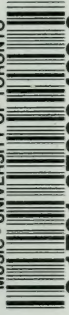


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07200 493 0

Katz, Moritz
Die Schilderung des
musikalischen Eindrucks bei
Schumann

ML

410

S4K3

**Die Schilderung
des musikalischen Eindrucks bei
Schumann, Hoffmann und Tieck.**

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät

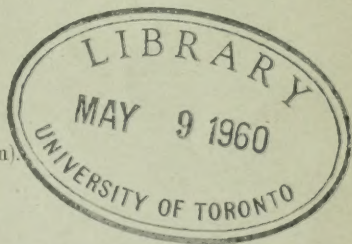
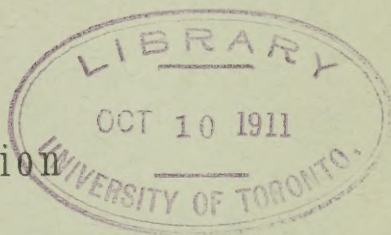
der

Großherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität zu Gießen

eingereicht von

Moritz Katz


aus Bobenhausen II (Oberhessen).



Leipzig.

Verlag von Johann Ambrosius Barth.

1910.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

**Die Schilderung
des musikalischen Eindrucks bei
Schumann, Hoffmann und Tieck.**

Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

philosophischen Fakultät

der

Großherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität zu Gießen

eingereicht von

Moritz Katz

aus Bobenhausen II (Oberhessen).

Leipzig.

Verlag von Johann Ambrosius Barth.

1910.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium

am 21. 7. 1910.

Referent: Dr. GROSS.

ML

410

S4K3

Es ist eine bekannte Tatsache, daß bei der Schilderung musikalischer Eindrücke die Beziehung auf die Raumwelt mit ihren Farben, Gestalten und Bewegungen häufig stark hervortritt. Die zeitliche Folge der Gehörserscheinungen hat dann so auf den Hörer eingewirkt, daß er bei dem Versuch, diese Erscheinungen zu charakterisieren, zu Wendungen greift, die dem Gebiete der räumlichen Gesichtsempfindungen (z. T. auch dem der Kinästhesie) angehören.

So verhält es sich auch bei den drei Vertretern der Romantik, deren Äußerungen über Musik wir in vorliegender Arbeit untersuchen wollen. Man wird nun hierbei in erster Linie an die Erscheinung der „Synästhesie“, auch „Doppelempfindung“ oder „Gütergemeinschaft der Sinne“¹ genannt, denken, die darin besteht, daß bei äußerer Reizung eines Sinneswerkzeuges nicht nur in diesem die entsprechenden Empfindungen ausgelöst werden, sondern daß als Begleiterscheinungen auch Daten aus einem anderen Sinnesgebiete sich einstellen.

Einige Aufzeichnungen aus Gebieten der Synästhesie, mit denen sich unsere späteren Untersuchungen nicht mehr beschäftigen werden, mögen hierzu als Erläuterung dienen. Ein Beispiel für die Miterregung von Schmerzempfindungen finden

¹ OTTOKAR FISCHER erwähnt diesen Ausdruck in seinem Aufsatz „Über Verbindung von Farbe und Klang“ (*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 509), der nach seiner Angabe von HERMANN PETRICH zuerst in die Literaturgeschichte eingeführt wurde.

wir bei dem berühmten Arzt und Musikschriftsteller THEODOR BILLROTH, der in seinem Buche „Wer ist musikalisch?“ (S. 68 f.) erzählt: „Ich hörte einmal eine Sopranistin in einem Konzert recht falsch singen. Als sie mit unglaublicher Sicherheit ein hohes *B* um einen viertel Ton zu hoch einsetzte, da empfand ich einen heftigen Schmerz in einem Zahne, der mir zuvor nie weh getan hatte. Ich ging am folgenden Tage zum Zahnarzt, der eine kleine kariöse Stelle an diesem Zahne fand.“

Wenn es sich hier ohne Zweifel um das Auftreten wirklicher Empfindungen handelt, so wird man in anderen Fällen eher geneigt sein, an lebhaftere Reproduktionen zu denken. So verhält es sich häufig bei der Erwähnung von Geruchs- und Geschmackseindrücken. Wenn z. B. SCHUMANN von Frühlingssonaten spricht, die wie Märzveilchen duften (a. a. O. I, 92) und von Musikstücken, die auf ihn eindufteten (I, 197), wenn TIECK eine liebliche Musik anführt, die wie ein Wohlgeruch durch das Gemach zog (a. a. O. IX, 135), so wird man hierbei kaum an eigentliche Empfindungen denken, obwohl auch solche Erscheinungen zum Begriff der „Synästhesie“ gerechnet zu werden pflegen.

Ähnlich verhält es sich da, wo ein visuelles Erleben akustische Phantasmen wachruft, d. h. also in Fällen, die gewissermaßen das Gegenstück zu dem von uns behandelten Thema bilden. So sagt EUGEN SEGELITZ (vgl. *Allgem. Musikzeitung* 36. Jahrg. Nr. 3) von der Kunst CORREGIOS: „Aus allen diesen Gemälden klingt dem Beschauer etwas wie sanfte liebliche Musik entgegen. Personen und Sachen sind tief in entzückende musikalische Stimmung getaucht“ (vgl. CORREGIOS Bilder bei TIECK a. a. O. V, 478).

Bei LILLIEN J. MARTIN („Über ästhetische Synästhesie“, *Zeitschr. f. Psychol.* 53 (1909)) finden wir folgende Angabe: „Die Bewegung des Wassers der Kaskaden auf Gemälden von RUYSDAEL und HOBBEEMA ist gesehen, gefühlt und sogar gehört worden.“

Hier klingen bei dem Betrachten des visuell Gebotenen akustische Phänomene an, die man mit LILLIEN J. MARTIN höchstens als „Pseudoempfindungen“ bezeichnen kann, d. h. als Bewußtseinsinhalte, die „mehr von den charakteristischen Eigenschaften der Empfindungen an sich haben, als von denen der Vorstellungen“ (a. a. O. S. 53).

Die wohl am häufigsten behandelte „Synästhesie“ ist die

„Synopsisie“¹, die Erregung des Gesichtssinnes bei Schall-, Gefühls-, Geruchs- und Geschmacksreizen. Die synoptischen Erscheinungen zerfallen in Eindrücke von Raumformen und von Farbenempfindungen²; diese sind unter dem Namen „audition colorée“ am besten bekannt und erforscht, bei jenen handelt es sich hauptsächlich um Gestalten und Bewegungen. — Wir führen für die Eindrücke von Raumformen einige Beispiele an.

TIECK sagt (vgl. „Phantasien über die Kunst“, herausgegeben von JAK. MINOR, S. 96): „Und dennoch schwimmen in den Tönen oft so individuell anschauliche Bilder, so dafs uns die Kunst, möchte ich sagen, durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süfsesten Tönen zu dir hingsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen sonnen-glänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber.“

R. SCHUMANN äußert sich bei Besprechung eines HILLERSchen Trios (vgl. SCHUMANN I. Bd. S. 173) folgendermaßen: „Ja, einige Minuten lang war mir's, als ständ ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an.“

In GRILLPARZERS Gedichtsammlung (Gedicht an KLARA WIECK) lesen wir bei Schilderung von KLARA WIECK'S Klavierspiel: „Die Geister, sie steigen auf und senken dienend sich der anmutreichen, unschuldsvollen Herrin, die sie mit weissen Fingern spielend lenkt.“

Auch GOETHE gibt uns für synoptische Erscheinungen, hauptsächlich für Bewegungen (vgl. ECKERMANN, Gespräche mit GOETHE,

¹ Wir verweisen an dieser Stelle auf die Schrift FLOURNOYS (Des phénomènes de synopsis, Paris 1893), in der eine genaue Gruppierung der Synästhesien angegeben ist, ferner auf den Aufsatz von PAUL MARGIS, „Die Synästhesien bei E. T. A. HOFFMANN“, *Ztschr. f. Ästhetik* 5 (1), 1910.

² So vergleicht schon HANSLICK 1854 in seiner Schrift („Vom Musikalisch Schönen“ S. 32 und 33) den Eindruck der Musik einmal mit einer Arabeske und dann wieder mit einem Kaleidoskop, und FECHNER (vgl. „Vorschule der Ästhetik“ S. 164f. und „Elemente der Psychophysik“ II, 267ff.) findet beide Vergleiche „bis zu gewissen Grenzen sehr treffend und erläuternd“.

12. Jan. 1827) ein treffendes Beispiel. „Es ist wunderbar“, sagte GOETHE, „wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen. Wie ist es Ihnen? Mir bleibt alles in den Ohren hängen.“ Ich sagte, daß es mir in diesem Falle nicht besser gehe. „Doch das ALLEGRO“, fuhr GOETHE fort „hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte.“

Wir sehen, wie der Dichter geradezu bemüht ist, die durch die Musik erzeugten Eindrücke ins Visuelle zu übersetzen.

Etwas genauer wollen wir auf die bekannteste Form der „Synopsis“, die sog. „audition colorée“ eingehen, die in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts so viel erörtert wurde. Bei ihr stellen sich mit Gehörseindrücken (Vokalen, Namen, Tonarten) zugleich Farbenerscheinungen ein. Wir beschränken uns in unserer Arbeit auf das durch musikalische Eindrücke hervorgerufene Farbenhören. So enthält die „*Neue Berliner Musikzeitung*“ vom 29. Aug. 1895 über LISZT folgende Mitteilung: „Als LISZT erster Kapellmeister in Weimar wurde, verblüffte er bei der Anfangsprobe sein Orchester dadurch, daß er sagte: „O, bitte meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt! Diese Tonart erfordert es!“ An einer anderen Stelle heißt es: „Das ist ein tiefes Violett, ich bitte, sich danach zu richten! Nicht so rosa!“ — MEYERBEER behauptet, daß gewisse Akkorde WEBERS purpurn seien (vgl. L. PFEIFFER über Vorstellungstypen S. 14). — Von RICHARD WAGNER (vgl. R. HENNIG, „Charakteristik der Tonarten“ S. 58), RAFF (vgl. BLEULER und LEHMANN a. a. O. S. 64), BÜLOW und anderen hervorragenden Musikern gilt Ähnliches. Auch bei Dichtern treten uns solche Phänomene entgegen.

EDUARD MÖRIKE (Gesammelte Erzählungen S. 405) sagt: „Jener furchtbare Choral: „Dein Lachen endet vor der Morgenröte!“ erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.“ — Die MOZARTSche Musik erweckt also in dem Hörer

die Empfindung blau und diese verbindet sich mit der Vorstellung der Nacht.

In EDUARD MÖRIKES Gedichten („An Wilhelm Hartlaub“, S. 206) lesen wir:

„Durchs Fenster schien der helle Mond herein,
Du saßest am Klavier im Dämmerchein,
Versankst im Traumgewühl der Melodien,
Ich folgte dir an schwarzen Gründen hin,
Wo der Gesang versteckter Quellenklang
Gleich Kinderstimmen, die der Wind verschlang.
Doch plötzlich war dein Spiel wie umgewandt,
Nur blauer Himmel schien noch ausgespannt,
Ein jeder Ton ein lang gehaltenes Schweigen.
Da fing das Firmament sich an zu neigen,
Und jäh daran herab der Sterne selig Heer
Glitt rieselnd in ein goldig Nebelmeer.“

Es ist vielleicht anzunehmen, daß es eine dunkle Molltonart war, die bei dem Genießenden den Eindruck „schwarz“ hervorrief und daß dann der Klavierspieler in eine Dur überging, die die Empfindung „blau“ auslöste.

Viel enger ist die Beziehung zwischen Ton und Farbe in einem Beispiele, das FLOURNOY in seiner Schrift „Des phénomènes de synopsie“ anführt. Er spricht hier nämlich von einem Maler, der sich daran gewöhnt hatte, zur Anregung seiner Farbenphantasie zur Violine zu greifen; bei den Klängen des Instrumentes erblickte er dann die Farben, die er für seine Gemälde brauchte. Ähnlich verhält es sich bei dem Goldschmied NUSSBAUMER, der (nach der *Wiener Med. Wochenschrift* 23 [1873] 31) folgende Mitteilung gemacht haben soll: „Ich weiß nicht, was an dieser Sache ist; wohl aber sage ich das; wenn ich ein Maler wäre, so würde ich Farben machen können, genau für alle verschiedenen Töne und Töne finden für alle Farben, alle möglichen Mißtöne inbegriffen; und man würde uns dann zuerkennen, daß wir von der Natur begabt sind, das Verhältnis zwischen Licht und Klang zu finden und darzustellen. Doch darüber kann ich nicht urteilen noch klar werden.“

Auch die beiden folgenden Beispiele gehören der „audition colorée“ an. Das erste, unseres Wissens in der psychologischen Literatur noch nicht veröffentlicht, ist dem Roman FRIEDRICH GERSTÄCKERS „Der Kunstreiter“ entnommen. Es liegt hier jedenfalls Beobachtung vor und zwar ist von einem Menschen die

Rede, dem der Gesang von Vögeln in bestimmten Farben erscheint. GERSTÄCKER erzählt in dem genannten Roman:

„Die Amsel ist eines von den bescheidenen, anspruchslosen Wesen in der Welt . . . Wie bescheiden hüpfst sie in ihrem anspruchslosen schwarzen Kleidchen einher und was für eine liebliche grüne Stimme hat sie dabei!“ „Eine grüne Stimme?“ fragte Georg, dem dieser Ausdruck neu war. „Allerdings“, versicherte der Mann „und zwar das ganz bestimmte junge Waldesgrün, wenn ihm der Frühling seinen ersten Saft gegeben — nicht ein Mischmasch von Farben wie der Fink gar mit seinem Violett oder der Zeisig gar mit seinem schmutzig gelben Ton — ein reines schönes helles Grün, das mit seinem lieben Klange meine alten Ohren auch noch erfreut, wenn der Winter schon lange das wirkliche Grün von den Zweigen gefegt und seine weisse Schneedecke über den Wald gebreitet hat.“ „So beurteilt Ihr den Gesang der Vögel nach den Farben?“ „Gewifs, tue ich das“, versicherte der Greis, „und nirgends zeigen sich mir die Farben deutlicher als eben im Gesange. Die Grasmücke singt rot, aber kein brennend schmerzendes Rot wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am nördlichen gestirnten Himmel habe Strahlen schiefen sehen. Die Nachtigall singt dunkelblau — dunkelblau wie der Nachthimmel selber, daß man die beiden kaum voneinander unterscheiden kann. Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren, die Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiß, der Nufshäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätigen hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle, mit ihren leisesten Schattierungen — nur nicht hellblau. Kein Vogel, und das ist etwas, worüber ich schon oft und lange nachgedacht, singt hellblau, und nur ein einziges Mal und zwar eine einzige Nacht, habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmelblau, das man sich nur denken kann.“

Einen weiteren sehr interessanten Fall verdanken wir den Mitteilungen eines Herrn S. aus Frankfurt a. M., der bei einzelnen Tonarten ganz bestimmte Farben sieht, ja er ist, wie er uns sagte, in der Lage, aus der im Gesichtsfelde sich zeigenden

Farbe die Tonart zu bestimmen. In den einzelnen Tonarten variieren die Farben nicht, er hat immer denselben farbigen Eindruck, ob die Töne hoch oder tief gespielt werden, auch die einzelnen Instrumente haben nicht, wie etwa bei TIECK (wie später gezeigt wird), für ihn verschiedene Farben, es kommt also nur auf die Tonart an.

Wir ordnen die Beziehung von Ton und Farbe nach Dur und Moll, nur ist *Cis*-dur den Molltonarten zugezählt.

I. Dur.

Bei <i>F</i> -dur	ist im Gesichtsfeld	mattweiß
„ <i>Fis</i> -dur	„ „ „	silberweiß
„ <i>Es</i> -dur	„ „ „	glänzend schneeweiß
„ <i>D</i> -dur	„ „ „	elfenbeinweiß (weiß mit etwas gelb)
„ <i>H</i> -dur	„ „ „	Gold
„ <i>B</i> -dur	„ „ „	gelb
„ <i>A</i> -dur	„ „ „	mattgelb
„ <i>E</i> -dur	„ „ „	hellgrau
„ <i>As</i> -dur	„ „ „	schwarzgrau
„ <i>G</i> -dur	„ „ „	schwarz
„ <i>C</i> -dur	„ „ „	tiefschwarz.

II. Moll.

Bei <i>C</i> -moll	ist im Gesichtsfeld	dunkelgrün
„ <i>Fis</i> -moll	„ „ „	glänzend grün (grasgrün)
„ <i>F</i> -moll	„ „ „	mattgrün
„ <i>Es</i> -moll	„ „ „	weißgrün
„ <i>E</i> -moll	„ „ „	graugrün
„ <i>A</i> -moll	„ „ „	braun mit grün
„ <i>H</i> -moll	„ „ „	dunkelrot
„ <i>Cis</i> -dur	„ „ „	rosarot (hellrot)
„ <i>B</i> -moll	„ „ „	braunrot
„ <i>D</i> -moll	„ „ „	schokoladebraun
„ <i>Cis</i> -moll	„ „ „	rotbraun
„ <i>Gis</i> -moll	„ „ „	braun
„ <i>G</i> -moll	„ „ „	braun mit orange. ¹

¹ Die von FLOERNOY (in seiner Schrift *Des phénomènes de synopsie* [1893] S. 101) genannte Person hat folgende Farbenempfindung:

Die Farbe blau kommt bei Herrn S. nicht vor, auch in dem von uns angeführten Beispiele von GERSTÄCKER fehlt hellblau (es wurde nur ein einziges Mal empfunden), während bei EDUARD MÖRIKE und bei den Romantikern SCHUMANN und TIECK blau relativ mehr hervortritt.

