

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE  
(ZfdPh)

Herausgegeben von

Werner Besch · Norbert Oellers ·

Ursula Peters · Hartmut Steinecke · Helmut Tervooren

*121. Band 2002 · Viertes Heft*

---

# ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

(ZfdPh)

Herausgegeben von

Werner Besch · Norbert Oellers ·

Ursula Peters · Hartmut Steinecke · Helmut Tervooren

*121. Band 2002 · Viertes Heft*

---

## FANTOM FARBENKLAVIER

Das Farbe-Ton-Verhältnis im 18. Jahrhundert oder Vom Einspruch  
gegen das *clavecin oculaire* und seinen ästhetischen Folgen

von Corina Caduff, Berlin

### *Abstract*

Im 18. Jahrhundert wird die traditionelle Diskussion der Farbe-Ton-Analogie neu belebt durch Louis Bertrand Castels Idee, diese Analogie in Form eines Farbenklaviers maschinell zu repräsentieren. In deutsch-französischem Austausch werden lang anhaltende und teilweise äußerst heftige Einwände gegen dieses Projekt hervorgebracht; sie münden in die Darlegung von Differenzen zwischen Farbe und Ton und evozieren somit Denkfiguren, die auf die Ausdifferenzierung und Neuhierarchisierung der Künste um 1800 entscheidend einwirken.

In the 18<sup>th</sup> century the traditional discussion on the analogy between colour and sound was given new impetus by Louis Bertrand Castel's idea of representing this analogy in the form of a colour keyboard. This provoked sustained and sometimes extremely vehement objections in Franco-German exchanges. These led to the explication of the differences between colour and sound and thus evoke mental images which were of decisive importance for the differentiation and re-hierarchisation of the arts around 1800.

Dass ein gewisses Verhältnis der Farbe zum Ton statt finde, hat man von jeher gefühlt, wie die öftern Vergleichen, welche theils vorübergehend, theils umständlich genug angestellt worden, beweisen. Der Fehler, den man hiebei begangen, beruht nur auf Folgendem.

Vergleichen lassen sich Farbe und Ton untereinander auf keine Weise; aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höhern Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf Einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden lau-

fen, so dass auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der andern verglichen werden kann; so sind auch Farbe und Ton. (Goethe)<sup>1</sup>

Was Goethe hier in seiner „Farbenlehre“ (1810) zu der (Nicht-)Vergleichbarkeit von Farbe und Ton formuliert, ist symptomatisch für seine Zeit: Um 1800 nämlich wird die traditionelle Diskussion der Farbe-Ton-Analogien teilweise massiv infrage gestellt. Auslöser für die im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts neu aufflammende Diskussion um diese Analogie ist das berühmte Farbenklavier des Jesuitenpaters Louis Bertrand Castel (1688–1757), jenes *clavecin oculaire*, mit dem der Konstrukteur eine maschinelle Repräsentation der Farbe-Ton-Analogie verfolgte. Allein die Idee einer solchen Repräsentation brachte viele Gemüter auf; das *clavecin* tatsächlich gesehen und gehört haben nur die wenigsten, Zeugenberichte sind kaum überliefert.

Goethe nennt den Vergleich von Farbe und Ton ohne genauere Begründung einen „Fehler“, und in einem Castel-Portrait äußert er sich negativ über die Analogie überhaupt: „in dem, was man Analogie heißt, [kann] aber nichts gewonnen werden [...], als dass man ein paar sich ähnelnde empirische Erscheinungen einander an die Seite setzt, und sich verwundert, wenn sie sich vergleichen und zugleich nicht vergleichen lassen.“<sup>2</sup> Hier kommt anhand des Farbenklaviers eine deutliche Aversion gegen die (Farbe-Ton-)Analogie zum Ausdruck, die viele Literaten mit Goethe teilen. Foucault hat in „Les mots et les choses“ (1966) die Organisation der Wissensstrukturen analysiert, aus der die (Human-)Wissenschaften hervorgegangen sind. Dabei zeigt er, dass in der abendländischen Kultur „die Ähnlichkeit im Denken (savoir)“ bis 1700 als zentrales Denk- und Deutungsmuster fungierte: „Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt.“ Eine spezifische Form der Ähnlichkeit ist die Analogie, eine Denkfigur, die bereits philosophische und ästhetische Verfahren der Antike und des Mittelalters prägte. Mit ihr ist ein „universales Anwendungsfeld“ gegeben, durch sie „können sich alle Gestalten der Welt einander annähern.“ Als Erkenntnisprinzip sucht die Analogie das Seiende zugleich im Detail *und* als Universales zu begreifen („die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienen.“)<sup>3</sup>

Die Farbe-Ton-Beziehung wird seit der Antike in verschiedenen Kulturen über all die Jahrhunderte hinweg in Form von stets variierenden Analogisierungen

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil, in: Goethes Werke [Weimarer Ausgabe], II. Abt., 1. Bd., Weimar 1890, S. 300 f.

<sup>2</sup> Goethe: Zur Farbenlehre, Historischer Theil 2, in: Goethes Werke [Weimarer Ausgabe], II. Abt., 4. Bd., Weimar 1894, S. 150.

<sup>3</sup> Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/Main 1974 (frz. 1966), S. 46 und 51.

dargestellt. Jörg Jewanski hat ihre Geschichte jüngst erstmals umfassend aufgearbeitet in seinem Buch „Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe“ (1999).<sup>4</sup> Diese Analogisierungen sind mythischer, mathematisch-physikalischer und im 18. Jahrhundert dann auch psychologisch-physiologischer Art. Eine konstitutive Rolle spielt dabei stets die Zahl. Die Anzahl der angenommenen Grundfarben nämlich variiert ständig, auch aufgrund der jeweils sich ändernden Möglichkeiten der technischen Farberzeugung. Heraklit, Empedokles, Demokrit und Platon gehen von vier Grundfarben aus (weiß, schwarz, rot und gelb), Aristoteles dann von sieben (weiß, schwarz, rot, gelb, purpur, grün und blau), Mersenne im 17. Jahrhundert nur von zwei (gelb und blau), Athanasius Kircher einmal von fünf, einmal von zehn und dann von elf, Newton unterteilte das Spektrum zunächst in elf, dann in fünf und schließlich in sieben Farben. Den Farben zugeordnet werden jeweils einzelne Töne oder Tonintervalle der Oktave (die kanonisierte Darstellung des Tonsystems geht seit der Antike im Allgemeinen von der Oktave aus, wobei die Intervalle durch Oktavteilung gewonnen werden<sup>5</sup>).

Aristoteles analogisiert in „De sensu“ (3. Kapitel: „Von der Farbe“) das Mischungsverhältnis der Farben mit der Zahlenproportion der antiken Intervalltheorie. Der Verwandtschaftsgrad der Intervalle bemisst sich mathematisch am Verhältnis der Saitenteilung (drückt man die Instrumenten-Saite in der Mitte, also im Verhältnis 1:2, erklingt die Konsonanz mit dem höchsten Verschmelzungsgrad: die Oktave; das Verhältnis 2:3 erzeugt die Quinte, 3:4 die Quarte). Analog dazu entwirft Aristoteles ein numerisches Mischverhältnis der Farben, welches sich an den musikalischen Konsonanzen ausrichtet und somit „am meisten Genuss“ gewährt. Dabei geht er davon aus, dass die Farben aus der Mischung von weiß und schwarz entstehen (eine Ansicht, die bis ins 17. Jahrhundert ihre Gültigkeit behält und auch noch von Athanasius Kircher vertreten wird<sup>6</sup>):

<sup>4</sup> Jewanskis grundlegende Arbeit, der ich die Kenntnis einiger der nachfolgend besprochenen Texte verdanke, hat mir für diesen Aufsatz wesentliche Impulse gegeben. Der Autor stellt darin, strikt chronologisch vorgehend, teilweise erstmals zugänglich gemachtes Quellenmaterial vor. Jörg Jewanski: Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe, Berlin 1999.

<sup>5</sup> Andere Darstellungen des Tonsystems, denen nicht das Oktav-Denken zugrunde liegt, finden sich in nicht-europäischer Musik, im byzantinischen Gesang, im russischen Kirchengesang oder auch in der Musik des Mittelalters.

<sup>6</sup> Kircher, der sich in Rom als Wissenschaftler mit Mathematik, Philosophie, Musik und orientalischen Sprachen befasste und der mit seiner „Musurgia universalis“ (1650) ein bedeutendes musikgeschichtliches Werk vorlegte, das als zentrale Quelle für den Musikbegriff des Barock bzw. für die Affektenlehre gilt, ordnete in einem der 5er-Zahl folgenden Schema einzelnen Farben nicht nur bestimmte Töne zu, sondern auch Lichtintensitäten, Helligkeitsabstufungen, Geschmacksqualitäten, Lebenselemente, Lebensalter, Wissens- und Seinsstufen (siehe Jewanski [Anm. 4], S. 197 ff.).

Man kann [...] mehr Farben außer Weiß und Schwarz annehmen, deren auf Grund des Verhältnisses, das sie zueinander haben, viele sind. Sie können im Verhältnis von drei zu zwei, von drei zu vier und nach anderen Zahlenverhältnissen nebeneinander liegen, können auch überhaupt ohne ein bestimmtes Verhältnis und nur nach einem inkommensurablen Verhältnis von Mehr und Minder gemischt sein, so dass sie sich also überhaupt in derselben Weise verhalten, wie in der Musik die Konsonanzen. Denn man darf dafür halten, dass, wie dort die Konsonanzen, so hier die Farben mit rationalem Zahlenverhältnis am meisten ansprechen und Genuss gewähren, wie z.B. purpurn, phönizisch [rot] und noch einige andere Farben dieser Art, deren aber wenige sind, aus eben dem Grunde, weshalb auch der Konsonanzen nur wenige sind.<sup>7</sup>

Die Kopplung von Harmonie und rationalem Zahlenverhältnis, die Aristoteles hier von der Musik auf die Farben überträgt und die jahrhundertlang im Wesentlichen kaum verändert tradiert wird, führt im 18. Jahrhundert zu der bekannten heftigen Rameau-Rousseau-Debatte über Harmonie und Melodie: Der Harmoniker Rameau fasst die Musik als mathematisch konstruiertes System auf, in dem die Melodie als Ableitung von der Harmonie erscheint, während der Melodiker Rousseau für eine ‚natürliche‘ Begründung der Musik plädiert und die Melodie über die Harmonie stellt.<sup>8</sup>

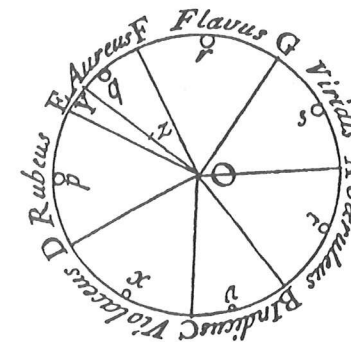
Aristoteles hat seine Farbe-Ton-Analogie nicht im Detail ausgeführt, er sagt nicht, welcher Ton welcher Farbe und welcher Konsonanz entspreche, und er hält auch deutlich fest, dass es Farben gebe, die „ohne ein bestimmtes Verhältnis“ zueinander gemischt seien, deren Verhältnis nicht messbar ist. Aus seinen Texten geht klar hervor, dass die beiden Farben weiß und schwarz die beiden Eckpunkte seiner Farbskala sind, doch die Abfolge der dazwischenliegenden Farben bzw. Töne lässt sich logistisch kaum rekonstruieren. Die Farbenlehre des Aristoteles wird bis ins 17. Jahrhundert affirmativ rezipiert, bis Newton mit seiner Schrift „Opticks“ (1704), in der er sich nach jahrelangen verschiedensten Prismenversuchen auf eine Siebenteilung des Farbenspektrums festlegt (rot, orange, gelb, grün, blau, indigo und violett), einen neuen Akzent setzt. Seit dem 17. Jahrhundert ist bekannt, dass sich die Spektralfarben aus weißem Licht zusammensetzen, ein physikalisches Wissen, dem Newton zum endgültigen Durchbruch verholfen hat. Dies bedeutete einen einschneidenden Paradigmawechsel gegenüber der aristotelischen, von der Farberzeugung durch Mischung von schwarz und weiß ausgehenden Farbenlehre. In Übereinstimmung mit Aristoteles jedoch, der die musikalische Konsonanz als Analogon zur Farbenharmonie eingeführt hat, sieht auch Newton das Verhältnis von Farbe und Ton in „harmony & discord“ begründet:

<sup>7</sup> Aristoteles 1924 (De sensu, Kap. I. 3, 439b, 440a).

