

Der stumme Klang des Bildes

Gemalte Musik

Klaus Krüger

Im Fokus der folgenden Überlegungen steht die Frage nach der besonderen Artikulationsform bzw. dem, was man den Sprach- oder Klangausdruck von Bildern nennen könnte, und zugleich die Frage nach der Paradoxie, die sich damit für das nonverbale, stumme Medium des Bildes verknüpft. Diese Fragen führen zunächst zurück auf die lange und in großer Breite geführte Diskussion um Status, Funktion und Bedeutung von bildlich gestaltetem Affektausdruck und weitergehend um die Spezifik seiner medialen Bedingungen und diskursiven Voraussetzungen. Während in jüngerer Zeit die Frage nach der Affektdarstellung und künstlerisch gestalteten Ausdruckskonfiguration vor allem im Bereich der Literaturwissenschaften systematisch ins Auge gefasst und in Hinblick auf ihre komplexen, in textuellen Verfahren und sprachlichen Strukturen ebenso sehr wie in Imaginationsdiskursen begründeten Konstitutionsbedingungen erörtert wurde, steht für die Kunst- bzw. Bildwissenschaften – trotz der aktuellen Hochkonjunktur von Debatten etwa um Bildakt und Bildanthropologie – ein derartiges Unternehmen noch aus.

Dabei erscheint die Frage nach der medialen und diskursiven Konstruktion von Affekten und Gefühlen in der nichtsprachlichen Ausdrucksform des Bildes nicht nur aus disziplinärer Perspektive durchaus dringlich, rückt doch mit ihr die Konstellation zweier komplementär verschränkter Paradigmen in den Blick, die bei der Konzeptualisierung von *emotional expression* und *emotional experience* seit je virulent sind: einerseits die von der Forschung erst jüngst, etwa von Sigrid Weigel, wieder problematisierte »Dominanz des Sprachparadigmas im Diskurs der und über die Gefühle«¹ und andererseits die emphatische Annahme einer eigentlichen »Sprachunabhängigkeit« der Gefühle. Letztere Annahme manifestiert sich in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts und ihrer Bestimmung einer gefühlsmittelbaren – auch und gerade in der »unbegrifflichen« Musik und im »reinen« Klangbild ihrer Töne aufgesuchten – Affektartikulation ebenso notorisch wie etwa in den Neurowissenschaften und ihrem Bestreben, Einsicht in eine vorsprachlich bzw. nonverbal verfasste Unmittelbarkeit zwischen Organismus und Gefühl zu gewinnen. Im Blick auf die Bilder jedoch lässt sich die Geltungsrelevanz dieser Paradigmen in mancher Hinsicht kritisch überprüfen und die Frage nach der Situierung von Gefühlen sowie der Konfiguration ihres Ausdrucks im Spannungsfeld von körperlichen Bedingungen, sprachlichen Zugriffen und kulturellen Semantisierungen neu ausdifferenzieren. Darum soll es im Folgenden gehen.

Bislang konzentriert sich die betreffende kunst- bzw. bildwissenschaftliche Forschung im Rekurs auf die historische, durch eine moralistisch fundierte Affektdiskussion geprägte Kunsttheorie, wie sie bei Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Giovanni Paolo Lomazzo, Charles Le Brun und anderen mehr begegnet, zumeist auf die Analyse einer ›Ausdruckssprache‹ der Bildkünste, einer Ausdruckssprache näherhin, die ihre Parameter maßgeblich in der Lesbarkeit und semantischen Eindeutigkeit besitzt, also in der rhetorischen Kategorie der *perspicuitas*, der ›Durchsichtigkeit‹ des Bildes und seiner Ausdrucksfiguration hin auf ein ›dahinter‹ liegendes Gefühls- oder Leidenschaftssubstrat.² Es handelt sich dabei im Grunde um die Vorstellung von einer kodifizierten Bildsprache, die den rhetorischen Ausdruck der Leidenschaften als den Ausdruck des Bildes festlegt und damit dessen Darstellung wie deren Lesbarkeit ganz im Sinne einer »méthode à dessiner les passions« reguliert und determiniert.³ Ausgangspunkt ist dabei zunächst die geläufige, bereits in der antiken Seelenlehre und Rhetorik begründete und bis in die frühe Neuzeit hinein tradierte Vorstellung, dass Affekte im Medium des gemalten Bildes wesentlich durch ihre Verkörperungen in Gebärden, in Gestik und in Mimik zur Anschauung gebracht werden, und dass sich in diesen verkörperlichten Ausdrucksformen die Violdimensionalität von ›inneren‹ Gefühlen und Bewegungen ›veräußerlicht‹, dass also ›unsichtbare‹ psychische Kräfte im gestisch und mimisch gestalteten Körperausdruck ›sichtbar‹ und somit anschaulich fassbar werden. Dem Körper wird dieser Vorstellung zufolge die Bedeutung eines Ausdrucksmediums der Psyche (im Sinn einer *expression of emotion*) zugemessen und zugleich dem Bild in linearer Entsprechung der Status einer introspektiven Darstellungs- bzw. Anschauungsform, die dem inneren Seelenzustand unmittelbare Evidenz verleiht (im Sinn einer *representation of emotion*). Exemplarisch ließe sich dieser Zusammenhang etwa an den zahlreichen Darstellungen der Hl. Magdalena demonstrieren, die im Zuge der Gegenreformation regelrecht zum Prototypen für das sichtbare Drama der inneren Buße avancierte (Tafel I). Sie zeigen die Heilige in mannigfachen Varianten immer neu als eine händeringende, von innerer Reue erschütterte, von religiöser Leidenschaft aufgewühlte und von innerer Liebe zu Gott leibhaft ergriffene Frau, oftmals mit dem leidenschaftlichen Griff ans Herz als dem vermeintlichen Sitz der Seele und der Gefühle, und mit einem tränenreich sehnenenden, himmelwärts gewendeten Blick.⁴ Das, worum es hier also vor allem geht, ist eine Bildrhetorik der Transparenz, genauer gesagt der Durchsichtigkeit, Lesbarkeit, Klarheit und Evidenz, und zugleich eine Bildrhetorik, die ganz auf einen körperzentrierten, gegenständlichen Figuralsinn der Darstellung gegründet ist: Man blickt gewissermaßen durch das Bild hindurch auf einen Körper, der durch die ›Sprache‹ von Mimik und Gebärde einen inneren, verborgenen, an sich ›nicht‹ darstellbaren Affekt sichtbar zur Anschauung bringt.

