

verbunden. Sie gewinnt ferner durch Heranziehung von Versuchspersonen verschiedener Altersstufen und verschiedenen Geschlechts besondere Erzielbarkeit. Die Diskussion der Versuchsergebnisse beruht auf einer psychologischen Analyse des Aussagevorganges, die eine Steigerung der Schärfe und Genauigkeit zwar noch recht gut verträge, für den vorliegenden Zweck doch wohl genügt. Sie gruppiert sich nach folgenden Gesichtspunkten: 1. Die formalen Bedingungen der Aussage (Bericht und Verhör. Suggestion). 2. Der Inhalt der Aussage (Auslese des Stoffes, Zuverlässigkeit der Aussage, Interesse der Auffassung, Fehlerarten). 3. Differenzierung der Leistung und Konstanz der relativen Zuverlässigkeit. 4. Altersfortschritt (seine Diskontinuität und Disproportionalität, Umfang, Güte, Inhalt der Leistung und Altersfortschritt).

Das Positive und Einzelne der Ergebnisse, das zum Teil recht bemerkenswert ist, kann hier nicht wiedergegeben werden.

Sonst sei nur noch folgendes bemerkt. Die Bestimmung des Wesens der Suggestion hätte können unter Berücksichtigung neuerer Arbeiten (MEXNONG, Annahmen 1902) schärfere Fassung gewinnen als von den älteren Auffassungen MÜNSTERBERGS aus. Übrigens ist gerade die hübsche theoretische Behandlung der Suggestionenfragen beachtenswert. — Die in den Versuchen zutage tretende Konstanz der relativen Zuverlässigkeit (die Konstanz des Wertes $\frac{r}{r+f}$ wobei r die richtigen, f die falschen Angaben bedeutet) hat meines Erachtens mit dem WEBERSchen Gesetze, dem sie der Verfasser als einen Spezialfall unterordnen möchte, nichts zu tun. Die theoretische Auswertung der Versuchsergebnisse leidet etwas darunter, daß es noch immer an einem Vorgang fehlt, den Anteil der Auffassungs(Merk-)fähigkeit der Versuchsperson von dem ihres Gedächtnisses zu sondern. Die primäre Aussage lediglich als Maß der Auffassungsfähigkeit zu betrachten — wozu der Verfasser bisweilen Neigung zu verraten scheint — ist kaum zulässig. Mit Schlagworten wie „Gedächtnis ist Interesse“ ist natürlich nichts geleistet. — Daß uns die Angabe der mittleren Variationen durchwegs vorenthalten wird, ist ein Mangel, der durch die zu erwartenden Kapitel über die individuellen Differenzen — wenn sie nicht dort ausdrücklich nachgetragen werden — kaum wettgemacht werden kann. Die bemerkenswerten individuellen Differenzen können erörtert werden, ohne daß wir von der Streuung der Werte ein Bild erhalten. — Was die Darstellung anlangt, so hätte sie vielleicht gewonnen, wenn sie etwas weniger breit gehalten worden wäre; die Lektüre bliebe im Vergleich zu der manch anderer Arbeiten auch dann noch eine interessante, leicht belehrende, angenehme und gehaltvolle Erholung.

WITASEK (Graz).

THEODOR LIPPS. **Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst.** I. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg und Leipzig, Vols. 1903. XIV u. 601 S.

LIPPS deutet bereits im Titel seines Werkes an, daß ihm die Ästhetik eine psychologische Disziplin ist; aber diese Begründung der Ästhetik auf Psychologie bedeutet, wie man schon aus früheren Arbeiten dieses Forschers weiß, bei LIPPS etwas wesentlich anderes als bei vielen anderen Psycho-

logisten. Denn L. will keineswegs das Ästhetische dem Nichtästhetischen möglichst nahe bringen, sondern er erkennt die Sonderstellung des Schönen überall an. So muß er mehr und mehr dazu kommen, bei der Ausbildung seiner psychologischen Theorien selbst darauf Rücksicht zu nehmen, daß sie zur Grundlegung der Ästhetik (und ebenso der Ethik und Logik) geeignet seien. Diese Stellungnahme sei hier nur zur Orientierung erwähnt. In eine Diskussion darüber will Ref. hier nicht eintreten, da er die ganze Frage der psychologischen Begründung der Ästhetik anderswo bereits erörtert hat.¹ Hier sei nur hervorgehoben, daß LIPPS naturgemäß zu einer Apperzeptionspsychologie kommt und die Verschiedenheit der Lustqualitäten stark betont. In beiden Richtungen hat sich bei ihm mehr und mehr eine Annäherung an die Theorien WILHELM WUNDT'S vollzogen, und wir können beobachten, wie diese beiden systematischen Psychologen von so verschiedenen Ausgangspunkten her und bei einer gründlich verschiedenen Methode und Darstellungsart in beachtenswerter Weise zu ähnlichen Resultaten gelangen.

