaris *Viten* in der Kunstgeschichte als Norm geltenden,⁴ heute freilich überaus fraglich gewordenen Einteilung eines künstlerischen Œuvres nach dem stereotypen Schema eines tastenden Frühwerks, eines Werkes der Reife und eines schwächlichen Spätwerks, die – darauf hat Nils Büttner jüngst in seiner Vermeer-Biographie von 2010 hingewiesen – eine pseudo-organische und vermeintlich nach biologischem Schema ablaufende Entwicklung suggeriert.⁵ Es haftet einer solchen qualitativ wertenden Œuvre-Einteilung immer eine willkürlich gesetzte innere Notwendigkeit an, die diese *ex post* gefällte Einteilung zur Zeit des Künstlers nur selten besaß. Nichtsdestotrotz bietet sich dieses Schema als – kritisch reflektiertes – Hilfsmittel gerade bei Johannes Vermeer insofern an, als es erlaubt, die ersten Werke ab 1654 (nach seiner Aufnahme in die Lukasgilde in Delft am 29. Dezember 1653) und die Interieurbilder mit (meistens) Einzelpersonen der zweiten Phase (der 1660er Jahre) von einer dritten Phase abzuheben,⁶

die man um 1670 ansetzen kann und die durch Vermeers überraschenden Tod am 13. oder 14. Dezember 1675 beendet wurde.⁷

>3<

Gerade diese dritte Phase findet sich in der bisherigen wissenschaftlichen Forschung zu Vermeer entweder mit verschiedenen Attributen durchwegs negativ beurteilt oder, wie in der erwähnten Vermeer-Monographie von Büttner,⁸ nicht eigens thematisiert. Bereits 1911 hatte Eduard Plietzsch konstatiert: »An der schlichten Hoheit, an den Licht- und Farbenwundern [der Gemälde der 1660er Jahre; Anm. d. Verf.] [...] gemessen, erscheint [...] die künstlerische Spannkraft in den Bildern der letzten Jahre gelockert und das malerische Empfinden getrübt.«⁹ Ähnlich äußert sich ein so feinfühliges Beobachter wie Lawrence Gowing 1952: »The achievement of Vermeer's maturity is complete. It is not open to extension [...]. When the great works of the middle sixties are accomplished something, a quality of tension, goes out of Vermeer's thought.«¹⁰ Auch Seymour Slive urteilt 1995: »In the few pictures datable to the last years of his life there is evidence of a weakening of Vermeer's creative power.«¹¹

Nur vereinzelt finden sich (bezeichnenderweise) in kunsttechnologischen Beschreibungen der Gemälde Vermeers neutrale Bewertungen, so wie jüngst von Robert Wald im Ausstellungskatalog zur *Malkunst* in Wien 2010, demzufolge in Vermeers »letzten Werken nach 1670 [sich] eine Tendenz zu einer stärker prononcierten Farbtrennung bemerkbar (macht).«¹² Gleichwohl interpretiert Arthur Wheelock ebenda die Veränderung des malerischen Duktus' durchaus negativ: »[Vermeer] hielt nicht mehr jenes heikle Gleichgewicht zwischen Illusionismus und Abstraktion, wie es ihm in der *Malkunst* so eindrucksvoll geglückt war. [...] Obwohl Vermeers Kunst seiner tatsächlichen Umwelt durchaus verhaftet blieb, entfernen sich die [...] späten Gemälde zunehmend von der Wirklichkeit und nehmen ein davon unabhängiges Eigenleben an.«¹³

>4<

Im Jahre 1669, jenem Jahr also, das man im Werk des Delfter Malers *ex post* als eine Phase des Übergangs zum Spätwerk bezeichnen kann, besuchte der damals 26-jährige Pieter Teding van Berkhout (Abb. 2), der 1675 Mitglied des Rats von Delft und ein passionierter Kunstsammler werden sollte, von Den Haag aus zweimal Johannes Vermeers Atelier.