Herr S. bemerkte mir, daß er bei den Klassikern z. B. BEETHOVEN und MOZART, weil diese die Tonarten selten wechseln, immer nur eine Farbe vor sich sieht, während bei anderen Komponisten, wie z. B. bei TSCHAIKOWSKY und RICHARD STRAUSS, bei denen häufig eine Tonart in die andere überspringt, er das bunteste Farbenspiel vor Augen hat.

So ist der Eindruck der Musik auf eine solche Person von doppelter Wirkung: das Ohr nimmt die Töne wahr, das Auge erfreut sich an den Farben, und beides ist so innig und gesetzmäßig verknüpft, daß das ganze musikalische Genießen in dieser Verknüpfung wurzelt. —

Fassen wir nun den Gegenstand unserer Untersuchung näher ins Auge, so handelt es sich hier um die schriftstellerische Schilderung musikalischer Erlebnisse, also um Fälle, bei denen komplizierte Verhältnisse vorliegen. Wir wollen versuchen, über diese Verhältnisse klar zu werden. Zunächst gehen wir von der Annahme aus, daß die Schilderung eine exakte Wiedergabe des früher Erlebten sei. Schon hier sind verschiedene Möglichkeiten zu unterscheiden. Bei dem musikalischen Genießen kann nämlich der Eindruck von Farben- und Raumbeziehungen im Bewußtsein sein:

1. als bloße Wortvorstellung

z. B. beim Waldhornklang fällt einer Person das Wort

G-dur ein wenig grün
 A-dur rosa
 E-dur rot
 Fis-dur intensiv gelb
 D-moll fahlgrau.

Die oben zitierte Person ist nach Angabe RICHARD HENNIGS Professor Cart in Lausanne. Er hat (vgl. R. HENNIG, „Charakteristik der Tonarten“ S. 54) bei den folgenden Tonarten besonders deutliche (also nicht bei allen) Farbenbilder:

C-dur hellweifs, mehr Licht als Farbe
 D-moll grau
 E-dur rot
 As-dur tiefblau-violett.

Wald ein, ohne daß sie das visuelle Bild eines Waldes hätte.

2. als gewöhnliche Sachvorstellung

z. B. die Person hat beim Jagdhornklang das Erinnerungs- oder Phantasiebild eines Waldes.

3. als „Pseudoempfindung“ oder sogar als Halluzination

z. B. die Person sieht beim Klang des Jagdhorns den Wald mit der sinnlichen Lebhaftigkeit vor sich, wie das etwa im Traume oder im Fieber vorkommt.

Bei unserem Material könnte es sich demnach in manchen Fällen auch um bloße Wortvorstellungen handeln, also überhaupt um keinerlei „Synästhesien“. Wenn man jedoch die Schilderungen näher betrachtet, so wird man auch da, wo es nicht ausdrücklich gesagt ist, im Ganzen doch zum mindesten Sachvorstellungen gewöhnlicher Art, wahrscheinlich aber jene den wirklichen Empfindungen näher stehenden Inhalte annehmen dürfen, die man als „Pseudoempfindungen“ oder Halluzinationen bezeichnet. Es ist kaum möglich, diese verschiedenen Arten von Bewußtseinsinhalten, die sogar in der Selbstbeobachtung oft nicht zu unterscheiden sind, hier genauer auseinanderzuhalten. Im Grunde können wir nur bei Halluzinationen von wirklichen „Synästhesien“ reden; doch ist es, da keine scharfe Grenze zwischen bloßen Phantasiebildern und Halluzinationen besteht, verständlich und wohl auch berechtigt, wenn der tatsächliche Sprachgebrauch nicht so streng verfährt. Wir führen, ehe wir weiter gehen, einige Beispiele solcher Synästhesien an.

Bei SCHUMANN (a. a. O. I. Bd. S. 176) lesen wir: „So mögen auch diese 2 Werke (2 Trios REISSIGERS) leichte, glückliche Wanderer, ihren Zug durch die Welt antreten. Verlangten sie einen ausdrücklichen Pafs, so weiß ich, daß ich die Augen bezeichnete „blau“.

Bei Besprechung der Etuden SZYMANOWSKAS (I. Bd. S. 203) äußert sich SCHUMANN wie folgt: „Zarte blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben.“

Aus SCHUMANN'S Briefen (II. Bd. S. 311) heben wir folgende charakteristische Stelle hervor: „Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung (Musikstücke C. G. LICKLS) ist überhaupt ein

gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere, grauere zu seinen Schilderungen.“

HOFFMANN sagt bei Schilderung der MOZARTSchen Symphonie in *Es*-dur: „Die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer.“

Der grösste Romantiker, TIECK, legt den einzelnen Instrumenten (vgl. X. Bd. S. 291f.) bestimmte Farben bei. Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die in Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab.¹

Im IV. Bd. S. 305 heisst es: „Jetzt erklangen die letzten Akzente, und wie ein blauer Lichtstrom versank der Ton.“

Das bunteste Farbenspiel beim musikalischen Geniessen wird uns im XX. Bd. S. 220 geschildert. Wir lesen dort: „Die Gesellschaft wendete sich wieder zum Gesange und zur Musik. — Nicht wahr, sagte Labitte nach einiger Zeit: Ihr seht doch auch alle die kleinen Geister von allen Farben, rot, weifs, gelb, blau und scheckig, die in der Luft auf den Tönen, wie auf ausgespannten Seilen tanzen und springen?“

Gerade bei TIECK ist das Farbenempfinden sehr stark ausgeprägt und wir glauben, wie das auch OTTOKAR FISCHER betont, annehmen zu dürfen, dafs der Dichter zu dem ausgesprochenen Typus des Farbenhörens zählt.

— Wenn wir in den angeführten Fällen annahmen, dafs sich im musikalischen Geniessen bei dem Hörenden die synoptischen Erscheinungen zeigten und bei der Schilderung exakt wiedergegeben wurden, so müssen wir aber auch die Möglichkeit berücksichtigen, dafs die geschilderte Beziehung zur Farben- und

¹ Auch andere Fälle, bei denen die Instrumente bestimmte Färbungen zeigen, liegen vor. PÉDRONO sagt (*Annales d'oculistique* 1882, 2, 228): „Un même morceau de musique, joué par différents instruments, présente des couleurs différentes. Une mélodie est jaune, exécutée par un saxophone ténor ou un harmonium, rouge si elle l'est sur une clarinette, et bleue par un piano.“

SÁREZ DE MENDOZA (vgl. *L'audition colorée* 2. éd. Paris 1899, S. 124) kannte (nach Angabe OTTOKAR FISCHERS a. a. O. S. 526) einen farbenhörenden Abbé, für den die Töne des Klaviers rot waren, d'un rouge d'autant plus sombre et plus foncé que les notes sont plus graves, d'autant plus clair qu'elles sont plus aigues.

Raumwelt sich erst nachträglich bei der schriftstellerischen Schilderung früheren Genießens einstellt, und zwar kann sie wieder im Bewußtsein sein

1. als Wortvorstellung.

Der Schriftsteller sucht nach Worten und Wendungen, die, als solche mit ihrem Klangcharakter, ungefähr dieselbe Stimmungsnuance verbinden, wie das zu schildernde Objekt, ohne dabei Sachvorstellungen zu erleben.

Wenn es z. B. heißt: CHOPIN hüllte uns in dunkle Fluten, so dürfen wir nicht ohne weiteres an ein visuelles Bild denken. Es ist möglich, daß mit der früheren Empfindungsqualität der Töne sich bloß eine gewisse Stimmung verbindet und daß dieses gefühlsmäßige Moment zu reinen Wortvorstellungen hinüberleitet, denen eine ähnliche Stimmung eigen ist.

2. als Sachvorstellung.

Hier handelt es sich hauptsächlich um das weitere Ausmalen des beim Hören Empfundnenen.

Der Schriftsteller hat zwar schon beim Genuß selbst Sachvorstellungen oder sogar Halluzinationen gehabt, führt aber beim Schildern noch viel mehr aus als er ursprünglich empfunden hat.

Als treffendes Beispiel führen wir HEINRICH HEINE an. Der Dichter bespricht das Spiel des berühmten Violinvirtuosen PAGANINI (vgl. HEINES Werke [Kotta] S 36f.). Er sagt: „Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adäquate Klangfigur zu sehen; und so kam es, daß mir PAGANINI mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, daß er mir in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, daß er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln liefs. . . . O, das war eine schmelzende, wollüstig hinschmachtende Seligkeit! Das waren Töne, die sich küßten, dann schmollend einander flohen und endlich wieder lachend sich umschlangen und eins wurden und in trunkener Einheit dahinstarben. Ja, die Töne trieben ein heiteres Spiel, wie Schmetterlinge, wenn einer dem anderen neckend ausweicht, sich hinter eine Blume verbirgt, endlich erhascht wird, und dann mit dem anderen, leichtsinnig beglückt, im goldenen Sonnenlichte hinaufflattert. . . . Ich bemerkte nur die Transfiguration der Töne, und da schien mir PAGANINI und

seine Umgebung plötzlich wieder ganz verändert. . . . Das verwilderte Antlitz halb verhüllt von der Kapuze . . . stand PAGANINI auf einem felsigen Vorsprunge am Meere und spielte Violine. Es war, wie mich dünkt, die Zeit der Dämmerung, das Abendrot überfloss die weiten Meeresfluten, die immer röter sich färbten und immer feierlicher rauschten, im geheimnisvollsten Einklang mit den Tönen der Violine. Je röter aber das Meer wurde, desto fahler erbleichte der Himmel, und als endlich die wogenden Wasser wie lauter scharlachgrelles Blut aussahen, da ward droben der Himmel ganz gespenstisch, ganz leichenweiß, und groß und drohend traten daraus hervor die Sterne . . . und diese Sterne waren schwarz, schwarz wie glänzende Steinkohlen. Aber die Töne der Violine wurden immer stürmischer und kecker, in den Augen des entsetzlichen Spielmannes funkelte eine spöttische Zerstörungslust, und seine dünnen Lippen bewegten sich so grauenhaft hastig, daß es aussah, als murmelte er uralte verruchte Zaubersprüche, womit man den Sturm beschwört und jene bösen Geister entfesselt, die in den Abgründen des Meeres gefangen liegen . . . Aber endlich glaubte ich gar wie Jubel der Befreiung zu vernehmen, und aus den roten Blutwellen sah ich hervortauschen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungetüme von fabelhafter Häßlichkeit, Krokodile mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an der Stelle der Wangen, grüne Kamelköpfe. Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung, alle mit kaltklugen Augen hinglotzend und mit langen Flotztatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche . . ." (vgl. hiermit HEINE VIII, 231 und XII, 172).

HEINES Auge ist, wie er selbst in den angeführten Stellen sagt, beim musikalischen Genießen mit tätig, jedoch malt, wie kaum bezweifelt werden kann, seine dichterische Phantasie beim Niederschreiben alles noch viel weiter aus.

Diese schriftstellerische Neigung kann aber durch die literarischen und philosophischen Interessen der Zeit besonders begünstigt werden. Das gilt nun gerade von der Epoche der Romantik. Diese ganze Periode ist aufs stärkste von der Philosophie FICHTE beeinflusst. Wie bei FICHTE die produktive Kraft des absoluten Ich die ganze Welt aus sich heraus entstehen läßt, so daß das Objektive gerade so gut vom Ich gesetzt

ist wie das Subjektive, so sucht die Romantik mit ihrem Kultus des souveränen künstlerischen Ich alle objektiven Schranken zu durchbrechen, die Schranken zwischen Kunst und Leben so gut wie die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgebieten. Sie sieht in dem gemeinsamen Ursprunge aller künstlerischen Erscheinungen eine gemeinsame Urverwandtschaft derselben, die sich in dem Ideal eines Gesamtkunstwerks kundgibt und den Vergleich zwischen den verschiedenen Kunstgebieten nahelegt.

Ein anderer das Denken der Zeit beeinflussender Faktor war der Einschlag der Mystik, die die romantischen Gemüter ergriff, nachdem die Werke des lange verketzerten JAKOB BÖHME wieder neu entdeckt worden waren. Wie alle Mystik, so sucht auch die JAKOB BÖHMES in der coincidentia oppositorum die Schranken alles Endlichen zu überfliegen. In diesem mystischen Sichsehnen nach dem Unendlichen, in dem Streben alle Begrenztheit der Welt zu vergessen, kam den Romantikern die Kunst entgegen, die ihnen am meisten den Eindruck des mystisch Unendlichen machte, die Musik. „Sie die romantischste aller Künste“, sagt HOFFMANN, „beinah möchte man sagen allein echt romantisch; denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.“ Daher ist es begreiflich, daß sie gerade die Musik in enge Beziehung zu allen anderen Gebieten des Schönen zu setzen suchten. — Wir geben nun einige Aussprüche von Romantikern wieder, die das eben Gesagte veranschaulichen sollen.

TIECK gibt uns für das Denken der Zeit folgendes Beispiel (V, 286 f.): „Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren. O, wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik. Denkt Ihr nicht so manche Gedanken, so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden. Wie oft, daß ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurückläßt, das sich erst später wieder zur Melodie belebt? Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach, Ihr lieben Leute (die Zuhörer meine ich), das meiste in der Welt grenzt weit mehr aneinander als Ihr es meint.“

Bei HOFFMANN finden wir folgende charakteristische Stelle (F., IV, 384):¹ „Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn

¹ HOFFMANNS Fantasiestücke werden abgekürzt mit F, die Serapiensbrüder mit S bezeichnet.

der Musiker sagt, daß ihm Farbe, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen und er in ihrer Verschlingung ein wunderbares Konzert erblickt, so wie nach dem geistreichen Ausdruck eines Physikers Hören ein Sehen von Innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von Innen, nämlich zum innerlichsten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus Allem ertönt, was sein Auge erfafst.“

Auch bei anderen Romantikern treffen wir ähnliche Gedanken an. So schreibt W. SCHLEGEL im Atheneum (A. W. SCHLEGELS Werke IX, 13): „Und so sollte man die Künste einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken, und wer weiß? so eine feierliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft.“

So sieht man, wie es dem Drange dieser Epoche entspricht, die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten zu durchbrechen und ein Ineinanderwirken aller Künste zu verkünden. Das Streben dieser Zeit stellt sich uns als die Sehnsucht nach einem letzten Endes in der Musik aufgehenden Gesamtkunstwerk dar, einer Sehnsucht, die erst der von SCHOPENHAUER beeinflufste RICHARD WAGNER verwirklicht hat.

Dieser Zeit der Romantik gilt nun unsere Untersuchung, und zwar behandeln wir einen Komponisten, ROBERT SCHUMANN, einen Komponisten und Dichter, E. T. A. HOFFMANN und einen Dichter, LUDWIG TIECK. Nach dem oben Ausgeführten wäre unsere Aufgabe falsch formuliert, wenn wir einfach sagen würden, es handle sich um die Feststellung der beim Hören selbst auftretenden Bewußtseinserscheinungen. Was wir allein mit Sicherheit bieten können und wollen, ist eine Analyse der Schilderung des musikalischen Eindrucks und zwar in Hinsicht auf Farben, Raumbilde und Bewegungen. Diese Schilderungen mögen manches enthalten, was in der rückschauenden Betrachtung erst nachträglich hinzugefügt wurde. Trotzdem glauben wir annehmen zu dürfen, daß sie im Ganzen doch ein zutreffendes Bild von dem geben, was diese großen Vertreter der Romantik beim musikalischen Genießen selbst erlebt haben.

Die Zwecke unserer Untersuchung lassen sich genauer so formulieren. Es handelt sich darum,

1. ein Bild zu geben von dem großen Reichtum und der

großen Mannigfaltigkeit der gesamten Beziehungen zur Raumwelt,

2. zu zeigen, welche individuellen Verschiedenheiten dabei vorkommen,
3. die Musikschilderung eines bestimmten Zeitabschnittes zu analysieren, um Material für spätere Vergleichen mit einer anderen Zeit zu liefern.

Bei der Behandlung bedienten wir uns der psychologisch-statistischen Methode, wie sie in den Arbeiten von KARL und MARIE GROOS¹ und LUDWIG FRANCK (Gießener Dissertation 1909) verwandt wurde.

Das in den Schriften der drei Romantiker zu findende Material² erwies sich als so reich, daß wir uns in der Hauptsache auf ganz zweifelsfreie Stellen beschränken konnten. Fälle, bei denen es unsicher erschien, ob musikalische Eindrücke oder sonstige akustische Reize vorlagen, wurden weggelassen; auch solche Fälle, die entweder zu sehr in ein phantastisches Weiter-spinnen übergehen, wie das manchmal bei HOFFMANN vorkommt oder als konventionelle Verzierungen und stereotype Wendungen aufzufassen sind, die die Beziehungen auf sinnliche Phantasievorstellungen ganz verloren haben (z. B. ein glänzendes Musikstück), wurden nicht berücksichtigt. Einzelne Bezeichnungen, wie Farbe oder Kolorit (nach Klangfarbe hinzielend) oder kurze Wendungen (wie fließender Gesang u. dgl.), wurden ebenfalls nicht aufgenommen. Trotzdem kamen, wie immer bei solchen Untersuchungen, auch Grenzfälle vor, bei denen die Entscheidung unsicher war (z. B. Feuerkraft, Lebensstrahl). Solche Fälle — es sind wenige — wurden in der Materialsammlung aufgenommen, bei Angabe der absoluten Zahl in Klammern hinzugefügt, aber bei der Verrechnung in Prozenten weggelassen.

