

Zeitschrift: Wissen und Leben
Band: 25 (1922-1923)

Artikel: Musik und Farbe [Schluss]
Autor: Gysi, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749925>

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: 19.11.2024

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

das im Menschen wirksam ist. Es ist als die im ästhetischen Verhalten sich äußernde Kraft des Gemüts, als die ästhetische Gemütskraft zu bezeichnen, die dem indischen Denken als die Grundkraft des Lebens schlechthin gilt, ohne dass ihre, der kritischen Betrachtungsweise ohne weiteres ersichtliche Besonderheit, der Gefühls- oder Gemütsseite zuzugehören, Beachtung fände. Aus dieser Grundkraft gehen die, ebenfalls als besondere Wesenheiten angesehenen Kräfte des Denkens und Wollens hervor. Und da der naiven Betrachtungsweise alle Dinge dieselbe Beschaffenheit wie der Mensch selbst zu besitzen scheinen, so wird in jedem Dinge die Grundkraft des Gemüts als wirksam angenommen. Sie begründet das Wesen aller Dinge. Demgemäß ist der Kampf des Menschen gegen die böse, leidenbringende Welt vielmehr der Kampf der menschlichen Gemütskraft gegen die feindseligen Gemütskräfte der jener Welt angehörigen Wesen. Es gilt daher, die eigene Gemütskraft zu stärken und die Gemütskräfte anderer Wesen sich geneigt zu machen, um die in der äußeren Welt wirksamen, dem Menschen feindlichen Gemütskräfte zu bezwingen.

ZÜRICH

G. F. LIPPS

(Schluss folgt)



MUSIK UND FARBE

(Schluss)

Alle früheren Analogien zwischen Musik und Malerei, einst nur als abstrakt empfunden — heute sind sie konkret geworden. Ein eigentümlicher Austausch der Sinnesempfindungen hat sich vollzogen: wir *sehen* die Töne und *hören* die Farben. Und zwar handelt es sich hierbei nicht etwa um pathologische Wahnvorstellungen, sondern um ganz normale Nervenreize. In der Wissenschaft hat man diese Sinnesrelationen als *Phonismen* und *Photismen* bezeichnet. Unter Phonismen versteht man durch Lichteindrücke hervorgerufene Schallempfindungen, unter Photismen Farbenreize, die durch Töne angeregt werden. Die letzteren, d. h. das Tönesehen — *audition colorée*, wie die Franzosen sagen — sind verhältnismäßig häufiger.

An technischen Versuchen, Ton und Farbe einander anzugleichen, respektive in ihren Wirkungen abzulösen, hat es nicht gefehlt. Schon 1739 hat der Jesuit Castel, angeregt durch Newtons Farbenharmonie, ein Farbenklavier (*clavecin oculaire*) konstruiert, wobei er die prismatische Skala mit den sieben Stufen der Tonleiter korrespondieren ließ. Die Parallele zwischen Prisma und Tonleiter ist später wiederholt zum Ausgangspunkt harmonischer Ton- und Farbensysteme genommen worden, hat aber nirgends zu einer befriedigenden Lösung des ästhetischen Problems geführt. Noch willkürlicher als seine Vorgänger verfuhr der Engländer Rimington beim Bau seiner Farbenorgel (1895). Diese Orgel ist ein reines Farbeninstrument, denn sie klingt überhaupt nicht, lässt aber dafür bei jedem Tastendruck durch Verbindung mit einer elektrischen Lampe eine bestimmte Farbe aufleuchten, die dem subjektiven Empfinden ihres Erbauers als das Korrelat des hier nur imaginären Tones erschien. Durch dieses stumme Experiment glaubte Rimington nachweisen zu können, dass Mozart vorwiegend in Himmelblau, Meyerbeer in Violett, Wagner in Purpur, Massenet in Gelb und Lecocq, der Operettenmeister, in Scharlachrot komponiert habe.