Abb. 2: Godfried Schalcken: *Pieter Teding van Berkhout*, um 1674, Öl auf Kupfer, 13,3 x 11,1 cm, Amersfoort, Teding van Berkhout Foundation

Van Berkhout war von den ihm gezeigten »Kuriositäten« so beeindruckt, dass er fünf Wochen später den Besuch wiederholte. Den Künstler selbst bezeichnete er explizit als »un excellent Peijntre«¹⁴ und darauf als »un celebre Peijntre«. Van Berkhouts Besuche machen deutlich: Vermeers Name als Künstler war in dieser Zeit des Umbruchs mindestens bis Den Haag in hohe, kunstliebende Gesellschaftskreise gedrungen und sein Atelier galt als »Sehenswürdigkeit«.

Vermeer war zu dieser Zeit mit seiner Familie 1670 aus dem Haus der Schwiegermutter in das Haus *Mechelen* umgezogen,¹⁵ er war 1670/71 (wie bereits 1662/63) erneut Vorsteher der Lukaskirche, begutachtete im Mai 1672 in Den Haag italienische Gemälde (die er und sein Malerkollege Johannes Jordaens als »großen Ramsch und schlechte Bilder« bezeichneten)¹⁶ und wurde 1674 sowohl als »ehrbare« Person titulierte als auch in der Delfter Miliz (also der Bürgerwehr) erwähnt – beides eine besondere soziale Auszeichnung.

In die Jahre nach 1670 fällt jedoch auch eine Zeit der politischen und privaten Krisen. Büttner schreibt: »Die in Folge des Krieges mit Frankreich einsetzende Rezession brachte nach dem Jahr 1672 Vermeers Bilderhandel zum Erliegen und ließ die eingekauften Werke anderer wie seine eigenen Bilder unverkäuflich werden. Zwei Jahre später starb auch noch Pieter van Ruijven, an den Vermeer seit Beginn seiner Karriere beinahe alle seine Bilder verkauft hatte. Eine Besserung dieser misslichen Umstände sollte Vermeer nicht mehr erleben.«¹⁷

>5<

Welche Bilder Vermeers fallen in diese Zeit der >Ehrungen und Verheerungen<, welche sind zum Spätwerk zu rechnen? Nach den datierten Gemälden *Malkunst* (wohl von 1668)¹⁸ sowie den Pendantbildern *Astronom* und *Geograph* (von 1668 bzw. 1669) möchte ich in

Einklang mit der Forschung den *Liebesbrief* (um 1669–1670), die *Briefschreiberin und Dienstmagd* (um 1670; Abb. 3) sowie die *Spitzenklöpplerin* (um 1670) zu den Werken des Überganges um 1670 zählen.



Abb. 3: Jan Vermeer: *Briefschreiberin und Dienstmagd*, um 1670, Öl auf Leinwand, 72,2 x 59,7 cm, Dublin, National Gallery of Ireland

Spätwerke nach 1670 bilden die *Gitarrenspielerin* (um 1670–1672), die *Allegorie des Glaubens* (um 1670–1674) und die beiden Pendants der *Stehenden Virginalspielerin* und der *Sitzenden Virginalspielerin* (Abb. 4; beide um 1670–1673).¹⁹



Abb. 4: Jan Vermeer: *Sitzende Virginalspielerin*, um 1670–1673, Öl auf Leinwand, 51,5 x 45,5 cm, London, National Gallery

>6<

Die *Tronies* (also die Charakterköpfe, die in der älteren Forschung – vermutlich zu Recht – eher spät datiert wurden und deren Zugehörigkeit zum Œuvre Vermeers noch nicht in jedem Fall gesichert ist) lasse ich ebenso außen vor wie die *Allegorie des Glaubens*, da es sich um ein Selbstzitat (und möglicherweise eine Auftragsarbeit) handelt.²⁰ Es bleiben demnach sechs Gemälde übrig: drei um 1670 datierbare Bilder, der Amsterdamer *Liebesbrief*, die Dubliner *Briefschreiberin und Dienstmagd* und die Pariser *Spitzenklöpplerin*, sowie – als Bilder der letzten Schaffensjahre – die drei Londoner Bilder: die beiden *Virginalspielerinnen* und die *Gitarrenspielerin*.

