Musik und Farbe

Autor(en): **Gysi, Fritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **25 (1922-1923)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-749921

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

MUSIK UND FARBE

Die Kunstgeschichte lehrt uns die Erfahrung, dass, namentlich in Zeiten der Stilzersetzung, eine Kunstdisziplin auf die andere übergreift, und dass dann solche Übergriffe zur Usurpation fremder Ausdrucksgebiete führen, eventuell die ursprüngliche Bestimmung einer selbständigen Kunstübung aufheben können. Zwei Beispiele, zunächst aus der bildenden Kunst, mögen diese Wahrnehmung bestätigen.

Es sei erinnert an den Kathedralbau der Hochgotik, der in seinem metaphysischen Eifer allen Materialsinn verlor und Turmhelme wie Filigranarbeiten behandelte, der ferner, in seiner Neigung zu mystischen Dämmerungszuständen, zur Erlangung eines magischen Lichtes die raumbegrenzende Funktion der Kirchenwände negierte und an ihre Stelle den neuen Wertfaktor der Glasmalerei setzte. Oder nehmen wir, um einen kunstgeschichtlichen Vorgang im Gegensinne zu illustrieren, zum Vergleiche die Raumkunst des sakralen Barock, die, unter Aufhebung der statischen Gesetze, mit alleiniger Hilfe der Malerei die kompliziertesten Architekturen vortäuscht und ein Kircheninneres nur noch als räumliche Illusion, als ein Spiel mit imaginären Kräften gelten lässt. Da wie dort konstatieren wir eine willkürliche Erweiterung der einer autonomen Kunstdisziplin gezogenen natürlichen Darstellungsgrenzen, ein virtuoses Übertrumpfen der Schwesterkunst mit Hilfe der ihr abgewonnenen technischen Ausdrucksmittel.

Blicken wir uns in der Tonkunst um, so gewahren wir, wie auf ihrem Entwicklungsgange etwas Ähnliches auch die Musik erfahren hat. Auch sie kennt solche Verdrängungsprozesse. Sie hat sich mehrmals Rechte angemaßt, zu denen, streng ästhetisch genommen, nur die Kunst des Wortes, die epische oder dramatische Sprache, befugt war. In ihren gegenwärtigen Äußerungen steht die Musik durchaus in der Gewalt malerischer Potenzen. Sie assimiliert ihr Ausdrucksvermögen den durch optische Reize ausgelösten Empfindungen und will in erster Linie Farbe sein.

Doch ist das wirklich nur heute so? Die geschichtlichen Wandlungen der Tonkunst lassen uns auch bezüglich des

Farbensinnes einen allmählich verlaufenden, durch häufige und starke Gegenströmungen gehemmten Entwicklungsprozess erkennen, und die Reihe der großen Koloristen von Jannequin und Vittoria bis auf Rameau, von Weber, Berlioz und Wagner bis hinauf zu Debussy und Strauß, sie ist der untrüglichste Beweis dafür, dass das Problem der Tonfarbe in der der Scholastik des Mittelalters entwachsenen Musik nie zu erschöpfender Behandlung gelangt ist. Wann das Farbengefühl in der Tonkunst erstmals lebendig geworden, wer wollte das heute noch feststellen? Nur soviel ist gewiss, dass wir weder in der ergrübelten, arithmetischen Satzweise der niederländischen Messekomponisten noch in den ungezwungeneren Äußerungen der gleichzeitigen romanischen Liedkunst von dem, was heute musikalischer Farbensinn heißt, etwas zu verspüren bekommen. Und dennoch muss unter den mittelalterlichen Tonsetzern schon etwas rege gewesen sein von jenem dekorativen Empfinden, das nachmals die liturgische und profane Renaissancemusik in gleicher Machtfülle versinnlichte. Denn schließlich hat auch die mystische Klangpracht einer Palestrina-Messe ihre zeitlichen und, wenn man so sagen darf, ihre biogenetischen Voraussetzungen.

