

Das ästhetische Wesen des Rhythmus in Goethes Heide- röslein.

Für den Rhythmus und seine Gefühlswirkungen sucht seit langem die Physiologie eine Erklärung zu geben, indem sie auf den rhythmischen Verlauf vitaler Prozesse (Zirkulation, Respiration usw.) hinweist und einen Zusammenhang zwischen Bewegungsrhythmus und Tonrhythmus aufzeigt.

Die physiologischen Erklärungsversuche sind in neuerer Zeit durch psychologische abgelöst worden, die das Wesen des Rhythmus in einem Zuwenden und Abwenden der Aufmerksamkeit sehen, in einem apperzeptiven Vergleichen der rhythmischen Elemente in bezug auf Tonhöhe und Tonstärke (Meumann¹), Riemann²). Für die psychologische Erklärung ist das Wesen des Rhythmus in der Bewegung unserer apperzeptiven Tätigkeit gelegen, die unter Überwindung gleichmäßig verteilter Widerstände stetig fortschreitet (Ettlinger³).

Die Wortfolge, die von uns rythmisierend apperzipiert werden soll, muß unserer Intuition eine Mannigfaltigkeit von Empfindungen darbieten, die Unterschiede und Kontraste in sich schließt, die aber andererseits durch ein vereinheitlichendes Band so zusammengehalten wird, daß sie der apperzipierenden Tätigkeit unserer Psyche als ein ungeteiltes und unteilbares Ganzes erscheint. Bedingung für die Entstehung eines ästhetischen Elementargefühles im Gebiete der Gehörsempfindungen ist die Eurhythmie, jene Ordnung in der objektiv gegebenen Betonung der einzelnen Elemente der rhythmischen Reihe, die Einheit in der Mannigfaltigkeit und Mannigfaltigkeit in der Einheit bei der Apperzeption erleben läßt.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab folgender Hinweis in Jodls Lehrbuch der Psychologie⁴) (II. Bd. S. 49): „Bezüglich dieser

1) Meumann Ernst: Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Habilitationsschrift. Leipzig 1894.

2) Riemann: Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin und Stuttgart 1900.

3) Ettlinger Max: Zur Grundlegung einer Ästhetik des Rhythmus. Zeitschrift für Psychologie. 22. Bd. 1900.

4) Jodl Friedrich: Lehrbuch der Psychologie. 3. Aufl. Stuttgart und Berlin 1908

elementaren Verhältnisse möge insbesondere auf die sorgfältige psychologisch-ästhetische Behandlung derselben bei Lipps¹⁾ verwiesen werden (Ästhetik, I. Bd., 5. Abschnitt, Kap. 1, 3, 4). Der Abschnitt 4 über den Rhythmus enthält wohl das Beste und Erschöpfendste, was über diesen Begriff in der heutigen Literatur zu finden ist²⁾.

In den folgenden Zeilen ist der Versuch unternommen, die Regeln, die Lipps in seinem grundlegenden Werke aufstellt, an einem formell recht einfachen Beispiele zu erproben. Zu diesem Zwecke sei es gestattet, zunächst die allgemeinsten Normen, soweit sie auf das Beispiel Bezug haben, in aller Kürze wiederzugeben.

Die Übereinstimmung zwischen subjektiver Rhythmisierung und objektiver Betonung als Grund des ästhetischen Wohlgefallens am Rhythmus.

Zu dem natürlichen Rhythmus der menschlichen Lautsprache tritt in der Poesie noch ein besonderes Element, das die poetische Sprache kennzeichnet: der poetische Rhythmus. Das ästhetische Wohlgefallen am Rhythmus, das elementare Lustgefühl, das wir beim Anhören einer rhythmisch gegliederten Reihe erleben, könnte nie vorhanden sein, wenn nicht die rhythmische Gliederung der poetischen Reihe einem Bedürfnisse unserer Psyche entspräche; denn nur dadurch kann Lust entstehen, daß der Vollzug eines psychischen Vorganges in der Natur unserer Seele Bedingungen vorfindet, die seinem Ablaufe günstig sind. Für den Rhythmus und seine Gefühlswirkungen sind diese Bedingungen in unserem Bedürfnisse nach subjektiver Rhythmisierung gegeben.

Wenn wir eine Reihe gleichartiger Gehörsempfindungen in regelmäßiger Aufeinanderfolge erleben, wenn wir etwa das Tiktak einer Pendeluhr hören, oder bei angehaltenem Atem die Schläge unseres Herzens belauschen, dann ist für unser Bewußtsein nicht eine kontinuierliche Folge gleicher Qualitäten gegeben, sondern ein Bedürfnis in uns nötigt uns, in diese regelmäßige Folge Abwechslung und Einteilung zu bringen; wir sind gezwungen, einzelne dieser Gehörsempfindungen betonend hervorzuheben, bei ihnen mit Nachdruck zu verweilen, um andere unbetont zu lassen und leicht über sie hinwegzugleiten. Wir betonen etwa immer den ersten von zwei Schlägen des Pendels, um den zweiten unbetont zu lassen. Dieses Betonen des einen Schlages ist für uns zunächst ein Antrieb zu einer körperlichen Bewegung; wir fühlen uns genötigt, die Gehörsempfindungen jener Reihe mit Bewegungen unseres Kopfes, unserer

¹⁾ Lipps Theodor: Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Teil: Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig 1903.

Hand, unseres Fußes zu begleiten und dabei immer der ersten von zwei Bewegungen größere Kraft zu verleihen. In diesem stärkeren Bewegungsantriebe äußert sich die psychische Wirkung des betonenden Hervorhebens einzelner Schläge, aber es besteht darin nicht die Betonung selbst. Das kann uns schon eine einfache Beobachtung zeigen: Je mehr wir unsere Aufmerksamkeit den Gehörsempfindungen zuwenden und ihre Aufeinanderfolge beobachten, desto deutlicher erleben wir die wechselnde Betonung, desto mehr aber schwindet uns auch das Bewußtsein der mit ihnen gegebenen Bewegungsantriebe und der daraus vielleicht hervorgegangenen Bewegungen unseres Körpers. Die Bewegungen und die Antriebe zu ihnen sind nichts mehr als eine physiologische Begleiterscheinung des Betonens. Die psychische Wirkung der Betonung besteht darin, daß der erste von zwei Taktschlägen in uns stärker wirkt, indem er intensiver apperzipiert, zum Gegenstande größerer Aufmerksamkeit gemacht wird. Unsere apperzipierende Tätigkeit beim Anhören der Reihe spannt sich in der Auffassung des ersten von zwei Taktschlägen an, um sich in der Wahrnehmung des folgenden Schlages zu entspannen. Das Bewußtseins-erlebnis, das dieser Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit entspricht, ist ein Gefühl: ein Gefühl der Spannung in der Apperzeption des betonten Schlages und ein Gefühl des Freiwerdens von dieser Spannung in der Apperzeption des unbetonten Schlages. Für die psychologische Analyse des Rhythmus ist nicht das Vorhandensein dieser Spannung und Entspannung an sich maßgebend, sondern das Vorhandensein des Gefühles, das im Wechsel von Spannung und Entspannung im Wechsel der Tätigkeit und ihrer Gegenwirkung begründet ist. „Die Betontheit des Taktschlages als unmittelbares Bewußtseins-erlebnis besteht im Vorhandensein dieses Gefühles und im Bewußtsein seiner Beziehung auf den Taktschlag“ (Lipps).

