

der Sitzung zahlreich anwesenden neuphilologischen Pädagogen zu hören, um sich dann als Mitglied der Examenkommission auf dieselben berufen zu können. — Die meisten, die das Wort ergriffen, stimmten für den radikaleren Vorschlag; andere meinten, dass mit demselben doch nicht so sehr viel gewonnen wäre.

Es wurde beschlossen die Herausgabe der „Neuphilologischen Mitteilungen“ auch dieses Jahr fortzusetzen.

In der Sitzung des 24. Februar besprach Prof. *Söderhjelm* in Kürze Meyer-Lübkes Romanische Syntax, die vierte Auflage von Darmesteters Cours de grammaire historique I und Kürschners L'Italiano Parlato. Dr. *Lindelöf* sprach über Streitbergs germanistische Sammlung und hielt sich besonders bei Michels: „Mittelhochdeutsches Elementarbuch“ auf.

Dr. *Wallensköld* hielt einen Vortrag über die Beziehungen zwischen der deutschen und der romanischen Lyrik des Mittelalters (s. oben).

Am 15. März wurde eine feierlichere Sitzung als gewöhnlich veranstaltet, aus dem Anlasse, dass an diesem Tage vor 13 Jahren der Verein gestiftet wurde. Prof. *Söderhjelm* hielt einen längeren Vortrag über „Einen finnländischen Sprachkenner und Übersetzer aus dem Anfange dieses Jahrhunderts“, F. A. von Platen (s. oben). Es wurde das wechselnde Jugendleben des Mannes dargestellt, Mehreres aus seinen politischen Schriften wurde zitiert, ebenso Auszüge aus seinen selbstbiographischen Aufzeichnungen und aus Briefen, die er von berühmten Männern erhalten, und schliesslich eine vollständige Übersicht über seine Thätigkeit als Übersetzer und Dichter gegeben.

Die Mitglieder des Vereins nahmen nachher ein gemeinsames Souper ein, wobei die angenehmste Stimmung herrschte.

Mitteilungen.

— In einer grösseren Abhandlung mit dem Titel „Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen“ von *H. Osthoff* zitiert der berühmte Verfasser oftmals die „sorgfältige Untersuchung“ *Hugo Palanders* über die althochdeutschen Tiernamen und erklärt sich in den allermeisten Fällen mit den Auseinandersetzungen des finnländischen Gelehrten einverstanden.

— Das letzte Heft des Archivs für das Studium der neueren Sprachen bringt von Mag. *Fr. H. Lindberg* Rezensionen über englische für den Schulgebrauch herausgegebene Texte.

NEUPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN

Herausgegeben vom Neuphilologischen Verein in Helsingfors.

15/4— 15/5	Acht Nummern jährlich. Preis 4 Fmk. Zahlende Mitglieder des Vereins erhalten das Blatt unentgeltlich. — Abonnementsbetrag, Beiträge, sowie Bücher zur Besprechung bittet man an die Redaktion (Adr. Prof. W. Söderhjelm) zu senden.	1900
---------------	---	------

Vom Suppletivwesen im Deutschen.

Ein jeder, der mit Verständnis und Interesse die Sprachgeschichte studiert hat, wird die Erfahrung gemacht haben, dass man fortwährend auf Erscheinungen stösst, die sich nicht durch die Mittel klarlegen lassen, welche die historische Grammatik auf Grund schwer errungener Ergebnisse uns zur Verfügung stellen kann. Wir können zwar die Wirkungen solcher Erscheinungen systematisch ordnen und es gelingt uns oft auch nachzuweisen, in welchem Umfange und auf welche Weise sie sich fühlen lassen. Wollen wir aber sie in ihrem inneren Wesen begreifen, müssen wir uns in das psychische Leben des Menschen vertiefen und hier versuchen, die einzelnen Fäden blozulegen. Erst dann können wir auf die Lösung der Rätsel hoffen; denn die Sprache ist der unmittelbare Ausfluss der Seele und daher ist das psychische Element der wichtigste Faktor, durch welchen ihre Erscheinungen erklärt werden können. Zu diesen sprachlichen Erscheinungen, an welche ich hier denke und unter denen die Analogie, der Systemzwang und der Lautschwund wol die gewöhnlichsten sein dürften, gehört auch der sogen. Suppletivismus. Der Suppletivismus ist keine neuentdeckte sprachliche Macht, seine Wirkungen hat man in der Grammatik schon längst gekannt. Aber merkwürdiger Weise hat man bis auf heute sich damit begnügt, diese Wirkungen nur zu konstatieren und ist dann gleichgültig vorbeigegangen, ohne auf die Wurzeln der Erscheinung näher einzugehen. Das grosse Verdienst,