Der Wunsch, mit den hörbaren Tönen zugleich sichtbare Farben hervorzubringen, ist vielleicht weit älter, als man gewöhnlich annimmt. Es ergeben sich Anhaltspunkte, welche die Vermutung nahe legen, dass bereits im hellenistischen Osten ähnliche Wagnisse unternommen worden sind. Nachdem schon zu Ende des 18. Jahrhunderts L. Hoffmann den *Versuch einer Geschichte der Farbenharmonie* geschrieben, beschäftigten sich in der Folge hauptsächlich französische Ästhetiker und Physiologen mit dem Problem des Farbenhörens. Übrigens haben dem interessanten Phänomen, das sich mit der Sensibilität und Nervosität des modernen Genussmenschen zu verallgemeinern scheint, auch Fechner und Wundt ihre Beachtung geschenkt.

Der sich praktisch für die Idee der Ton- und Farbenkombination am eifrigsten eingesetzt hat, das ist der 1915 verstorbene Russe Alexander Skriabin. Er hat die von der Wissenschaft längst erkannte Erscheinung einer künstlerischen Verwertung für würdig befunden. Das geschah vornehmlich in

seiner letzten Orchesterschöpfung, dem *Prometheus*. Hier schreibt Skriabin vor ein „clavier à lumière“, ein Lichtklavier, und die Partitur seines revolutionären Werkes zeigt ein besonderes Notationssystem zur Bezeichnung der Farbenharmonien. Skriabin ging von ähnlichen Erwägungen aus wie Castel und Rimington, d. h. auch bei ihm sollte das Anschlagen der Tasten elektrische Kontakte schließen und damit verschiedene Lichtquellen verschiedener Stärkegrade in Aktion treten lassen. Leider hat sich der erfinderische Symphoniker nur um die künstlerischen Möglichkeiten des Farbenklaviers, nicht auch um dessen technische Lösung bekümmert. Sein „clavier à lumière“ blieb vorläufig als reine Idee bestehen, und der Krieg hat alle Hoffnungen zerschlagen, es, wenigstens in Russland, in die Praxis einzuführen.

Da im Schwingungsdiagramm die prismatischen Farben den sieben Oktaven der musikalischen Töne entsprechen, lassen sich auf dem harmonischen System der Tonakkorde mit mathematischer Folgerichtigkeit auch *Lichtakkorde* aufbauen. Dem Dur-Dreiklang C-E-G (d. h. dem Resultat des 8., 10. und 12. Obertones) entspricht ein Lichtakkord, der die Farbdreierheit ergibt: rot, gelb, grün (wobei im Prisma die Farben genau an der richtigen Stelle zu nehmen sind). In analoger Weise übersetzt man den Terz-Sext-Akkord mit seinem Obertonverhältnis 10, 12, 16. Er zeigt dann die Verbindung: orange, grün, violett; und ähnlich verfährt man mit dem Quartsextakkord.

Die eben erwähnten Experimente bringen uns auf das viel diskutierte Kapitel der Klangfarben, der Klanggeschlechter und der Tonartencharakteristik. Seine Klangfarbe — akustisch gesprochen — erhält ein Ton dadurch, dass sich ihm eine Anzahl Neben- oder Partialtöne beigesellen. Unser Ohr fasst ihren Zusammenklang als einzelnen Ton auf und zwar als Ton von bestimmter Farbe. Weiterhin hängt die Klangfarbe, oder wie die Franzosen sie noch zutreffender heißen: der timbre ab von der Grundform der Schwingungswelle und von den zur Tonverstärkung dienenden Resonanzapparaten.

Eine Sache des individuellen Fühlens ist es nun, den Klangcharakter der verschiedenen Instrumente einer bestimmten

Farbe anzupassen. In diesem Punkte hat sich beispielsweise Joachim Raff zu merkwürdigen Erfahrungen bekannt. Er empfand deutlich den Klang des Fagottes als grau, den des Hornes grün, der Trompete scharlachrot, der Oboe gelb, der Flöte azurblau usw., während für andere mit Tonsichtigkeit begabte Musiker der weiße Harfenklang, der dunkelbraune Fagotton, die roten Nüancen der Blechinstrumente und der schwarze Timbre der Orgel reale Geltung hatten. Natürlich spielen hier noch andere Assoziationen mit. Das Horn z. B. erinnert an Jagd und Wald, weshalb es nahe liegt, seine Klangfarbe mit Grün zu identifizieren. Durch Kombination verschiedener Instrumente entstehen neue Klangfarben, die man ebenfalls mit den Abstufungen der prismatischen Skala hat vergleichen wollen. Die darauf bezüglichen Urteile sind alle stark subjektiv gefärbt. Einem allgemeineren Empfinden indessen entspricht es, wenn der Wirbel kleiner Trommeln als dunkelgrau, die Töne des Triangels als silberhell bezeichnet werden.