<sup>8</sup> Zu dieser Debatte vgl. Rameaus „Traité de l’harmonie“ (1722) und Rousseaus „Essai sur l’origine des langues“ (1761, ersch. 1781) sowie Rousseaus Artikel „Harmonie“ und „Mélodie“ im „Dictionnaire de musique“ (1764). Siehe dazu Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, Darmstadt 1989, Teil II, S. 12 ff. und 75–127.

And further, as the harmony & discord of Sounds proceed from the proportions of the areall vibrations; so may the harmony of some colours, as of Golden & blew, & the discord of others, as of red & blew proceed from the proportions of the aethereall. And possibly colour may be distinguisht into its principall Degrees, Red, Orange, Yellow, Green, Blew, Indigo, and deep Violett, on the same ground, that Sound within an eighth is graduated into tones. (1675)<sup>9</sup>

Die Harmonie bleibt also auch in der physikalisch analysierten Erscheinungsweise von Farben und Tonintervallen ein zentraler Vergleichsfaktor. In „Opticks“ dann stellt Newton diese Analogie *in Form eines Kreises* dar, in jener Darstellungsweise also, die das Wissen „kosmisch, unbeweglich und perfekt“ (Foucault<sup>10</sup>) organisiert. Die mathematischen Brüche im nachfolgenden Newton-Zitat bezeichnen die Proportions-Differenz der jeweils nebeneinander liegenden Töne (Farbbereiche) in Bezug auf die Oktave bzw. in Bezug auf die 360° des Kreises:



Mit dem Radius O D beschreibe man einen Kreis um den Mittelpunkt O und theile seinen Umfang in 7 Theile DE, EF, FG, GA, AB, BC, CD, proportional den sieben musikalischen Tönen oder den Intervallen der acht in einer Oktave enthaltenen Töne D, E, F, G, A, B, C, d.h. proportional den Zahlen 1/9, 1/16, 1/10, 1/9, 1/10, 1/16, 1/9. Der erste Theil, DE, stelle eine rothe Farbe dar, der zweite, EF, Orange, der dritte, FG, Gelb, [...etc.] Nun stelle man sich vor, dies seien sämtliche Farben des einfachen Lichts, die allmählich in einander übergehen, wie es der Fall ist, wenn sie durch Prismen erzeugt werden, und der Umfang D E F G A B C stelle die ganze Farbenfolge von einem Ende des Sonnenspektrums bis zum andern dar, und zwar von D bis E alle Grade des Roth, bei E die Mittelfarbe zwischen Roth und Orange, von E bis F alle Grade des Orange, bei F die Mitte zwischen Orange und Gelb [...etc.].<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Newton in einem Brief von 1675, zitiert nach Jewanski [Anm. 4], S. 238.

<sup>10</sup> Foucault [Anm. 3], S. 70. Für die Darstellung späterer Farbenlehren wurde diese Kreisstruktur übernommen und immer weiter ausdifferenziert. Jewanski vermutet, dass Newton den Kreis „wahrscheinlich nur wegen der Parallele zur Musik“ als Darstellungsform gewählt hat: „vermutlich benötigte er die Kreisform, um die Farbe-Tonintervall-Analogie durch die scheinbare Rückläufigkeit beider Systeme logischer erscheinen zu lassen.“ (Jewanski [Anm. 4], S. 260 und 241).

<sup>11</sup> Isaac Newton: Optik oder Abhandlungen über Spiegelungen, Brechungen, Beugungen und Farben des Lichts, übers. und hg. von William Abendroth, Braunschweig, Wiesbaden 1983, S. 99 f. Im Original verwendet Newton die Solmisationssilben *Sol La Fa Sol La Mi Fa Sol*. Vgl. dazu die Anm. 15 in Newtons „Optik“ auf S. 273 sowie Jewanskis Ausführungen zum Tonleiter-Verständnis von Newton (Jewanski [Anm. 4], S. 243–250).



Jewanski hat darauf hingewiesen, dass insbesondere jene Wissenschaftler, die an einer Analogisierung von Farben und Tönen/Tonintervallen interessiert sind, von sieben oder acht Farben ausgehen, die sich idealerweise mit den sieben bzw. acht Tönen der Oktave (Grundton bis Septime bzw. Grundton bis Oktave) kombinieren lassen.<sup>12</sup> Natürlich kann man vermuten, dass entsprechenden Modellen der *Wunsch nach Analogien* zugrunde liegt, d.h. dass das Farbenspektrum, dessen Behandlung sehr viel größeren Spielraum offen ließ als die Arbeit an der Tonfolge, bereits in Hinsicht auf die Musiktöne bestimmt wurde. Die Physik hat Newtons Siebenteilung des Spektrums zu großen Teilen bis ins 19. Jahrhundert hinein übernommen, trotz vieler kritischer Stimmen, darunter diejenigen von Castel und Goethe.<sup>13</sup> Der zitierten Passage über die Farbe-Ton-Analogie kommt in den „Opticks“ nur ein marginaler Stellenwert zu, doch ich möchte hier die These vertreten, dass die Musik diese Analogiebildung bzw. die Siebenteilung mit-initiiert hat, d.h. dass die Musik an der mehr als ein Jahrhundert vorherrschenden physikalischen Schulmeinung über die Farbenlehre maßgeblich beteiligt ist.

Die Macht der Zahl Sieben in der Farbe-Ton-Analogie, bis dahin immer auch als irdischer Reflex der bis ins 18. Jahrhundert bekannten sieben Planeten zu betrachten, verlor seit der Entdeckung des Uranus (1781) ihre Hegemonie.<sup>14</sup> Im Weiteren haben sich im 19. Jahrhundert Optik und Akustik als eigenständige Fachdisziplinen rasant entwickelt; neue wissenschaftliche Erkenntnisse ergaben, dass ein physikalisches Analogon zwischen Farbe und Ton nicht existiert, dass es keine dem Licht und Ton gemeinsame Frequenz-Grundlage gibt. Künstlerische Produktionen ihrerseits suchten seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Farbe-Ton-Analogie wiederzubeleben – gerade die fortschreitende wissenschaftliche Dissoziation von Farbe- und Ton-Analysen scheint die Künstler zu deren Wiedervereinigung zu provozieren. Dabei macht auch der weitläufig gebrauchte Begriff der *Synästhesie* Karriere: Er kommt erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf und ist von Wagners Traum des „Gesamtkunstwerks“ bis hin zur heutigen Produktion von Musikvideos mit im Spiel. Synästhetische Bestrebungen – wie sie beispielsweise Alexandr Skrjabin mit einigen Kompositionen manifestiert, durch die er verschiedene Sinnesempfindungen mittels neuerer Farbenklaviere gleichzeitig zu vermitteln suchte (1908 ff.)<sup>15</sup> –

<sup>12</sup> Jewanski [Anm. 4], S. 257.

<sup>13</sup> Zu Castels Rezension von Newtons „Opticks“ siehe weiter unten, zu Goethes „notorischen Attacken“ gegen Newton vgl. das Buch von Dennis L. Sepper: *Goethe contra Newton*, Cambridge 1988.

<sup>14</sup> Bekannt waren vor 1781 nebst Sonne und Mond (damals den Planeten zugerechnet) Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn (Jewanski [Anm. 4], S. 262).

<sup>15</sup> Castels Farbenklavier fand bis ins 20. Jahrhundert immer wieder neue Nachahmer. Zu den „Entwicklungstendenzen synästhetischer Anschauungen von Wagner zu Skrjabin“ siehe Andreas Pütz: *Von Wagner zu Skrjabin*, Kassel 1995, S. 178–196.

überschreiten leicht die Grenze zur Pop- und Kommerzkultur: Man denke an die großen *sound & light*-Shows, bei denen z.B. ägyptische Tempel und Pyramiden zu nächtlicher Zeit für Touristen beleuchtet und beschallt werden, oder an die aufwendigen digital erzeugten Farblicht-Effekte heutiger Popkonzerte sowie generell an multimediale Experimente. Überhaupt hat die Synästhesieforschung heutzutage nach der letzten großen Synästhesie-Welle in den 1920er Jahren erneut Konjunktur.<sup>16</sup>

Im 18. Jahrhundert jedoch ist die Farbe-Ton-Synästhesie, d.h. die unwillkürliche sinnliche Doppelwahrnehmung namens Farbenhören (*audition colorée*) oder Tönesehen<sup>17</sup>, bei der Produktion und Diskussion von Farbe-Ton-Analogiemodellen noch kein Thema. Vielmehr geht es um analytisch konstruierte Modelle, um den Streit über die ‚richtigen‘ Analogie-Referenzen. Und auch wo gegen Ende des Jahrhunderts in dieser Diskussion erstmals eine psychische Komponente explizit betont wird, da geht es gerade nicht um die akustisch-visuelle Doppelempfindung, sondern vielmehr um die *Farbe-Ton-Differenz*: Töne seien im Stande, die „Leidenschaft“ und das „Herz“ anzusprechen, Farben hingegen nicht. Damit wird in musik- und kunstästhetischen Texten das Scheitern der Farbe-Ton-Analogie immer deutlicher hervorgehoben, ein Scheitern, das in der Rezeption von Castels *clavecin oculaire* seinen Ausgang nimmt und das ästhetisch relevante Folgen nach sich zieht.

### Die Farbe-Ton-Maschine: Das Fantom Farbenklavier (Castel, Avison, J. L. Hoffmann)

Seit Mitte der 1720er Jahre veröffentlicht Louis Bertrand Castel verschiedene Artikel, mit denen er sein Projekt des *clavecin oculaire* publik macht. In der

<sup>16</sup> Im deutschsprachigen Bereich wird teilweise heute noch ausgegangen von den Aufsätzen Albert Welleks aus den 30er Jahren sowie von seinen verschiedenen MGG-Artikeln der 50er Jahre, in denen immer wieder von Synästhesien die Rede ist; nach Wellek bleibt die Abgrenzung der Synästhesie gegenüber Assoziation, Analogisierung und Metaphorisierung jedoch sehr unscharf (siehe Albert Wellek: *Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert*, in: DVjs 14, 1936, S. 75–102). Der zurzeit führende Synästhesieforscher Richard E. Cytowic hingegen (*Synesthesia. A Union of the Senses*, 1989; *The Man who tasted Shapes*, 1993, dt.: *Farben hören, Töne schmecken*, 1995, Neuaufll. 1997) grenzt seinen Synästhesie-Begriff klar gegen die Analogie ab, indem er unterscheidet zwischen *reizbedingten Synästhesien* und *fragebedingten Analogiebildungen*. Eine synästhetische Wahrnehmung, also eine zeitgleiche sinnliche Doppelempfindung wie *Farbenhören* (siehe nächste Anm.) kommt nach Cytowic durch einen auslösenden Sinnesreiz zustande, sie wird projiziert, sie ist unwillkürlich, dauerhaft, abstrakt, erinnerbar, emotional und noetisch. Cytowic: *Farben hören, Töne schmecken*, Berlin 1997, S. 95–99.

<sup>17</sup> Farbenhören ist eine synästhetische Praxis, bei der das Hören Farbempfindungen hervorruft (ein Phänomen, das oft bei Menschen mit dem absoluten Gehör auftritt); das Pendant des Tönesehens bezeichnet das visuelle Erleben einer auditiven Wahrnehmung.

Folgezeit ist dieser Idee weit über den Tod seines Erfinders hinaus eine große Karriere beschieden, welche der Debatte über die Farbe-Ton-Analogien neuen Auftrieb gibt. Das Projekt eines maschinellen Vollzugs der Farbe-Ton-Analogie trifft im 18. Jahrhundert einen Nerv der Zeit. In die heftigen Diskussionen, die die (vermeintliche) Entstehung des Instruments begleiten, sind in Frankreich führende Intellektuelle lautstark verwickelt; so sind sich etwa Voltaire, Diderot und Rousseau in ihrer Ablehnung des *clavecin* einig. Das Objekt selbst jedoch bleibt währenddessen weitgehend Fantom. Zwar bastelt der Mathematiker, Musiktheoretiker und Philosoph Castel ab Mitte der 30er Jahre unter zunehmendem Druck der Öffentlichkeit an dessen Herstellung, und 1740 erscheint seine „Optique des couleurs“, die große theoretische Zusammenfassung und Aktualisierung seiner bisherigen Farb-Forschungen, die auch seine zentralen Ausführungen zur Farbe-Ton-Analogie enthält. Um die Jahreswende 1754/55 schließlich scheinen, laut Selbstangaben Castels, tatsächlich zwei Vorführungen eines Farbenklaviers in kleinem Rahmen stattgefunden zu haben<sup>18</sup>; verlässliche Zeugenberichte gibt es jedoch nicht, ebensowenig wie etwa Zeitungsrezensionen.