Unser Material ist aus folgenden Ausgaben entnommen:

1. ROBERT SCHUMANN'S gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, Georg Wiegand, 1871.
2. ROBERT SCHUMANN'S Leben. Aus seinen Briefen geschildert von HERMANN ERLER. Berlin, Ries & Erler, 1887.

¹ KARL und MARIE GROOS: „Die optischen Qualitäten in der Lyrik SCHILLERS“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 4, 4. Heft.

² Die Materialsammlung dieser Arbeit befindet sich im Sammelarchiv der *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, herausgegeben von WILLIAM STERN und OTTO LIPMANN.

3. E. T. A. HOFFMANN'S Werke. Berlin, Gustav Hempel.
4. Fantasiestücke in CALLOTS Manier. Bamberg 1814 u. 1815.
5. E. T. A. HOFFMANN'S musikalische Schriften, herausgegeben von H. VOM ENDE. Leipzig, F. E. C. Leuckart.
6. LUDWIG TIECK'S Schriften. Berlin, G. Reimer, 1828—46.
7. LUDWIG TIECK'S nachgelassene Schriften. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1855.
8. LUDWIG TIECK'S Gedichte. Dresden, 1821—23.
9. TIECK und WACKENRODER. Herausgegeben von JAKOB MINOR. Berlin u. Stuttgart, W. Spemann.

Die nachfolgende Disposition umfaßt drei Hauptteile und zwar: A. Optische Sinnesqualitäten, B. Raumgebilde und C. Bewegungen. Innerhalb dieser Hauptkategorien sind die Untergruppen leicht zu übersehen.

A. Optische Sinnesqualitäten.

- I. Bunte Farben:
 1. Blau und Verwandtes,
 2. Rot und Verwandtes,
 3. Grün und Verwandtes,
 4. Bunt, farbig u. dgl.
- II. Neutrale Farben:
 1. Hell und weiß,
 2. Dunkel und schwarz,
 3. Grau.
- III. Golden.
- IV. Silber.
- V. Glanz, Glut, Schein u. dgl.
- VI. Sonstiges: z. B. durchsichtig, braun.

B. Raumgebilde.

- I. Linien.
- II. Flächenhafte Ausbreitung.
- III. Unbestimmte Gegenstände:

(z. B. Gestalten, Umrisse, Schatten u. dgl., auch Bild, wenn es soviel wie Gestalt bedeutet).
- IV. Bestimmte Gegenstände:
 1. Aus der anorganischen Natur:

(z. B. Wolke, Nebel, Strom, Duft, Metall u. dgl.).

2. Werke der bildenden Kunst und Technik:
(z. B. Pfeil, Dolch, Kleid, Dom, Münster u. dgl.).
 3. Aus der Pflanzenwelt:
(z. B. Pflanze, Hain, Wald, Garten).
 4. Tiere.
 5. Menschen.
 6. Geister und mythologische Wesen.
- V. Teile von Gegenständen:
(z. B. Auge, Ohr, Flügel u. dgl.).
- VI. Allgemeine Bezeichnung des Gesamtraums:
z. B. Reich, Welt, Himmel, Land u. dgl.)

C. Bewegungen.

- I. Richtung:
1. aufwärts,
 2. abwärts,
 3. vorwärts,
 4. rückwärts,
 5. seitwärts,
 6. bogenförmig (Wellenbewegung, Wurfbewegung, Krümmung),
 7. gebrochen (Zickzack, zuckend, Brechung)
 8. drehen, gaukeln (schlingen, ranken, klettern, wirbeln, tanzen etc.).
- II. Geschwindigkeit:
1. schnell,
 2. langsam,
 3. Ruhe und Übergang zur Ruhe
(zerfließen, untergehen, verschwinden),
- III. Entfernung:
1. Annäherung,
 2. Vereinigung,
 3. Entfernung, Trennung,
 4. Verfolgen.
- IV. Beziehung der Bewegung zu Erde, Wasser, Luft,
1. Erde: schreiten, schleichen, kriechen etc.,
 2. Wasser: strömen, fließen, schwimmen etc.,
 3. Luft: fliegen, flattern, schweben etc.
- V. Sonstiges: Unbestimmte Bewegungen (kämpfen, ringen u. dgl.).

Tabelle I.
Die drei Hauptkategorien.

	Ganzes Material		SCHUMANN		HOFFMANN		TIECK	
	Absolute Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%
Optische Qualitäten	629(2) ¹	28,96	224	27,18	215	32,97	190(2)	27,30
Raumgebilde	740(5)	34,07	360(3)	43,69	195(1)	29,91	185(1)	26,58
Bewegungen	803	36,97	240	29,13	242	37,12	321	46,12
Gesamtzahl	2172(7)	100	824(3)	100	652(1)	100	696(3)	100

Tabelle II.
Einzelne Gruppen der drei Hauptkategorien.

Einzelne Hauptgruppen	Absolute Zahl	%
Bunte Farben	132	6,08
Blau und Verwandtes	16	0,73
Neutrale Farben	148	6,81
hell und weiß	79	3,63
Glanz, Glut, Schein und dergl.	320(2)	14,73
Unbestimmte Gegenstände	104	4,79
Bestimmte Gegenstände	485(5)	22,33
Aus der anorganischen Natur	176(2)	8,10
Werke der bildenden Kunst und Technik	94(3)	4,32
Geister und mythologische Wesen	66	3,03
Richtung	281	12,93
Geschwindigkeit	122	5,64
Entfernung	183	8,42
Beziehung der Beweg. zu Erde, Wasser, Luft	114	5,24
Sonstiges	103	4,74
Die übrigen Gruppen	180	8,29
Gesamtzahl aller Bestimmungen	2172(7)	100

¹ Die eingeklammerte Zahl bedeutet unsichere Fälle, die zu der Hauptzahl noch hinzukommen.

Um eine genaue Übersicht der zahlenmäßigen Verteilung geben zu können, arbeiteten wir 9 Tabellen aus, und zwar führen wir links die absolute Zahl der einzelnen Gruppen, rechts die relative an. Die prozentuale Verrechnung geschah auf zwei Stellen unter Berücksichtigung der dritten. — In der Tabelle I werden zuerst alle Fälle zusammen verrechnet und dann die drei Hauptkategorien für die einzelnen Vertreter bestimmt. In Tabelle II werden die wichtigsten Einzelgruppen in ihrem Verhältnis zu sämtlichen anderen Gruppen dargestellt, so daß leicht ein Überblick über die zahlenmäßige Bedeutung dieser Kategorien zum gesamten Material gewonnen werden kann. Die Tabellen III, VI und VIII bringen eine vollständige Übersicht über alle Einzelgruppen und zwar so, daß die prozentuale Verrechnung stets nur eine der drei Hauptkategorien umspannt. Dabei sind alle Fälle unserer drei Vertreter zusammengelegt.

Tabelle III.
Gesamtzahl aller optischen Qualitäten.

	Absolute Zahl	%
Bunte Farben:	132	20,99
Blau und Verwandtes	16	2,54
Rot und Verwandtes	22	3,50
Grün und Verwandtes	19	3,02
Gelb	1	0,16
Bunt, farbig u. dgl.	74	11,77
Andere Qualitäten:	497(2)	79,01
Neutrale Farben:	148	23,53
Hell und weiß	79	12,56
Dunkel und schwarz	65	10,33
Grau	4	0,64
Golden	18	2,86
Silbern	8	1,27
Glanz, Glut, Schein u. dgl.	320(2)	50,87
Sonstiges	3	0,48
Alle Qualitäten zusammen	629(2)	100

In den Tabellen IV, VII und IX sind, wie in Tabelle I, unsere drei Romantiker wieder nebeneinander gestellt, aber derart, daß sämtliche Einzelgruppen vertreten sind. Die Aus-

rechnung erfolgt hier wieder je für SCHUMANN, HOFFMANN und TIECK und auch nach den drei Hauptkategorien: nach optischen Qualitäten, Raumgebilden und Bewegungen. Die Tabelle V ist

Tabelle IV.

Die optischen Qualitäten bei SCHUMANN, HOFFMANN und TIECK.

	SCHUMANN		HOFFMANN		TIECK	
	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%
Bunte Farben:	58	25,89	31	14,42	43	22,63
Blau und Verwandtes	6	2,68	1	0,47	9	4,74
Rot und Verwandtes	8	3,57	7	3,25	7	3,68
Grün und Verwandtes	13	5,81	2	0,93	4	2,10
Gelb.	—	—	—	—	1	0,53
Bunt, farbig u. dgl.	31	13,83	21	9,77	22	11,58
Andere Qualitäten:	166	74,11	184	85,58	147(2)	77,37
Neutrale Farben:	70	31,25	38	17,67	40	21,05
Hell und weiß	33	14,73	21	9,77	25	13,16
Dunkel und schwarz	33	14,73	17	7,90	15	7,89
Grau	4	1,79	0	0	0	0
Golden	3	1,34	6	2,79	9	4,74
Silbern	4	1,79	2	0,93	2	1,05
Glanz, Glut, Schein u. dgl.	87	38,84	138	64,19	95(2)	50,00
Sonstiges	2	0,89	0	0	1	0,53
Alle Qualitäten zusammen	224	100	215	100	190(2)	100

Tabelle V.

Glanz, Glut, Schein.

	SCHUMANN		HOFFMANN		TIECK	
	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%
Glanz	39	44,83	76	55,07	45(1)	47,37
Glut	22	25,29	37	26,81	19(1)	20,00
Schein	18	20,68	18	13,05	24	25,26
Sonstiges	8	9,20	7	5,07	7	7,37
Gesamtzahl	87	100	138	100	95(2)	100

Tabelle VI.
Gesamtzahl aller Raumbilde.

	Absolute Zahl	%
Linie	3	0,41
Flächenhafte Ausbreitung . .	16	2,16
Unbestimmte Gegenstände . .	104	14,05
Bestimmte Gegenstände:	485(5)	65,54
Aus der anorganischen Natur . . .	176(2)	23,78
Werke d. bildend. Kunst u. Technik	94(3)	12,70
Aus der Pflanzenwelt	67	9,06
Tiere	16	2,16
Menschen	66	8,92
Geister und mythologische Wesen	66	8,92
Teile von Gegenständen . . .	58	7,84
Allgem. Bezeichnung des Gesamtraumes	74	10,00
Gesamtzahl	740(5)	100

Tabelle VII.
Die Raumbilde bei SCHUMANN, HOFFMANN, TIECK.

	SCHUMANN		HOFFMANN		TIECK	
	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%
Linie	3	0,83	0	0	0	0
Flächenhafte Ausbreitung . .	13	3,61	0	0	3	1,62
Unbestimmte Gegenstände . .	48	13,33	36	18,46	20	10,81
Bestimmte Gegenstände:	253(3)	70,28	101(1)	51,79	131(1)	70,81
Aus der anorganischen Natur . .	73	20,28	42(1)	21,54	61(1)	32,97
Werke d. bildend. Kunst u. Technik	66(3)	18,33	17	8,72	11	5,95
Aus der Pflanzenwelt	34	9,45	15	7,69	18	9,73
Tiere	9	2,50	5	2,56	2	1,08
Menschen	52	14,44	9	4,61	5	2,70
Geister und mythologische Wesen	19	5,28	13	6,67	34	18,38
Teile von Gegenständen . .	30	8,34	18	9,23	10	5,41
Allgem. Bezeichnung des Gesamtraumes	13	3,61	40	20,52	21	11,35
Gesamtzahl	360(3)	100	195(1)	100	185(1)	100

eine Spezialisierung einer Gruppe der optischen Qualitäten. Sie zeigt die Verteilung von Glanz, Glut und Schein bei SCHUMANN HOFFMANN und TIECK.

Tabelle VIII.
Gesamtzahl aller Bewegungen.

	Absolute Zahl	%
Richtung:	281	35,00
aufwärts	99	12,33
abwärts	73	9,09
vorwärts	4	0,50
rückwärts	7	0,87
seitwärts	4	0,50
bogenförmig	26	3,24
gebrochen	19	2,37
drehen, gaukeln	49	6,10
Geschwindigkeit:	122	15,19
schnell	85	10,58
langsam	2	0,25
Ruhe und Übergang zur Ruhe	35	4,36
Entfernung:	183	22,79
Annäherung	45	5,60
Vereinigung	47	5,85
Entfernung, Trennung	87	10,84
Verfolgen	4	0,50
Beziehung d. Bewegungen zu Erde, Wasser, Luft:	114	14,20
Erde	19	2,37
Wasser	36	4,48
Luft	59	7,35
Sonstiges	103	12,82
Gesamtzahl	803	100

Besprechung der Ergebnisse.

A. Das Verhältnis der drei Hauptabteilungen.

Gewöhnlich wird nur vom Farbenhören als einer besonderen synoptischen Erscheinung gesprochen, während das Auftreten von Raumgebilden und Bewegungen eine geringere Beachtung

in den psychologischen Untersuchungen gefunden zu haben scheint. Sehen wir uns nun in unserer Arbeit zunächst einmal das Verhältnis dieser drei Hauptkategorien näher an, so finden wir, daß gerade die optischen Qualitäten am wenigsten genannt werden. Die Vergleichung der drei Hauptabteilungen (vgl. Tabelle I) ergibt nämlich in absoluten Zahlen 629 optische Qualitäten, 740 Raumgebilde und 803 Bewegungen oder auf

Tabelle IX.

Die Bewegungen bei SCHUMANN, HOFFMANN, TIECK.

	SCHUMANN		HOFFMANN		TIECK	
	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%	Abs. Zahl	%
Richtung:	86	35,83	78	32,23	117	36,45
aufwärts	23	9,58	32	13,22	44	13,71
abwärts	24	10,00	17	7,03	32	9,97
vorwärts	2	0,83	0	0	2	0,62
rückwärts	3	1,25	0	0	4	1,25
seitwärts	4	1,67	0	0	0	0
bogenförmig	8	3,33	13	5,37	5	1,56
gebrochen	8	3,33	1	0,41	10	3,11
drehen, gaukeln	14	5,84	15	6,20	20	6,23
Geschwindigkeit:	37	15,42	42	17,36	43	13,40
schnell	25	10,42	33	13,64	27	8,41
langsam	2	0,83	0	0	0	0
Ruhe und Übergang zur Ruhe .	10	4,17	9	3,72	16	4,99
Entfernung:	57	23,75	58	23,97	68	21,18
Annäherung	9	3,75	15	6,20	21	6,54
Vereinigung	16	6,67	13	5,37	18	5,61
Entfernung, Trennung	31	12,92	29	11,99	27	8,41
Verfolgen	1	0,41	1	0,41	2	0,62
Beziehung der Bewegungen zu Erde,						
Wasser, Luft:	40	16,67	26	10,74	48	14,95
Erde	6	2,50	6	2,48	7	2,18
Wasser	16	6,67	2	0,82	18	5,61
Luft	18	7,50	18	7,44	23	7,16
Sonstiges	20	8,33	38	15,70	45	14,02
Gesamtzahl	240	100	242	100	321	100

100 Bestimmungen umgerechnet: 29 %, 34 % und 37 %.¹ Doch finden sich hierin bei unseren drei Schriftstellern bemerkenswerte Unterschiede. SCHUMANN zeigt mit 360 (44 %) das größte Interesse für die Raumgebilde, bei HOFFMANN und TIECK stehen die Bewegungen an erster Stelle und zwar bei jenem mit 242 (37 %) und bei diesem mit 321 (46 %). Die optischen Qualitäten kommen bei SCHUMANN mit 224 (27 %) noch hinter den Bewegungen, die 240 (29 %) einnehmen. Die beiden Dichter HOFFMANN und TIECK sind bei den optischen Qualitäten mit 215 (33 %) und 190 (27 %) vertreten, während die Raumgebilde, die SCHUMANN so zahlreich aufweist, bei HOFFMANN und TIECK nur 195 (30 %) und 185 (26,5 %) beanspruchen.

B. Die optischen Qualitäten.

Fassen wir die optischen Qualitäten näher ins Auge, so sehen wir (vgl. Tabelle III), daß 132 (21 %) bunte Farben vorkommen; unter diesen nehmen die allgemein gehaltenen Bezeichnungen der Gruppe „bunt, farbig u. dgl.“ mit 74 (12 %) über die Hälfte der Fälle in Anspruch. Die Wahl dieser Ausdrücke kann darauf beruhen, daß dem Hörenden mehrere Farben vor Augen schweben. Bei SCHUMANN und TIECK treffen wir z. B. wiederholt die Erscheinung eines Regenbogens an. So sagt SCHUMANN bei Besprechung eines BEETHOVENSCHEN Musikstückes (a. a. O. I, 126): „An einem Haarseil über einer unergründlichen Tiefe hängen die tausend Herzen und nun reißt es, und die Herrlichkeit der höchsten Dinge baut sich Regenbogen über Regenbogen aneinander auf.“ In weitaus den meisten Fällen handelt es sich jedoch nur um den allgemeinen Eindruck des „Farbigen“, wie ihn z. B. HOFFMANN zum Ausdruck bringt, wenn er in der Musik eine „herrliche bunte phantastische Welt“ aufgehen läßt. — Besonders SCHUMANN wählt häufig diese abstrakten Ausdrücke, die bei ihm 31 (14 %) betragen, während auf HOFFMANN 21 (10 %) und auf TIECK 22 (11,5 %) fallen.

