

VIERTER ABSCHNITT.

Der Rhythmus.

Erstes Kapitel: Die einfachsten Formelemente des poetischen Rhythmus.

Subjektive Rhythmisierung und „Betonung“.

Wenn ich im folgenden vom „Rhythmus“ rede, so meine ich den Rhythmus zeitlich sich folgender Elemente. Und ich meine zunächst den poetischen Rhythmus.

Dieser ist nach ästhetischen Gesetzen geordneter sprachlicher Rhythmus. Die Gesetze des natürlichen Sprechens liegen ihm zu Grunde; dazu kommt aber das Spezifische, das den poetischen Rhythmus vom natürlichen Rhythmus der Sprache unterscheidet. Von diesem Faktor rede ich hier zuerst.

Der poetische Rhythmus könnte uns nicht die erfreuliche Sache sein, die er uns ist, wenn er nicht einem Bedürfnis des Geistes entspräche. Dieses Bedürfnis lernen wir am Unmittelbarsten kennen aus der Tatsache des subjektiven Rhythmisierens.

Setzen wir für einen Augenblick an die Stelle der Silben, welche die Träger des poetischen Rhythmus sind, Taktschläge. Eine Reihe gleich starker Taktschläge folge sich in gleichen Zeitintervallen, und nicht zu langsam. Dann verspüre ich das Bedürfnis, in regelmäßigem Wechsel einzelne dieser Taktschläge zu betonen, andere unbetont zu lassen. Ich betone etwa jedesmal den ersten von zwei Taktschlägen und lasse den zweiten unbetont.

Was ist hier die Betonung? Vielleicht verspüre ich, indem ich die wechselnden Betonungen vollziehe, Antriebe oder Tendenzen zu körperlichen Bewegungen. Antriebe vor allem zu Bewegungen der Sprachorgane, nämlich zu solchen, wie ich sie ausführen würde, wenn ich die Taktgeräusche — als solche sind die „Taktschläge“ gemeint — mit meinen Sprachorganen erzeugte, und dabei immer den ersten von je zweien „betonte“; d. h. mit größerem Stimm Aufwand hervorbrächte. Vielleicht verspüre ich auch Antriebe zu Bewegungen des Kopfes, der Hand oder der Fußspitzen; ich fühle mich versucht, mit der Empfindung jedes Taktschlages eine Bewegung dieser Teile meines Körpers zu verbinden, und dabei jedesmal der ersten von zwei aufeinanderfolgenden Bewegungen größere Stärke zu geben.

Diese Bewegungsantriebe nun sind natürliche Begleiterscheinungen der Betonung. Die Betonung besteht nicht etwa in ihnen.

Dies sagt uns schon einfache Beobachtung. Je mehr ich auf die Taktschläge achte und ihrer Aufeinanderfolge mit meiner Aufmerksamkeit nachgehe, desto deutlicher stellt sich das Phänomen der wechselnden Betonung ein. Gleichzeitig aber schwindet mir das Bewußtsein jener Bewegungsantriebe. Vielleicht werden die Antriebe zu wirklichen Bewegungen. Dann habe ich auch von diesen Bewegungen kein Bewußtsein, oder brauche es nicht zu haben. Ein desto deutlicheres Bewußtsein habe ich von der Betonung.

Dazu füge ich: Ich kann auch innerhalb einer räumlichen Folge von Punkten oder Linien bestimmte dieser Punkte oder Linien innerlich betonen. Dabei sind doch wenigstens die Bewegungsantriebe der Sprachorgane ausgeschlossen.

Indessen lassen wir dies. Wie kommen wir denn zu jenen Bewegungsantrieben? Sie werden ausgelöst durch die gehörten Taktschläge. Und dabei ergibt sich: Gewisse Taktschläge, unter unserer Voraussetzung immer der erste von zweien, erzeugen einen stärkeren Bewegungsantrieb. Der erste von je zwei Taktschlägen, genauer gesagt, die Wahrnehmung desselben, übt also in mir eine stärkere Wirkung.

Nun, damit haben wir die „Betonung“. Sie besteht in dieser stärkeren psychischen Wirkung. Ich betone jedesmal den ersten von zwei Taktschlägen, dies heißt: Obgleich die Taktschläge an sich einander gleich sind, gewinnt doch jedesmal die Wahrnehmung eines ersten von zweien in mir größeres Gewicht, größere Kraft, größere Fähigkeit der psychischen Wirkung. Dies zeigt sich unmittelbar darin, daß er einen stärkeren Bewegungsantrieb auslöst.

Dies kann ich auch noch anders ausdrücken. Psychische Vorgänge oder Erlebnisse, z. B. Empfindungen oder Wahrnehmungen, wirken in mir stärker, wenn sie intensiver apperzipiert, zum Gegenstand größerer Aufmerksamkeit gemacht, von der Auffassungstätigkeit kräftiger erfaßt sind, wenn die Auffassungstätigkeit mit größerer Energie auf sie gerichtet ist, sich in ihnen konzentriert, in ihrer Auffassung sich anspannt. Oder vielmehr: Etwas intensiver apperzipieren, zum Gegenstand größerer Aufmerksamkeit machen u. s. w., dies heißt gar nichts, als es zu höherer psychischer Wirkung bringen, ihm größere Kraft oder psychische Wirksamkeit verleihen. Einen Taktschlag „betonen“, dies heißt also, ihn mit gewisser Intensität apperzipieren, oder in höherem Grade zum Gegenstand der Aufmerksamkeit machen. Es heißt, auf ihn apperzeptiven Nachdruck legen, ihn apperzeptiv herausheben.

Eines fehlt hier nur noch. Jene stärkere psychische Wirkung ist nicht an sich ein Bewußtseinserlebnis. Aber sie spiegelt sich im Bewußtsein. Ich habe, wenn ich etwas intensiv apperzipiere oder apperzeptiv heraushebe, ein entsprechendes Gefühl, ein Gefühl der Spannung, der Anspannung, des Nachdruckes.

Damit nun ist der Tatbestand der Betonung vollständig bezeichnet. Die Betonung eines Taktschlages besteht darin, daß die Auffassungstätigkeit in der Auffassung desselben nicht nur tatsächlich, sondern fühlbar in gewissem Grade gespannt ist; die Betontheit des Taktschlages als unmittelbares Bewußtseinserlebnis besteht im Dasein dieses Gefühles, und dem Bewußtsein seines Bezogenseins auf einen bestimmten Taktschlag.

Regelmäßiger Wechsel der Betonung.

Wie nun aber komme ich zu jener regelmäßigen Betonung des ersten von zwei Taktschlägen? Wie zunächst komme ich überhaupt zu solchem regelmäßigen Wechsel? Darauf können wir zunächst antworten mit dem Hinweis auf eine allgemeine Tatsache. Es ist die Tatsache oder das Gesetz, daß in unserem psychischen Geschehen überall natürlicherweise ein Wechsel der Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit stattfindet. In jeder Auffassung eines Mannigfaltigen zeigt sich dieses Gesetz. Die Aufmerksamkeit erfafst einen Teil oder ein Element des Mannigfaltigen, spannt sich angesichts desselben, dann läfst sie ihn los, entspannt sich eben damit, spannt sich wiederum angesichts eines neuen Teiles oder Elementes des Mannigfaltigen u. s. w.

Und dazu tritt nun das uns von früher her wohlbekannte Gesetz der Gleichförmigkeit des sukzessiven psychischen Geschehens, insbesondere der Gleichförmigkeit des apperzeptiven Tuns. Dasselbe besagt in unserem Falle: Habe ich einmal in bestimmter Weise begonnen, mich innerlich zu spannen und zu entspannen, so besteht in mir die Tendenz, in diesem Wechsel oder dieser Aufeinanderfolge von Spannung und Entspannung zu verbleiben.

Dies beides zusammen ergibt das Gesetz oder die Tendenz des regelmäßigen Wechsels der Betonung.

Objektive „Betonung“.

Diese Tendenz besteht angesichts der regelmäßigen Folge gleicher Taktschläge. Eine solche war bisher vorausgesetzt.

Nehmen wir aber jetzt an, es bestehe ein dieser Tendenz entsprechender objektiver Rhythmus, d. h. in unserem Falle, es sei jedesmal von zwei Schlägen der Reihe der erste objektiv betont, d. h. er klinge lauter. Dann beansprucht jedesmal der lautere Taktschlag die Auffassungstätigkeit in höherem Grade; er fordert eine stärkere Spannung derselben. Es findet also jetzt eine Übereinstimmung statt des objektiv Ge-

gebenen und des subjektiven Bedürfnisses. Jenes bietet sich von sich aus, d. h. vermöge seiner eigenen Beschaffenheit, zu der Weise der Auffassung dar, auf welche die Gesetzmäßigkeit meiner Auffassungstätigkeit hinweist. Dieser Einklang ist ein natürlicher Grund der Lust an jenem objektiven Rhythmus.

Was die objektive Betontheit betrifft, so sei hier noch ausdrücklich „betont“: Die Lautheit als solche ist nicht „Betontheit“. Sie ist zunächst nichts als — Lautheit. Sie wird zur Betontheit, sofern sie meine Betonung, d. h. die Spannung meiner Auffassungstätigkeit fordert. Die objektive Betontheit ist meine durch die Lautheit geforderte oder darin begründete Betonung: Oder: Sie ist dies Begründetsein meiner Betonung in der Lautheit.

Die Folge der lauten und minder lauten Taktschläge fordert, so sage ich, den Wechsel der Betonung und Unbetonung, oder den Wechsel der Anspannung und Entspannung der Aufmerksamkeit.

Eine gleichartige Forderung liegt nun aber, obzwar in geringerem Grade, auch schon in der einfachen Folge gleicher Taktschläge. Diese Folge besteht ja nicht bloß aus Taktschlägen, sondern sie schließt auch Pausen in sich. Sie ist die regelmässige Folge eines Taktschlages, einer Pause, eines neuen Taktschlages u. s. w. Sie enthält also bereits einen regelmässigen Wechsel in sich. Und dieser Wechsel ist ein Wechsel des objektiv Betonten und Unbetonten. Die Taktschläge sind im Vergleich mit den Pausen „betont“, d. h. die Erfassung jedes der Taktschläge erfordert eine relative Anspannung der Aufmerksamkeit. Die Pause, oder der Fortgang von jedem Taktschlag zu jedem folgenden, fordert ein Nachlassen derselben. Wir haben also bereits in dieser einfachen Folge gleicher Taktschläge einen objektiven Rhythmus.

Darnach ist die regelmässige Betonung eines ersten von zwei Taktschlägen in der Reihe bereits eine Rhythmisierung höherer Ordnung. Das Bedürfnis, angesichts der Reihe abwechselnd einen Taktschlag zu betonen, und den nächsten unbetont zu lassen, ist ein Bedürfnis, es bei jener Rhythmisierung, die schon in der einfachen Folge von gleichen Taktschlägen

objektiv gegeben ist, nicht zu belassen, sondern zu einer Rhythmisierung höherer Stufe fortzugehen.

Dieses Bedürfnis besteht nun auch weiterhin, d. h. ich bleibe auch nicht bei der Betonung des ersten von je zwei Taktschlägen der Reihe, sondern ich betone wiederum von je zwei betonten Taktschlägen einen, etwa wiederum den ersten, in höherem Grade, und lasse den zweiten relativ unbetont, belasse es also hier bei der minderen Betonung. Und ich betone wiederum in noch höherem Grade einen ersten von zweien dieser stärker betonten Taktschläge u. s. w.

Ich halte etwa meine Taschenuhr vors Ohr und folge dem Gang der einzelnen Schläge. Dann ertappte ich mich darauf, daß ich den ersten von je zwei Taktschlägen, zugleich in höherem Grade den ersten von vier, wiederum in höherem Grade den ersten von acht, von sechzehn, von zweiunddreißig, und schließlich vielleicht von vierundsechzig Schlägen innerlich betone. Ein Ganzes aus vierundsechzig Schlägen scheint rhythmisch in dieser Weise geordnet.

Und auch hier müssen wir wiederum sagen: Gesetzt dies System von Betonungen und Unbetonungen höherer und niedrigerer Stufe ist objektiv gegeben, dann ist das Ganze aus den vierundsechzig Schlägen für mich erfreulich. Es ist dies, weil es dem Bedürfnis der Betonung in verschiedenen Stufen, oder dem Bedürfnis, die Rhythmisierung auch in höherer und immer höherer Stufe zu vollziehen, entgegenkommt.

Rhythmische Gliederung.

In solcher regelmässigen Betonung oder apperzeptiven Heraushebung einzelner Schläge besteht nun aber noch nicht das eigentliche Wesen des Rhythmus. Es besteht nicht in dieser Folge von Spannung und Entspannung. Sondern diese ist nur die eine Seite der Sache. Die andere Seite ist die Zusammenfassung von Elementen der Reihe zu gleichartigen Einheiten. Und dies Moment vereinigt sich mit jener wechselnden Betonung zu einem Dritten, nämlich zur Unterordnung dieser Einheiten unter die betonten Elemente.

Es liegt in der Natur unserer Auffassungstätigkeit nicht nur dies, daß sie sich spannt und entspannt, oder sich konzentriert und löst, sondern es liegt in ihr, wie wir wissen, vor allem die Tendenz, ein Mannigfaches zusammenzufassen und zu sondern. Ich fasse die Elemente der rhythmischen Reihe sukzessive auf. Nicht, um eines über dem andern zu verlieren. Sondern ich nehme sie zueinander hinzu, halte also die früher aufgefaßten fest, indem ich zu den späteren fortgehe. Ich fasse sie so zusammen zur Einheit einer einzigen Folge von Elementen.

Wieviele solche sich folgende Elemente ich zu einer Einheit zusammenfassen kann, bleibe hier dahingestellt. Ich nehme aber an, eine Reihe von Elementen sei so groß, daß sie noch zur Einheit zusammengefaßt werden kann. Und ich denke sie tatsächlich so zusammengefaßt.

Dann besteht zugleich das Bedürfnis, in dieser, alle Elemente umfassenden Einheit wiederum Einheiten geringeren Umfanges abzugrenzen, oder jene Einheit in minder umfassende Einheiten zu gliedern. Und es besteht das Bedürfnis der Untergliederung, bis ich zu den Elementen gelangt bin. Oder umgekehrt gesagt: Es besteht das Bedürfnis, erst Elemente zu Einheiten geringsten Umfanges, dann wiederum Einheiten von solchen Einheiten zu einer Einheit höherer Ordnung u. s. w. zusammenzufassen, bis ich zur allumfassenden Einheit gelangt bin.

Prinzip der Zweizahl.

Dabei ergibt sich nun alsbald die wichtige Tatsache: Als die natürlichste Gliederung erscheint die Gliederung nach dem Prinzip der Zweizahl.

Dies verstehen wir, wenn wir folgendes bedenken: Der objektive Grund der Zusammenfassung der rhythmischen Elemente überhaupt ist ihre zeitliche Folge. Und je unmittelbarer die Elemente sich zeitlich folgen, umso stärker ist der Antrieb zur Zusammenfassung.

Nun folgt aber jedem Element der Reihe von Taktschlägen unmittelbar ein und nur ein Element. Ein drittes Element

folgt unmittelbar auf das zweite, aber es folgt nicht ebenso unmittelbar auf das erste. Daraus ergibt sich eine spezielle Nötigung, jedesmal einen Taktschlag mit einem folgenden zusammenzufassen. An dieser Nötigung nimmt kein weiterer Taktschlag teil. Es ist mir also natürlich, immer je zwei Taktschläge mit Ausschluß jedes weiteren zu einer engsten oder untersten Einheit zusammenzuschließen.

Dies Prinzip erweist sich dann ebenso auch auf höherer Stufe wirksam. Es folgt auch wiederum jeder solchen Einheit eine einzige gleichartige Einheit. Darin liegt ein Grund, aus zwei solchen Einheiten von je zwei Elementen eine neue höhere Einheit zu bilden u. s. w.

Machen wir hierzu gleich die Gegenprobe, d. h. betrachten wir auch gleich die Möglichkeiten einer anderen Zusammenordnung. Ich fasse etwa drei Elemente zu einer Einheit zusammen. Dann ist doch wiederum einerseits das erste und zweite, andererseits das zweite und dritte Element zeitlich inniger verbunden. Daraus ergibt sich eine Tendenz, das erste und zweite, andererseits das zweite und dritte zu einer spezielleren Einheit zusammenzuschließen. Aber diese beiden Tendenzen widerstreiten sich. Es liegt also in der Zusammenfassung von je drei Elementen ein Moment der Gegensätzlichkeit, eine Art von innerem Widerspruch. Dagegen ist die Zusammenfassung von je zwei Elementen in sich gegensatzlos und widerspruchsfrei. Und — dies ist strengstens zu betonen — sie ist die einzige, von der dies gesagt werden kann.

Gegen dieses Prinzip der Zweizahl könnte man folgenden Einwand erheben: Mag es immerhin ein Widerspruch sein, daß ein erstes und ein zweites, und dann wiederum dies zweite und ein drittes Element zu einer Einheit zusammengeschlossen werden, so ist es doch kein Widerspruch, daß mit dem mittleren der drei Elemente einerseits das ihm unmittelbar vorangehende, andererseits zugleich das ihm ebenso unmittelbar folgende, eine Einheit bilde. Von diesem mittleren Elemente aus gesehen erscheint die Zusammenfassung von drei Elementen sogar als eine besonders natürliche Sache.

Diese Bemerkung hat ihr Recht. Und wir werden darauf

zurückzukommen haben. Einstweilen aber muß auf folgendes hingewiesen werden.

Das Gesagte hat zunächst sein Recht, wo es sich um simultan gegebene Elemente handelt. Hier aber handelt es sich um Elemente, die sich folgen. Und dabei liegt die Sache minder einfach.

Stehen drei gleiche Elemente räumlich, etwa in horizontaler Richtung nebeneinander, so sind alle drei Elemente gleichzeitig gegeben. Es verhält sich also insbesondere das erste zeitlich zum mittleren ebenso, wie das dritte. Es bieten sich, wie schon früher gesagt, überhaupt und in jeder Hinsicht beide Elemente in gleicher Weise zur Zusammenordnung mit dem mittleren dar. Das Rechts und das Links sind einander gleichwertig. Es ist dasselbe apperzeptive Verhalten, wenn ich zu dem mittleren Elemente einerseits das rechte, andererseits das linke hinzunehme, wenn ich den Blickpunkt der Auffassungstätigkeit einerseits nach rechts, andererseits nach links in solcher Weise erweitere.

Dagegen stehen bei der zeitlichen Aufeinanderfolge von drei Elementen das erste und das letzte nicht in der gleichen Beziehung zum mittleren. Jenes ist, wenn das mittlere meiner Auffassungstätigkeit sich darbietet, vergangen, dieses zukünftig. Es besteht also keine Gleichwertigkeit der Richtungen des Vorher und des Nachher. Es ist etwas qualitativ Anderes, ob ich vorwärts oder rückwärts blicke, ob ich auf das, was folgt, ziele, und zu ihm fortgehe, oder ob ich stehen bleibe und das Vergangene festhalte. Ich tue natürlicherweise das Eine oder das Andere; beide Weisen der Zusammenfassung schliessen sich — nicht absolut, aber relativ aus.

Es bleibt demnach dabei, daß es in der Natur der zeitlich sich folgenden Elemente liegt, zunächst zu zweien zusammengefaßt zu werden.

Rhythmische Unterordnung.

Aber auch die bloße Zusammenfassung von zwei Elementen zu einer Einheit genügt nicht dem vollen Einheits-

bedürfnis der auffassenden Seele. Es liegt in der Seele, wie wir wissen, neben der Tendenz der Zusammenfassung zu einer Einheit auch die Tendenz des Zusammenschlusses in einer Einheit, d. h. in einem einzigen Elemente; die Elemente sollen sich nicht nur in die Einheit aus Elementen einordnen, sondern auch innerhalb dieser Einheit wiederum einem einzigen Elemente „monarchisch“ sich unterordnen.

Hier sei noch einmal an den Sinn dieser „monarchischen Unterordnung“ erinnert. Wir begegnen ihr, wie früher gesagt, auf allen Gebieten. Das Mittel zu einem Zwecke ist untergeordnet oder wird von mir untergeordnet dem Zwecke, die Voraussetzung eines Tatbestandes ordne ich unter dem Tatbestand, die Prämissen eines Schlusses sind untergeordnet der Konklusio, die einzelnen Gedanken einer Rede dem Hauptgedanken.

Oder, wenn wir auf dem ästhetischen Gebiete bleiben: Die Stimmen, welche eine Melodie begleiten, sind nicht bloß mit dieser in ein Ganzes zusammengeschlossen, sondern sie sind zugleich dieser Melodie untergeordnet. Ein Bau erscheint untergeordnet der von der Kuppel überwölbten Mitte, der gotische Dom seinem Turm u. s. w.

In allen diesen Fällen besagt die Unterordnung im letzten Grunde Dasselbe: Die Elemente eines Ganzen werden innerhalb des Ganzen nicht in gleicher Weise aufgefaßt, beachtet, kurz apperzipiert. Sie stehen für meine Auffassungstätigkeit nicht einfach nebeneinander. Sondern es wird ein Element, das „übergeordnete“ oder „herrschende“, herausgehoben. Auch die untergeordneten oder dienenden Elemente werden apperzipiert, aber sie verlieren ihre Selbständigkeit; sie werden mehr oder minder in den Akt der Auffassung des herrschenden Elementes mit aufgenommen oder in denselben mit hineingenommen, damit zugleich relativ aufgesaugt oder absorbiert. Die untergeordneten Elemente sind nicht ebenso, wie das herrschende Element, für sich apperzipiert, sondern sie sind mitapperzipiert, von dem einen Blick der Apperzeption, der das Herrschende trifft, mitgenommen. Das herrschende Element ist dasjenige, worauf ich in der Apperzeption des Ganzen vorzugsweise „hin-

ziele“; das Ganze „faßt sich“ demgemäß in höherem oder geringerem Grade für meine Auffassung in dem einen Elemente „zusammen“, „verdichtet“ sich darin, hat darin seinen „Schwerpunkt“, ist darin „repräsentiert“. Ich „beziehe“ die untergeordneten Elemente auf das übergeordnete oder herrschende, betrachte jene im „Hinblick“ oder mit „Rücksicht“ auf dieses, unter dem „Gesichtspunkt“ desselben. Jene kommen für mich, mehr oder minder, je nach dem Grade der Unterordnung, nicht für sich „in Betracht“, sondern als etwas zum Übergeordneten oder Herrschenden „Hinzukommendes“, dazu „Gehöriges“, ihm „Anhängendes“, als ein Moment in demselben oder eine Bestimmtheit an demselben.

Eine solche monarchische Unterordnung nun findet auch hier, innerhalb der Einheiten aus rhythmischen Elementen, notwendig statt.

Welches von mehreren Elementen einer Einheit aber in solcher Weise zum herrschenden Element innerhalb der Einheit gemacht, und welche ihm untergeordnet werden, diese Frage beantwortet sich, wie wir gleichfalls von früher her wissen, nicht unter allen Umständen gleich. Es gibt, so sahen wir, verschiedene Bedingungen der Unter- und Überordnung. So sind auch in unserem Falle die Bedingungen der Unterordnung und Überordnung verschiedenartige.

Dieselben lassen sich aber zusammenfassen in den allgemeinen Ausdruck: Zum übergeordneten Element wird dasjenige, das an sich einen Vorzug hat, d. h. seiner Natur nach die Auffassungstätigkeit in höherem Maße in Anspruch zu nehmen vermag.

Hier nun handelt es sich zunächst um die rhythmische Einheit aus zwei Elementen. Innerhalb derselben ordne ich eines der beiden Elemente dem andern unter. Dabei ist dem soeben Gesagten zufolge die Frage, welches Element zum herrschenden werde, unmittelbar entschieden, wenn eines derselben „objektiv betont“ ist. Ich ordne dann diesem betonten Element das andere unter. Das betonte Element ist ja dasjenige, das die Aufmerksamkeit in höherem Grade in Anspruch nimmt. Dies betonte Element wird demnach notwendig

zum dominierenden Element der Einheit. Es wird damit in gewissem Grade zum Repräsentanten des Ganzen. Das Ganze faßt sich in ihm zusammen. Das andere, unbetonte Element ist ein dazu gehöriges; ein Vorschlag oder ein Nachklang, ein Einklang oder Ausklang.

Hiermit nun ist erst das eigentliche Wesen der Betonung bezeichnet. Das betonte Element ist das die Einheit aus mehreren Elementen Beherrschende, in sich Zusammenfassende und Verdichtende, es ist das Gravitationszentrum, der Gipfelpunkt einer einheitlichen apperzeptiven Welle, zu der mehrere Wellen sich zusammengeschlossen haben. Es ist vergleichbar der beherrschenden Höhe einer einheitlichen Gebirgsmasse, nach welcher andere, untergeordnete Höhen hintendieren. Zu solchem Gipfelpunkt wird ein Element einer rhythmischen Einheit, wenn es objektiv betont, d. h. lauter ist. Es wird dazu eben um seiner Lautheit willen.

Trochäische Gliederung.

Indessen für uns handelt es sich zunächst nicht darum, welches der Elemente einer Reihe in einem gegebenen Falle aus objektiven Gründen als Gipfelpunkt der einheitlichen Welle, oder als das die Einheit aus mehreren Elementen beherrschende Element erscheint, sondern welches Element wir natürlicherweise, d. h. aus uns heraus, abgesehen von der Nötigung, welche die objektive Betontheit in sich schließt, zum herrschenden Elemente zu machen geneigt sind, und nach psychologischen Gesetzen geneigt sein müssen; welches Element innerhalb einer Reihe, und insbesondere einer Reihe aus zwei Elementen, nicht der tatsächliche, sondern der geborene „Herrscher“ dieser Einheit ist.

Darauf nun muß die Antwort lauten: Diese Stellung kommt in der Einheit aus mehreren, also auch in der Einheit aus zwei Elementen zunächst dem ersten Elemente zu. Das erste von zwei Elementen ist — das erste. Es hat das Recht der Priorität. Es ist dies dasselbe Recht der Priorität, um das es sich auch bei wissenschaftlichen Prioritätsstreitigkeiten handelt;

derselbe Prioritätsanspruch, auf dem der Stolz eines Bergsteigers beruht, der einen hohen Berg als Erster bestiegen hat.

Das erste Element, so sage ich, ist das erste. Dies heißt, es ist zunächst das einzige; das zweite ist sogleich eines von zweien. Dasjenige aber, was einzig ist, macht uns größeren Eindruck oder zieht unsere Auffassungstätigkeit in höherem Grade auf sich, als dasjenige, was eines unter zweien ist. Das Letztere verliert sich sogleich in der Zweizahl. Auch das erste Element wird ja freilich, wenn das zweite zu ihm hinzukommt, ebensowohl eines unter zweien, aber es hat nun schon seinen Charakter der Einzigkeit.

So ist der erste wissenschaftliche Entdecker oder der erste Besteiger eines Berges zunächst ein einziger, oder er ist einzig in seiner Art; er hat absoluten „Seltenheitswert“. Und dieser Charakter der Einzigkeit, und die daraus entstehende besondere Würde, bleibt ihm nun auch, wenn er einer von zweien wird. Es bleibt an ihm das Merkmal, daß er zunächst einzig war. Und dies Merkmal übt die entsprechende psychische Wirkung, d. h. der Erste hat auch weiterhin die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit in höherem Grade auf sich zu ziehen; er hat in mir mehr psychische Größe.

Ebenso nun verhält es sich auch mit dem ersten von zwei rhythmischen Elementen. Daß es zuerst ohne das zweite da war, dies gibt ihm einen Anspruch, in der Einheit zum Herrscher zu werden. Dies drücke ich auch kurz so aus: Es gibt eine natürliche Tendenz der Anfangsbetonung oder der Initialbetonung.

Diese Tendenz macht zunächst, daß wir geneigt sind, bei der subjektiven Rhythmisierung gleicher Taktschläge jedesmal den ersten von zwei Schlägen zu betonen. Nehmen wir aber jetzt wiederum an, es sei von zwei Elementen jedesmal das erste objektiv betont, d. h. lauter, dann kommt wiederum dieser objektive Sachverhalt dem subjektiven Bedürfnis entgegen. Es erscheint jetzt der geborene Herrscher tatsächlich als Herrscher.

Nennen wir eine Gliederung in Einheiten aus zwei Elementen mit jedesmaliger Betonung des ersten in Ermangelung eines besseren Namens „trochäische“ Gliederung. Dann erhellt

aus dem Gesagten der ästhetische Vorzug dieser Art der Gliederung.

Jambische und trochäische Gliederung.

So sehr nun aber die trochäische Gliederung die zunächst natürliche sein mag, so gibt es doch auch ein Moment, das der entgegengesetzten, also der „jambischen“ Gliederung einen natürlichen Vorzug verleiht. Es besteht, so sagen wir gleich, neben der Tendenz der Initialbetonung eine Tendenz der Finalbetonung.

Und diese letztere ist nicht minder verständlich. Auch das letzte Element einer Reihe ist in gewisser Weise einzig. Es folgt ihm keines mehr. Indem ich die Glieder der Reihe sukzessive betrachte, gehe ich vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten. Jedes Glied der Reihe ist Durchgangspunkt; nur das letzte Glied ist es nicht mehr. Hier macht die Betrachtung Halt; sie haftet oder verweilt. So haftet unser Blick, wie am ersten Ahnherrn, so auch am Letzten eines Geschlechtes. Man denke an den „letzten Mohikaner“ oder an die letzten Azteken. Ebenso ist uns nicht nur derjenige, der zum ersten Mal, sondern auch derjenige, der zum letzten Mal eine Leistung von bestimmter Art vollbracht hat, besonders bedeutsam.

Dieser Tendenz der Finalbetonung nun kommt die objektiv gegebene jambische Gliederung entgegen, und läßt auch sie uns natürlich und demgemäß erfreulich erscheinen.

Nach dem Gesagten sind die Betonung des ersten und die des letzten Elementes in der Einheit aus zwei Elementen in gleicher Weise natürlich. Dies heißt doch nicht, daß sie in jedem Falle gleich natürlich erscheinen. Sondern jede dieser Arten der Betonung erscheint vorzugsweise natürlich unter bestimmten Voraussetzungen.

Es besteht insbesondere die Tendenz der Finalbetonung vor allem unter einer Voraussetzung, nämlich dann, wenn die Folge der Elemente, deren letztes betont erscheinen soll, mir schon von vornherein als einheitliches Ganze vorschwebt, wenn

also diese Einheit mir schon bei ihrem Beginn bekannt ist, so daß schon das erste Element als Anfangselement einer solchen Einheit erscheint. Ich eile dann sofort von diesem Anfangselement weiter, und dem Ende des Ganzen zu. Dieses Ende ist der Zielpunkt, in welchem sich das Ganze vollendet und abschließend zusammenfaßt. Ein solcher Zielpunkt ist natürlicher Hauptpunkt oder herrschender Punkt. Ihm ordne ich naturgemäfs die vorangehenden Elemente unter.

Diesen Sachverhalt bestätigt die Erfahrung. Man nehme sich vor, eine Reihe von Gegenständen abzuzählen, in der Weise, daß man sie in Gruppen von 2, 3 oder 4 Elementen zusammennimmt. Man zählt dann, im letzteren Falle, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 u. s. w., jedesmal mit Anhalt auf 4. Hierbei wird man unweigerlich das letzte Zahlwort betonen. Man hat eben hier die Einheit aus 4 Elementen vor sich; man zielt auf diese Einheit und zielt darauf, sie als Ganzes zu haben. Man zielt eben damit auf ihr abschließendes Element.

Umgekehrt wird es bei der Tendenz der Anfangsbetonung bleiben, wenn ich nicht vorausblicke, sondern einfach Element um Element „an mich herankommen“ lasse. Dann habe ich zunächst das erste, und nehme zu diesem die folgenden sukzessive hinzu. Diese werden dadurch zu etwas blofs Hinzukommendem oder Anhängendem.

Dem entspricht nun auch der Charakter der objektiv gegebenen trochäischen und jambischen Gliederung. Die apperzeptive Bewegung geht zunächst bei beiden in gleicher Weise von Element zu Element und weiter von Einheit zu Einheit fort. Aber innerhalb der Einheiten verhalte ich mich in beiden Fällen anders. Die trochäische Einheit hat den Charakter des in sich Zurückhaltenden. Ich haften am ersten Element. Die Betonung ist ja ein Haften. Und ich muß mich dann von dem ersten Element in gewisser Weise losmachen, um zum zweiten fortzugehen. Dagegen drängt in der jambischen Gliederung das erste Element in das zweite hinein.

Zugleich ist hiermit gesagt, daß der Jambus den Charakter einer geschlosseneren Einheit hat als der Trochäus. Wie gesagt, die Bewegung drängt im Jambus in die betonte Silbe

hinein. Sie ist von vornherein darauf gerichtet. Je mehr aber dies der Fall ist, desto weniger bleibt sie bei der ersten unbetonten Silbe. Dagegen verhalte ich mich bei der trochäischen Gliederung sozusagen abwartend; ich bleibe bei der betonten Silbe, um dann das nachfolgende Element hinzu zu nehmen; die unbetonte Silbe des Trochäus hat einen Charakter des relativ Hinzukommenden, Nachhinkenden; sie ist selbständiger.

Zweites Kapitel: Weiteres über rhythmische Formelemente.

„Versfüße“ und Versganze.

Im Vorstehenden war zunächst von einzelnen Einheiten aus zwei Elementen die Rede. Denken wir jetzt eine beliebige Reihe in solche Einheiten zerlegt, also Einheit auf Einheit folgend, dann gilt zunächst nach bereits oben Gesagtem dies: Hat einmal die eine oder die andere Weise der Unterordnung begonnen, so besteht eine natürliche Tendenz, dabei zu bleiben. D. h., erscheint mir einmal ein zweites Element der Reihe zu einem ersten hinzugehörig, als eine Art Anhang desselben, dann bin ich geneigt, ein viertes Element in die gleiche Beziehung zu einem dritten zu stellen u. s. w. Und entsprechend, wenn ich jambisch begonnen habe. Dieser Sachverhalt ist durch Versuche leicht zu bestätigen.

In diesem Sachverhalt nun liegt die Berechtigung für die übliche Bezeichnung gewisser Verse als trochäischer oder jambischer. Man nennt so einen Vers, der mit einem Trochäus bzw. Jambus beginnt, und im übrigen einen gleichmäßigen Wechsel von je einer betonten und einer unbetonten Silbe zeigt. In der Tat ist eine solche Reihe zunächst der Tendenz nach jambisch bzw. trochäisch, d. h. wir sind zunächst geneigt, sie auch weiterhin dem Anfang entsprechend aufzufassen.

Indessen jene Bezeichnungsweise begegnet doch auch wiederum Schwierigkeiten. Ein trochäischer Vers, so scheint es, ist ein solcher, der sich in lauter Trochäen, ein jambischer ein solcher, der sich in lauter Jamben zerlegen läßt. Nun lassen sich aber viele sogenannte „trochäische“ Verse nicht in Trochäen, viele „jambische“ nicht in Jamben zerlegen. Jene endigen jambisch, diese trochäisch. Da hilft man sich damit, daß man die Verse verkürzte oder verlängerte Verse nennt. Man spricht von fehlenden oder überzähligen Silben. Aber dies sind natürlich nur Worte. Die angeblich im Ganzen trochäischen oder jambischen Verse sind in Wahrheit nicht trochäisch oder jambisch.

Und dies ist wohlbegreiflich. Jene natürliche Tendenz, den jambisch beginnenden Vers weiterhin jambisch, den trochäisch beginnenden weiterhin trochäisch zu fassen, bleibt im Fortgang der rhythmischen Bewegung nicht in ihrer ursprünglichen Stärke bestehen. Hat sich in der Reihe ein zweites Element einem ersten untergeordnet, so erscheint freilich ein drittes Element in gewisser Weise wiederum als ein erstes, und diesem ordnet sich nun wiederum ein zweites unter, d. h. es ordnet sich dem dritten das vierte unter. Aber dieses dritte Element ist doch nur relativ ein erstes. Zunächst ist es ein drittes, und es ist ein solches in einer einheitlichen Reihe, d. h. in einer Reihe, die auch wiederum im Ganzen von mir als Einheit gefaßt wird. Sie ist ein dritter Punkt in einer durchgehenden Bewegung. Und in dieser einheitlichen Reihe oder dieser einheitlich durchgehenden Bewegung nun steht dies dritte Element zwischen dem zweiten und dem vierten, d. h. es gehört zu ihm nicht nur das vierte, sondern auch das zweite. Dies zweite wird zunächst in das erste hineingenommen. Aber es zielt auch in jener Gesamtbewegung auf das dritte. D. h. je mehr die Bewegung in der Reihe eine einheitliche ist, umso mehr verliert sich sofort, mehr oder minder, die spezifische Eigenart der trochäischen Gliederung. Es verliert sich aus gleichem Grunde innerhalb der Reihe die Eigenart der jambischen Gliederung. Beide gleichen sich, je weiter die Reihe fortschreitet, umso mehr gegen einander aus. Der Fortschritt

des Ganzen wird mehr oder minder ein Auf- und Abwogen, ein beiderseitiges Hineingenommensein der vorangehenden und der nachfolgenden unbetonten Elemente in die betonten; eine Gesamtbewegung mit aufeinanderfolgenden Höhepunkten, eine Wellenbewegung, vergleichbar der räumlichen Wellenlinie.