In der vorliegenden Grundlegung geht LIPPS davon aus, die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien von den höchsten Gesetzen der Lust aus abzuleiten. Ihr allgemeinstes Gesetz formuliert LIPPS (S. 10): „Ein Grund zur Lust ist gegeben in dem Maße, als psychische Vorgänge — oder Komplexe von solchen — . . . der Seele „natürlich“ sind. Lust begleitet die „psychischen Vorgänge“ in dem Maße, als sie „Selbstbetätigungen“ der Seele sind.“ Aber die Quantität der Lust ist nicht nur abhängig von dem Grade des Entgegenkommens, das die Natur der Seele einem zu apperzipierenden Gegenstände gewährt, sondern gleichzeitig durch die psychische Quantität dessen, was zur Apperzeption gebracht werden soll. So verknüpft LIPPS hier den sehr bemerkenswerten Begriff einer allgemeinen psychischen Größe als des Anspruches, den ein Aufzunehmendes an unsere Aufnahmefähigkeit stellt, einen Begriff, den er in früheren Arbeiten ausgebildet hatte mit seinem allgemeinen Lustgesetz. Augenscheinlich wird dadurch jenes Gesetz auch modifiziert, da eine sehr große Leichtigkeit der Auffassung oft durch geringe psychische Größe erkaufte wird. LIPPS unterscheidet nun weiter Elementargefühle, d. h. solche, die durch ein einfaches Element, z. B. eine Farbe, einen Ton, erregt werden, von Formgefühlen, die ihren Grund in den Beziehungen oder Verhältnissen der Teile eines Mannigfaltigen zueinander haben; nur die letzteren sind einer direkten Analyse zugänglich. Für die Elementargefühle stellt LIPPS weiterhin Hypothesen auf, durch die sie zu den Formgefühlen in Analogie gesetzt werden. Die Formgefühle der Lust entstehen, wenn die Form eines Gegenstandes der seelischen Aufnahme entgegenkommt oder der Natur der Seele analog ist. Nun ist die Seele in erster Linie Einheit und verlangt daher Einheit. Die bloße Einheit jedoch würde zu wenig psychische Größe und damit zu wenig Interesse haben, daher tritt zur Einheit die Mannigfaltigkeit. Aber Einheit und Mehrheit dürfen nicht nur nebeneinander, sondern sie müssen ineinander sein. LIPPS sagt (S. 34): „Die Seele ist eine gegliederte, d. h. natürlicherweise in ihrem Tun sich gliedernde oder differenzierende

¹ Arch. f. system. Philos. 10, 131—159.

Einheit. Die Auffassungswaise, die ihr natürlich ist, ist also — nicht die einheitliche Auffassung schlechtweg, sondern die gliedernde oder differenzierende. Diese schließt beides zumal in sich, die vollkommene Einheit und die klare Besonderung.“ Ein Gegenstand, der dieser Natur der Seele entsprechen soll, muß also sich zur Einheitsapperzeption darbieten und zugleich zur klaren Sonderung seiner Teile auffordern und zwar dies beides nicht bloß nebeneinander, sondern in einem.

