Arno Holz, sein Kreis und sein Werk.

Erinnerungen, Gedanken und Wünsche.

Von H. L. Stoltenberg (Gießen).

1.

Zur Zeit des Krieges befand sich um Werner Sombart in Berlin ein Kreis, der in den Winterhalbjahren an den „Fasan-Abenden“ regelmäßig zusammenkam und über die Grundfragen von Wissenschaft und Kunst Erörterungen pflog. Werner Sombart vertrat dabei mit Eifer und Nachdruck die Anschauung von der wesentlichen Geschiedenheit der Idee vom Begriff, des Geistes von der Seele und damit auch des Menschen vom Tier, und fand darin die lebhafteste Unterstützung Max Schelers. In manchem Gegensatz zu ihnen standen der mehr auf den Gedanken der Entwicklung eingestellte Gesamtgeschichtsforscher Kurt Brensig und der mehr naturwissenschaftlich eingestellte „Maschinen-theoretiker“ des Lebens Julius Schulz, der im übrigen mit Sombart besonders befreundet war.

Aber nicht nur diese und andere Grundfragen von Wissenschaft und Kunst kamen zur Verhandlung, sondern auch manche Einzelheiten, wie unter dem Einfluß von Rittelmeyer die Gedankenübertragung oder unter dem von Müller-Freienfels die Lebenspsychologie, und so konnte auch ich, der Werner Sombart im Spätsommer 1915 bei Ferdinand Tönnies in Eutin kennengelernt hatte und von ihm aufgefordert war, an den Abenden teilzunehmen, von meinen Arbeiten erzählen, insbesondere von denen über die deutsche Sprache, ihre wissenschaftliche und künstliche Ausgestaltung. Julius Schulz, nicht nur scharfer Denker, sondern auch Dichter und als solcher mit Arno Holz bekannt, meinte, daß diesen, von dem ich bis dahin nur wenig gehört hatte, meine Pläne sicher anziehen würden, und gab mir eine Empfehlung an ihn.

So kam ich zu Arno Holz und besuchte ihn seit dem Winter 1915/16 verschiedentlich in seinem zwar armselig ausgestatteten, aber wenigstens

durch ein hohes und breites Fenster mit einem weiten Blick über die Dächer Berlins freundlich erhellten Dachzimmer, wo ich übrigens einmal auch mit dem stillen Richard Dehmel zusammentraf.

Die eingehenden Unterhaltungen mit dem noch immer sehr jugendlich lebhaften Arno Holz drehten sich natürlich vor allem um die Sprache. Ich führte als der, der sein Recht nachweisen mußte, sich überhaupt an ihn zu wenden, zunächst das Wort und legte ihm dar, wie ich mir die Entwicklung der Formen unserer Dichtkunst dachte, über die ich gerade eine größere Arbeit, „Die Bindung der deutschen Rede“, abgeschlossen hatte¹. Würde man nicht die übliche Zweiteilung in betonte und nicht betonte Silben zugrunde legen, sondern eine Dreiteilung in starkbetonte, schwachbetonte und unbetonte Silben, was fast restlos möglich sei, dann könne man nicht nur den griechisch-lateinischen Oden genau entsprechende und doch unbedingt deutsche Gedichte strengster Form, sondern vor allem auch viel feiner als bisher gestaltete freie Rhythmen bilden. Nur für den zweiten Weg konnte Holz Verständnis aufbringen, aber auch der schien ihm noch nicht ganz der richtige. Gegen den Vergleich seiner eigenen Gedichte mit den freien Rhythmen hatte er sich ja schon in seiner mir damals noch unbekanntem „Revolution der Lyrik“ von 1899 heftig gewehrt. Was er selber eigentlich wollte, zeigte er mir schließlich durch einen die sehr verwickelte Satzgliederung meisterhaft zum Ausdruck bringenden Vortrag von einigen Phantasus-Gedichten, die er gerade aus den beiden Hefen der ersten Ausgabe von 1898/99 in die weit größere (1916 erschienene) Inselausgabe umschuf. Zwar lernte ich so den Unterschied dieser Phantasusform von der der freien Rhythmen unmittelbar fühlen, ohne doch schon eine richtige Vorstellung von ihm zu gewinnen. Bei dieser Gelegenheit sah ich auch, wie Holz die mit sauberer Hand auf ganz schmalen Papierstreifen geschriebenen Zeilen seiner Gedichte sorgfältig mit den Mitten untereinander klebte, um so dem Drucker für seine Mittelachsen-Lyrik brauchbare Vorlagen zu geben. Mit der Forderung nach stärkerer Beachtung des Unterschieds von schwachbetonten und unbetonten Silben verband ich dann noch die mit ihr aufs engste zusammenhängende und von mir damals in einer besonderen Arbeit² ausführlich begründete Forderung nach stärkerer Verwendung von Schwebreimen, sei es von halben oder doppelten Flachfallreimen, z. B. in Kobold und Rheingold oder