>7<

Der Versuch, die den Bildern der letzten Schaffensperiode Vermeers in der qualitativen Rangordnung seines künstlerischen Gesamtwerks gebührende Stellung zu ermitteln, stellt uns vor die Notwendigkeit einer vergleichenden Gegenüberstellung dieser Arbeiten mit Bildern der »reifen« Phase der 1660er Jahre.



Abb. 5: Jan Vermeer: *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 46,5 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Dies umso mehr, als gerade einfigurige Interieurbilder wie *Briefleserin in Blau* (Abb. 5) oder *Junge Dame mit dem Perlenhalsband* (beide von um 1662–1665; Abb. 6) zum Nukleus des »klassischen« Œuvres von Vermeer gehören.



Abb. 6: Jan Vermeer: *Junge Dame mit Perlenhalsband*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 51,2 x 45,1 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Alte Meister

>8<

Das Bildgeschehen dieser Interieurdarstellungen dreht sich um alltägliche Tätigkeiten, denen jeweils eine (meist) weibliche Figur (häufig) in einer Zimmerecke am Fenster in höchst konzentrierter Weise inmitten einer häuslich-intimen, in sich abgeschlossen wirkenden Innenwelt nachgeht. Trotz unterschiedlicher Sujets weisen diese Darstellungen auffallende Übereinstimmungen auf, so etwa hinsichtlich der Gestaltung des Bildraums, der Relation von Raum und Bildfigur, der Auswahl und Anordnung der dargestellten Bildgegenstände, der Bestimmung perspektivischer Orientierungspunkte sowie nicht zuletzt auch der Licht-Schatten-Inszenierung. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch für die vorliegenden Überlegungen – und in Anbetracht der kurz bemessenen Zeit – ein weiteres Darstellungsmerkmal, das Albert Blankert pointiert beschreibt: Vermeer überführt seine Frauendarstellungen in eine Art stilllebenhaften Zustand »des für einen Moment erstarrten Lebens, in dem den Bildfiguren die Rolle eines Stilllebenelements zukommt.«²¹ Auf diese stilllebenhafte Qualität der »klassischen« Interieurbilder Vermeers verweist auch Gottfried Boehm, wenn er vom »Handeln der Figuren unter stilllebenhaften Bedingungen«²² spricht. Zwar vermittelt das Bildgeschehen – das Brieflesen oder das Perlenhalsband-Anprobieren – auf den ersten Blick den Eindruck eines anhaltenden zeitlichen Ablaufs, doch besteht dieser Eindruck nicht fort, da die Bildstruktur keinerlei Hinweis auf eine zeitliche Kontinuität, auf ein Davor und ein Danach enthält.²³ In dieser »permanence of the image« (Arthur Wheelock) verdichtet sich das Bildgeschehen zu einer stilllebenhaften Ruhe von höchster künstlerischer Intensität.

Darüber hinaus zwingt die Konzentration auf die Gegenwärtigkeit des Bildgeschehens den Künstler zum weitestgehenden Verzicht auf narrative sinnbildhafte oder emblematische Bildelemente, die einen Handlungsablauf suggerieren oder auch nur eine zeitliche Perspektive eröffnen könnten. Dies erklärt u. a. die häufige Anbringung einer Landkarte im Bildhintergrund der Gemälde der 1660er Jahre (wie etwa in Abb. 5 und ursprünglich in Abb. 6).²⁴

Nimmt man nun die so charakterisierte stillebenhafte, temporale Organisation des Bildgeschehens als Referenzgrundlage für die Darstellungen der nachfolgenden Schaffensphase Vermeers, so offenbaren sich gerade in dieser Perspektive grundlegende konzeptionelle Unterschiede, die zugleich wesentliche Aspekte einer neuen Entwicklungsphase in der Kunst Vermeers markieren.

>9<

Um die Spezifik der künstlerischen Ausdrucksmittel der letzten Schaffensperiode Vermeers auf den Punkt zu bringen, lässt sich festhalten: Im Gegensatz zu den einfigurigen Interieurbildern der 1660er Jahre ist das bildbestimmende Geschehen nun nicht mehr *außerhalb* des zeitlichen Geschehens situiert, sondern wird *in* einen innerbildlichen Zeit- und Handlungsablauf eingebunden. Es verdichtet sich nun nicht mehr in stillebenhafter Form, sondern findet sich – durch eine plötzliche *Unterbrechung* der zeitlichen Abfolge – zu einem ereignishaften Moment zugespitzt.