Der Wechsel von Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit, der in der Wahrnehmung der ersten Einheit aus zwei Elementen wirksam ist, erfolgt auch weiterhin in der Auffassung der übrigen Glieder der Reihe nach dem allgemeinen Gesetze, daß unser psychisches Tun in seiner Gesamtheit einem Wechsel von Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit unterworfen ist, nach dem Gesetze der Periodizität, das unser gesamtes psychisches Leben beherrscht. Die Wirksamkeit dieses Gesetzes tritt uns schon auf der primären Stufe unseres bewußten Lebens entgegen, indem die Aufmerksamkeit aus dem uns stets umgebenden Sensationskontinuum einzelne Empfindungen in den Blickpunkt des Bewußtseins hebt, um nach ihrer Wahrnehmung sie wieder fallen zu lassen; nach demselben Gesetze betätigt sich die Aufmerksamkeit in unseren sekundären Bewußtseins-erlebnissen, indem sie in der Erfassung jedes neuen Gliedes der Assoziationsreihe sich anspannt und nach seiner Angliederung sich entspannt; den gleichen Wechsel finden wir endlich auch

auf der tertiären Stufe in dem Denkprozesse, in dem wir unter Anspannung unserer Aufmerksamkeit vom Subjekte zum Prädikate fortschreiten, worauf mit der vollzogenen Prädizierung die Befreiung von dieser Spannung erfolgt.

Diese allgemeinste Weise der psychischen Betätigung, die in dem Wechsel von Spannung und Entspannung gegeben ist, erfährt eine Modifikation durch die in unserer Psyche lebenden Tendenz der gleichförmigen Betätigung. In der sukzessiven Apperzeption der Glieder der rhythmischen Reihe äußert sich diese Tendenz in dem Fortgange zu gleichartiger Bewegung. Wenn wir beim Anhören unserer Reihe von Gehörsempfindungen einmal begonnen haben, in bestimmter Weise zu betonen und unbetont zu lassen, wenn der Wechsel von Spannung und Entspannung einmal eine bestimmte Form angenommen hat, dann besteht in uns das Bedürfnis, den einmal begonnenen Betonungsmodus über die folgenden Glieder der Reihe fortzusetzen. Diese Tendenz, den Wechsel von Spannung und Entspannung regelmäßig zu gestalten und in dem regelmäßigen Wechsel zu beharren, begründet das in uns wirksame Bedürfnis der subjektiven Rhythmisierung, eine psychologische Tatsache, der wir in den verschiedensten menschlichen Tätigkeiten begegnen. Man denke etwa an die mannigfachen Erscheinungsformen des Arbeitsrhythmus oder des Bewegungsrhythmus.

Die Reihe von Taktschlägen, die wir beim Schwingen des Pendels hören, ist aber mit der Folge der Taktschläge allein noch nicht erfüllt: zwischen den einzelnen Schlägen liegen Pausen. Schon in der Aufeinanderfolge von Taktschlag—Pause—Taktschlag—Pause usw. ist eine Art Rhythmus gegeben. Wenn unsere Auffassungstätigkeit aus dieser Reihe einzelne Schläge betonend heraushebt, andere dagegen unbetont läßt, so schafft sie damit schon ein rhythmisches Gebilde höherer Ordnung; in diesem betonenden Hervorheben einzelner Schläge liegt schon ein Bedürfnis, von dem gegebenen Rhythmus: Takt—Pause—Takt—Pause zu einer Rhythmisierung höherer Stufe fortzugehen. Und dieses Bedürfnis ist mit dem Wechsel der Betontheit und Unbetontheit der Elemente der zweigliedrigen Einheit nicht befriedigt; es fordert die Fortsetzung des einmal begonnenen Betonungsmodus über größere Elemente: Von zwei betonten Taktschlägen wird wieder der erste stärker betont, der zweite in milderer Betonung belassen; von zwei auf diese Weise stärker betonten Schlägen wird wiederum der erste vor dem zweiten hervorgehoben.

Aus	'	'	'	'	'	'	'	'	'
	x	x	x	x	x	x	x	x	x
wird	"	'	"	'	"	'	"	'	"
	x	x	x	x	x	x	x	x	x
daraus wird	'''	'	'''	'	'''	'	'''	'	'''
	x	x	x	x	x	x	x	x	x

In dem Tiktak der Pendeluhr und im Pochen unseres Herzens ist eine Reihe gleichstarker Taktschläge gegeben, d. h. eine Reihe von Gehörsempfindungen, die an Tonstärke, Tonhöhe und Klangfarbe identisch sind und in gleichen Zeitintervallen aufeinander folgen. Diese gleichen Gehörsempfindungen ordnet unser Bedürfnis der subjektiven Rhythmisierung in der angedeuteten Weise.

In den einzelnen Silben der menschlichen Sprache, die zu den rhythmischen Reihen zusammentreten, haben wir aber mehr als solche identische Empfindungen. Einzelne von diesen Silben werden als Träger des im Satze zum Ausdruck kommenden Gedankenprozesses lauter gesprochen als die übrigen, die sich ihnen in leiserer Aussprache unterordnen; bei der Aussprache einzelner Silben steigt der Stimmtone in die Höhe, bei der Aussprache anderer fällt er herab.

Wenn nun dieser objektive Rhythmus, der in der Aufeinanderfolge der Silben unserer Sätze durch die größere Lautheit der bedeutungsvollen Silben gegeben ist, mit unserer Art der subjektiven Rhythmisierung übereinstimmt, d. h. wenn wir subjektiv rhythmisierend diejenigen Silben zu Trägern der Betonung machen, die als Träger des Gedankenprozesses eine lautere Aussprache erfordern, dann sind die eingangs erwähnten Bedingungen erfüllt, die die Lust ermöglichen. In dieser Übereinstimmung zwischen der Forderung unserer Psyche und dem Gegebenen, das von ihr apperzipiert werden soll, erleben wir das Zusammentreffen einer physischen Tatsache mit einer psychischen Forderung: Es ist ein Bedürfnis unserer Seele vorhanden, rhythmisierend zu apperzipieren, eine Weise der Selbstbetätigung unserer Seele. Diesem Bedürfnisse kommt ein objektiver Tatbestand entgegen, der dieser Weise der Selbstbetätigung unserer Seele entspricht, ein Tatbestand, der durch seine physische Beschaffenheit sich der Apperzeption in der Weise darbietet, die durch die Gesetzmäßigkeit unserer Auffassungstätigkeit gefordert wird. Diese Übereinstimmung zwischen der Natur des Tatbestandes, der sich der Apperzeption darbietet — in unserem Falle der objektive Rhythmus der Taktfolge — und der Natur unserer Psyche, die die Apperzeption vollzieht — für unseren Fall unser Bedürfnis des subjektiven Rhythmisierens — ist die Ursache der Lust, die wir in der intuitiven Erfassung des Gegebenen fühlen, ist die Ursache des ästhetischen Wohlgefallens am Rhythmus.

Rhythmisch nennen wir eine Wortfolge dann, wenn sie sich unserem Bedürfnisse subjektiven Rhythmisierens fügt und rhythmisch ist sie in dem Grade der Leichtigkeit, mit der wir ihre Apperzeption subjektiv rhythmisierend vollziehen können.

