

FÜNFTER ABSCHNITT.

Farbe, Ton und Wort.

Erstes Kapitel: Farben und Farbenverbindungen.

Wohlgefälligkeit der einfachen Farbe.

Die Lust an Raumformen, wie die Lust am Rhythmus, ist Formgefühl. Von den Formgefühlen unterschied ich im ersten Abschnitt die Elementargefühle. Ein solches ist das Gefühl der Lust an der einfachen Farbe, die Lust am Blau, Rot u. s. w.

Die Lust an der Form beruht auf der „ästhetischen“ Einheit in der Mannigfaltigkeit, sowie sie in unserem ersten Abschnitte näher bestimmt wurde. Auf einem gleichartigen Prinzip, so meinte ich dort bereits, müsse auch das Elementargefühl oder die Lust an einfachen Empfindungen beruhen. Darauf komme ich hier zurück.

„Empfindungen“ sind nicht Empfindungsinhalte. Die Empfindung des Rot etwa ist nicht das eigentümliche optische Bild, das ich zunächst mit dem Wort „Rot“ meine. Dies ist ein Empfundenes oder ein Empfindungsinhalt. Sondern die Empfindung ist — die Empfindung, d. h. sie ist zunächst die durch den optischen Reiz erzeugte psychische Erregung oder Bewegung. Eine solche muß der Reiz auslösen, wenn das optische Bild, oder allgemeiner gesagt, das Bewußtseinsbild zu stande kommen soll. Diese psychische Erregung oder Bewegung ist das dem Bewußtseinsbild notwendig zu Grunde liegende, das, wodurch dies ins Dasein gerufen wird, das, was

sich dem Bewußtsein im Auftreten des Bildes verrät; sie ist mit einem Worte der Empfindungsvorgang im Gegensatz zum Empfindungsinhalt.

Und diesen Empfindungsvorgang müssen wir nun, wenn der Empfindungsinhalt von Lust begleitet ist, als einen Vorgang von besonderer Einheitlichkeit betrachten; zugleich je nach der Höhe der Lust oder dem positiven „Interesse“, das wir an dem Empfindungsinhalt nehmen, als einen in sich mehr oder minder reich differenzierten Vorgang.

Sehen wir nun aber hiervon im Weiteren einstweilen ab. In jedem Fall ist der Empfindungsvorgang, der einer gesehenen Farbe zu Grunde liegt, oder in welchem die Empfindung der Farbe besteht, jedesmal ein Vorgang, eine Erregung, eine psychische Bewegung von eigenartigem Charakter.

Dieser Charakter kommt in dem zugehörigen Empfindungsinhalt zum Ausdruck; aber nicht vollkommen. Dies zeigt sich etwa in Folgendem.

Farben- und Tonempfindungen können etwas Gemeinsames haben. Wir sprechen von tiefen Farben und von tiefen Tönen, und haben dabei das Bewußtsein, daß das identische Prädikat „tief“ eine Gleichartigkeit der Farben- und Tonempfindung bezeichnet. Wir sagen auch wohl direkt, der Vokal „U“ sei vergleichbar dem tiefen „Blau“. Andererseits scheinen uns helle Farben und hohe Töne innerlich verwandt.

Dies nun kann nicht heißen, daß in den Tönen und Farben, diesen Empfindungsinhalten, etwas Gemeinsames liege. Diese Inhalte sind an sich schlechterdings unvergleichbar. Farben haben keine hörbaren, sowie Töne keine sichtbaren Qualitäten. Ein bestimmtes Blau ist blau, dunkel, d. h. dem Schwarz angenähert; es ist gesättigt, d. h. von grau möglichst weit entfernt. Damit ist das Blau völlig bezeichnet. Aber keines dieser Prädikate kommt in dem Vokalklang „U“ vor.

Die Übereinstimmung zwischen dem tiefen Ton und der tiefen Farbe muß also wo anders gesucht werden. Und man sieht leicht, wo allein sie gesucht werden kann.

Es besteht zunächst zwischen den beiden Erlebnissen, tiefe Farbe und tiefer Ton, eine Übereinstimmung hinsichtlich

der Weise, wie sie mich anmuten, nämlich eigentümlich ruhig, ernst, breit u. s. w.

Aber diese übereinstimmende Weise meines Angemutetseins durch die tiefe Farbe und den tiefen Ton muß nun ihren Grund haben. Und dieser kann nur liegen in einer Übereinstimmung des Ton- und des Farbenerlebnisses selbst. Da diese Übereinstimmung sich aber nicht in den Bewußtseinsinhalten findet, so muß sie jenseits derselben liegen. Und dies kann nur heißen: Es muß eine Übereinstimmung in den Empfindungsvorgängen bestehen.

Hier sehen wir also, Empfindungsvorgänge können übereinstimmende Momente in sich tragen, denen nichts Gemeinsames in den Empfindungsinhalten entspricht. Es können also überhaupt Empfindungsvorgänge Eigenschaften besitzen, die in den zugehörigen Empfindungsinhalten kein Korrelat haben.

Dieser Sachverhalt ist nicht verwunderlich. Da die Empfindungsvorgänge die Inhalte ins Dasein rufen, so ist freilich jedesmal die Beschaffenheit des Inhaltes durch die Eigenart des Vorganges oder der psychischen Erregung bedingt. Aber sie braucht nicht durch die ganze Eigenart derselben bedingt zu sein. Es kann in einem Empfindungsvorgang Seiten, Momente, Komponenten geben, in deren Natur es liegt, daß sie für die Beschaffenheit des Empfindungsinhaltes bedeutungslos sind.

Daß es in Farbenempfindungen in der Tat solche Momente gibt, ist nach Obigem außer Zweifel.

Wie dem nun aber sein mag, in jedem Falle bleibt es dabei: Jeder Empfindungsvorgang hat seinen eigentümlichen Charakter. Wir können genauer sagen: Er hat seinen eigentümlichen Erregungscharakter. Dabei ist unter dem „Erregungscharakter“ speziell der Charakter des Empfindungsvorganges verstanden, der, oder soweit er die Weise bedingt, wie ich mich im Erleben des Vorganges „innerlich erregt“, oder „angemutet“ fühle.

Und diesen Erregungscharakter nun müssen wir bei den schönen Farben näher dahin bestimmen, daß wir sagen: Es ist in den ihnen entsprechenden seelischen oder Empfindungs-

vorgängen eine besondere qualitative Einheitlichkeit und Differenziertheit. Und es ist eine reichere Differenziertheit in denjenigen Empfindungsvorgängen, die dem Bild der interessanteren Farbe zu Grunde liegen.

Wohlgefälligkeit der großen Kontraste. Abzuweisende Erklärung.

Nun gefallen aber nicht nur einzelne Farben, sondern es gefallen auch gewisse Farbenverbindungen. Andere Farbenverbindungen dagegen sind mißfällig. Darauf gehen wir etwas genauer ein.

In erster Linie gefallen die Verbindungen kontrastierender Farben, d. h. solcher Farben, die in der Farbenreihe möglichst weit auseinanderliegen. Es gefällt etwa die Verbindung des Gelb mit dem Blau, des Grün mit dem Purpur, des Rot mit dem Blaugrün u. s. w.

Die Wohlgefälligkeit solcher Verbindungen nun hat man auf die Tatsache des physiologischen Farbenkontrastes zurückführen wollen. Derselbe besteht darin, daß komplementäre Farben, etwa Gelb und Blau, Rot und Blaugrün, Grün und Purpur, wenn sie nebeneinander gesehen werden, also auf benachbarte Teile der Netzhaut wirken, sich wechselseitig steigern, daß also beispielsweise Blau neben Gelb und ebenso Gelb neben Blau für unsere Empfindung leuchtender wird, als wenn Blau oder Gelb für sich allein gesehen werden.

Dieser Sachverhalt beruht, wie schon der Name „physiologischer“ Kontrast sagt, auf einem physiologischen Prozeß. Es wirkt, wenn Blau und Gelb nebeneinander gesehen werden, irgendwie der physiologische Vorgang der Blauempfindung auf den physiologischen Vorgang der Gelbempfindung steigernd ein, und umgekehrt.

Nichts anderes nun, als diese physiologische Steigerung des Blau und des Gelb soll der Grund sein, warum das Nebeneinander der beiden Farben gefällt.

Dies geht aber offenbar nicht an. Träfe die fragliche Erklärung zu, dann müßte die Zusammenstellung zweier Farben

immer wohlgefällig sein, wenn beide eine besondere Leuchtkraft haben. Es müßte dies insbesondere der Fall sein, auch wenn beliebige Farben an sich eine höhere Leuchtkraft besitzen. Durch welchen außerhalb der Seele liegenden Tatbestand die erhöhte Leuchtkraft zu Wege gebracht wird, ist ja natürlich für die Seele, in welcher allererst das Lustgefühl zu stande kommt, völlig gleichgültig. Für sie existiert in jedem Falle nur der Erfolg, d. h. die hohe Leuchtkraft.

Die Annahme aber, daß die Verbindung beliebiger Farben wohlgefällig sei, wenn die Farben eine genügend hohe Leuchtkraft besitzen, trifft nicht zu. Wenn ich ein möglichst leuchtendes Grün und ein möglichst leuchtendes Blau nebeneinanderstelle, so finde ich: Diese Farbenzusammenstellung wird durch die hohe Leuchtkraft nicht erfreulicher, sondern unerfreulicher.

Lassen wir also diese Theorie. In der Seele, sage ich, kommt das Gefühl der Lust an der Farbenverbindung zu stande. Dieses Lustgefühl haftet in unserem ersten Beispiel daran, daß die Empfindung des Gelb und die Empfindung des Blau zusammentreffen. Diese Empfindungen müssen also in der Seele zu einander in eine besondere Beziehung treten. Daraus erst kann das Lustgefühl sich ergeben.

Jetzt fragt es sich: Welcher Art ist diese Beziehung? Diese Frage nun können wir nur beantworten nach Analogie derjenigen Fälle, in welchen wir den Grund des Gefühles der Lust unmittelbar anzugeben in der Lage sind. Tun wir dies aber, dann lautet die Antwort: Die fraglichen Empfindungsvorgänge müssen etwas Gemeinsames haben. Andererseits muß doch in ihnen das Gemeinsame auch wiederum differenziert sein. Wir sahen aber allgemein: Der günstigste Fall für das Lustgefühl ist jederzeit gegeben, wenn Kontrastierendes doch zugleich ein gemeinsames Element in sich schließt, das eben in diesem Kontrast sich differenziert. Das Auseinandergehen eines Gemeinsamen im Kontrast ist die vollkommenste Differenzierung. Das Prinzip der Differenzierung eines Gemeinsamen aber ist das oberste Prinzip des Lustgeföhles überhaupt.

Nun kontrastieren die beiden Farben Gelb und Blau tatsächlich mit einander. Im Blau findet sich nichts von dem

Spezifischen des Gelb, und im Gelb nichts vom Spezifischen des Blau. Es ist also die eine Bedingung des Lustgeföhles hier ohne Weiteres gegeben.

Dagegen können wir die Verwirklichung der anderen Bedingung nicht so unmittelbar konstatieren. Die beiden Empfindungsvorgänge, die Empfindung des Gelb einerseits, die des Blau andererseits, sind, soweit sie nicht in den Empfindungsinhalten sich dem Bewußtsein kund geben, nicht unmittelbar beobachtbar.

Einheitlichkeit im Kontrast.

Was nun aber die unmittelbare Beobachtung uns nicht zu sagen vermag, müssen wir gedanklich ergänzen. Wir müssen ein Gemeinsames der Vorgänge der Gelb- und Blauempfindung annehmen.

Doch gibt es immerhin auch Tatsachen, die uns auf die Existenz dieses Gemeinsamen unmittelbar hinweisen. Gelb und Blau sind Farben im engeren Sinn. Es liegt in ihnen das „Bunte“, d. h. das eigentümlich Belebende, das allen Farben eignet, und dem Weiß, Schwarz, Grau fehlt. Dies weist auf ein gemeinsames Moment in den beiden Farbenempfindungen oder in den seelischen Erregungen, die diesen beiden Farben zu Grunde liegen. Ein solches müssen wir also statuieren, obgleich, wie gesagt, Gelb, dieser Empfindungsinhalt, nichts von Blau, und Blau, dieser Empfindungsinhalt, nichts von Gelb in sich trägt.

Aber wir können hier noch auf eine andere Tatsache verweisen, die für uns ausschlaggebender ist. Ich meine die Eigenart des Gefühlserlebnisses, das ich habe, wenn ich beide Farben zusammen sehe.

Ich habe angesichts dieses Zusammens ein unmittelbares Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit der Farben. Dies ist ein Gefühl derselben Art, wie ich es etwa habe angesichts der Konsonanz von Tönen. Daher man auch immer wiederum von Farbenharmonien gesprochen und diese mit der Tonkonsonanz in Vergleich gestellt hat. Ich habe in beiden Fällen ein gleichartiges Gefühl des Einklanges oder des Zusammenstimmens.

Das Gefühl der Konsonanz nun hat, wie wir noch sehen werden, seinen Grund darin, daß in den Empfindungen der konsonanten Töne ein gemeinsames Element sich findet, und in der Verbindung derselben heraustritt, ein gemeinsamer Grundrhythmus.

Wenn dem aber so ist, so müssen wir annehmen, daß es sich mit den „harmonischen“ Farbenverbindungen analog verhält.

Oder wenn wir von dieser Analogie zwischen der Farbenharmonie und der Tonkonsonanz absehen: Ich erinnere noch einmal an jene oben abgewiesene Theorie, die Lust an der Verbindung von Blau und Gelb entstehe daraus, daß beide Farben sich wechselseitig steigern, daß im Nebeneinander der beiden das Blau blauer, das Gelb gelber wird. Offenbar liegt in dieser Steigerung der Blauheit des Blau und der Gelbheit des Gelb ein weiteres, qualitatives Auseinandergehen der beiden Farben.

Ein solches nun besteht zweifellos für unsere Empfindung. Aber es besteht nicht für unser Gefühl. Sondern hier findet das Gegenteil statt. Die beiden Farben gehen in ihrem Nebeneinander für mein Gefühl nicht weiter auseinander, sondern sie vereinheitlichen sich. Sie erscheinen einander genähert; sie scheinen unmittelbar durch ein Gemeinsames verbunden.

Sagen wir dies genauer: Was ich erlebe, wenn mir Gelb und Blau nebeneinander gegeben sind, ist nicht bloß dasjenige, was ich erlebe, wenn ich Gelb sehe, und außerdem dasjenige, was ich erlebe, wenn ich Blau sehe. Sondern ich erlebe angesichts der Verbindung beider zugleich ein Neues, in Gelb und Blau zusammen nur einmal Gegebenes. In dies Gemeinsame scheinen Gelb und Blau getaucht. Sie erscheinen für mein Gefühl vereinheitlicht. Das Gelb ist in der Verbindung nicht mehr das heitere, lustige, leichtlebige und zugleich etwas freche Gelb, das Blau nicht mehr das ruhige, ernsthafte Blau, sondern beide vereinigen sich zu dem Fröhlich-Ernsten des „Gelb und Blau“; ich habe gegenüber dem Ganzen aus beiden ein einheitliches Gefühl; ich verspüre eine identische Weise des innerlichen Angemutetseins, die doch zugleich einen vollen Gegensatz in sich schließt. Die Gefühlserlebnisse angesichts des Blau und angesichts des Gelb sind diesem einen Gefühls-erlebnis, das dem Blau-Gelb gilt, ein- und untergeordnet.

Und diesem Gefühlstatbestand nun müssen wir einen entsprechenden Tatbestand in den psychischen Erregungen, den „Farbenempfindungsvorgängen“, zu Grunde legen. Auch in diesen muß ein einheitliches, mit sich identisches Moment sein, in welchem beide sich decken; und darin eingeordnet das Besondere der beiden gegensätzlichen Erregungen. So nur wird uns das Wohlgefallen an der fraglichen Farbenverbindung verständlich.

Mittlere Intervalle. Triaden.

Gehen wir aber weiter. Neben den vollen Kontrasten, den „großen Intervallen“, stehen die mittleren Intervalle. Rot und Blau kann noch als voller Kontrast gelten, obgleich die absolute Gegenfarbe zu Rot, wie oben gesagt, das Blaugrün ist. Rot und Gelb stehen einander qualitativ näher. Aber auch sie sind noch in genügendem Maße qualitativ außer einander.

Dagegen stehen Grün und Blau einander allzu nah; sie sind nicht klar genug geschieden; beide sind in gewisser Weise Dasselbe und auch nicht Dasselbe. Darum ist die Verbindung von Grün und Blau die wenigst gefällige Verbindung benachbarter Grundfarben. Dabei verstehe ich unter den „Grundfarben“ das reine Rot, Gelb, Grün und Blau.

Hiermit ist im Grund schon gesagt, daß neben Zusammenstellungen von zwei Farben auch solche von drei Farben wohlgefällig sein können. Voraussetzung ist auch hier, daß die Farben in genügendem Maße als qualitativ außer einanderliegend erscheinen. Zugleich muß auch bei ihnen ein die Farbenempfindungen vereinheitlichendes Element, ein „Gemeinsames“ angenommen werden. Es ist uns erfreulich, daß uns auf der Basis dieses Gemeinsamen die auseinanderliegenden Modifikationen des Gemeinsamen geboten werden.

Es ist begreiflich, daß von allen Farbentriaden keine der Triade Rot, Gelb und Blau gleich kommt. Rot und Gelb kontrastieren beide aufs Deutlichste mit Blau; im Übrigen ist der qualitative Abstand von Rot und Gelb der größte, der zwischen zwei benachbarten Grundfarben vorkommt, größer als der von Gelb und Grün, und noch größer als der von Grün und Blau

Hier ziehen wir nun aber gleich ein neues Moment herein. Die soeben bezeichnete Triade Rot, Gelb, Blau erscheint verbessert, wenn das Gelb weniger gesättigt genommen wird, oder wenn, wie in dem Gelb der Seide, zum Gelb der neutrale Glanz hinzutritt. Rot und Blau haben ein Gemeinsames auch durch die relative Dunkelheit oder ihre Annäherung an Grau. Dies nun wird zu einem gemeinsamen Momente der ganzen Triade, wenn auch in dem Gelb eine solche Annäherung stattfindet.

Kleine Intervalle.

Hiermit ist aber zugleich der Übergang gemacht zu den weiteren wohlgefälligen Farbenverbindungen. Ich bemerke gleich: Bei ihnen kann an dem Rechte unserer obigen Erklärung keinerlei Zweifel mehr bestehen. Es ist aber ausgeschlossen, daß derselbe allgemeine Sachverhalt, die Wohlgefälligkeit von Farbenverbindungen, im Einzelnen ganz und gar verschiedene Gründe habe.

Ich denke hier zunächst an die wohlgefälligen „kleinen Intervalle“.

Manche Psychologen versichern, Grüngelb sei eine ebenso einfache Farbe wie Grün und Gelb. Dies ist in gewissem Sinne zweifellos richtig. Wenn ich Grüngelb sehe, so sehe ich nicht etwa Grün und daneben Gelb, sondern ich sehe keines von beiden. Ich sehe die neue Farbe Grüngelb. Aber dies hindert nun nicht, daß ich in meiner Betrachtung, oder apperzeptiv, das Grün und das Gelb im Gelbgrün scheidet, während ich in dem reinen Grün oder dem reinen Gelb keine solche Unterscheidung vorzunehmen vermag. Nicht für mein Auge, wohl aber für meine Apperzeption oder Auffassung liegt in dem Grüngelb beides, Grün und Gelb. Und entsprechendes gilt vom Rotgelb.

Rotgelb und Grüngelb nun stimmen zusammen, und zwar, so viel ich sehe, umsomehr, je mehr das den beiden Farben Gemeinsame, das Gelb, als die identische Grundfärbung erscheint, die in beiden Farben nach entgegengesetzter Richtung,

einerseits nach Rot, andererseits nach Grün differenziert oder determiniert erscheint.

Das Gleiche gilt von der Verbindung von Gelbgrün und Blaugrün.

Dieser Sachverhalt nun entspricht, wie man sieht, durchaus unserem Gesetze der Differenzierung und differenzierenden Unterordnung.

Auch Verbindungen einer Grundfarbe mit der benachbarten Mischfarbe können vortrefflich sein. Sie scheinen mir wiederum um so besser, je mehr die gemeinsame Farbe als identische Grundfarbe erscheint, und doch zugleich die beiden Farben deutlich auseinandergehen. Ich stelle etwa neben ein Rotgelb ein Gelb und nehme dabei das letztere matter, dem Grau angenähert, so daß es dem Gelb in dem Rotgelb der Masse nach gleichzustehen scheint. Dann erscheint mir die Verbindung besonders erfreulich.

Mißfällige kleine Intervalle.

Die hier überall vorausgesetzte Erklärung der Farbenharmoneie findet nun aber ihre auffallendste Bestätigung, wenn wir der soeben erwähnten Verbindung andere scheinbar gleichartige gegenüberstellen. Ich stelle Rot neben Purpur. Diese Verbindung ist schlecht, obgleich beide Farben rot sind, in Purpur aber mit dem Rot das zu ihm genügend kontrastierende Blau sich verbindet. So sind überhaupt die Farbenzusammenstellungen des Rot und Blau mit den zwischenliegenden, purpurnen und violetten Färbungen wenig gefällig.

Aber hier ist nun zu bedenken: Wir nennen freilich das Violett rötlichblau, und ebenso das Purpur bläulichrot, und wir haben dazu unsere guten Gründe. Aber diese beiden Farben zerlegen sich für unseren unmittelbaren Eindruck nicht in gleicher Weise in Blau und Rot, wie sich etwa das Gelbgrün in Gelb und Grün zerlegt. Sondern das Purpur erscheint uns wie ein Rot, nur wie ein anderes als das reine Rot. Und Violett ist für den unmittelbaren Eindruck Blau, nur eben ein anderes Blau als Blau. Demgemäß erscheinen also

Purpur und Rot in ihrer Verbindung als Dasselbe und wiederum als nicht Dasselbe, ohne daß sich das Gemeinsame der beiden scheidet von dem, was sie trennt. Und dies ist, wie wir wissen, ein Grund des Unlustgefühles.