Das Projekt des Farbenklaviers ist die Idee einer gleichzeitigen Präsentation von Farbe und Ton: Zeitgleich mit dem Anschlag der Instrumententaste soll eine bestimmte, dieser Taste bzw. diesem Ton zugeordnete Farbe durch eine spezielle technische Vorrichtung sichtbar gemacht werden, sodass also eine bestimmte Tonabfolge einer bestimmten Farbabfolge entspricht. Derart würde etwa ein Dreiklang die entsprechenden drei Farben sichtbar machen, eine Melodie wäre zugleich als Farbabfolge bzw. -melodie zu sehen. Mit seinem Farbe-Ton-Analogie-Konzept wendet sich Castel gegen die zu seiner Zeit als Schulmeinung vorherrschende Newton'sche Farbenlehre; er kritisiert die Siebenteilung des Farbenspektrums und polemisiert insbesondere gegen die Analogie von Tonintervallen und Farbbereichen, die Newton mit seinem Farbkreis zur Diskussion stellte – „à quoi va cette analogie & d'où vient-elle? je n'en sçais rien.“<sup>19</sup> In dieser Abkehr von Newton sind Voltaires Attacken gegen Castel begründet: Voltaire hatte Newtons Arbeiten mit seiner Monographie „*Eléments de la philosophie de Newton*“ (1738) in Frankreich populär gemacht und Castel in der Folge strikt zurückgewiesen, da dieser von der Farbentheorie des englischen Physikers abwich.

Castel selbst geht von drei naturgegebenen Grundfarben („*trois Couleurs Harmoniques dans la nature*“) aus, welche die „*circularité des couleurs*“ konstituieren: blau, gelb und rot.<sup>20</sup> Aus diesen Farben resultieren, so Castel, alle restlichen, so wie in der Musik aus dem Dreiklang (Grundton, Terz und Quinte) alle

<sup>18</sup> Dazu Jewanski [Anm. 4], S. 330 ff.

<sup>19</sup> Louis Bertrand Castel: *L'Optique des Couleurs*, Paris 1740, S. 161 f.

<sup>20</sup> Ebd., S. 169.

restlichen Töne abgeleitet würden. Dementsprechend ordnet er die Farbe blau dem Grundton c zu<sup>21</sup>, die Farbe gelb dem Ton e (Terz) und die Farbe rot dem Ton g (Quinte). Und nun:

ayant trois couleurs essentielles, comme trois sons essentiels, ni plus ni moins, il résulte de ces trois couleurs primitives, douze couleurs ou douze degrés bien marqués de coloris, ni plus ni moins, formant un cercle de couleurs, comme des trois sons essentiels de la gamme [Tonleiter], il en résulte douze tons ou demi-tons, formant un pareil cercle, ni plus ni moins.<sup>22</sup>

Gleichsam beiläufig wird hier ein zwölfteiliger Farbkreis propagiert, der ganz zufällig eine Zahlengleichheit zu den zwölf Tönen der chromatischen Tonleiter (c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h) aufweist. So weitete Castel die gängige, an der diatonischen Tonleiter (c, d, e, f, g, a, h) ausgerichtete Siebenteilung von Farbe und Ton auf eine Zwölftelung aus, indem er sämtliche Töne der ganzen Skala berücksichtigt. Dabei ergibt sich folgendes Farb-Ton-Schema:

c cis d dis e f fis g gis a ais h

bleu celadon verd olive jaune aurore orangé rouge cramoisi violet agathe violant<sup>23</sup>

In der Folge totalisiert Castel die 12er Zahl weiter: Er legt fest, dass jede dieser Farben in sich wiederum zwölf Farbtöne aufweist, dass es also zwölf verschiedene Gelbtöne gibt, zwölf Orangetöne, zwölf Celadontöne, etc. Derart kommt man insgesamt (12 x 12) auf 144 Farbtöne, die ihrerseits den 144 Tönen von zwölf Oktaven entsprechen, ein Oktavumfang, den Castel nun, immer im Kontext der Farbe-Ton-Analogie, für die Orgel forderte. Pragmatisch gesehen, erscheint diese Forderung ziemlich unsinnig; so zumindest argumentiert Jewanski, der darauf hinweist, dass die damalige Orgel 5–6 Oktave hatte, dass der Hörbereich zehn Oktave umfasst, und dass die Arme eines Orgelspielers, der vor einem 12-oktavigen Instrument sitzt, zwei Meter lang sein müssten.<sup>24</sup> Diese Gegenrede orientiert sich am Prinzip der Machbarkeit und weniger an der Frage, was für (körperliche, künstlerische, rezeptionsästhetische) Effekte die formal-logistischen Ausführungen Castels haben könnten. Warum auch sollte ein Organist nicht vor dem Instrument hin- und herrennen, um dessen äußerste Enden, d.h. die tiefsten und die höchsten Töne, erklingen zu machen, warum sollten nicht einfach zwei Spieler die Orgel bedienen, warum sollte ein Spieler nicht Töne erzeugen, die keiner hört, warum eigentlich sollte der Rahmen des

<sup>21</sup> „Il y a, je le repete, un son primitif et fondamental, appelé *ut* [=c], qui donne le ton à tous les autres, par lequel ils commencent & finissent tous. Il ya une couleur mere & la base de toutes les autres: c'est le bleu ou le noir couleur, prenant la place du noir simplement noir, d'où tout part.“ (ebd., S. 298).

<sup>22</sup> Ebd., S. 167 f.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 173.

<sup>24</sup> Jewanski [Anm. 4], S. 317 ff.

„vernünftigen“ Orgelbaus nicht gesprengt werden? Entscheidend aber ist hier die Herleitung der 12-er Fixierung, denn Castel spricht, m. W. als Einziger von allen Farbe-Ton-,Analogisten“, offen aus, dass die Festlegung von zwölf Farben *aufgrund* der zwölf Töne der chromatischen Leiter erfolgt ist: „*par l’analogie du coloris, & par celle du son*“.<sup>25</sup> Damit wird klar, dass die Zwölfteilung der Farben ihre tatsächliche Begründung im Wunsch nach der Analogie findet, dass sie aus diesem Wunsch resultiert.

Castel legitimiert die Zwölfteilung der Farben aber durch die Wahrnehmung: Das menschliche Auge könne nicht mehr als zwölf Farben unterscheiden, ebenso wie das Gehör nur die zwölf Halbtonschritte, jedoch keine Vierteltöne erkenne. Die „Teinturies [Färber], les Peintres & les Dames“ jedoch werden von dieser Begründung ausgenommen, ihnen gesteht Castel eine farbliche Differenzierungsfähigkeit zu<sup>26</sup>, die über zwölf Farben hinausgeht, da sie den Umgang mit Farben gewohnt seien (wobei dementsprechend wohl auch dem Musiker ein überdurchschnittliches, d.h. die Differenzierung von zwölf Halbönen überschreitendes Hörvermögen zukäme) – ein Argument, das das Projekt einer analogen Begrenzung der Farb- bzw. Tonwahrnehmung gefährdet, wird hier doch ganz beiläufig die Individualität der Sinne angesprochen, welche einer systematischen Analogisierung im Wege steht. Doch es bleibt bei dieser marginalen Bemerkung, die auftauchende Störung scheint in Castels Text nur für einen Moment auf und weicht dann sogleich wieder einem normativen Analogiedenken, das seinerseits zur Gleichmachung der Sinne führt, denn diese – „Chose admirable!“ – haben „la même étendue, & les mêmes bornes. L’oeil au moins & l’oreille, sont ici faits sur le même modele.“<sup>27</sup>

Trotz dieses Analogie-Begehrens aber ist auch von der *différence* zwischen Farbe und Ton die Rede, und genau dabei nun kommt das *clavecin* ins Spiel: Der „fixité locale & matérielle de la couleur“ nämlich steht die „volatilité“, die Flüchtigkeit des Tones entgegen. „Le propre du son est de passer, de fuir, d’être immuablement attaché au temps, & dépendant du mouvement. On ne peut le fixer [...] La couleur assujettie au lieu, est fixe & permanente comme lui.“ Genau diese Unbeweglichkeit der Farbe soll nun aufgehoben werden: „rendre une couleur mobile“, heißt das neue Schlagwort. Diese Mobilmachung setzt voraus, dass die bewegte Farbe materiell fixiert bleibt, dass sie einer Grundlage anhaftet („mobile avec le corps qui l’assujettie, & toujours en repos dans ce corps ou sur ce corps.“<sup>28</sup>). Und was würde sich als Hebel dieser Farbbewegung besser eignen als die Klavier-Tastatur. Das heißt nichts anderes als: Es ist das Instrument selbst, das die Differenz zwischen Farbe und Ton überwindet.

<sup>25</sup> Castel [Anm. 19], S. 222. (Hervorhebung von mir, C. C.)

<sup>26</sup> Ebd., S. 128.

<sup>27</sup> Ebd., S. 130 f.

<sup>28</sup> Alle Zitate ebd., S. 302 f.

Die einzige ausführlichere Beschreibung des legendären Instruments stammt nicht von Castel selbst, der sich in seiner „Optique“ lediglich mit dessen theoretischen Voraussetzungen beschäftigt, sondern von Georg Philipp Telemann (1681–1767). Der deutsche Musiker ist im 18. Jahrhundert einer der berühmtesten zeitgenössischen Komponisten, seine Werke erhalten gerade auch in der französischen Hauptstadt großen Zuspruch. Ende der 30er Jahre hält er sich in Paris auf, wo er Castel trifft und dessen Farbenklavier bewundert, obschon er es noch unvollendet im Zustand der „disposition“ vorfindet. Er verfasst eine weitverbreitete kleine Flugschrift<sup>29</sup>, in der er die vielfach kritisierte Idee des Farbenklaviers verteidigt. Im Wesentlichen fasst Telemann darin Castels eigene Ausführungen zur Farbe-Ton-Analogie zusammen; darüber hinaus gibt er folgende Konstruktionsbeschreibung des „instrument merveilleux“:

Voulez-vous entendre un son d’orgue, vous posez le doigt sur le clavier, vous appuyez sur la touche, & à mesure qu’elle baisse par devant, & qu’elle leve par derrière, elle fait ouvrir une souspape [Ventil], qui, en donnant passage au vent des soufflets, produit le son que vous désirez. Une autre touche ouvre une autre souspape, & fait sonner un autre tuyau. Et plusieurs touches baissés ensemble, ou successivement, font entendre plusieurs sons, ou à la fois, ou l’un après l’autre.

Comme la touche en pressant ou en tirant une targete [Riegel], une pilote, ou un talon ouvre une souspape pour operer un son, de même le P[ère]. Castel s’est servi de cordons de soye, de fils d’archal [Eisendraht], ou de languettes de bois, qui, étant tirés ou poussés par le derrière ou le devant de la touche, ouvrent un coffre de couleurs, un compartiment, ou une peinture, ou une lanterne éclairée en couleurs. De maniere qu’au même instant vous entendez un son, vous voyez une couleur relative à ce son. Ceci suffit pour l’instruction au sujet du mouvement musical des couleurs.<sup>30</sup>

Telemanns öffentliche Fürsprache für das *clavecin* steht im Kontext seines allgemeinen Plädoyers für die französische Musik, und sie trägt wesentlich dazu bei, die Idee des *clavecin* auch im deutschsprachigen Raum publik zu machen. Außer seinem berühmt gewordenen Bericht hingegen existiert wie erwähnt kaum eine detaillierte Beschreibung des umstrittenen Instruments, und auch über die zwei Aufführungen Jahre später (1754/55) gibt es nur briefliche Berichte von Castel selbst, in denen er wohl die Begeisterung der Zuschauer, nicht

<sup>29</sup> Sie erscheint 1739 in französischer Sprache in einer Pariser Zeitschrift, 1740 dann als Anhang in Castels „Optique“ (Castel [Anm. 19], S. 470–487; ich zitiere im Folgenden nach dieser Ausgabe), 1747 wird sie für die deutschsprachige „Optique“-Ausgabe rückübersetzt. Die Flugschrift ist zudem, wie Jewanski nachweist, Anfang der 1740er Jahre in Mizlers „Musicalische Bibliothek“ aufgenommen worden; so sind mehrere französisch- und deutschsprachige Ausgaben nachweisbar, wodurch „die Popularität CASTELS in Frankreich weiter stieg und seine Ideen auch in Deutschland bekannt wurden. Dieser Artikel Telemanns ist somit der am häufigsten nachgedruckte und übersetzte in der gesamten Farbe-Ton-Geschichte.“ (Jewanski [Anm. 4], S. 326).