Und dazu fügen wir gleich, was schon oben gesagt wurde: Es bleibt nicht bei der Gliederung der Reihe in Einheiten von zwei Elementen, sondern dazu tritt die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten u. s. w. Damit entfernt sich die rhythmische Reihe weiter und weiter von der Folge abgegrenzter Trochäen und Jamben. Es entsteht das Bild einer komplizierten Wellenlinie, die sukzessive von höchsten Gipfeln durch niedrigere Wellenhöhen herabsteigt, bezw. durch solche zu den höchsten Gipfeln emporsteigt. Sind etwa zwei Trochäen wiederum trochäisch geordnet, so steigt die Welle von einer höchsten Anfangshöhe durch eine Zwischenhöhe herab. Das letzte Element des Ditrochäus ist untergeordnet dem dritten Element und durch dieses hindurch dem ersten. Und folgen sich zwei Ditrochäen, so ist wiederum jenes letzte Element zugleich auch relativ untergeordnet dem Anfangselement des zweiten Ditrochäus. Und schliesslich sind in jedem rhythmischen Ganzen alle unbetonten Elemente untergeordnet jedem betonten, jedem minder betonten, und durch diese hindurch jedem stärker betonten.

Darnach dürfen wir bei der Betrachtung der rhythmischen Reihe gar nicht ausgehen von den Trochäen und Jamben, sondern das Erste muß uns die Einheit der ganzen Reihe sein. Sie beginnt trochäisch oder jambisch, um dann in ihrem weiteren Verlauf bald mehr den einen, bald mehr den anderen Charakter zu haben.

Wie es aber hiermit im einzelnen Falle bestellt ist, darüber entscheiden einzig die Worte und Wortverbindungen. Versteht man unter den „Versfüßen“ Teile, in welche das rhythmische Ganze zerlegt ist, so sind die einzigen Versfüße die „Wortfüße“. Ihr Anfang und Ende, ihre grössere Selbständigkeit oder grössere Zusammengehörigkeit, gliedern die auf- und abwogende Bewegung.

Amphibrachys.

Die Gliederung der rhythmischen Reihe nach dem Prinzip der Zweizahl wurde im Vorstehenden als die zunächst natürliche bezeichnet. Darum ist doch die Gliederung nach dem Prinzip der Dreizahl nicht unnatürlich.

Auch drei in einer Reihe unmittelbar aufeinanderfolgende Elemente stehen sich wechselseitig, obgleich nicht so nahe wie zwei, so doch immerhin nahe genug. Sie stehen einander näher als vier oder fünf, oder gar als beliebige Elemente, die durch andere von einander getrennt sind. Und ich sagte soeben auch schon, das zu einem ersten betonten Element gehörige unbetonte zweite gehöre doch, in dem einheitlichen Ganzen, auch zum nachfolgenden betonten dritten. Ebenso gehört zum betonten zweiten Element nicht nur das vorangehende unbetonte erste, sondern, wiederum innerhalb des einheitlichen Ganzen, auch das nachfolgende unbetonte dritte. Es sind also in der einheitlichen Reihe, wenn ich sie als einheitliche fasse, jederzeit nicht nur zwei, sondern in gewissem Grade auch drei Elemente zusammengefaßt.

Vollziehe ich nun aber eine solche Zusammenfassung zu dreien, so scheint zunächst die Art der Unterordnung natürlich, von der schon oben die Rede war, d. h. die Unterordnung eines ersten und eines dritten Elementes unter das mittlere. Das mittlere ist es doch, dem das erste und ebensowohl das zweite unmittelbar benachbart sind. Die Mitte scheint hier, wie auf räumlichem Gebiet, der natürliche Schwerpunkt oder das natürliche Gravitationszentrum. Der natürliche Schwerpunkt etwa einer Fläche ist die Mitte derselben. Der Tendenz der Initial- und Finalbetonung träte darnach hier eine Tendenz der Zentralbetonung gegenüber. Indem sie sich verwirklicht, gelangen wir, so scheint es, zu einer möglichst innigen Einheit der drei Elemente. Es scheint in ihr dem Bedürfnis der Vereinheitlichung am meisten entsprochen. Diese Form der Unterordnung bezeichnen wir, wiederum in Ermangelung eines besseren Namens, als Form des Amphibrachys.

Daktylus und Anapäst.

Indessen dem bezeichneten Moment, der unmittelbaren Nähe des ersten und dritten Elementes an dem mittleren, tritt nun das ehemals schon bezeichnete Moment entgegen: Indem ich einerseits das erste, und andererseits das dritte Element dem mittleren unterordne, vollbringe ich qualitativ verschiedene und sich relativ widerstreitende Funktionen. Dort nimmt — so sagen wir dies hier genauer — die fortgehende Auffassungstätigkeit auf dem Wege zu einem Element ein vorangehendes mit; sie zielt von jenem, und durch dasselbe, auf dieses. Hier dagegen wendet sie sich von einem späteren Element zurück, und bezieht dasselbe auf das vorher gegebene. Oder vom Standpunkt des mittleren Elementes aus betrachtet: Dort hält die auf das mittlere Element gerichtete Apperzeption ein vergangenes Element fest, um es in dies mittlere hineinzunehmen; sie blickt also zurück. Hier dagegen wendet sie sich nach vorwärts zu einem neuen, erweitert den bereits vollzogenen Akt der Apperzeption, um das neue in denselben aufzunehmen. Kurz, von welchem Element aus wir die Sache betrachten, immer stehen sich der Blick nach vorwärts und der Blick nach rückwärts entgegen. Immer widerstreitet der natürlichen Tendenz der Auffassungstätigkeit, in einer einzigen, einmal eingeschlagenen Richtung zu bleiben, die Nötigung, zugleich nach entgegengesetzter Richtung sich zu wenden.

So ist die Vereinigung von drei Elementen in der Form des Amphibrachys einerseits zwar, weil sie einem Element die unmittelbar benachbarten unterordnet, die natürlichste, andererseits doch wiederum vermöge des Gegensatzes, den sie in sich schließt, nicht die natürlichste. Sie ist die geschlossenste, und doch qualitativ uneinheitlich, weil mit diesem Gegensatz behaftet. Sie kommt nur zustande, indem die entgegengesetzten Weisen der apperzeptiven Tätigkeit sich die Wage halten.

Dagegen ist dieser Gegensatz vermieden in der Zusammenfassung von drei Elementen zum Daktylus und Anapäst. In jenem nimmt die apperzeptive Tätigkeit zu einem ersten Element ein zweites, und durch dasselbe ein drittes hinzu; in

diesem zielt sie durch ein erstes auf ein zweites, und durch dieses hindurch auf ein drittes, oder nimmt in ein erstes ein zweites, und durch dasselbe ein drittes hinein. In jedem Falle vollzieht sich also die apperzeptive Tätigkeit in der gleichen Richtung.

Zugleich entspricht jene Form der Tendenz der Initialbetonung, diese der Tendenz der Finalbetonung. Und diese Tendenzen bleiben ja auch bei drei Elementen in Geltung.

Andererseits bleibt es freilich, was diese beiden letzten Formen, also den Daktylus und den Anapäst betrifft, dabei, daß in beiden das von der betonten Silbe entferntere Element nur mittelbar dem betonten untergeordnet ist. Beide Einheiten sind insofern minder geschlossene.

Charakter der dreigliedrigen Formelemente.

Damit ist zugleich gesagt, was diese dreigliedrigen Formelemente vom Trochäus und Jambus unterscheidet. Sie sind jede in ihrer Weise minder einheitlich, in sich lockerer oder loser gefügt. Doch hat in diesem Punkte wiederum der Anapäst vor dem Daktylus den gleichen Vorzug, den der Jambus vor dem Trochäus hat; d. h. jener ist von beiden die geschlossenere Einheit: Die unbetonten Elemente stehen bei ihm in innigerer Einheit mit der betonten.

Und zwischen beiden in der Mitte steht der Amphibrachys. Wir sahen schon, wiefern auch er eine minder in sich geschlossene Einheit ist.

Dieser Charakter der Einheiten aus drei Elementen teilt sich nun auch dem Ganzen mit, in welches die Daktylen oder Anapäste oder Amphibrachyen eingeordnet sind. Dasselbe gewinnt den Charakter einer loseren oder freieren Bewegung. Es ist, weil nicht jedes der betonten Elemente nach beiden Richtungen unmittelbar an ein betontes grenzt, und in ein solches unmittelbar hineintendieren kann, in den unbetonten Elementen eine gröfsere Selbständigkeit.

Dies heißt doch nicht, daß die Bewegung, in welche diese „Versfüße“ eingehen, in jedem Sinne eine minder einheitliche

wird, daß dieselbe in höherem Grade in abgeschlossene Daktylen, Anapäste u. s. w. zerfällt. Sondern davon findet in gewisser Weise auch wiederum das Gegenteil statt. Je weniger etwa das zweite unbetonte Element des Daktylus an die betonte Silbe dieses Daktylus unmittelbar gebunden ist, umso mehr kann es gleichzeitig gebunden erscheinen an die Betonung des folgenden Daktylus. Die dreisilbigen „Füße“ haben also zugleich eine lösende und eine verbindende Kraft. Sie lösen die Unbetonungen relativ von den Betonungen, mindern das Beschlossenein des Ganzen in den Betonungen, lockern so die Festigkeit des Gesamtgefüges. Und sie verbinden sich untereinander in höherem Grade, sofern sie leichtere Übergänge schaffen. Beides vereinigt sich in dem Einen: Sie erzeugen eine flüssigere Fortbewegung; sie schaffen ein beweglicher fortgehendes Ganze.

Zugleich bleibt doch auch hier der Unterschied der drei Füße in Kraft; vor allem die größere Geschlossenheit des Anapästes, gegenüber dem Daktylus, und die unmittelbarere Bindung der beiderseitigen unbetonten an die betonte Silbe im Amphibrachys.

Denken wir uns jetzt eine rhythmische Reihe ganz und gar aus Daktylen oder Anapästen oder Amphibrachyen bestehend, dann „zerfällt“ diesem Charakter der einzelnen Einheiten gemäß relativ am meisten das Ganze aus Anapästen, am mindesten das Ganze aus Daktylen; das Ganze aus Amphibrachyen steht in der Mitte. Das rein daktylische Ganze setzt ein, klingt aus, setzt wiederum ein u. s. w.; zugleich leitet die zweite der unbetonten Silben zum folgenden Glied u. s. w. Die rein anapästische Reihe zerfällt relativ in leicht einsetzende und schroff absetzende Sprünge. Das aus reinen Amphibrachyen bestehende Ganze gleitet fort in regelmässigem Auf- und Abwogen; es ist ein Fortgleiten von Bewegungen zu Bewegungen, die aber in sich selbst sozusagen Bewegungen auf der Stelle sind.

Indessen hier muß wiederum gesagt werden: Es gibt, von den Wortfüßen abgesehen, keine Folgen von Daktylen oder Anapästen oder Amphibrachyen, sondern es gibt auch hier zunächst die einheitlich wogende Bewegung. Und auch hier

stellt sich die Bewegung weiterhin dar als eine in höheren und niederen Gipfeln sich zusammenfassende. Auch die Daktylen, Anapäste u. s. w. finden in Hauptbetonungen, die mehrere solche Einheiten umfassen, ihren gemeinschaftlichen Gravitationspunkt. Auch hier bringen erst die Worte und Wortverbindungen in die Bewegung die Teile hinein.

Die Worte und Wortverbindungen pflegen aber die Bewegung nicht in eine reine Folge von Daktylen, oder Anapästen u. s. w. zu gliedern. Es pflegen überhaupt die tatsächlich gegebenen rhythmischen Ganzen nicht das Bild der Zerlegung des Ganzen in gleiche Einheiten zu gewähren.

Differenzierung der rhythmischen Bewegung.

Dafs es aber so ist, dafs, mit anderen Worten, Verse nicht aus gleichen Wortfüfsen sich zusammensetzen pflegen, dies wird verständlich, wenn wir jetzt die Frage stellen, was der Rhythmus sei — nicht mehr seiner äufseren Form, sondern seinem inneren Wesen nach.

Wir antworten: Der Rhythmus ist freilich zunächst eine Folge von Elementen. Aber diese Elemente fassen wir auf, und wir gehen von einem zum anderen auffassend und die Auffassungstätigkeit anspannend und lösend, fort. Der Rhythmus als psychisches Erlebnis ist diese Bewegung unserer Auffassungstätigkeit.

Aber diese Bewegung ist nun nicht eine willkürlich von uns vollzogene, sondern sie ist durch die objektive Folge der Elemente gegeben. Sie liegt also darin; sie ist eine Bewegung in dem rhythmischen Ganzen selbst. Und diese Bewegung ist nicht ein Bewegtsein, sondern ein Sichbewegen, also ein Tun; nämlich mein in das Ganze eingefühltes Tun. Diese Einfühlung ist durchaus gleichartig der Einfühlung der apperzeptiven Bewegung in die Linie, von der früher die Rede war.

Mit dieser Betrachtung nun stehen wir erst auf ästhetischem Boden. Und von ihr aus gewinnt auch die Frage nach der Freude am Rhythmus einen andern Sinn. Sie bezieht sich auf

diese eigene und eigentätige Bewegung in dem rhythmischen Ganzen. Diese ist erfreulich nach dem Maße ihrer Kraft, ihrer Einheitlichkeit und ihrer inneren Differenziertheit.

Hier liegt uns aber speziell an der Differenziertheit. Eine solche ist zunächst gegeben, indem durch die einzelnen Wortfüße jenes Tun in einzelne Akte zerlegt wird. Aber diese einfache Zerlegung genügt nicht. Sie muß sich darstellen als lebendiger Gegensatz des Zerlegten. Dann erst kann das Tun ein kraftvolles sein. Vielmehr, es ist dann erst ein eigentliches Tun.

Es gibt keine Tätigkeit, so wurde schon in der „Raumästhetik“ gesagt, ohne Gegentätigkeit oder Gegentendenz, die überwunden oder der standgehalten wird. Alle Tätigkeit oder alles Tun vollzieht sich im Wechselspiel der Tätigkeiten und Gegentätigkeiten oder Gegentendenzen, in der „Spannung“ zwischen beiden.

Zugleich kann doch das Wesen des Rhythmus nicht im einfachen Dasein einer solchen Spannung bestehen. Sondern es muss ein freies Sichausleben sein in solchem Gegensatz oder solcher Spannung, und durch sie hindurch. Es muß sich darstellen als ein Wechsel der Spannung und Lösung, und der erneuten Spannung und Lösung, und als ein Sichausleben in diesem Wechsel.

Dies nun ist es, was in der einfachen Folge reiner Jamben, Daktylen u. s. w. fehlt.

Dabei ist aber freilich noch besonders zu betonen, daß es sich hier um ein Tun handelt, das im Nacheinander sich verwirklicht.

Dies will folgendes heißen: Die einfache Wiederholung gleicher Glieder ist nicht etwa an sich mißfällig. Sie gefällt auf räumlichem Gebiete. Wir sehen an einem gotischen Bau etwa Pfeiler und Pfeiler, Fenster und Fenster in gleichem Rhythmus sich wiederholen. Oder ein einfacheres Beispiel: das Astragal. Es folgen sich in ihm in regelmäßiger Weise, ohne Wechsel oder Umkehrung in der Art der Folge der Elemente, lange und kurze, gestreckte und in sich zusammengezogene Glieder. Wir bemerken nichts, was dem Wechsel

der Worttrochäen, Wortjamben, Wortanapäste u. s. w. im poetischen Rhythmus vergleichbar wäre. Und fänden wir dergleichen, so wäre es nicht wohlgefällig, sondern mißfällig. Wir fordern hier die „einförmige“ Wiederkehr des Gleichen, den „eintönig“ sich selbst gleichen Rhythmus.

Der Grund hierfür liegt in der Besonderheit des Simultanen gegenüber dem Sukzessiven, des Daseienden gegenüber dem Werdenden. Beim Astragal ist überall nebeneinander und in einem und demselben Moment Gegensatz und Gleichgewicht des Fortschreitens und des Zurückhaltens, des Ausschierausgehens und Insichbleibens, der Spannung und Lösung.

Anders beim Sukzessiven. In seiner Natur liegt es, daß dieses Gleichgewicht in der Zeit entsteht, sowie es selbst in der Zeit entsteht. Dies Entstehen des Gleichgewichtes ist aber notwendig Aufhebung desselben, Verschiebung nach der einen und nach der anderen Seite, und Wiederherstellung. Es ist Störung, Anhalt, Unterbrechung des gleichmäßigen Fortganges, und innere Arbeit der Überwindung solcher Momente.

Solche innere Arbeit nun fehlt in jenen einfachen Folgen von Jamben, Trochäen, Daktylen u. s. w. Und dies, nicht etwa der bloße Mangel des Wechsels an sich, nicht die „Einförmigkeit“ oder „Eintönigkeit“ als solche, ist Grund der Mißfälligkeit jener Folgen, oder des Eindrucks ihrer „Einförmigkeit“ und „Eintönigkeit“. Der Wechsel jener Formen oder jener Wortfüße ist erforderlich, weil er der Träger ist der inneren Gegensätze, in welchen sich solche innere Arbeit vollzieht.

Solche „Arbeit“ liegt aber unmittelbar im Wechsel der Trochäen und der Jamben, der Daktylen, der Amphibrachyen und Anapäste. Sie liegt zunächst im Wechsel der Füße mit Anfangs- und derjenigen mit Endbetonung. Der Amphibrachys hat die Bedeutung einer vermittelnden Form. Er leitet von einer jener beiden unmittelbar entgegengesetzten Formen zur anderen über.

Drittes Kapitel: Die rhythmische Bewegungseinheit.

Hierauf nun kommen wir später zurück. Zunächst wenden wir unseren Blick auf das Ganze und seine Gliederung im Großen. Wir tun dies entsprechend dem oben ausgesprochenen Satz, es müsse im rhythmischen Ganzen das Ganze für uns das Erste sein.

So gewiß das Gegeneinanderwirken der Teile, von dem soeben die Rede war, zum rhythmischen Ganzen gehört, so gewiß genügt es für dasselbe nicht, daß da und dort in ihm dergleichen stattfindet. Das Ganze faßt sich, so sahen wir, zusammen in den Hauptbetonungen; es ist in ihnen repräsentiert. Vor allem in diesen also muß das Gegeneinanderwirken stattfinden. Dann erst findet sich nicht nur im Ganzen Leben und Tätigkeit, sondern das Ganze ist, als Ganzes, solches Leben und solche Tätigkeit.

Dies nun setzt zunächst voraus, daß im Ganzen Hauptbetonungen sich gegenüberstehen. Andererseits muß doch das Ganze, um Einheit zu sein, und nicht eine Folge von Stücken, wiederum in einem einzigen Punkte zusammengefaßt sein.

Potenzierungen der einfachen Formelemente.

Bei der genaueren Betrachtung dieses Sachverhaltes gehen wir aber zunächst aus von den bisher gewonnenen Einheiten, den Zusammenfassungen mehrerer Elemente in einem Punkte, in einer Betonung oder Hauptbetonung. Die möglichen Grundformen für eine solche Einheit sind gegeben im Trochäus, Jambus, Amphibrachys. Daktylus und Anapäst können von jetzt an als Modifikation des Trochäus und Jambus gelten. Jene Formen repräsentieren die einfachsten Einheiten aus mehreren Elementen. Es ist in ihnen eine Mehrheit von Elementen der Reihe nach in einer Anfangsbetonung, einer Schlußbetonung, und einer mittleren Betonung zusammengefaßt oder verdichtet.

Wir sahen nun aber schon weiter: Der Trochäus kann sich potenzieren, d. h. die trochäische Einheit kann zu einer Einheit

höherer Ordnung werden. Es entsteht so der Ditrochäus mit hauptbetonter erster Silbe. Die gleichartige Potenzierung des Jambus ergibt den Dijambus mit betonter letzter Silbe. Dazu treten entsprechende weitere Potenzierungen.

Ebenso kann sich auch der Amphibrachys potenzieren. Es fassen sich etwa 5, 7 u. s. w. Elemente in dem mittleren zusammen. Die Unterordnung unter dies mittlere Element schließt auch hier Unterordnungen niedrigerer Stufe in sich; unter Voraussetzung der Siebenzahl die Unterordnung des ersten und letzten, und des dritten und fünften Elementes unter das zweite und sechste. Man denke etwa an die Wortverbindung „In alle Ewigkeiten“. Auch hier sind dann noch weitergehende Potenzierungen denkbar.

Hier rede ich wiederum von Unterordnung von Elementen. Aber wir wissen, in dieser vollzieht sich eine innere Bewegung. Diese Bewegung ist verschieden in den verschiedenen Formen.

Und alle diese Bewegungsweisen sind uns natürlich; sie sind natürliche elementare Weisen eines inneren Geschehens. Es ist uns natürlich, beim Vollzug einer inneren Bewegung kraftvoll einzusetzen, und die Kraft dieses Impulses sich auswirken zu lassen, wie es im Trochäus und seinen Potenzierungen geschieht. Und es ist uns ebenso natürlich, in der inneren Bewegung auf einen Punkt abzuzielen, und im Ziele die Bewegung zur Ruhe kommen zu lassen, wie wir es im Jambus und seinen Potenzierungen erleben. Und es ist uns endlich natürlich in unserem Inneren fortzugehen zu einem Zielpunkt, und diesen zugleich Durchgangspunkt werden zu lassen für eine jenseits desselben auslaufende Bewegung, wie uns dies im Amphibrachys und seinen Potenzierungen entgegentritt.

Diese Weisen des inneren Geschehens sind uns so natürlich, daß sie überall in unserem inneren Geschehen, welchen Inhalt auch dasselbe haben mag, vorkommen. Immer wieder setzt in uns eine Bewegung relativ neu ein und wirkt sich aus. Immer wieder finden sich relative Zielpunkte. Und immer wieder geht die Bewegung durch einen „Zielpunkt“ hindurch.

Formelemente und rhythmische Bewegungseinheit.

Alle diese Formen bezeichnen nun aber kein Ganzes der rhythmischen Bewegung, kein abgeschlossenes inneres Tun. Sie sind in einem Punkte zusammengefaßt. Je mehr aber dies der Fall ist, desto mehr sind sie dieser Punkt. Der Punkt aber ist einfaches Dasein. Wir haben im Trochäus das Sichauswirken eines Bewegungseinsatzes; im Jambus das Hineilen auf ein Ziel; im Amphibrachys das Hindurchgehen. Aber wir haben in keiner dieser Formen die in sich selbst fortschreitende Bewegung, die Bewegung vom Einen zum Andern. Wir haben Anfang, oder Mitte, oder Ende. Aber das rhythmische Ganze ist nicht eines von diesen, sondern es ist lebendiger Fortgang von einem Anfang durch eine Mitte zu einem Ende.

Die bezeichneten Einheiten repräsentieren aber nicht bloß kein Ganzes der rhythmischen Bewegung, sondern sie bezeichnen auch noch kein Element einer solchen. Das rhythmische Ganze ist Bewegung; sein Element also ist elementare Bewegung, d. h. in sich abgeschlossene Bewegungseinheit; ein in sich abgeschlossener Schritt.

Auch ein solcher Schritt aber, oder eine solche abgeschlossene elementare Bewegungseinheit, fordert Anfang und Ende. Auch die elementare rhythmische Bewegungseinheit muß, als Bewegungseinheit, schon Bewegung von Einem zu einem Andern sein, d. h. auch sie fordert einen Punkt, von dem sie ausgeht, und ihm gegenüber einen Punkt, auf den sie abzielt. Sie erfordert den Gegensatz zweier einander gegenüberstehender Hauptpunkte. Sie hat ihr Dasein im Gegensatz und Gleichgewicht beider.

Mit anderen Worten: Auch dieses Element der rhythmischen Bewegung erfordert einen Gegensatz zweier sich gegenüberstehender Betonungen oder Hauptbetonungen. Damit ist zugleich die „rhythmische Bewegungseinheit“ deutlich unterschieden von den rhythmischen Einheiten, von denen bisher die Rede war. Diese bestanden ja vielmehr in der Zusammenfassung mehrerer Elemente in einer einzigen Hauptbetonung.

Damit ist doch nicht gesagt, daß in der elementaren rhythmischen Bewegungseinheit die einander gegenüberstehenden Hauptpunkte oder Betonungen am ersten Anfang, bzw. am letzten Ende der Einheit sich finden müßten, d. h. daß die erste und die letzte Silbe der Silbenreihe, welche die Bewegungseinheit konstituiert, betont sein oder einen Hauptton haben müßte. Hiermit wäre wohl die nach aufsen am meisten abgeschlossene Bewegungseinheit gegeben. Aber die Einheit wird nicht aufgehoben dadurch, daß die Bewegung, die zwischen Anfangshauptton und Endhauptton verläuft, außerdem einklingt und ausklingt, daß die Bewegung zum Anfangshauptton hin- und über den Schlußhauptton hinausführt.

Die Bewegungseinheit als einfacher „Satz“.

Bleiben wir aber zunächst bei der allgemeinen Tatsache, daß die elementare Bewegungseinheit zwei einander gegenüberstehende Hauptpunkte erfordert, zwischen denen sie schwebt. Diese Forderung liegt, wie gesagt, in der Natur des Elementes der fortschreitenden Bewegung. Demgemäß finden wir sie erfüllt in jeder psychischen Bewegung überhaupt, die als eine in sich abgeschlossene sich darstellt. Dieselbe hat immer einen Ausgangspunkt und einen Zielpunkt; sie vollzieht sich, indem ein Ausgangspunkt ins Auge gefaßt wird, und von da die Bewegung zu einem Zielpunkte fortgeht.

So knüpft sich der Wunsch- oder Willensakt an eine Tatsache, von der er ausgeht. Diese Tatsache ist das zunächst ins Auge Gefaßte. Von da geht der Wunsch oder Wille auf sein Ziel. Und jedes Denken geht aus von einem Gegebenen, und geht fort zu einem Gesuchten.

Mein Wünschen, Wollen, Urteilen aber kommt zum Ausdruck in der Sprache. Und demgemäß prägt sich auch in der Sprache jener Gegensatz des Ausgangs- und des Zielpunktes aus. Er prägt sich aber hier jederzeit zunächst aus im Gegensatze zweier Betonungen. Dies geschieht nicht nur in der poetischen, sondern in der Sprache überhaupt. Und daß es in der poetischen Sprache geschieht, hat seinen Grund nicht darin,

dafs sie poetisch ist, sondern darin, dafs sie Sprache ist. Es geschieht zunächst in der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Ein Gesetz der Sprache überhaupt liegt hier vor.

Diesem Gesetz begegnen wir in der Sprache überall. Die natürliche elementare Bewegungseinheit in unserem inneren Tun kommt aber sprachlich zum Ausdruck in dem einfachen Satz. Demgemäfs schließt jeder Satz jenen Gegensatz der beiden Hauptbetonungen in sich.

Ich sage etwa: „Der Himmel ist blau“; dann betone ich die erste Silbe von „Himmel“, und ich betone das „blau“. Die beiden Betonungen stehen sich deutlich als relativ gleichwertige gegenüber; sie halten den Satz sozusagen auseinander, dehnen ihn zur Linie.

Wohl kann ich auch das eine Mal ausschließlicj jene, das andere Mal ausschließlicj diese Silbe betonen. Aber dann spreche ich nicht einen selbständigen Satz aus, sondern beantworte die Frage: Was ist blau, bzw. die Frage: Wie ist der Himmel? Oder ich will zu verstehen geben, nicht irgend etwas sonst sei blau, sondern der Himmel; bzw. der Himmel habe nicht irgend welche sonstige Farbe, sondern er sei blau. In jenem Falle aber besteht die gedankliche Einheit in der Verbindung von Frage und Antwort, in diesem Falle in der Gegenüberstellung der beiden Urteile. Vollziehe ich aber diese Verbindung oder Gegenüberstellung, füge ich also etwa zur Frage: Was ist blau? die Antwort: Der Himmel ist blau, so habe ich in diesem Ganzen wiederum die beiden Hauptbetonungen, die erste auf „Was“, die zweite auf der betonten Silbe von „Himmel“.

Dieser Sachverhalt nun kehrt wieder beim einfachen „rhythmischen Satz“. Dieser einfache „rhythmische Satz“ ist aber nichts anderes als die „elementare rhythmische Bewegungseinheit“. Ich sagte schon: Auch diese besteht im Gegensatz und Gleichgewicht auseinander liegender Hauptpunkte oder Hauptbetonungen.

Hochton und Tiefton.

Diesen Gegensatz bestimmen wir nun aber sogleich näher. Zunächst wiederum beim sprachlichen Satz. In jenem Satz:

„Der Himmel ist blau“, ist der Himmel dasjenige, von dem etwas ausgesagt werden soll, der Gegenstand, um den es sich handelt, das Thema. Darauf weist der Satz zunächst hin; diesen Ausgangspunkt stellt er zunächst fest. Aber nicht um dabei zu bleiben, sondern um von da zur Prädizierung fortzugehen. Im Vollzug der Prädizierung ist die gedankliche Bewegung vollendet. Damit ist zunächst wiederum gesagt, wiefern jene beiden betonten Worte bzw. Silben ein Recht haben, betont zu sein. Ihre Stellung im Gedankenzusammenhang ist eine herrschende.

Aber diese Stellung ist auch wiederum bei den beiden Worten eine grundverschiedene. Ich lege in jener gedanklichen Bewegung zunächst Nachdruck auf den „Himmel“. Ich konzentriere darauf die apperzeptive Tätigkeit; ich verweile dabei; aber, wie gesagt, um von da fortzugehen. Das Verweilen ist zugleich ein Fortstreben. Dagegen kommt in dem „blau“ die Bewegung zur Ruhe, das Streben findet darin seine Befriedigung.

Und dieser Sachverhalt nun findet in einem völlig neuen, bisher nicht erwähnten sinnlichen Elemente des Rhythmus seinen Ausdruck. Ich meine die Tonhöhe. Ich spreche das „Himmel“ in höherer, das „blau“ in tieferer Stimmlage. Die betonte Silbe von „Himmel“ hat einen Hochtton, das „blau“ einen Tieftton. Der Hochtton ist das natürliche Ausdrucksmittel jenes Strebens, der Tieftton das natürliche Ausdrucksmittel der zur Ruhe kommenden Bewegung. In jenem liegt „Spannung“, in diesem Lösung. Mit dieser „Spannung“ ist hier nicht gemeint die Anspannung der Auffassungstätigkeit, von der vorhin die Rede war. Diese findet in jeder Betonung statt. Es ist auch nicht gemeint die Spannung zwischen verschiedenen Hauptbetonungen. Sondern es ist gedacht an die Spannung, die allemal im unbefriedigten oder noch nicht befriedigten Streben liegt, die Spannung aus dem Gegensatz zwischen dem Streben und dem, wogegen es gerichtet ist.

Auch diesen Sachverhalt nun müssen wir übertragen auf jede einfache oder minder einfache rhythmische Bewegungseinheit, oder jeden einfachen oder minder einfachen „rhythmischen Satz“. Mit dem zu ihm gehörigen Gegensatz zweier Hauptbetonungen geht Hand in Hand der Gegensatz des Hochttons

und Tieftons. In jeder rhythmischen Bewegungseinheit liegt eben einerseits das im Anfangspunkte zunächst zurückgehaltene Fortstreben zum Ziel, andererseits das Ziel; die Spannung und das Zurruhekommen der Bewegung. Und dieser Gegensatz findet auch hier im Gegensatz der Höhe und Tiefe der Stimmlage seinen natürlichen Ausdruck.

Beziehung zwischen Hochton und Tiefton.

Die beiden Betonungen, zwischen welchen die rhythmische Bewegungseinheit schwebt, stehen, wie gesagt, einander gegenüber und halten sich das Gleichgewicht. Dies scheint das Gegenteil der Unterordnung einer Betonung unter eine andere, von welcher früher die Rede war. Die erste Betonung ist nicht eine Vorstufe der zweiten oder eine Vorbereitung derselben; ihre Funktion besteht nicht darin, auf sie hinzuweisen oder hinzuführen. Ebensowenig ist die zweite Betonung ein Nachklingen der ersten, oder ein Ausklingen der von ihr eingeleiteten Bewegung; kurz etwas zu ihr Hinzukommendes, sich an sie Anhängendes. Sondern zu alledem bildet das Verhältnis der beiden Hauptbetonungen der rhythmischen Bewegungseinheit einen vollen Gegensatz.

Trotzdem besteht doch auch wiederum zwischen der ersten und der zweiten dieser Hauptbetonungen eine Art von Beziehung der Unterordnung. In jeder der beiden Hauptbetonungen faßt sich das Ganze der rhythmischen Einheit zusammen; eben dadurch bildet die eine für die andere das Gegengewicht. Aber die zweite bildete den eigentlichen Zielpunkt des Ganzen; in ihr faßt sich das Ganze in besonderer Weise zusammen; es faßt sich darin abschließend zusammen. Damit ordnet sich das Ganze dem zweiten Hauptpunkt in spezifischer Weise unter. Und damit ordnet sich auch der erste Hauptpunkt in gewisser Weise dem zweiten unter. Die Bewegung ist im ersten Hauptpunkte zusammengefaßt, um dann im zweiten endgültig sich zusammenzufassen. Wie in der ganzen Bewegung, so liegt auch in der Anfangsbetonung schon das Hinstreben zum Ziel; immerhin so; daß sie ihm zugleich das Gegengewicht hält.

Das Gleichgewicht der beiden Hauptbetonungen ist also ein Gleichgewicht in der Unterordnung; die Zweiheit der Hauptbetonungen ist eine Zweiheit, aber eine Zweiheit in der Einheit. — Hiermit erst ist der Sinn der rhythmischen Bewegungseinheit völlig bezeichnet.

Mögliche Arten der rhythmischen Bewegungseinheit. Amphimacer.

Diese Bewegungseinheit, so sahen wir, ist nicht gegeben im Trochäus oder Jambus oder Amphibrachys, noch auch in ihren Erweiterungen oder Potenzierungen, solange diese nichts sind als eben Erweiterungen oder Potenzierungen. Dies sind sie aber, solange das Auseinandertreten in zwei Hauptbetonungen, und das Gleichgewicht derselben, von dem soeben die Rede war, fehlt. Alle diese Formen repräsentieren keine rhythmischen Bewegungseinheiten, eben wegen des Mangels dieses Auseinandertretens und Gleichgewichtes.

Dagegen kann eine rhythmische Bewegungseinheit sich ergeben aus der Verbindung zweier solcher Einheiten; z. B. zweier Ditrochäen. Ein Beispiel wäre „sternenhelle Winter-nächte“.

Andererseits ist eine solche in der einfachsten Form gegeben in einer bisher nicht erwähnten Verbindung von Elementen, nämlich derjenigen, in welcher zwei einander relativ gleichwertige Betonungen durch eine einzige unbetonte Silbe miteinander verbunden sind. Diese einzige Unbetonung ist einerseits der Anfangs-, andererseits der Endbetonung untergeordnet. Wir bezeichnen diese rhythmische Einheit in Ermangelung eines besseren Namens als Amphimacer, etwa „Gott ist gut“; dabei trägt „Gott“ den Hochtton und „gut“ den Tieftton. Und „Gott“ steht zu „gut“ im Verhältnis des Gleichgewichtes in der Unterordnung.

Potenzierungen des Amphimacer.