In ihren Anfängen war die christliche Musik fast ausschließlich ans Wort gebunden. Sie blieb infolgedessen vorherrschend Vokalmusik, im Gegensatz zur Tonkunst der orientalischen Völker, die für ihre rituellen Bedürfnisse mehr die Instrumente in Anspruch nahmen. Der abendländischen Musik blieb darum lange Zeit das Verständnis versagt für die mannigfaltigen Wirkungen der *Klangfarben*, die sich aus der individuellen Wesenheit wie aus der Verbindung der tonerzeugenden Instrumente ergeben. Erst das am Ausgang des Mittelalters so lebhaft einsetzende feine Unterscheidungsvermögen innerhalb der einzelnen Spielarten und schließlich die Emanzipation der orchestralen Musik von ihrer bloß dienenden Stellung durch Gabrieli und Monteverdi hat in den westlichen Kulturländern den Sinn für die Farbenwerte in der Tonkunst geschärft. Durch die Ausbreitung der oratorischen und dramatischen Musik einerseits, der reinen Instrumentalmusik anderseits sind Ton und Tonfarbe allmählich zu fast identischen Begriffen geworden.

In früheren Epochen — ihre zeitliche Umgrenzung würde von Dufay bis zu Mozart hinauf reichen — war die Musik (gleichgültig ob kirchlich oder weltlich) mehr Architektur, mehr Liniengerüste. Seit Beethoven, seit dem Einfall der Romantiker ist sie vorwiegend auf malerische, auf farbige Werte gestellt, und heute vollends entscheiden nicht mehr Rhythmus und melodischer Kontur, sondern vor allem der Sinn für Klang.

Naturgemäß hängen die malerischen Aspirationen der Tonkunst aufs engste zusammen mit ihren programmatischen Tendenzen. Die Kunst geordneter Klänge bedarf der Farben, sobald sie Programm-Musik wird. Immerhin respektierte die ältere Programm-Musik, sagen wir etwa der realistischen Niederländer oder der englischen Virginalisten, noch größtenteils die dem musikalischen Ausdruck von der Natur auferlegten Beschränkungen. Die naiven Programmatiker besaßen noch nicht den Ehrgeiz, uns (nach einem Worte von Rudolf Louis) „mit den Ohren sehen zu lehren". Sie wählten ihre Stoffe mit Rücksicht auf das klanglich Darstellbare. Die Beschreibung der Objekte an sich und die musikalische Nacherzählung von Historie und Abenteuern, von dramatischen Szenen, kam erst mit Kuhnau und Dittersdorf auf, um dann den Romantikern den Weg zu bereiten für ihre musikalischen Wanderungen durch Himmel, Erde und Hölle, durch Menschen- und Geisterreich, durch wirkliche und unwirkliche Zeiten. Ihnen schon wurde die Musik zur deskriptiven Kunst, zur förmlichen Abschilderung des Lebens, die nachmals durch Berlioz und Liszt und neuerdings durch Richard Strauß ihre extremste Erfüllung gefunden. Erst die abstrakte Erläuterung von philosophischen Lehren, die Deduktion alter und neuer Weltsysteme, die sich die jüngste symphonische Dichtung zum Vorwurf nahm, hat die Programm-Musik von ihren wirklichkeistfreudigen und farbigen Zielen wieder abgezogen.

Schumann sagte: „Der Musiker setzt die Gemälde in Töne um". Tatsächlich waren es die Romantiker, welche zuerst und bewusst die *Identität von Ton und Farbe* proklamiert haben. Die „Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte", darin E. Th. A. Hoffmann seinen Kapellmeister Kreisler delirieren lässt und wovon er selber träumt — dieser ideale Zustand wurde

allgemein von den Romantikern herbeigesehnt. „Es kömmt mir vor," sagt Kreisler weiterhin, „als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann zu einem wundervollen Konzerte sich vereinigen müssten." Ähnliche Äußerungen, wie sie hier der Dichter dem fiktiven Musiker unterschiebt, konnte man auch aus dem Munde der lebenden Romantiker vernehmen. Wie alles sinnlich Wahrnehmbare, so löste sich ihnen auch die Farbe auf in Klang, die beiden Empfindungen flossen ineinander, und in ihrer unkörperlichen Einheit sollten sie das Geheimnis der Welt künden.