¹ Sie erschien dann 1916 bei Karl Curtius in Berlin.

² Schwebreime. Zeitschr. für Ästhetik 11 (1916).

in Scheinmacht und Eintracht, sei es von halben oder doppelten Falltanzenreimen, z. B. in a c h t g e b e n und h o c h h e b e n oder in h a u s h a l t e n und a u s s c h a l t e n. Aber nicht nur über Gedichtformen und Reime tauschten wir Gedanken aus, sondern vor allem auch über die Bildung neuer Worte. Ich machte Holz auf die vielen sprachlichen Möglichkeiten aufmerksam und trat dabei zur Behebung der Benennungsschwierigkeiten besonders in den fortschreitenden Wissenschaften für eine starke, nach allgemeinen Regeln vorgehende Bereicherung unserer Sprache ein. Ihm dagegen kam es mehr auf die möglichst vollkommene Lösung von Einzelaufgaben im jeweiligen Zusammenhang der Dichtung an, und er sagte mir deutlich die großen Schwierigkeiten voraus, die man mir bei meinem Vorhaben bereiten würde: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst einen schweren Gang!“

2.

Nachdem einige Zeit verstrichen war, in der ich gerade auch sprachlich weitergearbeitet habe³, mit Holz aber weniger zusammengekommen bin, wollte es der Zufall, daß ich im Dezember 1919 einen der fünf Holz-Stolzenberg-Abende in der Berliner Sezession besuchte. Ich hörte Augusta Hartmann von Georg Stolzenberg vertonte und begleitete Lieder singen, die mir vor allem durch die ungewöhnliche Farbigkeit des Vortrags tiefen Eindruck machten. Damals besonders stark mit den Beziehungen zwischen Farbe und Ton beschäftigt (ich hatte kurz vorher eine Arbeit über „Keine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst“ abgeschlossen), suchte und fand ich die persönliche Bekanntschaft mit Augusta Hartmann und kam so nicht nur erneut mit Holz, sondern auch mit seinem engsten Kreis in Berührung.

Die innigste Verbindung zu Holz hatte in diesem Kreis ohne Zweifel Robert Reß. Im einzelnen mit dem Phantasmus-Heft „Farben“ von 1899 sein Schüler und mit dem Buch „Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk“ von 1915 sein begeisterter Werber, war er im ganzen mit seinen eigenen Worten, „durch ein Vierteljahrhundert sein ständiger, von ihm selbst erzogener Helfer“, vor allem am Phantasmus. Daß dieser

³ Damals erschienen eine Auseinandersetzung mit Andreas Heusler: „Deutscher und antiker Vers“, in der Zeitschr. für Ästh. 12 (1917), sowie zwei Aufsätze „Neue Wortbildung“, Zeitschr. für angew. Psych. 15 (1919) und „Neue Wörter“, Die junge Kunst 1 (1919).

so durch eine wie immer gestaltete Zusammenarbeit entstanden ist, scheint mir im übrigen für seine außergewöhnliche Übersteigerung des Hergebrachten eine gewisse gruppwissenschaftliche Erklärung abzugeben. Robert Refß hat nun aber im Kreis um Holz noch eine andere Bedeutung. Tonkünstlerlich sehr begabt und von Beruf Gesanglehrer, hat er selbständig, aber doch im Sinn von Holz die natürliche Sprache auch im Singen zur volleren Wirkung zu bringen versucht, indem er mehr als gewöhnlich auf Sprechlaut und Stimmfarbe achtete. Endlich war er es, der den ganzen Kreis gesammelt hat, weshalb dieser Kreis denn auch (im Unterschied zu Holz selber) stark tonkünstlerlich eingestellt war.

