

Werk

Titel: Der synthetische Charakter der Musik

Autor: Mehlis, Georg

Jahr: 1918

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?51032052X_1917-18_0007|log19

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Der synthetische Charakter der Musik.

Von

Georg Mehlis (Freiburg i. Br.).

Einheit zu geben und Einheit zu sein ist der Charakter eines jeden Wertes. Das Gesetz der Synthesis liegt einmal in ihm selber als eigentümlicher Wesenszug, als Form seiner Eigenmächtigkeit, und zwar bildet er die Synthesis einer Inhaltlichkeit gegenüber in höherem oder geringerem Maße. Der Wert ist synthetisch, auch ohne daß ihn ein Bewußtsein versteht und auffaßt. Tritt aber das Bewußtsein hinzu, so ist die Wirkung des Wertes, je nach dem Charakter der Vereinigung und Vereinheitlichung, die er erzielt, sehr verschieden. In diesem Doppelsinn sprechen wir von dem synthetischen Charakter der Musik.

Das Strukturgesetz des Wertes drückt sich zuerst in der Forderung aus: »Alles soll Einheit sein.« Nichts soll allein und isoliert bleiben, alles soll verbunden sein. Bei diesem Prozeß ist der Wert oder die Form immer auf ein bestimmtes Material angewiesen, das zu seinem Gebiete gehört. Nicht kann der logische Wert die Elemente der Kunst oder der künstlerische die Elemente des logischen Wertes verbinden. Aber jeder Wert soll alles, was zu ihm gehört, in seine Sphäre ziehen und so die vollendete Einheit des ihm zugehörigen Materials bilden. So schließt der Begriff seine Merkmale und der künstlerische Wert die Elemente der Anschauung zu einer Einheit zusammen. Die sittliche Norm ordnet die ethisch bedeutungsvollen, die Norm des Rechtes die rechtlich relevanten Inhalte.

Die auf Einheit gerichtete Tendenz ist somit für alle Formen charakteristisch, und in diesem Sinne haben alle Werte einen synthetischen Charakter. Es gibt jedoch eine Werttendenz, die über die Sondergebiete hinausgeht und eine höchste Form postuliert, die auch als absolute Form bezeichnet werden kann. Der synthetische Charakter des Wertes gibt sich dann kund in der Forderung: »Es soll eine höchste Einheit geben.« Dann muß der Prozeß der Vereinheitlichung

auf den einzelnen Gebieten schon in einem Formbegriff zur Ruhe gekommen sein. Der Begriff, um den es sich hier handelt, ist nicht die Form irgend einer Inhaltlichkeit, sondern die Form aller Formen.

Das Verhältnis der höheren Form zu den niederen Formen kann dann wieder sehr verschieden gedacht werden, nämlich entweder so, daß sich jene zu diesen verhält wie der Gattungsbegriff zu den Artbegriffen. Dann hat die höchste Form mit allen niederen Formen etwas gemeinsam. Oder das Verhältnis ist emanatistisch gedacht: die höhere Form trägt die niederen Formen in sich und zwar gleichmäßig, wenn keine vor der anderen einen Vorzug hat und ungleichmäßig, wenn zwischen den niederen Formen eine Stufenfolge gedacht wird, die in der höchsten sich vollendet. Endlich kann das Verhältnis zwischen der höchsten Form und den niederen Formen auch ein teleologisches sein, sofern die höchste Form als das Prinzip aufgefaßt wird, das den niederen Formen ihren Sinn verleiht. Diese absolute Form besitzt augenscheinlich im eminenten Sinne einen synthetischen Charakter.

In dem zuletzt geschilderten Vorgang war die Einheitstendenz darin zu finden, daß die Reflexion zu immer höheren Synthesen fortschreitet, um erst bei der absoluten zu enden. Es gibt aber auch eine Werttendenz, die nicht sowohl auf die höhere Formung als vielmehr darauf abzielt, das unterworfenen Gebiet gleichartig zu machen und alle Unterschiede auszutilgen. Die hier erhobene Forderung läßt sich in die Worte kleiden: »In der Einheit sollen keine Unterschiede sein«. Je mehr aber dieser Prozeß fortschreitet, verliert die Form notwendig ihre Bestimmtheit, und so wird das Unbestimmte die Einheit der Formen.

