

Inhalt

Einleitung | 7

**Historische Entwicklung
der Bild-Text-Relation** | 17

**Theoretische Grundlagen des intermedialen
Gemäldezitats** | 29

Ekphrasis | 29

Systematische Ansätze in der Intermedialitätsforschung | 33

Intermediale Bild-Text-Relationen | 41

Bild-Text-Relationen ohne Intermedialitätsbezug | 47

Intertextuelle Bild-Text-Relationen | 51

Zusammenfassung | 54

Das intermediale Gemäldezitat | 57

Zitatbegriff und intermediale zitative Verfahrensweisen | 57

Das intermediale Gemäldezitat | 65

Jan Vermeer – Charakteristika der Gemäldekonzption | 67

**Michelangelo Merisi da Caravaggio –
Charakteristika der Gemäldekonzption** | 81

**Intermediale Gemäldezitate in der
Erzählliteratur zu Jan Vermeer** | 97

Perspektivierung der intermedialen Gemäldezitate | 97

Transmediale Kategorien der Erzählung und Beschreibung | 106

Einbettung der intermedialen Gemäldezitate in ein
visuell-malerisches Textgefüge | 117

Intermediale Gemäldezitate zu den Gemälden | 121

Intermediale Gemäldezitate zur Gemäldeentstehung | 148

Intermediale Gemäldezitate zur Gemälderezeption | 164

**Intermediale Gemäldezitate in der Erzählliteratur
zu Michelangelo Merisi da Caravaggio | 175**

Michelangelo Merisi da Caravaggio vs. Jan Vermeer | 175

Einbettung der intermedialen Gemäldezitate in ein
visuell-malerisches Textgefüge | 185

Intermediale Gemäldezitate zu den Gemälden | 188

Intermediale Gemäldezitate zur Gemäldeentstehung | 211

Intermediale Gemäldezitate zur Gemälderezeption | 235

Schlussbemerkung | 245

Literaturverzeichnis | 251

Primärliteratur | 251

Sekundärliteratur | 252

Einleitung

Wirft man einen Blick auf die literarischen Neuerscheinungen der vergangenen Jahre, so ist die Präsenz von Malerei in der erzählenden Literatur unübersehbar. Meist bieten legendenumwobene Biografien alter Meister einen perfekten Rahmen für literarische Verarbeitungen. In vorwiegend chronologischen Erzählungen werden die Künstler zum Leben erweckt und die Stationen ihres Daseins nachempfunden. In diesen Geschichten, die die biografische Künstlerfigur in den Mittelpunkt stellen, wird den Bildern meist kein besonderes Interesse geschenkt. Jedoch sind abgesehen von dieser klassischen Form der fiktionalisierten Künstlerbiografie in jüngster Zeit vermehrt Erzähltexte zu finden, in denen den Gemälden eine zentrale Rolle zukommt. Reale wie fiktive Kunstwerke werden in den Fokus der Erzählung gestellt und erfüllen handlungsrelevante Funktionen.

Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die Gemälde jener beiden einflussreichen Malerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, die im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen: *Jan Vermeer* und *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Von Interesse sind jedoch nicht in die Texte integrierte Abbildungen der Kunstwerke, sondern verbale Visualisierungsstrategien. Untersucht werden die unterschiedlichen Verweismöglichkeiten auf die Gemälde der beiden Künstler. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Aspekte der Gemälde für diese intermedialen Bezugnahmen bevorzugt werden und ob diese stets dieselben sind. Dabei werden zunächst die Besonderheiten, die dem Œuvre der beiden Maler inhärent sind und die eine hohe Verarbeitungsfrequenz begründen, geklärt. Erklärungen, die sich aus den Biografien der beiden Maler ergeben, finden nur geringe Berücksichtigung, da eine intermediale Verarbeitung eine Konzentration auf Gemälde voraussetzt. Es sei jedoch erwähnt, dass man von den Lebensumständen Vermeers sehr wenig weiß und seine Biografie daher ein großes Füllpotential bietet, dem sich die Autoren literarischer Werke auch gerne angenommen haben. Im Gegensatz dazu gibt das Leben Caravaggios, das besonders drama-

tisch verlief und von Mord und Verfolgungen geprägt war besondere Anreize zur literarischen Produktion.

