

Bei Vermeer ist das Licht keineswegs künstlich: es ist genau und normal wie in der Natur, und so, wie es ein gewissenhafter Physiker sich nicht besser wünschen könnte. Der an einem Rande des Rahmens eintretende Strahl durchmisst den Raum bis zum anderen. Das Licht scheint aus der Malerei selbst zu kommen und naive Beschauer könnten sich leicht einbilden, dass das Tageslicht zwischen Leinwand und Rahmen herauschlüpft. Ja, es hat sogar jemand, der zu Herrn Double kam, bei dem der *Soldat und das lachende Mädchen* auf einer Staffelei ausgestellt war, hinter das Bild geschaut, um nachzusehen, woher das wunderbare Licht zum offenen Fenster hereinkäme. Deshalb passen schwarze Rahmen besonders gut zu den Bildern Vermeers. (Thoré-Bürger 1866¹)

Holländische Traktate zur Malerei wurden im 17. Jahrhundert relativ wenige publiziert, so unter anderen von Karel van Mander 1604, von Philips Angel 1642, Willem Goeree 1670 oder Samuel van Hoogstraeten 1678: Ziel der meisten Texte ist es, den hohen Rang der Malerei zu begründen, etwa durch zahlreiche gelehrte Verweise auf ihre antiken Vorläufer, durch Belege der Unverzichtbarkeit der Zeichen- und Malerei für alle Wissenschaften, ihre Wertschätzung bei den Größen der Geschichte usw.² Die Darlegungen gehen selten soweit, tatsächlich konkrete Anweisungen für das Handwerkliche des Malens zu geben; wohl werden die einzelnen Komponenten, aus denen ein Gemälde entsteht bzw. besteht, analysiert und gesondert besprochen. Und in diesem Sinn kann es Kapitel oder Absätze zu bestimmten Einzelaspekten geben, also beispielsweise zu den Affektdarstellungen oder eben allgemein zum Licht. Manchmal läßt sich aber dennoch auch die eine oder andere ganz praktische Beobachtung aus den Texten herausziehen, bisweilen an ganz unverhofften Stellen.³

Der Grund für das Fehlen konkreter Anweisungen zur Malpraxis besteht natürlich darin, dass die Malerei gerade als hochrangige Kunst, die ein Höchstmaß an Bildung voraussetzt, etabliert werden soll. Gegenüber den einfachen Handwerken muss der bildende Künstler sich in den Naturwissenschaften, in Mathematik und Geometrie, in Literatur und Geschichte auskennen. Die ganz selbstverständlichen Tricks und Kniffe des Handwerks, die er während seiner Ausbildung in den Werkstätten vom jeweiligen Meister lernte, gehören also nicht in die gelehrten publizierten Abhandlungen.

Ein Beispiel für ein Traktat aus der Schaffenszeit von Johannes Vermeer bildet die *Inleyding tot de Praktyk der algemeene Schilderkonst* von Willem Goeree (Amsterdam 1670). Wie ihr Verfasser schon im Untertitel betont, legt er sehr viel Wert auf die Darstellung generell des Nutzens und der Herrlichkeit der Malerei. Die kurzen Untersuchungen zu den Aspekten Farbe und Licht sind typisch für die Art solcher Traktate (immerhin hier verstanden als – so der Titel des Werkes – Einleitung zur *Praxis* der Malerei): Man solle – so Goeree – gründlich die Art, die Kraft und das Vermögen der Farben kennen, ebenso ihre Zusammenstellung, die richtige Verteilung und anderes mehr – doch worin diese Kenntnis im Detail besteht, sagt er nicht. Unmittelbar anschließend erwähnt er die – heute in vielen kunsthistorischen Texten völlig vernachlässigte – »Handelinge der Verwen«, d.h.

den Farbauftrag, dass man die Farben »temperen, handelen en aanleggen« solle, dass sie hell, voller Glut und deckend verwandt werden können – doch auch hier fehlen genauere Angaben. Der nächste Gedanke gilt dann den »dagen en schaduw«n«, den belichteten und verschatteten Partien, deren Eigenschaften man gut verstanden und beobachtet haben muss, um keine Widersprüche ins Bild zu bringen. Man solle nach der jeweiligen Verbindlichkeit des allgemein vorherrschenden Lichts vorgehen, seien es die Modalitäten von Sommertagen, Sonnenschein, Morgen- oder Abendstunden, Mondschein oder Kerzenlicht und anderen Umständen der Luft. Daraus erwächst auch die Notwendigkeit, die Gesetze der Luftperspektive bestens zu kennen, das proportionale Abnehmen der Farben (»proportioneele verflauwinge«), wie es auch unser Auge in der Betrachtung des Naturvorbildes bemerkt. Schließlich gehört zu diesem Komplex ebenso die Natur der Reflexe oder Widerscheine, »wo und wie diese fallen oder nicht fallen können, welche Farben sie annehmen oder wechseln usw.«⁴

So wenig ergiebig der Text Goerees an dieser Stelle auch im Detail ist, so zeigt er doch grundsätzlich eine unbedingte Verschränkung von Licht und Farbe in der Malerei, und zwar zum einen in Bezug auf die genaue Naturbeobachtung des Farbwerks, zum anderen auf die Behandlung der Farbmaterie selbst. Insofern erscheint es unsinnig, das Licht in der Malerei zu untersuchen, ohne die Mittel der konkreten Umsetzung in die Valeurs der Farbe und ihre vielfältigen Stofflichkeiten zu bedenken.

Samuel van Hoogstraeten geht in seinem Lehrbuch *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam 1678) in Bezug auf Farbe und Licht präzise in der Reihenfolge und Kombination von Goeree vor, wenn auch weit differenzierter (und gelehrter).⁵ Seine Untersuchung zum Kolorit beginnt er – typisch für ihn und bezeichnend für die Entwicklung der holländischen Malerei – mit einem Plädoyer zur Maxime der perfekten Naturnachahmung. Sein Zeuge ist Caravaggio, der alle Malereien als *bagatelli* bezeichnet habe, die nicht nach dem Leben gemalt worden seien. Nachahmung sei das Prinzip der Malerei, ihre Vorlage also die ganze *sichtbare* Natur.⁶ Hoogstraetens Mitteilungen über die Farben sind freilich wieder durchsetzt mit Spekulationen über die Reduktion auf nur vier Farben in der Antike, die Zuordnung seiner eigenen sieben Hauptfarben (Gelb, Weiß, Rot, Schwarz, Blau, Grün, Violett) unter anderem zu den Planeten, dem Symbolgehalt der Farben (etwa für die Temperamente, Jahreszeiten oder Tugenden), usw. Nach Darlegungen zur Mischung der Farben kommt Hoogstraeten – wie zuvor Goeree – ebenfalls zur »Handeling of maniere van schilderen«, die er abhängig macht von der Art des darzustellenden Gegenstands und der Platzierung des Gemäldes. Der Autor kommt immer wieder darauf zurück, dass die Malerei nicht zu glatt sein dürfe, sondern entsprechend den dargestellten Gegenständen auch auf der Oberfläche des Bildes Plastizität haben müsse. Licht im Bild teilt sich eben nicht nur über die Farb- bzw. Grauwerte mit, sondern auch über die Textur des Farbauftrags. Sie wiederum steht in unmittelbarer Abhängigkeit zum natürlichen Licht am Standort des Gemäldes. Nicht von ungefähr kommt Hoogstraeten in diesem Zusammenhang auf eine Anekdote aus den plastischen Künsten zu sprechen: Mit vielen Mühen sollte eine bestimmte Figur in einem Innenraum aufgestellt werden, und um das günstigste Licht zu erhalten, wurden die Fensterläden hier geöffnet und dort geschlossen, bis Michelangelo hinzutrat und sagte, man solle sich keine Mühen ma-

chen, das beste Licht sei auf dem Marktplatz – die Skulptur war für den Außenraum gemacht.⁷ Entsprechendes gilt für die Malerei; Bildlicht und Standortlicht bedingen einander über das Medium der Farbe und deren Beschaffenheit.

