

## Das Farbenhören im Lichte der vergleichenden Musikwissenschaft

Urgeschichte des Doppelempfindens im Geistesleben der Orientalen

Von

Albert Wellek, Wien

1. Zur Psychologie des Doppelempfindens und des absoluten Gehörs

Die Bedeutung der Probleme des Farbenhörens, und des Doppelempfindens überhaupt, für die Musikwissenschaft — und umgekehrt die Bedeutung der Musikwissenschaft für diese Probleme — ist vom Verfasser schon in einem Vortrag auf dem „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung“ in Hamburg (am 5. März 1927), und anschließend hieran in einem Forschungsbericht gerade in dieser Zeitschrift<sup>1</sup>, erstmalig beleuchtet worden. Es ist in der Tat ein Leichtes, dem Doppelempfinden innerhalb jeder einzelnen Sonderdisziplin unserer Wissenschaft sein besonderes Plätzchen ausfindig zu machen:

1. einmal, naturgemäß, in der Psychologie der Musik, zu deren merkwürdigsten Gegenständen und, sozusagen, Paradestücken es gehört, und wo es vor allem zur Typologie des absoluten Tonerkennens den Schlüssel bietet;

2. in der Musikästhetik, wo es die ganze Problemgruppe der musikalischen Hermeneutik, des Charakters der Töne und Tonarten, der Tonmalerei und Programmmusik beherrscht, ferner — über die bloße Musikästhetik (als solche) hinausgreifend — für die Synthese der Künste: Fragen der Theaterregie, der Tanzkunst, des Gesamtkunstwerks, der Farbenmusik usw., durchaus entscheidend ist;

3. in der Musikgeschichte und Theorie, insofern es hier Grundmotiv verschiedener folgenschwerer musikalischer Mythen (so besonders jenes von der Harmonie der Sphären) ist — zugleich die treibende Kraft in der gesamten Geschichte unserer Notenschrift (von der Cheironomie und den Akzenten der Alten aufwärts bis auf den heutigen Tag) —, ferner auch einem guten Teil aller musikalischen Terminologie zugrundeliegt;

4. in der vergleichenden Musikwissenschaft, in der alle Probleme des Farbenhörens sich gleichsam versammeln und wo auch der breitetste Materialbestand sich bietet: da nämlich in Musikübung, Mythen, Musikphilosophie oder Theorie, Systemen und selbst Instrumenten der Orientalen die üppigsten Äußerungen der Sinnessynthese zu finden sind; wie auch in der Entwicklungsgeschichte der Musik die Entstehung, Wandlung und kunstschöpferische Funktion des Doppelempfindens allein voll zu erfassen ist.

Auf dem ersten Gebiete, dem der Musikpsychologie, hat im besonderen das Farbenhören sich innerhalb der Musikwissenschaft begreiflicherweise zuerst Geltung ver-

<sup>1</sup> „Die Farbe-Ton-Forschung und ihr erster Kongreß“. Juni-Juli-Heft 1927 (IX, S. 576—84).

schafft und erstmalig durch einen zünftigen Musikforscher (Robert Lach im Jahre 1903)<sup>1</sup> Beachtung gefunden; auf den übrigen Gebieten ist der ganze Fragenkomplex im wesentlichen nach wie vor Neuland und kann nur auf eine Reihe von Versuchen des Verfassers verwiesen werden<sup>2</sup>. Aufgabe der vorliegenden Untersuchungen soll es nun sein, den vierten der obigen Problemkreise vorläufig unter die Lupe zu nehmen. Und zwar wollen wir hier die rein psychologisch-ästhetische Entwicklungsgeschichte des Doppellempfindens, die seinen Hervorgang aus dem doppelt Empfundnen, aus der ursprünglichen Einheit der Sinne (und der Künste), zu zeigen hätte, zunächst zurücktreten lassen hinter einer — darum um nichts weniger psychologisch und ästhetisch eingestellten — Materialgeschichte des Doppellempfindens im Rahmen einer musikalischen Orientalistik (wenn der Ausdruck erlaubt ist), als welche die „vergleichende Musikwissenschaft“ ja in erster Linie verstanden zu werden pflegt.

Für diese Zwecke wollen wir aus den Ergebnissen älterer fremder und eigener Arbeiten die folgenden Kardinalpunkte zur Definition und zum psychologischen Wesen des Doppellempfindens voranschicken:

1. Der jahrzehntelange Gelehrtenstreit, ob die von einer Empfindung ausgelöste (verschiedensinnliche) „Sekundärempfindung“ wirklich Empfindungscharakter oder aber bloß Vorstellungscharakter tragen könne, läßt sich heute auf Grund einer umfassenderen Typologie der Erscheinung (wie sie besonders die jüngsten Jahre gebracht haben)<sup>3</sup> in versöhnlicher Weise dahin entscheiden, daß beides im Bereiche der Möglichkeit liegt: Es gibt Empfindungs- und Vorstellungs-, sogar auch bloße Gefühls- und Gedanken-synästhesien. Hierbei bleibt die ursprünglich — wie schon die Namengebung verrät — als allein maßgeblich erachtete reale Doppellempfindung als ein Ausnahme- oder Grenzfall von besonderer Bedeutung bestehen; allein der typische, regelmäßige Fall ist doch die Verknüpfung einer Empfindung mit einer verschiedensinnlichen Vorstellung, oder zweier (gegebenenfalls mehrerer) heterogener Vorstellungen schlechtthin (Doppelvorstellung, nicht Doppellempfindung)<sup>4</sup>. Eine strenge Grenze läßt sich indes zwischen den verschiedenen Typen und Graden des Doppellempfindens nicht ziehen; vielmehr läuft eine schillernde Stufenleiter von Übergängen von der zwangsmäßig empfundenen, gewissermaßen „eidetischen“<sup>5</sup> Doppel-Empfindung hinab bis zum reinen Vorstellen, Fühlen oder gar Denken von Tonfarben, Geruchsfarben usw.

<sup>1</sup> „Über einen interessanten Spezialfall von ‚Audition colorée‘“. *EMG* IV, 589—607.

<sup>2</sup> Und zwar, nächst dem oben zuerst genannten Forschungsbericht, insbes. die Abhandlung über „Das Doppellempfinden in der Geistesgeschichte“, *Zschr. f. Ästhetik* XXIII/1 (Febr. 1929), S. 14—42, ferner die folgenden Aufsätze und Einzelstudien (in der obigen Reihenfolge der Problemstellungen): „Drei Typen des absoluten Gehörs“, *Mbl. d. Anbruch* IX/10 (Dez. 1927), S. 420—23 (vgl. *ZfM* IX 583 f.); „Das absolute Gehör und der Charakter der Töne und Tonarten“, *Z. f. Musik* XCIV/5 (Mai 1927), S. 267—70; „Der musikalische Bliß und seine Geschichte“, ebenda XCV/7—8 (Juli-Aug. 1928), S. 414—18 (vgl. *Z. f. Ästhetik* XXIII, S. 28); „Synästhesie und Synthese bei Rich. Wagner“, *Bayreuther Blätter* LII (Mai 1929), S. 80—101; „Das Farbenklavier“, *Auftakt* VIII (Prag, April 1928), S. 85—89, und „Das homophone und kontrapunktierende Farbengehör und Farbenklavier“, *Z. f. Musik* XCVI (1929, im Erscheinen).

<sup>3</sup> Ich verweise besonders auf den schon erwähnten „Ersten Kongreß für Farbe-Ton-Forschung“ und die Arbeiten seines Urhebers und Leiters Georg Anschütz in Hamburg.

<sup>4</sup> Vgl. *ZfM* IX 580 (Mitte).

<sup>5</sup> „Eidetik“ ist der dem empfindungsmäßigen Farbenhören und sonstigen realen Doppellempfinden parallele Fall, in welchem die von einer primären Gesichtsempfindung induzierte Sekundärempfindung

2. Als Doppelempfinden oder Synästhesie definieren wir infolgedessen jeden psychologischen Vorgang, in welchem verschiedene Sinne miteinander verbunden und in Parallele gesetzt sind, d. h. die Sinnen-Entsprechungen in jeder erdenklichen Weite des Begriffs. (Das Farbenhören und Tönesehen ist somit ein Spezialfall des Doppelempfindens, und zwar der bekannteste und gewiß auch bedeutendste.) Für den Zweck der geisteswissenschaftlichen Betrachtung insbesondere können „Doppelempfinden“ und „Sinnenentsprechung“ als synonym gelten, doch betont (psychologisch) das „Doppelempfinden“ mehr den Empfindungsgehalt, „Sinnenentsprechung“ mehr das Gefühlsmäßige und Gedankliche, sogar Erkenntnishafte einer Sinnesverknüpfung. (Die beiden Begriffe sind also nicht der Richtung, nicht dem feineren Sinne, wohl aber dem Umfange nach gleichzuhalten.)<sup>1</sup>

3. Das Doppelempfinden gibt zwei deutlich unterschiedene Haupttypen der Assoziationsweise zu erkennen: eine „analytische“, d. h. von Einzelempfindung zu Einzelempfindung, und eine „synthetische“ oder „komplexe“, d. h. von Einzelempfindung zu Empfindungskomplex oder von Komplex zu Komplex (Gruppen unter sich). Der analytische Farbenhörer z. B. verbindet stets mit bestimmten Farben bestimmte Töne, für ihn ist etwa c immer rot, d immer gelb usw., eine Tonfolge oder ein Musikstück demgemäß ein Mosaik von Farbflecken in zeitlicher Auseinanderlegung. Dem synthetischen Farbenhörer hingegen ruft manchmal schon der Einzelton — um wieviel mehr ganze Tongruppen oder Musikstücke — Farbenkomplexe, ganze Gemälde hervor; vom Einzelton ist er unabhängig. Die analytische Synopsie ist also das eigentliche (Einzel-)Farbenhören; die synthetische, populär gesprochen, ein Bilder- oder Gemäldehören.

4. Das Doppelempfinden (insbesondere im wörtlichen Verstande) pflegt als eine mehr oder minder ausgebildete Verknüpfung aller Sinne mit allen bei ein und derselben Person aufzutreten. (Es gibt einen universellen Synästhetiker-Typ: der eigentliche Synästhetiker ist sogar regelmäßig Universal-synästhetiker.)

5. Alle Synästhesien sind (mehr oder minder physiologisch bedingte) Assoziationen, von Erkenntniselementen selten oder nie ganz frei (bewußt oder unbewußt). Diese Erkenntnisse gehen mitunter über die Erfahrung ihres Trägers weit hinaus, können also auch beinhalten, was ihm ohne Hilfe der Sekundärempfindungen kaum erkennbar wäre.

6. Die Sekundärempfindung kann sowohl subjektiv als auch objektiv gültiges Symbol oder Vertretung ihres Erregers sein: beide können im Bewußtsein des Synästhetikers füreinander gesetzt werden.

7. Auf sämtlichen Graden hat das Doppelempfinden mindestens Formen, in denen es nicht Ausnahme, sondern allgemeinmenschlich oder überhaupt natürlich ist; auf allen Graden gibt es Synästhesien, die auch dem Inhalt nach allgemeingültig oder gemeinverständlich sind.

8. Doppelempfindungen, die keine objektive Bedeutung haben, können wenigstens subjektiven Wert als Gedächtnisbehelfe haben.

---

wiederum eine Gesichtsempfindung ist. (Die Eidetik unterscheidet sich also von der Synästhesie darin, daß dort homogene, hier heterogene Empfindungen einander auslösen und entsprechen.)

<sup>1</sup> Vgl. S. f. Ästh. XXIII, S. 18f.

9. Die „höheren“ (d. h. den „höheren“ Sinnen angehörigen) Doppelempfindungen bilden bei analytischer Anlage Systeme, denen gewisse Gesetzmäßigkeiten der Anordnung und Verteilung innewohnen, und zwar bei farbiger Synopsie entweder im Sinne der Farbenfolge im Spektrum (Spektroide Systeme) oder nach zunehmender absoluter Helligkeit der Farben (Lichtzuwachssysteme); als komplexe Erscheinungen ergeben sie Bilder, die sich gleichfalls mit einiger Gesetzmäßigkeit umsetzen, in denen aber zugleich eine selbsteigene, ästhetische Gesetzmäßigkeit akzessorisch mit am Werke sein kann.