Wie man sieht, ist der Sachverhalt hier derselbe, wie bei der Verbindung von Grün und Blau, im Vergleich etwa mit der Verbindung von Rot und Gelb. Grün und Blau, so sagte ich, scheinen in gewissem Grade dieselbe Farbe und doch wiederum nicht. Auch in ihnen scheidet sich nicht das Gemeinsame von dem, was sie unterscheidet.

Verschiedene Wirkung der großen und der kleinen Intervalle.

Zwei Arten von wohlgefälligen Farbenverbindungen sind im Bisherigen nebeneinander gestellt worden. Achten wir jetzt auch noch darauf, daß der Eindruck, den wir von beiden haben, qualitativ nicht der gleiche ist. Die großen Kontraste, wie der zwischen Blau und Gelb, sind hart, laut, die kleinen Intervalle ergeben eine sozusagen intimere, stillere und innigere Befriedigung. Jene Harmonie ist Zusammengehörigkeit wie diese, aber von minderer Unmittelbarkeit.

Zweifellos nun liegt dies daran, daß bei den kleinen Intervallen vermöge der identischen Basis, d. h. der gemeinsamen Grundfärbung, eine vollkommenere qualitative Einheitlichkeit besteht. Diese läßt ein gesteigertes Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit entstehen, oder gibt diesem Gefühl eine Innigkeit, die bei den harten Kontrasten fehlt.

Von hier aus dürfen wir nun aber wiederum zurückschließen. Wird bei diesen kleinen Intervallen die Steigerung des Gefühls der qualitativen Zusammengehörigkeit durch dieses besondere gemeinsame Element bedingt, dann muß auch das Gefühl der qualitativen Zusammengehörigkeit, das ich bei der Zusammenstellung von Blau und Gelb habe, auf dem Dasein eines Gemeinsamen oder eines qualitativ vereinheitlichenden Elementes, obzwar eines solchen von minder starker Wirkung, beruhen.

Andererseits üben doch auch die großen Kontraste, wie Gelb und Blau, wiederum eine besonders starke Wirkung. Diese beruht auf der deutlicheren Scheidung der Farbe.

Es ist aber eine allgemeine Beobachtung, daß überall, wo Gegensätzliches vereinheitlicht ist, die stärkeren und unvermittelten Kontraste eine unmittelbarere Eindrucksfähigkeit besitzen. Der ungebildete Geschmack liebt überall starke Kontraste; der durch ein größeres Maß der Einheitlichkeit gemilderte, der vermittelte Kontrast erfordert einen feineren Sinn. So ist es kein Wunder, wenn auch die starken Farbenkontraste, die unvermittelte Buntheit, dem ungebildeten Geschmack unmittelbarer einleuchtet.

Allerlei vereinheitlichende Faktoren. — Verbindung verschiedener Helligkeitsgrade.

Mit den kleineren Intervallen können wir weiterhin unmittelbar zusammenstellen die „Merochromie“. Es gefällt eine Zusammenstellung von mancherlei Farben, wenn zu ihnen allen ein gemeinsamer Farbenton hinzutritt, so daß sie alle auf den gleichen Grundton gestimmt erscheinen. Hier liegt, wie man sieht, das gleiche Prinzip vor, wie in den soeben erwähnten Fällen.

Damit wiederum können weitere Tatsachen in Zusammenhang gebracht werden. Nicht nur durch einen gemeinsamen Farbenton, sondern auch durch einen gemeinsamen Lichtcharakter können Farben eine Vereinheitlichung erfahren, und demgemäß zusammenstimmend oder in höherem Grade zusammenstimmend gemacht werden. In der Glasfarbe bildet das Durchleuchtete, in der Seidenfarbe der Glanz der Seide, in den orientalischen Teppichen der gemeinsame Fettglanz, die Zumischung von Grau zu den hellen Farben Gelb und Weiß, wodurch diese Farben den dunkleren angenähert werden, endlich bei alten Teppichen der Staub und Schmutz ein vereinheitlichendes Element. Andererseits wirken vereinheitlichend auch Trennungen durch neutrale Linien, in Schwarz und Weiß und glänzendem Golde.

Alle diese Elemente nun, zu denen weitere hinzugefügt werden könnten, steigern den Eindruck eines gemeinsamen Grundes, aus welchem die Mannigfaltigkeit und der Gegensatz der Farben sich differenzierend heraushebt.

Weiter ist hier zu erwähnen die Wohlgefälligkeit der Zusammenstellungen von verschiedenen Helligkeitsgraden derselben Farbe. Indem wir hier die Farbe als „dieselbe“ bezeichnen, geben wir ohne weiteres zu erkennen, daß wir die Farbe von ihrem Helligkeitsgrade zu unterscheiden wissen. Es tritt also bei solchen Farbenzusammenstellungen das Gemeinsame der Farbe dem Gegensatz der Helligkeiten entgegen.

Ineinanderübergehende Farben.

Nicht durchaus auf gleiche Stufe mit den Zusammenstellungen von Farben darf endlich das stetige Ineinanderübergehen derselben gestellt werden. Doch erweist sich auch hier wieder unser allgemeines Prinzip als gültig.

Zunächst scheint, was wir bei solchem Ineinanderübergehen beobachten, mit oben Gesagtem im Widerspruch zu stehen. Auch Farben, die, hart oder unvermittelt nebeneinandergestellt, disharmonieren, vertragen sich trefflich, wenn eine in die andere stetig übergeht. So ist etwa der stetige Übergang von Violett oder Blaurot in Rot keineswegs mißfällig, so gewiß, wie oben gesagt, das unvermittelte Nebeneinander dieser beiden Farben allerdings mißfällt.

Hier ist aber zu bedenken: Dieses Ineinanderübergehen hat zunächst eine besondere vereinheitlichende Kraft. Ich sehe etwa aus einem Blaurot das Rot da und dort stetig heraustreten. Dabei sehe ich nirgends das Blaurot und das Rot nebeneinander. Es ist nirgends ein Gegensatz. Die ganze Fläche ist eine einheitliche, nicht eine aus Flächen von verschiedenen Farben zusammengesetzte. Zugleich sehe ich doch in der einheitlichen Fläche verschiedene Farben.

Vor allem aber ist hier Gewicht zu legen auf das „stetige Heraustreten“: Das Rot tritt nicht an einer Stelle zu Blaurot hinzu, sondern es tritt daraus heraus. Es ist also in dem

Blaurot überall da. Sehe ich es an einer anderen Stelle nicht, sondern statt dessen das Blaurot, so liegt dies daran, oder scheint daran zu liegen, daß dort Blau darübergedeckt ist und das Rot nur durch dasselbe hindurchscheint oder hindurchschimmert. Mit anderen Worten, das Ganze erscheint als ein Rot, über dem ein bald dichteres, bald minder dichteres Blau liegt.

Und damit ist nun für meine Auffassung eine Scheidung gegeben; und mit dieser ein Kontrast. Es besteht für meinen Eindruck in Wahrheit nicht Rot und die davon verschiedene Farbe Blaurot, sondern, was ich habe, ist für mich Blau und Rot, nur in dieser eigentümlichen Verbindung, die ich bezeichne als ein Durchscheinen der einen Farbe durch die andere und ein volleres Heraustreten der ersteren an dieser oder jener Stelle.

So ist es verständlich, daß dies stetige Heraustreten des Rot aus dem Blaurot wohlgefällig ist, während das Nebeneinander der beiden Farben mißfällig wäre.

Und es ist begreiflich, daß in der Malerei das Nebeneinander beliebiger, benachbarter Farben erfreulich sein kann, wenn beide nicht hart aneinander grenzen, sondern ineinanderübergehen. Es ist endlich auch begreiflich, daß vor allem das Heraustreten der Grundfarbe aus der Mischfarbe, nicht umgekehrt, diese erfreuliche Wirkung übt.

Prinzip der „Decke“.

Der hier bezeichnete besondere Sachverhalt, das „Durchscheinen durch eine Decke“, kommt auch in Frage bei dem stetigen Übergang verschiedener Helligkeits- oder Sättigungsgrade einer und derselben Farbe ineinander. Das Dunkel oder Grau erscheint hier als eine Decke, aus welcher die Farbe sich stetig herausarbeitet. Daraus ergibt sich auch hier neben der vollen Vereinheitlichung eine bestimmtere Scheidung.

Diese Vorstellung der „Decke“ und des „Durchscheinens“ durch dieselbe hat nun aber noch eine weitere Bedeutung. Auch wo die aus dem Dunkel heraustretende Farbe völlig

deutlich sichtbar wird, scheint die Decke, — da wir sie ja nirgends aufhören sehen — noch zu bestehen. Wir ziehen dieselbe demgemäß auch hier ab. Das Ergebnis ist, daß die Farbe eindrucksvoller, oder für unser Gefühl eine intensivere oder leuchtendere Farbe wird. Das Ineinanderübergehen ergibt also hier mit der besonders innigen Vereinheitlichung und Scheidung zugleich eine Steigerung der absoluten Wirkung der Farbe.

Natürlich gilt dies auch von jenem Rot, das aus dem Blaurot heraustritt. Es gilt überhaupt von allen stetigen Farbenübergängen. Jede Farbe überhaupt, die aus einer anderen stetig heraustritt, wird in ihrer Wirkung gesteigert.

Schließlich ist aber diese Vorstellung der „Decke“ doch nicht durchaus an das stetige Ineinanderübergehen oder Heraustrreten von Farben gebunden. Ich erinnere hier zunächst noch einmal an das nach Grau gestimmte Weiß und Gelb der orientalischen Teppiche. Dies Grau, sagte ich, vereinheitlicht. Es tut dies, indem es diese hellen Farben den übrigen, an sich dunkleren, und dadurch dem Grau verwandteren Farben nähert. Die „Vereinheitlichung“ nun macht, vielmehr sie schließt ohne weiteres in sich, daß ich nun auch die dunkleren Farben in gleichem Lichte betrachte, d. h. daß mir ihre Dunkelheit oder ihre natürliche Annäherung an Grau ebenso als eine Zutat zur reinen Farbe erscheint, wie das Grau des Weiß und Gelb es ist. Oder kurz gesagt, ich gewinne auf Grund des Grau in dem Weiß und Gelb, und der gedanklichen Vereinheitlichung desselben mit dem Dunkel der dunkleren Farben, auch hier die Vorstellung einer einheitlichen, über alle Farben gebreiteten Decke. Und diese Decke ziehe ich nun zunächst ab von dem Weiß und Gelb. Ebendarnit aber zugleich von den anderen Farben. Und damit scheinen diese farbiger. Es erscheint etwa das reine Rot roter, das reine Blau blauer, es erscheinen beide gesättigter als sie sind. Sie erscheinen so, d. h. sie wirken vermöge meiner Betrachtungsweise entsprechend.

In wie hohem Grade ich in der Tat bei Teppichen der bezeichneten Art von dem Weiß oder Gelb das Grau abziehe,

davon kann man sich leicht überzeugen. Vergleicht man das Weiß mit einem wirklichen Weiß, so ist man erstaunt, wie wenig weiß es in der Tat ist. Nun, dieser Abzug des Grau von dem Weiß kommt, in dem Maße als das Ganze nicht als ein Nebeneinander auseinanderfallender Farben, sondern als eine Farbeneinheit erscheint, notwendig den anderen Farben mit zu gute.

Und dies ist nun wiederum auf andere Fälle zu übertragen. Jeder, eine Mehrheit von Farben vereinheitlichende Farbenton läßt die Farben, die trotz dieses Farbentones satt heraustreten, gesättigter erscheinen.

Und endlich gilt ein Gleiches, wie von einem solchen Farbenton, auch von jenen anderweitigen Mitteln der Vereinheitlichung, dem Glanz, dem Schmutz u. s. w. Erscheint die Schmutzdecke als eine einheitliche, so ziehen wir sie auch von den reinen Farben ab. Damit erscheinen diese leuchtender.

So ist schließlichs überall nicht der harte Kontrast das beste Mittel der Heraus- oder Hervorhebung einer Farbe, sondern der verminderte Kontrast, der die Farbe als durch eine Decke hindurch gesehen und demnach an sich leuchtender oder gesättigter erscheinen läßt.

Zweites Kapitel: Einfühlung in Farben.

„Kraft“ der Farbe.

Im Vorstehenden sind, wie man sieht, nicht alle möglichen Verbindungen von Farben erwähnt. Es sind aber die Betrachtungsweisen aufgezeigt, aus welchen ihre Wohlgefälligkeit bezw. Mißfälligkeit verständlich werden kann.

Alles aber, was bisher über die Wirkung der einzelnen Farbe, wie über die Wirkung der Farbenverbindungen gesagt wurde, bedarf nun noch einer Ergänzung.

Ich betrachtete die Farbe im Obigen als Farbe; aber sie ist mehr. Die Farbe ist in sich lebendig. Und sie ist eingetaucht in eine Stimmung. Dadurch erst wird sie zum eigentlich ästhetischen Objekt.

Hier ist zunächst eine Tatsache zu betonen, die allgemeinere Bedeutung hat. Wir begegnen an dieser Stelle einer „Einfühlung“, durch welche die bisher besprochenen Möglichkeiten der Einfühlung eine Ergänzung erfahren. Sie ist früher erwähnten Einfühlungen gleichartig. Doch hat sie auch wiederum ihr Eigenartiges. Sie ist vor allem elementarster Art.

Ich nenne die leuchtende und gesättigte Farbe eine „kräftige“ Farbe. Ich nenne ebenso den lauten Ton einen „kräftigen“ Ton. Auch in der intensiven Wärme liegt für mich „Kraft“.

Dies erinnert uns zunächst an das, was ich Eingangs des ersten Kapitels bemerkte: Wir bezeichnen gewisse Farben und gewisse Töne mit dem gemeinsamen Prädikat „tief“. Dies nicht darum, weil wir in den Empfindungsinhalten, „tiefe Farbe“ und „tiefer Ton“ genannt, etwas Gemeinsames fänden, sondern weil uns beide in gleicher Weise anmuten.

Analoges muß nun auch hier gesagt werden: Wir finden auch nicht in den Empfindungsinhalten „leuchtende und gesättigte Farbe“, „lauter Ton“, „intensive Wärme“ genannt, eine gemeinsame Qualität, die den Namen „Kraft“ tragen könnte, sondern dieser identische Name bezeichnet eine gleichartige Weise, wie uns diese qualitativ verschiedenen und unvergleichbaren Empfindungserlebnisse anmuten.

Doch steht die Sache in diesem letzteren Falle auch wiederum eigenartig. „Kraft“ wird von mir — nicht gesehen, noch gehört, noch getastet; ich kann sie nur fühlen. Kraft ist mir einzig gegeben und bekannt als Kraft meines Wollens und Tuns.

Dies gilt, wie überall, so auch hier. Die Kraft der Farbe ist die Kraft meiner Auffassung oder meines apperzeptiven Tuns.

Aber sie ist nicht die Kraft der Auffassung, die ich willkürlich aufwende, sondern diejenige, die die Farbe, vermöge ihrer Qualität, nämlich derjenigen, die ich durch die Prädikate

„Leuchtend“ und „Gesättigt“ bezeichne, beansprucht. Die „kraftvolle“ Farbe zieht mich mit gewisser Kraft zu sich hin, d. h. ich erlebe in mir einen Antrieb, eine Tendenz, eine Nötigung, kurz ein Streben, mich ihr zuzuwenden. Dies Streben ist mein Streben, aber ich erlebe es unmittelbar als nicht aus mir, sondern aus der Farbe und ihrer eigenartigen Qualität stammend, daran gebunden, also dazu „gehörig“. Und dies Streben hat eine gewisse Kraft. Die Kraft der Farbe ist also Kraft meines Strebens, aber eines, zu ihrer besonderen Qualität „gehörigen“, d. h. an sie unmittelbar gebundenen, in und mit ihr unmittelbar gegebenen Strebens. Sie ist insofern allerdings Kraft der Qualität der Farbe, oder Kraft der so beschaffenen, d. h. der leuchtenden und gesättigten Farbe. Sie ist in dieselbe „eingefühlte“ Kraft. Sie ist in sie „eingefühlt“ in demselben Sinne und in derselben Weise, wie die Kraft des Steines, der auf meiner ausgestreckten Hand liegt und dieselbe herabzudrücken droht, in den Stein eingefühlt ist. Auch hier erlebe ich, so sahen wir oben, einen fühlbaren Antrieb, eine Tendenz, eine Nötigung, kurz ein Streben — nicht der Apperzeption, wohl aber der Abwärtsbewegung meiner Hand. Auch hier erscheint das Streben, weil es durch den Stein mir aufgenötigt ist, als Streben des Steines; und demgemäß die Kraft dieses Strebens als Kraft des Steines.

Solchen Ursprunges nun ist auch die Kraft der „kräftigen“ Farbe. Sie ist die Qualität der Farbe, das Leuchtende und Gesättigte an ihr, sofern für mich in dieser Qualität ein kraftvoller Antrieb zum Apperzipieren, oder ein Antrieb zu kraftvollem Apperzipieren liegt, sofern ich mich im Erleben der Farbe und ihrer Qualität zu solchem inneren Kraftaufwand aufgefördert fühle.

Aber nicht nur die leuchtende und gesättigte Farbe hat Kraft. Auch die minder leuchtende und gesättigte kann Kraft haben. Auch sie kann mich zu sich hin und in sich hineinziehen. Nur ist dies eine andere Kraft. Eine solche Farbe zieht mich in sich hinein mit sanfterer Gewalt.

Und so hat schliesslich jede Farbe nicht nur mehr oder minder Kraft, sondern Farben haben eine immer andere und

andere Kraft. In immer anderer Weise strebe ich, indem ich mich ihnen zuwende, sie zu erfassen und zu halten, und sie zu erschöpfen. Und immer erscheint die Kraft dieses Strebens, weil ich das Streben, also auch die Kraft, als aus der Farbe stammend erlebe, als eigenartige Kraft der Farbe.

Was ich hier von der Farbe sage, läßt sich auf andere Empfindungsinhalte, insbesondere auf Töne und Klänge, ohne weiteres übertragen. Hier aber ist zunächst die Rede von der Farbe.

Farben und Stimmungen.

Von dieser Kraft der Farbe, und der Eigentümlichkeit dieser Kraft, ist nun aber noch verschieden die Stimmung, die in der Farbe liegt. Freilich wird die Kraft, nachdem einmal die Stimmung gegeben ist, notwendig auch zur Kraft dieser Stimmung.

Ich nannte schon oben das Gelb heiter, fröhlich, leichtlebig u. s. w. So hat jede Farbe ihren Stimmungscharakter. Ich verzichte darauf, diese Stimmungscharaktere im Einzelnen zu bezeichnen. Die Wendungen, in denen man sie bezeichnen mag, sind nicht eindeutig. Sie haben für diesen diese, für jenen jene besondere „Klangfarbe“. „Gefühl ist alles; Name ist Rauch und Schall“.

Zunächst nun leuchtet hier wiederum ein: So gewiß die Farbe mit allen ihren Qualitäten Inhalt meiner Gesichtsempfindung ist, so gewiß ist Heiterkeit, Fröhlichkeit u. s. w. nichts dergleichen. Sondern, was diese Namen besagen, ist mir einzig bekannt als eine Gesamtzuständlichkeit meiner Persönlichkeit, eine umfassende Weise mich innerlich zu verhalten oder zu betätigen, kurz als eine „Stimmung“. Stimmungen aber sehe ich nicht, sondern ich erlebe sie in mir.

Vielleicht meint man, die Heiterkeit des Gelb sei lediglich ein anderer Name für eine Färbung meines Lustgefühles. Das Gelb sei heiter, dies besage lediglich, daß ich angesichts des Gelb ein eigentümlich gefärbtes Gefühl der Freude oder der Befriedigung habe.

Dazu ist zu sagen: An solcher Färbung des Lustgeföhles ist kein Zweifel. Aber die Stimmung ist etwas von ihr durchaus Verschiedenes. Auch angenehmen Geschmacksempfindungen gegenüber habe ich ein so oder so gefärbtes Lustgeföh!; darum scheint mir doch der Geschmack nicht in eine Stimmung getaucht. So gewifs in Farben jederzeit eine Stimmung liegt, so gewifs sind Geschmäcke stimmungslos.

Die „Stimmung“ ist, wie gesagt, eine gesamte Weise meines inneren Verhaltens, meiner Aktivität oder Passivität. Die Stimmung der Heiterkeit besagt, daß ich leicht, frei, spielend, die Stimmung des Ernstes, daß ich in einer ruhig intensiven, einer kraftvoll zusammengefaßten und stetig festhaltenden Weise innerlich tätig bin.

Und solche Stimmungen nun verlege ich in die Farbe. Sie sind ein von der Farbe selbst, ebenso wie von dem Geföh! , das ich angesichts der Farbe habe, oder dessen Gegenstand die Farbe ist, Verschiedenes, das ich zu ihr hinzubringe.

Daß es in der Tat so ist, davon habe ich ein unmittelbares Bewußtsein. Ich freue mich über das heitere Gelb, das ernste Tiefblau, das sehnsüchtige Violett, das warme Rot. So ist es nach Aussage meines unmittelbaren Bewußtseins; ich gebe ein unmittelbares Bewußtseins Erlebnis in diesen Worten kund. Diese Worte sagen aber, daß die Heiterkeit, der Ernst, die Sehnsucht nicht bloße Färbungen oder Bestimmtheiten meines Geföhls der Freude sind, sondern zum Gegenstand der Freude gehören. Nicht die Freude, sondern die Farbe, an der ich mich freue, erscheint mir als heiter, ernst sehnsüchtig, warm.

Zugleich erkenne ich doch deutlich diese Heiterkeit, diesen Ernst als etwas von der Gelbheit oder Bläue selbst Verschiedenes. Ich unterscheide im Objekt meiner Freude diese Stimmung von ihrem Träger. Ich erlebe mein Geföh! der Freude nicht lediglich als bezogen auf die Farbenqualität, sondern außerdem auf etwas Anderes, etwas Unsagbares, das sie umschwebt oder worin sie getaucht erscheint, eine sie umgebende Atmosphäre, etwas von ihr Ausströmendes, ihr Atmen.

Dies aber ist die Stimmung. Dieselbe verhält sich zu der gesehenen Farbe, wie überhaupt Stimmungen sich zu dem Sinnlichen zu verhalten pflegen, in dem ich sie finde. Sie ist etwas zur Farbe Hinzukommendes und doch zugleich mit ihr aufs innigste Verbundenes, vergleichbar etwa dem Hall, der entsteht, wenn ich in eine Kirche oder in einen Wald hineinrufe. Auch dieser „Hall“ erscheint mir als etwas zu dem ausgestoßenen Ruf Hinzukommendes und doch unmittelbar dazu Gehöriges. Es ist ein aus ihm heraus Geborenes und ihn Umschwebendes.