Jambische und trochäische Gliederung durch die monarchische Unterordnung in der Zweizahl.

Das Bedürfnis des subjektiven Rhythmisierens, das in der Natur unserer Seele begründet ist, zwingt uns, bei der Apperzeption einer rhythmischen Reihe bei einzelnen Elementen betonend zu verweilen und über andere rasch hinwegzuleiten. Das betonende Verweilen ist eine Anspannung der Aufmerksamkeit, während das raschere Hinweggleiten die Entspannung bedeutet. Daher wird das betonende Verweilen jenem Elemente zukommen, das seiner Natur nach unsere Auffassungstätigkeit in höherem Maße in Anspruch zu nehmen vermag.

Es war früher angenommen worden, daß wir von je zwei Schlägen immer den ersten betonen. Weshalb kommt nun gerade dem ersten von zwei Taktschlägen die Anspannung unserer Aufmerksamkeit zu, die seine psychische Größe vor dem anderen verleiht? Die Antwort lautet: Weil er der erste ist. „Er hat vor dem folgenden denselben Prioritätsanspruch voraus, auf dem der Stolz eines Bergsteigers beruht, der einen hohen Berg als erster bestiegen hat.“ (Lipps.) Er hat Einzigkeitswert, denn er ist zuerst allein da. Dieser Wert bleibt ihm, auch wenn der zweite Schlag bereits nachgefolgt ist. Auf diesem Werte beruht die Tendenz der Initialbetonung, unser Bedürfnis, von je zwei Taktschlägen jedesmal den ersten betonend hervorzuheben.

Kommt diesem subjektiven Bedürfnis der Initialbetonung der objektive Tatbestand des Betontseins der ersten von zwei Silben entgegen, so entsteht Lust. In dem ersten Verse unseres Liedes:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

werden die Hauptglieder

Sah = Prädikat

Knab' = Subjekt

Rös[lein] = Objekt

als Träger unseres Gedankenprozesses lauter gesprochen als die übrigen Silben. Das Bild der sinngemäßen Aussprache des Verses ist nach der üblichen Bezeichnung von Betonung und Unbetontheit folgendes:

$\overset{/}{S}ah \overset{\cup}{e}in \overset{/}{K}nab' \overset{\cup}{e}in \overset{/}{R}öslein \overset{\cup}{st}ehn \overset{(/)}{}$

Der objektive Tatbestand des Betontseins trifft mit dem subjektiven Bedürfnisse der Initialbetonung zusammen; darauf beruht das ästhetische Wohlgefallen an dieser rhythmischen Form; diese Art der Übereinstimmung ist der Vorzug der sogenannten trochäischen Gliederung.

In unserem oben gebrauchten Beispiele

Sah ein Knab' ein Röslein stehn $\overset{/}{}$

finden wir in der Betonung der letzten Silbe des Verses einen Widerspruch zur Tendenz der Initialbetonung. Fragen wir nun, wie diesem letzten Elemente der Reihe die psychische Größe des Betontseins zukommt, so müssen wir ähnlich unserer früheren Antwort sagen: Das letzte Glied ist betont, weil es das letzte ist. Auch das letzte Glied einer Reihe besitzt Einzigkeitswert. Wenn wir die Reihe von Taktschlägen sukzessiv apperzipieren, so gehen wir vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten usw. Jedes Glied der Reihe ist nur Durchgangspunkt, nur das letzte nicht mehr; beim letzten macht unsere Apperzeption Halt. Wie es uns natürlich ist, bei einer Bewegung kraftvoll einzusetzen und diese Kraft sich auswirken zu lassen, ebenso natürlich ist es uns, in einer Bewegung auf einen Punkt abzuzielen und in diesem Zielpunkte die Bewegung zur Ruhe kommen zu lassen. Neben der Tendenz der Initialbetonung lebt in uns eine Tendenz der Finalbetonung und in der Übereinstimmung des objektiven Tatbestandes des Betontseins mit dieser Tendenz der Finalbetonung liegt der ästhetische Vorzug der sogenannten jambischen Gliederung.

Beide Arten der Gliederung — die trochäische sowohl als die jambische — beruhen auf dem Prinzip der Zweizahl. Dieses Prinzip ist, wenn auch nicht das einzig mögliche, so doch das natürlichste für die rhythmische Gliederung: Auf das erste Element der Reihe folgt unmittelbar nur das zweite; ein drittes folgt unmittelbar auf das zweite, aber nicht ebenso unmittelbar auf das erste. Sobald das zweite durch die Betonung mit dem ersten vereint ist, bildet das dritte wieder ein erstes für eine neue Einheit aus zwei Gliedern. Daher rührt unser Bedürfnis, immer je zwei Elemente zu einer niedrigsten Einheit zu vereinigen. Das Prinzip der Zweizahl behält seine Wirksamkeit auch weiter über höhere Einheiten: es schließen sich wieder je zwei Betonungen zu einer höheren Einheit zusammen, aus dem Jambus wird der Dijambus $\cup _ \cup _$; aus dem Trochäus der Ditrochäus $_ \cup _ \cup$.

Die niedrigsten rhythmischen Einheiten, als die wir Jambus und Trochäus bezeichnen können, stellen aber nicht eine bloße Zusammenfassung von zwei Elementen zu einer Einheit dar; sie sind nicht ein Nebeneinander zweier gleichwertiger Elemente. Zu dem Mannigfaltigen, das in der Zweizahl gegeben ist, kommt eine Vereinheitlichung, die Unterordnung des einen Elementes unter das andere. Wir apperzipieren ja die beiden Elemente der rhythmischen Einheit nicht mit der gleichen Intensität; wir heben das eine durch die Betonung vor dem anderen hervor; das Ganze der rhythmischen Einheit faßt sich für unsere Apperzeption in dem betonten Elemente zusammen: es herrscht in der rhythmischen Einheit monarchische Unterordnung. „Es ist dieselbe Art der Unterordnung, die für unsere Betrachtung einen Gebirgszug in dem überragenden Hauptgipfel zusammenfaßt, die ein Gebäude

unter der von der Kuppel überragten Mitte untergeordnet erscheinen läßt." (Lipps.)

Zum Herrscher in der monarchischen Unterordnung wird durch die Tendenz der Initialbetonung das erste Element, durch die Tendenz der Finalbetonung das letzte: durch die Übereinstimmung unserer subjektiven Rhythmisierung nach diesen beiden Tendenzen mit dem objektiven Rhythmus der gegebenen Reihe entsteht das ästhetische Wohlgefallen am jambischen und trochäischen Rhythmus.

Der einfache Satz als rhythmische Bewegungseinheit, Hochton und Tiefton.

