

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2000)
Heft: 63

Artikel: "Die Farben in ein System bringen wie die Noten" : Bach aus der Sicht von Malern
Autor: Junod, Philippe / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927976>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«DIE FARBEN IN EIN SYSTEM BRINGEN WIE DIE NOTEN»

VON PHILIPPE JUNOD

Bach aus der Sicht von Malern

Seit der Romantik besitzt die Musik in der Ästhetik der Malerei Leitfunktion. Von den zahlreichen Komponisten, welche die Maler des 20. Jahrhunderts inspiriert haben, gehört Johann Sebastian Bach zweifellos zu den am häufigsten evozierten. Wie die Bibliographie am Ende dieses Aufsatzes beweist, ist das Phänomen wohlbekannt. Der vorliegende Aufsatz hat deshalb nur die Absicht, nach Gründen und Bedeutung zu fragen. Drei Fragestellungen führen durch die Untersuchung: Wer sind die Protagonisten dieser Rückkehr zu Bach? Weshalb eher dieser denn ein anderer? Wie schliesslich haben die Maler dessen Musik «übersetzt»?

WER?

Zu den vielen Künstlern, die ihrer Bewunderung für den Leipziger Meister in der einen oder anderen Weise Ausdruck gegeben haben, gehören insbesondere Ludwig Richter, Arnold Böcklin, Auguste Renoir, Odilon Redon, Aristide Maillol, Georges Braque, Frantisek Kupka, Adolf Hölzel, Johannes Itten, Franz Marc, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Kokoschka, Hans Richter, Fischinger, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Piet Mondrian, Henry Nouveau, Juan Miro, Ossip Zadkine, Steven-Paul Robert (Abb. 1 und Titelseite), Auguste Herbin, Maurice Estève, Max Beckmann, Wols, Max Ackermann, Rafael Soto, Victor Vasarely, Yaacov Agam. Die Liste ist lang und die Absenz mancher Namen um so bedeutsamer. Am vielleicht überraschendsten ist jene von Delacroix: Bach findet nur gerade drei Erwähnungen in seinem Tagebuch (gegen 67 für Mozart). Matisse¹ und Kandinsky sind ebenfalls seltsam stumm, zumindest in ihren Schriften. Hingegen scheint sich der Kult um Bach bei einigen ästhetischen Strömungen besonders zu konzentrieren, so im Kubismus und in seinen Ausläufern, im Blauen Reiter, im Bauhaus, bei den Konstruktivistinnen oder den Abstrakten.

Paul Klee stellt ein ausgezeichnetes Beispiel dar. Man findet in seinen Tagebüchern zwölf Anspielungen auf Bach; die erhellensten lauten folgendermassen: Am 10. November 1897 schreibt er: «... wachsende Liebe zur Musik (...) Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin? Ich muss lächeln.» (Nr. 52)² 1903 schreibt der Maler Bach eine «grosse musikalische Souveränität» zu (Nr. 540) und im April 1905:

«Die Zweistimmigkeit der Welten Kunst und Mensch ist organisch, wie bei einer Invention von J.S. Bach.» (Nr. 618) Im Sommer 1915 erhielt Klee Besuch von Jawlensky und Werefkin aus Anlass eines Urlaubs in Bern: «Wir mussten musizieren und verschleppten Bach in ein Wedekindsches Milieu.» (Nr. 963) Im November desselben Jahres zeigte er Marc die *Variationen* von Jawlensky: «Wir spielten Bach, und die Variationen lagen zur selben Zeit vor ihm am Boden. Das war ganz seine Art, Bilder zu betrachten und Musik zu hören. Früher hatte er oft zur Musik in seinem Skizzenbuch gemalt.» (Nr. 964) Am 28. Juni 1918 schliesslich: «Der Urlaub hat die gute Nachwirkung, dass ich voll Kunst bin. Die Erkenntnis ist durch das mehrmalige Bachspiel wieder vertieft. Noch nie habe ich Bach mit solcher Intensität erlebt, noch nie so sehr eins mich mit ihm gefühlt. Welche Konzentration, welche einsame letzte Bereicherung!» (Nr. 1024) Gemäss seinem Sohn Felix spielte Klee zur Feier der Demobilisierung gemeinsam mit Lily Bachsonaten.

Bei letzterer übrigens nahm Maria Marc Klavierstunden und spielte die Französischen Suiten.³ Feininger seinerseits schrieb am 18. Mai 1918: «Ich habe niemals Klavier studiert, sondern Violine [...] Trotzdem habe ich früher oft 6–8 Stunden täglich über dem «Wohltemperierten» [Klavier] gesessen und konnte (und kann heute noch, aber nur als Trümmerreste) sämtliche 48 Präludien und die dazu gehörenden Fugen auswendig spielen.»⁴

Hölzel und seine Schüler sind ebenfalls glühende Verehrer Bachs. Der Meister berichtet anlässlich seiner Glasfensterarbeit *Auferstehung* in Hannover (1916): «Bachs Kunst der Fuge begleitete mich durch diese gesegnete Schaffensperiode.»⁵ Schlemmer schreibt dem Komponisten gleichfalls einen bestimmenden Einfluss auf seine eigene Ästhetik zu, wie wir später noch sehen werden. Und Itten, der seinerseits zwischen Malerei und Musik schwankte und mit sechzehn Jahren Schüler von Hans Klee war, unterhielt durch sein ganzes Leben hindurch starke Beziehungen zur Musik Bachs. Er berichtet in seinen Erinnerungen die folgende Szene: «Als zehn Jahre später Professor Adolf Hölzel mit einer Wiener Schülerin in mein Atelier trat und sie vorstellte, sagte er: «Wir sind Maler und malen, aber Itten ist Maler und spielt Johann Sebastian Bach.» Es gab später Jahre, da ich keine

1. Der Name Bachs fehlt seltsamerweise in den *Ecrits et propos sur l'art* von Henri Matisse (Paris, Hermann, 1972); gleichwohl kennt man die Wichtigkeit der Musik in seinem Leben.

2. Paul Klee, *Tagebücher*, hg. von Felix Klee, Köln, Dumont, 1957.

3. Brief von F. Marc an A. Macke vom 12.V.1913.

4. Florens Deuchler, *Lyonel Feininger. Sein Weg zum Bauhaus-Meister*, Leipzig, Seemann, 1996, S. 176.

5. Zitiert von W. Weber, op. cit., S. 18.

6. *Johannes Itten, Künstler und Lehrer*, Bern, Kunstmuseum, 1985, S. 11.

7. *Johannes Itten, Werke und Schriften*, hg. von W. Rotzler, Zürich, 1978, S. 31.