Die Stimmung kommt aber zur Farbe nicht von irgendwoher hinzu, sondern sie ist von mir in die Farbe „eingefühlt“.

Einfühlung der Stimmung.

Wie aber ist nun diese Stimmung, oder diese in die Farbe „eingefühlte“ allgemeine Weise meines inneren Verhaltens verständlich?

Hier ist zunächst eine Interpretation abzuweisen. Solche Stimmungsatmosphäre der Farbe kann nicht etwa begründet sein in Erfahrungsassoziationen. Man erinnert wohl, um die Wirkung der roten Farbe zu verdeutlichen, daran, daß Rot die Farbe des Blutes sei, oder die Farbe der Glut. Das Blut aber sei Träger des Lebens und der Lebenswärme, und die Glut erwärme. Und so sei es begreiflich, wenn dem Rot ein Charakter des Warmen, ja des Heilsen inne wohne.

Indes die Farbe des Blutes ist bläulichrot, und die größte Glut ist weißlich. Es müßte also, wenn solche Nebengedanken den Eindruck der Farbe bestimmten, nicht das eigentliche Rot, sondern das bläuliche Rot, und ein andermal eine Farbe, die der Farbe der Weißglut nahe kommt, in höherem Grade den Eindruck des Erwärmenden machen. Das bläuliche Rot ist aber vielmehr ein „kaltes“ Rot, und die weißliche Farbe der Glut ist, wenn sie uns sonst begegnet, das Gegenteil einer „glühenden“ Farbe.

In analoger Weise müßte Blau, das dem Blau des heiteren Himmels an heiteren Tagen gleicht, als eine heitere Farbe erscheinen. Der Charakter des Blauen widerspricht aber dem durchaus.

In Wahrheit gehört die Stimmung zur Farbe in sehr viel unmittelbarer Weise, als aus solchen Erfahrungsassoziationen begreiflich würde. Sie gehört zu ihr in der Weise, wie jedem Rhythmus eine Stimmung zugehört.

Wir sahen im Schlußkapitel über den Rhythmus allgemein: Jedes Erlebnis, das irgend einen bestimmten Erregungscharakter oder irgend welche Rhythmik der inneren Erregung in sich schließt, hat eine Tendenz, die Seele überhaupt in entsprechender Weise zu rhythmisieren. Das Erlebnis schafft sich seine entsprechende psychische Resonanz. Es läßt diejenigen Weisen des inneren Erlebens überhaupt in uns Kraft gewinnen oder anklingen, die seinem eigenen Erregungscharakter gleichartig sind.

Solche Resonanz des Gleichartigen muß nun auch die einzelne Farbe gewinnen. Jede Farbenempfindung ist, wie oben gesagt, eine eigenartige innere Erregung oder Bewegung. Daß nun diese Erregung in der Tat die Fähigkeit besitzt, verwandte Erregungen oder Erregungsweisen zu wecken, oder anklingen zu lassen, dies zeigt schon die Tatsache, daß Farben an Töne, etwa, wie schon oben angedeutet, tiefe Farben an tiefe Töne erinnern.

Besteht aber eine solche Fähigkeit der Farbenempfindung, den in ihr liegenden Rhythmus weiterhin über die Seele ausstrahlen, so muß diese Fähigkeit jederzeit bald mehr, bald minder sich verwirklichen. Und die Wirkung muß auf alles dasjenige sich erstrecken, auf alle die in mir möglichen Erregungen, Gedanken, Vorstellungen, auf die sie ihrer Natur nach sich erstrecken kann. Jene Fähigkeit der Ausstrahlung muß zugleich umso mehr sich verwirklichen, je mehr ich der Betrachtung einer Farbe hingegeben bin. Daß ich ihr „hingegen“ bin, dies sagt ja eben, daß sie in mir das spezifisch Wirksame und mein inneres Geschehen Bestimmende ist. Sie bestimmt dann vor allem den Gesamtwellenschlag meines inneren Erlebens.

Jene Tendenz der einzelnen Empfindung, die Seele nach sich zu stimmen, wirkt sich zunächst aus in einer umfassenden inneren Lebensbetätigung. Wir können aber hinzufügen, sie

wirkt auch auf den Körper, schafft ein entsprechendes körperliches Lebensgefühl, das dann der Stimmung zu einer Art von körperlicher Basis dient.

Stimmung und Farbenkontrast.

Wie die Farbe mehr ist als Farbe, so ist auch die Verbindung von Farben mehr als Verbindung von Farben.

Insbesondere die wohlgefällige Farbenverbindung ist für mein Gesamterleben umso mehr, je mehr ich ihr hingegeben bin, oder gar völlig darin „aufgehe“, eine einheitliche Weise einer umfassenderen inneren Lebensbetätigung und zugleich eine Differenzierung derselben. Oder umgekehrt gesagt, sie ist die Verwirklichung entgegengesetzter allgemeiner Weisen meiner inneren Betätigung, oder allgemeiner Lebensmöglichkeiten, und doch zugleich die Verwirklichung einer einheitlichen allgemeinen Lebensmöglichkeit. Sie ist ein einheitliches Sichausprechen der Gesamtseele nach qualitativ entgegengesetzten Richtungen.

Hier dürfen wir aber wiederum allgemeiner reden. Wir dürfen sprechen von einem allgemeinen Gesetz der psychischen „Totalität“ oder der sich ergänzenden Gegensätze, von einem Bedürfnis der Seele in entgegengesetzten Betätigungsweisen sich als Ganzes oder als Einheit eben dieser Betätigungsweisen auszuleben.

Dieses Bedürfnis zeigt sich in mannigfachster Weise. Ich erinnere zunächst an ein besonders auffälliges Beispiel, den Humor. Im höchsten Humor liegt gepaart tiefster Ernst, stille Ruhe, höchste Erhabenheit, mit fröhlichem Spiel, heiterem Lachen über das Kleine und Kleinliche. Dies beides schließt sich in ihm zusammen zu einer einheitlichen Stimmung. In dieser wird nicht etwa das Erhabene komisch oder das Komische erhaben, sondern Beides bleibt wohl unterschieden. Aber es findet sich zusammen in der höheren Einheit des vom Nichtigen umspielten Erhabenen, des heiter Ernstern, des rührend Ergreifenden. Dies ist weder erhaben im Sinne des bloß Erhabenen, noch komisch im Sinne des bloß Komischen, sondern es ist,

— was es ist, ein neues Drittes. Dies Neue ist Eines, bleibt aber doch zugleich in jenes Gegensätzliche differenziert.

Oder andere Beispiele. Es erfreut uns in der Musik die Vereinigung der feierlich ruhigen Tonschritte im Bass mit dem leichten und lebhaften Spiel in den oberen Lagen. Es erfreut uns in der großen Natur das heitere Spiel der Naturkräfte, das Wachsen und Blühen im Kleinen u. s. w.

So verbindet sich überhaupt und auf allen möglichen Gebieten zum „guten Klang“ „das Strenge mit dem Zarten“, das „Starke“ mit dem „Milden“.

Man weiß, worauf diese Worte in Schillers „Glocke“ letzten Endes zielen. Und hierdurch werden wir erinnert an die höchste Bedeutung, welche jenes Gesetz der „Totalität“, oder der Ergänzung der einheitlichen Persönlichkeit durch das Gegensätzliche, für den Menschen gewinnt. Es ist in dem einzelnen Menschen eine Sehnsucht, die einseitige Weise, wie er in seinem eigenen Tun sich auslebt, zu ergänzen durch das mitfühlende Erleben einer entgegengesetzten Weise des Daseins und der Persönlichkeitsbetätigung. Der Mann, und zwar umsomehr, je mehr er wirklich Mann ist, strebt sich auszuleben im Weibe und umgekehrt. Dies ist nicht eine Aufhebung des Eigenen, sondern eben eine Ergänzung, also die Vereinigung der Gegensätze in einer neuen, einheitlichen Weise sich zu fühlen.¹⁾

Und hiermit ist nun auch erst der tiefste Grund der Schönheit schöner Verbindungen von Farben bezeichnet.

Die Farben und die Dinge.

Die Farben wurden hier unabhängig von ihrem Vorkommen an Naturobjekten betrachtet. Sind sie Farben der Dinge, so konkurriert in ihrer ästhetischen Wirkung mit dem, was die Farbe an sich wirken würde, das Objekt, dem sie angehört, d. h. der Lebenszusammenhang, in welchen sie hineingehört. Dabei ist aber wohl der Grad der Zugehörigkeit zu be-

¹⁾ Vergl. „Die ethischen Grundfragen“, Hamburg und Leipzig 1899, S. 205 ff.

achten. Das Rot der Lippen ist ein für allemal, wenn wir es an den Lippen sehen, Farbe des Lebens. Eine gewisse Farbe der Haut weist erfahrungsgemäß auf Wetter und Wind, auf grobe, materielle Arbeit; eine andere auf eine geistigere Weise des Daseins und der Betätigung. Auch das Blau des Himmels gehört ein für allemal zusammen mit dem hellen Sonnenlichte und allem dem, was dies uns sagt und bedeutet. Und das Grün der Blätter gehört ebenso zum frischen und unverkümmerten Pflanzenleben.

Diese Farben nun sind eben damit Träger oder Mitträger des betreffenden Lebens. Und je mehr sie es sind, desto mehr schwindet die Bedeutung, die der Farbe an sich zukommen würde, zu Gunsten der Bedeutung, die sie als solcher Träger eines bestimmt gearteten Lebens der Dinge gewinnt.

Anders, wo die Farben wechseln, und das Leben erfahrungsgemäß dasselbe bleibt. Blumen können allerlei Farben haben. Es ist also nicht erfahrungsgemäß an eine bestimmte Farbe der Blume eine bestimmte Art der Lebendigkeit gebunden. Darum gewinnt hier die Farbe selbst oder an sich erhöhte Bedeutung, d. h. es gefallen die Farben, die auch sonst, etwa als Farben des Spektrums, gefallen würden. Und es mißfallen die an sich mißfälligen Farben.

Dies gilt noch mehr, als von der Farbe der Blume, von der Farbe des Wassers, oder des Gesteins u. s. w.

Dies heißt doch nicht, daß in solchen Fällen das Objekt und seine Beschaffenheit für die Wirkung der Farbe keine Bedeutung habe. Auch wo die Farben wechseln, ist uns jede Farbe eines Objektes, die uns bereits als Farbe dieses Objektes bekannt ist, ebendamit zugleich als Element des betreffenden Lebenszusammenhanges bedeutsam. Wir verspüren umgekehrt, wenn ein Objekt in einer Farbe dargestellt ist, die an ihm erfahrungsgemäß unmöglich ist, den Widerspruch mit dem, was der Lebenszusammenhang fordert.

Im übrigen müssen wir noch unterscheiden zwischen der Farbe und dem Charakter, den die Farbe durch die Oberflächenbeschaffenheit des Objektes gewinnt, welchem die Farbe anhaftet. Das Rot einer Blume ist seiner Gesamtbeschaffenheit nach nicht

Rot, sondern eben Rot einer roten Blume. Es ist das rote Leuchten eines Dinges von dieser bestimmten Struktur und dem entsprechenden Verhalten zum Licht. Und ist nun die Oberflächenbeschaffenheit Träger einer bestimmten Art der Lebendigkeit, die erfahrungsgemäß in einen bestimmten Lebenszusammenhang hineingehört, so nimmt auch der dadurch bedingte Charakter der Farbe an dieser Bedeutung teil.

Auch Erzeugnisse der menschlichen Hand, das Seidengewebe etwa, haben eine bestimmte Art der Lebendigkeit, einen sozusagen persönlichen Charakter. Und sofern hierdurch der Charakter der Farbe bestimmt ist, ist auch hier wiederum die Farbe, oder dieser Charakter derselben, Träger einer bestimmten Art der inneren Lebendigkeit.

Drittes Kapitel: Konsonanz und Dissonanz.

Konsonanz und Schwingungsverhältnisse.

Sehen wir ab vom Rhythmus der Aufeinanderfolge von Tönen, von dem oben die Rede war. Dann bleibt als Grundfrage der Ästhetik der Musik die Frage nach dem Wesen der Konsonanz und Dissonanz.

Von Konsonanz und Dissonanz sprechen wir um eines eigenartigen Gefühles willen, das wir beim Zusammentreffen oder der Folge von Tönen haben, und das wir als Konsonanz- bzw. Dissonanzgefühl bezeichnen.

Dieses Gefühl ist nicht einfach ein Lustgefühl. Ich habe das Gefühl der vollkommensten Konsonanz, wenn ein Ton und seine Oktave zusammenklingen. Aber dies Gefühl ist nicht zugleich das höchste Lustgefühl, das ich angesichts eines Zusammenklanges von zwei Tönen haben kann. Sondern ich habe ein höheres Lustgefühl gegenüber der minder vollkommenen Konsonanz. Der Zusammenklang eines Tones und seiner Quinte

ist mir erfreulicher; noch erfreulicher der Zusammenklang eines Tones und seiner Terz. Im ersten dieser beiden Zusammenklänge, und noch mehr im zweiten, tritt zur Konsonanz ein Moment der Fremdheit oder Gegensätzlichkeit, der relativen Dissonanz. Aber eben dieses Moment ist zur höchsten Lust erforderlich.

Das Konsonanzgefühl steht in gesetzmäßiger Abhängigkeitsbeziehung zu den Verhältnissen der physikalischen Schwingungsfolgen, aus welchen die Tonempfindungen sich ergeben. Entsteht ein Ton C aus der regelmäßigen Folge von 100 Schwingungen in der Sekunde, so entsteht seine Oktave c aus einer regelmäßigen Folge von 200, seine Quinte G aus einer regelmäßigen Folge von 150, seine Terz E aus einer regelmäßigen Folge von 125 Schwingungen in der gleichen Zeit. Dies drücken wir kurz so aus: Es verhalten sich die Töne C und c hinsichtlich ihrer Schwingungszahlen wie 100:200, oder wie 1:2, ein Ton und seine Quinte wie 2:3, ein Ton und seine Terz wie 4:5.

Diese Schwingungsverhältnisse nehmen, wie man sieht, der Reihe nach an Einfachheit ab. Und damit mindert sich zugleich der Eindruck der Konsonanz der entsprechenden Töne.

Schließlich wird er zum Eindruck der Dissonanz. Ein Ton C verhält sich zu seiner großen Septime H wie 8:15. Dies ist ein sehr viel weniger einfaches Schwingungsverhältnis. Und diesem entspricht die Dissonanz dieser beiden Töne.

Beachten wir diesen Sachverhalt, so erscheint der Gedanke natürlich, ja fast selbstverständlich, daß hier eine Abhängigkeitsbeziehung obwalte, daß jene gesetzmäßige Beziehung zwischen Konsonanz und Dissonanz der Töne einerseits, und Einfachheit und minderer Einfachheit der Schwingungsverhältnisse andererseits, nicht Zufall, sondern die Konsonanz und Dissonanz der Töne durch die Einfachheit bzw. mindere Einfachheit der Schwingungsverhältnisse bedingt sei. In der Tat müssen wir dies annehmen.

Zunächst ist freilich zu bedenken: Die Schwingungen, von denen hier die Rede ist, sind physikalische Schwingungen, und das Gefühl der Konsonanz findet, wie jedes Gefühl, in der Seele statt. Das Dasein jener Schwingungsverhältnisse kann

also nicht ohne weiteres das Gefühl der Konsonanz bzw. Dissonanz begründen. Das Konsonanz- bzw. Dissonanzgefühl kann aus den Schwingungsverhältnissen nur unter einer Voraussetzung verständlich werden; nämlich, wenn diese Schwingungen, oder ihre Verhältnisse, auch irgendwie in den psychischen Erlebnissen, die aus den Schwingungen sich ergeben, mit einem Worte, in den Tonerlebnissen, vorkommen.

Die rhythmische Verwandtschaft der Schwingungsfolgen und die Tonerlebnisse.

Hier ist nun die erste Frage die, was wir unter den „Tonerlebnissen“ verstehen oder in diesem Zusammenhang verstehen müssen.

Zunächst wird, wer dies Wort hört, zweifellos an die Empfindungsinhalte denken, an die akustischen Phänomene, die Tonbilder, kurz die Bewußtseinsinhalte, um deren willen wir zunächst von Tönen sprechen. In diesen aber kommt zweifellos von jenen Schwingungen und Schwingungsverhältnissen nichts vor.

Indessen diese Töne werden empfunden. Die Empfindungsinhalte, die akustischen Phänomene, die Bilder, die wir Töne nennen, kommen zustande, indem ein akustischer Reiz auf das Ohr und weiterhin auf die Seele wirkt, und sie erregt. Und in diese Erregungen oder diese psychischen Vorgänge, die den Empfindungsinhalten zu Grunde liegen, in die „Tonerlebnisse“ in diesem Sinne, mit einem Wort, in die Tonempfindungsvorgänge, können allerdings und müssen jene physikalischen Schwingungen hinüberklingen.

Ich sage genauer, wie dies gemeint ist. Blicken wir zunächst noch einmal auf die Schwingungsverhältnisse. Die Folge von 100 Schwingungen in der Sekunde ergibt einen bestimmten Ton. Diese Schwingungsfolge nun schließt einen bestimmten Rhythmus in sich. Unter diesem „Rhythmus“ ist hier nichts verstanden als die Weise der Aufeinanderfolge von Elementen, die dadurch bestimmt ist, daß eine bestimmte Zahl von Elementen, in unserem Falle Schwingungen, in einer bestimmten Zeit regelmäßig sich folgen. Den „Rhythmus“ der

Folge von 100 Elementen in der Sekunde bezeichnen wir kurz als Rhythmus 100. Dann müssen wir den Rhythmus der Folge von 200 Elementen in der Sekunde als Rhythmus 200 bezeichnen; u. s. w.

Diese beiden Rhythmen nun haben etwas Gemeinsames. Der Rhythmus 100 kehrt in dem Rhythmus 200 wieder. Auch die Folge von 200 Schwingungen ist eine Folge von 100 Elementen, nur nicht von 100 einfachen Elementen, sondern von 100 „Doppelementen“ oder 100 Einheiten aus je zwei Elementen. Wir können auch sagen, der Rhythmus 200 entsteht aus dem Rhythmus 100, indem jedes Element dieses letzteren wiederum in zwei Elemente auseinandergeht oder als Einheit von zwei Elementen sich darstellt.

Stellen wir jetzt gleich weiter einander gegenüber zwei Schwingungsfolgen mit den Rhythmen 200 bzw. 300. Auch diese haben den Rhythmus 100 gemein. Dagegen haben die Rhythmen der Töne von 200 und 250 Schwingungen nur den Rhythmus 50 gemein.

Fügen wir noch eine weitere terminologische Bestimmung hinzu. Den gemeinsamen Rhythmus zweier Schwingungsfolgen können wir auch jedesmal als den Grundrhythmus derselben bezeichnen. Es ist dann dort, bei den Folgen von 200 und 300 Schwingungen, der Rhythmus 100, hier, bei den Folgen von 200 und 250 Schwingungen, der Rhythmus 50 der Grundrhythmus.

In der Tat liegt ja jenen beiden Rhythmen der Rhythmus 100, diesen beiden der Rhythmus 50 zu „Grunde“. Es ist in jenen der Grundrhythmus 100, in diesen der Grundrhythmus 50 in entgegengesetzter Weise „differenziert“.

Nun ist die seelische Erregung, die durch die Folge der physikalischen Schwingungen ausgelöst wird, selbstverständlich durch die Beschaffenheit derselben bedingt. Und da ist es denn nun keine sonderbare, sondern eine durchaus natürliche Annahme, daß auch diese Schwingungsrhythmen, die ja eben das unterscheidende Wesen der verschiedenen Schwingungsfolgen ausmachen, in den entsprechenden psychischen Erregungen irgendwie wiederkehren oder irgendwie in dieselben

„hinüberklingen“. Ich sage „irgendwie“, da wir ja die fraglichen seelischen Erregungen an sich, d. h. abgesehen von dem, was wir aus unseren Bewußtseinserlebnissen erschließen können, nicht kennen.

Dabei ist doch wiederum das Wesentliche nicht dies, daß die Schwingungsrhythmen selbst in den Empfindungsvorgängen erhalten bleiben, sondern wichtig ist nur, daß die Verhältnisse dieser Rhythmen in diesen psychischen Vorgängen weiter bestehen.

Rhythmische Verwandtschaft der konsonanten Tonempfindungen.

Ich nenne diese Annahme „natürlich“. In Wahrheit ist sie notwendig und zwar aus mancherlei Gründen.

Erstlich: Konsonante Töne verschmelzen leichter miteinander als dissonante, d. h. sie werden leichter als ein einziger Klang gehört. Die Bedingung solcher Verschmelzung aber ist überall sonst die Gleichartigkeit. — Im übrigen wird von der Verschmelzung von Tönen zu Klängen weiter unten die Rede sein.

Und zweitens: Die in höherem Grade konsonanten Töne, speziell die vollkommen konsonanten, also diejenigen, die sich verhalten wie Grundton und Oktave, werden, wenn sie nacheinander gegeben sind, leicht miteinander verwechselt. Auch dies pflegt zu geschehen bei dem, was gleichartig ist.

Und damit hängt weiterhin das Dritte zusammen. Auch wenn wir einen Ton und seine Oktave nicht verwechseln, so ist doch die Oktave für unseren unmittelbaren Eindruck in gewisser Weise Dasselbe, wie der Grundton, nur eben in höherer Lage. Diesen Sachverhalt erkennen wir ausdrücklich an, indem wir die um eine Oktave von einander verschiedenen Töne mit gleichen Namen bezeichnen.

Und dazu kommt endlich das Wichtigste, nämlich die Tatsache des Konsonanzgeföhles: Wir haben ein analoges Gefühl wie dieses Konsonanzgefühl in solchen Fällen, in welchen eine Übereinstimmung stattfindet.