Eine Folge, in der Quadrate und quadratähnliche Rechtecke abwechseln, befriedigt nicht, wohl aber eine Folge, die aus Quadraten und Kreisen besteht, wenn der Durchmesser des Kreises der Seite des Quadrats gleich ist. Diese Einheit kommt nun stets durch Unterordnung zustande. Unterordnen können sich entweder Teile dem Ganzen, z. B. die Seiten des Quadrats dem Quadrat, oder ein Teil dem anderen Teile, z. B. die kürzere Ausdehnung des Rechteckes der längeren. Die zweite Unterordnung nennt LIPPS monarchische Unterordnung. Bei dieser monarchischen Unterordnung ist hervorzuheben, daß nicht nur das Übergewicht des Herrschenden in Betracht kommt, sondern auch die relative Bedeutsamkeit des Beherrschten. Denn ein Herrschen über Unbedeutendes ist nicht eindrucksvoll. So ergibt sich ein bestimmtes Verhältnis zwischen herrschendem und beherrschtem Glied als günstigstes. Dies Verhältnis ist für das Rechteck etwa bei 8 zu 13 d. h. beim sogenannten goldenen Schnitt vorhanden. Diese Erklärung (S. 66—67) ist insofern nur Scheinerklärung, als sie unbestimmt läßt, warum das günstigste Verhältnis gerade bei 8 zu 13 und nicht z. B. bei 1 zu 2 oder 2 zu 3 erreicht ist. LIPPS verfolgt die angedeuteten Prinzipien weiter in ihre Arten und Anwendungen, es ist hier leider nicht möglich, auf diese sehr interessanten Ausführungen einzugehen.

Diese ganze formale Betrachtungsweise ist im Sinne von LIPPS nur eine einseitige Vorbereitung; er sagt (S. 96): „Die ästhetischen Formprinzipien sind aber nicht bloße Prinzipien einer sinnlichen Form. Im ästhetischen Objekt ist das Sinnliche jederzeit „Symbol“ eines seelischen Inhaltes; es ist belebt oder beseelt. Dadurch erst wird es zum ästhetischen Objekt und zum Träger eines ästhetischen Wertes.“ Da der Lustcharakter der Erlebnisse darauf beruht, daß sie meiner Seele natürliche Auffassungsbedingungen darbieten, ist es im Grunde meine Natur, die sich in der Lust ausspricht. Das Lustgefühl ist Selbstwertgefühl. Wo ich ein Positives, ein Leben oder eine Lebensmöglichkeit in einem Objekte finde, da ist Grund zu positiven Gefühlen gegeben. Diese Gefühle werden nun überall unmittelbar auf das Objekt bezogen, in das Objekt eingeführt. „Die vollkommene Einfühlung ist eben ein vollkommenes Aufgehen Meiner in dem optisch Wahrgenommenen und dem, was ich darin erlebe. — Solche vollkommene Einfühlung nun ist die ästhetische Einfühlung“ (S. 125). LIPPS verfolgt nun diese Einfühlung vom Menschen ausgehend durch das ganze Gebiet der Naturgegenstände hindurch und gibt damit im zweiten Abschnitte seines Werkes gleichzeitig eine Theorie der Einfühlung und eine Lehre vom Naturschönen. Hier können nur einige wichtige und bezeichnende Punkte herausgehoben werden. Bei der Genese des Verständnisses der Ausdrucksbewegungen ist am schwersten zu verstehen, wie das Kind das optische Bild der fremden Bewegung mit den ganz anders wahrgenommenen

eigenen Ausdrucksbewegungen in Zusammenhang bringt. LIPPS nimmt hier eine angeborene Verbindung zwischen Gesichtsbild und kinästhetischem Bilde an (S. 116f.), auch nach Ansicht des Referenten der einzig mögliche Ausweg. LIPPS ist bekanntlich ein entschiedener Gegner der Theorien, die einen wesentlichen Einfluß unserer Organ- besonders Muskelempfindungen auf die Gefühle behaupten. Das tritt auch hier wieder hervor. LIPPS gibt ausdrücklich zu, daß beim Anblick fremder Bewegungen Muskelspannungen und entsprechende Empfindungen in mir auftreten, aber er weist aufs entschiedenste zurück, daß diese Empfindungen eine Bedeutung für das ästhetische Gefühl haben. Wenn ich ästhetisch fühle, muß ich meinen Körper und seine Empfindungen vergessen, darf nicht auf sie achten. Auch kann ich gar nicht Freude an diesen Organempfindungen haben, Freude habe ich nur an dem kraftvollen, leichten, inneren Tun, und diese Freude ist ästhetisch, nur sofern ich sie ins Objekt hinein erlebe (S. 216—219 vergleiche 120f., 130f.). Während LIPPS unbedingt darin Recht zu geben ist, daß weder Lust mit Organempfindungen zu identifizieren, noch ästhetische Lust Lust an Organempfindungen ist, bleibt doch durch seine Argumentationen eine andere Auffassung von der Bedeutung der Organempfindungen unwiderlegt. Im Zusammenhange unseres Seelenlebens haben Empfindungen häufig eine Bedeutung als Kriterien eines objektiven Verhaltens, während sie als Empfindungen so wenig beachtet werden, daß der Nichtpsychologe sie gar nicht kennt. Ich erinnere nur an die Bedeutung der Gelenkempfindung für die Auffassung unserer Eigenbewegungen oder an die Bedeutung des binokularen Sehens für die körperliche Auffassung naher Gegenstände. In ähnlichem Sinne könnten jene „Organempfindungen“, ohne selbst beachtet zu werden, als Momente in die Auffassung des Objektes als eines belebten eingehen. Ich kann diese Theorie hier nicht ausführen oder begründen, sondern nur darauf hinweisen, daß sie durch LIPPS nicht widerlegt ist.