8. Vgl. Nicole Worms de Romilly / Jean Laude, *Braque, le cubisme, 1907–1914*, Paris, Maeght, 1982, Nr. 122, 161, 165, 180 und 199, denen man eine Collage von 1912 mit dem Titel *Bal hinzufügen muss* (William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, S. 248). Allen diesen Bildern ist der Name Bach eingeschrieben. Man kann noch die Nr. 222 hinzufügen, *Verre et bouteille* (1913–14, New York, Museum of Modern Art), worin die Inschrift «Joh» als Beginn des Vornamens von Bach gelten werden könnte.

andere Musik erträglich fand.» Und am 31. Dezember 1918 schreibt er in einem Brief an Anna Höllering: «Ich spiele ganze Tage aus den Bachnoten – das schönste was es nur geben kann auf Erden [...] Oh nur einmal im Leben möchte ich ein Werk schaffen das bestehen bleibt neben Bach...»⁶ Er versichert schliesslich in Bezug auf seinen *Bachsänger* (1916): «Ich spielte in dieser Zeit Bachsche zweistimmige Fugen und Inventionen jeden Tag vor Beginn des Arbeitens.»⁷

Die Ausübung von Bachs Musik scheint in den Ateliers des beginnenden Jahrhunderts weit verbreitet gewesen zu sein, und auch die malerischen Hommagen nahmen in dieser Zeit zu: Braque, der Flöte spielte, realisierte allein sechs zwischen 1912 und 1914 (Abb. 2).⁸ Diejenigen von August

Macke (*Farbige Komposition I – Hommage à J.S. Bach*, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum) und von Marsden Hartley (*Musical Theme nr. 2 – Bach Preludes and Fugues*, Sammlung Thyssen-Bornemisza) datieren ebenfalls von 1912. Es folgen Augusto Giacometti im Jahr 1914 (*Chromatische Fantasie*, Zürich, Kunsthau), Nadeshda Udaltsova 1915 (*Am Klavier*, Yale Univ. Art Gal.), Hölzel (*Fuge über ein Auferstehungsthema*, Oldenburg, Landesmuseum) und Itten (*Der Bachsänger*, Stuttgart, Galerie der Stadt) 1916, Klee 1919 (*Im Bachschen Stil*, Privatsammlung), Ossip Zadkine 1936⁹ und 1942¹⁰ (*Hommage à Bach*), Maurice Estève 1938 (*Cantate à J.S. Bach*, Galerie Nathan), Raoul Dufy ab 1950¹¹ und Torolf Engström 1973 (*Hommage à Bach*).

9. Ionel Jianou, *Zadkine*, Paris, Arted, 1979, Nr. 235 und 236.

10. Marie-Claude Dane, *Musée Zadkine*, Paris, Musées, 1982, Nr. 104.

11. Fünf Hommagen an Bach zwischen 1950 und 1952 (Maurice Laffaille, *Raoul Dufy, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Genf, Motte, 1972–77, IV, Nr. 1506–1510), dazu die Nr. 2022 des *Supplément* (Paris, Carré, 1985) sowie zwei Aquarelle.



Abb. 1:
Steven-Paul
Robert, *Stilleben
mit Violine
(Ausschnitt)*,
1936, Privat-
sammlung
(siehe auch
Titelseite)

«DIE FARBEN IN EIN SYSTEM BRINGEN WIE DIE NOTEN»

Georg Meier, 1912

Doch findet man nichts vor 1912, abgesehen von einigen Gedenkmonumenten oder anekdotischen Darstellungen des Kantors wie etwa dem Holzschnitt von Ernst Würtenberger (1906). Wie also erklärt sich das jähe Erscheinen eines Motivs, das zu zahlreichen Ausarbeitungen führte?

WARUM?

Gewiss hat die Rückkehr zu Bach, in Deutschland von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms und Max Reger eingeleitet, das Terrain vorbereitet. Die Verbindungen zu den Malern stellen sich ab 1916 her, als Busoni in Zürich Max Oppenheimer (MOPP), Hans Richter, Boccioni und später in Berlin Henri Nouveau begegnet, während sein Schüler Leo Kerstenberg Kokoschka Bach vorspielt. Doch auch Frankreich hatte seine Bach-Liebhaber, so Alexandre Boëly, Charles Valentin Alkan, César Franck, Camille Saint-Saëns oder Vincent d'Indy an der Schola cantorum. Die Bach-Stiftung wurde 1903, die Bach-Gesellschaft 1905 gegründet. Und die Bach-Monographie Albert Schweitzers erlebte zwischen 1905 und 1928 fünf Auflagen. In den Programmen der Pariser Konzertsaison von 1912/13 erscheint die Häufigkeit von Bachs Name unter 83 Komponisten an sechster Stelle. Ähnlich ist die Begeisterung in Katalonien, wo sich die Publikationen und Veranstaltungen vervielfachen. Und nach der verführerischen Hypothese von Stewart Buettner hat Braque möglicherweise am zweiten Bachfestival in Barcelona teilgenommen.¹² Mit der neoklassizistischen Bewegung¹³ wird die Rückkehr zu Bach zu einer Rückkehr zur Ordnung, in der Musik (mit Strawinsky, Hindemith, Casella, etc.) und in den bildenden Künsten, wie etwa die Illustrationen von Démétrius Galanis beweisen mögen, die in einer Spezialnummer der *Revue Musicale* von 1932 erschienen (siehe Abb. 6).

Um die Gründe für dieses bildnerische Interesse verstehen zu können, muss man das zeitgenössische Bach-Bild analysieren und die verschiedenen Facetten auseinanderhalten, die es bestimmen. Das Spektrum ist breit, und da der Komponist häufig als Identifikationsmodell oder Bezugspunkt gedient hat, gibt es eine Reihe von Projektionen, Assoziationen und Vermittlungsversuchen, die wir anhand der parallelen Befragung von Texten und Bildern analysieren wollen. Um die jeweilige Bedingtheit der einzelnen Lektüren – oder der Konstruktionen – von Bach bestim-

men zu können, sollen sie in die entsprechenden Kontexte eingeordnet und die Logik der Situation vergegenwärtigt werden.

Diese besteht zuerst einmal im Gegensatz zweier widerstrebender Ästhetiken, die wir schematisch als Expression und Konstruktion bezeichnen wollen. Erstere ist in Frankreich durch die Veröffentlichung von André Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, vertreten, die vier Auflagen zwischen 1907 und 1913 kannte. Der Autor entwickelt darin das Bild eines «pathetischen» Bachs, eines «kraftvollen Beters», dessen Musik sich «an Ideen und Gefühle» wende und dessen «Stil immer von Allegorien genährt ist». Sein Interesse sei, «zu uns zu sprechen und uns zu berühren».¹⁴ Der Akzent liegt auf den Vokalwerken und auf dem Wort als Ausdrucksquelle. Der gegensätzliche Standpunkt wird durch einen Artikel mit dem erhellenden Titel *Bach et l'art pour l'art* repräsentiert. Sein Autor, Jean Marnold, verteidigt darin eine Position, die an Hanslick erinnert und die Strawinskys *Poétique musicale* (1942) anzukündigen scheint: «Der Sänger könnte ohne Schaden

12. Stewart Buettner, «Catalonia and the Early Musical Subjects of Braque and Picasso», *Art History* 1996, Nr. 1, S. 102–127.

13. Vgl. *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Basel, Kunstmuseum, 1996.

14. André Pirro, *L'esthétique de J.S. Bach*, Paris, Fischbacher, 1913, S. 354, 382 und 476 (Zitate im Original französisch).

15. Jean Marnold, «Bach et l'art pour l'art», *Mercure de France*, Oktober–Dezember 1903, S. 529–536 (Zitate im Original französisch).

