

KLAUS KRÜGER

Imaginarien der Evokation. Gemalte Musik

„Die Musik“, so formuliert um 1500 kein geringerer als Leonardo, „kann nicht anders genannt werden als die Schwester der Malerei (sorella della pittura)“.¹ Dieser Gedanke von einer Verwandtschaft und spezifischen, inneren Analogie, die zwischen der Malerei und der Musik bestehe, wurde in der Kunsttheorie seit der Renaissance zu einer topisch wiederkehrenden Vorstellung. Die Malerei, so führt etwa 1584 Giovanni Paolo Lomazzo aus, gleiche ganz einem Musikstück, bei dem alle Töne gemeinsam eine Harmonie bilden: „è rassomigliata ad una piena musica quando tutti li suoni insieme formano l'harmonia“.² Und noch 1660 bezeichnet Marco Boschini das gemalte Bild als ein „bel concerto“, das dem Auge „a l'occhio“ eine vollendete Harmonie darbiete „una armonia perfeta“.³

Der folgende Beitrag geht von dieser topischen Vorstellung einer Analogie zwischen Musik und Malerei aus und fragt nach den medienspezifischen Implikationen, die ihr in Hinblick auf den Affektausdruck und auf den damit verknüpften Imaginationseffekt der beiden im Grunde so distinkten Kunstgattungen zugrunde liegen. Es geht also unter anderem darum, wie analog oder wie verschieden die Struktur und Wirkung von Musik und von Malerei einerseits theoretisch konzeptualisiert wurden, und wie sie sich andererseits im – diskursiven Kontext eines „Wettstreits“ der beiden Künste, des „Paragone“ zwischen Ma-

1 Für den vorliegenden Beitrag wurde die Vortragsfassung weitestgehend beibehalten, der Anmerkungsapparat beschränkt sich demgemäß auf wenige, nötigste Hinweise. Detaillierte und ausführlichere Darlegungen sind einem größeren Buchprojekt des Verfassers zum Thema vorbehalten, das sich derzeit in Vorbereitung befindet. Teile der hier vorgestellten Argumentation finden sich auch in Klaus Krüger, „Der stumme Klang des Bildes. Gemalte Musik“, in: *Schweigen. Silence. Über die stumme Praxis der Kunst*, hg. von Andreas Beyer und Laurent Le Bon, Berlin und München 2015 (Passagen/Passages, 47) S. 49–70.

Leonardo, *Trattato*, I, 25. Die betreffenden Textpassagen bei Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's „Paragone“: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the „Codex Urbinas“*, Leiden 1992, S. 234 ff. Nach wie vor grundlegend: Emanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, New Haven und London 1982, S. 204 ff., mit Übersetzung und Kommentierung der betreffenden Kapitel des *Trattato*; vgl. in jüngerer Zeit u. a. Bonnie J. Blackburn, „Leonardo and Gafurio on Harmony and the Pulse of Music“, in: *Essays on music and culture in honour of Herbert Kellman*, hg. von Barbara Hagg, Paris 2001, S. 128–149; Tim Shephard, „Leonardo and the Paragone“, in: *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, hg. von Tim Shepherd und Anne Leonard, New York und London 2013, S. 229–237.

2 Vgl. Leslie Korrück, „Lomazzo's ‚Trattato ... della pittura‘ and Galileo's ‚Fronimo‘: Picturing Music and Sounding Images in 1584“, in: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in honor of Franca Trinchieri Camiz*, hg. von Katherine A. McIver, Aldershot 2003, S. 193–214.

3 Marco Boschini, *La Carta del navegar pittoresco* [1660], hg. von Anna Pallucchini, Venedig und Rom 1966, S. 233 und S. 424.

lerei und Musik – faktisch, d. h. in der ästhetischen Praxis konkretisierten bzw. materialisierten.

Begründet war der Analogiegedanke bereits lange vor Leonardo, in einem Diskurs um die medial bedingten Grenzen wie auch die genuinen Möglichkeiten der verschiedenen Künste, wie ihn im 14. Jahrhundert etwa Francesco Petrarca in seinem Konzept von Dichtung als Malerei entfaltet. Das dichterische Besingen der Geliebten versteht er als ein Malen mit Worten, als ein „pinger cantando“: ein singendes Malen also, ein Malen durch den Gesang der Dichtung.⁴ Dahinter steht der alte Topos vom singenden Dichter oder dichtenden Musiker, wie man ihn von der Figur eines „musicus laureatus“ wie etwa des Francesco Landini aus Florenz her kennt, von dem es heißt, dass er um 1360 in Venedig in öffentlicher Zeremonie mit dem Lorbeer bekrönt wurde. Als solchen, bekränzt mit der „corona laurea“ und zugleich mit seinem durch Blindheit bestimmten Blick zum inspiriert sehenden „vates“ und Schöpfer melodioser Lieder erhöht,⁵ zeigt ihn die Darstellung im Florentiner Codex Squarcialupi, die kaum 15 bis 20 Jahre nach seinem Tod (1397), um 1410–15 entstand (Abb. 1).⁶ Und nicht von ungefähr ist er dabei mit seinem so prominent in Blattgold ausgestellten „organetto“ unverkennbar jener Ikonographie angeglichen, die seinerzeit längst für die Musik an sich, Frau Musika als „ars liberalis“, etabliert war, wie etwa das prominente und zu Lebzeiten Landinis geschaffene Beispiel der Spanischen Kapelle von ca. 1365 bezeugt (Abb. 2). Bezeichnender Weise tritt die Musik in eben dieser Gestalt auf derselben Bildseite des Codex Squarcialupi auch im unteren Rahmendekor als zentrale Personifikation auf (Abb. 3). Als seinerzeit fraglos berühmteste, vielfach gepriesene Musiker- und Komponistenpersönlichkeit figuriert Francesco Landini hier also in seinem individuell implizierten Bildnis als „poeta musicus“ und im selben Zug als personifizierter Inbegriff der Musik schlechthin.

Wie man weiß, begründet sich diese Vorstellung von der Anverwandtschaft zwischen Dichtung und Musik, die der Poesie eine musikalische Einbildungskraft und der Musik eine musisch-poetische Inspiration zumisst, in einer von Augustinus und Boethius bis in die Renaissance führenden Kontinuität und doch auch vielsträngigen Ausdifferenzierung spekulativer Musikmetaphysik neupythagoreischer bzw. neuplatonischer Prägung, in deren Folge sich, wie Achim Diehr es bündig formuliert, „das Verständnis von Musik zwischen ‚scientia‘ im Sinne der spekulativen Musiktheorie, ‚ars‘ als regelgeleiteter Herstellung und ‚usus‘ als ausübender Praxis“ bewegt.⁷ Es ist eine Vorstellung, die noch auf lange hin anschaulich fassbar war, etwa in der Ikonographie des legendären, bekannt-

4 Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, Sonett Nr.308. Siehe Francesco Petrarca, *Le Rime*, hg. von Giosuè Carducci und Severino Ferrari, Florenz 1972, S. 422 f.

5 Die Inschrift seiner Grabplatte in San Lorenzo in Florenz bezeichnet seine Werke als „cantus organices“: vgl. Walter Salmen, *Musiker im Porträt*, Bd. 1: *Von der Spätantike bis 1600*, München 1982, S. 46; zur Inschrift: Alessandra Fiori, *Francesco Landini*, Palermo 2004, S. 35.

6 Andreas Janke, „Giovanni Mazzuoli und Orsanmichele. Zur Miniatur auf fol. 195v im Squarcialupi-Codex“, in: *Die Tonkunst*, Bd. 3, 2008, S. 334–340, hier S. 335.

7 Achim Diehr, *Literatur und Musik im Mittelalter: Eine Einführung*, Berlin 2004, S. 11.

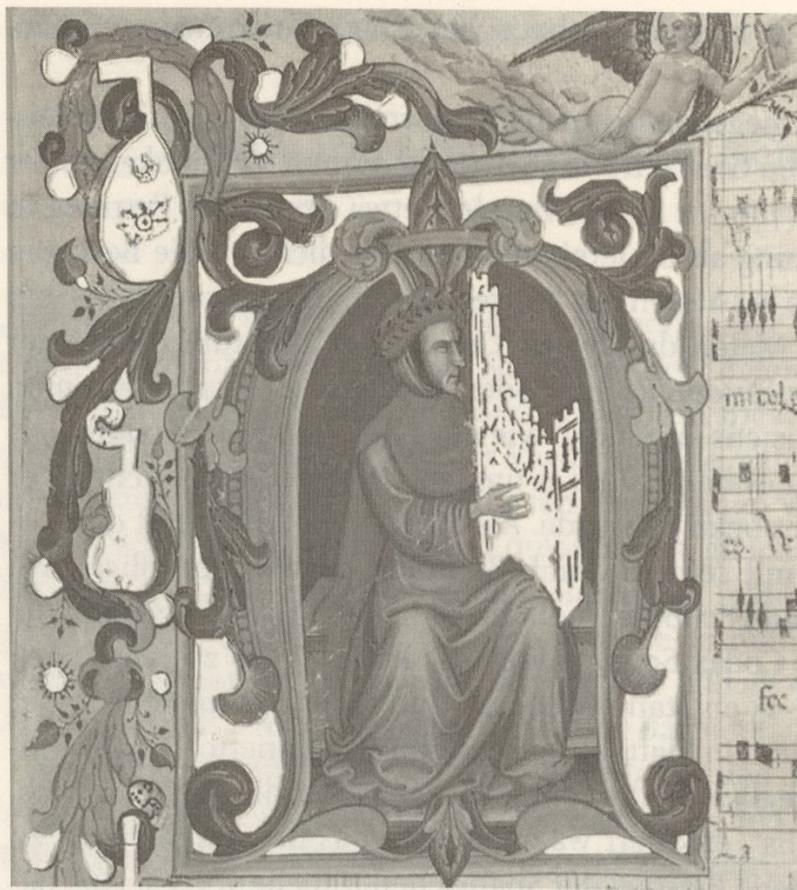


Abb. 1: Codex Squarcialupi, *Bildnis des Francesco Landini*, Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ms. Med. Pal. 87, fol 121v

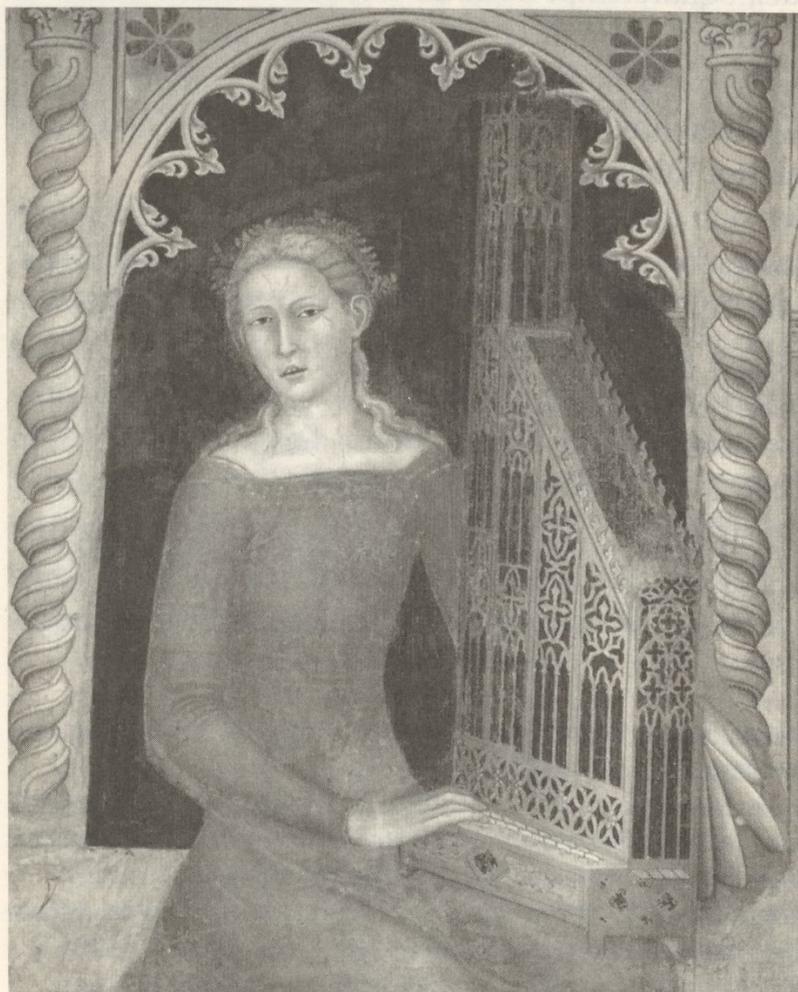


Abb. 2: Andrea di Bonaiuto, *Musica*, ca. 1365, Florenz, S. Maria Novella, Spanische Kapelle, Ausschnitt der Fresken der Südwand



Abb. 3: Codex Squarcialupi, Florenz, Biblioteca Laurenziana,
Ms. Med. Pal. 87, fol 121v, bas-de-page

lich blinden Dichters Homer, der die von ihm in seinen Epen entfaltete Welt nicht mit seinen irdischen Augen, sondern ganz aus höherer Inspiration, ja göttlicher Eingebung erschaut und eben dieses inwendig geschaute Gebilde vermöge seines Gesangs und dessen eigenhändiger Begleitung mit Akkorden einer Lyra da Gamba, eines „lirone“ oder einer Violine zu Gehör bringt und hierdurch zur dauerhaften Niederschrift übermittelt (Taf. XXIX und Abb.4). Darauf ist später noch zurückzukommen.

Bereits in Petrarca's zuvor zitiertem, von ihm aus der Sicht des Dichters gefasstem Vorstellungsbild des „singenden Malens“ („pinger cantando“) zeichnet sich jenes paragonale Gefüge ab, das die Theoriebildung zum Verhältnis von Malerei, Musik und Poesie später so vielfältig bestimmte. Wenn nämlich bei Petrarca das liebende Ich ein zentrales Emotionsdefizit seines eigenen Ausdrucksmediums beklagt, dergestalt dass es ihm in seiner eigenen Kunst, der Dichtung, verwehrt sei, so wie in der Malerei ein wahrhaftiges Bild von der „hehren Schönheit“ („l'alte bellezze“) der Geliebten zu erschaffen, dann wird signifikanterweise dieses „Erschaffen“ regelrecht als eine Inkarnation im Sinne einer natürlichen Kreation gedacht „col mio stile il suo bel viso incarnato“ und damit auf jenen genuinen Präsenzeffekt der Malerei rekurriert, auf den um 1400 etwa auch Cennino Cennini in seiner Rede vom Farbmalen als einem gleichsam naturanalogen

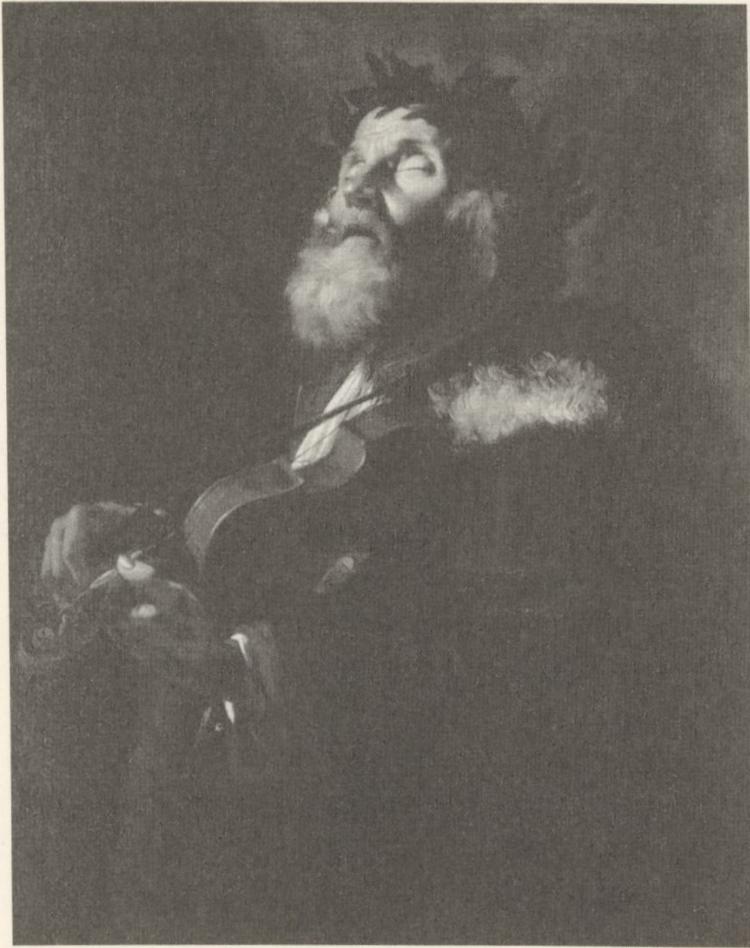


Abb. 4: Mattia Preti, *Homer*, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 102 x 81 cm, Venedig, Galleria dell'Accademia

„fare incarnazioni di figure“ verweist.⁸ Zum anderen deuten sich in der Verhältnisbestimmung zwischen Malerei, Musik und Dichtung bei Petrarca bereits dieselben Argumente an, die auch Leonardo später systematisch erörtern und semantisch weiter ausdifferenzieren wird:

„In der Darstellung des Körperlichen, einer ‚figurazione delle cose corporee‘ durch den Maler und den Dichter besteht derselbe Unterschied wie zwischen zerstückelten und ganzen Körpern, denn, wenn der Dichter die Schönheit ‚bellezza‘ [...] irgendeines Körpers beschreibt, lässt er ihn Glied für Glied und nacheinander vor dir erstehen, der Maler dagegen zeigt ihn dir ganz und gleichzeitig. Der Dichter kann die wahre Gestalt ‚la vera figura‘, aus denen ein Ganzes besteht, mit seinen Worten nicht hervorbringen, aber der Maler stellt es vor sich hin mit derselben Wahrheit, wie es die Natur vermag ‚con quella verità ch'è possibile in natura“.⁹

8 „[...] questo colore [i.e. cinabrese chiara...] è perfettissimo a incarnare, o ver fare *incarnazioni di figure* in muro, lavorallo in fresco“: Cennino Cennini, *Il Libro del Arte o Trattato della pittura*, hg. von Fernando Tempestini, Mailand 1975, S. 51, cap. XXXIX; vgl. auch das diesbezüglich zentrale cap. LXXVII. Siehe Christiane Kruse, „Fleisch werden: Fleisch malen: Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 63, 2000, S. 305–325, dort S. 321 f. auch zu Petrarcas betreffendem Konzept.