Wenn wir den ersten Vers aus Goethes Lied

$\frac{\text{I}}{\text{Sah}} \cup \text{ein} \frac{\text{I}}{\text{Knab'}} \cup \text{ein} \frac{\text{I}}{\text{Röslein}} \cup \frac{\text{I}}{\text{stehn}}$

unter dem Gesichtspunkte des bisher Gesagten betrachten, so stellt sich dieser Satz als eine Reihe von Elementen dar, in der wir zunächst nach dem Prinzipie der Zweizahl die beiden ersten Silben zu einer rhythmischen Einheit zusammenfassen; in dieser ersten Einheit betonen wir nach der Tendenz der Initialbetonung die erste Silbe und kommen damit zur trochäischen Gliederung. Hat nun einmal diese Art der Unterordnung begonnen, so besteht infolge der Gleichförmigkeit unseres psychischen Tuns in uns die Nötigung, in dieser Art der Rhythmisierung fortzufahren: immer zwei Elemente zu einer rhythmischen Einheit zusammenzufassen und das zweite dem ersten unterzuordnen. In diesem Sinne nennen wir unseren Satz einen trochäischen Vers, sagen, daß er aus so viel Trochäen bestehe, sich in so viel Trochäen zerlegen lasse.

Den letzten Versfuß: $\frac{\text{I}}{\text{stehn}}$, der nicht in dieses Schema paßt, bezeichnet die Metrik als unvollständig.

Dieses bequeme Wort hilft die angestrebte Gleichförmigkeit bewahren, in Wirklichkeit aber vollzieht sich in unserem Verse ein Übergang von der trochäischen zur jambischen Gliederung.

„Der Rhythmus ist freilich zunächst eine Folge von Elementen. Aber diese Elemente fassen wir auf und wir gehen von einem zum anderen auffassend und die Auffassungstätigkeit anspannend und lösend fort. Der Rhythmus als psychisches Erlebnis ist diese Bewegung unserer Auffassungstätigkeit." (Lipps.) Im Trochäus finden wir das Sichauswirken eines Bewegungseinsatzes, im Jambus das Hinstreben auf ein Ziel; aber in keinem von beiden haben wir die in sich selbst fortschreitende Bewegung, die Bewegung vom einen zum anderen. Darum können wir

in diesen rhythmischen Einheiten auch noch nicht die rhythmischen Bewegungseinheiten sehen; die Bewegungseinheit muß ein in sich abgeschlossener Schritt sein, welcher von einem Punkte ausgeht und auf einen gegenüberliegenden Punkt abzielt. Die rhythmische Bewegungseinheit fordert zwei einander gegenüber tretende Betonungen. Diese Forderung, die in der Natur der Bewegung liegt, wird in jeder psychischen Bewegung erfüllt, im Wunsche z. B., in dem sich unser Wille an eine Tatsache knüpft und von ihr zu seinem Ziele geht; im Denken, das von einem Gegebenen zu einem Gesuchten fortschreitet. Der sprachliche Ausdruck für alle diese psychischen Bewegungen ist der einfache Satz und so wird der Satz zur rhythmischen Bewegungseinheit, nicht der Satz der poetischen Sprache allein, sondern der Sprache überhaupt.

In dem Satze

Gott ist gerecht

setzt unsere apperzipierende Bewegung in dem Subjekte *Gott* ein, aber nicht um dabei zu bleiben, sondern um zum Prädikate *gerecht* fortzugehen. Mit der Prädizierung ist erst die gedankliche Bewegung vollendet.

In dem ersten Verse des Goetheschen Liedes

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

hat die Rhythmisierung mit der Initialbetonung eingesetzt, die zweite Silbe hat sich der ersten untergeordnet und so erscheint die dritte Silbe wiederum als das erste Element einer neuen Einheit. Sie ist aber nur relativ ein erstes; zunächst ist sie ein drittes in der Reihe, die von uns als Satz im ganzen ebenfalls als eine Einheit gefaßt wird. Sie ist ein dritter Punkt in einer durchgehenden Bewegung, in der gedanklichen Bewegung, die in dem Satze ihren sprachlichen Ausdruck findet. Das zweite Element ist zunächst in das erste hineingenommen worden; in dieser durchgehenden Bewegung aber zielt es auch auf das dritte. Je einheitlicher diese Gesamtbewegung wird, desto notwendiger wird die Initialbetonung von der Finalbetonung abgelöst, desto leichter gehen trochäisches und jambisches Versmaß ineinander über.

„Danach dürfen wir bei der Betrachtung der rhythmischen Reihe gar nicht von den Einheiten der Jamben und Trochäen ausgehen; das erste muß uns die Einheit der ganzen Reihe sein.“ (Lipps.)

Der Rhythmus ist die Bewegung unserer Auffassungstätigkeit, die von uns in der Apperzeption der rhythmischen Reihe vollzogen wird. Diese Bewegung wird aber von uns nicht willkürlich vollzogen, sie ist an die objektive Folge der gegebenen Silben geknüpft; sie ist die Bewegung im rhythmischen Ganzen selbst; sie ist kein Bewegtwerden der

rhythmischen Elemente, sondern ein Sichbewegen, ein Tun der rhythmischen Reihe; sie ist so unser in die rhythmische Bewegung eingefühltes Tun. Sie ist unser Tun, insoferne beim Auffassen der rhythmischen Reihe jene Bewegungsantriebe, von denen eingangs die Rede war, in uns erregt werden; sie ist das Tun der rhythmischen Reihe, insoferne jene Bewegungsantriebe in uns durch die Betontheit der einzelnen Elemente der Reihe erregt werden. Jedes Tun vollzieht sich im Wechselspiel der Tätigkeit und Gegenteiligkeit; unser eingefühltes Tun in der Bewegung der rhythmischen Reihe lebt in der kraftvollen Überwindung der ihm entgegretenden Widerstände, in der Spannung zwischen Bewegung und Widerstand.

Die rhythmische Bewegung als apperzipierendes Tun zerlegt sich zunächst durch die einzelnen Versfüße in einzelne, in sich abgeschlossene Akte des Tuns; jeder Anspannung der Aufmerksamkeit in der betonten Silbe folgt die Entspannung in der unbetonten, womit der einzelne Akt des Tuns abgeschlossen ist.

Diesem Sichzerlegen tritt in der rhythmischen Bewegung des Satzes ein Widerstand entgegen, die Zusammenfassung zur Einheit, die gegenüber dem Sichzerlegen das Gleichgewicht hält.

Da das Tun der rhythmischen Reihe ein sukzessives, ein in der Zeit geschehendes ist, spielt sich auch der Kampf zwischen dem Sichzerlegen und dem Zusammenfassen sukzessiv ab. Das Gleichgewicht in der Bewegung der rhythmischen Reihe wird in der zeitlichen Aufeinanderfolge der Elemente der Reihe gestört, es wird aufgehoben, um neu entstehen zu können. Aufheben und Wiederentstehen des Gleichgewichtes der Bewegung ist das Tun der rhythmischen Reihe.

In dieses Kräftespiel, das in der Folge der Silben des Satzes gegeben ist, vollziehen wir nun bei der Apperzeption die Einfühlung. Die Störung und Unterbrechung des gleichmäßigen Fortganges der objektiven rhythmischen Bewegung fühlen wir als innere Arbeit der Überwindung solcher Störung und Unterbrechung; durch unsere Einfühlung wird das Aufheben und Wiederentstehen des Gleichgewichtes zu unserem Tun; die Leichtigkeit des Ablaufes dieses unseres Tuns schafft die Bedingungen für die Entstehung der Lust.