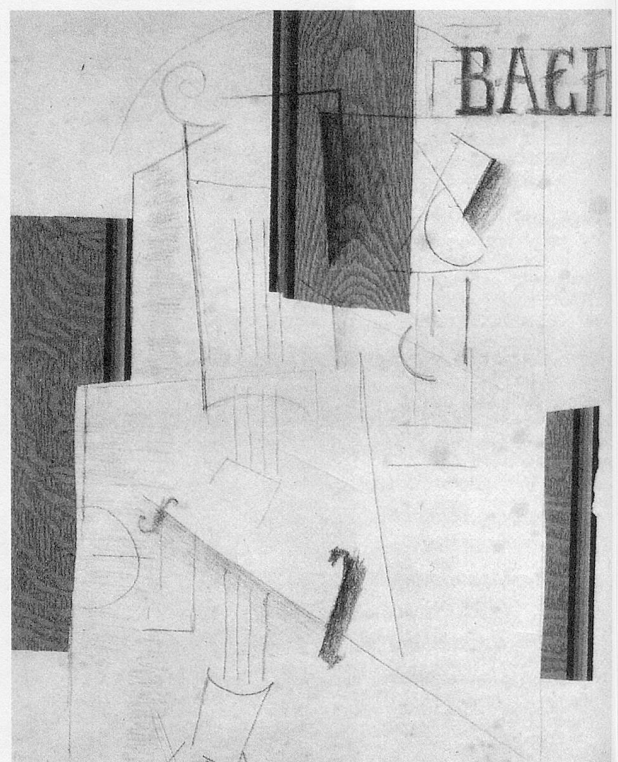


Abb. 2:
Georges Braque,
Violon BACH,
1912, Basel,
Kupferstich-
kabinett

Abb. 3:
François Simecek,
*Rythmes selon
Bach et Mozart*,
ca. 1932,
Lausanne,
Privatsammlung



durch ein Instrument ersetzt werden.» Marnold, der jegliche Beziehung «zwischen dem Sujet oder dem Gefühl und seiner musikalischen Interpretation» zurückweist, sieht in Bach das Modell einer «vom Sujet vollständig unabhängigen» Schönheit und in seiner Polyphonie eine «neue Form, die sich des fremden Jochs von Wort und Sujet entledigt hat», ein «vollständiger und autonomer musikalischer Organismus».¹⁵

Abgesehen von Kokoschkas lithographischer Serie über die Kantate BWV 60, *O Ewigkeit – Du Donnerwort* (1914) scheint es deutlich die zweite Konzeption gewesen zu sein, auf die die Maler reagierten. Doch um die Stellung Bachs innerhalb der opponierenden Kräfte, die das Wertesystem und das Assoziationsfeld bedingen, bestimmen zu können, lohnt es sich auch, sein Bild demjenigen anderer Komponisten entgegenzustellen, zumal Beethoven, der den «expressionistischen» Pol repräsentiert. 1915 notiert Oskar Schlemmer in sein Tagebuch: «Am Scheideweg. Ich muss mich entscheiden für Cézanne oder Van Gogh, für Klassik oder Romantik, für Ingres oder Delacroix, für Leibl oder Böcklin, für Bach oder Beethoven.» Und weiter: «Der Künstler soll dem Sentimentalen, der «Stimmung», keinen Raum geben...» Schliesslich, am 23. September 1918: «Ich vermag Beethoven wohl mit Hölderlin zusammenbringen in Hinsicht auf das Apollinische-Dionysische. (...) Das Schlagwort «Expressionismus» unterstreicht dieses ausschliesslich Dionysische noch besonders. Ein Largo espressivo von Bach ist mir Leuchte des Erstrebenswerten: das Stete, bei innerer Fülle.»¹⁶ Man findet dieselbe Opposition zwischen Bach und Beethoven bei Henri Nouveau (i.e. Neugeboren), der die Überlegenheit des ersteren auf dieses Argument gründete: «Noch war es nicht so, dass die Musik profaniert war, um sie dem Ausdruck von Gefühlen dienstbar zu machen.»¹⁷

Man erkennt bei diesen Beispielen, wie die Figur Bachs die Rolle des Antipoden zum romantisch-symbolistischen Subjektivismus übernahm, der natürlich auch durch Wagner repräsentiert wurde, wie ein Tagebucheintrag Klees von 1917 beweist: «Ein Quintett wie in Don Giovanni steht uns näher als die epische Bewegung in Tristan. Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte.» (Nr. 1081) Auch die Paarung von Bach und Mozart ist bezeichnend. Ihre Namen sind oft in einen Zusammenhang gebracht, zumal bei Braque oder Dufy. Miro schreibt ihnen eine bestimmende Rolle in seiner Ausbildung zu.¹⁸ Und der Bildhauer François Simecek vereinigt sie als Pendants und in einer Beziehung, die zugleich opponierend und verwandtschaftlich ist (Abb. 3).

Seit Stendahl hatte sich die «Manie des Vergleichens»¹⁹ weit verbreitet. Die Gegenüberstellung von Mozart und Raphael oder von Beethoven und Michelangelo war bereits ein Gemeinplatz. Diejenige zwischen Bach und Dürer gehörte zu derselben Kategorie und weist auf einen anderen Aspekt des Bach-Bildes hin, auf den germanischen. Bereits 1798 bezeichnete Friedrich Rochlitz Bach als den «Dürer der deutschen Tonkunst».²⁰ Hans Thoma schrieb 1903: «Was der Name Dürer für die deutsche Malerei bedeutet, das bedeutet der Name Bach für die deutsche Musik.»²¹ Das gleiche Stereotyp findet sich in Frankreich, wo es 1932 zum Schriftzug eines dekorativen Monogrammes in der *Revue musicale* Anlass gab. Bereits Redon assoziierte zu Bach Dürer und seine «bewundernswerte Melancholie», und er fügte hinzu: «Ohne mich beim Anhören von Bachs Musik wohl zu fühlen, vermute ich hier doch eine Analogie.»²² In Deutschland war die Paarung dieser beiden Heroen der Romantik übrigens nicht vor einem gewissen Nationalismus gefeit. So bringt noch Wilhelm Pinder das germanische Ornament mit der Polyphonie in Verbindung: «Ohne den Gedanken an die nordische Musik, vor allem an Bach, wäre die Betrachtung der germanischen Ornamentik zuweilen schwer zu ertragen.» Und weiter: «Will man ein solches Ornament in seiner Gesamtheit verstehen, so muss man es ebenso mühsam im einzelnen «zusammenlesen» wie eine Bachsche Fuge.»²³

Solche Anachronismen sind gängig, und der Archaismus ist ein anderer charakteristischer Zug des Bach-Bildes. Seine Musik wird als «alter Stil» qualifiziert, als «gotisch», so beispielsweise bei Liszt. Von daher mag ein neuer, typisch romantischer Topos kommen, eine gängige Metapher, um die grossen Werke des Komponisten zu bezeichnen, die Matthäus-Passion im besonderen (Marnold). Philipp Veit: «Wenn ich eine Fuge von Bach andächtig anhöre [...] nach und nach gestalten sich die Formen, Pfeiler schiessen empor und schliessen sich in mächtigen Bögen [...] und aus der hohen Wölbung schallt Gottes Stimme...»²⁴ Auch Busoni sah in Bach einen «Dombaumeister in der Musik» und bezeichnete sein Werk als «tönende Gotik».²⁵ Es ist möglich, dass die Analogie durch das Bild des Organisten vermittelt ist. Man wird ebenfalls bemerken, dass Bach oft mit Kirchenfenstern in Verbindung gebracht wird (Hölzel, Kupka, Van Doesburg).

Die Musik Bachs wird demnach als monumental, architektonal gesehen. Diese Konnotation, die Schlegel zu seiner berühmten Formulierung der «Musik als gefrorener Archi-

16. Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Stuttgart, Hatje, 1977, S. 21 und 32.

17. «Notes de Henrik Neugeboren», *Revue musicale* Nr. 246, 1960, S. 13 (Zitat im Original französisch).

18. «Ich habe die Musik immer geliebt, und in dieser Zeit begann sie die Rolle zu spielen, die die Poesie am Beginn der zwanziger Jahre innehatte – im besonderen Bach und Mozart», Aussage von 1948, zitiert von Jean-Louis Prat, *Miro*, Martigny, Fondation Gianadda, 1997, S. 106.