Etwas einfacher verhält es sich mit der Frage der *Klanggeschlechter*. Obwohl jedoch jeder musikalisch einigermaßen Gebildete den Charakterunterschied zwischen Dur und Moll ohne weiteres heraushört und ihre Polarität unwillkürlich zu positiven Affektsymbolen macht — Dur bedeutet Zufriedenheit, Freude, Licht; Moll dagegen Unmut Trauer Schatten, oder wie Schumann sagt: „Dur ist das männliche, handelnde; Moll das weibliche, leidende Prinzip“ — trotz dieser allgemein beglaubigten Gegensätze unterliegen auch die Tongeschlechter den wunderlichsten Deutungen, und es wird sich auch in bezug auf sie eine für alle Menschen gültige Wertlehre nie aufstellen lassen. Die „geheimnisvolle Wirkung des wechselnden Dur und Moll, diese Töne, denen von Anfang her eine Sympathie zur menschlichen Seele verliehen ist“ (wie sich Wackenroder in seinem parabolischen Büchlein vernehmen lässt) — sie verlangt heute nach einer exakteren Erklärung, als sie die in vagen Tonphantasien herumirrenden Romantiker zu geben vermochten. Aber auch ein so scharfer Denker wie Busoni, den es seltsam dünkt, dass man Dur und Moll als Gegenpole empfindet, da sie doch soviel Gemeinsames haben, und der aus diesem doppeldeutigen Ganzen die „Einheit unseres Tonarten-

systems“ folgert, ist uns eine überzeugende Darlegung noch schuldig geblieben.

Zu ganz widersprechenden Resultaten haben auch die Bemühungen um die Fixierung der *Tonartencharaktere* geführt. Was hierüber seit Matthesons Lehren und seit Schubarts *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* in Kunstbüchern, aber auch in der exakten Wissenschaft vorgebracht worden, das sieht nicht danach aus, als ob hier eine Einigung auf ästhetischer und psychologischer Grundlage möglich wäre. Einen Begriff von der Naivität der ältern Auffassung gibt uns die Stelle bei Mattheson (im *Neu eröffneten Orchester*, 1713), wo er Sinn und Bedeutung der C-Dur-Tonart folgendermaßen beschreibt: „C-Dur, der fünfte Ton (Jonicus) hat eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft, wird aber zu Réjouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf lässt, nicht ungeschickt sein...“ Und von F-Dur heißt es bei dem gelehrten Hamburger Kritiker, diese Tonart sei „capable, die schönsten Sentiments der Welt zu exprimieren, sei es nun Großmut, Standhaftigkeit, Liebe oder was sonst in dem Tugendregister obenan steht.“ Schubart dagegen erkennt in der F-Dur-Tonart „Gefälligkeit und Ruhe“, während ihm F-Moll „tiefe Schwermut, Leichenklage, Jammergeächz und grabverlangende Sehnsucht“ symbolisiert und er den Charakter von fis-Moll als „insbesonders finster“ erklärt, denn „er zerrt an der Leidenschaft wie der bissige Hund am Gewande, Groll und Missvergnügen sind seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A-Dur oder nach der triumphierenden Seligkeit von D-Dur hin.“

Mit Hilfe der Affektlehre das Naturell der Tonarten feststellen zu wollen, dieses ästhetische Bedürfnis kann man wohl verstehen. Ins Geschmacklose aber artet es aus, wenn Schubart E-Moll als ein „weißgekleidetes Mädchen mit einer Rosenschleife am Busen“ bezeichnet, oder wenn er von der G-Moll-Tonart behauptet, sie versinnbildliche „Missvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem unglücklichen Plan, missmutiges Nagen am Gebiss“, oder Gis-Moll heiße soviel wie „Griesgram, gepresstes Herz zum Ersticken, Jammerklage, die im Doppel-

kreuz hinseufzt“. Zu reinen Phantasmagorien gehört ferner, was Hoffmann seinen Kreisler über den Empfindungsgehalt der Tonarten und über Tonsymbolik dozieren lässt. Indessen auch ernsthafte Forscher wie Adolf Bernhard Marx, der verdiente Gluck- und Beethovenbiograph, haben sich, verleitet durch die interessante Problemstellung, hinsichtlich der Tonartencharakteristik zu fatalen Irrtümern hinreißen lassen. Was ist z. B. damit bewiesen, wenn Marx behauptet: „Die höhere Tonart hat erregern Charakter“? Oder wie eigentümlich berührt seine Bezeichnung von Fis-Dur als einer sehr „heißen“, von Ges-Dur als einer sehr „kalten“ Tonart, wo doch, auf dem Klavier wenigstens, die beiden völlig identisch sind!