Hier können wir verschiedene Stufen unterscheiden. Ursprünglich trägt die Einheit in den Formungsprodukten Gegensätze in sich. Der erste Schritt zur Auslöschung der Gegensätze würde nun darin liegen, daß der Form des Gegenstandes der Inhalt oder dem Inhalt die Form genommen wird, so daß die Einheit der Gegenstände lediglich eine Einheit der Formen oder eine Einheit der Inhalte wäre.

Der Schritt zur Gleichartigkeit könnte aber auch in der Weise erfolgen, daß der Inhalt homogen gestaltet wird, aber eine Verschiedenheit der Formen bliebe oder umgekehrt, daß unter Wahrung der Mannigfaltigkeit des Inhaltes die Verschiedenheit der Formen beseitigt würde.

Die absolute Gleichartigkeit würde schließlich erreicht sein, wenn in der geforderten Einheit sowohl die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Formen und Inhalte wie auch der Gegensatz von Form und Inhalt getilgt wäre.

Beide Einheitsbegriffe können den synthetischen Charakter der Musik deutlich machen.

Wir wollen jedoch bei der Erörterung unseres Problems von der Erfahrung ausgehen, und so nehmen wir das Bewußtsein und den Menschen hinzu. Da vermag nun die Musik eine synthetische Wirkung zu erzielen, sofern sie einmal das räumlich und zeitlich Getrennte überwindet und zur Vereinigung führt im Bewußtsein des Menschen, indem sie die Schranken von Raum und Zeit sieghaft überschreitet, andererseits aber auch die Verschiedenheit der Willensregungen und Motive, sowie des Vorstellens und Auffassens in einer einheitlichen Stimmung verbindet. Diese synthetische Wirkung kann sie vollziehen an dem einzelnen Menschen, einer sozialen Menge und an dem Kulturkreis einer bestimmten Zeit.

Es besteht ein inniger Zusammenhang zwischen dem Rhythmus meines seelischen Beziehens und den Ausdrucksformen der Musik. Nichts kann so schnell und anhaltend uns eine einheitliche Stimmung geben wie Rhythmus und Klang. Gewiss kann auch ein zur rechten Zeit und in der richtigen Weise gesprochenes Wort die wilde Erregung meine Sinne mildern, die Glut meiner Leidenschaften dämpfen und das Chaos meiner Vorstellungen ordnen. Aber weit größer wie das Wunder des Wortes ist das Wunder des Tones. Von widerstrebenden Gefühlen und Willensmotiven zerrissen, von feindseligen Vorstellungen gepeinigt, vernehme ich den sanften Ton, den leisen Klang, und das wilde Leben meiner Seele kommt zur Ruhe. Oder niedergedrückt und gedemütigt, von Zweifel und Ungewißheit geplagt, hebt der starke und mächtige Ton, der rauschende Akkord das verzagte Gemüt — und es triumphiert die befreite Seele. Wir können verstehen, daß die Musik dort ihren Ursprung nahm, wo künstlerisches und religiöses Leben sich in der Darstellung der Tragödie bei den Pythien und Panathenäen zu einer wundervollen Einheit vermählte.

Für die synthetische Leistung der Musik sind auch die Vorstellungsverbindungen von erheblicher Bedeutung, da ja Lied und melodische Weise so manche bedeutsame Situation unseres Lebens begleitet hat. Nicht das große musikalische Kunstwerk, das uns das selten Schöne gewährt, wohl aber die schlichte und einfache Form der Musik, die noch das andere neben sich duldet und nicht die vollkommene Hingabe verlangt. Nicht die absolute Musik meinen wir hier, die gewiß eine unendliche Bedeutsamkeit für die Entfaltung unserer seelischen Energien besitzen kann, sondern jene kleinen und doch so lebenswichtigen Werke des musikalischen Kunstschaffens, die uns Zeit geben, im Genuß ihres Verstehens noch an uns selbst zu denken und unser Leben schaffend zu genießen, indem sie die Lebenserfüllung

begleiten und mit dem Klang einer Lebensfeierstunde verschmelzen. Wieviel Aufbewahrtes kann mir eine solche Melodie nicht wieder sichtbar machen, wieviel Verlorenes nicht wiedergeben!