<sup>30</sup> Castel [Anm. 19], S. 482 f.

aber die Konstruktion und Funktionsweise des *clavecin* kundtut.<sup>31</sup> Telemann beschreibt in seinem Artikel ganz offensichtlich etwas Vorläufiges, letztlich bleibt offen, inwieweit diese ‚schwebende Beschreibung‘ einem tatsächlich vorhandenen Instrument oder lediglich der Idee von diesem Instrument gilt, – eine Vagheit in Telemanns vielerorts publiziertem Artikel, die wesentlich zum *fantomatischen Charakter* des Farbenklaviers beigetragen haben mag. Gerade die ungeklärte Geschichte von Castels *clavecin*, gerade dessen nicht im Detail nachweisliche Konstruktion sowie die nur scheinbar belegte Existenz überhaupt hält das Sprechen darüber aufrecht und fordert auch immer wieder Klavier-Konstrukteure zu Nachahmungs-Experimenten heraus, die die tatsächliche Herstellbarkeit und Funktionabilität von Farbenklavieren zu beweisen trachten.<sup>32</sup>

Es gibt aber auch andere Analogisierungen, die sich nicht mit der Zuordnung von einzelnen Tönen und Farben, sondern von bestimmten musikalischen und malerischen Merkmalen beschäftigen. So verfasste der britische Komponist Charles Avison (1709–1770) den „Essay on Musical Expression“ (1753), der ein Kapitel „On the Analogies between Music and Painting“ enthält.<sup>33</sup> Darin setzt er das malerische „design“ mit der musikalischen „melody“ gleich („the work of invention“<sup>34</sup>) und sieht die Entsprechung des „colouring“ in der „harmony“.

Zudem analogisiert er die musikalischen Klanghöhen mit den unterschiedlichen Bildräumen der Gemälde: Der Diskant entspreche dem Hintergrund, der Tenor dessen Mittelbereich und der Bass dem Vordergrund – eine Hervorhebung des Basses, die ihre Begründung im damals ausgehenden Zeitalter des Generalbasses

<sup>31</sup> Auszüge dieser Briefe (an einen englischsprachigen Schüler: „The Harpsicord played, and two hundred persons owned that they had never seen any thing more beautiful, or more brilliant [...]“) präsentiert Jewanski in seinem Kapitel zur Konstruktion und Ausführung des *clavecin*, in dem er erstmals die entsprechende Quellenlage ausführlich darstellt (Jewanski [Anm. 4], S. 323–338, Zitat S. 332).

<sup>32</sup> So gab es noch im 18. Jahrhundert verschiedene Versuche von Farbenklavier-Konstruktionen (Edme-Gilles Guyot, Johann Samuel Halle, Karl von Eckartshausen; siehe Jewanski [Anm. 4], S. 392 ff. und 538 ff.); im Kontext neuer Techniken des 19. Jahrhunderts erfolgten in Deutschland, England und den USA weitere Farbenklavier-Bauten, zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden, im Kontext der Synästhesie-Konjunktur der 10er und 20er Jahre, vor allem Skrjabins Klang-Licht-Spiele (siehe Pütz [Anm. 15]) und Alexander Lászlós Farblichtklavier bekannt. Die digitale Revolution, mit der die simultane Produktion von Licht und Klang ein allgegenwärtiges Kinderspiel geworden ist, dürfte zumindest technisch das Begehren nach der perfekten Farbenklavier-Konstruktion gestillt haben.

<sup>33</sup> Charles Avison: *An Essay on Musical Expression*, Dritte Auflage, London 1775, S. 18–25.

<sup>34</sup> Ebd., S. 19. Avison nimmt hier vorweg, was Rousseau nur wenige Jahre später im Gegensatz zu Rameaus Harmonielehre vertreten wird, nämlich die Priorität der Melodie vor der Harmonie: „*melody* is, in reality, the *ground-work*, as it is the *first principle* which engages the composer’s attention.“ (S. 20).

findet.<sup>35</sup> Im Weiteren vergleicht Avison die Protagonisten auf Gemälden mit dem musikalischen Leitmotiv, und er sieht etwa die „*various styles in Painting – the grand – the terrible – the graceful – the tender*“ im Musikalischen repräsentiert durch die Instrumentierung (Trompete, Horn und Pauke als „*rough handling*“, Flöte und Harfe fürs Liebliche, Zärtliche, etc.).<sup>36</sup>

Ähnlich verfährt auch der deutsche Maler Johann Leonhard Hoffmann (1740–1814) in seinem „Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie“ (1786), in dem er nicht nur ein eigenes Farbe-Ton-Modell entwickelt, das sich von demjenigen Castels unterscheidet<sup>37</sup>, sondern in lose angeordneten 131 Paragraphen auch zahllose Parallelisierungen von Musik und Malerei kreiert, die dominiert sind vom Drang der Angleichung. So könne man unter „buntausgeführten (lavirten) Zeichnungen [...] eine Sonate oder Klavier-Konzert verstehen“, „ein großes Konzert kann mit einem Hauptgemälde verglichen werden“, „Prim- und Sekundstimmen verhalten sich gegeneinander wie Licht und Halbschatten“, die Farbenmischung auf der Palette sei das Analogon zur Instrumentenstimmung, usw.<sup>38</sup> Derartige Analogisierungen auf der Oberfläche der Künste finden sich in Hoffmanns Buch in nahezu zwanghafter Häufung. Sie dienen jedoch kaum dazu, anhand der einen Kunst eine Erkenntnis über die andere zu gewinnen – „Es ist zu verwundern, dass der Verfasser [...] ein solches Vergnügen fand, sich aus Verschlingung der beiden Künste gleichsam selbst ein Labyrinth zu erschaffen“ (Goethe).<sup>39</sup>

Das Verfahren solcher Analogisierungs-Praktiken besteht darin, spezifische Merkmale von Musik und Malerei zunächst zu isolieren und sie einander dann in einem weiteren Schritt strukturell zuzuordnen, ein Verfahren, das im Kontext der Farbe-Ton-Diskussion noch kaum die Hierarchisierung der Künste anspricht. Erst um die Wende zum 19. Jahrhundert gerät die Frage der Vorherr-

<sup>35</sup> Der Generalbass bezeichnet seit Ende des 16. Jahrhunderts die bei mehrstimmiger Musik gebräuchliche Bass-Stimme. In seiner Funktion, ein Stimmenensemble zu halten, zu tragen und zu stützen, kam ihm bis ca. Mitte des 18. Jahrhunderts eine herausragende Rolle zu. Als die Komponisten anfangen, die Begleitung selbst auszuschreiben (obligates Akkompagnement), was eine größere Gewichtung der Mittelstimmen zur Folge hatte, verlor er allmählich seine hegemoniale Bedeutung.

<sup>36</sup> Avison [Anm. 33], Zitate S. 24 f.

<sup>37</sup> So wählt er eine andere Farb-Ton-Zuordnung als Castel (c=dunkel/himmelblau, d=ultramarinblau/violett, e=rot, f=hochrot, g=zitronengelb, a=grasgrün, h=meergrün) und entwirft gemäß den musikalischen Akzidentien (Notationszeichen, die einer Note vorangesetzt, deren Erhöhung oder Erniedrigung angeben: #, b), ein Schema mit ‚erhöhten‘ und ‚erniedrigten‘ Farben (z.B.: e=rot, eis=hochrot, es=rosa). Siehe Johann Leonhard Hoffmann: *Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie* überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst und vielen praktischen Anmerkungen, Halle 1786, S. 103 f.

<sup>38</sup> Ebd., § 54, S. 57 f.

<sup>39</sup> Goethe: *Zur Farbenlehre*, Historischer Theil 2 [Anm. 2], S. 260.



schaft von Musik und Malerei in den Blickpunkt, und der Vergleich beider Künste wird dabei immer mehr zum Bestandteil poetologischer Reflexionen. Vorbereitet wird die neue Favorisierung der Musik von Stimmen des 18. Jahrhunderts, die den Farbe-Ton-Analogisierungen Einhalt gebieten und stattdessen ein Neues einführen: das Denken der Differenz. Gerade die Geschichte des Einspruchs gegen das *clavecin* erzeugt Denkfiguren, die für die neue Differenzierung und Hierarchisierung der Künste konstitutiv werden.

### Der Bruch mit der Analogie: die Empfindung (Rousseau, Mendelssohn, Heydenreich)

Telemann hatte seine „Beschreibung der Augenorgel“ ganz eindeutig als Verteidigungsschrift angelegt, doch es ist zu vermuten, dass der Text genau das Gegenteil erreicht hat: nicht vermehrten Zuspruch, sondern vertiefte Ablehnung. Während Castels Projekt zu Lebzeiten vor allem von Mathematikern und Physikern unterstützt wurde<sup>40</sup>, hält die Zurückweisung seitens prominenter französischer sowie deutscher Musikästhetiker, Philosophen und Schriftsteller bis ins 19. Jahrhundert hinein an. Keiner von ihnen hat das Farbenklavier je gesehen und gehört<sup>41</sup>, allein die Vorstellung aber mobilisiert offensichtlich anhaltende Einwände. In Castels und Telemanns *clavecin*-Ausführungen finden sich keinerlei kunstphilosophische Reflexionen. Dass Ästhetiker der weitgehend technischen Darlegung der Farbe-Ton-Analogie und des Farbenklaviers wenig abgewinnen können, scheint nahe liegend. Ihre Ablehnung des *clavecin* aber belebt die kunstästhetische Diskussion maßgeblich, geht aus ihr doch ein Diskurs hervor, in dem die Farbe-Ton-Analogien in Farbe-Ton-Differenzen umgeschrieben werden, womit sich der bevorstehende Paradigmawechsel in der Hierarchie der Künste – die (romantische) Erhebung der Musik zur höchsten aller Künste – bereits anbahnt.

Bei Rousseau resultiert eine Auflistung von Farbe-Ton-Differenzen unmittelbar aus seiner Kritik am Farbenklavier. Im „Essai sur l'origine des langues“ (1761,

<sup>40</sup> So von Jacques Mathon de la Cour (1712–1770) und von Francesco Algarotti (1712–1764). Siehe dazu Jewanski [Anm. 4], S. 340 ff. Zu Algarotti siehe auch Goethe: Geschichte der Farbenlehre [Anm. 2], S. 138–141.