Sehr besonnen dagegen hat sich Schumann zu der heiklen Frage geäußert. Er sagt: „Das Rechte liegt wie immer mitteninnen ... Der Prozess, welcher den Tondichter diese oder jene Grundtonart zur Aussprache seiner Empfindungen wählen lässt, ist unerklärlich wie das Schaffen des Genius selbst, der mit dem Gedanken zugleich die Form, das Gefäß, gibt, das jenen sicher einschließt. Der Tondichter trifft daher unmittelbar das Rechte, wie der Maler seine Farben.“

Man mag über die Tonartencharaktere denken wie man will: das eine jedenfalls lässt sich nicht leugnen: dass es Situationen und Kontraste gibt, wo uns eine bestimmte Reaktion auf Tonarten oder Tonartenwechsel vom Komponisten gewaltsam aufgezwungen wird. Ich greife ein berühmtes Beispiel heraus: die Arie der Agathe im zweiten *Freischütz*-Akt: „Wie nahte mir der Schlummer“. Sie ist ein musikalisches Wunderwerk nicht nur durch ihre Liedhaftigkeit, fast mehr noch als instrumentale Nachtschilderung. Wie da im Augenblick, da Agathe den Vorhang zum Altane öffnet, mit dem hereinflutenden Mondlicht auch im Orchester die überraschende Wendung sich vollzieht, der strahlende Quartsextakkord, von H-Dur einsetzt — diese eine Modulation in ihrem bildlichen Zusammenhange zaubert uns eine geradezu blendende Fülle von Helligkeit vor die Augen. Eine „solche innige Verbindung von Musik und Licht war in der Musikdramatik vordem noch nie gelungen“ (Waltershausen).

Hat also die Lehre vom Empfindungsgehalt der Tonarten

immerhin ihre Berechtigung, so bewegen wir uns da, wo ihre Farbenbestimmung versucht wird, auf abschüssiger Bahn, auf einem fast unkontrollierbaren Gebiete. Auch die Identifizierung von *Tonart und Farbe* ist keine Errungenschaft der Moderne. Das verlockende Problem spukte schon in den Köpfen der Romantiker, und Schubart sagt z. B. von H-Dur, dass es stark gefärbt sei. Wenn nun aber ein irgendbeliebiger Mensch, der auf musikalischen Schall reagiert, A-Dur als rosa, Fis-Dur als intensiv gelb oder D-Moll als fahlgrau empfindet — Flournoy hat solche Versuche angestellt — und wenn alsdann das nächstfolgende Experiment zu ganz anders lautenden Gleichungen führt, so bietet diese Unsicherheit auch nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Möglichkeit einer absoluten Korrelation der Tonarten mit bestimmten Farben. Hier ist tatsächlich nur das subjektive Empfinden maßgebend, weshalb denn auch alle bisherigen Theorien über die Verwandtschaft von Tonart und Farbe gescheitert sind.

Man könnte der Sache höchstens dadurch näher kommen, dass man sich die Tonarten merkt, welche Komponisten verschiedener Zeiten und verschiedener Begabung zum Träger ein- und derselben seelischen oder Naturstimmung erkoren haben. Durchgeht man die Literatur, so findet man bei Sturm- und Gewitterszenen überaus häufig die Tonart D-Moll verwendet, und noch auffallender ist die Übereinstimmung bei der Schilderung von Mondnächten oder bei musikalischen Notturni überhaupt, wofür so manche Tonsetzer Fis-Moll in Anspruch nehmen. Waltershausen, der Webers *Freischütz*-Partitur auf ihre symbolischen Tonwerte untersucht hat, heißt jenes Fis-Moll, in welchem die Schrecken der Geisterszene erlöschen, die Tonart „ihres Naturrahmens, der schwarzen, tannenbewachsenen Schlucht“ und meint, dass hier „die Assoziation zwischen Fis-Moll und Schwarzgrün sehr stark ausgeprägt sei“, was man ihm lebhaft nachfühlen kann. Bei Personen, die auf Farben- und Tonverwandtschaft besonders stark reagieren, macht man öfters die Erfahrung, dass sie die Erhöhung oder Erniedrigung einer Tonart um eine halbe Stufe zwar nicht als einen völligen Farbenwechsel, wohl aber als einen Wechsel der Nuancen innerhalb eines gewissen Farbumkreises empfinden,