Gleich zu Beginn von Hoogstraetens Überlegungen zum Licht heißt es, dass die Farben durch unterschiedliche Beleuchtungen, Sonne oder Feuer, eben auch unterschiedlich ausfallen. Ihn interessiere hier nicht, was die Philosophen »van *lux* (Licht) of van *Lumen* (schijnsel)« sagen; er wolle nur das Licht und die Beleuchtung, insoweit es die Malerei betreffe, abhandeln.⁸ Trotz aller poetischen und literarischen Zitate und Einschübe finden sich hier nun Mitteilungen, die deutlich aus der *empirischen* Wahrnehmung gewonnen wurden. Die Relativität der Farbwirkungen hatte Hoogstraeten ja bemerkt; unverfälscht würden, so seine These, die eigentlichen Farben nur im Sonnenlicht erscheinen, alle anderen Lichter seien nichts anderes als Reflexlichter, die den Dingen, die sie bescheinen, ihre eigene Farbe mitteilten. Nur das Sonnenlicht sei also reines, neutrales Licht, das eines blauen Himmels beispielsweise nicht. Zum Beweis empfiehlt Hoogstraeten dem Leser, draußen auf dem freien Feld einen Schatten zu betrachten, der im Vergleich zum Licht gänzlich blau sei. Falls jemand behaupten würde, das Sonnenlicht sei nun glühend und gelb, so trifft dies – so Hoogstraeten – nur zu, wenn sich in der Luft warme Dünste befänden, nicht aber bei klarem Wetter. Wenn die Sonne also durch bestimmte Nebel scheine, wie es etwa bei Morgen- und Abendlicht zu beobachten ist, so bewirke dies – wie durch farbiges Glas – falsche, wenn auch angenehme Farben, im Fall von Mond- oder Sternenlicht sogar erschreckende Wirkungen.

Hoogstraeten bemerkt also die Relativität der Lichtwirkungen in unterschiedlich dichten und farbigen Medien; in einem späteren Kapitel über die Luftperspektive wird er dies auch noch näher beschreiben.⁹

Seine empirische Beobachtung, ein Schatten auf dem Feld sei blau (was er physikalisch nicht richtig erläutern kann), betrifft die erst sehr viel später nachgewiesene Gesetzmäßigkeit, dass warmes Licht kalte Schatten wirft (und umgekehrt kaltes Licht warme Schatten), wobei zugleich die Farbigkeit in die jeweilige Komplementärfarbe wechselt. Vereinzelt findet man diese Beobachtung in den Traktaten richtig wiedergegeben, ohne dass freilich daraus ein optisches Gesetz entwickelt worden wäre. Überraschend konkret wird in dieser Hinsicht Gerard de Lairese in seinem umfangreichen *Groot Schilderboek* (Amsterdam 1707) an einer Stelle, wo er nicht ohne Stolz seine eigene Methode, *Trompe l'oeils* von Reliefs zu malen, deutlich machen möchte. Um die täuschende Wirkung perfektionieren zu können, kommt es in dieser Sparte Malerei ja ganz besonders darauf an, die verschiedenen Licht- und Farbwerte präzise zu beobachten und wiederzugeben, und in gewisser Weise handelt es sich dabei zudem um eine optisch vereinfachte Ausgangslage, da in der Regel weiße oder graue Marmor- oder Stukkaturreliefs wiedergegeben werden, auf deren Grund sich die farbigen Licht- und Schattenwirkungen umso deutlicher abzeichnen. Lairese beschreibt sehr genau die Arbeitsvorgänge, den mehrschichtigen Farbaufbau mit Imprimatur, Zwischenfirnissen usw. In unserem Zusammenhang interessiert schließlich seine Empfehlung, bei einem gedachten warmen Licht etwas Smalte (Blaupigment) in die Schatten zu schummern (d.h. warmgelbes Licht, kaltblaue Schatten), dazu aber etwas Gelb in diejenigen Schattenpartien zu geben, die wiederum vom Reflex der warm belichteten Partien erhellt werden (wichtig zur Rundung der Formen).¹⁰ Exakt diese Farbwahl entspricht den optischen Ge-



1 Gerhard Hauckgeest: Der Chor der Nieuwe Kerk in Delft mit dem Grabmal Willems I., Prinz von Oranien, 1650, © Hamburger Kunsthalle, Foto: Elke Walford

setzen und wurde nicht nur von Lairese in entsprechender Weise in Malerei umgesetzt. Auf den Gemälden eines der bedeutendsten Spezialisten auf diesem Gebiet der *Trompe l'oeil*-Malerei, bei Jacob de Wit, lassen sich mit dem Mikroskop sehr genau Blau und Gelbocker als die Pigmente angeben, die im Fond von Weiß (mit sehr wenig Schwarz und Umbra) für die komplementären warmen und kalten Licht- und Schattenwirkungen sorgen.¹¹ Dasselbe Prinzip wandten – um auf die Zeitgenossen Vermeers zurückzukommen – die Maler der Kircheninterieurs an: Auf den u.a. in Delft entstandenen Gemälden von Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet und Emanuel de Witte werden die komplizierten Licht- und Schattenverläufe der weißgetünchten Architekturen mit denselben kalten und warmen Valeurs angegeben. Die runden Säulen beispielsweise zeigen in der Regel bei einer vom Licht weiß erstrahlten Seite eine erste Schattenpartie in einem kalten Grau, um innerhalb der Verschattung dann ein wärmeres Reflexlicht (etwa von der benachbarten Säule) aufzuweisen. Im Gefüge eines komplexen – meist über Eck gesehenen – Kircheninterieurs wird diese differenzierte Beobachtung vielfältigster Weißschattierungen zu einem wesentlichen Faktor, die Suggestion eines lichtdurchfluteten Raumes in seiner ganzen Atmosphäre zu erreichen (Abb. 1).