Jenen beiden (von G. Anschütz entdeckten) relativen Gesetzmäßigkeiten der analytischen Synopsie lassen sich nun noch weitere in größerer Zahl, freilich nur noch viel allgemeiner, zur Seite stellen und auch geistesgeschichtlich nachweisen und verfolgen. Es sind dies die ältesten, selbst beim zwangsmäßigen Doppelempfinden nicht häufig durchbrochenen synästhetischen Grundtatsachen, die wir als Ur-Synästhesien oder Urentsprechungen in ihren sechs wesentlichen Fällen an dieser Stelle schon einmal in dem eingangs erwähnten Forschungsbericht mitgeteilt haben<sup>1</sup> und in feinerer Durchführung nunmehr nochmals hierher setzen wollen:

- |    |                            |                                    |                             |
|----|----------------------------|------------------------------------|-----------------------------|
| 1. | a) dünn                    | — dick                             | = hoch — tief (vom Tone);   |
|    | b) scharf (spitz)          | — (stumpf) schwer                  |                             |
| 2. | schnell, beweglich         | — langsam, schwerfällig            |                             |
|    | (leicht)                   | (schwer)                           | = hoch — tief;              |
| 3. | a) hoch                    | — tief (im Raume)                  | = hoch — tief;              |
|    | auf (Steigen)              | — ab (Fallen)                      | = höher — tiefer;           |
|    | β) Linie                   |                                    | = Tonfolge;                 |
|    | Horizontale                |                                    | = Tondauer (Tongleichheit); |
|    | Wellenlinie                |                                    | = Triller (oder Wobung);    |
| 4. | a) klar                    | — trüb                             | = hoch — tief;              |
|    | b) grell (leuchtend), satt | — blaß (grau), matt                | = stark — schwach;          |
| 5. | a) hell (weiß)             | — dunkel (schwarz)                 | = hoch — tief;              |
|    | b) warm                    | — kalt (auch von Farben)           |                             |
| 6. | vielfarbig (bunt)          | — einfarbig (unbunt <sup>2</sup> ) | = klangvoll — eintönig.     |

Die (historisch belegbare) Allgemeinmenschlichkeit dieser einfachsten Sinnesparallelen geht so weit, daß jedermann noch heute alle sechs Entsprechungen wenigstens in einer der angegebenen Formen gültig und verständlich finden wird. Die Reihenfolge der sechs Fälle ist die historische, d. h. vom Primitiveren zum Verwickelteren fortschreitend: die Folge der „Komplikation“<sup>3</sup>; schon auf den ersten Blick äußert sich darin die Ur-tatsache der Entwicklung des Farbensinns: das Bunte, die Spektralfarbe in der Mehrzahl, kommt zum Schluß. Bei der ersten dieser Urentsprechungen handelt es sich um ein Tontasten („audition tactile“), um eine Verstofflichung des Tons, wie überhaupt die Materialisation nicht nur der Töne, sondern auch des Lichts und später des Dufts, als einfachste Vorstufe der Synästhesie am Eingange der Entwicklung steht.

<sup>1</sup> a. a. D. 582.

<sup>2</sup> „Bunt“ und „unbunt“ auch im Ostwaldschen Sinne.

<sup>3</sup> Im Sinne Victor Goldschmidts („Über Harmonie und Complication“, Berlin 1901).

Punkt 5b hingegen stellt zunächst sekundäre Temperaturvorstellung (thermische oder Wärme-Synästhesie), erst viel später ein Farbenhören vor. Punkt 2 schließlich, und auch Punkt 3 in erster Linie, ist Bewegungssynästhesie (kinästhetische Sekundärempfindung), aus der erst gewissermaßen ursächlich im letzteren Falle die Synopsie hervorgeht.

Was nun den subjektiven Wert der Doppelpfindungen als Gedächtnisbehelfe betrifft (im Sinne des vorletzten Punktes der oben genannten Forschungsergebnisse), so bietet sich hierfür als hervorragendstes Beispiel der synoptische Typ des absoluten Tonempfindens, den ich in meinem Versuch einer Typologie des absoluten Gehörs<sup>1</sup> als dessen 3. Typ festzulegen bemüht war. Es handelt sich hier um eine Art des absoluten Tonerkennens, die nicht auf einem unmittelbaren Verhältnis des Hörenden zu der Sonderbeschaffenheit der einzelnen Töne beruht, sondern auf einem mehr oder minder vollkommenen Farbengehör (oder sonstigen synästhetischen System): das Erkennen des Tones erweist sich hier als durchaus abhängig von dem Erscheinen oder Ausbleiben, dem Erkennen oder Nichterkennen der Photismen, d. h. nicht der Tonqualität, sondern der sie begleitenden Farbe<sup>2</sup>. Das hierbei als Erkennungsmittel (oder =Behelf) wirksame Tonfarbensystem kann mehr oder minder lückenlos die ganze Oktave umfassen, hierin aber wieder den Charakter eines der beiden ersten von mir unterschiedenen<sup>3</sup> Typen des eigentlichen absoluten Tonbewußtseins tragen. Diese beiden ersten und Haupttypen des Gehörs sind an den Fehlleistungen des Hörenden deutlich zu erkennen. Der eine Typ neigt in seinen schwachen Augenblicken (und an seinen schwachen Punkten) dazu, Nachbartöne untereinander zu verwechseln, ist aber kaum imstande, sich um einen so beträchtlichen Höhenunterschied wie den einer Quart oder gar Quint zu vergreifen. Der andere Typ neigt umgekehrt dazu, Töne, die zueinander im Verhältnis der reinen Quart oder Quint stehen, zu verwechseln, wird hingegen nie einen Ton für seinen unmittelbaren Nachbarn nehmen<sup>4</sup>. Da nun die Töne — wie ja auch die Gesetze der Harmonie und Modulation lehren — dem Charakter oder der Qualität nach im Quart- oder Quintenzirkel einander am nächsten, d. h. am ähnlichsten sind — ungeachtet des Höhen- oder Helligkeitsunterschiedes —, so liegt offenbar unserem 1. Typ ein vorwiegender Tonhöhen- oder Tonhelligkeitssinn, dem 2. Typ ein überwiegender Tonqualitätsinn zugrunde. Wir wollen die 1. Art das lineare, die 2. das polare absolute Gehör nennen. Bei der 3. Art, dem synoptischen absoluten Gehör, kann sich dann eine Hinneigung zum 1. Typ äußern, und zwar darin, daß verwandte (im

<sup>1</sup> „Drei Typen des absoluten Gehörs“, a. a. O.

<sup>2</sup> Vgl. bes. *ZfM* IX, 583.

<sup>3</sup> (Anmerkung während der Korrektur:) In diesen dürften „Die beiden Arten des absoluten Gehörs“ von G. Névész (*ZfM* 1913) wiederzuerkennen sein, auf die ich leider erst nachträglich aufmerksam geworden bin. — Die wertvollen Überlegungen von H. Hein, „Über die Möglichkeit eines allgemeinen latenten absoluten Tonbewußtseins“ im letzten Heft dieser Zeitschr. (S. 414—19) erhalten im folgenden überraschende Zufuhr in historischer Hinsicht: aus der Psychologie des altindischen Tonsinns (vgl. auch schon *Mbl.* d. Anbruch IX, 422). Hierbei ist der Begriff eines „latenten“ absoluten Tonbewußtseins unter den allgemeineren Ausdrücken „Toninn“ und „Tonempfinden“ bereits durchaus im Sinne Heins gedacht worden!

<sup>4</sup> Hein (a. a. O. 417) ist entgegenzuhalten, daß er diese Typenverschiedenheit unberücksichtigt läßt: derzufolge eine Berechnung der mittleren „Trefferlichkeit“ des Gehörs nach der „Anzahl von Halbtonintervallen, um die durchschnittlich vorbeigetroffen wird“, hinfällig wird.

Spektrum benachbarte) Farben im Sinne der chromatischen Tonfolge (linear) aufeinanderfolgen; oder aber kann sich eine Hinneigung zum 2. Typ zeigen, nämlich darin, daß verwandte Farben in (reinen) Quint- und Quartverhältnissen zueinander stehen, mithin im Sinne des Quintenzirkels (polar) aufeinanderfolgen<sup>1</sup>.

Hiermit wären denn die notwendigsten reinpsychologischen Prämissen zu unserer historischen Betrachtung gegeben, — und zwar auch nur als nackte Tatsächlichkeiten, unter vorsäglichlicher Enthaltung von Beweisführungen, Rechtfertigung und Polemik. Diesbezüglich, wie auch für die Abgrenzung und Methodologie der vorliegenden Untersuchungen<sup>2</sup>, ist, nächst dem bewußten Forschungsbericht in dieser Zeitschrift, vor allem meine Abhandlung über „Das Doppelpfinden in der Geistesgeschichte“ in der Zeitschrift für Ästhetik<sup>3</sup> als Voraussetzung gedacht; eine systematische Darstellung der sämtlichen hier aufgeworfenen Fragen sei indessen einem Buch über „Doppelpfinden und Programmmusik: Beiträge zur Psychologie, Kritik und Geschichte der Sinnenentsprechung und Sinnensymbolik“<sup>4</sup> vorderhand vorbehalten.

## 2. Synästhesie in China

Die älteste geschichtlich belegte Sinnenentsprechung, von der uns — freilich nicht allzu zuverlässig — Nachricht vorliegt, ist im 3. vorchristlichen Jahrtausend, und zwar in China, zu Hause. Eine Art Ur-Laute, oder Zither, sozusagen: das „Tische“ oder „Ke“, eines der ältesten Instrumente der Chinesen aus der Zeit des Waters der chinesischen Musiktheorie, des Weisen Kinglun (und des Kaisers Hoang-ty — etwa 2700 v. Chr.?), hatte 25 Saiten zu je fünf in fünf Gruppen als Bündel geordnet und zu jeder Saite einen besonderen beweglichen Steg. Diese beweglichen Brettchen waren zu je fünf oder in fünfmaliger Wiederholung blau, rot, gelb, weiß und schwarz gefärbt, offenbar also nach einer pentatonischen Tonleiter und vielleicht in fünf Oktav-Wiederholungen<sup>5</sup>. Jedenfalls spielt hier die urchenische Zahlensymbolik — 5 als Zahl der Vollkommenheit<sup>6</sup> bei den Chinesen (und hier sogar quadriert!) —, ebenso wie zunächst schon in der Entstehung des zugrundeliegenden pentatonischen Tonsystems selbst, eine entscheidende Rolle<sup>7</sup>. Der Zweck der Färbung der Stege kann ein mnemotechnischer, ja weniger als das: eine bloße zuverlässigere Unterscheidung der allzu zahlreichen Saiten für das Auge, gewesen sein; — beides Motive der Farb-

<sup>1</sup> Die erste Art ist geläufig; für die zweite, seltener, gibt Srtja bin ein Musterbeispiel ab.

<sup>2</sup> Der Natur der Sache nach werden sie sich sehr viel auf der Grenze zur vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft bewegen, ja diese miteinbegreifen müssen; wie dies eben dem Wesen der vergleichenden Musikwissenschaft, etwa im Sinne Robert Lachs, nur angemessen ist (s. dessen „Vergleichende Musikwissenschaft“, Wien u. Leipzig 1924, S. 12).

<sup>3</sup> a. a. D. (s. eingangs).

<sup>4</sup> In erster Fassung (Jan. 1928) der Universität Wien als Dissertation vorgelegen. — Hiervon geht zunächst noch als Abhandlung in Druck: „Das Farbenhören und die Synthese der Sinne“ (im Arch. f. d. gesamte Psychol.).

<sup>5</sup> H. Schröder, Ton und Farbe, Berlin 1906, S. 10.

<sup>6</sup> Sonst auch die Zahl der Elemente, bes. unter den Asiaten; jedoch nicht bei den Chinesen, die 6 Elemente unterscheiden (s. im folgenden).

<sup>7</sup> R. Lach: Die Musik der Natur- und oriental. Kulturvölker (in Adlers Handb. d. Musikgesch., Frankf. 1924, S. 9), stellt neben dem schon von Ch. K. Weads beobachteten „optisch-ästhetischen Prinzip“ bei der Bildung von Instrumenten und Tonssystemen auch „kosmogonisch-spekulative Motive“ fest, mit besonderem Hinweis auf den Einfluß der Zahlenmythik.

Ton-Zuordnung, die in der gesamten Geschichte des Doppelempfindens bis hoch hinauf in die Neuzeit immer wieder zutage treten.

Für das (anhemitonisch) pentatonische System der Chinesen wird nach der Tradition, die auf den Weisen Kinglun zurückgeht, f als Ausgangston angenommen, dessen Vorrang unter den übrigen Tönen des Tonsystems als einer Art „Naturton“ schon von dem Weisen erkannt und neuerdings oft hervorgehoben worden ist<sup>1</sup>. Wir hätten sonach die folgende älteste Farb-Ton-Leiter vor uns:

f = blau  
g = rot  
a = gelb  
c = weiß  
d = schwarz

Bezeichnenderweise heißt es nun auch, im 6. Jahrh. v. Chr., bei Lao-tse<sup>2</sup>:

„. . . Die fünf Farben zusamt [blau, rot, gelb, weiß, schwarz] stumpfen das Gesicht des Menschen ab; die fünf Töne zusamt stumpfen das Gehör des Menschen ab“ usw.,

wodurch, in ganz lockerer Verbindung, dieselben Farb-Ton-Entsprechungen angedeutet sein mögen.

Andererseits ist eine gleichfalls uralte chinesische Symbolisierung dieser fünf Töne der Vollkommenheit die folgende<sup>3</sup>:

f = der Kaiser . . . . . (gelb)  
g = der Minister . . . . . (violett)  
a = die Untertanen . . . . . (blau)  
c = die Staatsgeschäfte . . . . . (?)  
d = das Gesamtbild aller Dinge . . (bunt)

Nun trägt in China der Kaiser gelb (die Prinzen tragen gelbe Gürtel), die Mandarinen violett, die Kulis blau; die Staatsgeschäfte wären wohl unbunt, das „Gesamtbild aller Dinge“ dagegen bunt, nämlich scheckig. Jedenfalls keine Spur von einer Übereinstimmung mit der Farbenordnung des Ke, soweit man hier die den Symbolen oder Vertretern der Töne eigentümlichen und angemessenen Farben ins Auge faßt<sup>4</sup>. (Die Art dieser Zuordnung oder Symbolisierung war übrigens nach altchinesischer Überlieferung eine so magische, daß eine unreine Intonation irgendeines der fünf Töne als böses Omen für das Schicksal seines Symbols aufgefaßt wurde.)

Auffällig ist für jeden Fall, daß diese ältesten Spuren von Synästhesie farbige (d. h. analytisch-synoptische) Entsprechungen sind, welche entwicklungsgeschichtlich — schon nach der Geschichte des Farbensinns — natürlich nicht am Anfang stehen können.

<sup>1</sup> S. N. Lach, Die vergleichende Musikwissenschaft, S. 33, auch Anschütz, Farbe-Ton-Forschungen I (Leipzig 1927), S. 18f. (Fußnote) und Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung (diesgl.), S. 15f.