Dies soll zuerst an einem Übergangswerk – dem Amsterdamer *Liebesbrief* (um 1669–1670; Abb. 7) und dann an zwei charakteristischen Werken der Spätzeit, der *Stehenden Virginalspielerin* und der *Gitarrenspielerin* veranschaulicht werden.²⁵



Abb. 7: Jan Vermeer: *Liebesbrief*, um 1669–1670, Öl auf Leinwand, 44 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

>10<

Der im Amsterdamer *Liebesbrief* verbildlichte Augenblick erreicht im Handlungsmoment der Briefentgegennahme – und dem damit einhergehenden Blickwechsel zwischen der ihre Arbeit unterbrechenden Magd und der durch die Briefübergabe in ihrem Lautenspiel unterbrochenen Herrin – seine höchste ereignishafteste Dichte. Das eingeweihte Lächeln der Magd unterstreicht die Flüchtigkeit des erfassten Augenblicks. Eben diese Verbildlichung eines diskreten, emotional betonten Moments bildet den Bildmittelpunkt und fesselt die indiskrete Neugier des Betrachters durch den häuslich-intimen Charakter der Szene, den das verengte Blickfeld zusätzlich unterstreicht.

Ähnlich wie beim *Liebesbrief* gilt auch im Falle der *Stehenden Virginalspielerin* (um 1670–1673; Abb. 8) Vermeers Hauptinteresse der Veranschaulichung eines ganz konkreten zeitlichen Moments. Auch hier konstituiert sich – durch die unterbrochene Tätigkeit des Musizierens oder (falls man annehmen möchte, die Protagonistin spiele weiter) durch die Aufspaltung von Handlung und Blick – ein momenthaftes Innehalten im Zeitablauf, das der Künstler durch die auf der Tastatur des Virginals ruhenden (oder weiter spielenden) Hände der Frau ebenso veranschaulicht, wie vor allem durch ihren Blick aus dem Bild heraus zum Betrachter.



Abb. 8: Jan Vermeer: *Stehende Virginalspielerin*, um 1670–1673, Öl auf Leinwand, 51,8 x 45,2 cm, London, National Gallery

>11<

Die Grundbedingung für die Entstehung eines augenblickshaften Ereignisses, seiner Intensität, zugleich aber auch seiner Flüchtigkeit, ist das Vorhandensein einer Handlung, die trotz einer momentanen Unterbrechung *potentiell* wieder ihre Fortsetzung finden kann.

Darauf verweisen Bildelemente wie die noch auf den Virginaltasten liegenden Hände (der *Stehenden Virginalspielerin*) beziehungsweise die nicht aus der Hand gelegte Laute (im *Liebesbrief*). Abgesehen von Elementen, die unmissverständlich darauf hindeuten, dass die Handlung auf ihre Fortführung hin offen bleibt – auch wenn sie in ihrer Dauer und präzisen Bestimmung stets unterbestimmt ist –, verleiht der Künstler dem Handlungsablauf zusätzlichen Nachdruck, indem er ihn mit innerbildlichen Darstellungen in Zusammenhang bringt: dem prominent ins Bildfeld gesetzten Amor (in der *Stehenden Virginalspielerin*) oder dem Seestück (im *Liebesbrief*), deren symbolisch-emblematische Konnotationen die Bildhandlung durch Anspielungen auf deren möglichen Ausgang – also auf ein *impliziertes* Danach – noch zusätzlich vorantreiben und zeitlich verankern – so wäre etwa die »ruhige See« im *Liebesbrief* (nach Wheelock) als »ein gutes Zeichen für die Liebe« zu deuten.²⁶ Sogar die *Spitzenklöpplerin* (um 1670; Abb. 9), die in der Forschung immer wieder als das Paradebeispiel für die höchste Form von Konzentration bei Vermeer gefeiert wurde, verdeutlicht – wenn man sich die enorme Geschwindigkeit des Klöppelvorgangs als Tätigkeit vergegenwärtigt – nur ein momenthaftes Innehalten: Die Spitzenklöpplerin unterbricht sich selbst, um in den Klöppelbrief eine Nadel einzustecken – und gleich wieder in hohem Tempo weiterzuarbeiten.