Mit dieser Vorstellung von einem bildlich anschaubaren Ausdruck verbindet sich jedoch in mehrfacher Hinsicht eine erhebliche Komplexität, ja Problematik und

gewisse Aporie. Ich benenne hier in aller Kürze nur drei Aspekte dieser Problematik. Sie betrifft (erstens) das gedankliche Modell des körperlichen Ausdrucks (*expression of emotion*), also die Relation von ›innerer‹ Verfasstheit und ›äußerem‹ Ausdruck, insofern sich hinter dieser Relation eine unter religiösen, politischen und gesellschaftlichen Perspektiven vielfach kodierte und institutionalisierte, diskursiv je gefestigte oder auch destabilisierte Polarität etwa von ›Seele‹ und ›Leib‹, von ›Geist‹ und ›Körper‹ verbirgt. Bilder des Körpers und seines Ausdrucks manifestieren sich also stets zugleich auch als bildliche Dispositive von bestimmten Identitätskonstruktionen und ihren jeweiligen Kodierungen, seien diese individuell oder kollektiv, seien sie kulturell oder geschlechtlich, religiös oder sozial fundiert. Die Bilder sind also, nach Maßgabe einer derartigen Taxonomie, zunächst und zuallererst *representations of expressions*, Darstellungen von Kodierungen, dergestalt, dass sich die in bzw. hinter ihnen anvisierten *emotions* zunächst vor allem in ihrem Status als mentale Phänomene oder als soziale bzw. kulturelle Konstruktionen fassen lassen.⁵ In unserem Fall der Bilder von Magdalena sind dies seit der Renaissance eingeführte und weithin habitualisierte Motiv- bzw. Ausdruckskonventionen: der erhobene Blick, das inbrünstige Ringen der Hände, der leidensstarke Griff ans Herz als dem Sitz der Seele, der verzagte, bedrückte *gestus melancholicus*, und so fort. All diese Motive bringen die innere, religiös motivierte *conversio* bzw. Bekehrung der Heiligen als eine äußere, ihren ganzen Körper miterfassende *contorsio* zum Ausdruck. Verwurzelt aber sind sie zutiefst in breiten diskursiven Formationen, zuallererst solchen der Katholischen Reform im 16. und 17. Jahrhundert, etwa der pastoraltheologischen Debatte darüber, wie die persönliche, individuelle Andacht (*oratio privata*) während und inmitten einer gemeinsamen liturgischen Feier (*officium publicum*) kollektiv habitualisiert wird und solcherart als subjektive Gebetserfahrung des *opus privatum* zugleich dem *opus Dei*, das heißt dem objektiven, institutionell regulierten Gottesdienst der ganzen Kirche integriert wird.⁶ Die Rede vom ›Ausdruck der Bilder‹ inkludiert hier also die Frage nach kollektiv bestimmten ›Rollenhaltungen‹; nach Prinzipien der Affektrhetorik, die auf eine emotionale Involvierung und Affektübertragung an den Betrachter und mithin auf dessen emotionale Modellierung bzw. Regulierung abzielen; und nicht zuletzt auch die nach einer historischen Anthropologie der religiösen und generell der gefühlsmäßigen ›Natur‹ des Menschen.⁷

Die Komplexität und Problematik der in Rede stehenden Vorstellung von einem ›bildlich anschaubaren Ausdruck‹ betrifft (zweitens) aber auch das bildtheoretisch fundierte Modell eines normativ geprägten, nämlich in hohem Maß mimesisbestimmten Darstellungsbegriffs, der dem Gebot einer möglichst optimierten Realitätswiedergabe folgt. Diesem Darstellungsbegriff liegt der Gedanke von der *imitatio naturae*, also von der Wiedergabe des Menschen bzw. des menschlichen Körpers in seiner ›natürlichen‹ Verfasstheit, als eine wesentliche Prämisse für die Vorstellung von einer bildlichen ›Naturalisierung‹ der Affekte zugrunde. Ohne diesen Zusammenhang an dieser Stelle ausführlich zu diskutieren, ist gegen diese



1 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, Hl. Maria Magdalena, ca. 1595, Öl auf Leinwand, 122,5 × 98,5 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj

Vorstellung jedoch zu betonen, dass der Ausdruck (*expression*) der dargestellten Bildfiguren sich demgegenüber nicht nur durch die Ikonografie und gegenständliche Motivgestalt des Bildes (also durch besagte Gesten, Gebärdensprache und Mimik), sondern auch und in maßgeblicher Weise durch seine formale Struktur bzw. seine ästhetische Morphologie konstituiert; durch das also, was man an der bildlichen Repräsentation mit Louis Marin als »die doppelte Dimension ihres Dispositivs«, als unabdingbares Oszillieren zwischen Transparenz und Opazität bezeichnen kann.⁸ Was damit gemeint ist, lässt sich exemplarisch erneut am Beispiel einer Darstellung der Hl. Magdalena demonstrieren, die sich signifikant vom ikonografischen Standard abhebt: Caravaggios Gemälde der Heiligen von ca. 1595 (Abb. 1).⁹ Anders als im Fall der sonst verbreiteten Beispiele verweigert die Bildfigur hier regelrecht jede thematische

Orientierung und jede Einsicht in ihr Inneres und etabliert stattdessen eine Struktur der Verslossenheit und der gänzlichen Verborgenheit der inneren Regung; Magdalena figuriert hier als Protagonistin in einem Drama, das sich ohne jede äußere Handlung, ohne Regung, ohne sichtbaren Ausdruck abspielt. Nicht *perspicuitas*, sondern gerade die Undurchsichtigkeit und Unausschöpfbarkeit des Sinns, ja dessen Dunkelheit (*obscuritas*) ist hier ästhetisches Prinzip. Diese *obscuritas* bzw. der Geheimnischarakter des Bildes verdichtet sich in der Motivgestalt der inwendigen Verslossenheit der Heiligen, die die Unzugänglichkeit der inneren Erlebniswelt bezeugt und im paradoxen Sinn eines Nichtausdrucks bekundet. Damit vollzieht sich hier eine signifikante Verschiebung gegenüber dem zuvor angesprochenen Standard der Magdalenen-Darstellungen, insofern sich das innere, seelische Geheimnis der dargestellten Bildfigur nunmehr in hohem Maß als ästhetisches Geheimnis der Darstellung selbst manifestiert. Pointiert gesprochen: Der Ausdruck des Bildes begründet sich in hohem Maß in seiner Opazität und nicht in seiner Transparenz, und er bezieht seine Evidenz gerade aus Aspekten seiner Unersichtlichkeit.