Am liebsten hat Ludwig Tieck bei den Vorstellungen über die Wechselbeziehungen von Ton und Farbe verweilt. Nicht nur, dass er in seinem Schauspiel „Die verkehrte Welt" eine Wortsymphonie aufführen und die Instrumente sprechen lässt: „Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach, ihr lieben Leute, das meiste in der Welt grenzt weit mehr aneinander, als ihr meint", Tieck hat auch anderswo die Wesenseinheit von Farbe und Ton gelehrt und in seiner exaltierten Kunstphilosophie keine Kühnheit des sprachlichen Ausdrucks gescheut, um diese Lehre schriftstellerisch plausibel zu machen. So gut wie er Liebende „mit süßer Kehle im Takt des Mondscheins" singen hörte, so gut konnte er im *Prinz Zerbino* die Flöten sprechen lassen: „Unser Geist ist himmelblau", oder er konnte auf den Satz schwören: „Zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiss ein verbrüdertes Tonstück, das mit dem Gemälde nur *eine* Seele hat". Noch emphatischer preist Tieck die Verschmelzung sämtlicher Künste im *Garten der Poesie:*

„Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedwede
Hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede,
Was neidisch sonst der Götter Schluss getrennet,
Hat Göttin Phantasie allhier vereint,
So dass der Klang hier seine Farbe kennet,
Durch jedes Blatt die süsse Stimme scheint,
Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nennet."

Das romantische Naturgefühl hat ein übriges getan, um das Bewusstsein von der farbigen Existenz der Töne zu stärken.

Uns Menschen des 20. Jahrhunderts scheint sich die Er-

fahrung noch viel intensiver aufzuzwingen, daß Musikgenuss ohne irgendwelche Ideenassoziationen im Grunde unmöglich ist. Durch die Auslösung eines Schallreizes werden auch die Gedanken in bestimmte Bahnen gelenkt, die Klangeindrücke setzen sich in Klangbilder um. Noch häufiger als bloße Affekte weckt die Musik in uns farbige Vorstellungen. Die Wissenschaft hat sich für die Erscheinung dieser spontanen Sinnesübertragungen, in nicht ganz eindeutiger Weise, den Ausdruck *Synopsie* angeeignet.

Der Grad dieses sozusagen optischen Mitgenießens der Musik kann, je nach der persönlichen Veranlagung, ein stärkerer oder schwächerer sein. Die Physiologen erklären den Übertragungsprozess der Synopsieen durch die Miterregung des nervus opticus bei der Aufnahme der Töne. Zu den Forschern, die sich mit der wissenschaftlichen Ergründung der Relationen zwischen Ton und Farbe befasst haben, gehört Lombroso, sodann der Engländer Colman, der nicht nur mit Individuen experimentierte, die beim Erklingen gewisser Töne Farben erblickten, sondern der auch über Personen berichtet, die schon auf das stumme Notenlesen oder auf die bloße Vorstellung von Klängen mit Farbenempfindungen reagierten. Speziell der Charakteristik der Tonarten haben eingehende Studien gewidmet: Gruber und Flournoy. Bis zu welchen Feinheitsgraden die gleichzeitige Reizbarkeit auf Ton und Farbe sich abstufen kann, das zeigen namentlich die von Flournoy angeführten Fälle.

