

SKRJABINS FARB-TON ZUORDNUNGEN IM UMFELD ÄHNLICHER SYNÄSTHETISCHER BESTREBUNGEN IN DER KUNST SEINER ZEIT

Marek Kepřt

1. Skrjabins *Prométhee* op. 60

Alexander Nikolaevitsch Skrjabin (1872–1915) fällt das Primat zu der erste Komponist zu sein, der in seiner Partitur den Versuch unternimmt, Musik und Farblicht in einer Art von Gesamtkunstwerk zu verbinden. Die symphonische Komposition *Prométhee* op. 60 mit dem Untertitel „Poeme du feu“, komponiert in den Jahren 1908–1910, ist es, in der ausser den geläufigen Orchesterstimmen eine „Luce“ genannte Stimme vorkommt, die mittels eines Farbenklaviers auf eine Leinwand zu projizierendes färbiges Licht enthält. Dieses ist in Form von Noten zweistimmig notiert. Die Angaben dazu, welcher Note welche Farbe entspräche, stammen von Skrjabins engem Vertrauten und späteren ersten Biographen Leonid Sabaneev. Dieser überliefert uns folgende Farb-Ton Zuordnungen:

C	rot
Des	violett (lila)
D	gelb
Es	stahlartig mit Metallglanz (bleiern)
E	blau-weißlich (mondfarben)
F	grün
Fis	blau-grell (reines, helles Blau)
G	orange-rosa
As	purpur violett (lila)
A	grün
B	wie Es (stahlartig mit Metallglanz/bleiern)
H	ähnlich dem E

Diese Angaben wurden Ende der 70er Jahre nach Einsicht und genauer Untersuchung des Autographs von dem Musikwissenschaftler Joseph Lederer bestätigt. In seiner Studie über „Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjabins op. 60“ schreibt er: *„Die Richtigkeit (der Farb-Ton Zuordnungen), die bislang lediglich aufgrund der engen*

PROMETHEUS
The Poem of Fire

Alexander Scriabin, Op. 20
1872-1911

Lento. Brumex. u. n. J. ca. più lento a tempo arco mystero

Flute I.

Flauto Piccolo.

Flauti I. II.

Flauto III.

Oboi I. II.

Oboe III.

Claroni inglese.

I. II.

2 Clarinetti in B.

III.

Clarinello Basson
in B.

Fagotti I. II.

Fagotto III.

Violoncelli.

I. II.

III.

IV.

5 Corni in F.

V.

VI.

VII.

VIII.

5 Trombe
in B.

5 Tromboni
o Tubi.

Timpani.

Cassa.

Piatti.

Tam - Tam.

Piasso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncelli.

Contrabasso.

No. 8006 EE4705 Ernst Eulenburg Ltd.

Abbildung 1: Die erste Seite der „Prometheus“-Partitur von A. N. Skrjabin

persönlichen Beziehungen Sabaneevs zu Skrjabin angenommen werden konnte, läßt sich nunmehr hier erstmals auch durch autographes Quellenmaterial bestätigen und mit einigen Anmerkungen bzw. geringfügigen Korrekturen versehen. Es handelt sich dabei um den, von der Pariser Nationalbibliothek im Jahre 1978 erworbenen, aus dem Nachlaß Sabaneevs stammenden Erstdruck der Partitur des Prométhee, der eigenhändige Eintragungen Skrjamins zu Farb-Ton-Zuordnungen enthält und ohne Zweifel Sabaneev als Quelle für seine Mitteilung gedient hat. Nach genauer Untersuchung der ersten 130 Takte der Partitur kann zu diesem ‚Autograph‘ festgestellt werden, daß Skrjabin in geradezu minutiöser Form fast bei jedem Tonwechsel der beiden Lichtstimmen die entsprechende Farbe bzw. Farbmischung hinzuschreibt und mit Bemerkungen aus seiner subjektiven, solipsistischen Empfindungswelt (wie z. B. ‚Sturz in die Finsternis‘, ‚dunkler Blitz‘, ‚furchbar‘ etc.) versieht.¹

Wie schon bemerkt wurde ist die Luce-Stimme zweistimmig notiert. Es ist deshalb von entscheidender Wichtigkeit zu betonen, daß Sabaneevs Zuordnungen sich in der Partitur auf Einzeltöne beziehen, da aus Farbkombinationen, wie sie sich aus dem gleichzeitigen Erklängen zweier Stimmen ergeben, die Grundfarben nicht, oder nur in seltenen Fällen zu entziffern sind. In Wirklichkeit aber setzt Skrjabin nicht Einzeltöne mit Farben in Verbindung, sondern Klangzentren seiner synthetischen Akkorde. Während die Oberstimme der Luce-Stimme streng dem harmonischen Ablauf der Komposition folgt (ihre Noten sind stets die Grundtöne der gerade vorkommenden synthetischen Akkorde), so ist die Unterstimme, deren Sinn in der Skjabin-Literatur lange unerkannt blieb, der eigentliche Träger eines esoterischen Programms (nähere Angaben dazu wären der schon erwähnten Studie Lederers zu entnehmen). Dafür, daß Skrjabin tatsächlich nicht Einzeltöne, sondern seine jeweiligen Klangzentren mit bestimmten Farben verbindet, liefert uns dieser selbst den besten Beweis. Nach Überlieferung des englischen Psychologen Charles Samuel Myers, der anlässlich eines Besuchs Skrjamins in England im Jahre 1914 diesen auf sein Farbenhören hin untersuchte, meinte der Komponist, ein Ton hätte für ihn „*an und für sich keine Farbe, er hat die Farbe seiner Tonart*“.² Myers ist neben Leonid Sabaneev ein weiterer Zeitgenosse Skrjamins, der uns dessen Farb-Ton Zuordnungen authentisch in Form einer folgendermassen dargestellten Tabelle überliefert:

Rot	Orange	Gelb	Grün	Blau	Violett	
C	G	D	A	E	H	Fis

Weiter schreibt Myers: „Die Farben der übrigen Tonarten, Des, As, Es, B und F nimmt er als außerhalb des Spektrums liegend an, entweder ultraviolett oder infrarot. So ist F am Rande von Rot und weist häufig metallischen Glanz auf.“³

¹ Lederer, Joseph-Horst: Die Funktion der Luce-Stimme in Skrjamins op. 60 in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin (Studien zur Wertungsforschung 13), Graz 1980, S. 134.

² Myers, Charles Samuel: Zwei Fälle von Synästhesie in: Skrjabin, Alexander Nikolaevitch: Briefe, Leipzig 1988, S. 386.

³ Ebd. S. 386.

Mit Hilfe der Zuordnungen Myers' gewinnen nun auch bestimmte Tatsachen in den Zuordnungen von Sabaneev an Klarheit so – stellen die außerhalb des Spektrums liegenden undeutlichen Aussagen über Es und B (die nach Sabaneev beide „stahlartig mit Metallglanz“ wären) den Versuch dar, infrarote oder ultraviolette Werte zu verbalisieren. Auch die undeutlichen Aussagen über E (blau-weißlich-mondfarben) und H (ähnlich dem E) werden hier klargestellt als E – zwischen Grün und Blau liegend und H – zwischen Blau und Violett liegend – welche beide als „Mondfarben“ bezeichnet werden können, aber dennoch einen deutlichen nicht zu verwechselnden Unterschied in ihrer Färbung aufweisen.

Andererseits wären kleine Verschiebungen in den Aussagen von Sabaneev und Myers deutlich und zwar in den Farbangaben zu den Tönen G, D, A und Fis:

Zuordnungen nach Sabaneev:	Zuordnungen nach Myers:
G = orange-rosa	rot bis orange rot
D = gelb	orange bis gelb
A = grün	gelb bis grün
Fis = blau, grell	violett

Könnten die Angaben über G, D und A einfach bei Myers als detaillierter und genauer, aber dennoch eigentlich von demselben Grund ausgehend angesehen werden, so verblüfft doch Myers Angabe über die Zuordnung von Fis – Violett. Eine vernünftige Erklärung dieses Unterschiedes läßt sich hier nicht bieten. Es ist von Bedeutung, daß wir von Myers erfahren, daß Skrjabin nicht nur eigene, sondern auch fremde Kompositionen mit Farbvorstellungen verbindet, deren Intensität aber je nach Charakter der jeweiligen Komposition sehr verschieden ist. So sind für ihm zum Beispiel *„bestimmte Kompositionen, darunter die meisten Sinfonien von Beethoven, ... nicht von der Art, daß sie die Farbe brauchen, sie sind zu intellektuell im Charakter.“*⁴

Die Äusserung über die „Intellektualität im Charakter“ weist allen Anschein nach darauf hin, daß Farbe für Skrjabin dort mehr hervortritt, wo Emotionen auf Kosten von Ratio überwiegen. Skrjabin spricht auch davon, daß er beim Anhören von Musik im Allgemeinen nur ein „Gefühl“ der Farbe hat, und *„erst wenn das Gefühl sehr intensiv ist“, es dazu übergeht, ein „Bild der Farbe zu vermitteln“.*⁵

2. Die Farb-Ton Zuordnungen von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow

Nach Überlieferung von Myers wurde Skrjabins Interesse auf das Phänomen des Farbenhörens durch ein Erlebnis bei einem Konzert in Paris gelenkt, und zwar *„als er, neben dem Komponisten Rimski-Korsakow, seinem Landsmann, sitzend, bemerkte, daß das Stück, daß sie hörten (in D-dur), ihm gelb erscheine, worauf sein Nachbar erwiderte, ihm komme die Farbe ähnlich vor, nämlich golden. Seitdem hat Skrjabin mit seinem*

⁴ Ebd. S. 386.