Die künstlerischen Charakteristika der Gemälde von Jan Vermeer und Michelangelo Merisi da Caravaggio werden mit unterschiedlichen Möglichkeiten der Bezugnahmen für die literarischen Texte funktionalisiert. Kennzeichnend für diese Bild-Text-Konstellation ist eine zu überwindende mediale Differenz der beteiligten Medien. Die Erzähltexte nehmen mit ihren eigenen medienspezifischen Mitteln Bezug auf das Referenzmedium der Malerei. Die vorliegende Arbeit widmet sich daher einer besonderen Form des Phänomens der intermedialen Bezüge. Mit dem Begriff des *intermedialen Gemäldezitats* werden die Verweise auf reale oder fiktive Gemälde von Vermeer oder Caravaggio benannt und analysiert. Anhand ausgewählter Erzähltexte zu den beiden Malern werden die unterschiedlichen Möglichkeiten des intermedialen Gemäldezitats erarbeitet und veranschaulicht. Die wichtigsten Texte seien zunächst kurz vorgestellt.

Der als historischer Roman zu klassifizierende Text *Girl with a Pearl Earring* von Tracy Chevalier erzählt die erfundene Entstehungsgeschichte des berühmten titelgebenden Gemäldes. Das 17-jährige Mädchen Griet kommt als Dienstmagd in das Haus der Familie Vermeer und wird beauftragt das Atelier des Malers sauber zu halten. Allmählich wird Griet, die über einen instinktiven Sinn für Bildkomposition verfügt, zur Gehilfin des Malers. Aus ihrer Sicht kann der Leser die Genese des im Mittelpunkt der Geschichte stehenden Gemäldes und ihre persönliche künstlerische Entwicklung mitverfolgen. Im Laufe der Handlung entstehen noch weitere Gemälde im Atelier des Malers, wie zum Beispiel *Junge Frau mit Perlenhalsband* oder *Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster*. Die Schilderungen des künstlerischen Produktionsprozesses stellen eine Möglichkeit des intermedialen Gemäldezitats dar.

Eine andere Konstellation, die ebenfalls ein Gemälde in das Zentrum der Handlung rückt, präsentiert Susan Vreeland in ihrem Roman *Girl in Hyacinth Blue*, der sich als Provenienzgeschichte des gleichnamigen (fiktiven) Gemäldes von Jan Vermeer charakterisieren lässt. In einzelnen Kapiteln werden unabhängig voneinander die Schicksale der Bildbesitzer chronologisch rückwärts bis ins Atelier des Malers verfolgt. In den letzten beiden Kapiteln, die in ähnlicher Weise wie der Roman Chevaliers zur Zeit Vermeers angesiedelt sind, entsteht das Gemälde im Atelier des Künstlers, während das Kunstwerk in den übrigen Kapiteln als materieller Gegenstand isoliert steht. Die Besitzer kommen zu Wort und tragen im Laufe der Jahrhunderte unterschiedliche (meist persönliche) Interpretationen an das Gemälde heran. Das fiktive Gemälde lässt sich dank der Anlehnung an Versatzstücke, die realen Gemälden entnommen wurden, imaginieren. Durch die Besonderheit der stets ähnlichen Sujets von Jan Vermeer wird die

Schaffung fiktiver Gemälde erleichtert und mittels unterschiedlicher Formen des intermedialen Gemäldezitats in den Text eingebracht.