In dem Inhalt des Eingefühlten ruht der eigentliche ästhetische Wert; dieser ist Eigenwert, nicht Wirkungswert. Eigenwert aber hat für LIPPS das Leben und jede positive Lebensbetätigung, Unwert dagegen hat jede Negation des Lebens oder einer Lebensmöglichkeit und alles, was solcher Negation dient. Das hat der ästhetische Wert mit jedem Eigenwert gemein; eigentümlich ist ihm, daß er für mich einzig in der ästhetischen Betrachtung besteht und entsteht. Dazu tritt noch eine gewisse „Tiefe“, durch die das Schöne unsere Gesamtpersönlichkeit in sich hineinzieht (157f.). Diese ganze Lehre von der Einfühlung wird nun mit den Formprinzipien dadurch besonders innig verbunden, daß die Einheit als Formprinzip mit der in das Objekt eingefühlten Einheit meines Ich identifiziert wird. „Die Einheit des Ich ist die einzige vorstellbare Einheit, weil sie die einzige unmittelbar erlebbare ist, die einzige aus der Erfahrung uns bekannte. Jede andere Einheit ist nichts als jener gänzlich leere Begriff, oder sie ist eine Wiederholung, ein Abbild, ein Analogon dieser Einheit des Ich“ (S. 196).

Die so gewonnenen allgemeinen Grundsätze werden nun auf die einzelnen Darstellungs- und Ausdrucksmittel der Kunst angewendet. In diesem Sinne gibt zunächst der dritte Abschnitt „Raumästhetik“ eine neue Dar-

stellung von LIPPS' bekannter ästhetischer Mechanik. Diese Darstellung bringt im einzelnen viel neue Beispiele und Ausführungen und zeichnet sich gegenüber den früheren Arbeiten des Verfassers dadurch aus, daß die Verquickung mit der Theorie der geometrisch-optischen Täuschungen fehlt. Das hat insofern große Vorteile, als die ästhetischen Anschauungen in ihrer Unabhängigkeit von jener scharfsinnigen aber vielfach problematischen Theorie hier reiner heraustreten.

Der vierte Abschnitt behandelt den Rhythmus, dem LIPPS vorher noch keine Publikation gewidmet hatte. Daher muß er hier breiter darstellen und bietet viel Neues. Er baut seine Theorie synthetisch, von den einfachen Formelementen des Rhythmus zum rhythmischen Ganzen fortschreitend, auf. Dabei geht er vom akzentuierenden Rhythmus der Poesie aus. Bei dem Elemente dieses Rhythmus, dem Versfuß, ist zweierlei wesentlich: die Zusammenfassung mehrerer Teile zu einer Einheit und die Betonung eines der so vereinigten Elemente. Was Betonung ist, ermittelt LIPPS durch Analyse des Vorganges beim willkürlichen subjektiven Betonen in einer Reihe objektiv gleicher Taktschläge. „Die Betonung eines Taktschlages besteht darin, daß die Auffassungstätigkeit in der Auffassung desselben nicht nur tatsächlich, sondern fühlbar in gewissem Grade gespannt ist. Die Betontheit des Taktschlages als unmittelbares Bewußtseinserlebnis besteht im Dasein dieses Gefühles und dem Bewußtsein seines Bezogenseins auf einen bestimmten Taktschlag.“ Objektive Betonung ist dann vorhanden, wenn ein Glied durch seine objektive Beschaffenheit z. B. Stärke jene Spannung der Auffassungstätigkeit für sich fordert. Das betonte Glied beherrscht das ganze rhythmische Element im Sinne der monarchischen Unterordnung. Da der Rhythmus ein zeitlich verlaufendes Ganzes gliedert, so steht hier jedes Glied nur mit dem unmittelbar folgenden in direkter Beziehung. Daher erscheint der zweigliedrige Versfuß als das natürlichste rhythmische Element. Hier bestehen dann die beiden Möglichkeiten der Anfangs- und Endbetonung, des Trochäus und Jambus. Von diesen ist der Jambus die geschlosseneren Einheit; denn die Endbetonung drängt die Glieder gewissermaßen zusammen, ich eile darin dem Schlußglied des vorbekannten Ganzen zu. Bei der Anfangsbetonung dagegen lasse ich einfach Element um Element an mich herankommen; diese Betonung gibt den Charakter des Zurückhaltenden durch das Haften am ersten Gliede (306—308). Nächst der Zweizahl gibt die Dreizahl die natürlichste Gliederung; die drei hier bestehenden Möglichkeiten, Amphibrachys, Daktylus und Anapäst werden von LIPPS entsprechend charakterisiert.