⁵ Ebd. S. 385.

Landsmann und mit anderen Musikern die Farbeindrücke von anderen Tonarten verglichen, insbesondere von H-, C- und Fis-Dur; und er nimmt an, daß in dieser Hinsicht eine allgemeine Übereinstimmung besteht. Er gibt allerdings zu, daß, während ihm Fis-Dur violett erscheint, Rimski-Korsakow diese Tonart grün erscheint, doch führt er diese Abweichung auf eine unwillkürliche Assoziation mit der Farbe von Laub und Gras zurück, die den häufigen Gebrauch dieser Tonart für pastorale Musik bedingt ist. Er räumt auch ein, daß es einen gewissen Auffassungsunterschied bezüglich der Farbempfindung von G-Dur gibt. Trotzdem glaubt er, wie es allgemein bei den Vertretern der Synästhesie der Fall ist, daß die einzelnen von ihm wahrgenommenen Farben von allen Menschen, die das Farbengehör besitzen, geteilt werden müssen.“⁶

Diese Passage ist insofern interessant, da sie bezeugt, daß Skrjabin nicht nur seine sechstönigen Klangzentren mit Farben verbindet, sondern auch Tonarten im herkömmlichen Sinne. Dies wiederum würde die Unterschiede zwischen den Äußerungen Sabaneevs und Myers erklären, da Myers Überlieferung anscheinend auf Skrjabins synästhetischen Farbzuordnungen zu herkömmlichen Durtonarten basiert, während Sabaneev korrekt Skrjabins Klangzentren-Zuordnungen wiedergibt.

Andererseits weist Myers hier auf die Tatsache hin, daß außer Skrjabin auch N. A. Rimski-Korsakow mit Klang auch Farbvorstellungen verbindet. Allerdings gehen Rimski-Korsakows Zuordnungen von einem anderen Ansatz aus. Rimski-Korsakow verbindet mit bestimmten Tonarten bestimmte Gefühlswerte, die er dann (ob bewußt oder unbewußt bleibe offen gestellt) mit bestimmten Farben assoziiert, die für ihn farbpsychologisch gesehen stellvertretend für die jeweiligen Gefühlswerte auftauchen. In seiner „Chronik meines musikalischen Lebens“ beschreibt er seine Vorstellungen folgendermaßen: „Ist dieses Gefühl ein rein subjektives, oder unterliegt es irgendwelchen allgemeinen Gesetzen? Ich glaube, sowohl das eine wie auch das andere ist der Fall. Es werden sich schwerlich viele Komponisten finden, für welche A-Dur nicht die Tonart der Jugend, des Frohsinns, des Frühlings und des erwachenden Morgens bedeutet, sondern die im Gegenteil mit ihr die Vorstellung tiefsinniger Grübeleien oder einer dunklen Sternennacht verbinden.“⁷

Genauere Farb-Tonart Entsprechungen Rimski-Korsakows sind uns wiederum von L. Sabaneev überliefert worden. In der 1911 erschienenen Zeitschrift „Musyka“ publiziert dieser die Farbvorstellungen Rimski-Korsakows, wobei er sich auf einen Artikel von W. Jastrebzew, einem Freund von Rimski-Korsakow beruft: „Rimski-Korsakow hat uns ein Dokument über sein persönliches Farbempfinden hinterlassen. Die Übersicht über die Ton-Farbe-Entsprechungen, wie sie in der Vorstellung des Komponisten der Oper „Sadko“ hervorgerufen wurden, ist in jenem Artikel von Jastrebzew erhalten, der in der „Russkaja muzykalnaja gaseta“ („Russische Musikzeitung“) 39–40 (1908) abgedruckt ist.“⁸

⁶ Ebd. S. 384–385.

⁷ Rimski-Korsakow, Nikolai Andrejewitsch: Chronik meines musikalischen Lebens, Berlin 1928, S. 74.

⁸ Sabaneev, Leonid: Über die Analogie von Ton und Farbe auf russisch erschienen in: Musyka, Nr. 9, Moskau 1911 in: Katalog: Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Schriftenreihe der Akademie der Künste 15), Berlin 1983, S. 287–288.

Darin sollen sich laut Sabaneev folgende Entsprechungen finden:

- C-Dur – weiß
- G-Dur – bräunlich-goldfarben, hell
- D-Dur – taghell, gelblich, majestätisch
- A-Dur – klar, rosafarben
- E-Dur – saphirblau, strahlend
- H-Dur – dumpf, dunkelblau mit Stahlglanz
- Fis-Dur – grau-grünlich
- Dis-Dur – warm und dunkel
- As-Dur – grau-violett
- Es-Dur – dunkel, düster, bläulich grau
- F-Dur – leuchtend grün (blattgrün)
- B-Dur – warm

Die Farben sind hier in der Folge des Quintenzirkels wiedergegeben, und tatsächlich gibt es bei den im Quintenzirkel benachbarten Tonarten eine Farbverwandtschaft – deutlich wird dies besonders in den Beziehungen G-Dur (bräunlich-goldfarben, hell) und D-Dur (taghell, gelblich, majestätisch), E-Dur (saphirblau, strahlend) und H-Dur (dumpf, dunkelblau mit Stahlglanz), sowie As-Dur (grau-violett) und Es-Dur (dunkel, düster, bläulich grau). Was außerdem auffällt, ist daß bei Dis (hier ist ein offensichtlicher Fehler vorhanden – es muß sich um Des-Dur handeln) und bei B-Dur keine Farbwerte, sondern Temperaturvorstellungen vorhanden sind – (warm, dunkel, und warm). Auch müßte dem Quintenzirkel nach B-Dur vor F-Dur in den Tabellen eingeordnet werden.

Was die Molltonarten betrifft, haben diese für Rimski-Korsakow „eine ähnliche Färbung wie die gleichnamigen Dur-Tonarten, allerdings weicher, gedämpfter und mehr ins Weißliche spielend.“⁹

Nach einer Forschung von Dorothee Eberlein, welche die „Erinnerungen“ an N. A. Rimski-Korsakow von eben Wassily W. Jastrebzew, auf den sich auch Sabaneev stützt, durchgesehen hat, ergibt sich ein gewisser Unterschied zwischen den Äußerungen Jastrebzews in dessen Erinnerungen und den Zuordnungen, auf die sich Sabaneev beruft. Eberlein gibt die auf Jastrebzews Erinnerungen sich stützende Tabelle wieder:

- C- (Dur) – weiß
(moll) – weiß-beige, verschleiert
- G- (Dur) – elegisch-idyllisch
(moll) – zimtfarben-goldene Schattierung
- D- ? – gelb, golden, tageslichtig, sonnig
herrschend-gebietarisch

⁹ Ebd. S. 288.

- A- ? – Tonalität des Frühlings und der Jugend
- E- (Dur) – blau, saphiren, funkelnd, dunkel-lazuren
(moll) – blau

- H- (Dur) – blau, mit bleierner Schattierung
(moll) – grau-stählern, grüne Schattierung
- Fis- (Dur) – grau-grün
(moll) – blaß grau-grün
- Des- Dur? – violett, aber dunkler, wärmer als As
- As- Dur? – grau-violett, schwärmerischer als Des-Dur
- Es- Dur? – grau-blau, dunkel-trübe
Tonalität der Festungen und Städte
- B- ? – eine der dunkelsten Tonalitäten
dunkel, stark („Mračno“)
- F- (Dur) – grün, pastoral
(moll) – grün-verschleiert

Durch die Zuordnungen erhellt sich färblich der Sinn von Des-Dur der Zuordnungen Sabaneews, dessen „warm, dunkel“ sich also als violett erweist. Allerdings erklären sie nicht die farbliche Zuordnung von B – (auf der einen Seite wäre es „warm“ (Sabaneev) und auf der anderen „eine der dunkelsten Tonalitäten, dunkel, stark“ (Eberlein). Die Zuordnungen von Eberlein aber bestätigen in den konkreten Fällen die Behauptung Sabaneews, daß Rimski-Korsakow die Molltonarten in ähnlicher Färbung als die Durtonarten, „*allerdings weicher, gedämpfter und mehr ins Weißliche spielend*“¹⁰ empfindet.

Vergleicht man nun die Zuordnungen Rimski-Korsakows mit denen von A. Skrjabin, so wird hier deutlich, daß sich gewisse Übereinstimmungen zwischen den Zuordnungen beider finden lassen. Beide orientieren sich am Quintenzirkel – das heißt, daß benachbarte Farben im Quintabstand zueinander stehen, und nicht der diatonischen oder chromatischen Skala nach geordnet sind.

Allerdings läßt sich bei Rimski-Korsakow im Gegensatz zu Skrjabin kein wirkliches System erkennen, da einige Spektralfarben, z. B. Rot fehlen, was wiederum beweist, daß Rimski-Korsakows Zuordnungen rein synästhetischen Charakters sind, und nicht alle Töne Farbcharakter haben, so wie nicht alle Farben wahrgenommen werden.

Bei Skrjabin hingegen, sind seine synästhetischen Wahrnehmungen nur Ausgangspunkt, für ein dem Quintenzirkel nach geordnetes Farbsystem, das den Akkorden seiner Klangzentrumharmonik entspricht. So gibt es zwischen Zuordnungen beider bestimmte Ähnlichkeiten – z. B.:

¹⁰ Ebd. S. 288.