Bleiben wir hierbei einen Augenblick. In dieser einfachsten Form der rhythmischen Bewegungseinheit ist die Bewegung

noch eine möglichst körperlose; sie ist möglichst wenig in sich differenziert. Das eine unbetonte Element ist untergeordnet dem Anfangspunkt und dem Schlußpunkt. Es gehört zu jenem und gehört ebensowohl zu diesem. Es findet sich in der Einheit das Sichauswirken des Ansatzes und die Bewegung nach dem Ziel; aber beides ist in einem einzigen Punkte vereinigt, ohne irgendwelche Scheidung. Dieser Punkt ist Träger zweier oder dreier Funktionen; er repräsentiert das Ausgehen vom Anfangspunkt, das Fortgehen, und das Hineingehen in den Endpunkt zumal.

Es besteht aber das ästhetische Prinzip der Besonderung oder Verselbständigung des Verschiedenen, das unterschieden werden kann. Es befriedigt, wenn in solcher Besonderung doch die Einheit erhalten bleibt.

Eine Art der Besonderung oder Differenzierung nun ist in unserem Falle schon gegeben, wenn an die Stelle des einen unbetonten Elementes zwei treten. Jetzt ist das erste dieser Elemente speziell der Anfangsbetonung, das zweite speziell der Endbetonung untergeordnet. Jenes ist freilich auch der Endbetonung, dieses auch der Anfangsbetonung untergeordnet, aber erst sekundärer Weise. Wir haben also in dem ersten unbetonten Element speziell das Hervorgehen aus dem Ansatz, im zweiten das Hinzielen auf das Ende. — Die rhythmische Bewegungseinheit, die ich hier im Auge habe, kann als Choriambus bezeichnet werden; z. B. „Gott ist gerecht“. In diesem Beispiel sind zugleich auch die beiden Momente der Bewegung, das Hervorgehen aus dem Anfangspunkt, und das Fortgehen zum Endpunkt, durch einen Wortabsatz geschieden.

Auch damit indes ist noch keine volle Differenzierung gegeben. Es fehlt noch das dritte Moment in der Bewegung zwischen Anfangs- und Endpunkt; es fehlt noch das Zwischen, das Verlaufen der Bewegung in sich, das einfache Fortschreiten derselben. Zugleich sieht man: Erst wenn dies Dritte gegeben ist, ist auch das Erste und Zweite, ich meine das Herausgehen der Bewegung aus dem Anfang, und ihr Einmünden in das Ziel, vollkommen geschieden.

Dieser Sachverhalt nun ist gegeben, wenn zwischen die

beiden Haupttöne drei Elemente sich einfügen, und nun naturgemäß diese drei Elemente in dem mittleren sich zusammenfassen, wenn also hier ein Mittelton entsteht. Die Bewegung geht jetzt vom Anfangspunkt zum Mittelpunkt, und von da zum Zielpunkt. Ein Beispiel wäre: „Sternenhelle Nacht“.

Und von da geht nun die Differenzierung weiter, und zwar in doppelter Form. Dies „Sternenhelle Nacht“ ist der erweiterte und potenzierte Amphimacer; es ist Dasselbe, wie der Amphimacer, nur auf höherer Stufe. Neben den Amphimacer stellen wir aber soeben als eine differenziertere Form den Choriambus. Und dieser nun kann in derselben Weise sich entwickeln und potenzieren, oder auf höherer Stufe sich wiederholen. Es entsteht dann die elementare Bewegungseinheit, die sich findet in den beiden Hälften des Pentameters, oder in der ersten Hälfte des Hexameters, wenn die Zäsur eine männliche ist; z. B. *Arma virumque cano*.

Wiederum mache ich nur nebenbei darauf aufmerksam wie in diesem Beispiel zugleich die drei Elemente, in welche die Bewegung in dieser entwickelten Einheit auseinandergeht, das Hervorgehen aus dem Anfang, das Hineingehen in das Ziel, und das Fortgehen, auf drei Worte verteilt und durch die Pausen zwischen den Worten geschieden sind. Das Fortgehen insbesondere ist verselbständigt nicht nur durch eine mittlere Betonung, sondern auch durch das selbständige Wort *virumque*; zugleich wird die Einheit gewahrt durch den Wortzusammenhang.

Andererseits ergibt sich aus dem Choriambus die Form $\downarrow \cup - \cup - \cup \downarrow -$ wobei das \downarrow die Hauptbetonung, das einfache $-$ die Betonung niedrigster Stufe bezeichnet $-$, d. h. es ergibt sich daraus die rhythmische Folge mit zwei voneinander und von den Haupttönen getrennten Mittelönen zwischen dem Anfang und dem Ende, etwa: „Wunderschöner Monat Mai“. Ich wiederhole: Wie der obenbezeichnete erweiterte Amphimacer nichts ist, als der einfache Amphimacer auf höherer Stufe, so stellt diese Form den Choriambus auf höherer Stufe dar.

Weiterhin können beide Formen der Potenzierung des Choriambus sich verbinden, oder es können die Prinzipien, nach

welchen die Erweiterung geschieht, zusammenwirken. Dann ergibt sich das Schema $\text{⏏} \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup \text{⏏}$.

Und endlich kann das erstere, in *Arma virumque cano* gegebene Schema des erweiterten Amphimacer sich potenzieren zu $\text{⏏} \cup \cup - \cup \cup \text{˘} \cup \cup - \cup \cup \text{⏏}$, wobei das ˘ die Betonung mittlerer Stufe bezeichnet; das in der ersten Erweiterung des Choriambus gegebene zu $\text{⏏} \cup - \cup \text{˘} \cup - \cup \text{˘} \cup - \cup \text{⏏}$, und das in der kombinierten Erweiterung des Choriambus gegebene zu $\text{⏏} \cup \cup - \cup \cup \text{˘} \cup \cup - \cup \cup \text{˘} \cup \cup - \cup \cup \text{⏏}$. Jedesmal repräsentiert diejenige Folge, in welcher ein mittlerer Höhepunkt sich findet, die in sich geschlossenere, diejenige, in welcher zwei mittlere Höhepunkte sich gegenüberstehen, die loser gefügte Einheit.

Viertes Kapitel: Das einfache rhythmische Ganze.

Allgemeine Struktur desselben.

Da die einfachste rhythmische Bewegungseinheit der Amphimacer ist, so scheint das einfachste rhythmische Ganze die Verbindung zweier solcher zu einem Ganzen. Ob sich daraus in Wahrheit ein fertiges Ganze ergibt, diese Frage wird uns später beschäftigen. Immerhin können wir einstweilen die Verbindung zweier Amphimacer als einfachste Form des rhythmischen Ganzen betrachten.

Doch lassen wir im folgenden zunächst völlig dahingestellt, welcher Art die elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten sind, aus welchen das rhythmische Ganze sich zusammensetzt. Es genügt vorerst, daß jedesmal zwei solche Einheiten dazu gehören.

Wie nun geschieht die Verbindung derselben? Die Antwort kann nicht lauten: Indem sie zu einander hinzutreten. Dies ergäbe ein bloßes Nebeneinander; keine Einheit, also kein

Ganzes. Sondern beide müssen sich vereinheitlichen, d. h. sie müssen auch wiederum eine einzige Bewegungseinheit darstellen.

Von dieser neuen Bewegungseinheit gilt nun zunächst, was von der elementaren gilt: Sie bewegt sich im Gegensatze zweier Haupttöne. Als solche stellen naturgemäß die Tieftöne der beiden elementaren Einheiten sich dar. Jede dieser letzteren faßt sich ja, so sahen wir, endgültig in ihrem Tiefton zusammen. Die Tieftöne sind die Hauptpunkte, die obersten Gravitationszentren der elementaren Bewegungseinheiten. Und dies nun bleiben sie auch in der Verbindung der rhythmischen Bewegungseinheiten zum Ganzen. Nur treten sie sich hier gegenüber. Der Tiefton der zweiten Einheit ist die Abschlußbetonung des Ganzen. Ihr hält im höchsten Maße der Tiefton der ersten Einheit, weil in ihm in vollkommenster Weise die erste Einheit sich zusammenschließt, das Gegengewicht. Der Tiefton der ersten Hälfte wird also zum Hochton, der Tiefton der zweiten zum Tiefton des Ganzen. Zugleich ist im Ganzen jener diesem in derselben Weise untergeordnet, wie in der elementaren Bewegungseinheit der Hochton dem Tiefton untergeordnet ist.

Diese neue Einheit ist nun aber keine elementare, sondern eine differenzierte. Dies heißt zunächst: Sie geht in die relativ selbständigen elementaren Bewegungseinheiten auseinander.

Zugleich kann sie aber noch in einem anderen Sinne mehr oder minder differenziert sein. Die einheitliche Bewegung schließt in sich die qualitativ verschiedenen Momente: Anfang, Mitte und Ende; den Ausgangspunkt und das Ausgehen von ihm, den Zielpunkt und das Einmünden in ihn, und die dazwischen verlaufende Bewegung. Die Bewegung aber ist ein inneres Tun.

Und hier erinnern wir uns wiederum des ehemals Betonten: Das innere Tun ist kein wahres Tun ohne Gegensatz oder zu überwindende Spannung.

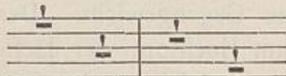
Diese Momente nun können in höherem oder geringerem Grade in dem rhythmischen Ganzen heraustreten und selbständig ausgestaltet sein. Jenachdem ist das Ganze ein mehr oder minder charaktervolles und lebendiges.

Die Grundformen des rhythmischen Ganzen.

Dabei können vier Möglichkeiten unterschieden werden. Jenachdem gewinnt das rhythmische Ganze eine andere Form.

Einmal: — Die Bewegung in der ersten Hälfte des Ganzen, also in der ersten elementaren Bewegungseinheit, setzt sich innerhalb der zweiten in einer sie ergänzenden, aber ihr koordinierten Bewegung fort. Eine Gesamtbewegung läuft in zwei Ansätzen ab. Die erste Bewegung setzt im Beginn des Ganzen ein, und gelangt am Schluß der ersten Hälfte zu einem relativen Abschlufs. Sie setzt dann von neuem ein, und gelangt völlig zum Abschlufs.

Daraus ergibt sich, wenn wir die Höhe nach Art der musikalischen Tonhöhen bezeichnen, das Schema:

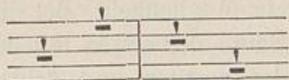


Dabei sollen durch die Stellung der Hauptbetonungs-
symbole, also der \perp zwischen den Notenlinien, nicht bestimmte Höhenunterschiede bezeichnet, sondern nur ganz allgemein die Steigungen und Senkungen der Stimme angedeutet werden.

Nach dem hier angegebenen Schema wird man etwa den Satz lesen oder sprechen: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde; und die Erde war wüst und leer. Die Hauptbetonungen fallen dabei auf Anfang, Erde, Erde, leer.“

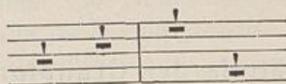
Die zweite Möglichkeit ist diese: Die Bewegung ist eine einheitlich durchgehende; sie geht durch den Tiefton der ersten Hälfte hindurch zum Tiefton des Ganzen, und kommt darin zum Abschlufs. Sie „geht“ durch jenen Tiefton hindurch, d. h. sie strebt unmittelbar durch ihn hindurch, oder drängt unmittelbar weiter. Es ist am Ende der ersten Hälfte ein Moment der Spannung. Dasselbe ist bedingt durch den Abschlufs der ersten Hälfte. Dieser ist ein Einschnitt, ein Moment des Zurückhaltens. Diese Spannung gibt sich kund in einer Erhöhung der Stimme. In einer zweiten Hälfte vollzieht sich

dann die Lösung; die Bewegung gelangt hier zur Ruhe. Das Schema ist:



z. B. wenn Du nicht hassen kannst, kannst Du auch nicht lieben. In diesem Satze ist die gedankliche Bewegung eine einzige; aber das Ende des Vordersatzes bezeichnet einen Einschnitt. Hier also ist ein Punkt der Spannung, und damit der Steigung der Stimme. Der Nachsatz bezeichnet die Lösung. Beide Sätze verhalten sich nicht wie zwei koordinierte Teile eines Gedankens, sondern wie Voraussetzung und Folge, wie Frage und Antwort.

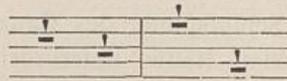
Drittens: — Der Sachverhalt ist zunächst derselbe, wie im soeben bezeichneten Falle. Wiederum zielt die Bewegung vom Anfangs- zum Schlufspunkt des Ganzen, und wird durch den Schluß der ersten Hälfte unterbrochen. Daraus ergibt sich auch hier eine Spannung. Im Beginn der zweiten Hälfte aber kommt ein Moment hinzu, das die Spannung steigert. Eine Vorstellung tritt auf, die als neue und entscheidende die Aufmerksamkeit beansprucht; oder diese Vorstellung tritt zum Vorangehenden oder zu einer möglichen Gegenvorstellung in Gegensatz. Dann steigt die Stimme in der zweiten Hälfte weiter, um dann erst im Abschluß der Gesamtbewegung herabzusinken. Das Schema ist:



So könnte etwa der Satz: „Wer nicht hassen kann, liebt auch nicht“ gesprochen werden. Der besondere Nachdruck auf Liebe, das Drängen darauf, daß durch die Unfähigkeit zu hassen die Möglichkeit — nicht irgend eines sonstigen Verhaltens, sondern gerade dieses dem Haß entgegengesetzten Verhaltens ausgeschlossen sei, kommt hier zur einfachen Antithese zwischen Haß und Liebe hinzu, und bedingt eine Steigerung der Spannung im Wort „Liebe“. Je mehr dieser „Nach-

druck“ in der Natur der gedanklichen Bewegung liegt, desto mehr gewinnt der Gesamtsatz die bezeichnete Form.

Endlich die letzte Möglichkeit: Bei ihr ist das Charakteristische der ersten Hälfte des ersten mit dem Charakteristischen der zweiten Hälfte des zweiten und dritten Schemas vereinigt. Die erste Teilbewegung ist in sich relativ abgeschlossen, oder gelangt in sich selbst zur relativen Ruhe. Nun aber tritt in der zweiten Hälfte ein Moment der Spannung auf; ein gedanklich entscheidender Vorstellungsinhalt, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die auf den Abschluß zielende Bewegung festhält. Dieser Vorstellungsinhalt tritt etwa wiederum zum Vorgehenden in einen Gegensatz, oder stellt sich ihm geflissentlich gegenüber. Oder es liegt darin eine Frage, die eine Antwort fordert. Diese Spannung löst sich dann, und die ganze Bewegung kommt zur Ruhe. Das Schema ist:



z. B. die Kunst ist lang; das Leben ist kurz. Je mehr hier die Antithese von Kunst und Leben zur Geltung kommt, desto mehr steigt die Stimme in „Leben“. Sie gewinnt hier die höchste Höhe. Zugleich ist der erste Satz ein selbständiger, für sich vollkommen sinnvoller. Darum kann in seinem Ende die Bewegung zur relativen Ruhe kommen, also die Stimme zu gewisser Tiefe herabsinken.

Verhältnis der Grundformen.

Vergleichen wir diese vier Möglichkeiten, neben denen, wie man sieht, keine weitere besteht. Es erscheinen dann zunächst II, III und IV vor I bevorzugt. Es ist in jenen ein spezifisches Moment des Gegensatzes und der Spannung. Dies Moment, das implizite in jeder elementaren Bewegungseinheit liegt, tritt an einem Punkte für sich heraus und ist zur selbständigen Geltung gebracht. Damit ist die Bewegung in sich ausgestalteter, lebendiger, tatkräftiger geworden. Es ist ihr

Wesen zur volleren Entfaltung gebracht. Sie ist durch dies Moment der Spannung zum kraftvolleren „Tun“ geworden.

Dagegen erscheint im Vergleich mit diesen Formen das Schema I als eine bloße Wiederholung Eines und Desselben. Auch hier ist eine Differenzierung, aber nur im Sinne des Auseinandergehens in Teile, nicht im Sinne der qualitativen Differenzierung oder der Differenzierung des inneren Wesens einer einheitlichen Bewegung.

Dafür sind dann wiederum II und III im Vergleich mit I in anderer Richtung undifferenzierter. Es ist in ihnen ein anderes jener oben unterschiedenen Momente verkümmert, das in I zur vollen Ausgestaltung gelangt. Es fehlt in beiden der für sich stehende Ausgangspunkt der Bewegung; es fehlt für das Streben die selbständig hingestellte Basis; dieselbe wird verschlungen in dem unmittelbar einsetzenden Abzielen auf den Schlußpunkt des Ganzen, dem unmittelbar beginnenden Anstieg zur Höhe.

Dazu tritt bei III noch ein anderes Moment: Es scheidet sich die Bewegung der zweiten Hälfte qualitativ nicht von der Bewegung der ersten; sie geht in derselben qualitativen Richtung weiter; die Spannung, die in der ersten Hälfte begonnen hat, erfährt in der zweiten eine Fortsetzung und Steigerung. Und damit verliert zugleich der Abstieg zum Ruhepunkt seine Selbständigkeit. Er geschieht vom Punkte der höchsten Spannung aus. Dieser aber ist zugleich der Endpunkt der aufsteigenden Bewegung. So ist III im geringsten Maße eine volle Differenzierung der Bewegungseinheit. Es fehlt die qualitative Selbständigkeit der Teileinheiten, und die Selbständigkeit der Basis.

Aber auch das Schema II schließt keine volle Differenzierung der einheitlichen Bewegung in sich. Nicht jenen ersten, aber diesen zweiten Mangel hat es mit dem dritten gemein.

Dagegen repräsentiert IV, und IV allein, die volle Differenzierung. Die erste Hälfte ist in sich, wie gesagt, zum relativen Abschluß, die in ihr verwirklichte Bewegung in sich selbst zur relativen Ruhe gekommen; sie hat also relative

Selbständigkeit. Damit ist die selbständige Basis für die nachfolgende Bewegung, die selbständige Voraussetzung für die nachfolgende Spannung gegeben. Und die Bewegung löst sich von dieser Basis als etwas Neues ab. Und nicht minder ist der Abstieg, die Lösung der Spannung, von der vorangehenden Bewegung geschieden. So ist das Ganze eine Einheit relativ selbständiger Teile, und zugleich eine klare Differenzierung jener qualitativ verschiedenen Momente.

Damit stellt sich IV dar als die eigentliche Lösung des Problems; IV ist erst in Wahrheit die volle oder zur vollen Verwirklichung gelangte Bewegungseinheit.

Dies Schema ist denn auch das Grundschema für jedes rhythmische Ganze, das sich als beiderseitig völlig abgeschlossen darstellt. Es ist dies in der Dichtung, wie in der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Dagegen dienen I, II und III immer nur als Teile eines umfassenderen Ganzen. Die geringste Selbständigkeit hat III. Ihm kommt die Bedeutung eines Mittel- oder Zwischensatzes zu. Es bezeichnet nicht den Anfang eines in sich vollkommenen und allseitig abgeschlossenen Ganzen wegen jenes Mangels der für sich stehenden Basis; und es ist kein möglicher voller Schluß, weil in ihm der Fortgang zum abschließenden Tiefton nicht verselbständigt ist. Wie gesagt, der Punkt, von dem die Bewegung herabsteigt, ist zugleich der Endpunkt der aufsteigenden Bewegung.

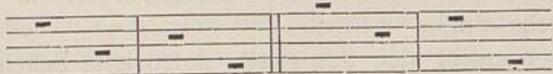
Dagegen ist II ein möglicher Vollschluß. Aber es ist gleichfalls, vermöge des Mangels der selbständigen Basis, kein möglicher voller Anfang.

Das Schema I endlich bezeichnet einen möglichen Anfang und einen möglichen Schluß. Es gibt nicht einfach, sondern in zwei Absätzen die sichere Basis für ein mögliches Fortstreben zu einem Ziel. Es kann andererseits ebenso als verdoppelter, in zwei Absätzen sich vollziehender Abstieg zum Tiefton eines Ganzen sich darstellen. Aber es ist nicht selbst eine beiderseits in sich abgeschlossene und zugleich zur vollkommenen Ausgestaltung gelangte Einheit.

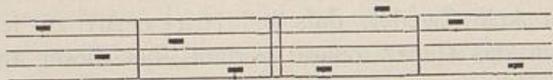
Erweiterte Grundformen.

Indem ich die Schemata I, II und III als mögliche Teile eines umfassenderen Ganzen bezeichnete, habe ich schon angedeutet, daß die Schemata sich erweitern können. Dies können sie aber in doppelter Richtung. Einmal: — Die elementaren Bewegungseinheiten, aus welchen das Ganze besteht, werden reicher und reicher; es ordnen sich den Hauptbetonungen mehrere mindere Betonungen unter. Hieran aber denke ich in diesem Zusammenhange nicht. Sondern die Erweiterungen, die ich meine, sind die Potenzierungen, die sich ergeben, indem die Hauptbetonungen wiederum in sich in elementare Bewegungseinheiten auseinandergehen. Daraus ergeben sich die „umfassenderen Ganzen“, die ich oben meinte. Freilich muß hinzugefügt werden, daß der Gegensatz der beiden Möglichkeiten, die hier unterschieden werden, kein absoluter ist. Auch innerhalb der Bewegungseinheiten findet ja eine relative Unterordnung der Anfangshauptbetonung unter die abschließende Hauptbetonung statt. Umgekehrt können jene untergeordneten Betonungen stetig dem Rang von Hauptbetonungen sich nähern.

Durch jenes Auseinandergehen nun der Hauptbetonungen in elementare Bewegungseinheiten werden aus dem Schema IV, das wir jetzt allein als Grundschema betrachten, die Schemata



und



Jedesmal scheinen hier an die Stelle der vier Hauptbetonungen acht getreten. Aber von diesen sind wiederum vier die Hauptbetonungen, nämlich normaler Weise die Tieftöne der vier elementaren Einheiten, in welche das Ganze jetzt zerfällt. Und unter diesen treten wiederum zwei heraus, nämlich die Tief-

töne der Einheiten, aus welchen die vier Einheiten durch Potenzierung entstanden sind. Und schließlich ist das Ganze auch hier untergeordnet dem abschließenden Tiefton.

Von jenen beiden Schemata scheint nun zunächst das erste wiederum das eigentliche Normalschema, sofern in ihm die vier Haupttöne in gleicher Weise in relativ selbständige und in sich abgeschlossene elementare Einheiten verwandelt sind. Jede der Einheiten kommt in sich relativ zur Ruhe. Die Bewegung erscheint dadurch möglichst klar differenziert. Indessen eben dadurch hat das Ganze an innerer Einheit verloren.

In diesem Punkt ist das zweite Schema dem ersten überlegen. Zwei Momente gehen bei ihm Hand in Hand: Die dritte elementare Bewegungseinheit erhebt sich von der durch die beiden ersten gegebenen Basis, während im ersten Schema die höchste Höhe in der dritten Einheit schroff einsetzt. Andererseits drängt sich damit zugleich im zweiten Schema die Bewegung in höherem Grade gegen das Ende hin zusammen; die höchste Spannung findet statt unmittelbar vor dem Abstieg, also vor der Lösung. Damit gewinnt die Lösung und mit ihr das Ganze an Kraft.

In der ersten dieser beiden Formen kann ich etwa lesen oder sprechen das „Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder; in den Wassern hallt es Antwort und in Wirbeln klingt es wieder.“ Das „Wasser“ nimmt in diesem Falle die höchste Stelle ein.

Dagegen ergibt sich das zweite potenzierte Schema, wenn in dem dritten Satze dieses Verses die Stimme bei „Wasser“ in der Tiefe bleibt und bei „Antwort“ sich zur höchsten Höhe erhebt.

Es ist kein Zweifel, daß bei jener Art zu lesen oder zu sprechen das Ganze relativ zerfällt, bei dieser an Einheitlichkeit und Kraft gewinnt. Dabei ist freilich zu bemerken, daß auch im ersten Falle die höchste Höhe nicht völlig unmittelbar einsetzt, sondern von den unbetonten Worten „in den“ zu „Wassern“ aufsteigt. Insofern ist in jenem Falle schon eine Vermittlung der beiden soeben unterschiedenen Möglichkeiten gegeben.

Dreigliederung des rhythmischen Ganzen.

Mit diesen beiden Schemata sind nun aber nicht etwa alle Möglichkeiten eines umfassenderen, d. h. aus mehr als zwei elementaren Bewegungseinheiten bestehenden rhythmischen Ganzen gegeben. Die Potenzierung, durch welche jene Schemata entstehen, wurde bezeichnet als ein Auseinandergehen der Hauptbetonungen der Grundschemas in Bewegungseinheiten. Daneben aber gibt es eine zweite mögliche Entstehungsweise eines reichereren oder umfassenderen Ganzen, eine zweite Art der Potenzierung. Bei ihr bilden den Ausgangspunkt nicht die Hauptbetonungen, sondern das Ganze. Nicht die Hauptbetonungen gehen auseinander, sondern das Ganze erfährt eine Differenzierung, nämlich eine Differenzierung der qualitativ unterschiedenen Momente, die im Ganzen sich gegenüberstehen, also eine Differenzierung des Ganzen als solchen, von innen heraus.

Diese qualitativ unterschiedenen Momente sind bereits bezeichnet worden. Zunächst als Anfang, Mitte und Ende, oder als Ansatz zur Bewegung, Verlauf derselben und Abschluß. Es wurde aber schon am Ende des zweiten Kapitels betont, daß die rhythmische Bewegung nicht ein bloßes Geschehen sei, sondern ein Tun. Und zum Tun, sagte ich, gehöre der Gegensatz, die zu überwindende Hemmung, die innere Arbeit, die Spannung.

Und je lebendiger das Tun ist, umso mehr tritt das Moment der Spannung und der Überwindung derselben heraus, umso mehr schließt der „Verlauf“ der Bewegung eine solche in sich. Berücksichtigen wir dies, so können wir jene drei Momente auch so bezeichnen: Das erste ist der Ausgangspunkt, oder, wie ich vorhin sagte, die Basis; das zweite die Spannung, oder, sofern diese in der Höhenlage der Stimme zum Ausdruck kommt, die Höhe; das dritte die Lösung, die Rückkehr zur Ruhelage.

Damit nun ist eine mögliche, in der Natur des rhythmischen Ganzen liegende Differenzierung bezeichnet. Sie besteht eben in der selbständigen Ausgestaltung dieser drei qualitativ unterschiedenen Momente.

Solche Differenzierung nun kann schon sich vollziehen in der elementaren rhythmischen Bewegungseinheit. Wir sahen in unserem dritten Kapitel: Indem der „Amphimacer“ sich in sich vollkommener differenziert, entsteht in ihm zwischen den beiden Hauptbetonungen, der Anfangs- und der Schlußbetonung, eine mittlere Betonung. Diese kann hinsichtlich ihres Gewichtes jenen Betonungen mehr und mehr sich nähern. Hier haben wir also schon eine Differenzierung einer Einheit in Anfang, Mitte und Ende. Und ich sagte auch schon, daß damit erst das innere Wesen der Einheit zum vollen Ausdruck gelange. Dies ist aber umso mehr der Fall, je mehr in der mittleren Betonung ein Moment der Spannung liegt, eine Art von zu überwindendem Anhalt zwischen Anfang und Ende der Bewegung. Als Beispiel kann etwa angeführt werden jene Verszeile aus Goethes „Wanderers Nachtlied“: Die Vöglein schweigen im Walde.

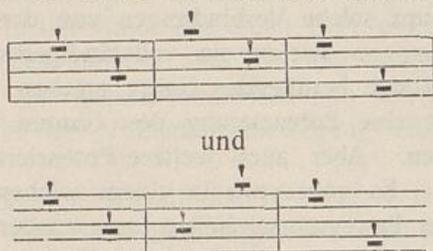
Eine ebensolche Differenzierung kann dann aber auch stattfinden im rhythmischen „Ganzen“. Und sie hat hier vermöge des umfassenderen Wesens und der höheren Bedeutung der Einheit ein höheres Recht. Dies Ganze wird dann zu einem solchen — nicht aus zwei, sondern aus drei elementaren Bewegungseinheiten. Die eine von ihnen ist die Basis für die Bewegung, die zweite der Fortgang zur Spannung und die Spannung selbst, die dritte die Lösung und die Rückkehr zur Ruhelage.

Zur Illustration verweise ich auf das Goethesche Gedicht, aus dem ich soeben schon eine Verszeile zitierte. Dasselbe zerfällt in zwei Hälften von je zwei elementaren Bewegungseinheiten. Jedesmal bezeichnet die erste derselben — „Über allen Gipfeln ist Ruh“ bzw. „Die Vöglein schweigen im Walde“ — die Basis; die zweite — „In allen Wipfeln spürest Du“ bzw. „Warte nur, balde“ — den Anstieg zur Spannung oder zur Höhe; die dritte „Kaum einen Hauch“ bzw. „Ruhest Du auch“ — den Abstieg und die Lösung.

Dieser selbe Sachverhalt kann sich dann wiederholen auf höherer Stufe. Ich erinnere an den Strofenbau, in welchem drei Strofen zueinander gehören, die sich verhalten wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz.

Grundformen der Dreigliederung.

Alle solche Verbindungen nach dem Prinzip der Dreizahl können einerseits gefasst werden als Erweiterung, als weitere Differenzierung von Einheiten oder Ganzen aus zwei Gliedern, andererseits ebensowohl als Verkürzungen einer viergliederigen Einheit oder eines viergliederigen Ganzen. In jedem Falle besteht für sie das doppelte mögliche Grundschema, das wir vorhin für das Ganze aus vier Einheiten aufstellten:



Und es gilt auch von diesen beiden Schemata Analoges, wie von jenen Schemata der viergliederigen Einheiten. Wiederum ist das zweite das in sich zusammenhängendere und das bestimmter abschließende. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß in jenem Goetheschen Gedicht die erste Hälfte dem ersten, die zweite dem zweiten Schema gehorcht.

Indem ich das Ganze aus drei Einheiten als eine Verkürzung des Ganzen aus vier Einheiten bezeichne, will ich zugleich andeuten, daß immerhin für das elementare rhythmische Gefühl dies letztere ein vollkommeneres rhythmische Ganze bezeichnet. Es ist insbesondere kein Zweifel, daß das Ganze vollständiger wird, wenn die erste Einheit in zwei auseinandergeht, und nun die eine Hälfte für die Bewegung, die in der anderen verläuft und endigt, die Basis bildet.

Dies wäre etwa bei der zweiten Hälfte jenes Goethischen Gedichtes der Fall, wenn in ihr, wie es in der Schubertschen Komposition tatsächlich geschehen ist, das „Die Vöglein schweigen im Walde“ sich verwandelte in „Die Vöglein schweigen; schweigen im Walde“. Freilich ist zu bemerken, daß hierfür innerhalb des Gedichtes ein gewisser Ersatz geschaffen ist

durch den soeben bemerkten Umstand, daß die Zeile „Die Vöglein schweigen im Walde“ durch das betonte „schweigen“ eine in sich differenziertere Einheit darstellt. Dadurch nähert sich diese Zeile einem Ganzen aus zwei elementaren Bewegungseinheiten.

Andererseits ist zu berücksichtigen, daß ja das fragliche Gedicht aus zwei solchen Verbindungen von drei Einheiten besteht. Indem diese zusammentreten, finden sie, eine in der anderen, eine Ergänzung oder Vervollständigung. Sie lehnen sich sozusagen aneinander, stützen sich wechselseitig. So können überhaupt solche Verbindungen von drei Einheiten in ihrer Vereinigung zu zweien ein vollständigeres, in höherem Grade sicher in sich beruhendes Ganze ergeben.

Darin liegt eine Potenzierung des Ganzen aus drei Bewegungseinheiten. Aber auch weitere Potenzierungen können sich vollziehen. Es geht etwa in einem solchen Ganzen wiederum eine der Bewegungseinheiten auseinander — nicht in eine Zweierheit, sondern in eine Dreierheit. Und zwar hat hierauf offenbar die mittlere Einheit zunächst ein Anrecht. Jetzt dehnt sich das Ganze aus drei Einheiten zu einem solchen aus fünf Einheiten. Und dazu treten die Verbindungen der Zweierzahl bzw. ihrer Potenzierungen mit der Dreierzahl. So entstehen schließlic Strofен aus den verschiedenartigsten Anzahlen von rhythmischen Bewegungseinheiten. Man denke etwa an das Sonett mit seinen $4 + 4 + 3 + 3$ Verszeilen.

Individuelle Verschiedenheiten der Sprachmelodie.

Endlich ist jetzt noch ein Zusatz zu den Ausführungen dieses Kapitels unerläßlich.

Ich sagte oben, die Stimmlage komme für uns in Betracht — nicht als solche, sondern lediglich als Ausdruck für die Form der inneren Bewegung. Dieser Ausdruck scheint nun nicht jederzeit der gleichen Regel zu folgen. Man weiß, daß bei den verschiedenen Völkern und Volksstämmen der Tonfall der Stimme ein sehr verschiedener ist. Der Schwabe „betont“ anders, d. h. der Tonfall seiner Stimme ist ein anderer, als der des Mittel- und Norddeutschen. Derselbe scheint in vielen

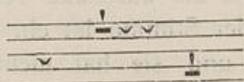
Fällen genau entgegengesetzt. Der Schwabe läßt die Stimme sinken, wo der Mittel- und Norddeutsche sie erhebt.

Dazu nun bemerke ich hier schon, Späterem vorgreifend: Ein prinzipieller Gegensatz, der Art dafs dieselben Faktoren der Vorstellungsbewegung in einem Teile Deutschlands in einer Hebung, in einem anderen Teile in einer Senkung der Stimme zum Ausdruck kommen, besteht nicht. Sondern die gleichen Momente wirken überall in gleicher Richtung. Nur wirken eben bei gewissen Betonungen verschiedene Momente einander entgegen. Und in der Natur des einen liegt es, eine Steigerung, in der Natur des andern, eine Senkung der Stimme zu bewirken. Und von diesen Momenten nun kann das eine oder das andere in der Vorstellungsbewegung eines Individuums überwiegen.

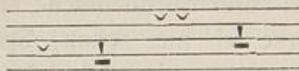
Genauer gesagt: Was die Stimme steigert, ist die Spannung, das Streben, das nicht unmittelbar sich befriedigt. Zugleich aber liegt in jeder Betonung als solcher, abgesehen von dieser Spannung, eine Tendenz des Verweilens, des Ruhens oder Ausruhens auf der betonten Silbe. Und jede Ruhe kommt in der Senkung der Stimme zum Ausdruck.

Und nun kann es in der Natur eines Individuums oder eines Volkes liegen, jene Spannung in höherem Grade in sich wirken zu lassen, und es kann ein anderes Individuum geneigt sein, in höherem Grade in den Betonungen auszuruhen, vielleicht sich zu „wiegen“. Im letzteren Falle sinkt die Stimme auch bei solchen Betonungen, die jene Spannung in sich schliessen. Damit ist doch die Tendenz der Steigung der Stimme, die in der Spannung liegt, nicht aufgehoben. Sie kommt auch in diesem Falle zur Verwirklichung, nur nicht in den Betonungen, sondern in den zugehörigen, insbesondere den nachfolgenden Unbetonungen.

Ich führe als einfaches Beispiel an jenen schon erwähnten Satz: „Die Kunst ist lang, das Leben ist kurz.“ Die zweite Hälfte dieses Satzes wird der Norddeutsche etwa so sprechen:



der Schwabe so:



Hier sehen wir bei beiden die Stimme in den Worten „das Leben ist“ steigen. Nur steigt die Stimme beim Norddeutschen sofort in der betonten Silbe von „Leben“, während der Schwabe auf dieser Silbe fühlbar ausruht, und demnach die Silbe herabdrückt, und erst in den nachfolgenden unbetonten die Tendenz der Steigung der Stimme zu ihrem Rechte kommt.

Diesen Gegensatz nun lasse ich im Folgenden zunächst aufser Acht. Ich setze die mir geläufigere mittel- und norddeutsche Weise der Vorstellungsbewegung und des zugehörigen Tonfalls der Stimme voraus. Die Modifikation, welche jedesmal entsteht, wenn die Tendenz des Ausruhens auf der betonten Silbe das Übergewicht gewinnt, mag in Gedanken jedesmal hinzugefügt werden. Auf den letzten inneren Grund des bezeichneten Gegensatzes des Stimmtonfalls aber werde ich zurückkommen.

Fünftes Kapitel: Formen der rhythmischen Bewegung.

Betonung und Tonhöhe.

Mit dem soeben Gesagten habe ich bereits der genaueren Betrachtung der rhythmischen Bewegung vorgegriffen. Ich wende mich jetzt zur systematischeren Einzelbetrachtung.