<sup>2</sup> 12. Spruch des Tao-te-king.

<sup>3</sup> Nach E. Combarieu, La musique et la magie, 1909, S. 201 ff.

<sup>4</sup> Nach einer Anregung von Fr. D'Hse auf dem Hamburger Kongreß für Farbe-Ton-Forschung am 5. März 1927; er hatte aber keine besondere Farb-Ton-Theorie, der Juliebe der Kaiser ursprünglich rot gekleidet gewesen sein soll.

Es sind daher, der außerordentlichen Frühreife der chinesischen Kultur gemäß, primitivere chinesische Synästhesien in jedenfalls noch viel älterer Zeit als vorhergehend anzunehmen. Tatsächlich liegt noch eine ganze Reihe gleichfalls sehr alter, zum Teil allgemeinerer synästhetischer Symbole bei den Chinesen vor, die in ihrem ursprünglichen Alter sehr schwer bestimmbar, gewiß aber wenigstens zum Teil noch ungleich älter sein werden als das Ke. Ein neues Anzeichen des erstaunlichen Vorsprungs der chinesischen Kultur vor anderen, zum Teile selbst asiatischen Kulturkreisen liegt schon darin, daß die chinesische Bezeichnung für hohe und tiefe Töne zunächst wiederum eine reine Synopsie ist (wenn auch nur eine allgemeine, unbunte), und zwar „klar“ und „trüb“ („ch'ing“ und „shu“, das Musterbeispiel der Ursynästhesie 4 a). Doch tritt hierzu allerdings (wohl erst später) die etwas primitivere Bezeichnung mit „hoch“ und „tief“ (nach der Raum-Ursynästhesie: „3a“), aber merkwürdigerweise nicht etwa in unserem europäischen Sinne, sondern in Inversion: was uns für tief gilt (die Töne mit geringerer Frequenz) heißt hier „hoch“; und umgekehrt<sup>1</sup>. Diese glatte Umkehrung einer Urentsprechung (vielleicht erklärlich aus gewissen Gewohnheiten in der Benennung der Saiten auf den Saiteninstrumenten) ist indessen ein Fall, der unter dem gesamten Materialbestand überpersönlicher Synästhesien einzig dasteht.

Hauptgegenstand der Symbolik sind natürlich, wie bei anderen alten Völkern so auch bei den Chinesen, die Elemente; und wenn auch ihr pentatonisches System (das ja in älterer Zeit durchaus noch nicht die Alleinherrschaft besaß, die ihm heute in China eignet) schwerlich wohl von den Elementen herzuleiten ist, deren es ja bei den Chinesen sechs gab, so wurden diese sechs Elemente doch mit je einem bestimmten Eigenton, teils auch mit Farben ausgestattet. Dies äußert sich besonders in dem gleichfalls uralten, nämlich ebenfalls auf Kinglun zurückgehenden temperierten Tonssystem der Chinesen, das ja mit seinen 12 Tönen in sehr einfachem Verhältnis zu der Sechszahl der Elemente stand: und hier werden die Elemente zum tertium comparationis abermals zwischen Farbe und Ton. Der Grundton dieses altchinesischen Zwölf-Töne-Systems, der sog. 12 „Lü“, dem nach dem Weissen Kinglun wiederum der Naturton f<sup>2</sup> zugeteilt war, hieß nämlich „gelbe Glocke“ (Hoang-tchoung): Gelb aber war die Farbe der Erde, der er zugeordnet war<sup>3</sup>. Diesem ersten und tiefsten Ton entsprach nach vorchristlicher chinesischer Zahlenmystik des weiteren auch der erste Monat (unser November), und von hier aus wurden dann die zwölf Monate den zwölf Lü der Reihe nach zugeordnet: dies ging so weit, daß sogar ihre Intonation das Klima jenes Monats, dem der betreffende Ton angehörte, herbeizuzaubern imstande sein sollte: — hier also blickt in symbolisch-mythischer Gestalt eine thermische Synästhesie („5 b“)<sup>4</sup> mit hindurch. Übrigens wurden von Kinglun die Töne dieses Systems zu je sechsen als männlich (f g a h cis dis) und weiblich (fis gis ais c d e) bezeichnet, so daß also je zwei aufeinanderfolgende ein Paar bildeten und die ganze

<sup>1</sup> S. N. Laß, Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft, Wien u. Leipzig 1925, S. 11.

<sup>2</sup> A. v. Lhimus (Die harmonikale Symbolik des Altertums, Köln 1868 u. 1876) verfißt eine andere Auffassung, die c als „gelbe Glocke“ annimmt; möglicherweise wird dieser der Vorzug zu geben sein.

<sup>3</sup> Nach Lhimus a. a. D. I (1868), S. 103 ff.

<sup>4</sup> Wir führen hier und im folgenden die Urentsprechungen nach unserer obigen Tabelle einfach in Klammern als Nummern unter Anführungszeichen an.

Reihe (einigermaßen im Sinne des polaren Tonempfindens!) einen ineinandergreifenden Reigen der Geschlechtsgegensätze vorstellte<sup>1</sup>.

In diesem System nun hieß weiter die übermäßige Sekunde oder kleine Terz „die von beiden Seiten beengte“ oder „eingezwängte“ Glocke (Kia-tchoung), die übermäßige Quint oder kleine Sert aber „Hinrichtungswerkzeug“ (Y-tse)<sup>2</sup>. Möglich, daß in dem Schriftzeichen des letzteren enharmonischen cis = des (oder gis = as) etwas einem Galgen Ähnliches gefunden wurde; es ist sehr verwickelt, enthält aber tatsächlich ein Zeichen, das dem griechischen großen Gamma (Γ) einigermaßen ähnlich sieht. Wie dem auch sei: auch das Schriftzeichen bedürfte in seiner Entstehung einer Erklärung; wie denn überhaupt gerade auch in der Schrift die Sinnesentsprechungen systembildend am Werke sind<sup>3</sup>. Die Lebensgefährlichkeit dieses Intervalls (von dessen theoretischer Sonderstellung im chinesischen Zwölftönesystem wir noch später hören werden) überrascht uns aber, so zufällig die Übereinstimmung scheinen mag, in der jüngsten Literatur wieder — bei E. L. N. Hoffmann, wo der Kapellmeister Kreisler nach seinen diversen „musikalischen Leiden“ sich „mit einer übermäßigen Quint erdolchen“ will<sup>4</sup>!

Auch die altchinesische Metaphysik entbehrt nicht der synästhetischen Spekulation: schon hier gibt es eine Verbindung von Harmonie und Kosmogonie — dieselbe, die sich ungefähr gleichzeitig im Okzident zur Harmonie der Sphären gestaltet. So lehrt (wie gesagt, im 6. vorchristlichen Jahrh.) Lao-tse, „ein stoffloser Hauch habe, die Dinge verbindend, die Harmonie gezeugt“<sup>5</sup>; und einer der späteren Kommentatoren fügt hinzu: „Der Hauch der Harmonie hat, sich verdichtend, alle Wesen hervorgebracht“<sup>6</sup>. Hier also wird, sicherlich unter dem Einfluß indischer Philosophie, der Odem, der bei Lao-tse erst noch das harmonische Band der Dinge (und darum stofflos) ist, zum Urgrund der Dinge, in denen er, sich objektivierend, stofflich wird: denn er „verdichtet sich“. Eigentliche Sphärenharmonische Spekulation (soweit vorhanden) dürfte bei den Chinesen indes erst späteren Geschlechtern angehören.

### 3. Synästhesie in Indien

Was es in jenem Sinne in der asiatischen Mythologie mit der Welterschöpfung aus dem Hauch oder Odem und seinen Verwandlungen und Umdeutungen in fremde Sinnesräume auf sich hat, das wird nun viel deutlicher in dem nächstältesten großen Kulturkreis der asiatischen Völker, dem indischen, mit dem diese Ideen, wie schon gesagt, zweifellos in Beziehung stehen dürften. Und zwar handelt es sich hier natürlich zunächst um die Veden, die ja im großen Ganzen (ihrer Entstehung nach) Kulturgut des 2. vorchristlichen Jahrtausends sind.

In dem ganzen undurchdringlichen Labyrinth der vedischen Symbolik und Allegorien, in deren unendlichen Verkettungen stets auch die Tonsymbolik als Glied anzutreffen ist, muß es zunächst schon auffallen, daß auch hier schon in so früher vor-

<sup>1</sup> S. Lach, Die vergleichende Musikwissenschaft, S. 46.

<sup>2</sup> Thimus, ebenda 104.

<sup>3</sup> S. J. f. Aſſh. XXIII, S. 38 f.

<sup>4</sup> Zweite „Kreisleriana“ (Sämtl. Werke, hrsg. v. Ellinger) I, 272.

<sup>5</sup> 42. Spruch des Tao-te-king.

<sup>6</sup> Thimus, ebenda 80.

christlicher Zeit konkrete Farb-Ton-Entsprechungen vorhanden sind, und zwar — weit hinaus über den Vorgang der chinesischen Beispiele — sogar theoretisch und bewußt ausgesprochen: in der vedischen Metrik. Ihre sieben Grundmetren werden nämlich nach vedischer Lehre einerseits 7 Tönen oder Tonarten zugeeignet<sup>1</sup>, andererseits auch 7 Farben — die Siebenzahl ist ja ihre kosmische Zahl —; und so wird denn, durch Ausschaltung des ursprünglichen Bindeglieds der Metren (des tertium comparationis), eine siebentönige Farbenskala gebildet (offenbar also eine diatonische, welche in ältester Zeit ungefähr unserer A-dur-Tonleiter entsprechen haben soll). Und zwar gilt dies nach dreierlei Überlieferung: 1. im Sinne der Metrik des Piṅgala<sup>2</sup>:

?	{	[ a = ] weiß,
		[ gis = ] scheckig,
		[ fis = ] braun (rotbraun?),
		[ e = ] schwarz,
		[ d = ] dunkelblau,
		[ cis = ] hochrot,
		[ h = ] hellgelb.

2. nach der Āntikalpa in ähnlicher Weise sieben andere Farben; 3. auch „Farben nach Belieben“<sup>3</sup>. In den 7 Tönen, um die es sich dabei handelt, haben wir jedesfalls im Sinne des altindischen und altgriechischen Musikempfindens absteigende diatonische Tonleitern vor uns; ob es aber gerade jene hinduistische Skala ist, „die ungefähr unserer Dur-Tonleiter entspricht“<sup>4</sup> (oder gar unserem A-dur), das scheint zumindest ungewiß. Die Skala des Sāmaveda umfaßt zwar die 7 Töne der Oktave, aber in oft und oft wechselnder absoluter und auch relativer Tonhöhe, d. h. also ungleicher Gliederung in Ganz- und Halbtonschritte<sup>5</sup>. Der sechste dieser 7 Töne — oder, nach späterer Überlieferung, der fünfte Ton (weil hier der höchste Ton in seiner besonderen Heiligkeit nicht mit, sondern für sich allein gerechnet wird)<sup>6</sup> — trägt den Namen „mandra“, das ist dumpf und langsam; woraus zur Zeit, als die Abwärtsbewegung der vedischen Skalen noch nicht feststand, mit Recht — nach einer ursynästhetischen Überlegung („2“ und „5a“!) — darauf geschlossen wurde, daß dieser vorletzte Ton der zweittiefste der Tonleiter, diese also abwärts gerichtet war<sup>7</sup>.

Sowohl die Vertretung der 7 Hauptmetren durch die Skala als auch die beiden Lesarten der Sieben-Farben-Reihen (nach Piṅgala und der Āntikalpa) werden nun von den vedischen Metrikern auch als mnemotechnische Behelfe verstanden, als den 7 Metren immanente Ähnlichkeiten und daher Merkmale, an denen bei Unsicherheit des Metrums

<sup>1</sup> Albrecht Weber, Über die Metrik der Indier (Indische Studien VIII), Berlin 1863, S. 259 f. Weber hält dies für „eine rein scholastische Spekulation“, ähnlich wie auch die Zuordnung der sieben Töne zu den drei Akzenten an anderer Stelle.

<sup>2</sup> Ebenda 273; nach Weber (274) „sind übrigens einige der [Farben:]Namen ihrer Bedeutung und Etymologie nach noch nicht ganz sicher zu bestimmen“. (Vgl. übrigens Fr. Gysi, Über Zusammenhänge zwischen Ton und Farbe“, Basler Kongreßbericht, Leipzig 1925, S. 177.)

<sup>3</sup> S. 273 f. und 278.

<sup>4</sup> Fris Gysi, „Über indische Muṣīk-Auffassung“, Schweizerische Musikzeitung LXIV/Nr. 25, S. 326 (8. Nov. 1924).

<sup>5</sup> Gysi ebenda, Nr. 26, S. 342 (15. Nov. 1924).

<sup>6</sup> Nach dem jüngeren Kommentar des Sāmaveda, dem Sāmavidhāna-Brāhmaṇam (Gysi ebenda).

<sup>7</sup> Weber ebenda 261, Fußnote.

eines Verses — gewissermaßen durch tonliche oder farbige Intuition — das Metrum zu erkennen sei oder sich zu erkennen gebe<sup>1</sup>: und tatsächlich sollen sie noch heute bei den Tempelgesängen der Brahmanen als Intonationsstützen oder =Behelfe gebraucht werden.