<sup>41</sup> Rousseau zwar sagt in seinem „Essai sur l'origine des langues“ (1761, publ. 1781): „J'ai vu ce fameux clavecin“. Doch er erwähnt mit keinem weiteren Wort, was genau er denn da gesehen hat, er teilt nicht mit, wann und wo und in welchem Baustadium er das Instrument angetroffen hat. Angesichts des Mangels an *clavecin*-Beschreibungen scheint dies doch sehr erstaunlich; jedenfalls geht es bei dieser nach Castels Tod aufgeschriebenen Bezeugung eines authentischen Augenscheins offensichtlich darum, die folgenden Ausführungen zur Farbe-Ton-Analogie zu legitimieren. Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, édition critique par Charles Porset, Bordeaux 1970, S. 169.

ersch. postum 1781) widmet er diesem Problem ein eigenständiges Kapitel: „Fausse Analogie entre les Couleurs et les Sons“ (Kap. XVI).<sup>42</sup> Darin verurteilt er die allgemeine Neigung zu Systemen („L'esprit de système a tout confondu“) und zählt anschließend, als explizite Stellungnahme gegen das *clavecin* und als Beweis für dessen „fausse analogie“, eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen Farben und Tönen auf: Während jede Farbe für sich allein stehen könne, sei der Ton relativ, d.h. nur durch den Vergleich mit anderen Tönen definierbar; Farben seien starr und bewegungslos, nur Schmuck unbelebter Dinge, sie bräuchten also Beleuchtung, Töne hingegen würden von Bewegung künden, ihre Existenz hänge davon ab, dass ein klingender Körper in Bewegung gesetzt werde. Seine Conclusion dieser Differenzen gilt dann nicht mehr den Medien Ton und Farbe, sondern den Künsten: Die Malerei sei „souvent morte et inanimée“ und stehe der Natur näher, die Musik ihrerseits „tient plus à l'art humain“, sie vermittele dem Menschen Ideen von seinesgleichen. Als eine der größten Differenzen zwischen Musik und Malerei nennt Rousseau die Fähigkeit der Musik, „de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre“, während der Maler keine Dinge wiedergeben könne, die man nicht sieht. Demnach hat die Musik der Malerei die Möglichkeit voraus, Unsichtbares, Innerliches, Vorgestelltes, Nicht-Konkretes darzustellen – eine Auffassung, die die Malerei gemäß dem Dogma von der Naturnachahmung noch als reine Abbildungskunst versteht.

So sucht Rousseau in diesem kleinen Kapitel den Analogie-Gedanken über die Differenzen zwischen Farbe und Ton zu entkräften. Auch deutschsprachige Ästhetiker, insbesondere durch Telemanns Flugschrift informiert, kritisieren das *clavecin*, am ausführlichsten Moses Mendelssohn und der schriftstellernde Philosophie-Professor Karl Heinrich Heydenreich. Dabei vollzieht sich eine weitreichende argumentative Verknüpfung: Ausgehend vom *clavecin* werden sinnesphysiologische Betrachtungen entwickelt, die in die Pathosformeln der Empfindsamkeit münden. Bereits Telemann hatte in seiner Präsentation des Farbenklaviers die „Seele“ ins Spiel gebracht, obschon Castel selbst in seiner „Optique“ nie mit der Empfindungs-Terminologie aufwartet: „le mouvement en fait l'ame“, sagt der deutsche Komponist über das *clavecin*. Diese Rührung der Seele wird im letzten Textabschnitt erneut und gleich mehrfach betont, und auch der letzte Satz macht die Seele zum eigentlichen Zielpunkt der *clavecin*-Bemühungen: „L'ame reçoit, par la diversité des couleurs, le même divertissement qu'elle reçoit par la diversité des sons.“<sup>43</sup> Derart führt Telemann also schon 1740 den Seelen-Begriff in die Debatte ein, den wenig später insbesondere die deutsche *clavecin*-Rezeption aufnimmt.

In der deutschsprachigen Philosophie sprach sich Moses Mendelssohn anlässlich des *clavecin* als Erster für die Differenz zwischen Farbe und Ton aus. In seinen

<sup>42</sup> Ebd., S. 169–177. Folgende Zitate ebd.

<sup>43</sup> Telemann in Castel [Anm. 19], Zitate S. 481 und 487.

Briefen „Über die Empfindungen“ (1755) versteht er unter Empfindung die Bewusstwerdung einer sinnlichen Einwirkung, wonach der Empfindung selbst ein Moment des Erkennens inhärent ist. Im 11. Brief dieser Schrift ist vom künstlerischen Ausdruck der Leidenschaften die Rede. Dieser ist der Maßstab für die „Quelle der Vollkommenheit“, er scheidet die verschiedenen Ausdrucksweisen: Die „Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt“, nicht aber durch „Farbenmelodien“<sup>44</sup>, nicht durch die Farben-Präsentation des *clavecin* – ein Argument, das eine kaum mehr überwindbare Spaltung zwischen Farbe und Ton einleitet. Dreieinhalb Jahrzehnte später nimmt Heydenreich dieses Argument in seinem „System der Ästhetik“ (1790) auf und verdeutlicht es im Kontext der Empfindsamkeit. Auch er setzt sich mit Castels Klavier-Idee auseinander: Allein Töne könnten Gefühle und Leidenschaften evozieren, während Farben „unendlich“ dahinter zurückblieben: „Da Farbenreihen sich in der Vorstellung nie so zu harmonischer Einheit verbinden, wie in melodischen Sätzen Töne, so kann auch durch dieselben in der Phantasie keine Nachbildung ganzer Gefühls- und Leidenschaftszustände veranlasst werden, wie sie bei Anhörung von Tonstücken wirklich statt findet.“<sup>45</sup> Gleichzeitig und gleichsam als Hauptkenntnis, auf der letzten Seite seines „Systems“, bringt Heydenreich den Topos der Musik als Sprache des Herzens ins Spiel: „ich höre in der Sprache des Tonkünstlers die eigene Sprache meines Herzens“; selbst in der „vollkommensten Farbenmelodie“ sei kein „Organ der Gefühlsdarstellung“ zu erkennen, „wie es bey den Tönen der Fall ist.“<sup>46</sup> Dem Autor der „Optique“ spricht Heydenreich „ein tiefes Gefühl“ und eine „richtige Beurteilungskraft“ für die Wirkung der Musik ab, Castel hätte kein Gespür für den Einfluss der Musik *auf das Herz* gehabt.<sup>47</sup> Was hier anhand von bzw. gegen Castels Ideen entwickelt wird, mündet also in das neue musikästhetische Paradigma, nach dem die Musik als Sprache des Herzens bezeichnet wird, so wie es auch bereits in den 1770er Jahren im Sulzer'schen Wörterbuch der Künste propagiert wurde.<sup>48</sup> Ebenso sprach sich Johann Leonhard Hoffmann, obschon, wie gezeigt, ein aktiver Anhänger von Farbe-Ton-Analogiebildungen, gegen Castels *clavecin*

<sup>44</sup> Moses Mendelssohn: Ästhetische Schriften in Auswahl, hg. v. Otto F. Best, Darmstadt 1974, S. 68.

<sup>45</sup> Karl Heinrich Heydenreich: System der Ästhetik, Leipzig 1790, Bd. 1, S. 235.

<sup>46</sup> Ebd., S. 236.

<sup>47</sup> Ebd., S. 229. – Der französische Komponist, Schriftsteller und Musikästhetiker Michel-Paul Guy de Chabanon hatte Castel in seinen „Observations sur la Musique“ (1779) ebenfalls die musikalische Unsensibilität vorgehalten („avec des sensations plus justes & plus musicales que les siennes [Castel], on n'eût pas été comme lui dupe d'une invention ridicule, & d'une absurde chimère.“). Chabanon: Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'Art, Paris 1779, S. 7 f.

<sup>48</sup> „Der eigentlich für die Musik dienende Stoff ist leidenschaftliche Empfindung.“ (Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, [Nachdruck] Hildesheim 1967, Bd. 3, S. 356).

aus, und zwar weil dieses nicht „bis zum Herzen oder Verstand“ gelange<sup>49</sup>, und auch Rousseau sieht in Musik und Gesang, im Kontrast zu der oft tot und unbelebt wirkenden Malerei, die Präsenz von empfindenden Wesen („un autre être sensible“).<sup>50</sup>

So spürt die deutschsprachige Anti-*clavecin*-Diskussion der Sprache der Empfindsamkeit den Weg: In Ablehnung der Farbe-Ton-Analogie werden „Herz“, „Empfindung“ und „Leidenschaft“ zur Signatur der Differenz. Am Anfang dieser Terminologie stehen Mendelssohns vom *clavecin* begründete Reflexionen zur Sinnesphysiologie. Eingehender als Rousseau beschäftigt er sich dabei mit der Differenz der Sinne: Schönheit und Vollkommenheit seien beim Geruchs- und Geschmackssinn zwar denkbar, aber noch nicht deutlich geworden (er überlässt deren Auffindung gern der „Nachkommenschaft“). Den Augen spricht er zwar alle Anciennitätsrechte auf die Erkenntnis zu (sie haben darauf die „ältesten und gerechtesten Ansprüche“), auch preist er Newtons Farbenlehre; gegenüber einer klaviatorischen Farbenpräsentation aber äußert er Zweifel: „Die Farbenklaviere scheinen mehr zu versprechen als sie in der That leisten.“ Seine folgende Analogisierung der *physiologischen* Prozesse von Sehen und Hören findet spätestens angesichts der „Leidenschaft“ ein Ende:

Es ist höchst wahrscheinlich, dass die nervigten Theile des Auges und ihre harmonischen Spannungen auf eben die Art von den Farben, wie die Gefäße des Gehörs, von den Tönen verändert werden. Dass sich diese Eindrücke von den Gliedmaßen des Gesichts auch eben so schnell und eben so stark auf das ganze Nervengebäude verbreiten, als von den Gliedmaßen des Gehörs, ist zwar noch so ausgemacht nicht. Man kann es aber auch nicht mit Gewissheit läugnen. Allein die Quelle der Vollkommenheit, die Nachahmung der menschlichen Handlungen und Leidenschaften? Kann uns eine Farbenmelodie mit diesem Vergnügen segnen? Die Leidenschaften werden natürlicherweise durch gewisse Töne ausgedrückt [...]. Welche Leidenschaft aber hat die mindeste Verwandtschaft mit einer Farbe?<sup>51</sup>

Die Empfindung sitzt im „Nervengebäude“, und ausschlaggebend ist die Geschwindigkeit, mit der sich die Sinneseindrücke in diesem Gebäude verbreiten: Nur die „schnelle Empfindung“ garantiert Genuss und Glückseligkeit, während eine analytisch-zergliedernde Kunstbetrachtung die Einbuße von Lust bedeutet. Die wahre Empfindung kommt schnell, plötzlich und überraschend, in *einem* Augenblick, der die Schönheit und Vollkommenheit als „Einhelligkeit des Mannigfaltigen“<sup>52</sup> offenbart. Mit anderen Worten: Die „schnelle Empfindung“ ist eine unmittelbare Empfindung, welche von Farben nicht evoziert werden kann.

<sup>49</sup> Hoffmann [Anm. 37], § 36, S. 40.

<sup>50</sup> Rousseau [Anm. 41], S. 175.

<sup>51</sup> Mendelssohn [Anm. 44], Zitate S. 67 f.

<sup>52</sup> Ebd., S. 66.

Mendelssohn bringt hier den Zusammenhang von *Physiologie und Affekt* ins Spiel und aktualisiert damit die von Descartes entwickelte Theorie über das Verhältnis von seelischen und physischen Vorgängen im Körper, die Athanasius Kircher in seinem Werk über die musikalische Affektenlehre („Musurgia Universalis“, 1650<sup>53</sup>) festgehalten und dem 18. Jahrhundert vermittelt hat. Der Wirkungsmechanismus des Tones funktioniert demnach folgendermaßen: Die Tonschwingungen treten über das Trommelfell und die Gehörnerven in den Körper ein und lösen dort ‚Lebensgeister‘ aus (spiritus animales), die die Schwingungen einerseits zum Herzen tragen, wo sie einen entsprechenden Affekt hervorrufen, und andererseits zum Gehirn, welches Nerven und Muskeln zu den entsprechenden affekttypischen Bewegungen affiziert.<sup>54</sup> Handelt es sich bei solcher Darstellung des Wirkungsmechanismus um ein Affektverständnis, das noch idealtypischen Prinzipien folgt, so weicht dieses gegen Ende des 18. Jahrhunderts einem individualbezogenen Affektbegriff, der sich im Terminus der Gefühlsästhetik niederschlägt.

Mendelssohn zeigt sich hinsichtlich der physiologischen Funktionsweisen von Hören und Sehen noch unentschieden. In der Folgezeit aber wird, wo man die Empfindung dem Ton vorbehält, die Physiologie(-differenz) der Sinne betont; so heißt es 1774 im Artikel „Musik“ aus Sulzers Enzyklopädie: „Daher können die Nerven des Gehörs, wegen der Gewalt der Stöße, die sie [von der Musik] bekommen, ihre Wirkung auf das ganze System aller Nerven verbreiten, welches bey dem Gesichte nicht angeht.“<sup>55</sup> Diese Auffassung einer unmittelbaren und unausweichlichen Erregung der Nerven durch Musik, welche heute im Schnittpunkt von Akustik, Neurologie und Psychophysik untersucht wird, ist nicht neu: Bereits in der Antike hat sie dazu geführt, Musik als Heilmittel einzusetzen.<sup>56</sup> Gegen Ende des 18. Jahrhunderts aber dient sie insbesondere der Abgrenzung von der Malerei und damit auch der Vorbereitung des anstehenden Wertewechsels in der Hierarchie der Sinne und Künste.