Um ein fiktives Gemälde von Vermeer geht es auch im Roman *The Music Lesson* von Katharine Weber. Das besondere Interesse gilt dem wissenschaftlichen Blick der Protagonistin, einer Kunsthistorikerin. Die Ich-Erzählerin Patricia ist in einen Erpressungsversuch einer irischen Untergrundorganisation verwickelt und wird mit dem Bild in einem abgelegenen Cottage in Irland zurückgelassen. Durch die Konzentration auf das Gemälde beginnt ein Prozess der Selbstreflexion. Aufgrund der außergewöhnlichen Wirkung des Bildes lässt sich Patricia immer wieder zu persönlichen Deutungen hinreißen, die ihre wissenschaftliche Perspektive auf das Bild durchbrechen. Damit werden unterschiedliche Zugänge zum Bild geboten, die für Visualisierungsstrategien eingesetzt werden, um das Bild in der Vorstellung des Lesers aufzurufen.

Während in diesen Romanen vorwiegend ein reales oder fiktives Gemälde im Fokus der Geschichte steht, lassen sich auch Erzähltexte finden, die vermehrt den Maler ins Zentrum des Geschehens rücken und ihn zur Identifikationsfigur werden lassen. In dieser Konstellation werden meist mehrere Werke, denen bedeutungskonstituierende Funktionen im Text zukommen, eingebracht. Diese sind an die Schilderungen einzelner Lebensphasen des Künstlers gebunden und werden in weniger detaillierter Form zitiert. Dennoch können auch diese Rekursvarianten auf stets reale Gemälde Vermeers Möglichkeiten der Gemäldezitation darstellen. Der Roman *Luce d'Orange. La strana vita di Jan Vermeer* von Paolo Turati präsentiert einzelne Lebensphasen des Malers, wie zum Beispiel eine Italienreise des jungen Jan, legt jedoch das Augenmerk primär auf die geschichtlichen Zusammenhänge jener Zeit. Als Beispiele intermedialer Gemäldezitate sind vor allem jene Passagen entscheidend, in denen Vermeer selbst über seine Werke spricht oder zum Beispiel mit Van Leeuwenhoek über die Anfertigung seines Porträts als *Der Geograph* diskutiert.

Von Vermeers Lehrjahren handelt auch der erste Abschnitt des Textes *The Dance of Geometry* von Brian Howell. Doch nicht nur der junge Jan lässt den Leser an seiner Entwicklung und der Anfertigung erster Gemälde teilhaben, auch aus dem *Secret Journal* des Reisenden Balthasar de Monconys erfährt man von dem Maler aus Delft und dessen Malerei. Der dritte Abschnitt des Buches lässt einen Fälscher zu Wort kommen, der in akribischen Details eine Anleitung zur Herstellung des Gemäldes *Musikstunde* gibt. Auch aus dieser Perspektive werden Gemäldezitate über den Prozess der Bildentstehung eingebracht. Anhand der Schilderung von Arbeitsschritten, die ein Restaurator an einem Bild vornimmt, kann ein Gemälde ebenfalls in der Vorstellung des Lesers aufgerufen werden;

dies wird anhand einer Passage aus Matthew Harts *The Irish Game. A True Story of Crime and Art* ersichtlich.

Im Roman *Die Malerin des Feuersturms* von Alexandra Guggenheim steht die Figur des Malers Vermeer nicht im Zentrum des Geschehens und dennoch werden mittels einzelner Verweise seine Gemälde zum Vergleich mit Werken seiner fiktiven Malerkollegin Sarah herangezogen. Es ist die Geschichte einer jungen Historienmalerin, die gegen die Vorurteile der männlich dominierten Gilde des 17. Jahrhunderts ankämpft und ihren Freund und Kollegen Vermeer um Rat und Hilfe bittet.

Im Zuge eines kurzen Exkurses sollen auch zwei Romane interessieren, die sich mit der Biografie des Vermeer-Fälschers Han van Meegeren (*La doppia vita di Vermeer* von Luigi Guarnieri, *I was Vermeer* von Frank Wynne) beschäftigen. Es sind jedoch nur zwei Bildbeschreibungen relevant, da van Meegeren nur diese Übungsfälschungen thematisch an Darstellungen von Vermeer anlehnte. Diese Bilder werden im Text auf dieselbe Weise zitiert wie fiktive Vermeers und präsentieren dadurch eine Sonderform des intermedialen Gemäldezitats.