9 Leonardo 1992 (wie Anm. 1).

Sprich: Das Gemälde wird hier zur naturanalogen Kreation.

„Dem Dichter“, so fährt Leonardo dann fort,

„ergeht es genauso wie einem Musiker, der von vier Stimmen einen Gesang singen lässt, in dem zuerst der Sopran, dann der Tenor, darauf der Alt und nach ihm der Bass singt; dabei entsteht nicht die Anmut der harmonischen Proportionen (la grazia della proporzionalità armonica), die im Zusammenklingen der Stimmen liegt. Desgleichen macht der Dichter, wenn er ein schönes Antlitz (un bel volto), einen Teil nach dem anderen, beschreibt; so aber kann die Schönheit des Antlitzes (la sua bellezza) nie befriedigen, die doch einzig und allein in der göttlichen Proportion (divina proporzionalità) aller Teile zusammen besteht, die zur gleichen Zeit alle auf einmal die göttliche Harmonie (divina armonia) des zusammengesetzten Gebildes darstellen, was den Betrachter [affektiv bzw. emotional] so fesseln kann, dass er seine Freiheit verliert.“¹⁰

Ich komme auf Leonardos Gedanken von der „proporzionalità armonica“ und dem darin begründeten Affektausdruck des Körperbildes später noch zurück. Hier genügt es zunächst, zu betonen, dass offenbar bereits in Petrarcas Metaphorik vom singenden Malen „pinger cantando“ jener paragonale Diskurs um unterschiedliche Körperbilder und in ihnen manifeste Affektpotentiale in seinem Kern grundgelegt ist, der um 1500 dann extensiv ausdifferenziert werden wird.

Vor dem Hintergrund dieses von Leonardo und vielen anderen theoretisch entfaltenen Diskurses stellt sich in der Folge die Frage nach seinem konkreten Niederschlag in der ästhetischen Praxis der Malerei, also in den gemalten Bildern selbst. Dabei ergibt sich eher ein uneindeutiges, ja zwiespältiges Bild, und nicht selten bleibt hier eine feste inhaltliche Klarlegung verwehrt. Im Fall von Leonardos so genanntem *Bildnis eines Musikers* von ca. 1485 in der Mailänder Pinacoteca Ambrosiana (Abb. 5), das einen jungen Mann mit einer Musik-Notation in der Rechten zeigt, ist die Identität des Dargestellten bis heute gänzlich ungeklärt.¹¹ Plausibel lässt sich darin weder Franchino Gaffurio, der einstige Kapellmeister des Mailänder Doms, noch Josquin des Prés, der bis 1484 in Mailand tätig war, erkennen, und auch die Identifizierung mit Atalante Migliorotti, den Leonardo, nach allem was wir wissen, als seinem jüngerem Freund das Lyraspielen lehrte, bleibt vorderhand spekulativ. Und dies umso mehr, als auch die Identität der auf dem Blatt notierten, freilich nicht mehr entzifferbaren Musik ungeklärt bleiben muss. Wichtig für unseren Zusammenhang ist jedoch, dass das Porträt hier *formal* keinerlei ästhetisch spezifizierte Evidenz und keine ästhetisch begründete Affekt-Evokation des in ihm virulenten Themas, nämlich der Musik, erzeugt, sondern die Vorstellung von Musik lediglich vermittels eines

¹⁰ Ebd.

¹¹ *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca Ambrosiana. Tomo primo – Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, hg. von Carlo Pirovano, Mailand 2005, S. 148–154, Kat. 45 (Pietro C. Marani). Zuletzt: *Leonardo da Vinci. Painter at the Court of Milan*, Ausst. Kat. London, National Gallery, 2001, S. 95 ff., Kat. 5 (Luke Syson).

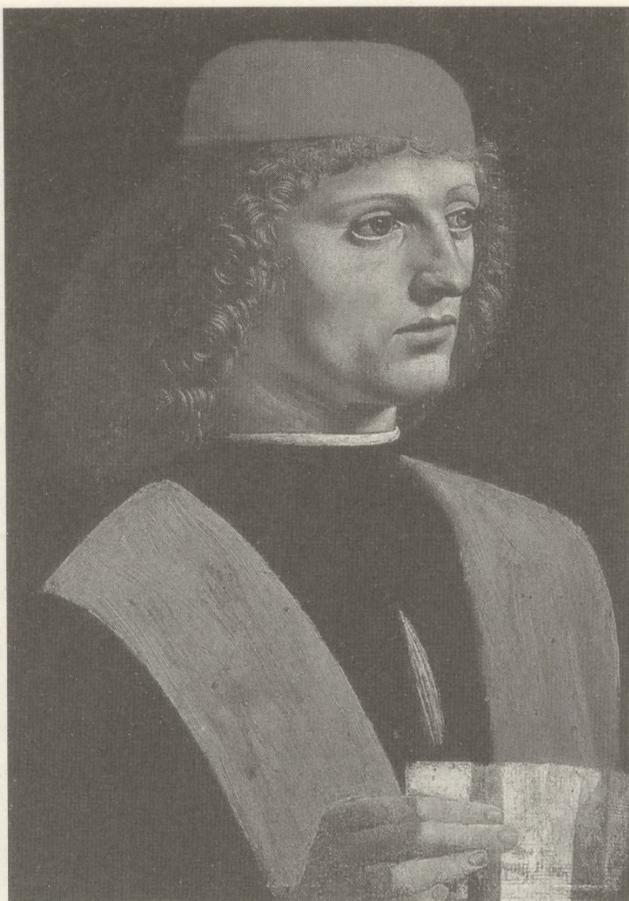


Abb. 5: Leonardo, *Bildnis eines Musikers*, ca. 1485, Öl auf Holz, 43 x 31 cm, Mailand Pinacoteca Ambrosiana

ikonographischen Attributes anzeigt. Leonardo bedient sich also eines durchaus gattungsblich etablierten Standards, wie man ihn auf dem niederländischen Porträt des Venezianers Marco Barbarigo von ca. 1450 (Abb. 6), auf Francesco Francias Bildnis des Bologneser Gelehrten Bartolomeo Bianchini von etwa 1490 (Abb. 7) oder auch auf Veroneses Standesporträt des Klerikers und Architekturtheoretikers Daniele Barbaro von ca. 1566 sehen kann (Abb. 8).

Ähnliches ließe sich zu zahlreichen anderen Fällen sagen, etwa zu Bernardo Strozzi's Bildnis des Claudio Monteverdi von 1640 in Wien (Abb. 9).¹² Es zeigt den venezianischen Komponisten ganz im Modus eines regulären Standesporträts, gekleidet in ein klerikales Gewand, nachdem er 1632 die geistlichen Weihen erhalten hatte, und ungeachtet seines prononcierten, beidhändig seine Autorschaft, ja sein Besitzrecht reklamierenden Zugriffs auf das voluminöse Notenbuch wird er lediglich mithilfe der exponierten Inschrift „CLAUDIUS VIRIDI MONTE [...]“, doch ansonsten *formal* durch keinerlei musikspezifische Aufladung des Gemäldes, ausgewiesen. Analog ließe sich Annibale Carraccis Bildnis eines Lautenspielers in Dresden von ca. 1593/94 kennzeichnen (Abb. 10),¹³ bei dem ungeachtet aller blickintensiven Präsenz des Protagonisten die Bestim-

¹² Das Bildnis hat sich in verschiedenen, etwa zeitgleichen Fassungen erhalten, vgl. Dietrich Erben, *Komponistenporträts von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 28.

¹³ *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2001, S. 158, Nr. I.38.

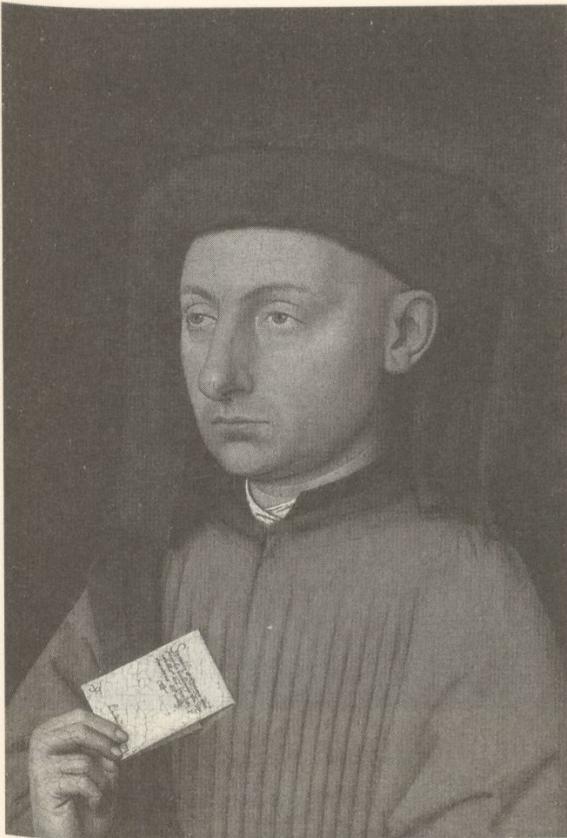


Abb. 6: Jan van Eyck-Nachfolger, *Bildnis des Marco Barbarigo*, ca. 1449–50, Öl auf Holz, 25,2 x 17 cm, London, National Gallery

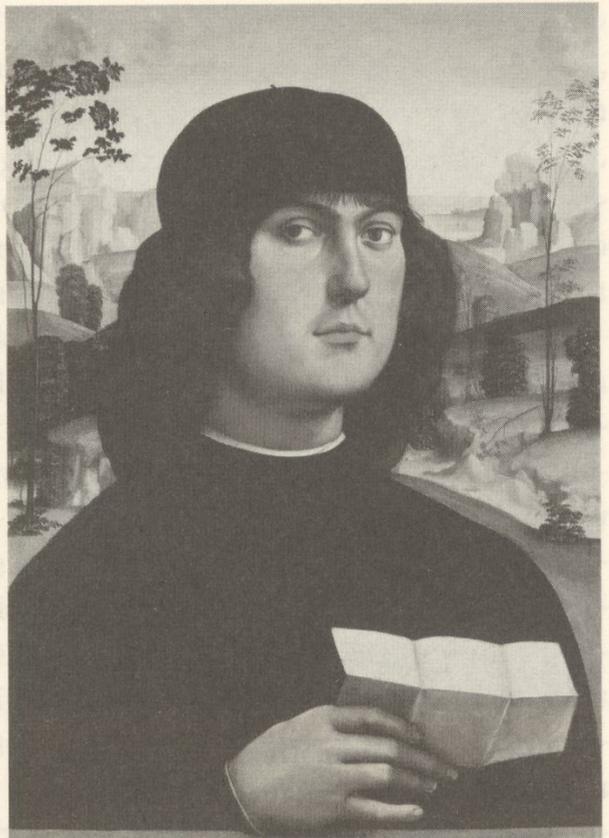


Abb. 7: Francesco Francia, *Bildnis des Bartolomeo Bianchini*, ca. 1485–1500, Öl auf Holz, 56,5 x 40,6 cm, London, National Gallery

Abb. 8: Veronese, *Bildnis des Daniele Barbaro*, ca. 1565–67, Öl auf Leinwand, 121 x 105,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



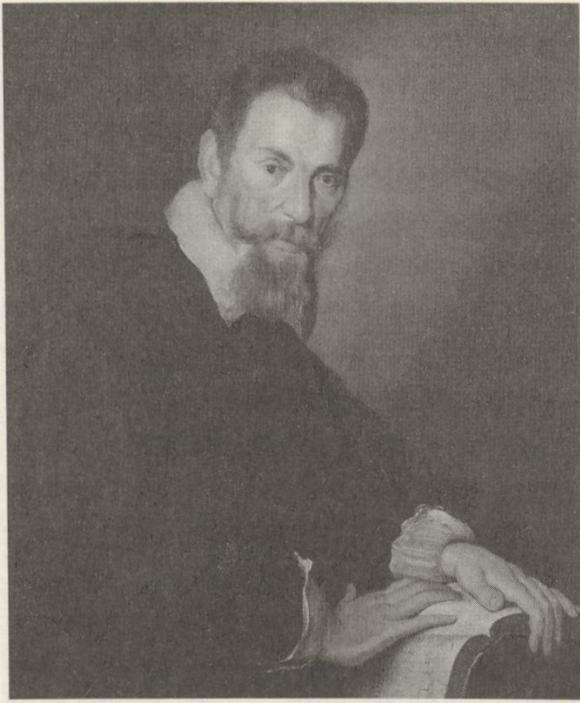


Abb. 9: Bernardo Strozzi, *Bildnis des Claudio Monteverdi*, 1640, Öl auf Holz, 94,5 x 71 cm, Wien, Gesellschaft der Musikfreunde

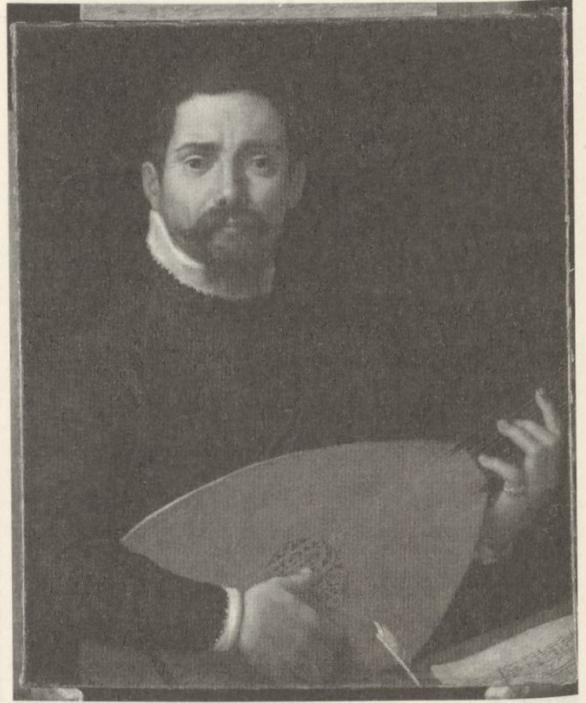


Abb. 10: Annibale Carracci, *Bildnis des Lautenspielers Giulio Mascheroni*, 1593–94, Öl auf Leinwand, 77 x 64 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

mung als Porträt oder als Genrebild völlig unklar ist, und Federkiel mit Notenblatt erneut auch hier einen lediglich zeichenhaft-attributiven Hinweis auf den möglichen Status des Dargestellten als eines gerade komponierenden, aus dem improvisierenden Spiel, dem „cantare all'improvviso“ heraus ein Werk schaffenden „poeta musicus“ geben.

Was derartige Beispiele aller Vielfalt ungeachtet manifestieren, ist gerade nicht die von Leonardo und anderen so vielfach betonte innere Analogie der beiden Künste, sondern vielmehr die kategoriale Alterität, die zwischen der Musik und der Malerei, zwischen der Unsichtbarkeit des Klangs und der Sichtbarkeit der Farben und Formen, zwischen der Ungreifbarkeit von Tönen und einer körperlichen Konkretion, zwischen der Praxis musikalischen Komponierens und derjenigen bildlicher Formfindung etwa unter den Bedingungen von Gattungsnormen bestehen.

