

# literatur für leser:innen

23

46. Jahrgang

2

Biodiversität

Herausgegeben von  
Roland Borgards

Mit Beiträgen von Lena Kugler,  
Tanja van Hoorn, Evi Zemanek,  
Urte Stobbe und Lars Friedrich



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

## Roland Borgards

Vorwort \_\_\_\_\_ 111

## Lena Kugler

Bio/Diversität als Theater. Kim de l'Horizons „*Dann mach doch Limonade, bitch. Pieces aus dem Schlurz*“ (2022) und die Volksherrschaft im Garten\_Berlin \_\_\_\_\_ 115

## Tanja van Hoorn

„stellt euch vor“. Artenvielfalt und Artensterben bei Jan Wagner („franz de hamilton: *konzert der vögel*“ und „das verschwinden des riesenalks“) \_\_\_\_\_ 131

## Evi Zemanek

Die literarische Inventarisierung der Flora und Fauna Spitzbergens oder *enumeratio delectat* \_\_\_\_\_ 145

## Urte Stobbe

Sarah Kirschs experimenteller Kurzfilm *Moorschnucken*. Ein multimodales Prosagedicht über Schafe, „die uns verlassen werden in aller Schönheit und Fremdheit“ \_\_\_\_\_ 161

## Lars Friedrich

Versifizierung als Diversifizierung. Arno Holz' *Phantasmus* und die Naturformen der Lyrik \_\_\_\_\_ 179

## literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke

Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin  
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK  
i.cornils@leeds.ac.uk

Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Versifizierung als Diversifizierung. Arno Holz' *Phantasia* und die Naturformen der Lyrik\*

### Abstract

Auf der Grundlage eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses entwickelt Arno Holz Ende des 19. Jahrhunderts eine Lyriktheorie ‚natürlicher Rhythmen‘, die auf Metrum, Strophen und Reim verzichtet und deren unregelmäßige Versstruktur in seinem *Phantasia*-Zyklus ihre poetische Umsetzung erfahren. An den Umarbeitungsstufen bzw. Erweiterungsstrategien einzelner *Phantasia*-Gedichte wird gezeigt, wie Holz Erfahrungen entgrenzter Natur- und Sprachvielfalt abzubilden versucht und seine Lyrik formpoetologisch als Applikation einer Diversitätsprogrammatis gelesen werden kann.

**Keywords:** Naturalismus, Positivismus, Moderne Lyrik, Formpoetik, Sprachvielfalt

### I.

Die wohl bündigste wie berühmteste Formel des deutschen Naturalismus lautet: „Kunst = Natur – X.“<sup>1</sup> Diese mathematische Gleichung besticht nicht allein durch ihren reduktionistischen Charakter. Sie ist vielmehr als formalistischer Bewältigungsversuch der „unendlichen Fülle von Nuancen“<sup>2</sup> und damit der Herausforderungen zu verstehen, mit denen eine auf Naturwiedergabe verpflichtete Kunst in der modernen Welt konfrontiert ist. Was Kunst von Natur irreduzibel unterscheidet, fasst Arno Holz unter der Variable ‚X‘ zusammen und meint damit die „Reproduktionsbedingungen“ der einzelnen Künste wie deren individuelle „Handhabung“ (X, 83). Wenngleich dieses ‚X‘ nie restlos aufzulösen ist, so drehen sich die Programme des Naturalismus wesentlich darum, wie künstlerische Materialien und Techniken einzusetzen und zu optimieren sind, um die Kunst der Natur anzunähern. Dabei ist entscheidend, dass unter ‚Natur‘ keine der subjektiven Erkenntnis vorgeordnete Entität zu verstehen ist, sondern unter explizitem Verweis auf John Stuart Mills induktive Methode als wissenschaftliches Objekt und naturgesetzliche Kategorie begriffen wird (vgl. X, 88; 90).<sup>3</sup> So steht Holz' Kunstformel kraft ihres wissenschaftlichen und technizistischen Charakters gemeinhin exemplarisch für die positivistischen Grundlagen des deutschen Naturalismus.<sup>4</sup> Wenngleich die Bedeutung dieser Grundlagen für die Literatur der Epoche kaum zu bestreiten ist und in der Forschung im Allgemeinen als konsensfähig gelten

---

\* Der vorliegende Beitrag schließt an produktive Diskussionen an, die ich im Sommersemester 2021 mit Georg Toepfer und Leander Scholz am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (Berlin) geführt habe.