Zuordnungen von Rimski-Korsakow:	Zuordnungen von Skrjabin:
bei G-Dur – bräunlich-goldfarben	– rot – orange-rot
bei D-Dur – taghell, gelblich	– orange bis gelb (nach Myers)
– majestätisch	– gelb (nach Sabaneev)
bei E-Dur – saphirblau, strahlend	– blau-weißlich, mondfarben (nach Sabaneev)
bei Des-Dur – violett (nach Eberlein)	– violett (nach Sabaneev)

Im Gegensatz dazu ist der größte Unterschied in den Aussagen über C und F-Dur zu finden. Zu der Zuordnung von C – weiß meint Sabaneev: „Diese Verbindung gehört zu den verbreitetsten Assoziationen. Wie ein Moskauer Musiker scharfsinnig herausgefunden hat, beruht sie auf der weißen Farbe der Tasten (des Klaviers-Anm.) in dieser Tonart und stellt folglich keine wirkliche „Farbvision“ dar.“¹¹

3. Synästhetische Tendenzen in der Bildenden Kunst

Wurde nun auf die Ähnlichkeiten in den Zuordnungen beider Komponisten in der Musikwissenschaft sehr früh hingewiesen, so wurde in Bezug auf Skrjabin kaum auf andere Farb-Ton Zuordnungen seiner Zeit eingegangen, obwohl gerade zur Zeit Skrjabins und besonders noch etwas später in den 20. Jahren synästhetische Bestrebungen in allen Bereichen der Kunst zu großer Blüte und Entfaltung gelangten. So gewannen in der Malerei musikalische und synästhetische Tendenzen an Bedeutung – siehe vor allem die orphischen Versuche von František Kupka, die der amerikanischen Synchronisten Marsden Hartley, Stanton Macdonald-Wright und Morgan Russell, der italienischen Futuristen, der Petersburger Avantgarde des Malerkreises um Michail Matjuschin und die Geschwister Ender, oder der Gruppe des „Blauen Reiters“ – um Wassily Kandinsky.¹² Wo von Analogie zwischen Künsten, und von Entsprechungen zwischen Farben und Tönen die Rede ist, so überwiegen in der bildenden Kunst zur Zeit Skrjabins allgemeine Proklamationen auf Kosten direkter analytischer Systematisierung. Synästhetische Deklamationen wie folgende sind im Kurs: „Wir futuristischen Maler erklären, daß die Töne, Geräusche und Gerüche im Ausdruck der Linien, der Volumen und der Farben Gestalt annehmen, genauso wie Linien, Volumen und Farben in der Architektur eines Musikwerkes Gestalt annehmen. Unsere Bilder werden also auch die bildnerischen Äquivalente der Töne, Geräusche und Gerüche des Theaters, der Music-Hall, des Kinos, des Bordells, der Bahnhöfe, der Häfen, der Garagen, der Kliniken, der Fabriken usw. zum Ausdruck bringen. Was die Form betrifft: es gibt

¹¹ Ebd. S. 288.

¹² Näheres zum Thema der synästhetischen und musikalischen Tendenzen in der bildenden Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wäre folgendem Katalog zu entnehmen: Maur, Karin von (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1985, vor allem wären dies folgende Beiträge: Fabre, Gladys C.: Vom Orphismus zum Musikalismus, Levin, Gail: Die Musik in der frühen amerikanischen Abstraktion und Lista, Giovanni: Klänge und Polyphonie der Stadt bei den Futuristen. Weiters sei noch auf die Publikation von Helga de La Motte-Haber: Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990, hingewiesen.

*konkave, konvexe, dreieckige, ellipsenförmige, längliche, kegelförmige, sphärische, spiralförmige usw. Töne, Geräusche und Gerüche. Was die Farbe betrifft: es gibt gelbe, rote, grüne, dunkelblaue, blaue und violette Töne, Geräusche und Gerüche. In den Bahnhöfen, in den Fabriken, im gesamten Bereich des Sports und der Mechanik herrschen die roten Töne, Geräusche und Gerüche vor, in den Restaurants und in den Cafés sind sie silbern, gelb und lila. Während die Töne, Geräusche und Gerüche der Tiere gelb und blau sind, sind die der Frau grün, blau und lila. – Damit ihr es wißt! Um diese totale Malerei zu erreichen, die die aktive Mitarbeit aller Sinne erfordert, diesen Malerei-bildnerischen Gemütszustand des Universalen, muß man Töne, Geräusche und Gerüche malen, wie Betrunkene singen und speien!*¹³ Was direkte Analogie-Entsprechungen von seiten der bildenden Kunst betrifft, so ist der Versuch Wassily Kandinskys' gemeinsame Entsprechungen zwischen den Künsten zu finden, der wohl systematischste. Kandinsky erstellt in seinen grundlegenden theoretischen Werken „Vom Geistigen in der Kunst“ (erscheint erstmals 1912) und „Punkt und Linie zu Fläche“ (erscheint 1926) weitgehende Analogiebildungen – so zum Beispiel zwischen Farben – Winkelgraden – Formen und Richtungen, wodurch er eine Art Generalbass in der Malerei begründen will. Was die Zuordnung von Farben und Tönen betrifft, so ordnet er den Farben die Klangfarben von Musikinstrumenten zu – so entspricht für ihn die Farbe Gelb der Klangfarbe der Trompete, was die Farbe Blau betrifft so ist *„helles blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Baßgeige, in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar“*,¹⁴ Violett entspräche dem Klang des Englischhorns, der Schalmey, und den tiefen Tönen der Holzblasinstrumente (z. B. Fagott), Grün den ruhigen, mitteltiefen Tönen der Geige, Orange einer Kirchenglocke, einer starken Altstimme, oder einer *„im Largo singenden Bratsche“*.¹⁵ Eine ganz besondere Differenzierung vollzieht Kandinsky bei den verschiedenen Rot-Schattierungen. So entspräche helles, warmes Rot (Saturn) dem *„Klang der Fanfaren, wobei die Tuba beiklingt“*,¹⁶ Zinnoberrot dem Klang der Tuba *„und kann in Parallele gezogen werden mit starken Trommelschlägen“*,¹⁷ und kaltes Rot den mittleren und tieferen Tönen des Cellos, allerdings *„gewinnt das kalte Rot, wenn es hell ist noch mehr an Körperlichen, aber an reinem Körperlichem, klingt wie jugendliche, reine Freude, wie eine frische, junge, ganz reine Mädchengestalt. Dieses Bild ist leicht durch höhere klare, singende Töne der Geige zu musikalischen Ausdruck zu bringen.“*¹⁸ Die Zuordnungen Kandinskys sind im hohen Masse willkürlich und relativ, wessen sich Kandinsky auch wohl bewusst ist. So meint er: *„Ebenso wie eine Geige sehr verschiedene Töne entwickeln kann, die verschiedenen Farben entsprechen können, so ist es z. B. auch bei Gelb, welches in verschiedenen Nuancen durch verschiedene Instrumente*

¹³ Tzara, Carlo: Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche, futuristisches Manifest (1913) in: Apollonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918, Köln 1972, S. 156–157.

¹⁴ Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1965, 10. Auflage, S. 93.

¹⁵ Ebd., S. 102.

¹⁶ Ebd., S. 100.

¹⁷ Ebd., S. 101.

¹⁸ Ebd., S. 101–102.

ausgedrückt werden kann. Man denkt sich bei solchen hier stehenden Parallelismen hauptsächlich den mittelklingenden reinen farbigen Ton und in der Musik den mittleren Ton ohne Variierung desselben durch Vibrieren, Dämfer usw.“¹⁹ Kandinsky (der durch den im Almanach „der Blaue Reiter“ gedruckten Artikel Sabaneevs von Skrjabins Farb-Ton Zuordnungen sehr wohl wusste) unternimmt aber keinen Versuch selber Farben mit exakten Tönhöhen in Verbindung zu setzen. Eine Verbindung von Farben und exakten Tönhöhen findet sich aber in den Tagebuchaufzeichnungen des dem Kandinsky-Kreis nicht Angehörendem, aber ideell sehr nahestehenden Malers Johannes Itten. Diese Aufzeichnungen enthalten unter anderem einige Tabellen von Farb-Ton Zuordnungen, die aber jedesmal verschiedene Ergebnisse aufweisen. Es läßt sich nicht exakt identifizieren, was Itten damit meinte, anscheinend handelt es sich um einen Gedankenprozess, in dem Itten sich dem Problem der Farb-Ton Zuordnungen von verschiedenen Sichtwinkeln nähern will (so finden sich manchmal Farbangaben zu exakten Tönhöhen, manchmal aber annähernd dieselben Farbangaben zu musikalischen Intervallen), ohne zu einem endgültigen Ergebnis zu kommen.