Die Erzähltexte, in denen es um Kunstwerke von Michelangelo Merisi da Caravaggio geht weisen eine engere Verbindung von Leben und Werk auf. In der literarischen Produktion der letzten Jahre überwiegen fiktive Biografien und Pseudo-Autobiografien, die sich mehr oder weniger an die historisch überlieferten Fakten und Personen halten und die Gemälde als Spiegel des vermeintlich rebellischen Charakters von Caravaggio verarbeiten. Die Mehrheit der gewählten Texte lässt die Handlung zur Zeit Caravaggios oder zumindest in einem Zeitraum spielen, in dem sich der Berichterstatter an das Leben mit dem Künstler zurückerinnern kann. Auf diese Weise kommt der Entstehung der Gemälde große Bedeutung zu und der Leser wird zur Imaginierung der Bilder samt des situativen Zusammenhangs ihrer Entwicklung angehalten. Im Gegensatz zu den Romanen, die die Kunstwerke Vermeers behandeln, gibt es in den Texten zu Caravaggio keine fiktiven Gemälde.

Wie bereits der Titel *La fuga, la sosta. Caravaggio a Siracusa* des Romans von Pino di Silvestro verrät, geht es in dieser Geschichte nicht um die gesamte Biografie Caravaggios, sondern es werden Ereignisse rund um den Aufenthalt in Syrakus in den Blick genommen. Der Roman beginnt mit der Flucht aus dem Gefängnis von Malta. Entscheidende Momente seines Lebens werden rückblickend in Form von Erinnerungen eingebracht. Im Zentrum des Aufenthalts in Syrakus steht die Anfertigung des Gemäldes *Begräbnis der heiligen Lucia*. Dieses wird auf unterschiedliche Weise, wie zum Beispiel durch die Schilderung des Produktionsprozesses oder anhand der Kritik der Auftraggeber, vorgestellt. Im Roman *Caravaggios Flucht* von Atle Næss geben fiktive Protokolle von Zeit-

zeugen Auskunft über das Wesen und Arbeiten des Malers. Innocenzo Promontorio, ein enger Freund Caravaggios, aber auch Kollegen und Freunde berichten nicht nur von Saufgelagen und Frauengeschichten, sondern auch über das Revolutionäre seiner Kunst. Sie verleihen ihrem Erstaunen angesichts der unkonventionellen Darstellungen Ausdruck und setzen die Bilder Caravaggios in Relation zu Werken gleicher Thematik von anderen Malern der Zeit. Aber auch Modelle melden sich zu Wort und beschreiben wie sie für Caravaggio im Atelier Modell standen.

Auf ähnliche Weise ist der Roman *La notte dell'angelo* von Luca Desiato konzipiert. Auch hier tritt ein Wegbegleiter Caravaggios auf, der sich an sein Leben an der Seite des Malers erinnert. Er beschreibt Modelle genauso wie die Arbeitsweise Caravaggios und gibt zum Beispiel die Reaktionen der Auftraggeber wieder. Durch diese unterschiedlichen Aspekte, die allesamt die Gemälde betreffen, können die jeweiligen Bilder in der Vorstellung des Lesers aufgerufen werden.

Peter Dempf erzählt in *Das Vermächtnis des Caravaggio* die spektakuläre Lebensgeschichte des Malers, der über Jahre hinweg von Nerina begleitet wird. Während der Flucht nach Malta wird Nerina klar, dass es in der Vergangenheit Caravaggios einen schrecklichen Vorfall gegeben haben muss, da ihnen zwei Feinde nach dem Leben trachten. Das Rätsel um die Vergangenheit und die Zusammenhänge der Figurenkonstellation verpackt Caravaggio in die Darstellung eines Gemäldes. Um die Nachwelt auf seinen potentiellen Mörder aufmerksam zu machen, fügt er dessen Gestalt in das Bild *Haupt des Johannes* ein. Vorwiegend kommentiert Nerina die Arbeitsschritte an diesem Bild. Sie versucht anhand der den Bildfiguren zugeordneten Charaktere das Rätsel um die Vergangenheit Caravaggios zu lösen.