Dieses paragonale Dilemma (einer Inkompatibilität von Musik und Malerei) hat vielfältige, nicht zuletzt affekt- und wirkungsästhetische Aspekte. Denn neben der Theoriebildung zum rhetorischen Affektausdruck und dem damit verknüpften Imaginationseffekt der Malerei, wie sie sich seit Alberti geradezu notorisch entfaltet, wurde auch die Vorstellung von der Musik und dem Gesang als einer vermeintlich genuinen Artikulation der Gefühle, als einer universalen ‚Sprache‘ der Empfindungen, mehr noch: Als eines nonverbalen und daher naturnäheren, ja naturunmittelbaren Ausdrucks der Seele und der innern Affekte nicht erst im Zuge der Gefühlsästhetik seit dem späten 18. Jahrhundert, sondern

lange zuvor in vielfältigen Konzepten entwickelt. Der vor allem in Rom wirkende Jesuit Athanasius Kircher etwa macht dies in seiner *Musurgia Universalis*, dem „universalen Werk der Musen“, die schon bald nach ihrem Erscheinen im Jahr 1650 eine überaus weite Verbreitung fand, auf frappante Weise anschaulich. Rekurrierend auf die lange Tradition spekulativer und musiktheoretischer Konzeptualisierungsbemühungen unternimmt er darin den Versuch einer ebenso neuartigen wie umfassenden Systematisierung der Ausdruckhaftigkeit von Musik im Sinne einer ganz durch Affekte fundierten „musica pathetica“.¹⁴ Zugrunde liegt dabei das Konzept, dass die menschliche, aber ebenso sehr auch die tierische Stimme das Mittel ist, mit dem das Gottesgeschöpf die ihm innewohnenden Affekte an seine äußere Umwelt mitteilt. Neben der Sprache ist jedoch nichts zum *Ausdruck* der Affekte und damit zugleich zu deren *Erregung* besser geeignet als die Musik, beruht sie doch auf derselben, von Gott eingesetzten universellen Harmonie, der auch die Bahnen der Planeten folgen. Die „harmonia mundana“ – die himmlische Sphärenmusik – findet demzufolge ihre Resonanz und Wiederkehr in skaliertem Dimension in der „harmonia humana“ des menschlichen Mikrokosmos, d. h. den harmonischen Verhältnissen, die zwischen Körper und Seele und in weiterer Konsequenz zwischen den Körperteilen und wiederum den Seelenteilen bestehen, ein Zusammenklang, der dann seinerseits erneut eine Resonanz in der Musik im engeren, konkreten Sinn, also der „harmonia instrumentalis“ ausprägt.

Es ist also nur konsequent, dass Kircher in einer betreffenden Textillustration (Abb. 11 und 12) unterschiedliche Vogelrufe so in Notenschrift übersetzt, als folgten diese genau einer in der Musikpraxis etablierten Stimmung und Rhythmik.¹⁵ Dahinter steht im Kern der alte, idealtypische Gedanke, dass sowohl die tierische Stimme bzw. der ‚Gesang‘ der Vögel als auch die harmonisch-rhythmische Struktur einer komponierten Musik analogerweise derselben universellen, in Gottes Schöpfung innewohnenden Harmonie unterliege. Doch bezeugt die Darstellung zuallererst die grundsätzliche Paradoxie, die sich *per se* aus der Visualisierung und Materialisierung von Stimme, Klang und Musik im nicht hörbaren System der Schrift ergibt. Wie hier anschaulich wird, bestehen zwischen Hörbarkeit und Sichtbarkeit ebenso wie zwischen Sichtbarkeit und Lesbarkeit elementare kognitive, semantische und performative Unterschiede, die sich in einer vielschichtigen medialen Varietät zwischen Klang, Instrument und Noten-

14 Vgl. u. a. Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher als Musikschriftsteller. Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*, Marburg 1969; Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia Universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006; Thomas Leinkauf, „Kirchers Musikverständnis im Kontext der barocken Universalwissenschaft“, in: *Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*, hg. von Markus Engelhardt, Michael Heinemann, Laaber 2007 (Analecta Musicologica, 38), S. 1–21.

15 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*. Zwei Teile in einem Band. Mit einem Vorwort, Personen-, Orts- und Sachregister von Ulf Scharlau, Hildesheim und New York 1970 (Reprint der Ausgabe von 1650), dort nach S. 30. Sowie die betreffenden Ausführungen S. 27 f. (§ III: De Vocibus volucrum).

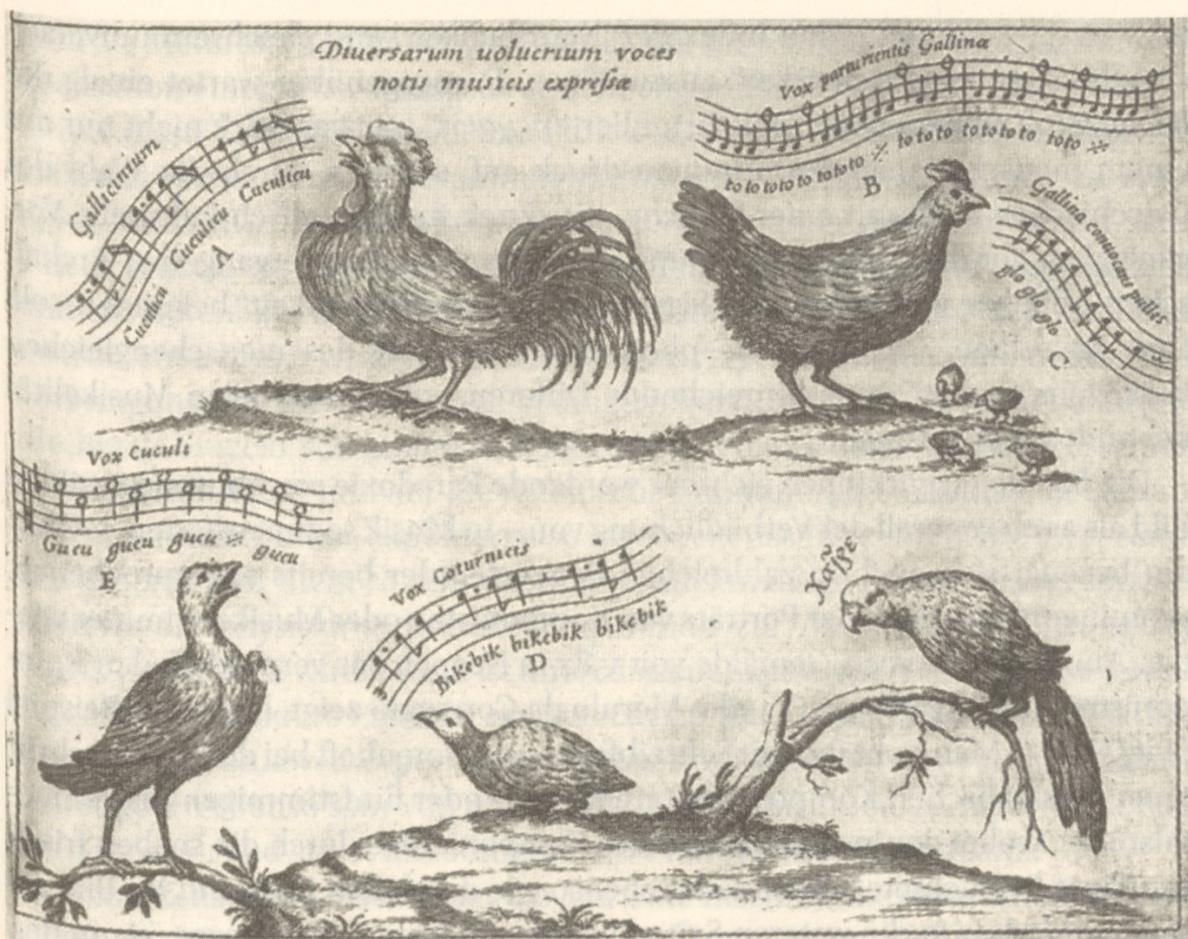


Abb. 12: Athanasius Kircher, *Diversarum volucrum voces notis musicis expressis*, Kupferstich, in: *Musurgia Universalis*, Rom 1650, Ausschnitt

schrift ausdifferenzieren. Die dargestellten Vögel sind bei Kircher gewissermaßen die körperlichen Instrumente, die im Klang ihrer Stimme naturgegebene Affekte zum Ausdruck bringen. Die universale, harmonikal gedachte Musikalität dieser Affekte bezeugt sich jedoch erst im medialen Transfer in die Notenschrift und damit in die zeichenbestimmte Abstraktion und in eine klanglose Sichtfläche des Schriftkörpers. Sowohl die figürliche Darstellung der Vogelkörper als auch die abstrakte Systematik der Notenschrift fungieren hier gewissermaßen kompensatorisch für die Undarstellbarkeit des Klangs und des ihm innewohnenden Affektspektrums, und sie bekunden damit allererst die uneinholbare Anschauungsmöglichkeit, ja unlösbare Paradoxie nicht nur von Musik im Bild, sondern auch der Verbildlichung von Affekten.

Bemerkenswerterweise vollzieht sich die Verschriftlichung dabei zugleich als eine Versprachlichung, dergestalt dass die Umschrift des Phonetischen nicht nur in eine musikalische Notation erfolgt, sondern auch in eine lautmalerische Buchstabenschrift. Entgegen dem sonst vorherrschenden, als wissenschaftliche Metasprache fungierenden Latein („*Diversarum volucrum voces notis musicis expressa*“: Die Stimmen der verschiedenen Vögel, ausgedrückt in Musiknoten; „*Vox Cuculi*“: Die Stimme des Kuckucks, etc.) ist diese lautmalerische Schrift gewissermaßen ‚vorsprachlich‘ angelegt („*Gucu gucu gucu*“, „*Bikebik Bikebik Bike-*

bik“, etc.), um damit einen Index der ‚Natürlichkeit‘ und gleichsam universal-sprachlichen ‚Unmittelbarkeit‘ auszuprägen. Demgegenüber wartet einzig der Papagei mit seinem griechisch formulierten „χαίρει“, „sei begrüßt“, nicht nur mit einem menschenanalogen Stimmausdruck auf, sondern durch die Wahl des Griechischen auch mit einer Sprache, die durch ihre historisch-kulturelle Vorgängigkeit vor dem Lateinischen und ihre Patina des Fernvergangenen-Archaischen offenbar zumindest das Signum von ‚Ursprünglichkeit‘ bekunden soll. Und im selben Zug prägt die phonetische Qualität des menschengleichen Krächzens („χαίρει“) eine hinreichende Differenz zur nonverbalen Musikalität der anderen Vögel aus.

Die hier so eigentümlich sichtbar werdende Paradoxie sowohl von Musik im Bild als auch generell der Verbildlichung von – in Musik sedimentierten – Affekten bezeugt sich auch in zahlreichen Beispielen der bereits angesprochenen, prominenten Gattung der Porträts von Komponisten oder Musikern immer wieder. Annibale Carraccis Gemälde von 1587 in Neapel, das vermutlich den Komponisten und Organisten Claudio Merulo da Correggio zeigt, bietet ein Beispiel (Taf. XXX).¹⁶ Man sieht ihn mit Schreibfeder und Notenheft bei der Niederschrift einer musikalischen Komposition (einem vier- oder fünfstimmigen Instrumentalstück), wobei der instantane Akt des Komponierens durch die soeben frisch mit Tinte befeuchtete Schreibfeder ebenso wie durch den Umstand ins Bild gesetzt wird, dass in die unteren Seiten bereits die Noten eingetragen, sie in den folgenden jedoch erst noch in den leeren Notenlinien auszuführen sind. Bekräftigt durch die auf der Konsole oben links aufgetürmten Bücher figuriert der Komponist hier als ein ‚literatus‘ und weist die Musik somit als Produkt und Resultat eines intellektuellen Prozesses aus. Für die Musik bedeutet diese Repräsentation in Schriftform eine essentielle Transformation ihrer Wirklichkeit, nämlich die zeichenhafte Abstraktion ihrer sensuellen Konkretheit, die Fixierung und Verfestigung ihrer Immaterialität und die zeitliche Verstetigung ihrer Flüchtigkeit. Im medienfremden, nämlich visuellen Dispositiv der Malerei erhalten die Musik und das in ihr gespeicherte Affektpotential – immer in der Polarität von *Affektausdruck* und *Affekterregung* gedacht – damit in zweierlei Weise einen ‚Körper‘, über den sie selbst faktisch nicht verfügen. Zum einen im Notenbuch, das durch den Gestus des Umblätterns als ein Ganzes der musikalischen Komposition, mit festgelegtem Anfang und Ende und mit einer unveränderlichen, singulären Identität ausgewiesen ist. Kurz: Die Musik figuriert hier als Musik-‚Stück‘ bzw. regelrecht als ‚Werk‘. Indem andererseits der Komponist sich mit einem Blick, der von kraftvoll setzender Bestimmtheit zeugt, als der Schöpfer der Musik darbietet, durch den allein sie erst Gestalt gewinnt, wird auch er zu ihrem Körper. In diesen stellvertretenden ‚Körpern‘ der Musik aber existiert sie vor unseren Augen nicht als Stimme oder Klang, nicht als gegenwärtige Hervorbringung und konkrete Realisation durch ein körperhaftes Instrument, son-

¹⁶ Rebecca Edwards, „Portraying Claudio Merulo, ‘That Great Fountain whose value Deserves no other Prize than Heaven Itself’“, in: McIver 2003 (wie Anm. 2), S. 101–143, hier S. 126 ff.

dern als Manifestation einer Rationalität, die ihrer hörbaren Form, Gestalt und Realisation einerseits vorausgeht und ihr andererseits nachgängig ist.

Auf diese Vielschichtigkeit weist mit anderen, ja gegensätzlichen Akzenten auch das Porträt eines unbekanntes Musikers von Filippino Lippi von ca. 1480–1490 (Taf. XXXI).¹⁷ Mit dem Bogen unter dem Arm ist er gerade im Begriff, seine ‚lira da braccio‘ zu stimmen. Auf dem Regalbrett hinter ihm sind erneut Bücher und ein Notenblatt zu sehen, sowie eine Laute, eine zweite ‚lira‘ und zwei Blasinstrumente. Musik wird hier also unter dem Aspekt ihrer instrumentellen Hervorbringung und ihrer technisch bedingten Varianzen gezeigt. Nicht zufällig ist die ‚lira da braccio‘ von hinten zu sehen und legt damit den Blick auf ihre schiere Gegenständlichkeit und auf die technische Funktion und manuelle Bedienung der Stimmwirbel offen, exponiert also regelrecht das Instrumentelle ihrer Natur, wie generell hier nicht so sehr die innere, affektmäßige Einstimmung, sondern allererst die physisch-technische Präparation zur Aus- und Aufführung von Musik thematisch wird. Musik ist unter diesem Aspekt also mehr als ihre jeweils aufgeführte, konkrete Präsenz, sie ist nicht im abstrakten Ideal einer affektfundierten Harmonie verkörpert, sondern das Ergebnis nicht nur von intellektuellen, sondern ebenso sehr von materiellen Bedingungen, sie ist nicht Werk, sondern Prozess, und sie ist unabdingbar das Produkt ihrer Performanz.

Bemerkenswerter Weise trägt die ‚lira‘ eine Inschrift, die dazu ermahnt, nicht zu spät zu beginnen: „e ’l cominciar non fia per tempo omai“ – anzufangen wird nunmehr nicht zu früh sein. Wie man unlängst herausfand, entstammt die Inschrift wörtlich einem Gedicht Petrarca’s, nämlich jener Canzone 264, die den zweiten Teil des *Canzoniere* einleitet und dabei die resignierte Klage über alle heillose Flüchtigkeit des Irdischen und die Vergeblichkeit von Ruhm, Kunst und Liebe anstimmt: „il tempo fugge“ – die Zeit, sie flüchtet dahin.¹⁸ Man mag dies konkret auf die Situation des Musikers beziehen, sein Spiel nunmehr ohne weiteren Aufschub zu beginnen. Doch bekundet sich darin zugleich doch mehr und anderes, nämlich eine Reflexion über das Wesen der Musik selbst, die unausweichlich flüchtig und zeitgebunden ist. Und es ist für den hier diskutierten Zusammenhang wiederum bezeichnend, dass eben diese essentielle Charakteristik der Musik nicht ästhetisch, im Sinne einer bildlichen, durch Farbe und Malerei generierten Evidenz, sondern allein im Sinne einer medien-externen Applikation, einer nicht-bildlichen Aufschrift und Kommentierung in den Blick gelangt.