1 Arno Holz: *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*. In: Ders.: *Das Werk*. Bd. X. Hrsg. von Hans W. Fischer. Berlin 1925, S. 80 (im Folgenden mit der Sigle ‚X‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text vermerkt).

2 Samuel Lubinski: *Die Bilanz der Moderne*. In: Ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Tübingen 1974, S. 104.

3 Vgl. John Stuart Mill: *System der deductiven und inductiven Logik*. 2 Bände. Übersetzt von Jacob Heinrich Wilhelm Schiel. Braunschweig 1862. Bd. 1, S. 385.

4 Vgl. Frank Möbius: *Der Positivismus in der Literatur des Naturalismus*. München 1980, S. 38–68.

kann, so ist im Zusammenhang mit den folgenden Ausführungen zu Holz' Kunsttheorie und ihrer Anwendung im *Phantasia*-Zyklus zu betonen, dass insbesondere das positivistische Denken und nicht erst der mit dem Naturalismus ebenfalls eng verzahnte Darwinismus<sup>5</sup> auf eine quantifizierende Erfassung von Arten- und Individualvielfalt abstellt. Wissenschaft und Technik avancieren zu den Bedingungen, durch die der Positivismus der naturalistischen Literatur ein Diversitätsparadigma erschlossen hat.<sup>6</sup> Dieser Zusammenhang lässt sich nicht erst in Mills induktiver Methode, sondern bereits bei Auguste Comte als der zentralen Gründungsfigur des positivistischen Denkens nachweisen. Gegen die theologisch-metaphysische Tradition spekulativer Begriffssysteme versucht Comte, „die Lehre von den Endursachen durch das Prinzip der Existenzbedingungen zu ersetzen“<sup>7</sup> und derart die gesamte Wissenschaft auf die Ideale von Ordnung und Fortschritt zu verpflichten.<sup>8</sup> Insofern er damit zur Grundlage und Motor von Modernisierung und Industrialisierung avanciert, ist man geneigt, den Positivismus eher als Widerpart denn als Ermöglichung biologischer Vielfalt zu verorten. Doch gerade aufgrund seines technokratischen Geistes operiert der Positivismus an der entscheidenden Scharnierstelle des aktuellen Biodiversitätsdiskurses – nämlich der Frage, ob die Mittel, die zur Zerstörung der Natur geführt haben, auch zur Renaturierung taugen. Dass der Positivismus nicht nur für die empirische Beobachtung oder methodische Vermessung, sondern für ein Produktionsdispositiv von Mannigfaltigkeit einsteht, zeigt sich besonders an der Stelle, an der seine Positionen auf das Feld der Literatur- und Kunsttheorie übertragen werden. Unter der Prämisse, dass es von jedem Phänomen weder ein einziges noch unendliche viele Exemplare, sondern nur eine endliche Vielfalt gibt, avanciert die „diversité de la nature“ für Hippolyte Taine zur Grundlage einer Typologie der Kunststile.<sup>9</sup> Diese Programmatik wandert über Theoretiker, die mit den französischen Positionen besonders vertraut sind, in den deutschen Naturalismus ein. Die „alte Ästhetik“, schreibt Conrad Alberti in Bezug auf Baumgarten und Kant, „kennt weder die Mannigfaltigkeit der empfindenden Naturen noch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche Empfindungen hervorrufen.“<sup>10</sup> Erst eine Ästhetik, die sich auf empirische Beobachtungen, Tatsachenwissen, induktive Methodik gründet und mit Taine die Phänomene in einem Begriff des Milieus

5 Zur Bedeutung der darwinistischen Evolutionsbiologie für das Diversitätsdenken vgl. Peter Wood: *Diversity. The Invention of a Concept*. San Francisco 2003, S. 84. Zum Zusammenhang von Evolutionsbiologie und Naturalismus vgl. Peter Sprengel: *Darwin in der Poesie. Spuren der Evolutionslehre in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Würzburg 1998; Ingo Stöckmann: *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*. Berlin, New York 2009, S. 48–60.

6 Zur biologischen Diversität als statistisches Quantifizierungsparadigma vgl. Georg Toepper: Diversität. Historische Perspektiven auf einen Schlüsselbegriff der Gegenwart. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. 19/2020, H. 1, S. 130–144, hier S. 137 und 143.