Abb. 9: Jan Vermeer: *Spitzenklöpplerin*, um 1670, Öl auf Leinwand (auf Holz aufgezogen), 23,9 x 20,5 cm, Paris, Musée du Louvre

>12<

Gerade vor dem Hintergrund des stillgelegten Handlungsablaufs der Bilder der 1660er Jahre ist die Einführung der Unterbrechung eines äußerst pointierten Zeit- und Handlungsmotivs und dessen Intensivierung durch symbolisch-emblematische Anspielungen in den Bildern der

letzten Schaffensphase Vermeers als eine deutliche Neupositionierung seines bildkünstlerischen Schaffens zu werten. Einen weiteren Hinweis dafür stellt das für die Mehrzahl der späten Bilder charakteristische, vom Künstler geradezu exponierte Blickmotiv aus dem Bild heraus dar. Denn dadurch – die *Stehende Virginalspielerin* etwa schaut den Betrachter mit geradezu herausfordernder Direktheit an – entsteht eine neuartige Verbindung zur Betrachterwirklichkeit. Dies hat zur Folge, dass die für die vorhergehenden Interieurbilder so charakteristische bewegungslose Stille jetzt durch eine Ausweitung des Handlungsraumes der Figuren sowie des gesamten Bildraumes auf den Betrachter hin aufgebrochen wird.

Noch einen Schritt weiter getrieben wird diese Öffnung des Bildraumes in der *Gitarrenspielerin* (um 1670–1672; Abb. 10), wo der Betrachter so nahe wie noch nie an eine Protagonistin in Vermeers Bildern herangeführt wird. Wiederum sind Tun und Blick der Bildfigur entkoppelt: doch die Gitarrenspielerin blickt nun nicht (wie die *Stehende Virginalspielerin*) auf den Betrachter, sondern zur Seite – in den Bildraum hinein.



Abb. 10: Jan Vermeer: *Gitarrenspielerin*, um 1670–1672, Öl auf Leinwand, 51,4 x 45,3 cm, London, Kenwood House, Iveagh Bequest

>13<

Ein Vergleich mit der *Lautenspielerin am Fenster* von um 1662–1664 (Abb. 11) zeigt, dass die Gitarrenspielerin nun nicht mehr in einer in-sich-kreisenden, stillgestellten Dauer dem Ton ihres Instrumentes lauscht, das sie versunken stimmt – die Kartenstange verweist unmissverständlich auf ihr Ohr –,²⁷ sondern mit einem schwer bestimmbar, wie erfreuten Gesichtsausdruck errötend auf eine weitere Bildperson (etwa einen potentiellen Mitspieler?) blickt, die jedoch *nicht* der Betrachter ist. Das Innehalten in einem augenblickshaften

Moment verlagert sich damit von der Bildheldin auf den Betrachter: Dieser hält im Verlauf des Betrachtens irritiert inne, weil er merkt, dass das Interesse der Protagonistin nun nicht mehr ihm gilt, sondern einem >unbekannten Dritten<.



Abb. 11: Jan Vermeer: *Lautenspielerin am Fenster*, um 1662–1664, Öl auf Leinwand, 51,4 x 45,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

