

Jörg Zimmermann

Wechselbeziehungen zwischen den Künsten: Bemerkungen zur Musikalisierung der Malerei im Kontext einer Ästhetik der Moderne

[In: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 6, November 1993, S. 4 – 10]

In seinem 1912 veröffentlichten Essays *Über Bühnenkomposition* sagt Kandinsky: "Jede Kunst hat eine eigene Sprache, das heißt die nur ihr eigenen Mittel. So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein Reich für sich. Deswegen sind die Mittel äußerlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort! ... *Im letzten innerlichen Grunde* sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität. Dieses letzte Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feinere Vibrationen derselben. Diese feineren Vibrationen, die im letzten Ziele identisch sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voneinander. Der undefinierbare und doch bestimmte Seelenvorgang (Vibration) ist das Ziel der einzelnen Kunstmittel. Ein bestimmter Komplex der Vibrationen - das Ziel eines Werkes. Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele - das Ziel der Kunst." (1)

Diese Äußerung dokumentiert ein altbekanntes Dilemma: Weder die Versuche einer vollständigen analytischen Trennung der Künste noch die mehr oder weniger spekulativen Entwürfe einer das "Wesen der Kunst" repräsentierenden Synthese haben dem über Jahrhunderte hinweg geführten ästhetischen Diskurs ein halbwegs sicheres Fundament geben können. (2) Die Vielfalt künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten mit ihren imaginativen Verwicklungen entzieht sich seit jeher aller Bemühung um eindeutige Grenzziehung und begriffliche Disziplinierung. Dies gilt schon für die Antike. Wie etwa ließen sich Geist und Form einer aristophanischen Komödie mit dem seit frühgriechischer Zeit propagierten Ideal des Schönen als zahlhaft bestimmter Harmonie vereinbaren? Andererseits äußert sich nicht nur bei Philosophen, sondern auch bei Künstlern immer wieder ein Bedürfnis nach möglichst bündigen Wesensdefinitionen der Kunst, die zugleich die Verwandtschaft aller Künste offenbaren könnte. Noch in der Moderne, die doch die künstlerischen Ausdrucksmittel in einer bis dahin ungeahnten Weise freigesetzt hat, sind platonisch gefärbte Visionen der einen "wahren Kunst" nicht ungewöhnlich. Auch Kandinskys emphatische Rede vom "letzten Ziel" und "innerlichen Grunde" legt davon noch Zeugnis ab. Mit dem Hinweis auf "undefinierbare" Vibrationen der Seele wird andererseits eingestanden, daß jenes Ziel begrifflich keineswegs klar zu bestimmen ist.

Überzeugender wirkt daher im Rückblick auf eine schier unüberblickbare Pluralität künstlerischer Entwürfe und ästhetischer Manifeste jene ironisch-paradoxe Diktion, in der Kurt Schwitters die Grenzüberschreitungen der Moderne gerechtfertigt hat: Zu fordern sei "die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerks". Alles sei einzusetzen - vom "Doppelschienenschweißer bis zur Dreiviertelgeige". In schockierender Verbindung des Bildnerischen mit der "Glut musikalischer Durchtränkung" soll das dadaistische "Kunstwerk" als Assemblage heterogener Materialien wider alle Ordnung sein. (3) Welche Theorie könnte solche Entgrenzungen noch mit Hilfe eines einheitlichen Kategoriensystems begründen?

Statt einer Diskussion der angedeuteten Extreme seien im folgenden einige Aspekte jener Entwicklung erläutert, die sich als Musikalisierung der Malerei umschreiben läßt und für das Selbstverständnis der Moderne - richtiger: einer einflußreichen Konzeption von Moderne - von größter Bedeutung gewesen ist. (4)

Der mehr oder weniger spekulative Vergleich bestimmter Künste - ihrer Verwandtschaften wie der Möglichkeiten ihrer Verbindung - ist eine seit der Antike vertraute Argumentation. Der Vergleich der Musik mit der Malerei spielt allerdings bis zur Epoche der Romantik eine eher marginale Rolle. (5) Vorherrschend war die Analogie von Malerei und Dichtung - *ut pictura poesis* -, die Lessing in seinem *Laokoon* so heftig attackiert hat, um ihr die These von der prinzipiellen Selbständigkeit aller Künste entgegenzusetzen. (6)