Der Vergleich des Konsonanzgeföhls mit analogen Geföhlen

erlaubt uns aber, die Übereinstimmung, welche dem Konsonanzgefühl zu Grunde liegen muß, sogleich genauer zu bestimmen. Das Konsonanzgefühl ist nicht ein beliebiges Gefühl der „Übereinstimmung“, sondern es ist ein Gefühl der lustvollen inneren Einheitlichkeit oder Einstimmigkeit, der inneren oder qualitativen Zusammengehörigkeit.

Ein solches nun entsteht, wie wir wissen, — nicht, wenn zwischen Erlebnissen irgend welche Gleichartigkeit stattfindet, sondern wenn dieselben ein Gemeinsames haben, und dieses Gemeinsame in ihnen nach verschiedenen Richtungen auseinandergeht oder in verschiedener und schließlich gegensätzlicher Weise sich differenziert. Dafür sind uns im Bisherigen genügend zahlreiche Beispiele begegnet.

Darnach müssen wir auch in unserem Falle ein solches Gemeinsames und eine solche Differenzierung eines Gemeinsamen statuieren.

Genauere Bestimmung.

Reden wir aber genauer. Ich behaupte hier, wie man sieht, zunächst, daß das Konsonanzgefühl jenem Gefühl der Einstimmigkeit, der inneren oder qualitativen Einheitlichkeit oder Zusammengehörigkeit, wie es sonst aus der Differenzierung eines Gemeinsamen, und nur daraus sich ergibt, gleichartig sei. An dieser Gleichartigkeit nun kann niemand zweifeln. Nächster Verwandter des Konsonanzgefühls ist das Gefühl der inneren Einstimmigkeit, das wir haben angesichts des wechselnden, aber durch einen gemeinsamen Grundrhythmus zusammengeschlossenen Rhythmus im Großen, z. B. angesichts des Rhythmus einer Folge von Trommelschlägen oder von Tönen, der im Einzelnen jetzt so jetzt so differenziert oder gegliedert erscheint, zugleich aber in seiner Grundform derselbe bleibt. Ebenso ist dem Konsonanzgefühl unmittelbar verwandt das Gefühl der Einstimmigkeit der Teile eines Bauwerkes, die verschiedene Formen zeigen, aber demselben architektonischen Gesetz ihrer Bildung gehorchen.

Zum Überfluß sei aber noch besonders hingewiesen auf die

bereits vorhin erwähnte Tatsache, daß mit der Höhe des musikalischen Konsonanzgeföhles die Höhe des Lustgeföhles nicht unmittelbar Hand in Hand geht, sondern das Lustgeföhle bis zu gewisser Grenze wächst, wenn das Konsonanzgeföhle ein Geföhle minder einfacher Konsonanz ist. Auch in diesem Punkt stimmt das musikalische Konsonanzgeföhle mit dem Geföhle der inneren Einstimmigkeit, wie wir es in jenen anderen Fällen, z. B. beim einheitlichen Bauwerk finden, überein. In allen solchen Fällen der Einstimmigkeit ergibt sich aber dieser Sachverhalt unmittelbar aus jener inneren Struktur des Einstimmigen, d. h. aus jener Tatsache der Differenzierung eines Gemeinsamen. Immer ist das Dasein des Gemeinsamen die Grundbedingung für das Geföhle der Einstimmigkeit, und andererseits doch die Höhe des Lustgeföhles dadurch bedingt, daß ein Grad der Mannigfaltigkeit, der Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit, zu dem Gemeinsamen hinzutritt, und zu ihm ein Gegengewicht bildet, oder ihm relativ das Gleichgewicht hält. Damit mindert sich zugleich jedesmal das Geföhle der Einstimmigkeit oder wird zum Geföhle einer minder einfachen Einstimmigkeit.

Verhält es sich aber so in allen sonstigen Fällen, dann muß auch beim Geföhle der musikalischen Konsonanz das gleichartige Verhältnis zwischen Konsonanzgeföhle und Lustgeföhle eine gleiche Ursache haben.

Das Ergebnis von allem dem ist dies: Wir sind unbedingt zur Annahme genötigt, daß auch in den Empfindungen der konsonanten Töne ein Gemeinsames sich findet, das in ihnen sich differenziert.

Zugleich muß dieses Gemeinsame als ein umso umfassenderes, d. h. in umso höherem Grade die Empfindungen der Töne, oder die psychischen „Tonerlebnisse“, Umfassendes und aneinander Bindendes gedacht werden, je konsonanter die Töne sind; es muß eine umso größere Gegensätzlichkeit diesem Gemeinsamen gegenüberreten, je mehr die Konsonanz an Vollkommenheit abnimmt.

Alles dies nun finden wir in den Rhythmen der physikalischen Schwingungen, die den konsonanten und minder konsonanten Tönen entsprechen. Wir finden darin ein solches

vereinheitlichendes Gemeinsame und eine solche Gegensätzlichkeit unmittelbar vor. Wir finden, je vollkommener die Konsonanz zweier Töne ist, in umso höherem Grade die physikalischen Schwingungsfolgen, die ihnen zu Grunde liegen, durch einen gemeinsamen Grundrhythmus an einander gebunden. Und wir finden, je mehr die Konsonanz der Dissonanz sich nähert, oder in sie übergeht, desto mehr den gemeinsamen Grundrhythmus durch Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit verdrängt. Es ist also in diesen physikalischen Schwingungen unmittelbar dasjenige gegeben, was wir für die „Töne“, d. h. für die „psychischen Tonerlebnisse“ oder die Tonempfindungsvorgänge — unabhängig davon — auf Grund der Tatsache des Konsonanzgeföhles fordern müssen.

Und da ist nun die Annahme unvermeidlich, daß zwischen Beidem ein innerer Zusammenhang bestehe, daß mit einem Worte die „rhythmische Verwandtschaft“ der physikalischen Schwingungsfolgen die Verwandtschaft, die wir den entsprechenden Tonerlebnissen zuerkennen müssen, begründe. Man wird nicht annehmen, daß jene rhythmische Verwandtschaft zwischen den musikalischen Schwingungsfolgen auf dem Wege zur Seele oder zum Gehirn verloren, und hier durch ein Wunder von neuem erzeugt werde.

Dies heißt, wir müssen dabei bleiben, zu sagen: Die physikalischen Rhythmen „klingen irgendwie“ in die Tonerregungen oder Tonempfindungsvorgänge „hinein“. Sie tun dies zum mindesten in der Art, daß die rhythmischen Verhältnisse dabei erhalten bleiben.

Damit haben wir eine mögliche, und ich füge hinzu, die nach psychologischen Gesetzen einzig und allein mögliche Erklärung der Konsonanz und Dissonanz gewonnen.

Theorie der Tonrhythmen.

Kehren wir jetzt zurück zu den Tönen von 200 und 300 Schwingungen. Die hier gegebenen Rhythmen lassen wir nunmehr vollkommen ruhigen Gewissens in die durch die Schwingungsfolgen erzeugten seelischen Erregungen hinüber-

klingen. Wir betrachten also auch diese irgendwie als aus einander folgenden Erregungselementen bestehend, oder denken sie in solche auflösbar. Und wir nehmen an daß diese Folgen von Elementen sich zu einander verhalten wie 200:300 oder wie 2:3.

Dann haben auch diese Tonerregungen einen Rhythmus gemein. Dieser Rhythmus ist in jedem der beiden Töne für sich betrachtet nicht „Grundrhythmus“; er ist es nur der Möglichkeit nach. Neben ihm sind viele andere Grundrhythmen der Möglichkeit nach in jedem der beiden Töne enthalten. Aber jener Rhythmus wird zum gemeinsamen Grundrhythmus, indem die Tonerregungen zusammentreffen. In diesem Zusammentreffen fixiert jede der Tonerregungen in der anderen den gemeinsamen Rhythmus, hebt ihn heraus, kurz macht ihn zum tatsächlichen Grundrhythmus.

Und dieser Grundrhythmus erscheint nun in dem einen Ton in der einen, im anderen in der anderen Weise differenziert.

In dem Grundrhythmus der beiden Töne ist aber umso mehr das Ganze dieser beiden Töne enthalten oder durch sie repräsentiert, der Grundrhythmus schließt also in umso höherem Grade die beiden Töne zumal in sich, je einfacher das Schwingungsverhältnis und damit das Verhältnis der in den einzelnen Tonerlebnissen gegebenen Rhythmen ist. Es sind also auch, je einfacher die Schwingungsverhältnisse sind, umso mehr die beiden Tonerlebnisse durch den gemeinsamen Grundrhythmus innerlich vereinheitlicht. Und da die Konsonanz nichts ist, als solche Vereinheitlichung, so wächst die Konsonanz notwendig mit der Einfachheit der Schwingungsverhältnisse.

Diese Vereinheitlichung der konsonanten Töne in einem einzigen Grundrhythmus findet statt, wenn Töne simultan, und ebenso, wenn sie nacheinander gegeben sind. Auch im letzteren Falle treffen ja die Töne, falls nicht einer über dem anderen völlig vergessen wird, in der Seele zusammen. Nur ist das Zusammentreffen hier ein Hinzutreten des einen Tones zu dem bereits vorhandenen anderen.

Der Klang als System von „Tonrhythmen“.

Die Töne, von denen ich hier sprach, waren einfache Töne, d. h. solche, wie sie aus einfachen Folgen von Schwingungen oder regelmäßigen Folgen einfach pendelartiger Oszillationen der Teile eines tönenden Körpers und weiterhin der umgebenden Luft sich ergeben. Die „Klänge“ aber, mit welchen die Musik operiert, sind nicht solche einfache Töne, sondern sie sind — Klänge. D. h. sie sind Produkte der Verschmelzung einer größeren oder geringeren Anzahl einfacher Töne.

Als Beispiel diene der Klang der Klaviersaite. Eine Klaviersaite werde angeschlagen; dann schwingt nicht nur diese Saite als Ganzes oder im Ganzen, sondern sie schwingt gleichzeitig in ihren Hälften, ihren Dritteln, ihren Vierteln u. s. w. D. h. während die ganze Saite hin- und herschwingt, schwingen gleichzeitig ihre Hälften, Drittel, Viertel u. s. w., auch noch für sich.

Daraus nun ergeben sich verschiedene Schwingungsfolgen. Schwingt etwa die ganze Saite in der Sekunde 100 Mal hin und her, so beträgt die Zahl der Schwingungen, welche die halben, drittel, viertel Saiten u. s. w. gleichzeitig und in der gleichen Zeit ausführen, der Reihe nach 200, 300, 400 u. s. w. Allen diesen Schwingungsfolgen aber entsprechen Töne. Diese Töne nehmen, wie man sieht, sukzessive an Höhe zu. Indem sie aber an Höhe zunehmen, nehmen sie zugleich an Stärke ab.

Diese Töne nun stehen in einfachsten Schwingungsverhältnissen. Sie verhalten sich hinsichtlich der Schwingungszahlen zu einander wie 1:2:3:4 u. s. w. Bezeichnen wir den tiefsten dieser Töne, also denjenigen, der aus den Schwingungen der ganzen Saite sich ergibt, wiederum der Einfachheit halber mit C, so sind die Töne, die sich aus den Schwingungen der halben, drittel, viertel Saiten ergeben, der Reihe nach die Oktave c dieses Tones; seine Duodezime oder die Quinte dieser Oktave g; die zweite Oktave c', die Terz dieser zweiten Oktave e' u. s. w.

Diese Töne nun werden nicht für sich gehört, sondern an die Stelle derselben tritt für die Gehörsempfindung, allgemeiner

gesagt für das Bewußtsein, der „Klang“. Die Töne sind „objektiv“, d. h. als physikalische Vorgänge gegeben. Sie treffen auch an das Ohr und erregen die Seele. Aber die seelischen Erregungen, die Tonempfindungsvorgänge, rufen nicht jeder für sich den ihm zugehörigen Ton ins Dasein, sondern sie vereinigen sich zur Hervorbringung des einzigen akustischen oder Tonbildes, das wir Klang nennen. In dieser Vereinigung der Tonempfindungsvorgänge zur Hervorbringung des einzigen akustischen Bildes, Klang genannt, besteht die „Verschmelzung“ der Töne zum Klang.

Weil die Töne in solcher Weise zum Klang verschmelzen, heißen sie „Teiltöne“ des Klanges. Der tiefste und normaler Weise stärkste unter ihnen, in unserem Falle das C, ist der „Grundton“ desselben; die übrigen Töne heißen die „Obertöne“ desselben.

Jeder Klang hat seine bestimmte Höhe. Diese Höhe fällt mit der Höhe des Grundtons zusammen. Der Grundton bestimmt also die Höhe des Klanges. Dagegen macht sich das Dasein der Obertöne im Bewußtsein nur bemerkbar in der Klangfarbe des Klanges. Der Klang hat je nach der Anzahl und Stärke der Obertöne überhaupt, oder bestimmter unter ihnen, diese oder jene Klangfarbe.

Ich sage, die einzelnen Teiltöne des Klanges werden nicht für sich gehört. So verhält es sich in der Tat, so lange und so weit der Klang als Klang für mich besteht, d. h. so lange die Tonempfindungsvorgänge zu dem einen Klang verschmelzen. Es können aber auch einzelne dieser Vorgänge verselbständigt werden. Dann wird der entsprechende Ton herausgehört, der Klang wird „analysiert“. Soweit diese Analyse stattfindet, hört der Klang auf, Klang zu sein; er wird zum Zusammenklang. Die „Analyse“ eines Klanges ist die Verselbständigung einzelner Tonempfindungsvorgänge, wodurch diese in Stand gesetzt werden, statt mit den anderen zum Klang zu verschmelzen, den ihnen für sich allein zugehörigen Empfindungsinhalt ins Dasein zu rufen. — Im übrigen hat diese Klanganalyse für uns keine weitere Bedeutung.

Alle Teiltöne eines Klanges haben nach dem, was oben

über ihre Schwingungsverhältnisse gesagt wurde, einen einzigen Grundrhythmus gemein, nämlich den Rhythmus, der unmittelbar in dem Grundton gegeben ist. In unserm Falle ist dies der Rhythmus 100. Und alle Teiltöne des Klanges sind Differenzierungen dieses Grundrhythmus. Der Klang ist also ein absolut einheitliches, zugleich mehr oder minder reiches System von „Tonrhythmen“, absolut einheitlich darum, weil ein einziger Grundrhythmus für alle Töne die Basis bildet. Hieraus verstehen wir das Gefühl der inneren Einheitlichkeit oder der Einstimmigkeit mit sich selbst, das wir angesichts des musikalischen Klanges haben. Und wir verstehen den Lustcharakter dieses Gefühles.

Verschiedene Klänge.

Der Klang, den ich bisher voraussetzte, ist der Normalklang. Darunter verstehe ich denjenigen, in welchem alle möglichen Teiltöne gegeben sind, zugleich so, daß sie an Stärke nach oben zu sukzessive abnehmen.

Es kann nun aber auch geschehen, daß in einem Klang die höheren Obertöne fehlen, oder zum mindesten nur die niedrigeren erhebliche Stärke haben. Es fügen sich etwa in einem Klang zu seinem Grundton aus 100 Schwingungen nur der erste und zweite Oberton, oder was dasselbe sagt, der zweite und dritte Teilton, also zum „Grundton“ von 100 Schwingungen die Töne von 200 und 300 Schwingungen.

Diese Töne nun stehen mit dem Grundton in besonders einfachen Schwingungsverhältnissen, nämlich 1:2 und 2:3. Ein solcher Klang ist also in sich möglichst konsonant. Zugleich aber ist er arm, es fehlt die reichere Differenzierung des Grundrhythmus. — Davon haben wir ein entsprechendes Gefühl, ein Gefühl des allzu Einfachen, relativ Leeren.

Lassen wir aber jetzt in einen solchen Klang sukzessive auch die höheren Obertöne hineintreten, oder nehmen an, daß sie größere Kraft gewinnen. Dann wird der Klang reicher, voller, interessanter.

Werden schliesslich die hohen Obertöne zu stark, dann

verwandelt sich dieser Charakter in einen Charakter des Scharfen, des relativ Dissonanten, vielleicht des Schmetternden. Dabei ist zu bedenken, daß die hohen Obertöne unter einander in weniger einfachen Schwingungsverhältnissen stehen als die niedrigeren. So stehen etwa der siebente und neunte Teilton im Verhältnis von 7:9. Und dies ist schon ein entschiedenes Dissonanzverhältnis. Trotz solcher Dissonanz bleibt doch der Klang im Ganzen konsonant, d. h. innerlich einheitlich und demgemäß befriedigend, so lange diese Dissonanz in genügendem Maße den Konsonanzen, die zwischen den niedrigeren Teiltönen bestehen, untergeordnet bleibt.

Besondere Erwähnung verdienen endlich noch die Klangfarben, die entstehen, wenn entweder die ungeradzahligen oder die geradzahligen Teiltöne ausfallen oder allzu schwach werden. Die geradzahligen Teiltöne, also der zweite, vierte, sechste, achte u. s. w., verhalten sich zueinander wie 2:4:6:8 u. s. w. Diese Schwingungsverhältnisse sind vor denjenigen, die zwischen den ungeradzahligen Teiltönen bestehen, 3:5:7:9:11, durch Einfachheit ausgezeichnet; 2:4, ebenso 4:8, = 1:2; 4:6, ebenso 8:12, = 2:3 u. s. w.; dagegen läßt sich das Verhältnis zwischen den ungeradzahligen Teiltönen, etwa 5:7, 7:9, 9:11, nicht in solcher Weise auf einfachere Verhältnisse reduzieren.

Daraus erklärt sich das Näselerde, Entzweite, Getrübte gewisser musikalischer Klangfarben, etwa der Oboe, der Klarinette, und das Klimpernde anderer Klangfarben. Bei jenen sind die geradzahligen, bei diesen die ungeradzahligen Teiltöne ganz oder teilweise ausgefallen oder haben geringere Kraft.

Viertes Kapitel: Anfangsgründe der Musikästhetik.

Prinzip der Zweizahl.

Vom einfachen Klang war im Vorstehenden die Rede. Dieser aber repräsentiert in gewisser Weise das Ganze der Musik. Der Klang, sagte ich, ist ein rhythmisches System, aufgebaut auf einem Grundrhythmus. Dieser Grundrhythmus wird in den

Rhythmen der einzelnen Töne mehr oder weniger reich differenziert. Ein solches rhythmisches System aber ist jedes musikalische Ganze; es ist ein in einem Moment gegebenes, oder ein in der Zeit entstehendes System dieser Art.

Hier ist nun aber noch eine Tatsache besonders ins Auge zu fassen. Nehmen wir wiederum an, zwei gleichzeitig gegebene oder sich folgende Töne stehen im Quintenverhältnis, verhalten sich also hinsichtlich der Schwingungszahlen wie 2:3. Der eine Ton ergebe sich aus 200, der andere aus 300 Schwingungen in der Sekunde. Wir nennen die Töne wiederum C und G.

Dann wird, wie gesagt, der Rhythmus 100 zum Grundrhythmus beider Töne. Dieser Grundrhythmus ist in beiden Tönen nach verschiedenen Richtungen differenziert. Dabei aber ist die Weise, wie in diesen beiden Tönen der Grundrhythmus differenziert ist, nicht nur verschieden, sondern charakteristisch verschieden.

Im Ton von 200 Schwingungen ist, wie schon oben gesagt, der Rhythmus 100 nicht gegeben als Folge von 100 Elementen, sondern als Folge von 100 Einheiten aus je zwei Elementen; im Ton aus 300 Schwingungen als eine Folge von 100 Einheiten aus drei Elementen. Dort sind also, indem die beiden Töne zusammentreffen, je zwei, hier je drei Elemente zur Einheit eines Grundrhythmus-Elementes zusammengefaßt.

Nun wissen wir, die Zusammenfassung von je zwei Elementen einer Folge von gleichen Elementen ist die einfachste und natürlichste Art der Zusammenfassung sukzessiver Elemente überhaupt. Sie ist die in sich gegensatzloseste. Vielmehr, sie ist die einzig in sich gegensatzlose oder die schlechthin natürliche. Sie allein entspricht vollkommen dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Dagegen trägt die Zusammenfassung von je drei Elementen, noch mehr die von 5 oder 7 Elementen — weil dieselben in wachsendem Maße diesem Prinzip zuwiderlaufen, — ein Moment des Widerstreites in sich. Ich bitte hier des auf Seite 299 ff. Gesagten sich zu erinnern.

Es ist also auch die Differenzierung des Grundrhythmus 100 im Ton von 200 Schwingungen die einzig in sich gegen-

satzlose und schlechthin natürliche. Sie ist diejenige, bei der in den Grundrhythmus nichts Fremdes oder Störendes hineinkommt. Dagegen bringt die Differenzierung, die ihm in den Tönen von 300, 500, 700 Schwingungen zu teil wird, in wachsendem Maße in den Grundrhythmus ein fremdes und störendes Moment, ein Moment der Entzweiheit oder des Widerstreites hinein.

Ich füge gleich hinzu: Was von der Differenzierung des Rhythmus 100 im Ton von 200 Schwingungen gilt, das gilt, obzwar in abnehmendem Grade, auch von den Differenzierungen desselben Rhythmus im Ton von 400, 800 u. s. w. Schwingungen.

Grundgesetz der Musik.

Hieraus wird zunächst eine bereits bezeichnete Tatsache begreiflich. Oktavenschritte erscheinen nicht eigentlich als Fortgang zu einem Neuen, sondern als Wiederholungen Eines und Desselben, nur in höherer Lage.

Weiterhin erklärt sich aber aus dem bezeichneten Umstande folgende für alle Tonkunst entscheidende Tatsache.

Die in den Tönen von 200, weiterhin von 400, 800 Schwingungen u. s. w. gegebenen Differenzierungen eines Grundrhythmus 100 sind, als Differenzierungen, die in den Grundrhythmus nichts Fremdes oder keinerlei Widerstreit hineinbringen, in abnehmendem Grade unmittelbare Repräsentanten eben dieses Grundrhythmus. Sie sind mit ihm relativ identisch. Sie sind also im Zusammentreffen mit den Tönen von 300, 500, 700 Schwingungen diesen gegenüber relative Grundrhythmen. Sie sind für sie die Basis. Sie verhalten sich zu ihnen wie die Ruhe zur Bewegung, wie das Insichbleiben zum Ausscherausgehen, wie die Gleichgewichtslage zur Aufhebung derselben, wie die volle Einheitlichkeit zur Getrübtheit.