Die hier wie in anderen Fällen immer wieder konstatierbare Geltungskraft sowohl medienspezifischer Bedingungen (der Malerei) als auch gattungsbestimmter Festlegungen (des Porträts, des Genres) bezeugt sich auch am Beispiel des

¹⁷ Vgl. *Music and Painting in the National Gallery of Ireland*, hg. von Barra Boydell, Dublin 1985, S. 28; *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del quattrocento*, Ausst.-Kat. Paris, Musée du Luxembourg, Mailand 2004, S. 228–230, Nr. 37 (Jonathan Katz Nelson).

¹⁸ Petrarca 1972 (wie Anm. 4), Canzone Nr. 264, S. 356 ff. (zit. vv. 36 und 75); vgl. Timothy McGee, „Filippino Lippi and Music“, in: *Renaissance and Reformation*, Bd. 30/3, 2006–2007, S. 5–28.

zuvor bereits erwähnten Gemäldes von Pier Francesco Mola, das die historisch implizierte Figur des lorbeerbekränzten Homer zeigt (Taf. XXIX)¹⁹. Er kann nach Ausweis ikonographischer bzw. emblematischer Kompendien wie Cesare Ripas „Iconologia“ jedoch zugleich als Verkörperung der ‚Harmonie‘ oder aber der ‚Poesie‘ gesehen werden (Abb. 13 und 14), und führt damit eine Konfiguration vor Augen, die derjenigen des blinden ‚vates‘ und ‚poeta musicus‘ Francesco Landini durchaus nicht unähnlich erscheint. Durch die Mitdarstellung des aufmerksam notierenden Schreibers in zeitgenössischem Gewand verbinden sich hier nicht nur Antike und Gegenwart, vielmehr wird auch der im Bild thematische Gegensatz von Hören und Sehen pointiert. Der junge Schreiber versucht mit geradezu akribischer Konzentration, das akustisch Vorgetragene mit seinem Blick sehend zu erfassen und auf diese Weise das Flüchtige des Klanges in die Dauer der Schrift zu überführen, während andererseits Homer zwar blind, doch sichtbar erleuchtet, inwendig sehend und vom Gesehenen erfüllt ist. Das Instrument, auf dem er ebenso sehr mit Hingabe wie mit Eingebung spielt, wird wie ein dritter Protagonist dieses Szenariums exponiert. Als zehnsaitiger ‚Lirone‘, der mit zwei zusätzlichen, auf einem Querriegel eingehängten Saiten aufwartet, setzt es nicht nur den technisch hohen Anspruch und Schwierigkeitsgrad des Spiels als Ausdruck der Komplexität und als Äquivalent zur poetischen Dichte des soeben im Entstehen begriffenen Epos in Szene. Angesichts des Umstandes, dass es den Zeitgenossen Molas als antike Erfindung, ja geradezu als Inbegriff eines antiken Musikinstrumentes galt,²⁰ markiert es zudem auch den Gegensatz zwischen Antike und Gegenwart, zwischen der einst geschehenen Schöpfung des Werkes und seiner aktuellen, durch die schriftliche Tradierung erst ermöglichten und im gemalten Bild nun dauerhaft beschworenen Vergegenwärtigung. In dieses dialektische Spiel von Kontrapositionen verschiedener Zeiten, Medien und Sinneserfahrungen ist schließlich auch der Betrachter einbezogen, der hier an der dargestellten Genese der Dichtung aus der Musik direkt teilzuhaben scheint und doch weder das eine noch das andere unmittelbar zu erfahren und aufzunehmen, weder zu hören noch zu lesen vermag, sondern allein im affektbestimmten Sehen des Bildes der implizierten Klangevokation des Epos folgen kann.

In Molas Gemälde des blinden Homer baut sich eine besondere, subtil angelegte Betrachterfunktion im Sinne einer affektiven Involvierung auf, dadurch nämlich dass dem Betrachter nicht nur ein Nicht-Hörbares und Nicht-Lesbares in der Kategorie des Sichtbaren vor Augen gestellt wird, sondern dass er just im Angesicht dieses so sichtbar Unhörbaren mit dem Anblick eines gerade in seiner Blindheit Schauenden, eines gerade mit seinen *inneren* Augen eine ganze Welt Imaginierenden und imaginativ Hervorbringenden konfrontiert wird. Und

19 Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Oxford 1972, S. 55 f., Kat. 43; Francesco Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612–1666). Materia e colore nella pittura del ‘600*, Rom 2012, S. 384 f., Kat. B 112a (mit der älteren Literatur).

20 Vgl. Imke David, *Die sechzehn Saiten der italienischen Lira da Gamba*, Osnabrück 1999, bes. S. 12 f., 39 f. und 90 f.



Abb. 13: Cesare Ripa, *Armonia*, in:
Iconologia, Padua 1618



Abb. 14: Cesare Ripa, *Poesia*, in:
Iconologia, Padua 1618

schließlich auch dadurch, dass er bei alledem in der verdunkelten, schattenhaften Existenz des zwar blickscharfen, doch wahrhaft uninspiriert in seiner Dunkelheit verweilenden Aufschreibers wahlweise eine Analogie oder aber eine produktive Kontrafaktur zur Art und Weise seines eigenen Sehens erkennen kann. Pointiert gesprochen lässt sich sagen, dass der Betrachter in Molas Gemälde in der Tat ein vielschichtig inszeniertes Imaginarium der Evokation vorfindet, und dass dieses ästhetische Potential nicht nur als Kompensation für den medialen Mangel der Unhörbarkeit von Musik und Gesang im Bild entsteht, sondern im produktiven, komplementären Sinn auch als affektive ‚Einstimmung‘ und Evokationsferment fungiert und in bewusster Alterität als bildliche Möglichkeitsform der Musik.

Ähnliche Formen einer Aktivierung des Betrachters und seiner subtilen Involvement als bildliche Verfahrensweisen, die ihn ‚einstimmen‘ zur selbstproduktiven Evokation des Unhörbaren und zum affektiven, inneren Prozess einer synästhetisch imaginierten Rezeption finden sich auch sonst. So wendet ein venezianisches Gemälde von ca. 1515, das einen Musiker mit seiner ‚lira da braccio‘ zeigt (Abb. 15),²¹ das Motiv des Stimmens durch prüfendes Drehen des Stimmwheels, das wir bereits von Lippis Gemälde her kennen (Taf. XXXI), in eine suggestive, affektgela-

²¹ Seipel 2001 (wie Anm. 11), S. 171, Nr. I.49; Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobile nell'Italia del rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003, S. 264–265.



Abb. 15: Venezianisch, *Musiker beim Stimmen seiner ‚lira da braccio‘*, ca. 1515, Öl auf Holz, 47,5 × 39,2 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

dene Adresse an den Betrachter, der durch den unausweichlich direkten, intensiven Blick geradezu zum Mithören des Unhörbaren aufgefordert wird. Ungeachtet der Frage, ob hierbei das Thema einer Liebesbotschaft im Sinne einer affektiv gleichgestimmten Harmonie mitschwingt, lässt sich sagen, dass der Betrachter hier einem akuten Paragone zwischen Blick und Klang, zwischen Sehen und Hören, zwischen Musik und Malerei und in diesem Zug einer paradoxen Verkettung von Erregung und gleichzeitiger Uneinholbarkeit der involvierten Affekte ausgesetzt ist.

Insbesondere die venezianische Malerei hat solche ästhetische Verfahren der bildlichen Evokation von Musik in großer Vielfalt entwickelt. Giorgiones berühmte, um 1503 gemalte Darstellung dreier Halbfiguren beim Gesang (Taf. VI)²² zeigt drei Männer verschiedener Altersstufen, die verschiedene Stimmlagen verkörpern: der Alte links den Bass, der Mann mittleren Alters rechts den Tenor und der Junge in der Mitte den Sopran. Der Blick des Betrachters wird in dieses Stimmen- und Klangensemble subtil einbezogen: einerseits durch den Blick über die Schulter links, der den Betrachter direkt adressiert und dabei deutlich ins Licht gesetzt ist; andererseits durch den Entzug des Blicks bei der mittleren Figur, deren Augen verschattet und unerkennbar bleiben, hierdurch aber umso

22 *Le Tre età dell'uomo* della Galleria Palatina, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, 1989; Jaynie Anderson, *Giorgione. The painter of ‚poetic brevity‘, including catalogue raisonné*, Paris 1997, S. 298; *Giorgione*, hg. von Enrico Maria Dal Pozzolo und Lionello Puppi, Ausst.-Kat. Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, Mailand 2009, S. 421–423, Nr. 42 (Enrico Maria Dal Pozzolo).

mehr die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; und schließlich durch die Auffächerung dieses Augenmerks bei der rechten Figur. Lenkt deren beleuchtetes, im Profil gegebenes Antlitz den Blick wieder auf die mittlere Figur zurück, so weist zugleich die Geste ihrer Hand, die den Auftakt des Gesangs und damit die rhythmische Vorgabe für den gemeinsamen Gesang vollführt, direkt auf das Notenblatt hin, das vom jungen Sopran so gehalten wird, dass es unmittelbar vor den Augen des Betrachters erscheint. Dieses Notenblatt, das die Melodie und damit gewissermaßen den Schlüssel zur semantischen Lektüre des Bildes in sich birgt, ist bemerkenswerter Weise ganz skizzenhaft gemalt und auf keine Weise zu lesen. So wird es zu einer ‚Leerstelle‘ im Bild, die im Betrachter die Imagination eines für ihn nicht identifizierbaren Gesanges erzeugt. Nicht eine konkrete musikalische Werkidentität, keine bestimmte Melodie, sondern vielmehr die allgemeine, imaginäre Potentialität von Gesang, Musik und Affekt wird somit evokiert. Gerade als unfestgelegte ‚Möglichkeitsform‘ von Musik, als Bild einer unkonkreten ‚Stimmung‘ und affektiv aufgeladenen ‚Atmosphäre‘ gewinnt das Gemälde eine ästhetische Offenheit, die den Betrachter umso intensiver involviert und ihm eine imaginäre Partizipation am Gesang verheißt. Es ist daher signifikant, dass die drei Männer auch tatsächlich gar nicht singen, sondern vielmehr schweigen. Wie entschieden dieses Schweigen der Sänger als Motiv intendiert ist, wird im Vergleich zu anderen, diesbezüglich kontrastiven Lösungen des Themas, die den schieren Akt des Singens mit geöffneten Mündern dezidiert inszenieren, ohne weiteres deutlich. Beispiele hierfür bieten etwa Lorenzo Costas berühmtes Gemälde eines *Concerto* von ca. 1490 in London (Abb. 16) oder ein Holzschnitt von 1510, der als Frontispiz ein Gesangsbuch zierte (Abb. 21). Gerade die stumme Inwendigkeit der Sänger bei Giorgione, ihre stumme Imagination des Gesangs, dessen Aufführung mit der Angabe des Taktes durch den rechten Mann unmittelbar bevorzustehen scheint, erzeugt im Betrachter einen analogen Affekt der inneren Einstimmung in den unhörbaren Klang. Aus diesem Zusammenhang bezieht das Bild seine besondere ästhetische Wirkung und zugleich seine autoreflexive Dimension. Denn die Malerei vollführt gerade durch ihre genuine Stummheit „muta pictura“ den Wettstreit der Künste höchst subtil, indem sie die Musik zum Paradox eines stummen Gesanges „muta musica“ verkehrt.

Ähnliche Verfahren, durch die Malerei gerade kein schlichtes ‚Abbild‘ der Musik zu schaffen, sondern die ästhetische Alterität des unhörbaren Bildes als spezifische, affektpotenzierende Evokation fruchtbar zu machen, finden sich auch sonst in großer Vielfalt und sind hier nicht eingehend zu analysieren. Das so genannte *Concerto* in London, das vermutlich Vittore Bellini um 1505–15 geschaffen hat, bietet dafür ebenso ein Beispiel (Abb. 18)²³ wie Tizians berühmtes

²³ John Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, S. 43–46, Nr. 38; *The art of Italy in the Royal Collection. Renaissance & Baroque*, hg. von Lucy Whitaker und Martin Clayton, London 2007, S. 182–184, Nr. 57.



Abb. 16: Lorenzo Costa,
Concerto, ca. 1490, Öl auf Holz,
95,3 x 75,6 cm, London,
National Gallery



Abb. 17: Andrea Antico, *Vier Sänger*, 1510, Holzschnitt, Frontispiz aus dem Gesangbuch
Canzoni nove con alcune scelta da varii libri di canto, Rom 1510



Abb. 18: Vittore Belliniano, *Concerto*, ca.1505–15, Öl auf Leinwand, 77,7 x 99,6 cm, London, Hampton Court, The Royal Collection

Gemälde von ca. 1512 in Florenz (Abb. 19).²⁴ Letzteres inszeniert die gemeinsame Einstimmung in die Musik als einen akuten, konzentrierten Zusammenklang der Blicke, in den der Betrachter durch den direkten Anblick des linken jungen Mannes unausweichlich einbezogen wird. Der Erfahrung des Hörens setzt das Gemälde die Erfahrung des Sehens als affektsteigerndes Intensitätspotential entgegen.

Diese – hier nur sehr knapp und skizzenhaft gefassten – Beobachtungen führen zurück zu der oben aufgeworfenen Frage, ob und inwieweit sich in solchen evokativ angelegten, bildlich-visuellen Inszenierungen von Musik durch Malerei (bei Mola, bei Giorgione und anderen mehr) eben jene Analogie der beiden Künste manifestiert, die Leonardo mit seiner metaphorischen Rede von beider Schwesternschaft im Sinne hatte. Für Leonardo zentral war der Gedanke von der „Anmut der harmonischen Proportionen (la grazia della proporzionalità armonica)“, diese Proportionalität denkt er jedoch allein und ausschließlich als eine des menschlichen Körpers und seiner Gliedmaßen. Bei Leonardo wie vor ihm bereits bei Alberti ist der Kompositionsbegriff der Malerei maßgeblich fundiert

²⁴ Vgl. zuletzt: Tiziano, hg. von Giovanni Carlo Federico Villa, Ausst.-Kat. Rom, Scuderie del Quirinale, Mailand 2013, S. 74–75, Nr. 3 (Giovanni Carlo Federico Villa).

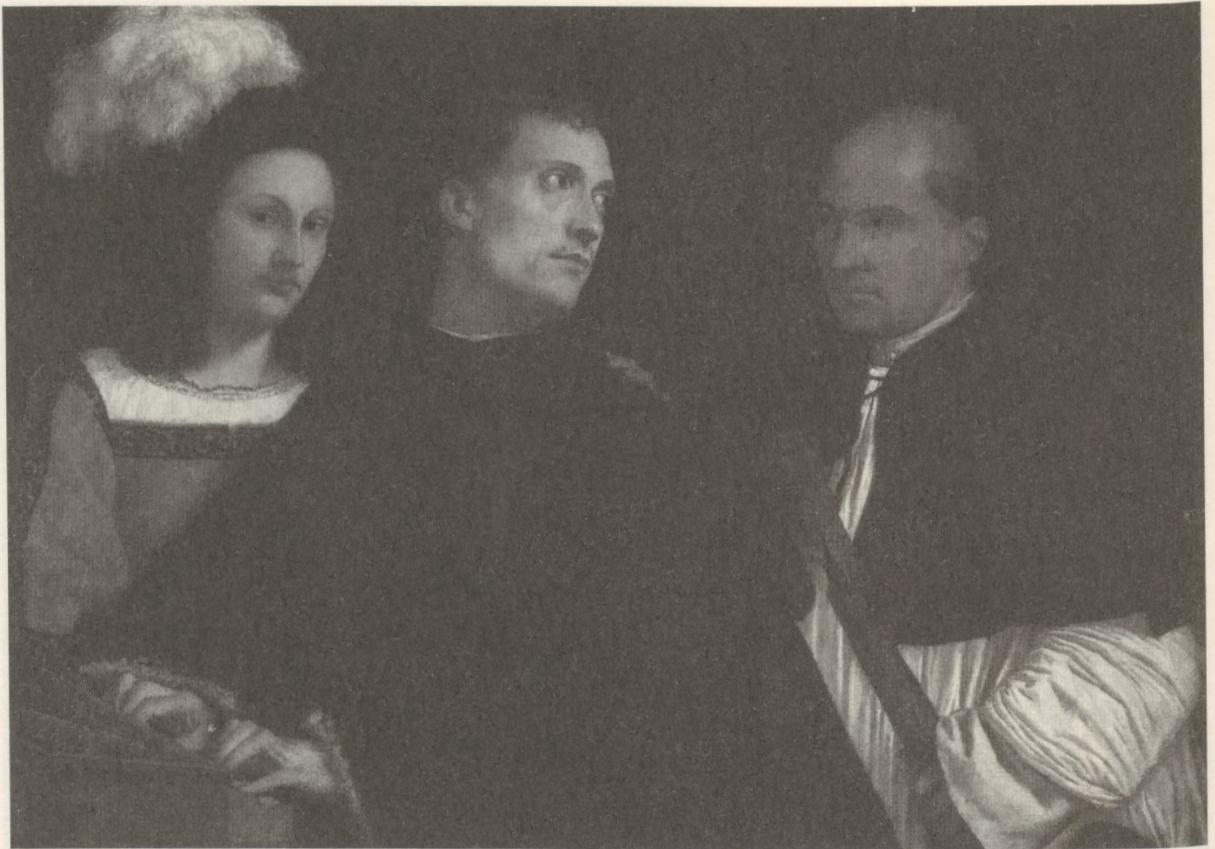


Abb. 19: Tizian, *Drei Musiker*, ca. 1512, Öl auf Leinwand, 108 x 122 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

in dieser Wohlgefügtheit der Glieder, aus der sich die menschliche Schönheit als harmonische Schönheit seines Körpers ableitet, und auf nächster Stufe wiederum in der Wohlgefügtheit der Körper zum sinnfälligen, lesbaren Gefüge einer „istoria“. Die bildliche ‚Komposition‘ zielt bei Alberti und auch bei Leonardo, wie Hans Körner treffend formuliert hat, „demnach nicht auf formale Entsprechungen der Bildgegenstände in der Flächenprojektion, wie man von der Warte eines neueren Kompositionsbegriffs aus mutmaßen könnte, sondern auf ein Zusammenwirken von Figuren“ in ihrem gegenseitigen Handeln und Agieren. Der Kompositionsbegriff bleibt damit an die paradigmatische „compositio“ des menschlichen Körpers und an die Vorstellung von dessen harmonischer Wohlgefügtheit gebunden, und die „compositio“ des Bildes ist auf oberster Stufe als ein figural bestimmter „Handlungszusammenhang“ verstanden.²⁵ Der ästhetische Wertbegriff von Schönheit bzw. Grazie, den die so verstandene Komposition in sich birgt, bestimmt sich nach harmonikalen Zahlenverhältnissen im Sinn einer harmonisch komponierten Anordnung der Teile. Körner hat darauf hingewiesen, dass dieses ontologische Verständnis von Komposition auf neoplatonische Vorstellungen rekurriert, wie sie sich allererst in der Musiktheorie etwa des Boethius