Auf das Potenzial und die Geltungskraft dieser ästhetischen Option, die den »Ausdruck des Bildes« paradoxerweise in dessen scheinbar ausdrucksloser Opazität und Undurchsichtigkeit verankert, kann an dieser Stelle nicht ausführlich eingegangen werden, ebenso wenig wie auf den lange fortwirkenden Traditionsstrang, der nicht von ungefähr bis zur Moderne hin führen und dort eine neue Virulenz gewinnen



2 Francisco de Goya, *Schlafende Frau*, ca. 1790, Öl auf Leinwand, 44,5 × 77 cm, Dublin, National Gallery of Ireland

wird: etwa über Jan Vermeer und sein Gemälde einer *Schlafenden Frau* von etwa 1665 (New York, Metropolitan Museum of Art), das zahllose Versuche einer inhaltlich-ikonografisch klarlegenden Lektüre dessen, was hier überhaupt dargestellt ist, hervorgerufen hat,¹⁰ bis hin zu Johann Heinrich Füsslis enigmatischer *Das Schweigen* betitelter Darstellung von 1801 (Zürich, Kunsthaus), einem Gemälde, das gleichsam programmatisch die bildliche Paradoxierung eines nicht nur unhörbaren, sondern auch unschaubaren Ausdrucks vorführt.¹¹ Oder etwa Francisco de Goyas *Schlafende Frau* von ca. 1790, ein Gemälde, bei dem das Geheimnis des Schlafes und der vermeintlich in ihm geborgenen, inwendigen Erlebnisse eine zwischen Darbietung und Entzug oszillierende, nachgerade erotische Aufladung erfährt (Abb. 2).¹² Setzt das Licht, das so pointiert und unverhohlen auf die halbentblößten Brüste fällt, die schöne Schläferin als sinnliche Verlockung in Szene, so bleibt doch der Traum, der sie in ihrem Inneren bewegen mag, ins ungreifbare Dunkel der geheimnisvollen Nacht gehüllt; dergestalt, dass der Betrachter sich unabdingbar auf den locker und doch fein, kraftvoll und doch zart hingetzten Pinselstrich, auf den inmitten allen Dunkels gleichwohl so subtil, so reich und so intensiv intonierten Farbklang der Malerei, kurz: dass er sich auf die lebendige Faktur des Bildes selbst als die eigentliche Dimension von dessen Ausdruck verwiesen sieht. Unübersehbar wird hier also einer jener Wege fassbar, die zu einer, wenn man so will, »modernen« Ästhetik der Opazität des Bildes führen werden.

Was sich vor diesem Hintergrund schließlich (und drittens) abzeichnet, ist die in der Forschung bislang unausgeschöpfte Bedeutung, die sich für die Frage nach der bildlichen Affektdarstellung aus dem Zusammenhang zwischen dem dargestellten Körper (in seiner komplexen Polarität zwischen innerer Bewegtheit und äußerer Bewegung) und der medial bestimmten Wirklichkeit der Darstellung selbst, sprich zwischen verbildlichtem Körper und dem Körper des Bildes ergibt.

Um diesen Zusammenhang und insbesondere den letzten, dritten Aspekt näher zu beleuchten, soll im Folgenden das Augenmerk auf das spezifische Sujet von bildlich dargestellter Musik, von gemalten Klängen und Tönen gerichtet werden, wie es vor allem seit der Renaissance eine regelrechte Hochkonjunktur erlebte.¹³ Was damit in den Blick tritt, ist eine intermediale Konstellation, die deshalb so exemplarisch für die Fragestellung ist, weil sie zum einen zwei entschieden nonverbale Medien (Bild und Malerei bzw. Ton und Musik) in Hinblick auf ihren medienspezifischen Affektausdruck und auf den damit verknüpften Imaginationseffekt vergleichen lässt, und weil sie zum anderen die damals zeitgenössischen Diskursivierungen eben dieser medialen Differenz in ihren affekttheoretischen und rhetorikgeschichtlichen Prämissen wie auch in ihren gattungspoetologischen Konsequenzen (etwa im Rahmen der Paragone-Debatte) ins Spiel bringt. Denn neben den Theorien zum rhetorischen Affektausdruck der Malerei, wie sie seit Alberti bis hin zu Le Brun und darüber hinaus geradezu notorisch zur Entfaltung gelangten, 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 inneren Affekte nicht erst im Zuge der Gefühlsästhetik seit dem späteren 18. Jahrhundert, sondern lange Zeit zuvor in vielfältigen Konzepten entwickelt.¹⁴ Wie sich zeigt, wird im Thema der ›gemalten Musik‹ die mediale Differenz zwischen Stimme und Bild, zwischen Musik und Malerei nicht nur als apriorische Undarstellbarkeit von Klang und Musik im Bild bzw. als mediale Paradoxie einer unhörbar verbildlichten Musik oder Stimme akut, sondern sie führt angesichts der paragonalen Konfiguration (Malerei versus Musik) auch verstärkt zu einer metareflexiven Aufladung derartiger Darstellungen, die diesbezüglich einen spezifischen, eigenen theoretischen Status gewinnen und die in Rede stehende, komplexe Konfiguration in immer neuer, unterschiedlicher Weise thematisieren.

Worum es dabei unter anderem geht, ist der Doppelaspekt, den die nicht-darstellbare Musik in sich birgt: einerseits als Ausdruck von Affekten (etwa solchen der Liebe) eines dargestellten Sängers bzw. Musikanten, und andererseits durch die Erregung von Affekten, die sie in der Seele des Betrachters erzielt, der sie paradoxerweise gar nicht hört, sondern stattdessen das stumme, unhörbare Bild sieht. Annibale Carraccis *Lautenspieler* von ca. 1594 kann diesen Doppelaspekt hier in aller Kürze beleuchten (Abb. 3).¹⁵ Die Fixierung durch den ernsten, eindringlichen Blick wirkt als entschiedener Aufmerksamkeitsappell an den Betrachter,

der gebannt jene Melodie zu eruieren und nachzuempfinden versucht, für die er mit der ausschnittshaft gezeigten Notation und dem Griff des Musikers in die Saiten nur denkbar wenige konkrete Indizien erhält; zugleich eröffnet die Darstellung eine subtile Polarität zwischen dem zwar blickintensiven, aber entschieden stumm und mit regelrecht verschlossenem Mund verharrenden Körper des Musikanten und dem zwar seelenlosen, aber so sichtbar klangintensiven Körper des Musikinstruments, der Laute, die gleich einem zweiten Protagonisten dieser lautlosen Klanginszenierung im Bild vor Augen steht.

Blicken wir auf ein bemerkenswertes, aus einem anderem Kontext als dem der Kunst stammendes Beispiel, um die kategoriale Alterität zwischen Musik und Malerei zu beleuchten, die nicht nur eine Alterität zwischen der Unsichtbarkeit des Klangs und der Sichtbarkeit der Farben und Formen, sondern auch zwischen Immaterialität und körperlicher Gegenständlichkeit, zwischen Unfasslichkeit und Greifbarkeit von Affekt und Emotion ist. Der vor allem in Rom wirkende Jesuit Athanasius Kircher macht dies in seiner *Musurgia Universalis*, 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*.¹⁶ Zugrunde liegt dabei das Konzept, dass die menschliche, aber ebenso sehr auch die tierische Stimme das Mittel sei, mit dem das Gottesgeschöpf die ihm innewohnenden Affekte an seine Umwelt mitteile. Neben der Sprache sei jedoch nichts zum Ausdruck der Affekte und damit zugleich zu deren Erregung besser geeignet als die Musik, beruhe sie doch auf derselben, von Gott eingesetzten universellen Harmonie, der auch die Bahnen der Planeten folgten. Die *harmonia mundana*, die himmlische Sphärenmusik, findet demzufolge ihr Abbild in der *harmonia humana* des menschlichen Mikrokosmos, sprich der harmonischen Beziehung von Körper und Seele und in skaliertem Folge dem harmonischen Zueinander der Körper- und der Seelenteile, einem Zusammenklang, der schließlich seinerseits wiederum ein Vorbild für die Musik im engeren, konkreten Sinn, die *harmonia instrumentalis* ist.