Im Zeichen einer verstärkten Hinwendung zur Natur als anschaulichem Vorbild der Kunst gibt es im 18. Jahrhundert eine - allerdings nur schwach ausgeprägte - Tendenz, auch die Musik am Begriff des Malerischen zu orientieren. (7) Beethovens Antwort auf diese Tendenz in seiner Pastoral-symphonie zeigt zugleich eine Wendung an, nach der nunmehr umgekehrt die ästhetische Vorbildlichkeit der Musik herausgestellt werden kann: "Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". (8)

Die Musikalisierung der Malerei im Zeichen des Ausdrucksprinzips ist für eine Beurteilung der Wechselbeziehungen beider Künste sicherlich zukunftsweisender als das in der späten Romantik erneuerte Plädoyer für musikalische "Tongemälde", das sich im übrigen mit der Favorisierung des Begriffs "sinfonische Dichtung" weniger an der Anschaulichkeit der Malerei als an der Zeitform epischer Schilderungen und dramatischer Handlungen orientiert. (9)

Unter den poetischen Gattungen ist es wiederum die Lyrik, die zunehmend vom Ideal des musikalischen Ausdrucks her beurteilt wird (10), so daß sich in der ästhetischen Diskussion um 1800 eine nach der Seite der Malerei wie nach der Seite der Dichtung wirksame Tendenz zur Musikalisierung feststellen läßt.

Aufschlußreich bleibt die Art und Weise, in der sich Hegel in seiner Ästhetik mit dieser Tendenz auseinandergesetzt hat, da er im Interesse an einer möglichst weitreichenden begrifflichen Durchdringung der Kunst in einer von "Reflexionsbildung" geprägten Zeit innerhalb des Ensembles der Künste einen Vorrang der Dichtung behauptet. Wird andererseits der Gegenstand der "romantischen Kunstform" als "innerliche Gestalt der Seele in sich selbst" bestimmt, so muß die mit dem neuen Ausdrucksprinzip verschwisterte Musik als jene Kunst erscheinen, die sich am entschiedensten von allen äußeren Einschränkungen befreit und zu ästhetischer Autonomie erhebt. Entsprechend heißt es bei Hegel, daß das Tonreich in diesem Freiwerden zu einer Gestaltungsweise kommen könne, "welche ihre eigene Form als kunstreiches Tongebilde zu ihrem wesentlichen Zweck werden läßt." (11) Zugleich beklagt Hegel jedoch einen Verlust an Bestimmtheit im Verhältnis zur begrifflich artikulierbaren Idealität des Schönen. Dem Wunsch nach fortdauernder Bindung der Künste an eine anschaulich gegebene "Objektivität des Gedankens" zum Trotz erkennt Hegel andererseits eine Art immanenter Notwendigkeit zu weitergetriebener Abstraktion nach dem Modell der autonomen Musik: So wandle sich in der neuesten Lyrik die "Plastik der rhythmischen Versifikation" zur "Musik der Alliteration, Assonanz und mannigfachsten Reimverschlingungen", während sich die Nähe der Musik in der Malerei zunächst in einem "allgemeinen Klang der Stimmung" zeige, der durch die Tonigkeit der Farbe zum Ausdruck gebracht werde. Die "Zauberei des Farbenscheins" könne sich als "ein für sich objektloses Spiel des Scheinens" so überwiegend geltend machen, daß darüber der Inhalt der Darstellung gleichgültig werde und sich die Malerei in der "Entgegensetzung und ineinanderscheinenden und -spielenden Harmonie" zur Musik herüberzuwenden anfangen.

Mit der beginnenden Moderne tritt die Aussagekraft philosophischer Ästhetik ganz hinter dem innovativen Gehalt der werkbegleitenden oder werkimmanenten Reflexion von Künstlern zurück. Dichter wie Baudelaire, Verlaine oder Mallarmé, und Maler wie Cézanne, Van Gogh oder Gauguin berufen sich auf je spezifische Weise auf die Vorbildrolle der Musik, ohne daß daraus allerdings eine allgemeine Doktrin abzuleiten wäre. Daher soll im folgenden an einem konkreten Fall erläutert werden, welche Chancen und Probleme sich aus der Berufung auf die Musik als eines Ideals der ästhetischen Moderne ergeben.