Gerard de Lairese geht den Fragen der Lichtwirkungen in seinem genannten Malereitratat noch weit ausführlicher und detaillierter als Hoogstraeten nach; interessant ist aber auch bei ihm der verstärkt empirische Ansatz, der wie im wiederholbaren Experiment Bedingungen und Ergebnisse der Lichtbeobachtungen genau angibt. So berichtet Lairese in einem Beispiel seltsam konkret über die Farbe des Sonnenlichts und seines Schattens unter ganz bestimmten Umständen: Die Luft habe insbesondere im September, bei einer Nachmittagssonne um zwei bis drei Uhr, eine hellblaue Farbe mit kleinen treibenden Wolken, die – bei starkem Sonnenlicht – Gegenstände wie mit »rusgeel en wit« gehöht zeige, die Schatten in einem rötlichen Grau, etwa aus Schwarz, Weiß und wenig Braunrot gemischt und eben nicht – wie manche meinen würden – entsprechend der Situation im normalen Licht ins Blaue verändert.¹² Eine interessante Abweichung von der oben konstatierten Beobachtung wird also verzeichnet, und wenn diese Bemerkungen nach heutiger Sicht kaum den Bedingungen einer physikalischen Versuchsanordnung genügen, so sind sie doch eminent wichtig, weil sie die Bemühungen um eine möglichst genaue Beobachtung widerspiegeln. Eine interessante empirische Seherfahrung, weniger die konkrete Anweisung zur Farbenmischung, gibt also Lairese (übrigens damals schon erblindet) an seine Malerkollegen weiter.

Zur Überprüfbarkeit seiner Behauptungen verweist Lairese auf die Beobachtungen, die er in einem verdunkelten Raum mit einem kleinen Loch im Fenster gemacht habe: Auf einer weißen Wand oder einem Papier habe er alles naturnah reflektieren sehen, was draußen geschah.¹³ Der hier ganz nebenher eingestreute Verweis auf die Seherfahrungen mit der *Camera obscura* findet sich im ähnlichen Kontext auch bei Hoogstraeten, wo es ihm um die Beschreibung des Widerscheins verschiedener Farben geht. Er habe in Wien bei den Jesuiten und in London an der Themse verdunkelte Räume erlebt, an deren Wand sich mit derselben Farbe, die draußen zu sehen war, im Kleinen das Treiben unzähliger Menschen bzw. Schiffe abgebildet habe. Dieses Verfahren könne den Gesichtssinn der Maljugend aufklären, denn außer der Erkenntnis, die man dadurch von der Natur erhalte, sehe man auch, wie ein natürliches Gemälde zu sein habe.¹⁴

Dennoch wird es stets eine Differenz von natürlichem und dargestelltem Licht geben: Hoogstraeten ist sich sehr bewusst, dass die Malerei die *Stärke* des natürlichen Lichts nicht mit den Mitteln der zur Verfügung stehenden Farben darstellen könne. Er hat die Erfahrung gemacht, dass am Tag das hellste Licht im Innern eines Raumes immer noch dunkler ist als der Schatten im Freien. Mit heutigen Lux-Messungen bestätigt sich dies in sogar noch weit höherem Maß, als es Hoogstraeten annimmt. Denn er entwickelt zur Verdeutlichung seiner Behauptung eine Skala, die der Sonne selbst den Wert 100, dem Sonnenlicht auf den Gegenständen draußen 10 gibt. Den Schatten im Freien setzt er mit dem Wert 5 an, den hellsten Wert im Innenraum mit 4, die Reflexe dort nur noch mit 2. Die Schattenpartien haben im Innenraum gerade noch den Wert 1, die gänzlich lichtlosen Tiefen mithin 0. Ordnet man – so Hoogstraeten – nun diesen Zahlen die vorhandenen Pigmente zu, so entspricht der Wert 0 dem tiefsten Schwarz, 1 dem Umbra, 2 dem Braunrot usw., doch im Innenraum endet die Skala bereits mit dem hellsten Weiß oder mit Massiccott (Gelb) bei den lichtesten Spiegelungen. In einem solchen relativen Gefüge der Farbmöglichkeiten ist also das helle Außenlicht gar nicht mehr darstellbar. Aus derselben Überlegung zur Relativität der Licht- und Farbwerte kritisiert Hoogstraeten die Kerzenlichtdarstellungen, bei denen die Flamme nicht abgedeckt dargestellt sei: Als direkte Darstellung einer leuchtenden Lichtquelle müßte der Rest des Bildes dann nur noch schwarz sein (wegen der hohen Differenz Lichtquelle – entsprechend der Sonne – und Schattenpartien); zeige man aber die Lichtquelle selbst verdeckt, entfalte sich das ganze Spektrum der Lichtdifferenzierungen in den Schattentönen bis zum Reflexlicht.¹⁵

Von Johannes Vermeer sind keine schriftlichen Äußerungen zu all diesen Aspekten der Malerei bekannt; seine Gemälde aber sprechen für sich, sie lassen auf eine ganz besonders intensive Beschäftigung mit dem Problem von Licht und Farbe (und sicher nicht nur diesen Aspekten der Malerei!) schließen. Auf der einen Seite sind sie – natürlich im unterschiedlichem Maß – der Malerei bestimmter Zeitgenossen formal und motivisch verwandt, auf der anderen Seite geht Vermeers Kunst schließlich so eigene Wege, dass es nicht einmal möglich ist, von seinen Werken auf einen bestimmten Lehrer zu schließen.¹⁶

Wohl ist immer wieder beobachtet worden, dass die bislang bekannten Frühwerke Vermeers motivische und formale Einflüsse der Utrechter Caravaggisten aufweisen. Zum Beleg wird stets auf das Gemälde Dirck van Baburens, »Die Kuppelerin«, verwiesen, das der Schwiegermutter Vermeers gehörte, zweimal von ihm als Bild-im-Bild dargestellt wurde und auch seine eigene Komposition »Bei der Kuppelerin« anregte.¹⁷ Die Darstellung »Cimon und Pero (Caritas Romana)«, ein anderes Gemälde aus dem Besitz der Schwiegermutter, zitierte Vermeer nur einmal als Bild-im-Bild in seiner »Musikstunde« (London, The Royal Collection); die genaue Komposition, vermutlich ebenfalls von Baburen, ist erst kürzlich durch eine zeitgenössische Kopie bekannt geworden.¹⁸ Ein Ausschnitt, der Kopf der Pero, demonstriert anschaulich die Methode, nach der Baburen die Wiedergabe von Form, Licht und Farbe bewältigte (Abb. 2): Zur Erreichung des caravaggesken Effektes einer hellbeschiedenen Figur vor dunklem Grund werden die Schattenpartien im Inkarnat nicht einfach dem Schwarz des Hintergrundes angenähert, sondern selbst wiederum durch Reflexlichter erleuchtet. Je heller dieser Ton ausfällt, umso größer ist der Eindruck



2 Dirck van Baburen (Nachfolger): Caritas Romana (Ausschnitt). Leinwand 120,5 x 93,5 cm. Privatbesitz

einer grellen Beleuchtung, einer regelrechten Durchdringung der Darstellung mit Licht. Die vom Reflexlicht beschienene Schattenseite ist selbstverständlich nie so hell wie die primäre Lichtseite, sondern wird – je nach gedachter Farbigekeit des Lichtes – in einen wärmeren oder kälteren, oft nur fahleren Ton gewandelt. Im Fall des Kopfes der Pero betrifft dies die vom Licht abgewandte Seite des Gesichtes und des Kinns, die Augenhöhlen und die obere Stirnpartie. Diese Rezeptur wird im Fall Baburen's gekoppelt an eine Reduktion der Modellierung, indem die einzelnen Lichtpartien tendenziell wie abstrakte Flächen verschiedener Farbwerte nebeneinander gesetzt werden. Einen Kopf so zu malen, setzt also gedanklich eine gewisse Reduktion der Form auf die Farbflächen voraus, mit denen wiederum der Lichteffect intensiviert wird.