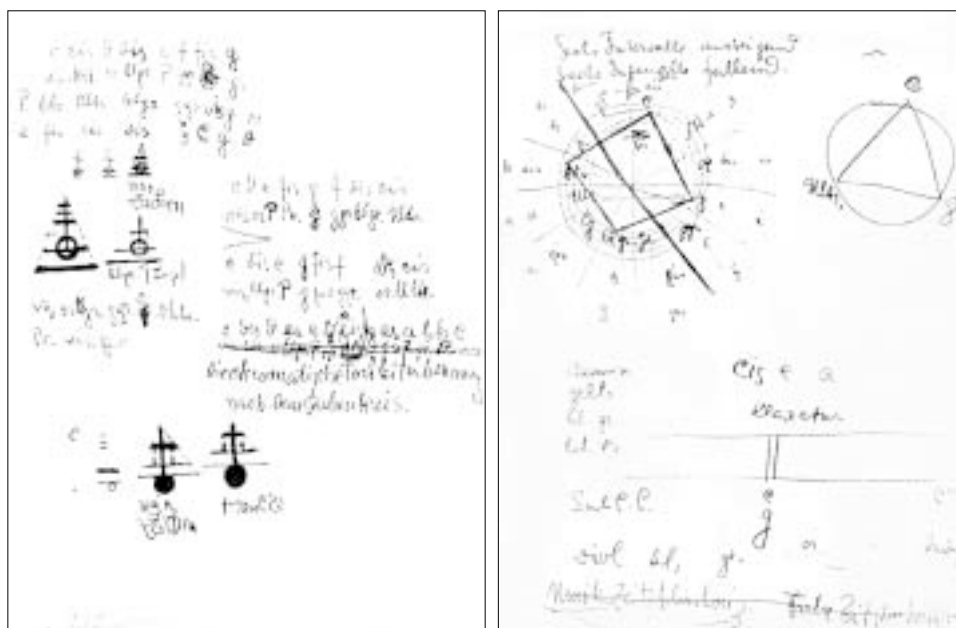


Abbildung 2-3: Aus den Tagebüchern J. Ittens

¹⁹ Ebd., S. 91-92.

4. Das Farb-Ton System Joseph Mathias Hauers

Ittens Tagebucheintragungen sind für uns insofern von Bedeutung, da Itten eine enge freundschaftliche Beziehung mit einem anderen, an dem Farb-Ton Problem interessierten, Künstler verband und zwar dem neben Schönberg als zweiten Ahnvater der Zwölftonkomposition geährten Komponisten Joseph Mathias Hauer. Dieser entwirft nämlich um 1920 ein sehr detailliertes System, daß er in den Schriften „Über die Klangfarbe“ (Wien 1918) und vor allem in „Vom Wesen des Musikalischen“ (Wien 1920) wiedergibt. Von wesentlicher Bedeutung ist, daß für Hauer nicht der Einzelton als solcher, sondern das Intervall Träger der Klangfarbe ist. Er geht davon aus, daß ein Einzelton als solcher in der Natur gar nicht vorhanden ist – da jeder Ton eine Sammlung seiner Obertöne ist und somit ein Akkord. Die Klangfarbe des Tones sei nun davon abhängig, welcher Oberton stärker hervortritt. Die zentrale Bedeutung kommt dabei eben dem Intervall zu, welches die Entfernung der Obertöne zum Grundton bestimmt.

„Von der Beschaffenheit seiner Obertonreihe (stärkerem Hervortreten des einen oder des anderen Obertons, Anzahl und Höhe der Obertöne) hängt die Klangfarbe eines Tones (Instruments) ab. Jeder Klang hat eine „Klangfarbe“, insofern er einen „Akkord“ (Komplex von Klangelementen – der Ton mit seinen Obertönen – geistig-sinnliche Synthesis einer Mannigfaltigkeit) impliziert. Daß er einen Akkord impliziert (ahnen läßt), gibt ihm seine Farbe.“²⁰

Und zwei Seiten später lesen wir: *„In jeder Obertonreihe tritt ein Oberton am stärksten hervor. Dieser bildet zugleich die Abgrenzung nach oben zu. Sein Intervallenverhältnis mit dem Grundton entscheidet den musikalischen Charakter der Klangfarbe. Die Quintessenz irgendeiner Klangfarbe wird also durch zwei Töne (Zweiklang, den einfachsten Akkord) und deren Intervallenverhältnis bestimmt.“²¹*

Um diese These ausführlich zu demonstrieren wählt Hauer den Vergleich zwischen dem Ton einer Glocke und des Simulieren dieses Klanges auf dem Klavier. Hauer meint: *„Wenn wir z. B. auf dem Klavier das Kontra-C stärker und die eingestrichenen D, Gis und A gleichzeitig etwas schwächer anschlagen, so werden wir den Eindruck eines Glockentons (z. B. der Wiener Rathausuhr) haben. Es treten also aus der Reihe:*

<u>C</u>	C	G	c	e	g	b	c	<u>d</u>	e	f	g	<u>a</u>	b	h	c
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

der 9. und der 13. Naturton stärker hervor (Der dreizehnte Naturton liegt zwischen temperiertem Gis und temperiertem A, weshalb wir auf dem Klavier beide Töne anschlagen. Wenn wir vom speziellen Klavierton absehen, so liegt das Wesentliche der obigen Klangfarbe im Dreiklang: C- D- Gis-A.)“²²

²⁰ Hauer, Joseph-Mathias: Vom Wesen des Musikalischen (Reprint der Originalausgabe von 1920), Berlin 1966, S. 6.

²¹ Ebd., S. 8.

²² Ebd., S. 8.

Es sei an dieser Stelle an eine Meinung Skrjamins verwiesen, wie sie uns der schon erwähnte englische Psychologe Charles Myers überliefert: „*Er (Skrjabin) besteht allerdings darauf, daß ein einzelner Ton weder innerhalb noch außerhalb musikalischer Werke allein vorkommen kann, gerade außerhalb von Musik ist er von Obertönen begleitet, die in vielen Fällen, besonders bei Klängen der Natur, zusätzlich zur harmonischen Reihe unharmonische Obertöne einschließen. So kommt es, daß man, wenn man den Klang einer Glocke auf dem Klavier nachahmt, indem man einem stärkeren Grundton eine passende Reihe schwächerer Töne hinzufügt, bei der Analyse eine Kombination von zwei oder mehr Tonarten finden kann...*“²³

Die Nähe der Ideenwelt Hauers zu der von Skrjabin ist hier offensichtlich. Auch die von Skrjabin postulierte Einheit von Melodie und Harmonie (Melodie als Harmonie, die in der Zeit aufgefächert wird)²⁴ findet sich bei Hauer wieder. „*Melodie wäre die Entfaltung des sinnlichen Gehalts eines Klanges, die Entwicklung eines Akkords in der Zeit.*“²⁵ So wie für Skrjabin ist auch für Hauer der Obertonakkord von zentraler Bedeutung. Nur sind die Konsequenzen verschieden. Skrjabin gewinnt daraus seine Prometheus-Harmonik, wo Melodie und Harmonie eins werden, Hauer hingegen zieht daraus die Bedeutung des Intervalls heraus, das Spannungsverhältnis zweier Töne (wenn auch z. B. zweier Töne im Obertonakkord) zueinander.

Für Hauer gibt es sozusagen zwei Typen von Zuordnungen zwischen Farben und Tönen:

1. Absolute Zuordnung zwischen Intervallen und Farben
2. Farben von Einzeltönen und Tonarten im Intervallverhältnis zur Mitte.

Diese Mitte ist für ihn C-Dur. Dies begründet er auf vielfältige Weise: „*Wir sind gewöhnt, vom C aus musikalisch-theoretisch zu denken. Unsere Notenschrift, das System der reinen Intervalle, die alten Tonarten, die menschliche Stimmlage (Baß und Sopran können das eingestrichene C erreichen, C-Schlüssel), die Form der Tastatur (Untertasten als C-Dur) usw. haben bewirkt, daß unser Intervallempfinden vom C seinen Ausgangspunkt nimmt. Wenn wir nun den Intervallenkreis (Quinten- und Quartenzirkel) vom C aus einstellen, so gewinnt jeder Ton seine bestimmte Bedeutung durch das Intervall, das er mit dem C bildet. Es identifiziert sich also der Charakter der Oktav mit dem von C-Dur, der der Quint mit dem von G-Dur, der der Quart mit dem von F-Dur usw.*“²⁶

²³ Myers (siehe oben), S. 386.

²⁴ bei den Spätwerken Skrjamins bestimmt seine Klangzentrumharmonie sowie den vertikalen als auch den horizontalen (melodischen) Ablauf. Skrjabin äussert sich dazu folgendermassen: „*Melodie und Harmonie – das sind zwei Seiten eines Prinzips, einer Wesenheit, sie haben sich zunächst in der klassischen Musik getrennt...und jetzt beginnt bei mir die Synthese. Harmonie wird Melodie und Melodie Harmonie. Bei mir gibt es keinen Unterschied zwischen Melodie und Harmonie, das ist ein und dasselbe.*“ (dieses Zitat ist uns von Leonid Sabaneev überliefert worden- und ist in dem Sammelband: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.): *Alexandr Skrjabin und die Skrjabinisten* (Musik-Konzepte 37/38), München 1983, S. 8 enthalten.

²⁵ Hauer (siehe oben), S. 5.

²⁶ Ebd., S. 32.

