

Vermeer intermedial!

Überlegungen zur Popularität seiner Gemälde in zeitgenössischen Erzähltexten

<1>

Wie faszinierend die Malerei als Motivquelle und Bezugspunkt für die erzählende Literatur sein kann, belegen die unzähligen Bestseller, die sich auf ganz unterschiedliche Weise am unerschöpflichen Repertoire der bildenden Kunst bedienen. Oftmals steht eine außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit im Zentrum fiktiver Biografien und Pseudo-Autobiografien und man wird als Leser in die spannende Welt des Künstlertums entführt. Abgesehen von diesen fiktionalisierten Künstlerbiografien sind jedoch auch vermehrt Texte zu beobachten, in denen Gemälden eine handlungsrelevante Funktion zukommt. Sie werden gefälscht und gestohlen, entdeckt und entschlüsselt usw. Es lässt sich jedoch der Trend beobachten, dass der Großteil dieser Erzähltexte ohne integrierte Reproduktionen auskommt und lediglich mit den eigenen medienspezifischen Mitteln auf das Referenzmedium der Malerei Bezug nimmt. Dadurch kann ein sprachlich evozierter Gemäldeindruck erzielt werden, dem handlungs- und bedeutungsrelevante Funktionen innerhalb des Textgefüges zukommen.

Besonders häufig haben in den vergangenen Jahren die Werke des holländischen Malers Jan Vermeer (1632-1675) eine intermediale Verarbeitung erfahren.¹ Es stellen sich daher die Fragen, warum gerade Vermeers Bilder besonders attraktiv für Bezugnahmen sind und ob sich in den Gemälden formale und inhaltliche Besonderheiten finden lassen, die eine intermediale Zitation begünstigen.

<2>

Das Werk des ›common sense-Vermeer‹² präsentiert vorwiegend Genreszenen, die der Tradition seiner Zeit entsprechen und oftmals Frauen (allein oder in Gruppen) bei häuslichen und musikalischen Aktivitäten zeigen. Die Darstellungen überzeugen durch einen repetitiven Charakter und sind daher besonders einprägsam. Wiederkehrende Gebrauchs- und Einrichtungsgegenstände (Stühle mit Löwenkopfarmlehnen, Landkarten, teppichbelegte Tische, Gemälde, weiße Fayencekrüge, Fruchtschalen etc.) und die immer wieder ähnlich zurechtgemachten Damen in gelben Satinjacken und mit Perlenschmuck in Räumen mit von links einfallendem Licht stechen vor allem ins Auge. Erleichtert wird durch diese sich wiederholenden Bilddetails auf textlicher Ebene die visualisierende Konkretisierung handlungsrelevanter Elemente und Figuren. In einem sich wechselseitig bedingenden System kann daraus eine doppelte Konkretisierung möglich werden. Einerseits werden den Dargestellten auf den Gemälden konkrete Charaktere zugeordnet. Andererseits lässt sich durch das Gemälde eine eindeutige Vorstellung von den Romanfiguren gewinnen. Genutzt

werden diese wiederkehrenden Bilddetails auch als frei kombinierbare, einem Baukastenprinzip folgende Elemente, wodurch sich ›neue‹ also fiktive Gemälde Vermeers produzieren und imaginieren lassen. Fiktive Gemälde in Erzähltexten weisen eine stets ähnliche Konstellation zur Gewährleistung einer möglichst eindeutigen Visualisierung auf. Denn ausgehend von einem fiktiven Bild wird dieses stets in Relation zu real existenten gesetzt, denn nur auf diese Weise kann sich das visuelle Verweissystem entfalten. Ein Ausschnitt aus dem Roman *Girl in Hyacinth Blue* von Susan Vreeland, der die Provenienzzgeschichte des gleichnamigen (fiktiven) Gemäldes von Vermeer vorstellt, kann als Beispiel dafür angeführt werden. Cornelius, ein abgeschirmt lebender Mathematikprofessor, der über Umwege an das Bild gekommen ist, versucht seinen skeptischen Kollegen und Kunstlehrer von der Echtheit des Gemäldes zu überzeugen.