Hier liegt ein künstlerischer Ausgangspunkt für Vermeer. Sein Frühwerk »Christus bei Maria und Martha«, um 1655, basiert auf solchen Flächenverteilungen insbesondere im Gesicht der Martha, aber auch in Bezug auf die Figur der Maria zu Füßen Christi, sei es durch ihre dunkle Silhouette vor dem weißen Tischuch, sei es durch ihr allein indirekt beleuchtetes Gesicht oder – noch differenzierter – in der Abfolge der unterschiedlich warmen und hellen Farbflächen an ihrer aufgestützten Hand (Abb. 3).¹⁹

Dieses Abstrahieren, d.h. das Reduzieren des Gegenstandes auf seine bloßen Farb- und Lichtwirkungen, wird Vermeer noch nachhaltig beschäftigen. Das frühe

Dresdener Gemälde »Bei der Kupplerin« von 1656 lehnt sich – wie gesagt – nicht nur motivisch, sondern auch in der starken Licht-Schatten-Kontrastierung deutlich an die Utrechter Caravaggisten an; in Bezug aber auf die verstärkte Beobachtung der Farbwerte (vor der Form) geht Vermeer bei der Binnenzeichnung der Inkarnate noch weiter: Man findet keine Begrenzungslinien der Einzelheiten, etwa bei der Dirne keine Konturierung der Augenlider und -brauen, kein Liniengerüst für ihre verkürzt dargestellte Hand (Abb. 4).²⁰ Vermeer malt konsequent das, was er tatsächlich sieht (eine Abfolge von Farbwerten), nicht das, was er weiß (Lider haben Wimpern usw.). Die hellsten Partien erhalten eine immense Unterstützung durch den pastosen Farb-



3 Johannes Vermeer: Christus bei Maria und Martha. 1654/55. Leinwand 160 x 142 cm. National Gallery of Scotland, Edinburgh



4 Johannes Vermeer:
Bei der Kupplerin (Aus-
schnitt). 1656. Leinwand
143 x 130 cm. Staatliche
Kunstsammlungen Dres-
den, Gemäldegalerie Alte
Meister

auftrag: So weist die gelbe Jacke der Dirne eine besonders fette, ja teigige Farbe auf, die extrem plastisch, zum Teil in dicken Laufspuren aufgetragen wurde. Die Oberfläche dieser Farbpaste ist daher wesentlich größer als die bedeckte Fläche Leinwand, so dass das Standortlicht eine weit höhere Reflexion im Gelb erreicht, als wenn die Farbe glatt gestrichen wäre. Die Intensität des Gelbs zeigt sich auch – entsprechend den Mitteln der Utrechter Caravaggisten – in einem großen warmen Reflex auf dem anstoßenden weißen Kopftuch.

Dieses verstärkte Denken in Farb- und Lichtwerten, die Vorrang vor dem tectonischen Gerüst im Detail haben, führt im weiteren Frühwerk Vermeers zur Ausbildung seiner charakteristischen Maltechnik, die in körnigen Farbtupfen zum einen die Charakteristik des dargestellten Gegenstands (Hoogstraetens »kenlijkheit«) beschreibt, zum anderen die daran gekoppelte Lichtwirkung forciert. So malt Vermeer auf seinem Bild »Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster«, ebenfalls Dresden, Haarsträhnen und Briefpapier nicht mittels Linien oder Strichen. Stattdessen setzt er diese Partien aus einer Vielzahl von kleinen pastosen Farbpunkten zusammen, die dem Haar einen kostbaren Glanz, dem Brief eine greifbare Präsenz verleihen ganz so, wie auch die Knoten des Teppichs oder die Faltenstege des Bildvorhangs pla-

stisch aufgesetzt wurden. Gänzlich neu ist dieses Verfahren nicht (Stillebenmaler nutzten es z.B. zur nahezu haptischen Darstellung von Zitronenschalen), ungewöhnlich aber ist der Wechsel des Parameters, nicht mehr von der zeichnerischen Vorgabe, sondern nun von den Licht- und Farbwerten auszugehen.

Es ist viel darüber spekuliert worden, ob Vermeers Gemälde mit Hilfe einer *camera obscura* entstanden, bei deren – sicher durch damalige Linsen verursachten – Unschärfe sich belichtete Partien außerhalb des Brennpunktes in Lichtperlen auflösen. Vermeers Bild »Soldat und lachendes Mädchen« scheint dies besonders zu bestätigen, weil hier der dunkel verschattete Mann im Vordergrund nahezu doppelt so groß dargestellt ist wie das rund einen Meter entfernte Mädchen neben dem Tisch.



5 Johannes Vermeer: Soldat und lachendes Mädchen. Um 1658. Leinwand 50,5 x 46 cm. The Frick Collection, New York

– ein typischer Effekt der Kamera, der perspektivisch richtig, für unsere Wahrnehmung aber ungewohnt ist (Abb. 5).²¹ Dies muss um 1658/60, als das Gemälde entstand, noch wesentlich frappierender gewesen sein, da dieser neue Effekt keine unmittelbare Nachfolge in Gemälden anderer Maler fand, im Gegenteil, Jacob Ochtervelt korrigierte in einem sicher davon abhängigen Bild die Größenverhältnisse seiner beiden Protagonisten wieder zum gleichen Maßstab.²² Wie bei allen seinen Innenraumszenen vermeidet Vermeer den direkten Blick aus dem Fenster auf das taghelle Licht draußen; er gibt mit der weiß erstrahlenden Fenstereinfassung nur ein Reflexlicht der Sonne (Hoogstraeten könnte ihm den Wert 10 gegeben haben) und damit einen indirekten Hinweis auf ihre Lichtstärke. Im Innenraum wird das Licht am stärksten reflektiert durch die weißen und gelben Stoffe des Mädchengewands, das Kopftuch erhält sogar eine partielle Durchlichtung in einem wärmeren Ton.²³ Aus Lichtpunkten in Gelb und Weiß setzte Vermeer diese Partien zusammen, ähnliches gilt für die Reflexe auf den Goldornamenten und der Schnitzerei des Löwenkopfes an der Stuhllehne. Auf die Wandpartie unterhalb des Fensters fällt das Reflexlicht von dem Tischtuch und der benachbarten Wand in einem wärmeren Ton zurück. Die dunkle Figur des Soldaten weist in den Schattenpartien eine glatte Malerei auf, der Farbauftrag unterstützt also die Lichtwirkung auch hier.²⁴ Der verschattete schwarze Hut (für Hoogstraeten vielleicht mit dem Wert 1 oder gar 0) trifft auf die hellste Partie der Fensterlaibung, so dass die ganze Skala der verfügbaren Lichtwerte hier definiert, im restlichen Gemälde dann variantenreich durchgemessen wird. Die Lichtbehandlung im Bild wird mithin sicher bewusst konstruiert, aber dies geschieht aufgrund empirischer Studien und mit dem Erfolg einer nachvollziehbaren, wahrhaftigen Lichtwirkung. Es ist anzunehmen, dass Vermeer bestimmte Seherfahrten mit der *Camera obscura* gemacht hat, ganz entsprechend der Empfehlung Hoogstraetens, dass sich damit Erkenntnisse über die Natur und ein wahrhaftiges Gemälde gewinnen lassen.²⁵ Dazu gehört aber einerseits, das Kamerabild überhaupt in allen seinen Angaben korrekt wahrnehmen und verstehen zu können (was nicht zu allen Zeiten gleich möglich ist), und zum andern, dies unter Missachtung künstlerischer Konventionen auch in ein Gemälde umsetzen zu können (was noch weniger leicht möglich ist).