Robert Refß hat einmal den jüngeren Max Wagner eingeführt, den er 1901 in der hohen Tatra kennengelernt hatte. Diesem ist es in seiner Kunstbegeisterung, auf Grund seiner reichen Erfahrung als Leiter eines städtischen Volksbildungsamts und mit seiner großen Hilfsbereitschaft immer wieder gelungen, durch Veranstaltung von Vorträgen und Konzerten auf Holz und seinen Kreis aufmerksam zu machen. Vor allem aber hat er sich durch eine vollständige Sammlung von Holz-Ausgaben und durch die Anlegung eines großen Archivs um die Geschichte des Dichters und der von ihm ausgehenden Bewegung verdient gemacht⁴.

Robert Refß hat ferner den älteren, bescheidenen und etwas unbeholfenen, aber künstlerisch hochbegabten und =gebildeten Georg Stolzenberg, den Tonkünstler der „Welt am Montag“, mit Holz bekannt gemacht. Stolzenberg vertrat als Tonkünstler, selbständig, aber doch im Sinne von Holz, für die Liedvertonung (wie Refß für das Singen) den Grundsatz der Überordnung des Textlichen über das Tonliche und wandte diesen Grundsatz auch bei seinen eigenen Werken⁵ an. Als Dichter folgte Stolzenberg den von Holz eingeführten Neuerungen, zunächst in den drei Phantasus-Hefen „Neues Leben“ von 1898, 1899 und 1903, aber auch später in bisher unveröffentlichten Gedichten. Das aber hat ihn nicht gehindert, in seinen vielen Bearbeitungen von alten Texten auch die alten Formen zu pflegen.

Durch Robert Refß ist endlich auch 1903 Augusta Hartmann in den Kreis gekommen. Als seine vortragbegabteste Gesangschülerin

⁴ Ihm verdanke ich auch eine freundliche Durchsicht dieser Arbeit sowie Anregungen und Nachweise für sie.

⁵ Einige dieser Werke, darunter Vertonungen von Holz'schen Gedichten, sind in den beiden Hefen „Neue Dichter in Tönen“ 1900 im Drei-Lilien-Verlag zu Berlin erschienen; die meisten harren noch der Herausgabe.