So viel ist zunächst sicher, daß dem uns vorliegenden Tonfarbensystem weder eine spektroide noch eine Helligkeitsfolge der Farben innewohnt (ebensowenig wie vorhin der Farbenfolge der Ke-Saiten), die 5. Ursynästhesie also noch in keiner von beiden Formen erfüllt ist. Daß dieses analytisch-synoptische System — desgleichen auch das der Cāntikalpa — tatsächlich gemeinverständlich und allgemein als Gedächtnisstütze brauchbar gewesen wäre, läßt sich nach unseren psychologischen Einsichten umso weniger annehmen. Vielmehr scheint es, daß beiderseits der Urheber subjektiv ein synoptisches absolutes Gehör, natürlich in den Grenzen des damaligen (vorwiegend auch spezifisch indischen) siebenstufigen diatonischen Tonsinns in solcher Form und Ordnung besessen habe: es muß ja natürlich nicht gerade ein eidetisches Farbengehör gewesen sein (die frühe Entwicklungsstufe könnte dies zwar annehmen lassen, allein die spezifische Unsinlichkeit des indischen Menschenschlags würde dagegen sprechen). Hierbei dürfte die Bezeichnung „scheckig“ (für den zweiten Ton der Pīṅgalischen Skala) wohl auf einen Ausfall in dem analytisch-synoptischen System, auf Undeutlichkeit des Photismas, schließen lassen. So gesehen ist dann die Behauptung, daß gerade diese oder die andere Farbenordnung nicht bloß symbolisch, sondern charakteristisch, als indirektes Erkennungszeichen, die Tonleiter vertrete, ein typischer Ausdruck der Selbstbefangenheit und Verallgemeinerungssucht des naiven Farbenhörers (daher auch nur der Autorität des Urhebers zuzuschreiben), und daß die beiden überlieferten Farbenskalen einander widersprechen, nur umso selbstverständlicher. Wenn es sich also hier ganz offenkundig um den dritten (synoptischen) Typ des absoluten Gehörs handelt, so deutet die dritte Überlieferung, welche den Tönen „Farben nach Belieben“ zuordnet, mit dieser ihrer (im ursprünglichen psychologischen Sinne) unsynästhetischen Toleranz auf eine wesentlich andere Art des Tonsinns hin, die ein weiteres Streiflicht auf das absolute Tonempfinden der alten Inder wirft. Hierfür ist auch die übrige vedische und spätere (eregetische) Tonleitersymbolik der Inder sehr aufschlußreich. Sie ordnet die Töne weiter in sieben Opfertöne, d. h. in eine Tonleiter der Götter, deren Dienst sie geweiht sind, wie dies im Sāmavidhāna-Brāhmaṇam (einem eregetischen Buche) und in der Mahabhārata, ferner auch in der Naradasikṣa geschieht; bei dieser mit den folgenden Besonderungen, die einen synästhetischen Hintergrund ahnen lassen: daß c dem Feuergott Agni, f dem Viṣṇu, dem altvedischen Sonnengotte, gehört; und im Sāmavidhāna-Brāhmaṇam: daß der erste und höchste, geheiligte Ton dem Prajāpati und dem Brāhmaṇ (dem zeugenden Odem des Lebens), der dritte (von den übrigen) Agni, der vierte Vāyu, dem Windgott, der fünfte („mandra“) dem Soma, dem Gott des Opfertrankes, der Pflanzen und der Sterne, geweiht ist<sup>2</sup>. Losgelöst von solcher ritueller Bedingtheit überwiegt hingegen die Symbolisierung der Tonleiter in Klangcharakteren, d. h. also die Deutung der Tonfarben durch Klangfarben.

<sup>1</sup> Ebenda 259f. und 273.

<sup>2</sup> Gyi a. a. D.

In späterer Zeit, wo unter abendländischem Einfluß schon die aufsteigende Tonleiter durchgedrungen ist, werden zoologische Vergleiche, nämlich Tierstimmen herangezogen:

- c = wie der Pfauhahn,
- d = wie die Chataka (eine Kuckucksart<sup>1</sup>),
- e = wie die Ziege,
- f = wie der Kranich,
- g = wie der Kuckuck,
- a = wie der Frosch,
- h = wie der Elefant;

oder, nach anderer Tradition:

- c = brüllend,
- d = unklar,
- e = klar,
- f = weich,
- g = stark,
- a = reiferartig<sup>2</sup>,
- h = unharmonisch.

Eine dritte, ältere Klangcharakterreihe, aus dem Ritualbuch der Chândogya-Upanishad, kennzeichnet eine aufsteigende Tonreihe (nicht eine eigentliche fest umrissene Tonleiter), wie folgt:

1. Ton: Aufgesang,
2. Ton: undeutlich,
3. Ton: deutlich,
4. Ton: mild und sanft,
5. Ton: sanft und stark,
6. Ton: wie der Ruf des Brachvogels,
7. Ton: mißtönend.

Ein Vers der Chândogya-Upanishad selbst<sup>3</sup> zählt dieselben sieben „Töne“ nicht als Tonarten, sondern als die sieben Sangweisen oder Vortragsweisen (Gânas) des Sâman (der heiligen Lieder) auf; mit dem einzigen Unterschiede, daß der erste Gâna nicht als „Aufgesang“, sondern im Sinne der jüngeren Dur-Tonleiter benannt ist:

- |   |              |
|---|--------------|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. die viehartig brüllende</li> <li>2. die undeutliche (verschleierte)</li> <li>3. die deutliche</li> <li>4. die weiche und zarte</li> <li>5. die zarte und doch kräftige</li> <li>6. die brachvogelartige</li> <li>7. die (wie zersprungenes Metall) mißtönige</li> </ol> | } Sangweise. |
|---|--------------|

<sup>1</sup> „Cuculus melanoleucus“, der sich, wie die Inder behaupten, „von Regentropfen ernährt“ (Gysi ebenda).

<sup>2</sup> In „reiferartig“ kommt auch hier der Tierstimmenvergleich zum Vorschein, womit die Inder übrigens auch die Notenlängen zu bezeichnen pflegten: und zwar wurde hier die metrische Einheit Matra just wieder dem Ruf des Fischreiheres verglichen. (Gysi a. a. V.)

<sup>3</sup> 2, 21, 1 (zit. nach Paul Deussen, Sechzig Upanishads des Weda<sup>3</sup>, Leipzig 1921, S. 95).

(Hierbei wird die erste Agni, dem Feuergott, die dritte Soma, die vierte Vāyu, die fünfte Indra, dem Gott des Gewitters und des Windes, die siebente Varuna, dem Gott des Sternenhimmels und — später — des westlichen, abendlichen Meeres zugeeignet.) Auch hier behauptet nun eigentümlicherweise gerade der sechste (aufsteigende) Ton seine Tierstimm-Charakteristik. Überhaupt scheint alledem ein gewisser fester Tonsinn („latent<sup>1</sup>“) zugrundezuliegen: wie denn zwischen dem „brüllenden“, d. h. durchdringenden c und dem Pfauenschrei, oder dem „unharmonischen“ h und dem Gebrüll des Elefanten sichtlich Übereinstimmung besteht. Zu letzterem stimmt auch der „mißtönende“ siebente Ton der älteren Tonreihe, der, wenn schon nicht gerade h, immerhin auch der Leitton ist. Überhaupt besteht zwischen dieser älteren Sieben-Töne-Reihe und der jüngeren Edur-Skala in den Klangkennzeichnungen der sieben Stufen eine auffällige Übereinstimmung:

- der 2. Ton: undeutlich — unklar,
- der 3. Ton: deutlich — klar,
- der 4. Ton: mild und sanft — weich,
- der 5. Ton: sanft und stark — stark,
- der 6. und 7. (wie schon gesagt): Vogelstimmen und „mißtönig“.

Zweifellos muß also diesen Systemen klanglicher Merkworte ein wirklicher mnemotechnischer Sinn innegewohnt haben, der wiederum in dem spezifischen indischen Tonsinn beruhen muß. Gewiß ist zunächst Gysi<sup>2</sup> rechtzugeben, wenn er meint, daß die Kennzeichnung von Metren und Tonleitern durch Tierlaute „auf einen sehr primitiven Zustand der Musikalität schließen“ lasse. Denn allerdings beruht diese Substituierung von Klangfarben für Tonfarben nicht etwa auf der Gemeinsamkeit der absoluten Tonhöhe — schon deshalb nicht, weil kaum eines der genannten Tiere nur einen einzigen Ton, und dabei einen von bestimmter, klarer absoluter Höhe besitzt. Vielmehr scheint sich auch diese Vertretung des Tonlichen durch das Klangliche dem eigentlichen Doppelpfinden insofern anzunähern, als hierbei über die klangliche Ähnlichkeit hinaus (die ja von unserem Standpunkt recht fragwürdig erscheint) das zugehörige Bild: die leibhaftige Vorstellung des Tieres, betont und lebendig ist.

Was aber im Gegenteil für eine hohe oder mindestens sehr intensive Musikalität der alten Indier spricht, ist dies, daß sich in allen diesen Umschreibungen ein wirkliches Verhältnis zu den Tonqualitäten als solchen, ein polares Hören im Sinne des zweiten Typs des absoluten Gehörs bekundet; wobei diese vielen indirekten Kennzeichnungen durch Klangcharaktere oder durch („beliebige“!) Farben gerade recht rührend das Bestreben ausdrücken, die Tonqualitäten in Kennworten festzuhalten, wiewohl hier die Sprache selbst keine bietet: — versagt. (Es ist dies also jener Weg zur Synästhesie über das Ungenügen an der Sprache, der auf viel jüngerer Entwicklungsstufe der romantischen und Barock-Synästhesie eigentümlich ist<sup>3</sup>.) Sowohl die drei obigen Klangfarbenleitern als die Vīṅgalische Farbenskala verraten nämlich wenigstens insofern ein polares Tonempfinden, als gegensätzliche Qualitäten oder Charakteristiken aufeinanderfolgen: „klar und deutlich“ auf „unklar und undeutlich“, „stark“ auf

<sup>1</sup> H. Hein (vgl. oben).

<sup>2</sup> Gysi ebenda. (Das ganze Material zu den Klangfarbenvergleichen der Indier ist von hier genommen.)

<sup>3</sup> S. 3. f. Ath. XXIII, S. 27 f.

„weich“ oder „mild“, „unharmonisch“ und „mißtönig“ auf Vogelrufe, Kuckucksruf auf Pfauenschrei, Elefantengebrüll auf Froschgequacke. Die Farben der Farbenskala ferner sind überhaupt sämtlich voneinander stark verschieden und besonders in ihrer Aufeinanderfolge stark diskret. Darüberhinaus finden sich aber auch gewisse polare Ähnlichkeiten oder Verwandtschaften: die beiden Kuckucksarten kennzeichnen d und g, „brüllend“ und „stark“ c und g, und soweit unter den Farben der Farbenleiter Ähnlichkeit besteht, ist es zwischen der Sekund und der Quint: „hochrot“ und „rotbraun“: also durchwegs reine Quart- oder Quintverhältnisse.

Alles in allem ist auch hier der Schluß berechtigt, daß den vedischen Farb-Ton-Entsprechungen noch ungleich ältere allgemeinere Synästhesien vorausgehen müssen. Zunächst galten ja die drei obigen Farbenleitern (wie gesagt) nicht nur den Tönen oder Tonarten, sondern vor allem auch den Metren; auch die vedischen Metrenamen sind aber eine wahre Fundgrube für einfachere und höchst phantasievolle Synästhesien. So heißt nach der Metrik des Piṅgala<sup>1</sup> „ein Metrum, dessen Versviertel aus lauter Kürzen bestehen, aber mit zwei Längen schließen“: āpīda = das auf dem Scheitel bekränzte; ein anderes cūlikā = mit einem Haarschopf versehen; und weiter:

çailaçikhā = Bergspitze;

pushpitāgrā = mit blumiger Spitze versehen;

kusumitalatāvellitā = mit blühenden Ranken schaukelnd;

caṇḍavriṣṭiprayātam = Hervorsturz heftigen Regens;

vidynumalā = Blitzkranz (aus 8 Längen bestehend!);

jaladharamālā = Wolkenkranz (4 Kürzen zwischen je vier Längen).

Anderer heißen wiederum nach Tierstimmen und Tiergewohnheiten<sup>2</sup>: „in der Mitte dünn wie eine Ameise“, „wie ein Pfau stolzierend“, „hoch wie ein Löwe“, „schlangenartig“, „eberartig“ usw. Von diesem ganzen Überreichtum der namengebenden synästhetischen Phantasie hat sich uns ein Einziges, das indische „khanjā“ (= lahm), in unserem „Hinfjamb“ erhalten! Wer dächte aber bei alledem nicht sogleich an die Namen der Meisterfingerweisen?

Hieran schließen sich vielleicht noch enger die Namen der vedischen Vortragsweisen, der sieben Gānas, an, wie wir sie oben aus der Chāndogya-Upanishad angeführt haben, und überhaupt die vedischen Rezitationsregeln, in denen sich ursynästhetische Weisungen finden wie „niedersteigend“ (der Lieblingsstonfall des indischen Gesanges: von der Höhe zur Tiefe<sup>3</sup>) — „querüber“ — oder gar „kläglich dünn“<sup>4</sup> („1a“ und „3“).

Die Tonarten andererseits stehen auch in ihrer Sechszahl, als die sechs altindischen „Rāgas“, in vielerlei symbolischen Beziehungen, hauptsächlich zeitlich: zu den Jahreszeiten, Monaten und Tagesstunden, dadurch auch zu den Gestirnen und den ihnen vorstehenden Göttern und Genien. So lehrt einer der Mythen der Paunaries, einer indischen Sekte, jedes Sternbild oder jede Gestirnung sei einer Nymphe in Ob-

<sup>1</sup> U. Weber a. a. D. 173 ff.

<sup>2</sup> 176 f.

<sup>3</sup> Daher auch die ursprüngliche Abwärtsbewegung der Tonleiter (vgl. Gysi a. a. D., 8. Nov. 1924, S. 326).