19. Stendahl, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste* (1815), Paris, Champion, 1914, S. 224.

20. Zitiert von Reinhold Hammerstein, «Musik und bildende Kunst. Zur Theorie und Geschichte ihrer Beziehungen», *Imago Musicae* I, S. 1–28 (9).

21. Hans Thoma, *Dürerortrag*, 1903, zitiert von Hammerstein, op. cit.

22. Odilon Redon, *A soi-même, Journal (1867–1915)*, Paris, Corti, 1961, S. 109–110 (Zitat im Original französisch).

23. Wilhelm Pinder, *Aussagen zur Kunst* (1949), München, Mäander, 1983, S. 52 und 53.

24. Zitiert von Franzsepp Würtenberger 1979, op. cit., S. 179.

25. Ferruccio Busoni 1910, zitiert von Walter Salmen 1986, op. cit., S. 94.

tektur» inspiriert haben könnte, wird unter anderem durch Feininger illustriert. Man findet sie auch bei Kahnweiler wieder: «Gris' Werke erinnern an [...] die grandiosen musikalischen Architekturen J.S. Bachs.»²⁶ In einem Gespräch mit Georges Duthuit bemerkte Miro 1937: «Bach [...] gibt mir Unterricht in grosser Architektur.»²⁷ Es handelt sich um die gleiche, von der Bach-Gemeinde wohlgepflegte Idee, die oft im Bild eines quadratischen Bach begegnet, so etwa in einem Bild von Charles Blanc-Gatti, *Concerto de Bach*: Sein quadratisch angeordneter Hintergrund (Abb. 4) unterscheidet sich von anderen musikalischen Bildumsetzungen des Malers, die durchwegs auf einem Formenrepertoire mit gekrümmten Linien basieren. Zur gleichen Zeit schrieb Louise Janin, dass Bach «eine Art rechtwinklige Konstruktion» suggeriere.²⁸ Und Schlemmer schrieb am 23. September 1936: «Ich überlege, ob meine abstrakten Symmetrien etwa dem Choral in der Musik entsprechen. Oder was ist in den Passionen Bachs, wenn auf die feinverastelten Arien die quaderhaft getürmten Choräle folgen, und dann auch: was entspräche dann den Rezitativen?» Die klassische Opposition zwischen Bachs rechtem Winkel und Mozarts Krümmungen reicht bis ins Gebiet der Konfiserie, zu den «Bachwürfeln» und «Mozartkugeln»... Das Eingreifen des Michels in die Debatte über die Form des Turmes von Hohkönigsburg liefert ein weiteres amüsantes Beispiel für die Verbindung von quadratischer Form und deutschem Nationalcharakter: «Die deutsche Kunst und Wissenschaft haben beschlossen, dass der Turm quadratisch war [...] Jede wirklich schöne und wirklich deutsche Sache ist quadratisch *ab origine*. Die Form des germanischen Schädels ist der Beweis.»²⁹

Geometrie, Struktur, Ordnung, Symmetrie, Strenge, Logik sind Parameter, die in den Augen der Maler oft das Bild des Konstruktivisten Bach bestimmen. Eine gewisse, der Kammermusik eigene Nüchternheit auch, die durch die Konzentration und die Ökonomie der Mittel entsteht und die Braque in seiner berühmten *Aria de Bach* (1912, Washington, Nat. Gal.) ins Bild setzt, einer Art Manifest des synthetischen Kubismus.

Gleichwohl muss man daran erinnern, dass sich die Reaktion gegen den Intuitionismus bereits bei den Romantikern selbst manifestiert. So berichtet Delacroix in einem Tagebucheintrag vom 7. April 1949 von einem Gespräch mit Chopin: «... die Kunst ist nicht, wie gewöhnlich geglaubt wird, eine sogenannte Inspiration, die von ich weiss nicht woher kommt, die zufällig verläuft und nur das malerische Äussere der Dinge darstellt. Es ist die Vernunft selbst, verziert durch das Genie, doch gemäss eines notwendigen und beherrschten Ganges durch höhere Gesetze.» Dieser Ausschnitt wird von Hölzel zitiert,³⁰ der 1919 schreiben wird: «Zum gegebenen Bild, der Komposition und Durchführung [...] auch in der Farbe [...] suche ich immer als Erfüllung des Notwendigen die gesetzmässig gegebene und geforderte Folge wie bei Bach; der Ton fordert den Ton.»³¹ Das Schlüsselwort ist hier «Gesetz», dem man auch bei Schlemmer wieder begegnet: «... Grosse wie Mozart, Bach, Leonardo, Dürer haben sich den Gesetzen angepasst...»³² Macke drückt in einem Brief vom 14. Juli 1907 an Elisabeth Erdmann bereits denselben Gedanken aus: «die Farben in ein System zu bringen wie die Noten.»³³

Als Modell dieser Suche nach Regularität dienten natürlich die Gesetze des Kontrapunktes. Man weiss von der Wichtigkeit, die der Begriff der Polyphonie für Klee besass.³⁴ 1930 versah Itten sein Tagebuch mit dem Titel *Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst*. Delacroix liess bereits zu Chopin sagen, «die Fuge ist gleichsam die reine Logik der Musik, und wissend in der Fuge zu sein heisst, das Element aller Vernunft und aller Konsequenz in der Musik

zu kennen.»³⁵ Seine Anwendung in der Malerei liess nicht lange auf sich warten. Goethe riskierte die Metapher anlässlich des *Cenacolo* Leonardos, bezeichnet als die «erste komplette malerische Fuge».³⁶ Runge nahm sie zur Beschreibung seiner *Lehrstunde der Nachtigall* auf («...dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in Musik ist», schreibt er am 4. August 1802 an seinen Bruder Daniel)³⁷ und Redon schrieb aus Anlass der *Melencolia* Dürers: «Seit meinem reifen Alter habe ich diese Art linearer Fuge stets unter meinen Augen gehabt.»³⁸ Im 20. Jahrhundert ersetzte das Paradigma der Fuge dasjenige der Sinfonie, die die «musikalische» Ästhetik des 19. Jahrhunderts dominiert hatte.³⁹ Und der Autor der *Kunst der Fuge* sollte ganz natürlich dieses Ideal der Rationalität verkörpern. «Man könnte an das Ende eines jeden Werkes von Bach schreiben: «quod erat demonstrandum», schreibt Henri Nouveau. Man wird sich deshalb nicht über die regelmässigen Anspielungen an Bach bei den Protagonisten der konkreten Kunst, zumal bei Max Bill, verwundern.