hat sie seit 1914 von Stolzenberg vertonte Gedichte Dehmels und Momberts, besonders aber solche von Holz und Stolzenberg, auf eine ganz eigenartige, auch Holz auf das höchste befriedigende Weise gesungen. Im übrigen nahm sie in dem Kreis eine Sonderstellung ein. Aus katholischer Umwelt stammend, stand sie einmal dem von Holz gerade nicht sehr geschätzten George-Kreis nahe, Rainer Maria Rilke, Melchior Lechter und vor allem Karl Wolfskehl. Diese seelische Herkunft gab ihr weiter einen besonderen Sinn für das Mittelalter und die Romantik, für Legenden und Sagen, für lebensnahe alte Volkslieder und anschauliche katholische Kirchengesänge. In diesem Sinn traf sie sich mit Georg Stolzenberg, der so für sie nicht nur neue Lieder von Holz vertonte, sondern unter ihrer menschlich warmen Anregung auch drei prächtige Folgen von textlich und tonlich meist stark bearbeiteten alten Volksliedern und Kirchengesängen schuf: „Das Leben Mariä“, „Christi Geburt, Leben, Auferstehung und Himmelfahrt“ und ein „Heiligenleben“. Trotz der schweren Zeiten vermochten sie beide — mit Hilfe Max Wagners und des auch hier tatkräftig eingreifenden Carl Sonnenschein — diese Liedfolgen mehrfach mit Erfolg öffentlich vorzutragen. Mit der katholischen Herkunft Augusta Hartmanns hing endlich wohl auch ihr Sinn für äußere Pracht zusammen, der es ihr gelingen ließ, zusammen mit einem Bruder und seinem Geschäftsfreund, zwei bekannten Berliner Altkunsthändlern, eine Flucht von reich ausgestatteten, im rechten Winkel um einen wohlgepflegten Dachgarten liegenden Zimmern in Besitz zu halten. In den im Grund ernst gestimmten Räumen, die Augusta Hartmann für sich bewohnte, verkehrten viele geistige Menschen: der damals schon leicht gelähmte Pater Moser, der Erfinder eines Klaviers mit neuartigem Widerhallboden, der wohlthätige, kluge Carl Sonnenschein und manchmal sein Kreis künstlerischer Jugend, der Mimus-Forscher Hermann Reich und der geistprühende „Tatdenker“ Willh. Schlüter, aber auch die bekümmerte Frau Karl Liebknechts, die spöttelnde Schriftstellerin Sophie Höchstetter und die schwerblütige Dichterin Hertha König. Vor allem aber waren diese stimmungsvollen Räume für den sonst in so bedrängten Verhältnissen lebenden Holz-Kreis von Bedeutung. Hier wurden viele neue Arbeiten Stolzenbergs gezeigt, besprochen und eingeübt, hier fanden die letzten Proben vor Konzerten statt, hier wurde so manches kleine Fest, Dezember 1926 auch (im Beisein Holzens und seiner zweiten Frau Anita) die Hochzeit Max Wagners mit der treu besorgten Freundin Augusta Hartmanns, mit Hanna Bofström, gefeiert. Hanna Bofström,

übrigens eine Nichte des kürzlich verstorbenen Gießener Professors Boström, war (wie Augusta Hartmann) Schülerin von Robert Reß und Sängerin von Holz-Stolzenberg-Liedern.

3.

Aus dem Leben dieses Kreises, an dem ich in besonders enger Beziehung zu Augusta Hartmann und Georg Stolzenberg teilgenommen hatte, schied ich Anfang 1924 mit meinem Fortgang von Berlin. In diesem Jahr und in dem folgenden erschien dann in zehn (auch einzeln käuflichen) Bänden „Das Werk“ von Arno Holz⁶. Es enthält Formen, die von denen der ersten Auflagen meist stark abweichen, erstens drei Gedichtbücher: das schon 1885 veröffentlichte „Buch der Zeit“, den besonders bekannten „Dafnis. Enrißches Porträt aus dem 17. Jahrhundert“ (1903), und das Spottgedicht „Blechschmiede“ (1902), zweitens drei Schauspiele: das Lustspiel „Sozialaristokraten“ (1896) und die beiden großartigen Trauerspiele des Künstlers in der „Sonnenfinsternis“ (1908) und des Gelehrten im „Ignorabimus“ (1913), drittens das große Weltgedicht „Phantasmus“, und viertens „Die neue Wortkunst. Eine Zusammenstellung ihrer ersten grundlegenden Dokumente“, unter ihnen „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze“ (1891), die „Selbstanzeige“ des Phantasmus (1898) und die schon genannte „Revolution der Enriß“ (1899). Dies Werk in seiner letzten Fassung kennenzulernen, reizte mich natürlich sehr, besonders auch, um zu sehen, wie weit in dem nun auf drei große Bände angewachsenen Phantasmus eine Erfüllung dessen lag, was mir sprachformlich vorschwebte. Das Ergebnis meiner Untersuchung veröffentlichte ich noch Ende 1926 unter der Überschrift „Arno Holz und die deutsche Sprachkunst“⁷.