Viele der hier beschriebenen Phänomene sind auch in den Gemälden anderer Maler jener Zeit zu bemerken, so dass von einem Konsens in Bezug auf die bildnerischen Probleme einer so gearteten mimetischen Kunst ausgegangen werden kann. Doch kaum einer der anderen Maler kann benannt werden, der eine ähnliche Fülle von formalen und inhaltlichen Aspekten so verdichtet hätte wie Vermeer. Auffällig ist, dass auch seine Delfter Stadtgenossen allenfalls motivische Anregungen verarbeitet haben (wie Cornelis de Man), nicht aber alle Spezifika von Form, Farbe und Licht der Gemälde Vermeers. In Bezug auf die Behandlung besonderer Lichtphänomene gehört Pieter Janssens Elinga zu den interessantesten Ausnahmen, da er in seinen Gemälden einen Effekt – den es gemildert auch bei Vermeer gibt – nahezu auf die Spitze treibt. Gemeint ist das schon beschriebene Licht, das in eine Schattenzone reflektiert wird. In Extremfällen kann dieses Reflexlicht eine solche Intensität haben, dass es selbst wieder wie ein Scheinwerfer Schatten werfen kann. Pieter Janssens platzierte in einigen seiner Gemälde einen Stuhl so dicht in einer Zimmerecke, dass er – vom primären Licht getroffen – einen Schlagschatten auf die Wand wirft, aber – bedingt durch das starke Reflexlicht – noch einen zweiten Schatten in die ent-



6 Pieter Janssens Elinga: *Interieur mit Maler, lesender Dame und kehrender Magd*. Leinwand 83,4 x 100,2 cm. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main

gegengesetzte Richtung (Abb. 6).²⁶ Sicher erweckt dieser Effekt den Eindruck grellen Sonnenlichtes, er wird aber in seiner überbetont prononcierten Klarheit schnell zur wiederholbaren Formel.

Vermeers Gemälde erwecken – trotz der häufigen Wiederholung gleicher Motive – nicht den Eindruck einer Formelhaftigkeit. Seine Beobachtungsgabe und seine Gestaltungsprinzipien führen ihn zu einer ganz eigenen Qualität der Lichtdarstellung, freilich ebenso bedingt durch – und das versteht sich von selbst – die anderen künstlerischen Aspekte seiner Werke, beispielsweise die geschlossenen Formen seiner Kompositionen, die »stillebenhaften« Figurenzusammenstellungen, die inhaltlichen Qualitäten des Verdichtens und Andeutens.

Viele der Gemälde Vermeers sind damit nicht nur Interieurdarstellungen mit den Komponenten einer (meist) profanen Ikonographie, einer besonderen Licht- und Raumdarstellung, sondern zugleich Aussagen über die Möglichkeiten der Malerei in ihrem eigenen Medium. Sicherlich hat Vermeer dies in einem Fall besonders bewusst inszeniert, hat er dieses Gemälde doch selbst »De Schilderkonst« (Die Mal-kunst) genannt, dabei aber auf jede irrealer Allegorisierung mit übernatürlichen Lichteffekten verzichtet (Abb. 7).²⁷



7 Johannes Vermeer: Die Malkunst. 1666/67. Leinwand 120 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien

Der auch aus anderen Gemälden vertraute Innenraum wird durch drei Raumschichten erschlossen: Vorne links durch einen sehr nahsichtig gezeigten Stuhl, über dem ein Bildteppich zur Seite gerafft worden ist, im Mittelgrund durch die Rückenfigur des Malers an der Staffelei und im Hintergrund durch die Figur der Frau, die ausgestattet mit den Attributen der Clio (die Muse der Geschichtsschreibung) Modell steht.²⁸ Diese Schichtung ist zugleich eine Abfolge von Licht-, Farb- und Schärfegraden der malerischen Behandlung entsprechend den oben genannten Begriffsparen. Vermeer verwendet – wie so oft – einen weiß getünchten Innenraum, so dass

das einströmende Tageslicht hell auf die rückwärtige Wand fällt. War auf dem Gemälde »Der Soldat und das lachende Mädchen« die äußere Fenstereinfassung die hellste Fläche im ganzen Bild, so ist dies hier die weiße Partie links von der Landkarte an der Wand. Vermeer steigert dieses Weiß zu größter Helligkeit und Leuchtkraft, indem er es in dem spitzen Winkel (wirkungsvoll gebildet aus dunklem Vorhang und Karte) schließlich geradezu pastos aufträgt – hier fängt er alles Standortlicht vor dem Bild als höchstes Licht im Bild ein (Abb. 8).²⁹ Legt man Hoogstraetens Helligkeitsskala an, so kann dieser Wert als hellste Stelle im Innenraum maximal 4 (von 100) betragen. Der Betrachter wird damit aber die Helligkeit der verdeckten Wand, ja des Außenraums selbst erahnen, auch wenn sie praktisch mit den Mitteln einer weißen Farbe gar nicht mehr weiter gesteigert werden kann. Es handelt sich um das gleiche Prinzip wie bei den Kerzenlichtdarstellungen: Die Abdeckung des Leuchtlichtes selbst bietet die Möglichkeit, die hellste Farbe im Bild schon als Reflexlicht zu definieren und im breiten Spektrum die anderen Schattenfarben in einem relativ hellen Gefüge aufsplitten zu können.

Wie in seinen anderen Gemälden auch, zeigt Vermeer einen doppelten Verlauf der Schatten (so des Malstocks, des Knaufs an der Stange der Landkarte, usw.), er suggeriert dem Betrachter also zwei Fenster im verdeckten Bereich. Der Stuhl ganz rechts hinten wirft ein komplexes Gerüst von Schattenlinien an die Wand. Die präzise Wiedergabe dieser Schatten und ihrer gegenseitigen Überlappungen trägt wesentlich zu Vermeers wirklichkeitsnaher Darstellung bei. Alle weiteren Weißpartien im Bild sind Deklinationen des gedachten hellen Fensterlichtes und jeweils weniger intensiv als das Weiß an der Wand. Wichtig aber ist auch hier die Differenzierung der Reflexlichter, die selbst wiederum die Schattenpartien erleuchten. So empfangen die