Die Versfüße bilden aber für sich keine rhythmische Bewegungseinheit. „Wir haben im Trochäus das sich Auswirken eines Bewegungseinsatzes; im Jambus das Hineilen auf ein Ziel; im Amphibrachys das Hindurchgehen. Aber wir haben in keiner dieser Formen die in sich selbst fortschreitende Bewegung, die Bewegung vom einen zum andern“ (320). Die rhythmische Bewegungseinheit ist ein Schritt; sie erfordert den Gegensatz zweier Hauptbetonungen. Die beiden Betonungen sind aber nicht gleichwertig, vielmehr bezeichnet die erste ein Fortgangsstreben, eine Spannung, die zweite ein Ruhen, eine Lösung. Der Spannung entspricht

der Hochtön, der Lösung der Tieftön (323.) Hier entstehen der Theorie Schwierigkeiten aus der dialektischen Verschiedenheit der Betonung z. B. zwischen Schwaben und Norddeutschen. Wie LIPPS auch in diesen Differenzen sein Grundgesetz bewährt findet, möge man 340f. und 363f. nachlesen. Die einfachste Bewegungseinheit ist der Amphimacer. Durch Verselbständigung und Erweiterung seiner drei Teile entstehen die in der Poesie wirklich gebrauchten Einheiten als „Potenzierungen des Amphimacer“. Aus zwei Schritten bildet sich das einfachste rhythmische Ganze; dabei bleiben aber die beiden Teile nicht unabhängig voneinander, sondern schliessen sich in verschiedener Art zusammen, was insbesondere in der relativen Höhe und Tiefe der Betonungen zum Ausdruck kommt. Im Aufbau eines solchen Ganzen herrschen zwei Prinzipien: wir können es betrachten als eine Folge von Elementen und Einheiten oder als innere Differenzierung eines Ganzen, als ein Sichentfalten von Innen her. Das erste Prinzip ist ein Prinzip der Zweizahl, nach der sich der Zeitfolge entsprechend die Elemente zusammenordnen; die innere Differenzierung dagegen fordert Anfang, Mitte und Ende, sie ist ein Prinzip der Dreizahl (367—368).

Der Rhythmus ist eine Bewegung, die zunächst meiner Apperzeption zugehört, sich aber für mich in Silben oder Tönen verwirklicht. Jeder Art dieser Bewegung entspricht eine zugehörige Stimmung. „So ist der Rhythmus nicht mehr blofs 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. Hiermit ist erst das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt in dieser „Einfühlung“ (424).

Das Interessante an dieser Theorie liegt in der Zusammenbindung des Formalen und des Ausdruckswertes des Rhythmus, sowie darin, dafs zugleich die Zusammenfügung von Einheiten und die Gliederung eines Ganzen in ihr zur Geltung kommt. Sie ist beherrscht von dem Streben, das ästhetisch Wesentliche am Rhythmus, keineswegs alle seine Eigentümlichkeiten hervorzuheben, und von diesem ästhetisch Wesentlichen aus die verschiedenen Formen zu entwickeln. Die ganze Darstellung ist daher deduktiv, freilich überall durch sorgfältig analysierte Beispiele aus der neuhochdeutschen Rhythmik erläutert. Hoffentlich regt sie dazu an, ihre Gesichtspunkte an weiteren Beispielen zur Anwendung zu bringen und damit nachzuprüfen.