Zunächst wies ich auf die überraschende Fülle von neuen Worten hin. Zu ihnen gehören durch Ablaut gebildete Zeitworte wie knarschen und knurschen neben knirschen (1225); mit Zeitworten zusammengesetzte Zeitworte zur Bezeichnung der Gleichzeitigkeit zweier Vorgänge, wie zischbranden (395) und rollrasseleprasseln (415), von Hauptworten oder von Zeitworten gebildete Beiworte auf -ig zur Bezeichnung des Besitzens oder der Neigung, etwas zu tun, wie zukurzhosig (391) oder feuerverwahrig (71); sowie endlich

⁶ Im Verlag von J. H. W. Dieß Nachfolger zu Berlin.

⁷ Zeitschrift f. Ästhetik 20 (1926) 156—180.

eine große Anzahl von Zeitworten mit schwachbetonter Verhältnismortvorsilbe. Diese Zeitworte stehen meist in der Leidmittelform (Participium Perfecti Passivi) und haben dann oft ein Umstandswort oder auch den Trageteil (das Subjekt im Aktiv) als Vorsilbe, wie etwa in: tiefbreituntermauert (402), muscheltrompetenumschmetterdröhnt (95) und pomp hinterragt (71). An einzelnen Stellen stehen sie aber auch in der Tumittelform (Participium Präsens Activi) und haben dann das von dem Verhältniswort abhängende Hauptwort als Vorsilbe, wie in den Worten wasserspiegeleinfallend (788), fensterblech aufpolternd (241), himmelanklagend (1089) und kelchrandzustrebend (779). Diese Worte sind um so merkwürdiger, als sie Verhältnisworte enthalten, die sonst so gut wie gar nicht als schwachbetonte Vorsilben gebraucht werden. Ich kann sie mir nur so erklären, daß Holz zunächst Umstandsworte mit nachgestelltem, schwachbetontem Verhältniswort wie ‚himmelan‘ vor Zeitworte gestellt, dann aber auch ohne das Vorhandensein von solchen Umstandsworten ähnliche Zusammengesetze gewagt hat. Zu ‚himmelanklagend‘ kam so ‚wasserspiegeleinfallend‘, wie ja auch Friedrich Theodor Vischer in seinem „Faust. Der Tragödie dritter Teil“ (I, 5) schon „sinneneinheizend“ und „seideleinspritzlich“ gebildet hat. Mir waren diese Wort um so willkommener, als sie nach Lauten und Bedeutung mit Worten zusammenfallen, für die ich schon lange eingetreten bin⁸. Ich meine Zeitworte mit einem Verhältniswort als schwachbetonter Vorsilbe und mit dem von diesem Verhältniswort abhängenden Hauptwort als Wenzel (Akkusativobjekt). Den bisher mit den Verhältnisworten durch, um, über, unter und hinter gebildeten Wendungen wie ‚die Scheibe durchschießen‘ entsprächen dann mit anderen Verhältnisworten gebildete Formen wie ‚den Wasserspiegel einfallen‘ und ‚das Fensterblech aufpoltern‘. Obgleich diese wie andere meiner fortgesetzten Bemühungen um die deutsche Wortbildung⁹ auf die Neuerungen Holzens sehr wohl einen Einfluß ausgeübt haben können, groß ist dieser sicher nicht gewesen. Denn gerade Einzelheiten, auf die ich besonderen Wert legte, so die möglichst scharfe Unterschei-

⁸ „Neue Wörter“, Die junge Kunst 1 (1919) 4.

⁹ Es waren weiter erschienen: „Tumittelformen der Vergangenheit“: Lehrerfortbildung, September 1921; „Die einfachen Verbs- und Machzeitwörter“ ebenda Oktober 1921; „Zur Bezeichnung der Gegenseitigkeit“: Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie 1 (1921) 3; „Grundriß der deutschen Wortweise“: Zur Werbe, Sammelschrift, herausgegeben von Werbewalt Weidenmüller, Berlin 1924.

dung von umlautlosen Werdworten (hängen, runden) und von umlautsamen Nachworten (hängen, ründen), sowie die möglichste Fortlassung des Umlauts in den Beiworten auf =ig, also die Bevorzugung von haubig, knotig, stangig, sind bei Holz, was ich auch hervorhob, zu wenig beachtet.