Baudelaire brachte mit seinem Gedicht *Correspondences* und dem Vers "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" besonders eindrucksvoll jene Empfänglichkeit für synästhetische Erfahrungen zum Ausdruck, die die Entwicklung der modernen Kunst in der Folgezeit entscheidend beeinflussen sollte. (12) Die Analyse solcher Wechselbeziehungen muß jedoch von Anfang an zwischen indirekter Evokation und direkter Korrelation verschiedener Bereiche der Sinneswahrnehmung (aisthesis) in der Kunst unterscheiden. Künstler wie Theoretiker ließen sich jedoch immer wieder von der Hoffnung leiten, daß das fragile Geflecht kontextabhängiger und subjektiv eingefärbter synästhetischer Deutungen von allgemeingültigen Einsichten in objektive Gesetzmäßigkeiten abgelöst werden könnte. Zwar hat ein solcher Glaube in manchen Fällen die Schaffung originärer Kunstwerke unterstützt; die Erfahrung ihres spezifischen Gehaltes spricht jedoch gegen die Möglichkeit einer Ablösung theoretischer Reflexion von den konkreten Bedingungen ästhetischer Produktion.

Baudelaire sah die in jenem Gedicht poetisch evozierte Korrespondenz von Tönen und Farben vor allem in der Malerei seines Freundes Eugène Delacroix verwirklicht; diese "wundervollen Farbakkorde" ließen einen oft von Harmonie und Melodie träumen, und der Eindruck, den seine Bilder hinterließen, sei "oft gleichsam musikalisch". (13) Delacroix, der sich wiederum durch die Bekanntschaft mit Chopin zu Vergleichen der Malerei mit der Musik inspirieren ließ, gab diese Sichtweise an Maler der nächsten Generation weiter. (14)

Vor allem Paul Cézanne hat sich gegen Ende seines Lebens - in Erinnerung an Delacroix und assistiert von seinem philosophischen Gesprächspartner Joachim Gasquet - des öfteren auf die immanente Bedeutung des Musikalischen für die neue Malerei berufen.

Die unbestreitbare Wirkung dieses Vergleichs liegt zunächst in der Verlagerung der Aufmerksamkeit des Betrachters vom Darstellungsgehalt des Bildes zu der ihm eigenen ästhetischen Materialität. Eine Anweisung Gauguins weist besonders deutlich in diese Richtung: Man solle zuallererst auf die "Musik des Bildes" zu achten; denn "bevor man überhaupt weiß, was das Bild darstellt, ist man doch sofort ergriffen von dem magischen Akkord seiner Farben." Gerade Cézanne spiele beständig die große Orgel, was auch so ausgedrückt werden könne, daß er "polyphon" sei. (15)

Fraglich bleibt allerdings, ob die Rolle der Musik als ästhetischem Ideal für eine stimmige Begründung der neuen Bildkonzeption notwendig oder ob sie - im Sinne Wittgensteins - lediglich eine Leiter ist, die man wegwerfen kann, sobald man gelernt hat, die Bilder der Moderne "richtig" zu sehen. Jede Kunst, die sich musikalisiere, sei auf dem Weg zur absoluten Vollkommenheit, meinte Emile Bernard als Freund und Bewunderer Cézannes mit Blick auf dessen Werk. (16) Bedarf es solcher Wegweisung nicht mehr, nachdem das Projekt einer reinen Malerei längst historisch geworden ist?

Um dies beurteilen zu können, ist ein Rekurs auf Äußerungen von Kunsttheoretikern lehrreich, die sich in unterschiedlicher Weise mit Cézannes Werk als Ausgangspunkt des über den Kubismus zur Abstraktion führenden Weges moderner Malerei auseinandergesetzt haben.