„Rot“ kommt unter den Bezeichnungen einzelner bunter Farben mit 22 (3,5 %) an erster Stelle. Diese Farbe ist bei unseren drei Romantikern sehr gleichmäßig verteilt. Das Ver-

¹ Wir geben im Text die Prozente auf ganze Zahlen oder auf 0,5 abgerundet an.

hältnis der absoluten Zahlen ist 8:7:7. Am häufigsten knüpft sich dabei das Rot an die Vorstellung des Himmels (im Ganzen achtmal) an. TIECK erwähnt dreimal die Abendröte, die auch bei HOFFMANN zweimal erscheint. Das Morgenrot wird von SCHUMANN und HOFFMANN einmal genannt. HOFFMANN bevorzugt den Ausdruck „purpurn“, wie z. B. „Die Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer“, während SCHUMANN eine Vorliebe für „rosig“ zeigt. So charakterisiert er (II, 19 f.) die HIRSCHBACHSchen Quartette mit folgenden Worten: „Ein sehnsüchtiges Drängen war's, ein Rufen wie nach Rettung, ein immerwährendes Fortstürzen, und dazwischen selige Gestalten, goldene Matten und rosige Abendwolken.“ Der Vergleich mit dem Blut findet sich zweimal: dabei spricht HOFFMANN, dessen Phantasie ja leicht auffallende Wendungen nimmt, von einem blutigen Springquell.

Überraschend ist die Erscheinung, daß „blau“ die vielgenannte Lieblingsfarbe der Romantik, in der Gesamtzahl mit 16 Fällen (2,5 %) hinter rot weit zurücksteht. Bei TIECK allerdings, dem tonangebenden Dichter der Schule, kommt sie mit 9 (5 %) tatsächlich an die erste Stelle, bei SCHUMANN finden wir 6 (3 %), bei HOFFMANN wird sie sogar nur ein einziges Mal (0,5 %) genannt. „Blau“ ist im Gegensatz zu rot nur dreimal mit der Vorstellung des Himmels verbunden und zwar in dem einen Falle bei HOFFMANN und zweimal bei TIECK. Bei diesem fällt auf, daß er zweimal Gestalten „blau“ erscheinen läßt. So treffen wir bei ihm (XXI, 198) die Stelle an: „Verkünde rauschende Harfe den Ruhm verflossener Zeiten! Steigt auf im Strome des Gesanges, ihr blaue Gestalten der Vorwelt.“ Neben diesem spricht der Dichter von azurnem Boden und blauen Streifen; auch SCHUMANN benutzt diesen Ausdruck, indem er sagt (I, 155): „Wer Jägers Lust und Leben in der Musik kennen lernen will, findet's hier, und von Romantik nicht mehr als ein paar sehnsüchtige blaßblaue Streifen unten am Waldesfuß.“ Der Komponist legt nun blau mit Vorliebe den Teilen der Gegenstände bei. Er nennt die Etuden SZYMANOWSKAS „zarte blaue Schwingen“ und spricht zweimal von „blauen Augen“. Ohne Beziehung zu einer konkreten Bezeichnung wird blau wenig erwähnt, am deutlichsten von SCHUMANN, wenn er sagt (II [ERLER] S. 311): „Die hervorstechende Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemüthliches Blau.“

Von weiteren bunten Farben tritt „grün“, das in der Gesamtzahl 19 dem Blau auch überlegen ist, mit 3% hervor. SCHUMANN verwendet diese Farbe mit besonderer Vorliebe und zwar 13 mal (6%), HOFFMANN benutzt den Ausdruck nur zweimal (1%), während TIECK 4 (2%) aufweist. — In den weitaus meisten Fällen (17 mal) ist grün begreiflicher Weise mit Gegenständen „aus der Pflanzenwelt“ verbunden; nur SCHUMANN spricht zweimal von anderen Gegenständen und zwar von grünen Gläsern und smaragdenen Schlössern. Es werden hauptsächlich grüne Wiesen, grüne Wälder und Matten genannt, daneben auch grüne Bäume und Pflanzen. Diese Erscheinung entspricht der romantischen Naturfreude, die hier die Vorstellung des Grünen besonders häufig mit dem Bilde von Wäldern und Wiesen verbindet. So führen HAYDN'S Symphonien HOFFMANN „in unabhsehbare grüne Haine“ und SCHUMANN sieht in Tondichtungen C. LÖWES „eine angrünende Wiese, hier und da eine Knospe mit einem Schmetterling.“ Bei TIECK endlich ist z. B. der Gesang der Nachtigall geeignet, Pflanzen „grüner“ als ihre natürliche Farbe erscheinen zu lassen, wenn er sagt:

„Nacht'gall ringst mit süßen Tönen
An dem baumbewachsenen Bach,
Seufzend horchen alle Schönen,
Echo spricht dir klagend nach,
Grüner pranget jede Pflanze,
Wie umflossen von dem Glanze.“

„Gelb“ ist in unserer Sammlung nur ein einziges Mal und zwar bei TIECK vertreten. Es ist jedoch auf die Gruppe „golden“ zu verweisen, die weiter unten besprochen wird.

Die anderen Qualitäten nehmen 497 (79%) Fälle in Anspruch. Hier ist nun vor allem zu betonen, daß die Gruppe „Glanz, Glut Schein u. dgl.“ eine ganz überraschend große Bedeutung beansprucht. Bei der audition colorée denkt man ja wohl meistens an die bunten Farben. In der Musikschilderung unserer Romantiker macht aber das Glänzen, Glühen und Scheinen mit 320 (51%) über die Hälfte aller optischen Qualitäten aus und enthält rund 15% aller Bestimmungen überhaupt (vgl. Tabelle II). In dieser Gruppe ist nun, wie aus Tabelle V zu ersehen ist, Glanz und Verwandtes am stärksten vertreten. Hierher gehören Ausdrücke wie glänzen, strahlen, blitzen, flimmern usw. SCHUMANN hat 39 (45%), HOFFMANN 76 (55%) und TIECK 45 (47%)

aufzuweisen. Innerhalb dieser Untergruppe machen sich bei unseren drei Romantikern Unterschiede geltend. Bezeichnungen für glänzen sind bei TIECK am beliebtesten, er benutzt sie 22 mal, HOFFMANN zählt nur 14 und SCHUMANN 11. Dagegen tritt HOFFMANN in „Strahl“ und „strahlen“ mit der Gesamtzahl 25 besonders stark hervor, TIECK ist hier mit 12, SCHUMANN mit 9 Fällen vertreten. Bei Blitz und blitzen ist der Komponist mit 10 zuerst zu nennen, während die beiden Dichter HOFFMANN und TIECK mit 7 und 4 zurückstehen. Diese Untergruppe weist die mannigfachsten Wendungen auf, bald ist das Tonstück düster und glänzend, bald ist, wie bei TIECK, von einem glänzenden Gewimmel von Harmonien die Rede. Für SCHUMANN leuchtet BERLIOZ „wie ein Wetterstrahl“ und „hält MOZART seine Blitze“. — Nach Glanz und Verwandtes kommt bei SCHUMANN und HOFFMANN Glut und Verwandtes mit 22 (25 %) und 37 (27 %), während TIECK mehr Ausdrücke auf Schein und Verwandtes gebraucht und zwar 24 (25 %). Glut usw. wird mit 19 (20 %) in dieser Gruppe bei ihm am wenigsten benutzt. Zu Glut und Verwandtes gehören die Bezeichnungen: Feuer, Funke, Flamme, glühen, sprühen, zünden, zu Schein und Verwandtes: scheinen, leuchten, Beleuchtung, Licht usw. In der zweiten Untergruppe sind Ausdrücke auf Feuer, Funke und Flamme am beliebtesten, SCHUMANN und TIECK zählen je 12 und HOFFMANN 15. Auch glühen und Glut verwendet dieser mit 14 weitaus am meisten, dagegen treffen wir sprühen, das SCHUMANN sechsmal erwähnt, bei unseren beiden Dichtern fast nicht an. So spricht SCHUMANN z. B. von der tobenden Musik „die die Räder treibt, daß die Funken sprühen.“ — In der dritten Untergruppe Schein und Verwandtes fällt leicht HOFFMANN ins Auge, der 13 mal leuchten nennt im Gegensatz zu TIECK, der nur 2 dieser Ausdrücke erwähnt, während SCHUMANN 4 aufweist. Oft leuchten bei HOFFMANN die Töne selbst, so gehen „die Lieder des Fräuleins in den leuchtenden Tönen“ hervor oder „ihr langgehaltener Ton leuchtet durch finstern Nachtgrund.“ Dagegen hat TIECK mit der Gesamtzahl 16 eine Vorliebe für Licht. Damit hängt auch zusammen, daß diese Untergruppe bei ihm über Glut und Verwandtes steht. Schein und scheinen treffen wir bei HOFFMANN überhaupt nicht an. — Außerdem kamen auch noch Bezeichnungen vor, wie blenden, Sonne, Mond, Stern usw., die wir zu keiner der drei Abteilungen rechnen konnten, sie finden sich in der

Tabelle V unter Sonstiges. So weit für SCHUMANN der Komponist BENNETT „am leisatmenden See mit dem zitternden Monde darin“, HOFFMANN läßt in der Musik das Reich des Wunderbaren, „wie ein flammender Stern“ aufgehen, und für TIECK sind die Töne der Instrumente „gleichsam ein neues Licht, eine neue Sonne.“ —

Zu den neutralen Farben zählen: weiß, schwarz, hell, dunkel und grau. Weiß und schwarz kommen selten vor, weiß verwendet HOFFMANN überhaupt nicht, SCHUMANN weist 4 und TIECK 2 Ausdrücke auf, auch schwarz finden wir nur einmal bei HOFFMANN, bei SCHUMANN und TIECK dagegen je dreimal. Dieser sieht z. B. einmal in einem Musikstück „mehr Schwärze als Farbe“ und benutzt den Vergleich: die Töne versanken wie der Mond hinter einem schwarzen Tannenhain untergeht. „Grau“ treffen wir nur bei SCHUMANN und auch hier nur viermal an. Einmal spricht er davon, daß der Komponist (LICKL) nur selten grauere Farben zu seinen Schilderungen nimmt, dann ist es bei einer anderen Stelle „der graue trübe Ton der Musik, der die Wirkung der Komposition macht.“ — Zu hell kamen Bezeichnungen: hell, blaß, klar, licht, zu dunkel: dunkel, düster, finster, Schatten, Dämmerung, Abend, Nacht. Der Ausdruck hell, häufig mit der Vorstellung des Lichts verbunden, wird von HOFFMANN und TIECK je 10 mal benutzt, SCHUMANN verwendet ihn nur 3 mal. Dagegen hat der Komponist eine besondere Vorliebe für blaß, das er 7 mal anführt. Viermal läßt er Gestalten blaß erscheinen, doch können auch Musikstücke selbst blässere Stellen zeigen. Bei HOFFMANN fehlt dieser Ausdruck, und TIECK führt ihn auch nur einmal an, wenn er sagt: „dann sank die Farbe erblässend zurück.“ — „Klar“ verwendet TIECK mit der Zahl 7 am meisten, SCHUMANN zählt 4 und HOFFMANN 2 dieser Ausdrücke. Bei SCHUMANN und TIECK ist klar zweimal mit Sonnenlicht verbunden, je einmal sprechen beide von einem klaren Himmel. HOFFMANN benutzt den Ausdruck, mehr abstrakt, wenn er Knaben hell und klar singen läßt, oder wenn er z. B. von der Wirkung einer Oper sagt: „Klarer und leuchtender wird es im Innern.“ — Bezeichnungen des Dunkeln sind bei SCHUMANN mit der Zahl 30 besonders beliebt, HOFFMANN hat 16 und TIECK 12 Fälle. Unter diesen spielt dunkel selbst eine große Rolle, SCHUMANN gebraucht hier 12 Ausdrücke, TIECK 8 und HOFFMANN 2. Bald erscheinen, wie bei HOFFMANN, der

dunkle Wald und das dunkle Laub, dann werden bei den anderen dunkle Tonarten, dunkle Grotten, und dunkle Seen genannt; bei SCHUMANN treffen wir einmal folgende eigenartige Wendung an: so oft sich CHOPIN zeigte, „wars dasselbe tiefdunkle Glühen“.

Die neutralen Farben nehmen nun im Ganzen 148 (23,5 %), also fast $\frac{1}{4}$ der optischen Qualitäten ein, und zwar hat SCHUMANN 70 (31 %), HOFFMANN 38 (18 %) und TIECK 40 (21 %) zu verzeichnen. Bei SCHUMANN sind die beiden Gruppen „hell und weifs“ und „dunkel und schwarz“ mit je 33 (15 %) einander gleich, bei HOFFMANN besteht das Verhältnis 21 (10 %) : 17 (8 %) und bei TIECK 25 (13 %) : 15 (8 %). Vergleichen wir die so gewonnenen Resultate, so finden wir bei der Gesamtzahl ein nicht sehr bedeutendes Überwiegen von hell über dunkel, und zwar erhalten wir 79 Ausdrücke (12,5 %) auf „hell und weifs“ und 65 (10 %) auf „dunkel und schwarz“. Dieser Überschufs von hell würde aber noch außerordentlich verstärkt werden, wenn man das Glänzen, Glühen und Scheinen hinzunehmen wollte, die ja auch dem Eindruck des Hellen zuzurechnen. — Wenn wir bedenken, dafs die Empfindung hell u. dgl. im allgemeinen wohl durch hohe Töne hervorgerufen wird und diese, die auch meistens die melodische Führung haben, mehr hervorstechen, als die tiefen, so finden wir diese Zahlenverhältnisse nicht überraschend. SCHOPENHAUER sagt in dieser Hinsicht („Die Welt als Wille und Vorstellung“ II, 530): „Weil nun ferner in Folge der zum Grunde gelegten physikalischen Theorie das eigentlich Musikalische der Töne in der Proportion der Schnelligkeit ihrer Vibrationen, nicht aber in ihrer relativen Stärke liegt, so folgt das musikalische Gehör bei der Harmonie stets vorzugsweise dem höchsten Ton, nicht dem stärksten: daher sticht auch bei der stärksten Orchesterbegleitung der Sopran hervor (also die höheren Töne d. V.) und erhält dadurch ein natürliches Recht auf den Vortrag der Melodie.“

Von den anderen Qualitäten wären nun golden und silbern zu nennen, die relativ wenig vorkommen, und zwar ist in der Gesamtzahl ihr Verhältnis 18 (3 %) : 8 (1 %). Golden ist am beliebtesten bei TIECK, der den Ausdruck neunmal anführt, während ihn HOFFMANN 6 mal und SCHUMANN sogar nur 3 mal verwenden. Dagegen muß der Komponist in Hinsicht auf silbern mit der Zahl 4 zuerst genannt werden, während die beiden Dichter diese Bezeichnung je 2 mal benutzen. TIECK

führt 2 mal den goldenen Regen an und spricht 1 mal von einem goldenen Springbrunnen, einem Bild, das auch HOFFMANN in ähnlicher Fassung verwendet, wenn er, wie wir schon hervorhoben, von einem blutigen Springquell redet. In dieser Gruppe treffen wir bei HOFFMANN 2 mal die Bezeichnung goldne Wolken an. und SCHUMANN verwendet mit Vorliebe goldne Matten. — Silbern ist in allen Fällen bei HOFFMANN und TIECK mit der Vorstellung des Stromes verknüpft, und auch SCHUMANN fühlt in einem englischen Matrosenlied „recht deutlich den wide and silvered sea“. Der musikalische Gedanke prägt sich in einem BEETHOVENSCHEN Trio nach HOFFMANN „dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn . . . wie einen silberhellen Strom nicht mehr aus dem Auge.“ Für TIECK kann die Seele „diesen Gesang so recht aus dem Grunde genießen, hier schwimmt sie mit dem silbernen Strome in ferne dunkle Gegenden hinunter.“

Die Gruppe „Sonstiges“ enthält nur drei Fälle und zwar die Ausdrücke durchsichtig und braun. Scheckig wurde der Gruppe „bunt, farbig u. dgl.“ zugeteilt. — In den Arbeiten von KARL und MARIE GROOS und LUDW. FRANCK ist eine besondere Gruppe für stumpfe Farben angegeben, da sie fast nicht vorkommen, wurde diese Gruppe bei uns weggelassen.

Es ist nun leider keine ähnliche Arbeit vorhanden, die uns gestattet, einen Vergleich zwischen unserer Untersuchung der Musikschilderung in der Romantik und einer anderen Zeit zu ziehen. Als einziges Vergleichsmaterial konnten uns die Ergebnisse der Untersuchungen von GROOS und FRANCK dienen; allerdings war dies nur für die optischen Qualitäten und nicht auch für Raumgebilde und Bewegungen möglich. Nun sind wir uns natürlich bewußt, daß bei den erwähnten Arbeiten alle auftretenden optischen Qualitäten berücksichtigt wurden, während unsere Arbeit nur die auf das musikalische Genießen sich beziehenden Ausdrücke verwandte. Dennoch erschien uns in Ermangelung anderen Materials ein Vergleich nicht uninteressant. Auffallend ist die Erscheinung, daß wir in dem Verhältnis der bunten Farben zu den anderen Qualitäten zu ähnlichen Ergebnissen gekommen sind, wie sie die angeführten Arbeiten aufweisen. Denken wir HOFFMANN weg, so kommen wir fast zu denselben Zahlen. Zum Vergleich führen wir folgende Tabelle an (vgl. GROOS a. a. O. S. 571).