Eine so ziemlich allen musikalisch erregbaren Menschen gemeinsame Erfahrung ist folgende: Wir empfinden die hohen Töne (gleichgültig in welcher Art sie erzeugt werden) fast allgemein als etwas Helles, Lichtes, während tiefe Klangregister das Gefühl von etwas Dunklem, Schattenhaftem erwecken. Für diese Gleichung: hoch = hell und tief = dunkel braucht man um eine physikalische Erklärung nicht verlegen zu sein. Denn gleichwie die hohen Töne durch schnellere Luftschwingungen entstehen, so setzen auch die lichten Farben einen rascheren Verlauf der Ätherschwingungen voraus, während bei tiefen Tönen und dunklen Farben die Bewegungsenergie sich abschwächt. Wesentlich schwieriger gestaltet sich die Übereinstimmung, wenn für Hoch und Tief bestimmte Farben ge-

nommen werden. Denn wenn manche die hohen Tonlagen als lichtblau, die tiefen als dunkelgrün erkennen oder bei allen grellen Tönen die Empfindung von etwas Gelbem bekommen, so stehen diesen Wahrnehmungen ebensoviele Behauptungen gegenüber, die sich auf gegenteilige Erfahrungen stützen. Hier beginnt sich also bei den assoziativen Wirkungen das persönliche Empfinden von den allgemein empirischen Tatsachen abzusondern.

Wie Komponisten auf Farbtöne reagieren, darüber lässt man sich am besten von den drei großen Reformern der Instrumentalmusik, von Berlioz, Liszt und Wagner unterrichten. Liszt z. B. gibt sich insofern noch ganz als Romantiker, als ihm Musik und bildende Kunst ein unzertrennlicher Gefühlskomplex bedeutet. Bei seiner lebhaften Reaktion auf alles Farbige und Bildmäßige klingt jene Anekdote durchaus glaubhaft, er habe dem Weimarer Orchester bei einer Anfangsprobe zugerufen: „O, bitte, meine Herren, ein bischen blauer, wenn's gefällt! Diese Tonart erfordert es", oder: „Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich darnach zu richten", oder er habe gelegentlich die Warnung erlassen: „Nicht zu rosa!" Noch weniger verwunderlich ist, dass R. Wagner für Synopsien ein besonders feines Nervenorgan besaß, soll er doch während des Schaffens beim Übergang in eine neue Tonart zuweilen auch die Farbe seiner Umgebung gewechselt haben.

Den überaus häufigen Fall, dass Tonwerke durch die Malerei angeregt werden, erwähne ich nur beiläufig, ebenso die Tatsache, dass es Musiker und musikalisch begabte Personen gibt, die sich der Malerei quasi als vergleichender Wissenschaft bedienen, um zum bessern Verständnis für gewisse Tongesetze oder Tonschöpfungen zu gelangen. Schumann meinte: „Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen *Madonna* mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie".

Heute entspricht es einem normalen, bereits zur Regel gewordenen ästhetischen Grundsatze, dass man einen Bild-, einen Farbeneindruck in Musik überträgt. Das meiste, was Debussy schuf, was Strawinsky schafft, bewegt sich in diesem Vorstellungskreise. Was die künstlerische Realisierung dieser musi-

kalischen Sinnesübertragungen über die moderne Musik vermag, das mag man etwa an Debussys *Nocturnes* erfahren haben, dieser klanglich fast unbegreiflichen Umdeutung nächtlicher Farben. Im ersten Bild der symphonischen Trilogie: der gespenstische Wolkenzug und sein Kampf mit dem Mondlicht; im zweiten das südlich ausschwärmende Tanz- und Liebesfest, und im Epilog die auf silbernen Wogenkämmen sich wiegenden Sirenen. Es ist nur eine logische Konsequenz der mit der rapiden Entwicklung unseres Orchesterapparates Schritt haltenden Tonsymbolik, wenn auch die dramatische Musik in der Farbensprache eines ihrer dankbarsten Ausdrucksmittel erkannt hat. Ein frappantes Paradigma dafür aus dem zeitgenössischen Musikdrama: die orchestrale Schilderung der sieben Kammern in Bartoks Oper *Ritter Blaubarts Burg*.