So bestimmt Max Imdahl in seiner Abhandlung "zur theoretischen Begründung moderner Malerei" als deren eigentliches Ziel die Verwirklichung einer optisch autonomen Bildkonstruktion, die sich allein der Evidenz ihrer rein immanenten formalen Regelung verdanke. (17) An keiner Stelle der Argumentation jedoch wird der von Cézanne selbst nahegelegte Vergleich mit der Musik bemüht. Er scheint die angestrebte vollkommene Autonomie eher zu beeinträchtigen.

Demgegenüber behauptet Kurt Badt in seinem höchst ambitionierten Werk über die Kunst Cézannes, daß die Verwandtschaft zur Musik keine bloß oberflächliche Ähnlichkeit betreffe, sondern "innere Übereinstimmung". (18) Cézannes Bildstrukturen seien "effektiv musikalisch"; deshalb könne ein "vollständig unmusikalischer Mensch" diese Art von Malerei in einer sehr wesentlichen Hinsicht niemals begreifen. Im Einklang mit entsprechenden Gedanken Cézannes bezieht Badt die "Musikalisierung" der Malerei ganz auf das "Chroma". (19) Die möglichen interpretativen, assoziativen und strukturalen Beziehungen zwischen Tönen und Farben bilden damit den Kernbereich der Argumentation. Die Rede von "Tonarten", "Skalen" und "Intervallen" reicht andererseits nicht aus, um bildnerische Komposition in strikte Analogie zur musikalischen zu setzen. So gibt z.B. kein dem Zurechthören von Intervallen entsprechendes Zurechtsehen. Intervalle innerhalb von Farbskalen lassen sich nicht als äquidistante, jeder Realisation vorgängige Größen fixieren. Jede Segmentierung des Farbkreises bleibt vieldeutig und von Differenzierungsentscheidungen des jeweiligen Auges abhängig, zumal der Farbfleck (tache) als kleinste Einheit der Bildkomposition immer auch eine singuläre Setzung mit spezifischer Gestaltqualität ist.

Badt versucht diesen Schwierigkeiten Rechnung zu tragen, indem er jedem Bild Cézannes eine eigene Chromatik zuordnet: Sie betreffe den jeweiligen "Umfang einer 'Oktave', das heißt den Bereich der aufzunehmenden Farbtöne bis zur Wiederholung des gleichen Grundtons in höherer beziehungsweise tieferer Lage" mit dem ebenfalls singulär zu setzenden "kleinsten zulässigen Intervall". Die Analogie zwischen Farbbereich und Tonbereich mit jeweils gleichen "Lagen" (Elemente von gleichem Helligkeitswert bzw. gleicher Tonhöhe) reicht jedoch nicht sehr weit, da z.B. die behauptete Äquivalenz von "dunklem Gelb", "hellem Blau" und "mittlerem Grün" eine Sache konkreter Abschätzung im Kontext des ganzen Bildes ist. Daß es hier der präzise klingenden Begrifflichkeit zum Trotz eher um Spielräume intuitiver Anmutung geht, zeigt die Bemerkung: Cézanne müsse solche Setzungen "aus der Einsicht in den Farbformzusammenhang seiner Bildobjekte heraus tun, je nachdem was ihm sein tempérament während der Beobachtung über den zu malenden Gegenstand zuraunt."

Zwischen der gänzlich musikabstinenten Begründung von Imdahl und der emphatisch musikbezogenen Begründung von Badt hält Gottfried Boehm gleichsam die Mitte: Cézanne arbeite nur "insofern analog zur Musik, als auch er das Bild als ein autonomes Gefüge behandelt, wo die einzelnen Farbtöne nicht etwas Dingliches bedeuten". (20)