Nun liegt in jedem Gegensatz oder Widerstreit die Tendenz, sich selbst aufzuheben. Es liegt in der Aufhebung des Gleichgewichts die Tendenz, zur Gleichgewichtslage zurückzukehren. Es tendieren also im Zusammen eines Tons von 300, 500, 700 Schwingungen mit einem Ton von 200, 400, 800 Schwing-

ungen jene nach diesen hin, streben nach ihnen, als ihrem Gravitationszentrum, zielen auf sie, als ihren natürlichen Schwerpunkt, oder mit einem früheren Ausdruck, jene ordnen sich diesen naturgemäßs unter.

Kürzer gesagt: — Treffen Töne zusammen, die sich zueinander verhalten wie $2^n:3, 5, 7$ u. s. w., so besteht eine natürliche Tendenz der letzteren zu den ersteren hin; es besteht eine Tendenz der inneren Bewegung, in den ersteren zur Ruhe zu kommen. Jene suchen diese als ihre natürliche Basis, als ihren natürlichen Schwerpunkt, als ihr natürliches Gravitationszentrum.

Dies ist naturgemäßs umsomehr der Fall, je kleiner das n ist. n ist aber am Kleinsten, wenn es gleich 0 ist. Und 2^0 ist gleich 1. D. h. die vollkommenste Ruhelage und das letzte Gravitationszentrum solcher Töne bleibt immerhin der absolute Grundrhythmus.

Dur- und Molldreiklang.

Hieraus nun verstehen wir zunächst den besonderen Charakter und die besondere Stellung des Dur-Dreiklages, etwa C E G. G steht zu C im Verhältnis 3:2, E zu C im Verhältnis 5:4. Vor allem G, dann aber auch E, weist demnach auf C als seine Basis hin.

Dieser Hinweis wird verstärkt durch den Umstand, daß E und G zueinander im Verhältnis von 5:6 stehen, also mit einander nicht allzu nah verwandt sind, sondern in relativem Widerstreit zu einander stehen, und keiner in dem andern seine natürliche Basis hat. Auch hier liegt im Widerstreit unmittelbar die Tendenz des Heraustretens aus demselben, oder die Tendenz seiner Lösung. Dadurch wird der Hinweis der beiden Töne auf den Ton, auf den sie schon ohne dies natürlicherweise hingravitierten, gesteigert. — Aus allem dem ergibt sich die besondere Einheit und Geschlossenheit des Dur-Dreiklages, das feste und einheitliche Stehen desselben auf seiner Basis C.

Vergleichen wir damit gleich den Moll-Dreiklang C Es G. Hier weist G auf C, wie vorhin. Aber dasselbe G weist zu-

gleich auf Es als seine Basis hin. Dagegen stehen jetzt C und Es in einem Verhältnis des relativen Widerstreites. Dieser Akkord steht also auf zwei Füßen. Daher der Eindruck der Entzweitheit, Getrübttheit, des relativ Dissonierenden, den wir angesichts des Mollakkordes gewinnen.

Grundgesetze der Melodie.

Nicht minder wird nun aber aus den im Obigen gegebenen Voraussetzungen die innere Gesetzmäßigkeit der Melodie verständlich. Nehmen wir jetzt an, es folgen sich die Töne C und G; dann macht es einen grundsätzlichen Unterschied, ob der eine, oder ob der andere dieser Töne der erste ist; die Folge C—G klingt, wie das Heraustreten aus der Ruhelage oder der Lage des Gleichgewichtes, die Folge G—C wie, die Rückkehr in dieselbe. Jene klingt wie eine Frage, diese wie eine Antwort.

Auch dieser Sachverhalt folgt unmittelbar aus dem vorhin Gesagten.

Und auch hier nun gilt die Regel: Das Heraustreten aus der Lage des Gleichgewichtes fordert die Rückkehr in dieselbe; die Frage fordert die Antwort. Allgemeiner gesagt: Jede Gegensätzlichkeit oder jeder Widerstreit trägt in sich selbst die Tendenz der Aufhebung, oder der Herstellung der qualitativen Einheitlichkeit.

Im übrigen müssen wir aber zum Verständnis der Melodie noch Eines hinzunehmen. Auch die Nachbarschaft der Töne hat eine ästhetische Bedeutung; nicht die Nachbarschaft beliebiger Töne, wohl aber solcher, die in relativ einfachen Schwingungsverhältnissen stehen, und von denen der eine in gewissem Grade auf den andern als seine Basis hinweist. Die Wirkung der Verwandtschaft solcher Töne und insonderheit dieses Hinweises wird durch die Nachbarschaft gesteigert. Der Übergang von einem zum anderen erscheint, so können wir kurz sagen, natürlicher. Dies Verhältnis besteht innerhalb der Cdur-Tonleiter z. B. zwischen H und D einerseits und dem benachbarten C andererseits.

Antagonismen der Dominanten und der Tonika.

Hiermit nun sind die obersten Voraussetzungen gegeben für die Gesamtbetrachtung der Melodie. Ich rede dabei ausschließlich von der Melodie, die sich auf der diatonischen Leiter aufbaut. Auf dieser pflegen aber jetzt überhaupt die Melodien sich aufzubauen. Zugleich nehmen wir der Einfachheit halber an, die Melodie verlaufe in Cdur.

Eine solche Melodie besteht zunächst aus den Tönen der Cdur-Tonleiter. Diese Töne heißen der Reihe nach C D E F G A H C. Hier verhält sich, wie schon gesagt, G zu C wie 3:2, E zu C wie 5:4. Diese Töne G und E bauen sich darnach in einfachster Weise auf C als ihrer Basis auf; sie sind einfachste Differenzierungen des Grundrhythmus des Tones C.

In gleicher Weise bauen sich aber weiterhin die Töne H und D auf dem G auf. Sie sind einfachste Differenzierungen des Rhythmus dieses Tones. G H D ist der Dur-Dreiklang auf G, sowie C E G der Durdreiklang auf C.

Endlich bauen sich wiederum in gleicher Weise A und C auf dem F auf. F A C ist der Dur-Dreiklang auf F. Die Dur-Tonleiter schließt also drei Dreiklänge in sich. Alle Töne derselben fassen sich in diesen drei Akkorden zusammen.

Diese Dreiklänge stehen aber zugleich zu einander in verschiedenartiger Beziehung. C ist die natürliche Basis für E und G; und sofern G am unmittelbarsten auf C sich aufbaut, und G seinerseits wieder die Basis ist für H und D, ist C zugleich, obzwar in weniger unmittelbarer Weise, die Basis für H und D. Es ergibt sich daraus ein System von Tönen C E G H D mit C als Basis.

Andererseits hat das C selbst zusammen mit dem A seine Basis in F. Und sofern C in unmittelbarster Weise auf F sich aufbaut, und auf ihm unmittelbar die E und G sich aufbauen, ist F, obzwar wiederum in weniger unmittelbarer Weise, zugleich Basis für E und G. Hier ergibt sich das System F A C E G mit F als Basis.

Diese beiden Systeme schließen wiederum alle Töne der Leiter in sich. Es geht also die Leiter in diese zwei Systeme

das System C E G H D mit C, und das System F A C E G mit F als Basis, auseinander. Jeder Ton weist auf die Basis des Systems, dem er angehört, als seine Basis hin. Es scheinen also, wenn wir aus diesen sämtlichen Tönen der Leiter eine Melodie gebildet denken, die sich folgenden Töne einerseits auf C, andererseits auf F als ihre natürliche Basis oder ihren natürlichen Gravitationspunkt hinweisen oder hindrängen zu müssen.

So verhält es sich denn auch zunächst in der Tat. So lange die Melodie in den Tönen C, E, G, H, D sich bewegt, bleibt sie in der Sphäre oder unter der Herrschaft des C. Indem dann das F und das A hinzutreten, gerät sie in eine dem C fremde Sphäre; sie wird in die Herrschaftssphäre des F hinübergezogen. Und dabei ist besonders bemerkenswert, daß das C selbst geeignet ist, die Melodie in diese ihm fremde Sphäre hinüber zu leiten.

Dazu müssen wir dann aber noch hinzunehmen, daß doch auch die Töne H und D unmittelbar nicht in C, sondern in G ihre natürliche Basis haben. Insofern erhebt auch das G den Anspruch, Basis oder Grundrhythmus, kurz herrschendes Element in der Melodie zu sein.

Diesen gesamten Sachverhalt pflegt man dadurch anzuerkennen, daß man G, ebenso wie F, als Dominant, jenes als obere, dies als untere Dominant, innerhalb der Tonleiter und der aus ihren Tönen bestehenden Melodie, bezeichnet.

Zu diesen „Dominanten“, d. h. herrschenden Tönen der Leiter, tritt, wie man sieht, als dritte das C. Dies C aber heißt, vermöge seiner ausgezeichneten Stellung — wovon sogleich — nicht Dominant, sondern Tonika.

Wesen der Melodie.

Die Melodie nun ist ein, in der Folge von Tönen oder Klängen entstehendes oder sich aufbauendes System von Tonrhythmen. Die einheitlich abgeschlossene Melodie ist ein einheitliches und abgeschlossenes System dieser Art.

Dazu gehört aber die Einheit eines die ganze Melodie be-

herrschenden Grundrhythmus. Dazu ist ihrer Natur nach die Tonika C bestimmt. Die Melodie geht von dieser Tonika oder diesem Grundrhythmus unmittelbar aus, oder sie führt ihn durch verwandte, und auf ihn hinzielende Töne¹ — vor allem die Quinte G — ein. Sie verläßt dann diesen Grundrhythmus, diese Basis, diese Gleichgewichtslage, und nimmt den Widerstreit, die Entzweigung, den Antagonismus in sich auf. Aber sie nimmt ihn auf, um ihn zu überwinden. Indem sie dies tut, bringt sie die Tonika zur endgültigen unbestrittenen Herrschaft und macht sie damit erst eigentlich zur „Tonika“. Die Melodie ist die Geschichte einer solchen Entzweigung und Versöhnung; die Geschichte dieses Kampfes und dieser Überwindung.

Diese Geschichte nun kann eine einfachere und minder einfache, und sie kann eine längere und eine kürzere sein. Der zu überwindende Antagonismus ist ein einfacher oder ein mehrfacher; die Bewegung geht in einfacher oder sukzessive in mehrfacher Richtung in den Widerstreit hinein, um ihn zu lösen. Sie löst ihn auf dem einfachsten Wege, oder auf diesen oder jenen Umwegen, mit einem Male, oder in Stufen.

Schon die Quinte und die Terz der Tonika bedeuten, wie wir sahen, eine Aufhebung der „Gleichgewichtslage“ oder einen relativen Widerstreit. Indem die Melodie sich in diesen Widerstreit hineinbegibt und aus ihm zu sich selbst zurückkehrt, entsteht eine einfachste Melodie.

Andererseits kann die Melodie über die Töne der diatonischen Leiter herausgehen zu „leiterfremden“ Tönen, und so die Möglichkeiten des Widerstreites und der Lösung desselben vermehren. Die Lösung entspricht jedesmal in ihrem besonderen Charakter der Art des Widerstreites.

Auch die Molltonart schließt, im Vergleich mit der Durtonart eigenartige neue Möglichkeiten des Widerstreites und entsprechende Wege der Lösung in sich.

Indessen wir wollen hier zunächst ausschließlich reden von der Melodie, die einerseits aus allen, andererseits zugleich nur aus den Tönen der Durtonleiter besteht.

Melodie aus der diatonischen Leiter.

In einer solchen Melodie nun besteht nach oben Gesagtem vor allem ein Gegensatz von drei Tönen, die den Anspruch erheben, den einheitlichen Grundrhythmus des rhythmischen Systems zu repräsentieren, in dessen sukzessivem Aufbau die Melodie besteht. Es streiten sich die drei Töne C, G und F um die Herrscherwürde in dem rhythmischen System, oder um die Ehre endgültige einheitliche Basis desselben zu sein.

Dabei erscheint aber wiederum ein Gegensatz, nämlich der zwischen C und F, als der Grundgegensatz. Die Weise der Schlichtung dieses Gegensatzes oder der Überwindung dieses Konfliktes ist für das Werden der Einheit des rhythmischen Systems aus dem Widerstreit heraus und durch ihn hindurch, d. h. für das Werden der Melodie, vor allem entscheidend. Sie ist zugleich typisch für die Lösung des Widerstreites überhaupt.

Doch beginnen wir mit dem Einfacheren. Es seien zunächst die Quinte und die große Terz, also, unter Voraussetzung der Melodie in Cdur, G und E, in die Melodie eingetreten. Diese weisen unmittelbar auf C hin; und zwar, wenn sie beide gegeben sind, aus dem oben schon angedeuteten Grunde, mit verstärkter Kraft: E und G sind vermöge ihres Verhältnisses 5:6 zu einander relativ dissonant, und sie weisen auch nicht einer auf den anderen in der Weise hin, wie ein Ton auf einen anderen, der ihm gegenüber Grundrhythmus ist, hinweist.

Lassen wir dann zu den Tönen C, E und G weiterhin die Töne H und D hinzutreten. Jetzt wird G für diese letzteren Töne zum unmittelbaren Grundrhythmus. Aber die Bewegung kann von diesen Tönen in einfachster Weise zu C zurückgeführt werden. Einmal vermöge des Umstandes, daß G in unmittelbarster Weise das C zu seinem Grundrhythmus hat. Zum Anderen vermöge der Tatsache, daß H und D nicht nur, obzwar weniger unmittelbar, das C zu ihrem Grundrhythmus haben, sondern daß sie auch dem C in der Leiter unmittelbar benachbart sind. Vermöge dieses doppelten Umstandes geht, wie schon gesagt, die Bewegung in besonders natürlicher Weise von H und D zu dem benachbarten C. H und D sind geeignet, be-

sonders zwanglos, und zugleich unmittelbar, zu C über- bzw. zurückzuleiten. Sie heißen darum die „Leittöne“ zu C.

Endlich stehen die H und D zu einander im gleichen Verhältnis 5:6, wie E und G. Und dies besagt auch hier, daß das Zusammentreffen dieser Töne mit besonderer Kraft auf den Ton hindrängt, zu dem sie beide ihrer Natur nach hinführen können. Und dieser Ton ist wiederum einerseits mittelbar, durch G hindurch, andererseits, vermöge jener Nachbarschaft an C, unmittelbar, der Ton C.

Aus allen diesen Momenten nun ist verständlich, wie G dazu gelangen kann, seinen Herrschaftsanspruch, nachdem derselbe aktuell geworden ist, alsbald an C abzutreten.

Antagonismus der Tonika und der Quart.

Indessen typisch ist, wie gesagt, in der Melodie von der hier vorausgesetzten Art vor allem der Antagonismus zwischen C einerseits, und seiner Quart, also F, andererseits. Der Herrschaftsanspruch des F ist ein entschiedenerer und bedarf darum entschiedenerer Mittel der Überwindung. Obgleich dieselben entschiedener sind, so sind sie doch den soeben bezeichneten Mitteln der Überwindung des Herrschaftsanspruches des G, der „oberen Dominant“, gleichartig. Aber ich gehe in diesem Falle, der besonderen Wichtigkeit halber, auf den Sachverhalt spezieller ein. Damit wird zugleich das soeben Gesagte deutlicher.

Solange der Gegensatz des C und F ungeschlichtet bestehen bleibt, kann eine einheitliche Melodie aus den sämtlichen Tönen der Leiter nicht zustande kommen: Die Melodie erscheint vermöge desselben zunächst zweigeteilt. Sie schwebt zwischen den beiden Fundamenten, Basen, Ziel- oder Ruhepunkten: C und F.

Umgekehrt, soll trotz dieses Antagonismus eine einheitliche Melodie zustande kommen, so muß derselbe überwunden werden. Es muß der Widerstreit des Hinstrebens der Melodie einerseits nach der Basis C und andererseits nach der Basis F gelöst werden.

Diese Lösung nun kann wiederum vermöge eines dreifachen Tatbestandes vollbracht werden.

Einmal: — Die Töne der Leiter stehen zu C im Ganzen in innigerer verwandtschaftlicher Beziehung als zu irgend einem sonstigen Ton der Leiter. Auch die Quart F und die Sext A sind mit C eng verwandt. F verhält sich zu C wie 4:3, A zu C wie 5:3. Andererseits gibt es freilich in der Leiter auch Töne, die zu C in geringerer verwandtschaftlicher Beziehung stehen; nämlich die Sekunde D, die sich zu C verhält wie 9:8 und die große Septime H, die sich dazu verhält wie 15:8.

Aber wir sahen schon: Diese beiden Töne, die „Leittöne“ zu C, sind besonders geeignet, zu C hinzuleiten.

Dagegen steht — dies ist der dritte Punkt — das F, und mit ihm das A, zu denselben Tönen D und H in einem Verhältnis der Dissonanz: F verhält sich zu H wie 45:32, zu D wie 27:32.

Hiermit ist jener dreifache Tatbestand bezeichnet. Ich zähle die Punkte noch einmal der Reihe nach auf: F, und weiterhin A, ist dem C nächst verwandt; H und D sind Leittöne zu C; und F, und mit ihm zugleich A, stehen zu diesen Leittönen in dissonanter Beziehung. Dieser dreifache Sachverhalt ermöglicht es, daß der Antagonismus des C und des F, und jener beiden Systeme mit C und F als Basis, geschlichtet wird. Die Schlichtung geschieht aber zu Gunsten des C. Ich deute den Hergang der Sache kurz an.

Gesetzt, es tritt zu F und A oder zu einem von beiden das H oder D oder diese beiden, dann besteht, wie gesagt, zwischen jenen und diesen eine Dissonanz. Diese aber drängt aus sich selbst heraus zur Lösung. Und der Weg der Lösung nun ist bezeichnet durch die Beziehungen des F und A einerseits, des H und D andererseits zu C; ich meine die Beziehungen, die darin bestehen, daß jene in besonders enger verwandtschaftlicher Beziehung zu C stehen, diese die natürlichen Leittöne zu C sind. Es ergibt sich daraus die Notwendigkeit des Fortganges von jener Dissonanz zu C. Die Dissonanz leitet aus sich selbst heraus die Bewegung in eindeutiger Weise zu diesem C.

So wird also durch H und D hindurch die Bewegung aus der Sphäre des F in die des C hinübergeleitet. Der Anspruch des F, neben C Herrscher des Ganzen zu sein, wird überwunden, und dem C die alleinige Herrschermacht gesichert. Erst um dieser Stellung willen, die C im Ganzen gewinnt, heißt C die Tonika des Ganzen.

Vermittlerrolle der Dominantsept.

In dem oben Gesagten ist nun aber noch eine Lücke. Wir verstehen jetzt, wie F dem C sich unterordnen und zur Anerkennung oder Bestätigung seines Herrscherrechtes hinführen kann. Aber wie kommt F überhaupt in die Melodie hinein? Die Melodie ist ein überall einheitliches, und mit innerer Gesetzmäßigkeit fortschreitendes Ganze; überall wird in ihr notwendig Eines aus dem Andern. Eines führt zum Andern hin. Es muß also die Melodie auch zu F hinführen. Es geht nicht an, daß dies F sozusagen aus einer fremden Welt hereinkomme.

Nun sahen wir schon, C weist auf F als seine Basis. Aber dies genügt nicht. Es bedarf auch eines inneren Zusammenhanges und eines natürlichen Fortganges von dem rhythmischen System auf der Quint zu F.

Ein solcher nun ist gegeben, wenn F gefaßt wird als natürliche Septime von G.

Diese verhält sich zu G wie 7:4. Die Quint G, weiterhin die Töne H und D, endlich diese natürliche Septime des G, verhalten sich zueinander wie 4:5:6:7. Sie ergeben zusammen den „Dominantseptakkord“.

Diese Septime von G nun fällt mit der Quart, genauer mit der um eine Oktave erhöhten Quart von C annähernd zusammen. Gesetzt, C sei ein Ton von 24, dann ist jene Septime ein Ton von 63 Schwingungen. Von ihm unterscheidet sich jene Quart um eine einzige Schwingung. Die Schwingungszahl dieser letzteren ist unter der gemachten Voraussetzung = 64.

Und hier gilt nun die Regel: Wenig unterschiedene Töne können für einander eintreten. Oder: — Ein und derselbe Ton

kann nacheinander als ein Ton und als ein wenig davon verschiedener Ton funktionieren.

Es sei die Folge G-H-d gegeben. Und nun folge f. Dann muß zweifellos dies f — nicht als Quart von C, sondern als natürliche Septime von G genommen werden. Es wirkt als solche. Und damit ist das f in völlig natürlicher Weise eingeführt. Die Bewegung geht völlig natürlich zu f fort, während zu dem f, als Quart von C, die Bewegung von G-H-d aus unmöglich hinführen kann.

Nun aber folge auf dies f wiederum einer der Töne des rhythmischen Systems auf G, also G selbst, oder H oder D. Jeder solche Ton weist hin auf C. Und dadurch wird nun zugleich das vorangehende f oder F mitbestimmt. Es wird sozusagen umgestimmt. Es akkommodiert sich diesem Hinweis. Es wirkt mit Bezug auf dies C nicht mehr als die zu C dissonante — im Verhältnis von 63:24 oder von 21:16 bzw. von 21:8 stehende — natürliche Septime von C, sondern als Quart des C, also als ein Ton, der zu C im Verhältnis von 64:24 oder von 8:3 bzw. von 4:3 steht.

Damit wendet sich das F zugleich dem H und D entgegen. Aber eben, indem es dies tut, leitet es nun mit dem H und D, bzw. dem G zusammen zwingend zu C, als Ruhepunkt der Bewegung, hin.

So läßt uns die Doppelstellung des F, oder die Möglichkeit, daß es nacheinander als ein Ton, und als ein wenig verschiedener Ton wirke, einerseits die Hereinnahme des F in die Melodie von G aus, andererseits den Fortgang von F zu C und die Unterordnung des F unter diesen Grundrhythmus der ganzen Melodie begreiflich erscheinen.

Auch diese Doppelstellung des F ist wiederum typisch für ähnliche Doppelstellungen, oder ähnliche sukzessive verschiedene Funktionen von Tönen. — In der „temperierten Stimmung“ ist, wie man weiß, der Unterschied solcher wenig verschiedener Töne objektiv ausgeglichen. Es tritt ein einziger, von beiden verschiedener Ton an die Stelle derselben. Dieser eine Ton funktioniert dann für beide.

Gliederung der Melodie. Zusätze.