Herder wendet sich im „Vierten Kritischen Wäldchen“ (1769) gegen die aufklärerische Dominanz des Auges (Siècle des lumières), er wertet das Ohr auf und rühmt das Gehör als Sinn, der den Empfindungen am nächsten sei; wie Rousseau kritisiert dabei auch er, dass Castel Auge und Ohr zu vertauschen su-

<sup>53</sup> Vgl. Anm. 6.

<sup>54</sup> Vgl. die Artikel zum „Affekt“ im MGG (S. 34) und in den „Ästhetischen Grundbegriffen“ (hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart, Weimar 2000, Bd. 1, S. 39).

<sup>55</sup> Sulzer [Anm. 48], S. 422.

<sup>56</sup> Hippokrates beispielsweise hat Musik als Therapie gegen Fieber empfohlen. – Im 18. Jahrhundert bezieht sich der Konnex von Musik und Medizin vor allem auf das zunehmende Interesse an der Melancholie, wobei die Musik als Therapeutin und Auslöserin in Betracht gezogen wird. Vgl. dazu den Beitrag von Anne Amend in: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft, hg. v. Albert Gier und Gerold Gruber, Frankfurt/Main u.a. 1995, S. 95–120.

che: „Nun kommt der Umkehrer, und will das *neben* zum *nach* einander, das Auge zum Ohr machen.“ Denn das *clavecin* vergönne dem Auge die Kontemplation nicht und verkomme daher zur „Kunst eines dummen schmerzhaften Gaffens.“<sup>57</sup> Die Ablehnung des Farbenklaviers erfolgt hier (sowie auch wenige Jahre später in dem Text zur „Plastik“, 1778<sup>58</sup>) noch ausschließlich im Kontext der Erörterungen von Auge und Malerei, der Musik steht der Verfasser zu dieser Zeit noch skeptisch gegenüber. Erst später in der „Kalligone“ (1800) wird das *clavecin* auch im Kontext der Musik verworfen, wenn Herder den Ton als Ausdruck der Leidenschaft bespricht.<sup>59</sup> Bei Schopenhauer taucht das *clavecin* immer noch auf, nun allerdings nicht mehr als reflexions-initiiertes Objekt, sondern lediglich als illustratives Beispiel am Rande der Abhandlung „Über die Sinne“. Die Hauptdifferenz der Sinne besteht nach Schopenhauer im Gegensatz aktiv-passiv: „Das Gesicht ist ein AKTIVER, das Gehör ist PASSIVER Sinn.“ Diesen Unterschied sieht der Philosoph in der Sinnesphysiologie begründet: „das Hören [geht] vermöge einer mechanischen Erschütterung des Gehörnervens vor sich, die sich sogleich bis ins Gehirn fortpflanzt, während hingegen das Sehn eine wirkliche AKTION der Retina ist, welche durch das Licht und seine Modifikationen bloß erregt und hervorgerufen wird“. Während also Gehör und Gehirn dem Ton unmittelbar ausgesetzt sind, lässt die „bunteste Mannigfaltigkeit von Dingen, vor unseren Augen [...] ein ganz ungehindertes, ruhiges Denken zu.“<sup>60</sup> Diese Differenz schließlich mache „begrifflich, warum es kein Analogon der Musik für das Auge geben kann und das Farbenklavier ein lächerlicher Missgriff war.“<sup>61</sup>

In der Nachfolge von Rousseau und Mendelssohn geht einzig Johann Leonhard Hoffmann von einem für das Hören und Sehen analogen physiologischen Empfindungsprozess aus.<sup>62</sup> Bei Rousseau, Mendelssohn, Heydenreich und Herder hingegen mündet die Auseinandersetzung mit dem *clavecin* in die Darstellung

<sup>57</sup> Johann Gottfried Herder: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, in: Ders.: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u.a., Bd. 2, Frankfurt/Main 1993, S. 322 und 323.

<sup>58</sup> Johann Gottfried Herder: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787, in: Ebd., Bd. 4, Frankfurt/Main 1994, S. 279 f.

<sup>59</sup> Herder: Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800, in: Ebd., Bd. 8, Frankfurt/Main 1998, S. 703.

<sup>60</sup> Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II, in: Ders.: Werke in 5 Bänden, hg. v. Ludger Lütkehaus, Bd. 2, Zürich 1988, S. 40 f. Schopenhauer diskutiert hier die unmittelbare Einwirkung des Tones ausschließlich als Störung und nicht als Genuss; demzufolge „lebt der denkende Geist mit dem Auge in ewigem Frieden, mit dem Ohr in ewigem Krieg.“ (S. 41). – Vgl. dazu Schopenhauers Ausführungen „Zur Farbenlehre“, in: Parerga und Paralipomena II, ebd., 1988, Bd. 5, S. 157–181) sowie den kleinen Essay „Über Lärm und Geräusch“ (ebd. S. 551–553).

<sup>61</sup> Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II [Anm. 60], S. 44.

<sup>62</sup> Hoffmann [Anm. 37], § 7, S. 6.



der Sinnes- und Empfindungsdifferenz, welche zumeist physiologisch untermauert wird. Im Zusammenhang mit dieser neuen Differenz profiliert sich auch ein Gedächtnis-Konzept des Tones, das mit dem nun aufkommenden Topos der Musik als Sprache des Herzens einhergeht und seine Gültigkeit bis zur Etablierung der absoluten Musik im 19. Jahrhundert behält. Die Leidenschaften können, dies hatte bereits Mendelssohn angesprochen, „durch die Nachahmung der Töne in unser Gedächtniß zurück gebracht werden.“<sup>63</sup> Ausführlicher dann geht Heydenreich darauf ein: „Reihen von Tönen erwecken im Gedächtniß die Spuren vormaliger Gefühle und leidenschaftlicher Zustände.“<sup>64</sup> Das Paradigma der *imitatio naturae* verengt sich dabei auf die Nachahmung menschlicher Leidenschaften und bleibt hierin der Musik vorbehalten, gebunden an ein dafür geltend gemachtes Gedächtnis-Konzept, aus welchem Farbe und Malerei ausgeschlossen bleiben, da sie keine Leidenschaft zu erregen vermögen.

#### Die Literatur: Das *clavecin oculaire* in der Damentoilette (Diderot)

Schriftsteller greifen in die Farbe-Ton-Debatte kaum aktiv ein, doch äußern sie sich sehr wohl zu Castels *clavecin*. Dieses kommt bei ihnen besonders schlecht an. Ihre Kommentare zu dem Instrument jedenfalls sind, wie auch diejenigen der Philosophen, wenig moderat: Das *clavecin* sei „une invention ridicule, & une absurde chimère“ (Chabanon), ein „kindisches Spielwerk“ (Tieck), ein „Uding“, an dem sich nur „ein Vogelkopf“ erbauen kann (Herder), Castels „größtes Unglück“ (Goethe), „läppisch“ (E. T. A. Hoffmann), ein „lächerlicher Missgriff“ (Schopenhauer).<sup>65</sup> Diese auffällig aversiven Attributierungen finden sich in Texten zur Musik und Malerei, und stets scheint Castels Idee die dargelegten Strebungen der einzelnen Künste zu beleidigen. Die technische Analogisierung von Farbe und Ton wird durchwegs abgelehnt, die Wirkung von ungestalteten Farben sei mit der Wirkung von Tönen nicht in Übereinstimmung zu bringen. Das *clavecin* und dessen Misserfolg, das Scheitern der Analogie auf dem Klavier wird in diesen Texten immer als Beweis für die Differenz der Künste und Sinne ins Feld geführt. An der maßgeblichen Umschreibung der Farbe-Ton-Analogie in die Farbe-Ton-Differenz anhand des *clavecin* jedoch

<sup>63</sup> Mendelssohn [Anm. 44], S. 68.

<sup>64</sup> Heydenreich [Anm. 45], S. 165. Siehe dazu auch S. 166 und 168 f.

<sup>65</sup> Chabanon [Anm. 47], S. 8; Tieck in Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns, Bd. 1, Heidelberg 1991, S. 237; Herder [Anm. 57], S. 322 bzw. Herder [Anm. 58], S. 280; Goethe [Anm. 2], S. 149; E.T.A. Hoffmann: Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen, Darmstadt 1978, S. 329; Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung II [Anm. 60], S. 44.

haben diese Autoren kaum teil, auch kommt das *clavecin*-Denken hier nicht über die allgemeinen Vorwürfe gegen das Instrument hinaus.

Innovativer und gleich mehrfach hingegen setzt sich ein anderer Literat mit dem *clavecin* auseinander: Denis Diderot. Zunächst behandelt er die „machine singulière“ in der sprachphilosophischen Abhandlung „Lettre sur les sourds et muets“ (1751), in der er seine Sprachreflexionen anhand der Figur eines Taubstummen erörtert. Eine Szene zeigt den Taubstummen vor dem Farbenklavier, und Diderot präsentiert – jenseits einer pro-contra-*clavecin*-Debatte – dessen Lektüre des Instrumentes:

Mon sourd s’imagina que ce génie inventeur était sourd et muet aussi; que son *clavecin* lui servait à conserver avec les autres hommes; que chaque nuance avait sur le clavier la valeur d’une des lettres de l’alphabet, et qu’à l’aide des touches et de l’agilité des doigts, il combinait ces lettres, en formait des mots, des phrases, enfin tout un discours en couleurs.<sup>66</sup>

So wird das *clavecin* in dieser Lektüre zur Schreibmaschine. Damit benennt Diderot den Anfang einer historischen Entwicklung, in der die Technik der Tastatur tatsächlich zum zentralen musikalischen<sup>67</sup> und alphabetischen Aufschreibesystem gerät, eine Entwicklung, die von der Klavierspielerin zur Tippse führt.<sup>68</sup> Was man Castel so häufig vorwirft, nämlich den Mangel an ästhetischem Empfinden, wird hier gar nicht tangiert; stattdessen konzentriert sich der Taubstumme auf die technische Funktion des *clavecin* und gewinnt diesem weder eine musikalische noch farbliche, sondern eine alphabetische Sprache ab. Während Musiker, Maler, Philosophen und Schriftsteller sich dem psychologisch-physiologischen Verhältnis von Ton und Farbe widmen, sieht der Gehör-

<sup>66</sup> Denis Diderot: Oeuvres complètes, édition critique et annotée, Paris 1975, Vol. 4, S. 146. Castel hatte selbst darauf hingewiesen, dass ein Gehörloser die Schönheit der Musik bei seinem Instrument mittels der Farben, ein Blinder die Schönheit der Farben mittels der Ohren genießen könne.

<sup>67</sup> An der Klaviatur werden seit Beginn des Klavierbaus ganze Orchesterstimmen imitiert und diskutiert, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen Klavierauszüge, zunächst von Opern und Operetten, dann auch von Instrumentalwerken. Bis heute – man denke an den Synthesizer – ist die Klaviatur das zentrale musikalische Aufschreibesystem.

<sup>68</sup> Seit Beginn des Klavierbooms gegen Ende des 18. Jahrhunderts spielten vor allem Frauen dieses Instrument. Den weitreichenden technisch-ökonomischen Nutzen der eingeübten Fingerfertigkeit bringt eine Studie zur „Frau in Handel und Gewerbe“ 1895 auf den Punkt, nachdem in den 70er Jahren erste Schreibmaschinen auf den Markt kamen: „Eine Art Typus ist heute auch bereits die Maschinenschreiberin geworden [...]. Es wird überraschen, hier einen praktischen Nutzen der zur wahren Landplage gewordenen Ausbildung junger Mädchen im Klavierspiel zu finden: die hierbei gewonnene Fertigkeit ist für die Handhabung der Schreibmaschine sehr wertvoll.“ (J. Meyer/J. Silbermann: Die Frau in Handel und Gewerbe, Berlin 1895, S. 264). Vgl. dazu auch Wolfgang Scherers Studie über das Klavier als diskursives Dispositiv (Scherer: Klavierspiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert, München 1989).

und Sprachlose im *clavecin* also ‚nur‘ eine Kommunikationsmaschine. In dieser Figuration der *clavecin*-Lektüre durch den Taubstummen tut sich ein ganz neuer Blick auf das Instrument auf, der die Aufschreibesysteme des 19. und 20. Jahrhunderts vorwegnimmt.