Der fünfte Abschnitt „Farbe, Ton und Wort“ will zunächst die Elementargefühle auf die gleichen Gesetze zurückführen, wie die Formgefühle. LIPPS unterscheidet zu diesem Zwecke von dem Empfindungsinhalt den Empfindungsvorgang und führt z. B. 426 die sogenannte Gefühlsanalogie zwischen Farben und Tönen usw. auf Ähnlichkeiten der Empfindungsvorgänge zurück. Auch bei harmonischen Farbenzusammen-

stellungen soll das vereinheitlichende Element, das ja neben der energischen Differenzierung in jedem Kontrast liegt, auf einer Übereinstimmung in den Empfindungsvorgängen beruhen. LIPPS nähert damit die Ästhetik der Farbe seiner bekannten Theorie der Konsonanz, die er im folgenden vorträgt und zu einer elementaren Musikästhetik erweitert. Der stark hypothetische Charakter dieser Theorie liegt in der Zurückführung bekannter Eigentümlichkeiten der Empfindungen und Gefühle auf die gänzlich unbekanntesten psychologischen Empfindungsvorgänge. Zweifellos erreicht LIPPS so eine starke Vereinheitlichung des ganzen Gefühlslebens, aber er erreicht sie durch eine Reihe von Annahmen, die einer direkten Kontrolle sich völlig entziehen. Es wird sich fragen, wie weit neue Tatsachen durch Anwendung dieser Prinzipien vorausgesagt und gewonnen werden können; denn nur, wenn sie solche Dienste leisten, werden hypothetische Entitäten von der Art der Empfindungsvorgänge eine wissenschaftliche Bedeutung erlangen können, die sich etwa mit der Rolle atomistischer Hypothesen in der Physik vergleichen ließe.

Der zweite Gegenstand des fünften Abschnittes, die Sprache, ist wohl nur aus äußeren Gründen mit den beiden anderen zusammengekoppelt. Hier befindet sich die Einfühlungsästhetik von vornherein in der günstigsten Lage. LIPPS ordnet denn auch 485 ff. das Sprachverständnis sogleich dem Begriffe der Einfühlung unter. Bei der weiteren Analyse der ästhetischen Sprachsymbolik unterscheidet er dann Klang, Form der Rede und gegenständlichen Inhalt. Auf der Gegenstandsseite teilt er, vielleicht einer Anregung HUSSERLS folgend, die Sätze ein in direkte Kundgaben meines Erlebnisses und objektiven Bericht über ein inneres oder äußeres Ereignis. In Sätzen wie „ich will“, „dies Ereignis erstaunt mich“, liegt eine unmittelbare Kundgabe. Wenn ich dagegen ein Ereignis erzähle und dabei sage, daß es mich zu irgendeiner Zeit erstaunt habe, so wird beides, das äußere Ereignis, wie der innere Vorgang, lediglich berichtet. Es ist deutlich, daß diese Unterscheidung die Trennung von lyrischer und epischer Poesie vorbereitet.

Der letzte Abschnitt, der von den Modifikationen des Schönen handelt, bringt ästhetisch nicht sehr viel Neues, dagegen enthält er sehr interessante Beiträge zur Gefühlstheorie und zwar beziehen sich diese Beiträge sowohl auf die verschiedenen Gefühlsqualitäten, die außer Lust und Unlust anzunehmen sind, als auch auf die Gefühlsverschmelzung, das Nebeneinanderbestehen von Lust und Unlust und den Übergang der einen in die anderen. Besonders sei hervorgehoben, daß die Empfindungsintensität auf die Zuordnung eines Gefühles zurückgeführt wird. „Intensität, so können wir allgemein sagen, ist diejenige Qualität einer Empfindung, in deren Natur es liegt, daß mit ihr ein eigenartiges Gefühl der Inanspruchnahme, mit ihrer Steigerung ein entsprechend gesteigertes Gefühl dieser Inanspruchnahme Hand in Hand geht“ (506 f.). Sehr interessant, wie wohl dem Thema dieser Zeitschrift ferner liegend, sind auch die Bemerkungen über das Verhältnis des Ästhetischen zum Ethischen (vgl. bes. 525, 532 f., 537 f.).

J. COHN (Freiburg i. B.).