Grundsätzlich unterscheidet Hauer 3 Arten von Intervallen:

1. **Die Oktav** ist als Einziges reines Intervall für ihn statisch, das heißt weder nach oben oder nach unten strebend, und er vergleicht sie mit weißem Licht.
2. **Quintintervalle.** Dazu reiht er – Quinten, große Sekunden, große Sexten, große Terzen, große Septimen, übermäßige Quart. Sie streben „nach Aufwärts, sie haben den Drang nach Bewegung und wurden von jeher für das ansteigende Prinzip gehalten.“²⁷ Er ordnet ihnen warme (das heißt nach außen, vom Zentrum wegstrebende) Farben zu – Gelb, Rot.
3. **Quartintervalle.** Dazu gehören seiner Ansicht nach Quart, kleine Septimen, kleine Terzen, kleine Sexten, kleine Sekunden, verminderte Quinten. Sie haben „den Hang nach Ruhe, sie sind das fallende, schlußbewirkende Prinzip“,²⁸ deshalb werden ihnen kalte (das heißt nach innen, ins Zentrum sich zurückziehende) Farben zugeordnet.

Nimmt man nun das C (als weiß – Grenzpunkt zwischen Grün und Gelb) als Zentrum und geht man nun den Quintenzirkel aufwärts, erhält man folgende Entsprechungen:

Tonart – (Quintintervalle)	– entsprechende Farbe
G – melos der Quint	– Gelb
D – melos der großen Sekund	– Zinnoberrot
A – melos der großen Sext	– Karmin
E – melos der großen Terz	– Purpurrot
H – melos der großen Septim	– Purpurviolett
Fis – melos der übermäßigen Quart	– Blauviolett
(Quartintervalle)	
Des – melos der kleinen Sekund	– Ultramarinblau
As – melos der kleinen Sext	– Türkisblau
Es – melos der kleinen Terz	– Blaugrün
B – melos der keinen Septim	– Zinnobergrün
F – melos der reinen Quart	– Lichtgrün

Unklar bleibt die Rolle von Fis (blauviolett), da auf anderer Stelle Hauer dieser Tonart die Farbe Schwarz zuordnet. Diese Unklarheit ist einerseits durch die zweifache Auslegungsmöglichkeit von Fis (Ges) verursacht (als übermäßige Quart oder verminderte Quint), andererseits durch Hauers Versuch das Intervall des Tritonus, der die genaue Mitte der Oktav markiert, mit dem optischen Phänomen des Komplementärkontrastes zu verbinden. Danach wäre Schwarz genau an der Grenze zwischen Fis und Ges zu finden. Andererseits sind Entsprechungen zwischen Komplementärtönen (Tritonusabstand) und Komplementärfarben bei Hauer nicht ganz exakt (kleine

²⁷ Ebd., S. 33.

²⁸ Ebd., S. 33.

Abweichungen in den Farbnuancen im Verhältnis zum Gesetz des Simultankontrastes). Hier zeigt sich die temperierte Stimmung als größtes Hindernis der exakten Entsprechungen.

Was die Oktavierungen der Farbe betrifft, so bedient sich Hauer des Modells des Hellerwerdens der bestimmten Farbnuancen in der Höhe und Dunklerwerdens in Richtung Tiefe, das heißt, daß er die sieben Helligkeitsgrade der Lichtfarbe, deren sich die Maler in der Praxis bedienen, mit den sieben Oktaven des Klaviers vergleicht. Dies begründet Hauer mit der komplizierten Wahrnehmung der Verhältnisse zwischen den Tönen in extrem hoher und extrem tiefer Lage.

„Ähnlich wie bei der Fortsetzung der Helligkeitsabstufung im Lichtfarbencreis sowohl nach der hellen als nach der dunklen Seite hin, die einzelnen Farben immer mehr ununterscheidbar werden, ihren Farbencharakter verlieren, indem sie sich eben dem Weiß oder dem Schwarz zu sehr nähern, ebenso kann man beim Klavier weder unten noch oben eine Oktave ansetzen, deren einzelne Töne den Farbencharakter ihrer Intervallbeziehungen erkennen ließen. Wie in der Mittelzone des Lichtfarbencreises die einzelnen Farben am deutlichsten und wohlgefälligsten hervortreten, so wird auch in der Mittellage des Klaviers der Klangfarbencharakter der Intervalle am entscheidensten sinnlich hörbar.“²⁹

Hauer ordnet auch gemäß der Obertoncharakteristik bestimmten Instrumenten Farben zu (entscheidend ist für ihn der „höchste besonders hervortretende Oberton“ des Instruments im Intervallverhältnis zum Grundton). So bekommt er folgende Zuordnungen:

Instrument	Farbe	Charakteristisches Intervall
Oboe	Weiß	Oktav
Klarinette	Zinnobergrün	kleine Septim
Trompete	Gelb	reine Quint
Waldhorn	Lichtgrün	reine Quart
Harfe	Türkisblau	kleine Sext
Violine	Zinnoberrot	große Sekunde

In der Zuordnung von Instrumenten und Farben ist Hauer nicht konsequent, das heißt, er ordnet nicht allen Orchesterinstrumenten bestimmte Farben zu, was hauptsächlich damit bedingt ist, daß gewisse Farben auf Grund der Obertonbeschaffenheit oft wiederkehren würden z. B. weiß und gelb – (oktav, quint), während manche Farbnuancen selten oder gar nicht vorkommen würden. Vergleicht man nun die Zuordnungen Hauers mit denen von Skrjabin so sieht man, daß beide sich sehr konsequent am Modell des Quintenzirkels orientieren. Während aber Skrjabin den Quintenzirkel aufwärts der Spektralfolge rot-orange-gelb-grün-blau-violett folgt (und an dem äußersten Ende auch etwaige infrarote und ultraviolette Werte mit einbezieht), so bilden für Hauer abgesehen von C als Weiss die Eckpole des Farbkreises die Farben Gelb (G) und F (Lichtgrün) während dazwischen die noch weiter chroma-

²⁹ Ebd., S. 41.

tisierte Farbfolge von Orange-Rot-Violett-Blau-Grün abläuft. Der grundsätzliche Unterschied aber ist eben der, daß Hauer primär von den Intervallzuordnungen der Farben ausgeht, und erst sekundär die Tonarten durch die sie vom C Dur teilende Entfernung ermittelt, während Skrjabin seine Klangzentrenharmonik primär in Bezug zu den Farben bringt. Der vielleicht noch größere Unterschied ist schon durch die Tatsache gegeben, daß Hauer das Problem rein analytisch, intellektuell erfasst, und darüberhinaus zu dem Projekt seiner Tropenlehre, die ja eine Intervallehre ist, gelangt, und nicht zur praktischen Anwendung der Farbentsprechungen im Sinne einer Farbenmusik, oder eines multimedialen Gesamtkunstwerks, während Skrjabin von seinen eigenen synästhetischen Empfindungen ausgehend auch um eine Systematik bemüht ist, aber vielmehr an der praktischen Seite der Applikation seiner Zuordnungen interessiert ist, wofür die Komposition *Promethee* Op. 60 der erste Beleg ist.

5. Direkte Einflüsse auf Skrjabins synästhetische Bestrebungen: Theosophie und der literarische Symbolismus

Wenden wir uns nun der Frage zu, inwiefern Skrjabin von anderen Versuchen auf dem Gebiete der intermodalen Verknüpfungen wusste und sich eventuell von diesen beeinflussen ließ. Als bewiesen gilt, wie schon gezeigt wurde, daß Skrjabin von den synästhetischen Empfindungen von Rimski-Korsakow wusste. Der umfassende Versuch Hauers aber entstand erst nach dem Tode Skrjabins, ebenso die Tagebuchaufzeichnungen Ittens. Von synästhetischen Bestrebungen in dem Bereiche der bildenden Kunst ist nicht auszuschließen, daß Skrjabin von einigen Tendenzen wusste (vielleicht durch Vermittlung des Litauischen Musikers und Malers Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, der selber um eine Malerei nach musikalischen Prinzipien bemüht war und dem Skrjabin im symbolistischen Künstlerkreis um den Dichter Vjatscheslav Ivanov begegnete), es ist aber nicht anzunehmen, daß diese größeren Einfluss auf Skrjabin gehabt hätten. Dasselbe gilt im Hinblick auf die gesamte Tradition der Farbenmusik.³⁰

Ganz anders ist dies im Falle der theosophischen Bewegung und des literarischen Symbolismus. Es ist allgemein bekannt, daß Skrjabin ein begeisterter Anhänger der Theosophie war. In seiner Bibliothek befand sich unter anderem auch ein Schlüsselwerk der Theosophie – die „Geheimlehre“ von der Begründerin der theosophischen Gesellschaft Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891). In diesem Werk befasst sich Blavatsky mehrfach mit der Frage von Farb-Ton Beziehungen. So stellt sie zum

³⁰ Es gibt kein Zeugnis dafür, daß Skrjabin sich mit der Tradition der Farbenmusik, und dem Bau von Farblichtinstrumenten, deren geistiger Vater der französische Jesuitenpater Jean-Bertrand Castel ist, auseinandersetzte, möglich ist lediglich, daß er von dem Versuche Edgar-Wallace Rimingtons Notiz nahm, der in den 90. Jahren des 19. Jahrhunderts in England seine *Colour-Organ* der breiten Öffentlichkeit vorstellte. Sich mit der Tradition der Farbenmusik näher auseinanderzusetzen würde den Umfang dieses Beitrags sprengen. Es wäre deshalb auf folgende, speziell sich mit der Geschichte der Farbenmusik auseinandersetzen grundlegende Publikationen hingewiesen: Klein, Adrian: *Colour-Music. The Art of Light*, London 1926, und Blanc-Gatti, Charles: *Sons et Couleurs*, Paris 1934, und von neueren Publikationen vor allem: Kienscherf, Barbara: *Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik*, Frankfurt am Main 1996 und Jewansky, Jörg: *Ist C = Rot?*, Berlin 1999.