Bei der Apperzeption des Satzes

¹Gott ist ¹gerecht

setzt unser rhythmisierendes Tun mit der Betonung des Subjektes ein und schreitet mit der Unterdrückung der dazwischen liegenden Betonungen zum abschließenden Betonen des Prädikates fort; mit diesem Sachverhalte ist auch schon die psychische Größe der stärkeren Betontheit dieser beiden Worte erklärt: ihre Stellung im Gedankenzusammenhange ist eine herrschende.

Doch nicht zwei Herrscher haben wir hier, die einander gleichberechtigt gegenüberstehen; auch hier finden wir monarchische Unterordnung. „In jeder der beiden Hauptbetonungen faßt sich das Ganze der rhythmischen Einheit zusammen; eben dadurch bildet die eine für die andere das Gegengewicht. Aber die zweite bildet den eigentlichen Zielpunkt des Ganzen; in ihr faßt sich das Ganze in besonderer Weise zusammen; es faßt sich darin abschließend zusammen.“ (Lipps.) Dieser Sachverhalt findet seinen Ausdruck in einem sinnlichen Elemente des Rhythmus, in der Tonhöhe. Wir sprechen in dem Satze: *Gott ist gerecht* „*Gott*“ in höherer, „*gerecht*“ in tieferer Tonlage; das Subjekt des Satzes trägt den Hochton, das Prädikat den Tiefton. „Der Hochton ist das natürliche Ausdrucksmittel jenes Strebens, der Tiefton das natürliche Ausdrucksmittel der zur Ruhe kommenden Bewegung.“ (Lipps.) Das Schema des ersten Verses aus Goethes Lied gestaltet sich nach diesem Gesichtspunkte folgendermaßen:

$\overset{''}{\text{Sah}} \overset{\cup}{\text{ein}} \overset{\text{r}}{\text{Knab}}' \overset{\cup}{\text{ein}} \overset{\text{r}}{\text{Röslein}} \overset{\cup}{\text{stehn.}} \overset{''}{}$

Die rhythmische Bewegungseinheit ist der ganze Satz. Die Bewegung setzt im Hochton der ersten Silbe ein und zielt durch die Mittelglieder auf die letzte Silbe ab, die im Tiefton unser psychisches Tun der Apperzeption abschließt.

Die Formen der rhythmischen Bewegung in Goethes Lied.

Zu der Stärke der Betonung einzelner Elemente, von der wir ausgegangen sind, zu der Tonstärke, ist im Satze als rhythmischer Bewegungseinheit ein neues Element der Rhythmisierung getreten, die Tonhöhe, das Auseinandergehen der rhythmischen Bewegungseinheit in zwei einander gegenüberstehende Betonungen, in Hochton und Tiefton. Die Tonstärke war uns eine Anspannung unserer Aufmerksamkeit in der Apperzeption des betonten Elementes; die Unbetontheit die Entspannung dieser Aufmerksamkeit. Die Anspannung der Aufmerksamkeit enthält ein Moment des Verweilens; wir ruhen aus in dem, was wir betonen, während wir über das Unbetonte leichter hinweggleiten. „Die Betonung verhält sich zur Unbetontheit wie das Verweilen zur freieren leichteren Fortbewegung.“ (Lipps.) Zu diesem Gegensatze, der durch Betonung und Unbetontheit gegeben ist, tritt in der rhythmischen Bewegungseinheit des Satzes das Gegengewicht von Hochton und Tiefton.

In unserem Satze $\overset{\text{r}}{\text{Gott}} \text{ ist } \overset{\text{r}}{\text{gerecht}}$ ist die Gegenüberstellung von Subjekt und Prädikat der Grund des Wechsels der Tonhöhe. Innerhalb der rhythmischen Bewegung unseres Satzes liegt ein Streben vom ersten zum letzten Wort; die Zusammengehörigkeit von *Gott* und *gerecht* treibt

unsere Apperzeption vom Subjekte zum Prädikate. Zu diesem Streben, das in der sukzessiven Erfassung der einzelnen Elemente des Satzes befriedigt wird, tritt die im Sinne des Satzes als Träger eines Gedankenprozesses liegende Spannung hinzu: In unserem Satze wird der Begriff *Gott* dem Begriffe *gerecht* entgegengesetzt.

Das Streben, dessen Ziel die apperzeptive Erfassung des Satzes ist, ist um so größer, je weiter es noch von der Erreichung seines Zieles entfernt ist, je näher wir uns noch beim Anfange der im Satze zum Ausdruck kommenden Bewegung befinden; es wird schwächer, je weiter die apperzipierende Bewegung fortgeschritten ist und es findet seine volle Befriedigung, wenn mit der Prädizierung unsere gedankliche Bewegung ihren Schlußpunkt erreicht hat. Mit diesem Streben in der Bewegung der rhythmischen Reihe, mit diesem Tun der Reihe und unserem in die Reihe eingefühlten Tun ist die Tendenz gegeben, die Höhe unserer Stimmlage entsprechend der Stärke dieses Strebens zu ändern. Unsere Stimme setzt in der ersten betonten Silbe des Satzes mit einem Hochtone ein; sie sinkt immer tiefer herab, je näher das Streben seinem Ziele kommt, um endlich am Abschlusse der apperzipierenden Bewegung im Tieftone der letzten betonten Silbe zur Ruhe zu kommen.

In der Aussprache des Satzes:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

repräsentiert die Silbe *Sah*, mit der die Bewegung beginnt, den Höhepunkt der Spannung; in ihr verwirklicht sich der Ansatz zur Betonung; die Silbe trägt den Hochtone. Durch die Apperzeption der nächsten Worte, als deren Repräsentanten die betonten Silben erscheinen, wird das Streben schrittweise seinem Ziele näher gebracht, der Stimmtone sinkt bei der Aussprache dieser Worte immer mehr von seiner Höhe herab. In dem Worte *stehn* endlich, in welchem die gedankliche Bewegung ihren Abschluß erreicht, ist auch der Abschluß der Betonung gegeben; das Streben der Bewegung ist völlig befriedigt, die Stimme ist in die Tiefe herabgestiegen; die letzte Silbe trägt den Tieftone.

Der Ansatz zur Bewegung in dem Worte *Sah* und der Abschluß in dem Worte *stehn* erscheint uns dabei als ein vollkommener, d. h. wir betrachten den Satz als abgeschlossenes Ganzes, dem nichts vorangeht und nichts nachfolgt.

Diesem Wechsel von Hochtone und Tieftone als vollkommenen Ansatz und Abschluß der Betonung würde das Bild des sogenannten reinen einfachen Satzes entsprechen; treten aber im Satze zum Subjekte und Prädikate noch andere Satzglieder hinzu, so kommen durch diese Erweiterungen in den Satz Momente einer neuen Bewegung; der Abschluß der ursprünglichen Bewegung im reinen einfachen Satz erscheint dann nur als ein relativer; die Bewegung gelangt zu einem relativen Abschluß,

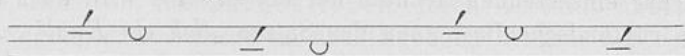
es erfolgt eine teilweise Befriedigung des Strebens in der apperzipierenden Bewegung; die Stimme sinkt herab. In die Bewegung, die im reinen einfachen Satz gegeben ist, kommt durch die hinzutretenden Nebensatzglieder ein neuer Vorstellungsinhalt und steigert die Lebhaftigkeit der Bewegung. Dann steigt mit dieser neuen gedanklichen Bewegung die Stimme in die Höhe.