Und dann die besondere, die geliebte Melodie, die vielleicht einem geheimen Rhythmus meines Eigenlebens entspricht, denn ihre Schlichtheit steht in keinem Verhältnis zu dem Wert, den sie für das Leben besitzt. Sie scheint meinem eigentümlichen Lebenssinn und Lebensstil zugeordnet zu sein, weil sie meine ganze Erlebniswelt mit erklingen läßt. Zärtlich und beglückend begleitet sie so manches erlesene Zusammensein im schönen Kreis verlebter bedeutungsvoller Stunden. Bild reiht sich an Bild und führt mich zurück auf Brücken der Erinnerung stille sonnenbeschienene Hoffungswege und einsame Pfade der Enttäuschung. Die Musik vermag das räumlich und zeitlich Getrennte eines ganzen Lebens in einem Blickpunkt zusammenzufassen.

Die soziale Wirkung der Musik ist eine bekannte und selbstverständliche Erscheinung. Sie eint einen Kreis verhältnismäßig heterogener Menschen verschiedener Bildungsschichten und verschiedener Herkunft, indem sie auf einer allgemein vorausgesetzten Basis des Fühlens ein gewisses Entgegenkommen herbeiführt und eine unbestimmte Stimmungssphäre des Verstehens schafft. Denken wir, was Instrumentalmusik anbelangt, nur an die Wirkung, die ein Marsch oder eine Tanzweise ausüben kann. Wie ergreift der Klang des Parademarsches ein ganzes Regiment, um sämtliche Glieder der Soldaten in eine starke und gehaltene Bewegung zu versetzen, deren starrer Rhythmus unerschütterliche Disziplin und Festigkeit ausdrückt. Und wie löst dagegen eine Walzermelodie von Strauß alle Herbigkeit und Eckigkeit auf in weiche Rundung und Biegung, indem ein ganz anderer Rhythmus und eine ganz andere Stimmung fröhliche Menschen in schöner Vereinigung zusammenführt. Unsere Arbeit und unsere Freude hat die Musik von Anfang an begleitet, aus dem Rhythmus der Arbeit und des Tanzes soll sie geboren sein.

Eine große Synthese verursachte jene Instrumentalmusik, die zu den orphischen und dionysischen Mysterien erklang. Wenn sich im leidenschaftlichen Rausch der Sinne und in der Glut der Ekstase die Jünger des Gottes vereinigten, triumphierte die phrygische Flöte. Nicht minder gewaltig, aber ruhiger und klarer war jene Einheit, die bei den Festen des Lichtes und der Öffentlichkeit in ewiger Schönheit der Kitharöde schuf. Und aus dieser homophonen Musik des Griechentums mit ihrer schlichten rezitativen Weise hat sich ja schließlich auch im Zusammenhang mit der Musik der Synagoge der gregorianische Kirchengesang entwickelt, der in der liturgischen Feier der frommen

Ordensbrüder, zumal der kontemplativen, beschaulichen Orden zur höchsten Blüte gedieh. So hat etwa die Ordensgemeinschaft der Benediktiner zu ihrer Grundlage eine wirtschaftliche Organisation, einen sozialwirtschaftlichen Zusammenschluß, auf den sich die ethische Gemeinschaft der Glieder zueinander im Verhältnis der Brüderlichkeit und zum Vater Abt als kindliche Unterordnung im Verhältnis der Sohnesschaft aufbaut. Auf dieser erhebt sich die religiöse Liebesgemeinschaft: die Vereinigung der frommen Seelen mit Gott. Da ist es dann die Vokalmusik, die von entscheidender Bedeutung wird, um diese höchste Synthese herbeizuführen. Wenn bei der nächtlichen Mattutin, bei der Vesper und Complet die Stimmen zur religiösen Feier sich erheben, dann führt die Inbrunst und Reinheit der Hingabe die Seelen der Mönche zur unmittelbaren Vereinigung mit dem göttlichen Christus.