<sup>4</sup> Weber ebenda 265, Fußnote.

hut gegeben, die alle ihre Reigen tanzten: diese sollen nach der Beschreibung des astronomischen Buchs der Gâyatrîtantra den ursprünglichen Râgas ähnlich sein<sup>1</sup>. Der Gott Soma oder Lunus habe sich nun aus der Schar dieser Nymphen zwölf zu Gattinnen gewählt, aus welcher Verbindung die zwölf Monate als zwölf kleine Genien hervorgegangen seien<sup>2</sup>. Nach anderer Überlieferung sind die sechs Râgas je einem Gotte zugeordnet<sup>3</sup> und werden in poetischer Darstellung auch menschlich personifiziert: bald als Männer (Râgas), bald als Frauen (Râginis), bald als Söhne (Putras) oder Töchter (Bharjas)<sup>4</sup>. Vor allem aber entsprechen sie den sechs indischen Jahreszeiten „mit ihrer zunehmenden und immer mehr ermattenden Hitze und der darauffolgenden erquickenden Regenzeit“<sup>5</sup>. Diese Zuordnung ist auch im Gebrauch der Râgas unlöslich festgelegt: jede Skala hat ihre besondere Wirkung auf das Klima und die Sphäre<sup>6</sup>, ganz ähnlich wie bei den Chinesen; auch könnte ein Sommerraga schon deshalb unmöglich im Winter gespielt werden, weil dies weder zum Zustand der Natur, noch zum Gefühlszustand des Menschen passen würde<sup>7</sup>. Ähnlich wie zwischen den zwölf Monaten und zwölf Lü der Chinesen besteht also auch hier ein naturgewaltiger, beinahe magischer Wirkungszusammenhang zwischen Tonart und Klima, mit dem synästhetischen Hintergrund insbesondere der verschiedenen Helligkeit und Wärme. Namentlich die thermische Synästhesie kommt hierbei auch in den Namen der Jahreszeiten zur Geltung: „çîçira“ z. B., die kalte Jahreszeit<sup>8</sup>, heißt ursprünglich „kalt“ oder „Kälte“; als „kalt“ mußte also auch der Râga empfunden werden, in dessen Zeichen sie stand — oder der in ihrem Zeichen stand. (Anzeichen von thermischer Synästhesie finden sich ja auch sonst schon im Sprachgeist des Sanskrit<sup>9</sup>.) Mehr auf die Helligkeitsanalogie (im Sinne der Ursynästhesie 5a) geht hingegen eine nur dreigliedrige Entsprechung zwischen den drei hauptsächlichsten Tageszeiten und den drei Akzenten oder Sprech-Tonhöhen „höchste, mittlere und tiefe“<sup>10</sup> zurück.

In dem Zwölf-Nymphen-Mythos liegt nun auch schon eine kosmische Musiksymbolik, welche der Sphärenharmonie, wie sie im griechischen Altertum zu klassischer Gestalt gediehen ist, bereits viel ähnlicher steht, als die harmonische Spekulation des Lao-tse und seines Scholiasten. Bis zu einer eigentlichen musikalischen Astronomie im Sinne der Griechen scheinen die Inder indes doch nicht fortgeschritten zu sein. „Die Sonne tönt nach alter Weise . . .“: dies vielmehr ist die Urgestalt des Mythos

<sup>1</sup> Nach Sir William Jones, Der indische Vierkreis.

<sup>2</sup> Der ganze Passus nach Fr. Stege, Das Okulte in der Musik, Münster 1925, S. 101.

<sup>3</sup> Combarieu, La musique et la magie, S. 203.

<sup>4</sup> Gysi a. a. D. (8. Nov. 1924), S. 326.

<sup>5</sup> Otto Klauwell, Geschichte der Programmmusik, Leipzig 1910, S. 5f.

<sup>6</sup> Gysi ebenda.

<sup>7</sup> S. Hermann v. Keyserling, Reisetagebuch eines Philosophen.

<sup>8</sup> Mitte Januar bis Mitte März.

<sup>9</sup> Z. B. heißt im Sanskrit „çyâma“ oder (älter) „çyâva“ schwarz, dunkel. „Die Wurzel çyâ bedeutet: verdorren, erfrieren . . . oder auf die Farbe übertragen: dunkel, schwarz werden“ (Weber a. a. D. 280): Entsprechung von kalt und dunkel. — Überhaupt neigen die asiatischen Sprachen zu synästhetischen Farben- oder (genauer gesagt) Farbtonbezeichnungen: so steht im Malaiischen „süßes Schwarz“ (hitam manis) für Braun, „bitteres Schwarz“ (hitam pabit) für Tiefschwarz. (Nach einem Brief von Otto Dempwolff, Hamburg, an Georg Anschütz, ebendort, von diesem in liebenswürdiger Weise mir zur Verfügung gestellt.)

<sup>10</sup> „Udatta“, „prachaya“, „anudatta“ (c, h, a). — S. Gysi a. a. D. (15. Nov. 1924), S. 342.

von der kosmischen Musik, wie sie die ganzen Veden und Upanishaden durchzieht; und die also wirklich eine alte Weise ist. In den Upanishaden ist dieser Mythos vom Gesang der Sonne zudem meist in sehr eigentümlicher Weise mit der vedischen Lautsymbolik verwoben, vor allem in jenem wichtigsten und ausgedehntesten Kreis dieser Lautsymbolik, der sich um die berühmte heilige und allumfassende Silbe „Om“, den „Pranava“, zieht. Dieser weltumspannenden Silbe ist eine eigene, ziemlich weitläufige Upanishad gewidmet (ähnlich auch die kleinere Çaunaka-Upanishad), in zwei sehr verschiedenen Gestalten: die ursprüngliche „Pranava-Upanishad“ im Gopatha-Brähmaṇam und ihre Umgestaltung („Pranou“) in der persisch-lateinischen Übersetzung, dem „Oupnek'hat“. Das Om wird in dreieinhalb „Moren“: a, u, m und den Nachhall des m<sup>1</sup>, den „abgebrochenen m-Laut“ (wie es an anderem Ort in einer Bewegungssynästhesie heißt<sup>2</sup>) zerlegt und sowohl in seiner Ganzheit als auch in jedem dieser seiner vier Glieder zum Gegenstand der tollsten symbolischen Spielereien gemacht. In seiner Viergliedrigkeit wird es insbesondere auch dem (ersten und heiligsten) Urmetrum der Veden, der Gâyatri, gleichgesetzt, d. h. — prosaisch oder vielmehr im Sinne unserer Poetik gesprochen — dem vierfüßigen (männlichen) Jambus, der seinerseits gleichfalls Gegenstand toller Symbolisierungen ist. Was die Farbenentsprechungen des Om betrifft, an denen es auch nicht mangelt, wird die Silbe in der Pranou (Vs 25) — synthetisch — für weiß erklärt, in der Pranava-Upanishad an der entsprechenden Stelle (Vs 27<sup>3</sup>) nur indirekt mit der Begründung: ihr Metrum sei die Gâyatri, die als Metrum der Götter einsilbig wie das Om selbst „und von weißer Farbe“ sei. Trotzdem versteht die Pranava-Upanishad kurz vorher (Vs 25) auch die vier Moren einzeln — analytisch — mit Farben, erklärt die Silbe also für vierfarbig; und zwar a für rot, u für schwarz, m für braun, den Nachhall für ätherisch und „an Farbe einem reinen Bergkristall ähnlich“<sup>4</sup>. Derselbe Farbenvergleich findet sich auch in der Atharvaçira'-Upanishad, mit dem geringfügigen Unterschied, daß hier „rein“ für ätherisch (oder vielmehr: „in den Äther eingehend“) steht<sup>5</sup>. Die Atharvaçikha-Upanishad hingegen scheint (nach dem Urteil Paul Deußens<sup>6</sup>) die zweite und dritte Mora „versehentlich zu verwechseln“, indem sie zwar abermals a als rot, aber u als „hell“ und m als schwarz, den Nachklang übrigens als „bligartig und allfarbig“ bezeichnet<sup>7</sup>. Immerhin scheint es bemerkenswert, daß die letztere (versehentliche?) Version (oder Inversion) dieser ältesten Lautphotismen die logischere ist, insofern hier die Vokale bunte, die Konsonanten unbunte Farben tragen.

Weitere Proben dieser phonetischen Spekulation zu geben, — heißt es eingangs in der Pranou: „Die erste Mora, der a-Laut, ist die Erde und das Feuer, die Pflanzen, der Rigveda . . . die Gâyatri . . . der Osten, der Frühling und in bezug auf das Selbst die Sprache, die Zunge und das Reden.“ Die Pranava-Upanishad sagt nur, daß

<sup>1</sup> Als nasal er Nachhall pflegt er unter dem m durch einen Punkt oder Kreis angezeichnet zu werden.

<sup>2</sup> Deußen, Sechzig Upanishads des Veda 3, 1921, S. 727.

<sup>3</sup> Ebenda 869.

<sup>4</sup> S. 866.

<sup>5</sup> 5. Abschn., ebenda 722.

<sup>6</sup> Ebenda 727, Fußnote.

<sup>7</sup> S. 727 f.

der „Brahman“ durch diese „erste Laut-Mora“ die Erde usw. „erlangte“<sup>1</sup>. Mit strenger Konsequenz wird die ganze Legion der Vergleiche im folgenden an den übrigen Lauten durchgeführt, nur daß noch obendrein hier der Nachhall doppelt gerechnet wird: erst als der nasale Nachhall (der Punkt oder Kreis unter dem m), und dann als der Nachhall im allgemeinen; am verschwenderischsten wird wohl dieser bedacht: er ist „die sieben Töne, und Kunst, Tanz, Rede und Musik . . .; der Blitz, die Brihati [ein anderes Metrum], die obere Himmelsrichtung . . . (der Winter) . . . und in bezug auf das Selbst das Ohr, die Stimme und das Hören“<sup>2</sup>.

Auch diese vier (oder fünf) erlesenen Sprachlaute stehen also zu den Jahreszeiten, den Himmelsrichtungen, den Elementen, den Sinnen, übrigens auch den heiligen vedischen Büchern und Metren in Beziehung. Die Übereinstimmung mit den Farben oder Photismen der Laute ist deutlich, wenn auch nicht widerspruchlos, da hier auf einmal gegen vier Farben fünf Laute stehen. Wenn a das Feuer, den Osten und den Frühling bedeutet, so entspricht das seiner roten Färbung; der Nachhall als Winter und Blitz — vorher als nasaler Nachhall auch „Wasser“ und „Mond“<sup>3</sup> — scheint wirklich durchsichtig kristallisch oder „blitzartig“. Da inzwischen das u dem Sommer, das m der Regenzeit entspricht, könnte man meinen, daß im Sinne der Atharvaçikha-Upanishad das u hier als hell, das m als dunkel empfunden sei; andererseits wird aber zugleich dieses dem Himmel und der Sonne, jenes dem Luftraum und dem Wind gegeben.

Phonetische Spekulationen finden sich auch sonst allenthalben in den Upanishaden: Vergleiche der Elemente, Sinne und Gestirne mit den Lautbindungen im schwarzen Yajurveda<sup>4</sup>, oder der Gottheiten im Sâmaveda<sup>5</sup>. Über die Silbe Om heißt es weiter in der kleineren Çaunaka-Upanishad, die gleichfalls allein ihrer Verherrlichung gewidmet ist, mit einer Strophe des Rigveda:

„Vier Hörner hat der Praçava, drei Füße,  
Zwei Häupter, sieben Hände, dreifach ist er  
Verbunden, groß, laut schallend und hell leuchtend  
In alle Lebewesen eingegangen . . .“

und erläuternd werden die Hörner, Füße und Häupter auf die Laute des Om bezogen, die andererseits auch dreifaltig „den drei Feuern, den drei Welten und den drei Beden“ verbunden sind; „seine sieben Hände [aber] sind die sieben Töne (svara), denn in allen sieben wird er gesungen“<sup>6</sup>.

Ähnlich geht es in der metrischen Spekulation her, die ja mit der lautlichen eng verbunden ist. Das Versmaß Çayatri, das, wie wir gesehen haben, verschiedentlich der Silbe Om gleichgehalten wird<sup>7</sup>, hat nach dem weißen Yajurveda drei

<sup>1</sup> S. 859f.

<sup>2</sup> Praçava-Upanishad, ebenda 860f.

<sup>3</sup> Ebenda 860.

<sup>4</sup> Taittiriya-Upanishad 1, 3; Deussen 216.

<sup>5</sup> „Alle Vokale sind Verkörperungen des Indra, alle Zisch- und Hauchlaute Verkörperungen des Praçapati [des Odems, des Lebensprinzips], alle Mutae Verkörperungen des Mrityu (Todes)“. (Çândogya-Upanishad 2, 22, 3; Deussen 96.)

<sup>6</sup> Rigveda 4, 58, 3; Çaunaka-Upanishad 3 (Deussen 897).

<sup>7</sup> Ein anderes, zehnsilbiges Versmaß, die Viraç oder Viraç, das in der Atharvaçikhâ-Upanishad

sichtbare Versfüße: Raumwelt, Erkenntniswelt, Lebenswelt, und einen unsichtbaren: den letzten, der (wiewohl unsichtbar) der Sonne oder dem Auge, der Wahrheit, der Kraft, dem Leben, dem Brahman verglichen wird. Dieser vierte Fuß wird der „glanzvolle, stauberhabene“ genannt, denn er ist „jener, der dort glühet“ (die Sonne); „glanzreich“ ist der Fuß, weil er gleichsam glühet; und ‚der stauberhabene‘ heißt er, weil er [oder die Sonne] hoch erhaben über allem Staub erglühet“<sup>1</sup>. Auch wird Agni (das Feuer) für den Mund der Gâyatrî erklärt<sup>2</sup>.