In dem Satze

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

ist mit der Wortfolge *Sah ein Knab'* ein relativer Abschluß des Vorstellungsverlaufes gegeben. Dieser Tatbestand findet seinen Ausdruck in einem Tieftone des Wortes *Knab'*. Mit der Wortfolge *ein Röslein stehn* beginnt eine relativ neue Vorstellungsbewegung: darum trägt die betonte Silbe von *Röslein* einen Hochton.

Wenn wir diesen Sachverhalt in der Art der Notenschrift fixieren — wobei die Stellung der Betonungszeichen zwischen den einzelnen Notenlinien keine bestimmte Tonhöhe ausdrücken, sondern nur den Wechsel von Höhe und Tiefe im allgemeinen kennzeichnen soll — so ergibt sich für unseren Vers das folgende Bild:



Sah ein Knab' ein Rös lein stehn

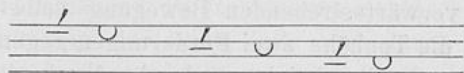
Die teilweise Befriedigung des Strebens, das im Tun der rhythmischen Reihe liegt, erfolgt in der ersten Hälfte der rhythmischen Bewegungseinheit: *Sah ein Knab'*, während in der zweiten Hälfte *ein Röslein stehn* eine relativ neue Bewegung einsetzt, die im Tieftone der letzten Silbe die rhythmische Reihe endgiltig abschließt.

Die beiden Hälften der ersten Verszeile unseres Liedes sind zweigliedrig; die Ansatzbetonung einer jeden Hälfte trägt den Hochton; die Abschlußbetonung den Tieftone.

Ein anderes Bild zeigt uns die zweite Zeile:

Röslein auf der Heiden.

Der Ansatz zur Bewegung erfolgt im Hochton der ersten Silbe von *Röslein*, der Abschluß im Tieftone der betonten Silbe von *Heiden*. Zwischen diesen beiden Endgliedern findet sich ein drittes zweigliedriges Element *auf der*, welches aber keine relativ neue Bewegung einleitet oder zum Abschluß bringt. Bei der Aussprache dieses Verses sinkt daher unser Stimmtone vom Ansatz in *Röslein* stufenförmig zum Abschlusse in *Heiden* herab. Das Bild des Verses ist:



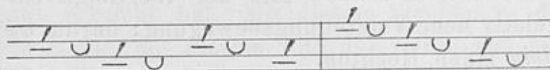
Rös lein auf der Hei den

Die Betonung setzt im Hochtton von *Röslein* entschieden ein und geht über die Zwischenbetonung bestimmt und sicher zum endgiltigen Abschlusse fort. Diese Art des Abstieges gibt der Betonung unserer Reihe den Charakter des bestimmt und sicher aus sich Heraustretenden.

Unsere Apperzeption, die nicht nur jede einzelne Verszeile als Ganzes faßt, sondern die Vereinheitlichung über größere Reihen ausdehnt, läßt nun die beiden Zeilen

*Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden*

zu einer Gesamtbewegung in der Form



zusammentreten. In diesem größeren Komplex, der nun als Einheit gefaßt wird, löst sich die absteigende Bewegung in „*Röslein auf der Heiden*“ von der vorangehenden Reihe los, sie erscheint als ein selbständiger Teil der Gesamtbewegung. Durch dieses Abtrennen der zweiten Reihe in dem sicher einsetzenden Hochtton der ersten Silbe wird auch die vorangehende rhythmische Bewegung des Satzes „*Sah ein Knab' . . .*“ in höherem Grade selbständig und in sich frei verlaufend.

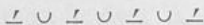
Dasselbe Bild der Bewegung wiederholt sich in den folgenden Versen der ersten Strophe:

*War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.*

Einen anderen Sachverhalt aber finden wir in der sechsten Zeile unseres Liedes:

Röslein, Röslein, Röslein, rot.

Wir haben zunächst wieder eine rhythmische Reihe vor uns, in der Betontheit und Unbetontheit regelmäßig wechseln

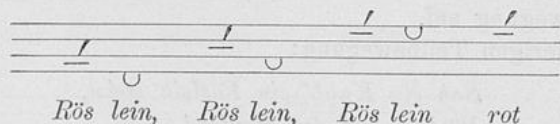


In jedem Betontsein liegt ein Moment des Verweilens; wir ruhen aus in dem, was wir betonen. Dieses Moment des Verweilens kommt in den Betonungen der vorliegenden Reihe entscheidend zur Geltung. Die Ruhe findet ihren sinnlichen Ausdruck im Sinken der Stimme. Nun sind aber die Punkte, in denen wir hier verweilen sollen, nicht Zielpunkte, in denen unser Vorwärtstreben restlos befriedigt wird: es sind Punkte der Ruhe in der vorwärtstrebenden Bewegung selbst. So stehen sich hier in bezug auf die Tonhöhe zwei Forderungen gegenüber: die Stimme soll in den Betonungen herabsinken, als Ausdruck des ruhenden Verweilens und sie soll emporsteigen, als Ausdruck der vorwärtsdrängenden

Bewegung. Den beiden einander gegenüberstehenden Forderungen kommt die rhythmische Bewegung unserer Zeile

Röslein, Röslein, Röslein rot

dadurch nach, daß die Stimme von der ersten betonten Silbe zur zweiten höher betonten Silbe emporsteigt, so daß in der Gesamtbewegung die aufwärtsgehende Tendenz, die Steigerung der Spannung ihren Ausdruck findet, während das Moment der Ruhe, des Verweilens, in den unbetonten Silben sich seine Geltung verschafft, in denen die Stimme unter die Höhe der zugehörigen betonten Silben herabsinkt. Das Schema ist:



So tritt in unserer Reihe jedesmal nach dem Worte *Röslein* eine kleine Pause ein, die ein inneres Stocken, ein Zaudern, ein Warnen ausdrückt; so gewinnt hier jede einzelne Stufe des Abstieges besonderes Gewicht und damit erhält die ganze Bewegung den Charakter des Gehaltene[n], Betonten, Nachdrücklichen. Ihren Abschluß findet die Aufwärtsbewegung dieser Reihe im nachfolgenden *Röslein auf der Heiden*, so daß im Tieftone des Wortes *Heiden* die Gesamtbewegung endgiltig abgeschlossen wird:



Die Verse, die bisher einzeln betrachtet wurden, treten im Liede zur Strophe zusammen und auch in der Strophe tritt neben die Zerlegung in einzelne Akte der Bewegung eine Tendenz der Zusammenfassung zur Einheit. Auch in der Apperzeption der Strophe als eines rhythmischen Ganzen setzt unsere gedankliche Bewegung in einer Ansatzbetonung ein und schreitet durch die Mittelglieder zu der endgiltigen Abschlußbetonung fort. Auch die Strophe tritt unserer apperzipierenden Tätigkeit als ein rhythmisches Ganzes entgegen, in dem die drei Punkte der Bewegung Anfang, Mitte und Ende auseinanderstreben und in dem andererseits eine einheitliche Bewegung herrscht, die von einem Ausgangspunkt durch eine Mitte auf ein Ende abzielt. Wie im Verse nicht ein bloßes Nebeneinander der Versfüße gegeben ist, wie die monarchische Unterordnung des Hochtones unter den Tiefton ein vereinheitlichendes Band für den einzelnen Vers schafft, so stehen auch die Verse einer Strophe nicht getrennt nebeneinander, so treten auch sie durch das Ausklingen der Abschlußbetonung in der einen Zeile und durch das Einklingen der Ansatzbetonung in der anderen zu einer rhythmischen Einheit zusammen.