Von der Malerei also nahm der Impressionismus den Weg in die Tonkunst. Auf sie ließ er sich leichter anwenden als auf die Literatur. Denn das Wort ist zu sehr geprägte Form, zu stark mit begrifflichen Konnexen verbunden, als dass man es seines Eigenwertes berauben könnte. Ganz anders der Ton, die einzelne Note, die als solche nicht Ideen weckt, sondern bloße Gefühle, Empfindungen. Auch ist der musikalische Mitteilungsapparat in dieser Hinsicht weit dehnbarer als der sprachliche.

In unserer Zeit, da sich die Musik vom Worte trennt, da sie sich ihrer einstigen Aufgabe als Helferin der Poesie mehr und mehr entfremdet, da tritt sie um so ausschließlicher in den Dienst der Malerei. Sie wird faktische Beschreibung. Sogar im Musikdrama lässt sich diese Ablösung verfolgen. Das Orchester geht nicht mehr *mit* der Sprache, sondern *gegen* die Sprache, und nur durch Symbolismen bleiben die in Wirklichkeit getrennten Kunsthälften noch miteinander verbunden.

Es gibt gewisse Darstellungsbereiche, in denen sich die rein illustrative, nach dem Prinzip des Impressionismus durch Farbenmischung gewonnene Instrumentalmusik ganz besonders gefällt. Ein solch bevorzugtes Stoffgebiet ist die Verherrlichung des Feuers und seiner lodernden Kraft, noch mehr aber des Wassers und seiner Bewegung. Jedoch nicht Kompositionen habe ich hier im Auge, bei denen ganz allgemein der Begriff

des Wassers als einer Naturgewalt Anlaß zu programmatischer Tondichtung gab, wie etwa in Rubinsteins *Ozeansymphonie* oder in Mendelssohns Ouvertüren *Melusine* und *Meeresstille und glückliche Fahrt*, sondern Tonwerke, die nichts geringeres bezwecken als die Wassergeräusche mit Hilfe von Instrumenten nachzuahmen, das hörbare und sichtbare Fluktuieren in Töne einzufangen, musikalisch zu umschreiben. Für den Impressionisten gilt es da in erster Linie die festumrissenen Melodielinien zu verwischen, womit noch die Romantiker ihren Wassergefühlen Ausdruck verliehen. Er löst alles Struktive auf in ein unorganisches, scheinbar zufälliges Gemisch von Naturtönen, optisch gesprochen: in pure Oszillation, und dermaßen gestaltet sich ihm das Gekräusel der Wellen, die Brandung, der Sturm oder die Spiegelglätte des ruhenden Meeres. Als künstlerischen Beleg für diese Art deskriptiver Musik könnte man schon das Vorspiel zum *Rheingold* wie die Wasserszenen im *Nibelungenring* überhaupt anführen. Noch viel naturalistischer, virtuoser und farbiger aber verfährt hierin die moderne französische Musik. Das Intermezzo am Parkbrunnen in *Pelléas et Mélisande*, die Klaviergemälde *Cathédrale engloutie* und *Reflets dans l'eau* und vor allem die drei wundersamen symphonischen Skizzen *La Mer* von Debussy: solche und die ihnen nacheifernden Werke der jüngsten Schule beruhen alle auf Naturvorstellungen, wie sie die Tonkunst in solchem Maße bisher nirgends beherrscht haben. Hanslick mit seiner rigorosen Behauptung: „Es gibt kein Naturschönes für die Musik" widersprach schon seiner eigenen Zeit, wieviel mehr der heutigen!

Wir sehen: der impressionistische Musiker gelangt schließlich zu denselben ästhetischen Resultaten wie die Maler aus dem Manet- und Monet-Kreise. Auch in der Musik herrscht der Luminismus, der Pointillismus. Auf das Heraustreten fasslicher Melodien, auf den symmetrischen Zusammenschluss von rhythmischen Einheiten wird verzichtet. Aus der allgemeinen Zerlegung und Zersetzung der Klangwerte erst wird das musikalische Gesamtbild gewonnnen, gleichwie in der Malerei durch das Ineinanderfließen von Strichen, Punkten und Flecken, durch die „Gesamtharmonie der Irisationen" (der Ausdruck stammt von Setaccioli) die Synthese des Gemäldes entsteht.