Diese Sonnensymbolik der Gâyatrî rührt ursprünglich vielleicht daher, daß in diesem Versmaß die berühmte hochheilige „Sonnenstrophe“ des Rigveda (die Sâvitri<sup>3</sup>) gedichtet ist; nach dieser Sonnensymbolik wurde auch offenbar oben die Gâyatrî, und mit ihr der Pranava, für weiß erklärt. Beide — das heilige Versmaß und die heilige Silbe — werden nun auch dem „Udgîtha“, dem Hochgesang des Sâmapriesters, gleichgesetzt; und diese dreifache mystische Identität vereint sich in der Vorstellung von dem Gesang der Sonne, die in den Upanishaden meist in dieser mystisch-spekulativen Einkleidung verkündet wird. So vor allem in der Chândogya-Upanishad des Sâmaveda:

„Die dort glüht [die Sonne], als die soll man den Udgîtha verehren. Denn indem sie aufgeht, lobsingt sie für die Geschöpfe“<sup>4</sup>.

Der Udgîtha ist „jene Sonne, und sie ist der Pranava [das Om], denn als Om ertönend wandelt sie einher“<sup>5</sup>.

„Der goldne Mann, welcher im Innern der Sonne gesehen wird<sup>6</sup> mit goldnem Bart und goldnem Haar, bis in die Nagelspitzen ganz von Golde“, hat seine Gesänge: sie „sind Ric und Sâman, und der Hochgesang . . ., er heißt der Hochfänger [der Sänger des Udgîtha], denn er ist sein Sänger . . .“.

Die einzige rein-mythologische, unspekulative Stelle von dem Getöse, das das Licht bringt, ist hier die (— und auch diese nicht unzweideutig):

Als die Sonne (aus dem Urei) geboren war, „erhob sich lärmendes Sauchzen hinter ihr her und alle Wesen und alle Wünsche. Daher kommt es, daß bei ihrem Aufgange und ihrer jedesmaligen Wiederkehr lärmendes Sauchzen und alle Wesen sich erheben“<sup>7</sup>.

Hand in Hand damit geht die vielleicht mythologisch noch ältere Vorstellung, die Sonne sei der Atem der Welt, worin das tertium comparationis die wärmende Kraft des Atems und des Lichtes ist. In diesem Sinne heißt die Sonne in derselben Upanishad „das Auge des Âtman“<sup>8</sup>, also die sichtbare Erscheinung des Lebensodems, das Fenster zugleich, durch das er sehend wird; und weiter, daß die Sonne und der Odem (hier „Prâna“ genannt) „gleichartig“ seien:

der „Halbmora“, dem Auslaut der Silbe Om (s. oben), zugeordnet wird, ist überdies das mythische Symbol der Materie.

<sup>1</sup> Brihadâraṇyaka-Upanishad 5, 14, 1—6 (Deußen 497 ff.).

<sup>2</sup> Ebenda 5, 14, 8 (Deußen 499).

<sup>3</sup> Rigveda 3, 62, 10.

<sup>4</sup> Chândogya-Upanishad 1, 3, 1 (Deußen 71).

<sup>5</sup> Ebenda 1, 5, 1 (S. 74).

<sup>6</sup> Ein häufiges Symbol des Brahman. Ebenda 1, 6, 6 und 8 (S. 76).

<sup>7</sup> Ebenda 3, 19, 3 (S. 116).

<sup>8</sup> Ebenda 5, 13, 1—2 (S. 149).

„Heiß ist dieser, und heiß ist jener. Als Klang bezeichnet man diesen, als Klang (svara, im Anklang an svar = Licht), als (täglichen) Wiederneuklang auch jenen . . .“<sup>1</sup>

Die Erklärung greift also auch auf den Gesang der Sonne zurück, da doch sonst Gesang das Werk des Atems ist, und bedient sich dabei des Wortspiels von „svar“ und „svara“: aus welcher Wurzelgleichheit das Alter und der tiefe seelische Urgrund dieser Verbindung von Licht und Klang am klarsten erhellet<sup>2</sup>.

Ebenso wenig fehlt hier die Materialisation des Lichts: als Flüssigkeit so gut wie als Strahl. Von der spitzen oder pfeilförmigen Flamme<sup>3</sup> im Herzen des Menschen (die abermals zugleich der Âtman oder Prâna ist) heißt es, sie brenne

„fein wie das Haar der Reissähre,  
gelbglänzend, dem Atome gleich . . .“<sup>4</sup>.

Die aus der griechischen Mythologie berühmte unabweisliche Vorstellung von den von der Sonne aus geschleuderten Strahlenpfeilen kommt hier aber nicht nur nicht klar zustande, sondern gerade eine gegenteilige Vorstellung herrscht vor (eingegeben vielleicht von der auffaugenden und zehrenden Wirkung des Sonnenlichts<sup>5</sup>): „Die sichtbare Sonne erscheint als der aus den Vedem zusammengeschlossene Honigseim . . .“, die in die vier Weltrichtungen und aufwärts gehenden Sonnenstrahlen „sind die röhrenförmigen Honigzellen“ der Waben, welche der Luftraum sind; „durch welche der Seim nach der Mitte [!] zusammenfließt und den Sonnenkörper bildet“<sup>6</sup>. Die Sonne aber „ist der Honig der Götter“<sup>7</sup>. In diesem Sinne heißt es auch, stark synästhetisch: „Der Götter Odem, der Geschöpfe Zeuger“, fresse „mit goldenen Zähnen“<sup>8</sup>.

Ein ganz eigentümliches synästhetisch geartetes Gebiet der vedischen Symbolik ist schließlich ihre Sinnensymbolik selbst: da nach der großen Lehre der Upanishaden alles Sinnliche eben nur Symbol des Übersinnlichen sein kann, so muß alles Sinnliche, insofern entsinnlicht, auch, eins fürs andere, Symbol und unter sich in gewissem Verstande gleich sein. So heißt es, abermals in der Chândogya-Upanishad:

„Nun aber das Licht, welches jenseits des Himmels dort leuchtet, . . . das ist gewißlich dieses Licht, welches inwendig im Menschen ist.“

„Seine Anschauung ist, daß man hier im Leibe, wenn man ihn anfühlt, Wärme verspürt; seine Hörung ist, daß, wenn man sich so die Ohren zubält,

<sup>1</sup> Ebenda 1, 3, 2 (S. 71).

<sup>2</sup> Für die Identität von Licht und Odem ist hingegen das hebräische „ôr“ (= Lichthauch) sprachliches Symbol (s. im folgenden).

<sup>3</sup> Cikhâ, d. i. wörtlich Spitze.

<sup>4</sup> Schwarzer Yajurveda, Mahâ-Narâyana-Upanishad 11, 11 (Deussen 252).

<sup>5</sup> Vgl. die dreifache Aneide an die Sonne bei dem in der Kausâtiki-Upanishad des Rîgveda (2, 7) beschriebenen reinigenden Sonnenkult: „Du bist der Heber — hebe meine Sünde“; „Du bist der Aufheber, hebe meine Sünde auf“; „Du bist der Wegheber, hebe meine Sünde weg“ (Deussen 1).

<sup>6</sup> Chândogya-Upanishad 3, 1—11, nach Deussen, ebenda S. 100.

<sup>7</sup> Ebenda 3, 1 (S. 101).] Ähnlich, 2 Jahrtausende später, auch in der Edda (Voluspâ, 1, 1): „Met trinkt Mimir am Morgen täglich / aus Walvaters Pfande . . .“

<sup>8</sup> Ebenda 4, 3, 7 (S. 120). Die Götter tun, genießen und gebrauchen überhaupt allerlei synästhetischem Wege, z. B. „hüllten sie sich ein in die Metra“ (auf der Flucht vor dem Tode). Ebenda 1, 4, 2 (S. 73).

man gleichsam ein Gefumme hört, als wär's ein Säusen wie von einem Feuer, das brennet<sup>1</sup>“.

„Die Rede ist einer der vier Füße des Brahman; und durch das Feuer als Licht glänzt und glüht er . . .“

„Der Odem ist einer der vier Füße des Brahman; und durch den Wind als Licht glänzt und glüht er . . .“<sup>2</sup>

Und ferner:

„Fürwahr, der Mann . . . ist ein Opferfeuer; die Rede ist sein Brennholz, der Odem sein Rauch, die Zunge seine Flamme, das Auge seine Kohlen, das Ohr seine Funken.“

„Fürwahr, das Weib . . . ist ein Opferfeuer; der Schoß ist sein Brennholz, daß man sie anspricht der Rauch, die Scham die Flamme, die Einfügung die Kohlen, das Luftgefühl die Funken<sup>3</sup>.“

Auch in der altvedischen Zuordnung der fünf Elemente<sup>4</sup> zu den fünf Sinnen, ihrer Wahrnehmbarkeit nach, äußert sich eine synästhetisch zu verstehende Besonderheit darin, daß das erhabenste, nur einem einzigen (und zwar dem obersten) Sinne zugängliche Element, der Äther (dem der Brahman innewohnt), allein dem Ohre vernehmlich ist<sup>5</sup>. Von hier laufen deutliche psychologische Verbindungsfäden zu der Vorstellung von der Harmonie der Sphären, die, wie gesagt, bei den alten Indern noch nicht zur Blüte und Reife gelangt.

Außerdem finden sich in den Upanishaden in Ergänzung der obigen Verstofflichung des Lichts auch Materialisationen des Klanges: so in dem refrainartig wiederkehrenden Satz der Chândogya-Upanishad:

„Dem läßt die Rede Melktrank strömen, den Melktrank, der der Rede eigen ist; der wird nahrungreich, Nahrung genießend“, usw. — der ihre Lehre annimmt und begreift<sup>6</sup>.

ferner in dem grotesken Bild:

„ . . . Gleichwie durch einen Nagel alle Blätter zusammengebohrt [=geheftet] werden, also ist durch den laut Om alle Rede zusammengebohrt<sup>7</sup>.“

Was sonst die vedische Wortbildlichkeit angeht, liegt ja schließlich auch schon in den Namen „weißer“ und „schwarzer“ (= geordneter und ungeordneter) Yajurveda eine augenscheinliche Synästhesie.

Wenn wir zum Schluß noch auf die gleichzeitige indische Musikübung einen Blick werfen, so finden wir auch hier die 3. Ursynästhesie in früher Blüte (so wie schon in den vedischen Rezitationsregeln): in der Cheironomie, deren sich der Priester und Sänger beim Somaopfer bediente. „Und zwar wurden die Töne mit dem Zeige-

<sup>1</sup> Ebenda 3, 13, 7 und 8 (S. 108).

<sup>2</sup> Ebenda 3, 18, 3 und 4 (S. 115).

<sup>3</sup> Ebenda 5, 7, 1 und 5, 8, 1 (S. 142).

<sup>4</sup> Äther, Wind, Wasser, Glut und Erde (oder „Nahrung“): dieselben wie die griechischen Elemente nur in anderer Reihenfolge.

. . . „Ich verstand die Stille des Äthers,  
Des Menschen Wort verstand ich nie“. (Hölderlin.)

a. a. O. 1, 3, 7; 1, 12, 4; 2, 8, 3 (S. 72, 84 u. 88).

<sup>7</sup> Ebenda 2, 23, 3 (S. 97 f.).

finger der linken Hand an den Knöcheln der rechten . . . durch Drauffschlagen bezeichnet<sup>1</sup>: ein Verfahren, das an die sog. Guidonische Hand fast mehr als an die griechische und mittelalterliche Cheironomie gemahnt. Dem zur Seite stehen die indischen Akzente, unter denen sich z. B. schon die Entsprechung zwischen Triller und Wellenlinie findet („β“), in dem sog. „Muta-Akzent“, dem indischen Tremolo-Zeichen; und schließlich kennt die indische Musiktheorie, ähnlich wie die griechische, bereits auch „Färbungen“<sup>2</sup>.

#### 4. Synästhesie in Vorderasien und Ägypten

Sehen wir uns nunmehr noch unter den übrigen eigentlichen asiatischen Kulturvölkern um, so findet sich vor allem eine (freilich nicht allzu wohlverbürgte) siebenstufige Farbenskala bei den alten Persern, mit folgender Farbenreihe:

[ c = ]	blauschwarz
[ d = ]	violett
[ e = ]	gelb
[ f = ]	schwarz
[ g = ]	hellblau
[ a = ]	grün
[ h = ]	rosa <sup>3</sup> ,

die in dem Mittelton (schwarz) mit der vedischen des Piṅgala übereinstimmt, sonst aber natürlich ganz anders aussieht. Eine andere Überlieferung (die gleichfalls nicht ganz unangezweifelt ist) teilt mit, daß die persisch-arabische Notenschrift die aiolische Leiter mit den Farben identifizierte wie folgt<sup>4</sup>:

a =	grün
h =	rosenrot
c =	blau
d =	violett
e =	kamillengelb
f =	ambraschwarz
g =	hellblau

Diese Farbenfolge ist mit der vorhergehenden wesentlich identisch, sobald man diese mit einer Cdur-Tonleiter gleichsetzt<sup>5</sup>, d. h. sie ihr von der dritten Stufe der aiolischen Tonleiter an zuordnet.

In nachchristlicher Zeit stand bei den Arabern der Glaube an die Harmonie der Sphären in Hochblüte, und sie waren es, die neben der griechisch-lateinischen Tra-

<sup>1</sup> E. Felber u. B. Geiger, Die indische Musik in der vedischen und klassischen Zeit (Sitzungsberichte d. Akad. d. Wissensch. in Wien, 1912, S. 68).