Ich redete von Haupttönen. Auch der Gegensatz von Hochtönen und Tieftönen wurde erwähnt. Scheiden wir jetzt ausdrücklich die hierin liegenden beiden Elemente: Die Stärke des Tons, und seine Höhe und Tiefe, die Betonung selbst, und die Stimmlage, in welcher sie gesprochen wird. Diese beiden Elemente stehen sich ja als durchaus verschiedene gegenüber. Die Höhe oder Tiefe der Stimme ist ein zur Betonung hinzukommendes Moment; und sie hat nicht nur Bedeutung für

die Betonung, sondern ebenso für die unbetonten Elemente. Auch diese werden in höherer oder tieferer Stimmlage gesprochen.

Die Betonung repräsentiert oder ist zunächst, so sahen wir oben, eine Steigerung der Aufmerksamkeit oder der apperzeptiven Tätigkeit bei der betonten Silbe, bzw. dem Worte, das in dieser Silbe seinen Schwerpunkt hat. Indem ich eine Silbe betone, lege ich darauf Nachdruck oder Gewicht, oder hebe sie apperzeptiv hervor. Und im Zusammenhang der Bewegung, oder im Fortgang des inneren Tuns, ist sie jedesmal ein starker Einsatz an einem bestimmten Punkt der Bewegung. Dagegen bezeichnet die unbetonte Silbe die Entspannung oder den Mangel der Anspannung des inneren Tuns.

Damit ist aber unmittelbar jenes vorhin schon erwähnte zweite Moment verbunden. Die Anspannung schließt zugleich eine Tendenz des Verweilens, des Haltmachens, des Haftens an dem Betonten in sich. Wir ruhen naturgemäß innerlich aus auf dem, was wir betonen. Im Gegensatz dazu sind wir geneigt, über das Unbetonte wegzugleiten; die Betonung verhält sich also zur Unbetonung, wie das Verweilen zur freieren, leichteren Fortbewegung.

Diesem Gegensatz der Betonung und Unbetonung bzw. Minderbetonung tritt nun gegenüber der Gegensatz der Höhe und Tiefe. Diesem liegt, wie wir gleichfalls schon sahen, ein völlig anderer Gegensatz in unserer Vorstellungsbewegung zu Grunde. Es ist der Gegensatz zwischen dem Streben und dem strebungslosen Dasein oder Fortgehen, genauer gesagt, zwischen der in jedem Streben liegenden Spannung, dem inneren Drängen, und der Freiheit von solcher Spannung. Diese „Spannung“ stellte ich schon jener in jeder Betonung liegenden „Anspannung“ entgegen.

Bedingungen der Tonhöhe.

Dieses Streben oder diese Spannung kann nun aber doppelter Art sein. Die beiden Möglichkeiten wurden schon angedeutet. Sie müssen aber jetzt ausdrücklich unterschieden werden.

Das eine Mal ist innerhalb der rhythmischen Bewegung ein Streben von einem Punkte zu einem andern. Die Vorstellungsbewegung „strebt“ etwa vom Subjekt zum Prädikat; ein begonnener Gedankenzusammenhang „weist“ hin auf seine Fortsetzung; eine Tatsache „drängt“ hin auf eine Ergänzung, Voraussetzungen „fordern“ ihre Folge u. s. w. Mit einem Worte, es besteht zwischen Teilen der Vorstellungsbewegung ein Zusammenhang oder eine Zusammengehörigkeit, welche die Vorstellung von Teil zu Teil weitertreibt.

Dieser Möglichkeit des Strebens oder der inneren Spannung aber steht gegenüber die im Sinn des einzelnen Satzes oder Satzteles selbst liegende Spannung. Jeder Wunsch, jeder Befehl, jede Frage schließt eine solche in sich. Der Wunsch oder Befehl ist in sich selbst ein Streben, nämlich nach Erfüllung; die Frage ein Streben nach der Antwort. Nicht minder liegt eine solche Spannung in jeder positiven oder negativen Aussage, die einen gegenteiligen Gedanken verneint, oder dem Zweifel, ob sie gelte, sich entgegensetzt. Und es liegt ebenso ein Streben und eine innere Spannung in jeder Begriffsantithese. Hier wird nicht eine Aussage einer möglichen anderen, sondern ein Begriff einem anderen Begriff geflissentlich entgegengesetzt.

Diese Begriffsantithese ist jener Urteilsantithese verwandt, aber doch von ihr wohl verschieden. Sie sagt nicht, daß etwas gelte und nicht etwa nicht gelte, aber sie sagt, daß es sich jetzt um eine Sache handle, und nicht etwa um eine andere. Jenes ist logische, dies apperzeptive Entgegensetzung. Man denke etwa an die Antithese des Schillerschen „Distichon“: „Im Hexameter steigt u. s. w.“. Hier steht das „Hexameter“ zum „Pentameter“, das „steigt“ zu dem „fällt herab“ in begrifflicher Antithese.

Eine verwandte apperzeptive Entgegensetzung liegt endlich auch in jeder Betonung des Neuen, Seltsamen, Verwunderlichen, sofern es als ein Neues vorgebracht, und demnach den vorangehenden Vorstellungsinhalten, oder auch den Gewohnheiten des Vorstellens oder Denkens, geflissentlich entgegengestellt wird. Eben diese Entgegenstellung ist ein Streben

und schließt eine Spannung in sich. Es ist eine Tendenz, sich im Gegensatz zum Vorgehenden oder zu den Vorstellungen- und Denkgewohnheiten zu behaupten.

Die beiden Arten des Strebens und der Spannung, die hier unterschieden wurden, lassen sich kurz so bezeichnen: Das eine Mal ist das Streben ein relatives, nämlich auf den Fortgang der Bewegung bezüglichen, das andere Mal ist es ein absolutes. Statt absolutes Streben könnte ich auch sagen „immanentes“ Streben.

Jenes Streben nach Fortgang der Bewegung, oder jenes „relative“ Streben hat naturgemäß eine umso grössere Höhe, oder schließt eine umso grössere Spannung in sich, je ferner das Ziel noch ist, oder je weniger die Erreichung desselben begonnen hat, also bereits eine teilweise Befriedigung eingetreten ist. Das Streben der zweiten Art oder das absolute Streben ist umso stärker, je eindringlicher der Wunsch, der Befehl, die Frage, bzw. je mehr durch den Sinn des Ganzen die logische oder apperzeptive Antithese gefordert ist.

Welcher Art nun aber das Streben sein mag, ob der ersten oder der zweiten Art, in jedem Falle schließt es eine seiner Höhe entsprechende Tendenz der Steigerung der Tonhöhe in sich. Dies ist eine aus der Sprache des gewöhnlichen Lebens jedermann geläufige Tatsache. Es verhält sich aber nicht anders beim künstlerischen Rhythmus der Poesie.

Betonung und Höhe in Wechselwirkung.

Die beiden Gegensätze der stärkeren oder minder starken Betonung einerseits, und des Strebens und des strebungslosen Verharrens oder Fortgehens, der Spannung und des Mangels der Spannung oder der Lösung, andererseits, wurden als durchaus von einander verschieden bezeichnet. Aber beide treten nun zu einander in Wechselwirkung. Und daraus gewinnt zunächst die Betonung einen mehrfach verschiedenen Sinn.

Die erste Möglichkeit ist diese: Die Betonung ist Trägerin eines „absoluten“ oder „immanenten“ Strebens; also des

Strebens oder der Spannung, die enthalten liegt im Wunsch, im Befehl, in der Frage, in der Einführung eines neuen Inhaltes in die Vorstellungsbewegung; oder in der logischen oder apperzeptiven Antithese. Diese Betonung wollen wir entsprechend der „absoluten“ Spannung, die „absolute“ Betonung nennen. In dieser drängt die Stimme naturgemäfs in die Höhe.

Im Übrigen stehen sich zwei Funktionen der Betonung unmittelbar gegenüber. Die Betonung ist einmal Ansatz zu einer von ihr aus weitergehenden Bewegung. Sie trägt in sich einen Impuls oder ein Streben zu einer solchen Bewegung. Zugleich ist doch die Bewegung in der Betonung selbst zunächst zurückgehalten. In solchen Betonungen liegt die zweite der beiden oben unterschiedenen Arten der Spannung. Sofern eine Betonung diese Bedeutung besitzt, kommt ihr darnach wiederum eine der Stärke dieses Impulses oder Strebens entsprechende Höhe zu.

Dieser zweiten möglichen Bedeutung der Betonung nun steht unmittelbar gegenüber die dritte: Die Betonung ist oder bezeichnet das kraftvolle Erfassen des Zieles, in welchem die Tendenz der Vorwärtsbewegung sich befriedigt. In solcher Betonung sinkt die Stimme.

Einzelne Worte und Wortverbindungen.

Die Betonungen, von denen ich hier rede, sind Betonungen von Silben. Darum meint die Betonung doch nicht lediglich die eine Silbe, sondern sie meint ein Wort oder eine Wortverbindung. Die Sprache hat nun einmal innerhalb der Worte gewisse Silben herausgegriffen, und zu Herrschern über die anderen gemacht, oder ihnen die anderen untergeordnet. Sie hat die Wortfüße geschaffen, d. h. Einheiten, die in einer einzigen Silbe apperzeptiv sich zusammenfassen. Dies hat sie nicht willkürlich getan, sondern auf Grund jenes Bedürfnisses, eine zeitliche Folge von Elementen nicht nur überhaupt zu einer Einheit zusammenzufassen, sondern auch in einem einzigen Punkte zusammenzuschließen, kurz, aus dem Bedürfnis der monarchischen Unterordnung heraus. Worte bilden,

eben als Worte, eine Einheit, und diese nun verdichtet die Sprache in einem Gravitationszentrum. Sie schreibt uns vor, wie wir dem Bedürfnis, ein solches zu haben, genügen sollen. Indem in der betonten, d. h. auf das Geheiß der Sprache zu betonenden Silbe das Wort sich verdichtet oder zusammenfaßt, wird die betonte Silbe für die Auffassungstätigkeit zum Repräsentanten des Wortes, so daß wir Worte betonen, indem wir solche Silben betonen, und Worte unbetont lassen, indem wir diesen Silben die Betonung versagen.

Demgemäß treffen denn auch die Betonungen, die wir hier unterschieden haben, die absolute Betonung, die Ansatzbetonung und die Abschlußbetonung, zunächst die von der Sprache dazu bestimmte Silbe. Sie gelten aber dem Worte. Nicht in der betonten Silbe eines Wortes liegt der Ansatz zu einer weitergehenden Vorstellungsbewegung, die absolute Spannung, der Abschluß der Vorstellungsbewegung, sondern in dem Worte. Wollen wir vollständig sein, so müssen wir sagen: Er liegt auch nicht in dem Worte, sondern in dem Begriffe. Und der Begriff hat vielleicht nicht ein einzelnes Wort, sondern eine Wortverbindung zum Repräsentanten. Doch von dieser letzteren Möglichkeit sehen wir im Folgenden der Einfachheit des Ausdrucks halber ab. — Es scheint darnach auch das Wort jedesmal im Ganzen die Höhe oder Tiefe haben zu müssen, die dem Bewegungsansatz, der absoluten Spannung, dem Abschluß der Bewegung, gebührt.

Indessen auch in den Worten liegt, falls sie mehrsilbig sind, wiederum eine Bewegung. Sie ist eine Bewegung von der betonten Anfangsilbe her, oder zu der betonten Endsilbe hin, oder durch die betonte mittlere Silbe hindurch. Offenbar ist in jenem Falle die Betonung Ansatz zu einer Bewegung, im zweiten Abschlußbetonung, im dritten Falle hält sie die Bewegung vom Anfang zum Ende des Wortes auf, schließt also, ebenso wie die Anfangsbetonung, ein Moment der Spannung in sich. Es muß demgemäß, wenn wir die einzelnen Worte für sich betrachten, in dem Worte mit betonter Anfangsilbe die Stimme von dieser Anfangsilbe, in dem Worte mit betonter Endsilbe zu dieser Endsilbe herabsinken, in dem Worte mit

betonter mittlerer Silbe zu dieser aufsteigen und dann wiederum herabsinken.

Dies scheint nun nicht durchaus zuzutreffen. Spreche ich das Wort „Revolution“ für sich aus, so steigt die Stimme in der betonten Schlußsilbe.

Indessen hier ist zu bedenken: Das isolierte Wort repräsentiert keine abgeschlossene gedankliche Bewegung. Es fordert eine Ergänzung, oder weist auf eine solche hin. Ich spreche etwa das Wort „Revolution“ aus, um ein Beispiel für eine Wortklasse zu geben. Dann ist das Wort Subjekt eines Satzes. Der Satz würde lauten: „Revolution“ ist ein Beispiel dieser Wortklasse.

Dies hindert nun nicht, daß in dem isolierten oder für sich ausgesprochenen Worte mit betonter Anfangssilbe, etwa „Leben“ oder „Gegenwart“, in der Tat die Stimme von dieser Silbe herabsinkt. Es ist immerhin die Bewegung innerhalb des Wortes in der Endsilbe desselben zum Ende gekommen. Es hindert ebensowenig, daß in dem Worte mit betonter Mittelsilbe, etwa „Gerechtigkeit“, die Stimme zur betonten Silbe emporsteigt, und von da nach dem Ende zu herabsinkt. Wohl aber verhindert der bezeichnete Umstand, daß im isolierten Worte mit betonter Endsilbe die Stimme in dieser Endsilbe sinkt. Die betonte Silbe ist, so sagte ich, der Repräsentant des Wortes; sie ist demnach auch der spezifische Träger der Spannung, die damit gegeben ist, daß die Bewegung von dem Worte weitergehen sollte zu dem Satz, dem es angehört; kurz der Spannung, die in jener Tendenz der Vervollständigung liegt. Die fraglichen Worte repräsentieren darnach in der Folge der Silben nicht die Lösung einer im Anfang gegebenen Spannung oder das Zuruhekommen einer in der Anfangssilbe des Wortes beginnenden Bewegung, sondern das Werden einer Spannung nach der betonten Endsilbe hin, oder die Steigerung derselben in der betonten Endsilbe. Dem entspricht das Emporsteigen der Stimme.

Einklingen und Ausklingen.

Lassen wir aber jetzt die für sich ausgesprochenen Worte. Ein Wort — oder eine einen Begriff repräsentierende Wort-

verbindung — sei Anfang eines Satzes, sei also Ausgangspunkt für die in diesem Satz sich verwirklichende Vorstellungsbewegung. Die Bewegung ziele von dem in dem Worte oder der Wortverbindung repräsentierten Begriff auf einen neuen, durch dessen Hinzutritt die Bewegung zu einer in sich abgeschlossenen werden soll. Dann hat in jedem Falle die betonte Silbe dieses Wortes oder die hauptbetonte Silbe dieser Wortverbindung Anspruch auf Höhe. Gehen dieser betonten Silbe unbetonte voran, so erhebt sich die Stimme zu der ersteren. Es geschieht ein „Anstieg“ von den unbetonten Silben zu der betonten. Zugleich ist hier der Fall gegeben, wo die weitergehende Bewegung naturgemäfs auf der Höhe der betonten Silbe bleibt. Insbesondere bleiben auch, wenn innerhalb des Wortes auf die betonte Silbe unbetonte folgen, diese unbetonten Silben naturgemäfs auf gleicher Höhe. Innerhalb des Wortes oder der Wortverbindung selbst würde die Stimme jenseits der Betonung herabsinken, das Weiterstreben aber hebt dieses Herabsinken auf.

Dagegen scheint es bei diesem Herabsinken der Stimme in den unbetonten Endsilben eines Wortes bleiben zu müssen, wenn in diesem Worte eine vorangehende Spannung sich löst, oder die in einer vorangehenden Bewegung liegende Tendenz der Vervollständigung zur Ruhe kommt, kurz wenn das Wort den Abschluß einer Vorstellungsbewegung bezeichnet. Die Stimme sinkt zunächst in der Betonung, da diese ja das Wort oder die Wortverbindung repräsentiert. Folgen aber auf die betonten Silben weitere Silben, so scheint die Betonung weiter herabsinken zu müssen, da ja erst im ganzen Wort oder der ganzen Wortverbindung die völlige Befriedigung erreicht ist.

In der Tat besteht allemal eine Tendenz zu solchem Herabsinken. Doch ist hier zu bedenken: Je mehr das Wort oder die Wortverbindung in der Betonung sich zusammenfaßt, je mehr darnach für die Auffassungstätigkeit das Ganze des Wortes in der betonten Silbe gegeben ist, desto mehr erscheint auch diese Silbe als der volle Repräsentant des Abschlusses der Bewegung, die das Wort bezeichnet, desto mehr ist auch in dieser Hinsicht die betonte Silbe das ganze Wort. Und

damit mindert sich das Herabsinken jenseits der Betonung, die Stimme bleibt annähernd auf der gleichen Höhe. Die ganze Bewegung klingt in den nachfolgenden Silben in der von der betonten Silbe erreichten Tiefenlage aus.

Hiermit nun haben wir bereits neben den verschiedenen Möglichkeiten der Höhe auch schon verschiedene Möglichkeiten der Form der Bewegung gewonnen. Wir sahen bisher: die Höhe ist relative Höhe des betonten Einsatzes zur Bewegung, oder sie ist Höhe der „absoluten“ Spannung; die Bewegung steigt empor zur betonten Silbe oder zum „Gravitationspunkt“ eines Wortes oder einer Wortverbindung, und sinkt von da herab. Sie steigt empor zum betonten Einsatzpunkt für eine Bewegung, die weiter zielt. Sie bleibt auf der Höhe in der Bewegung, die solches Weiterzielen in sich schließt. Sie sinkt in der Betonung, die den Gravitationspunkt eines Wortes oder einer Wortverbindung bildet, wenn darin die Lösung einer vorangehenden Spannung sich vollzieht. Sie klingt aus in den betonten oder minder betonten Silben jenseits jenes Schwerpunktes. Und dieses Ausklingen ist ein weiteres Herabsinken oder ein auf gleicher Höhe Bleiben, je nach dem Grade, in welchem jener Schwerpunkt dasjenige, dessen Schwerpunkt er ist, in sich zusammenschließt.

Dazu füge ich gleich noch eine terminologische Bemerkung: Im Gegensatz zu diesem Ausklingen dürfen wir jenes Ansteigen zum Punkte der Spannung als ein Einklingen bezeichnen.

Stufen des Aufstieges und Abstieges.

Auf dieses Einklingen und Ausklingen nun werden wir zurückzukommen haben. Zunächst sind die möglichen Formen der Bewegung zu ergänzen. Jener Ansatz zur Bewegung, ebenso der Abschluß der Bewegung, war im Vorstehenden als ein absoluter oder voller Ansatz bzw. Abschluß gemeint. Es kann aber auch der Ansatz ein relativer oder Teilansatz, der Abschluß ein relativer oder teilweiser Abschluß sein.

Ich nehme an, es ist schon Bewegung da, in welcher ein Ansatz zur Bewegung sich verwirklicht. Nun kommt ein neuer

Vorstellungsinhalt in die vorwärtsdrängende Bewegung hinein, und verleiht ihr gröfsere Lebendigkeit. Er steigert irgendwie die Spannung. Dann steigert sich auch die Höhe. Oder umgekehrt, die Bewegung findet an einem Punkte noch nicht ihren Abschluß, aber sie wendet sich zum Abschluß; ein Vorstellungsinhalt schließt eine teilweise Befriedigung des Vervollständigungsstrebens der Vorstellungsbewegung in sich. Dann sinkt in ihm die Stimme relativ herab.

Mit diesen beiden Möglichkeiten verbinden wir gleich eine dritte, die in der Mitte steht. Offenbar können ja die bezeichneten beiden Möglichkeiten sich die Wage halten. Die Bewegung findet in einer Betonung ihren relativen Abschluß. Zugleich ist diese Betonung Ansatz zu einer neuen Bewegung. Jetzt wird die Betonung zum einfachen Durchgangspunkt einer auf gleicher Höhe bleibenden Bewegung.

Bleiben wir aber bei jenem Aufstieg bezw. Abstieg. Derselbe vollzieht sich zunächst in den betonten Silben. Die betonten Silben sind ja die Repräsentanten des Wortes, und des in ihm zum Ausdruck gelangenden Vorstellungsinhaltes; demgemäfs sind sie auch zunächst die Träger der Spannung, und ebenso die Träger der teilweisen Befriedigung des Strebens. Solchen in den Betonungen sich vollziehenden Aufstieg bezw. Abstieg nennen wir schreitenden Aufstieg bezw. Abstieg.

Jener schreitende Aufstieg kann aber in einen anders garteten sich verwandeln. Es kann geschehen, daß — nicht in den Betonungen, sondern erst in den dazu gehörigen und ihnen folgenden unbetonten Silben der Aufstieg sich vollzieht. Die Bedingung dafür ist, daß in den Betonungen das vorhin besonders hervorgehobene Moment, das Moment der Ruhe oder des Ausruhens, zur entscheidenden Geltung kommt. Das Ausruhen steht im Gegensatz zum Vorwärtsdrängen. Ruhe ich in der vorwärtsdrängenden Bewegung an einem Punkte, so halte ich einen Moment in dem Vorwärtsdrängen inne. Und dies kommt naturgemäfs im Sinken der Stimme zum Ausdruck. Ist aber der Punkt, an dem ich verweile, kein solcher, in welchem sich das Vorwärtsstreben befriedigt, sondern nur ein Punkt der Ruhe in der vorwärtsstrebenden Bewegung, so

stehen sich nun, was die Stimmlage betrifft, zwei Forderungen gegenüber. Die Stimme soll herabsinken, und sie soll in der Höhe bleiben, bezw. emporsteigen.

Diese beiden Forderungen nun erfüllen sich zumal, indem die Stimme sinkt in der Betonung, — die ja eben der Punkt des Verweilens ist, — um dann in den nachfolgenden Silben emporzusteigen.

Bedingungen der Form des Aufstieges.

Diesen Sachverhalt haben wir schon vorhin bei der Gegenüberstellung des schwäbischen und des norddeutschen Tonstimmfalles kennen gelernt. Der Schwabe, sagte ich, ruhe auf gewissen Betonungen.

Jetzt aber müssen wir fragen: Welche Betonungen sind dies? Welche Betonungen können natürlicherweise Punkte eines solchen „Ausruhens“ sein? Oder: welche Funktion eignet der Betonung, auf welcher wir uns natürlicherweise versucht fühlen können, „auszuruhen“. Denn um ein solches natürliches „Ausruhen“ handelt es sich ja hier.

Darauf ist zu antworten: Sofern eine Betonung ihrer Natur nach nur einfach Bewegungseinsatz ist, von dem aus wir innerlich auf eine weitergehende Bewegung zielen, ist sie zweifellos kein Punkt des Ausruhens. Das Hinzielen auf einen Fortgang der Bewegung ist ja eben die Negation jeder Tendenz zur Ruhe oder zum Ausruhen.

Dagegen besteht kein solcher Gegensatz zwischen dem Ruhen einerseits, und der „absoluten Spannung“, insbesondere dem „Nachdrucklegen“ auf ein Wort, das ich zu einem anderen in Gegensatz stelle, andererseits. Soweit eine Betonung diese Bedeutung hat, strebt freilich die Stimme gleichfalls in die Höhe. Aber es ist kein Widerspruch, daß dieser „Nachdruck“ zugleich einen Charakter des Ausruhens auf dem betreffenden Worte bezw. auf der betonten Silbe desselben gewinne, und damit jener Tendenz eine entgegengesetzte gegenüberrete.

In der Tat liegt hier nicht nur kein Widerspruch vor,

sondern es besteht ein unmittelbarer innerer Zusammenhang der beiden Tendenzen. Beide stammen aus einer einzigen Wurzel, und sind schließlichs nichts, als die beiden Seiten einer und derselben Sache.

Die gemeinsame Wurzel der beiden Tendenzen ist der „Gegensatz“. Das nachdrückliche Sprechen, von dem ich hier rede, setzt allemal einen Vorstellungs- oder Gedankeninhalt zum mindesten einem möglichen anderen Vorstellungs- oder Gedankeninhalt entgegen. Die nachdrückliche Bejahung ist zugleich die Verneinung der als möglich gedachten Verneinung, und umgekehrt. Der Nachdruck, der auf einen Begriff gelegt ist, soll ausschließen, daß ein anderer Begriff an seine Stelle gesetzt werde.

Subjektive Bedingungen der Form des Aufstieges.

Von hier aus nun vermögen wir zunächst jenen Gegensatz des schwäbischen und des mittel- und norddeutschen Stimmtönfalles zu verstehen. Ist es so, wie ich soeben sagte, dann schließt der „Nachdruck“ unmittelbar zwei entgegengesetzte Möglichkeiten in sich. Die eine ist diese: Meine Aufmerksamkeit ist gerichtet auf das, was ich verneine bzw. ausschliesse. Ich „gehe ein“ auf dasjenige, dem ich im Ausprechen des betonten Wortes mich entgegensetze. Ich stelle, was ich sage, unter den Gesichtspunkt dieses Verneinten.

Die andere Möglichkeit ist die: — Meine Aufmerksamkeit ist gerichtet auf das, was ich bejahe, auf das Positive. Ich setze dies an die Stelle dessen, was dadurch verneint wird. Nicht so, als bestände hierbei für mich dies Letztere nicht. Dann hätte ja der „Nachdruck“ seinen Sinn verloren. Sondern ich verneine ebenso, und vielleicht entschiedener als in jenem ersteren Falle. Aber in anderer Weise; nicht so, daß ich auf das, was ich negiere oder ausschliesse, „eingehe“, sondern so, daß ich mich von ihm abkehre, es innerlich abweise, vielleicht weit von mir wegweise, und in dem, was ich sage, mich innerlich gewiß, „beruhigt“, „befriedigt“ fühle.

Ich spreche etwa den Satz aus „Es regnet“, und lege

Nachdruck auf dieses „Regnen“. Dann konstatiere ich nicht nur einfach eine Tatsache, sondern ich setze dieselbe zugleich der Möglichkeit des Gegenteiles entgegen.

Je mehr ich nun dies tue, desto mehr bestehen jene beiden Möglichkeiten. Das eine Mal will ich sagen, daß es nicht etwa schönes Wetter ist, sondern regnet; das andere Mal, daß es regnet, und demgemäß „natürlich“ nicht schönes Wetter ist. In jenem Falle belehre ich, oder erfülle einen ausgesprochenen oder als natürlich vorausgesetzten Wunsch eines Anderen, zu wissen, wie es mit dem Wetter bestellt sei, ob es etwa regne oder schönes Wetter sei. Darin liegt allemal ein „Eingehen“ auf die meiner Aussage entgegenstehende Möglichkeit bezw. auf die Person, für welche diese Möglichkeit besteht, oder noch besteht.

Dagegen gebe ich ein andermal im Gegensatz zu solcher entgegengesetzten Möglichkeit meine positive Gewißheit kund: Das Regnen ist eine Tatsache, die als solche die gegenteilige Möglichkeit selbstverständlich ausschließt; diese kommt der Tatsache gegenüber nicht mehr „in Frage“. Ich konstatiere die Tatsache wie etwas „Natürliches“, „Selbstverständliches“, dessen Gegenteil undiskutierbar ist. Worte wie „freilich“, „natürlich“, „selbstverständlich“, „ohne Frage“ sind für diese Weise der Behauptung oder der inneren Einstellung charakteristisch.

Zunächst aber findet dieselbe ihren Ausdruck in der „Sprachmelodie“. Die Stimme sinkt in diesem zweiten Falle in der betonten Silbe von regnet, um in ihrer unbetonten Silbe wiederum zu steigen oder emporzuschellen. Dagegen steigt in jenem ersteren Falle oder bei jener ersteren inneren „Einstellung“ die Stimme in der betonten Silbe von „regnet“, um in der unbetonten Silbe dieses Wortes wiederum etwas zu sinken.

In dieser Hochbetonung liegt, so sagte ich, ein Eingehen auf die dem Sinn der ausgesprochenen Worte entgegengesetzte Möglichkeit. Dies Eingehen kann liebenswürdig, oder verbindlich erscheinen. Es kann dann zum eindringlichen Reden werden und dabei liebenswürdig bleiben. Es kann aber auch die Eindringlichkeit in lästige Eindringlichkeit und schließlich

Aufdringlichkeit sich verwandeln; das Soziale kann ins Über-soziale umschlagen.

Dagegen haftet an der Tiefbetonung des Schwaben ein in sich Bleiben, eine innere Isolierung, ein sich Zurückziehen in sich. Dasselbe ist zunächst behaglich oder gemütlich. Es liegt darin Ruhe, Selbstgewißheit, Selbstvertrauen. Aber diese kann sich steigern zur abwehrenden Selbstbewußtheit. Sie kann den Charakter des Antisozialen, der unliebenswürdigen Selbstgenugsamkeit, gewinnen.

Ich sprach soeben von Worten, die zu dieser Art der inneren Einstellung passen. Nun, man weiß, wie besonders häufig beim Schwaben Wendungen sind wie „natürlich“, „ja freilich“, „selbstverständlich“, „Das hat keinen Anstand“, d. h., „Dagegen ist gar nichts zu sagen“ u. s. w.

Damit will ich andeuten, daß es letzten Endes Volkscharaktere sind, insbesondere soziale Eigentümlichkeiten, die den verschiedenen Tonfall der Stimme bedingen, von dem hier die Rede ist. Gewiß hat der einzelne Schwabe seinen Stimmttonfall überkommen; ihn gelernt, sich daran „gewöhnnt“. Aber eben damit hat er sich an die eigentümliche innere Einstellung gewöhnt, die darin liegt. — Mir persönlich ist dieser Stimmttonfall des Schwaben neben dem des Mittel- und Norddeutschen vollkommen geläufig. Ich weiß aber, daß ich jedesmal mich in anderer Weise innerlich einstelle, daß ich sozial zu einem anderen Menschen werde, sozusagen meine Gesinnung wechsele, wenn ich vom einen zum anderen übergehe.

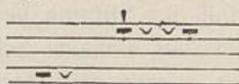
Der „gleitende Aufstieg“.

Die Besonderheit des schwäbischen, im Gegensatz zum mittel- und norddeutschen Stimmttonfall, ist nun hier nicht der eigentliche Gegenstand unseres Interesses. Aber wir entnehmen dieser Tatsache das Allgemeine, daß in der betonten Silbe eines Wortes — oder auch Wortkomplexes — auf welchen Nachdruck gelegt wird, und das demgemäß im Übrigen der Höhe angehört, die Stimme herabsinken kann, wenn irgendwie dies Wort zugleich als Punkt der Ruhe erscheint oder gefaßt

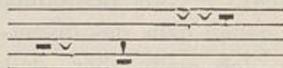
wird, wenn irgendwie das Vorstellen in ihm zur Ruhe kommt, sich befriedigt, sich in sich abschließt. Daß das Wort doch zugleich, oder daß es „im Übrigen“, der Höhe angehört, dies gibt sich kund im nachfolgenden Steigen der Stimme.

Dies will sagen, daß auch bei demjenigen, bei welchem die Sprechweise nicht durch einen Volkscharakter oder die einem Volke eigentümliche innere Einstellung bedingt ist, doch die gleiche Weisen des Stimntonfalles, natürlicherweise sich ergeben kann, wenn bei ihm jene Bedingung gegeben ist, d. h. wenn jenes Ruhen auf, oder sich Befriedigen in der betonten Silbe des nachdrücklich gesprochenen Wortes bei ihm stattfindet.

Wir werden etwa, um noch ein Beispiel aus der Dichtung anzuführen, die erste Hälfte des Pentameters in jenem Schillerschen Distichon über das Distichon, also die Worte: „Im Pentameter drauf“, in der Regel freilich so lesen:



Ich kann aber auch lesen:



In diesem Falle nun ist für mich das „Pentameter“ ein relativer Ruhepunkt oder Punkt der Befriedigung. Die Bewegung zwischen den beiden Punkten des Gegensatzes „Hexameter“ und „Pentameter“ ist ja abgelaufen, oder zur „Ruhe“ gekommen. Die Gegenüberstellung dieser beiden Begriffe ist abgeschlossen. Ich kann mich demgemäß innerlich so verhalten, wie ich notwendig mich verhalten würde, wenn die Behauptung, die das Distichon ausspricht, in der Form aufträte: „Im Hexameter steigt u. s. w. Anders ist es beim Pentameter. In ihm fällt u. s. w.“

Damit ist doch nicht der ganze Satz abgeschlossen. Darum steigt die Stimme wiederum in den unbetonten Endsilben von „Pentameter“.

Diese letztere Art des Aufstieges nun wollen wir in der

Folge auch mit einem besonderen Namen bezeichnen. Wir wollen sie im Gegensatz zum „schreitenden“ den „gleitenden Aufstieg“ nennen.

Im soeben angeführten Beispiele sinkt die Stimme in der betonten Silbe unter die Höhe der vorangehenden Bewegung. Gesetzt aber, das Moment des „Ausruhens“ kommt in geringerem Maße zur Geltung, so wird die Stimme auf der vorangehenden Höhe bleiben oder relativ emporsteigen. Auch dann noch bleibt der Aufstieg ein gleitender, falls die folgende unbetonte Silbe zu größerer Höhe steigt. Das Charakteristische des gleitenden Aufstieges ist ja nur eben dies, daß die in einem Worte eingeschlossene Tendenz des Steigens der Stimme in der betonten Silbe relativ aufgehoben wird. Wie weit sie aufgehoben wird, dies hängt davon ab, wie weit die Gegen-tendenz, d. h. die Tendenz des Ausruhens, oder das Moment der relativen Befriedigung oder des relativen Abschlusses zur Geltung kommt, und jene Tendenz der Steigerung für einen Moment zu überwinden vermag.

Gleitender Abstieg.

Eine ähnliche Modifikation kann nun aber auch dem Abstieg zu teil werden. Wie dem schreitenden Aufstieg ein schreitender Abstieg, so entspricht dem gleitenden Aufstieg ein gleitender Abstieg. In jenem ist der Aufstieg in der betonten Silbe aufgehalten. Ebenso aber kann der Abstieg in der betonten Silbe aufgehalten sein; die Bedingung ist nur hier die entgegengesetzte.

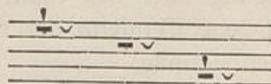
Die absteigende Bewegung wird aufgehalten, wenn die Bewegung in einem Worte einem Abschlufs sich nähert, also in dem Worte eine teilweise Befriedigung des Strebens gegeben ist, zugleich aber die durch das Wort bezeichnete Vorstellung den Charakter des Neuen hat, oder zum Vorhergegangenen in Gegensatz tritt, oder sonstwie ein neues Moment der Spannung in die Bewegung hineinbringt. Oder umgekehrt gesagt, wenn die Vorstellung diesen Charakter der Spannung in sich trägt, zugleich aber doch die Bewegung ihrem Ende oder dem Punkte

des Abschlusses entgegenführt, also eine relative Befriedigung in sich schließt.

Hier nun besteht wiederum gleichzeitig die Tendenz des Sinkens der Stimme und die Tendenz ihrer Steigung. Beides vereinigt sich zu dem Einen: die Stimme hebt sich oder bleibt in der Höhe in der betonten Silbe, um in den nachfolgenden Unbetonungen herabzusinken, bzw. weiter herabzusinken.

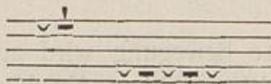
Auch hierbei wiederum sind viele Grade möglich. Es kann die Stimme in der betonten Silbe mehr oder minder steigen, bzw. auf der vorangehenden Höhe sich erhalten. Wie weit dies geschieht, dies hängt ab von dem Grade der Spannung, den dieselbe repräsentiert.

Ein Beispiel des schreitenden Abstiegs ist das „Röslein auf der Heide“, das ich mir gesprochen denke nach dem Schema:



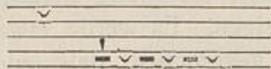
Ein Beispiel des gleitenden Abstieges ist gegeben in den letzten Silben des Satzes: „Da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen“.