Beispiel im dritten „Esoterik“ betitelten Band dieses Werkes fest: *„Die jetzt in der Wissenschaft aufgeworfene Frage, ob ein Ton im Stande ist, zu seinen natürlichen Schalleindrücken auch solche von Licht und Farbe hervorzurufen, ist von der okkulten Wissenschaft schon vor Zeitaltern beantwortet worden. Jeder Anstoß oder jede Schwingung eines physischen Gegenstandes, die eine gewisse Schwingung der Luft hervorruft, das heißt, den Zusammenstoß körperlicher Teilchen, bewirkt zur selben Zeit einen entsprechenden Lichtblitz, der irgend eine besondere Farbe annehmen wird. Denn in dem Bereiche der verborgenen Kräfte ist ein hörbarer Ton nichts anderes als eine subjektive Farbe, und eine wahrnehmbare Farbe nichts anderes als ein unhörbarer Ton, beide gehen aus derselben potentiellen Substanz hervor, welche die Physiker Ether zu nennen pflegten, und auf welche sie jetzt mit verschiedenen anderen Namen Bezug nehmen, aber die wir den plastischen, wenn auch unsichtbaren RAUM nennen.“*³¹

Schon anhand dieses Zitats ist deutlich zu sehen, wie sehr sich Skrjabin in seiner synästhetischen Veranlagung durch die Lektüre von Blavatskys Werk bestätigt gefühlt haben musste. In demselben Werk Blavatskys findet sich auch eine Tabelle, in welcher Blavatsky genaue Farb-Ton Zuordnungen anhand der üblichen Solmisationssilben angibt. Demnach wäre:

Do (c) – rot
Re (d) – orange
Mi (e) – gelb
Fa (f) – grün
Sol (g) – blau
La (a) – indigo
Si (h) – violett

Diese Zuordnungen Blavatskys werden praktisch von aller theosophisch geprägter beziehungsweise okkultistischer Literatur auch heutzutage akzeptiert. Es ist im Grunde genommen dieselbe Zuordnung von Farben und Tönen, die schon Isaac Newton in seiner „Optik“ aus dem Jahre 1704 benutzt hatte. Allerdings bringt Newton seine Farben mit der dorischen Tonleiter in Zusammenhang, wobei sich natürlich gegenüber der theosophischen Konvention eine Verschiebung ergibt. Einige zeitgenössische theosophischen Kreisen nahestehende Autoren versuchen die manchmal bei gleichem Zuordnungssystem (was eben im Verhältnis Newton-Blavatsky, manchmal aber auch zwischen verschiedenen theosophisch beziehungsweise okkultistisch geprägten Autoren der Fall ist) vorkommenden kleinen Verschiebungen durch den Wechsel der europäischen Stimmung zu erklären, wie zum Beispiel A. L. Soror in ihrem Buche „Westliche Mandalas der Transformation“ in dem sie unter anderem auch auf die geistige Wirkung von Farbe und Ton eingeht: *„Der Grund, weshalb sich manche Töne (in Zuordnung zu den Farben – Anm.) von denen in anderen esoterischen*

³¹ Blavatsky, Helena Petrovna: Die Geheimlehre, (Reprint der Ausgabe von 1898), Hannover 1998, Band 3-Esoterik, S. 507–508.

*Schulen (vor allem aus den vorigen Jahrhunderten) angegebenen unterscheiden, ist die Tatsache, daß die frühere Art der Stimmung, die sogenannte Konzertstimmung, von der Internationalen Stimmung ersetzt wurde. Die als konzertmäßig genannte Stimmung war nicht eine eindeutige Norm, weil sie an verschiedenen Orten verschieden war. Die Stimmung der Orgeln in Europa unterschied sich damals in manchen Fällen bis um etliche Halbtöne. Vor der Standardisierung der Internationalen Stimmung entsprach die in unserer Scala als mittleres c bezeichnete Note dem heutigen cis. Mit anderen Worten ist die Stimmung gestiegen. Deshalb, wenn Blavatsky sagt, daß grün der Note f entspricht, so entspricht sie dem, was wir heute als fis bezeichnen.*³² Wusste nun Skrjabin von den Zuordnungen Blavatskys, so ist doch deutlich, daß sein System ganz grundsätzlich von dem, in der Theosophie angewandten, verschieden ist. Die in der Skrjabin-Literatur manchmal vorkommende Behauptung, die Theosophie Blavatskys sei der entscheidende Impuls Skrjamins gewesen, sein Interesse auf Projekte multimedialer Gesamtkunstwerke zu lenken, ist mindestens was die Koppelung von Farbe und Ton betrifft nicht ganz schlagkräftig, da er sich ganz auf seinen synästhetischen Farbvisionen basierenden, dem Quintenzirkel folgendem System orientiert. Andererseits war ausser der Theosophie der Kontakt mit Kreisen russischer symbolistischer Künstler für sein die Grenzen der Musik überschreitendes Schaffen von entscheidender Bedeutung.³³ Es sei an dieser Stelle nur betont, daß die Tendenz zur Synästhesie eines der prägenden Merkmale des literarischen Symbolismus (erinnert sei hier an so grundlegende Bekenntnisse zur Synästhesie wie Baudelaire's Correspondance-Gedicht, oder Rimbauds „Voyelles“) überhaupt und des russischen in ganz besonderem Maße (siehe besonders die Orientation an musikalischen Prinzipien im Werke Andrej Belys)³⁴ darstellt.

Als vielleicht extremstes Beispiel synästhetischer Tendenzen in der Literatur zur Zeit Skrjamins wäre jedoch unbedingt der Versuch des französischen symbolistischen Dichters René Ghil (1862–1925) um eine „Instrumentierung des Gedichts“ zu nennen. Ghil vergleicht die Funktion der Sprachwerkzeuge bei der Bildung sprachlicher Laute mit derjenigen von Musikinstrumenten, und hält Obertöne, die in einzelnen Sprachlauten regelmäßig wiederkehren, als musikalische Noten fest. Dadurch glaubt er mittels richtiger Verwendung von Konsonanten und Vokalen die Sprache orchestrieren zu können.

Ghil erstellt Tabellen, in denen er alphabetischen Lauten Instrumentalklänge, Farben und Emotionen zuordnet. So entspräche zum Beispiel der Farbe Gelb:

³² Soror, A. S.: Západní mandaly transformace (Westliche Mandalas der Transformation), St. Paul 1996, tschechische Übersetzung von Jana Novotná, Praha 1999, S. 203–204.

³³ Es sei hier vor allem auf folgende Studien zu diesem Thema hingewiesen: Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus in: Musik des Ostens, Kassel 1976, und Barthelmes, Barbara: Musik und Religion im russischen Symbolismus in: La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): Musik und Religion, Laaber 1995, sowie das Kapitel Skrjabin und die russische Renaissance in: Schibli, Siegfried: Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes, München 1983.

³⁴ Siehe Kšicová, Danuše: Das musikalische Prinzip der Symphonien von Andrej Belyj in: Vysloužil, Jiří (Hrsg.): Colloquium musicologicum, Brno 1983.

die Konsonanten F, L, R, S, Z
die Vokale u, ui, iu
die Instrumente Trompeten, Klarinetten, Flöten
die Emotionen Unbefangenheit, Lachen, Glück.

„Ist bereits jeder Buchstabe fest mit der Assoziation eines Instrumentalklanges verknüpft, so klingt der Vers als Anhäufung von Vokalen und Konsonanten wie ein ganzes Orchester und bewirkt somit die Instrumentierung des Gedichts. Da die einzelnen Buchstaben außer dem musikalischen Klang auch noch auf synästhetische Weise Farben und Gefühlsregungen evozieren..., braucht der Dichter lediglich die zur Aussage des Gedichts passenden Buchstaben auszuwählen, Wörter und Silben aus ihnen zu bilden, um die Poesie zur ausdrucksfähigen „Symphonie“ zu machen, zur „instrumentation verbale“ oder „langue-musique“.“³⁵

Seine Vorstellungen fixiert Ghil in der, erstmals 1886 erschienenen, theoretischen Schrift „Traité du verbe“, deren praktische Anwendung im „Oeuvre“ genannten Werk, daß als Lebenswerk von weitem Ausmaß geplant war, ihren Niederschlag findet, und das die vielfältigen Aspekte alles Existierenden in exakter Geschlossenheit präsentieren sollte. Auf synästhetische Weise vermischen sich Klang- und Farbvorstellungen mit den vorhandenen Sprachlauten. Außerdem, um den musikalischen Eindruck zu stärken, verwendet Ghil refrainartige und leitmotivische Wiederholungen. Die literarischen Themen werden entwickelt, neu aufgegriffen, moduliert. Allerdings versucht Ghil in diesem Werk mit seinem Anspruch auf eine totale Welterfaßung seine systematisierte musikalische Sprache mit Erkenntnissen aus den Naturwissenschaften zu kombinieren (Spencer, Darwin), was zu unauflösbaren Widersprüchen führt.