Mit der Verflüchtigung der musikalischen Formen tritt aber auch die Persönlichkeit des Schaffenden hinter dem Kunstwerke zurück. Die ganze Bewegung läuft auf eine Reaktion gegen die Ästhetik der romantischen Kunst hinaus, die das Individuelle, in möglichst outragierter Akzentuation, in den Vordergrund rückt und lieber am Zufälligen als am Gesetzlichen festhält. (Schluss folgt.)

ZÜRICH FRITZ GYSI

ZUR GESCHICHTE DER MEERENGENFRAGE

Auf der Konferenz in Lausanne hat die Meerengenfrage eine so große Rolle gespielt, dass es wohl erwünscht sein wird, wenigstens eine Skizze ihrer Geschichte zu erhalten. Diese Frage ist fast so alt wie die ganze orientalische Frage. Aber im Lauf der Entwicklung derselben hat sie mannigfaltige Wandlungen erfahren. Ursprünglich sperrte die Türkei auf Grund ihrer Territorialhoheit die Meerengen von Dardanellen und Bosporus gegen fremde Kriegsschiffe und es stand ganz in ihrem Belieben, wann sie von dieser Regel eine Ausnahme machen wollte. Im Jahre 1805, als die Türkei und Russland gegen Frankreich verbündet waren, kam ein für neun Jahre zwischen beiden Mächten abgeschlossener Vertrag zustande, demzufolge das Schwarze Meer fremden Kriegsschiffen verschlossen bleiben, russischen aber die freie Durchfahrt „durch den Kanal von Konstantinopel" gestattet sein sollte. Kaum war dieser Vertrag unterzeichnet, als die Siege Napoleons den Bruch der russisch-türkischen Allianz und die Lossagung der Hohen Pforte von dem Vertrag herbeiführten. In dem englisch-türkischen Friedensvertrag vom 5. Januar 1809 bestand der Sultan wieder auf seinem ausschließlichen Recht der Schließung der Meerengen. Hier zum erstenmal heißt es aber: „Diese alte Regel des ottomanischen Reiches soll künftig auch in Friedenszeiten gegenüber jeder Macht beobachtet werden." Was ein ausschließliches Recht der Pforte gewesen war, verwandelte sich demnach gegenüber England, das ein Interesse daran hatte, die russische Flotte nicht im Mittelmeer erscheinen zu sehen, in eine Pflicht.

Durch den russisch-türkischen Frieden von Bukarest 1812 wurde hieran nichts geändert. Auch der russisch-türkische Friede von Adrianopel des Jahres 1829 enthielt keine Bestimmung, nach der russischen Kriegsschiffen das Recht freier Durchfahrt durch die Meerengen eingeräumt worden wäre. Er sprach dies Recht nur russischen Handelsschiffen wie denen aller in Frieden mit der Türkei lebenden Nationen zu. Indessen nach der ersten Erhebung Mehmed Alis, des Paschas von Ägypten, gegen seinen Lehensherrn, den Sultan Mahmud glaubte dieser, von den übrigen Mächten im Stich gelassen, russische Hilfe anrufen zu müssen, gemäß dem türkischen Sprichwort: «Ein Ertrinkender klammert sich an eine Schlange.» Den Lohn für diese Hilfeleistung empfing Zar Nikolaus in dem am 8. Juli 1833 vorläufig auf acht Jahre abgeschlossenen russisch-türkischen Schutz- und Trutzbündnis von Hunkiar-Iskelessi. Ein geheimer Zusatzartikel, dessen Inhalt übrigens den andern Mächten bald genug bekannt wurde, entband die Pforte eintretenden Falles von der Leistung