Auch dem Kulturleben einer bestimmten Zeit gibt die Musik das besondere Gepräge und führt die wechselnden Ausdrucksformen zu einem Einheitsgebilde. Augenscheinlich tönt der Rhythmus der griechischen Musik den Rhythmus des griechischen Lebens wieder. Maß und Harmonie sind für dieses Leben immer entscheidende Wertprinzipien gewesen. Von tiefer religiöser Gesinnung und leidenschaftlicher Vaterlandsliebe war es erfüllt. Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, daß alle Wertprinzipien des Hellenentums in der Weltanschauung der Pythagoräer ihren Ausdruck gefunden haben, die von der Idee der Musik getragen wird. Im Mittelpunkt der Welt erglöhete die Zentralsonne als heiliger Weltenherd und Altar, um die sich im feierlichen Wandel die Götter der Gestirne in den verschiedenen Sphären bewegen. Zwischen den Sphären besteht eine reine Proportion, eine vollkommene Harmonie. Von Rhythmus ergriffen, tönen und klingen die Sphären das hohe Lied vom All der Welt. So ist die Musik dem innersten, heiligsten Weltgeschehen zugeordnet. Sie verbindet die getrennten Sphären, sie eint die geschiedene Welt. Und einfach und groß ordnete sich auch das Leben dieses Volkes. Wie der Grieche das Prinzip der Ordnung auf das stärkste bejahte und sich mit ruhiger Schönheit und Gelassenheit dem Walten des Schicksals einordnete, so wollte auch die griechische Musik nicht auf sich selbst gestellt sein. Sie schmiegte sich auf das engste dem Metrum und Rhythmus der Sprache an und suchte ihre Aufgabe in engster Verbindung mit den verwandten Künsten der Poesie, Mimik und Orchestrik zu lösen. Wenn in der modernen Musik so häufig die Dissonanz erklingt und Ungebundenheit und Zügellosigkeit in ihr zum Ausdruck kommt, so spüren wir wohl, daß dies unser Leben jenen harmonischen Geist entbehrt, der in so vielen Dingen der Antike eigen war.

Wenn wir den Gegensatz zwischen der absoluten Musik und dem Musikdrama Richard Wagners betrachten, so erkennen wir, daß hier in verschiedener Weise der synthetische Charakter der Musik hervortritt. Nachdem diese zu einer selbständigen künstlerischen Ausdrucksform gelangt war, entstand das Problem, wie die Musik ihr Verhältnis zur Poesie und Mimik, zu menschlicher Sprache und Gestalt noch weiter regeln sollte. Sie hatte sich aus der Gemeinschaft der anderen Künste zu selbständiger Wertbedeutung erhoben. Sie hatte sich selbst befreit und war nun für sich da. In den Symphonien der großen Meister lehnte sie jede Beziehung auf Wort und Gebärde, auf Vorstellung und Gestalt ab und bahnte sich den Weg in eine raum- und zeitlose Wirklichkeit. Wenn die Architektur die Idee der Masse offenbart und die Plastik das Schöne der menschlichen Gestalt zum Ausdruck bringt, so scheint die Musik das Leben selber in seinen tiefsten Wurzeln zu berühren und zu verklären, wie etwa die Pastorale des Menschen ewige Sehnsucht — Arkadien und die Eroika das Heldenleben vor unsere Seele führt.

Erfüllt jedoch von dem Wunsche, auf die anderen Künste zurückzuwirken und sie an der Schönheit ihrer selbsterrungenen Freiheit teilnehmen zu lassen, vereint sich die Musik aufs neue mit der Dichtkunst und der Mimik in der Gestalt der Oper und des Dramas. Wie etwa die Religion als der höchste Wert, als Form aller Formen betrachtet werden kann, so sollte hier die Musik als diejenige Form erscheinen, die den anderen Formen der Kunst erst die besondere Weihe gibt. Die Synthese jedoch, welche die Musik zwischen den Formen und Gestalten der anderen Künste herzustellen unternahm, konnte sich in verschiedener Weise vollziehen. Entweder konnte das Bestreben der Musik darauf gerichtet sein, die anderen Formen in ihren Bann zu zwingen und sie musikalisch zu verklären. Sie konnten unter Einbuße ihrer Selbständigkeit in den Dienst der Musik gestellt werden, wie das etwa in der Oper Mozarts geschieht, oder die Musik sollte eine Einheit in der Mannigfaltigkeit vollziehen, die den Gestalten der anderen Künste nicht ihre Selbständigkeit raubte, sondern sie in ihrer charakteristischen Eigenschaft um so deutlicher hervortreten ließ, wie das in dem Musikdrama Richard Wagners der Fall ist.