Die Melodie im Ganzen ist, so deutete ich schon an, ebenso wie der Akkord, etwa der Dreiklang, ein System von Tonrhythmen; nur ein solches, das sukzessive entsteht und sich bereichert. Sie ist ein System, das entsteht im Gegensatz und Kampf verschiedener Rhythmen, die nebeneinander den Anspruch erheben, Grundrhythmen des Ganzen zu sein, eine mannigfach differenzierte und immer reicher sich differenzierende rhythmische Bewegung, die im Fortgang dieses Kampfes einen einheitlichen Rhythmus zur Herrschaft bringt, und in ihm, als der Basis für alle die Rhythmen, abschließend zur Einheit sich zusammenfalst.

Der Weg, auf welchem dieses rhythmische Ganze entsteht, gliedert sich in Teile, in Sätze und Perioden. Innerhalb der Sätze finden sich die Einheiten inniger zusammengehöriger Töne, die ich schon früher den einzelnen Worten der Rede verglich. Die Melodie nähert sich in den einzelnen Sätzen dem zur endgültigen Herrschaft bestimmten Grundrhythmus oder entfernt sich von ihm. Sie gelangt zu Haltpunkten oder Punkten eines relativen Abschlusses. Es entstehen Einschnitte und Abschnitte. Sie oszilliert um den geraden Weg zum Ziel, wiederholt Bewegungen, modifiziert sie, führt Gegenbewegungen aus, und gelangt so schliesslich zur endgültigen Gleichgewichtslage. — Darauf kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Für eine teilweise etwas genauere Bezeichnung des Sachverhaltes verweise ich auf einen Aufsatz „zur Theorie der Melodie“ in der Zeitschrift für Psychologie.

Nur noch wenige Zusätze. Das System von Tonrhythmen, als dessen sukzessives Entstehen die Melodie sich darstellt, bereichert und vermannigfaltigt sich, wie schon angedeutet, und es vermannigfaltigt sich zugleich jener Gegensatz und Kampf, wenn in die Melodie leiterfremde Töne, etwa in die Melodie in C dur das Fis hineinkommt.

Die Einheit, die im Fortgang und Abschluß der Melodie sich ausgestaltet, erscheint auch in der fertigen Melodie als eine minder geschlossene, relativ getrübe, mit einem Moment

der Entzweigung behaftete, wenn an die Stelle der Dur-Tonart die Moll-Tonart tritt.

Im Vorstehenden ist überall vorausgesetzt, daß die Melodie aus Tönen bestehe. Die Musik operiert aber, wie schon gesagt, mit Klängen. Und diese sind in sich selbst schon einheitliche Systeme von Tonrhythmen. Damit bereichert sich die Melodie nach anderer Richtung. Systeme von Tonrhythmen sind es, die in ihrem Zueinanderhinzutreten das einheitliche, auf einer einzigen Basis ruhende System ergeben.

Das System bereichert sich weiter, indem zur Melodie die Harmonie tritt oder nebeneinanderhergehende Melodien sich zu einem Ganzen verbinden.

Hier kommt aber noch ein besonderer Gesichtspunkt in Frage. Sind mehrere Folgen von Tönen oder mehrere Melodien nebeneinander gegeben, und sollen dieselben sich zur Einheit verbinden, so muß eine unter ihnen als die herrschende oder als die Melodie erscheinen; dabei hat es zufolge früher Gesagtem positive ästhetische Bedeutung, wenn die Tonfolgen, die „dienen“ oder sich unterordnen, zugleich relativ selbständige Bedeutung haben, also auch in sich selbst als sukzessive entstehende, relativ selbständige Systeme von Tonrhythmen sich darstellen.

Dies „Dienen“ kann aber zweierlei heißen. Es kann bestehen im Umspielen, Vermannigfaltigen, Bereichern, Schmücken der „herrschenden“ Folge von Tönen. Andererseits können die untergeordneten Tonfolgen der festeren Fügung der Einheit des Ganzen dienen. Sie binden an die Basis, repräsentieren die Ruhe oder die ruhigere Bewegung um die Gleichgewichtslage des Ganzen.

Höhe und Tiefe.

Hier wird zugleich der Gegensatz der Höhe und der Tiefe wichtig. Die Tiefe ist der Ruhe verwandt. Vielmehr, sie ist in sich selbst Ruhe. Die ruhige Basis, das Vereinheitlichende, an die Gleichgewichtslage Bindende, strebt also naturgemäß nach der Tiefe; das Beweglichere, jenes Spiel, jener

Wechsel und Kampf, in welchem mit innerer Gesetzmäßigkeit der zur Herrschaft bestimmte Tonrhythmus zum einheitlich abschließenden Grundrhythmus des Ganzen wird, kurz die Melodie, strebt zur Höhe.

Sofern die Bewegung der Ruhe, das Ganze des auf einer Basis aufgebauten Systemes der Basis zustrebt und natürlicherweise sich unterordnet, scheint die Melodie den tieferen Tonfolgen oder Stimmen untergeordnet. In der Tat besteht eine Art dieser Unterordnung. Aber wir müssen an dieser Stelle wiederum die doppelte Unterordnung, von welcher oben die Rede war, unterscheiden. Es besteht, so sahen wir, ein Gegensatz der mehr despotischen und der freieren Unterordnung. Dieser Gegensatz kommt auch hier zur Geltung. Die Tiefe hat vor der Höhe, aber auch die Höhe hat vor der Tiefe einen Vorzug; die Höhe ist aufdringlicher, sie spannt die Aufmerksamkeit in höherem Grade. So nötigt sie das Ganze zur Unterordnung. Dagegen strebt die Bewegung von sich aus zur Ruhe, also zur Tiefe.

Darnach stehen sich zwei Richtungen, in welchen die Unterordnung stattfindet, gegenüber. Das Ganze schwebt zwischen ihnen. Es schwebt zwischen der Höhe und der Tiefe, zwischen der größten Bewegung und Spannung, und der Ruhe und Einheit.

Dieser Gegensatz löst sich aber schließlich, indem die Melodie in dem Schlufspunkt, der zugleich der Einheitspunkt des Ganzen ist, abschließend sich zusammenfaßt.

Tonrhythmen und Rhythmus im Grofsen.

Jeder einzelne Ton ist nach dem Obigen Rhythmus; und jeder Ton ist im Ganzen entweder Grundrhythmus oder Differenzierung eines Grundrhythmus; und das Ganze ist ein einheitliches System von Rhythmen.

Dazu tritt dann der Rhythmus im Grofsen, die gesetzmäßige Folge, Ordnung, Gliederung der Töne. Daß die Töne und Tonverbindungen schon abgesehen davon Rhythmus sind, dies läßt den „Rhythmus im Grofsen“ zum Tonganzen in un-

mittelbarster Weise zugehörig erscheinen. Er ist die natürliche Fortsetzung des bereits in den Tönen Gegebenen.

Und es wird jetzt auch einleuchtend, warum dieser Rhythmus zeitmessender Rhythmus sein muß, warum sein Grundprinzip kein anderes sein kann als das der Wiederkehr des Gleichen. Auch der Rhythmus der Töne ist eben zeitmessender Rhythmus und schließt eine regelmässige Zeiteilung in sich.

In die gesetzmässige Gliederung jenes Rhythmus im Großen fügen sich die musikalischen Glieder, die Folgen unmittelbar zusammengehöriger Töne, die Worte, die Sätze, die Perioden in der im neunten Kapitel des vorigen Abschnittes, S. 417 ff., kurz bezeichneten Weise.

Musik als Ausdruck.

Mit dem Vorstehenden sind die Faktoren des musikalischen Ganzen — andeutungsweise, wie hier allein beabsichtigt war — bezeichnet, soweit die Musik Körper ist. Sie ist aber auch Seele. Die Musik ist mehr als Ton und Tonverbindung, Melodie, Harmonie und Rhythmus von Tönen. Sie ist, wie alles Schöne, Ausdruck eines Lebens.

Solcher Ausdruck eines Lebens ist schon jeder Ton und erst recht jeder Klang. Oben war die Rede von „kräftigen“ Farben. Es wurde hinzugefügt: Was von diesen gelte, gelte auch von den „kräftigen“ Tönen oder Klängen. Ihre „Kraft“ ist Kraft meines Wollens oder Tuns, aber in eigenartiger Weise in die Farben, bzw. in die Töne oder Klänge eingeführt.

Es muß aber hier, bei den Tönen, noch auf ein Moment besonders hingewiesen werden. Wir geben inneren Erregungen — nicht in Farben, wohl aber in Lauten unmittelbaren Ausdruck. Diesen Lauten sind die Töne und Klänge der Musik verwandt, obzwar bald mehr bald minder. Und demgemäss erscheinen auch diese letzteren in unmittelbarer Weise als die Farben als Ausdruck eines Inneren. Es scheint in ihnen unmittelbar ein Inneres sich zu verlautbaren, ein affektives Moment, ein innerer Drang, ein Streben oder Wollen sich auszuströmen oder Luft zu schaffen. Damit erscheint zugleich die

Kraft des Tones oder Klanges als Kraft dieses Dranges, dieses Strebens oder Wollens.

Dieses Streben oder Wollen, dies Sichausströmen oder Sichauswirken ist aber wiederum ein anderes und anderes, je nach der Natur des Tones oder Klanges. Es ist nicht nur ein intensiveres in dem lauterem, ein sanfteres in dem leiserem Ton; sondern es ist zugleich ein ruhigeres, breiteres, schwereres in dem tiefen, ein rascheres, minder schweres, dafür „spitzeres“, „momentaneres“ in dem hohen Ton. Ich fühle es als ein einfacheres oder reicherer, als in sich einstimmigeres oder relativ in sich entzweites, je nach der Klangfarbe, die dem Klange eignet. Ich fühle den Klang vielleicht als etwas Jubelndes oder Klagen-des u. s. w.

Und dieses Streben, dies Wollen, dies sich Ausströmen, ist auch ein anderes und immer anderes, je nachdem der Klang oder Ton gleichmäßig dahinzieht, oder anschwillt oder abschwillt, und je nach seiner Dauer.

Mit den Prädikaten, die wir hier dem Leben gegeben haben, das wir im einzelnen Ton oder Klang erleben oder erleben können, haben wir zugleich schon hinübergegriffen in das Gebiet der „Stimmung“. Auch die Art der seelischen Erregung, die in dem Ton oder Klang repräsentiert ist, strebt sich „auszustrahlen“ in die Seele überhaupt, oder strebt die ganze Seele nach sich zu „rhythmisieren“. Auch diese Rhythmik der seelischen Erregung überhaupt, kurz, diese den Ton oder Klang umschwebende Stimmung, scheint dann in diesem Ton oder Klang selbst zu liegen.

Innere Bewegung und Stimmung.

All dieses Leben in den Tönen und Klängen steigert sich aber und vermannigfaltigt sich ins Unendliche, wenn wir sie betrachten in ihren Verbindungen. Indem ich auffassend oder apperzipierend fortgehe von Klang zu Klang, vollziehe ich eine so oder so beschaffene innere Bewegung. Dieselbe ist zunächst meine Bewegung, mein apperzeptives Tun. Aber dies ist an die Klänge und ihre Folge gebunden, und erscheint demgemäß,

ebenso wie die apperzeptive Bewegung, die ich vollziehe angesichts einer räumlichen Form, oder im Erleben des poetischen Rhythmus, als etwas in der Folge der Klänge Liegendes, als eine in ihr selbst sich abspielende Bewegung.

Und diese Bewegung nun ist von mannigfachster Art und Rhythmik. Und diese Rhythmik schafft wiederum dieser Bewegung eine allgemeine psychische Resonanz.

Die fragliche Bewegung ist in sich einstimmiger oder minder einstimmig, konsonanter oder dissonanter, in Konsonanzen fortgehend oder von Dissonanzen auf kürzerem oder längerem Wege, vermittelter oder unvermittelter, vollkommener oder minder vollkommen, zur lösenden Konsonanz hinführend. Zugleich treten in dieser Bewegung die Töne kraftvoller oder sanfter auf, schwellen an und ab, verbinden sich zu reicheren oder minder reichen Ganzen; sie schreiten fort, rascher oder langsamer, in größeren oder geringeren Gegensätzen, in leiseren oder schrofferen Übergängen.

Zu allem dem nun fügt sich die zugehörige psychische Resonanz. Es finden sich ja alle die bezeichneten Momente oder Weisen des Erlebens auch in unserem sonstigen Leben. Wir kennen etwa die Lösung der Dissonanz in vielfachster Gestalt. Wir erleben dergleichen, wenn die Sonne durch Wolken bricht, wenn Streit sich schlichtet, wenn wir aus materieller Not befreit werden, wenn Zweifel sich heben, wenn ein innerer Konflikt sich löst.

Und ebenso sind uns die anderen Weisen des inneren Geschehens, die in der Tonbewegung liegen können, in allen Sphären unseres Erlebens bekannt.

Es liegen in uns demgemäß, der Möglichkeit nach, unendlich viele Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken, in deren eigener Natur es liegt, in gleichartiger Weise in uns abzulaufen, und uns zu erregen, wie es die Töne und wie es das Ganze der Bewegung in den Tönen tut. Es liegen in uns, so können wir sagen, der Möglichkeit nach jederzeit viele den gehörten Tönen verwandte „Töne“, die in uns anzuklingen bereit sind.

Und weil sie dazu bereit sind, so werden sie anklingen, lauter oder leiser, reicher oder minder reich, je nach der er-

regenden Kraft, welche die gehörten Töne und in ihnen liegenden Arten der seelischen Bewegung haben. Nichts von alledem braucht uns im Einzelnen zum Bewußtsein zu kommen. Indem es nebeneinander anklingt, verdichtet es sich zu einer gemeinsamen Stimmung, die unserem Bewußtsein sich ankündigt in einem Stimmungsgefühl oder dem Gefühl einer bestimmten Art der gesamten inneren Lebensbetätigung.

Auch diese Stimmung ist an die Töne gebunden. Sie ist die Ausstrahlung der Bewegung, die in den Tönen liegt und um jener Verwandtschaft willen zu ihnen gehört. Indem ich die Töne höre, und in dem Maße als ich in ihnen bin und in ihnen aufgehe, vermag ich die Stimmung, und mich in ihr, und damit in den Tönen, zu erleben.

Ich finde so in den Tönen Leidenschaft und Stille, Sehnsucht und Friede, Jubel und Klage, ernstes Wollen und fröhliches Spiel, Kampf und Versöhnung. Ich finde in ihnen ein ideelles eigenes Ich, das aus den Tönen und ihren Zusammenklängen und Folgen zu mir redet oder in ihnen sich ausspricht. Dies Ich ist — ich selbst, nämlich das in die Töne eingefühlte Ich, ein nicht nur vorgestelltes, sondern reales, d. h. tatsächlich erlebtes Ich, ein Ich, das in dem sukzessive entstehenden und sich aufbauenden Tonganzen eine in sich zum Abschluß gelangende innere Geschichte erlebt.

In dieser inneren Geschichte besteht das eigentliche Wesen der Musik.

Fünftes Kapitel: Symbolik der Sprache. Akustische und formale Elemente.

Die Affektlaute.

Kein Gebiet des sinnlich Wahrnehmbaren ist einer so mannigfachen Einfühlung zugänglich, als die Sprache. Nach dem, was ehemals bemerkt wurde über den Sinn, den das Wort „Symbolik“ in diesem Zusammenhange haben soll, ist es

Dasselbe, wenn ich sage: Der Sprache eignet unter allem sinnlich Wahrnehmbaren die mannigfaltigste Symbolik. Kein Wunder, da die Sprache das spezifische Mittel der seelischen Lebensäußerung des Menschen ist. Zur Sprache im weiteren Sinne gehören auch die Affektlaute, die schon einmal kurz gestreift wurden.

Ich kann die Affektlaute eines Anderen verstehen, weil es in mir selbst einen angeborenen oder „instinktiven“ Trieb der Verlautbarung gibt. Ich verlaute instinktiv Freude, Schmerz, Schreck und dergl. D. h. ich erlebe einen solchen Affekt, und dieser löst die Bewegung aus, die den Laut hervorbringt. Damit sind drei Erlebnisse bezeichnet. Aber diese sind ein einziges Gesamterlebnis.

Und nun höre ich einen gleichartigen Laut. Damit ist ein Teil jenes Gesamterlebnisses von neuem gegeben. In diesem aber liegt die Tendenz, zum Ganzen sich zu vervollständigen. D. h. es entsteht in mir die Tendenz zum erneuten Vollzug der Bewegung, und damit zugleich zum erneuten Erleben des Affektes. Diese Tendenz verwirklicht sich, wenn sie sich verwirklichen kann. Darüber bitte ich früher Gesagtes zu vergleichen.

Die innerlich ungehemmte Verwirklichung der Tendenz, den Affekt, der dem gehörten Affektlaut entspricht, in mir zu erleben, ist gleichbedeutend mit positiver Einfühlung in den Affektlaut: Ich höre etwa Laute ehrlicher Freude, ein offenes, von Herzen kommendes Lachen, und fühle mich erfreut — nicht überhaupt, sondern in demjenigen, der in solcher Weise seine Freude kund gibt. Es liegt für mich fühlbare und tatsächlich gefühlte Freude in dem Lachen. Ich erlebe in diesem Lachen und im Hingegebensein an dasselbe die Freude mit.

Ich fühle mich ebenso positiv ein in den Ausdruck des echten, menschlich berechtigten Schmerzes. Ich fühle mich endlich auch, aber negativ, ein in die Laute, die kleinlichen Ärger, verbissene Wut oder dergl. verlautebaren.

Sprachlaute.

Minder einfach als das Problem des Verständnisses der Affektlaute scheint das Problem des Verständnisses der Sprache

im engeren Sinne. Ich greife aber hier nicht zurück zu den Anfängen der Sprache, sondern denke nur an das Verständnis der Sprache, wie wir es gewinnen, die wir in die fertige Sprache hineingeboren werden.

Auch für dies Verständnis ist die notwendige Basis der Trieb der Verlautbarung. Dieser muß nur hier weiter gefaßt werden; nämlich als ein Trieb, innere Erlebnisse überhaupt zu verlautbaren, und andere Erlebnisse in anderen Lauten kundzugeben.

Das Kind bringt zunächst spielend allerlei Laute hervor, auch solche, die nicht Affektlaute heißen können. Es tut dies automatisch oder „reflektorisch“. Dies heißt zunächst: Es bringt, vermöge eines blinden Impulses, Bewegungen der Sprachorgane hervor. Und aus diesen entstehen Laute.

Indem nun aber diese Laute zu den Bewegungen hinzutreten, verknüpfen sich beide zu einem einheitlichen Erlebnis. Und nun weckt in der Folge die Wahrnehmung dieser oder ähnlicher Laute die Tendenz, die zugehörigen Bewegungen von neuem zu vollziehen.

Nun hört das Kind Worte. Dies sind andere Laute, als diejenigen, die es hervorgebracht hat. Aber sie sind denselben mehr oder minder ähnlich. Und soweit sie ihnen ähnlich sind, wecken sie die Tendenz zum Vollzug der dem Kind bereits geläufigen Lautbewegungen. Soweit sie davon verschieden sind, wirken sie zugleich — nicht der Tendenz zur Lautbewegung überhaupt, wohl aber der Tendenz zum Vollzug dieser Lautbewegungen entgegen. D. h., sie wecken eine Tendenz, diese Bewegungen zu modifizieren. Der Bewegungsimpuls wird durch die Verschiedenheit abgelenkt.

Dies bezeichnen wir als „Probieren“. Das Kind „probiert“ es, die gehörten Laute nachzuahmen. Diese Nachahmung gelingt zunächst nicht. Die Modifikation der bereits geläufigen Lautbewegungen führt zu irgend welchen neuen Lauten. Aber die gehörten Laute wirken immer wiederum modifizierend; nicht überhaupt, aber soweit die Laute noch nicht die gehörten sind. Auf diesem Wege gelangt das Kind schließlic zur tatsächlichen Nachahmung.

Hiermit nun verbinden wir den Trieb, nicht nur überhaupt Laute hervorzubringen, sondern Erlebnisse zu verlautbaren. Das Kind wird aufmerksam gemacht auf einen Gegenstand. Es gewinnt ein Bild desselben, faßt eine Sache auf. Dies ist ein eigenartiges Erlebnis. Und dies Erlebnis strebt das Kind zu verlautbaren.

Indem nun das Kind den Gegenstand auffaßt und diese Tendenz erlebt, hört es gleichzeitig das Wort, womit der Erwachsene den Gegenstand bezeichnet. Ist jetzt bereits dem Kinde die Nachahmung dieses Wortes gelungen, hat sich also in ihm auf Grund des „Probierens“ das Bild dieses Wortes oder Lautkomplexes mit der zugehörigen Bewegung verknüpft, so liegt für das Kind in der Wahrnehmung des Wortes unmittelbar die Tendenz zum Vollzug dieser Bewegung.

Es bestehen also jetzt in dem Kinde gleichzeitig zwei Tendenzen oder Strebungen: das Streben, die Auffassung des Gegenstandes zu verlautbaren, und das Streben, das gehörte Wort nachzusprechen. Diese beiden vereinigen sich. Vielmehr sie brauchen sich gar nicht zu vereinigen. Beides ist ja an sich das gleiche Streben. Auch das Streben nach Verlautbarung des Aktes der Auffassung des bestimmten Gegenstandes ist ein Streben, Laute hervorzubringen. Dieses Streben bekommt nur durch das Streben, das gehörte Wort auszusprechen, oder es bekommt in diesem, seinen bestimmten Inhalt, es gewinnt diese konkretere Gestalt. Das Ergebnis ist das Streben, die Auffassung des Gegenstandes zu verlautbaren in dieser bestimmten Weise, d. h. in der Nachahmung des gehörten Wortes.

Damit nun hat der Gegenstand für das Kind seinen „Namen“, und das Wort seinen gegenständlichen „Sinn“. Das Bewußtsein, ein Gegenstand trage einen bestimmten Namen, oder „heißt so“, besteht im Bewußtsein, daß für mich in der Auffassung eines Gegenstandes das Streben, der Antrieb, die Nötigung liegt, diese Auffassung, oder mein innerliches Haben des Gegenstandes, durch Hervorbringung eines bestimmten Lautkomplexes zu verlautbaren. Es besteht im Bewußtsein dieser „Zugehörigkeit“ einer Verlautbarung zu einem Auffassungsakte. Und das Bewußtsein, ein Wort bedeute eine Sache, besteht im

Bewußtsein, daß das Wort das innerliche Erfassen eines Gegenstandes „meint“, d. h., daß im Aussprechen desselben die Tendenz oder Nötigung liegt, diesen Gegenstand innerlich zu erfassen.