7 Auguste Comte: *Rede über den Geist des Positivismus*. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Ingrid Fetscher. Hamburg 1994, S. 43.

8 Durch diese Erschließung offener Zukunftsperspektiven unterscheidet sich der Positivismus von den teleologischen und essentialistischen Grundannahmen der darwinistischen Evolutionstheorie und nähert ihn dem Diversitätsdenken an; vgl. dazu David Heyd: Cultural diversity and biodiversity. A tempting analogy. In: *Critical Review of International Social and Political Philosophy*. 13/2010, S. 159–179, hier S. 167.

9 Hippolyte Taine: *Essais de critique et d'histoire* [1858]. Paris 1904, S. 128 ff. Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus: Taine und die Historizität des Stils. In: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M. 1986, S. 189–199, hier S. 195.

10 Conrad Alberti: *Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*. Leipzig 1890, S. 6.

verortet, „schafft den ungeheuren Reichtum von Typen und Individuen.“<sup>11</sup> Sowohl die Zurückweisung der klassischen Ästhetik als auch das Plädoyer einer auf naturwissenschaftlicher Basis zu errichtenden Kunstlehre hat Holz vorbehaltlos übernommen und in den 1890er Jahren seiner literarischen Produktion zu Grunde gelegt: „Ich lud mir nicht mehr, wie im Winter, alte Herren wie Aristoteles, Winckelmann und Lessing auf den Schreibtisch, sondern Leute wie Mill, Comte, Spencer und die modernen Naturwissenschaftler.“ (X, 62)

## II.

In der als „Selbstanzeige“ seiner *Phantasia*-Erstfassung von 1898/1899 publizierten Programmschrift *Revolution der Lyrik* hat Holz die Prämissen seiner naturalistischen Poetik für die moderne Lyrik präzisiert. Die Forminnovationen werden in Stellung gebracht in kritischer Auseinandersetzung mit Zolas Theorie des Experimentalromans, insbesondere aber gegen die Tradition freirhythmischer Lyrik – ein Konzept, das um 1890 in der gerade etablierten Neugermanistik entsteht, um den spezifischen Charakter der klassischen deutschen Lyrik zu beschreiben.<sup>12</sup> Für Holz hingegen fallen sie als Vorbild moderner Lyrik explizit aus:

Der geheime Leierkasten, von dem ich behauptete, daß er für feiner Hörende durch unsere ganze bisherige Lyrik klänge, klingt deutlich auch aus jenen sogenannten „Freien Rhythmen“. Sie mögen meinerwegen von allem frei sein, von dem man wünscht, daß sie sein sollen; nur nicht von jenem falschen Pathos, das die Worte um ihre ursprünglichen Werte bringt. Diese ursprünglichen Werte den Worten aber grade zu lassen und die Worte weder aufzupusten noch zu bronzen oder mit Watte zu umwickeln ist das ganze Geheimnis. (X, 501)

Wenngleich sich schon die ‚Freien Rhythmen‘ von Klopstock oder Goethe über die Grenzen von Reim und Strophe hinwegsetzen, so verstehen sich ihre am Vorbild von Pindars Oden erarbeiteten Versprinzipien als Rekombinationstechnik antiker Versfüße – und diese antiken Grundelemente sind es, deren Pathos durch ihren freien Gebrauch hindurchwirkt und für Holz einer adäquaten Wirklichkeitserfassung im Wege stehen.<sup>13</sup> Gegen diesen Klassizismus der freirhythmischen Lyrik mobilisiert Holz, was

<sup>11</sup> Ebd., S. 55.