A most extraordinary painting in which a young girl wearing a short blue smock over a rust colored skirt sat in profile at a table by an open window. [...] ›Look. Look at her eye. Like a pearl. Pearls were favourite items of Vermeer. The longing in her expression. And look at the Delft light spilling onto her forehead from the window.‹ [...] ›It's the same window opening inward at the left that he used so often, the same splash of pale yellow light. Take a look at the figures in the tapestry on the table. Same as in nine other paintings. Same Spanish chair with lion's head finials that he used in eleven canvases, same brass studs in the leather. [...] Take a look at the sewing basket placed forward on the table, as he often did. [...] Its weave is diffused, slightly out of focus, yet the girl's face is sharply at her temple. And now look at the glass of milk. Soft-edged, and the map on the wall only a suggestion.‹³

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass *Girl in Hyacinth Blue* den Weg von Romanvorlage zu Literaturverfilmung gegangen ist. Mit *Brush with Fate* von Brent Shields lässt sich nämlich nicht nur die Transformation von einem Medium in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium und somit ein weiterer Forschungsbereich der Intermedialität (Medienwechsel)⁴ untersuchen, es liegt auch der Sonderfall vor, dass das titelgebende, fiktive Gemälde Vermeers erst anhand der Beschreibungen im Roman vom amerikanischen Maler und Vermeer-Kenner Jonathan Janson angefertigt wurde.⁵

<3>

Von einem narrativen Standpunkt aus betrachtet, geben die Gemälde Vermeers auf den ersten Blick nur wenige Impulse, handelt es sich doch um größtenteils Monophasen-Einzelbilder, die durch das Darstellen von »nur einem Szenenausschnitt, einem Zustand oder einer Handlung«⁶ den geringsten Grad an Narrativität aufweisen. Grundsätzlich wurde nur jenen Bildern eine narrative Qualität zugeschrieben, die sich ihrerseits auf eine

literarische Vorlage beziehen (zum Beispiel Historienbilder). Die deskriptive Kunst des Nordens sah »Bilder als Schilderung und Beschreibung der sichtbaren Welt und nicht als Nachahmung bedeutungsvoller menschlicher Handlungen«⁷ an. Hinzu kommt, dass Vermeer im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, die sich inhaltlich mit denselben Motiven beschäftigten, in der Bildaussage bewusst uneindeutig bleiben wollte. Das belegen die nachträglichen Vereinfachungen und Entfernungen von Bildgegenständen und die damit verbundene Fragmentierung der Ikonographie.

Zwischen den anekdotenreichen Darstellungen seiner Zeitgenossen erscheinen seine Bilder außergewöhnlich still und unzugänglich. Zwar wählt auch Vermeer alltägliche Lebenssituationen als Bildmotiv, wie zum Beispiel das Brieflesen, Milchausgießen oder die tägliche Toilette vor dem Spiegel, aber er bindet sie nicht in einen narrativen Bildkontext ein. [...] Der Verzicht auf eine vordergründig ablaufende Bilderzählung lenkt die Aufmerksamkeit über das Bildmotiv hinaus auf die künstlerische Gestaltung.⁸

Vermeers Gemälde gestalten es demnach schwieriger das Dargestellte in eine Erzählung zu projizieren, da keine Eindeutigkeit in der Präsentation des Bildinhalts gegeben ist, sie haben aber dennoch die Möglichkeit eine Geschichte zu suggerieren. Mithilfe bildinterner ›Lesehilfen‹ wird versucht Unbestimmtheitsstellen auszufüllen; die Gemälde gelten daher als ›narrationsindizierend‹ dank unterschiedlicher werkinterner Stimuli.⁹ So können Andeutungen aufgegriffen und über das Dargestellte hinaus gedeutet werden. Eine Möglichkeit besteht zum Beispiel darin, über die Mimik und Gestik der dargestellten Figuren Gefühle und Gedanken anzudeuten. Diese Methode wird auch in den Erzähltexten zu Vermeer gerne genutzt – »now it became clear to her what made her love the girl in the painting. It was her quietness. A painting, after all, can't speak. [...] Her face told her she probably wanted something so deep or so remote that she never dared breathe it but was thinking about it there by the window.«¹⁰