Von der einfachen Metapher wird die Fuge so auch zum Kompositionsprinzip, und die Suche nach der «Fugengesetzlichkeit», um ein Wort Schlemmers aufzunehmen, inspiriert zahlreiche Künstler. Die berühmte *Fugue* von Ciurlionis datiert aus dem Jahr 1908. Ab 1912 malt Macke *Fugenbilder* als Hommagen an Bach. Gefolgt wird er unter anderem von Kandinsky (*Fuga – Beherrschte Improvisation*, 1914, New York, Guggenheim-Museum), Hölzel (*Fuge über ein Auf-erstehungsthema*, Oldenburg, Landesmuseum, 1916, und Glasfenster der Firma Bahlsens in Hannover, 1916–18), Van Doesburg (*Komposition IV*, Alkmaar, Haus De Lange, 1917), Klee (*Fuge in rot*, Bern, Sammlung Felix Klee, 1921), Hans Richter (New York, Museum of Modern Art, 1923), Albers (Basel, Kunstmuseum, 1925), Felix del Marle (*Prélude, fugue, finale*, Sammlung Thyssen-Bornemisza, 1925), oder Alexander Jawlensky (*Fuge in blau und rot*, Sammlung Maria Jawlensky, 1936). Diese Reihe lässt sich über den Zweiten Weltkrieg hinaus fortsetzen, unter anderem mit Richard Lohse (*Thema für optische Fuge*, 1945), Theo Eble (1947), Camille Graeser (1948), Henri Valensi (*Fugue en jaune*, 1948), Ernst Wilhelm Nay (*Fugale Bilder*, 1949–1951), Adolf Fleischmann (*Fuge in blau*, 1963), Jannis Kounellis (*Fugue de Bach*, 1972), Peter Loew (*Die grüne Fuge*, 1983), Maurice Estève (*Fugue*, 1992), André Evrard (*Fugues*, 1995) oder Thomas Huber (*Thema Raum und Fuge*, 1995). Auch die Bildhauer sind mit von der Partie, so Albert Schilling im Jahr 1959 (*Fuga*, Bronze, Münchenstein). Auch wenn der Name Bachs nicht explizit erwähnt wird, so ist seine Patenschaft doch implizit, wie das Beispiel Feiningers belegt, der dreizehn Fugen komponierte und, nachdem er eine von Bach gespielt hatte, bekannte, dass das Wesen dieser Musik «in seiner Malerei zum Ausdruck komme».⁴⁰

1912 malte Kupka *Amorpha, Fugue en deux couleurs*, das erste abstrakte Bild, das in Paris ausgestellt wurde. In seiner 1926–27 zusammengestellten Autobiographie erzählt der Maler, dass er 1911 regelmässig Besuch eines der grossen Interpreten Bachscher Fugen erhielt, Morse-Rummel, und dass er eine Analogie zwischen dieser musikalischen Form und der Malerei von Seurat und Signac herzustellen versuchte.⁴¹ Zu dieser Zeit besuchte er auch oft die gotischen Kathedralen.

Zu der Zeit, als die Malerei auf Gegenständliches verzichtete und von der Musik neue Kompositionsprinzipien bezog, erschien die Polyphonie gleichsam als das Äquivalent der Abstraktion. In einem Interview in der *New York Times* vom 19. Oktober 1913 erklärt Kupka: «Die Musik ist nur die Kunst der Töne; sie sind nicht in der Natur, sondern werden beinahe von Grund auf neu erschaffen.» Und auf die Wichtigkeit der Formbeziehungen aufmerksam machend, fügt er

26. Daniel Henri Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München, Delphin Verlag, 1920.

27. *Cahiers d'Art*, in Joan Miro, *Écrits et entretiens*, hg. von Margit Rowell, Paris, Lelong, 1995, S. 163.

28. Louise Janin, *La musicalité picturale* (1933), in Daniel Schildlower, *Qu'est-ce que le musicalisme?*, Paris, Galerie Drouart, 1990, S. 26 (Zitat im Original französisch).

29. Zitiert von Elisabeth Castellani Zahir, «Echt falsch und doch schön alt. Die Wiederherstellung der Hohkönigsburg im Elsass 1900 bis 1908», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54, 1997, Heft 2, S. 148.

30. Vgl. F. Würtenberger, op. cit., S. 179.

31. Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel, Leben und Werk*, Stuttgart, Deutscher Verlag, 1982, S. 140.

32. Tagebuch 4.IV.1916.

33. Zitiert von Peter Vergo, «Musik und bildende Kunst», in *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1900*, München, Haus der Kunst, 1995, S. 584.

34. Vgl. Andrew Kagan, *P. Klee: Art and Music*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1983.

35. Eugène Delacroix, *Journal*, 7.IV.1849, Paris, Plon, 1932, I, S. 284 (Zitat im Original französisch).

36. Johann Wolfgang von Goethe an Friedrich Zelter, 31.XII.1817, *Briefe 1814–1832 (Goethes Werke, Gedenkausgabe vol. 21)*, Zürich, Artemis, 1951, S. 257.

37. Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, Hamburg 1840–41, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1965, S. 223.

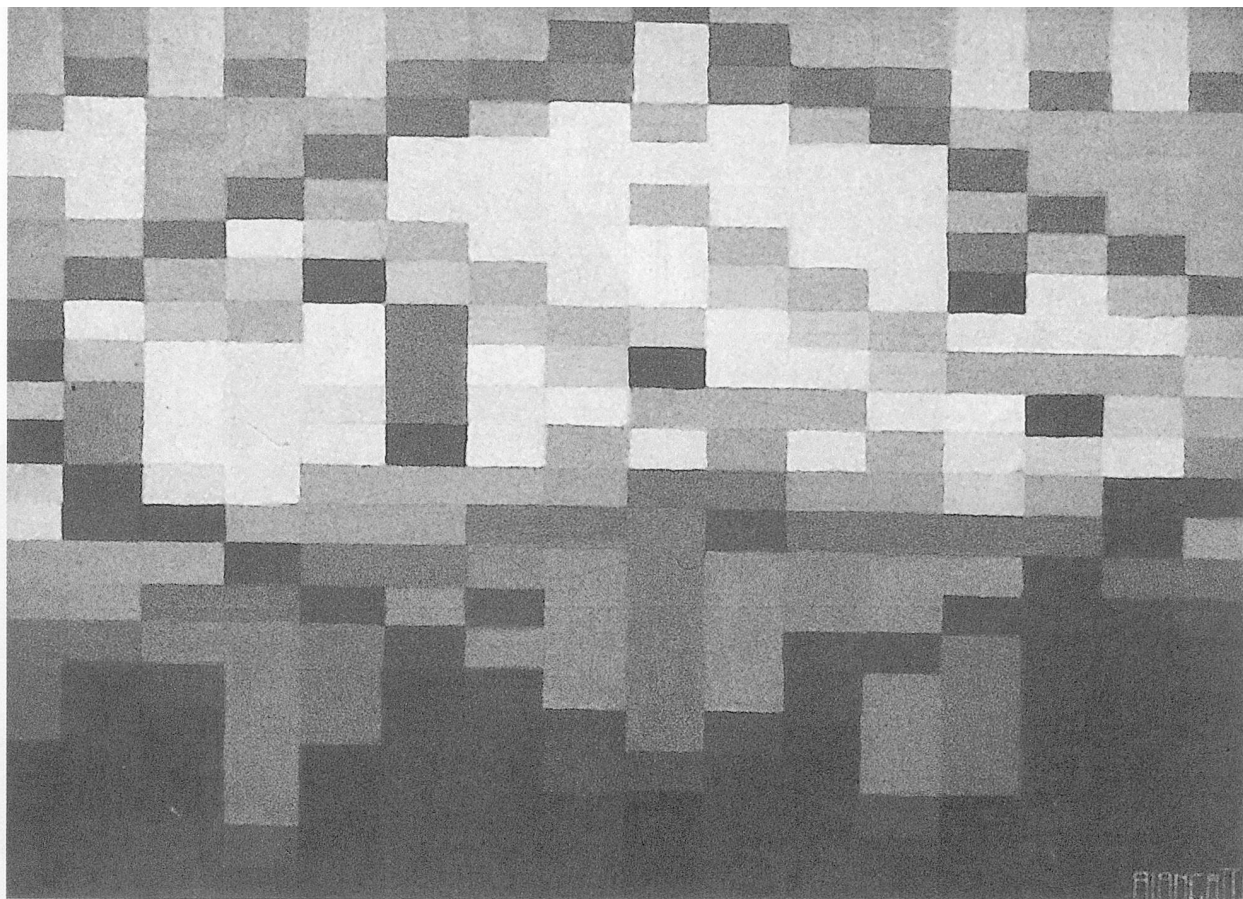
38. Odilon Redon, *A soi-même*, Paris, Corti, 1961, S. 110; vgl. auch S. 26 (Zitat im Original französisch).