Hier kann die unbetonte Silbe von „Liebe“ auf der Höhe des „die“ bleiben; die nachfolgenden unbetonten Silben sinken dann herab, und die Stimme bleibt weiterhin annähernd in der hierbei erreichten Tiefe. Die Bewegung in den drei letzten Worten jenes Satzes hat dann die Form:



Wird die Betonung des Wortes „Liebe“ eindringlicher, impulsiver, steigert sich das Gefühl des Besonderen, das damit im Vergleich mit dem Vorangehenden, gegeben ist, wird es vielleicht gar zum Gefühl des Triumphes, dann steigt die Stimme in Liebe über das vorangehende „die“ hinaus. Gewinnt das Gefühl, das der Sprechende angesichts des Wortes Liebe hat, den Charakter der ruhigen Zuversicht, des sicheren

Insichbleibens, der in sich beschlossenen Innerlichkeit, so sinkt die Stimme in Liebe unter das „die“ herab. Fehlt jenes impulsiv eindringliche Moment völlig, d. h. bleibt nur die Befriedigung und das Bewußtsein des sicheren Besitzes, dann entsteht eine Bewegung von der Form:



Beide Arten des Aufstieges und des Abstieges geben zugleich jedesmal der Gesamtbewegung, in welche sie hineintreten, einen besonderen Charakter. Der schreitende Aufstieg ist der bestimmt, sicher, frei aus sich herausgehende; er gibt demgemäß der Gesamtbewegung einen Charakter des entschieden Einsetzenden. Der gleitende Aufstieg dagegen hält in sich zurück und charakterisiert damit die Gesamtbewegung als eine wenigstens im Beginn in sich zurückhaltende. Es bedarf der Überwindung einer Spannung, damit die Bewegung frei fortzugehen vermag.

Analoges gilt vom schreitenden und gleitenden Abstieg. Im schreitenden Abstieg geht die Bewegung von einem Punkte an bestimmt und sicher zum Ruhepunkte fort, die absteigende Bewegung löst sich von der vorangehenden Höhe los; sie ist ein selbständiger Teil der Gesamtbewegung. Damit erscheint auch die vorangehende Bewegung in höherem Grade verselbstständigt, in sich frei verlaufend. Der gleitende Abstieg dagegen arbeitet sich aus der vorangehenden Bewegung heraus. Damit erscheint umgekehrt diese an ihn gebunden, in ihn hinein sich fortsetzend, also minder frei in sich selbst verlaufend und in minderem Grade relativ abschließend.

Springender Aufstieg und Abstieg.

Aber auch nach entgegengesetzter Richtung können nun Aufstieg und Abstieg sich modifizieren. Die Stimme, so nehme ich wiederum an, hat in einer betonten Silbe eine gewisse Höhe, und gewinnt in einer folgenden betonten Silbe eine

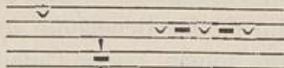
größere Höhe. Dabei aber ist die erste Höhe zugleich ein Punkt des relativen Anhalts. Es ist, mit anderen Worten, in der Gesamtbewegung eine aufwärtsgehende Tendenz, eine Steigerung der Spannung; aber diese vollzieht sich in Absätzen mit zwischenliegenden relativen Ruhepunkten. Dann sinkt die Stimme nach der ersten Betonung herab, um in der zweiten wiederum emporzusteigen. Es werde etwa das „Röslein, Röslein, Röslein rot“ so gesprochen, daß jedes folgende „Röslein“ in seiner betonten Anfangssilbe zu größerer Höhe emporsteigt. Tritt hier, wie wir dies verständlich finden werden, nach jedem „Röslein“ eine kleine Pause ein, — die ein inneres Stocken oder Zaudern, ein „Warnen“ verrät — dann wird die Stimme in der unbetonten Silbe der beiden ersten „Röslein“ herabsinken. Damit ist der schreitende Aufstieg zum „springenden“ geworden.

Ebenso aber kann der schreitende Abstieg zum springenden werden. Die Bedingung hierfür ist wiederum das Verweilen oder Ausruhen auf der betonten Silbe. Dadurch wird die betonte Silbe weiter herabgedrückt, als es die Natur des Abstieges an sich erfordert. Die Stimme steigt dann relativ in den folgenden unbetonten Silben. Ein Beispiel dieses springenden Abstieges kann gegeben sein in dem Schillerschen „fällt sie melodisch herab“. Das „fällt“, die zweite Silbe von „melodisch“, und die zweite Silbe von „herab“, bezeichnen die Stufen des Abstieges. Nach jenen beiden ersten betonten Silben aber kann sich die Stimme jedesmal wiederum etwas erheben. Man fühlt, wie darin ein „Ausruhen“ auf den betonten Silben sich ausspricht. — Wie im springenden Aufstieg, so gewinnt auch im springenden Abstieg jedesmal die einzelne Stufe des Aufstieges, bzw. Abstieges, besonderes Gewicht, und damit die ganze Bewegung einen Charakter des Gehaltene[n], Betonten, Nachdrücklichen.

Jenes Herabsteigen der sinkenden Betonung unter die nachfolgenden unbetonten Silben kann aber schließlic[h] auch stattfinden, wo der Abstieg nicht in mehreren, sondern in einer einzigen Betonung sich vollzieht.

Hier komme ich noch einmal auf das „die Liebe auf-

gegangen“; der Schwabe wird vielleicht diese Worte sprechen in der Form:



Hier hat das Ausruhen seinen höchsten Grad erreicht. Das Gefühl angesichts des Wortes „Liebe“ ist im höchsten Maße das Gefühl der ruhigen, in sich beschlossenen Sicherheit. Hier ist nicht der Abstieg, sondern die auch in der abschließenden Betonung noch liegende Tendenz des Fortganges, nämlich des Fortganges zu den folgenden unbetonten Silben, aufgehalten oder durch das Verweilen unterbrochen. Die Folge ist, daß diese Tendenz nachher verstärkt hervorbricht. Es tritt also hier in den Abstieg eine Art von gleitendem Abstieg hinein. Dieser Sachverhalt kann nicht verwundern, da offenbar der springende Abstieg nichts anderes ist, als ein Hinzutreten der Bedingung des gleitenden Aufstiegs in den Abstieg. Der gleitende Aufstieg und der springende Abstieg, beide haben ja ihren Grund in dem Verweilen oder dem Ausruhen auf einer betonten Silbe.

Abklingen und Ausklingen.

Bei dem gleitenden Abstieg ist, so sage ich, das Absteigen, oder der Fortgang zum abschließenden Ruhepunkt, in dem Worte, in welchem die Stimme herabzusinken im Begriffe ist, aufgehalten. Es ist damit die gesamte, zum letzten Ende des Ganzen fortgehende Bewegung zurückgehalten. Sie ist zurückgehalten in einem Punkte der Spannung. Diese Spannung ist zugleich ein Moment in der Gesamtbewegung. Die Gesamtbewegung geht zu dem Punkte der Spannung fort. Sie scheint also die in ihr vorhandene Spannung gegen diesen Punkt hin sukzessive zu steigern. Die nachfolgenden, in die Tiefe sinkenden unbetonten oder minder betonten Silben sind dann ein Hinüberklingen der Gesamtbewegung über diesen Punkt der Spannung hinaus. Sie sind, genauer gesagt, ein „Abklingen“ derselben, wobei das „Abklingen“ zugleich an das Herabsinken in die Tiefe erinnern soll.

Aber auch, wenn der Abstieg nicht ein gleitender ist, sondern ein schreitender, oder wenn er mit einem Male sich vollzieht, hat das Ausklingen der Bewegung in den Silben, die auf die Abschlufsbetonung folgen, einen analogen Charakter. Es ist das „Ausklingen“ — nicht einer in sich zurückgehaltenen oder zurückhaltenden, sondern einer zum Stillstand gebrachten, aber doch noch nicht völlig aufgehobenen Gesamtbewegung jenseits des Punktes, in welchem ihr Stillstand geboten ist. Jede Verdichtung eines Wortes oder einer Wortverbindung in einer betonten mittleren oder Anfangsilbe hält die durch das ganze Wort hindurchgehende Bewegung in dieser Silbe fest. Und ist das Wort oder die Wortverbindung Abschluf einer Gesamtbewegung, so scheint in der betonten Silbe die Gesamtbewegung — abgeschlossen und doch noch nicht beendet, also in gewissem Grade gewaltsam zurückgehalten; der Fortgang der Bewegung jenseits dieser Silbe ist dann ein Ausklingen eben dieser Gesamtbewegung jenseits des haltgebietenden Punktes.

Dieses Ausklingen ist ein Motiv, das sein Analogon auch auf sonstigen Gebieten, vor allem auf dem architektonischen Gebiet, ebensowohl aber auch auf dem Gebiet der textilen Kunst hat. Davon war auf S. 288ff. die Rede. Ich erinnere an das Ausklingen der Abwärtsbewegung der Triglyphen in den Tropfen, oder der Aufwärtsbewegung eines Gesamtbaues in krönenden Figuren. Wie hier, so ist in unserem Falle das Ausklingen umsomehr gerechtfertigt, je stärker die dem betonten Abschluf vorangehende Bewegung vorwärts drängt oder sukzessive sich spannt. Umgekehrt verleiht jederzeit das Ausklingen der vorangehenden Bewegung einen solchen Charakter. Die Bewegung scheint die ihr gesetzten Schranken zu durchbrechen, und jenseits der Schranken, wenn auch durch den gefundenen Widerstand kraftlos geworden, weiterzugehen und zu verklingen.

Einklingen und Ausklingen der Gesamtbewegung.

Diesem Motiv des Ausklingens steht gegenüber das Motiv des Einklingens oder des Fortganges zur Betonung und Span-

nung, von dem schon die Rede war. Solches Einklingen ist, wie oben gesagt, da es ein Fortgehen zur Spannung ist, naturgemäß ein Aufstieg, sowie das Ausklingen ein Herabsinken.

Dieses Einklingen hat vor allem Bedeutung als Fortgang zu der Betonung, die zur gesamten Bewegung einsetzt. Es ist ein Entstehen dieses Ansatzes und damit der Gesamtbewegung aus der Ruhe heraus. Es ist also naturgemäß ein Entstehen aus der Tiefe.

Freilich kann unter Umständen auch der Ansatz zur Bewegung, und damit die Bewegung selbst, von der Höhe her einklingen. Aber dies ist nicht ein eigentliches Einklingen. In dem Satz: „Es war ein König in Thule“, wird die Bewegung zu „König“ aufsteigen. Es könnte aber auch das Ganze in höherer Lage beginnen.

Dann bestände in gewissem Grade die Neigung zu einer relativen Betonung des „Es“. Das „Es“ erschiene als eine Art von betontem Bewegungsansatz. Im übrigen würde unter der gemachten Voraussetzung die Bewegung doch nicht eigentlich mit dem „Es“ erst zu beginnen scheinen, sondern es wäre, als ob sie herausklänge aus einer bereits vorher vorhandenen Vorstellungsbewegung, als ob sie sich herauslöste aus Gedanken, die in mir bereits bestanden. In diesen Gedanken lag eine innere Spannung. An dieser nimmt die mit dem Worte „Es“ beginnende Bewegung zunächst Teil. Die Spannung löst sich dann in gewisser Weise in dem Fortgange zu „König“. Der Drang der inneren Bewegung kommt in diesem bestimmten Bilde relativ zur Ruhe. Zugleich ist dieses Bild Ausgangspunkt für weiteres.

Indessen dieser Sachverhalt liegt außerhalb unserer gegenwärtigen Betrachtung. Wir nehmen hier das rhythmische Ganze als etwas für sich Bestehendes und allseitig Abgeschlossenes, also nicht als etwas, das aus einer vorangehenden inneren Bewegung hervorgeht.

Eben darum hat auch die entgegengesetzte Möglichkeit, daß im Abschluß des rhythmischen Ganzen nicht ein Herabsinken, sondern eine Steigung der Stimme stattfindet, für uns hier keine Bedeutung. Es ist selbstverständlich, daß es sich so

verhält, wenn etwa eine Frage am Ende des rhythmischen Ganzen steht. Auch in solchem Falle ist eben die rhythmische Bewegung nicht abgeschlossen; sie setzt sich fort in einer jenseits liegenden, gedanklichen Bewegung oder Stimmung. Dafs dergleichen für den Sinn und den Gefühlsgehalt einer Dichtung eine hohe Bedeutung besitzen kann, ist damit natürlich nicht geleugnet. Aber davon reden wir hier nicht.

Noch ist zu bemerken: Das Einklingen und das Ausklingen stehen zueinander in einer Wechselbeziehung. Das Einklingen ist eine sukzessive Steigerung der Spannung. Diese läßt eine weitergehende Spannung erwarten, oder macht uns geneigt, eine solche innerlich zu vollziehen. Treten dem nicht Momente, welche die Spannung vermindern, oder die Bewegung verlangsamten, oder ihr Halt gebieten, oder Momente des Ausklingens im Fortgange der Bewegung, entgegen, so erscheint das Ausklingen nach der abschließenden Betonung in besonderem Mafse gerechtfertigt.

Beziehung der Teilbewegungen.

Die Gesamtbewegung eines rhythmischen Ganzen geht auseinander in Teilbewegungen, selbständigere oder minder selbständige. Auch jede solche Teilbewegung nun kann in einer einzigen Betonung oder in Stufen einsetzen, und abschließen; und sie kann einklingen und ausklingen. Und jede neue Teilbewegung kann in einem Punkte momentan einsetzen, oder sie kann einklingen. Zugleich sind doch Anfang und Ende der Teilbewegungen Momente in der fortgehenden Gesamtbewegung. Hieraus gewinnen jene Formen eine neue Bedeutung.

Dabei sind vor allem zwei Mal zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten zu unterscheiden. Die Schlußbetonung einer vorangehenden Teilbewegung kann der Höhe oder der Tiefe angehören. Jenes ist der Fall, wenn sie Träger einer Spannung ist, sei es einer absoluten Spannung, d. h. einer solchen, die, von der Tendenz des Fortganges unabhängig, in dem betreffenden Worte selbst liegt, sei es einer Spannung, die durch das Vorwärtsdrängen der Gesamtbewegung über den

Abschluss der Teilbewegung hinaus gegeben ist. Dagegen gehört die Abschlussbetonung der Tiefe an, wenn in ihr, bezw. dem Worte oder der Wortverbindung, die in derselben sich verdichtet, eine vorangehende Bewegung relativ zur Ruhe kommt.

Und dazu tritt der andere Gegensatz zweier Möglichkeiten: Es kann die Gesamtbewegung in höherem Grade als eine von einem zum andern Teile unmittelbar fortgehende, hinüber spielende, durch die Teile durchgehende erscheinen, und es können in höherem Grade beide Teile selbständig sein, jeder einen in sich relativ abgeschlossenen Gedanken repräsentieren.

Nehmen wir zunächst an, die erste dieser beiden letzteren Möglichkeiten finde statt. Es sei also die Bewegung eine möglichst einheitlich durchgehende. Dann bedeutet der momentane, also der nicht ausklingende Abschluss einer früheren Teilbewegung in ausgesprochenem Maße ein Aufhalten der Gesamtbewegung. Und diese schließt eine Tendenz des Hinausgehens über den aufhaltenden relativen Abschluss in sich. Diese Tendenz verwirklicht sich dann in dem Einklingen der neuen Teilbewegung. Dasselbe nimmt die zurückgehaltene Bewegung auf.

Anders, wenn die vorangehende Bewegung ausklingt. Es wird dann diese ausklingende Bewegung durch das Einklingen der neuen Teilbewegung aufgenommen. — In jedem dieser beiden Fälle wird die einklingende Bewegung auf der Höhe des Abschlusses bezw. des Ausklingens der vorangehenden Bewegung bleiben.

So, sage ich, wird es sein, wenn die Gesamtbewegung eine möglichst einheitlich durchgehende ist. Es wird aber auch umgekehrt durch solches Aufnehmen der vorangehenden Bewegung in gleicher Höhe der Eindruck der durchgehenden Bewegung erzeugt, bezw. verstärkt.

Dieses Einsetzen in gleicher Höhe nun wird unterbleiben, wenn die zweite Teilbewegung mit einer Hauptbetonung beginnt. Immerhin kann diese Betonung zeitlich unmittelbar an das Ende der vorangehenden Bewegung sich anfügen.

Dann erscheint auch dieser Anfang in einer Hauptbetonung als ein Aufnehmen der vorangegangenen Bewegung, nur als

ein solches, das dazu einen neuen Bewegungsansatz fügt. Es erscheint die im momentanen Abschlufs gehemmte oder die ausklingende Bewegung in solcher Weise fortgeführt.

Es können nun aber auch die Teilbewegungen gegeneinander möglichst selbständig sein, etwa als koordinierte Teile eines Gesamtgedankens neben einander stehen. Diese Selbständigkeit oder innerliche Sonderung findet ihren Ausdruck in der Pause. Die Pause ist der Ort des Ausgleichs und der Sammlung. Das Ausklingen, dem die Pause folgt, wird zum Verklingen. Jetzt ist der neue Bewegungsansatz in höherem Grade ein neuer. Und das Einklingen ist nicht ein Fortführen der vorangehenden Bewegung oder Bewegungstendenz, sondern ein Entstehen einer neuen Spannung aus der Ruhe. Die einklingende Bewegung steigt demnach aus größerer Tiefe empor.

Doch ist diese Tiefe eigener Art; nämlich Tiefe, in der die Sammlung stattfand. Das Entstehen der neuen Bewegung ist ein Entstehen nicht aus dem Nichts, sondern aus der „Sammlung“ heraus. Die Pause ist nicht leer, sondern sie ist ausgefüllt, nämlich von eben diesem Prozeß der Sammlung. Dies ist die Weise, wie hier die Bewegung innerlich weitergeht, und die Teilbewegungen sich zur Gesamtbewegung verbinden. Eben die trennende Pause verbindet zugleich, obzwar nur innerlich.

Sechstes Kapitel: Entstehung des rhythmischen Ganzen.

Zwei rhythmische Prinzipien.

Ich liefs im Eingange des vierten Kapitels dahingestellt, wie das rhythmische Ganze entstehe. Am einfachsten, meinte ich, entstehe es aus der Verbindung zweier Amphimacer. Doch liefs ich es fraglich, ob dieselbe ein völlig befriedigendes Ganze ergebe. In den folgenden Darlegungen betrachtete ich dann das rhythmische Ganze als abgeschlossene, zugleich in sich

mannigfach differenzierte Bewegungseinheit, als zwischen seinem Anfang und Ende verlaufenden einheitlichen Satz. Ich redete vom Einklingen und Ausklingen, vom Aufstieg und Abstieg, von wechselnden Formen der Bewegung in dieser abgeschlossenen Einheit.

Mit dieser Betrachtung nun haben wir uns offenbar ganz und gar entfernt von derjenigen, von der wir ursprünglich ausgingen, d. h. von der Betrachtung des rhythmischen Ganzen als einer regelmäßigen Folge von Elementen und Einheiten von solchen.

Aber diese letztere Betrachtung behauptet neben jener anderen ihr Recht. Es gibt nebeneinander die zwei Prinzipien des Aufbaus eines rhythmischen Ganzen: Das rhythmische Ganze ist einerseits eine Folge von Elementen und Einheiten; und es ist andererseits eine in sich abgeschlossene Einheit. Und sofern es eine Folge ist, herrscht in ihm das Prinzip der Regelmäßigkeit oder der qualitativen Einheitlichkeit der Folge. Sofern es andererseits eine Einheit ist, herrscht in ihm das Prinzip der inneren Differenzierung dieser Einheit, des Auseinandergehens derselben in Gegensätze, der Wechselwirkung und des Gleichgewichtes im Gegensatze. Betrachten wir das Entstehen des Ganzen unter jenem Gesichtspunkt, so erscheint dasselbe als ein Entstehen von außen her, als ein Werden durch die Hinzufügung von Teil zu Teil; betrachten wir es unter diesem Gesichtspunkt, so erscheint es als ein Werden oder Sichentfalten von innen her. Dort sind die Elemente und Teile der Ausgangspunkt, und die Einheit des Ganzen das Ziel, hier umgekehrt. Dort geht der Weg von der Peripherie zum Zentrum, hier vom Zentrum zur Peripherie. Man könnte diese beiden Wege des Entstehens des rhythmischen Ganzen vergleichen dem induktiven und dem deduktiven Denken. Auch der Weg der Induktion ist ja ein Weg von der Peripherie her, von der Mannigfaltigkeit der Tatsachen. Die Deduktion dagegen geschieht von der Einheit her. Sie ist eine Zerlegung der Einheit in eine Vielheit.

Indem ich hier den Gegensatz dieser beiden Prinzipien betone, rede ich doch nicht von etwas, das uns neu wäre. Wir

sind vielmehr diesem Gegensatz schon mehrfach begegnet. Schon am Ende des zweiten Kapitels wurde darauf hingewiesen, daß das rhythmische Ganze ein in sich abgeschlossenes Tun sei, und daß dies nicht bestehen könne ohne inneren Gegensatz, ohne Spannung und Überwindung der Spannung. Dieser Gegensatz und diese Spannung nun ergibt sich nicht aus dem bloßen Zueinanderhinzutreten von Teilen nach dem Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit, sondern aus der Differenzierung von innen heraus. Gegensatz und Spannung setzen eine innere Einheit voraus.

Und wir sahen weiter im vierten Kapitel: Die elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten entstehen und ordnen sich zusammen einerseits nach dem Prinzip der Zweizahl und der potenzierten Zweizahl. Diesem Prinzip aber trat gegenüber das Prinzip der Differenzierung der in jedem abgeschlossenen Tun enthaltenen qualitativ verschiedenen Elemente: Anfang, Mitte und Ende. Das Prinzip dieser Differenzierung ist ein Prinzip der Dreizahl.

Solche Differenzierung begegnete uns zuerst innerhalb der rhythmischen Bewegungseinheit. Wir sahen den Amphimacer von innen heraus sich dehnen und differenzieren, und dabei der Anfangs- und Schlußbetonung eine mittlere Betonung mehr oder minder gleichwertig gegenüberreten. In ihr faßte sich der Fortgang zwischen Anfang und Ende relativ selbständig in einem Punkte zusammen. Und wir begegneten dem gleichen Prinzip bei der Verbindung der rhythmischen Bewegungseinheiten. Dem Prinzip der Zweizahl trat auch hier gegenüber das Prinzip der Dreizahl. Es ergab sich der Gegensatz zwischen einer elementaren Bewegungseinheit, welche die Basis, und einer zweiten, welche die Spannung oder den Aufstieg zur Spannung, und einer dritten, welche die Lösung oder den Abstieg zum abschließenden Ruhepunkt in sich schließt.

Und diese Dreizahl wiederholte sich im potenzierten Ganzen, oder kombinierte sich mit der Zweizahl.

In allen diesen Fällen bleibt das Prinzip der Zweizahl bestehen, soweit die „Folge“, und demgemäß die Forderung der qualitativen Einheitlichkeit derselben herrscht. Das Prinzip der

Dreizahl dagegen tritt an die Stelle, in dem Maße als die geschlossene Einheit des Ganzen und das Prinzip der immanenten Differenzierung derselben zur Herrschaft gelangt. Beide versöhnen sich doch zugleich wiederum, oder können sich versöhnen: Das Prinzip der Dreizahl kehrt zum Prinzip der Zweizahl zurück, indem in der innerlich differenzierten Einheit die „Basis“ in eine Zweierheit auseinandergeht.

Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen.

Diesen Gegensatz der beiden Prinzipien haben wir nun hier im Einzelnen zu verfolgen. Wir haben insbesondere zu zeigen, wie in der Wechselwirkung der beiden Prinzipien das differenzierte rhythmische Ganze — nicht historisch, sondern aus der Natur der Sache heraus, entsteht.

Dabei erscheint die Folge von Elementen oder Teilen als das Erste, d. h. als das Elementarere. Das Ganze entsteht zunächst aus der Hinzufügung von Teil zu Teil. Erst innerhalb der so entstehenden Einheit geschieht die Differenzierung.

In der Verwirklichung jenes elementaren Prinzips haben wir aber wiederum verschiedene Stufen zu unterscheiden. Man erinnert sich des Ausgangspunktes unserer Betrachtung im ersten Kapitel. Wir sahen dort das rhythmische Ganze zunächst entstehen, indem Betonungen und Unbetonungen regelmäßig sich folgen und diese jenen in regelmäßiger Weise sich unterordnen. Hier besagt die volle „Regelmäßigkeit“, daß zu jeder Betonung gleich viel vorangehende und nachfolgende unbetonte Elemente gehören, oder daß sich jeder Betonung die gleiche Anzahl vorangehender und nachfolgender Elemente unterordnet. Dieser regelmäßige Wechsel, oder das darin liegende gleichförmige Auf- und Abwogen der rhythmischen Bewegung, erfreut, weil es der Tendenz der Seele entspricht, wenn sie einmal begonnen hat in bestimmter Weise sich zu betätigen, weiterhin zu gleicher Weise der Betätigung fortzugehen.

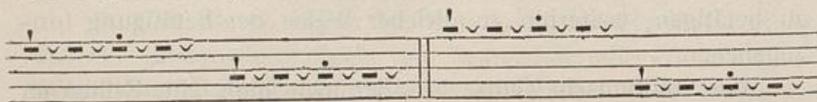
Das rhythmische Ganze ist aber nicht bloß eine Reihe von

einzelnen betonten und diesen untergeordneten unbetonten Elementen, sondern die untersten Einheiten, die sich hieraus zunächst ergeben, sind wiederum zusammengefaßt in höheren Einheiten, die in Hauptbetonungen ihren „Schwerpunkt“ haben. Das rhythmische Ganze ist eine Folge von „Gruppen“ aus Hauptbetonungen und zugehörigen unbetonten und minder betonten Elementen. Und fragen wir nun mit Rücksicht darauf von neuem, wie das rhythmische Ganze entstehe, so muß konsequentermaßen die Antwort zunächst wiederum lauten: Es entsteht, indem gleichartige Einheiten der bezeichneten Art sich folgen, d. h. indem gleichen Hauptbetonungen in gleicher Weise vorangehende und nachfolgende minder betonte und unbetonte Elemente zugeordnet sind.

Und endlich besteht das rhythmische Ganze aus den elementaren Bewegungseinheiten. Und hier vor allem scheint das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen sich als gültig erweisen zu müssen. Das rhythmische Ganze entsteht, indem gleiche rhythmische Bewegungseinheiten sich verbinden.

Die einfachste und in sich gegensatzloseste Zusammenordnung von Elementen zu einer solchen Einheit ist aber, wie wir sahen, die Zusammenordnung nach dem Prinzip der Zweizahl. Zwei elementare Bewegungseinheiten, in jeder zwei gleiche Einheiten aus einer Hauptbetonung und zugehörigen minder betonten und unbetonten Elementen, in diesen wiederum jedesmal zwei oder zweimal zwei gleiche niedrigere Einheiten, so entstände ein Ganzes, das durchaus jenem elementaren Prinzip gehorchte.

In der Tat nun scheint ein rhythmisches Ganze auf solchem Wege sich zu ergeben. Ich verbinde mit einem Trochäus einen zweiten Trochäus, mit diesem Ditrochäus einen zweiten Ditrochäus, mit der Einheit aus zwei Ditrochäen eine zweite ebensolche Einheit, und endlich wiederum mit der Einheit aus zwei solchen Einheiten eine ihr gleiche Einheit. Daraus ergibt sich ein mögliches rhythmisches Ganze; dasselbe hat die Form:



Prinzip der immanenten Differenzierung.

Indessen schon hier haben wir nun in Wahrheit mehr als eine einfach nach dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, oder der qualitativen Einheitlichkeit, angeordnete Folge jener Einheiten. Wir haben ein System; und dieses System ist aufgebaut nach einem neuen Prinzip, nämlich nach eben jenem Prinzip der abgeschlossenen und in sich gegliederten Bewegungseinheit, d. h. nach dem Gesichtspunkt, für den das Ganze nicht mehr eine bloße Folge, sondern eine einzige in sich gegliederte Einheit, ein zwischen seinem Anfang und Ende verlaufendes, in sich abgeschlossenes Tun ist. Je zwei jener vier Einheiten aus je zwei Ditrochäen sind verbunden zu einer einzigen elementaren Bewegungseinheit, und zwei solche Einheiten sind verbunden zu dem in sich abgeschlossenen rhythmischen Ganzen. Und in diesem herrscht nicht mehr das Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit der Folge, sondern das Prinzip des Gegensatzes und des Gleichgewichtes in der Unterordnung. Die elementare Bewegungseinheit kommt zustande, indem einer Hauptbetonung, in welcher die ganze Bewegung abschließend sich zusammenfaßt, eine vorangehende Hauptbetonung relativ selbständig gegenübertritt und das Gleichgewicht hält; und das rhythmische Ganze entsteht, indem zwei solche Bewegungseinheiten nach einem gleichartigen Prinzip zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen werden.

Daraus ergibt sich in diesem Falle allerdings ein eigenartiges Ganze. Es ist vor allem ausgezeichnet durch das lange Ausklingen der Bewegung nach der abschließenden Betonung der beiden rhythmischen Einheiten oder der beiden Hälften, also auch des Ganzen. Indessen dies widerspricht ja dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit nicht.

Vergleichen wir mit dem hier bezeichneten rhythmischen Ganzen sogleich die Verbindung zweier Amphimacer. In dieser finden wir jenem ersteren Prinzip nicht genügt. Setzen wir in einer solchen Verbindung statt des einfachen Amphimacer eine erste Potenzierung desselben, und lassen wir zugleich in dieser zwischen je zwei Betonungen zwei Unbetonungen treten, dann

ergibt sich das Schema des Pentameters. Offenbar würde die strikte Durchführung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen, oder der regelmäsig geordneten Folge, diesen Pentameter in eine Folge von zwei mal vier Daktylen verwandeln, von denen jedesmal der erste und der dritte Träger einer Hauptbetonung wären.

Pentameter pflegen denn nun auch nicht für sich zu stehen; sie gelten nicht als in sich fertige, für sich allein mögliche rhythmische Ganze. Sie lehnen sich naturgemäis an den Hexameter.

Indessen auch der Hexameter verfehlt sich, und zwar, wie es scheint, in noch höherem Grade gegen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Nicht nur innerhalb der Hälften, oder der elementaren Bewegungseinheiten, ist dasselbe verletzt, sondern auch in der Folge der beiden Hälften. Die zweite Hälfte des Hexameters hat ein anderes Ansehen als die erste. — Darnach scheint das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen bald zu gelten und bald nicht.

Wechselbeziehung der beiden Prinzipien.

In Wahrheit haben die beiden hier nebeneinander gestellten Prinzipien jederzeit nebeneinander Geltung, jedes in seiner Sphäre. Die Sphären aber sind verschieden.

Das erste Prinzip ist, wie gesagt, ein Prinzip der Folge, des Fortgangs von Teil zu Teil, der sukzessive Teil zu Teil fügenden Apperzeption. Dieses Prinzip besteht demnach, sofern das rhythmische Ganze eine Folge ist, sofern also in ihm Element an Element, und Gruppe an Gruppe sich reiht. Dagegen ist das Prinzip der abgeschlossenen und von innen heraus sich differenzierenden Bewegungseinheit ein Prinzip des Ganzen, und der im Ganzen als solchem verwirklichten Bewegung.

Das rhythmische Ganze ist aber eine bloße Folge, lediglich sofern es nicht eine Bewegungseinheit ist, sondern die Teile, die sich folgen, Selbständigkeit haben. Es fällt nicht mehr unter den Gesichtspunkt der Folge, genau soweit in ihm

das Moment der Bewegungseinheit die Herrschaft gewinnt. Und es besteht demnach auch das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen zu Recht, lediglich soweit die Teile nicht im Ganzen aufgehen, sondern ihre Selbständigkeit bewahren. Es besteht nicht mehr zu Recht, sein Geltungsanspruch mindert sich, und es tritt das Prinzip der abgeschlossenen und innerlich differenzierten Bewegungseinheit an die Stelle, soweit die Teile auf ihre Selbständigkeit verzichten zu Gunsten der Einheit oder der einheitlich durchgehenden Bewegung. D. h. im Ganzen als Ganzem, oder sofern es ein einheitliches Ganze ist, ordnet sich die Tendenz der Wiederkehr des Gleichen der Forderung der geschlossenen Bewegungseinheit unter.

Zugleich gilt freilich auch ebensowohl das Umgekehrte: Das Ganze ist nicht ein Ganzes oder ist nicht eine Bewegungseinheit, sofern die Teile Selbständigkeit haben. In dem Maße, als dies der Fall ist, erhebt demnach das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen entsprechenden Geltungsanspruch.

Indessen es liegt in der Natur jedes Ganzen, das einmal als Ganzes auftritt, daß ihm die Teile sich unterordnen, und eben damit den Anspruch, für sich etwas zu bedeuten, relativ aufgeben. Es liegt also auch in der Natur des rhythmischen Ganzen, daß in ihm jene Unterordnung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen unter das Prinzip der geschlossenen Bewegungseinheit stattfindet.

Wiederum aber ist diese Unterordnung nicht gleichbedeutend mit Aufhebung jenes ersteren Prinzips. Wir wissen: Nicht dasjenige Ganze hat den höheren ästhetischen Wert, das bloß nach Möglichkeit als ein einheitliches Ganzes sich darstellt, sondern dasjenige, in welchem das Einzelne seine Selbständigkeit wahrt, soweit es dies unbeschadet der Einheit des Ganzen tun kann. Es gefällt die Selbständigkeit des Einzelnen in der Unterordnung. Demgemäß ordnet sich auch im rhythmischen Ganzen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen dem Prinzip der abgeschlossenen Bewegungseinheit in der Weise unter, daß jenes Prinzip in Geltung bleibt, soweit es mit der Forderung der Einheit des Ganzen sich verträgt. Es gilt mit einem Wort auch hinsichtlich des Verhältnisses zwischen diesen beiden

Prinzipien das Prinzip des Gleichgewichtes in der Unterordnung.

Im rhythmischen Ganzen haben nun aber den größten Anspruch auf Selbständigkeit die elementaren Bewegungseinheiten, aus denen es zunächst besteht. In untergeordneter Weise dann auch die Gruppen aus Hauptbetonungen und zugehörigen minder betonten oder unbetonten Elementen. Und endlich in untergeordnetster Weise die letzten Teile der Gesamtbewegung. In dem Maße aber, als die Teile Anspruch auf Selbständigkeit haben, bleibt für sie nach oben Gesagtem das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen neben dem Prinzip der geschlossenen Bewegungseinheit in Geltung.

Hiermit ist das Prinzip gewonnen, in welchem die beiden einander entgegengesetzten Prinzipien sich zusammenfassen.

Dieses Prinzip hat allgemeine Geltung. Dies schließt doch nicht aus, daß in einem rhythmischen Ganzen die in ihm verwirklichte eine Bewegung das eine Mal in höherem Grade ihre Einheit zur Geltung bringt, das andere Mal die Teile größere Selbständigkeit haben. Jenachdem hat dann auch neben dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen geringere oder größere Bedeutung. Auch dies müssen wir aber wiederum umkehren: In dem Maße, als das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen neben dem der geschlossenen Bewegungseinheit zur Geltung kommt, lockert sich die Einheit des Ganzen und treten die Teile selbständig heraus. Dabei fragt es sich dann jedesmal, wie weit diese Selbständigkeit der Teile mit der Einheit des Ganzen sich verträgt. Offenbar aber besteht Gefahr, daß allzu anspruchsvolles Hervortreten jenes Prinzips die Einheitlichkeit zerstört.

Erste Umwandlung der elementaren Form.

Unser obiges Schema nun zeigt, daß äußerlich betrachtet die Wiederkehr des Gleichen völlig zu Recht bestehen und zugleich das Prinzip der abgeschlossenen Einheit zur Geltung kommen kann. Wir sahen oben, wiefern dies der Fall ist.

Aber auch hier schon ist, wie wir bereits sahen, die Ver-

einigung der beiden Prinzipien nicht ein bloßes Zueinanderhinzutreten, sondern eine Wechselwirkung. Insbesondere ist durch das zweite das erste relativ aufgehoben. Jene vier Gruppen sind in ihrem inneren Wesen verändert. Die Hauptbetonungen sind nicht mehr gleichartig, und damit ist zugleich die Unterordnung verschoben. Die Elemente der ersten Gruppe sind zugleich der zweiten Hauptbetonung, und alle Elemente überhaupt sind schließlich der abschließenden Betonung des Ganzen untergeordnet. Oder wenn wir auf die Bewegung achten: Die ersten Hauptbetonungen der beiden Hälften sind Ansätze zu Bewegungen; die zweiten Hauptbetonungen sind Punkte des Abschlusses. Die auf diese folgenden Elemente repräsentieren das Ausklingen der Bewegungen der beiden Hälften über die Abschlusßbetonung hinaus. Und die auf die Abschlusßbetonung der ersten Hälfte folgenden Elemente haben zugleich die Funktion, die Bewegung zur zweiten Hälfte hinüberzuleiten. Und in den auf die Abschlusßbetonung der zweiten Hälfte folgenden Elementen klingt zugleich die einheitliche Bewegung des Ganzen aus.