3 Annibale Carracci, *Lautenspieler*, ca. 1594, Öl auf Leinwand, 77 × 64 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

zum Ausdruck bringen. Die universale, harmonikal gedachte Musikalität dieser Affekte bezeugt sich jedoch erst im medialen Transfer in die Notenschrift und damit in die Abstraktion, in eine körperlose Oberfläche des Klangs. 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 zuallererst 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, und zwar dergestalt, dass die Umschrift des Phonetischen nicht nur in eine musikalische Notation erfolgt, sondern auch in eine lautmalerische Buchstabenschrift. Entgegen dem sonst in Kirchers Werk wie auch in der Illustration 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 Bikebik*» etc.), um damit einen Index der »Natürlichkeit« und gleichsam universalsprachlichen »Unmittelbarkeit« auszuprägen. Demgegenüber wartet einzig der Papagei, unten rechts, mit seinem griechisch formulierten «*Χαῖρε*» («sei begrüßt») nicht nur mit einem menschenanalogen Stimm- ausdruck auf, sondern durch die Wahl des Griechischen auch mit einer Sprache, die dem Lateinischen historisch-kulturell vorangeht und durch ihre Patina des Fern- vergangen-Archaischen offenbar zumindest das Signum von »Ursprünglichkeit« bekunden soll. Im selben Zug prägt jedoch die phonetische Qualität des Krächzens («*Χαῖρε*») auch eine hinreichende Differenz der »unnatürlich« menschenimitierenden Stimme zur nonverbalen, »natürlichen« Musikalität der anderen Vögel aus.

Von der hier sichtbar werdenden Paradoxie sowohl von Musik im Bild als auch generell der Verbildlichung von Affekten zeugt ferner eine diesbezüglich prominente Gattung, nämlich die zahlreichen Darstellungen von Komponisten oder Musikern. Ein Beispiel bietet Annibale Carraccis Gemälde von 1587, das vermutlich den Komponisten und Organisten Claudio Merulo da Correggio zeigt (Abb. 5).¹⁸ Man sieht ihn mit Schreibfeder und Notenheft bei der Niederschrift einer musikalischen Komposition (einem vier- oder fünfstimmigen Instrumentalstück), wobei der instantane, direkt vor Augen sich vollziehende 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 *litteratus* und weist die Musik somit als Produkt und Resultat eines intellektuellen Prozesses aus. Für die Musik bedeutet diese Repräsentation in Schriftform eine essenzielle Transformation ihrer Wirklichkeit, nämlich die zeichenhafte Abstraktion

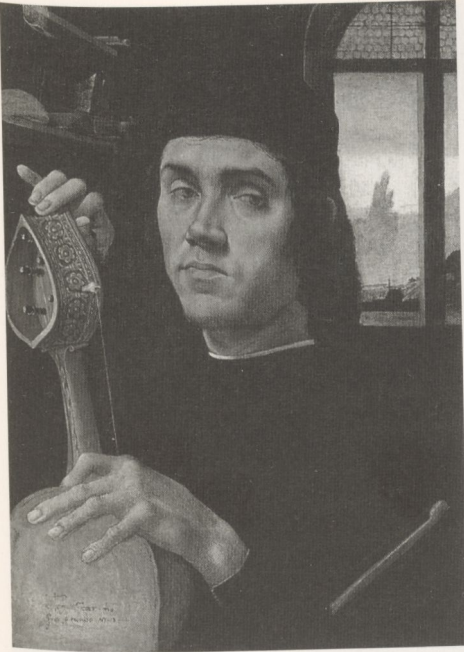


5 Annibale Caracci, *Porträt von Claudio Merulo da Correggio*, 1587, Öl auf Leinwand, 92,5 × 68,5 cm, Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte

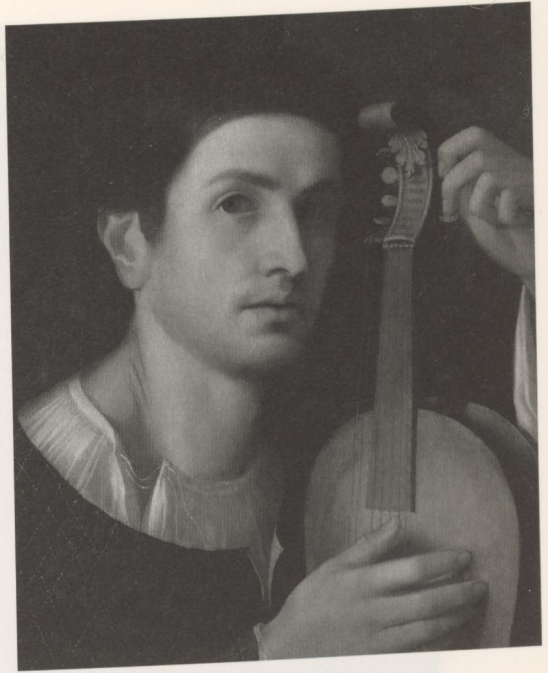
ihrer akustischen Konkretheit, die materiell gebundene Verfestigung ihrer Immaterialität und die zeitliche Verstetigung ihrer Flüchtigkeit. Im medienfremden, visuellen Dispositiv der Malerei erhalten die Musik und das in ihr gespeicherte Affektpotenzial (immer in der Polarität von Affektausdruck und Affekterregung gedacht) damit in zweierlei Weise einen ›Körper‹, über den sie selbst faktisch nicht verfügen. Einerseits 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‹ alias ›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 Hervor-

bringung und konkrete Realisation durch ein körperhaftes Instrument, sondern 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 unbekanntens Musikers von Filippino Lippi von ca. 1480–1490 (Abb. 6).¹⁹ Mit dem Bogen unter dem Arm ist er gerade im Begriff, seine *lira da braccio* zu stimmen. Auf dem Regalbrett hinter ihm sind ebenfalls 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 sowie 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 vorgängig die physisch-technische Präparation der Instrumente für das anstehende Musikspiel 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 Be-



6 Filippino Lippi, *Porträt eines Musikers*,
ca. 1480–1490, Tempera und Öl auf Holz, 51 × 36 cm,
Dublin, National Gallery of Ireland