Die Nähe der Ideenwelt Ghils zu der von Skrjabin ist verblüffend, und es scheint bemerkenswert, daß die maßgebliche Skrjabin-Literatur von Ghils umfassenden synästhetischen Versuch bislang keine Notiz gemacht hat, um so mehr, da es zumindest nicht auszuschließen ist, daß Skrjabin in irgendeiner Weise von Ghils Versuch wusste. Es besteht sogar eine ziemlich hohe Wahrscheinlichkeit, daß Skrjabin durch Vermittlung seiner symbolistischen Freunde – der Dichter Valerij Brjusov, Vjatscheslav Ivanov und Konstantin Balmont mit Ghils Intenzen in Berührung kam, zumal Ghils Werk in Russlands symbolistischen Kreisen durchaus bekannt war, und seine Gedichte auch sofort ins Russische übertragen wurden. Tatsächlich ist die Komplexität des Versuches René Ghils mit jenem von Skrjabin vergleichbar, in dem dieser nach dem integrieren von Farbe in musikalisches Geschehen in der Prometheus-Komposition davon träumt, noch andere Sinne (also nicht nur Augen und Ohren) an dem Erleben eines „Mysterium“ genannten multimedialen Gesamtkunstwerkes zu beteiligen – und zwar den Geruchsinn und den Tastsinn.³⁶

³⁵ Müller, Margaretha: Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus, Frankfurt am Main 1989, S. 123.

³⁶ Näheres zu Skrjabins Mysterium-projekt, sowie als dessen Vorstufe gedachten „Vorbereitenden Handlung“ in: Scriabin, Marina: Überlegungen zum Acte Préalable in: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.): Alexandr Skrjabin und die Skjabinisten (Musik-Konzepte 32/33), München 1983, und Pütz, Andreas: Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen von Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, (Kölner Beiträge zur Musikforschung – 186), Kassel 1995.

So könnte die Äusserung Ghils: „*Or, si le Son peut être traduit en Couleur, la Couleur peut se traduire en Son, et aussitôt en timbre d'instrument*“³⁷ auch in Bezug auf ein multimediales Projekt gedeutet werden, wobei wir direkt die Mysteriumsidee Skrjabins wiederfinden, wonach bei Realisation des Werks die Künste nicht nebeneinander (was noch bei der Komposition des Prometheus der Fall ist) agieren sollen, sondern sozusagen kontrapunktisch ineinandergeflochten. Demnach ginge es „*um ein Gewebe, in dem all diese formalen Register (gemeint sind die verschiedenen Medien – Anm.) so eng verknüpft wären, daß beispielsweise der verbale Faden zu gegebener Zeit vom musikalischen Faden unterbrochen werden kann, um darauf, eng verbunden mit dem plastischen Faden, wieder vor uns aufzutauchen, das Wort kann sich in einer Geste vollenden, und eine Vision kann mit einem Akkord abgeschlossen werden.*“³⁸

6. Schlußfolgerung

Skrjabins Interesse an dem Farb-Ton Verhältnis und sein Versuch um eine Synthese der Künste in seiner Konzeption des Mysteriums stellt also keinesfalls einen isolierten Fall dar, sondern ist tief in dem Kontext seiner Zeit verwurzelt. In allen Bereichen der Kunst ist gerade in der Zeit um und nach 1900 ein Gipfelpunkt aller möglichen grenzüberschreitender und synkretisierender Tendenzen zu verzeichnen, was aufs engste mit den Erneuerungen der jeweiligen künstlerischen Sprache verknüpft ist. So ist von wesentlicher Bedeutung, daß die zur Synästhesie am meisten neigenden Künstler auch die entscheidenden Erneuerer des künstlerischen Materials sind. So sind es im Bereiche der Musik Alexander Skrjabin, Joseph Mathias Hauer und auch in gewissen Maße Arnold Schönberg (mit seinem Versuch in der Oper „Die glückliche Hand“ mit den Mitteln der Bühne zu musizieren, wo die Bühnenbeleuchtung und also wiederum farbiges Licht sehr genau festgelegt ist),³⁹ die zugleich die Grenzen der traditionellen Tonalität sprengen, und im Bereiche der bildenden Kunst Wassily Kandinsky und František Kupka, die die maßgeblichen Wegbereiter der gegenstandlosen Malerei sind. In der Poesie ist die Tendenz zur Synästhesie zutiefst mit dem literarischen Symbolismus verbunden, zugleich aber steht Synästhesie und die Tendenz zur Musikalisierung an der Schwelle des Entstehens des Neuen Romans mit seinem Akzent auf die Darstellung flüssiger Zustände des Bewusstseins, wie dies besonders in den Werken von Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce oder auch

³⁷ Ghil, René: *Traité du Verbe*, zitiert nach: Müller, Margaretha (siehe oben), S. 81, um einen detaillierteren Einblick in die Intenzen Ghils zu bekommen, wäre die Dissertation von: Theile, Wolfgang: René Ghil, Tübingen 1963 zu empfehlen.

³⁸ Scriabin, Marina (siehe oben), S. 22.

³⁹ Zu dem Einakter Schönbergs, der ungefähr zur gleichen Zeit wie Skrjabins Prometheus entsteht, sei nur angemerkt, daß Farbe (im Sinne von Bühnenbeleuchtung) zur Darstellung (Steigerung) emotionaler Gehalte dient. Aufschlussreich ist hier der Briefwechsel Schönbergs mit Wassily Kandinsky, der in seinen Bühnenstücken *Der gelbe Klang*, *Violett*, u. a. sehr ähnliche Ziele verfolgt. Der Briefwechsel Schönbergs mit Kandinsky wurde von Jelena Hahl-Koch herausgegeben. Siehe: Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, München 1983.

Andrej Belyj der Fall ist.⁴⁰ Der konkrete Versuch Skrjabins eine Synthese der Künste zu verwirklichen, der in seiner Zeit noch, was die Realisation betrifft im Bereich des Utopischen lag (da auch schon nur die Versuche um die Realisation der Luce Stimme des Prometheus mittels verschiedener speziell zu diesem Zwecke gebauter Farbenklaviere meist nur unbefriedigend ausfielen,⁴¹ ganz geschweige einer möglichen Realisation der Mysterium-Idee), gewinnt heutzutage wieder an Aktualität, da die Synchronisation multimedialer Abläufe infolge des technischen Fortschritts kein Problem mehr darstellt. Auch ist nicht zu übersehen, daß Skrjabins Versuch als Inspirationsquelle ähnlicher Tendenzen, vor allem im Bereiche der Farbenmusik,⁴² von größter Wichtigkeit war.

LITERATUR

- Apollonio, Umbro: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918, Köln 1972.
- Barthelmes, Barbara: Musik und Religion im russischen Symbolismus in: La Motte-Haber, Helga de: Musik und Religion, Laaber 1995.
- Blavatsky, Helena Petrovna: Die Geheimlehre, 4 Bände, Hannover 1998 (Reprint der Ausgabe von 1898).
- Bowers, Fabion: Alexander Nikolajewitch Skrjabin. A Biography of the Russian Composer, Tokyo/Palo Alto 1969 (2 Bände).
- Eberlein, Dorothee: Ciurlionis, Skrjabin und der osteuropäische Symbolismus in: Maur, Karin von (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1985.
- Eberlein, Dorothee: Russische Musikanschauung um 1900 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 52), Regensburg 1978.
- Druskin, Michail: Bemerkungen zu Skrjabin in: Katalog: Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, (Schriftenreihe der Akademie der Künste 15), Berlin 1983.
- Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, München 1983.
- Hauer, Joseph Matthias: Vom Wesen des Musikalischen (Reprint der Originalausgabe), Berlin 1966.
- Hilský, Martin: Modernismus, Praha 1993.

⁴⁰ Mit der Bedeutung der Musik für die Entwicklung des neuen Romans befasst sich unter anderem folgende Studie: *Music and the Novel, A Study in Twentieth Century Fiction*, New Jersey 1980. Der tschechische Amerikanist Martin Hilský betont die Bedeutung von Synästhesie für die englischen Modernisten Elliot, Joyce, Woolf und Lawrence in seiner Publikation *Modernisté (Die Modernisten)*, Praha 1995.

⁴¹ Siehe das betreffende Kapitel der Publikation von Kienschferf (siehe oben).

⁴² Der Einfluss Skrjabins auf alle möglichen Versuche auf diesem Gebiet war enorm. So wurden, wo auch immer neue Farblichtinstrumente gebaut wurden, auch immer wieder Kompositionen von Skrjabin mit Farblicht aufgeführt. Besonders in den 20. Jahren erfolgte auf diesem Gebiet ein regelrechter Boom. Unter allen möglichen Versuchen wär hier auf die Versuche auf tschechischem Gebiet hingewiesen, und zwar auf das, von dem tschechischen Bildhauer Josef Pešánek gebaut, Spektrophon, auf dem der Pianist und Komponist Erwin Schulhoff auch Kompositionen von Skrjabin aufführte, und die synästhetischen Versuche von Miroslav Ponc (einem Schüler von Alois Hába), der Parallelen zwischen Farben und Tönen auf Grunde der Farbenlehre von Wilhelm Ostwald zu erforschen versuchte. Skjabins direkter Einfluss ist in dem Versuche des Mikrotonalisten Ivan Wyschnegradsky zu verzeichnen, der bemüht ist ein multimediales Gesamtkunstwerk zu entwerfen, daß ähnlich dem Skrjabinischen Mysterium Projekt Farbprojektionen (auf der Innenseite eines speziell zu diesem Zwecke gebauten Kuppelbaus) aufs engste mit musikalischen Ereignissen verflechten zum Ziel hatte.

- Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Alexander Skrjabin und der russische Symbolismus in: Musik des Ostens, Kassel 1976.
- Itten, Johannes: Tagebücher (1918–1920), Berlin 1988.
- Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche, Bern 1963, 7. Auflage.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1965, 10. Auflage.
- Kienscherf, Barbara: Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik. Frankfurt am Main 1996.
- Kšicová, Danuše: Das musikalische Prinzip der Symphonien von Andrej Belyj in: Vysloužil, Jiří (Hrsg.): Colloquium musicologicum, Brno 1983.
- Lederer, Joseph Horst: Die Funktion der Luce Stimme in Skrjabins op. 60 in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.), Alexander Skrjabin. (Studien zur Wertungsforschung 13), Graz 1980.
- Müller, Margaretha: Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus, Frankfurt am Main 1989.
- Myers, Charles Samuel: Zwei Fälle von Synästhesie in: Skrjabin, Alexander: Briefe, Leipzig 1988.
- Pütz, Andreas: Von Wagner zu Skrjabin: Synästhetische Anschauungen von Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Kölner Beiträge zur Musikforschung – 186), Kassel 1995.
- Sabaneev, Leonid: Prometheus von Skrjabin in: Kandinsky, Wassily und Marc, Franz (Hrsg.): Der Blaue Reiter (Dokumentarische Neuausgabe). München 2000.
- Sabaneev, Leonid: Über die Analogie von Ton und Farbe in: Katalog: Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Schriftenreihe der Akademie der Künste 15), Berlin 1983.
- Schibli, Siegfried: Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes, München 1983.
- Scriabine, Marina: Überlegungen zum Act Preamble in: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.): Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten (Musik-Konzepte 32/33), München 1983.
- Scriabine, Marina: Wer war Alexander Skrjabin in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): Alexander Skrjabin (Studien zur Wertungsforschung 13), Graz 1980.
- Selwood, Sara: Farblichtmusik und abstrakter Film in: Maur, Karin von (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1985.
- Soror, A. L.: Western mandalas of transformation, St. Paul 1996, tschechische Übersetzung von Jana Novotná, Praha 1999.
- Theile, Wolfgang: René Ghil, Tübingen 1963.

SKRJABIN'S COLOR-TONE ARRANGEMENTS IN THE CONTEXT OF SIMILAR SYNESTHETIC EFFORTS IN THE ART OF HIS TIME

Summary

My work deals with synesthetic tendencies in the art around 1900, with emphasis given to the theoretical and practical application of searching for analogies between tones and colours. I focus on the idea of Alexander Nikolajevic Skrjabin to combine music with the play of colour lights, which was first put into practice in the symphonic piece Prometheus, op. 60, written between 1908 and 1910.

Also the several functions of the so called light part for two voices, which is to be realised on a colour piano and is found in the score of the above mentioned piece, are briefly discussed. Skrjabin's correspondences between tones and colours are analysed on the background of authentic witnesses by Skrjabin's contemporaries Leonid Sabaneev and Charles Myers. These demonstrate Skrjabin's synesthetic disposition and his liking for combining colour associations with both the chords of his tone centers and

the scales of the traditional major-minor system, and also his preference of the quint circle model.

In his synesthetic disposition Skrjabin felt to be encouraged by his study of the work of Helena Petrovna Blavacka, the founder of the teosophic society, who in her major work *The Secret Doctrine* presented her own system of colour and tone analogies based on the diatonic keynote. Another source of inspiration for Skrjabin were the contacts with Russian symbolist poets in whose work synesthedy played a vital role. Through his symbolist friends he also got acquainted with the work of the French symbolist René Ghil whose attempt at verbal instrumentation may be regarded as the most extreme example of synesthetic tendencies in the literature of his time.

Whereas the synesthetic experiments of René Ghil are – as far as I know – not mentioned in the secondary literature about Skrjabin, it is, on the other hand, generally known that Skrjabin used to compare his synesthetic experiences to synesthetic experiences of Nikolaj Rimskij Korsakov. Therefore I compared also Rimskij Korsakov's analogies with Skrjabin's analogies and I came to the conclusion that despite many similarities Skrjabin is in his combining tones with colours much more systematic than his older fellow artist. Shortly after Skrjabin's death it was Joseph Mathias Hauer who tried to work out an extensive and complex system of analogies between colours and tones. The results of his analysis are presented in his works *The Colour Of the Tones* (Über die Klangfarbe) from 1918 and *The Heart Of Musicality* (Vom Wesen des Musikalischen) from 1920. Hauer attributes the primary role to the correspondence between the colours and music intervals. In his concept the correspondences between the colours and keynotes are based on the interval between the basic tone of the given keynote and the C-tone regarded by him as a kind of centre and compared to the white colour.

Later in my work I deal briefly with the attempts at the synesthedy of tones and colours in plastic arts during Skrjabin's lifetime. I focused on concrete analogies and not on the general attempt to achieve a certain musicality of the visual expression. As far as concrete analogies are concerned, I mention the experiments of Vasilij Kandinsky and Johannes Itten. In this work I do not give much attention to the experiments with colour music produced on colour pianos: first, because it is not known that Skrjabin and other artists discussed here were acquainted with the development and history of colour music and second, because the colour music itself will be the topic of a special study.

The aim of my work was to show that Skrjabin was not the only one in his time to experiment with the colour and tone synesthedy; on contrary it is exactly this tendency in his work, which makes him a typical representative of his period – a period characterised in music by the release of the traditional tonality and a change toward the atonality and by a parallel change toward the abstract painting in the plastic arts.

SKRJABINOVY ANALOGIE MEZI BARVAMI A TÓNY V KONTEXTU PODOBNÝCH SYNESTETICKÝCH SNAH V UMĚNÍ JEHO DOBY

Resumé

Ve své studii pojednávám o synestetických tendencích v umění kolem roku 1900 co se týče teoretické a praktické aplikace hledání analogii mezi tóny a barvami. Ve středu zájmu stojí pokus Alexandra Nikolajeviče Skrjabina o spojení hudby a hry barevných světél, který byl poprvé realizován v symfonické skladbě *Prométheus* op. 60 komponované v letech 1908–1910.

Krátce se přitom zmiňuji o jednotlivých funkcích v této partituře se vyskytujícího dvojhlasého tzv. světelného partu, jenž má být realizován pomocí barevného klavíru.

Analyzuji Skrjabinovy korespondence mezi tóny a barvami na podkladě autentických svědectví Skrjabinových současníků Leonida Sabaneeva a Charlese Myerse, jež dokládají, že Skrjabin byl synesteticky založen a že spojoval barevné asociace jednak s akordy svých zvukových center a jednak s tóninami tradičního dur-mollového systému, přičemž se orientoval na modelu kvintového kruhu.

Ve svém synestetickém založení se cítil potvrzen studiem děl zakladatelky teosofické společnosti Heleny Petrovny Blavacké, která ve svém stěžením díle *Tajná doktrína* nabízí svůj systém analogii barev a tónů, jehož východiskem je diatonická stupnice. Druhým Skrjabinovým inspiračním zdrojem, co se týče synestezie, byl styk s ruskými symbolistními básníky, v jejichž díle hrála synestezie klíčovou roli. Prostřednictvím svých symbolistických přátel se také mohl seznámit s dílem francouzského symbolisty Reného Ghila, jehož pokus o verbální instrumentaci je snad nejextrémnějším příkladem snahy o synestezii v literatuře té doby.

Zatímco o synestetických snaženích Reného Ghila se známá Skrjabinovská literatura dle mého dosavadního poznání nezmiňuje, je naopak všeobecně známo, že Skrjabin své synestetické prožitky srovnával se synestetickými prožitky Nikolaje Rimského Korsakova. Srovnávám tudíž i analogie Rimského Korsakova s analogiemi Skrjabinovými a docházím k závěru, že nehledě na mnoho podobností je Skrjabin ve svém přiřazování tónů a barev daleko systematictější než jeho starší kolega. Obsáhlý ucelený pokus o analogie mezi barvami a tóny krátce po Skrjabinově smrti rozpracovává Joseph Mathias Hauer, jenž výsledky svých úvah prezentuje ve spisech „Über die Klangfarbe“ z roku 1918 a „Vom Wesen des Musikalischen“ z roku 1920. Pro Hauera je primární korespondence mezi barvami a hudebními intervaly. Ke korespondencím mezi barvami a tóninami pak dochází na základě intervalu, jaký vytváří základní tón dané stupnice vzhledem k tónu C, jenž bere jako jakýsi střed a přisuzuje mu barvu bílou.

Dále se ve stručnosti zabývám snahou o synestezii tónů a barev z pohledu výtvarného umění doby Skrjabinovy a to tam, kde jde o sestavení konkrétních analogií, a ne tedy jen o celkovou snahu o jakousi hudebnost výtvarného projevu. Z konkrétních analogií uvádím pokusy Vasilije Kandinského a Johanneses Ittena. Ve své studii se podrobněji nezabývám pokusy o barevnou hudbu realizovanou pomocí barevných

klavírů, jelikož za prvé není známo, že by Skrjabin a ostatní zde pojednaní umělci byli s vývojem a dějinami barevné hudby obeznámeni, a jednak proto, že vlastní barevná hudba bude tématem další samostatné studie.

Cílem mé práce bylo ukázat, že Skrjabin ve své snaze o synestezii barev a tónů ve své době nebyl osamocen, ale že naopak právě tato tendence jeho díla jej činí typickým představitelem doby charakterizované z hlediska hudby uvolněním tradiční tonality a přechodem k atonalitě, a – paralelně z hlediska umění výtvarného – přechodem k abstraktnímu malířství.