²⁵ Hans Körner, *Auf der Suche nach der „wahren Einheit“. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, S. 12 ff., zit. S. 16.

finden. Die „harmonia mundana“ – die Sphärenmusik – findet demzufolge, wie bereits zuvor erläutert, ihren Nachklang bzw. ihre Resonanz in der „harmonia humana“ des menschlichen Mikrokosmos, als „dem harmonischen Zueinander der Körperteile, der Seelenteile und der harmonischen Beziehung von Körper und Seele“ insgesamt, welche ihrerseits wieder zur Vorgabe für die Musik im konkreteren Sinn, die „harmonia instrumentalis“ wird.²⁶ Es ist dieser gedankliche Zusammenhang, der aller Theoriebildung der Renaissance zur Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik zugrunde liegt. Noch gegen 1600 bringt der Florentiner Maler Giovanni Balducci in einer Vorlesung an der römischen Accademia del Disegno diese Argumentation anschaulich auf den Punkt:

„So wie der Musiker dafür sorgt, dass die hohen und die tiefen Stimmen [also Bass und Sopran] sich in der richtigen, angemessenen Proportion (nella debita proportione) zu den anderen Stimmen dazwischen befinden [also Alt und Tenor], so muss auch der Maler Sorge tragen, dass er wohl proportionierte Figuren schafft (figure proportionate), und dass er nicht einen zu großen Kopf oder ein zu großes Paar Beine an den Körper fügt und dass auch alle anderen Gliedmaßen zueinander passen“.²⁷

Kurz: Die Rede von der Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik, wie sie im kunsttheoretischen Diskurs verankert ist, zielt auf einen Bildbegriff, der mit den ästhetischen Verfahrensweisen, wie wir sie bei einem Mola, (oder einem Giorgione, oder Tizian) gesehen haben, wenig bis nichts gemeinsam hat. Viel eher lassen sich mit ihm solche Werke verbinden, mit denen man zunächst kaum die Vorstellung von gemalter Musik assoziiert (vgl. Abb. 20).²⁸ Leonardos Abendmahl etwa (Abb. 21), das bereits der Mathematiker Luca Pacioli in seinen Ausführungen zur *Divina proportione* von 1509 als das Paradigma einer musikalisch fundierten Proportionalität der Einzelfiguren und ihrer rhythmisch wohlgeordneten, wie in variierten Akkorden gefügten Gruppierung im Sinn hat.²⁹ Oder

²⁶ Ebd., S. 18.

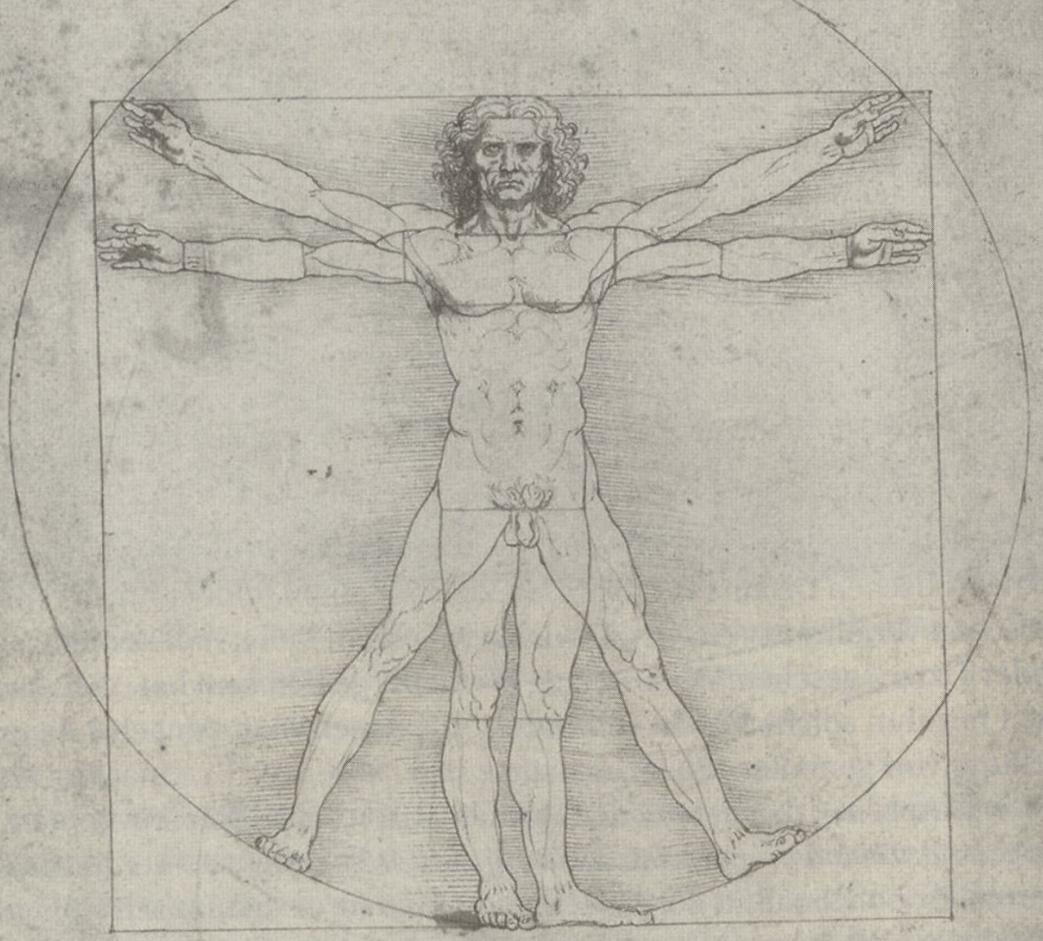
²⁷ „E si come il Musico procura che le voci gravi & acute stiano nella sua debita proportione con le altre parti di mezzo, così anco il Pittore ha riguardo di fare le figure proportionate, che non habbino la testa o vero le gambe maggiori di quello che alle altre parti si conviene.“, Vorlesung vom 27. März 1594, in der Transkription von Romano Alberti, *Origine et progresso dell'Accademia del dissegno, de pittori, scultori, & architetti di Roma [...]*. Recitati sotto il regimento dell'eccellente sig. cavagliero Federico Zuccari, & raccolti da Romano Alberti secretario dell'Accademia, Pavia 1604, pp. 62–63; siehe Korrick 2003 (wie Anm. 2), S. 200, sowie zuletzt: Massimo Privitera, „Pittori e musici nell'Italia del Cinque e Seicento“, in: *Philomusica on-line*, Bd. 13, 2014, S. 89–111, hier S. 99 f. – Zum gesamten Problemzusammenhang u.a. Rudolf Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969, S. 95 ff. („Musikalische Harmonien und die bildende Kunst“); Diego Horacio Feinstein, *Der Harmoniebegriff in der Kunstliteratur und Musiktheorie der italienischen Renaissance*, Diss. Phil. Universität Freiburg i.Br. 1977; Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987, bes. S. 77 ff. und S. 155 ff.

²⁸ Zöllner 1987 (wie Anm. 27).

²⁹ Thomas Brachert, „A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's 'Last Supper'“, in: *The Art Bulletin*, Bd. 53, 1971, S. 461–466; John Onians, „On how to listen to High Renaissance Art“, in: *Art History* Bd. 7, 1984, S. 411–437, bes. S. 413 ff. und S. 423 ff.

n. c.
4

Handwritten text in Italian script at the top of the page, partially obscured by the drawing's upper arc.



Handwritten text in Italian script, likely a scale or measurement, located below the drawing.

Main body of handwritten text in Italian script at the bottom of the page, providing detailed notes or commentary on the drawing.

Handwritten signature or name in the bottom right corner.

Abb. 20: Leonardo, vitruvianischer Mann, ca. 1485–1490, Feder, Tinte und Metallstift auf Papier, 34,3 x 24,5 cm, Venedig, Galleria dell' Accademia

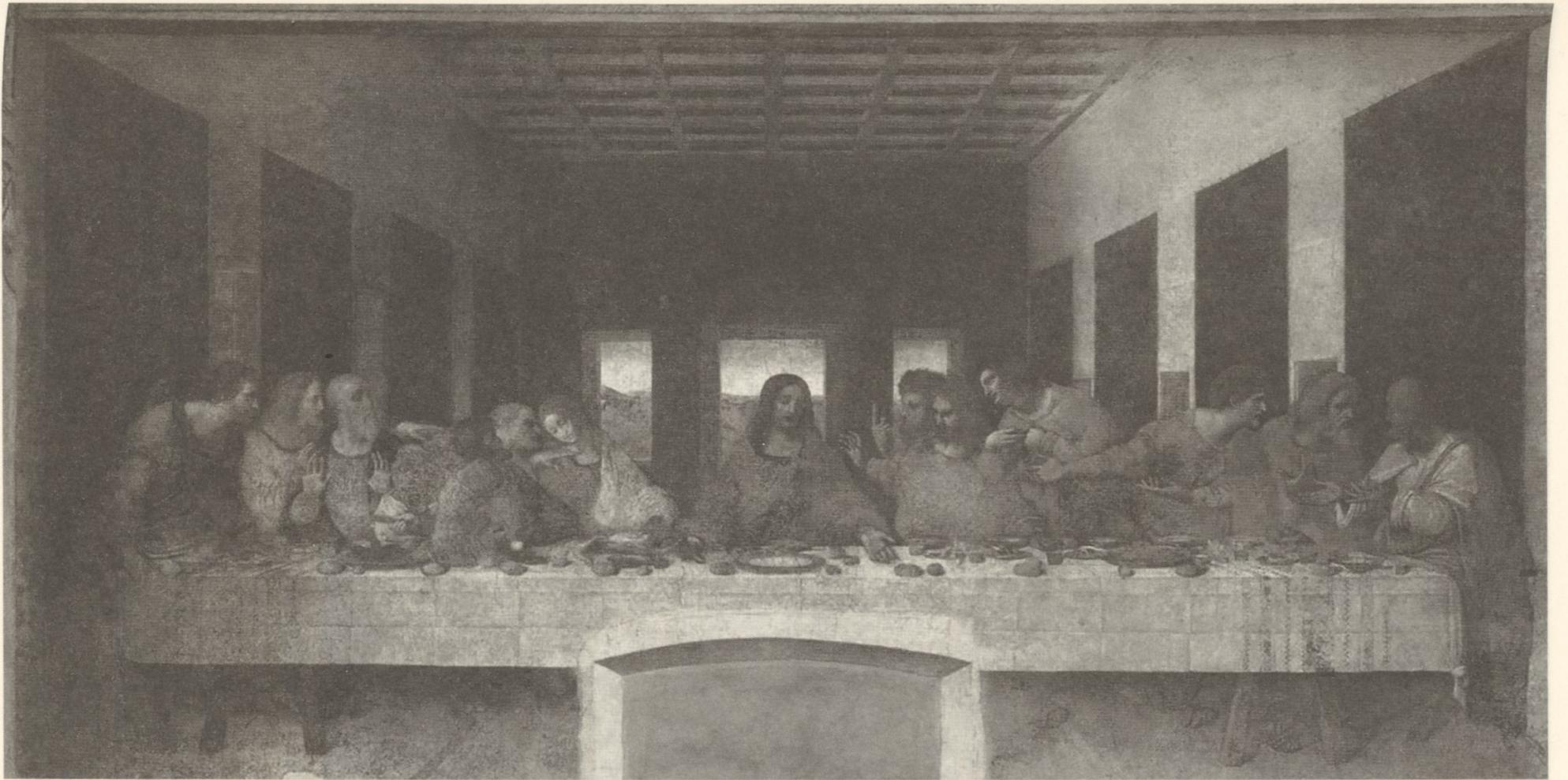


Abb. 21: Leonardo, *Abendmahl*, 1495–97, Fresko mit Öltempera, 420 x 910 cm, Mailand, S. Maria delle Grazie, Refektorium

etwa Pollaiuolos berühmter Kupferstich mit einer Kampfszenerie von ca. 1471–72, der ein Demonstrationsstück der anatomisch begründeten Kenntnisse des menschlichen Körpers darstellt (Abb. 22).³⁰ Als fiktive Narration oder „istoria“ eines antiken Kampfes nackter Männer bietet er eine reiche Variation ganzfigurer Ansichten des plastisch durchgeformten menschlichen Körpers in Bewegung dar: aufrecht, liegend und gebückt, in Vorder-, Rücken- und in Seitenansicht, in Verkürzung, in Unter- und in Draufsicht usw. Kurz: Er bietet ein Bild des Körpers in seiner wohlgefügteten Vielgestaltigkeit und in der Konstellation seiner unterschiedlichen physischen Aktionen dar. Aus vielen Körpern wird hier im Grunde der eine, ideale, stets wohlgeformte Körper synthetisiert, der allerdings sogleich zu einer mehrfachen Abfolge im Sinn einer simultanen Mehransichtigkeit aufgefächert wird.

Wie direkt der Zusammenhang zwischen solchen Darstellungen und dem Musikvergleich der Malerei – auch entgegen dem ersten Anschein – gesehen werden mochte, kann eine Atelierdarstellung von Pieter Codde verdeutlichen, die von der breiten niederländischen Rezeption der italienischen Theorien zum Vergleich der musikalischen Harmonien mit den proportionalen Verhältnissen des Körpers zeugt (Abb. 23).³¹ Inmitten des Ateliers sitzt ein junger Maler, der seine Laute stimmt. Auf seiner Staffelei steht ein Gemälde mit einer Soldatenszene, deren stehende und sitzende Figuren erst noch in Untermalung angelegt sind. Im Stimmen der Laute ist die richtige Abstimmung der Größenverhältnisse der Figuren versinnbildlicht. Vorne rechts im Atelier lehnt eine Gamba und liegen eine Zeichenmappe, Bücher und Blätter, allesamt Zeugnisse des genauen Studiums der richtigen Proportionen.

Blicken wir erneut auf Pollaiuolos Stich (Abb. 22), dann erweist sich bei näherem Hinsehen die Problematik, ja Begrenzung, die dem anthropomorphisch begründeten Kompositionsbegriff, der die Analogie zwischen Malerei und Musik als seinen argumentativen Kern in sich birgt, zu eigen ist, insofern er eng, ja unabdingbar an den Figuralsinn der Darstellung geknüpft ist und die ästhetische Relevanz einer transfiguralen Bildstruktur nicht eigentlich in Betracht zieht. Denn ‚compositione‘, ‚ordine‘ und ‚proporzionalità‘ werden primär als Gegenstandsqualitäten verstanden, genauer gesagt: als figurale Qualitäten, und eben nicht als visuell bestimmte Bildqualitäten mit ästhetisch eigener Evidenz. Betrachtet man den Kupferstich jedoch anders und mit Blick auf seine transfigurale Visualität, dann scheint sich eine neue Perspektive auf das, was man die ‚Musikalität‘ des Bildes nennen könnte, zu erschließen. Dabei ergibt sich, dass die – wenn

30 Die folgenden Ausführungen zuerst in: Klaus Krüger, „Mimesis und Fragmentation. Körper-Bilder im Cinquecento“, in: *Die Methodik der Bildinterpretation/Les méthodes de l'interprétation de l'image*. Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000, hg. von Andrea von Hülsen-Esch und Jean-Claude Schmitt, Göttingen 2002 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 16), Teil-Bd. 1, S. 157–202, hier S. 187 ff.