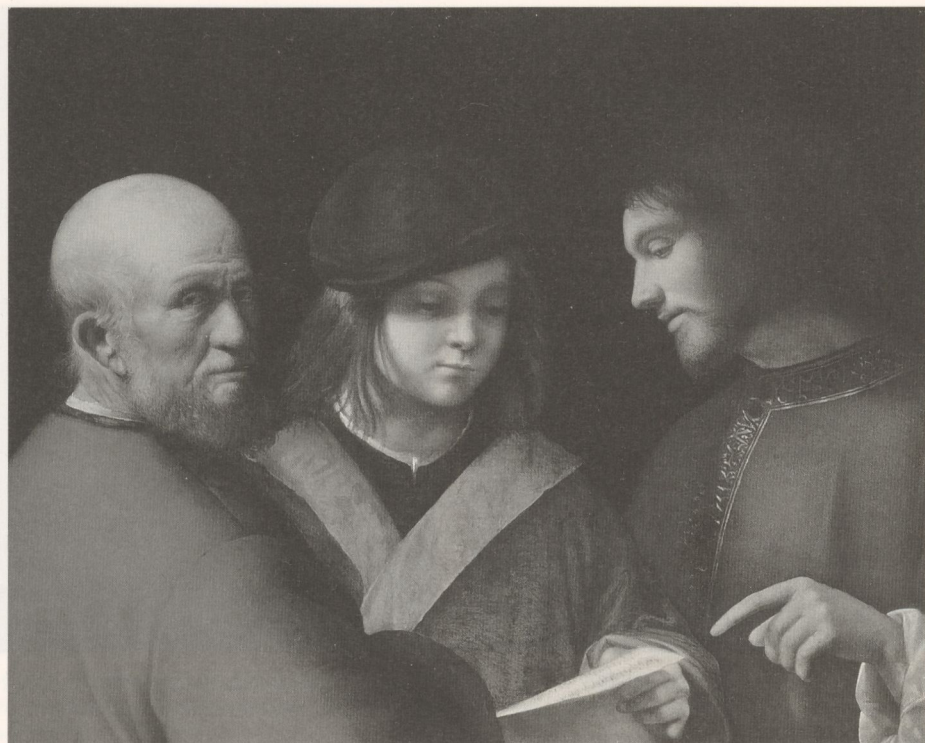


7 Venezianisch, *Lautenspieler*, ca. 1515, Öl auf Holz,
47,5 × 39,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum

dingungen, sie ist nicht Werk, sondern Prozess, und sie ist unabdingbar das Produkt ihrer Performanz.

Bemerkenswerterweise trägt die *lira* eine Inschrift, die dazu ermahnt, nicht zu spät zu beginnen: »e 'l cominciar non fia per tempo omai« (»zu beginnen wird nunmehr nicht zu früh sein«). Wie man unlängst herausfand,²⁰ entstammt die Inschrift wörtlich einem Gedicht Petrarcas, 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 passa« – die Zeit fließt dahin. Man mag dies konkret auf die Situation des Musikers beziehen, sein Spiel nunmehr ohne weiteren Aufschub zu beginnen. Doch bekundet sich darin zugleich noch mehr und anderes, nämlich eine Reflexion über das Wesen der Musik selbst, die unabdingbar flüchtig und zeitgebunden ist. Und es ist für unseren Zusammenhang bezeichnend, dass eben diese essenzielle Charakteristik der Musik nicht ästhetisch, im Sinne einer bildlichen, gemalten Evidenz, sondern allein im Sinne einer medienexternen Applikation, einer nichtbildlichen Aufschrift und Kommentierung in den Blick gelangt.

Deutlich weiter geht ein anderes, venezianisches Gemälde von ca. 1515, das erneut einen Musiker mit seiner *lira da braccio* darstellt (Abb. 7).²¹ Anders als bei Lippis



8 Giorgione da Castelfranco, gen. Giorgione, *Concerto*, ca. 1503, Öl auf Leinwand, 62 × 77,5 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Bildnis wird das Motiv des Stimmens durch prüfendes Drehen des Stimmwirbels nunmehr in eine suggestive Adresse der Einstimmung an den Betrachter gewendet, insofern dieser durch den direkten, intensiven Blick geradezu zum Mithören des Unhörbaren aufgefordert wird. Ungeachtet der Frage, ob hierbei das Thema einer Liebesbotschaft im Sinne einer emotional gleichgestimmten Harmonie zwischen Bildperson und Betrachter (respektive Betrachterin) 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.

Pointiert gesprochen kann man feststellen, dass der Betrachter im Anblick des Gemäldes ein bildlich vielschichtig inszeniertes Imaginarium der Evokation vorfindet und dass dieses ästhetische Potenzial keineswegs nur als Kompensation für den medialen Mangel der Unhörbarkeit von Musik und Gesang im Bild entsteht, sondern im produktiven, komplementären Sinn auch als Einstimmung und Evoka-

tionsferment fungiert sowie in bewusster Alterität als bildliche Möglichkeitsform der Musik und der in ihr gespeicherten wirkmächtigen Affekte.

Ähnliche Formen der Aktivierung des Betrachters und seiner subtilen Involvierung durch bildliche Verfahrensweisen, die ihn einstimmen zur selbstproduktiven Evokation des Unhörbaren, zur Affektproduktion im Angesicht unschaubarer Affekte und schließlich zur Teilhabe am Bild in einem Prozess der synästhetisch modellierten Rezeption, finden sich auch sonst. Insbesondere die venezianische Malerei hat solche ästhetische Verfahren der bildlichen Evokation von Musik in großer Vielfalt und Differenzierungsbreite entwickelt. Giorgiones berühmte, um 1503 gemalte Darstellung dreier Halbfiguren beim Gesang bietet ein prominentes Beispiel (Abb. 8).²² Es zeigt drei Männer verschiedener Altersstufen, die unterschiedliche Stimmlagen verkörpern: der Alte links den Bass, der Mann mittleren Alters rechts den Tenor und der Junge in der Mitte den Sopran. Der Betrachter wird in dieses Stimmen- und Klangensemble subtil einbezogen: einerseits durch den Blick über die Schulter links, der ihn direkt adressiert und dabei deutlich als Blickfang ins Licht gesetzt ist; andererseits durch den Entzug des Blicks durch die mittlere Figur, deren Augen verschattet und unerkennbar bleiben, hierdurch aber umso mehr seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen; und schließlich durch die Auffächerung dieses Augenmerks bei der rechten Figur, deren beleuchtetes Antlitz im Profil den Blick wieder auf die zentrale Figur zurück lenkt, während die Geste der Hand, die den Auftakt des gemeinsamen Gesangs und damit die rhythmische Vorgabe für diesen vollführt, auf das Notenblatt weist, das vom jungen Sopran mit seiner Linken vor seinen eigenen und zugleich direkt vor den Augen des Betrachters gehalten wird. Dieses Notenblatt, das die Melodie und damit gewissermaßen den Schlüssel zur semantischen Lektüre des Bildes in sich birgt, ist bemerkenswerterweise 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 Gesangs erzeugt. Nicht eine konkrete musikalische Werkidentität von Gesang, von Melodie, sondern vielmehr die allgemeine, imaginäre Potentialität von Gesang, von Musik und Affekt wird somit evoziert. Gerade als nicht festgelegte ›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 auch die drei Männer tatsächlich gar nicht singen, sondern im Gegenteil schweigen. Wie entschieden dieses Schweigen der Sänger als Motiv intendiert ist, ließe sich im Vergleich zu anderen, divergenten Lösungen des Themas, durch die der schiere Akt des Singens mit geöffneten Mündern inszeniert wird, ohne Weiteres verdeutlichen.²³ Gerade die stumme Inwendigkeit der Sänger bei Giorgione, ihre stumme Imagination des Gesangs, dessen Aufführung mit der Angabe des Taktes durch den Mann rechts unmittelbar bevorzustehen scheint, erzeugt im Betrachter einen analogen Affekt der inneren Einstimmung in den

unhörbaren, lautlosen 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 Gesangs (*muta musica*) verkehrt.