<sup>2</sup> Das Tierfabelbuch Panchatatram erwähnt ihrer 26 (zit. bei R. Lach a. a. D. S. 52). Vgl. die griechischen χρῶμα.

<sup>3</sup> H. Schröder (wie in A. 1), S. 10.

<sup>4</sup> Nach De la Borde, Essai sur la musique, Paris 1780, I, p. 18. (Vgl. Johannes Wolf, Handbuch d. Notationskunde II [1919], S. 462.) — Ungezweifelt von Kiefewetter, Die Musik der Araber, S. 67 (s. Wolf ebenda).

<sup>5</sup> In dieser Zuordnung als Cdur führt Fr. Stege (a. a. D.) die erstgenannte Farbenreihe an, aber ohne Begründung und sogar ohne Quellenangabe.

dition der Lehre das Hauptverdienst um ihre Weiterüberlieferung an das Mittelalter haben. Überhaupt blühte unter ihnen im Mittelalter die synästhetische Musikästhetik und half die des abendländischen Mittelalters mitgestalten<sup>1</sup>. (So kennt die persisch-arabische Musiktheorie, nach dem Vorgange der Griechen, auch eine Gefühlsklassifizierung der Tonarten, welche ein programmatisches Musikempfinden inauguriert.)

Vollends ihre Metrik — weniger phantasiereich als jene der Inder — bezeichnet ihre Grundeinheiten synoptisch: die Longa als „langen“, zwei Breves als „kurzen Strich“, den jambischen Fuß als „Pflöck“, den anapaestischen als „Zwäckchen“; was, scheinbar ganz harmlos an die alltäglichsten Gebrauchsgegenstände des Wüstenlebens anknüpfend<sup>2</sup>, nichtsdestoweniger deutliche synoptische Projektionen verrät. Wenn nun auch — wie zu bedenken steht — die frühesten schriftlichen Überlieferungen der arabischen Theorie erst dem 8. nachchristlichen Jahrhundert entstammen — und zwar gerade die Metrik ihrem ältesten Musiklehrbuch: dem Buch der Rhythmen von Chalil († 776 n. Chr.) —, so dürfte hier doch unzweifelhaft wenigstens teilweise antikes Kulturgut zugrundeliegen.

Dies mag wohl auch von der Beziehung der Saiten zu den Elementen gelten, die in der Antike überhaupt (schon von den Chinesen her) des öftern anzutreffen ist und auch von den vier (oder fünf?) Saiten der arabischen Laute berichtet wird: versteht sich, dermaßen, daß die höchste dem Feuer, die tiefste der Erde zukommt („1 a, b“ und „5 a, b“). — So gilt dies übrigens auch von der angeblich ältesten — indes wohl erst nachträglich (samt diesen ihren Entsprechungen) erdichteten „orphischen“ Lyra der Griechen<sup>3</sup>; ferner (wie wir noch hören werden) bei den Ägyptern.

Im späteren Mittelalter bringt der arabische Kulturkreis übrigens auch spärliche dichterische Synästhesien hervor in den Erzählungen der Tausendundein Nächte, jedoch nur auf niederster Stufe (durchwegs Materialisationen), z. B. bei der Vorstellung der Morgendämmerung:

„... ihre Stirn glich dem Lichte des Morgens, wenn es am Himmel aufquillt“,

oder: „... als der Morgen sich erhob und die Welt mit seinen feurigen Strahlen durchwob“<sup>4</sup>.

Auch eine „weiche Stimme“ gibt es hier<sup>5</sup>, und eine dichterische Anspielung bezeichnet, in deutlicher Anlehnung an ältere (bes. griechische) Mythologie, die Sonne als den „Bogenschußen“, dessen Blicke Pfeile sind<sup>6</sup>. Schließlich erfährt das bekannte Bild vom „Fluß der Rede“ hier eine drastische Zuspitzung in der Wendung „jemanden mit Gewäsch übergießen“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Herm. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 7. Nach Aberts Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1905, S. 175, geht z. B. der Vergleich der Musik mit einem Baume bei Marchettus von Padua (s. schon dessen „Pomerium artis musicae mensurabilis“!) auf einen arabischen Traktat „vom blühenden Baume“ zurück.

<sup>2</sup> S. R. Laß, Die Musik der Natur- u. oriental. Kulturvölker, in Adlers Handb. d. Musikgesch., Frankfurt 1924, S. 19.

<sup>3</sup> Nach dem Zeugnis der Ἀπορικὰ des Byzantiners Bryennios.

<sup>4</sup> 18. und 100. Nacht (deutsch von E. Littmann, Leipzig 1923, I, 214 u. 796).

<sup>5</sup> 49. Nacht (ebenda I, 570).

<sup>6</sup> 17. und 21. Nacht (I, 204 u. 252).

<sup>7</sup> 30. Nacht (I, 378).

Beiläufig sei hier ferner noch erwähnt, daß eine (zeitlich unbestimmte) japanische Sage in entfernter Beziehung zu dem indischen Mythos vom Gefang der Sonne steht: Hier wird nämlich die blonde Sonnengöttin Amaterasu, die sich in einer Höhle versteckt und so die ganze Welt in Finsternis getaucht hat, von einem klugen Gott durch „weiche und zärtliche Klänge“, die er sechs großen Bogen entlockt, verleitet, neugierig aus ihrer Höhle hervorzugucken: „und auf einmal ist das Licht wieder da“<sup>1</sup>.

Die eigentliche große Tradition der kosmischen Tonsymbolik, die in der pythagoräischen Lehre vom Klange der Sphären gipfelt, hat indessen ihre Urheimat in Vorderasien und in Ägypten, d. h. eben in der Urheimat der Astronomie. Die astronomische Wissenschaft der Chaldäer (Babylonier) und Ägypter ist nämlich zugleich natürlich auch die Wissenschaft der Zeitmessung und der Mathematik überhaupt, von hier aus aber auch eine musiktheoretische Disziplin. Bekanntlich ist es ja die chaldäische Sternkunde (deren in Bruchstücken erhaltenes Hauptwerk bis auf das Jahr 3800 v. Chr. zurückgehen soll), die die Einteilung des Tages, der Stunden und der Woche in unserem heutigen Sinne festlegte, desgleichen auch die späteren lateinischen Namen der Wochentage: nach dem mythologischen Rahmen, in dem sich dies vollzog. Das überragende astronomische Talent dieses Volkes hat nämlich seinen kongenialen Ausdruck in seiner Religion, die durchaus auf einer Personifikation der Gestirne und auf einem intimen Verhältnis zu ihrer Eigenart beruht. Wenn die Babylonier also die Stunden des Tags den Planeten untertan dachten, so waren diese Planeten zugleich, religiös personifiziert, Schutzgötter, denen sie anbefohlen waren; jeder Tag stand sodann im Schutze des Planetengottes, der seine erste Stunde regierte.

Dieses chaldäische Zahlen- und Namenssystem wurde später von den Ägyptern, dann auch (über sie) von den Griechen und Lateinern übernommen. Dio Cassius (der griechisch-römische Geschichtschreiber), der von dieser Mittlerrolle der Ägypter spricht (ohne freilich von der Urheberschaft der Babylonier zu wissen), gibt nach „ägyptischer“ (also in Wirklichkeit chaldäischer<sup>2</sup>) Lehre die Anweisung, „die Stunden der Nacht wie des Tages von der ersten an“, offenbar vom Samstag (dem Tage des Saturn) ausgehend, den sieben „Planeten“ fortlaufend in der folgenden Reihenfolge zuzuteilen: Saturn (♄), Jupiter (♃), Mars (♂), Sonne (☉), Venus (♀), Merkur (☿), Mond (☾)<sup>3</sup>; wenn man nämlich (in dieser Weise) die 7 Gestirne 24 mal aneinanderreihet, so werden die 7 × 24 Stunden der Woche voll. An die Anfänge der sieben Tage, als deren Schutz- und Leitsterne, kommen sie dadurch in der Reihenfolge immer vom einen zum drittnächsten zu stehen, also: Saturn, Sonne, Mond, Mars, Merkur, Jupiter, Venus (— daher noch heute die Namen!).

Der Abbé Rouffier (der französische Musikforscher des 18. Jahrhunderts) will nun wissen, daß schon die alten Ägypter diese „Planeten“ in der erstgenannten Reihenfolge vom Saturn (als dem entferntesten) bis zum Mond (als dem nächsten) der ansteigenden Tonleiter von B bis a zugeordnet hätten<sup>4</sup>; was sich zunächst wie eine Quarttransposition unserer lydischen Tonleiter ausnimmt: doch wird „B“ nachher von

<sup>1</sup> Nach Stege a. a. D. S. 31.

<sup>2</sup> S. E. v. Jan, Die Harmonie der Sphären, Philologus LII (1894), S. 13.

<sup>3</sup> Römische Geschichte, 37. Buch.

<sup>4</sup> Pierre Jos. Rouffier, Mémoire sur la musique des anciens, Paris 1770, p. 72 f.

ihm als h gedeutet<sup>1</sup>, sodaß die stets zweifelhafte und gemiedene diatonische Skala der 7. Stufe herauskommt<sup>2</sup>. Die andere Folge der Gestirne, den Wochentagen nach, ergibt sich dementsprechend als Quartensfolge (absteigender Quintenzirkel), was unser Gewährsmann in einer tabellarischen Übersicht oder Durchführung der chaldäisch-ägyptischen Regel des Dio Cassius mit wünschenswertester Vollständigkeit zur Anschauung bringt<sup>3</sup>:

„Heurs du Matin“:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
„Saturnedi“	♄	♃	♂	♁	♀	♄	♃	♂	♁	♂	♁	♀
(Samstag)	h	c	d	e	f	g	a	b	c	d	e	f
„Heurs du Soir“:	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII	XXIV
	♄	♃	♂	♁	♂	♁	♀	♄	♃	♂	♁	♂
	g	a	b	c	d	e	f	g	a	b	c	d
„Soldi“												
(Sonntag)	I	II	III	IV	V	...						
	♁	♀	♄	♃	♂	...						
	e	f	g	a	b	...						

Hierbei ergibt also die vertikale Achse die Wochentage und ihre Gestirne in der Quartensfolge von h bis f. In derselben Quartensfolge, nur über die sieben „sons naturels“ (von h bis f) hinaus auch in den fünf „sons chromatiques“ (von b bis ges), sollen nach Rouffier die Ägypter auch die zwölf Sternbilder des Tierkreises angeordnet haben, d. h. also zu einem vollständigen (absteigenden) Quintenzirkel, was schon gar jeder Wahrscheinlichkeit entbehrt<sup>4</sup>.

Nicht ungewiss ist ferner, so gewiß die Gemeinsamkeit der Siebenzahl in den antiken Wandelsternen, den Tönen der diatonischen Systeme und Instrumente und auch in den Vokalen der griechischen und vielleicht auch ägyptischen Sprache schon den Alten bewußt gewesen ist<sup>5</sup>, ob bei den Ägyptern eine Zuordnung der Vokale zu den Planeten bestanden hat; wovon für die spätere (hellenistische) Zeit dunkle Nachrichten von einer kultischen Verwendung der Vokale zu mystischer Anrufung der Planetengötter oder als Hymne an Serapis zeugen würden<sup>6</sup>.

Authentischer sind die Nachrichten, die uns über die (der chinesischen und indischen verwandtere) Tonsymbolik der Elemente und Jahreszeiten bei den Babyloniern und Ägyptern vorliegen. Nach Plutarch waren die Chaldäer der Meinung, der

<sup>1</sup> P. 76 ff. — Hierbei ist die Ähnlichkeit des astronomischen Zeichens des Saturn ♄ mit dem lateinischen h (oder auch b) zu beachten.

<sup>2</sup> D. h. die antik-mixolydische Skala, die von dem Neupythagoräer Nikomachos als musikalisches Planetensystem angegeben wird; und zwar, bei der Stellung von Merkur und Venus, in der späteren Modifikation dieses Systems bei Boethius (De instit. mus. 1, 27), wenn auch um die Quart zurücktransponiert. Eine spätere Beeinflussung Rouffiers ist also recht deutlich und durchsichtig.

<sup>3</sup> P. 78. Nach dem Vorgange des älteren französischen Theoretikers Marin Mersenne (Traité de l'harmonie universelle, Paris 1627, p. 351).

<sup>4</sup> Rouffier p. 80.

<sup>5</sup> S. Combarieu a. a. D. p. 187 ff.

<sup>6</sup> Nach H. Jennings, Die Rosenkreuzer, Berlin 1912, I, 152, und E. Bailly, Le Chant des Voyelles comme invocation aux dieux planétaires, Paris 1912. — Im Mittelalter war die Zuordnung von Vokalen und Planeten in der Alchimie zuhause; auch Johannes Lydus (De mensibus 2, 2) weiß hiervon zu melden. (S. unten.)

Frühling stehe zum Herbst im Verhältnis der Quart, zum Winter in dem der Quint, zum Sommer in dem der Oktav (eine Auffassung, die später von Aristides Quintilianus auch dem Pythagoras zugeschrieben wird); freilich wären diese Intervalle als wirkliche Abstände nicht wohl miteinander in Übereinstimmung zu bringen! Vernünftiger mutet die Erzählung Diodors an, daß die dreisaitige Lyra der alten Ägypter in ihrer tiefsten Saite den Winter, in der höchsten den Sommer, und mit der mittleren den Frühling symbolisiert habe<sup>1</sup>: sehr deutlich spricht sich hierin die Synchronästhesie von hell und dunkel, wohl auch von warm und kalt aus („5a“ und „b“).