31 Hans-Joachim Raupp, „Musik im Atelier: Darstellungen musizierender Künstler in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, in: *Oud Holland*, Bd. 92, 1978, S. 106–129, hier S. 127 f.

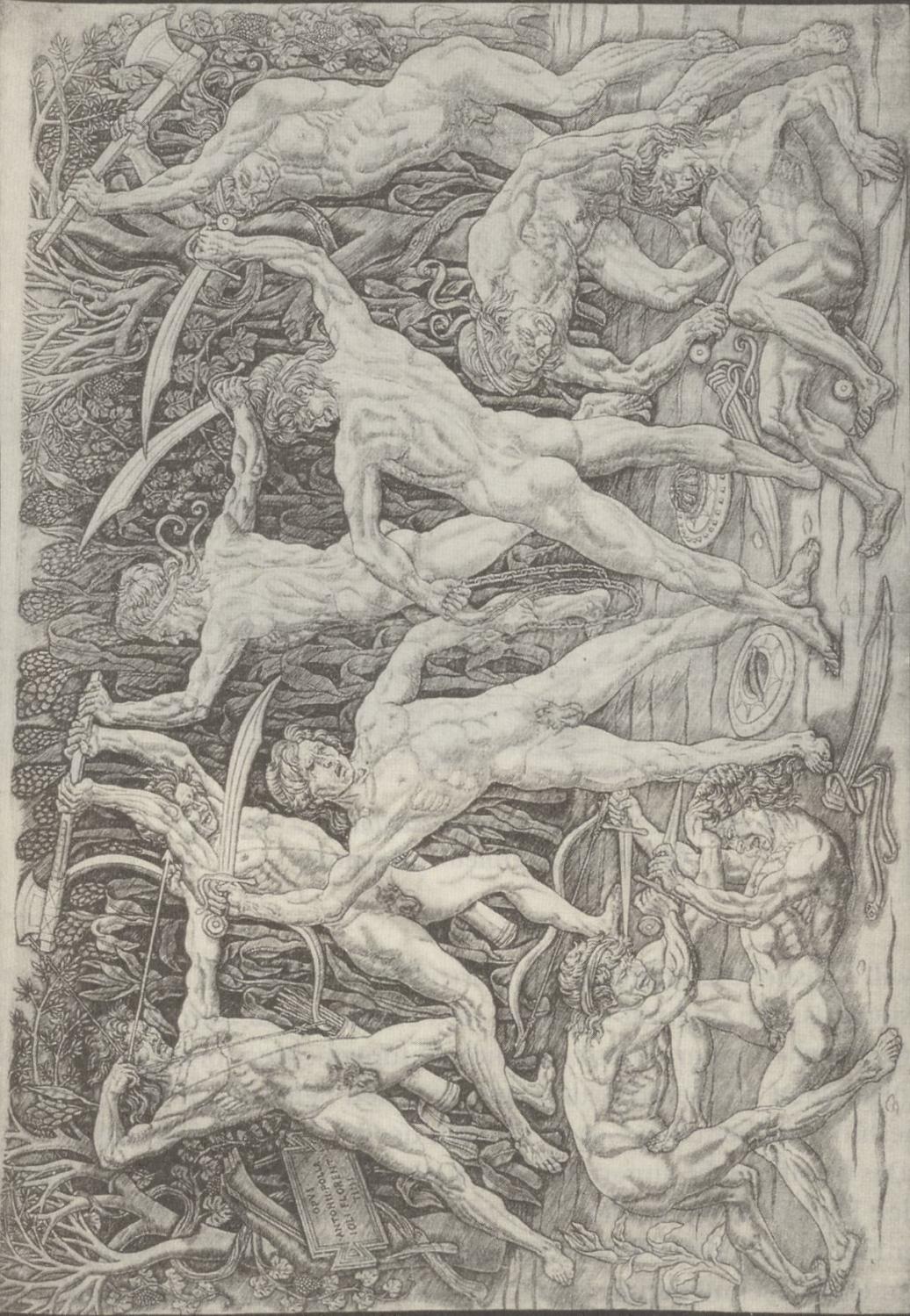


Abb. 22: Antonio del Pollaiuolo, *Kampf zwischen nackten Kriegern*, um 1470/75, Kupferstich und Kaltnadel, 40,5 x 59,5 cm Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 23: Pieter Codde, *Atelierdarstellung*, ca. 1630-35,
Öl auf Holz, Verbleib unbekannt

man so will – ‚visuelle Grammatik‘ der Darstellung maßgeblich aus dem Prinzip einer systematischen und mit staunenswerter Rationalität durchgeführten Abgleichung zwischen einer weitest möglich naturgerechten, organisch präzisen und ‚wohlgefügt‘ Körpererfassung auf der einen Seite und den graphischen und näherhin ornamentalen Gegebenheiten des Mediums auf der anderen resultiert. Das betrifft nicht nur grundsätzlich die Art und Weise, wie die im Raum agierenden Figuren in ein tendenziell symmetrisch und axial, das heißt von der Logik der Fläche her entworfenes Arrangement rückgebunden werden, welches weitgehende Überschneidungen der einzelnen Körper tunlichst vermeidet und das räumlich gedachte Hintereinander unmerklich als flächenbezogenes Übereinander umsetzt. Es betrifft ebenso die graphische Binnenstrukturierung der Körper, die sich innerhalb von klar gesetzten, durchlaufenden Umrisslinien aus dem hell, das heißt unbearbeitet belassenen Grund als ein durchgängiges, homogenes System parallel gesetzter Schraffuren aufbaut (Abb. 24). Und es betrifft schließlich die vollständige Foliierung der nackten Körper durch einen Hintergrund, dessen vegetabile und recht eigentlich wildwüchsige Organik die thematisch bestimmende Motivik des wild kämpfenden Gegeneinander und Ineinander visuell grundiert und zugleich im Sinne einer semantischen Aufladung unterstreicht, mit Bäumen etwa, deren hell belassene Äste und Zweige sich wie die waffenfüh-

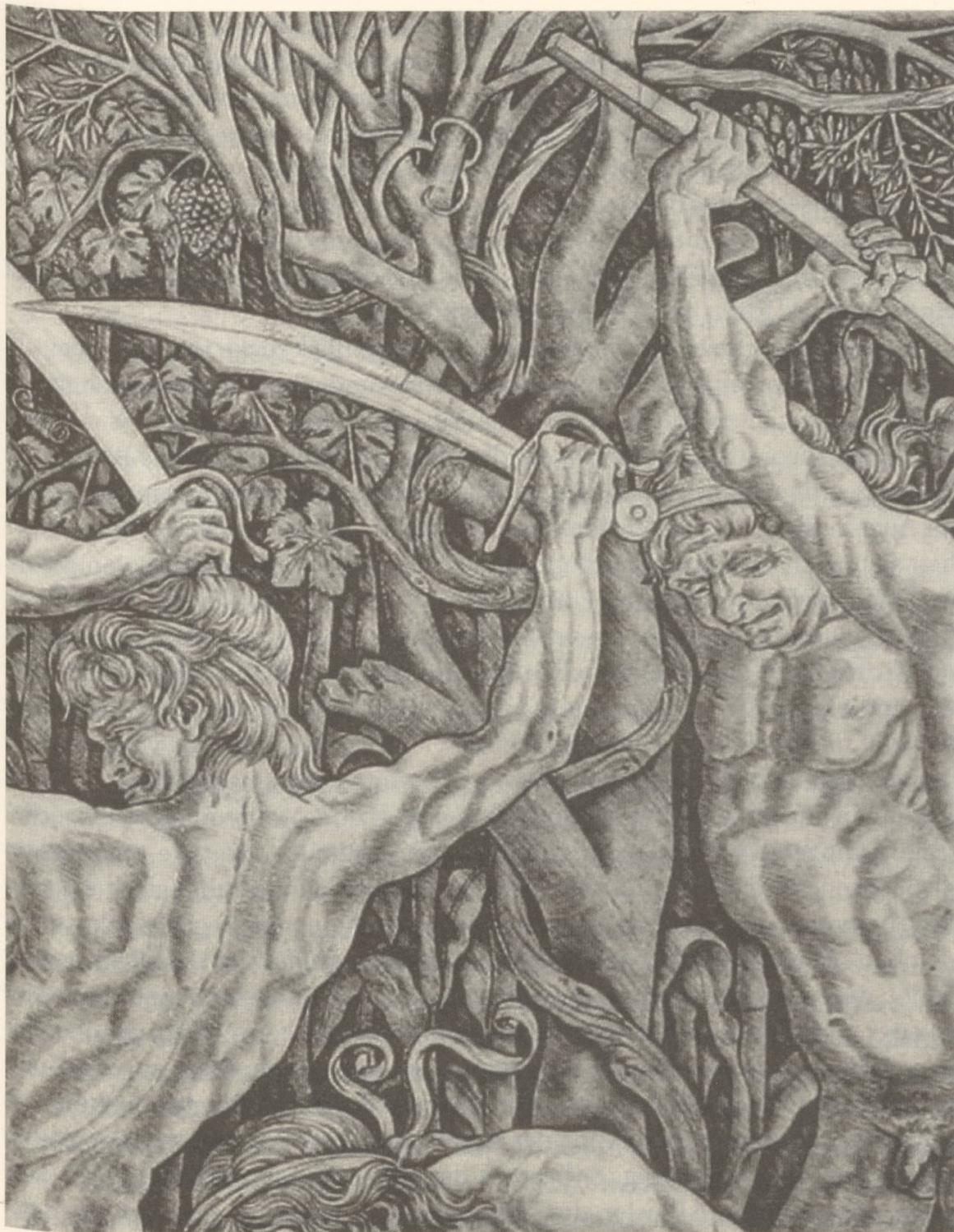


Abb. 24: Pollaiuolo, Ausschnitt aus Abb. 22

renden Arme davor kraftvoll emporwinden und ineinander schlingen, mit Pflanzen, in denen die Bewegungsdynamik der Figuren nachklingt und in ihrem Konturverlauf von Fall zu Fall begleitet und bestärkt wird, usw.

So wird durch den Bildgrund die Semantik des Naturhaften dieses Kampfgeschehens und insbesondere die Vorstellung von der elementaren Natürlichkeit der muskulös durchgestalteten Körper bekräftigt. In formaler Hinsicht aber

wird auf diesem Wege eine durchgängige Ornamentalisierung, eine Einverflechtung der Figuren und ihrer gestellten, ja geradewegs für die Betrachtung zu rechtgerückten Posituren in das Gewebe aus Schraffuren, aus Hell-Dunkel-Valenzen, aus einem Rapport sich wiederholender Pflanzenmuster usw. ins Werk gesetzt. Auf diesem Wege tritt letztlich das visuelle ‚Sosein‘ der Körper als eine Existenzweise zutage, die sich allein *im* und *durch* das Bild konstituiert. Allererst in dieser Weise ihres ‚Bildseins‘ vermögen sie als Paradigmen einer vorgestellten Synthese aus Natur und Ideal und damit als mikrokosmischer Wiederhall einer universal gedachten Ordnung zu figurieren.

Was mit dieser Sicht auf den Kupferstich in den Blick rückt, ist ein Bildbegriff, der auf einem organischen Kompositionsgefüge und einer Strukturganzheit des Bildes gründet, die zugleich als dessen Ausdruckseinheit verstanden wird. Sucht man nach theoretischen Positionen, die *diese* Strukturganzheit des Bildes und *diesen* Begriff seiner ästhetischen Totalität und gestalthaften Ausdruckseinheit ins Auge fassen, so wird man durchaus fündig. Und bemerkenswerter Weise ergeben sich auch hier direkte Bezugnahmen auf den Zusammenhang von Musik und Malerei. So setzt sich der Florentiner Literat und Historiker Vincenzo Borghini in seinen zu Lebzeiten nie veröffentlichten kunsttheoretischen Notizen um 1565 kritisch mit dem traditionellen Kompositionsbegriff von Alberti auseinander und ersetzt ihn als den einen, kategorialen Ordnungsgedanken des Bildes bewusst unscharf durch ein aufgefächertes, alternatives Spektrum von verschiedenen, oszillierenden Begriffen, die das Gemeinte eher umschreiben als direkt benennen und strikt definieren: so etwa „composizione“, „discordanza concorde“ (schön klingender Missklang), „armonia“, „proporzione“, „un’atta e accomodata disposizione“ (eine gute und angemessene Disposition der Teile) etc.³² Bei alledem betont er, dass das von ihm mit diesem oszillierenden Begriffsspektrum in den Blick genommene ästhetische Prinzip streng *begrifflich* im Grunde unsagbar bleibt, dass es vielmehr eine *unbegriffliche* ästhetische Kategorie meint: „so oder so oder noch durch andere Begriffe (o per altro nome) könnte man dies benennen. All diese und jene Begriffe aber umkreisen und umschreiben nur den Sachverhalt, den ich *eigentlich* meine“. Die implizite Kritik von Borghini richtet sich gegen die traditionelle Reduktion der Malerei und ihrer Wirkung auf den bloßen Figuralsinn der Darstellung. Er begreift das Bild nicht als eine mimetisch korrekte, perspektivische Illusion des Dargestellten, sondern als eine ästhetisch geschlossene Gesamtheit der Darstellung selbst. Darauf insistiert Borghini immer wieder, indem er die Kategorie der Komposition und der Harmonie auf das Ganze der Malfläche bezieht, nicht auf die „storia“ oder „imagine“, sondern deziert auf die „tavola“, die er ausdrücklich mit einem „campo“ vergleicht, wobei er sich explizit und nachdrücklich auf den integrierten Zusammenhang von Figu-

³² Vgl. dazu besonders Thomas Puttfarcken, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*, New Haven und London 2000, S. 180 ff.; ferner Körner 1988 (wie Anm. 25), S. 22 f. und S. 60 f.; Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei*, München 2008, S. 91 ff.

renzeichen *und* Farbgebung, von „disegno“ *und* „colore“ bezieht („*fra la forza de' colori e la forza del disegno*“). „Tavola“ meint hier also nicht nur Darstellung, sondern vielmehr einen Werkbegriff des Bildes, der eine ästhetische Totalität eigenen Rechts und eigener Logik besitzt. In ihm sind in wechselseitiger Verschränkung die Kategorien der Transparenz und der Opazität integriert und vermittelt, ebenso diejenigen des Teils und des Ganzen. Borghini geht es hier um eine Komposition und Harmonie, die sich auf der Fläche „piano“ des Bildes ereignet und gemäß dem Prinzip einer optisch bestimmten Erscheinungsweise. Nach alledem ist es für unseren Zusammenhang signifikant, das er dieses andere, alternative Verständnis des Bildes, d.h. diese ästhetische Totalität des Gemäldes, resümierend nicht anders benennt als mit dem pointierten Begriff der „*musica pittoresca*“: „E di tutte queste cose insieme ne nasce un'armonia e musica, dirò così, *pitturesca*“. Harmonie bzw. Komposition ist für Borghini also nicht objektiv gegeben, als eine im Bild repräsentierte Qualität der dargestellten Gegenstände, sondern als eine wirkungs- und rezeptionsästhetische Kategorie, als eine Eigenschaft ihrer Ansichtigkeit im Bild, die sich relational, nämlich aus der Beziehung der Teile zum Ganzen ergibt und im Subjekt des Betrachters erfüllt. Was damit gemeint ist, ist nicht eine Loslösung der Form vom Thema im Sinne prä-modernistischer Konzepte einer Bildautonomie, vielmehr geht es um eine Sichtbarkeit gerade des jeweiligen Themas vermittelt seiner ästhetischen, malerisch-bildlichen Gegebenheitsweise.