Ähnliche Verfahren, durch die Malerei gerade kein schlichtes ›Abbild‹ der Musik zu schaffen, sondern die ästhetische Alterität des unhörbaren Bildes als medien-spezifische, affektpotenzierende Evokation fruchtbar zu machen, finden sich auch sonst in großer Vielfalt und sind hier nicht eingehend zu analysieren. Das sogenannte *Concerto* in London (Hampton Court), das vermutlich Vittore Bellini um 1505–1515 geschaffen hat,²⁴ bietet dafür ebenso ein Beispiel wie Tizians berühmtes Gemälde von ca. 1512 in Florenz (Palazzo Pitti).²⁵ 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 Intensitätspotenzial entgegen.

Bereits anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass für die Frage nach der bildlichen Affektdarstellung verschiedene rezeptionsästhetisch bzw. wahrnehmungstheoretisch ebenso wie produktionsästhetisch relevante Phänomene und Sachverhalte in den Blick treten. Dabei erweist sich, dass die Materialität des Bildes und dessen ästhetische Präsenz in vielfacher Weise als semiotisch wirksamer ›Ausdruck‹ der dargestellten Affektfigurationen ›mitspricht‹. So etwa, wenn in der venezianischen *colorito*-Malerei, wie sie seit Bellini und Giorgione um 1500 Einzug hielt, durch die hochdifferenzierte Opazität der Farbfeldstruktur eine gezielte emotionale Aufladung sowie nicht selten eine Transgression und regelrechte Umkodierung, ja Irritation des figurativen, gegenständlich gebundenen Ausdrucksbefundes der Darstellung erfolgt.

Wie subtil dieses reflexive Verständnis vom Ausdruck der Morphologie motivisch und semantisch mit dem Thema der Musik verknüpft und darin genuin entfaltet wurde, sei hier mit einem Beispiel, nämlich Tizians berühmtem Spätwerk der *Schindung des Marsyas* von etwa 1575/76, nur mehr cursorisch angedeutet (Abb. 9).²⁶ Tizian steigert das Verfahren einer Aufladung des bildlichen Ausdrucksbefundes bis hin zu einer regelrechten Farbfleckmalerei, um hierdurch das emotionsgeladene Sujet sehr spezifisch durch den Eindruck der geradezu physischen Zerstückelung und Zerschindung des Bildfeldes im eigentlichen Sinn zu ›transformieren‹ – zu einem Drama, dessen metamorphotische Dimension sich ganz im Auge des Betrachters vollzieht und auf diese Weise den Affektausdruck des Bildes nachhaltig modelliert und umsemantisiert. Kurz: Die Häutung und Zerschindung des Marsyas entfalten sich für den Betrachter 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 Farben und pastos gesetzten Pinselstrichen.²⁷



9 Tiziano Vecellio, gen. Tizian, *Die Schindung des Marsyas*, ca. 1575/76, Öl auf Leinwand, 212 × 207 cm, Kromeriz (Kremsier), Erzbischöfliches Palais

So verleiht, pointiert gesprochen, bei Tizian recht eigentlich der materialisierte Farbauftrag, sprich der rein malerische Farbklang selbst, dem geschundenen Marsyas eine neue Haut, die der Malerei nämlich, in der er fortbesteht und ewig fortleben wird, sichtbar stumm zwar und sein grausames Martyrium in unhörbarer Ruhe und ohne jeden Laut erduldet, aber in eben diesem »stummen Ausdruck« subtil überhöht gegenüber jenem 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, im gesamten Bildaufbau Martyriums- bzw. Kreuzigungsszenarien alludierenden Referenzen markiert. So demonstriert Tizians *musica pitturesca* 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.

Aufs Ganze gesehen zeichnet sich vor dem Hintergrund der hier diskutierten Beispiele ab, dass die Malerei der medialen Alterität des musikalischen Affektausdrucks (etwa seiner Unsichtbarkeit, seiner Immaterialität, seiner zeitlichen Transitorik, seiner nicht fassbaren Tonvarianzen und ungreifbaren Klangmodulierungen) durch Strategien einer regelrechten Inkorporierung begegnet und der Musik kompensatorisch die Gestalt eines ›Körpers‹ zuweist (etwa den des Komponisten, des Musikers, des Instruments oder der textlichen Notation). 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 allein durch figürlich dargestellten Körperausdruck und seine rhetorische Kodierung (etwa in Mimik, Gestik oder Gebärde), sondern vielmehr – in einem gegenläufigen Überbietungsimpuls – durch eine forcierte Performanz eigener medienspezifischer Morphologien und Phänomenwerte (etwa solche der Farbe, der Malfaktur, der Komposition, der Schärfe-Unschärfe-Relation oder der Hell-Dunkel-Inszenierung). Der Reduktion 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 die semiotisch wie auch rezeptionsästhetisch wirksame Weitung des bildlichen Ausdrucks von der Repräsentation hin zur Präsenz, vom dargestellten Körper zum Körper des Bildes selbst, eine Verschiebung, in deren Vollzug die medialen Präsenzeffekte zur genuinen Manifestationsform des bildlichen Affektausdrucks und Artikulationsvermögens werden.