Caravaggio als Prototyp des homosexuellen Künstlers lässt Dominique Fernandez in *La corsa all'abisso* auftreten. Abgesehen von vielen Bildern, in denen der Maler in dieser Pseudo-Autobiografie seine Leidenschaft eindeutig offenbart, wird vor allem die autobiografische Dimension des Gemäldes *David mit dem Kopf des Goliath*, das Caravaggio im Laufe der Geschichte angesichts neuer Lebenslagen mehrfach modifiziert, interessieren.

Abgesehen von der überwiegenden Mehrheit der Texte, die die Handlung zur Zeit des Künstlers ansiedeln, gibt es (wenn auch in bedeutend geringerem Ausmaß) auch Romane, die den Plot in die jüngere Zeit setzen und sich rückblickend mit Caravaggios Œuvre beschäftigen. Die aktuelle Debatte der Zuschreibung von Original und Kopie greift zum Beispiel Jonathan Harr in seinem Roman *The Lost Painting. The Quest for a Caravaggio Masterpiece* auf. Der Bericht von geführten Interviews mit den auftretenden realen Kunsthistorikern verpackt die Su-

che nach einem verschollenen Gemälde von Caravaggio in eine spannende Detektivgeschichte. Für die Funktionsweisen der intermedialen Gemäldezitate wird vor allem die Präsentation der zu Beginn des Romans vorgestellten Versionen des Bildes *Johannes der Täufer* interessieren.

Zentral für die Analysen der vorliegenden Arbeit ist auch der im Rahmen der Ausstellung *Caravaggio. Auf den Spuren eines Genies* (Düsseldorf 2006/2007) entstandene Kurzgeschichtenband *Maler Mörder Mythos. Geschichten zu Caravaggio*. In *Das weiße Hemd der Hure* von Ingrid Noll schildert die Prostituierte Fillide den Lebens- und Arbeitsstil Caravaggios und beschreibt ihre Tätigkeit als Modell im Atelier. In der von Leben und Werk Caravaggios inspirierten Kurzgeschichte *Amor vincit omnia* von Gerhard Falkner meldet sich der Maler selbst zu Wort und versucht einem über seine Malkunst erzürnten Mann der Kutte seine Gemäldekonzeptionen zu erklären. Nino Filastò wählt für *Fluch der Geschichte* einige signifikante Werke Caravaggios, wie zum Beispiel *Die beißende Maria Magdalena*, *Die heilige Katharina von Alexandria* oder *Tod der Jungfrau Maria*, und beschreibt diese in Hinblick auf Caravaggios Leben und die Umstände der damaligen Zeit. Arnold Stadler konzentriert sich in *Salvatore* lediglich auf Caravaggios *Die Berufung des heiligen Matthäus* in San Luigi dei Francesi und liefert unterschiedliche Herangehensweisen und Interpretationen für das Bild. Anhand fiktiver Tagebuchseiten Caravaggios lassen sich in der Kurzgeschichte *Die schwarze Sonne* von Andrea Camilleri, die er in der Folge zum Roman *Il colore del sole* ausbaute, die letzten Lebensmonate des Malers nachvollziehen und geben Einblick in die Theorie seiner besonderen Helldunkelmalerei.

Diese ausgewählten Erzähltexte sind für den Analyseteil heranzuziehen, um die unterschiedlichen Möglichkeiten der intermedialen Gemäldezitate zu veranschaulichen. Es wird der Frage nachgegangen, ob die Gemälde eine grundlegende Verarbeitungsmethode vorgeben, um eine bildmedial bedingte Illusionsbildung zu erwecken und inwieweit diese Aspekte in der Betrachtung der Kunstwerke zweier konträrer Maler divergieren.