Eine Schlüsselrolle für die Beurteilung der "Musikalität" Cézannescher Malerei spielt seit jeher eine Äußerung, die der Maler gegenüber Louis Le Bail gemacht haben soll: "On ne devrait pas dire modeler mais moduler". (21) Dieses Sprachspiel kann für das Verständnis Cézannescher Malerei förderlich sein, wenn es von vornherein als ein nur indirekt mit dem Begriff musikalischer Modulation verknüpfter Ausgangspunkt für die Neubestimmung spezifisch bildnerischer Verfahren verwendet wird. Daß es hier mehrere Möglichkeiten der "Umcodierung" gibt, zeigt ein Vergleich zwischen einigen dafür charakteristischen Äußerungen der schon genannten Autoren: So bestimmt Boehm das far-

bige "Modulieren" bei Cézanne als Generierung einer Hell-Dunkel-Skala aus der "Eigenhelle der jeweiligen Farben", also nicht durch Trübung mittels Schwarz oder durch Aufhellung mittels Weiß. (22) Demgegenüber bezeichnet Badt das "Modulieren" musikhäufiger - darin aber auch problematischer - als die Aufgabe, durch verschiedene "Bildtonarten" hindurch dieselben Farben in verschiedener Bedeutung vorzubringen, d.h. in verschiedener Beziehung zu dem im Verlauf der bildnerischen "Durchführungen" wechselnden Grundton. Die Wiederkehr der gleichen Farbe erhalte dadurch einen anderen Stellenwert. (23) Beide Verwendungsweisen des Begriffs "Modulation" wollen verdeutlichen, warum in Cézannes Malerei der Eigenwert der Farbe - als "Lage" innerhalb einer bildspezifischen Chromatik - gegenüber dem Darstellungswert - als ihrerseits durchaus vieldeutiger Relation zum Farbbereich möglicher Bildgegenstände - dominieren und die ästhetische Dignität eines Bildes begründen muß.

Wenn Badt nun sogar beansprucht, die Wiederkehr bestimmter Farbkonfigurationen in verschiedenen melodischen, harmonischen oder rhythmischen Zusammenhängen und die Bildung farbiger Vorhalte, Halbschlüsse und Schlüsse konstatieren zu können, so entzieht sich seine Argumentation noch stärker den Bedingungen einer intersubjektiv nachvollziehbaren Analyse. Gleichwohl können auch solche weitgehend assoziativen Übertragungen eines musikspezifischen Vokabulars dazu anregen, in neuer Weise über bildnerische Prozesse nachzudenken. Sie unterstützen zum Beispiel eine der klassischen Bildästhetik fremde Verzeitlichung und Dynamisierung der Bildwahrnehmung (24): So lassen sich Farbfolgen in vager Analogie zur Fugentechnik nach kanonisch verschachtelten oder kontrapunktisch entgegengesetzten Richtungen, Verläufen, Korrespondenzen, nach Sequenzierungen, Echowirkungen, Akzentverschiebungen etc. beurteilen. (25) In der Anwendung eines jeden dieser Begriffe stecken bestimmte von den Eigentümlichkeiten bildnerischer Gestaltung abhängige Probleme, die im einzelnen festgestellt und erörtert werden müssen.

So können im Netz der zwischen Musik und Malerei gestifteten Analogien selbst entlegene Vergleiche erhellend sein, wenn sie mit dem Bewußtsein verbunden sind, daß die Feststellung von Verwandtschaften vor allem einer umfassenderen Erfahrung jener ästhetischen Differenz dienen sollte, durch die sich der Eigensinn singulärer Werke der Kunst geltend macht.

1 Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler, hrsg. v. Max Bill, 3. Aufl. Bern 1973.

2 Vgl. hierzu: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, Aarau und Frankfurt am Main, 2. Auflage 1983.

3 Kurt Schwitters: "An alle Bühnen der Welt" [1919], in ders.: Das literarische Werk, hrsg. v. Friedhelm Lach, Bd. 5, Köln 1981, S. 39 ff.

4 Eine Fülle von Materialien zu dieser Entwicklung bietet der Ausstellungskatalog Vom Klang der Bilder: die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Karin von Maur, München 1985. Zu den Anfängen im 19. Jh. vgl. La Motte-Haber, Helga de: Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990, S. 75 ff.

5 Eines der wenigen prominenten Beispiele vor der Epoche der Aufklärung ist der Brief von Nicolas Poussin aus dem Jahre 1647, in dem er die Übertragung der musikalischen Moduslehre auf die Theorie der Malerei empfiehlt. Vgl. Jan Bialostocki: "Das Modusproblem in den bildenden Künsten", in ders.: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966, S. 9 ff. - In der Tradition des harmonikalen Denkens spielt der Vergleich von Ton- und Farbskalen eine gewisse Rolle, der dann in Künstlertheorien seit der Romantik wieder aufgenommen und weiter ausgeführt wird.