39. Helga de la Motte Haber, *Musik und bildende Kunst*, Laaber, Laaber-Verlag, 1990, S. 188.

40. L. Feininger zitiert von Hans Sündermann, «Musikalische Graphik», *Alte und moderne Kunst*, Heft 74, 1964, S. 42.

41. *Frank Kupka 1871–1957*, Zürich, Kunsthau, 1976, S. 142.

Abb. 4:
Charles
Blanc-Gatti,
Bach, Concerto,
1931, Lausanne,
Privatsammlung



hinzu: «Es ist dasselbe mit den Farben, die alle entweder der Dur- oder der Moll-Leiter angehören müssen [...] Ich glaube, Gemeinsames zwischen dem Sehen und dem Hören zu finden, und ich kann Figuren mit Farben schaffen, wie dies Bach mit Tönen getan hat.»⁴²

Der Komponist hat also neuerliche Aktualität erlangt, er repräsentiert den Gedanken der reinen Form. 1912 sieht Klee in den Fenstern von Delaunay «den Typus eines selbständigen Bildes [...] das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt [...] wie eine Bach'sche Fuge.»⁴³ 1920 spricht Paul Erich Küppers von der «absoluten Musik des Raumes. Man erlebt diese transzendente Dynamik nicht anders als die wirklichkeitsferne Kontrapunktik Bachscher Fugen...»⁴⁴ Van Doesburg, für den – wie auch für Strawinsky – Bach das Paradigma einer nichtexpressiven Musik war, vergleicht die Fenster der Salle de l'Aubette mit einer Fuge. Schlemmer sagt von der Musik Bachs ebenfalls, sie sei «abstrakt zu nennen [...] weil sie [...] rein aus den Mitteln des jeweiligen Instruments heraus entwickelt und kontrapunktistisch-mathematisch gefügt ist.» Noch 1958 erklärte Itten in einem Vortrag über die abstrakte Malerei: «Eine Fuge von Johann Sebastian Bach [...] ist aber abstrakte Musik...»⁴⁵

Diese puristische Rezeption berührte auch die Wiener Schule. Schönberg bekannte, von Bach «das kontrapunktische Denken»⁴⁶ gelernt zu haben, und in einem Vortrag sagte Webern 1932 über die *Kunst der Fuge*, sie enthalte «eine solche Fülle von Beziehungen ganz abstrakter Natur; es ist die abstrakteste Musik, die wir kennen.»⁴⁷ Während in Paris J.R. Soto, treuer Abonnent der Konzerte des *Domaine musical*, «der Malerei jenes eigentlich universelle Sprachniveau geben» wollte, «das die Musik und die Mathematik besitzen», evoziert auch er «die Wissenschaft und das Genie Bachs»: «Die westliche Musik ist eine Kunst-Wissenschaft und Bach ein grosser Schöpfer von Strukturen.»⁴⁸ Und dieselbe Tradition inspiriert auch die Zürcher «Konkreten» bei ihrer Erkundung des Begriffes der Serie.

WIE?

Die Zahl der von der Musik Bachs inspirierten «Kompositionen» ist bemerkenswert. Sämtliche Techniken der visuellen Kunst sind betroffen, auch der Film (Hans Richter, Viking Eggeling, oder Oskar Fischinger mit *Motion Painting no. 1*, 1947, nach dem *Dritten Brandenburgischen Konzert*). Da hier keine vollständige Liste geboten werden kann, beschränke ich mich darauf, einige mögliche «Übersetzungen» von Werken des Komponisten zu erwähnen. Ihre Häufigkeit im Falle Bachs scheint einmalig zu sein. Die visuelle Übersetzung von Bach-Fugen scheint übrigens eine in manchen Schulen gepflegte Aufgabe gewesen zu sein.⁴⁹

Als erstes Beispiel könnte Bernardus Boeckelmann dienen: Die Serie von *Acht Fugen aus J.S. Bachs Wohltemperiertem Klavier durch Farben analytisch dargestellt* (Leipzig 1890–1905), gefolgt von den *Inventionen* (1900–1912). Es folgen sodann die *Fugen des wohltemperierten Klaviers von J.S. Bach in bildlicher Darstellung* von T.A.F. Knorr (1912). In derselben Tradition realisiert Klee 1922 eine graphische Transkription einiger Takte des *Adagio de la 6ème sonate pour violon et clavier en sol majeur*.⁵⁰

Doch das bedeutendste Beispiel ist von Henri Nouveau (Henrik Neugeboren, 1901–1959). Mit verschiedenen Berufungen betraut – Maler, Bildhauer, Dichter, Musiker –, studiert er von 1921 bis 1923 Klavier an der Hochschule für Musik Berlin und besucht Kurse bei Busoni, bevor er für Kompositionsstudien bei Nadia Boulanger nach Paris geht. 1927 trifft er im Bauhaus in Dessau ein, wo er es 1928 unternimmt, einen Abschnitt (die Takte 52 bis 55) aus der achten Fuge des ersten Buches des *Wohltemperierten Klaviers* visuell zu übersetzen. Seine Wahl scheint durch die Ausgabe Busonis bestimmt worden zu sein, der dieses Stück für das bedeutendste des Heftes hält. Die auf Millimeterpapier ausgeführte Analyse der Partitur wird in der Zeitschrift des Bauhauses als graphische Übersetzung veröffentlicht, die «wissenschaftlich» sein und den «Determinismus der Kon-

42. Frantisek Kupka, «Le véritable rôle de l'art», in Liliane Brion-Guerry (Hg.), *L'année 1913*, Paris, Klincksieck, 1973, III, S. 161 (Zitate im Original französisch).

43. Paul Klee, «Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich» (1912), *Schriften*, hg. von Christian Geelhaar, Köln, DuMont, 1976, S. 108. Klee kommt auf diesen Vergleich zwischen Delaunay und der Fuge 1917 zurück, vgl. *Tagebücher*, Nr. 1081.

44. «Der Kubismus, ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit», Leipzig 1920, zitiert von Karin von Maur, op. cit., S. 374.