Ich machte zweitens für die Lautkunst auf das erfreuliche Vorhandensein einer großen Anzahl seltener Reime in neuartiger Verwendung aufmerksam, insbesondere auf die halben und doppelten Flachfallreime (duftschwül — taukühl; prachtblau — nachtlau)¹⁰, auf die halben und doppelten Falltanzeime (kopfpackend — schopfzackend; starrstorre — krummknorre), auf die doppelten Steigtanzeime (gaukelblank — schaukelchwank) und auf die Doppelfallreime (kummer schwere — schlummerleere). Auch hier scheint mir im übrigen ein Einfluß meiner Bestrebungen auf Holz, der ja eine Zeitlang ein sehr bestimmter Gegner des Reims gewesen ist, im Bereich des Möglichen zu liegen.

Drittens versuchte ich, inzwischen durch die wichtigen Arbeiten Siegfried Behns¹¹ weiter belehrt und von einer Dreiteilung zu einer Fünfteilung der Betonungen geführt¹², eine genauere Vorstellung von der früher nur dunkel gefühlten Eigenart der Phantasusform zu gewinnen. Ich fand sie in einer grundsätzlichen Zwischenstellung: in einem mittelschnellen Wortlauf zwischen dem schnelleren Satzteillauf der Prose und dem langsameren Silblauf der gewöhnlichen Gedichte. Was ich da meinte, kann ich an einem Beispiel erläutern. Der Wortlauf des Phantasusfahes:

Hier oben
von meinem Meilenstein
sehe ich
über alle Dächer

heißt im Satzteillauf der Prose: „Ich sehe von meinem Meilenstein hier oben über alle Dächer“, dagegen im Silblauf der alten Poesie:

¹⁰ Vergleiche meine Arbeit „Schwebfaller am Zeilende“: Lehrerfortbildung 1922.

¹¹ „Der deutsche Rhythmus und sein eigenes Gesetz“ 1912, und „Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache“ 1921.

¹² Vgl. vor allem meine Arbeit „Nebentonstärken“: Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Deutsches Sonderheft 1920, dann aber auch „Freie Rhythmen“: Lehrerfortbildung 1920 und „Sinnenkunst und Übersinnenkunst“: Zeitschrift für Ästhetik 16 (1921).

Don meinem Meilenstein hier oben
Seh ich über alle Dächer.

Diertens vertrat ich die Meinung, daß neben diesem neuen Wortlauf der überlieferte und auch von mir wesentlich behandelte Silblauf auch weiterhin seine Berechtigung habe, um so mehr, als er auf Grund einer Drei- und Fünfteilung der Betonungen noch sehr verfeinert werden könnte (171, 179)¹³.

4.

Don dieser Arbeit mit ihren Einschränkungen und ihrer nur zu kurzen Behandlung der eigentlichen Phantasusform war Holz enttäuscht. Er fühlte sich mißverstanden und hatte doch „eigentlich geglaubt“, von mir „das GegenteiI erwarten zu dürfen“. Leider habe ich nie mehr Gelegenheit gehabt, mit dem Dichter selber zusammenzukommen und über die Arbeit zu sprechen. Um so mehr freue ich mich, meine Ansichten wenigstens an einem durch die Mitarbeit am Phantasus angeregten Buch von Robert Reß nachprüfen zu können. Das Entstehen dieses 1926 unter dem Titel „Die Zahl als formendes Weltprinzip“ in Berlin erschienenen Buchs habe ich 1921/22 als Wohngast Reßens zum Teil miterlebt; ich habe ihn dabei in Unterhaltungen auf zwei ihm wichtig gewordene Bücher aufmerksam gemacht: auf Abels Schrift „Über den Gegensinn der Urworte“ und auf Wilhelm Wundts „Elemente der Völkerverpsychologie“¹⁴.