8 Streiflichtaufnahme,
Ausschnitt (Wandpartie)
von Abb. 7 (Foto: Robert
Wald)

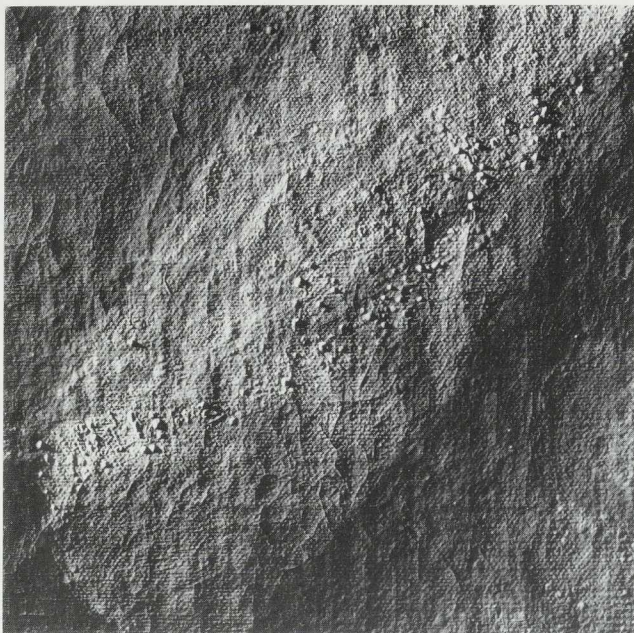
weißen Strümpfe des Malers ein direktes Licht, in den verschatteten kühler grauen Partien, aber ein warmes Reflexlicht u.a. von den weißen Fliesen des Fußbodens (gleiches gilt für den hellgrauen Rock des Modells). Die Angabe dieser warmen und kalten Graupartien geschieht – wie oben bei Baburen gezeigt – überraschend plakativ: Der richtige Farb- und Lichtwert dieser fast abstrakten Flächenmuster ist wesentlich für die Wirkung, nicht die minutiöse Modellierung aller Gewandfalten etwa im Sinne der Leidener Feinmaler.³⁰ Die dichteste, zugleich auch subtilste Abfolge dieser wärmeren und kälteren Varianten innerhalb einer hellen Grundfarbe zeigt die Maske auf dem Tisch. Hier – wie auch tiefergestimmt in den warmen und kalten Grau- und Ockertönen der Knicke und Falten der Landkarte – nähert sich Vermeer im Kleinen den Prinzipien, die für die genannten Maler der Kircheninterieurs im Großen galten. Diese Deklinationen des Weiß in warme und kalte Grau- und Ockerwerte wäre orientierungslos, hätte Vermeer nicht wie bei dem frühen Gemälde »Soldat und lachendes Mädchen« mit einem tiefsten Schwarz den stärksten Kontrast im Bild selbst angegeben, hier also in der schwarzen Gewandung des Malers, am tiefsten im Schwarz des Samtbaret und der Samthose.

Der Kulminationspunkt dieses Gerüsts aus warmen und kalten Weiß-, Ocker- und Grautönen liegt natürlich im stärksten Farbkontrast im Bild, dem Blau und Gelb von Gewand und Buch des Modells. Nicht von ungefähr liegt dieser Ort größter Dichte im Bereich des hellsten weißen Reflexlichtes; das Gelb des Buches besitzt nahezu die gleiche Leuchtkraft wie dieses Weiß der Wand (und beide Töne nannte Hoogstraeten zur Darstellung des hellsten Lichtes mit verfügbaren Pigmenten). Entsprechend den Erfahrungen der Maler, wie sie oben in den Diskussionen von Hoogstraeten und Lairesse anklangen, sind Gelb und Blau die extremen Pole, die sich dem Weiß je nach Licht- oder Schattenlage mitteilen, oder überspitzt formuliert, das Weiß polarisiert in gewisser Weise in Blau und Gelb.³¹ Die Farben jedenfalls in Vermeers »Allegorie der Malkunst« lassen sich sämtlich als Abstufungen dieses zentralen Farbkontrastes benennen, sei es in Richtung fehlerer Varianten oder gebrochen in Ocker- und Brauntöne, in Graublau- und Graugrüntöne (Maske, Landkarte, Bildteppich usw.).³²

Der Rot-Grün-Kontrast spielt hier für Vermeer eine geringere Rolle, wenn er auch durchaus präsent ist bzw. war (das Grün des Lorbeerkranzes ist verloren). Schattenpartien in einem rosigen Inkarnat etwa können – entsprechend der konsequenten Berücksichtigung optischer Gesetze – komplementär graugrün ausfallen, und tatsächlich hat Vermeer dies in mehreren Fällen genauso gemalt (sehr zart hier im Gesicht des Modells der Clio).³³ Nur wenige Maler haben dies vor ihm so konsequent verfolgt, bei den Utrechter Caravaggisten beispielsweise Hendrick ter Brugghen, und doch ist die Wahrnehmung dieser überraschenden Valeurs absolut grundlegend für die überzeugende Wiedergabe natürlichen Lichtes.

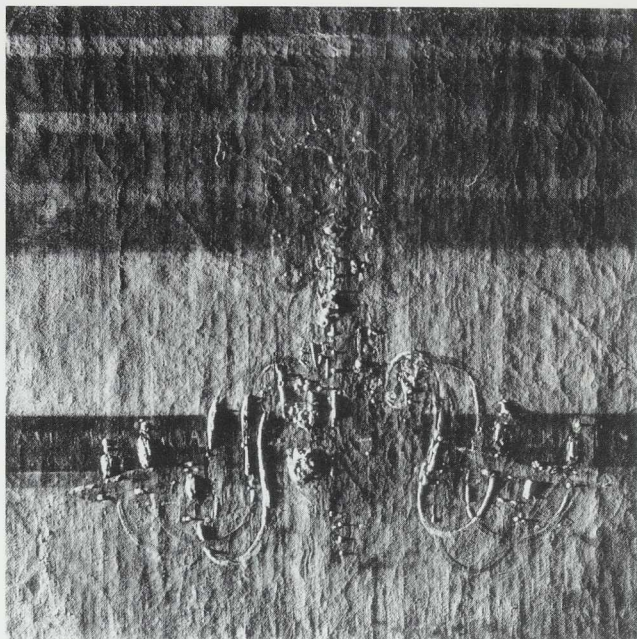
Mit der Deklination von Helligkeits- und Farbwerten entlang genauer empirischer Beobachtungen erschöpfen sich aber nicht Vermeers Mittel, Licht im Bild darzustellen. Bislang ging es darum, die Farbe, die den Dingen eigen ist, in unterschiedlichen Graden von einem neutral gedachten Licht treffen zu lassen, sowie in einem zweiten Schritt, die Farbigkeit des Lichtes (z.B. bedingt durch das von einer Farbfläche reflektierende Licht) in ihren Wirkungen wahrzunehmen (sichtbar an kalten und warmen Schatten unter Berücksichtigung der Komplementärfarbigkeit). Die so durch das Licht gekennzeichneten Gegenstände sind in der Regel deutlich im

9 Streiflichtaufnahme,
Ausschnitt (Bildteppich)
von Abb. 7 (Foto: Robert
Wald)



Fokus des Gemäldes erkennbar, hier also in der dichtesten Helligkeits- und Farbkonzentration bei der Muse im Hintergrund des Bildes. Ihre Darstellung weist eine größere Detailschärfe auf als die Figur des Malers und – mehr noch – als der Stuhl und Vorhang im Vordergrund links. So malte Vermeer die Kante der Landkarte hart abgegrenzt gegen das Weiß der Wand, das schwarz-weiße Gewand des Malers hingegen in mehr weichvertriebenen Konturen. Auch die Hand des Malers erscheint merkwürdig unscharf und unförmig, anders als die Hände der Clio, die feingliedrig und exakt gezeichnet sind.