	GOETHE'S LYRIK (nach FRANCK)			SCHILLER'S LYRIK (nach GROOS)		Die optischen Qualitäten in unserer Untersuchung	
	1. Periode	2. Periode	3. Periode	1. Periode	3. Periode	Alle Qua- litäten zusammen	Ohne HOFFMANN
Bunte Farben	22,3	24,1	22	24,64	22,95	20,99	24,26
Andere Qualitäten .	77,7	75,9	78	75,36	77,05	79,01	75,74

Vergleichen wir ferner die bunten Farben in GOETHE'S und SCHILLER'S Lyrik mit unserer Untersuchung, so finden wir innerhalb der ganzen Gruppe auffallende Unterschiede. Bei GOETHE weist die Qualitätsgruppe „bunt u. dgl.“ in der 1. und 2. Periode rund 6% auf; in der 3. Periode, wo GOETHE von der Romantik beeinflusst ist, ist eine Erhöhung auf 10% zu verzeichnen, während bei uns diese Gruppe 12% einnimmt. SCHILLER arbeitet weniger mit diesen Ausdrücken, und zwar treffen wir in der 1. Periode 2% in der 3. Periode 4% an. Wir sehen hieraus, daß in der Musikschilderung bei SCHUMANN, HOFFMANN und TIECK die abstrakten Bezeichnungen „bunt, farbig u. dgl.“ vielmehr gebraucht werden als bei unseren beiden Klassikern, bei denen die konkreten bunten Farben eine größere Rolle spielen.

„Blau“ steht bei uns mit 2,5% zurück hinter 3,5% als mittlerer Wert in der Lyrik GOETHE'S und SCHILLER'S. Wenn wir bei Verrechnung aller, auch der nicht dem Musikgenuß geltenden Schilderungen vielleicht zu größeren Zahlen gekommen wären, so ist doch ein solcher Vergleich nicht ohne Interesse und zeigt uns eine doch relativ geringe Benutzung dieser sogenannten Lieblingsfarbe der Romantik in der Musikschilderung.

Auch innerhalb der Gruppe „Andere Qualitäten“ haben wir bei unseren beiden Dichtern abweichende Zahlen. So sahen wir bei unseren Romantikern in der Musikschilderung die Bezeichnungen „hell“ über „dunkel“ hinausgehen, bei GOETHE und SCHILLER finden wir hier das umgekehrte Verhältnis. Und während wir bei unserer Untersuchung fanden, wie „Glanz u. dgl.“ über die Hälfte aller optischen Bestimmungen einnahmen, sehen wir diese Gruppe kaum über 30%, also weit unter der Hälfte stehen. — Die Ausdrücke „golden“ und silbern sind dagegen bei unseren drei Romantikern nicht so beliebt wie

bei SCHILLER und GOETHE. Der mittlere Wert des Verhältnisses in Prozenten zwischen „golden“ und „silbern“ ist bei GOETHE: $\frac{6}{2}$, bei SCHILLER $\frac{10}{4}$ und in unserer Untersuchung $\frac{3}{1}$.

So zeigt dieser Vergleich, daß das Verhältnis zwischen bunten Farben und anderen Qualitäten fast dasselbe ist, daß aber innerhalb dieser beiden Hauptgruppen sich große Unterschiede zwischen der Musikschilderung der drei Romantiker und der Lyrik der beiden klassischen Dichter geltend machen.

Ein genaueres Eingehen auf die Unterschiede würde sich aber bei der erwähnten Verschiedenheit der Materialsammlungen nicht lohnen.

C. Die Raumgebilde.

Die zweite Hauptgruppe unserer Arbeit gewährt uns einen überraschenden Einblick in die große Mannigfaltigkeit räumlicher Gegenstände, deren Vorstellung durch den musikalischen Eindruck erregt werden kann. Auch hier wird offenbar die Eigenart des ästhetischen Genießens durch das Übergreifen in das visuelle Gebiet wesentlich beeinflusst. Ja, es mag vorkommen, daß die Hauptquelle des Vergnügens in den Gefühlswirkungen zu suchen ist, die von den visuellen Vorstellungen oder Pseudoempfindungen ausgehen. Gerade unsere Romantiker bieten nun in der Schilderung solcher im Grunde doch wohl aufsermusikalischen Zustände ein umfangreiches Material. Dabei finden wir neben vielen Übereinstimmungen auch bemerkenswerte individuelle Unterschiede. Wir konnten uns davon schon bei der Erörterung der optischen Qualitäten überzeugen, wollen aber nun einen Ueberblick über alle erwähnten Raumgebilde zu gewinnen suchen.

Die „bestimmten Gegenstände“ nehmen mit der Gesamtzahl 485 (65,5 %) weit über die Hälfte aller Raumgebilde ein, sie stehen überhaupt, wie aus Tabelle II zu ersehen ist, unter sämtlichen Bestimmungen aller drei Hauptkategorien mit 22 % an erster Stelle. Hierbei weist SCHUMANN mit 253 (70 %) mehr Fälle auf, wie HOFFMANN und TIECK zusammen. Dieser führt 131 „bestimmte Gegenstände“ an und bietet mit 70 % dieselbe relative Zahl wie SCHUMANN, während HOFFMANN mit 101 (52 %) erheblich dahinter zurückbleibt.

Wie schon gezeigt wurde, haben wir die bestimmten Gegenstände in 6 Untergruppen zerlegt; als erste ist die Gruppe „aus

der anorganischen Natur“ zu nennen. Hierher gehören die Ausdrücke: Wasser, Bach, Strom, See, Meer, Welle, Wolke, Ufer, Gestade, Küste, Berg, Tal, Gestein usw. Diese Gruppe enthält 176 Fälle (24 %); sie wird von keiner anderen Einzelgruppe der drei Hauptkategorien übertroffen. Dabei hat SCHUMANN mit der absoluten Zahl 73 (20 %) den größten Anteil, während die beiden Dichter TIECK und HOFFMANN mit 33 % (61 Fälle) und 21,5 % (42 Fälle) relativ mehr hervortreten. In dieser Gruppe werden über 100 auf Wasser sich beziehende Gegenstände genannt, also weit mehr als die Hälfte. Einmal sind es, wie bei SCHUMANN, stürzende Wasserfälle, zierliche Springbrunnen, leisatmende Seen und tiefschlummernde Meeresflächen, dann z. B. bei TIECK und HOFFMANN springende Brunnen, rieselnde Bäche und dahinbrausende Ströme. Daneben spricht der Komponist gerne von „Gesteinen“ und „Perlen“, die er zusammen achtmal anführt, bei TIECK dagegen werden „Woge“ und „Welle“ mit der Zahl 12 häufig angewandt, während HOFFMANN eine besondere Vorliebe für die Bezeichnung „Wolke“ zeigt, die er 10mal erwähnt. So ist für ihn einmal C-dur ein Sonnenblick „durch das schwarze Gewölk“ der düsteren Haupttonart, und dann drückt er einen ähnlichen Gedanken aus, wenn er einen Gesang anführt, der „wie ein Lichtstrahl durch finstere Wolken bricht“. TIECK läßt gerne die musikalischen Wogen miteinander kämpfen, ein andermal die Wellen des musikalischen Meeres höher schlagen oder sich darin baden. Für SCHUMANN sind die Symphonien KALLIWODAS „weißsen durchsichtigen Perlen zu vergleichen“; von den Quartetten CHERUBINIS hebt er besonders ein Finale hervor, „das wie ein Diamant... nach allen Seiten Funken wirft.“

Die zweite Untergruppe nannten wir „Werke der bildenden Kunst und Technik“. Sie ist mit 94 (13 %) ungefähr halb so stark als die erste der bestimmten Gegenstände vertreten. SCHUMANN tritt auch hier, wie fast überall bei den Raumgebilden, mit 66 (18 %) am meisten hervor, während HOFFMANN 17 (9 %) und TIECK nur 11 (6 %) aufweisen. Hier wären die Ausdrücke zu nennen: Denkmal, Tempelwerk, Turm, Monument, Gebäude, Ruine, Schloß, Glas, Fahne usw., auch Gemälde und Bild, wenn dieser Ausdruck die Bedeutung von Gemälde hat. So spricht SCHUMANN bei Musikstücken TAUBERTS von Farben, die „zu solchem Bild schon oft gebraucht“ und HOFFMANN in

einer BEETHOVENSCHEN Symphonie von einem ländlichen Gemälde mit den lebhaftesten Farben. TIECK benutzt diese Bezeichnungen, die wir 14mal bei SCHUMANN und 6mal bei HOFFMANN antrafen, nur 1mal, und zwar verwendet er den Ausdruck „Bildnis“. Dagegen weist er je 2mal „Gewand“ und „Gebäude“ auf und läßt den Gesang entweder „hell wie Glas“ erscheinen oder „sich wie ein goldnes Netz über die ruhige Landschaft“ spreiten. Bei SCHUMANN treffen wir in dieser Gruppe die mannigfachsten Wendungen an. Bald spricht er z. B. von „Gitterfenstern“ und „Zinnen“, dann wieder von „Alpenhörnern“ und „Glöckchen“ oder von „Fahnen“, „Wimpeln“ und „Segeln“ und sieht einmal deutlich in einem TAUBERTSCHEN Tonstück „die Hexen auf . . . Ofengabeln durch die Wolken reiten“. Doch redet SCHUMANN nicht nur von einzelnen Gegenständen, sondern auch oft von ganzen Situationen, wie das folgende Beispiel zeigt. Der Komponist spielte nämlich einst mit einem Freunde einen SCHUBERTSCHEN Marsch und erhielt von diesem auf die Frage, ob er nicht ganz eigene Gestalten vor sich sähe, die Antwort: „Wahrhaftig ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen, mit Schleppekleid, Schnabelschuh, Spitzdegen usw.“ „Merkwürdigerweise“, sagt SCHUMANN weiter, „waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig.“

Man verglich in dieser Zeit besonders gerne die Musik mit der Architektur. Es liegt dann nahe, daß die Musik BACHS, HÄNDELS u. a. vielfach zur Vorstellung der Kirche führt und besonders die BACHSche Musik durch ihre scharfe Linienführung häufig den Eindruck gotischer Dome erweckt, obwohl dieser Komponist einer späteren Architekturperiode angehört. Diese Erscheinung treffen wir sowohl bei SCHUMANN als auch bei HOFFMANN an. Dieser sieht nämlich (a. a. O. F. I, 139 u. 140) „in BACHS achtstimmigen Motetten den kühnen wundervollen romantischen Bau des Münsters (zu Straßburg) mit all den fantastischen Verzierungen, die künstlich zum Ganzen verschlungen, stolz und prächtig in die Lüfte emporsteigen, so wie in BENEVOLOIS, in PERTIS frommen Gesängen die reinen grandiosen Verhältnisse der Peterskirche“ (vgl. auch HOFFMANN S. II, 179). — Einen ähnlichen Gedanken drückt SCHUMANN mit folgenden Worten aus (a. a. O. I, 110): „Die romantische Ader, die sich hier (im Musikstück von J. MOSCHELES d. V.) durchzieht, ist aber nicht eine,

die wie in BERLIOZ, CHOPIN u. a., der allgemeinen Bildung der Gegenwart weit vorausseilt, sondern eine mehr zurücklaufende, wie sie uns kräftig in den gotischen Tempelwerken von BACH, HÄNDEL und GLUCK anschaut.“ Zum Vergleich erwähnen wir auch die Ausführungen THEODOR BILLROTHS, der in dieser Hinsicht sagt (a. a. O. S. 169): „BACHS Musik stimmt zum farbigen gleichmäßigen Halbdunkel der alten gotischen Kirchen, HÄNDELS Musik mehr zu dem Stil der italienischen Renaissance.“ An einem anderen Orte (Briefe von THEODOR BILLROTH S. 235) lesen wir: „Meine Finger zittern augenblicklich, weil ich eine Stunde lang BACH gespielt habe. Das strengt die Finger gewaltig an; denn nicht nur jeder Takt, das Ganze muß dastehen (wie ein gotischer Bau, steinern, hoch und groß.“

Die dritte Untergruppe der bestimmten Gegenstände „Aus der Pflanzenwelt“ zeigt 67 Fälle (9%), und zwar besitzt SCHUMANN mit 34 (9,5%) ungefähr die Hälfte, während sich bei HOFFMANN 15 (8%) und bei TIECK 18 (10%) finden. Besonders beliebt ist bei unseren Romantikern der Ausdruck „Blume“, der in den 67 Fällen der Gruppe 21 mal genannt wird. Bei TIECK rauscht einmal in der Musik „ein Hain mit tausend wunderbaren Blumen“ vorüber; für HOFFMANN fließt z. B. der Gesang „zwischen leuchtenden Blumen“ dahin, und SCHUMANN, der mit der Zahl 10 diese Bezeichnungen am meisten verwendet, sagt von der Musik HENRI VIEUXTEMPS: „Wie eine Blume duftet und glänzt dieses Spiel zugleich.“ Doch werden in dieser Gruppe auch Blätter, Sträucher und Bäume, Wiese, Haide und Wald genannt. Die beiden letzten Ausdrücke werden von HOFFMANN besonders bevorzugt, der in den 15 Fällen dieser Gruppe sie siebenmal verwendet. So sagt er einmal: „Ebenso wird man bei gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wohl tiefer als darin liegt, daß das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.“

Die nächste Gruppe „Tiere“ tritt mit der Gesamtzahl 16 (2%) wenig hervor. SCHUMANN zeigt hier 9 Bezeichnungen (2,5%), HOFFMANN steht durch die absolute Zahl 5 dem Komponisten relativ gleich, dagegen weist TIECK nur 1% auf, indem er zweimal von Schwänen redet. Es ist für ihn nämlich der Gesang, der einmal „durch die einsame Nacht hingleitete, wie ein weißer Schwan über den dunkeln See“ oder das andere Mal „wie ein Schwan durch kühle Lüfte strich“. Auch Hoff-

MANN benutzt diesen Ausdruck, wenn er von Stimmen redet, die „auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne“ sich erheben. Der Vergleich mit einem Salamander findet sich einmal bei ihm, während er zweimal Tauben anführt. In der einen Stelle glaubt er aus der Begleitung „das Girren des Täubchens“ zu vernehmen, nach der anderen hört er in den Tönen des Tamburins „das klagende Girren der Turteltauben“. SCHUMANN erwähnt die Tauben nur einmal, und zwar können für ihn „die weichen Flöten und Oboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden.“ Dagegen verwendet der Komponist den Ausdruck „Schmetterling“, den HOFFMANN und TIECK nicht benutzen, viermal. Bald sind es die musikalischen Wogen, die von Schmetterlingen umspielt werden, dann zeigt sich ihm „eine Knospe mit einem Schmetterling“ oder er spricht von den „Flügelseiten seiner (des Komponisten Otto d. V.) Falter.“ In seiner *B*-dur Symphonie sucht der Komponist das in die Komposition zu legen, was er jedenfalls oft herausgehört hat. Dabei redet er wieder von einem auffliegenden Schmetterling. SCHUMANN schreibt in seinen Briefen: „Könnten Sie Ihrem Orchester beim Spiel etwas Frühlingssehnsucht einwehen; die hatte ich hauptsächlich dabei als ich sie schrieb im Februar 1841. Gleich den ersten Trompetereinsatz, möcht' ich, dafs er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende der Einleitung könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffliegt. . . .“

Die nächste Gruppe „Menschen“ enthält 66 Fälle (9%). Hier ist SCHUMANN mit 52 (14,5%) weitaus am stärksten vertreten, während HOFFMANN 9 (5%) und TIECK sogar nur 5 (3%) aufweisen. Bei allen drei Romantikern ist von Männern, Frauen und Kindern die Rede. So schweben für HOFFMANN in HAYDNs Symphonien „Jünglinge und Mädchen . . . in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen.“ Für TIECK stürzen sich z. B. die Töne „wie Sieger durch das lauteste Gedränge“ oder er läfst ein andermal „die geistliche Musik ganz wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln“. Bei SCHUMANN wird auch in vielen Fällen der Beruf und Stand der Personen angegeben. Wir finden bei ihm Hirtenmädchen und Heldenjungfrau, Soldaten, Schildknappen und Ritter,

Schnitter und Schnitterinnen, Zigeuner, Zitterspielerin, Edel-damen und Nonnen. So gibt für ihn z. B. eine böhmisch-russische Melodie, auf die ein ländliches Thema folgt, „ein Bild, als wenn etwa eine Zigeunerbande sich in modernes Bauernvolk mischte.“ In einer SPOHRschen Symphonie spielen für SCHUMANN „unter einem wolkenlosen Himmel . . . die Kinder zu Scharen“, und aus dem Finale der großen Sonate von LÖWE sieht ihn „eine verschleierte Nonne wie durch ein Gitterfenster an“. Das Bild einer Nachtwandlerin zeigt sich dem Komponisten in dem 3. Konzert BENNETTS. Er schreibt darüber: „Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Komponierens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine solche Szene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da niemand zu atmen, und wenn die Teilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wunder-volle Akkord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen.“

Die letzte Untergruppe der bestimmten Gegenstände „Geister und mythologische Wesen“ steht mit 66 (9%) der vorhergehenden „Menschen“ vollständig gleich. Doch zeigen sich bei den drei Romantikern zwischen diesen beiden Gruppen beträchtliche individuelle Unterschiede. Während TIECK nur 5 Ausdrücke in Hinsicht auf „Menschen“ aufweist, steht er hier mit 34 (18%) an erster Stelle, dagegen bietet in dieser Gruppe SCHUMANN nur 19 Fälle (5%), während HOFFMANN mit 13 (7%) am wenigsten zu verzeichnen hat. TIECK spricht 12mal von Geistern und Gespenstern, daneben von Larven, Furien und Engeln. Auch benutzt er 2mal Personifikationen, wenn er von der „weinenden Wehmut“ und der „lachenden, gräßlichen Schadenfreude“ redet. Besonders in einer Symphonie zu dem Trauerspiele Macbeth sieht der Dichter die wunderbarsten Bilder und gewährt uns einen Einblick in seine lebhafteste visuelle Erregung, indem er schreibt: „Wie Gespenster zittert es durch all die Verworrenheit hindurch. Die Gestalten gewinnen bestimmtere Umrisse, furchtbare Bildungen schreiten be-

deutungsvoll über die Haide herüber . . . Das Auge sieht einen entsetzlichen Unhold . . ., um ihn her beginnt der magische Tanz aller Gespenster, aller Larven . . .“ „Ich weiß keinen Meister und kein Tonstück“, sagt TIECK weiter, „das diese Wirkungen auf mich hervorgebracht hätte, indem ich das rastlose . . . Treiben aller Seelenkräfte wahrgenommen hätte.“ HOFFMANN redet in den 13 Fällen dieser Gruppe neunmal von Geistern und Gespenstern; daneben verwendet er die Bezeichnungen Liebesgötter, Riese, Dämon und magische Erscheinung. Die Töne bewegen sich einmal bei ihm „wie gaukelnde Liebesgötter“ auf und nieder oder schreiten ein andermal wie ein Riese fort. In Mozarts Don Juan sieht HOFFMANN „feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken“. Bei unserem Komponisten finden wir die Bezeichnungen „Geist“ und „Gespenst“ fast nicht; er führt in den meisten Fällen mythologische Wesen an. So sieht er z. B. in einer Ouvertüre BENNETTS „allerhand schön verschlungener Gruppen spielender badender Najaden“. In einem Musikstück HILLERS springen für ihn plötzlich „ein paar gräulich harmonische Kobolde herein“, und bei einem Klavierkonzert bemerkt er allerlei Gestalten, darunter Erlkönig und Mignon.