>14<

Vor dem Hintergrund des Dargelegten lässt sich festhalten, dass die Ansicht (ich zitiere nochmals Gowing) »The achievement of Vermeer's maturity is complete. It is not open to extension« der letzten Schaffensperiode Vermeers nicht gerecht wird. Vielmehr ist diese von einer grundlegenden Neuorientierung des bildkünstlerischen Interesses geprägt. In dessen Blickpunkt steht zwar immer noch das genremäßige Bildgeschehen, doch nun nicht mehr in seiner auf Dauer gestellten, rätselhaft-stillebenhaften Gegenwärtigkeit, sondern als ein Bildgeschehen, das in einem zugespitzten, augenblickshaften Ereignis kulminiert. Oder, aus einem anderen Blickwinkel besehen: Das künstlerische Ziel, das Vermeer mit diesen späten Bildern anstrebt, ist die Verbildlichung eines zeitlichen Moments der Störung innerhalb der dargestellten Situation. Diesem Ziel finden sich sämtliche Darstellungselemente untergeordnet, zu denen neben der Farbgebung (in quecksilbrigen Bahnen) auch die ungewohnte Lichtführung von rechts (in *Gitarrenspielerin* und *Spitzenklöpplerin*), der fragmentierende Bildausschnitt oder der friesartig angeordnete Bildraum mit prominenten Störfaktoren (den zahlreichen Bildern in den Bildern) gehören. Diese Strukturelemente erlauben es Vermeer, den Handlungsraum seiner Bilder neuartig aufzuladen: an die Stelle eines auf Dauer gestellten, stillebenhaften Geschehens, das der Betrachter in klarer Distanz

ebenso still genießen konnte, tritt jetzt eine akute, anhaltende Verunsicherung – damit einhergehend aber auch eine völlig neuartige Aktivierung des Betrachters.

Die veränderten Gestaltungsabsichten haben für die Bildwirkung weitreichende Konsequenzen: Sie bewirken zwar den Verlust der so charakteristischen rätselhaft-auratischen Hermetik der Bilder der »klassischen« Zeit. Doch sollte, wie ich meine, in der Perspektive des soeben Aufgezeigten, dieses scheinbare »Defizit« nicht als qualitativer Mangel Bewertung finden, sondern als das Ergebnis einer grundlegenden Neupositionierung der künstlerischen Interessen Vermeers in den 1670er-Jahren.

Bibliographie:

Broos, Ben, »Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r«, in: *Wheelock* 1995, S. 47–65.

Büttner, Nils, *Vermeer*, München: Beck 2010.

Gaskell, Ivan und Michiel Jonker (Hgg.), *Vermeer Studies* (Studies in the History of Art 55, Symposium Papers XXXIII), New Haven/London: Yale University Press 1998.

Greub, Thierry, *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination* (Diss.). Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004.

Haag, Sabine, Elke Oberthaler und Sabine Pénot (Hgg.), *Vermeer. Die Malkunst. Spurensicherung an einem Meisterwerk*. St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2010.

Montias, John Michael, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press 1989.

Netta, Irene, *Das Phänomen >Zeit< bei Jan Vermeer van Delft: eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*. Hildesheim/Zürich [etc.]: Georg Olms Verlag 1996.

Sutton, Peter C., *Pieter de Hooch (1629–1684) (AK London/Hartford)*, New Haven/London: Yale University Press 1998.

Plietzsch, Eduard, *Vermeer van Delft*. Leipzig: Karl W. Hiersemann 1911.

Weber, Gregor J. M., »Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach«, in: *Gaskell* 1998, S. 295–307.

Wheelock, Arthur K. (Hg.), *Vermeer. Das Gesamtwerk* (AK Washington/Den Haag). Stuttgart/Zürich: Belser 1995.

Abbildungen:

Abb. 1: Julia Roberts als Museumsleiterin (Still aus *Ocean's Eleven* von Steven Sonderbergh, 2001, 47:49)

Abb. 2: Godfried Schalcken: *Pieter Teding van Berkhout*, um 1674, Öl auf Kupfer, 13,3 x 11,1 cm, Amersfoort, Teding van Berkhout Foundation

Abb. 3: Jan Vermeer: *Briefschreiberin und Dienstmagd*, um 1670, Öl auf Leinwand, 72,2 x 59,7 cm, Dublin, National Gallery of Ireland

Abb. 4: Jan Vermeer: *Sitzende Virginalspielerin*, um 1670–1673, Öl auf Leinwand, 51,5 x 45,5 cm, London, National Gallery

Abb. 5: Jan Vermeer: *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 46,5 x 39 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 6: Jan Vermeer: *Junge Dame mit Perlenhalsband*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 51,2 x 45,1 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Alte Meister

Abb. 7: Jan Vermeer: *Liebesbrief*, um 1669–1670, Öl auf Leinwand, 44 x 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