Den gerafften Teppich links malte Vermeer – obschon er zur vordersten Bildebene gehört – noch weiter außerhalb des optischen Brennpunkts, seine Kontur beispielsweise steht unscharf neben dem Weiß der hinteren Wand, die Binnenzeichnung bleibt undeutlich. Entsprechend beschreibt das Licht nur grob Form und Farbe des Teppichs, es löst sich sogar davon, da Vermeer zahlreiche Farbpunkte über die hellen Partien versprühte, die wie funkelnde Edelsteine nun ein reines Lichtspektrum widerzuspiegeln scheinen.³⁴ Im Streiflicht erkennt man auch hier, wie sehr pastos Vermeer sie aufsetzte, um ihren Glanz im Standortlicht des Gemäldes enorm zu steigern (Abb. 9). Ihr gedachter Ausgangspunkt (die Knoten im Bildteppich) werden so zu plastischen farbigen Lichttupfern, die auf der Oberfläche des Gemäldes für den Eindruck sorgen, der Lichtglanz sei nicht gemalt, sondern real vorhanden. Gleiches gilt für die Reflexlichter auf den Messingknöpfen der Stühle, die Vermeer ebenso pastos aufsetzte, ja in einem früheren Gemälde, dem »Schlafenden Mädchen«, sogar mit wirklicher Goldfarbe auftrug, so dass deren Reflexlicht tatsächlich real auf der Malfläche vorhanden ist und je nach Standort des Betrachters und den wechselnden Lichtverhältnissen auch jeweils anders ausfällt.³⁵



10 Streiflichtaufnahme,
Ausschnitt (Kronleuchter)
von Abb. 7 (Foto: Robert
Wald)

Der Teppich ist für die gesamte Lichtinszenierung also von eminenter Wichtigkeit: Durch seine Dunkelheit steigert er den Grad der Helligkeit der rückwärtigen Wand (und unsere Projektion eines leuchtenden Fensters), wie er ebenso die Brillanz der zentralen Farbigkeit und Lichtfülle verstärkt. Nicht zuletzt aber steigert er die Suggestion einer Raumtiefe aufgrund unserer Erfahrung, dass Randzonen im Blickfeld des Auges – insbesondere im Nahbereich – nur unscharf wahrgenommen werden und dass – wie es das Bild der *Camera obscura* lehrte – Lichtpunkte gleichsam auf den Gegenständen zu schweben scheinen.³⁶ Mit Blick auf das Bildzentrum nimmt das Auge also ein nahezu »stereometrisches« Gemälde wahr, das über die Zonen links (Teppich) und rechts (der Maler) auf das farbige Zentrum fokussiert wird.

Vermeer steigert die Lichtwirkung in seinem Gemälde »Die Malkunst« aber noch ein weiteres Mal, und zwar in der Darstellung des goldglänzenden Messingleuchters an der Decke des Raumes. Keine Kerze brennt auf dem Leuchter, kein direktes Leuchtlicht ist zu verzeichnen. Stattdessen reflektiert die polierte Oberfläche des Messings das dargestellte Licht im Bild in zahlreichen hellen Reflexen, und mehr noch, die Farbmaterie auf der Bildoberfläche selbst wird erneut zu einem abstrakten Träger des Lichtes: Der Künstler verwendet sie hier extrem dick und pastos in Punkten und Stegen auf der Leinwand (Abb. 10). Vermeer geht es bei dieser Maltechnik längst nicht mehr um die haptische Unterstützung des optisch Erfahrenen. Der glitzernde Effekt dieser Dreidimensionalität der Farbe führt vor dem Original zum Eindruck eines reinen Lichtglanzes unabhängig von der beschriebenen Form – das die Malerei konstituierende Licht wird so sinnfällig in allen seinen Spielarten erfahrbar.³⁷

Anmerkungen

- 1 Theophil Thoré (William Bürger), *Jan Vermeer van Delft* (1866), übersetzt von Paul Prina, Leipzig 1906, S. 59.
- 2 Einen guten Überblick bieten nach wie vor Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968. – Beatrijs Brennkmeijer-de Rooij, »Theorie van de kunst«, in: Bob Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1984, S. 60-70.
- 3 Ausnahmen bilden in gewisser Weise die für Dilettanten geschriebenen Abhandlungen zur Aquarellmalerei wie Gerard ter Brugghen, *Verlichtery Kunst-Boeck*, Amsterdam 1616. – W. Beurs, *De Groote Waerelt in 't klein geschildert*, Amsterdam 1692.
- 4 Übersetzt nach der Ausgabe Amsterdam 1704, S. 78f.
- 5 Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraeten*, Chicago & London 1995, S. 249-252, »Color and Light«. Auf Hoogstraetens Ideen zum Licht geht die Autorin allerdings kaum ein.
- 6 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678, S. 217.
- 7 Hoogstraeten 1678, S. 235.
- 8 Hoogstraeten 1678, S. 257.
- 9 Hoogstraeten 1678, S. 264f.
- 10 Gerard de Laïresse, *Groot Schilderboek*, Ausgabe Amsterdam 1740, I, S. 230f.
- 11 Mit herzlichem Dank an Hans Brammer, Leiter der Restaurierungswerkstätten der Staatlichen Museen Kassel, der mir 1989 die Möglichkeit bot, mit dem Stereomikroskop in der Galerie die vier großen Jahreszeitengemälde von Jacob de Wit (GK 431-434) zu untersuchen.
- 12 Laïresse, Ausgabe 1740, I, S. 271.
- 13 Laïresse, Ausgabe 1740, I, S. 272.
- 14 Hoogstraeten 1678, S. 263.
- 15 Hoogstraeten 1678, S. 267f.
- 16 Was Walter Liedtke zur Annahme führte, Vermeer sei Autodidakt gewesen, siehe »Vermeer Teaching Himself«, im Ausst.-Kat. *Rembrandt och hans Tid/Rembrandt and His Age*, Nationalmuseum Stockholm 1992, S. 89-105.
- 17 Albert Blankert, John Michael Montias and Gilles Aillaud, *Vermeer*, 2. Auflage, Amsterdam 1992, Kat. 3.
- 18 »Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer«, in: *Weltkunst*, 70. Jg., Heft 2 (Februar 2000), S. 225-228.
- 19 Blankert 1992, Kat. 1. Dieses Stilmittel wird Vermeer auch in späteren Werken immer wieder aufnehmen, so in den kleinen Gemälden »Die Spitzenklöpplerin« (Louvre) oder den Mädchenköpfen (Washington), siehe Blankert 1992, Kat. 26, B3, B4. Letztere sind beide sicher Werke Vermeers; es ist unsinnig, aufgrund der schlechteren Erhaltung und geringeren Attraktivität das »Mädchen mit Flöte« von dem anderen Stück zu trennen und als »Schule« Vermeers zu bezeichnen (wie es aufgrund der Schriften von Arthur K. Wheelock Jr. in fast allen Publikationen seit geraumer Zeit geschieht). Unmittelbare Nachfolger nutzen allenfalls die Motive Vermeers, sehr viel spätere erst seine künstlerischen Gestaltungsmittel von Licht und Farbe. Die auf beiden Gemälden konstatierten und für Vermeer untypischen »Darstellungsfehler« (Blankert) erscheinen angesichts des experimentellen Charakters beider Bilder und des »Fehlers« auf der allgemein akzeptierten »Gitarrenspielerin« wenig beweiskräftig. Siehe Gregor J. M. Weber, »Johannes Vermeer, Pieter Jansz. van Asch und das Problem der Abbildungstreue«, *Oud Holland* 108 (1994), S. 98-106.
- 20 Dasselbe gilt auch für spätere Werke wie das berühmte »Mädchen mit dem Perlenohrring«. Eine deutliche Angabe der Nasenrückenlinie wird man hier vergeblich suchen, siehe Blankert 1992, Kat. 18.
- 21 Blankert 1992, Kat. 5. Vgl. u.a. Charles Seymour, »Dark chamber and light-filled room. Vermeer and the camera obscura«, *Art Bulletin* 46 (1964), 323-331. – Jean-Luc Delsaute, »The Camera Obscura and Painting in the Sixteenth and Seventeenth Centuries«, in: Ivan Gaskell und Michiel Jonker (Hg.), *Vermeer Studies*. Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers XXXIII (Studies in the History of Art, 55), Washington 1998, S. 111-123.

