

das scheinbar Positive eigentlich auch negativ und falsch ist. — Was versteht denn Arno Holz unter der eingeborenen Form, dem eingeborenen Rhythmus? Er versteht darunter die Form, den Rhythmus des Dinges an sich. Ich aber meine die eingeborene Form, den eingeborenen Rhythmus der Idee. Das ist wieder ein himmelweiter Unterschied. Nicht ein gradueller, sondern ein wesentlicher. Die Theorie Arno Holz', auf die kürzeste Formel gebracht, lautet: „Nimm das Ding ohne Zugabe; und du hast die eingeborene Form!“ Aber so einfach ist die Sache wieder nicht. Die eingeborene Form entsteht auf viel complicirtere Art; und zwar so: — In jedem Ding ist Rhythmus. Stimmt. Aber auch in mir ist Rhythmus, und zwar ein zweifacher; nämlich erstens der Grundrhythmus meiner Individualität, der Rhythmus, der der Ausdruck meiner tiefsten, stets gleichbleibenden Wesenheit ist, und zweitens der Rhythmus meiner zeitweiligen Stimmung. Aus dem Zusammenwirken dieser drei (mindestens drei) verschiedenen, differenzierten, aber wegen ihres Zusammenhanges mit einem Urentwicklungswater nicht incommensurablen Rhythmen entsteht der der Idee eingeborene Rhythmus, die der Idee eines Kunstwerkes eingeborene Form. Diesen Rhythmus in den ersten nebelhaften Umrissen der Idee zu finden, aus ihnen zu verdichten und zur Klarheit herauszuarbeiten, ist meiner Anschauung nach die Aufgabe des Künstlers. Dafs dieser aus drei verschiedenen Entwicklungsstufen hervorgegangene Rhythmus ein anderer ist als der des Dinges selbst, der ja zum Rhythmus des Kunstwerkes nur im Verhältnisse des Bestandtheiles zum Ganzen steht, ist nun wohl hoffentlich klargelegt; und damit auch meine Behauptung, das, wenn man dem Dinge einfach seinen Rhythmus läßt, man nichts Neues geschaffen hat; und das das selbstverständlich in der Praxis consequent nicht durchführbar ist.

Ich könnte nun eigentlich schließen, zumal in meine Vertheidigung ganz von selbst schon so manche positive Erklärung eingelaufen ist, die eine greifbare Handhabe zum Verständnis dessen bieten kann, was ich erstrebe. Da mir diese Dinge aber sehr wichtig sind, möchte ich in meiner Auseinandersetzung doch noch um einen Schritt weiter gehen. Ich werde natürlich nicht ein abgeschlossenes theoretisches System des neuen Verses geben; das will ich mit Arno Holz gerne den Privatdocenten der kommenden Generation überlassen, sondern nur an einem Beispiele mit ein paar Fingerzeigen die Richtung angeben, in der man zu suchen hat, um zu einem Verständnis und vielleicht zu einer Würdigung meiner Bestrebungen zu gelangen. Man muß mir schon verzeihen, wenn ich eines meiner eigenen Gedichte dazu hernehme; aber ich habe nichts anderes, woran ich demonstrieren könnte, und schließlich habe ich mich ja niemand aufgedrängt, weder mit einer Selbstanzeige, noch sonst mit einem Posanienstoß. — Ich wähle ein Gedicht hymnischer Art, weil hier naturgemäß das Gefüge am deutlichsten zutage tritt und auch der Kürze halber am leichtesten zu übersehen ist.

Das Höhenlied.

I.

- 1 Hochweit herab
- 2 Tönen meine Gefänge,
- 3 Von der Stätte des Schweigens,
- 4 Von dem Felsen der Einsamkeiten.

II.

- 1 Feindlich, in die Tiefen der Nachtschlünde
- 2 Bohrte ich mich, abwärtsfliehend,
- 3 In leidvollstem Hassen;

III.

- 1 Brüderlich zum Tagessterne
- 2 Habe ich mich gesellt,
- 3 In gewaltigem lichtvollem Lieben: —

IV.

- 1 Zwischen Sonne und Abgrund
- 2 Schaffe ich mir meine Straße;
- 3 Wegweit, raumbergessen
- 4 Treibe ich meine Fernsicht.

V.

- 1 Von dem Felsen der Einsamkeiten,
- 2 Von der Stätte des Schweigens
- 3 Tönet, meine Gefänge,
- 4 Hochweit herab!

Betrachtet man zunächst die Zeileneintheilung, so sieht man, das nicht nach einer bestimmten Anzahl Silben oder musikalischer Takte abgetheilt ist, sondern nach Begriffskomplexen. Jede Zeile ist ein Begriffskomplex. Es gibt kein Wort, das etwa am Ende der Zeile steht und beim Sprechen zur nächsten gezogen werden müßte (denn wir sprechen naturgemäß nach Begriffskomplexen). Das also sind die Elementarwerte des Gedichtes. Diese sind nun in eine Statik gebracht. Die erste Strophe besteht aus zwei Zeilenpaaren. Die Statik des ersten ist durch die logische Untrennbarkeit bedingt. Die beiden letzten Zeilen sind beide gleichwertige und gleichartige Bestimmungen des ersten Paares und ruhen auf ihm. Die Statik dieser ganzen Strophe ist zwar so weit vollständig, das sie als