Die „unbestimmten Gegenstände“ sind mit 104 Fällen (14 %) weit weniger zahlreich als die bestimmten Gegenstände, sie weisen unter sämtlichen Bestimmungen nach Tabelle II 5 % auf. Hier haben wir vermutlich ein Verhältnis vor uns, das die vorsichtige Formulierung unserer Aufgabe, wonach wir zunächst nur über die Schilderung des musikalischen Genießens Auskunft geben können, rechtfertigt; denn es ist sehr gut möglich, daß die Zahl der „unbestimmten Gegenstände“ beim wirklichen Genießen beträchtlich größer gewesen ist, aber in der nachträglichen Schilderung weniger oft festgehalten wurde als das Erleben bestimmter Gegenstände. — SCHUMANN hat nun in dieser Gruppe mit 48 (13 %) den größten Anteil, HOFFMANN tritt dagegen mit 18,5 % (36 Fälle) relativ am meisten hervor, während TIECK nur 20 (11 %) aufweist. Bei den unbestimmten Gegenständen unterschieden wir: „Gestalten“, „Bilder“, „Umrisse“ und „Schatten“. Wenn mit dem Ausdruck Bilder Gemälde gemeint war, so wurde der Fall, wie schon oben bemerkt, zu „Werke der bildenden Kunst und Technik“ gezählt. Bei SCHUMANN und HOFFMANN ist die Bezeichnung „Gestalt“ besonders beliebt, dieser

weist sie 13 mal, jener sogar 17 mal auf, während TIECK sie nur 6 mal anführt. Daneben redet auch HOFFMANN gern von „Erscheinungen“, die er 6 mal erwähnt. So regen ihn manche Musikstücke so auf, daß er sich hinaussehnt, „um in der Einsamkeit nun all die seltsamen Erscheinungen . . . deutlicher zu schauen“, andere Kompositionen reißen ihn hinein „in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen“. Während hier bei HOFFMANN auch das Kinästhetische hervortritt, zeigen die nächsten Beispiele anscheinend nur ein visuelles Erleben. So zieht für HOFFMANN in der BEETHOVENSCHEN Symphonie in C-moll „eine freundliche Gestalt glänzend daher und erleuchtet die tiefe grauenvolle Nacht“. Für Schumann treten z. B. in einer Sonate von TAUBERT „zwei neue, aber blasse Gestalten hervor“, und in einer Symphonie von BERLIOZ verdichten sich gewisse Umriss „mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten“. TIECK weist einen ähnlichen Gedanken auf, wenn er „in den schimmernden Tönen wahrzunehmen glaubt, wie sich reizende ätherische und erhabene Gestalten eben zusammenfügen wollen.“ Neben Gestalt ist in dieser Gruppe der unbestimmte Ausdruck „Bild“ am zahlreichsten vorhanden. SCHUMANN verwendet ihn 16 mal, während HOFFMANN 8 und TIECK nur 4 dieser Bezeichnung benutzen. Für diesen haben z. B. die Töne „individuell anschauliche Bilder“, und bei HOFFMANN bringt die Musik dem Zuhörer „ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes.“ — In Umrissen, Schatten usw. stehen HOFFMANN und TIECK mit den absoluten Zahlen 7 und 8 fast gleich, während auch hier wieder SCHUMANN mit 13 hervortritt. Für ihn laufen z. B. einmal Töne, zu formlosen Äthergebilden auseinander“. HOFFMANN sieht in der BEETHOVENSCHEN Instrumentalmusik Riesenschatten, die auf- und abwogen. TIECK läßt die Hoboe sprechen: „Und es folgt auf grünen Matten hinter uns der braune Schatten“.

Was nun die I. Gruppe „Linie“ betrifft, so hatten wir bei der Einteilung der Raumbilde von vornherein auf die Möglichkeit Rücksicht genommen, daß die Vorstellung der Tonbewegungen sich auch auf den räumlichen Eindruck der Linienführung übertragen würde. Unser Material aus der Musikschilderung der Gegenwart, das wir hier nicht veröffentlichen, enthält hierfür in der Tat zahlreichere Beispiele. Dagegen finden wir das Bild der Linie in der so reichen Mannigfaltigkeit räumlicher Gestalten, wie

sie die drei Romantiker bieten, nur 3mal, und zwar stehen die drei Fälle alle bei SCHUMANN. So sagt er z. B. von dem Komponisten OTTO, daß auf den unteren Flügelseiten seiner Falter hier und da sich dunklere Linien durcheinander ziehen.“

Ähnlich verhält es sich mit der zweidimensionalen Vorstellung von „flächenhafter Ausbreitung“. Auch diese Gruppe nimmt mit 16 Fällen (2 %) einen kleinen Raum ein. Davon entfallen wieder 13 (4 %) auf SCHUMANN, die anderen 3 (2 %) finden wir bei TIECK, während HOFFMANN also, wie auch bei der ersten Gruppe, hier nicht vertreten ist. MENDELSSOHN breitet z. B. in einer Ouvertüre für SCHUMANN „eine große tiefschlummernde Meeresfläche“ aus, und TIECK läßt den Gesang der Vögel sich wie ein Netz über die Landschaft spreiten.

Die Gruppe „Teile von Gegenständen“ umfaßt 58 Fälle (8 %). Davon weist SCHUMANN 30 (8 %) auf, HOFFMANN enthält 18 (9 %), während TIECK nur 10 (5,5 %) zu verzeichnen hat. Diese Gruppe enthält hauptsächlich Körperteile, und zwar wird am meisten von allen Ausdrücken die Bezeichnung „Flügel“ und Ähnliches angewandt, die wir 18mal finden. Man durfte von vornherein erwarten, daß die Phantasie durch die Musik vor allem zur Vorstellung des leicht Beweglichen angeregt wird. Diese Erscheinung fällt sofort schon bei der Gruppe „Aus der anorganischen Natur“ in die Augen, wo in der überwiegenden Zahl auf Wasser sich beziehende Gegenstände genannt werden. Wir werden auch bei der Besprechung der „Bewegungen“ wieder darauf zurückkommen. Bei TIECK treffen wir in den 10 Fällen der Gruppe den Ausdruck Flügel 8mal an, auch HOFFMANN benutzt ihn 6mal, dagegen ist er bei SCHUMANN mit der Zahl 4 weniger beliebt. Bei diesen gehen einmal in einem Duo von TAUBERT „die Flügel nur langsam auf und nieder“; für HOFFMANN wogen die Töne der Lieder „wie auf leuchtenden Schwingen . . . durch die Lüfte“, und bei TIECK ist es der Genius des Gesanges, „der leise mit den Flügeln“ rauscht. — Daneben werden von den drei Romantikern auch noch andere Ausdrücke benutzt. Für SCHUMANN taucht z. B. in einer THALBERG'schen Variation „das Lied des Kindes reizend und verklärt wie ein Engelskopf“ hervor, bei HOFFMANN werden in der Musik Geister wach „und schauen mit ernsten Augen tief hinein in die Brust“, und die Melodie der *F*-dur umfaßt ihn wie „mit lieblichen Armen“.

Zur letzten Gruppe der Raumgebilde „Allgemeine Be-

zeichnung des Gesamtraums“ wurden Bezeichnungen wie Geisterreich, Geisterwelt, Reich, Himmel, Paradies, Orkus usw. gezählt. In dieser Gruppe, die 74 (10%) Fälle zählt, ist HOFFMANN sehr stark vertreten. Bei ihm ist ja auch das romantische Streben nach dem Unendlichen und Jenseitigen am tiefsten ausgeprägt, was sich in der ganzen Art und Weise seiner Schilderung zeigt. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß „Geister“ und „Erscheinungen“ besonders beliebt bei ihm sind, und auch die Bezeichnung „Wolke“ wies er am meisten auf. In dieser Gruppe zeigt er nun mit der Gesamtzahl 40 (20,5%) mehr Fälle, wie SCHUMANN und TIECK zusammen. Bei diesem finden wir 21 (11%), während jener sogar nur 13 (4%) zu verzeichnen hat. Unter diesen erwähnt der Komponist 7 mal „Himmel“; auch TIECK verwendet diese Bezeichnung 8 mal, hat aber ein größeres Interesse für Land, Erde und Gegend, die er zusammen 11 mal anführt. Bei HOFFMANN ist Himmel nur 4 mal vertreten; dagegen hat der Dichter eine besondere Vorliebe für die Ausdrücke „Geisterreich“, „Geisterwelt“ und „Reich“, die er mit der Gesamtzahl 27 am meisten in dieser Gruppe benutzt. So führt ihn z. B. MOZART in die Tiefen des Geisterreichs; ein andermal öffnet die Musik „dem Menschen ein unbekanntes Reich.“ Die Koriolan Ouvertüre BEETHOVENS erschließt ihm „jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner fürchtbar angekündigt.“ TIECK läßt z. B. in der Musik „ein neues Land, eine paradiesische Gegend über unsern Häuptern“ sich ausspannen oder sagt einmal in seinen Gedichten: „Von den Tönen fortgezogen wirst du schönre Lande sehn.“ Für SCHUMANN öffnen sich im Adagio der 9. Symphonie BEETHOVENS „alle Himmel . . .“, BEETHOVEN wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen.“

D. Bewegungen.

Indem wir uns dem 3. Hauptabschnitt unserer Arbeit zuwenden, treten wir in das komplizierte Gebiet der Raumbewegungen ein, deren Vorstellung durch die gehörten Rhythmen in oft so zwingender Weise hervorgerufen wird. Es handelt sich dabei vermutlich nicht nur um ein Hinübergreifen in das visuelle Gebiet. Wir werden vielmehr annehmen dürfen, daß auch die Kinästhesie einen nicht unwesentlichen Anteil an den hier zu besprechenden Erscheinungen besitzt. Eine Schilderung

aus neuerer Zeit, die diesen Gedanken besonders nahe zu legen scheint, bietet uns z. B. HERMANN BAHR, der über die Uraufführung von STRAUSS' Elektra in Dresden (vgl. *Neue Freie Presse* Wien, vom 29. Januar 1909) folgendes ausführte: „Und ich hatte das Gefühl, von einer festen, aber sanften Hand gelassen gehoben, geduldig getragen und gelind emporgezogen zu werden, immer höher, immer höher, bis der mit seiner festen Hand mir zuletzt ganz oben zu stehen schien, auf einer weit vorspringenden Felsplatte gleichsam, von der weg er mich in den frischen Wind hinaushielt. So von dieser immer aufwärts, unerbittlich aufwärts treibenden Musik wehrlos entführt, ihr preisgegeben und anvertraut . . . war mein seltsam immer heller schlagendes Gefühl.“

Auch für die 3. Hauptgruppe liefert uns nun die Musikschilderung der Romantik ein reiches Material, nimmt dieser Hauptabschnitt doch im Verhältnis zu den optischen Qualitäten und Raumbildern mit 37^o/_o den größten Raum ein. Wir haben die Bewegungsbestimmungen so eingeteilt, daß dabei zunächst die Richtung, die Geschwindigkeit und die auf Entfernung (bzw. Annäherung, Vereinigung) gehenden Angaben berücksichtigt werden. Dazu kam die Beziehung der Bewegungen zu Erde, Wasser und Luft und eine Anzahl weiterer Bestimmungen, die in der Gruppe „Sonstiges“ aufgezählt wurden. Unter diesen Gruppen steht die „Richtung“ mit 281 (35^o/_o) an erster Stelle, sie nimmt 13^o/_o sämtlicher Bestimmungen ein. Zur Kategorie „Richtung“ gehören folgende Unterabteilungen: aufwärts, abwärts, vorwärts, rückwärts, seitwärts, bogenförmig, gebrochen, drehen, gaukeln. Unter diesen ist „aufwärts“ mit 99 Fällen (12^o/_o) am zahlreichsten vertreten und zwar unter den drei Schriftstellern am stärksten mit 44 (14^o/_o) bei TIECK, während HOFFMANN 32 (13^o/_o) und SCHUMANN nur 23 (9,5^o/_o) aufweisen. Sehr beliebt ist in dieser Gruppe der Ausdruck aufsteigen, der 26mal angewandt wird. Der Komponist redet einmal von aufsteigenden Dreiklangsmassen, HOFFMANN läßt z. B. die mächtigen Akkorde wie donnernde Meereswellen steigen, und für TIECK sind es die Töne, die „zu den Wolken aufwärts steigen und die hohen Sterne finden“. Auch die Ausdrücke aufwehen, aufschweben, aufschwingen, auffliegen werden 12mal benutzt. So vergleicht SCHUMANN das Rondo HASLINGERS mit einem Ballon, der gefüllt wird, „bis er endlich (im Allegro con moto) über die nachfolgenden Köpfe auffliege“. TIECK läßt „eine leise

Musik . . . wie ein Abendnebel vom Boden“ emporschweben Daneben ist einigemal von auffliessen, heraufschwellen und aufwogen die Rede, wie z. B. bei HOFFMANN, der einmal „von diesen Nachtigallenwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen“ spricht. Die Bezeichnung „hinaufklettern“ finden wir je einmal bei TIECK und SCHUMANN. Dieser vergleicht z. B. den Eindruck, den der Schluss eines CHOPINSchen Musikstückes auf ihn macht mit einer Empfindung, die er in der Schweiz gehabt hat, wo „an schönen Tagen die Abendsonne bis an die höchsten Bergspitzen höher und höher hinaufklimme . . .“. Bei HOFFMANN, bei dem ja das Glänzen usw. eine grosse Rolle spielt, finden wir nun noch emporstrahlen, emporblitzen, emporflimmern und auffunkeln. So nennt er zwei singende Schwestern „zwei im Wettgesang kämpfende Nachtigallen, aus deren tiefster Brust hell und glänzend die herrlichsten Töne auffunkelten.“

Die zweite Untergruppe der Richtung „abwärts“ weist 73 (9%) Bestimmungen auf. Davon entfallen 32 (10%) auf TIECK und 24 (10%) auf SCHUMANN, während HOFFMANN mit 17 (7%) hinter beiden zurückbleibt. Hier finden wir eine Anzahl Ausdrücke, die im Zusammenhang mit aufwärts genannt werden. So ist von einem Auf- und Niedersteigen, einem Auf- und Niederwirbeln, einem Auf- und Abwogen und einem Auf- und Niederfliegen die Rede. Doch werden auch häufig die Ausdrücke in Hinsicht auf „abwärts“ ohne Beziehung zu aufwärts angeführt. SCHUMANN spricht z. B. von den herabträufelnden Akkorden. HOFFMANN läßt „die schlangenzüngigen Septimen herabschweben . . . in eine ganze lichte Welt freundlicher Terzen“ und TIECK in den Tönen neue Akzente sich ausgiessen wie ein stiller Quell. Besonders beliebt sind in dieser Gruppe die Ausdrücke sinken und senken, die 17mal vorkommen. Für SCHUMANN geht der dritte Gedanke des ersten Themas einer Symphonie von BERLIOZ in immer tiefer sinkende Lagen, TIECK läßt z. B. in einer Arie „den Sopran sich senken und wieder steigen und HOFFMANN spricht von einem Weibe, die „den Gesang in einfachen Melismen bald in die Höhe führte, daß die Töne wie helle Krystallglocken erklangen, bald in die Tiefe hinabsenkte.“ Daneben werden auch Ausdrücke wie fallen, neigen, herniederwerfen, herniederziehen, niederwallen, herabkommen, hinunterführen u. a. genannt. Für TIECK hat z. B. der Musikgenuss eine berausende Wirkung,

von der er nichts mehr zu sagen weiß, „sondern wie von einem Meerstrudel immer tiefer und tiefer hinuntergeführt, immer mehr der obern Welt entrückt wird.“

Vergleichen wir nun die beiden Gruppen „aufwärts“ und „abwärts“ miteinander, so finden wir ein nicht unerhebliches Übergewicht von aufwärts über abwärts, eine Tatsache, die vielleicht mit einem stärkeren ästhetischen Interesse an der aufsteigenden Linie im Zusammenhang gebracht werden kann. SCHUMANN freilich ist in der Anwendung des Aufwärts und Abwärts annähernd gleich.