Abb. 8: Jan Vermeer: *Stehende Virginalspielerin*, um 1670–1673, Öl auf Leinwand, 51,8 x 45,2 cm, London, National Gallery

Abb. 9: Jan Vermeer: *Spitzenklöpplerin*, um 1670, Öl auf Leinwand (auf Holz aufgezogen), 23,9 x 20,5 cm, Paris, Musée du Louvre

Abb. 10: Jan Vermeer: *Gitarrenspielerin*, um 1670–1672, Öl auf Leinwand, 51,4 x 45,3 cm, London, Kenwood House, Iveagh Bequest

Abb. 11: Jan Vermeer: *Lautenspielerin am Fenster*, um 1662–1664, Öl auf Leinwand, 51,4 x 45,7 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

Bildrechte:

Abb. 1: Village Roadshow Films, 2001 (47:49)

Abb. 2: Wheelock 1995, Abb. 3, S. 49.

Abb. 3: Greub 2004, Abb. 66, S. 137.

Abb. 4: Greub 2004, Abb. 19, S. 37.

Abb. 5: Greub 2004, Abb. 48, S. 95.

Abb. 6: Greub 2004, Abb. 41, S. 82.

Abb. 7: Greub 2004, Abb. 46, S. 91.

Abb. 8: Greub 2004, Abb. 39, S. 77.

Abb. 9: Greub 2004, Abb. 64, S. 129.

Abb. 10: Greub 2004, Abb. 38, S. 76.

Abb. 11: Greub 2004, Abb. 40, S. 80.

1 Den vorliegenden Aufsatz konnte ich beim 31. *Deutschen Kunsthistorikertag*-Kongress in Würzburg in der Sektion »Niederlande-Forschung« der Foren am 23. März 2011 halten. Ich habe insbesondere Nils Büttner, aber auch Stefan Grohé, Ursula Härtling, Ulrich Heinen, Tanja Michalsky, Jürgen Müller sowie Gero Seelig für die Einladung sehr herzlich zu danken. Auch diesmal hat mich Krystyna Greub-Fraçz durch die geduldige Lektüre sowie wertvolle Hinweise mehr als unterstützt. – Die mündliche Fassung des Vortrags ist weitgehend beibehalten worden. Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes – die nicht nur mit der Zeitlichkeit der Bilder und der Blickstruktur argumentiert – ist in Vorbereitung.

2 Zitiert nach der deutschen Synchronfassung (Steven Soderberghs: *Ocean's Eleven*, 2001, Village Roadshow Films) bei 47:47–56.

3 Vgl. dazu Anmerkungen in Greub, Thierry: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination* (Diss.). Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004, passim.

4 Belting, Hans, »*Vasari und die Folgen*«, in: ders.: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983 sowie in veränderter Form in Ders.: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: C. H. Beck, 1995, S. 128–155.

5 Vgl. dazu jüngst – mit Blick auf Vermeer – kritisch: Büttner, Nils: *Vermeer*. München: Beck 2010, S. 22f. - Vgl. zum Thema bes. das klassische (und ironischerweise letzte) Buch von Edward W. Said: *On late style. Music and Literature Against the Grain*. London: Bloomsbury 2007, der »Lateness« (S. 14, mit Adornos *Philosophie der neuen Musik*) definiert als Ziel, »to endure ending in the form of *lateness* but for *itself*, its own sake, not as a preparation for or bliteration of something else.«

6 So spricht etwa Plietzsch 1911 von »Vermeers später Zeit«, in: Plietzsch, Eduard: *Vermeer van Delft*. Leipzig: Karl W. Hiersemann 1911, S. 85.

7 Montias, John Michael, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*. Princeton: Princeton University Press 1989, S. 213, die Beisetzung erfolgte am 16. Dezember 1675, vgl. ebd., S. 216.

8 Büttner behandelt dagegen die Frühwerke unter dem Titel »Hohe Ziele« ausführlich und überzeugend (S. 22–30) und spricht dort auch explizit vom »Spätwerk«, vgl. Büttner 2010, S. 22.