Das Prinzip der Uneindeutigkeit der vermeerschen Bildästhetik bietet den SchriftstellerInnen einen größeren Spiel- und Deutungsfreiraum (im Vergleich zu Historienbildern) sowie in der Folge auch den textinternen Bildbetrachtern, die zum Beispiel über dieses Phänomen reflektieren wie im folgenden Ausschnitt aus Tracy Chevaliers Roman *Girl with a Pearl Earring* deutlich wird. Dieser historische Roman erzählt die Geschichte rund um die Entstehung des berühmten gleichnamigen Gemäldes. Aus der Sicht Griets, die im Haushalt von Jan Vermeer als Dienstmagd arbeitet, kann der Leser Schritt für Schritt die Genese des im Mittelpunkt der Handlung stehenden (realen) Gemäldes verfolgen und bekommt Einblick in die Arbeitsweise des Malers und auch in die künstlerische Entwicklung der Dienstmagd.

Im folgenden Ausschnitt versucht sie eines der Gemälde ihrem blinden Vater zu beschreiben.

›What is she doing?‹ He asked after a moment. ›She has one hand on a pewter pitcher sitting on a table and one on a window she's partly opened. She's about to pick up the pitcher and dump the water from it out the window, but she's stopped in the middle of what she's doing and is either dreaming or looking at something in the street.‹ ›Which is she doing?‹ [...] ›I'm sorry, Father. I'm trying to describe it accurately.‹ ›But what is the story in the painting?‹ ›His paintings don't tell stories.‹¹¹

Wie bereits im Zitat von Irene Netta zuvor klar wurde, lenkt eine zurückgenommene Narration die Wahrnehmung auf das visuell Bildhafte und auf die Atmosphäre der bildinhärenten Stille.¹² Diese Konzentration auf die Bildwirkung und die erzeugte Stimmung stellt ein weiteres entscheidendes Motiv zur intermedialen Verarbeitung in der Erzählliteratur dar. »Here was a new world. I drank in the complications of light and dark on the carpet on the table. The wall glowed with reflected sunlight. I had an overwhelming desire to be in that room with those three people. [...] I felt effaced by it, absorbed.«¹³

Begründet wird diese besondere Bildwirkung durch den kennzeichnenden Aspekt des vermeerschen Lichts, das nicht Hilfsmittel zur optimalen Beleuchtung des Bildmotivs ist, sondern, unterstützt durch das Setzen der ›Pointillés‹, Handlungsträger und Medium der Sichtbarkeit. Es trifft gleichmäßig auf die Oberflächen, ist niemals hart konturiert und scheint die Szenen in ein gelbliches Licht zu tauchen. Dadurch wird eine Sinne anregende Bildstimmung erzeugt, die einerseits textintern diskutiert oder erfahren und zu einem Lernprozess aufseiten der Protagonisten führen kann. Die wie funkelnde Diamanten und Perlen erscheinenden Farbpünktchen verstärken den Lichtaspekt zusätzlich. Dadurch wird eine Intensivierung der Bildwirkung erzielt und eine auf diesem Phänomen basierende Wahrnehmung beim Rezipienten hervorgerufen. Diese hat eine Stimulierung der Sinne zur Folge. Die mit haptischen Qualitäten besetzte Bildoberfläche verleitet zu einem ›Berühren-Wollen‹¹⁴; eine Tatsache, die auch in den Erzähltexten zum Ausdruck kommt. »The satin mantle began to look so real I wanted to reach out and touch it.«¹⁵

Der zu imaginierende Eindruck der Gemälde in den Erzähltexten erfolgt durch ein System von unterschiedlichen Rekursen auf die real existenten Vorlagen und vervollständigt sich meist erst im Laufe der jeweiligen Handlung. Denn im Rahmen unterschiedlicher Ereignisse werden stets neue Bilddetails in den Blick genommen, die in Summe und »allein aus einer verbalsprachlich herbeigeführten Rezeptionslenkung und Illusionsbildung, die durch eine entsprechende Markierung und evokatorische bzw. imitative Gestaltung des narrativen Diskurses zustande kommt«¹⁶, zur textuell evozierten Visualisierung verhelfen. Vermeers

Gemälde sind durch die spezielle Gestaltung des Lichts offensichtlich besonders geeignet, um auf textlicher Ebene simuliert zu werden und ein ›Als ob‹¹⁷ des Bildes zu kreieren.¹⁸