Dennoch tritt hier im Ganzen noch das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen anspruchsvoll heraus. Das Ganze erscheint relativ als Wiederholung, als ein zeitliches Aneinander. Es befriedigt dadurch den elementaren rhythmischen Sinn, der in erster Linie auf die Weise des Fortganges achtet, und naturgemäß darin sich gefällt, eine bestimmte Weise des Auf- und Abwogens der inneren Bewegung und ihrer sukzessiven Gliederung ungestört weiter zu erleben, darin sich zu „wiegen“. Es genügt nicht völlig dem Bedürfnis nach einer in sich abgeschlossenen, zugleich innerlich lebendigen Bewegung, nach einem in sich gefestigten und differenzierten inneren Tun.

Ist nun aber einmal in jenem rhythmischen Ganzen das innere Wesen der gleichen Gruppen in der bezeichneten Weise zu Gunsten der abgeschlossenen Bewegungseinheit verändert, so kann nun dies letztere Prinzip weiterwirken. Es kann die Einheit und Geschlossenheit eine vollkommeneren werden, und demgemäß die Tendenz der Wiederkehr des Gleichen in immer

höherem Grade überwunden werden. Nach Obigem ist diese Überwindung doch niemals eine Aufhebung.

Eine erste Umwandlung kann sich vollziehen in den einzelnen Gruppen aus je vier Trochäen. Jede derselben ist eine Folge von zwei Ditrochäen. In der zweiten Hälfte jeder Gruppe wiederholt sich die erste. Diese Gleichheit nun wird aufgehoben, wenn an die Stellen der vier Trochäen drei treten. Es wiederholt sich dann nicht in der zweiten Hälfte der Gruppe die Unterordnung eines zweiten Elementes unter ein erstes, wie sie in der ersten Hälfte stattfindet, sondern es tritt eine qualitativ neue Unterordnung an die Stelle. Der dritte Trochäus ordnet sich durch den zweiten dem ersten unter. Andererseits ordnet sich der zweite Trochäus in höherem Grade als vorher dem dritten unter. An die Stelle der Folge von Ditrochäen ist relativ eine zwischen der Betonung der ersten und der Betonung des dritten Trochäus schwebende Einheit getreten, die zugleich jenseits dieser letzteren Betonung in einer unbetonten Silbe ausklingt. Die gleichartig, nämlich in zwei aufeinanderfolgenden gleichen Ditrochäen, fortgehende Bewegung ist relativ in eine zwischen Anfang und Ende, Bewegungsansatz und Bewegungsabschluss, verlaufende Bewegung verwandelt. Indem der letzte Trochäus verschwunden ist, ist das Ganze in sich zusammengeschoben, verdichtet, kurz einheitlicher geworden. Und es ist eine Einheit, in welcher sich zwei Betonungen, nämlich die erste und die letzte, relativ entgegenstehen und das Gleichgewicht halten.

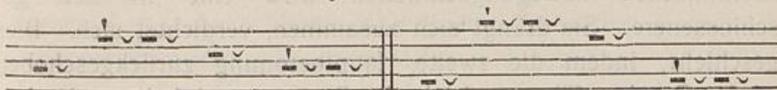
So ist jede Verbindung von drei Füßen eine relative Aufhebung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen, also des elementaren rhythmischen Prinzips, zu Gunsten des Prinzips der geschlossenen Einheit. Nur in der Zweizahl und ihren Potenzen kommt, wie gesagt, dies Prinzip rein zur Geltung.

Wir können hinzufügen, daß auch schon in der Verbindung von drei Elementen zu einem „Fuß“ eine solche relative Aufhebung des elementaren rhythmischen Prinzips enthalten liegt. Es wurde ehemals darauf aufmerksam gemacht, daß jede solche Verbindung ein Moment der Gegensätzlichkeit in sich schließt.

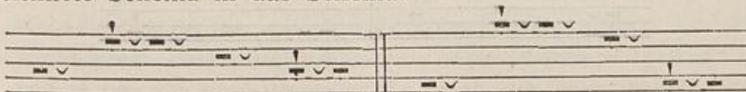
Steigerung der Einheitlichkeit der Hauptteile.

Lassen wir jetzt gleich die grössere Einheitlichkeit, welche die Gruppe aus vier Trochäen durch die Reduktion der Vierzahl auf die Dreizahl gewonnen hat, sich weiter steigern. Wir nehmen an, es gehöre in der Gruppe aus drei Trochäen die Hauptbetonung dem zweiten Trochäus an. Jetzt ist der Gegensatz zwischen der ersten Betonung und der dritten verschwunden. Die Gruppe ist also eine minder abgeschlossene, d. h. minder selbständige Einheit; sie ist weiter entfernt von der zwischen zwei Hauptbetonungen verlaufenden elementaren rhythmischen Bewegungseinheit. Statt dessen ist sie zentriert, in einem Punkte zusammengefaßt, in diesem Sinne einheitlicher. Eine Bewegung klingt ein und findet in einer Hauptbetonung einen Höhepunkt; sie klingt dann jenseits derselben aus.

Davon aber ist die Folge, daß nun zwei solche Gruppen oder Einheiten in vollkommenerer Weise zu einer rhythmischen Bewegungseinheit sich verbinden. Es stehen in dieser die beiden Hauptbetonungen, in welchen die beiden Gruppen sich zusammenfassen, klarer und bestimmter als die festen Punkte, zwischen denen die Bewegungseinheit schwebt, einander gegenüber. Das Schema des rhythmischen Ganzen ist jetzt



Die rhythmischen Bewegungseinheiten können nun aber weiterhin mehr und mehr den Charakter abgeschlossener Einheiten gewinnen. Es verwandelt sich etwa das soeben bezeichnete Schema in das Schema:



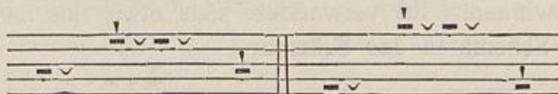
Wie man sieht, ist hier jedesmal die zweite Hälfte der rhythmischen Bewegungseinheit verkürzt; die Bewegungseinheiten klingen weniger lang aus. Diese Verkürzung kann gesteigert werden. Die Bewegungseinheiten können schliesslich

mit ihrer zweiten Hauptbetonung abschließen. Lassen wir gleichzeitig die „einklingenden“ Elemente beider Bewegungseinheiten weg, lassen also jede der beiden Bewegungseinheiten mit ihrer ersten Hauptbetonung beginnen, so nähern wir uns dem Schema des Pentameters.

In jedem dieser Fälle aber haben wir ein grundsätzlich neues Bild gewonnen. Auch die Folge der gleichen Gruppen aus Hauptbetonungen und zugehörigen minder betonten und unbetonten Elementen ist jetzt in jeder der beiden Bewegungseinheiten verschwunden. Jedesmal die zweiten Gruppen sind verkürzt.

Aber auch dies ist verständlich unter dem Gesichtspunkt der Bewegungseinheiten. Für sie sind, wie gesagt, diese Elemente ein Ausklingen der Bewegungen. Dieses Ausklingen nun ist ein kürzeres geworden; die Bewegung ist jetzt nach dem Ende der beiden rhythmischen Einheiten zu in sich geschlossener, zurückgehaltener, und eben damit ist zugleich in den beiden rhythmischen Bewegungseinheiten das Moment der Einheit in höherem Grade betont.

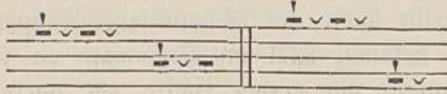
Immerhin sind hier noch die Hauptbetonungen an ihrer Stelle geblieben. Aber jener Prozefs kann nun weiter gehen. Auch die Bewegung zwischen den Hauptbetonungen der rhythmischen Bewegungseinheiten wird eine in sich geschlossenere. Sie drängt sich zusammen, verdichtet sich. Dies geschieht, indem die zweite Hauptbetonung zurückgeschoben wird. Damit erfährt zugleich die Bewegungseinheit nach dem Ende zu eine weitere Verkürzung. Denken wir die Verkürzung möglichst groß, so ergibt sich das Schema:



Vereinheitlichung des Ganzen.

Nun sind aber nicht nur die Hälften des Ganzen Bewegungseinheiten, sondern es ist auch das Ganze eine solche. Und hier wiederholt sich nun ein ähnliches Spiel. Auch die

Einheit dieses Ganzen kann nach dem Ende zu eine geschlosseneren werden. Das Schema:



bezeichnet eine geschlosseneren Einheit, als sie enthalten wäre in einem im übrigen gleichartigen Ganzen, in welchem aber die zweite Hälfte gleichfalls in zwei Silben ausklänge.

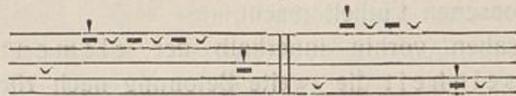
Hier werden wir speziell erinnert an eine rhythmische Form, die in der Geschichte der poetischen Rhythmik eine besondere Bedeutung gewonnen hat. Der siebenfüßige Anapäst besteht in seiner ersten Hälfte aus vier Anapästen. Diese Bewegungseinheit ist in der zweiten verkürzt. Das Ausklingen der Bewegung ist vermindert um die letzte Betonung, und die vorangehende Unbetonung. Dabei setze ich voraus, daß in beiden Hälften der erste und der dritte Anapäst Träger der Hauptbetonungen sind, daß also beide elementare Bewegungseinheiten in der Betonung des dritten Anapästes ihre Abschlussbetonung haben. — Jeder fühlt, wie diese Verkürzung der zweiten Hälfte des siebenfüßigen Anapästes diesen Vers erst zur geschlossenen Einheit macht.

Wir sahen vorhin innerhalb der elementaren Bewegungseinheit die zweite Betonung nach rückwärts sich verschieben. Auch diese Modifikation kann im Ganzen mit analoger Wirkung sich wiederholen, d. h. es kann die Schlussbetonung des Ganzen im Vergleich mit der zweiten Hauptbetonung der ersten Hälfte zurückgeschoben erscheinen. Damit verwirklicht sich in höherem Grade die Tendenz des Ganzen, als Ganzes sich bestimmter abzuschließen. Unter der soeben gemachten Voraussetzung sind beim siebenfüßigen Anapäst, ebenso wie in den vorher erwähnten Formen die beiden elementaren Bewegungseinheiten noch insofern gleich konstruiert, als die Hauptbetonungen noch in beiden dieselbe Stelle haben. Die Veränderung betrifft nur die ausklingende Bewegung. Aber auch hierbei bleibt die Tendenz, das Ganze bestimmter abzuschließen, nicht stehen. Es wird weiterhin in der zweiten Hälfte die abschließende Hauptbetonung zurück-

geschoben. Dazu tritt wiederum die Verkürzung der Gesamtbewegung hinzu.

Auch hierfür kann der siebenfüßige Anapäst ein Beispiel bieten. Wir nehmen jetzt im Gegensatz zu vorhin an, die Abschlussbetonung der ersten Hälfte sei nach der betonten Silbe des vierten Anapästes, also nach der Abschlusssilbe der ganzen ersten elementaren Bewegungseinheit gerückt. Dann würde das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen fordern, daß in der zweiten Hälfte Dasselbe stattfindet. Aber hier bleibt die Abschlussbetonung auf der letzten Silbe des dritten Anapästes.

Das hier über den anapästischen Vers Gesagte gilt aber natürlich nicht nur von ihm. Es fallen unter den gleichen Gesichtspunkt auch gewisse Verbindungen von drei- oder vierfüßigen Jamben oder Trochäen. Auch bei ihnen sehen wir auf einen ersten Vers, der in einer oder mehreren Silben ausklingt, einen zweiten folgen, bei welchem die ausklingende Bewegung verkürzt ist oder wegfällt. Und auch hier erscheint ein anderes Mal die Verkürzung im zweiten Vers zugleich notwendig als Rückwärtsverschiebung der Abschlussbetonung; etwa



Siebentes Kapitel: Fortsetzung. Wechselwirkung der Teile.

Auslaufen und Eindämmung.

Bei dem siebenfüßigen Anapäst, und ebenso bei den zuletzt erwähnten Versganzen, kann es auffallen, daß die Verkürzung der Bewegung in der zweiten Hälfte nicht noch weitergeht, d. h. daß das Ganze nicht mit der Betonung endigt, sondern eine unbetonte Silbe folgt, und daß dafür eine Art von Zwang besteht.

Dies nun wird verständlich, wenn wir jetzt die Betrachtungsweise umkehren. Wir liessen im Obigen aus der Folge gleicher Gruppen die abgeschlossene Einheit werden. Jetzt nehmen wir als Ausgangspunkt möglichst bestimmt abgeschlossene Einheiten. Wir nehmen zunächst an, die elementaren Bewegungseinheiten, also die Hälften des Ganzen aus zwei solchen Einheiten, seien möglichst abgeschlossene. Als Beispiel diene wiederum die Verbindung zweier potenziertes Amphimacer, wie sie im Pentameter gegeben ist.

Die Folge des Gleichen innerhalb der einzelnen elementaren Bewegungseinheiten ist hier bereits dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit gewichen; dagegen sind jene Einheiten einander gleich; das Ganze gehorcht also in der Verbindung der elementaren Bewegungseinheiten dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Da diese Bewegungseinheiten in erster Linie das Ganze konstituieren, so ist damit jenem Prinzip immerhin noch in entscheidender Weise entsprochen. Die Tendenz, innerhalb der Einheiten von Gleichem zu Gleichem fortzugehen, — die jede Hälfte des Pentameters in eine Gruppe von vier Daktylen verwandeln würde, — hat im Vergleich damit sekundäre Bedeutung.

Darum besteht doch auch diese Tendenz; und sie gelangt zur Geltung. Zunächst negativ. D. h. es hat Wert, daß ihr nicht entsprochen wird. Es erscheint dadurch jede der beiden Vershälften entschiedener in sich abgeschlossen. Beide Vershälften repräsentieren vermöge des „männlichen“ Abschlusses eine kraftvoll in sich zurückgehaltene Bewegung.

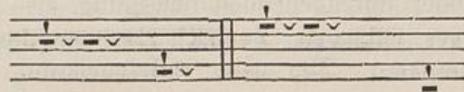
Aber dieser entschiedene Abschluß der beiden Hälften läßt nun in höherem Maße, als dies sonst der Fall sein könnte, das rhythmische Ganze zerfallen, oder läßt es in gewissem Grade als ein bloßes Nebeneinander oder eine bloße Folge erscheinen. Es kommt seine Einheitlichkeit, d. h. sein Zusammenschluß zu einer einzigen Bewegungseinheit nicht zu ihrem Rechte. Die Abgeschlossenheit wirkt dem Eindruck der fortgehenden oder durchgehenden Bewegung, also des inneren Zusammenhanges, entgegen. Zugleich erscheint das Ganze arm, relativ undifferenziert. Die volle Differenzierung schließt in

sich, daß nicht nur die Eindämmung der vorwärtsdrängenden Bewegung, sondern auch diese selbst zum Ausdruck kommt, daß also die Bewegung in einem Teile in gewissem Grade ausläuft. In der Tat pflegen, wie schon gesagt, die Pentameter nicht für sich vorzukommen, und es pflegen auch nicht Pentameter zu einem umfassenden Ganzen sich zu vereinigen. Der Grund ist der hier bezeichnete.

Gleichartiges ist zu sagen von der Folge fünffüßiger Jamben mit fehlender unbetonter Schlußsilbe. Auch dabei setze ich voraus, daß die Hauptbetonungen auf die erste und die letzte Silbe fallen. Das Übel ist hier geringer, weil die fünffüßigen Jamben vermöge ihrer größeren Länge und entsprechenden größeren inneren Beweglichkeit in sich selbst minder eng geschlossen erscheinen.

Es ist also zunächst beim Pentameter, dann aber auch bei der Verbindung fünffüßiger Jamben, falls nämlich diese für sich vollkommen befriedigen soll, gefordert, daß mit dem männlichen Abschluß in der einen Bewegungseinheit ein weiblicher Abschluß, also ein, sei es auch nur andeutungsweise Auslaufen der Bewegung in der anderen, wechselt.

Dabei ist aber wiederum das Nächstliegende, daß die Bewegung ausklingt in der ersten Bewegungseinheit, und eingedämmt erscheint in der zweiten. Hier hat das Ausklingen in der ersten Hälfte die doppelte Bedeutung: Einmal, es leitet die Bewegung von einem Teile zum andern über; es vereinheitlicht das Ganze, indem es die Bewegung unmittelbar als eine durch das Ganze hindurchgehende erscheinen läßt. Und zum Anderen: Es bereitet, nach dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, — auf ein gleichartiges Ausklingen in der zweiten vor. Dadurch gewinnt die tatsächliche Eindämmung in der zweiten Hälfte — der männliche Abschluß — erhöhte Kraft. Es erscheint also das Ganze kraftvoller abgeschlossen. Dadurch würde der Pentameter verwandelt in ein Gebilde von größerer Einheitlichkeit. Das Schema wäre:



Und an die Stelle jener fünffüßigen Jamben aus zehn Silben tritt unter der gleichen Voraussetzung der Wechsel des ausklingenden elfsilbigen und des männlich abschließenden zehnsilbigen Jambus. Etwa: „. . . Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte, — Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.“

Ein weiteres Beispiel für diesen Sachverhalt bietet das Distichon. Im Hexameter läuft die Bewegung relativ aus, im Pentameter scheint sie eingedämmt, und so die Bewegung des Ganzen sicher abgeschlossen.

Umkehrung: Eindämmung und Ausklingen.

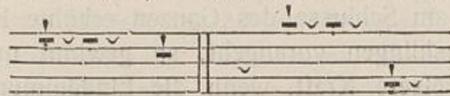
Aber freilich, der Hexameter ist, auch abgesehen von seinem Ende, in seinem Bau dem Pentameter nicht durchaus gleich. Wir begegnen bei jenem einem Motiv, das dem soeben bezeichneten unmittelbar entgegengesetzt ist. Der Hexameter erscheint eingedämmt in der ersten, und läuft aus in der zweiten Hälfte. Auch dieses Motiv aber ist wohl verständlich; und es ist mehr als dies. Zunächst sei betont, daß im Hexameter das Ausklingen des Ganzen schon wegen der Verwendungsweise dieses Verses einen positiven Wert hat. Der Hexameter tritt, auch wo ihm nicht der Pentameter folgt, auf als Teil eines umfassenderen Ganzen. Die rhythmische Bewegung, die im einzelnen Hexameter zum relativen Abschluß gelangt, geht auch wiederum weiter. So ist es für ihn natürlich, daß er nicht allzu schroff abschließt.

Worauf es aber hier speziell ankommt, ist dieses: Wie die Eindämmung am Schlusse des Ganzen erhöhte Kraft gewinnt, wenn das Ausklingen vorangeht, so gewinnt umgekehrt das Ausklingen größere Kraft, wenn die Eindämmung vorangeht. Dabei ist gleich hinzuzunehmen: Die zweite Hälfte des Hexameters klingt ein, und auch dieses Einklingen ist eine, und zwar besonders wirkungsvolle Überleitung der Bewegung von der ersten auf die zweite Hälfte. Es ist ein unmittelbares Aufnehmen der Bewegung, die in der ersten Hälfte zum relativen Abschluß kam. Und diese einheitliche Bewegung, die Bewegung des Ganzen also, erscheint nun zunächst in der ersten

Hälfte des Verses zurückgehalten, um dann in der zweiten relativ auszuklingen. Damit erscheint das Ausklingen nicht mehr als ein bloßes kraftloses Auslaufen, sondern es wird zu einer Überwindung der zurückhaltenden Kraft durch ein inneres Vorwärtsdrängen, durch eine vorwärtstreibende Kraft des Ganzen. Und damit wird zugleich das Fortgehen der Bewegung von Hexameter zu Hexameter innerlich begründeter; und es wird andererseits, wenn zum Hexameter der Pentameter hinzutritt, der doppelte oder in zwei Ansätzen geschehende Abschlufs, den dieser in sich schließt, motiviert.

Jenes Ausklingen der zweiten Hälfte des Hexameters ist aber nicht nur durch die Hemmung der fortgehenden Bewegung begründet, sondern es ist auch umgekehrt durch diese jenes gefordert. Je mehr die Bewegung vermöge des Einklingens der zweiten Hälfte als eine einheitlich durch das Ganze hindurchgehende, und je mehr diese einheitliche Bewegung in der „Cäsur“ zurückgehalten erscheint, umso mehr erzeugt eben dieses Zurückhalten eine erhöhte Tendenz des Fortganges, und umso mehr ist das Ausklingen über die Abschlufsbetonung hinaus motiviert. Findet es nicht statt, so erscheint die Schlufsbetonung des Ganzen hart. Vielmehr, sie erscheint, weil wir nun an die vorwärtstrebende Bewegung nicht mehr glauben, kraftlos. Sie hat in jedem Falle ihren eigentlichen Sinn verloren.

Dies gilt nicht nur vom Hexameter, sondern ebensowohl mit Rücksicht auf andere, ähnliche Formen. Auch in der Folge



kann die unbetonte Silbe nach der Abschlufsbetonung des Ganzen nicht wohl fehlen. Wiederum erscheint vermöge der unbetonten Silbe, in welcher die zweite Hälfte einklingt, die Bewegung in besonderem Maße einheitlich. Und die Eindämmung dieser einheitlichen Bewegung in ihrer ersten Hälfte macht das nachfolgende Ausklingen kraftvoll und notwendig.

Verkürzung und Ausklingen.

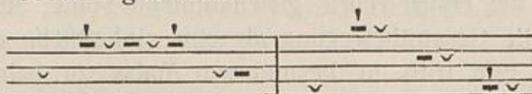
Von hier kommen wir aber endlich auf teilweise anders geartete Fälle, in denen doch gleichfalls das Ausklingen des Ganzen als gefordert erscheint. Vorhin war die Rede von Verkürzungen der zweiten Hälfte; dabei läßt immer die grössere Länge der ersten Hälfte ein weiteres Fortgehen der Bewegung in der zweiten Hälfte erwarten. Dies hat zunächst die Folge, daß der Abschluß des Ganzen kraftvoller erscheint. Es ist aber Gefahr, daß derselbe, wenn er in einer Betonung ohne nachheriges andeutungsweises Weiterklingen geschieht, gewaltsam erscheint. Dies ist um so eher möglich, je weiter die Bewegung in der zweiten Hälfte über die Abschlußbetonung hinausgehen müßte, wenn sie in ihrer Ausdehnung der Bewegung in der ersten Hälfte gleichkommen sollte; und jemehr auch hier die Gesamtbewegung als eine einheitliche erscheint.

Beides nun trifft in besonderem Malse zu beim siebenfüßigen Anapäst, von dem schon vorhin die Rede war. Die Einheitlichkeit der Bewegung erscheint, wenn die Abschlußbetonung in der ersten Hälfte dem dritten Anapäst angehört, gesteigert durch das lange Ausklingen der ersten Hälfte und durch das Einklingen der zweiten Hälfte. Zugleich geht, vermöge jenes langen Ausklingens, die Bewegung in der ersten Hälfte über die Abschlußbetonung der zweiten Hälfte erheblich hinaus. Sie hat, falls sie in der ersten Hälfte die vierte Betonung oder die Betonung des vierten Anapästes Hauptbetonung ist, sogar ihre Abschlußbetonung jenseits derselben. Es ist in diesem Falle, wie schon gesagt, die Abschlußbetonung in der zweiten Hälfte zurückgeschoben, und damit eine besonders eindringliche Zurückdämmung der Bewegung geschaffen.

Dies nun ist es, was hier die unbetonte Silbe am Schluß der zweiten Hälfte notwendig erscheinen läßt. Die Eindämmung der Gesamtbewegung am Ende der zweiten Hälfte erscheint kraftvoll, wenn wir zugleich aus der ausklingenden Silbe den Eindruck der über die Abschlußbetonung hinaus klingenden Kraft der Bewegung gewinnen. Sie erscheint doch zugleich, weil die Bewegung weiterklingt, nicht gewaltsam oder brutal.

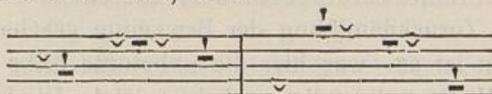
Wechsel der gleitenden und schreitenden Bewegung.

In diesen Zusammenhang des Gegensatzes zwischen frei auslaufender Bewegung und männlichem Abschlufs, zwischen Spannung und Lösung, gehört nun auch noch ein weiteres Motiv. Jeder gleitende Abstieg schließt ein Moment der Spannung in sich. Es ist in ihm der Fortgang zum abschließenden Ruhepunkt aufgehalten. Auch diese Spannung erzeugt ein Bedürfnis der Lösung; demgemäß bemerken wir eine Tendenz, wenn die erste Hälfte eines rhythmischen Ganzen mit dem gleitenden Abstieg endigt, in der anderen Hälfte einen ruhig und sicher fortgehenden, also von dieser Spannung befreiten, kurz, einen schreitenden Abstieg folgen zu lassen. Diesem Bedürfnis wäre z. B. genügt in einem Ganzen, das folgendem Schema gehorchte:



Fällt dabei, wie hier angenommen ist, in der zweiten Hälfte zugleich die letzte Silbe weg, so haben wir in dieser zweiten Hälfte Beides nebeneinander: Eine Lösung der Spannung, die der gleitende Abstieg in sich schloß, und einen bestimmteren Abschlufs der in der ersten Hälfte nach der Spannung ausklingenden Bewegung.

Ähnlich wie der gleitende Abstieg schließt aber auch der gleitende Aufstieg eine Spannung in sich. Die Bewegung wird im Anfange zurückgehalten; auch diese Spannung kann in der zweiten Hälfte mit guter Wirkung durch den schreitenden Abstieg gelöst erscheinen; etwa:



Dagegen ergibt die Umkehrung jenes zuerst bezeichneten Sachverhalts — schreitender Abstieg in der ersten, gleitender Abstieg in der zweiten Hälfte — keinen gleich entschiedenen Vollschluß. Der gleitende Abstieg ist eben seiner Natur nach kein freier, selbständig einsetzender, darum überhaupt nicht

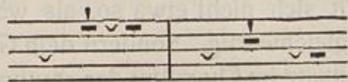
in dem Maße wie der schreitende geeignet, voll und entschieden abzuschließen. Dies hindert nicht, daß der in einem gleitenden Abstieg sich vollziehende Abschluß eine gute Wirkung tun kann. Aber er tut sie dann eben vermöge dieser negativen Eigenschaft. Auch der Mangel des vollen rhythmischen Abschlusses kann Bedeutung haben, sofern er zum Weitergehen der Gedanken einladet, so wie in der Musik der Schluß in Moll oder in der Quint oder Terz der Tonika.

Einheitliche und geteilte Bewegung.

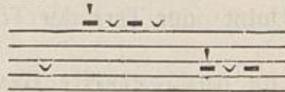
Jenem Gegensatz der zurückgehaltenen und der auslaufenden Bewegung ist einerseits analog, andererseits steht zu ihm in Wechselbeziehung, ein weiterer Gegensatz, der in ähnlicher Weise belebend auf das rhythmische Ganze wirkt. Wir liessen oben zwei Gruppen von vier, dann von drei Trochäen allmählich übergehen in ein amphimacerartiges Gebilde. Auch jene zwei Gruppen bildeten zusammen eine elementare rhythmische Bewegungseinheit. Aber diese Einheit ist im Amphimacer in sich geschlossener. Sie geht in jener Einheit relativ in Teile, nämlich eben in jene Gruppen auseinander, oder kann in dieselben auseinandergehen. Im Amphimacer dagegen, oder den ihm verwandten Bewegungseinheiten, sind die Teile in einander verwoben.

Hiermit ist der Gegensatz, den ich hier im Auge habe, bezeichnet. Es ist der Gegensatz der größeren Einheitlichkeit und des relativen Zerfallens in Teile. Dieser Gegensatz hat wiederum sowohl für die elementare rhythmische Bewegungseinheit als für das rhythmische Ganze Bedeutung. Dies heißt: Es besteht auch hier eine Tendenz des Wechsels. Größere Einheitlichkeit und relative Geteiltheit folgen sich und treten einander gegenüber. Darin liegt eine neue Art der Differenzierung, und der Spannung und Lösung. Das Ganze hat seinen Bestand im Gleichgewichte der beiden Momente.

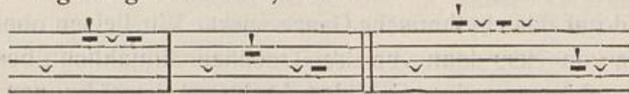
Wir nehmen erst an, eine elementare Bewegungseinheit zerlege sich in zwei Hälften; etwa:



Dann besteht eine Tendenz, die dadurch verminderte Einheitlichkeit des Ganzen in der zweiten Hälfte des Ganzen wiederum herzustellen. Es ist zwischen den beiden Teilen der Einheit eine Art von Spannung, ein Verhältnis von Satz und Gegensatz; darin liegt eine Tendenz zur nachfolgenden Lösung und Vereinheitlichung. Es folgt auf jene Bewegung eine Bewegung von der Form:



Dieses Motiv kann sich mit dem Motiv der Eindämmung mit nachfolgendem Ausklingen verbinden, und dadurch der Sinn desselben gesteigert werden; etwa:

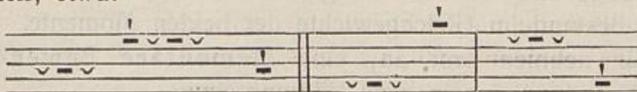


Das Eindämmen ist ein Ineinanderschieben, und das nachfolgende Ausklingen ist, wie wir sahen, geeignet, den Eindruck der durchgehenden Bewegung zu steigern. Beides zusammen weist also auf die ungeteilte Einheit hin.

Ein besonders beachtenswertes Beispiel hierfür bietet wiederum der siebenfüßige Anapäst. Die erste Hälfte desselben sind wir mehr oder minder geneigt in zwei gleiche Hälften zu zerlegen. Die zweite erscheint im Gegensatz dazu als in sich einheitlich. Dabei ist die Verkürzung und das kurze Ausklingen wesentlich.

Umkehrung dieses Motivs.

Dieses Motiv der Aufeinanderfolge einer geteilten und einer einheitlicheren Einheit kann ebensowohl in umgekehrter Form auftreten; etwa:



Aber es verhält sich nicht etwa so, als wäre diese Form der entgegengesetzten gleichwertig. Sondern dem Gegensatz der Form entspricht ein Gegensatz im Charakter der rhythmischen Bewegung.

Wiefern dies der Fall sein muß, ergibt sich aus früher Gesagtem. In dem abgeschlossenen rhythmischen Ganzen, so sagte ich, ist die erste Bewegungseinheit die Basis. Die Basis erfordert Sicherheit, festes Gleichgewicht. Und dies nun wird verstärkt durch das Auseinandertreten der beiden Hauptbetonungen in der ersten Bewegungseinheit, oder das Auseinandergehen der Bewegungseinheit in zwei Hälften, von denen jede von einer der beiden Hauptbetonungen beherrscht ist. Es gibt also von den beiden Formen, die wir hier vergleichen, die zuerst erwähnte der Bewegung eine sicherere Basis. Sie ist vorzugsweise geeignet zum völlig neuen Anfang einer Bewegung. Sie bedarf in minderem Grade der Anlehnung an Vorangehendes.

Andererseits gehört zur vollen Differenzierung des rhythmischen Ganzen die klare Scheidung des Anstiegs und der Höhe oder Spannung, und des Abstiegs oder der Lösung. Durch solche Scheidung, insbesondere durch die darin liegende Loslösung und Verselbständigung des Abstieges, wird der Abschluß des Ganzen gewichtiger, eindrucksvoller, kurz vollkommener. Solcher Scheidung nun dient die Teilung der zweiten Bewegungseinheit in der zweiten der hier verglichenen Formen. Dies ist also die natürliche Form eines nach vorwärts abgeschlosseneren Ganzen; sie ist in höherem Grade geeignet, den völligen Abschluß einer Bewegung zu bezeichnen. Sie bedarf in geringerem Grade der Fortführung durch ein Folgendes.

Was die erstere Möglichkeit betrifft, so kann hier wiederum als Beispiel das Schillersche Distichon über das Distichon angeführt werden. Freilich ist dies nicht ein einfaches, sondern ein umfassenderes Ganze. Aber das Gesagte hat, wie im Kleinen, so auch im Großen Geltung.

In diesem Distichon nähert sich der Hexameter „Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule“, in besonderem Grade der einfachen rhythmischen Bewegungseinheit. Die zwei Hälften desselben fließen ohne fühlbare „Cäsur“ ineinander über. Die betonte Silbe des Wortes Hexameter trägt in dieser Einheit den Hochtton, das „steigt“ den Tieftton. Darauf folgt der deutlicher in zwei Hälften zerfallende Pentameter. „Im

Pentameter drauf — fällt sie melodisch herab.“ Insbesondere hat hier der Abstieg Selbständigkeit und selbständiges Gewicht.

Hierbei ist freilich zu bedenken: Jene im Hexameter gegebene Einheit gibt vermöge des scharfen Gegensatzes und der entsprechend scharfen Betonung der Worte „Hexameter“ und „steigt“ immerhin für die nachfolgende Bewegung eine gute Basis. Es kommt dazu die Breite, welche diese Basis durch das lange und gewichtige Ausklingen der Bewegung nach „steigt“ gewinnt. Dies hindert doch nicht, daß die Basis eine vollkommener wäre, und das Ganze sicherer auf seinen eigenen Füßen stände, wenn der Hexameter, wie bei anderen Distichen, gleichfalls deutlich in zwei Hälften auseinanderginge.

Dagegen hat das fragliche Distichon vermöge des Auseinandergehens des Pentameters in zwei Hälften, insbesondere vermöge der Art, wie sich der Abstieg mit selbständiger Bedeutung ablöst, nach vorwärts eine besondere Abgeschlossenheit. Und diese besondere Abgeschlossenheit wird zugleich durch den Gegensatz zur Ungeteiltheit des Hexameters für unseren Eindruck deutlich erhöht; so wie umgekehrt, bei der entgegengesetzten Form, durch die Ungeteiltheit der zweiten rhythmischen Bewegungseinheit die Geteiltheit, also die breite Sicherheit der Basis, durch den Gegensatz eindrucksvoller wird.

Hieraus ersieht man zugleich, auf welchem Wege ein rhythmisches Ganze gleichzeitig als ein in besonderem Maße auf seiner Basis sicher und breit beruhendes, und als ein besonders bestimmt und gewichtig abgeschlossenes Ganze erscheinen könnte. Nämlich durch die Verbindung der beiden Formen, d. h. durch die Folge der geteilten, der ungeteilten, und der selbständig einsetzenden rhythmischen Bewegungseinheit; oder die Verbindung eines geteilten Satzes, eines fließenden Mittelsatzes und eines selbständigen Schlusssatzes. — In der Tat ist dies eine überall wiederkehrende Weise, in sich allseitig abgeschlossene und sicher in sich beruhende rhythmische Ganze zu schaffen.

Verzögerung und Beschleunigung.

Das lange Ausklingen des Hexameters in dem bezeichneten Distichon kann uns endlich zum letzten der hier zu besprechenden Punkte hinführen. Das Ausklingen der ersten, und das Einklingen der zweiten Hälfte des rhythmischen Ganzen steigert, so sagte ich, die Einheitlichkeit der durchgehenden Bewegung.

Aber es bestehen hier wesentliche Unterschiede. Indem die zweite Hälfte einklingt, nimmt sie, wie schon gesagt, die vorangehende Bewegung auf. Aber dieses Aufnehmen hat einen verschiedenen Charakter, je nachdem die Bewegung der ersten Hälfte in der Betonung abschließt, oder jenseits derselben ausklingt. Je mehr im ersteren Falle durch die Abschlussbetonung der ersten Hälfte eine ihrer Natur nach weiterdrängende Bewegung aufgehalten erscheint, umso mehr scheint in den unbetonten oder minderbetonten Silben, in welchen die zweite Hälfte einklingt, diese Tendenz des Weitergehens zu ihrer Verwirklichung zu gelangen. Das Einklingen erscheint demgemäß als ein rascheres, als ein Aufnehmen einer vorwärtsdrängenden Bewegung.

Und zugleich gilt wiederum das Umgekehrte. Klingt nach dem „männlichen“ Schluß der ersten Hälfte die zweite Hälfte ein, so erscheint der männliche Schluß im Lichte eines Abschlusses, der eine vorwärtsdrängende Bewegung aufhält. Es gewinnt also der Abschluß Kraft, es kommt in ihn ein Moment der Spannung, wodurch wiederum auch das Einklingen, als Lösung dieser Spannung, Kraft gewinnt.