dass jemand z. B. *e* für dunkelblau, *es* für hellblau, *f* für hellviolett, *fis* für lila hält.

Einen komischen Anstrich bekommen diese farbigen Spekulationen mit den Tonarten, wenn sie nur zu phantastischer Würze an sich schon grotesker Dichtungen dienen. Was Hoffmann seinen kombinationsfreudigen Kreisler an den Baron Wallborn schreiben lässt: „auch hatte ich gerade ein Kleid an, das ich einst im höchsten Unmut über ein misslungenes Trio gekauft und dessen Farbe in cis-Moll geht, weshalb ich zu einiger Beruhigung der Beschauer einen Kragen aus E-Dur-Farbe darauf setzen lassen“, das ist reine Karikatur und mutet an wie eine Selbstverspottung der vom Schöpfer der *Undine* vorgetragenen Musiktheorien.

Dass solche dichterischen Dokumente als bloße Phantasien für die Wissenschaft unbrauchbar sind, steht außer Zweifel. Die tatsächliche *Farbenhilfe* aber ist in der neuern Musik zu einem der allerwichtigsten Faktoren, zu einem der erfolgreichsten Reizmittel geworden. Ich habe bereits betont, wie sehr unser modernes Tonempfinden von malerischen Anschauungen beeinflusst ist. Mit der Schilderungskraft unserer Instrumentalmusik haben wir das erreicht, was Hoffmann als Ideal erträumt hatte: „In dem Gemüt des Künstlers wird . . . das Tongedicht wie ein vollendetes Gemälde erscheinen und er im Anschauen jene richtige Perspektive, ohne welche keine Wahrheit möglich ist, von selbst finden“. Der tonmalerischen Ausdrucksmöglichkeiten sind heute unendliche, ihre Folgen für die Zukunft gar nicht abzusehen, wenn die Musik weiterhin nach dieser farbigen Richtung drängt und die Tonmalerei zum Selbstzweck wird. Bei Hanslick hieß es noch: „tönend bewegte Form“, heute heißt es: tönend bewegte Farbe.

Zu ihrer koloristischen Bereicherung erschlossen sich der Musik im 19. Jahrhundert zwei weitere Gebiete: das *Archaische*, das Spielen mit den Stilelementen überlebter Epochen, und die *Exotik*. Auffallend häufig ist das Zurückgreifen auf ältere Tongesetze und damit auf uns fremd gewordene Klangvorstellungen bei Brahms, neuerdings bei Reger. Aber auch schon Berioz, um einen ganz auf die Farbe eingeschworenen Musiker zu nennen, konnte nach dieser Richtung hin eine

geradezu faszinierende Tätigkeit entfalten. Berühmte Stellen in seinem Requiem, in der *Damnation* und in der *Enfance du Christ* bezeugen es zur Genüge. Als noch kräftiger in der Regel erweist sich der exotische Einschlag, deutlicher oft allerdings im Metrischen und Rhythmischen als in der Klangfarbe.

Eine natürliche Folge des Farbenkultus in der Musik ist die Einbürgerung von Instrumenten, welche neue und aparte Klangingredienzen ermöglichen. Nachdem Weber und Berlioz mit der Teilung der Streicher vorangegangen (übrigens kannte sie schon die alte Florentiner Oper), nachdem der Klang der gestopften Hörner und Trompeten, die tiefen Register der Holzbläser in ihren illustrativen Wirkungen erkannt worden, ist man der naturalistischen und impressionistischen Orchester-schilderung schließlich mit einem ganzen Arsenal klangverstärkender und farbenhaltiger Tonwerkzeuge zu Hilfe gekommen. Wie ist allein die Celesta in diesem Sinne ausgenutzt worden! (*Rosenkavalier*), abgesehen von den Ruten, Hämmern und den andern, im großen Orchester heute unentbehrlich gewordenen Hilfsinstrumenten.