Dass die gemalten Bilder nicht nur Körper affektgeladener Personen oder, wie im Fall unserer Beispiele, solche der Musik und ihrer Affekte darstellen, sondern dass sie vielmehr selbst Affekte verkörpern, nämlich jene der Malerei, hat schließ-



10 Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio, *Der Lautenspieler*, ca. 1597/98, Öl auf Leinwand, 100 × 126,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

lich für die Dimension dessen, was man ihre Performanz nennen könnte, weitreichende Folgen. So beziehen etwa Caravaggios berühmte Gemälde seines Frühwerks wie der *Lautenspieler* oder die *Musici* von ca. 1597/98 eben hieraus ihre besondere Bedeutung (Abb. 10).²⁸ Entstanden für das hohe römische Patriziat und in einem Kontext, in dem Musik als inszenierte Aufführung, als eine soziale Praxis kultureller Selbstdarstellung und damit zunehmend als Mittel der gesellschaftlichen Distinktion betrieben wurde, zielen sie nicht eigentlich auf den Paragone einer Malerei, die Affekte repräsentiert und zugleich generiert, mit der in dieser Hinsicht ihrerseits affektspezifische Musik ab. Vielmehr streben sie danach, ihrerseits an der besagten kulturellen Praxis durch eine 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; es ist vielmehr die entschiedene, unverhüllte und damit pure Selbstaussstellung der verschiedenen Körper der Musik, die dem Betrachter so greifbar im Effekt des suggestiven Trompe-l'Œil auf vorderster Bildebene und in Aufsicht auf den kostbar teppichdekorierten Tisch wie auf einem Präsentierteller

dargeboten werden: die Instrumente, Flöte, Violine und Clavichord und das aufgeschlagene Notenbuch. Nicht zuletzt zählt auch der Lautenspieler selbst dazu, der in theaterhaft antikischem Gewand mit weißem Hemd und schwarzer Schärpe, mit perückengleich zurechtgemachtem Haar und eingeflochtenem Kopfband in seinem mit Schminke auf Wangen, Lippen und Augenbrauen zubereiteten Antlitz wie drapiert vor Augen steht. Kurz: Es geht hier nicht eigentlich um Musik, sondern um ein *staging* derselben 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, denaturalisiert und als ein bloßgestelltes, für das Auge eingerichtetes Szenario dargeboten, inszeniert in einer raumzeitlich ebenso unverort- wie unlokalisierbaren, einer uneigentlichen 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 Letztere im Anblick des Gemäldes recht eigentlich gerade nicht zum Gegenstand seiner ästhetischen Erfahrung werden kann.

- 1 Vgl. Sigrid Weigel, »Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affektheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte«, in: dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, S. 147–172, hier S. 167.
- 2 Die betreffende Literatur ist mittlerweile Legion und hier nicht zu referieren, vgl. u. a. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (zuerst in: *The Art Bulletin* 22, 1940, S. 197–269); Moshe Barasch, »Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 12, 1967, S. 33–65; Heiner Mühlmann, *Ästhetische Theorie der Renaissance. Leon Battista Alberti*, Bonn 1981; Kristine Patz, »Zum Begriff der ›Historia‹ in L. B. Albertis ›De Pictura‹«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, S. 269–287; André Chastel, »L'art du geste à la Renaissance«, in: *Revue de l'art* 75, 1987, S. 9–16; Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Die Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988; Carl Goldstein, »Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque«, in: *The Art Bulletin* 73, 1991, S. 641–652; Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991; Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris 1994; Ulrich Reißer, *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluss charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1997; Frank Zöllner, »Leon Battista Albertis ›De pictura‹«, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 4, 1997, S. 23–39; Anna Gramiccia (Hg.), *Docere, Delectare, Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Rom 1998; Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi und Naoki Sato (Hg.), *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Hamburg/München 1999, bes. S. 113ff.; Emmanuel Coquery und Anne Piéjus (Hg.), *Figures de la Passion*, Paris 2001; Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München u. a. 2002; Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003; Alessandro Pontremoli (Hg.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Florenz 2003; Ulrich Rehm, »Die beredte Hand im neuzeitlichen Kunstdiskurs«, in: Gabriele Groschner (Hg.), *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Salzburg 2004, S. 25–51; Veronica La Porta, *Il gesto nel arte. L'eloquenza silenziosa delle immagini*, Rom 2006.
- 3 Charles Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Paris 1698.
- 4 Émile Mâle, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle*, Paris 1932, S. 67ff.; John B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Bd. 2, Nieuwkoop/Leiden 1974, S. 315ff.; Françoise Bardon, »Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 1968, S. 274–306; Justus Müller-Hofstede, »O felix Poenitentia – Die Büßerin Maria Magdalena als Motiv der Gegenreformation bei Peter Paul Rubens«, in: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher*, Salzburg 1983, S. 203–227; *La Maddalena tra Sacro e Profano. Da Giotto a De Chirico*, hg. von Marilena Mosco, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, Mailand 1986; *Marie Madeleine. Figure inspiratrice dans la Mystique, les Arts et les Lettres*, hg. von Eve Duperray, Ausst.-Kat. Fontaine-de-Vaucluse, Musée Pétrarque, Fontaine-de-Vaucluse 1988; Odile Delenda, »Saint Marie Madeleine et l'application du décret Tridentin (1563) sur les saintes images«, in: Eve Duperray (Hg.), *Marie Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Paris 1989 (Actes du colloque international, Avignon 20.–22.07.1988), S. 191–210; Susan Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London 1993, bes. S. 229ff.; Richard E. Spear, »The Divine Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997, S. 163ff.; Franco Mormando, »Teaching the Faithful to Fly. Mary Magdalene and Peter in Baroque Italy«, in: ders. (Hg.), *Saints and Sinners. Caravaggio and the Baroque Image*, Chestnut Hill 1999, S. 107–135; Coquery/Piéjus 2001 (Anm. 2), S. 104ff.
- 5 Vgl. in jüngerer Zeit u. a. Hartmut Grimm, »Affekt«, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 16–49; Charles Stephen Jaeger und Ingrid Kasten (Hg.), *Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, Berlin/New York 2003; Rüdiger Schnell, »Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 38, 2004, S. 173–276; Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus (Hg.), *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin/New York 2004; Penelope Gouk und Helen Hills (Hg.), *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Aldershot 2005; Johann Anselm Steiger (Hg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2005; Klaus Herding und Antje Krause-Wahl (Hg.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Taunusstein 2007; Martin Harbsmeier und Sebastian Möckel (Hg.), *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Frankfurt a. M. 2009.
- 6 Vgl. Thomas Lentens, »Vita perfecta« zwischen »Vita Communis« und »Vita Privata«. Eine Skizze zur klösterlichen Einzelzelle«, in: Gert Melville und Peter von Moos (Hg.),

Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne, Köln/Wien 1998, S. 123–164.

7 Zu den Perspektiven einer Anthropologie des ›Natürlichen‹, ihren systematischen Kodierungen in der Rhetorik der Antike und der Renaissance und den involvierten Umbrüchen der Affektlehre seit dem 17. und 18. Jahrhundert, die schließlich bis zu einer ›Diskreditierung‹ der Rhetorik führten: Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970; Rudolf Behrens, *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München 1982; Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990; Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992; Susan James, *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth Century Philosophy*, Oxford 1997; Hedwig Pompe, »Natürlichkeitsideale«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 183–203; Rainer Dachsel, *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*, Heidelberg 2003, bes. S. 169ff.; Dietmar Till, *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004; vgl. auch die Hinweise in Anm. 14.

8 Louis Marin, »Annonciations toscanes«, in: ders., *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris 1989, S. 125–163; vgl. zum argumentativen Zusammenhang auch Valeska von Rosen, Klaus Krüger und Rudolf Preimesberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien*, Berlin 2003; Klaus Krüger, »Bilder als Medien der Kommunikation. Zum Verhältnis von Sprache, Text und Visualität«, in: Karl-Heinz Spieß (Hg.), *Medien der Kommunikation im Mittelalter*, Stuttgart 2003 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, 15), S. 155–204.