Reß macht in diesem Buch einmal ganz allgemeine Feststellungen, und zwar über die Entwicklung von Unform über Gleichform zu Ungleichform. Die drei Stufen dieser Entwicklung findet er (107 ff.) nicht nur in den drei Stufen der Materie, der amorphen, kristallinen und organischen Materie, sondern auch in den drei Stufen der Rede, der prosaischen, metrischen und rhytmischen Rede. Über die Stichhaltigkeit dieses Vergleichs kann man verschiedener Meinung sein. Ist die Prose wirklich nur eine Unform im Sinne der amorphen Materie? Zumal, wenn ihr nach Reß selber (16) „ein lebendigst fortwährend wechselnder Rhythmus immanent ist, der sich mit dem Auszudrückenden um so vollkommener deckt, je intensiver es dem Sprechenden gelingt, sich seelisch auf dieses einzustellen“? Soviel steht fest, daß die Ungleichform der rhytmischen Phantasusrede auf

¹³ Dgl. jetzt vor allem meine Arbeit „Platens Oden und Festgesänge“: Schriften der Platengesellschaft, Sechstes Stück, Erlangen 1929.

¹⁴ Dgl. das Buch von Reß S. 149—155 u. S. 155—192.

späterer Entwicklungsstufe als die Gleichform der bisherigen metrischen Rede steht.

Über dieser zeitlich bestimmten Reihe sollte man die von mir besonders hervorgehobene sachlich bestimmte Reihe von Prose über Phantasusform zur alten Poesie nicht übersehen. Diese Reihe immer größerer Gewichtigkeit und entsprechend immer langsamerer Aussprache ist denn auch Robert Keß nicht entgangen. Nach ihm rückt (16 ff.) die Phantasusform durch eine aus der stärkeren Beachtung des gesprochenen Deutsch entstandene größere Mannigfaltigkeit im Lauflichen von der metrischen Form ab und der Prose zu, von der sie aber doch (28 ff.) durch die besondere Wiederholung und Anordnung des Inhaltlichen und damit auch des Lautlichen scharf geschieden bleibt. Ein einheitlicher Einteilgrund ist damit aber von Keß für diese Reihe nicht gegeben. Diese nach dem Grad der Gewichtigkeit und damit auch der Langsamkeit der Aussprache aufstellbare, dreistufige Reihe von Prose über Phantasusform zur alten Poesie ist nun aber noch um zwei Zwischenstufen zu vermehren: einmal steht zwischen Prose und Phantasusform die gehobene Prose (im Hyperion von Hölderlin, im Zarathustra von Nietzsche, in den Grashalmen von Walt Whitman), sodann zwischen Phantasusform und alter Poesie die Form der freien Rhythmen (bei Klopstock, Goethe, Heine), so daß wir genau so wie eine Drei- und Fünfsheit der Betonstärken auch eine Drei- und Fünfsheit der Redlaufstile haben. Die Richtigkeit der so geschaffenen Reihe ergibt sich auch daraus, daß die Phantasusform nicht nur mit den gleichformigen Gedichten der alten Poesie und mit der gewöhnlichen Prose in Verbindung gebracht ist, sondern vor allem auch mit den ihr in dieser Reihe noch nächststehenden Formen: mit der gehobenen Prose (von Holz selber in Herübernahme eines Abschnitts aus dem Trauerspiel ‚Ignorabimus‘ in ein Phantasusgedicht¹⁵ und mit den freien Rhythmen (vor allem von L. Benoist-Hanappier¹⁶).

Diese allgemeinen Feststellungen ergänzt Keß durch eine Anzahl besonderer Untersuchungen. Was er (17—21) zunächst über die größere Mannigfaltigkeit im Lauflichen, d. h. im Wechsel von betont und unbetont, im Wechsel von lang und kurz (und damit im Wechsel der Pausen), sowie im Wechsel von hoch und tief ausführt, ist sehr beachtenswert, war aber, wenigstens in bezug auf den Wechsel von betont und unbetont und den damit zusammenhängenden Wechsel von

¹⁵ Dgl. seinen eigenen Bericht darüber Band 10, S. 643 f.