Gehen wir nun hier gleich einen Schritt weiter. Das Kind überzeugt sich von einem Sachverhalt, d. h. es fällt ein Urteil. Zugleich hört es einen Satz. Hier vereinigt sich das Streben der Verlautbarung des inneren Erlebnisses, Urteil genannt, mit dem Streben, den Satz nachzusprechen, zu dem einen Streben der Verlautbarung des Urteils in dem Satze; oder wiederum richtiger gesagt, es bekommt jenes Streben in diesem seinen bestimmten Inhalt. Damit ist der Satz zu dem diesem Urteil zugehörigen Ausdruck, oder zur „Aussage“ geworden, und der Satz hat in diesem Urteil seinen zu ihm gehörigen „Sinn“ gewonnen.

Sprachverständnis als Einfühlung.

Dies verfolge ich nicht weiter. Das Gesagte genügt zur Erkenntnis dessen, worauf es hier ankommt. Und das ist dies, daß sich in der Erlernung der Sprache an die Wahrnehmung eines Wortes oder Satzes unmittelbar die tatsächliche innere Erfassung des Gegenstandes, meine Wahrnehmung oder Vorstellung desselben, bzw. mein tatsächliches Urteil bindet, nicht etwa die bloße Vorstellung, daß der Gegenstand erfaßt, bzw. daß das Urteil gefällt werde. Das Wort oder der Satz, und meine tatsächliche Erfassung des Gegenstandes, bzw. mein reales Urteilen, werden zu einem einzigen, einheitlichen Erlebnis.

Demgemäß liegt in der Folge für mich jederzeit in gehörten Worten unmittelbar die tatsächliche innerliche Erfassung der dadurch bezeichneten Gegenstände. Es liegt ebenso in gehörten Sätzen das tatsächliche Urteil. Ich stelle mir, wenn ich ein Wort höre, nicht bloß vor, oder weiß, oder glaube zu wissen, daß der Sprechende eine Sache innerlich gegenwärtig habe, oder sie vorstelle, sondern ich erlebe in dem Worte unmittelbar diesen inneren Akt. Und ich stelle mir, wenn ich einen Satz höre, nicht nur vor, oder weiß, oder glaube zu wissen, daß da

geurteilt wird, sondern es ist mir das Urteil in dem Satze gegeben; ich „höre“ es, indem ich den Satz höre. Ich urteile in und mit dem Sprechenden.

Mit anderen Worten, das Verständnis der Sprache ist nicht Vorstellen, Wissen, Glauben. Es ist kurz gesagt, in keiner Weise ein intellektueller Akt, sondern es ist — Einfühlung. „Einfühlung“ ist ja das unmittelbare Erleben eines inneren Verhaltens oder Tuns in einem Objektiven, mir von außen Gegebenen. Es ist Objektivierung meiner selbst. Und eine solche liegt hier vor. Ich erlebe, was ich nicht sehen noch hören, sondern nur als mein eigenes Tun finden kann, in gehörten Worten.

Auch hier ergibt sich das Intellektuelle freilich nachträglich. Es ergibt sich eben aus der Einfühlung. Es ist also ein Sekundäres. Es löst sich aus der Einfühlung heraus. Auf diesen Prozeß braucht indessen hier nicht von neuem eingegangen zu werden. Ich verweise dafür auf S. 125 ff.

Ich füge noch hinzu: Wie in dem Satz, der ein Urteil ausspricht, für mich das Urteil liegt, d. h., wie ich im Hören des Satzes selbst entsprechend urteile, so liegt für mich im sprachlichen Ausdruck des Wollens unmittelbar das Wollen. Ich stelle mir nicht bloß vor, daß der Sprechende will, sondern ich erlebe eben dieses Wollen. Ich mache es innerlich mit.

Dieses Mitmachen oder diese Einfühlung ist aber freilich nicht notwendig positive Einfühlung. Sie ist dies, wenn in mir kein Widerspruch sich regt, wenn ich also von mir aus so urteilen bzw. wollen kann. Sie ist im Gegenfalle bloße Tendenz des Mitmachens, oder ist eine Nötigung des Mitmachens, der ich mich widersetze. Und jemeher ich mich widersetze, desto mehr ist die Einfühlung negative; eine fühlbare Negation meiner selbst. Immer bleibt doch die Nötigung. Jedes gehörte Urteil und jede Kundgabe eines Willens schließt die Nötigung zum entsprechenden Urteilen und Wollen in sich, oder hat „suggestive“ Kraft. Ich unterliege der „Suggestion“ widerstandslos, wenn mir, etwa in der Hypnose, die Fähigkeit des Widerstandes verloren gegangen ist.

Den bezeichneten Sachverhalt können wir schließlichs auch

so wenden: Worte sind „Symbole“. Die Tatsache der Sprachsymbolik ist die Tatsache jener — positiven oder negativen — Einfühlung. Sie wird zur ästhetischen Symbolik, wenn die Worte Gegenstand sind der „reinen ästhetischen Betrachtung“. — Davon später.

Elemente der Sprachsymbolik.

An das oben Gesagte wird nachher anzuknüpfen sein. Zunächst verlassen wir diesen Punkt.

Die Elemente der Sprachsymbolik, so wurde schon gesagt sind mannigfach. Jetzt müssen wir sie unterscheiden.

Nach zwei Gesichtspunkten aber können dieselben unterschieden werden. Wir können erstlich fragen: Was an der Sprache ist möglicher Träger einer Symbolik? Und zum zweiten: Welchen Inhalt kann die Sprachsymbolik haben? Der erstere dieser Gesichtspunkte soll im folgenden die Einteilung zunächst bestimmen. Der zweite wird aber, in der näheren Ausführung, mit zu seinem Rechte kommen. Wir unterscheiden also in der Sprache zunächst die Elemente, vermöge deren sie symbolisch sein kann.

Die Sprache, besser gesagt, das Ganze aus Worten, die Rede oder Dichtung, ist symbolisch schon als bloßer Lautkomplex oder bloße Verbindung von Lautkomplexen, abgesehen von allem „Sinn“. Die Elemente dieser Symbolik können wir kurz als akustische bezeichnen. Wir könnten sie auch, weil sie der Sprache entweder mit der Musik gemein sind, oder in der Musik ihr Analogon haben, die musikalischen Elemente der Sprachsymbolik nennen. Das Sprachkunstwerk ist, soweit diese Symbolik ihm Leben einhaucht und Schönheit verleiht, Klangkunstwerk.

Diesen akustischen Elementen stehen gegenüber die Elemente des „Sinnes“. Die Rede oder Dichtung macht von einer Sache Mitteilung. Sie konstatiert, berichtet, beschreibt, erzählt, belehrt.

Hier aber kann wiederum die doppelte Frage gestellt werden. Einmal: — Wie tut dies die Rede oder Dichtung? Welches

ist ihre Weise, zu berichten, zu beschreiben, zu erzählen? u. s. w. Und zum Anderen: — Wovon macht der Redner oder Dichter Mitteilung? Von welchen Dingen redet er, und was sagt er über sie aus? Jene erstere Frage geht auf die Form oder das Formale der Aussage, diese auf das Gegenständliche derselben. Damit ist ein weiterer Gegensatz von Elementen der Sprache oder eines sprachlichen Ganzen, und damit zugleich ein weiterer Gegensatz möglicher Arten der Sprachsymbolik bezeichnet. Die symbolischen Elemente können formaler, und sie können gegenständlicher Natur sein.

Dreierlei also unterscheiden wir an dem sprachlichen Ganzen: Klang, Form der Rede oder Aussage, und Gegenständliches. Demgemäß unterscheiden wir die Symbolik der akustischen, weiter die Symbolik der formalen, endlich die Symbolik der gegenständlichen Elemente der Rede oder Dichtung

Die Klangelemente.

Die akustischen Elemente der Sprache sind wiederum verschiedener Art. Speziell zwei Arten derselben sind einander gegenüberzustellen: die „Klangelemente“, im engeren Sinne, und die rhythmischen Elemente; wobei das Wort „rhythmisch“ in weiterem Sinn genommen ist, als Vortragsweise überhaupt, oder subjektiv gewendet, als Weise des Ablaufes der Worte und Wortfolgen in der Seele dessen, der die Rede oder Dichtung sich zu eigen macht und sie genießt.

Ich erwähne zuerst ein „Klangelement“, das im lauten Vortrag der Rede oder Dichtung zu ihr hinzutritt, eine von der Rede und Dichtung unabhängige Zutat zu ihr. Es ist die Klangfarbe der Stimme des Vortragenden. Davon liegt in der Rede oder Dichtung selbst nichts. Aber, indem sie dazu hinzutritt, gewinnt sie doch auch für die Rede oder Dichtung Bedeutung. Sie wird zum ästhetischen Faktor der Rede oder Dichtung selbst. In jeder Stimmklangfarbe liegt etwas Eigentümliches, ein Moment der Innerlichkeit, ein Persönlichkeitscharakter, den wir mitfühlend in uns erleben, mit dem wir positiv oder negativ sympathisieren.

Aber gehen wir zu dem, was in der Rede oder Dichtung an sich liegt. Die Worte bestehen aus Lauten; aus Vokalen und Konsonanten. Diese haben, auch abgesehen von der Klangfarbe der Stimme, in welcher sie gesprochen werden, ihre Klangfarbe. Diese Klangfarbe hat zunächst bei den musikalischen Klängen ihre ästhetische Bedeutung. In jedem musikalischen Klang überhaupt, so sagte ich im vorigen Kapitel, steckt für mich ein Streben oder Wollen, eine innere Aktivität, ein sich Ausleben oder Ausströmen, das immer anders und anders geartet ist, je nach der Stärke oder Schwäche, Tiefe oder Höhe der Klänge; je nach ihrem gleichmäßig fortgehenden Verlauf oder ihrem Anschwellen oder Abschwellen; je nach ihrer Dauer; vorallem endlich je nach ihrer Klangfarbe.

Verhält es sich aber so mit den musikalischen Klängen, so muß es sich analog mit den Sprachklängen verhalten. Hier nun handelt es sich speziell um den verschiedenen Klangcharakter derselben. Wir dürfen allgemein sagen: Jeder Sprachlaut hat vermöge desselben etwas wie eine eigenartige Individualität. Nicht nur die Vokalklänge, sondern auch die Konsonanten.

Die Laute der Sprache sind aber nicht einzelne, sondern sie verbinden sich. Damit erweitert sich die Symbolik der Sprachlaute. Es treten auf: der Reim, die Assonanz, die mannigfachen Weisen der Wiederkehr und des Wechsels von Lauten. Es besteht zwischen den sich folgenden Lauten Einstimmigkeit oder Gegensatz, die der Einstimmigkeit und dem Gegensatz, der Gleichartigkeit und Fremdheit der musikalischen Klänge, ihrer Wiederkehr und ihrem Wechsel, den Weisen ihres Auseinandergehens und Zusammengehens, den schroffen und gleitenden Fortgängen von Klang zu Klang innerhalb der Melodie u. dgl., nicht gleich, aber vergleichbar sind. Es entstehen Arten der einfacheren oder minder einfachen „Harmonie“ oder „Disharmonie“ in der Folge der Laute.

Und darin liegt eine immer anders und anders geartete Lebendigkeit. Keine Verschiedenheit und Art des Wechsels, und keine Gleichheit oder Ähnlichkeit der sich folgenden Laute kann ganz ohne ästhetische Bedeutung bleiben. D. h., in

allem dem fühlen wir eine eigenartige Innerlichkeit, oder eine, wenn auch noch so leise Färbung des gesamten Lebens, das wir in der Rede oder Dichtung erleben. Es ist mir immer irgendwie anders zu Mute, d. h., ich erlebe mich in der Rede oder Dichtung jedesmal irgendwie anders, je nachdem die Sprachlaute in dieser oder jener Weise, gleichartig oder in reichem Wechsel sich folgen, qualitativ voneinander sich entfernen oder zueinander zurückkehren, die Weise des Fortgangs von einem zum anderen den Charakter des unvermittelt Schroffen oder des Gleitenden hat, schwerfällig oder leicht sich vollzieht u. s. w.

Rhythmische Elemente.

Diesen Klangelementen der Sprache und Sprachsymbolik treten nun zur Seite die rhythmischen Elemente. Ich rechne dazu das Tempo und den Wechsel des Tempos, seine Beschleunigung und Verlangsamung; die gleichartige und wechselnde Lautheit, also das dauernde Fortgehen eines Forte und Piano, oder das Crescendo und das Decrescendo des Vortrages; endlich die bleibende Höhe oder Tiefe der Stimmlage, und den wechselnden Tonfall der Stimme. In allem dem erleben wir in unmittelbarer Weise eine innere Erregung, einen so oder so gearteten Wellenschlag des inneren Geschehens, des inneren Tuns und des sich Auslebens.

Ich rechne aber zu diesen rhythmischen Elementen natürlich vor allem den Wechsel der Betonungen und Unbetonungen oder minderen Betonungen, das Anklingen und Ausklingen, das Zurückhalten und Fortdrängen, das Fortgleiten, die Anhalte, die Pausen; kurz alles dasjenige, was oben speziell mit dem Namen des „Rhythmus“ belegt wurde. Dabei denke ich an den natürlichen Rhythmus der ungebundenen, ebenso wie an den künstlichen der gebundenen Rede. Was über die Symbolik dieser Elemente gesagt wurde, bedarf keiner Wiederholung.

Zwischen jenen Klangelementen, und diesen rhythmischen Elementen besteht ein Gegensatz, der doch nicht mißdeutet werden darf. Gesetzt, ein Gedicht liegt gedruckt vor mir. Dann

sind, so scheint es, die rhythmischen Elemente, Tempo, Tonfall der Stimme, auch die rhythmischen Elemente im engeren Sinne, nicht in gleicher Weise „Elemente“ der vor mir liegenden Dichtung, wie die „Klangelemente“. Sie werden nicht gleich unmittelbar darin vorgefunden.

Dazu ist zu bemerken: Auch die Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, den Reim u. s. w., finde ich, wenn ich die Dichtung lese, nicht vor. Der Reim etwa ist gleicher Klang von Worten; er ist nicht gleiches Aussehen der Schriftbilder. Was ich aber unter der gemachten Voraussetzung unmittelbar vorfinde, sind eben doch lediglich die Schriftbilder. Dazu muß ich die Laute erst hinzufügen.

Freilich gehören die Laute zu den Schriftbildern. Aber auch eine bestimmte Vortragsweise gehört zu den Schriftbildern, nicht unmittelbar, aber sofern sie einen Sinn oder eine Bedeutung haben. Die Schriftbilder fordern von mir den Vollzug bestimmter Klangvorstellungen. Aber sie fördern damit zugleich, sofern sie selbst und die zugehörigen Klänge sprachliche Zeichen sind, die bestimmte Weise des Vortrages. Beides liegt in gleicher Weise in ihnen, ist in gleicher Weise ihr Eigentum, oder ihr Recht.

Aber damit ist nun doch zugleich ein wesentlicher Unterschied anerkannt. Den Schriftzeichen gehört die bestimmte Weise des Vortrags, oder es gehören ihr die bestimmten rhythmischen Elemente zu, nur vermöge des Sinnes, dessen Träger sie sind.

Dies hindert nicht, daß die Symbolik der rhythmischen Elemente an diese rhythmischen Elemente selbst, also an das musikalische Element der Sprache, oder an das „Klangelement“ im weiteren Sinne dieses Wortes, gebunden ist. Mag noch so sehr das Tempo des Vortrages oder das Auf- und Abwogen der Stimme etc. durch den Sinn der Worte bedingt sein, so haftet doch das eigentümliche Leben, das ich darin finde, an diesem akustischen Erlebnis. Es liegt nicht unmittelbar in dem, was die Worte bedeuten.

Anders steht es aber freilich mit dem Inhalt der Symbolik. Daß die rhythmischen Elemente durch den Sinn bedingt sind,

dies besagt notwendig, daß auch ihre Symbolik zum Sinn der Worte in innerlicher Beziehung steht. Sie weist nicht auf ein Leben, das den Klängen als Klängen, sondern auf ein solches, das den Klängen als Worten eignet, d. h. den Klängen, in denen, und sofern in ihnen ein denkendes, fühlendes, wollendes Individuum sich mitteilt.

Anders gesagt: Während vermöge der Symbolik der Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, des Reimes, der Assonanz u. s. w. die Klänge und Klangverbindungen als solche beseelt erscheinen, wird durch die Symbolik der rhythmischen Elemente „die Dichtung“, die nicht aus Klängen, sondern aus sinnvollen Worten und Wortverbindungen besteht, ausdrucksvoll. Und dies heißt nichts anderes, als sie bekunden ein Leben, das — nicht Leben der Klänge ist, so gewiß es Klangelemente oder akustische Elemente zum Träger hat, sondern Leben eines Individuums, das hinter den Klängen steht und durch die Klänge sich kundgibt. Es ist ein ideelles Ich, das in der Rede oder Dichtung durch das Mittel der Klänge sich ausspricht.

Das Ich der Rede oder Dichtung.

Damit sind wir auf einen Begriff von entscheidender Wichtigkeit gestoßen, nämlich eben den Begriff des „ideellen Ich der Rede oder Dichtung“. Gesetzt, wir hören die Rede oder Dichtung vortragen, und sehen den Vortragenden, so ist dies ideelle Ich für uns in dem Vortragenden, als dessen Worte die Worte erscheinen. Der Vortragende spricht ausdrucksvoll, indem er dieses Tempos, dieses Tonfalls der Stimme u. s. w. sich befleißigt. Er gibt eine in ihm, sei es wirklich, sei es nur für meinen Eindruck vorhandene Art seiner inneren Lebendigkeit kund.

Zugleich aber ist doch diese Lebendigkeit nicht die Lebendigkeit seiner von der Rede oder Dichtung verschiedenen Person, sondern es ist die Lebendigkeit seines ideellen Ich, d. h. seiner Person, sofern sie in der Rede oder Dichtung lebt und darin aufgeht. Es ist also die Lebendigkeit, welche „die Dichtung“ hat, nur eben als die in dem Vortragenden aktuell gewordene.

So wenigstens verhält es sich, wenn der Vortragende nur eben die Rede oder Dichtung vorträgt, d. d. nicht etwas aus seinem eigenen Belieben zu ihr hinzufügt, noch auch etwas davon hinwegnimmt. Dies aber ist hier vorausgesetzt. Unter dieser Voraussetzung ist der Vortragende nichts anderes als „die Rede oder Dichtung“. D. h. er ist das zufällige Organ, durch welches die Rede oder Dichtung zu uns redet.

Lesen wir dagegen die Rede oder Dichtung, so ist jenes ideelle Ich in jedem Sinne nur in der Dichtung gegeben. Die Rede oder Dichtung ist jetzt „die redende Person“. In der Rede oder Dichtung selbst steht hinter den Worten, oder überall zwischen ihnen, ein ideelles Ich, das durch die Worte hindurch zu uns redet oder in ihnen sich ausspricht.

Dies ideelle Ich ist aber wiederum gar nichts anderes als — ich selbst. D. h., ich finde mich selbst in den Worten und Wortverbindungen redend und mich aussprechend. Das ideelle Ich der Dichtung ist eben ein von mir eingefühltes. Es ist mein ideelles Ich, aber doch in der Dichtung real. Und dies ideelle Ich, oder „die Rede“ oder „die Dichtung“, dies mit mir identische Individuum, spricht sich aus oder redet zu mir, so wie es das zur Rede oder Dichtung gehörige Tempo, der ihm natürliche Tonfall, der Rhythmus, in welchem sie einherschreitet, bedingt. Die Rede oder Dichtung ist, vermöge dieser Elemente, kraftvoll oder sanft, schwerfällig oder leicht, fröhlich oder ernst, leidenschaftlich oder ruhig, genau so, wie eine Persönlichkeit das Eine oder das Andere ist oder sein kann.

Formale Ausdruckselemente.

Der im Vorstehenden bezeichnete Gegensatz im Inhalt der Sprachsymbolik oder der Einfühlung in das Sprachkunstwerk, der Gegensatz also zwischen der Beseeltheit der Klänge und Klangverbindungen einerseits, und dem in den rhythmischen Elementen liegenden Ausdruck eines durch die Worte zu uns „redenden“ ideellen Ich der Rede oder Dichtung ist doch auch wiederum insofern kein Gegensatz, als die Klangelemente eben doch auch zum einheitlichen Ganzen der Rede oder Dichtung

gehören. Es gehören also auch die Elemente der Lebendigkeit, die in ihnen liegen, dem Ich der Rede oder Dichtung an. Sie fügen sich, im Einzelnen färbend und charakterisierend, ein in das umfassendere Leben, das in den „rhythmischen Elementen“ gegeben ist.

Darum bleibt doch jener Gegensatz, der darin besteht, daß das Leben der Klänge an die Klänge als solche, das „rhythmische“ Leben an die sinnvollen Worte gebunden ist.

Dieser Gegensatz führt uns nun weiter zur zweiten Hauptgattung von symbolischen Elementen der Sprache. Dieselben dienen durchaus dem Ausdruck jenes in den sinnvollen Worten zu uns redenden „ideellen Ich“. Wie schon gesagt, sind sie formaler Natur. Sie bestehen, genauer gesagt, in den Formen oder Weisen, wie der Dichter und Redner sich ausdrückt. Sie bestehen in Formen der Aussage. Wiederum ist hier das, was „sich“ ausdrückt, nicht der Dichter oder Redner außerhalb der Dichtung oder Rede, sondern es ist für die ästhetische Betrachtung eben jenes ideelle Ich; oder es ist „die Dichtung oder Rede“, sofern sie das ideelle, zugleich in der ästhetischen Betrachtung von mir erlebte Ich ist, oder in sich schließt.

Die rhythmischen oder Vortragselemente sind, so sagte ich, bedingt durch den Sinn der Worte. Dies hieß: Diese ausdrucksvollen Elemente oder diese Träger eines Ausdrucks sind in ihrem Dasein bedingt durch diesen „Sinn“. Es ist etwa dieser oder jener bestimmte Tonfall der Stimme gefordert durch den Sinn der Worte. Aber der Ausdruck liegt nicht im Sinn der Worte, ist nicht dadurch gegeben oder darin enthalten, sondern er liegt in diesen Vortragselementen selbst.