Nur zwei Jahre später schreibt Diderot den ersten (zweieinhalbseitigen) Lexikon-Artikel über das *clavecin oculaire*, veröffentlicht im dritten Band der „Encyclopédie“ (1753).<sup>69</sup> Hier stellt er zunächst die dem *clavecin* zugrunde liegende Farbe-Ton-Analogie vor und formuliert dann seine Kritik. Er moniert, dass das Auge bei schnellem Spiel den Farben nicht folgen könne, dass es nach einer erschauten Farbe nicht wisse, wo die nächste auftauche, dass es vor lauter quälendem Eifer mit Blindheit geschlagen werde – „& adieu la mélodie & l’harmonie.“ Hierbei nennt er als Erster die im Nachfolgenden immer wieder thematisierte *différence de la mémoire*. Es sei nicht möglich, „qu’on eût la mémoire d’un air de couleurs, comme on a celle d’un air de sons.“ Unmittelbar im Anschluss an diese Einwände aber macht er, sie scheinbar etwas beschwichtigend, einen konstruktiven Verbesserungsvorschlag: Um die farbsuchende Hin- und Herbewegung von Augen und Kopf einzuschränken, sollten die einzelnen Farben nicht horizontal über der Klaviatur angebracht werden, sondern in einem schmalen vertikalen Streifen über dem Körper des Spielers. Daraufhin jedoch fährt Diderot mit ironischen Bemerkungen fort, die an seiner Einschätzung des *clavecin* kaum Zweifel offen lassen: Um den Wert des Instruments zu bestimmen, bedürfe man lediglich des kleinsten Teils jenes Scharfsinns, den die Erfindung selbst voraussetze, außerdem sei nur „un rare machiniste“ in der Lage, das Instrument erfolgreich zu bauen. Und er beschließt den Artikel mit folgendem Satz: „La facture de cet instrument est si extraordinaire, qu’il n’y a que le public peu éclairé qui puisse se plaindre qu’il se fasse toujours & qu’il ne s’achève point.“<sup>70</sup>

Wo Diderot eine solche Polemik in dem „Brief über die Taubstummen“ noch vermieden hat – zu Beginn seiner jahrelangen heftigen Auseinandersetzungen mit den Jesuiten, die die „Encyclopédie“ 1750 ausgelöst hatte, sah er in dem jesuitischen Castel noch einen potentiellen Vermittler<sup>71</sup> –, da mag sie jetzt auch

<sup>69</sup> Denis Diderot: Oeuvres complètes [Anm. 66], Vol. 6, S. 468–470.

<sup>70</sup> Alle Zitate ebd.

<sup>71</sup> Seit der Ankündigung der „Encyclopédie“ 1750 war deren Erscheinen von den Jesuiten wegen den von Diderot und d’Alembert vertretenen aufklärerischen und antiklerikalen Haltungen attackiert worden; es folgte eine von zeitweiligen Verboten, Verdammungen (Papst Clemens XIII., 1759) und Verbotsaufhebungen geprägte Publikationsgeschichte, in die zahlreiche Persönlichkeiten aus politischen, kirchlichen und höchsten aristokratischen Kreisen (u.a. Mme de Pompadour) involviert waren. Zu Beginn der 50er Jahre hatte Diderot mit Castel Kontakt: Er erhoffte sich von dem jesuitischen Père und Redakteur der Zeitschrift „Journal de Trévoux“, dass er zwischen ihm und seinem heftigsten Kritiker, dem Jesuiten Berthier, Chefredakteur des „Journal de Trévoux“, vermit-

(Fortsetzung der Fußnote auf S. 503)

von seiner Enttäuschung durch Castels Haltung im Jesuitenstreit getragen sein, in dem ihn dieser nicht wie erhofft unterstützt hatte.<sup>72</sup> Mit dem „Encyclopédie“-Artikel nehmen wiederkehrende negative Bemerkungen zum *clavecin* in verschiedenen Diderot-Texten ihren Ausgang. Ganz ähnlich wie bei Voltaire, der seiner Enttäuschung über Castels Abkehr von Newton ein Leben lang Ausdruck gab, indem er das *clavecin* bei jeder Gelegenheit abwertete, scheint es sich bei Diderot zu verhalten. Dabei ragt eine späte Auseinandersetzung Diderots mit dem *clavecin* besonders hervor, nicht nur, weil sie sehr pointiert daherkommt, sondern auch, weil es sich hier m. W. um eine einmalige Literarisierung des *clavecin* handelt: Im 19. Kapitel des Romans „Les Bijoux indiscrets“ stellt Diderot das *clavecin* als Accessoire der Damentoilette vor. Dieses Kapitel ist eines von dreien, die Diderot dem Roman nach dessen Erstveröffentlichung (1748) hinzugefügt hatte; es erschien erstmals postum in der Diderot-Ausgabe von 1798, d.h. mit großer Wahrscheinlichkeit ist es nach Castels Tod (1757) entstanden.<sup>73</sup>

Diderots Romanerstling ist eine große Satire auf die französischen Zustände. Im Gewand einer Märchenerzählung entwirft der Autor in den „Bijoux“ erste Dramen- und Romantheorien, er antizipiert Erkenntnisse der Tiefenpsychologie, kritisiert das Leben am Hof, parodiert die populäre erotische Literatur des 18. Jahrhunderts und persifliert unzählige andere zeitgenössische Phänomene. Besagtes 19. Kapitel – „De la Figure des Insulaires et de la Toilette des Femmes“<sup>74</sup> – hat das *clavecin* im Visier. Der Protagonist Mangogul (dechiffrierbar als Louis XV.), Sultan des Kongoreichs (Frankreich), und seine Favoritin Mirzosa (Mme de Pompadour) unterhalten sich hier über die Klaviererfindung eines gewissen „brame noir, fort original, moitié sensé, moitié fou“.<sup>75</sup> Den Bericht über diesen schwarzen, halb verrückten Brahmanen und dessen *clavecin* entnimmt Mangogul einem Journal von Reisenden, die er zur Erkundung entfernter Länder in die Welt hinausgeschickt hat. Bei den „Insulanern“ stoßen diese auf das *clavecin*, und zwar in den Toiletten-Räumen der Damen. Auf ihre Bitte hin wird ihnen der dortige Zweck des *clavecin* vorgeführt: Die Herrin der Räumlichkeiten lässt ihre Töchter antreten und beschwert sich über deren schlechten Kleidergeschmack, „il semble que vous n’avez pas encore les premiers principes de l’harmonie.“ Dann gibt sie der Zofe den Auftrag, passende

teln würde. Diese Hoffnung hatte sich nicht erfüllt (detaillierter dazu im Kontext des „Briefes über die Taubstummen“ Huguette Cohen: The Intent of the Digressions on Father Castel and Father Porée in Diderot’s *Lettre sur les sourds et muets*, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 201, 1982, S. 163–183).

<sup>72</sup> Siehe Cohen [Anm. 71].

<sup>73</sup> Zu der Entstehungsgeschichte der „Bijoux indiscrets“ siehe die entsprechenden Erläuterungen in der kritischen Ausgabe: Oeuvres complètes [Anm. 66], Vol. 3, S. 3 ff.

<sup>74</sup> Ebd., S. 275–281.

<sup>75</sup> Ebd., S. 276 f.

Farben zu einer grün-goldenen Grundausrüstung auszusuchen; diese geht ans Klavier, schlägt ein paar Tasten an und bringt damit einige verschiedene Farben zum Erscheinen. Die Herrin weist die Kombination zurück („Ce n'est pas cela“) und fordert weitere Versuche, die sie ebenfalls nicht zufrieden stellen („Encore pis!“, „Cela est à excéder“, „On n'y saurait plus tenir...“).<sup>76</sup> Schließlich einigen sich die Damen doch auf bestimmte Farben und gehen ins arrière-cabinet, um sich in der entsprechenden „modulation“ zu kleiden. Sie kommen zurück als unmöglich angezogene, bunte Vogelscheuchen, die kaum mehr zu identifizieren sind und die sich mit ihrem Aussehen gegenseitig Schrecken einjagen.

Die jeweiligen Farbkombinationen, die die Zofe aus dem *clavecin* hervorzaubert, entsprechen nicht Castels Angaben (die Farben weiß, schwarz und grau z.B. kommen in Castels Farbentheorie gar nicht vor); – handelt es sich um eine Kritik an Castels System, am möglicherweise falschen Spiel der Zofe, oder einfach am Sinn einer Farbenordnung überhaupt? Jedenfalls zielt die ganze Szenerie keineswegs auf die Diskussion spezifischer Farbe-Ton-Analogien. Vielmehr erscheint das *clavecin* hier insgesamt als unnützes Ding, es wird zur Spottapparatur, ebenso wie der Geschmack der insularischen Hofdamen, der genauso wenig ästhetisch orientiert scheint wie das Instrument selbst. Mit dieser literarischen Fantasie vollzieht Diderot einen radikalen Abgesang auf das *clavecin oculaire*, so radikal, wie es nur der Literatur möglich ist. Die Attribute, mit denen auch andere Literaten das *clavecin* versehen, „absurd“, „kindisch“, „läppisch“, „lächerlich“, werden hier gleichsam in Szene gesetzt und auf eine satirische Art und Weise festgeschrieben, die keine ästhetische Farbe-Ton-Diskussion mehr zulässt.

### Übertragungen (Engel, Schubart, A.W. Schlegel)

Die vom *clavecin* ausgehenden ästhetischen Überlegungen zur Farbe-Ton-Beziehung schreiben sich auch in anderen Kontexten fort; sie werden auf die Musik und (Vokal-)Sprache übertragen und führen dort zu neuen Analogiebildungen und Denkfiguren, die teilweise bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wirksam sind. Der Musikschriftsteller und Philosophie-Professor Johann Jakob Engel, ein führender Vertreter der Berliner Aufklärung, veröffentlicht 1780 seine Musik-Abhandlung „Über die musicalische Mahlerey“, die im 19. Jahrhundert die Auffassung von Tonmalerei und Programmmusik erheblich beeinflusst. Darin sucht er das physiologische Argument mit einer durch die Töne katalysierten Empfindungs-Erinnerung zu kombinieren, indem er Gedächtnis und Nerven zusammendenkt: Ziel der Musik seien die „Nervenschütterungen“, die dafür

<sup>76</sup> Ebd., S. 278.

sorgen, dass vorangegangene Gefühle wieder empfunden werden.<sup>77</sup> Hierbei geht es jedoch nicht (mehr) um die Farbe-Ton-Analogie oder -Differenz, die „musicalische Mahlerey“ bezieht sich einzig auf die Musik.

In der Folge von Engels Studie hat sich der seit dem 18. Jahrhundert geläufige Begriff der „Tonmalerei“ als kanonisierter Terminus der Musikgeschichte durchgesetzt. Nicht zufällig ereignet sich diese Begriffs-Übertragung von einer Kunst auf die andere im Kontext einer jahrzehntelangen intensiven Diskussion der Farbe-Ton-Beziehung. Ganz offensichtlich ist auch Engel von dieser Diskussion geprägt, denn in seiner Präzisierung der Tonmalerei wiederholt sich, nun ausschließlich in Bezug auf die Musik, genau jene Differenz, die in der diskursiven Nachgeschichte des *clavecin* für Ton und Farbe bzw. für Musik und Malerei geltend gemacht worden ist. Engel nämlich geht davon aus, dass jeder musikalische Gedanke zwei verschiedene Vorstellungen enthalte:

die Vorstellung des Gegenstandes, und die Vorstellung der Beziehung, welche dieser Gegenstand auf unser Begehungsvermögen hat, da wir ihn schätzen oder verachten, lieben oder hassen, darüber zürnen, erschrecken, oder uns freuen, ergötzen, uns davor fürchten oder uns darnach sehnen, u.s.w. Mit einem Wort: in jedem solchen Gedanken muss zweyerlei unterschieden werden: das Objective und das Subjective.<sup>78</sup>

Die musikalische Darstellung des Objektiven nun nennt er „Mahlen“, die Darstellung des Subjektiven „Ausdrücken“. Die Tonmalerei wird damit eng mit der musikalischen Schilderung von „objektiven“ optischen und akustischen Erscheinungen verbunden (z.B. Pferdegetrappel, Vogelstimmen, Gewitter) und weicht im Übergang zur Empfindung dem Begriff „Ausdruck“ – ganz analog zu den Darstellungen der Farbe-Ton-Differenz, nach denen Farbe und Malerei im Gegensatz zu Ton und Musik keine Empfindungen ausdrücken können. Diese zwischen den Künsten geltend gemachte Differenz überträgt Engel also auf die Tonkunst und schreibt sie als musikinterne Differenz fest. Die Übertragung des Terminus „Mahlerey“ auf die Musik manifestiert auch ein Unterkapitel des Artikels „Mahlerey“ in Sulzers Wörterbuch, der sich speziell mit der „Mahlerey“ in Literatur und Musik befasst.<sup>79</sup> Derart etabliert sich der Terminus und mithin die Vorstellung von einer „Tonmalerei“ auf der Basis des Farbe-

<sup>77</sup> Johann Jakob Engel: Über die musicalische Mahlerey, Hildesheim, New York 1971, S. 1156 f. Ich zitiere Engels Text nach der von Carl Friedrich Cramer in seinem „Magazin der Musik II“ herausgegebenen und in Fußnoten kommentierten Ausgabe von 1783, Reprint Hildesheim, New York 1971, S. 1139–1178.