Das intermediale Gemäldezeitat, das Rekurse auf reale oder fiktive Gemälde in literarischen Texten benennt, ist nicht nur als Beitrag zur Intermedialitätsforschung zu verstehen, sondern ist Teil der allgemeinen Debatte um Bild-Text-Relationen. Die Wechselbeziehung von Bild und Text ist keineswegs erst seit der Etablierung des Intermedialitätsbegriffs von Bedeutung. Es wird sich in einem *historischen Überblick* zeigen, dass Literatur und bildende Kunst bereits seit der Antike in Relation zueinander stehen. Im Anschluss werden die *theoretischen Grundlagen* des intermedialen Gemäldezeitats erarbeitet. Da sich nicht nur die Intermedialitätsforschung mit dem Phänomenbereich Bild und Text auseinandersetzt, werden auch theoretische und methodologische Ansätze zur Inter-

textualität oder Ekphrasis herangezogen und die relevanten Theorien und Forschungsaspekte gegliedert vorgestellt. Den Anfang machen 1) systematische Arbeiten zur Intermedialität, denen Beiträge, die sich 2) mit Bild und Text im Rahmen der Intermedialitätsforschung beschäftigen, folgen. Diskutiert werden 3) Untersuchungen, die sich durch spezifische Fragestellungen in die Nähe des intermedialen Forschungsinteresses begeben, jedoch ohne den Begriff Intermedialität anzuführen, 4) Arbeiten, die sich der Bild-Text-Relation aus dem Blickwinkel der Intertextualität nähern und 5) solche, die sich mit Formen bildlicher Zitate auseinandersetzen.

Um die theoretische Grundlage des Begriffs zu komplettieren, soll auf einen erweiterten Zitatbegriff sowie auf intermediale zitative Verfahrensweisen Bezug genommen werden. Beschäftigten sich Forschungsarbeiten der letzten Jahre vorwiegend mit dem Akt des Zitierens im intertextuellen Kontext, so zeigen sich auch bereits Versuche einen erweiterten Zitatbegriff zu etablieren, der für diverse intermediale Zusammenhänge eine zusätzliche Beschreibungskategorie bilden kann. Das Zitat im intermedialen Kontext verlangt nach der Abkehr vom Kriterium der identisch reproduzierbaren Elemente und richtet die Konzentration auf die Verweisfunktion.

Als Ergebnis des Forschungsüberblicks und als Abschluss der theoretischen Grundlegungen ermöglicht es der neu gewonnene Terminus die bereits vorhandenen Einzelbegriffe, wie zum Beispiel Formzitat oder „associative quotation“, zu einem Begriff des intermedialen Zitats zusammenzufügen und mit den Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Bezüge zu kombinieren. Entscheidend ist, dass durch die Bezugnahmen, die in unterschiedlichen Formen (evozierende, simulierende Systemerwähnung, „associative quotation“, Formzitate, usw.) eingebracht werden, beim Rezipienten eine Illusion des Bildmedialen („Als ob“-Gemälde) analog zur Malereierfahrung bewirkt wird.

Im Anschluss an das entwickelte Analyseinstrumentarium rückt der *kunst-historische Aspekt* ins Zentrum und die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Begründung der regen intermedialen Verarbeitung der vermeerschen und caravagesken Bilder in den Texten wird vorgenommen. Die Aufarbeitung des aktuellen Forschungsstandes bildet die Grundlage zur Beschreibung eines spezifischen Bildprogramms der beiden Maler. Aus der Summe des vorwiegend auf Einzelwerkanalysen beruhenden Forschungsmaterials wird ein einheitliches Bildkonzept herausgearbeitet, das durch die Berücksichtigung derjenigen bildkompositorischen Besonderheiten, auf die die Texte rekurrieren, aufgebaut wird.