Die gesteigerte Empfindsamkeit für die unendlich variablen musikalischen Mischfarben geht nicht nur aus der Psyche des einzelnen Menschen, sie geht aus der Seele eines ganzen Volkes hervor. Und dieses Volksempfinden bleibt nicht unberührt vom Naturmilieu, in welches ein Stamm, eine Rasse hineingeboren ist. So finden wir denn auch die Farbengefühle des schaffenden Musikers den örtlichen Bedingungen unterworfen. Sie werden vielfach durch die umgebende Landschaft bestimmt und stehn im natürlichen Verhältnis zur Kunst der wirklichen Farben, zur Malerei. Wie gänzlich verschieden auf Temperament, auf Form- und Farbensinn Nord und Süd einwirken, das lehren Kontraste wie Bach und Carissimi, Brahms und Verdi, Sibelius und de Sévérac. Nicht ohne Ursache nimmt die musikalische Landschaftskunst seit Beethoven im Schaffen der Instrumentalkomponisten einen so breiten Raum ein, und gerade die grundverschiedene Einstellung zum Problem des *Atmosphärischen* in der Musik bei den Germanen, Romanen und Slaven enthüllt die Kompliziertheit der gegenseitigen Beeinflussung von Ton und Farbe, zeigt die Fülle der klanglichen

Möglichkeiten, unter welchen ein tönendes Landschaftsbild entstehen kann.

Man muss sich allerdings auch hier fragen: Was ist Mittel, was ist Zweck? Die bloß farbige, d. h. stimmungsmäßige Musik ist für den Genuss leichter, bequemer. Sie lässt sich rein gefühlsmäßig aufnehmen, wogegen die ältere, plastisch geformte, an Linienstruktur gebundene Tonkunst für den Hörer ein gewisses historisches Verständnis, eine gewisse Kenntnis der musikalischen Entwicklungsformen voraussetzt. Eine Folge des mangelnden Gefühls für den architektonischen Halt der Tonkunst bei den zeitgenössischen Komponisten ist die Missachtung des Periodenbaues, der dem symmetrischen Denken der ältern klassischen Musik unentbehrlich war, ferner die Schwäche des eigentlich bildnerischen Vermögens, die allgemeine melodische Verarmung — das alles zugunsten einer unablässig sich steigernden und verfeinernden harmonischen Sensibilität. Das außerordentlich lebhaft empfundene der heutigen Generation bildet eine große Gefahr für die Lebensfähigkeit von Rhythmus und Melodie. Die Versuchung, an Stelle melodisch umrissener Tongebilde nur noch interessante Geräusche hervorzubringen, ist symptomatisch für unsere Zeit.

Andererseits, wie gesagt, hatte die Erkenntnis vom gegenseitigen Anreiz von Ton und Farbe eine enorme Bereicherung unseres harmonischen Erlebens zur Folge, wie sich denn überhaupt unser rezeptives Vermögen in erster Linie auf harmonische, d. h. in diesem Falle farbige Eindrücke erstreckt. „Das Überwiegen der harmonischen Erregung ist der hervorstechendste Charakterzug des musikalischen Impressionismus“, sagt Vincenzo Tommasini in seinen Erläuterungen zu Debussys Kunst. Die unaufhörlichen Versuche mit Drittel- und Viertel-tönen und ihrer Verwendungsmöglichkeit, und die daraus resultierende Bichromatik dürften den koloristischen Aufgaben der Musik noch weitere Ausblicke eröffnen, vorausgesetzt immer, dass mit diesen Fortschritten im harmonischen System auch die Reizfähigkeit unserer Hörorgane sich verfeinert.

Bei den Synchronisten, die erstmals auf einer Pariser Ausstellung im Jahre 1913 überraschten, hörte man vom „or-

ganischen Rhythmus der Farbe" sprechen. Die Künstler, die das synchromatische Prinzip auch in der Musik befolgen, sind seitdem sehr zahlreich geworden. Und gleichwie man neuerdings selbst in der Architektur den Wert der Farben wieder erkennt, wie man allmählich lernt, dass man (wie einst im Mittelalter und im Barock) tatsächlich auch mit Farben *bauen* kann — der geniale Hans Poelzig ist hier vorangegangen — so kann die Farbe auch für die Tonkunst ein mächtiges Hilfsmittel werden, um den Formalismus zu überwinden.