Gefüge zusammenhält, aber doch wieder so vorgeneigt, das sie eine Rückflüge braucht, die ihr in der umgekehrt gebauten Schlußstrophe gegeben wird. Strophe II und III sind in Gegenbewegung, sie sind gleichsam gegeneinander gestützt; der Bau der einen weist nothwendig auf die andere; zusammengenommen halten sie sich das Gleichgewicht. II 1 hält III 1 das Gleichgewicht und zwar der Begriff „feindlich“ dem „brüderlich“, der Begriff „Tiefen der Nachtschlünde“ dem „Tagesstern“, II 2 ist etwas stärker als III 2, deshalb ist III 3 stärker als II 3 und zwar mit Recht, im Sinne des Grundgedankens, weil der Begriff des „gewaltigen lichtvollen Liebes“ aus dem ganzen Gedicht herausleuchten soll. Strophe IV, die eine vollständige Statik besitzt (nämlich 1 mit 3, 2 mit 4 und 1+2 mit 3+4) resumiert, umklammert sozusagen den Grundstock des Gedichtes, nämlich II und III. Die letzte Strophe endlich ist die nothwendige Ergänzung der ersten, umfaßt mit ihr zusammen das ganze Gedicht und gibt ihm zugleich einen kräftigen Abschluß, der auf den Hörer impulsiv wirken soll, indem sie statt wie die erste in der erzählenden, in der befehlenden oder ich möchte lieber sagen in der vollenden Form geschrieben ist.

Das Gedicht ist ein Beispiel von besonders festem Gefüge, von concentrirter Bauart. Je nach der Idee kann nun die Structur in den verschiedensten Abstufungen freier sein, aber fest bleibt immer die Zeileneintheilung nach Begriffskomplexen und die Aufeinanderfolge von solchen verschieden bewerteten Complexen, wodurch ein Rhythmus bedingt ist. — Selbstverständlich entsteht hierbei accessoriisch auch eine Art musikalischer Rhythmus, wie früher, denn man kann eben nicht alle Silben gleich schnell aussprechen, aber die Begriffe werden nicht nach ihm geordnet und herumgeschoben, oder solange gequält, bis sie sich ihm bequemen, sondern umgekehrt, dieser äußerliche Rhythmus ist nur der nothwendige Ausfluß des einzig eigentlichen, wichtigen, inneren Rhythmus; und da er genetisch mit ihm zusammenhängt, ist er auch nicht störend, nicht leierkastenmäßig, sondern hat seine gesunde feste Existenzberechtigung.

Damit glaube ich klar genug ausgedrückt zu haben, was ich unter eingeborener Form, im speciellen Falle der Poesie unter dem eingeborenen Rhythmus verstehe. Es würde mich interessieren, nun die sachlichen Einwände des Herrn Arno Holz kennen zu lernen.

Karl Freiherr v. Levetzow.

Malerei.

(Collectivausstellung von Hans Schwaiger in der Galerie Miethke. — Vierte Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs. Secession, Wienzeile 2).

Bei Miethke sind jetzt Sachen von Hans Schwaiger zu sehen. Die meisten kennt man aus dem „Ver Sacrum“ (Augustheft 1898). Da hat Hevesi geschildert, wie Schwaiger lebt. Tief in den Karpathen haust er, unter den Slovaken, in einem alten alten Wald, der ganz schwarz ist. Ganze Tage sitzt er, wenn es regnet, da mit sich allein, dampft aus großen Pfeifen, sieht dem grauen Regen zu, hat seltsame Kräuter und Arzneien auf dem Tisch, wie ein altes Weib, und hantiert in Trolchenten herum, wo die sonderbarsten Geschichten stehen: Recepte für das Vieh, wenn es krank ist, oder wie man die Galgenwurz zieht und was sonst noch die Weisheit von Zauberern und von Hexen ist. So liest er und dampft und denkt hin und her und draußen regnet es und rings ist der schwarze Wald. Wenn es ihm aber zu einsam wird, geht er abends ins Dorf, sitzt in der Schwemme und plauscht. Seine Freunde sind Schmuggler und Vaganten, die wissen immer was zu erzählen und er hört ihnen zu und zecht. Geht er in der Nacht dann schwer durch den schwarzen Wald nach Haus, da ist ihm schon manches passiert. Da bekommen die Wurzeln böse Gesichter, es huscht herum, hier irrt ein Licht, dort winkt es und es scheint, hat er selber erzählt, „eine weiße Waldfrau hinter jedem Baum zu stehen und lugt hervor, bald rechts bald links“. In solchen Nächten, bei wildem Wetter und wüstem Kopf, wenn er schwer vom Trunk und nass im Regen durch den alten alten Wald, der ganz schwarz ist, nach Haus stapfen muß, hat er das Gruseln gelernt. Da ist er ein guter Bekannter von den Geistern geworden. Da hat er seine Märchen her.

Märchen sind ja jetzt modern. Fällt einem Maler gar nichts mehr ein, so malt er Nixen und Zwerge und Hexen hin. Wir sehen es gern, neugierig, wie sich Einer von heute denn das gedacht hat: dieser schrecklich, jener lustig, wild oder frech, wie Einer halt selber ist. Dies erfahren wir von seinen Nixen und Zwergen und Hexen: wie der ist, der sie gemalt hat. Wie sie aber sind, die Hexen und Zwerge und Nixen selbst — ja, wenn wir das erfahren wollen, müssen wir zu unserem Hans Schwaiger gehen, der weiß es. Die anderen wissen es nicht, das merkt man ihnen gleich an: sie denken es sich bloß. Aber der Schwaiger hat sich nichts ausgedacht, man spürt: er ist dabei gewesen. Er hat den Teufel selbst gesehen, er muß dem Rattenfänger einmal begegnet sein: denn er weiß von ihnen, was man nicht erfinden kann. Er macht uns nichts vor. Darum ist er es auch allein, der uns wirklich Märchen erzählt: Wahrheiten, die nur schon etwas lange her sind. Die anderen thun nur so; wir merken, das sie spielen, darum fürchten wir uns nicht.