Die 3 nächsten Gruppen „vorwärts“, „rückwärts“ und „seitwärts“ weisen zusammen nun 15 Fälle auf. HOFFMANN ist in diesen 3 Gruppen überhaupt nicht und auch TIECK in seitwärts nicht vertreten. Vorwärts finden wir je 2 mal bei TIECK und SCHUMANN. Für diesen bewegt sich z. B. „im schönen Flusse der Gedanken . . . die Komposition vorwärts, und in einer Sonate von TAUBERT spricht er von einem Vor- und Zurückdrängen der Gedanken. In „rückwärts“ hat SCHUMANN 3 Bestimmungen (1%), während TIECK 4 (1%) zu verzeichnen hat, und zwar verwendet dieser nur den Ausdruck zurücksinken. Für SCHUMANN erweckt ein Andante cantabile den Eindruck, „als glühe in ein greises Gesicht ein Blitz von früher hinein und verkläre es eine Weile, und es sinke dann wieder ermattet aufs Ruhebett zurück“. Aus einer Symphonie BERLIOZ' sucht SCHUMANN herauszulesen, wie ein von Liebe erglühender Jüngling der Geliebten „entgegenstürzt und sie mit allen Seelenarmen umschlingen will und wie er atemlos zurückbebt vor der Kälte der Brittin“.

Die nächste Gruppe „seitwärts“ zeigt mit 4 Bestimmungen (1,5%) nur SCHUMANN. Einmal redet er von Massen, die herüber und hinüber schwanken, dann hat er wieder bei einem Musikstück die Empfindung, mit dem Kopfe links und rechts anzurennen und sich blutig zu ritzen.

Nehmen wir zu diesen 3 Gruppen den Gegensatz von aufwärts und abwärts hinzu, so weisen uns diese verschiedenen Bewegungsrichtungen auf die 3 Dimensionen des Raumes hin. Hier erhebt sich nun die interessante Frage, in welchem Maße die 3 Dimensionen an dem räumlichen Vorstellen unserer Romantiker beteiligt sind. Wir können die Frage dahin beantworten: im Großen und Ganzen fallen die meisten Be-

wegungen wohl unter den Gegensatz von oben und unten, d. h. die Phantasie arbeitet in den meisten Fällen mit dieser Dimension. In den wenigen Fällen von vorwärts, rückwärts und seitwärts ist außerdem die Mehrzahl etwas unsicher. Die 4 Bestimmungen von seitwärts, die aber eigentlich 2 Paare bilden (hinüber und herüber, rechts und links), enthalten freilich einen deutlichen Ausdruck für die seitwärts gehende Bewegung. Dagegen ist es meistens zweifelhaft, ob das „Zurück“ und „Vor“ im Sinne einer Bewegung in die Tiefe hinein oder aus der Tiefe heraus aufzufassen ist. Wir werden bei der Besprechung der Entfernungsbestimmungen diese Frage noch einmal aufnehmen.

Während in den seither besprochenen Bewegungen, wie es scheint, die Richtung in einem Sinn erfolgte, wird sie in den Bewegungsarten „bogenförmig“, „gebrochen“, „drehen und gaukeln“ verändert. Zu bogenförmig zählten wir hauptsächlich die Ausdrücke: Bogen, Woge und Welle, wenn mit dieser Bezeichnung die wellenförmige Bewegung angedeutet werden soll. Ist aber damit die Wasserwelle gemeint, so wurde dieser Ausdruck zu den Raumgebilden und zwar zur Gruppe „Aus der anorganischen Natur“ gezählt. Die Untergruppe „bogenförmig“ ist mit 26 Bestimmungen (3 %) vertreten. HOFFMANN hat mit der Zahl 13 (5 %) daran den größten Anteil, während SCHUMANN 8 (3 %) und TIECK sogar nur 5 (1,5 %) aufzuweisen haben. SCHUMANN redet 4mal von wogenden Bewegungen und 2mal von Wellenfiguren, ein andermal schwingt sich für ihn die dritte Abteilung einer Symphonie „wie ein Halbbogen auf und nieder“. TIECK spricht von Wurf, Welle und Woge und führt z. B. wundervolle Harmonien an, die sich wie Feuerfunken ablösen und „golden in herrlichen Bogen und Schwingungen“ niederregnen. HOFFMANN bevorzugt den Ausdruck „wogen“, den er 8mal erwähnt. So wogen z. B. wie auf leuchtenden Schwingen die süßen Töne durch die Lüfte. Daneben redet er von „werfen“ und von „Wellen des Gesanges“. Außerdem vergleicht er einmal einen musikalischen Gedanken mit einem silberhellen Strome, mit „den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen“.

Die Gruppe „gebrochen“ zeigt im ganzen 19 Bestimmungen (2 %). Während HOFFMANN in der vorigen Gruppe stark hervortrat, bleibt er hier mit 1 (0,5 %) weit hinter den beiden anderen zurück. TIECK weist 10 Bestimmungen auf (3 %), und SCHUMANN

hat mit 8 Fällen die gleiche relative Zahl wie dieser. HOFFMANN führt in dem einen Fall den Ausdruck „zucken“ an, den auch TIECK 3 mal zu verzeichnen hat. So jagen für HOFFMANN in einem Trio BEETHOVENS „Gedanken und Bilder . . . im rastlosen Fluge vorüber und leuchten und verschwinden wie zuckende Blitze“. Außer „zucken“ wird in dieser Gruppe noch 7 mal „zittern“ von TIECK verwandt. Bald kommen für ihn die Töne näher und zittern bestimmter durch die Luft, bald „erfüllt . . . der schmeichelnde Ton der Musik die Luft, und jede Luftwelle erzittert vor Freude“. Ein andermal ist es ein Abendnebel, der vom Boden emporschwebt und sich zitternd durch die Dämmerung wiegt. SCHUMANN wählt den Ausdruck zittern nur 3 mal, und zwar redet er von dem zitternden Grase, von der zitternden Schöpfung und dem zitternden Monde. Daneben spricht er von den schiefsten Brechungen des Hauptthemas und vergleicht Tonstücke mit Schmetterlingen, die oft „zackig, oft in schönen Bogen“ dahinfliegen. Auch die Bezeichnung „Zickzack“, die wir bei den Dichtern nicht fanden, treffen wir bei SCHUMANN an. So geht für ihn z. B. in den HILLERSCHEN Etuden die Empfindung „immer im Zickzack bergauf, bergunter“.

Die nächste Untergruppe „drehen, gaukeln“ enthält 49 Fälle (6^o/_o). Hier stehen unsere 3 Romantiker mit 6^o/_o relativ gleich, eine Erscheinung, die auch in anderen Gruppen der Bewegungen unsere Beachtung verdient. TIECK zählt 20 Fälle, während HOFFMANN und SCHUMANN mit 15 und 14 wenig hinter ihm zurückbleiben. Hierher gehören die Bezeichnungen: tanzen, scherzen, tändeln, umzingeln, umfassen, umschlingen, wirbeln etc. SCHUMANN sieht z. B. in der CHOPINSCHEN Tarantelle „den wirbelnden, vom Wahnsinn besessenen Tänzer vor sich“. Im Vergleich mit diesem Musikstück wirkt für ihn das BENNETTSche Rondo „wie der Tanz einer Grazie nach einem Hexenreigen“. TIECK läßt die süßen Gesänge gaukeln und scherzen durch die Lindenblüten oder die Musik „wie ein unschuldiges Kind spielen und tändeln“. HOFFMANN sieht in HAYDNS Jahreszeiten bunte Gestalten, „die uns in flimmernden Kreisen umtanzen“. Ein andermal möchte er sich selbst in den wunderbaren Tanz der seltsamen Erscheinungen verflechten.

Die Gruppe „Sonstiges“ enthält zum großen Teile unbestimmte, oft zur Gruppe „Richtung“ hinzielende Bewegungen.

So gehören hierher: hervortauchen, hervorstürzen, hervordrängen, weil die Richtung unbestimmt ist und nach oben oder auch nach der Seite hin gedacht werden kann. Daneben wurden auch hier Bezeichnungen wie kämpfen, streiten, ringen, wühlen etc. verrechnet. TIECK zählt 45 Bestimmungen, während sich bei HOFFMANN 38 und bei SCHUMANN 20 finden.

Die 2. Hauptgruppe „Geschwindigkeit“ umfasst mit 122 Bestimmungen (15⁰/₀) 3 Untergruppen und zwar: „schnell“, „langsam“ und „Ruhe und Übergang zur Ruhe“. Im Ganzen werden 85 Ausdrücke (10,5⁰/₀) in Hinsicht auf „schnell“ genannt. Die Gruppe „Ruhe und Übergang zur Ruhe“ enthält 35 (4⁰/₀), während „langsam“ mit 2 (0,25⁰/₀) kaum hervortritt. Auch wenn die Gruppe „Ruhe und Übergang zur Ruhe“ hinzugerechnet wird, nimmt „langsam“ nicht einmal die Hälfte von „schnell“ ein. Diese Tatsache ist geeignet unsere Verwunderung in hohem Maße hervorzurufen. Auf die schnellen Takteile folgen doch im allgemeinen die langsamen in der Musik; nun scheint jedoch die rasche Bewegungsart den Hörer mehr zu packen, was dann beim Schildern zum Ausdruck kommt. Betrachten wir nun die Gruppe „schnell“ näher, so stoßen wir bei unseren 3 Schriftstellern auf starke individuelle Unterschiede. So sind die Ausdrücke springen, fliehen, stürzen, jagen bei TIECK am beliebtesten, der sie 15 mal verwendet; auch SCHUMANN hat darin 11 Bezeichnungen, während HOFFMANN mit 7 zurücktritt. Dagegen hat dieser für schnell, rasch, wild etc. ein großes Interesse, indem er 11 Bezeichnungen aufweist, während SCHUMANN und TIECK nur je 4 besitzen. Bei HOFFMANN entfliehen 1 mal „schnell die freundlichen Gestalten“, die ihn bei der Musik umgeben, und in einem BEETHOVENSCHEN Trio jagen „Bilder . . . im rastlosen Fluge vorüber“. Für TIECK stürzt 1 mal im Gesange „die bunte Schar hervor und badet sich . . . in den melodischen Wellen“. In der schon erwähnten Symphonie zu MACBETH bricht z. B. für ihn ein „Ungeheuer los und stürzt mit wildem Sprunge in die Larven hinein“. Darauf „flieht alles und kehrt zurück“. SCHUMANN spricht z. B. von wilden Tonarten, wilden Märschen, wildem Volkstreiben und hinunterstürzenden Wassern. Neben diesen Ausdrücken gehören noch zur Gruppe „schnell“: Wind, Sturm, Orkan etc. TIECK hat nur 2 Ausdrücke, und zwar redet er von „Sturmnacht“ und „Sturmwind“, HOFFMANN weist 8 Bezeichnungen dieser Art auf, darunter „Sturmwind“ und „Gewitter-

sturm“, während SCHUMANN sie 5mal benutzt. So vernimmt er im Notturmo LISZTS den „nahenden Sturm, stürzende Wasserfälle und Lawinen“.

Die 3. Unterabteilung der Geschwindigkeit „Ruhe und Übergang zur Ruhe“ zeigt mehr ein Aufhören der Bewegung. TIECK zählt mit 16 (5 %) die meisten Fälle, während SCHUMANN in 10 (4 %) und HOFFMANN in 9 (4 %) fast gleichstehen. Hierher gehören hauptsächlich die Ausdrücke: verschwinden, untergehen zerfließen, zerschmelzen, verlöschen, verglimmen, verhallen, verbleichen. Bei SCHUMANN fließt in einer Sonate von LACHNER alles „wie vom Born glatt und ruhig fort“. Auch spricht er von „ruhigen Mondesstrahlen“, „ruhigen Wasserringen“ und einem „ruhenden Dorf“. Für HOFFMANN verbleicht 1mal der Glanz der Töne, oder diese werden mit Schwänen verglichen, die bald emporsteigen und „bald in süßser Liebesumarmung sterbend untergehen“. Bei TIECK versinken z. B. die Töne, wie der Mond untergeht, sie verlöschen wie ein fernes Licht; ein andermal gehen die Töne in eine gewisse Stille und Ruhe über oder eilen ihrem Untergange entgegen.

Die beiden Fälle von „langsam“ finden wir bei SCHUMANN. Einmal redet er von Schmetterlingen, die „oft träg, oft pfeilschnell“ fliegen, und dann sind es bei ihm die Flügel, die langsam auf- und niedergehen.

Die nächste Gruppe „Entfernung“ enthält mit 183 (23 %) nach der „Richtung“ die meisten Fälle und hat unter sämtlichen Bestimmungen (vgl. Tabelle II) 8,5 %. Sie umfaßt die 4 Untergruppen: „Annäherung“, „Vereinigung“, „Entfernung, Trennung“ und „Verfolgen“. „Annäherung“ nimmt mit der Gesamtzahl 45 (6 %) ungefähr $\frac{1}{4}$ ein. TIECK tritt hier mit 21 (6,5 %) am meisten hervor, auch HOFFMANN zählt 15 Bestimmungen (6 %), während SCHUMANN mit 9 (4 %) zurückbleibt. In diese Gruppe wurden folgende Ausdrücke eingeordnet: näherkommen, zurückkehren, herbeispringen, nähertreten, näherschwimmen, entgegenquellen, herüberwehen, herüberschwingen, herbeischweben usw. So wechseln für SCHUMANN in anmutiger Folge „starke und leise Stimmen und nahen und fliehen“; ein andermal spricht er von auf- und abspazierenden Personen. HOFFMANN sieht einmal Melodien wie kleine goldne Morgenwölkchen daherziehen oder glühende Düfte daherwehen. Dann erweckt z. B. die

Musik wieder in ihm den Eindruck, als träten Gestalten aus dem düsteren Nebel heraus und schritten auf ihn zu. Für TIECK sind es die Töne, die einmal aus der Ferne seinem Ohre näher schwimmen, ein andermal näherkommen und bestimmter durch die Luft zittern. Dann spricht er z. B. von einem melodischen Gesang, der ihm wie ein rieselnder Bach entgegenquillt.

Die 2. Untergruppe „Vereinigung“ steht mit 47 (6⁰/₀) der 1. in der Zahl fast gleich und zeigt bei den drei Schriftstellern wenig Unterschiede. TIECK besitzt 18 Fälle (6⁰/₀), während SCHUMANN 16 (6,5⁰/₀) und HOFFMANN 13 (5,5⁰/₀) aufweisen. In diese Gruppe gehören die Bezeichnungen: vereinigen, verschlingen, umarmen, verbrüdern, zusammenkommen, zusammenfügen, zusammenschieben, zusammenschmelzen usw. In der Sonate von HARTMANN tauchen z. B. für SCHUMANN neue Gedanken auf; sie umschlingen sich, trennen sich wieder. KLARA WIECKs Soiréen bezeichnet er als seltsam verschlungene Arabesken. HOFFMANN redet von „geheimnisvoll verschlungenen Kreisen“ und sieht wie in der Musik „sich einzelne unwillkürlich scheinende Pinselstriche zu kühn herausschreitenden Gestalten vereinen.“ Auch spricht er von kristallinen Klängen, die emporflimmern und „vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft... strömen“. Für TIECK sind es häufig die Töne, die sich umschlingen, umarmen oder ineinanderschmelzen.