Eine Vorstellung davon, was in diesem Sinne unter Malerei als einer „*musica pittoresca*“ zu verstehen ist, kann ein Gemälde von Paulus Brill von ca. 1600 geben (Abb. 25).³³ Es zeigt einen Laute spielenden Landschaftsmaler mit seiner sorgfältig arrangierten Farbpalette, auf der die frisch zubereiteten Farben zu sehen sind, vor einem Gemälde, dessen Landschaft sich als eine reich differenzierte Skala von Farbwerten manifestiert und damit im Betrachter die Analogie von Farb- und Tonskalen, die Assoziation von Malerei als *musica pittoresca* und von Musik als *pittura musicale* hervorruft. Ganz in diesem Sinne bezeichnet zeitnah etwa der Antiquar und Mathematiker Ludovicus Demontiosus 1585 die Qualitäten malerischer Farbgebung mit Termini aus der musikalischen Harmonielehre. Ihm zufolge entspricht das musikalische ‚intervallum‘ der ‚species colorum‘ (der Erscheinungsgestalt der Farben), die Lage eines Tones innerhalb der Tonleiter „locus vocis“ dem „tonus, ubi coloris species refulgit“ (dem Farbton innerhalb der Farbskala), und so fort.³⁴ Blicken wir auf das Bildnis eines alten Mannes am Spinett, das um 1580 von einem Schüler oder Nachfolger Tintoretts gemalt wurde (Taf. XXXII), so begegnen wir derselben Vorstellung.³⁵ Direkt über dem Spinett, aus dessen geöffnetem ‚Körper‘ der Klang des Spiels ertönt, erscheint im geöffneten Fenster eine Landschaft mit Lagune, in deren Ferne in

33 Vgl. John Gage, *Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart*, Ravensburg 1994, S. 231.

34 Angeführt bei Raupp 1978 (wie Anm. 31), S. 126.

35 *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, hg. von Eduard A. Safarik, Rom 2006, S. 136 f., Kat. 191.

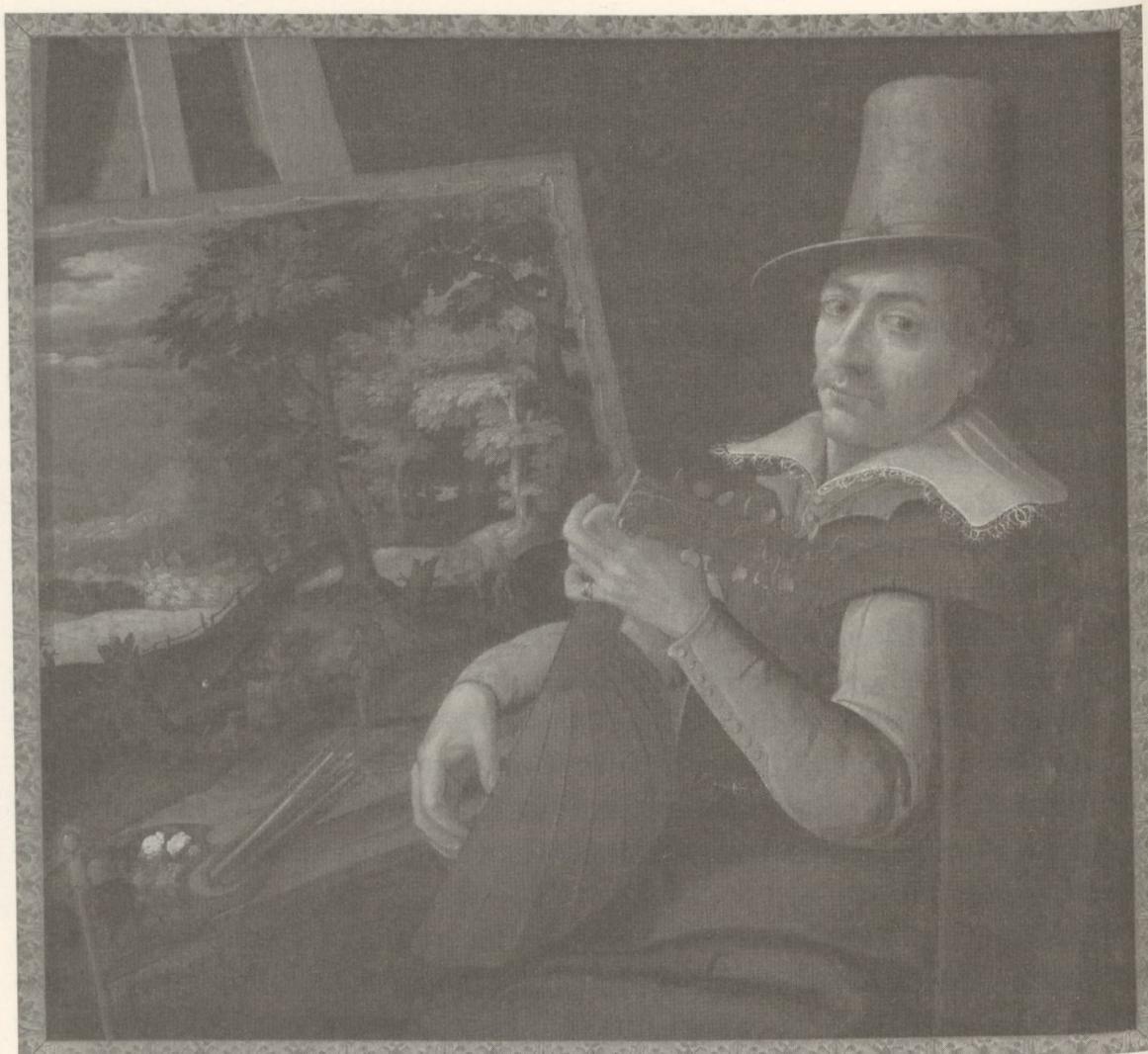


Abb. 25: Paul Bril, *Selbstbildnis mit Laute*, ca. 1595–1600, Öl auf Leinwand, 71 x 77,5 cm, Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design

rotgoldenen strahlendem Farbenglanz die Sonne untergeht und dabei ein reiches Farbenspiel im Lichtwiderschein der Wolken erzeugt. Der metaphorische Sinn vom unausweichlichen Vergehen nicht nur der Natur, sondern auch und gerade der flüchtigen Musik gewinnt hier seine Evidenz pointiert im Horizont der allein im Bild qua Fensterausblick unvergänglich fortbestehenden Komposition der Malerei.

Was sich für unsere Frage nach der medialen Differenz im Paragone zwischen Malerei und Musik aus dieser Erörterung ergibt, ist ein neuer, wie es scheint zentraler Aspekt. Denn jenseits der bisher diskutierten Vorstellungen vom ‚Körper‘ der Musik, jenseits von Notenschrift bzw. Notenbuch, jenseits vom Körper des Komponisten oder Musikers, und jenseits auch der verschiedenen ‚körperlichen‘ Musikinstrumente erscheint nun das Gemälde selbst als ein Körper der Musik und als ein Instrument zur Erzeugung eines musikalischen Affekts.

Blicken wir vor diesem Hintergrund auf ein Gemälde, das exemplarisch veranschaulichen kann, was mit Borghinis Konzept der „musica pittoresca“ ge-

meint sein kann, obwohl oder gerade weil ‚Musik‘ darin ikonographisch und motivisch nicht thematisch wird. Giovanni Bellinis *Dame bei der Toilette* von 1515 in Wien (Abb. 26) gilt heute – und galt noch mehr zu seiner Zeit – als Paradigma für die künstlerische Realisation der Frauenschönheit im Bildnis eines Ideals.³⁶ Wir begegnen damit erneut jenem ästhetischen Diskurs, den bereits Petrarca mit seiner Anrufung der unüberbietbaren Schönheit der Geliebten und seiner Ambition, sie zu „malen“ durch sein Singen („pinger cantando“) entfaltet hat. Offensichtlich figuriert die nackte Gestalt auch bei Bellini nicht nur als Paradigma einer idealhaft schönen Frau, sondern zugleich als Paradigma der Schönheit selbst und somit als das Thema schlechthin von Malerei. Macht man sich klar, dass das zentrale Motiv des Blickes in den Spiegel im Licht ikonographisch verbreiteter Kodierung zugleich als Darstellung des Sehsinnes, des *visus*, aufzufassen ist, so wird das hohe Maß an autoreferentielltem Sinn, das der Darstellung innewohnt, unmittelbar einsichtig. Nicht zuletzt werden mit dem Rundspiegel und insbesondere mit dem Fensterausblick in engem Beieinander zwei Motive in Szene gesetzt, deren Signifikanz als Metaphern der Malerei seit Alberti einschlägig war. Umso bemerkenswerter ist, dass weder der Spiegel noch der Ausblick auf die Landschaft zur Herausarbeitung einer eigentlichen Raumqualität oder einer plastischen Darstellungswirkung genutzt werden, sondern im Gegenteil ganz einem System von optischen Flächenansichten eingebunden sind und sodurch einer genuin malerisch-koloristischen Gegenstandsauffassung dienstbar gemacht werden. Die horizontal geschichteten Konturenverläufe der Landschaft setzen sich unmerklich, aber doch in genauem Anschluss in den Rand- und Binnenkonturen des Tuches fort, das um den Arm der Frau gelegt ist; gleichermaßen schreibt die Falte an ihrem Bauch die Horizontale der Fensterbrüstung fort (vgl. Abb. 27); so dominieren generell vertikale und horizontale Linienbezüge die gesamte Bildanlage und organisieren dabei das gestaffelte Hintereinander von Frauenkörper, Bank, Spiegel, Wand und Fenster dergestalt, dass nirgends ihre räumliche Disposition, ein räumlich messbares Zueinander klargelegt wird, sondern vielmehr eine rein flächig entworfene und optisch strukturierte Perspektive vorwaltet.

Die durchgängig auf optische Flächenwerte und damit auf eine genuin bildhafte Erfahrungswirklichkeit zielende Aufbereitung des Sujets gelangt zu ihrer Verdichtung in der ausnehmend fein abgestimmten, tonalen Orchestrierung des Kolorits. Dem Zusammenspiel von Blau-, Braun- und Olivtönen im textilen Haarschmuck wird derselbe Farbklang in der Landschaft beigeordnet, wobei ein goldschimmernder Lichtstreifen wohl akzentuiert auf Höhe der Schulterpartie erscheint. Die leicht rötlich-violette Tönung, die in der Wolkenpartie aufschimmert, korrespondiert dem violetten Beiklang der roten Farben in der Teppichmusterung im Vordergrund, und so fort. In der Tat kann man sagen, dass hier die Schönheit der Malerei und ihrer Farben geradezu zelebriert wird, und dies in

³⁶ Das Folgende nach Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 224 ff.



Abb. 26: Giovanni Bellini, *Dame bei der Toilette*, 1515, Öl auf Holz, 62,9 x 78,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

einer Weise, die man mit Borghini treffend als „musica pitturesca“ bezeichnen könnte. Der Harmonie-, Kompositions- und Schönheitsbegriff dieser „musica pitturesca“ steht fraglos in Bezug zur Ästhetik künstlerischer Naturüberbietung und zur Topik der literarischen *effictio*. Nicht zuletzt geschieht dies bereits bei Petrarca, wenn er, ganz im Modus seines „pinger cantando“, des singenden Malens, etwa davon spricht, dass die purpurne Schminke im Verbund mit dem Gold der Haare und dem Perlenschmuck die Wirklichkeit der von ihm besungenen Laura regelrecht zu einem Kunstwerk erhöht. Und nicht zuletzt setzt auch Petrarca die Geliebte unmittelbar in einen metaphorischen Vergleich mit den schönen Hügeln, grünbegrastem Auen und dunklen Weiden einer Landschaft, die in tausend Farben aufscheint („di color mille“). Das ist der alte dichterische Topos des Naturvergleichs, ausgeführt als metaphorische Verwebung der sichtbaren Landschaft mit der Schönheit der Frau. Im Licht solcher *literarischer* Motive gewinnt auch bei Bellini der Zusammenklang, in den die Erscheinung der Frau mit dem Ausblick auf die *malerische* Landschaft gesetzt ist, ihre sinnfällige Bedeutung. Er lässt sich auf dem Bild unabschließbar und in immer neu facettierten Aspekten ergründen, bis hin zum goldgerahmten Grün der Pflanzenornamentik auf dem Haartuch, das dem Grün der Natur, aber auch demjenigen der Augen korrespondiert; zum weißen Schimmer der Perlen, der im Weiß der

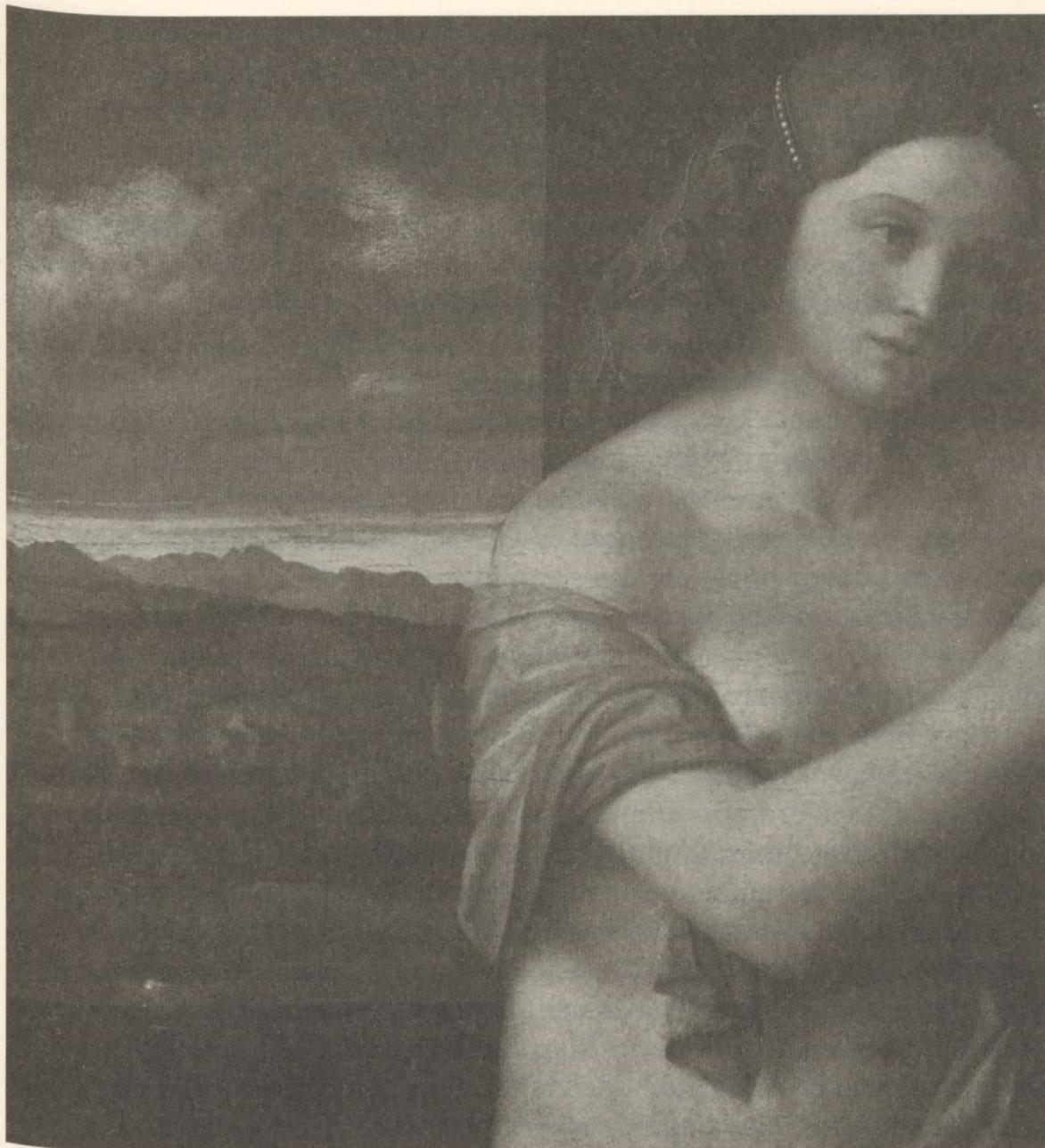


Abb. 27: Giovanni Bellini, *Dame bei der Toilette*, 1515, Öl auf Holz, 62,9 cm x 78,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Ausschnitt

Wolken widerklingt; zum bräunlich-goldenen Haar, zum zarten Schmelz des Inkarnates, und so fort. In der Tat erfolgt hier also eine „Inkarnation“ der Frauenschönheit durch die Malerei, wie sie eben bereits Petrarca als Ziel und höchste Erfüllung seines „pinger cantando“, seiner Kunst des singenden Malens als des genuinen Modus der Affektbekundung und Affekterzeugung aus der Kraft des liebenden Ich heraus apostrophiert hat: „col mio stile il suo bel viso incarnato“.³⁷

Dass das Bildkonzept, das sich dem Begriff einer „musica pittoresca“ verknüpft, motivisch und semantisch durchaus auch direkt auf das genuine Thema

³⁷ Vgl. Petrarca 1972 (wie Anm. 4).

der Musik selbst bezogen wurde, sei hier mit einem Beispiel nurmehr kurso-
risch angedeutet. So steigert Tizian in seinem berühmten Spätwerk der *Schindung des Marsyas* von etwa 1575–76 (Taf. XXXIII)³⁸ das Verfahren einer Auf-
ladung des bildlichen Ausdrucksbefundes bis hin zu einer regelrechten Farb-
fleck-Malerei, um hierdurch das emotionsgeladene Sujet sehr spezifisch durch
den Eindruck der geradezu physischen Zerstückelung und Zerfurchung des
Bildfeldes im eigentlichen Sinn zu ‚transformieren‘ zu einem Drama, dessen me-
tamorphotische Dimension sich ganz im Auge des Betrachters vollzieht und auf
diese Weise den Affektausdruck des Bildes nachhaltig modelliert und umse-
mantisiert. Kurz: Das Drama der Häutung des Marsyas entfaltet sich für den Be-
trachter als Erlebnis, das sich auf der Farbhaut des Bildes selbst ereignet, wenn
man so will als dessen Entgegenständlichung und gleichzeitige Rekomposition
zu einem komplexen Gefüge von Farbe und pastos gesetzten Pinselstrichen.³⁹

So verleiht, pointiert gesprochen, bei Tizian recht eigentlich der materialisierte Farbauftrag, sprich: die „musica pittoresca“ selbst, dem geschundenen Marsyas eine neue Haut, die der Malerei nämlich, in der er fortbesteht und ewig fortleben wird, stumm zwar und sein grausames Martyrium in unhörbarer Ruhe und ohne jeden Laut erduldet, aber in eben diesem *stummen* Ausdruck subtil überhöht über jenen Gott Apoll, der ihn im musikalischen Wettbewerb vermeintlich klangvoll besiegte, nun jedoch als wahrhaft unmenschlicher Schinder nachgerade zu einer Defiguration mit schemenhaft aufgelöstem Unterleib verkommt und sich in seiner Animalität nicht von ungefähr im Gegenüber eines lechzenden Hundes, auf der rechten Seite der Szenerie, gespiegelt und zugleich im blutleckenden Hündchen in der Mitte ironisch kommentiert findet. Der Entkörperlichung des Apoll steht hier eine Verkörperlichung anderer Art und Dimension gegenüber, nämlich jene der Malerei, die eben als „muta poesia“ den verstummten Klang des heillosen Marsyas restituiert und diese Heilung subtil, auch in seinen christologischen Referenzen markiert. So demonstriert Tizians „musica pittoresca“ hier am Ende nichts weniger als den Triumph seiner erregend stummen Ausdrucksmalerei über eine apollinisch artistische Musik, die freilich das Signum des Naturhaft-Animalischen als ihren kaum mehr verhüllten, wahren Ausdruck unverkennbar in sich trägt.