In dem ersten Verse unseres Liedes

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

bedeutet der momentane Abschluß im Tieftone der Silbe „*stehn*“ ein Aufhalten der Gesamtbewegung. Die Gesamtbewegung fordert aber ein Hinausgehen über diesen relativen Abschluß und diese Forderung wird in dem Einklingen der neuen Teilbewegung in

Röslein auf der Heiden

erfüllt. Dieses Einklingen im Hochtone von „*Röslein*“ nimmt die zurückgehaltene Bewegung auf.

Der bisherigen Teilbewegung:

*Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden!*

tritt eine koordinierte Teilbewegung, ein gleichwertiger Teil des Gedankenzusammenhanges, in dem folgenden Satze gegenüber:

*War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.*

Die Selbständigkeit der beiden Teile findet ihren Ausdruck in der Pause nach: *Röslein auf der Heiden!* Das Ausklingen des Tieftones vor der Pause wird zum Verklingen. In der rhythmischen Bewegung dieser Mittelverse selbst finden wir wieder das Einklingen und Ausklingen der einzelnen Verse, wie in der Bewegung des vorangehenden Teiles.

An die rhythmische Teilbewegung der Mittelverse schließt sich die zum endgiltigen Zielpunkt führende Teilbewegung der Schlußzeilen:

*Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.*

Das Einklingen dieser Bewegung ist ein neues Entstehen der Gesamtbewegung im Tieftone des ersten „*Röslein*“, ein Entstehen der Bewegung aus der Tiefe. Das Bild der ersten Strophe unseres Liedes ist:



Das Ausklingen und Einklingen ist durch die Richtung der Pfeile angedeutet; die Pause durch den Abschluß der Zeilen.

War so jung und morgen schön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sahs mit vie len Freu den.

Rös lein, Rös lein, Rös lein, rot,
Rös lein auf der Hei den.

Die Wiederkehr des Gleichen und die immanente Differenzierung als Prinzipien der Mannigfaltigkeit und der Einheit im Rhythmus.

Die rhythmische Bewegung in unserem ersten Verse:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn

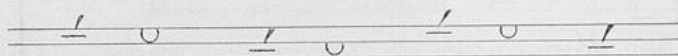
war uns zunächst eine Folge von Elementen (Trochäen). Diese Folge ist beherrscht von dem Prinzip der regelmäßigen Wiederkehr der Gleichen. Nachdem wir in der Tendenz der Initialbetonung einmal mit der trochäischen Gliederung begonnen haben, sind wir innerlich genötigt, in dieser Art fortzufahren. „Dieser regelmäßige Wechsel, oder das darin liegende gleichförmige Auf- und Abwogen der rhythmischen Bewegung erfreut, weil es der Tendenz der Seele entspricht, wenn sie einmal begonnen hat, in bestimmter Weise sich zu betätigen, weiterhin zu gleicher Weise der Bewegung fortzugehen“. (Lipps.)

Wenn wir das Entstehen des rhythmischen Ganzen von dieser Seite betrachten, so erscheint es als ein Entstehen von außen her, als ein Werden durch die Hinzufügung von Teil zu Teil. Diese Art der Entstehung ist vergleichbar dem induktiven Denken, das von der Mannigfaltigkeit der Tatsachen zu der Einheit des Gesetzes führt.

Das Ausklingen und Einklingen ist durch die Richtung der Pfeile angedeutet; die Pause durch den Abschluß der Zeilen.

Neben die elementaren Einheiten der rhythmischen Bewegung, neben die Versfüße, setzten wir als Bewegungseinheiten die Verse in der Form der einfachen Sätze. Und wie die Versfüße nach dem Prinzip der regelmäßigen Wiederkehr des Gleichen sich zu größeren Einheiten, den Versen, zusammenschlossen, so schließen sich auch die Verse als Bewegungseinheiten nach demselben Prinzip zu Komplexen höherer Art zusammen.

Als das natürlichste Gesetz für die Gliederung der rhythmischen Elemente, der Trochäen, haben wir das Prinzip der Zweizahl gefunden: Zwei Elemente, eine Betonung und Unbetontheit, treten zur niedrigsten Einheit zusammen: $\underline{\text{ / }} \cup$. Zwei solche Bewegungseinheiten bilden ein relativ abgeschlossenes Ganzes: $\underline{\text{ / }} \cup \underline{\text{ / }} \cup$. Aus zwei solchen Ganzen (Ditrochäen) entsteht die höhere Einheit des Satzes:



Sah ein Knab' ein Röslein stehn

Dasselbe Prinzip der Zweizahl behält nun seine Wirksamkeit auch bei der Vereinigung der Verse zur Strophe, z. B.:

*War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn.*

oder:

*Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich.*

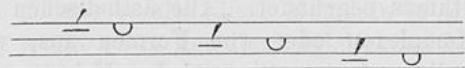
oder:

*Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach.*

Die rhythmische Bewegung in der Bewegungseinheit des Satzes war uns aber entgegen dem bloßen Zusammentreten von Teil zu Teil auch ein in sich abgeschlossenes Ganzes. Wir sahen, wie das Tun der rhythmischen Reihe im Hochtönen der ersten Silbe einsetzt und durch die mittleren Betonungen zu dem abschließenden Tieftönen der letzten Silbe forteilt. Wir sahen die Aufhebung des Gleichgewichtes und seine Wiederherstellung in der Unterordnung der einander gegenüberstehenden Hauptbetonungen. Die rhythmische Bewegungseinheit des Satzes trat in eine Dreizahl, in Anfang, Mitte und Ende auseinander. Wenn wir die Entstehung des rhythmischen Ganzen von diesem Gesichtspunkte betrachten, so läßt sie sich mit dem deduktiven Denken vergleichen, das die Einheit des Gesetzes auf die Mannigfaltigkeit der einzelnen Fälle anwendet.

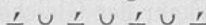
Gegenüber dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen finden wir in der rhythmischen Bewegungseinheit des Satzes das Prinzip der immanenten Differenzierung, des Auseinandertretens von innen heraus. Wir finden gegenüber der Form der Zweizahl eine Form der Drei-

zahl, eine Bewegung vom Anfang durch die Mitte zum Ende. Deutlich sichtbar wird die Herrschaft dieses Prinzipes der immanenten Differenzierung, wenn wir statt des vierfüßigen Verses einen dreifüßigen betrachten. In dem Verse:



Röslein auf der Heiden

ist eine neue Art der Unterordnung wirksam. Der dritte Trochäus ordnet sich durch den zweiten dem ersten unter, andererseits ordnet sich der zweite in höherem Grade dem ersten unter. Die gleichartig fortgehende Bewegung in



ist verwandelt worden in eine zwischen Anfang und Ende, zwischen Bewegungsansatz und Bewegungsabschluß verlaufende. So ist schon in dieser Vereinigung von drei Versfüßen eine relative Aufhebung des Prinzipes der Wiederkehr des Gleichen zugunsten des Prinzipes der geschlossenen Einheit, der immanenten Differenzierung gegeben.