¹⁶ Die Freien Rhythmen in der deutschen Lyrik (1905) S. 69.

lang und kurz auch von mir als notwendige Begleiterscheinung der größeren Schnellheit (der Phantasusform gegenüber der „metrischen“ Form) mitgemeint¹⁷. Was Refß (22 f.) über die „Wiederholung und Anordnung“ des Lautlichen schreibt, bleibt in bezug auf die Reime hinter meiner Darlegung zurück. Was Refß endlich über das Eigentümlichste, nämlich über den Zahlbau des Inhaltlichen, zu sagen hat, bietet allerdings eine wesentliche Ergänzung und auch wohl das, was Holz von mir erwartet hatte. Während ich mich darauf beschränkte, die bei Holz gefundene Unterscheidung von Dynamik im Nacheinander mehrerer Zeilen und von Statik im inneren Aufbau der einzelnen Zeilen zu übernehmen, und im übrigen den Wunsch nach genaueren seelwissenschaftlichen Untersuchungen aussprach, erfüllt Refß einen Teil dieses Wunsches.

Im Nacheinander mehrerer Zeilen und Zeilgruppen wie überhaupt mehrerer Begriffswerte herrschen nach ihm (13) die ungeraden Zahlen 1, 3, 5, 7, 9, und gewisse Vielfache von ihnen, also etwas „Asymmetrisches“, wobei man aber (was auch mir besonders wichtig zu sein scheint) die einzelnen Begriffswerte nicht nur zählen, sondern auch wägen muß, um die „Feingliederung“, das „Lehtinnerstgesetzmäßige“, zu erfassen (27 f.). Im innern Aufbau der einzelnen Zeilen dagegen (29—33) herrscht „ein symmetrisches und auf Silbenmessung beruhendes Bauprinzip“ (33).

All diese abstrakten Kennzeichnungen der Phantasusform erläutert Refß dann noch am Ende dieser Ausführungen (33—49) an zwei trefflichen Beispielen.

5.

Den Schluß dieser kleinen Arbeit mit Erinnerungen an Holz und mit Gedanken über ihn sollen drei Wünsche für ihn bilden.

Zum ersten möge es Refß, der seit mehr als dreißig Jahren (wie Holz selber sagt) der Arbeit am Phantasus „mit denkbar innerster Anteilnahme“ gefolgt ist, auch wirtschaftlich ermöglicht werden, seine Untersuchungen über ihn fortzuführen. Dabei scheinen mir folgende drei Einzelaufgaben vorzuliegen. Zunächst wäre die bloße Form der Gedichte zu durchforschen, was sowohl mit Rücksicht auf die Übergänge der gewöhnlichen Phantasusgedichte in „freie Rhythmen“ und in „gehobene Prose“ geschehen müßte, wie mit Rücksicht auf die ausgezeichneten Arbeiten von Siegfried Behn über den Einklang von Be-

¹⁷ „Arno Holz und die deutsche Sprachkunst“, S. 174.

tonung, Dauer und Sinnwert der Silben und über die Mehrstufigkeit des Redlaufs. Dann wäre der reine Ausdrucksgehalt solcher Formen genauer festzustellen, wie etwa ich das in bezug auf den Silblauf der alten Poesie (sowohl für die Folge der Füße in den einzelnen Zeilen wie für die Folge der Zeilen in den Strofen) getan habe und wie sich das ganz ähnlich auch für die andern Stufen des Redlaufs leisten ließe. Erst wenn so die bloße Form und ihr reiner Ausdrucksgehalt sicher festgestellt sind, wird es endlich möglich sein, die Deckung der Form und ihres Ausdrucksgehalts mit dem Inhalt der Rede, d. h. mit den dargestellten Gegenständen, genauer zu prüfen.

Zum zweiten möge es bald gelingen, die von Holz hinterlassene, wie ich höre völlig neu durchgeformte Schlußfassung des Phantasus der Öffentlichkeit vorzulegen, damit auch die Arbeit von Robert Reß am geeignetsten Stoff vorgenommen werden kann.

Zum dritten mögen schließlich diese beiden Unternehmungen mit noch möglichst vielen anderen dazu beitragen, das Werk dieses sprachgewaltigen Dichters mehr und mehr seinem Volk einzueignen.