9 Vgl. dazu und zum Folgenden Klaus Krüger, »Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis. Caravaggios ›Magdalena‹«, in: Joseph Imorde, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen (Hg.), *Barocke Inszenierung*, Emsdetten/Zürich 1999, S. 32–49.

10 Vgl. die eindringliche Analyse des Bildes bei John Nash, *Vermeer*, Amsterdam 1991, S. 54ff. und bei Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris 1993, S. 61ff., der die »pluralité de sens possibles, intentionnellement offerte par Vermeer au spectateur« hervorhebt (S. 62). Vgl. hierzu Ivan Gaskell, »Vermeer and the Limits of Interpretation«, in: ders. und Michiel Jonker (Hg.), *Vermeer Studies*, Washington 1998 (Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington D. C., Studies in the History of Art 55, Symposium Papers XXXIII), S. 225–233, der treffend von der Paradoxie einer »representation of the degree zero of representation« bei Vermeer spricht (S. 231).

11 Vgl. *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum/Zürich, Kunsthaus Zürich/Wien, Kunsthistorisches Museum, Mailand 1996, S. 297, Nr. 127 (Christian Klemm), der eine »evokative Vieldeutigkeit der Gestalt« konstatiert, die eben darin gründe, dass sein »Ausdruck in der Verweigerung jedes Ausdruckes bestehe«.

12 *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*, hg. von Werner Hofmann, Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, München 1980, S. 323f., Nr. 292 (ders.); *Die Nacht*, Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, Wabern/Bern 1998, S. 342, Nr. 141 (Gabriele Schmid).

13 Die vorliegenden Ausführungen verstehen sich als ausschnittshafte Skizze einer Thematik, zu der ein Buch des Verfassers in Vorbereitung ist. Die Anmerkungen beschränken sich daher auf ein Mindestmaß. Aus der umfangreichen Literatur zum Thema und zur betreffenden Materialerschließung siehe u. a.: Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* [1967], New Haven 1979; Franzsepp Würtenberger, *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*, Frankfurt a. M. 1979; Gian Caspar Bott, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997; Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999; Ulrike Groos, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim 1996; *Colori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento*, hg. von Annalisa Bini, Carlo Strinati und Rosella Vodret Adamo, Ausst.-Kat. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini/Siena, Santa Maria della Scala, Mailand 2000; Wilfried Seipel (Hg.), *Dipingere la musica. Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Wien 2001; Harry Colin Slim, *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002; Katherine A. McIver (Hg.), *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, Aldershot 2003; Andrea Gottgang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum, 1780–1915*, München/Berlin 2004; Peter Vergo, *That Divine Order. Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*, London 2005; George C. Schnetze, *Convergences in Music and Art. A bibliographic study*, Warren, MI 2005; Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350–1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout 2007; Dietrich Erben, *Komponistenporträts von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008; Jörg Traeger, »Musik und bildende Kunst. Vom Mittelalter zur Moderne: Versuch einer Problemskizze«, in: Mario Ruf-

fini und Gerhard Wolf (Hg.), *Musica e Arti figurative. Rinascimento e Novecento*, Venedig 2008, S. 347–379.

14 Überblick bei Hartmut Krones, »Musik und Rhetorik«, in: Friedrich Blume (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 814–852, mit weiterführender Literatur. Zur forcierten Entwicklung dieser Vorstellung im 18. Jahrhundert siehe bes. Christine Zimmermann, *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1995; Downing A. Thomas, *Music and the Origins of Language. Theories from the French Enlightenment*, Cambridge 1995; Christopher Gärtner, »*Remuer l'Âme or Plaire à l' Oreille?* Music, Emotions and the Mind-Body Problem in French Writings of the Later Eighteenth Century«, in: Penelope Gouk und Helen Hills (Hg.), *Representing Emotions. New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, Aldershot 2005, S. 173–188.

15 Seipel 2001 (Anm. 13), S. 158, Nr. 1.38.

16 Vgl. u. a. Roberto Zarpellon, »La musica degli Affetti«, in: Eugenio Lo Sardo (Hg.), *Athanasius Kircher. Il museo del mondo*, Rom 2001, S. 261–273; Melanie Wald, *Weltkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers »Musurgia Universalis« und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006; Thomas Leinkauf, »Kirchers Musikverständnis im Kontext der barocken Universalwissenschaft«, in: Markus Engelhardt und Michael Heinemann (Hg.), *Ars Magna Musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*, Laaber 2007, S. 1–21; Susanne Schaal-Gotthardt, »Musica pathetica: Kirchers Affektenlehre«, in: ebd., S. 141–154.

17 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Bd. 1, Rom 1650, S. 30. Zur lange währenden Tradition der Vorstellung vom Gesang der Vögel und zum vielschichtigen Verständnis seiner Bedeutung als Ursprung menschlicher Musik siehe Elizabeth Eva Leach, *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*, Ithaca, NY 2007.

18 Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Bd. 2, New York 1971, S. 17, Nr. 35; Rebecca Edwards, »Portraying Claudio Merulo, »That Great Fountain whose Value Deserves no other Prize than Heaven Itself«, in: McIver 2003 (Anm. 13), S. 101–133, bes. S. 126ff.

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

20 Timothy McGee, »Filippino Lippi and Music«, in: *Renaissance and Reformation* 30/3, 2006–2007, S. 5–28.

21 Seipel 2001 (Anm. 13), S. 171, Nr. 1.49; Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003, S. 264–265.

22 »*Le tre età dell'uomo*« della Galleria Palatina, Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Pitti, Florenz 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. Castel Franco Veneto, Museo Casa Giorgione, Mailand 2009, S. 421–423, Nr. 42 (Enrico Maria Dal Pozzolo).

23 Vgl. etwa – nur ein Beispiel unter vielen – Lorenzo Costas *Concerto* von ca. 1490 in London, National Gallery.

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

25 Dazu 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), mit der älteren Literatur.

26 Vgl. zuletzt ebd., S. 266–271, Nr. 40 (Luisa Attardi), mit der älteren Literatur.

27 Vgl. Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark/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/London 2005, S. 193ff.; Daniela Bohde, »Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes. Tizians *Schindung des Marsyas*«, in: Ursula Renner und Manfred Schneider (Hg.), *Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos*, München 2006, S. 135–160; Jodi Cranston, »Theorizing Materiality: Titian's Flaying of Marsyas«, in: Joanna Woods-Marsden (Hg.), *Titian: materiality, likeness, »istoria«*, Turnhout 2007, S. 5–18; David Rosand, »Most musical of mourners, weep again!«: Titian's Triumph of Marsyas«, in: *Arion* 17/3, 2010, S. 19–43; Jodi Cranston, *The Muddied Mirror. Materiality and Figuration in Titian's Later Paintings*, University Park 2010, S. 47ff.

28 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. 287–288, Nr. 53–55, mit weiterer Literatur.