9 Plietzsch 1911, S. 89.

10 Gowing, Lawrence: *Vermeer*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1997, S. 55.

11 Slive, Seymour: *Dutch Painting 1600–1800* (Pelican History of Art). New Haven/London: Yale University Press 1995, S. 152. Und weiter heißt es: »Although many of his old qualities remain, particularly his brilliance as a colourist and luminarist, a hard, procelain-like finish enters his work and the expressions on the faces of his figures becomes forced« – ins Positive gewendet eine (wie sich zeigen wird) treffende Beschreibung.

12 Haag, Sabine, Elke Oberthaler und Sabine Pénot (Hgg.): *Vermeer. Die Malkunst. Spurensicherung*

an einem Meisterwerk. St. Pölten/Salzburg: Residenz Verlag 2010, S. 203.

13 Ebd., S. 37.

14 Greub 2004, S. 52, zuerst in Ben Broos: »Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r«, in: *Wheelock* 1995, S. 47–65.

15 Büttner 2010, S. 19; es ist verlockend, die Idee des Umzugs mit dem neuen Stil in Verbindung zu bringen (andere Raum- und Lichtverhältnisse usw.), doch Montias 1989, S. 205, spricht nur davon, Vermeer hätte die Herberge am zentralen Marktplatz von Delft vermietet. Den Umzug erwähnt bereits Sutton 1998, S. 58.

16 Übersetzung nach Montias 1989, S. 334 (Dok. 341).

17 Büttner 2010, S. 20.

18 Haag (et al.) 2010, S. 196.

19 Wheelock 1995 und Büttner 2010 schlagen folgende Datierungen vor: *Liebesbrief* (um 1669–1670; um 1667–1670), *Spitzenklöpplerin* (um 1669–1670; um 1669–1671), *Briefschreiberin und Dienstmagd* (um 1670; um 1670/71), *Gitarrenspielerin* (ohne Datierung; um 1669–1672), *Allegorie des Glaubens* (um 1671–1674; um 1670–1674) und *Stehende Virginalspielerin* und *Sitzenden Virginalspielerin* (um 1672–1673 bzw. 1675; um 1670–1673). – Bei den Titelangaben folge ich Büttner 2010.

20 Vgl. Büttner 2010, S. 109, und direkter Wheelock in Haag (et al.) 2010, S. 37.

21 Blankert, Albert: *Johannes Vermeer van Delft, 1632–1675*. Met bijdragen van Rob Ruurs en Willem L. van de Watering. Utrecht [etc.]: Het Spectrum, 1975, S. 92.

22 Boehm, Gottfried, »Was heisst: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems«, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, hg. von der Fachschaft Kunstgeschichte München, Berlin: Reimer 1989, S. 13–26, hier S. 22.

23 Pointiert beschreibt diesen Sachverhalt Hammer-Tugendhat: »Die Zeit wird in Vermeers Werken gleichsam stillgestellt, es gibt nur diesen einen Augenblick, das Jetzt, die absolute Gegenwart. Es gibt kein Vorher, kein Nachher, keine Narration, kein Gerichtetsein auf ein Zukünftiges«, in Hammer-Tugendhat, Daniela: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau Verlag, 2009, S. 205.

24 Vgl. dazu vom Verf., »Vermeers komponierte Kartographie oder: Das Ungewohnte Sehen«, in: *Text – Bild – Karte. Kartographien der Vormoderne*, hrsg. von Jürg Glauser und Christian Kiening, Reihe Litterae, Freiburg: Rombach Verlag 2007, S. 351–375, bes. die Übersicht S. 373–375.

25 Auch Irene Netta kann in ihrer Studie zur Zeitstruktur in den Interieurbildern die »Spätwerke« Vermeers nur in negativen Wendungen beschreiben. Sie spricht explizit vom »stilistischen Unterschied« und urteilt darüber: »Das zeitliche als auch das inhaltliche Vakuum der vorhergehenden Bilder ist [...] aufgelöst«, in Netta, Irene: *Das Phänomen ‚Zeit‘ bei Jan Vermeer van Delft: eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*. Hildesheim/Zürich [etc.]: Georg Olms Verlag 1996, S. 172.

26 Wheelock 1995, S. 182.

27 Netta 1996, S. 131 (das Stimmen) und S. 137 (der Knauf der Karte).