6 Vgl. Hans Christoph Buch: Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács, München 1972.

7 Vgl. Walter Serauky: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850, Münster 1929.

8 Vgl. Albrecht Riethmüller: "Landschaft in der Musik, Landschaft zur Musik. Beethovens Pastorale und Walt Disneys Fantasia", in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 84 Oktober 1984, S. 61 ff.

9 Vgl. Carl Dahlhaus: "Thesen über Programmmusik", in ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 365 ff.

10 Vgl. das Kapitel "Die Ausdruckstheorie in Deutschland: Ut Musica Poesis" in M. H. Abrams: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik, München 1978, S. 116 ff.

11 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, nach der 2. Ausgabe Hothos hrsg. v. Friedrich Bassenge, 2. Aufl. Berlin und Weimar o.J. Die folgenden Zitate finden sich in Band II, S. 269, 509, 181, 221 und 226. Vgl. Adolf Nowak: Hegels Musikästhetik, Regensburg 1971.

- 12 Vgl. das Kapitel "Farbenhören" bei Helga de la Motte (Anm. 4), S. 61 ff., mit besonderer Berücksichtigung der russischen Avantgarde um Skrjabin.
- 13 Zitiert nach Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 28.
- 14 Vgl. die Aufzeichnung vom 7. 4. 1849 im Tagebuch über ein Gespräch mit Frédéric Chopin sowie den Vergleich in der Eintragung vom 13. 4. 1860 in Eugène Delacroix: Dem Auge ein Fest. 1. Aus dem Journal 1847 - 1863, hrsg. von Kuno Mittelstädt, Frankfurt a. M. 1988. Über die Begegnung zwischen Delacroix berichtet auch George Sand in ihren 1841 verfaßten "Impressions et souvenirs". Deutsche Übersetzung in: Eugène Delacroix, Ausstellungskatalog Zürich 1987, S. 28 ff.
- 15 Zitiert nach Walter Hess(Hrsg.): Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek 1956, S. 30 f.
- 16 Zitiert nach Hajo Düchting: Cézanne, Köln 1989, S. 224.
- 17 Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei, Mittenwald 1981, S. 9.
- 18 Kurt Badt (Anm. 13), S. 27. Die folgenden Zitate: S. 28, 31 und 33.
- 19 Cézanne hat im Gegensatz zur traditionellen bildnerischen Poetik, die vom Primat der Zeichnung (disegno) ausging, die formale Gestaltung eines Bildes gänzlich als Funktion der Farbe bestimmt.
- 20 Gottfried Boehm: Paul Cézanne. Montagne Sainte-Victoire, Frankfurt 1988, S. 84.
- 21 Zitiert nach Badt (Anm. 13), S. 29.
- 22 Boehm (Anm. 20), S. 86.
- 23 Badt (Anm. 13), S. 31.
- 24 Unter den die Musikalisierung der Malerei fordernden Künstlern hat vor allem Paul Klee diesen Aspekt der Verzeitlichung hervorgehoben. Schon 1905 notiert er: "Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen. Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen." (Tagebuch, Eintragung Nr. 640)
- 25 Auch hier wäre vor allem auf Paul Klee zu verweisen, der in seinen "Beiträgen zur bildnerischen Formenlehre" u.a. versucht hat, eine Passage aus Johann Sebastian Bachs 6. Sonate für Violine und Cembalo in ein visuelles Darstellungssystem zu transkribieren (Paul Klee: KUNST-LEHRE, Leipzig 1991, S. 145 ff.). Solche didaktisch erhellenden Demonstrationen lassen sich jedoch nicht auf die individuellen Bildfindungen einer "polyphonen Malerei" übertragen. Schon die Frage nach dem Verhältnis farbiger und linearer "Kontrapunktik" läßt sich nicht durch die Anwendung bestimmter Projektionsmethoden lösen.