- 22 Susan Donahue Kuretsky, *The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)*, Oxford 1979, S. 80, Nr. 63 (The Art Institute of Chicago).
- 23 Durchlichtungen halbdurchlässiger Medien vermitteln stets eine sinnfällige Vorstellung des Lichtes. Vermeer nutzt dies in mehreren Fällen eindrucksvoll, so ebenfalls in der äußerst differenziert in kalten und warmen Weißtönen gemalten Haube der »Frau mit Wasserkanne am Fenster« (New York) oder im durchlichteten Hut des »Mädchen mit rotem Hut« (Washington), siehe Blankert 1992, Kat. 12, B3.
- 24 Übrigens basiert die Verwendung einer solchen dunklen Repoussoirfigur im Vordergrund durchaus auch auf den Stilmitteln der Caravaggisten, vgl. Gerard van Honthorsts »Kupplerin« oder Hendrick ter Brugghens »Berufung des Matthäus«, beide im Utrechter Centraalmuseum.
- 25 Philip Steadman geht in seinem jüngst erschienenen Buch *Vermeer's Camera: uncovering the truth behind the masterpiece*, Oxford 2001, mit seinen Thesen zur konkreten Verwendung einer Kamera im Haus Vermeers sicher zu weit. Siehe dazu u.a. die Rezension von Walter Liedtke, *The Burlington Magazine* 143 (2001), S. 642f.
- 26 Jochen Sander und Bodo Brinkmann, *Niederländische Gemälde vor 1800 im Städel*, Frankfurt a.M. 1995, S. 37, Tafel 76.
- 27 Catharina Bolnes, seine Witwe, versuchte das Gemälde vor den Gläubigern zu schützen, indem sie es am 24. Februar 1676 ihrer Mutter überschrieb. Die Notariatsakte erwähnt, dass in diesem Werk »De Schilderkonst« dargestellt sei. Entgegen dem üblichen Verfahren, einen beschreibenden Titel zu verwenden, besaß das Gemälde also einen Titel, den Catharina vor dem Notar sicherlich nach den Worten ihres im Jahr zuvor verstorbenen Mannes angab; siehe Blankert 1992, Dokument 21.
- 28 Zur äußerst umfangreichen Literatur über die Ikonographie des Gemäldes siehe u.a. – mit weiteren Verweisen – Eric J. Sluijter, »Vermeer, Fame, and Femal Beauty: The Art of Painting«, *Vermeer Studies* 1998, S. 265-283. – Hessel Miedema, »Jan Vermeer's Art of Painting«, ebenda S. 285-293.
- 29 Mit herzlichem Dank an Robert Wald, Restaurator des Kunsthistorischen Museums Wien, für die Anfertigung und Überlassung der vorzüglichen Streiflichtaufnahmen Abb. 8, 9, 10.
- 30 Im Spätwerk verwendet Vermeer solche nahezu »abstrakten« Flächenmuster wiederholt, z.B. in den Gewändern der »Briefschreiberin« (Dublin) und der »Gitarrenspielerin« (Kenwood), siehe Blankert 1992, Kat. 27, 28.
- 31 John Gage verwies auf den womöglich nur bemerkenswerten Zufall, dass zur selben Zeit (1673) Christiaan Huygens behauptete, nur Gelb und Blau seien erforderlich, um weißes Licht zu bilden. Angeregt hatte ihn zu dieser Behauptung Robert Hooke's Zweifarben-Lehre mit den Primärfarben Blau-Rot bzw. Blau-Gelb, siehe John Gage, *Colour and Culture. Practise and Meaning from Antiquity to Abstraction*, London 1993, S. 154, 287, Anm. 18, 19. Mit herzlichem Dank an Thomas Fink für diesen Hinweis.
- 32 Im Fall des berühmten »Milchmädchens« (Amsterdam) temperieren die grünlichen und violetten Ärmelaufschläge den starken Gelb-Blau-Kontrast ihrer Kleidung. Siehe Blankert 1992, Kat. 7.
- 33 Deutlich u.a. in den Inkarnaten der »Spitzenklöpplerin« (Louvre), der »Gitarrenspielerin« (Kenwood), der beiden »Virginalspielerinnen« (London), der beiden Mädchenköpfe (Washington), siehe Blankert 1992, Kat. 25, 26, 28, 31, B3, B4.
- 34 Gleiches betrifft die unscharf dargestellten Webfäden auf der Rückseite des Teppichs (oben links). Auf seinem Gemälde »Die Spitzenklöpplerin« verstärkt Vermeer bekanntlich den Effekt von Partien außerhalb des Fokus, indem er dort im Vordergrund das Nähgarn in reinen Farbschlieren unscharf darstellte, siehe Blankert 1992, Kat. 26.
- 35 Blankert 1992, Kat. 4. Die Verwendung von Gold im Bild erfolgt im 17. Jahrhundert relativ selten; im Umfeld Vermeers z.B. malte Ludolf de Jongh (?) im Bild »Das verweigerte Glas«, National Gallery, London, die Kaminböcke mit Gold.
- 36 Auffällige Lichtreflexe weisen die beiden kleinen Holztafelbildchen Vermeers in Washington auf; zum einen, was die in Lichtpunkten aufgelösten Löwenköpfe an den Stuhllehnen betreffen, zum anderen aber

auch die farbigen Reflexe (Rosa und Hellgrün) auf den Lippen, Zähnen und Augen der Mädchen. Blankert 1992, Kat. B3, B4.

- 37 Mit diesen Reflexen zeigt Vermeer einen ähnlichen Kulminationspunkt des Lichtes wie in der glänzenden Glaskugel, die an der Decke des Innenraums seines Gemäldes »Allegorie des Glaubens« hängt, siehe Blankert 1992, Kat. 29, mit dem Verweis

auf ein Emblem von Willem Hesius (1636), das die Spiegelung als Gleichnis des begrenzten Verstandes des Gläubigen deutet. Daniel Arasse interpretierte die spiegelnde Glaskugel letztlich als Selbstreferenz Vermeers als Maler und damit ebenfalls als Allegorie der Malerei, siehe Daniel Arasse, »Vermeer's Private Allegories«, *Vermeer Studies* 1998, S. 341-349.