Die überraschendsten Zukunftsmöglichkeiten, nachdem, was wir über Skriabins und ähnliche Versuche gesagt haben, ergeben sich vielleicht aus der Gleichzeitigkeit von Klang- und Lichtwirkungen. Diese Möglichkeit liegt ja im Grunde viel näher, als wir zu glauben geneigt sind. Musste doch schon die Entwicklung des Musikdramas und der musikalischen Pantomime zu diesem Ziele führen. Was heute angestrebt wird: eine Synthese sämtlicher Sinneseindrücke und der sie verwertenden Künste — das ist im Theater, in Wagners Gesamtkunstwerk und seinen Verzweigungen, zum Teil wenigstens, bereits erprobt, und manches, was uns in der Theorie der modernen Ton- und Farbenpsychologen als neu vorkommt, ist hier, im Zusammenwirken von Musik und Bühnenlicht, längst traditionell geworden. Da stellen sich denn auch stereotype Assoziationen ein von Ton und Farbe, die aus unserem Bewusstsein überhaupt nicht mehr zu verdrängen sind.

So werden beispielsweise die chromatisch sich senkenden Akkorde, wenn im *Siegfried* die Erda „aus wissendem Schlaf erwacht“, mit einem blauen Schimmer assoziiert, weil, Wagners Partiturvorschrift gemäß, die Bühnenpraxis sich daran gewöhnt hat, die urweise Wala bei ihrem Emporsteigen von einem „bläulichen Lichtschein“ umfließen zu lassen. Und sollte nicht, aus demselben Grunde, durch ihre Beziehungen zur aufschlagenden Lohe, die Musik des sogenannten „Feuerzaubers“ entsprechende Farbenvisionen in Rot hervorrufen, selbst wenn sie außerhalb ihres dramatischen Rahmens erklingt? Im Tondrama jedenfalls erachten wir es als ganz natürlich, dass die Deutungskraft der Musik durch Licht- und Farbenwirkung erhöht, gegenständlicher gemacht wird. Von

der Bühne zum Konzertsaal aber führt auch ein Weg der Zukunft. Bei einer Moskauer Aufführung von Skriabins Orchesterphantasie *Poème d'extase* soll beim letztmaligen Erklängen des Hauptthemas, das hier in C-Dur, von acht Hörnern mit emporgehobenen Stürzen *unisono* hinausgeschmettert wird, die Saalbeleuchtung zu unerhörter, fast unerträglicher Helligkeit gesteigert worden sein. Derartige Versuche, durch Häufung ästhetischer und physiologischer Reize die Intensität des Kunstgenusses zu vertiefen, können nicht rundweg abgelehnt werden.

Vielleicht wird uns die Synthese von Klang und Licht, von Musik und Farbe noch ungeahnte Darstellungsbereiche erschließen. Ihre praktische Geltung ist zu wichtig, als dass die Erforschung ihrer spirituellen Ursachen jemals ruhen könnte. Aber auch da vermag die Wissenschaft nur helfend einzugreifen, nicht die Erklärung für das Phänomen selber zu geben. Denn letzten Endes entspringen die Assoziationen von Klang und Farbe *mit* dem Quell der künstlerischen Phantasie, und wir müssen dem „kunstliebenden Klosterbruder“ recht geben, der da in seinen *Herzensergießungen* bekennt: „Der Kunstgeist ist und bleibt dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will“.

ZÜRICH

FRITZ GYSI



GUIDO LOOSER: VON DEN ÄRMSTEN

DIE IRREN

Ihr Leben stand an einem Punkte still,
Die Woge stieg und mählich starrten sie ins Leere,
Nun ankern sie auf uferlosem Meere
Und wissen nicht, was es mit ihnen will.

Sie kämpften lange nach den Ufergründen
Und lahnten dann von Müdigkeiten kraus,
Sie krümmen sich um Bilder ihrer Sünden
Und liefern ewig einem Wunsch sich aus.