<sup>12</sup> Zur Genese der Neugermanistik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. Paderborn 2003, S. 444–470. – Bei der Auseinandersetzung mit der freirhythmischen Lyrik handelt es sich um eine bedeutende, aber bisher unterschätzte Kontroverse zwischen moderner Dichtung und Universitätsphilologie. Der Begriff ‚Freie Rhythmen‘, den Klopstock, Goethe oder Heine weder verwenden noch kennen, wird erst Ende des 19. Jahrhunderts von der gerade erst entstandenen ‚Neuen Philologie‘ eingeführt, um den innovativen Gehalt ihrer Lyrik zu beschreiben. Der Begriff entsteht im Zuge der Goethe-Philologie sowie der Wiederauflage von Klopstocks Oden. Zwei Merkmale machen die ‚Freien Rhythmen‘ zu einer Art Gründungsdokument der ‚Neuen deutschen Literaturwissenschaft‘. Erstens bezeichnet er als freier Umgang mit traditionellen Formvorgaben einen Emanzipationsschub, durch den sich die deutsche Lyrik ab der Mitte des 18. Jahrhunderts von der vormodernen Dichtung unterscheidet. Und zweitens reklamieren die ‚Freien Rhythmen‘ eine nationale Sonderstellung, insofern sie sich vom „free verse“ eines Walt Whitman sowie vom französischen „vers libre“ strukturell unterscheiden. Holz' Kritik muss also trotz seines unterschiedenen Diktums als ambivalent bezeichnet werden. Während er sich formpoetologisch von der Tradition freirhythmischer Dichtung distanziert, reklamiert er mit der Absetzung von Whitman wie vom „vers libre“ für seine eigene Lyrik ein nationales Alleinstellungsmerkmal, das ihm das philologische Konzept der ‚Freien Rhythmen‘ zur Verfügung stellt. – Eine Aufarbeitung der ‚Diskursgeschichte einer Lyrik in Freien Rhythmen‘ ist in Vorbereitung.

<sup>13</sup> Vgl. Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 2019, S. 183 f.

er „natürliche Rhythmen“ (X, 501) nennt. Diese zeichnen sich indessen nicht nur durch ihren größeren Emanzipationsanspruch gegenüber dem Kanon lyrischer Formparameter, sondern auch dadurch aus, dass sie als Strukturgesetz der Natur selbst behauptet werden. Als immanentes Prinzip der Dinge sind die ‚Entwicklungswerte‘ der Worte danach zu bemessen, inwiefern und wie intensiv sie dieser Rhythmo-Ontologie zum Ausdruck verhelfen. Ist Rhythmik, wie Holz später schreibt, „permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende, komplizierteste Form-Notwendigkeit“,<sup>14</sup> so kann diesem dynamischen und zugleich deterministischen Formpluralismus nur eine Sprache gerecht werden, die immer neue Klangbilder, Attributkombinationen und syntaktische Fügungen durchläuft, ohne eine einzelne Wendung zum Paradigma eines allgemeinen Prinzips zu erheben. Konzipiert als praktische Umsetzung dieses Programms, zeichnet sich Holz’ Gedichtzyklus *Phantasmus* (1898/99) im Wesentlichen durch zwei Forminnovationen aus. Erstens dem konsequenten Verzicht auf Metrum-, Reim- und Strophenbindung, da diese als invariante Strukturschemata das lyrische Ausdrucksspektrum und damit die sprachliche Erfassung der Wirklichkeitsvielfalt beschränken. Holz’ ‚freie Verse‘ kommen nicht nur ohne Alternation betonter und unbetonter Silben, sondern überhaupt ohne ein geregeltes Silbenmaß aus. Zweitens führt Holz eine Mittelachse ein, wodurch auf typographischer Ebene die Unterschiedlichkeit der einzelnen Verse betont, aber auch geregelt und organisiert wird. Entscheidend für die Vermannigfaltigung lyrischer Ausdrucksformen sind aber die Ausarbeitungen und Erweiterungen, die das *Phantasmus*-Projekt bis zum Lebensende seines Autors erfährt. So erscheint 1913 in Dresden eine beträchtlich erweiterte Fassung, die bereits drei Jahre später im Insel-Verlag durch eine Prachtausgabe im sogenannten ‚Atlanten‘-Format abgelöst wird und die für die Organisation der Langzeile eine wichtige Etappe darstellt.<sup>15</sup> In der Werkausgabe von 1925 umfasst der *Phantasmus* schließlich drei Bände mit 1345 Seiten, die in der Nachlassausgabe von 1961 auf 1584 Seiten anwachsen. Die ausufernde Erweiterung besteht dabei nicht in der Hinzufügung neuer Gedichte, sondern in der Auffächerung und Ausgestaltung einzelner Zeilen und damit darin, die Einzelverse – wie Holz sagt – zu ‚differenzieren‘,<sup>16</sup> oder besser: zu diversifizieren. Bemerkenswert ist die Abwertung, die dieses Verfahren in der Holz-Forschung erfahren hat: So führe die „Anschwellung“ des Gedicht-Zyklus „zu einer Schwächung der Grundidee, da auf diese Weise der naturwissenschaftliche Ansatzpunkt in einem überdimensionalen Wortschwall ertrinkt“;<sup>17</sup> die Erweiterungen „wirken zerstörend im Hinblick auf die bildhaft-symbolische Wiedergabe eines individuellen Seelenzustands“;<sup>18</sup> und noch eine jüngere Studie spricht vom Scheitern des Holz’schen Unternehmens, „durch eine monumentale Anhäufung von Teilen ein ästhetisch ansprechendes Gebilde zu produzieren“.<sup>19</sup> Man braucht diese Abwertung im Namen derjenigen ästhetischen Tradition, die Holz schon in seiner