Was nun die westlichste und jüngste unter den mächtigen morgenländischen Kulturen betrifft, die jüdische, — ist im Vergleich zu den benachbarten (sonst doch so einflußreichen!) Babyloniern und Ägyptern ein nahezu vollständiger Ausfall höheren astronomischen Wissens und Strebens, wenigstens in älterer Zeit, zu verzeichnen, der wohl auf den vielberühmten Mangel an sinnlicher und insbesondere visueller Einstellung bei den Juden zurückgeht. Dementsprechend fehlt in der Bibel auch die Vorstellung von der Harmonie der Sphären durchaus, und erst in der Kabbalä (in nachchristlicher, griechisch befruchteter Zeit) gelangt sie auch im jüdischen Geistesleben einigermaßen zum Durchbruch. Sieht man nämlich von den griechischen und lateinischen Bibelübersetzungen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte ab, die unter griechisch-lateinischem Einfluß die Originaltexte an den wenigen geeigneten Stellen für die Sphärenharmonie zurechtdeuten oder mißverstehen, so bleibt nur der Jubel oder Lobgesang der Sterne im Buch Hjob (38, 7):

„Da mich die Morgensterne miteinander lobeten [mir lobfangen] und jauchzeten alle Kinder Gottes . . .“

und höchstens noch der Anfang des 19. Psalms (Vs. 2 und 5):

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes . . .“ und

„Ihre Schnur geht aus in alle Lande und ihre Rede [Stimme] an der Welt Ende“

(nach anderer Deutung: „durch alle Lande gehet ihr Klang“<sup>2</sup>).

Zimmerhin finden sich in der Bildlichkeit der Bibel doch einige an Synchronästhesie streifende Wendungen; an höheren Sinnenentsprechungen freilich fehlt es auch hier durchaus, und man darf es sich wohl erlauben, in diesem Hinblick den Stand der Sinnlichkeit in der Heiligen Schrift recht primitiv zu finden — und keineswegs im Sinne des sonst doch regelmäßigen Reichtums primitiver Sinnlichkeit! Hauptsächlich handelt es sich hier um Materialisationen (Hjob 38):

„Da ich's [das Meer] mit Wolken kleidete und in Dunkel einwickelte wie in Windeln . . .“ (Vs 9);

„Daß sie [die Morgenröte] die Ecken [Säume] der Erde fasse . . .“ (Vs 13).

Ferner, schon assoziationsreicher:

„Es riechen deine Salben köstlich; dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Jungfrauen . . .“ (Hohelied 1, 3),

<sup>1</sup> Stege a. a. D. S. 34. Vgl. oben.

<sup>2</sup> Vulgata: „In omnem terram exivit sonus eorum: et in fines orbis terrae verba eorum“.

nur daß hier allerdings „Name“ doch wohl weniger klanglich als vielmehr als Symbol der Person, auch des Körpers, zu fassen sein dürfte. Auch kommen hier Wendungen wie „glatte Worte“ oder „Zunge“ in Betracht, die auf derselben Übertragung beruhen, durch die eben „Zunge“ oder „Mund“ die Bedeutung von Sprache und Rede erhält<sup>1</sup>; mehr noch das Wort Salomons (10, 20):

„Des Gerechten Zunge ist köstliches Silber“,

mit dem tertium comparationis im Begriff des Werts. Nicht ganz belanglos ist schließlich, mit Hinblick auf die Beden, auch der Vers, der den Atem Gottes und das Himmelslicht in Zusammenhang bringt (Hjeb 26, 13):

„... durch seinen Hauch ist der Himmel Helligkeit“<sup>2</sup>.

Auch in seiner musikalischen Terminologie steht das Hebräische auf allerunterster Stufe, wenn es „hoch“ und „tief“ als „dünn“ und „dick“ bezeichnet („dak“ und „aw“: das Musterbeispiel der Ursynästhesie 1 a<sup>3</sup>). Zur Bewegungssynästhesie und zur Entwicklung der neueren anschaulichen Notation steuert die hebräische Schrift aber immerhin auch ihre melismatischen Akzente bei, belegbar allerdings erst seit den Anfängen des Mittelalters. Hier: in den frühmittelalterlichen Schriftdenkmälern der Hebräer, lassen sich drei verschiedene, teils noch recht unbildliche Akzentsysteme unterscheiden. Das (möglicherweise älteste) „palästinische“ System verwendet ursprünglich nur Punkte (auch vertikale und horizontale Doppelpunkte), hat also sehr wenig Möglichkeiten der Anschaulichkeit; hingegen kennt das sog. babylonische System — im 8.—10. Jh. festgelegt — immerhin schon drei Strichzeichen, die in ihren verschiedenen Verbindungen recht mannigfaltige Gebilde ergeben und teilweise synästhetisch merkwürdige Benennungen tragen (wie: „große“ und „kleine Kette“ oder „Leiter“; „Schlauch“ für einen langgezogenen und dann abgerissenen Ton; ferner: „aufrechtstehender“ Ton, „Traubenstengel“ usw.)<sup>4</sup>; — seltener freilich entsprechen diese Zeichen auch unserem Bildlichkeitsempfinden.

Sehr viel ergiebiger für uns ist, ebenfalls in nachchristlicher Zeit, die hebräische Kabbalä, so vor allem schon das älteste uns erhaltene und überlieferte kabbalistische Buch, das Buch Jzirah (das von manchen dem Rabbi Akibah, um die erste Jahrhundertwende unserer Zeitrechnung, zugeschrieben wird<sup>5</sup>). Die Tonsymbolik dieses Buches steht auf hoher Stufe, metaphysisch vertieft. Die drei wichtigsten Töne des zugrundeliegenden Tonsystems tragen, mit Anlehnung an die Symbolik der Elemente, synästhetische Namen: „ör“ — das gemeinsame Wort der hebräischen Sprache für Licht und Hauch (also Lichthauch), das auch mit „awër“ (= Luft) nah verwandt ist<sup>6</sup> — ist der Ton (oder die Saite) d mit dem Zeichen †, der Grund- oder „Zeugerton“ (so wie der Odem zeugend ist); g (oder G) heißt „majim“ (= Wasser), a<sup>1</sup> „ësch“ (= Feuer). In der Bildersprache des Buches Jzirah wird als „Lichthauch“ ferner auch (im weiteren oder übertragenen Sinne) die dritte, geschlechtslose (neutrale) dorisch-

<sup>1</sup> S. in den Sprüchen Salomons 2, 16; 7, 5; ferner 6, 24; 7, 21.

<sup>2</sup> Deutsch nach Thimus a. a. D. I, 173 (Fußn.). — Luther verdeutscht frei und rationalisierend: „Am Himmel wird's schön durch den Wind...“

<sup>3</sup> Vgl. die oben erwähnte vedische Rezitationsregel „Näglic dünn“.

<sup>4</sup> S. A. J. Jdelsohn, Der jüdische Tempelgesang, in Adlers Handbuch d. Musikgesch., S. 122.

<sup>5</sup> Thimus a. a. D. II, 132.

<sup>6</sup> Ebenda S. 118, Fußnote, und S. 142, Fußnote.

mixolydische Phase der hebräischen Dekasfala ( $c-e^1$ ) benannt, eine Tonregion, als deren Signatur eben das geheiligte Zeichen des „Zeugertones“ der dorisch-mixolydischen Skala, das oth-aleph  $\dagger$ , gebraucht wird. Die Geschlechtslosigkeit dieser dorisch-mixolydischen Phase der Zehntöneleiter beruht darauf, daß sie nach hebräischer Auffassung „als Doppelgebilde . . . eine aufsteigende männliche Dur- und eine weibliche Moll-Skala in sich birgt“<sup>1</sup>: dieser Gegensatz von Dur und Moll wird eben schon hier aus dem Geschlechtsgegensatz gedeutet, Dur und Mann, Moll und Weib schon hier als symbolische Paare verstanden.

Eine musikttheoretisch und symbolisch gleich sonderbare Rolle spielen ferner im Instrumentalnotensystem der Hebräer die enharmonisch korrespondierenden Töne as und gis. Es ist eigentümlich, daß schon im chinesischen Zwölfstönensystem von den altchinesischen Harmonikern gerade der 8. Halbton (die übermäßige Quint oder kleine Sext) als enharmonisch doppeldeutig angenommen wurde, d. h. als der Ton, in dem sich der Kreis der zwölf Quinten durch Umdeutung des Schlußtons in den Anfangs- oder Zeugerton zusammenschließt. Nach der Auffassung Albert v. Thimus' (und Anderer) wäre dies der Ton gis = as (wenn c die „gelbe Glocke“ ist)<sup>2</sup>. Ebenso ist nun im hebräischen Instrumentalnotensystem die erste Tonstufe as, die letzte (10.) aber gis (tawâ); wovon das Buch Jezirah im 7. Abschnitt des 1. Kapitels sagt:

„Zehn Zahlen ohne Was [= Töne]; füge ihr Ende zu ihrem Anfang wie eine Flamme verbunden mit der Kohle. Denn der Herr ist einig und hat keinen zweiten . . .“

(Das hieratische Tonzeichen des hebräischen Tonsystems für dieses gis = as ist T oder  $\times$ ; wovon insbesondere das zweite diese Zusammenfügung zu veranschaulichen scheint.) Sucht man in dieser Spekulation einen psychologischen Untergrund, so scheint es, daß a, welches „Feuer“ genannt ist, in diesem as oder gis (dem „Chroma der Mitte“, wie es bei Thimus des öfteren heißt) psychologisch getrübt erscheint: nicht Feuer allein, sondern Flamme und Kohle.

Insbesondere die Schriftzeichen erlangen nun in der Kabbalâ kosmische Bedeutung. Die zwölf astronomischen Zeichen für die zwölf Abteilungen des Tierkreises (nach der Interpretation von Thimus)<sup>3</sup> „zeichnete“ der Demiurg, „verschmelzte sie und bildete mit ihnen die zwölf Gestirne in der Welt . . . Und dies sind die zwölf Monde im Jahr . . .“ Hier kommt also die babylonisch-ägyptische Verbindung von Astronomie und Zeitrechnung auch wieder symbolisch zum Vorschein. Thimus sieht hierin überdies noch eine versteckte Beziehung zu den im Quintenzirkel zwölfmal wiederholten Skalen des (hebräischen) „Systema maximum“<sup>4</sup>.

Im 2. Buch des Werkes heißt es dann auch von den 22 Buchstaben, sie seien „gezeichnet durch die Stimme“ oder, von Gott oder dem Demiurg, „gezeichnet, gehauen, gewogen, gewechselt und verschmolzen“ und so zur Seele alles Erschaffenen geworden<sup>5</sup>. Dieselben 22 Buchstaben sind hier zugleich in einen Kreis ge-

<sup>1</sup> Thimus ebenda 121. — „Das Buch Jezirah“, deutsch von J. Fr. v. Meyer, Leipzig 1830.

<sup>2</sup> Ebenda I, 105, Fußnote (vgl. hier Fußn. 2 auf S. 477).

<sup>3</sup> Buch Jezirah 5, 2 (Thimus II, 127).

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> 2. Buch, 3. u. 2. Abschn. (Thimus II, 141).

heftet, der sich vorwärts und rückwärts dreht: so werden auch sie zu Symbolen der Planeten und ihres in sich selbst rückläufigen Umlaufs<sup>1</sup>. Der 5. Abschnitt desselben Buches schließlich zeigt die Erschaffung des Etwas aus dem Nichts, des Greifbaren aus dem Leeren in diesem erhabenen Bilde:

„... Er hieb große Säulen aus Luftthauch und Licht [ör], so nicht zu greifen ist“.<sup>2</sup> —

Nach jüngerer kabbalistischer Anschauung ist die Leiter Jakobs in der Bibel, die der Träumende von Engeln belebt sah, ein Symbol der alchimistischen Kräfte, ein Regenbogen oder „eine prismatische Stiege“, deren sieben Stufen wiederum mit den sieben Tönen identisch sind usw.<sup>3</sup> Überhaupt versammeln die alchimistischen und verwandte jüngere esoterische Lehren in sich alle derartigen „zahlenmystischen“ Entsprechungen der undenklichsten Dinge — nicht ausgenommen natürlich Farbe, Ton und Vokal — teils ziemlich unmittelbar aus morgenländischer Quelle, teils auf dem Umwege über die Gnostik oder den griechisch-vorderasiatischen (insbesondere auch syrischen) Neupythagoräismus und Neuplatonismus und so viele andere Hüter und Mittler uralten „geheimen Wissens“. —

Hiermit wäre nunmehr ein vorläufiger Überblick über die Urgeschichte des Doppelpempfindens an jenen Wiegestätten aller Kultur gegeben — den weitere Forschungen natürlich noch gewaltig zu erweitern und zu vertiefen vermöchten. Es handelt sich hier, zu einem Teil, um die mehr oder minder bewußten Voraussetzungen der abendländischen Fortentwicklung aller der großen und kleinen Seelenbewegungen, die in der Synästhesie und Entsprechung der Sinne verankert sind: über die klassische und christliche Sphärenharmonie, die Sinnespsychologie der Vorsokratiker und des Platon, die Farbenharmonie des Aristoteles, die Tropen des Homer und der klassischen Lyriker, die Tonmalerei der Nomoi und hellenistischen Virtuosenstücke usw. usw. aufwärts bis zum Castellschen Farbenklavier und der Romantik, wo sich der Kreis schließt durch das Bewußtwerden der Erscheinung und das Einsetzen ihrer wissenschaftlichen Ergründung.

<sup>1</sup> *Thimus II*, 142, 186—92 usw.

<sup>2</sup> *Ebenda S.* 141.

<sup>3</sup> Nach Jennings (a. a. V.) und Stege (besgl., S. 109).