Die 3. Untergruppe „Entfernung, Trennung“ erreicht mit 87 (11⁰/₀) die höchste Zahl in der Gruppe „Entfernung“. Auch hier weisen unsere drei Romantiker keine großen Unterschiede auf. SCHUMANN hat mit 31 (13⁰/₀) die meisten Fälle, während HOFFMANN mit 29 (12⁰/₀) und TIECK mit 27 (8,5⁰/₀) kaum hinter ihm zurückbleiben. Hierher gehören folgende Ausdrücke: fortschreiten, fortstürzen, fortspringen, entfliehen, hinausführen, auseinanderreiben, in die Ferne gehen, in die Ferne führen, hinüberschwimmen, auseinanderfließen, wegfliegen, fortgezogen werden, sich fortgerissen fühlen; auch Bezeichnungen „in das ferne Land tragen“, „in das Reich des Lichts wallen“ oder vorüberschweifen, vorübergleiten, vorüberfliegen, vorüberschweben usw. wurden hier untergebracht. So vergleicht SCHUMANN den ersten Satz einer Sonate mit einer vorüberschwebenden Fee, und ein Konzert TAUBERTS ist geeignet, ihn „hinaus in

die Ferne und tief hinein in die grünen Wälder“ zu ziehen. Im Trio MARSCHNERS fühlt er sich fortgerissen, und in einer TAUBERTSchen Sonate wird er fortgezogen. Ein andermal vernimmt er wieder „eine Musik, die froh ist und macht, auf der man fortschaukelt ohne viel zu fragen, warum oder wohin.“ Für HOFFMANN sind es z. B. die Töne der Orgel, die zur brausenden Flut anschwellend, ihn fortreißen, und die musikalischen Tragödien erwecken in ihm den Eindruck, als „walle der Mensch in wunderbarer Weihe auf den Tönen . . . in das Reich des Lichts.“ Dann sind es z. B. wieder Gestalten, die „zu einem Lichtpunkt verschweben . . . und blitzend auseinanderfahren.“ TIECK vergleicht die Musik einmal mit einem „Strome, der uns mit sanfter unwiderstehlicher Gewalt jenseits, jenseits hinüberführt“. Von der Wirkung des Gesanges sagt TIECK:

„Mein Herz erklang in seinen tiefsten Gründen,
 Ich sprach zu mir, ich weiß nicht, was ich sprach,
 Ich ging den Quell der Melodie zu finden,
 Nicht ging ich, nein, es zog mich himmlisch nach.“

Ein „Sich-Verfolgen“ wird weniger häufig geschildert und zwar im ganzen 4mal (0,5%). Dabei besitzt TIECK 2 Fälle, während bei SCHUMANN und HOFFMANN nur je 1 anzutreffen ist. In einem BEETHOVENSchen Trio sieht HOFFMANN Gestalten, die „sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen“. Auch TIECK spricht von Gruppen, in denen alles jagt und sich verfolgt. SCHUMANN erwähnt einen schlanken Ritter, der eine Maske verfolgt.

Hier tritt uns noch einmal die Frage entgegen, in welchem Maße der dreidimensionale Charakter der Musik bei der Schilderung der 3 Romantiker zum Ausdruck kommt. Fälle, wie „in das Land der Sehnsucht tragen“ oder „in das Reich des Lichts wallen“ sind der aufwärts gehenden Bewegung nahe verwandt. Dagegen ist es wieder bei vielen Bezeichnungen unsicher, ob sie eine vertikale Richtung andeuten, als seitwärts führende Bewegungen oder als Tiefenvorstellungen aufzufassen sind. Wir erwähnen z. B. nur die auf- und abspazierenden Personen und die Stelle, in der SCHUMANN von der anmutvollen Form eines SCHUBERTSchen Werkes spricht, „in neu verschlungener Weise nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend“.

Die letzte Hauptgruppe „Beziehung der Bewegung zu Erde, Wasser, Luft“ umfaßt in der Gesamtzahl 114 Fälle (14%). TIECK tritt mit der absoluten Zahl 48 (15%) hervor, während SCHUMANN ihn mit 17% (40 Fälle) relativ übersteigt; dagegen hat HOFFMANN nur 26 (11%) aufzuweisen. In Hinsicht auf „Beziehung der Bewegung zu Erde“ stehen unsere 3 Romantiker fast gleich. TIECK zählt 7 Bestimmungen (2%), während SCHUMANN und HOFFMANN je 6 Fälle (2,5%) besitzen. In diese Gruppe wurden die Bezeichnungen eingeordnet: schreiten, schleichen, schlüpfen, verkriechen, wandeln usw. — In einer BEETHOVENSCHEN Musik schreitet für HOFFMANN Hamlets Schatten über die Bühne, und SCHUMANN hat in einer SCHUBERTSCHEN Symphonie die Empfindung, „als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche“. Für TIECK bringt die Musik einmal die anschaulichsten Bilder. Er sieht Wassergeister auf dem Meeresspiegel schwimmen oder wandelt selbst mit den Tönen durch einen schönen sonnenglänzenden Wald.

In den beiden nächsten Gruppen treffen wir eine Anzahl Ausdrücke an, die uns schon z. T. bei der aufwärts oder abwärts gehenden Bewegung oder bei „Entfernung“ begegnet sind. Betrachten wir zunächst die Gruppe „Beziehung der Bewegung zu Wasser“, so treffen wir im Ganzen 36 Fälle an (4,5%). SCHUMANN ist mit 16 Bestimmungen (7%) TIECK fast gleich, der 18 (6%) aufweist. Dagegen bleibt HOFFMANN mit 2 Fällen (1%) weit hinter beiden zurück. TIECK benutzt mit Vorliebe den Ausdruck „schwimmen“, den er 8mal erwähnt. SCHUMANN verwendet ihn gar nicht, dagegen bevorzugt er die Bezeichnung „fließen“, die wir 10mal bei ihm antreffen, während sie TIECK nur 6mal aufweist. Auch HOFFMANN spricht in den beiden Fällen von „fließen“. Daneben finden wir noch bei SCHUMANN und TIECK die Ausdrücke baden, gießen, quellen, tauen usw. SCHUMANN redet z. B. von „fließenden Harmonien“, von „fließenden Sätzen“, von „fließenden Klangstücken“ und drückt einmal seine Empfindung bei einem BENNETTSCHEN Tonstück mit den SCHILLERSCHEN Worten aus:

„Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen.“

HOFFMANN läßt einmal den Gesang fließender werden oder ihn wie einen Strom dahinfließen. Für TIECK schwimmen häufig in der Musik die Töne selbst. Doch wird

er auch oft in ihren Strom hineingerissen, indem seine Seele mit diesem schwimmt.

Die letzte Gruppe „Beziehung der Bewegung zu Luft“ enthält 59 Bestimmungen ($7,5^0_0$). TIECK hat daran mit 23 (7^0_0) den größten Anteil, während SCHUMANN und HOFFMANN mit 18 ($7,5^0_0$) vollständig gleichstehen. Hier wären besonders die Bezeichnungen zu nennen: fliegen, flattern, schweben, schwingen. TIECK nimmt gerne den Ausdruck „schweben“, den er mit 9 am meisten verwendet und weist nur 2 mal „fliegen“ auf. Dagegen hat SCHUMANN ein großes Interesse für fliegen, das er 8 mal erwähnt, während er schweben nur 3 mal besitzt. Bei HOFFMANN ist die Verteilung der beiden Ausdrücke gleichmäßiger, er verwendet 6 mal fliegen und zeigt auch 5 mal schweben. „Flattern“ benutzt HOFFMANN überhaupt nicht und „schwingen“ treffen wir nicht bei SCHUMANN an. Für HOFFMANN schwingen sich z. B. die Lieder aus dem Innern zu den lichten Himmelsräumen auf. SCHUMANN redet einmal von fliegenden Triolen und vergleicht ein Musikstück BERTINIS und ein Rondo HASLINGERS mit einer Luftfahrt. Die G-moll Symphonie MOZARTS ist für ihn eine griechisch schwebende Grazie. TIECK bemerkt in der Musik einmal bunte schwebende Gestalten; ein andermal sieht er einen Abendnebel vom Boden emporschweben.

Die Erscheinung, daß die auf Wasser und Luft sich beziehenden Bewegungen besonders häufig vorkommen, ist nicht überraschend. Man konnte a priori vermuten, daß die Musik die Beziehung zu den beweglichen Elementen näher legen würde. Daß dabei die Vorstellung des Luftraums noch bedeutend häufiger angeregt wird als die des Wassers, war bei der Natur der Töne ebenfalls zu erwarten. Ist doch die Luft der beste Ort für das Hinausprojizieren musikalischen Empfindens und geeignet, den Genießenden über alle Grenzen sinnlicher Wahrnehmung hinauszuführen. Dem entspricht, daß die Verlegung in den Luftraum bei allen 3 Romantikern am meisten vorkommt.

Werfen wir nun noch einen kurzen Blick auf die einzelnen Gruppen, so bemerken wir, daß sie fast alle bei unseren drei Romantikern vertreten sind, ja, daß innerhalb dieser Gruppen nicht selten gleiche Redewendungen bei allen drei Schriftstellern sich finden. Diese Tatsache kann uns als Beweis dafür dienen, daß doch auch die Zeit und Mode auf die Gedankenzusammenhänge nicht ohne Einfluß gewesen zu sein scheint. Bald mit uns ver-

eint, bald von uns losgelöst führen die Gedanken ihr eigenes Dasein, werden von uns gedacht und sind doch mächtig genug, uns zu formen. Eine Ideengemeinschaft verknüpft oft die Zeitgenossen miteinander, sie kann auch über die Grenzen der Zeit hinweggehen und Menschen entlegenster Jahrhunderte verbinden. Daneben leben in uns gewisse Anschauungsformen, Wahrnehmungen verschwindender Einzelheiten, Perzeptionen von scheinbar nicht zusammengehörenden Dingen. Auch solche Wahrnehmungen haben ihre besondere Geschichte, sie sind entweder durch eine feine Ausstattung der Sinnesorgane rein physiologisch bedingt oder durch eine besonders verfeinerte Kultur und durch den Reichtum an Assoziationen gegeben.

Bibliographie.

Folgende Bibliographie enthält eine Zusammenstellung synästhetischer Erscheinungen unter besonderer Berücksichtigung der *audition colorée*. Wir beschränken uns auf eine kleinere Zahl von Arbeiten und verweisen zur Vervollständigung auf die Bibliographien der *Année psychologique* 1899 (131 Nummern) S. 174f. und die hierzu gegebenen Ergänzungen von W. STERN in: „Psychologie der individuellen Differenzen“, Leipzig 1900 (11 Nummern) und

H. LAURES. *Les Synesthésies* (Bibliothèque de Psychologie expérimentale et de Métapsychie Nr. 6), S. 95. Paris, Bloud & Cie. 1908.

Es sei jedoch erwähnt, daß diese Bibliographie eine Anzahl neuer Arbeiten auf diesem Gebiete aufweist.

BLEULER und LEHMANN. *Zwangmäßige Lichtempfindungen durch Schall*. 1881.

GALTON. *Inquiries into human faculty*. 1883.

STEINBRÜGGE. *Über sekundäre Sinnesempfindungen*. 1887.

SUAREZ DE MENDOZA. *L'audition colorée*. Paris 1890.

A. BINET. *Le problème de l'audition colorée*. *Revue des Deux Mondes*, Tome 113. 1. Okt. 1892. S. 586—614.

II. BEANIS et A. BINET. *Sur deux cas d'audition colorée*. *Revue philosophique*, Tome 33. 1892. S. 448—461.

FLOURNOY. *Des phénomènes de synopsis*. 1893.

GRUBER, E. *L'audition colorée et les phénomènes similaires*. *Rev. Scientif.* 51 (13), 394—398. 1. April 1893.

MARSHALL, H. R. *Note on Colour-Hearing*. *Amer. Journ. of Psychol.* 5 (3), 416—420. 1893.

MIRTO. *Contributo al fenomeno di sinestesia visuale udizione colorata*. *Rif. med.* 4, 72. 1894.

ZEHENDER, W. *Über die Theorie des Farbenhörens*. *ZEHENDERS klin. Monatsbl. f. Augenheilk.* 32. Jahrg. 1894. 293—298.

HILBERT, R. *Zur Kenntnis der sogen. Doppelpfindungen*. *Archiv f. Augenheilk.* 31, 35—48. 1895.

HENNIG, R. *Entstehung und Bedeutung der Synopsien*. *Zeitschr. f. Psychol.* 10, 183—222. 1896.

ITELSON, G. *Über paradoxe Nebenvorstellungen (sog. audition colorée)*. III. intern. Kongr. f. Psychol. 476. 1897.

SOKOLOW, B. P. *Tatsachen und Theorie des Farbenhörens*. *Voprosi Philos.* 8, 1897.

- COLMAN, (W. S.). *Further Remarks on „Colour Hearing“*. Lancet. 1898 (I). 21—24.
- MOCH, (G.). *Le calcul et la réalisation des auditions colorées*. Rev. Scient 4e S. 1898. X, 225—230.
- CLAVIÈRE, J. *L'audition colorée*. Ann. psych. 5, 161—178. 1899.
- SOKOLOW. *L'individuation colorée*. Rev. philos. 51 (1), 36—46. 1901.
- LEMAITRE, AUG. *Audition colorée et Phénomènes connexes observées chez les écoliers. Avec 120 figures*. Paris, Alcan; Genf, Eggimann. 1901.
- Die Arbeit stellt sich das Ziel, die Arbeiten GALTONS und FLOURNOYS zu vervollständigen.
- CECONI. *Intorno ai fenomeni di sinestesia*. Giorn. R. Accad. Med. Torino 64, 97—143.
- LAIGNEL-LAVASTINE. *Audition colorée familiale*. Rev. neurol. 9 (23), 1152—1162. 1901.
- DAURIAC, (LIONEL). *Des images suggérées par l'audition musicale*. Revue philosophique. Nov. 1902.
- SÉGALEN, (V.). *Les Synesthésies et l'école symboliste*. Mercure de France. Avril 1902.
- CLAPARÈDE. *Persistance de l'audition colorée*. Compte-rendu hebdomadaire de la Société de Biologie. L. V. 30,6 nov. 1903.
- MARAGE. *Action sur l'oreille à l'état pathologique des vibrations fondamentales des voyelles*. Revue Acad. des Sciences. 1903. CXXXVI.
- VOLKELT, JOHANNES. *Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung*. Zeitschr. f. Psychol. 32, S. 33. 1903.
- LEMAITRE, A. *Audition colorée hallucinatoire, stabilité et hérédité des photismes*. Arch. de psychol. 3, 164—177.
- TATSUSABURO, SARAI. *Ein Fall von akustisch-optischer Synästhesie (Farbenhören)*. Zeitschr. f. Ohrenheilk. 46, 130—135. 1904.
- AZOCLAY, L. *Un cas d'audition et de représentation colorées réversibles*. C. R. Soc. de Biol. 56, 24—26.
- CHALUPECKY, H. *Farbenhören*. Wien. klin. Rundschau 18 21—24). 273—276; 395—397; 412—424; 430—432.
- HARRIS, D. J. *On Psychochromaesthesia and Certain Synaesthesiae*. Edinburgh Med. Journ. 18, 529—539.
- SMITH, H. L. *Synesthesia*. Bull. Johns Hopkins Hosp. 16, 258—262.
- STELZNER, H. F. *Audition colorée*. Ann. d'Ocul. 131, 137. 1904.
- HOLDEN, E. S. *Color-Associations with Numerals*. Science, N. S. 23, 270.
- G. LOMER, *Beobachtungen über farbiges Hören (auditio colorata)*. Archiv f. Psychiat. u. Nervenkrankh. 40 (2), 593—601. 1905.
- CH. ROSSIGNEUX. *Essai sur l'audition colorée et sa valeur esthétique*. Journ. de psychol. 2 (3), S. 193—215. 1905.
- SOKOLOW. *Individuation colorée*. Revue philosophique. Janvier 1907.
- OTTKAR FISCHER. *Über Verbindung von Farbe und Klang*. Zeitschr. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. II, 501. 1907.
- II. LAURENS. *Les Synesthésies. (Bibliothèque de Psychologie expérimentale et de métapsychie No. 6.)* 97 S. 8°. Paris, Bloud & Cie. 1908.
- LILLIEN J. MARTIN. *Über ästhetische Synästhesie*. Zeitschr. f. Psychol. 53 (1). 1909.

Lebenslauf.

Am 11. November 1881 wurde ich, MORITZ KATZ, zu Bobenhausen II, Kreis Schotten, in Oberhessen geboren. 8 Jahre lang besuchte ich die Volksschule meines Heimatortes, trat dann in die Präparandenanstalt zu Lich und 1899 in das Lehrerseminar zu Alzey in Rheinhessen ein, das ich 1902 absolvierte. Nachdem ich kurze Zeit eine Hauslehrerstelle zu Frankfurt a. M. bekleidet hatte, wurde mir im September 1902 die Verwaltung einer Lehrerstelle an der Höheren Bürgerschule zu Groß-Bieberau bei Darmstadt übertragen. Im Frühjahr 1904 unterzog ich mich mit Erfolg der Definitorialprüfung für Volksschullehrer zu Darmstadt und wurde auf Grund dieses Examens durch Dekret vom 23. August 1906 zum definitiven Lehrer der Anstalt ernannt. Neben dem zu erteilenden Unterrichte bereitete ich mich zum Maturitätsexamen vor, das ich im Oktober 1907 als Nichtschüler an der Oberrealschule zu Gießen bestand. Nachdem ich schon im Wintersemester 1906 07 und im Sommersemester 1907 Vorlesungen an der Technischen Hochschule zu Darmstadt gehört hatte, verließ ich Ende Oktober 1907 den hessischen Schuldienst, um zunächst meine Studien in den Naturwissenschaften, Mathematik und Philosophie an der Universität Gießen zu betreiben. Im Sommersemester 1908 studierte ich in München und vom Wintersemester 1908 09 an bis jetzt wieder in Gießen. Vorlesungen hörte ich u. a. bei den Herren Professoren GROOS, SIEBECK, MESSER, KINKEL, KÖNIG, HANSEN, SPENGLER, FROMME, NETTO, PASCH, GRASSMANN, RÜNTGEN, GRÄTZ, LIPPS, HERTWIG, GÖBEL.

Allen diesen Herren spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus, insbesondere meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. GROOS, durch dessen Anregung und Mitwirkung vorliegende Arbeit entstand.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML Katz, Moritz
410 Die Schilderung des
S4K3 musikalischen Eindrucks
 bei Schumann

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 07 10 004 8