Die klassische Oper geht von der Vorstellung aus, daß durch die Macht der Musik eine Sphäre geschaffen werden soll, in der die Gestalten erlöschen und verschwinden und der musikalische Zauber alles ergreift. Wie unbedeutend und seelenlos ist die Dichtung, die Mozarts Figaro zugrunde liegt, wie gering ihr poetischer Wert, wie kraftlos Handlung und Gestaltung! Um so leichter und schöner kann hier die Musik triumphieren. Sie macht aus allem, was sie will. Die Kolo-

ratur tut der Dichtung die äußerste Gewalt an und löst sie gewissermaßen in Musik auf. Die hinreißende Kraft der Melodie offenbart sich vor allen im Einzelgesang und in der wundervollen Verschmelzung und Verbindung weniger erlesener Stimmen. Die Handlung wird in willkürlicher Weise überall zum Stillstand gebracht, wo Gelegenheit geboten ist, den Zauber der Musik wirken zu lassen.

Doch wie vermag die Musik Mozarts die innerste Welt der Gefühle zu offenbaren! Mit unendlichem Wohlklang erfüllt er im Figaro des Pagen junge Liebe, und der tiefe Schmerz der getäuschten Seele erklingt im Gebet der Gräfin an den Liebesgott. Aus dem frühreifen verdorbenen Knaben der Dichtung hat Mozart einen schönen Jungen geschaffen, der voll seliger Ahnung das schöne Geheimnis des Erotischen verspürt und in seinem ganzen Wesen eine seltene Anmut offenbart. Aus der verschmähten eifersüchtigen Frau hat seine Musik eine erhabene Dulderin der Liebe gebildet.

Im Gegensatz zu Mozart läßt die Musik Wagners der Dichtkunst und Mimik ihr selbständiges Recht und fügt sie so weit schonender dem Sinn des Gesamtwerkes ein, das auf eine Verbindung sämtlicher Künste abzielt, bei welcher die Musik wohl das Element der Verbindung, nicht aber die absolute Herrscherin sein soll. Ein schöner architektonischer Bau wird zur kunstgeweihten Stätte, dessen szenische Ausstattung die Malerei zu übernehmen hat, während das Moment des Plastischen in der leidenschaftlich erregten oder vornehm gemessenen Haltung der Darsteller in Erscheinung tritt, die von dem Rhythmus der Musik ergriffen in der Form des Gesanges, von einem mächtigen Orchester umflutet, die edelste Sprache der Dichtkunst reden.

Die Herrlichkeit des *Bel canto* und die Größe der Wagnerschen Musik, die beide vom Geiste der Romantik erfüllt waren, wiesen der Musik in ihrer großen synthetischen Leistung ein nahes Verhältnis zu Religion und Mystik an. Sie offenbarte eine Macht und Schönheit, die jene alte Sage verstehen lehrt, nach der selbst das Unbelebte der Natur ihrem Zauber nicht zu widerstehen vermochte.

So hat denn vor allen die Philosophie Schopenhauers einen Deutungsversuch unternommen, der ihrem gesteigerten Wesen Rechnung trug, indem er sie dem Urwillen der Welt vernähle und sie dadurch als die metaphysische unter den Künsten charakterisierte. Sie wird dem Urprinzip der Welt selber zugeordnet, nicht etwa den Ideen als Objektivierungen des Willens oder gar den Gesetzen der sinnlichen Wirklichkeit. So leiht sie demjenigen Sprache, was hinter allen Gestalten liegt und die zerstreuten Erscheinungen der Welt zur Einheit des Unbestimmten erlöst. Was könnte uns bewegen wie sie und gleichzeitig verstummen lassen alles Bildhafte und Vorstellungsmäßige?

Welche Einheit ist so fest gefügt wie die Einheit der Formen, die als Töne in der Harmonie verbunden sind, die sich begleiten und in einander übergehen?