<4>

Zusammenfassend lässt sich die eingangs gestellte Frage nach der Begründung der häufig intermedial verarbeiteten Kunstwerke Vermeers und die damit einhergehende Frage nach den Besonderheiten der Gemäldekonzepion wie folgt beantworten. Die besondere Bildwirkung, die sich aufgrund der speziellen Lichtgestaltung in den Genreszenen Vermeers ergibt, die zurückgenommene Narration sowie die Wiederholung entscheidender Bilddetails scheinen Vermeers Gemälde besonders beliebt und ergiebig für intermediale Bezugnahmen zu machen. Dabei stehen nicht nur Rekurse auf real existente Gemälde im Vordergrund sondern es lassen sich aufgrund dieser besonderen Ausgangslage auch Bezugnahmen zu fiktiven Bildern herstellen.

¹ Die Auswahl der Erzähltexte beschränkt sich auf solche, in denen den Gemälden Vermeers eine zentrale Rolle für das Handlungsgeschehen zukommt. Folgende Texte wurden für diese Betrachtungen berücksichtigt: Tracy Chevalier: *Girl with a Pearl Earring*, London 2000, Alexandra Guggenheim: *Die Malerin des Feuersturms*, München 2008, Susan Vreeland: *Girl in Hyacinth Blue*, London 2000 und Katharine Weber: *The Music Lesson*, London 2000.

² Thierry Greub: *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004, S. 28. Gemeint ist damit die Konzentration auf Vermeers Genrebilder ohne Berücksichtigung des Frühwerks, das meist religiöse Themen präsentierte.

³ Vreeland 2000 (wie Anm. 1), S. 4-7.

⁴ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 19.

⁵ Vgl. *Brush with Fate: The Original Painting by Jonathan Janson*. URL: http://www.essentialvermeer.com/misc/girl_in_hyacinth_blue.html [09.12.2013].

⁶ Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, hg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23-104, hier S.55.

⁷ Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985, S. 33.

⁸ Irene Netta: *Zeit als gestalterisches Element bei Jan Vermeer van Delft und Bill Viola*, in: *Geschichten des Augenblicks. Über Narration und Langsamkeit*, hg. von Susanne Gaensheimer, Helmut Friedel, München 1999, S. 143-155, hier S. 147.

⁹ Wolf 2002 (wie Anm. 6), S. 66, 96. Zu diesen Lesehilfen zählen unter anderem Bild-im-Bild-Darstellungen, die das Vordergrundgeschehen kommentieren, erklären und erhellen sollen. Auch in den Gemälden Vermeers sind solche Darstellungen zu finden, jedoch sind auch diese, wie die Gesamtanlage der Komposition, meist nicht eindeutig.

¹⁰ Vreeland 2000 (wie Anm. 1), S. 51.

¹¹ Chevalier 2000 (wie Anm. 1), S. 96-97.

¹² Vgl. Anthony Bailey: *Vermeer*, Berlin 2002, S. 149 und Christiane Rambach: *Vermeer und die Schärfung der Sinne*, Weimar 2007, S. 70.

¹³ Weber 2000 (wie Anm. 1), S. 36.

¹⁴ Rambach 2007 (wie Anm. 12), S. 90.

¹⁵ Chevalier 2000 (wie Anm. 1), S. 56.

¹⁶ Irina O. Rajewsky: *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*, Tübingen 2002, S. 97.

¹⁷ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität* 2002 (wie Anm. 4), S. 39ff. Gemeint ist damit die mediale Differenz zwischen den beteiligten Medien. Denn durch das Überschreiten von Mediengrenzen kann immer nur eine Illusion des Fremdmedialen erzielt werden. Unter der Bezeichnung einer fremdmedial (bildmedial) bezogenen Illusionsbildung wird die auf das System der Malerei bezogene Illusion verstanden.

¹⁸ Vgl. Andrea Ch. Berger: Das intermediale Gemäldezeit. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio, Bielefeld 2012, S. 57ff.

Andrea Ch. Berger (Dr. phil.) hat Romanistik (Italienisch) und Kunstgeschichte in Graz studiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Bild & Text, Intermedialitätstheorien und Design.

Dr. Andrea Ch. Berger

Dietrichsteinplatz 6/5

8010 Graz, Österreich

andreaberger@gmx.at