Dieses Prinzip behält auch im rhythmischen Ganzen höherer Ordnung seine Wirksamkeit. In dem Satze:



bildet die Wortfolge: „Sah ein Knab“ die Basis; die Worte „ein Röslein stehn“ enthalten den Aufstieg zur Spannung; das „Röslein auf der Heiden“ stellt den Abstieg zum abschließenden Ruhepunkte dar. Und in dem Bilde der Strophe auf Seite 20/21 findet sich dieselbe Dreiteilung wieder. Wenn wir die Strophe in der gebräuchlichen Bezeichnung des Endreimes darstellen, so ergibt sich:

$\underbrace{a, b,}$ $\underbrace{a, a, b,}$ $\underbrace{c, b.}$
Basis *Aufstieg* *Abstieg.*

Schließlich tritt das ganze Lied als rhythmische Einheit betrachtet in der Dreizahl seiner Strophen in dieselbe Dreiteilung auseinander.

Wir finden auf diese Weise in dem Mannigfaltigen unseres gegebenen Rhythmus zwei Gesetze wirksam: Die Wiederkehr des Gleichen

nach dem Prinzip der Zweizahl und die immanente Differenzierung nach dem Prinzip der Dreizahl. Diese zwei Prinzipien der Rhythmisierung stehen einander gegenüber und ergänzen einander; erst in ihrem Zusammenwirken ist der Grund des ästhetischen Wohlgefallens am Rhythmus begründet. „Alle ästhetischen Gefühle drücken Qualitäten von Komplexen oder von Formen aus, wenn man unter Form in diesem allgemeinsten Sinne jedes Neben- und Nacheinander von sinnlichen Eindrücken versteht, welches durch die synthetische Tätigkeit des Bewußtseins zu einem Ganzen, zu einer Einheit zusammengefaßt wird, und dessen Teile sich zugleich vom Ganzen unterscheiden lassen.“ (Jodl.)

Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen ist ein Prinzip der Folge, der sukzessiven, Teil zu Teil fügenden Apperzeption. Es besteht daher, insofern sich Teil an Teil reicht, insofern die Teile des Ganzen größere Selbständigkeit bewahren. Das Prinzip der immanenten Differenzierung, der abgeschlossenen Einheit im Bewegungselement, ist ein Prinzip des Ganzen, der im Ganzen sich verwirklichenden Bewegung; es besteht, insofern diese Bewegung in höherem Grade ihre Einheit zur Geltung bringt.

Das rhythmische Ganze entsteht sukzessiv, indem sich Gleiches an Gleiches reiht, indem ein Zweites einem Ersten sich unterordnet — und es tritt in seinem sukzessiven Entstehen in eine Dreiteilung: in Basis, Aufstieg und Abstieg auseinander.

Wir sind bei der Betrachtung der rhythmischen Bewegung von der Tatsache ausgegangen, daß das Anhören einer Reihe gleichartiger Taktschläge in uns Bewegungsimpulse auslöst, Ansätze zur Bewegung unseres Kopfes, unserer Hand, unseres Fußes. Diese Bewegungen oder die Ansätze zu ihnen sind aber nicht lediglich Wiederholungen jener Taktschläge; sie fallen nicht mit der Betonung der einzelnen Schläge zusammen; in ihnen wird nur ein Grundrhythmus wiederholt, der in jener Folge von Taktschlägen enthalten ist: Der Rhythmus der gegebenen Reihe weckt den Rhythmus der Bewegungen.

Darin äußert sich die Wirkung des allgemeinen psychologischen Gesetzes, daß der rhythmische Verlauf jedes psychischen Geschehens die Tendenz mit sich führt, über sich hinaus auf weitere Gebiete des psychischen Lebens zu wirken, solche Erinnerungen, Vorstellungen und Gedanken wirksam werden zu lassen, die ihrer Natur nach in derselben Rhythmik ablaufen müssen. Und wenn wir diese durch die rhythmische Bewegung in uns geschaffene Disposition, psychisch Gleichartiges zu erleben, mit dem Worte Stimmung bezeichnen, dann führt so jeder Rhythmus seine Stimmung mit sich.

Wir haben früher gesehen, daß der Rhythmus nicht die bloße Folge

von Taktschlägen ist; es finden sich in ihm einander gegenüberliegende Hauptpunkte; es finden sich Einsätze, Übergänge, Absätze; es gibt in ihm Spannungen und Lösungen; er ist leicht, schwer, langsam, rasch, einförmig oder wechselnd, in sich zurückhaltend oder vorwärtsstürmend. Und auch soferne er alle diese Momente in sich trägt, wirkt er über sich hinaus, weckt er in den ihn begleitenden Bewegungsimpulsen in uns eine entsprechende psychische Erregung, eine Art der Stimmung.

Die Bewegung der rhythmischen Reihe ist unsere eingefühlte Bewegung; das Tun der rhythmischen Reihe ist unser Tun. In der Spannung und Lösung der rhythmischen Reihe fühlen wir uns gespannt und von dieser Spannung befreit; unser Tun ist dann leicht, schwer, langsam, rasch, einförmig oder wechselnd, in sich zurückhaltend oder vorwärtsstürmend. „So ist der Rhythmus nicht mehr bloß diese Art der Folge von Taktschlägen, Silben, Tönen, sondern er ist ein Lebenselement, in dem ich lebe, etwas, in dem und von dem getragen, ich frei und heiter oder traurig und sehnsuchtsvoll, erregt oder beruhigt, jubelnd oder klagend, zurückhaltend oder vorwärtsstürmend, mit mir einstimmig oder innerlich ringend und kämpfend und siegend, mich selbst, ein ideelles und je nach der Höhe dieses objektivierten Selbstgefühls zugleich ideales Ich realiter auslebe. Hiemit ist erst das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt in dieser Einfühlung.“ (Lipps.)

Prof. Alfred Mayer.

Der Inhalt des Buches ist in drei Theile eingetheilt. Der erste Theil enthält die Geschichte der Philosophie von den ältesten Zeiten bis zur Neuzeit. Der zweite Theil enthält die Geschichte der Wissenschaften, und der dritte Theil enthält die Geschichte der Künste. Die Geschichte der Philosophie ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von den Griechen bis zur Renaissance. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von der Renaissance bis zur Aufklärung. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von der Aufklärung bis zur Neuzeit. Die Geschichte der Wissenschaften ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der Naturwissenschaften. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der Geisteswissenschaften. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der Sozialwissenschaften. Die Geschichte der Künste ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der bildenden Künste. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der darstellenden Künste. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der angewandten Künste.

Die Geschichte der Philosophie ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von den Griechen bis zur Renaissance. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von der Renaissance bis zur Aufklärung. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der Philosophie von der Aufklärung bis zur Neuzeit. Die Geschichte der Wissenschaften ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der Naturwissenschaften. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der Geisteswissenschaften. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der Sozialwissenschaften. Die Geschichte der Künste ist in drei Abschnitte eingetheilt. Der erste Abschnitt enthält die Geschichte der bildenden Künste. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte der darstellenden Künste. Der dritte Abschnitt enthält die Geschichte der angewandten Künste.