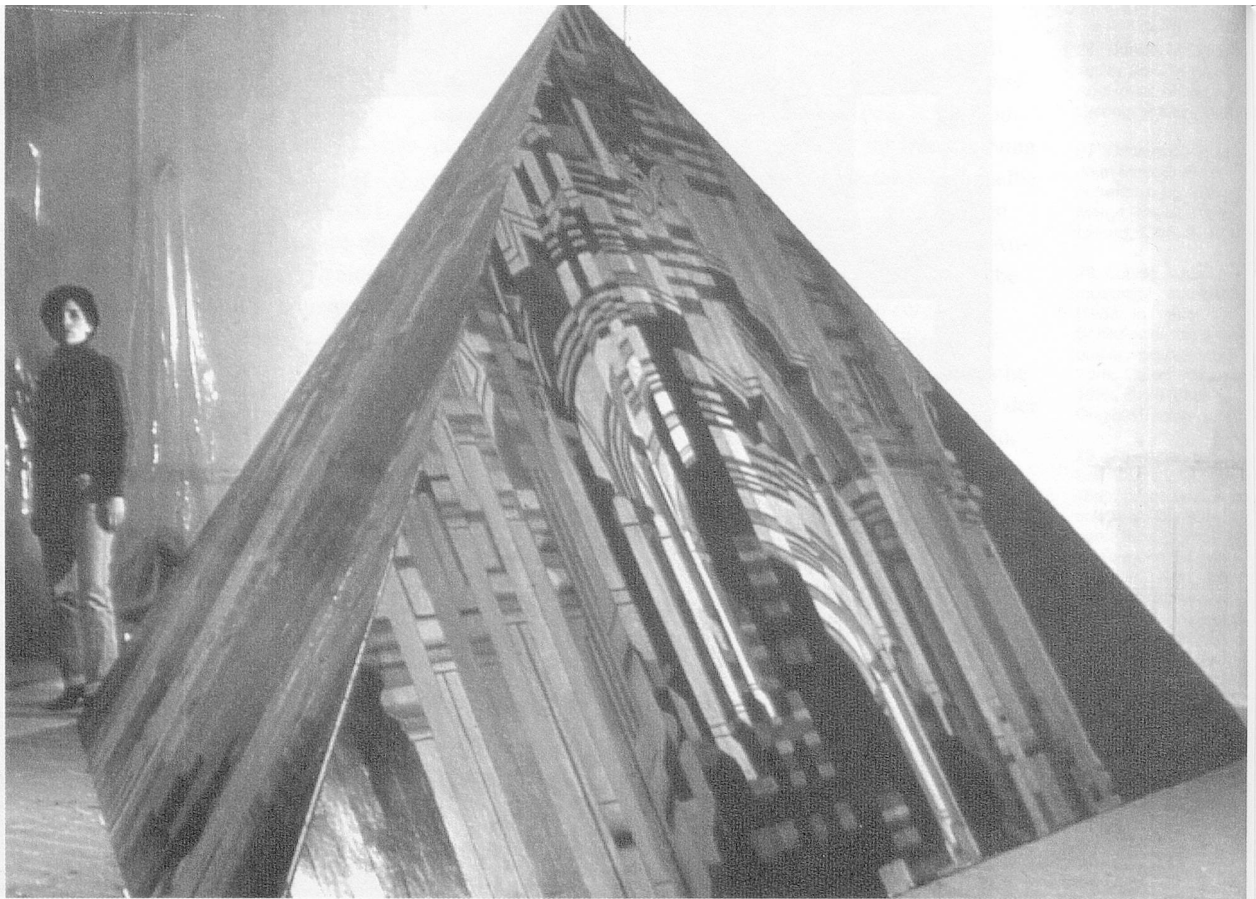
45. Johannes Itten, *Künstler und Lehrer*, op. cit., S. 11.

46. «Nationale Musik» (1931), in: Arnold Schönberg, *Gesammelte Schriften 1, Aufsätze zur Musik*, S. Fischer Verlag, 1976, S. 253.

47. Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien, Universal Edition, 1960, S. 36.

48. Soto, zitiert von Marc Collet, «Le domaine musical de Soto», in *Jesus Raphael Soto*, Paris, Jeu de Paume, 1997, S. 36–37 (Zitat im Original französisch).

Abb. 5:
Jack Ox,
Cantata No. 80,
1979



struktion» aufweisen will.⁵¹ Ausgehend von der 348 cm langen Zeichnung schreitet Nouveau zur Konzeption eines dreidimensionalen *Monument à Bach* voran, das nach dem Krieg im Park einer Klinik in Leverkusen wieder aufgebaut wird. In den *Notes sur Bach* (1954) spricht der Künstler von einer «Architektur in der Zeit» und kehrt damit Schlegels Diktum um. Bach wird so für ihn zur Gelegenheit einer «Demonstration architektonischen Denkens», worin die Struktur Symbol der Musik ist.⁵² Diese Suche nach Genauigkeit beweist zweifellos den Einfluss der Arbeiten Wilhelm Werkers über die Rolle der Symmetrien in den Fugen (seine *Bachstudien* wurden 1922 in Leipzig publiziert) oder Wolfgang Graesers über die Wichtigkeit der Mathematik im Oeuvre des Komponisten (erschienen im *Jahrbuch der Bachgesellschaft* 1924).⁵³

Man könnte noch eine Transkription im Stile Klees von einer Orgelfuge erwähnen⁵⁴ oder diejenige des Chorals BWV 727 durch Boris Bilinsky; schliesslich auch die *Composition inspirée par la Variation no. 5 pour clavecin* von Serge Carchoune (1957, Paris, Galerie Roque), die *Prélude et Fugue en do mineur* (1957) und *si mineur* (1958) von Robert Strübin,⁵⁵ die *Visualizzazione cromatica: J.S. Bach contrapuncto no. 2 dell'Arte della fuga* von Luigi Veronesi (1971), die *Sonata in G moll, visualisiert in Tonhöhen und Tempobläufen* von Karl Duschek (1977, Stuttgart, Sammlung des Künstlers), oder das *Bach-Projekt – Notenbilder zu Bachs Präludium B.W.V. 1007* von Linda Schwarz (1991).⁵⁶ Schliesslich verdienen zwei spektakuläre Realisierungen besondere Erwähnung: 1979 zeichnete Jack Ox eine Pyramide, die die trinitarische Symbolik der Kantate Nr. 80 darstellen sollte (Abb. 5);⁵⁷ und 1980–81 entwickelte Jakob Weder die Orchestersuite Nr. 3 D-Dur zu einer Serie grosser Tafelbilder weiter. Jeder Satz – Overtüre, Air, Gigue, Bourrée, Gavotte – wird dabei durch ein bildnerisches Mosaik transkribiert, dessen Einheiten durch ein Korrespondenzsystem zwischen Tönen und Farben bestimmt sind, wobei die Genauigkeit bis in die dritte Dezimalstelle reicht...⁵⁸

EIN BREITER FÄCHER

Von konservativen Relektüren bis zu avantgardistischen Interpretationen der Musik Bachs: der Fächer ist breit. Wie man sieht, ist das Korpus äusserst heterogen, und es wäre müssig, darin eine wie auch immer geartete formale Einheit zu suchen. Denn was gibt es Gemeinsames zwischen den Gedenkbildern im liebevoll dekorativen Neobarock Raoul Dufys und der kubistischen Fragmentierung, worin die Technik der Collage sich als Äquivalent des polyphonen Prinzips versteht? Welche Verwandtschaft zwischen der monochromen Askese eines Braque und den polychromen Arbeiten eines Macke oder Itten? Gewiss ist diese Verschiedenheit zuerst einmal eine Antwort auf den Reichtum von Bachs Werken. Und es erstaunt nicht, dass sich die Resultate keineswegs gleichen, ob sie sich nun auf Vokal-, Orchestermusik oder auf Musik für solistische Instrumente beziehen, ob sie den Geist einer Kantate, der *Chromatischen Fantasie*, des *Wohltemperierten Klaviers*, der *Kunst der Fuge* oder des *Musikalischen Opfers* wiedergeben wollen.

Zudem ist die Beziehung zwischen der Musik und der von ihr angeregten Bilder oder Skulpturen höchst unterschiedlich und verändert sich gemäss den Genres und Intentionen, die von der einfachen Anspielung bis zur Hommage reichen, vom intuitiven Zugang bis zur rationalen Analyse, gar bis zur wörtlichen Transkription. Bisweilen bezieht sich ein Bild auf ein ganz bestimmtes Werk, vielleicht sogar auf eine ganz bestimmte Passage; bisweilen handelt es sich nur um eine allgemeine Evokation eines Stiles oder einer Epoche, die durch den Namen Bach repräsentiert sein mag. Dieser taucht übrigens oft in den Bildern selbst auf, und seine typographische Präsenz verweist auf den Namenszug, den bereits der Autor der *Kunst der Fuge* selbst als musikalisches Motiv verwendet hat.