38 Vgl. *Tiziano* (wie Anm. 24), S. 266–271, Nr. 40 (Luisa Attardi), mit der älteren Literatur.

39 Vgl. Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark und London 1996, S. 133–144; Thomas Puttfarcken, *Titian and the Tragic in Painting. Aristotle's „Poetics“ and the Rise of the Modern Artist*, New Haven und London 2005, S. 193 ff.; Daniela Bohde, „Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians Schindung des Marsyas“, in: *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, hg. von Ursula Renner und Manfred Schneider, München 2006, S. 135–160; Jodi Cranston, „Theorizing Materiality: Titian's Flaying of Marsyas“, in: *Titian: materiality, likeness, „istoria“*, Turnhout 2007, hg. von Joanna Woods-Marsden, S. 5–18; David Rosand, „Most musical of mourners, weep again!: Titian's Triumph of Marsyas“, in: *Arion*, Bd. 17, 2010, Nr. 3, S. 19–43; Jodi Cranston, *The Muddied Mirror. Materiality and Figuration in Titian's Later Paintings*, University Park 2010, S. 47 ff.

Zusammenfassend und in der Rückschau auf die diskutierten Beispiele zeichnet sich ab, dass die Malerei der medialen Alterität des musikalischen Affektausdrucks (d. h. seiner Unsichtbarkeit, seiner Immaterialität, seiner zeitlichen Transitorik, seiner unfasslichen Tonvarianzen und ungreifbaren Klangmodulierungen etc.) durch Strategien einer regelrechten Inkorporierung begegnet und der Musik kompensatorisch die Gestalt eines „Körpers“ zuweist (den des Komponisten, des Musikers, des Instruments, der textgleichen Notation etc.). Vollzieht die Malerei die Medialisierung des musikalisch-klanglichen Affekts demzufolge maßgeblich durch Verfahren der figürlichen Verkörperung, so generiert sie im selben Zug den medieneigenen, bildlich-visuellen Affekt immer weniger durch figürlich dargestellten Körperausdruck und seine rhetorische Kodierung (durch Mimik, Gestik, Gebärde etc.), sondern vielmehr – in einem gegenläufigen Überbietungsimpuls – durch eine forcierte Performanz eigener, medienspezifischer Morphologien und Phänomenwerte (solche der Farbe, der Malfaktur, der Komposition, der Schärfe-Unschärfe-Relation, der Hell-Dunkel-Inszenierung etc.). Der Rückbildung des *musikalischen* Affektausdrucks auf dargestellte „Musikkörper“ steht also die Freisetzung des *bildlichen* Affektausdrucks durch den eigenen „Bildkörper“ der Malerei gegenüber. Der Wirklichkeit bildlicher Affektdarstellung und dem Prozess ihrer zunehmenden Ausdifferenzierung schreibt sich somit – in wechselseitiger Fundierung – sowohl eine multisensuelle Aufladung (Klang *und* Blick, Sehen *und* Hören, Musik *und* Malerei) als auch eine monomediale Selbstprivilegierung (der Malerei *vor* der Musik) ein. Als wesentliches Signum dieser Einschreibungsprozesse erweist sich dabei eine semiotisch wie auch rezeptionsästhetisch wirksame Verschiebung von der Repräsentation zur Präsenz, vom dargestellten Körper zum Körper des Bildes selbst, eine Verschiebung, in deren Vollzug die medialen Präsenzeffekte zur genuinen Manifestationsform des bildlichen Affektausdrucks werden.

Dass die gemalten Bilder nicht nur Körper affektgeladener Personen oder, wie im Fall unserer Beispiele, Körper der Musik und ihrer Affekte darstellen, sondern dass sie vielmehr selbst Affekte verkörpern, die Affekte der Malerei, hat schließlich für die Dimension dessen, was man ihre Performanz nennen könnte, weitreichende Folgen. So beziehen etwa Caravaggios berühmte Gemälde seines Frühwerks wie der *Lautenspieler* oder das *Concerto* (von ca. 1597) eben hieraus ihre besondere Bedeutung (Taf. V und Abb. 28)⁴⁰. Entstanden für das hohe römische Patriziat und in einem Kontext, in dem Musik als inszenierte Aufführung, als eine soziale Praxis kultureller Selbstaussstellung und damit zunehmend als Mittel der gesellschaftlichen Distinktion betrieben wurde, zielen sie nicht eigentlich auf einen Paragone der affektrepräsentierenden und zugleich affektgenerierenden Malerei mit der in dieser Hinsicht ihrerseits affektspezifischen Musik ab. Vielmehr streben sie danach, ihrerseits an der besagten kulturellen Praxis durch eine

⁴⁰ Keith Christiansen, *A Caravaggio rediscovered. The Lute player*, New York 1990; Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2012, S. 90–101, S. 287 f., Nr. 53–55, mit weiterer Literatur.



Abb. 28: Caravaggio, *Der Lautenspieler*, ca. 1595, Öl auf Leinwand, 94 x 119 cm, Sankt Petersburg, Eremitage

eigene, neue und akut körperbetonte Bildperformanz zu partizipieren. Worum es dabei geht, ist nicht mehr eine subtile Affekteinstimmung, nicht mehr die ‚Evokation‘ einer wie auch immer zu imaginierenden Musik, worum es geht, ist vielmehr die entschiedene, unverhüllte, pure Selbstaussstellung der verschiedenen Körper der Musik, die dem Betrachter – etwa im Fall des *Lautenspielers* – so sichtbar, so greifbar im Effekt des suggestiven Trompe-l’oeil, auf vorderster Bildebene und in Draufsicht auf dem kostbar teppichdekorierten Tisch wie auf einem ‚Präsentierteller‘ regelrecht dargeboten werden: die Instrumente, das aufgeschlagene Notenbuch, und nicht zuletzt der Lautenspieler selbst, der in theaterhaft antikischem Gewand mit weißem Hemd und schwarzer Scherpe, in perückengleich zurechtgemachtem Haar mit eingeflochtenem Kopfband, in seinem mit Schminke auf Wangen, Lippen und Augenbrauen zubereitetem Antlitz wie drapiert vor Augen steht. Kurz: Es geht hier nicht eigentlich um Musik, sondern um ein ‚Staging‘ von Musik durch ihre dinglichen, objekthaften Substitutformen. Gerade dadurch: durch diese so unverhohlenen präsentative Ausstellung, durch den Eindruck, dass Musik hier wie in einem Schaufenster dargeboten wird, prägt die Darstellung eine Struktur der Uneigentlichkeit aus. Alles Ereignishafte der Musik selbst, ihre klangliche Realisierung und konkrete Expressivität wird hierdurch entfremdet, denatu-

realisiert und als ein bloß gestelltes, für das Auge eingerichtetes Szenario dargeboten, inszeniert in einer raumzeitlich unverortbaren, unlokalisierbaren, einer un-eigentlichen Wirklichkeit, derjenigen des Bildes. Pointiert gesprochen wird hier durch den präsentativen Bildmodus der Gestelltheit die Paradoxie einer gemalten Musik, ja die Inkommensurabilität von Bild und Musik hervorgekehrt, und der Betrachter wird am Ende gewahr, dass Musik im Anblick des Gemäldes recht eigentlich gerade *nicht* zum Gegenstand seiner ästhetischen Erfahrung werden kann.

In der Geburt des Träglichen konstatiert Friedrich Nietzsche ein aporetisches Verhältnis zwischen Musik und Bild und bezeichnet den Widerspruch zwischen den beiden Formen der Kunst ausgehend von der Urkammer der Apollonischen und Dionysischen Künste. Der Gegensatz vom Apollinischen und Dionysischen Konflikt stehenden Triebkräfte der Kunst, worauf letztlich seine gesamte Nietzsche'sche philosophische Grundlehre gründet. Die vehementen Spannungen die den beiden Medien von Bild und Klang innewohnt ermöglicht nur durch die Bildmusik und Bildtöne. Kant systematisch unter der Devise des Bildes und des Tones zusammenzufassen. An die beiden Kunstgötter, Apollo und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungelöstes Gegensatz nach Ordnung und Ziel, zwischen der Kunst des Bildes, der Apollinischen, und der unbilligen Kunst der Musik, als der des Dionysischen, besteht. Die Apollinische Kunst des Bildes dem „schönen Schein“, dem „Prinzipium der Harmonie“ und dem „Idealismus“, so lässt sich die dionysische Kunst des Musikers der „Selbstvergessenheit“ des Kunstzustandes und der „Trennung“, dem „Leid“ und der „Tanz der Erde“ zugeordnet. Das Apollinische lässt sich festhalten, ist als das Prinzip des Bildlichen zu identifizieren und tritt als solches als Schein der Wirklichkeit hervor, während sich das Dionysische umgekehrt, als dessen unsehbarer und bildloser Grund erkennen lässt. Tatsächlich aber den Gegensatz zwischen diesen beiden ästhetischen Medien als Opposition von Rationalität und Irrationalität, als ausgewogene Ästhetik von Vernunft und Sinnlichkeit zu begreifen. In beiden Fällen verbindet wir uns diesem rational-logischen Verfahren und zwar im Bereich des Liedes und der Musik und die dionysische Verfahrensweise ist ein nicht-rationaler Prozess.

1. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, München 1900, 1. Aufl., S. 10.

2. Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, München 1900, 1. Aufl., S. 10.

3. Ebd. S. 28.

4. Ebd. S. 28.

5. Ebd. S. 27.

6. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, München 1900, 1. Aufl., S. 10.

7. Ebd.

8. Friedrich Nietzsche, Die dionysische Weltanschauung, in: Nietzsche, Werke, Berlin und New York 1952, 2. Aufl., S. 27.

9. Ebd. S. 27.

Farbtafeln

Taf. I. Jan Bruegel, Peter Paul Rubens: *Allegorie auf Geschmack, Tugend und Gehör*, 1625, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Madrid, Prado

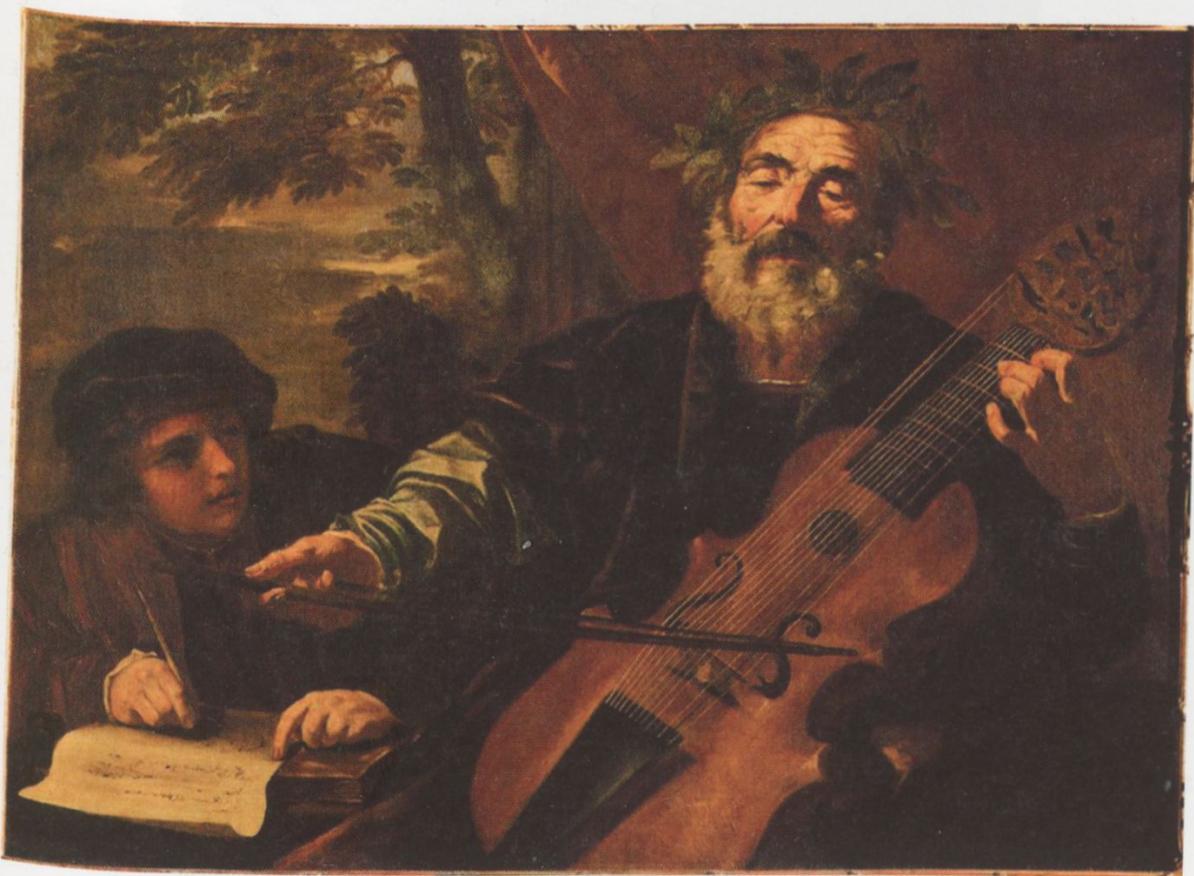
Taf. II. Nicolas Poussin: *Eschere Varrese*, 1637, Öl auf Leinwand, 74 x 100 cm, Paris, Musée du Louvre



Taf. V: Caravaggio, *Die Musiker*, 1595, Öl auf Leinwand, 92 x 118,5 cm,
New York, Metropolitan Museum of Art



Taf. VI: Giorgione, *Die drei Lebensalter des Mannes*, ca. 1503, Öl auf Holz,
62 × 77,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



Taf. XXIX: Pier Francesco Mola, *Homer*, ca. 1665, Öl auf Leinwand,
95 x 131 cm, Rom, Galleria Corsini



Taf. XXX: Annibale Carracci, *Bildnis des Claudio Merulo*, 1587, Öl auf Leinwand, 91 x 67 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte



Taf. XXXI: Filippino Lippi, *Bildnis eines unbekanntes Musikers*, ca. 1480–90, Tempera und Öl auf Holz, 51 x 36 cm, Dublin, National Gallery of Ireland



Taf. XXXII: Tintoretto-Nachfolge, *Alter Mann am Spinett*, um 1580, Öl auf Leinwand, 80 x 97 cm, Rom, Galleria Colonna



Taf. XXXIII: Tizian, *Die Schindung des Marsyas*, ca. 1570–76, Öl auf Leinwand, 212 x 207 cm, Kromeríž, National Museum