Die Philosophie Schopenhauers kann sowohl als Deutung der klassischen Musik wie auch als Antizipation der Musik von Richard Wagner aufgefaßt werden. Historisch betrachtet, ist sie die Interpretation der großen Musik der Romantik, wie sie am Beginn des 19. Jahrhunderts sich vollendet. Das äußert sich in der transzendenten Auffassung der Musik, der Betonung ihrer Jenseitigkeit von Zeit und Raum, sowie auch in der Vorstellung, daß die Musik die Form des Gestaltlosen sei. Doch kann die Philosophie Schopenhauers auch als prophetische Deutung des Musikdramas von Richard Wagner aufgefaßt werden¹⁾. In dem gewaltigen Orchester, das alle Motive der Handlung trägt, kämpft der unseelige Weltwille der Schopenhauerschen Philosophie und ringt um Erlösung. Die Tonflut des Orchesters begleitet den Urwillen des Universums. Die großen Gestalten der dramatischen Handlung dagegen sind jenen Urkräften gleichzusetzen, die nach Schopenhauer die Ideen der anderen Künste konstituieren. Die Gestalten des Musikdramas von Richard Wagner sind keine Individualitäten, die ihre Begrenzung durch Zeit und Raum erhalten haben, sondern vielmehr personifizierte Leidenschaften, elementare Gesetzmässigkeiten der Natur, welche die Erscheinungen überragen und in denen der Wille zum Leben seine erste Objektivation erfährt.

Die große metaphysische Deutung, die Schopenhauer der Musik gegeben hat, ist ebensowenig zu widerlegen, wie sich ein großes Kunstwerk oder eine Persönlichkeit widerlegen läßt. Der synthetische Charakter der Musik, der als unzweifelhafte Tatsache vorliegt, hat durch ihn eine grandiose Deutung erfahren, indem er sie mit dem Urprinzip der Welt unmittelbar vermählte. Der Dualismus des wertkritischen Standpunktes ist auf dem Wege zum Absoluten, niemals aber wie die Metaphysik im Absoluten selber angelangt. Sie sucht den eigentümlichen Sinn der Musik zu verstehen und deckt ihren synthetischen Charakter an der Grundstruktur des künstlerischen Wertes auf.

Unsere werttheoretische Ueberlegung geht von dem Gedanken aus, daß jedem Kulturgebiet ein eigentümlicher Wertgegensatz zugrunde liegt, der diese bestimmte Sphäre des Kulturbewußtseins konstituiert und der unmittelbar erlebt werden kann.

Für die Philosophie ist das der Gegensatz von Form und Inhalt, indem die Form als das Werthafte dem Inhalt als dem Wertindiffe-

¹⁾ Vgl. hierzu die vorzügliche Darstellung von Leopold Ziegler in *Logos* Bd. 1 Heft 3.

renten gegenübersteht. Diesen Gegensatz macht die Philosophie auch für die anderen Kulturgebiete nutzbar, indem sie etwa als Ethik in der Sphäre des Sittlichen und als Aesthetik in der Sphäre des Künstlerischen zwischen Form und Inhalt unterscheidet. Dabei ist der Inhalt dasjenige, was an sich sinn- und wertlos ist und von Sinn und Wert durchdrungen werden soll. Der Wertcharakter verbindet sich in der Philosophie mit der Form, deren Bedeutung und Leistung wieder sehr verschieden verstanden werden kann. Je nachdem die Form unabhängig oder abhängig von der Anerkennung des menschlichen Bewußtseins oder mehr oder weniger erfolgreich in der Durchdringung des Inhaltes verstanden wird, entspringt der Standpunkt der reinen Logik oder des Psychologismus, des Rationalismus oder des Empirismus.

Die Wertantinomie der anderen Kulturgebiete kann nicht auf den Gegensatz von Form und Inhalt zurückgeführt werden. Hier ist die Form nur das Mittel, um ein ganz Anderartiges verständlich zu machen. Die spezifisch sittliche Antinomie ist etwa der Gegensatz von Sein und Sollen. Auf ihr ruht das sittliche Leben, durch sie wird es bestimmt. Dies sittliche Sollen als Idæe der Pflicht ist sowohl von dem höchsten logischen Wert, der Idee der Wahrheit durchaus verschieden als auch der Begriff des Seins, der hier gemeint wird, keineswegs dem theoretischen Begriff des Inhalts gleichgesetzt werden darf. Auf jeden Fall ist das Sein schon etwas Geformtes und trägt gewisse Merkmale des Werthhaften bzw. Wertwidrigen an sich. Weitaus komplizierter liegen die Verhältnisse in den ästhetischen und religiösen Antinomien, weil hier der Wertbegriff auf beiden Seiten gesucht werden kann, wie in der Beziehung des Endlichen zum Unendlichen, oder auf beiden Seiten gesucht werden muß, wie in der ursprünglichen ästhetischen Antinomie, der Verbindung von Gestalt und Liebe¹⁾.