Schliesslich und vor allem führt die Subjektivität der Realisierungen zu den allgemeineren Fragen der Durchlässigkeit bzw. Abgeschlossenheit der Ausdrucksmittel sowie der Rela-

49. Vgl. Carl Loef, *Farbe, Musik, Form*, Göttingen, Muster Schmidt, 1974, S. 171 und 175.

50. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, hg. von Jürg Spiller, Basel, Schwabe, 1964, S. 285–287.

51. «Une fugue de Bach représentée dans l'espace», in «Notes de Henrik Neugeboren», *Revue musicale* Nr. 246, S. 9 (Zitate im Original französisch).

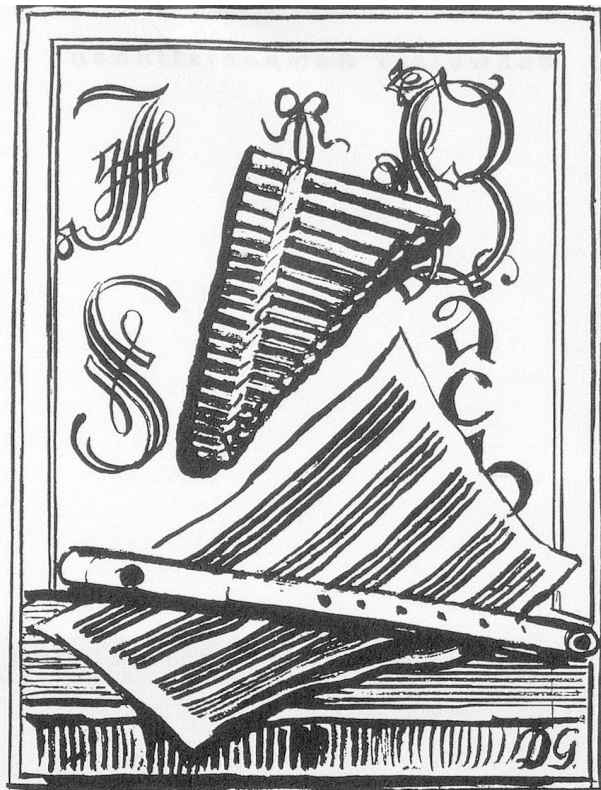
52. «Notes sur Bach», *ibid.*, S. 12f. (Zitate im Original französisch).

53. Heinrich Poos, «Henrik Neugeborns Entwurf zu einem Bach-Monument (1928). Dokumentation und Kritik», in Elisabeth Schmierer et al., *Töne, Farben, Formen. Über Musik und die bildenden Künste*. Festschrift Elmar Budde, Laaber, Laaber-Verlag, 1995, S. 45–57.

54. Hans Sündermann, «Musikalische Graphik», *Alte und moderne Kunst*, Heft 74, 1964, S. 43.

55. Vgl. Arthur Godel, «Musik und Farbe», in Jean-Christoph Ammann (Hg.), *Robert Strübin (1897–1965). Retrospektive. Musikbilder und andere Werke*, Luzern, Kunstmuseum, 1970; Thomas Lehner, *Die phantastische Erfindung des Basler Maler-Pia-*

Abb. 6:
Démétrius
Galani,
Illustration
für die Revue
musicale, 1932,
Spezialnummer
J.S. Bach



tivität synästhetischer Vorgänge. Sind die traditionellerweise aufgestellten Beziehungen zwischen Farben und Tönen, Linien und Melodien, temporalen und visuellen Rhythmen mehr als simple Metaphern? Und was wäre dann die musikalische Entsprechung zu einer geraden Linie? Allein der Übergang zwischen Dauer und Raum schafft nicht wenige Probleme.⁵⁹ Deshalb die unterschiedlichsten Vermittlungen, die zu den unterschiedlichen Lösungen führen. *Im Bachschen Stil* gleicht den anderen Bildern von Klee aus dem Jahre 1919 mehr als der Musik Bachs, und erst 1925 erscheint mit *Alter Klang* eine Komposition in Quadern, die charakteristisch für die Bauhaus-Periode ist. Anders gesagt: es gibt so viele Bache wie Maler – und wie Hörer.

Letztlich bleibt der kleinste gemeinsame Nenner all dieser Versuche die von Klee 1917 geäußerte Überzeugung, dass diese Musik «fortschrittlicher» als die Malerei sei: «Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte.»⁶⁰ Und der Ursprung dieses Paradoxes könnte sich möglicherweise in der Suche nach einem «organischen» Zustand finden lassen, der ein zentrales Anliegen der modernen Spekulationen über die bildnerische Form darstellt.⁶¹ Dieses Modell, dem wir bereits bei Marnold und Klee begegnet waren, finden wir wieder in dem Bild, das sich Itten von Bach macht: «es geht bei ihm immer nur um die organische Vollendetheit des Lebendigen.»⁶²

(aus dem Französischen von Patrick Müller)

Bibliographie

A. Schmoll gen. Eisenwerth, «Hommage à Bach. Ein Thema der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts», in *Convivium Musicorum, Festschrift Wolfgang Boetticher*, Berlin, Merseburger, 1974, S. 325–337.

Franzsepp Württenberger, *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander*, Bern, Lang, 1979; Kapitel 21, S. 172–183: «Die Verehrung von J.S. Bach. Der Begriff der Fuge bei den Kunsthistorikern und ihre Vorbildlichkeit bei den Malern.»

Wilhelm Weber / Fritz Kaiser, *Hommage à Bach*, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum und Stadtbibliothek, 1980.

Walter Salmen, «Leuchte des Erstrebenswerten. Bach und die bildende Kunst im 20. Jahrhundert», *Neue Zürcher Zeitung*, 16./17. März 1985, S. 68.

Karin von Maur (Hg.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Staatsgalerie, München, Prestel, 1985, S. 28–47.

Friedrich Teja Bach, «J.S. Bach in der klassischen Moderne», *ibid.*, S. 328–335.

Walter Salmen, «Reflexionen über Bach in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts», *Bach-Jahrbuch* 72, Februar 1986, S. 91–102.

Der vorliegende Beitrag ist eine überarbeitete Fassung eines Vortrags, den der Autor im November 1996 in Wien im Rahmen eines von der Albertina und der Hochschule für Musik gemeinsam veranstalteten Kolloquiums über Bach-Rezeption gehalten hat.

nisten Robert Strübin. *Der Kunstkonverter. Über die Verwandlung von Musik in Malerei und wieder zurück*, Nürnberg, Institut für moderne Kunst, 1973, S. 27 und 35.

56. Werner Grünzweig, «Handwerk, Analyse, Bild und Ton. Zu Linda Schwarz' Bachprojekt», in Elisabeth Schmierer et al., *op. cit.*, S. 223–228.

57. Jack Ox und Peter Frank, «The Systematic Translation of Musical Compositions into Paintings», *Leonardo* XVII, 1984, Nr. 3, S. 153.

58. Marcel Baumgartner / Karl Gerstner, *Jakob Weder, Farbordnung und Malerei als Sinnbild kosmischer Gesetze*, Zürich, Galerie Nicoline Pon, 1981, S. 30–39.

59. Vgl. Philippe Junod, «Le nouveau paragone. Paradoxes et contradictions du musicalisme pictural», *Recherches poétiques*, Nr. 7, Frühling 1998, S. 146–159.

60. Paul Klee, *Tagebuch*, Nr. 1081.

61. Georg Germann, «Das organische Ganze», *Archithese* 2, 1972, S. 36–41.

62. Johannes Itten, *Künstler und Lehrer*, *op. cit.*, S. 11.