Anders dagegen, wenn dem Einklingen der zweiten Hälfte ein Ausklingen der ersten vorangeht. Dies letztere repräsentiert in sich die nicht mehr vorwärtsstrebende, sondern einfach geschehende, also in sich kraftlose Bewegung, den Mangel des Strebens. Und damit gewinnt auch das Einklingen einen Charakter der Ruhe. An die Stelle des raschen Vorwärtsdrängens tritt Langsamkeit, ein Zögern. Natürlich ist dies umso mehr der Fall, je unmittelbarer die ausklingende Bewegung von der einklingenden aufgenommen wird. Die Wirkung ver-

schwindet oder mindert sich, wenn eine Pause zwischen dem Ausklingen und dem Anklingen liegt.

Dieser Sachverhalt ist deutlich spürbar in den ersten beiden Silben des Pentameters jenes mehrfach erwähnten Schillerschen Distichons. Wir unterliegen der Neigung bei diesen Silben — Im Pen . . — zu verweilen, umsomehr, je mehr wir unmittelbar von dem lange ausklingenden Ende des Hexameters zum Pentameter sprechend oder lesend übergehen. Wir haben das Gefühl, uns von dieser ausklingenden Bewegung erst los machen, und zum erneuten Vorwärtsgehen sammeln zu müssen.

Gleichartiges fühlen wir, wenn wir von der ersten Hälfte des siebenfüßigen Anapästes übergehen zur zweiten, wobei wiederum vorausgesetzt ist, daß der erste und dritte Anapäst in beiden Hälften die Hauptbetonungen tragen. Auch hier zögern wir. Es ist uns darum natürlich, wenn hier die beiden kurzen Silben durch eine einzige, länger ausgehaltene, ersetzt werden, also an die Stelle des Anapästes ein in seiner zweiten Silbe betonter Spondeus tritt.

Zu diesem Aufnehmen der ausklingenden Bewegung im unmittelbaren Gegensatz steht das Erneuern der Bewegung in einem neuen, kraftvollen Bewegungsansatz, also die Folge einer Hauptbetonung auf die ausklingende Bewegung. Es muß aber gesagt werden: Nicht jenes Aufnehmen, sondern das Erneuern der ausklingenden oder ausgeklungenen Bewegung ist das zunächst Natürliche und unmittelbar rhythmisch Befriedigende. Das Erlahmen der Bewegung scheint naturgemäß einen neuen kraftvollen Ansatz zu erfordern. Immerhin hat auch jenes Aufnehmen der Bewegung, als Mittel der Überleitung und der Vereinheitlichung, als Ausdruck des Fortgleitens der Bewegung, sein eigentümlich Befriedigendes.

Wechselwirkung der letzten Einheiten.

Alles das, was im Vorstehenden über die Beziehung der in den elementaren Bewegungseinheiten gegebenen Teilbewegungen zueinander gesagt wurde, gilt wiederum, wie im Großen, so

im Kleinen und Kleinsten. Wie im Ganzen die Bewegungseinheiten, in diesen wiederum die durch Befassung unter eine Hauptbetonung zentrierten Einheiten, so können ja auch innerhalb dieser letzteren wieder Einheiten engeren Umfanges unterschieden werden. Jedes Wort ist eine rhythmische Einheit, und jeder Fortschritt von einer Silbe zu einer andern ist, wenn nicht eine Einheit, so doch ein Element der Gesamtbewegung.

Auch im Einzelnen und Kleinen gilt zunächst die Regel der Wiederkehr des Gleichen. Ich wiederhole: Haben wir einmal im Anfange eines rhythmischen Ganzen Elemente zu einem Trochäus oder Jambus oder Daktylus u. s. w. zusammengeschlossen, so besteht eine Tendenz in gleicher Weise gliedernd fortzugehen.

Dazu nun können wir jetzt zunächst hinzufügen: Der Trochäus, in höherem Grade der Daktylus, schließt eine ausklingende oder verklingende Bewegung in sich. Folgt nun darauf ein Trochäus oder Daktylus, so folgt dem Ausklingen der neue Ansatz. Wir haben also in einer solchen Folge nicht nur eine Wiederkehr des Gleichen, sondern eine innere Natürlichkeit und Folgerichtigkeit der Bewegung. Auch hier ist das Ausklingen in sich kraftlos, ein bloßes Sichauswirken eines Impulses, und dies fordert oder motiviert den neuen Kraftansatz.

Und folgt einem Jambus ein Jambus, einem Anapäst ein Anapäst, so erscheint die abschließende Betonung des ersten Fußes in der weitergehenden einheitlichen Gesamtbewegung im Lichte einer Hemmung. Es ist darin eine Spannung, die nach Lösung verlangt. Und dies Verlangen nun befriedigt sich in den einklingenden unbetonten Silben des zweiten Jambus bzw. Anapästes.

Damit zugleich ist aber auch schon ein weiteres Moment gegeben. Der zweite Jambus oder Anapäst ist vermöge jener Spannung nicht mehr Dasselbe wie der erste, sondern es ist in ihm eine von diesem ersten herkommende Tendenz des Fortschreitens. Und damit erscheint die Abschlussbetonung des zweiten Fußes in höherem Grade als eine Hemmung. Es liegt darin eine verstärkte Spannung. Und dies motiviert

nun in gewissem Grade das Hinausgehen der Bewegung über diesen zweiten Fuß, das Ausklingen derselben jenseits der abschließenden Betonung desselben. D. h. es ist in gewissem Grade natürlich, oder innerlich notwendig, daß der zweite Jambus sich in einen Amphibrachys verwandle, bzw. an den zweiten Anapäst eine unbetonte Silbe sich anhänge. Damit ist in jenem Falle die Voraussetzung gegeben für einen trochäischen Fortgang, in diesem die Voraussetzung für einen nachfolgenden Amphibrachys, und ev. durch diesen hindurch in den Daktylus oder Trochäus. Das Schema ist im ersten Falle $\cup - / \cup - \cup / - \cup / - \cup$; im zweiten Falle etwa $\cup \cup - / \cup \cup - \cup / \cup - \cup \cup / - \cup$.

Aber Jamben und Anapäste sind nicht nur einzelne Jamben und Anapäste, sondern sie sind Einheiten aus solchen. Und gesetzt nun, es ist von zwei Jamben der erste dem zweiten untergeordnet, bildet also mit ihm einen jambisch geordneten Dijambus, so liegt in diesem ohne weiteres eine gesteigerte Vorwärtsbewegung; die abschließende Betonung desselben erscheint von vornherein in höherem Maße als Einschnitt in eine Gesamtbewegung; sie schließt eine größere Spannung in sich. Und dies bewirkt einen leichteren Übergang in eine andere Form der Gliederung der Gesamtbewegung. Es ergibt sich etwa von selbst die Form: $\cup - \cup \pm / \cup - \cup \pm \cup$.

Aus dem, was hier über die Jamben und Anapäste gesagt wurde, ist nun erst verständlich, warum die einfache Folge von Jamben oder Anapästen unbefriedigend ist. Die jambische und analog die anapästische Bewegung drängt eben aus sich selbst auf den Übergang zur entgegengesetzten Bewegungsweise.

Nicht in gleichem Maße unbefriedigend ist die Folge von Trochäen. Die trochäische Bewegung weist nicht mit gleicher Stärke aus sich heraus auf den Übergang in die entgegengesetzte Bewegung hin. Doch fehlt es auch hier nicht durchaus an solchem Hinweis. Auch der Trochäus, der auf einen Trochäus folgt, ist nicht mehr Dasselbe wie sein Vorgänger. Seine Betonung ist Fortsetzung einer Bewegung; er hat also in sich selbst eine größere vorwärtsstrebende Kraft.

Berücksichtigen wir aber auch hier sofort, daß Trochäen sich zu Einheiten, und zwar zunächst zu Einheiten aus zweien,

verbinden. Gesetzt, es ordnet sich hierbei ein erster Trochäus einem zweiten unter, dann gewinnen wir einen in sich jambisch gebildeten Doppeltrochäus. Und diesem wohnt vermöge seiner jambischen Bildung die vorwärtsdrängende Kraft des Jambus inne. Seine unbetonte letzte Silbe weist in höherem Grade, als es die unbetonte Silbe des Trochäus an sich tut, auf die folgende betonte Silbe hin. Damit ist die Tendenz des Überganges zur jambischen Form der Bewegung gegeben. Es entsteht vielleicht die Form: — ∪ ∩ ∪ | — ∪ ∩ ∪ —.

Die Gliederung durch die Worteinheiten.

Hier war zunächst die Rede von der inneren Triebkraft, welche den Gliedern eines rhythmischen Ganzen aus in ihnen selbst liegenden Gründen eignet. Aber nun treten die Worte hinzu, und bezeichnen im rhythmischen Ganzen relativ abgegrenzte Teile. Sie weisen andererseits, vermöge ihres Sinnes, auf eine vorangehende oder nachfolgende Bewegung hin. Damit schaffen sie Gliederung und Zusammenhang. Sie unterstützen die Wirkung jener in der rhythmischen Bewegung schon vorher vorhandenen Weisen der Aufeinanderbeziehung und Wechselwirkung, oder wirken denselben entgegen. Sie verstärken je nachdem die aus jener Wirkung stammende Lebendigkeit der rhythmischen Bewegung, oder bringen in sie ein eigenartiges neues Leben.

Von der Gliederung durch die Worteinheiten war schon die Rede. Die Bewegung in der ersten Hälfte des Hexameters geht aus der Ansatzbetonung hervor und mündet in die Abschlussbetonung; sie verläuft durch einen Mittelton hindurch zwischen beiden. Diese drei Momente sahen wir schon früher in dem „Arma virumque cano“ durch die Worte reinlich geschieden. Die Bewegung ist durch dieselben in diese drei Phasen auseinandergelegt. Damit ist eine bestimmte Charakterisierung der rhythmischen Bewegung vollzogen. Es entsteht der Eindruck eines eigentümlichen Gleichgewichtes der Bewegung in sich selbst.

Neben dieser sind aber mancherlei andere Charakterisierungen

möglich. Die Bewegung der ersten Hälfte des Hexameters ist nicht nur diese zwischen Anfang und Ende verlaufende Bewegung, sondern sie zielt auch über sich hinaus. Und es hat Sinn, daß dies Weiterzielen stärker betont wird; ebenso, daß die Bewegung im Anfang in höherem Grade in sich zurückhält, und so die Spannung zwischen Anfangs- und Schlussbetonung des Ganzen sich vermehrt. Solcher Charakteristik dienen andere Wortfüße. Umgekehrt wird durch jede Änderung eines Wortfußes der Charakter der rhythmischen Gesamtbewegung geändert. Es entsteht eine andere Weise der Differenzierung, und eine andere Wechselbeziehung der Worteinheiten untereinander und mit der von ihnen unabhängig bestehenden Natur der rhythmischen Bewegung. Wie gesagt, dieselbe ist positiv oder negativ, Unterstützung oder Gegen einanderwirken.

Für das Erstere verweise ich etwa auf den Anfang des Monologs der Goetheschen Iphigenie „Heraus, in euere Schatten, rege Wipfel“. Hier besitzt der erste Jambus an sich, und zugleich als abgeschlossenes Wort, eine gewisse Selbständigkeit. Das Wort gibt ein bestimmtes Bild, nämlich das Bild einer bestimmt gerichteten Bewegung. Aber damit drängt es zugleich unmittelbar hin auf die nähere Bestimmung. Die Frage lautet: Wohin? Der Abschluß des Wortes greift also in eine Gesamtbewegung hemmend ein. Die Gesamtbewegung erscheint in der betonten Silbe dieses Wortes zurückgehalten oder eingedämmt. Und nun ist es in besonderem Maße natürlich, daß die nachfolgende Bewegung über den Abschluß des zweiten Jambus hinausklingt. Dies geschieht in dem „in euere“. Damit ist die jambische Bewegung sofort in die trochäische übergeführt. Auf das „in eure“ folgt „Schatten rege Wipfel“.

Ein andermal wirken die Worte der natürlichen Tendenz des rhythmischen Fortganges entgegen. Der jambisch geordnete Doppeltrochäus etwa sei unterbrochen nach seiner Hauptbetonung; dann beginnt die nachfolgende Bewegung nicht nur tatsächlich jambisch, sondern es ist auch der jambische Charakter derselben durch jene Hemmung innerlich motiviert.

Verlangsamung und Beschleunigung im Kleinen.

Schließlich sei noch speziell darauf hingewiesen, wie auch der Gegensatz der Verlangsamung und Beschleunigung der Bewegung, der oben erwähnt wurde, im Kleinen sich bedeutsam erweist. Ich nahm vorhin an, zwei Jamben verbinden sich jambisch. Lassen wir sie jetzt trochäisch sich verbinden. Es sei also in einer Einheit aus zwei Jamben der erste der Träger der Hauptbetonung. Dann klingt die Einheit lang aus. Und nun ist es nach dem oben Gesagten natürlich, daß der nachfolgende Jambus zögernd oder in sich zurückhaltend beginne.

Damit ist uns die antike Regel verständlich geworden, daß im jambischen Trimeter der erste und dritte und fünfte Jambus ein Spondeus sein könne. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die natürlichste Weise, diesen jambischen Trimeter zu lesen, zweifellos diese ist: $\cup \text{ } \text{ } \cup - / \cup \text{ } \text{ } \cup - / \cup \text{ } \text{ } \cup -$, d. h. der Trimeter ist eine Folge von drei Einheiten aus zwei Jamben, von denen jedesmal der erste den Hauptton hat. Dann folgen der erste, dritte und fünfte Jambus jedesmal auf eine langausklingende Bewegung.

Diese Betrachtungsweise läßt sich ohne weiteres übertragen auf den anapästischen Vers. Auch bei ihm klingt, wenn der zweite Anapäst dem ersten untergeordnet ist, der dritte naturgemäß zögernd ein. Es erscheint demgemäß der Ersatz der beiden kurzen Silben dieses dritten Anapästes durch eine lange natürlich.

In allen solchen Fällen ist die lange Silbe nicht nur natürlich in dem Sinne, daß sie von selbst sich ergibt. Sondern sie hat jedesmal zugleich eine positive Bedeutung für das Ganze. Auch sie bringt in das Ganze Spannung und Lösung: Das Zaudern in einer im übrigen vorwärtsgehende Bewegung erzeugt eine Spannung, welche die Tendenz der Lösung in sich schließt, also die nachfolgende leichtere Bewegung motiviert. Umgekehrt erscheint durch die einem Punkte des Zauderns nachfolgende raschere Bewegung die Gesamtbewegung in höherem Grade als eine vorwärtsdrängende, und jener Punkt als Träger einer Spannung. Damit wird die Gesamtbewegung nicht

nur abwechselungsreicher, sondern innerlich lebendiger. Und hier wie überall ist der Wechsel nicht an sich, sondern als Träger solcher erhöhten inneren Lebendigkeit ästhetisch bedeutsam.

Eine solche Spannung in einer im übrigen rascheren Fortbewegung schliessen vor allem diejenigen Silbenlängen in sich, die an die Stelle zweier Kürzen treten. Dafs sie an die Stelle derselben treten, dies stellt sie in unmittelbar fühlbaren Gegensatz zur raschen Vorwärtsbewegung, und läfst sie in unmittelbarer Weise als ihr entgegenwirkend erscheinen. Sie vor allem haben darum jene Funktion der Steigerung der inneren Lebendigkeit der Bewegung.

Damit sind sie aber zugleich der Willkür entrückt. Vollbringen sie keine solche Funktion, so sind sie nur eben Verlangsamungen der Bewegung, unverständliche Unterbrechungen der Einheitlichkeit derselben; also eine Unvollkommenheit.

Sie können aber auch zerstörend in eine Bewegung eingreifen. Hier erinnere ich zum letzten Mal an die zweite Hälfte des Hexameters. In seiner Natur liegt es, eine Bewegung zu repräsentieren, die mit gesteigerter Lebhaftigkeit nach vorwärts strebt, so dafs sie natürlicherweise über die Abschlussbetonung hinausklingt. Dieser Charakter nun wird der Bewegung genommen, es wird also dem Ausklingen sein innerer Berechtigungsgrund geraubt — nicht nur, wenn das Ganze in lauter Wortdaktylen sich auflöst, sondern auch, wenn überall die beiden kurzen Silben der Daktylen durch eine Länge — oder auch durch eine einzige kurze Silbe — ersetzt werden, insbesondere wenn dies den beiden kurzen Silben vor der Abschlussbetonung begegnet. Daher die bekannten Regeln für den Aufbau des Hexameters.

Halbverse und Verse.

Auch auf diese Gesetzmässigkeit der rhythmischen Bewegung im Einzelnen und Kleinen gehe ich hier nicht weiter ein. Dagegen wende ich jetzt noch einmal den Blick auf das Ganze aus elementaren Bewegungseinheiten.

Man nennt herkömmlichermaßen die Hälften des Hexameters, des Pentameters, des Alexandriners u. s. w. Halbverse; die vier- und fünffüßigen Jamben, den jambischen Trimeter u. s. w. Verse.

Dazu nun besteht ein zweifelloses Recht. Schon die größere Länge dieser Verse verleiht ihnen eine größere Selbstständigkeit. Zugleich schließt sie die Möglichkeit einer größeren Lebendigkeit und inneren Differenziertheit derselben in sich. Es kann der Anfangs- und Schlufsbetonung eine mittlere Betonung annähernd gleichwertig gegenüber treten. Und diese kann zum spezifischen Träger des dritten Momentes der elementaren Bewegungseinheit, d. h. des Momentes der Spannung oder des Aufstieges zur Spannung werden. Mit dieser vollkommeneren Differenzierung ist dann die rhythmische Einheit dem rhythmischen Ganzen genähert. Sie ist in sich selbst in höherem Maße ein fertiges Ganze. Sie wird dazu in noch höherem Grade, wenn in ihr im Einzelnen jener Gegensatz der Spannung und Lösung, des Zurückhaltens und des Auslaufens, des Zögerns und des freien Fortgehens, der einheitlich durchgehenden Bewegung und der relativen Teilung ausgeprägt ist, und die rhythmische Einheit als Gleichgewicht solcher Gegensätze sich darstellt, wenn sie demnach in sich selbst mehr oder minder die ganze innere Lebendigkeit trägt, die in einem rhythmischen Ganzen möglich ist.

Darum sind doch auch jene Verse nicht rhythmische Ganze, sondern elementare rhythmische Bewegungseinheiten. Auch sie müssen erst zu Ganzen sich verbinden.

Aber die Besonderheit derselben ist nun von Bedeutung für die Weise dieser Verbindung.

Die Halbverse weisen schon vermöge ihrer Kürze auf die unmittelbare Verbindung mit und Anlehnung aneinander hin. Die innigste Verbindung und sicherste Anlehnung aber finden sie, wenn sie zu zweien sich zusammenschließen. Der Hinweis auf diese Zweizahl wird noch bestimmter, wenn in den „Halbversen“ eine Bewegung abgebrochen, oder eingeengt erscheint, oder wenn sie irgendwie sonst ihrer Struktur nach — nicht jene oben aufgezeigten Gegensätze in der rhythmischen Be-

wegung in sich vereinigen und ins Gleichgewicht setzen, sondern nur die eine Seite eines solchen verkörpern. Die eine Seite fordert dann die andere. Irgendwelche Einseitigkeit ist aber allen jenen Halbversen eigen. Eben dies charakterisiert sie als „Halbverse“. Man erinnere sich insbesondere dessen, was über die beiden Hälften des Hexameters oben gesagt wurde.

Es kommt hinzu, daß die mit der geringeren Größe Hand in Hand gehende geringere Differenziertheit der „Halbverse“ auch eine geringere Möglichkeit einer verschiedenen Differenzierung, also einer verschiedenen inneren Lebendigkeit eines Halbverses im Vergleich mit einem anderen, in sich schließt. Damit gewinnt auch in ihrer Verbindung das Prinzip der Gleichartigkeit oder der qualitativen Einheitlichkeit ein höheres Recht. Dies Prinzip ist aber ein Prinzip der Zweizahl.

Dagegen verbindet sich bei jenen „Versen“ mit der größeren Ausdehnung und Differenziertheit eine größere Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Verse. Man denke vor allem an die unendliche Variabilität der Bewegung in den fünf-füßigen Jamben.

Und dies bedingt nun eine entsprechend größere Freiheit in der Verbindung solcher Verse zu einem rhythmischen Ganzen. Es bedingt insbesondere die Möglichkeit der Verbindung nach dem Prinzip der Dreizahl und der Kombination derselben mit den Verbindungen zu zweien oder vieren. Es ergeben sich so Ganze aus 3, 4, 5, 6 u. s. w. „Versen“; wechselnde Gruppen von Versen, oder nach einem bestimmten Schema aufgebaute Strofen.

Achtes Kapitel: Rhythmus und Reim.

Funktion des Endreimes.

Zum Versrhythmus tritt der Reim, als ein verwandtes und doch auch wiederum dazu gegensätzliches Element. Ich rede speziell vom Endreim. Das Charakteristische desselben haftet aber auch dem Stabreim und der Assonanz an.

Der Endreim scheidet und verbindet Verse. Er schließt unmittelbar aufeinanderfolgende Verse zu einem Ganzen zusammen, oder verkettet oder verwebt Verse in minder einfacher Form. Dies alles je nach der Art der Anordnung der reimenden Lautkomplexe.

Aber der Reim scheidet und verbindet die ganzen Verse. Indem er die Schlufsbetonung und eventuell die ihr folgenden Silben heraushebt, und die Aufmerksamkeit darauf konzentriert, faßt er die ganzen Verse in höherem Grade in diesem letzten und endgültigen Einheitspunkt zusammen. Er macht sie also in höherem Grade zu geschlossenen Einheiten. Er betont die kompakte Masse des Verses.

Und daraus folgt nun ein Mehrfaches. Der Reim stellt vermöge des bezeichneten Umstandes zunächst zwei Forderungen an den Vers. Jede dieser Forderungen hat aber zugleich ihre negative Kehrseite. Durch jede derselben wird eine entgegenstehende Forderung aufgehoben.

Einmal: — Der Reim wäre nichts als ein äußerliches Anhängsel der Verse, würde also dieselben für unser Gefühl nicht zu einer Einheit verbinden oder verweben, sondern sie erst recht einander fremd erscheinen lassen, wenn nicht die Verse, schon abgesehen vom Reim, als einander gleichartig oder innerlich zu einander gehörig sich darstellten. Es gilt hier die allgemeine Regel: Hinzufügung eines Gleichen zu einem Heterogenen bindet niemals ästhetisch, sondern erhöht den Eindruck der Fremdheit. Die durch den Reim aneinander gebundenen Verse müssen also einander in besonderem Grade gleichartig sein.

Aber sie müssen, da sie durch den Reim im Ganzen aneinander gebunden sind, einander gleichartig sein als Ganze oder im Ganzen, hinsichtlich ihres Totalcharakters, für den Gesamteindruck.

Damit tritt aber zugleich die Frage nach der Bildung der Verse im Einzelnen relativ in den Hintergrund. Je mehr im Ganzen das Ganze, die kompakte Masse, der Totaleindruck, das herrschende Moment ist, desto mehr wird das Einzelne bedeutungslos.

Dies heißt zunächst, es mindert sich die Bedeutung des

Prinzips der Wiederkehr des Gleichen. Dies ist ja ein Prinzip der Folge der einzelnen Elemente oder Teile.

Und zweitens: — Indem die Verse durch den Reim auch im Ganzen, und nur im Ganzen, von einander gesondert werden, werden sie gegeneinander selbständiger. Dies schließt die Forderung in sich, daß sie sich in höherem Maße als gegeneinander selbständig gerieren. Sie müssen jeder für sich in höherem Grade als abgeschlossene Bewegungseinheiten sich darstellen, d. h. es liegt größeres Gewicht auf dem selbständigen Einandergegenübertreten der Hauptbetonungen. Dies ist es ja, wodurch sie zu selbständigen Bewegungseinheiten werden.

Da nun aber auch diese Trennung der Verse wiederum den Versen als Ganzen oder im Ganzen gilt, so wird nun auch die Gliederung und Differenzierung im Einzelnen bedeutungslos. Auch das Prinzip der Differenzierung ist ja ein Prinzip — nicht der Folge des Einzelnen, wohl aber ein Prinzip der Vereinzelung, d. h. der Verselbständigung von innen heraus, ein Auseinander- und Sichgegenübertreten, ein Sichsondern von Funktionen, ein Wechsel von Spannung und Lösung in den einzelnen Teilen.

Damit ist nun doch nicht gesagt, daß in den gereimten Versen an die Stelle der beiden Prinzipien, nämlich des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen und des Prinzips der immanenten Differenzierung oder der Differenzierung von innen heraus, im Einzelnen ein entgegengesetztes Prinzip träte. Der Reim ist keinem dieser Prinzipien feindlich; er verhält sich nur dazu gleichgültig, er wendet den Blick von dem Einzelnen ab; es hat also geringere Bedeutung, wie es mit dem Vers im Einzelnen bestellt ist.

Damit macht der Reim den Vers freier. Es gewinnt hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Teile, wie hinsichtlich der Gliederung oder Differenzierung, des Auseinandergehens, des Gegensatzes und Wechsels der Spannung und Lösung, das Zufällige, das der Regel Spottende sein Recht.

Beides läßt sich zusammenfassen: Der Reim entzieht den Vers dem strengen rhythmischen Gesetz, oder der strengen, an ein bestimmtes Gesetz gebundenen Form. Die Gleichartigkeit

der Verse im Ganzen und das bestimmte Auseinandertreten der Hauptbetonungen ist der allgemeine Rahmen, innerhalb dessen der Vers im übrigen frei sich bewegt, also im Einzelnen diese oder jene Gestalt annimmt.

Wie aber überall, so hat auch hier die Regellosigkeit ästhetische Bedeutung nicht als dies Negative, als bloßer Mangel der Regel, sondern sofern sie einem Höheren, das seiner Natur nach der Regel spottet, Freiheit läßt. Und dies Höhere nun ist der Sinn und die Wirkung der Worte; es ist die Einheit des Gedankens, die im einzelnen Verse, und die Verschiedenheit desselben, die in den verschiedenen Versen sich ausspricht. Es ist der seiner Natur nach an kein rhythmisches Gesetz gebundene, einer unendlichen Mannigfaltigkeit und Abgestuftheit fähige Wechsel der inneren Erregungen, der in den Teilen des Gedankens und im Fortgang von Element zu Element desselben sich verwirklicht.

Im Vergleich zu diesem Elemente des Sinnes und der daran geknüpften inneren Erregung ist die Strenge des rhythmischen Aufbaues ein Äußerliches. Der Reim verinnerlicht also, er steigert das seelische und geistige Moment. Er opfert die strenge Form dem Element des Gedanklichen und Gemütlichen.

Stabreim und Assonanz.

In gleicher Richtung, wie der Endreim, wirken Assonanz und Stabreim. Doch ist hier Eines hinzuzufügen: Auch Assonanz und Stabreim verbinden und trennen die Verse, d. h. zunächst die rhythmischen Bewegungseinheiten, im Ganzen, und verhalten sich gegenüber der Form und Gliederung im Einzelnen gleichgültig.

Aber diese Elemente pflegen in den Versen die Hauptbetonungen auszuzeichnen; und damit heben sie diese unmittelbar heraus und verstärken ihre Bedeutung innerhalb des ganzen Verses. Sie steigern diese Grundgliederung. Sie fordern also nicht nur, wie der Endreim, daß die Verse vermöge eines deutlichen Gegensatzes der Hauptbetonungen fest und sicher in sich beruhen, sondern sie wirken unmittelbar darauf hin.

Auch dies ist nicht bedeutungslos, daß der Stab, durch dessen Wiederkehr zwei Verse oder zwei elementare Bewegungseinheiten aneinander gebunden sind, in der Regel in der ersten Hälfte des Ganzen zweimal, in der zweiten nur einmal vorkommt. Diese Anordnung der gleichen Stäbe ist zunächst dadurch wohl motiviert, daß ja natürlicherweise in der ersten Hälfte des Ganzen der Reim festgestellt wird. Der Stab wird aber zum Stabreim erst durch seine Wiederholung. Ist er einmal in der ersten Hälfte festgestellt, dann kann durch die einmalige Wiederkehr des Stabes in der zweiten Hälfte diese an die erste gebunden erscheinen.

Zugleich aber dient dieser Sachverhalt wiederum einem oben festgestellten spezielleren rhythmischen Formprinzip. Die feste Fügung des rhythmischen Ganzen erfordert in erster Linie die sichere und breite Basis für die nachfolgende Bewegung, insbesondere für den Fortgang zur Spannung, die dann in der abschließenden Betonung zur Lösung gelangt. Diese Basis gewinnt aber das aus zwei Hälften bestehende Ganze naturgemäß in der ersten Hälfte. Und diese wird zur breiten und sicheren Basis durch die entschiedene Markierung der beiden sich gegenüberstehenden Hauptbetonungen derselben. So hat also auch jene Regel der Anordnung der gleichen Stäbe wiederum eine positive Bedeutung für die Grundgliederung des Ganzen.

Hierauf aber beschränkt sich die Bedeutung des Stabreimes für die Gliederung. Auch er ist im übrigen gegen die Bildung im Einzelnen gleichgültig, gewährt also Freiheit und die Möglichkeit reicherer Wechsels.

Gegensatz zwischen Reim und Strenge des Rhythmus.

Nach dem Gesagten besteht ein klarer Antagonismus zwischen Reim und strenger Gesetzmäßigkeit des Aufbaues des Verses bzw. des Ganzen aus Versen, also der Strophe. Beide legen das Schwergewicht des rhythmischen Ganzen auf Entgegengesetztes, das sich relativ ausschließt. Es ist unmöglich, daß ich den Vers oder die Strophe fasse als ein im Einzelnen

streng rhythmisch Gefügtes, daß ich beherrscht bin von diesem Gesetz der Fügung, daß ich das Ganze unter diesem Gesichtspunkt betrachte, und daß ich zugleich in meiner Betrachtung den Nachdruck lege auf die kompakte Einheit, daß ich das Ganze fasse als ein solches, das nur im Ganzen gleichartig ist, und nur in jenen allgemeinen und seiner Natur nach beweglichen Rahmen des Gegensatzes der Hauptbetonungen eingefügt ist.

Das Hinzutreten des Reimes zu der nach strengem rhythmischen Gesetz gefügten antiken Strophe wäre darnach ein Widerspruch. Es erschiene der Reim hier nicht nur als nichtsbedeutend, als Reimgeklingel, sondern es würde durch ihn der Sinn und das innere Wesen jener Gebilde vernichtet.

Zugleich erscheint der Gegensatz der nach streng rhythmischen Gesetz aufgebauten Verse und Strophen einerseits, und der freier sich bewegenden gereimten rhythmischen Gebilde andererseits, als ein tiefgehender Gegensatz der ästhetischen Betrachtung und Wertung. Beide verhalten sich zu einander wie das Abstrakte zum Konkreten, das Allgemeine zum Individuellen, wie die innere Bewegung überhaupt, oder wie der allgemeine Wellenschlag des psychischen Lebens, zum Sinn der Worte und der inneren Erregung des Gemütes, welche die Worte bzw. die durch sie bezeichneten Dinge, Gedanken, Erlebnisse mit sich führen. Die streng rhythmische Form betont jenes Abstrakte oder Allgemeine. Der Reim, der dem Sinn und der daran sich knüpfenden, jeder starren Regel spottenden inneren Erregung freies Spiel läßt, betont eben damit diesen Sinn und diese innere Erregung und bringt sie zu höherer Bedeutung.

Die Betonung des abstrakt Allgemeinen, der Regel oder Norm, bezeichnet man wohl auch als Idealismus, die Hervorhebung des Konkreten, Individuellen, des vielgestaltigen, im Einzelnen sich abspielenden Lebens als Realismus. In diesem Sinne spricht man von einem Idealismus der antiken und einem Realismus der neueren, insbesondere der germanischen Kunst.

Diesem Gegensatz nun entspricht der Gegensatz der reimlosen antiken Verse und des Reimes der neueren Dichtung. Der Reim ist poetischer, wenn wir das Poetische zum Musi-

kalischen in Gegensatz stellen, also als spezifisch poetisch den konkreten Gedanken- und Vorstellungsinhalt und das daran sich heftende Gefühl bezeichnen.

Der Reim herrscht um so mehr, je kürzer der Vers ist, je rascher also zeitlich die Reime sich folgen; und er hat um so mehr Gewalt, je unmittelbarer Verse durch den Reim aneinander gebunden sind. Mit diesen beiden Momenten wächst demgemäß die Freiheit des Verses im Einzelnen. Hierfür sind typisch die kurzen Reimpaare. Sie bezeichnen den äußersten Gegensatz des germanischen zum antiken, idealistischen oder formalistischen Geiste.

Auch der Reim aber bindet noch. Auch diese Bindung kann schwinden, ohne daß darum das strenge rhythmische Gesetz an die Stelle zu treten brauchte. Es bleibt dann nur noch jenes Allgemeine, die Gleichartigkeit der Verse im Ganzen, und der allgemeine und bewegliche Rahmen, durch den sie zu rhythmischen Einheiten werden. Solche Verse werden am Platze sein, in dem Maße als die Freiheit der inneren Erregung, welche die Worte begleitet, ihr Recht fordert, zugleich aber der freie Fortgang der Rede die Zerteilung in kompakte Einheiten verbietet. Hierfür ist der reimlose fünffüßige Jambus unserer dramatischen Kunst typisch.

Neuntes Kapitel: Musikalischer Rhythmus und Allgemeines.

Akzentuierender und zeitmessender Rhythmus.

Unter dem Rhythmus war bisher immer der akzentuierende Rhythmus verstanden. Ihm pflegt man den zeitmessenden gegenüberzustellen. In Wahrheit gibt es keinen rein zeitmessenden Rhythmus; sondern, was man so nennt, ist notwendig zugleich akzentuierender Rhythmus, wie umgekehrt für den akzentuierenden Rhythmus das Zeitmaß nicht bedeutungslos ist.

Wohl aber können wir ein Prinzip des akzentuierenden und ein Prinzip des zeitmessenden Rhythmus einander gegenüberstellen. Oder wir können einen rein akzentuierenden und einen rein zeitmessenden Rhythmus fingieren, und beide miteinander vergleichen. Und dann allerdings müssen wir sagen: Diese beiden Arten des Rhythmus sind einander grundsätzlich entgegengesetzt.

Das Gemeinsame beider ist die gesetzmäßige Gliederung in der Zeitfolge. Und in beiden geschieht die Gliederung nach dem Gesichtspunkte der Quantität. Aber es ist eine andere Quantität, die dort und hier in Frage kommt. Die Quantität ist beim akzentuierenden Rhythmus Intensität, Stärke und Schwäche der Betonung, beim zeitmessenden Rhythmus Extensität, Länge oder Kürze einer Zeitstrecke. Dort ist das Gegebene, dem die Gliederung widerfährt, eine Menge von Elementen, hier ein Stück zeitlicher Ausdehnung. Die Gliederung besteht dort in der Unterordnung der hinsichtlich der Intensität verschiedenen Elemente unter herrschende Elemente. Sie besteht hier in der Teilung und Unterteilung von Zeitstrecken in gleiche Teile; oder umgekehrt gesagt, in der Zusammenordnung von Teilen zum Ganzen einer Zeitstrecke nach dem Prinzip der Gleichheit. Dort wird das gegebene Mannigfaltige durch die Unterordnung erst in eine Einheit verwandelt. Hier ist die unterschiedslose Einheit gegeben, und wird durch die gleichen Teile einheitlich gegliedert.

Oder wenn wir zusammenfassen: Der rein akzentuierende Rhythmus ist die Ordnung einer Menge verschiedener Elemente nach dem Prinzip der monarchischen Unterordnung. Der zeitmessende Rhythmus ist die Teilung einer einheitlichen extensiven Größe nach dem Prinzip der Gleichheit.

Ineinanderübergreifen beider.

Aber, wie gesagt, dieser rein zeitmessende Rhythmus besteht so wenig wie der rein akzentuierende.

Die Bedeutung des Zeitmaßes für den akzentuierenden Rhythmus haben wir kennen gelernt. Als das elementarste

Prinzip dieses Rhythmus bezeichnete ich das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Darin liegt auch die Tendenz der Wiederkehr der gleichen Zeitintervalle, vor allem der Intervalle zwischen den herrschenden Punkten, also den Hauptbetonungen.

Im übrigen sahen wir, wie das Verweilen auf Betonungen, die Verzögerung und Beschleunigung des Fortganges, das Eintreten der Längen für Kürzen, für den akzentuierenden Rhythmus bedeutungsvoll ist.