14 Arno Holz: *Die befreite deutsche Wortkunst*. Wien, Leipzig 1921, S. 28.

15 Zu der praxeologischen Bedeutung der Formate in Bezug auf den *Phantasmus* vgl. die Hinweise von Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll*. Düsseldorf 1961, S. 171 f.

16 Arno Holz: *Phantasmus I*. In: Ders.: *Werke in sieben Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Wilhelm Emrich/Anita Holz. Neuwied, Berlin 1961, S. 318 und 335.

17 Jost Hermand: *Einführung*. In: Arno Holz: *Phantasmus*. Hrsg. von Jost Hermand. New York, London 1968 [Reprint der Erstfassung], S. LI.

18 Gerhard Schulz: *Arno Holz. Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens*. München 1974, S. 234.

19 Dieter Burdorf: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 398.

ersten Programmschrift dezidiert zurückgewiesen hat, nur umkehren und positivieren, um im *Phantastus* eine „Poetik der Fülle“<sup>20</sup> erkennen und seine Ausarbeitungsprinzipien als Umsetzung einer Diversitätsgrammatik lesen zu können.

### III.

Wenngleich jüngere Studien die naturwissenschaftlichen Prämissen von Holz' *Phantastus* stärker in den Vordergrund des Interesses gerückt haben, ist er lediglich in Bezug auf biogenetische Evolutionsmodelle<sup>21</sup> oder als literarische Emanzipation von naturwissenschaftlichen Diskursen analysiert worden.<sup>22</sup> Dass Holz' Arbeit am *Phantastus*-Projekt hingegen als formpoetologische Anwendung eines Diversitätsparadigmas gelesen werden kann, soll im Folgenden an zwei Naturgedichten und ihren Umarbeitungsstufen gezeigt werden.

Das erste Gedicht empfiehlt sich weniger durch eine Feier der üppigen Natur als dadurch, dass es die Natur in städtischen Garten- und Laubenkolonien und damit in jenem Milieu verortet, wo der Diversitätsdiskurs zwischen ‚Blühstreifen‘ und ‚Insektenhotels‘ heute besonders intensiv ausgefochten wird.<sup>23</sup>

Kleine, sonnenüberströmte Gärten  
Mit bunten Lauben, Kürbissen und Schnittlauch.  
Noch blitzt der Thau.  
Über den nahen Häuserhorizont ragen Thürme.  
Durch das monotone Geräusch der Neubauten,  
ab und zu,  
pfeifen Fabriken,  
schlagen Glocken an.  
Auf einer Hopfenstange sitzt ein Spatz.  
Ich stehe gegen einen alten Drahtzaun gelehnt  
und sehe zu, wie über einem Astenbeet  
zwei Kohlweisslinge taumeln.<sup>24</sup>

Gereiht um eine unsichtbare Mittelachse breiten sich die reimlosen und unregelmäßigen Verszeilen wie Verästelungen nach links und rechts aus und stellen einen industriell gehegten Naturraum dar, in dem am Schluss des Gedichts die Beobachtungsperspektive des lyrischen Ichs explizit verzeichnet wird. Demgegenüber ist für die Umarbeitung der ersten beiden Verse kennzeichnend, dass sowohl die Nutzpflanzen als auch ihr Habitat eine beträchtliche Ausdifferenzierung erfahren:

<sup>20</sup> Ingo Stöckmann: *Naturalismus. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar 2011, S. 85.

<sup>21</sup> Vgl. Tanja van Hoorn: Biogenesis. Arno Holz' *Phantastus* als poetische Transformation zeitgenössischer Entwicklungstheorien (Haeckel, Bölsche). In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses 2005 in Paris*. Hrsg. von Jean-Marie Valentin. New York [u.a.] 2007 (= Bild, Rede, Schrift, Bd. 7.), S. 359–368.