Anders verhält es sich in diesem Punkte mit den formalen Ausdruckselementen, von denen wir hier reden. Bei ihnen ist der Ausdruck durch den Sinn der Worte gegeben. Er gehört mit zu ihrer Bedeutung. Die fraglichen formalen Elemente verlautbaren vermöge ihres Sinnes oder des Beitrages, den sie zum Sinne des Ganzen leisten, das ideelle Ich der Rede oder Dichtung. Dies eben ist der spezifische Sinn der formalen „Ausdruckselemente“.

Damit kommen wir zurück zu dem eingangs Gesagten: Das Verständnis der Worte und Sätze schließt eine eigene Art der Einfühlung in sich. Ich erlebe in ihnen ein Vorstellen oder Erfassen eines Gegenstandes bzw. ein Urteilen, ein Wollen u. s. w.

Intellektuale Ausdruckselemente.

Diese Einfühlung ist aber verschiedener Art. „Einfühlen“, so sagte ich schon früher, kann ich nur, was ich fühle. Fühlen aber kann ich zunächst bei meinem eigenen Vorstellen und Erfassen eines Gegenstandes und meinem eigenen Urteilen zweierlei. Ich fühle einmal das vorstellende Tun, die Kraft des Erfassens, des Eindringens, das Suchen nach einem Urteile, das Fragen, Besinnen. Ich fühle zugleich diese oder jene Weise der Erfassung oder Auffassung, des urteilenden Tuns, kurz der geistigen oder intellektuellen Arbeit. Und alles dies nun kann ich auch in die gehörten oder gelesenen Worte einfühlen. Soweit die Einfühlung solchen Inhalt hat, ist sie — nicht ihrem Charakter, aber eben ihrem Inhalte nach, intellektuelle Einfühlung. D. h., sie ist Einfühlung eines Intellektuellen, einer intellektuellen Tätigkeit, oder einer intellektuell tätigen Persönlichkeit.

Zu den formalen Ausdruckselementen, in welchen solches intellektuelle Tun für mich liegt, gehören alle die poetisch-rhetorischen Mittel und Weisen der Darstellung eines Gedankens. Es gehören dahin die Figuren und Tropen, die Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse; auch schon jede Weise des einfacheren und nüchterneren, oder reicheren und belebteren Ausdrucks. Schliesslich auch die Art der Konstruktion der Sätze, das Folgern von Einem aus dem Anderen, soweit nämlich darin für uns unmittelbar eine eigenartige Weise des geistigen Tuns sich ausspricht. „Der Stil ist der Mensch“, d. h., es liegt darin eine Persönlichkeit. Und sie kann darin in einer für uns unmittelbar erlebbaren Weise liegen.

Dazu ist freilich eine Bemerkung zu machen. Solche Weisen, sich auszudrücken oder eine Sache darzustellen, sind

vom dargestellten Inhalt nicht zu trennen. Wenn ich etwas anders sage, so sage ich etwas Anderes, rücke zum mindesten den Gegenstand in andere Beleuchtung, oder mache ihn klarer, lebendiger, eindrucksvoller, bzw. das Gegenteil. Damit wird er für den, der die Worte hört, ein anderer. Er wird als ein anderer innerlich erfahren. Dennoch läßt sich in der theoretischen Betrachtung beides scheiden.

Immer ist dabei festzuhalten: — Für den ästhetischen Eindruck kann es nur darauf ankommen, was in dem Wortganzen, der Rede oder Dichtung, für den Hörer unmittelbar liegt, niemals, was er erschließt, oder was ihm zum Bewußtsein kommt, wenn er irgend reflektierend oder phantasierend seinen Blick von der Rede oder Dichtung, so wie sie vorliegt, abschweifen oder darüber hinausschweifen läßt.

Emotionale Ausdruckselemente.

Diesen durch die Form der Darstellung gegebenen intellektualen Ausdruckselementen stehen nun gegenüber die emotionalen, die von jenen wiederum nur theoretisch sich trennen lassen: In der Rede oder Dichtung liegt unmittelbar — nicht eine Art den Gegenstand zu betrachten und gedanklich damit zu operieren, sondern eine gemütliche Anteilnahme, eine Schätzung oder Wertung, Liebe oder Haß, Bewunderung oder Abscheu. Diesem Ausdruck der gefühlsmäßigen Anteilnahme dienen zunächst die Affektlaute und Interjektionen. Es dienen ihm aber weiter alle Prädikate, die eine Wertung oder einen gefühlsmäßigen Eindruck von einer Sache in sich schliessen, jede Wahl solcher Worte und Wendungen, die nun einmal uns natürlich sind, wenn wir nicht einfach und nüchtern beschreiben, berichten, erzählen, Wahrheiten aussprechen, sondern zugleich irgend mit unserer fühlenden Persönlichkeit dabei sind.

Schließlich dient solchem emotionalen Ausdruck jede Art der Rede überhaupt. Unsere Sprache ist unter dem Einfluß der Tendenz, alles zu vermenschlichen, entstanden. Sie trägt überall die Einfühlung in die Dinge in sich. Wer mir sagt, daß ein Berg sich erhebe, ein Tal sich erstrecke, eine Ebene

sich ausbreite, sagt mir nicht nur, was da ist und geschieht, sondern er gibt mir zugleich sein in den Berg, das Tal, die Ebene eingefühltes Tun, sein inneres Mitmachen, wodurch erst das „sich Erheben“, „sich Erstrecken“, „sich Ausbreiten“ zu stande kommt. So trägt schon jede gewöhnliche Mitteilung, vor allem aber jede rednerische oder poetische Darstellung einer Sache, zugleich den in sie eingefühlten Menschen in sich. Das ideelle Ich, das ich in das Dargestellte einfühle, ist mir schon durch die Natur der Sprache gegeben.

Ein besonders geartetes, in diesen Zusammenhang gehöriges Element der Symbolik liegt in gewissen assoziativen Bestandteilen der Worterlebnisse. Gewisse Worte und Wendungen gehören erfahrungsgemäß einer bestimmten Sphäre an, dem Stall, der Gasse, dem „Volk“, der gebildeten Gesellschaft, dem poetischen oder wissenschaftlichen Sprachgebrauch. Damit haben sie einen bestimmten Beigeschmack oder eine Resonanz. Wir erleben mit ihnen zugleich, und in ihnen, das besondere Leben der „Sphäre“. Dasselbe gehört eben erfahrungsgemäß dazu. Es ist mit ihm verwachsen.

Oder Worte sind abgeschliffen, andere eigenartig. Diese letzteren fallen nicht nur auf, sondern es liegt in ihnen zugleich ein persönliches Element, ein Heraustreten des Redners oder Dichters oder des ideellen Ich der Rede oder Dichtung aus dem Gewöhnlichen, eine Individualisierung desselben, damit zugleich eine Belebung, eine Steigerung. Ist diese uns nicht in ihrer Eigenart natürlich, so nennen wir die Wendung gesucht. Hier drängt sich das persönliche Element, das Heraustreten aus dem Gewöhnlichen, störend auf. Dagegen bedeutet es uns einen Zuwachs, wenn wir es ohne Zwang innerlich mitmachen.

Um solcher Zutaten willen nennen wir die Worte selbst erhaben, niedrig, grob, fein, trivial oder individuell eigenartig. Wir sagen, sie „klingen“ so. Sie tun dies in der Tat in demselben Sinne, in welchem wir im stolz blickenden Auge den Stolz „sehen“, in der Musik Jubel oder Klage oder Sehnsucht „hören“. D. h., wir erleben, was jene Worte sagen, unmittelbar in den Worten. — Es bedarf nicht der Warnung, daß dies

„Klingen“ der Worte nicht mit ihrem Klang, der Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, und der Verbindung solcher Klangfarben innerhalb eines Ganzen aus Worten, verwechselt werde.

Sechstes Kapitel: Fortsetzung. Die Gegenstandsseite der sprachlichen Darstellung.

Kundgabe und objektiver Bericht.

Von den formalen Ausdruckselementen der Sprache ist endlich zu unterscheiden das Gegenständliche der sprachlichen Darstellung. Die Sprache ist Mittel der Beschreibung, des Berichtes, der Erzählung, der Mitteilung einzelner oder allgemeiner Tatsachen oder Gedankeninhalte. Statt dieser vielen Ausdrücke setzen wir den einen: Bericht.

Die menschliche Rede hat, von den akustischen Elementen abgesehen, diese beiden Gesichter: Sie weist vermöge ihrer Form auf den Sprechenden bzw. auf das ideelle Ich der Rede oder Dichtung; und sie berichtet.

Hier müssen wir aber sofort ein Doppeltes unterscheiden. Das „Berichten“ geht wiederum nach zwei Seiten. Ich kann berichten von eigenen inneren Erlebnissen und Zuständlichkeiten. Und ich kann berichten von einem Dasein und Geschehen außer mir. Und dabei ist wiederum das erstere „Berichten“ doppeldeutig. Ich kann über mein Erstaunen angesichts eines Naturereignisses „berichten“ durchaus in dem gleichen Sinn, wie ich über das Naturereignis selbst „berichte“. Ein andermal „berichte“ ich darüber oder mache davon Mitteilung in einem davon völlig verschiedenen Sinne.

Ich berichte etwa, daß das Naturereignis mich zu irgend einer Zeit erstaunt habe. Dieser Bericht ist dem Bericht über das Stattfinden des Naturereignisses gleichartig. Dagegen ist davon total verschieden der Bericht, durch den ich unmittelbar mein gegenwärtiges inneres Verhalten „kundgebe“, der Bericht,

der in dem Satze liegt: Dies Naturereignis erstaunt mich. Dieser letztere Bericht ist gleichartig demjenigen, der in Sätzen liegt, wie: Ich will; Ich wünsche oder möchte; wie schön wäre das; oder auch: Ich glaube, ich meine. Auch hier ist der Bericht „Kundgabe“.

Mit dieser „Kundgabe“ nun sind wir auf einen neuen Sachverhalt gestossen. Wir bezeichnen ihn von jetzt an ausdrücklich durch dies besondere Wort; und unterscheiden davon den Bericht, der nicht Kundgabe ist, als „objektiven“ Bericht.

Bestimmen wir aber das Eigenartige der „Kundgabe“ und ihren Gegensatz zum objektiven Bericht genauer: Zunächst betone ich: Die Kundgabe in dem Sinne, in welchem ich das Wort hier nehme, geschieht durch eine Aussage oder durch einen Satz. Sie ist die Mitteilung, die ein gegenwärtiges inneres Verhalten zu ihrem eigentlichen Objekte hat, oder die „Aussage“, die auf diese Mitteilung abzielt.

In dieser Mitteilung oder Aussage liegt zunächst etwas Neues gegenüber dem „Ausdruck“, von dem ich bisher redete, insbesondere gegenüber den „formalen Ausdruckselementen“. Darunter waren verstanden — nicht Aussagen über bestimmte Gegenstände, sondern Weisen, sich auszudrücken, irgend eine Sache zu bezeichnen oder darüber zu sprechen, nämlich solche Weisen, in denen ein Verhalten angesichts dessen, worauf die Rede abzielte, oder angesichts ihres eigentlichen Gegenstandes zum Ausdruck kam.

Davon nun ist die Aussage, die ein gegenwärtiges inneres Verhalten zum Objekt hat, unmittelbar auf Mitteilung desselben gerichtet ist, deutlich verschieden.

Dagegen scheint nun zwischen der Kundgabe einerseits und dem Bericht über ein Naturereignis oder über eine vergangene Weise meines Verhaltens andererseits, lediglich ein Unterschied hinsichtlich der Gegenstände zu bestehen, von denen die Rede ist. Auch dieser objektive Bericht geschieht ja in einer Aussage. Und damit wäre überhaupt zwischen Kundgabe und objektivem Bericht kein grundsätzlicher Unterschied, wenn diejenigen Recht hätten, denen ein Satz eben ein Satz,

eine Aussage eine Aussage ist, d. h., für die alle Sätze und Aussagen psychologisch und logisch gleichwertig sind.

Kundgebende und objektiv berichtende Aussagen.

Sätze, so versichern einige, dienen dem Ausdruck von Urteilen. Ja sie setzen vielleicht die Sätze oder Aussagen den Urteilen ohne weiteres gleich. Dies ist ein sonderbarer Irrtum. Sätze können freilich Ausdruck eines Urteils über eine Sache sein. Sie können aber ebensowohl unmittelbarer Ausdruck der Sache sein. Im letzteren Falle ist die „Sache“ jedesmal ein gegenwärtiges inneres Verhalten des Sprechenden. Jene Aussage ist objektiver Bericht, diese ist Kundgabe.

Der Satz, der ein Naturereignis beschreibt oder darüber berichtet, ist der Ausdruck — nicht des Naturereignisses, sondern eines in dem Redenden stattfindenden Urteils über dasselbe. Ebenso ist der Satz, der erzählt, daß ein Mensch einen edlen Entschluß gefaßt habe, — weder Ausdruck des Menschen noch seines edlen Entschlusses, sondern er ist wiederum Ausdruck meines Urteils, d. h. meines wirklichen oder vermeintlichen Wissens, daß der Mensch den Entschluß gefaßt habe. Er ist, wenn ich in der Dichtung dergleichen erzähle, der Ausdruck des inneren Tuns, wodurch für mich dies Erzeugnis meiner dichterischen Phantasie zustande kommt, d. h., meines Vorstellens oder meiner Vorstellung.

Und ebenso ist endlich auch die Mitteilung, daß ich über eine Sache erstaunt war, nicht Ausdruck meines Erstaunens. Sondern sie ist Ausdruck meiner Erinnerung, oder meines Erinnerungsurteils, daß dies Erstaunen in mir standfand.

Dagegen ist umgekehrt die Mitteilung meines gegenwärtigen Erstaunens in dem Satze: Ich bin erstaunt, nicht Ausdruck eines Urteils über das Erstaunen, noch Ausdruck meiner Vorstellung desselben, sondern Ausdruck dieses Erstaunens selbst. Ebenso sind Sätze, wie: Ich freue mich, ich will, ich glaube, Ausdruck eben dieser Freude, dieses Wollens, dieses Glaubens.

„Kundgabe“ ist also Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck der mitgeteilten Sache dient. Sie verhält sich zum Bericht, wie der unmittelbare Ausdruck der Sache zum Ausdruck der Vorstellung von der Sache oder des Urteils über die Sache.

Sofern die Kundgabe unmittelbar Ausdruck ist eines inneren Verhaltens, rückt sie in eine Linie mit dem „Ausdruck“ der formalen „Ausdruckselemente“, und weiterhin mit dem „Ausdruck“ der Vortragselemente. Diese drei Arten von symbolischen Elementen bezeichnen eine Stufenfolge des „Ausdrucks“. Um unmittelbar deutlich werden zu lassen, daß es sich hier um sprachlichen Ausdruck handelt, nennen wir sie eine Stufenfolge der „Verlautbarung“. Ich „verlaute“ etwa das eine Mal meine innere Anteilnahme an einem Ereignis, von dem ich berichte, durch den Tonfall meiner Stimme. Ich verlaute ein andermal diese selbe Anteilnahme durch die Form der Darstellung, die Wahl der Worte und Wendungen. Ich verlaute dieselbe endlich in der vollkommensten Weise durch die „Kundgabe“.

Zugleich stehen alle diese Arten der „Verlautbarung“ in Analogie mit dem Ausdruck des Inneren in der Musik; ebenso in den bildenden Künsten, oder dem Tanz, der Mimik, kurz in allen Künsten überhaupt, ausgenommen die — objektiv berichtenden. Die unmittelbare sprachliche Kundgabe meines gegenwärtigen Erstaunens etwa steht völlig auf einer Linie mit dem malerischen oder plastischen Ausdruck des gleichen Affektes. Ich kann mit Bezug auf vorhin Gesagtes hinzufügen: Jene Kundgabe ist so wenig Ausdruck eines „Urteils“, als der erstaunte Blick eines Menschen, wie ich ihn etwa auf einem Gemälde sehe, Ausdruck eines Urteiles ist.

Der objektive Bericht als mittelbare Darstellung.

Nach dem Gesagten nimmt also die objektiv berichtende Kunst eine Sonderstellung gegenüber allen sonstigen Künsten ein. In ihr allein dient das sinnlich Gegebene nicht dem unmittelbaren Ausdruck einer Sache.

Diese Sonderstellung der objektiv berichtenden Kunst können wir auch noch anders bezeichnen. Alle Künste „stellen dar“. Aber es gibt zwei Arten der „Darstellung“ durch die Kunst.

Die Darstellung durch Elemente, die „ausdrücken“, ist unmittelbare Darstellung. Solcher Art ist nach soeben Gesagtem die Darstellung in allen Künsten aufser der objektiv berichtenden.

Dies heist: In den Werken aller dieser Künste liegt in dem sinnlich Gegebenen unmittelbar der ganze ästhetische Inhalt. Dabei ist das „Geben“ ein Wiedergeben oder ein einfaches Geben; oder es ist bald mehr bald minder das Eine oder das Andere. Der Plastiker oder Maler „gibt“ bis zu gewisser Grenze die Formen des menschlichen Körpers „wieder“; in diesen Formen liegt unmittelbar das darzustellende Leben. Der Baukünstler „gibt“ Formen, und gibt darin das Leben der Formen.

Solche unmittelbare Darstellung nun ist auch die Darstellung in Worten, sofern sie verlautbaren, etwa die lyrische, ebenso die dramatische Darstellung. Der Lyriker gibt den Ausdruck eines Inneren, die natürliche Weise desselben sich zu verlautbaren, sich in Worten auszuströmen, in ebensolchen Worten wieder.

Dagegen ist die Darstellung durch objektiven Bericht, und sie allein, mittelbare Darstellung. Die Epik etwa, die von Geschehnissen objektiv berichtet, gibt nicht wieder. Sie gibt Worte, aber diese gehören nicht zu den Geschehnissen als ihr natürlicher Ausdruck. In den Worten liegen nicht die Geschehnisse, sondern die Vorstellungen derselben und die Weisen der Auffassung, Verknüpfung, Beurteilung.

Der Gegensatz der unmittelbaren und der mittelbaren Darstellung, letztere gleichbedeutend mit Darstellung durch objektiven Bericht, ist also dieser: In jener ist der sinnlich gegebene Träger der „Darstellung“ unmittelbar Träger des Dargestellten oder des ästhetischen Inhaltes, in dieser ist er der Träger der Vorstellung desselben. Der Träger des ästhetischen Inhaltes heist „ästhetisches Symbol“. Ein solches ist also das sinnlich Gegebene in der unmittelbaren Darstellung. Es ist kein solches in der mittelbaren Darstellung.

Statt dessen können wir auch sagen: der Träger der unmittelbaren Darstellung, also auch das „verlautbarende“ Wort, ist Objekt der „Einfühlung“. Das berichtende Wort dagegen ist, sofern nämlich es lediglich berichtet, nicht Objekt der Einfühlung.

Einfühlung in der objektiv berichtenden Kunst.

Darum findet doch auch in der mittelbaren Darstellung oder der objektiv berichtenden Kunst eine Einfühlung statt; nicht in die Worte, aber in die dargestellte Sache. An die Stelle der Einfühlung in die Worte tritt die Einfühlung in dasjenige, von dem berichtet wird. Ich fühle mich ein in die Landschaft, die beschrieben, die Worte, Handlungen und Erlebnisse der Menschen, von denen erzählt wird.

So ist es, sofern das Wort objektiv berichtet und nur objektiv berichtet. Aber ein rein objektiver Bericht ist ein Ding der Unmöglichkeit. Auch der objektivste Bericht, der in Worten geschieht, geschieht eben — in Worten. Und Worte haben immer zugleich verlautbarende Kraft. In den berichtenden Worten, sagte ich, liege für mich unmittelbar die Vorstellung dessen, wovon berichtet wird. Damit zugleich aber liegt darin nach früher Gesagtem mehr, nämlich die Eigenart des Erfassens des Gegenstandes der Vorstellung, das geistige Operieren, und die Anteilnahme. Es liegen darin die formalen Elemente des Ausdrucks. Es liegt also darin unvermeidlich, obzwar bald mehr bald minder die Persönlichkeit des Dichters, die in allen diesen Elementen sich verlautbart.

Die Welt der Dichtung ist zunächst die Welt des Dichters. Sie ist eine Welt, in welche dieser selbst sich eingefühlt hat. Und meine Einfühlung in diese Welt geschieht durch den Dichter hindurch. Sofern der Dichter nichts ist als das von mir eingefühlte Ich der Dichtung, kann ich dies auch so ausdrücken: Ich fühle mich ein in die Dichtung, gestalte in mir das ideelle Ich, zu dessen Gestaltung „die Dichtung“ mich nötigt, und betrachte nun als dieses ideelle Ich, also in der besonderen Beleuchtung oder von dem bestimmten Gesichts-

punkte aus, der mir dadurch vorgeschrieben ist, die dargestellte Welt, und fühle mich in sie ein.

Damit stellt sich diese Einfühlung dar als eine Einfühlung zweiter Stufe. Die ideelle Welt der objektiv berichtenden Dichtung wird nicht, wie die Welt der Lyrik oder Dramatik, oder die Welt des malerischen oder plastischen Kunstwerks, als eine mir unmittelbar gegenwärtige miterlebt, sondern sie steht in relativer Ferne, und wird von mir dem Dichter oder dem Ich der Dichtung nacherlebt. Jene Welten entstehen für mich, indem ich sie erlebe. Diese ist zunächst, als dem Ich des Dichters oder der Dichtung zugehörig, gegeben, und ich finde sie vor. Sie ist, indem ich sie vorfinde, schon da; darum eben kann von ihr objektiv berichtet werden.

Das Geschehen insbesondere, das schon „da“ ist, ist vergangen. Darum sagt die Dichtung, die von Geschehnissen objektiv berichtet, die epische Dichtung also: Es war einmal.

Diese Eigenart der Welt der objektiv berichtenden Dichtung, daß dieselbe „schon da“ ist, und jene damit zugleich gegebene „Ferne“ dieser Welt, ist für die Ästhetik dieser Dichtungsart entscheidend. — Davon aber weiteres an späterer Stelle.