<sup>78</sup> Ebd., S. 1167 f.

<sup>79</sup> Sulzer gesteht darin dem Komponisten die „Mahlerey“ von Charakteren oder von der Natur zu (Donner, Sturm, „Lieblichkeit einer stillen ländlichen Szene“), lehnt aber – gemäß der Überzeugung, dass der Stoff der Musik die „leidenschaftliche Empfindung“ ist – jede Art von Tonmalerei ab, die nur „als Vergleichung, um den Gedanken mehr Licht zu geben“, fungiert, oder die „körperliche Gegenstände mahlt, die mit den Empfindungen gar keine Gemeinschaft haben“. (Sulzer [Anm. 48], S. 357).

Ton- und Künste-Vergleichs des 18. Jahrhunderts und entfaltet eine nachhaltige Wirkung auf die Theorie und Praxis der Programm-Musik im 19. Jahrhundert. Nicht nur dieser musikalische Begriff der „Tonmahlerey“ lässt sich auf dem Hintergrund der Farbe-Ton-Diskussion betrachten, sondern auch eine bestimmte, ebenfalls musikinterne Analogie, nämlich die seit der Antike betriebene Analogie von Tonart und Empfindung. So charakterisierte etwa der Tonart-Ethiker Platon die phrygische Tonart als männlich-kriegerisch und edel, während er die lydische Tonart als weiblich-verweichlichende verwarf. Auch in den Entwürfen von Universal-Analogien der Antike und des Mittelalters wurden den verschiedenen Tonarten bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, im Barock dann schlägt sich das Analogie-Denken von Klang und Empfindung in der Affektenlehre nieder. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bildet sich in der Musiktheorie das bis heute gebräuchliche duale Dur/Moll-System mit seinen 24 Tonarten heraus, die im Laufe des 18. Jahrhunderts mit immer spezifischeren Gefühls-Charakterisierungen versehen werden<sup>80</sup>; einen Höhepunkt finden diese in Schubarts „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ (1806). Mit diesem Text vollzieht der Komponist, Musikschriftsteller und Religionskritiker Schubart<sup>81</sup> die endgültige Abkehr von der barocken Affektenlehre und propagiert die Musik als subjektiven Ausdruck der Empfindung. Er beschließt ihn mit einer „Charakteristik der Tonarten“, die frühere Charakteristiken an Gefühlsdifferenzierungen und -szenarien weit übertrifft. Religion, Liebe, Tod und Sehnsucht sind hier die Schlagwörter, mit denen Schubart wesentliche Aspekte der Romantik vorwegnimmt:

*Es dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend.*

*C moll, Liebeserklärung, und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. – Jedes Schmachten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone.*

*As dur, der Gräberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. [...usw.]<sup>82</sup>*

<sup>80</sup> Vgl. die Tabelle in Wolfgang Auhagen: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main, Bern, New York 1983, S. 466 ff., in der die Tonarten-Charakterisierungen verschiedener Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts aufgelistet sind (z.B. Charpentier, Mattheson, Rameau, Schubart, Berlioz).

<sup>81</sup> Schubart war während einem Jahrzehnt (1777–1787) wegen Attacken gegen die Kirche und gegen das württembergische Fürstentum in Hohenasperg eingekerkert. Mitte der 80er Jahre diktierte er einem Mitgefangenen seine „Ideen“, die zwei Jahrzehnte später veröffentlicht wurden.

<sup>82</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hg. v. Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 377.

In der Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts ziehen Schubarts Beschreibungen der Tonarten weitere, grundsätzlich ähnlich ausgerichtete Charakteristiken nach sich.<sup>83</sup> Und sie werden auch literarisiert: So schlägt etwa Johannes Kreisler auf dem Klavier die Akkorde verschiedener Tonarten an und begleitet dieses Spiel sprachlich mit Tonart-Fantasien, die zweifellos von Schubarts Stichwörtern ausgehen, wie es beispielsweise die korrespondierenden Umschreibungen von a-Moll und B-Dur zeigen:

Schubart

*A moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters.*

*B dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinausgehen nach einer besseren Welt.<sup>84</sup>*

E.T.A. Hoffmann, „Kreisleriana“

A-Moll (harpegiando-dolce)  
,Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!‘

B-Dur (accentuato)  
,Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! – Alle Flöten und Schalmeien, die winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden und haben sich auf alle Lieblingsstückchen besonnen, die sie nun lustig trillieren, gleich den Vögelein in den Lüften.<sup>85</sup>

Die Korrespondenz ist allerdings nicht bei allen von Kreisler angesprochenen Tonarten in dieser Deutlichkeit gegeben, und sie darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Hoffmann die Schubart'sche Analogie von Tonart und Empfindung nicht einfach in literarischer Weise nachspricht, sondern dass er sie radikalisierend fortschreibt. Kreislers zu den Tonarten nach Schubart assoziierende Ge-

<sup>83</sup> Siehe auch dazu die Tabelle in Auhagen [Anm. 80], S. 466 ff. Als Beispiel einer „Charakteristik der Intervalle“ des 20. Jahrhunderts vgl. Hauers kreisförmig angelegtes Klang- und Farbenspektrum in: Josef Matthias Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik, Berlin-Lichterfelde 1966 (1920), S. 52.

<sup>84</sup> Schubart [Anm. 82], S. 377.

<sup>85</sup> E.T.A. Hoffmann: Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten, in: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 1, Berlin, Weimar 1994, S. 362 und 363.



fühlsrede nämlich wird immer stammelnder, immer wahnsinniger, bis sie schließlich im Aufschrei „tot – tot – tot –“ gipfelt und abbricht. So wird die Schubart'sche Tonarten-Charakteristik literarisch ausgereizt, indem Kreisler sie vorbehaltlos auslebt: Er weiß nicht mehr zwischen Tonart, Klavierspiel und Assoziation zu unterscheiden, er geht förmlich in die Analogie ein, indem er sich die den Tonarten zugeschriebenen psychischen Momente so radikal und selbstzerstörerisch zu Eigen macht, dass er an ihnen zerbricht – gleichsam ein literarischer Kollaps der Analogie.

Nach Castel weicht die Farbe-Ton-Analogie der Behauptung einer Farbe-Ton-Differenz, die im Wesentlichen auf der Einführung der dem Ton zu- und der Farbe abgesprochenen Empfindung beruht. So erörtert Schubart Analogien von Tonarten und seelischen Zuständen, in denen der Aspekt von Farbe oder Malerei nicht (mehr) zur Sprache kommt, während Johann Jakob Engel die aus der Farbe-Ton-Debatte resultierte Differenz auf die Musik übertragen und dort als musikinterne Differenz (Malerei vs. Ausdruck) geltend gemacht hat, wobei die Herkunft dieser Unterscheidung im Terminus „Tonmalerei“ lesbar geblieben ist. Schubart lässt die Farbe ganz beiseite und konzentriert sich auf jene neue Analogie (Musik-Empfindung), die ihrerseits die Farbe-Ton-Analogie zum Scheitern gebracht hat.

In einem bestimmten Analogie-Modell von August Wilhelm Schlegel indes stehen die drei Größen, die für die besprochenen Analogien und Differenzen verantwortlich sind – Farbe, Ton, Gefühl – nebeneinander, nämlich in der weitgehend unbekanntem „Vokalfarbenleiter“. In seinen in den 90er Jahren entstandenen „Betrachtungen über die Metrik“ entwirft Schlegel diese Farbenleiter am Rande seiner Reflexionen über Vokale und Konsonanten und nennt sie selbst eine „Tändelei der Phantasie“. Jeder Vokal ist nach Schlegel „einer besonderen Gattung von Gefühlen am analogsten“. So führt er diese aus und spricht zudem jedem Vokal, allerdings ohne weitere Begründung, eine bestimmte Farbe zu, z.B.:

A rot oder lichthell. Ausdruck: Jugend, Freude, Glanz, z.B. Strahlen, Gewand, Klang, Adler.

O purpurn; es hat viel Adel und Würde – oft wiederholt fällt es ins Prächtige, z.B. Sonne, thronen, los ojos – das lateinische formosus.

I himmelblau; ist der Vokal der Innigkeit und Liebe, z.B. schlingen, Gespielen, Kind.

Ü violett. Bescheidener Gruß, sanfte Klage, z.B. Fülle, kühl, fühlen.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> August Wilhelm Schlegel: Sprache und Poetik, in: Ders.: Kritische Schriften und Briefe, hg. v. Edgar Lohner, Bd. 1, Stuttgart 1962, S. 199f.

Zwischen Vokal und „Gefühlsgattung“ figuriert hier die Farbe gleichsam als Bindeglied, das allerdings lediglich eine illustrative Funktion zu haben scheint und nur noch als mehr oder weniger bedeutungsloser Rest der Farbe-Ton-Analogie auftritt. Der Vokal selbst („das Gefühlsausdrückende in einer Sprache“<sup>87</sup>) hat hier die Position des Tones übernommen.

Ausgehend von der Farbe-Ton-Beziehung werden also neue Beziehungen zwischen Musik und Empfindung (Engel, Schubart) sowie zwischen Empfindung und Vokal (A. W. Schlegel) hergestellt. Die Empfindung ist dabei sowohl für die Aufhebung von Analogien (als Stifterin von Differenzen) als auch für die Neubildung von Analogien (als Gleichmacherin) bedeutsam; im Wechsel der Künste fungiert sie als zentrale Scharnierstelle, indem sie den Übergang vom einen Ausdrucksbereich zum andern gewährleistet. Stets tritt sie dabei als *sprachliche Entsprechung* von Farbe, musikalischem Ausdruck oder Tonart auf, d.h. als sprachlich dargebotene Entsprechung einer nicht-sprachlichen Ausdrucksform. Mit Schlegels „Vokalfarbenleiter“ wird ihr in Form der isolierten Vokale selbst ein genuin Sprachliches zur Seite gestellt. Genau besehen handelt es sich dabei aber nicht um eine Analogie zwischen Vokal und Empfindung, der Vokal stellt vielmehr eine sprachliche Verdichtung der Empfindung dar.

Die Substituierung des musikalischen Tons durch den Vokal ist bei A. W. Schlegel aufgrund der hier dargestellten Übertragungsgeschichten noch gut zu rekonstruieren. In der nachfolgenden literarischen Erprobung einer vokal-reflexiven Literatur – von Friedrich Schlegels Drama „Alarcos“ (1802), dessen Verse programmatische Assonanzbildungen aufweisen („Wer Liebe treulos brach und Treu' erschlagen / Der find't im eignen Herzen kein Erbarmen.“<sup>88</sup>), über Rimbauds berühmtes „Voyelles“-Gedicht bis zu dadaistischen Experimenten und den vokalischen Obsessionen eines Georges Perec oder Ernst Jandl – verfestigt sich diese Substituierung im Topos vom Vokal als Platzhalter des Musikalischen in der Sprache.

<sup>87</sup> Ebd., S. 199.

<sup>88</sup> Friedrich Schlegel: Dichtungen, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler u.a., Bd. 5, Paderborn, München, Wien 1962, S. 259.