<sup>22</sup> Vgl. Alexander Negrib: Entbindung von der Disziplin. Arno Holz' Begründung des Lebenswissens im *Phantastus*. In: *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Henning Hufnagel/Olav Krämer. Berlin, Boston 2015, S. 239–262.

<sup>23</sup> Zum Topos des verwilderten Gartens vgl. Emma Marris: *Rambunctious Garden. Saving Nature in a Post-wild World*. New York 2011; zu Fauna und Flora urbaner Räume als irreduzible Hybridformen von Natur und Kultur vgl. Jamie Lorimer: *Wildlife in the Anthropocene. Conservation after Nature*. Minneapolis 2015.

<sup>24</sup> Arno Holz: *Phantastus*. Hrsg. von Gerhard Schulz. Stuttgart 1968 [Verkleinerter Faksimiledruck der Erstfassung 1898/1899], S. 50.

Ein  
 von vier  
 steilschrägen, lehmgelblichgrau, rinselrissig, bruchziegelbrockendurchmischmengt schuttigen  
 spärlich unkrautbüschelübergrüntem Straßenböschungen,  
 quadratisch, geradlinig  
 gerahmtes,  
 bis  
 auf den Millimeter  
 aufgeteiltes,  
 rechteckig wegedurchschnittenes, wirrflirrbunt  
 tiefgelegenes,  
 lustig,  
 glanzpapieren, leinwandlappig,  
 fähnchenflitterndes, fähnchenwimpelndes, fähnchenflatterndes  
 Laubengelände,  
 mit  
 vielen kleinen,  
 freundlichen, schmalen, friedlichen,  
 morgenlichtüberströmten  
 Gartenparzellchen  
 voller  
 Georginen, Sonnenblumen, Stockrosen, Kaktusdahlien,  
 Gurken, Tomaten,  
 Feuerbohnen,  
 Kürbisse und Schnittlauch.<sup>25</sup>

Die „sonnüberströmten Gärten“ und „bunten Lauben“ der Erstfassung werden in dieser Neuversion durch extensive Anreicherung von Adjektivreihungen und syntagmatischer Aufgliederung der Zeilen<sup>26</sup> in ein Spannungsfeld zwischen Überwucherung und eingehogter Ordnung überführt. Stellt die neu eingefügte, verwilderte „Straßenböschung“ durch Anhäufung unterschiedlicher Attributkomposita auch sprachlich eine Überwucherung dar, steigt das Gedicht zu den geometrisch geordneten Laubenkolonien herunter und exponiert damit zugleich das Textformat, das es bespielt.<sup>27</sup> Bis auf den „Millimeter“, d.h. bis auf die einsilbigen Takte („bis“; „mit“) durchschneiden die ungleichmäßigen Zeilen den quadratischen Rahmen, der ihnen als Textformat zu Grunde liegt,<sup>28</sup> und verweisen damit auf Holz’ Neigung zur mathematischen Formalisierung seiner Versifikationsprinzipien.<sup>29</sup> Wenngleich die ‚wirrflirrbunte‘ Impressionsfülle die geometrische Grundform aufzulösen droht, so findet das Gedicht in den Laubenfähnchen ein stabilisierendes Strukturmerkmal und stellt derart sicher, dass Text- und Gartenparzelle aufeinander abbildbar bleiben. Entsprechend mündet die Neufassung in ein erweitertes Gemüsebeet, in dem sich neben „Tomaten“ oder „Feuerbohnen“ jetzt auch exotische Blühpflanzen wie „Georginen“ oder „Kaktusdahlien“ finden, das indessen als eingehogter Naturraum eine überschaubare Artenvielfalt aufweist.

<sup>25</sup> Holz: *Phantasia I*, S. 367.

<sup>26</sup> Vgl. Alois Brandstetter: Gestalt und Leistung der Zeile im *Phantasia* von Arno Holz. Ein Beitrag zur Ästhetik der Syntax. In: *Wirrendes Wort*. 16/1966, H. 1, S. 13–18.

<sup>27</sup> Zur Flächigkeit des *Phantasia* vgl. die Ausführungen von Christoph Brecht: Das lexikalische Kaleidoskop. Arno Holz. In: *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs*. Hrsg. von Moritz Baßler [u.a.]. Tübingen 1996, S. 316–324.

<sup>28</sup> Da sie die Position der Mittelachse besonders akzentuieren, kommt den von Holz häufig verwendeten einsilbigen Versen eine besondere Funktion zu. Vgl. dazu Hartwig Schultz: *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970, S. 26 f.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Lamping: *Das lyrische Gedicht*, S. 188 f.