Die Gestalt ist das schön Gebildete, das Sichtbare und Bestimmte. Die Liebe ist grenzenlose Sehnsucht nach Form, die immer wieder von neuem über die Form hinausgeht, der unbestimmte künstlerische Schaffenstrieb. Daß dieser Gegensatz tatsächlich die Welt des künstlerischen Lebens in ihren mannigfaltigen Formen trägt, hätte die Philosophie der Kunst im Einzelnen deutlich zu machen. Wir wollen ihn hier nur soweit klären, als es zum Verständnis unseres musikalischen Problems wichtig ist. Im Leben der Kunst gibt es zwei entgegengesetzte Motive, die nach höchstem Ausdruck ringen: der künstlerische Gestaltenwille, der seine höchste Ausprägung in der Plastik

1) Vgl. mein »Lehrbuch der Geschichtsphilosophie« S. 614.

erfährt und der künstlerische Entformungswille, der sich in der absoluten Musik vollendet. Der Gestaltungswille ist von der Sehnsucht erfüllt, das Schöne deutlich und sichtbar zu machen. Er bejaht die Individualität und die Grenze. Der künstlerische Entformungswille zieht die Formen in das Heiligtum des Unsichtbaren, in die ursprüngliche Gemeinschaft mit dem Allgemeinen zurück. Er ist auf das Innerliche, Unbestimmte und Grenzenlose gerichtet. Wenn wir unser Problem religiös orientieren, so ist das Prinzip des künstlerischen Schaffens entweder Schöpfung im Sinne der Gestaltung (Prinzip der Individuation) oder Bejahung der Ungestalt (Prinzip der Erlösung).

In der romantischen Idee des Apollinischen und Dionysischen, die von Nietzsche in der Geburt der Tragödie aufgenommen und gestaltet ist, liegt eine verwandte Entgegensetzung vor: die lichte Gestaltenschönheit des Apollinischen, die in der Plastik, Mimik und Dichtkunst der Griechen sich offenbart und die Macht des Dionysischen, das seinen Ursprung in den Mysterien hat und an der Bildung des Chores in der griechischen Tragödie Anteil nimmt. Schon Kant hat in der Entgegensetzung von schön und erhaben ein Prinzip der Begrenzung von einer Form des Formlosen unterschieden und auch Schillers Gegenüberstellung des Naiven und Sentimentalischen meint etwas Ähnliches. Das Naive ist das Unendliche in der Begrenzung: das erreichte Schöne, das Sentimentalische, das Unendliche im Unbegrenzten, das unerreichbar Schöne. Das erste ist Einbildung des Unendlichen in das Endliche, das zweite Einbildung des Endlichen in das Unendliche. Wir müssen jedoch an dieser Stelle davon absehen im Einzelnen zu zeigen, wie sich die von uns aufgewiesene Antinomie zu den erwähnten Entgegensetzungen verhält.

Der künstlerische Schöpfungswille ist aus Liebe zur Form darauf gerichtet, daß alles sichtbar werde und höchste Gestaltung gewinnt. Die schon geformte Wirklichkeit wird noch höher geformt und dadurch der visuelle Eindruck gesteigert. Diese Emanation des künstlerischen Schaffens bejaht die sinnliche Welt der Dinge und verschönt die sinnliche Erscheinung. Deswegen konnte die Plastik zumal in der Betonung der Nacktheit des menschlichen Körpers als höchste Schönheit der Sinnenwelt gewissen mystischen Tendenzen der Religion als gottfeindlich erscheinen. Die Bejahung der Individualität, die Freude an der Körperlichkeit schien dem Uebersinnlichen zu widerstreiten. Und doch ist es nur die große Schöpferliebe des künstlerischen Gestaltenwillens, die sich hier zum Anwalt des Isolierten und Einzelnen macht.

Der künstlerische Entformungswille ist aus Liebe zur Form darum bemüht, daß das Gestaltete zum Gestaltlosen und Unsichtbaren

wird. Seine Erlösersehnsucht nimmt die Formen in jene Einheit zurück, in der sie, unberührt von der Inhaltlichkeit, ruhten, bevor die Welt der sinnlichen Dinge war. Die musikalische Formgebung haftet nur leicht an der sinnlichen Welt und bewegt sich in der Sphäre des Unsichtbaren. Der Ton ist von der Inhaltlichkeit des Geräusches gereinigt und von bestimmtem Wort und Ausdruck abgelöst. Während der Gestaltenwille den sinnlichen Eindruck der Gegenstände durch Isolation erhöht, vermag der Entformungswille das Gegenständliche durch innigste Verschmelzung zu verklären. Wohl hat die Musik auch die Möglichkeit, sinnliche Vorgänge nachzubilden, indem eine bestimmte Tonfolge in malerischer Weise ein sinnliches Geschehen repräsentiert, aber ihr höchster Sinn wird gerade in der Ablösung von all diesen Bestimmtheiten zu suchen sein.