Als Charakteristikum der Bildwerke von Jan Vermeer lässt sich eine eigenständige Bildwirkung festlegen, die sich anhand des kennzeichnenden Aspekts des vermeerschen Lichts begründen lässt. In fast allen seinen Interieurszenen

fällt das Licht von der linken Seite ein und trifft regelmäßig auf alles sich im Raum Befindende. Bei Vermeer ist das Licht nicht Hilfsmittel zur optimalen Beleuchtung von Figuren und Gegenständen, sondern es ist, verstärkt durch die Technik der Lichtpunktsetzung, die für eine Verwendung der Camera obscura spricht, Handlungsträger und Medium der Sichtbarkeit. Daraus ergibt sich eine Ruhe verströmende und Sinne anregende Bildstimmung, die durch weitere Charakteristika der Bildkonzeption, wie zum Beispiel der Wiederholung der Grundmotive und des Prinzips der Uneindeutigkeit, ergänzt werden und sich somit für unterschiedliche intermediale Verarbeitungsmöglichkeiten besonders geeignet erweisen. Denn die inhaltliche Offenheit, die nachträgliche Reduktion von Bildgegenständen, die zurückgenommene Narration, die tendenzielle Formaflösung und die unklare Bedeutung bildimmanenter Elemente formulieren zusammen mit dem kennzeichnenden Lichtaspekt die Strategie der Uneindeutigkeit, auf die die intermedialen Gemäldezitate in den Texten Rekurs nehmen.

Das Potential zur intermedialen Verarbeitung der Gemälde von Michelangelo Merisi da Caravaggio liegt in der Besonderheit, die sich als das Unkonventionelle bezeichnen lässt. Inhaltliche und formale Kriterien werden unter diesem Begriff subsumierbar und ergeben ein einheitliches Konzept. Dieses caravageske Programm des Unkonventionellen, das sich vorwiegend gegen die Stilisiertheit des Manierismus wandte, lässt sich zusammenfassen als Kombination aus einer Neubehandlung von gängigen Bildsujets, die von Dramatik, Gewalt und Direktheit geprägt sind und dem Anspruch auf Alltagsbezug. Als unkonventionell und innovativ kann auch das spezifische „chiaroscuro“ (das unverwechselbare Helldunkel seiner Malerei) gewertet werden und die der inhaltlichen Bildaussage angepasste Farbgebung, auf die besonders simulierende Rekreure erfolgen.

Aufbauend auf die Resultate der kunsthistorischen Fragestellung und die fundierte Begriffsdefinition des intermedialen Gemäldezitats werden in der Folge die ausgewählten Erzähltexte analysiert. Die synchron angelegte Analyse gliedert sich in zwei Hauptbereiche. Den Gemälden von Jan Vermeer und Michelangelo Merisi da Caravaggio wird jeweils ein gesonderter Abschnitt gewidmet. Innerhalb dieser Gliederung wird nach denselben Gesichtspunkten untersucht. Die Analysen zu den intermedialen Gemäldezitaten teilen sich in drei Bereiche. Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit den Möglichkeiten und Funktionen der intermedialen Gemäldezitate in Hinblick auf die Bildwerke allgemein. In einem zweiten Teil wird nach Zitaten in Verbindung mit einem vermittelten Entstehungsprozess der Gemälde gefragt, bevor es im dritten Abschnitt um die Frage nach intermedialen Gemäldezitaten in Bezug auf Rezeption geht.

Es soll gezeigt werden, dass bestimmte inhaltliche und/oder formale Bilddetails (abhängig von der Bildkomposition der beiden Maler) zur intermedialen Zitation herangezogen werden. Diese Aspekte werden stets mithilfe von Gemäldezitaten (simulierende, evozierende Zitate etc.) verarbeitet, um durch sprachlich herbeigeführte Rezeptionslenkung in der Vorstellung des Lesers das jeweilige Bild aufzurufen.