Dies ändert sich fundamental in dem zweiten Gedichtbeispiel, an dem Holz' Diversifikationsstrategie zu demonstrieren ist. Es lautet in der Erstfassung:

Ich zeige dir den Mond durch einen Frühlingsbaum.  
 Jede Blüte, jedes Blättchen  
 hebt sich aus seinem Glanz.  
 Jede Blüte, jedes Blättchen  
 schimmert.  
 Beide Arme  
 schlingst du mir um den Hals!<sup>30</sup>

Diese neo-romantische Mondszenen stellt einen harmonischen Naturraum vor, in dem „Blüte“ und „Blättchen“ durch das Indefinitpronomen „jede“ bzw. „jedes“ zu einem homogenen Gesamtbild akkordieren und auf eine Ausdifferenzierung der Flora gerade verzichtet wird. In der Neufassung wird das Szenario zunächst in die Vergangenheit verlegt, die Verszeilen weiter aufgeteilt und in der Mitte ein Einschub eingebaut, der die lunaren Lichtverhältnisse weiter auffächert:

Ich  
 zeigte dir den Mond  
 durch einen Frühlingsbaum.  
 Jede Blüte, jedes  
 Blättchen  
 hob sich aus seinem Glanz.  
 Jede  
 Blüte, jedes Blättchen  
 schimmerte.  
 Flimmernde Wiesen; Nebelglast  
 lichtdämmernde  
 Weiten;  
 dunkele, fern verstreute, magisch glimmende Trauminseln  
 und,  
 dazwischen,  
 ein  
 feinschmalhin sich verschlängelndes, immer wieder heimlich aufblitzendes,  
 seliges  
 Silbergeleiß!  
 War  
 das noch ... die ... Erde?  
 Beide Arme  
 Schlangst du mir um den Hals!<sup>31</sup>

Die Umarbeitung ins Präteritum verleiht der Szene eine zeitliche Tiefe, in der innere und äußere Wahrnehmung überblendet werden und die Wirklichkeitserfahrung mit einer für den *Phantastus* typischen Geste in Traumwelten und Metamorphosen des lyrischen Ichs verlegt wird.

Interessant ist nun aber, dass im Weiteren auf über 40 Seiten der Nexus zwischen den „sich verschlängelnden“ Naturimpressionen und der Liebesbegegnung variiert, ausdifferenziert, aufgelöst und in immer neuen Konfigurationen durchlaufen wird. So erhalten die allgemeinen „Blüten“ und „Blättchen“ nicht nur sprechende, d.h. v. a. dem Tierreich entstammende Namen von Pflanzenarten wie „Klatschmohn, Augentrost,

**30** Holz: *Phantastus*, S. 82.

**31** Holz: *Phantastus I*, S. 283 f.

Bienensaug, Storchschnabel, Taubenkropf, Wicken/Wolfsmilch, Kuckucksnelken“.<sup>32</sup> Besonders die minutiöse Diversifizierung der im Einschub eingeführten ‚flimmernden Wiesen‘ kann als bemerkenswertes Beispiel von *diversity writing* bezeichnet werden:

von  
Bienen, Hummeln,  
Heuhupfern, Libellen, Blaufliegen,  
Käfern und Grillen  
summelnden, brummelnden,  
surrenden,  
sirrenden, zirpenden, schrillenden,  
von allerhand Spinnentierchen durchkrochene, von allerlei Ameisenvolk,  
durchkletterten,  
von  
allerlei Kribbelzeug  
durchkrabbelten,  
buntblühenden, buntwehenden, buntwebenden, buntschillernden  
Juniwiesen,  
unaufhörlich, unablässig,  
unermüdlich,  
in allen Farbierungen, in allen Schattierungen, in allen  
Flimmerierungen, in allen Schimmerierungen, in allen Glimmerierungen  
spielten,  
schaukelten, schwebten, gaukelten,  
schwankten,  
taumelten, tummelten,  
tanzten,  
fliegflatterten, flugflitterten,  
haschten und wiegten  
sich  
tausende,  
tausende und aber tausende  
von  
Schmetterlingen;  
der  
hohe, heiße,  
lichtglutende, lichtriefende, lichtflutende  
Himmel darüber  
glänzte.  
  