Aber freilich, jenes Prinzip der Wiederkehr des Gleichen ordnet sich bei ihm unter dem Prinzip der abgeschlossenen Bewegungseinheit und der inneren Differenzierung und Wechselwirkung der Teile, und letzten Endes dem Sinne der Worte und der damit gegebenen inneren Erregung. Und jene Momente des Verweilens, der Zögerung oder Beschleunigung, gehorchen in ihrem Zeitmaße keiner starren Regel. Auch hier entscheidet die freie Gesetzmäßigkeit der Wechselwirkung der Teile des rhythmischen Ganzen, und der Gedanke. Und beide stehen zur Unterordnung unter die starre Regel im Gegensatz.

Dagegen ist im zeitmessenden Rhythmus die starre Regel überall vorausgesetzt. Sie ist die bleibende Basis.

Andererseits kann aber ebenso kein zeitmessender Rhythmus bestehen ohne das Moment der Betonung.

Das Beispiel des zeitmessenden Rhythmus, das ist hier speziell im Auge haben, ist der Rhythmus der Musik. Sofern dieser zeitmessender Rhythmus ist, ist er, nach oben Gesagtem, Teilung der Zeit nach dem Prinzip der Gleichheit. Die Teilung verwandelt das Zeitkontinuum in eine Folge gleicher Zeitelemente. Umgekehrt vereinigen sich wiederum solche Zeitelemente zu gleichen Zeiteinheiten.

Aber diese Einheiten können nun, da sie Einheiten der Sukzessiven sind, nicht umhin, in einzelnen Elementen sich zusammenzuschließen oder zu verdichten. Und dadurch werden sie Einheiten im Sinne der Einheiten des akzentuierenden Rhythmus. Elemente ordnen sich innerhalb der Einheiten bestimmten Elementen unter; oder umgekehrt gesagt, bestimmte Elemente werden zu herrschenden Elementen, zu beherrschenden Einheitspunkten innerhalb einer Folge von Elementen. Diese herrschen-

den Elemente ordnen sich wiederum einem unter ihnen unter. So entstehen umfassende und umfassendere „monarchisch“ geordnete Einheiten.

Die Entstehung solcher Einheiten aber schließt die Betonung der herrschenden Elemente notwendig in sich, die stärkere oder schwächere Betonung, je nach der Stufe der Herrschaft. Die Einheiten werden mit innerer Notwendigkeit zu solchen, die in betonten Elementen ihren Schwerpunkt oder Gravitationspunkt haben und in einem solchen sich zusammenschließen oder verdichten.

Diese Unterordnung, also auch die Betonung und den Wechsel der Betonung vollziehen wir in der Musik, mag auch kein objektiver Unterschied der größeren und geringeren Lautheit der Töne dazu auffordern. Die Unterordnung ist also zunächst eine subjektive. Wie man weiß, pflegt aber auch in der Musik die innere Notwendigkeit dieser Unterordnung und der darin liegenden wechselnden Betonung, soweit das Instrument die dynamische Abstufung erlaubt, objektiv anerkannt zu werden.

Die Zeitteilung und die Töne.

Jetzt aber erhebt sich die Frage: Wo eigentlich sind, oder wie entstehen jene Zeitelemente, die sich zu Einheiten verbinden, und innerhalb der Einheit einem einzigen sich unterordnen? Die Zeit ist ein Kontinuum. Wie kommt in dasselbe in der Musik die Teilung?

Hierauf müssen wir zweifellos antworten: Durch die Töne. Die aufeinander folgenden Töne sind in der Musik das Zeitfüllende. Die Zeit wird geteilt zunächst durch das Ansetzen und Absetzen der einzelnen Töne, weiterhin durch Anfang und Ende der spezifisch musikalischen Einheiten niedrigerer und höherer Ordnung, wie sie vorliegen in den engeren oder weiteren Gruppen musikalisch zusammengehöriger Töne. Die musikalischen Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen schaffen zunächst einfachste Einheiten aus solchen Tönen; wir könnten dieselben als musikalische Worte bezeichnen; und

sie schaffen wiederum Einheiten aus solchen Worten, also umfassendere musikalische Einheiten. Es gibt in der Musik die musikalischen Sätze und Perioden, die relativ abgeschlossenen Teilmelodien und die fertigen Melodien.

Indessen in allem dem haben wir doch keine Teilung der Zeit in gleiche Zeiteinheiten, also nicht das Spezifische, das den musikalischen Rhythmus als zeitmessenden Rhythmus vom poetischen unterscheidet. Ein Ton einer Melodie kann einen Takt füllen, und von einem Takt in den anderen hinübergehen. Dann folgen vielleicht Sechzehntel. Gesetzt diese Sechzehntel sind die kürzesten Noten der Melodie, dann haben sie ein Recht rhythmische Elemente der Melodie zu heißen. Ebenso gewiß ist dann die lang ausgehaltene Note nicht ein rhythmisches Element der Melodie. Sie schließt viele solche Elemente in sich, aber ohne daß dieselben unterschieden wären. Sind aber die Elemente nicht unterschieden, so sind sie überhaupt nicht als tatsächliche Elemente vorhanden.

Und geht, wie soeben als möglich bezeichnet wurde, der lang ausgehaltene Ton von einem Takt in den andern hinüber, so sind, soweit die Töne in Betracht kommen, auch die gleichen Takteinheiten gezeugnet. Endlich sind doch auch die Pausen Bestandteile des Rhythmus. In ihnen aber fehlen die Töne.

Hierin liegt ein Widerspruch. Es bleibt dabei: Sofern der musikalische Rhythmus zeitmessender Rhythmus ist, gehorcht er dem Prinzip der Teilung der Zeit in gleiche Teile und schließlich in gleiche letzte Elemente. Und ebenso gewiß ist, daß nur die Töne in die Zeit die Teilung bringen können. In der Tat vollziehen diese eine Teilung. Aber dies ist eine Teilung bald in diese, bald in jene Einheiten, bald in gleiche Elemente, bald in Zeitstrecken, in denen der Unterschied dieser Elemente aufgehoben ist. Sie ist also keine Teilung in gleiche Zeiteinheiten.

Gliederung der Tonbewegung.

Dieser Widerspruch nun bleibt bestehen, so lange wir uns begnügen, den Tönen nur das Abstraktum „Zeit“, oder diesem

jene gegenüberzustellen. Er verschwindet, wenn wir bedenken, daß wir in der Zeit von Tönen zu Tönen fortgehen, daß wir eine innere Bewegung vollziehen, die in einheitlichem Fluß durch die Töne hindurchgeht und auch die Pausen erfüllt, eine Bewegung, die unsere Bewegung ist, aber für uns in den Tönen und auch in den leeren Zwischenräumen zwischen ihnen liegt.

Mit dieser Bewegung nun haben wir ein Drittes gewonnen neben dem Abstraktum „Zeit“ und neben den einzelnen Tönen. Und dies Dritte ist zunächst das Zeitfüllende.

Und dies Dritte ist auch zunächst das Gegliederte. Es ist aber zunächst gegliedert — nicht durch Teilung, sondern durch Unterordnung. Die einheitlich durchgehende Bewegung ist nicht eine gleichartig fortgehende, sondern sie vollzieht sich im stetigen Wechsel von Anspannung in einem Punkt und freiem Fortgehen, von Konzentration und Lösung. Sie ist ein Auf- und Abwogen mit aufeinanderfolgenden Höhepunkten. Und diese Höhepunkte zunächst folgen sich in gleichen Zeitabständen. Ihnen sind wiederum niedrigere Höhepunkte untergeordnet oder höhere übergeordnet, die gleichfalls in gleichen Zeitabständen sich folgen. In dieser Wellenbewegung zunächst besteht der musikalische Rhythmus.

Damit scheint nun aber freilich der prinzipielle Unterschied zwischen dem musikalischen und dem poetischen Rhythmus überhaupt aufgehoben. Sofern auch für diesen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen besteht, ist derselbe ja, wie wir sahen, gleichfalls ein solches regelmäßiges Auf- und Abwogen. Er ist es der Tendenz nach.

Indessen eben hiermit ist der grundsätzliche Unterschied des musikalischen und des poetischen Rhythmus bezeichnet. Er besteht darin, daß im poetischen Rhythmus das Auf- und Abwogen der Bewegung nur der Tendenz nach ein regelmäßiges ist. Dagegen ist es im musikalischen Rhythmus ein solches in Wahrheit und Wirklichkeit.

Und dazu tritt dann der zweite grundsätzliche Unterschied. In die an sich nur stetig gegliederte Bewegung tritt die Teilung nach dem gleichen Maßstab. Diese vollbringen die Töne.

Ich sagte oben, diese teilen das musikalische Ganze oder die „Zeit“, in der es verläuft, nicht in gleiche Zeiteinheiten. Dies besagte, sie schaffen keine wirkliche Gleichheit der Teile. Aber sie bringen in die Musik eine ideelle Gleichheit von Teilen oder Elementen, oder eine Gleichheit ideeller Teile oder Elemente. Das Reale daran ist der Maßstab. Die tatsächlich vorliegenden Teile sind das Einfache oder Zweifache oder Dreifache, oder das zweimal oder dreimal Zweifache oder Dreifache u. s. w. derselben Zeiteinheit. Sie sind letzte Elemente oder sie sind ungeschiedene Einheiten aus letzten gleichen Elementen, aus ihnen gebildet nach dem Prinzip der Zweizahl oder Dreizahl und ihrer Potenzierungen.

Dieser überall herrschende gleiche Maßstab oder dies Gesetz der Bildung der Einheiten aus einer letzten Zeiteinheit nach dem Prinzip der Zwei- und Dreizahl ist ein durch die Verschiedenheit der tatsächlichen Größe der Einheiten Durchgehendes, im Ganzen fühlbar Herrschendes. Und dies zusammen mit jenem regelmässigen Auf- und Abwogen macht das Spezifische des musikalischen Rhythmus, sofern er zeitmessender Rhythmus ist, aus.

Die Takteinheiten.

Jene regelmässig auf- und abwogende Bewegung schließt in sich eine regelmässige Folge gleicher Phasen. Die Phasen sind Einheiten. Was sie zu Einheiten macht, ist der Höhepunkt, der sie in sich zusammenfaßt, oder in dem sie sich verdichten.

Da in der auf- und abwogenden Bewegung untergeordnetere und übergeordnetere Höhepunkte sich finden, so sind auch unter- und übergeordnete, weniger umfassende und umfassendere Phasen zu unterscheiden. Die Phasen, die am deutlichsten als solche sich darstellen, also als einander gleichartige Teile, oder als die Glieder erscheinen, in deren Folge das Ganze besteht, nennen wir die Takte oder die Takteinheiten.

Hier ist aber zu bedenken: Solche Phasen können in verschiedener Weise gemessen werden, z. B. von Höhepunkt zu Höhepunkt, aber auch von einem Punkt der größten Tiefe

zum folgenden Punkt der größten Tiefe. Man pflegt sie wie bekannt, zu messen in der ersteren Weise. Man pflegt die Takteinheiten allgemein zu rechnen von einer Hauptbetonung zu einer folgenden. Man teilt das rhythmische Ganze in solche Takteinheiten, in denen jedesmal der dynamisch höchste Punkt der Anfangspunkt ist.

Dies indessen ist eine konventionelle Betrachtungsweise, sowie die Teilung des rhythmischen Ganzen der Poesie in Versfüße, die nicht mit den Wortfüßen zusammenfallen, konventionell ist. In Wahrheit liegen der Möglichkeit nach in der rhythmischen Bewegung Takteinheiten der verschiedensten Art, nicht nur solche, die dem Trochäus oder Daktylus, sondern auch solche, die dem Jambus oder Anapäst, oder dem Amphibrachys des akzentuierenden Rhythmus vergleichbar sind.

Diese der Möglichkeit nach in der rhythmischen Gesamtbewegung liegenden Takteinheiten werden nun aber verwirklicht durch die Töne und jene musikalischen Beziehungen zwischen Tönen. Ihre Verwirklichung besteht in der Schaffung jener musikalischen Einheiten, d. h. jener Einheiten aus musikalisch oder nach Gesetzen der musikalischen Verwandtschaft zueinander gehörigen Tönen. Diese Einheiten sind aber tatsächlich bald solche, die dem Trochäus oder Daktylus, bald solche, die dem Jambus oder Anapäst, bald solche, die dem Amphibrachys vergleichbar sind.

Auch hier gilt dann aber weiter, was beim akzentuierenden Rhythmus gesagt wurde: Diese Formen können ineinander übergehen und mit einander wechseln. Dies heißt: Die Takteinheiten können in ihrer inneren Struktur in einem und demselben musikalischen Ganzen immer andere und andere sein. Dann bleibt doch immer jene Regelmäßigkeit des Auf- und Abwogens. Sie bleibt das durch diesen Wechsel durchgehende Gesetz.

Zu dieser verschiedenen Teilung der Gesamtbewegung in Phasen von dieser oder jener Gestalt, oder dieser verschiedenen Abgrenzung der Takteinheiten, tritt dann die Teilung der Phasen oder der Takteinheiten.

Da die Abstände zwischen den Höhepunkten der Phasen

einander gleich sind, und der Maßstab der Teilung derselbe ist, so ist die Teilung dieses Abstandes eine solche in eine gleiche Zahl von gleichen Teilen, und wiederum eine Unterteilung in gleiche kleinere Teile oder Zeitabschnitte. Nach der Zahl der größeren Teile nennen wir den Takt Dreiviertel-, Sechsahtel-, Viervierteltakt u. s. w. Alle diese Teilungen sind aber zunächst ideelle. Wie weit sie sich verwirklichen, entscheiden die Töne.

Rhythmische Bewegungseinheiten.

Gehen wir aber in unserer Betrachtung weiter. Ebenso wie beim akzentuierenden Rhythmus, so sind auch hier die Einheiten, die aus der Unterordnung mehrerer Elemente unter eine einzige Hauptbetonung sich ergeben, noch nicht Elemente der rhythmischen Bewegung, oder noch nicht elementare rhythmische Bewegungseinheiten. Sondern dazu ist auch hier erforderlich der Gegensatz und das Gleichgewicht zweier relativ gleichwertiger Betonungen. Und wie beim akzentuierenden Rhythmus, so gehören auch hier zum abgeschlossenen rhythmischen Ganzen zum mindesten zwei solcher Bewegungseinheiten. Auch das rhythmische Ganze in der Musik, wie das der Poesie, und endlich das rhythmische Ganze in der Sprache des gewöhnlichen Lebens, baut sich auf aus Einheiten, die zwischen zwei Betonungen schweben. Auch bei ihr besteht das Ganze aus solchen einfachen „Sätzen“; und es ist allemal ein Gefüge aus mindestens zwei solchen Sätzen. Es wird schließlic zu einem Ganzen aus einer Anzahl von Sätzen, die der Potenzierung und Kombinierung der Zwei- und Dreizahl ihr Dasein verdankt.

Diese Zwei- und Dreizahl aber erfordert noch eine besondere Bemerkung. Nur die Zusammenordnung von je zwei Elementen, und wiederum die Zusammenordnung von je zwei Einheiten von solchen, entspricht, wie öfter gesagt, in vollkommener Weise dem Prinzip der Folge des Gleichen. Die Zusammenordnung von je drei Elementen oder Einheiten schließt schon eine Gegensätzlichkeit in sich. Es ist also schon in

der Dreiteilung der Takteinheit im Dreivierteltakt, weiterhin in der Dreiteilung solcher Teile, das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen oder das Prinzip der Teilung nach dem Prinzip der Gleichheit, relativ aufgehoben.

Diese Aufhebung nun vollzieht sich auch hier zu Gunsten eines höheren Prinzips, nämlich des Prinzips der Differenzierung der Einheit in ihre natürlichen Faktoren: Anfang, Fortgang und Ende.

Dies Prinzip gewinnt dann aber auch weiterhin Geltung auf den höheren Stufen, insbesondere da, wo es sich um die Verbindung von Hauptbetonungen zu elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten, und von solchen Bewegungseinheiten zu rhythmischen Ganzen handelt.

Das rhythmische Ganze.

Wie beim akzentuierenden Rhythmus, so treten auch hier zunächst zwei Hauptbetonungen zur elementaren Bewegungseinheit, und zwei solche Bewegungseinheiten zum Ganzen zusammen. Das Ganze ist dann zunächst ein Ganzes aus vier Hauptbetonungen, die doch wiederum zweien, nämlich der zweiten der Hauptbetonungen, die in jeder elementaren Bewegungseinheit sich gegenüberstehen, und schliesslich einer einzigen, nämlich der Schlußbetonung des Ganzen, untergeordnet sind.

Die Hauptbetonungen folgen sich aber der Natur des musikalischen Ganzen gemäß in regelmässigen Abständen. Sie sind die Hauptbetonungen der Takteinheiten, oder sie sind solche, die gleiche Gruppen von Takteinheiten in sich verdichten. So beruht notwendig der Aufbau des abgeschlossenen musikalischen Ganzen, oder kurz die Melodie, auf dem Prinzip der Vierzahl von Takteinheiten, bzw. der Vierzahl von gleichen in einem einzigen Haupthöhepunkt zusammengefaßten Gruppen von Takteinheiten.

Dies heisst nun doch nicht, daß immer nur vier Takteinheiten oder vier solche Gruppen sich folgen müßten. Die Vierzahl ist auch hier nur die Grundzahl.

Beim akzentuierenden Rhythmus sahen wir, daß nicht nur

das System der zwei und zweimal zwei Hauptbetonungen sich potenzieren kann, indem die Hauptbetonungen wiederum in rhythmische Bewegungseinheiten auseinandergehen; sondern dazu tritt das Prinzip der Differenzierung von innen heraus.

Und hierbei tritt wiederum das Prinzip der Dreiteilung in seine Rechte. Auch die elementaren Bewegungseinheiten und die rhythmischen Ganzen, und schliesslich die abgeschlossenen musikalischen Tonfolgen, schliessen in sich die drei Momente: Anfang, Mitte und Ende; Basis oder Voraussetzung, selbstständigen Fortgang, und Einmünden in den Abschluss. Und dieser selbständige Fortgang ist, wie beim akzentuierenden Rhythmus, zugleich ein inneres Tun, auf Grund jener Voraussetzung, und mit diesem Abschluss als Ziel; und er schliesst als solches bald mehr, bald minder eine Spannung in sich, das Werden einer Spannung und die Spannung selbst, den Gegensatz und Konflikt. Und darin liegt der Kern des Ganzen.

Und nun ist es weiter naturgemäss, dass dieser Kern zur selbständigen Anerkennung gelange. Eine solche kann schon die elementare Bewegungseinheit fordern. Dann gesellt sich in dieser zu den beiden Hauptbetonungen eine dritte, mittlere. Es entsteht der Satz aus drei Takteinheiten. In höherem Grade aber ist zu solcher Forderung naturgemäss das Ganze aus solchen Einheiten berechtigt. Indem dieselbe sich erfüllt, entsteht die Dreiheit von Vordersatz, Mittelsatz und Schlusssatz. Ein einfachster Fall ist hier der, dass auf einen zwischen zwei Hauptbetonungen schwebenden Vordersatz ein Mittelsatz und Schlusssatz, jeder mit zwei Hauptbetonungen folgt, also ein rhythmisches Ganze aus drei elementaren Bewegungseinheiten sich aufbaut. Es hindert aber dann weiter nichts, dass eine dieser rhythmischen Einheiten, indem sie sich potenziert, also zu einem Ganzen aus Einheiten wird, nicht in zwei, sondern in drei solche Einheiten auseinandergeht, also auch hier wiederum Anfang, Mitte und Ende sich gegenüberstehen. So treten zum Ganzen aus drei Einheiten Ganze aus fünf, sechs, sieben Einheiten u. s. w.

Immer liegt doch hierbei der Gegensatz zweier Einheiten aus je zwei Hauptbetonungen als Ausgangspunkt der Entwicklung zu Grunde.

Der Rhythmus und die musikalischen Beziehungen.

In solchen komplizierten Formen hat, wie gesagt, das Prinzip der Differenzierung von innen heraus über das Prinzip der gleichen Zeiteinteilung, das zunächst jederzeit ein Prinzip der Zweizahl ist, relativ den Sieg davon getragen. Aber jenes Prinzip erweist sich nun noch weiterhin als wirksam.

Das Prinzip der gleichen Teilung fordert die gleiche Teilung. Aber ihm steht nun entgegen die musikalische Zusammengehörigkeit der Töne, die wir schon zur Zusammengehörigkeit der Silben zu Worten, und zur logischen Zusammengehörigkeit der Worte in Analogie stellten, und die ganze Lebendigkeit der inneren Bewegung, die in den Tönen und ihrer Folge als solcher liegt. Diese schließt in sich allerlei Weisen der inneren Beziehung und Wechselwirkung, die wiederum analog sind den Weisen der Wechselwirkung innerhalb des akzentuierenden Rhythmus, von denen unser siebentes Kapitel handelte. Eine Bewegung scheint in einem Teile zurückgehalten, um im nachfolgenden frei auszulaufen; oder eine Gesamtbewegung läuft in der einen Hälfte aus und gleitet in die zweite Hälfte hinüber, um am Ende des Ganzen bestimmt in sich abgeschlossen zu werden. Es folgen sich in verschiedenartigster Weise im Einzelnen Spannung und Lösung, freies Auslaufen und kraftvoller Abschluß; es folgen sich ebenso einheitliches Fortgehen in einer Bewegung, und Teilung derselben. Kurz, es finden alle diejenigen Arten der inneren Lebendigkeit statt, die wir vom akzentuierenden Rhythmus her kennen.

Der Unterschied aber ist jederzeit der, daß beim musikalischen Rhythmus jenes regelmässige Auf- und Abwogen der Gesamtbewegung mit dem gleichen Abstand der Höhepunkte, ebenso der gleiche Maßstab der Teilung, aufrecht erhalten bleibt. Damit ist der feste Rahmen gegeben, innerhalb dessen sich das freiere Leben der Töne entfaltet. Dasselbe spielt sich ab innerhalb oder auf der Basis jener Grundbewegung, jenes regelmässigen allgemeinen Wellenschlages. Zugleich bleibt es durch den gleichen Maßstab der Teilung auch qualitativ daran ge-

bunden. Andererseits wirken doch auch wiederum beide relativ einander entgegen.

Schließlich wird freilich auch die strenge Gesetzmäßigkeit jenes Rahmens durch allerlei Dinge, etwa Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos, zu Gunsten der freieren Gesetzmäßigkeit des inneren Lebens der Töne und des begleitenden Gefühls verschoben. Dafs die Verschiebung als solche sich fühlbar macht, beweist doch zugleich, dafs der Rahmen als Norm festgehalten bleibt.

Sehen wir von diesen Momenten ab, dann müssen wir zusammenfassend sagen: Wir haben im Grunde im musikalischen Rhythmus jedesmal einen doppelten Rhythmus, jenen Rhythmus der Takteinheiten und des gleichen Auf- und Abwogens der psychischen Bewegung, einschließlic der „ideellen“ gleichen Teilung, und diesen Rhythmus in der Gliederung der Tonfolgen.

Einem analogen doppelten Rhythmus aber begegneten wir auch beim akzentuierenden Rhythmus. Auch dort bestand ein Gegensatz der beiden Prinzipien, der Wiederkehr des Gleichen, und der abgeschlossenen, in sich lebendigen Bewegungseinheit.

Der prinzipielle Unterschied indessen ist, dafs beim poetischen Rhythmus jenes Prinzip an Geltung verliert, in dem Mafse als dieses Geltung gewinnt; während beim musikalischen Rhythmus das eine Prinzip in dem anderen als seinem Rahmen, oder auf dem anderen als seiner festen Basis, zur Geltung kommt. Dort ist das Prinzip der in sich abgeschlossenen und innerlich lebendigen Bewegungseinheit das herrschende, das andere ordnet sich ihm unter und wird von ihm bald mehr bald minder verschlungen. Hier bleibt das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, und das Prinzip der lebendigen Bewegungseinheit ordnet sich ihm ein. Jenes herrscht in dem Untergrund, in der allgemeinen Form der psychischen Bewegung. Dieses kommt in der spezielleren Bewegung der Töne zu seiner Geltung.

Rhythmus und Stimmung.

Der „Rhythmus“, von dem wir bisher sprachen, ist der in den sich folgenden Silben oder Tönen verwirklichte, der Rhyth-

mus der musikalischen oder sprachlichen Bewegung. Diese Bewegung ist zunächst meine apperzeptive Bewegung, mein sukzessives Auffassen, zu einander Hinzunehmen, mein Einsetzen und Absetzen, meine Betonung und Unbetonung; sie ist dies innere Tun. Zugleich ist doch dieses Tun an die Folgen von Silben oder Tönen gebunden; es stellt sich mir dar als etwas zu ihnen Gehöriges, in ihnen Begründetes, kurz als Bewegung, die in der Folge von Silben und Tönen selbst stattfindet, als ein in den Tönen und Silben sich verwirklichendes Tun.

Dabei nun aber bleibt es nicht. Jedes einzelne innere Tun oder Verhalten, so sahen wir, gehört seiner Natur nach einer umfassenden psychischen Zuständlichkeit an, einer allgemeinen Weise der psychischen Erregung; es bildet damit eine Einheit.

Dies nun gilt auch von jenem rhythmischen Tun, oder der in den Silben und Tönen liegenden Bewegung. Dieselbe gehört zu einer allgemeinen psychischen Zuständlichkeit oder Stimmung, oder diese gehört zu ihr.

Diese Zugehörigkeit ist aber besonderer Art; nämlich qualitative Zugehörigkeit. Sie ist ein Aneinandergebundensein durch das Band der Gleichartigkeit. Zu jeder rhythmischen Bewegung gehört die gleichartige Stimmung; sie gehört dazu, vermöge eben dieser Gleichartigkeit.

Diese Zugehörigkeit besteht aber nicht etwa nur für mein Denken, sondern sie ist eine psychologische Tatsache, d. h. es besteht zwischen den bestimmt gearteten rhythmischen Bewegungen und den zugehörigen Stimmungen eine Wechselbeziehung der Art, daß insbesondere die rhythmische Bewegung die Stimmung zu wecken vermag.

Gesetz der Resonanz des Gleichartigen.

Fassen wir den Rhythmus zunächst als einfache regelmäßige Folge von Taktschlägen, oder von Tönen in der Musik. Die Auffassung dieser regelmäßigen Folge wirkt über sich selbst hinaus. Ich bin, wie ich schon eingangs sagte, geneigt, dem Rhythmus mit körperlichen Bewegungen, etwa des Kopfes, der Hand, der Fußspitzen zu folgen.

Es genügt nun aber nicht, zu sagen, die Auffassung jedes Taktschlages erzeuge einen motorischen Impuls. Daraus würde sich lediglich eine Folge von Bewegungen ergeben, die einfach die Taktschläge wiederholten. Sondern der Rhythmus weckt den Rhythmus der Bewegungen. Vielleicht bewege ich meinen Körper oder einen Teil desselben sehr viel langsamer als die Taktschläge oder Töne sich folgen; es fällt also nicht mit jedem Taktschlag oder Ton eine Bewegung zusammen. Ich reagiere nicht auf die einzelnen Schläge, sondern ich wiederhole in körperlichen Bewegungen einen Grundrhythmus, der in jener Folge von Taktschlägen enthalten ist.

Und hierbei ist nun noch besonders zu beachten: Bewegungsvorstellungen und Bewegungsimpulse haben mit gehörten Taktschlägen oder Tönen nicht das Allermindeste gemein; sie sind qualitativ damit unvergleichbar. Es wirkt also hier der Rhythmus auf ein Gebiet, das demjenigen, in welchem er zunächst verwirklicht ist, vollkommen fremd ist. Der in Taktschlägen oder Tönen gegebene Rhythmus rhythmisiert in entsprechender Weise meine Bewegungsvorstellungen.

Wir dürfen also allgemein sagen: Ein gegebener Rhythmus kann auf ein inhaltlich völlig anders geartetes Gebiet hinüberwirken.

Aber der Rhythmus ist nicht bloß diese regelmäßige Folge, sondern er trägt in sich allerlei andere Momente. Er ist leicht, schwer, langsam, rasch, einförmig oder wechselnd, in sich zurückhaltend oder vorwärtsstürmend; es finden sich in ihm schroffere oder allmählichere Einsätze, Übergänge, Absätze. Es sind in ihm Spannungen und Lösungen der mannigfachsten Art; es ist in ihm mit einem Worte diese oder jene innere Lebendigkeit, diese oder jene innere „Rhythmik“.

Und mit Bezug hierauf nun müssen wir sagen: Auch sofern der Rhythmus dergleichen in sich schließt, muß er über sich hinauswirken; er muß eine entsprechende, allgemeine psychische Erregungsweise oder eine entsprechende allgemeine Stimmung zu wecken vermögen.

Reden wir hier allgemeiner. Jedes psychische Geschehen hat seine einheitlichere oder wechselndere Rhythmik oder

Ablaufweise. Es läuft ab leicht oder schwer, kräftig oder kraftlos, rasch oder langsam, einförmiger oder mannigfacher, in schrofferen oder sanfteren Absätzen, in mehr oder minder lebendiger innerer Wechselwirkung seiner Elemente.

Und hier nun gilt das psychologische Gesetz: In der Rhythmik jedes psychischen Geschehens liegt die Tendenz, über sich hinauszuwirken, und das psychische Leben überhaupt nach sich zu rhythmisieren; d. h. es liegt in ihr die Tendenz, solche Erlebnisse in mir zu Kraft und Wirkung kommen zu lassen, und solche in mir mögliche Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken anklingen zu lassen, in deren Natur es liegt, in gleicher Rhythmik abzulaufen. Bildlich gesprochen: Jede Saite, die in mir angeschlagen wird, hat die Tendenz, verwandt gestimmte Saiten in mir, die an sich des Schwingens fähig sind, zum Mitschwingen zu bringen. Jedes psychische Geschehen weckt die seelische Resonanz, die es seiner Beschaffenheit nach zu wecken vermag, sowie das Klingen einer Saite im System von Klaviersaiten, falls kein Dämpfer dies verhindert, die verwandt gestimmten Saiten zum Mitschwingen bringt. Jedes psychische Geschehen weckt über sich hinaus die „Resonanz des Gleichartigen“, d. h. in gleicher Rhythmik Verlaufenden, sowie die Klaviersaite die Resonanz weckt in anderen Saiten, und in jedem Falle in den Teilen des Resonanzbodens, die vermöge ihrer Spannung zu solcher Resonanz geeignet sind.

Die „Resonanz“ als Stimmung.

Dabei ist doch immer festzuhalten: Die Vorstellungen, Erinnerungen, Gedanken, die in mir durch ein psychisches Geschehen zum Anklingen gebracht werden, erfahren diese Wirkung nicht, weil sie Vorstellungen von bestimmtem Inhalte sind, sondern wegen der natürlichen Weise ihres Ablaufes, oder der Art der inneren Erregung, die sie für mich bedeuten. Nicht als Vorstellungen bestimmten Inhaltes, sondern lediglich als Beispiele jener Rhythmik sind sie an das psychische Geschehen, das sie weckt, gebunden. Ihr Inhalt bleibt darum der

allgemeinen Rhythmik, die ihnen allen gemeinsam ist, untergeordnet. Was in uns sich regt, ist diese Rhythmik, diese Form des Wellenschlages des psychischen Geschehens, die nur zufällig in diesen oder jenen inhaltlich bestimmten Vorstellungen sich verwirklicht.

Diesen Wellenschlag oder diese Resonanz nun haben wir bereits früher, und haben wir soeben wiederum, mit dem Namen der Stimmung bezeichnet. Wir dürfen also auch sagen: In jedem einzelnen psychischen Geschehen liegt die Tendenz, in einer entsprechenden Stimmung sich auszubreiten. Und je mehr dabei der Inhalt der einzelnen Vorstellungen, die zu dieser Stimmung einen Beitrag liefern, dem Ganzen der Stimmung sich unterordnet, desto weniger ist es möglich, daß solche Inhalte uns zum Bewußtsein kommen; desto mehr ist also die Stimmung inhaltlich unbestimmt und unbestimmbar. Eben dies aber liegt, wie wir früher sahen, in der Eigenart der „Stimmung“.

Der hier bezeichnete Sachverhalt ist jedermann geläufig. Jedermann weiß, daß Erlebnisse eine entsprechende Stimmung zu wecken vermögen. Zugleich kennen wir auch die umgekehrte Tatsache, daß Stimmungen die ihnen entsprechenden einzelnen Erlebnisse, Gedanken, Vorstellungen wecken, oder auf sinnliche Erlebnisse, die zu ihnen passen, unsere Aufmerksamkeit lenken. Es besteht also die oben behauptete Wechselwirkung. Ich suche in melancholischer Stimmung dasjenige oder bleibe innerlich bei demjenigen stehen, was diese Stimmung nährt. Es fallen mir in lustiger Stimmung allerlei lustige Dinge ein.

Umgekehrt schafft das erfreuliche oder betäubende Erlebnis eine allgemeine Stimmung, die das Bewußtsein von diesem Erlebnis weit überdauern kann. Dies heißt jedesmal nichts anderes als: Das Erlebnis lenkt die psychische Bewegung hin auf solches, das einen gleichartigen Rhythmus des psychischen Geschehens in sich schließt, läßt solche Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen in mir anklingen, die eine solche Rhythmik in sich repräsentieren; kurz das Erlebnis rhythmisiert die Seele in einer ihm entsprechenden Weise.

Bedingungen der Resonanz.

Damit ist doch nicht gesagt, daß jedes psychische Geschehen in gleichem Maße die Tendenz habe, in einer Stimmung sich auszubreiten. Und hat ein psychisches Geschehen an sich betrachtet diese Tendenz in irgend welchem Grade, so ist doch die Möglichkeit solcher Ausbreitung immer noch bedingt von drei Faktoren. Nämlich einmal von dem Reichtum meines Erlebens oder dem Reichtum dessen, was ich vorzustellen, dessen ich mich zu erinnern, oder woran ich zu denken vermag; zweitens von der in mir bestehenden Leitungsfähigkeit für die ausgelösten Schwingungen, d. h. von der in meiner Natur liegenden Miterregbarkeit, sei es durch ein psychisches Geschehen überhaupt, sei es durch ein Geschehen von besonderer Art; ich könnte auch sagen, von dem Grade, in welchem meiner Natur zufolge von den Saiten meines Inneren, die in einem gegebenen Falle ihrer Natur nach mitzuschwingen geeignet sind, der Dämpfer weggenommen ist; und endlich in jedem einzelnen Falle von dem Grade, in welchem das psychische Geschehen, das in der Stimmung sich ausbreiten soll, in mir Kraft gewinnt, oder ich ihm hingegeben bin.

Die Rhythmisierung der Seele, von der ich hier spreche, vermag nun aber vor allem der poetische und musikalische Rhythmus zu vollbringen. In ihm vor allem liegt es, in einer entsprechenden Stimmung sich auszubreiten. Er ist eben in sich selbst durchaus seelische Bewegung von bestimmter und charakteristischer Art.

Diese Stimmung nun ist zunächst meine Stimmung. Sie ist eine Weise meines inneren Tuns oder Erleidens, eine Art, wie ich innerlich aktiv und passiv mich auswirke und auslebe. Das Stimmungsgefühl ist zunächst eine Weise des Selbstgefühls. Ich fühle mich heiter, vorwärtsstürmend, ruhig schreitend, gespannt, von der Spannung befreit u. s. w.

Aber diese Stimmung kommt doch eben aus dem objektiv gegebenen Rhythmus. Sie scheint demgemäß nicht als ein Zweites zu ihm hinzutreten, sondern in ihm unmittelbar mitgegeben. Sie liegt also für mich in dem objektiv gegebenen

Rhythmus als ein Teil seines Wesens, ja als sein eigentliches Wesen. Ich fühle mich selbst, aber eben in dem objektiv gegebenen Rhythmus.

So ist der „Rhythmus“ nicht mehr bloß diese Art der Folge von Taktschlägen, Silben, Tönen, sondern er ist ein Lebens-
element, in dem ich lebe, etwas, in dem und von dem ge-
tragen, ich frei und heiter, oder traurig und sehnsuchtsvoll,
erregt oder beruhigt, jubelnd oder klagend, zurückhaltend oder
vorwärtsstürmend, mit mir einstimmig oder innerlich ringend
und kämpfend und siegend, mich selbst, ein ideelles und je
nach der Höhe dieses objektivierten Selbstgefühles zugleich
ideales Ich realiter auslebe. Hiermit ist erst das ästhetische
Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt
in dieser „Einführung“.