Aus dem immanentsynthetischen Charakter der Musik ergibt sich ihre synthetische Wirkung. Die Welt der Töne ist sinnlich wahrnehmbar, aber die gestaltenbildende Phantasie soll nicht von ihr erregt werden. Vielmehr ist die Tonwelt unmittelbar zugeordnet dem Rhythmus unseres seelischen Beziehens. Gefühle soll sie erwecken, aber alle Bilder und Gestalten müssen erlöschen. Indem sie die Vorstellungswelt zurückdrängt und überwindet, schlägt die Musik jeden Vergleich mit der Welt der sinnlichen Dinge aus. Nirgends wird die Natur durch die Kunst so sehr überholt und übertroffen, wie gerade in der Musik.

Die Leistung des schöpferischen Gestaltenwillens, wie er sich in der Plastik offenbart, kann sehr wohl mit den schönen Gebilden der Natur verglichen werden. Ja, man könnte von vornherein zweifeln, ob die Kunst des Bildhauers imstande ist, die jugendliche Schönheit eines nackten Körpers so vollkommen nachzubilden, daß der ästhetische Eindruck, den die Natur zu erwecken vermag, dadurch übertroffen wird. In der Musik dagegen ist es deutlich, daß ein großes Tongefüge jede Klangwirkung der Natur so sehr übertrifft, daß es zwecklos ist, sie auch nur damit zu vergleichen.

Indem nun die Musik dahin neigt, die Vorstellungswelt zu zerstören und das Reich der Gestalten und Begriffe erlöschen zu lassen, betont sie einen Zustand, den auch die Mystik bejaht im Rausch der Ekstase. Die absolute Musik verlangt unsere Abwendung von der Außenwelt, die Einkehr in uns selbst, die Aufgabe unseres Willens und unseres begrifflich anschaulichen Denkens, die Entäußerung unserer Individualität und damit die Hinwendung zu absoluter Einheit. Das ist die synthetische Wirkung der Musik im eminenten Sinne, daß sie die Bestimmtheiten der inneren und äußeren Welt dahinschwenden läßt und das Persönliche in uns aufhebt, nur um jene allgemeinen großen und bedeutsamen Gefühle zu erwecken und zu begleiten, welche die

Menschheit als Ganzes bewegen. In dieser Form vermag die Musik einen Zustand des Gemütes zu erreichen, der in dem Schwinden aller Hemmungen und Grenzen dem mystischen Erlebnis verwandt ist, nur daß der Gefühlszustand, in den uns die Musik versetzt, wohl nur in ganz seltenen Fällen zu jenem Schweigen der Seele führt, von dem Meister Eckhart spricht, sondern in der Regel als Zustand einer leidenschaftlichen Erregung bestehen bleibt. Die Mystik löscht die Mannigfaltigkeit der einzelnen Gefühlszustände aus, sodaß nur das eine große Gefühl der Gottesliebe bestehen bleibt. In der Musik wird die Mannigfaltigkeit widerstreitender Gefühle zum vollendeten Einklang gebracht.

Die große Synthese der Musik geleitet uns zum Transzendenten und führt einen Zustand herbei, in dem das Heute zum Gestern und das Gestern zum Heute wird, wo die Gestalten der Wirklichkeit vergehen und erlöschen, wo das Ich zum Du und das Du zum Ich, das Eine zum Ganzen und das Ganze zum Einen wird.

Nur in ganz seltenen Fällen wird die Musik diese höchste Synthese erzielen, in der das Universum des Lebensgefühls als geheimer Rhythmus sich offenbart. Sie läßt das Einzelne und Individuelle verblassen. Sie läßt es untergehen und verschwinden und vollzieht damit jene große Befreiung des Lebens, die wir im religiösen Sinne als Idee der Erlösung verstehen.