Du kamst nicht!<sup>33</sup>

Dieses Insektenfest präsentiert nicht nur durch Anhäufung von Attributreihen ein nuancenreiches Panorama biologischer Überfülle; es nimmt mit den „Flimmerierungen“, „Schimmerierungen“ und „Glimmerierungen“ auch Akzentuierungen vor, die keinen konkreten Naturgegenständen und ihren Erfahrungen mehr zugeordnet werden können. Doch spiegelt sich gerade in dieser Verselbständigung des sprachlichen Materials als demjenigen Aspekt, der als Widerspruch zu Holz’ Programmatik naturalistischer Wirklichkeitserfassung gedeutet worden ist,<sup>34</sup> die Mannigfaltigkeit der Natur, die selbst in diesem Panorama nicht ausgeschöpft ist, sondern durch die Numeralia „allerlei“ oder „allerhand“ noch in eine subsumierende Allgemeinheit eingelassen ist und so der weiteren Diversifizierung hart.

<sup>32</sup> Ebd., S. 288.

<sup>33</sup> Ebd., S. 305.

<sup>34</sup> Vgl. Ingrid Strohschneider-Kohrs: Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz. In: *Poetica*. 1/1967, H. 1, S. 44–66, hier S. 65.

Untersucht man den im *Phantastus* entfalteten Diversitätsraum formpoetologisch nach Funktion und Verwendung von Wortarten, so lässt sich eine grundlegende Unterscheidung festhalten. Wenngleich die Reihung von Partizipkonstruktionen die dominierende Technik der Ausfaltung darstellt, lässt sich ein Variantenmodell einem Varietätsmodell gegenüberstellen. Das Variantenmodell verknüpft unterschiedliche Partizipien mit demselben Adjektiv oder Substantiv wie in den „buntblühenden, buntwehenden, buntwebenden, buntschillernden / Juniwiesen“ oder dem „lichtglutenden, lichttriefenden, lichtflutenden / Himmel“. Das Varietätsmodell hingegen reiht Attribute mit unterschiedlichem Wortstamm, wenngleich es sich durch Binnenreime wie „schaukelten [...], gaukelten“ oder Alliterationen wie „taumelten, tummelten, / tanzten“ durch assonierende Klangqualität dem Variantenmodell annähern kann. Besonders konsequent kommt das Varietätsmodell interessanterweise zur Anwendung in Zeilen des ersten Gedichts wie den „lehmgelblichgrau, rinselrissig, bruchziegelbrockendurchmischmengt schuttigen / spärlich unkrautbüschelübergrüntem Straßenböschungem“ und damit in Überwucherungsphantasien urbaner Räume. Hier beschränkt sich die alliterierende Qualität auf wiederholte Silben („rinselrissig“) oder Umlauthäufungen („unkrautbüschelübergrüntem“) einzelner Wortkomposita, während diese selbst wie „bruchziegelbrockendurchmischmengt“ aus verschiedensten Wortarten (Substantiv, Präposition, Adjektiv) zusammengesetzt sind und so eine besonders große Varietätsbreite aufweisen.

Damit lassen sich Variations- und Varietätsmodell in Beziehung setzen zu den antagonistischen Positionen, die den Biodiversitätsdiskurs heute dominieren. Während die eine Position die Natur gerade auch in urbanen Räumen sich selbst überlassen will und sich oft aus zivilisations-skeptischen Grundüberzeugungen speist, zeichnet sich die andere Position dadurch aus, dass sie auf der Basis wissenschaftlicher Expertise durch technische und praktische Steuerung Räume biologischer Vielfalt wiederherzustellen oder genießen zu können meint.<sup>35</sup> Dass Holz das Varietätsmodell gerade in Überwucherungsphantasien urbaner Räume anwendet, reflektiert nicht nur die Grundidee des *Phantastus*, Naturimaginationen in Traumfluchten eines Dachstubenpoeten zu verankern. Die Applikation akzentuiert vielmehr gegen die naturwissenschaftlichen Grundlagen den zivilisationskritischen Impuls seiner Programmatik, die Holz' *Phantastus* aber gerade für den aktuellen Diversitätsdiskurs interessant macht.

---

**35** Zu diesen Positionen und dem Problem ihrer Vermittelbarkeit vgl. Ronald L. Sandler: *The Ethics of Species. An Introduction*. Cambridge 2012; Jedediah Purdy: *After Nature. A Politics for the Anthropocene*. Cambridge/Mass. 2015.