ist, ist es eine suppletive Superlativform zu *gut*. Ähnliche Betrachtungen könnte man auch auf dem Gebiete des Pronomens und des Zahlworts anstellen und Vieles liesse sich noch in Einzelheit über die psychischen Gründe des Suppletivwesens anführen. Interessant wäre auch eine Weile bei dem Kampfe zu verweilen, welcher zwischen der individuellen, suppletive Formen erzeugenden, qualitativen Auffassung und der gruppierenden, nüchternen, mechanischen, quantitativen Auffassung besteht. Allein dies alles würde die Zeit zu viel in Anspruch nehmen. Es sei mir nur noch gestattet auf eine Macht hinzuweisen, welche das Suppletivwesen fördert und die individuelle, frische Auffassung in dem ungleichen Kampfe gegen die Ausgleichungstendenz, gegen die alles uniformierende, gruppierende, prosaische Auffassung unterstützt. Diese Macht ist die *Poesie*. Um einen Begriff davon zu geben, wie diese Macht in den Kampf für das Suppletivwesen eingreift und in welchem Grade sie fähig ist Suppletivformen zu erzeugen, weise ich mit Osthoff auf die komparativen und superlativen Suppletivformen hin, welche in einem Verse von Schillers „Glocke“ erscheinen:

Gefährlich ist's den Leu zu wecken,
verderblich ist des Tigers Zahn;
jedoch der *schrecklichste* der Schrecken,
das ist der Mensch in seinem Wahn.

Hugo Palander.

Neue Richtungen in der deutschen Lyrik.

Im Jahre 1885 machten die deutschen Lyriker „Revolution“. In einer Antologie „Moderne Dichtercharaktere“ gaben einige auf der Grenze zum Mündigkeitsalter stehende Jünglinge (Arent, Henckell, Holz u. a.) ihre Lyrika heraus und glaubten damit die Welt, aus den Angeln heben zu können. Die Welt blieb unerschüttert. Die Poesie dieser stürmenden und drängenden Jugend unterschied sich eben von dem von ihr bekämpften Epigonentum durch nichts als höchstens durch den grösseren Lärm, den sie verursachte. So sind auch die Namen, die damals wie neue Sterne aufgingen, heute verblasst und zum Teil

vergessen. Mit einer Ausnahme. Ein Jahr nach den „Moderne Dichtercharaktere“ gab nämlich einer jener Jünglinge, Arno Holz, eine eigene Sammlung, „Buch der Zeit“, heraus, das ein bedeutendes Aufsehen erregte. Heute fängt auch dieses Buch an zu verblassen. Es zeigt eine ungewöhnliche Virtuosität der Form, der Geist ist aber der alte des Geibelschen Epigonentums. Dann wurde es für mehr als ein Jahrzehnt ganz still im Garten der Lyrik.

Seit 1898 beginnt es sich aber wieder zu regen, und diesmal in reiferer, selbständigerer Gestalt. Zwei Richtungen sind es, die sich Bahn brechen, beide einander diametral entgegengesetzt. Die eine gruppirt sich um jenen Verfasser des „Buchs der Zeit“, die zweite um einen ganz neuen Namen: *Stefan George*. Allerdings nur für das grosse Publikum neu; denn in engerem Kreise besitzt er schon seit 1892 eine treue und andächtige Gemeinde. In diesem Jahr taten nämlich einige junge Dichter mit George an der Spitze zusammen und begründeten zur Pflege ihres künstlerischen Programmes eine Zeitschrift „Blätter für die Kunst“. Sie war nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern wurde nur an einem kleinen Kreis von geladenen Gleichgesinnten versandt. Diese Dichter warben nicht nur Popularität und Ruhm. In der Überzeugung, dass ihr Tag einmal kommen würde, zogen sie sich vor der rauhen Berührung der Wirklichkeit und des Alltags in die Stille ihres Tempels zurück, wo nur Eingeweihte den mystischen Orgeltönen ihrer weltfremden Kunst lauschen durften. Sechs Jahre hielten sie sich so im Verborgenen. Erst 1898, nachdem sie bemerkt zu haben glaubten, dass „mit dem freudigen Aufschwunge von Malerei und Verzierung bei uns vielerorten ein neues Schönheitsverlangen erwacht“ war, traten sie mit einem Sammelbande an die Öffentlichkeit, der eine Auswahl aus den „Blättern für die Kunst“ brachte. Gleichzeitig erschienen die Dichtungen ihres Hauptes Stefan George in drei Bänden, die folgende Titel trugen: I. *Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal*. II. *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten*. III. *Das Jahr der Seele*.

Schon aus dem Gesagten lassen sich gewisse Schlussfolgerungen inbezug auf den Charakter der ganzen Richtung

ziehen. Die Kunst ist ihr etwas, was mit dem realen Leben nichts zu tun hat. Sie ist nur für sich selbst da und Schönheit ihr einziger Zweck, wenn von einem solchen die Rede sein kann. Dieser allgemeine Standpunkt des *l'art pour l'art* ist ja an sich nichts Neues. Neu für die deutsche Litteratur ist die Einseitigkeit und Intensität, mit der dieses Prinzip hier vertreten wird, vor allem aber die Art der Durchführung des Programmes und die weiteren Konsequenzen, die sich daraus ergeben.

Nimmt man die Georgeschen Bücher in die Hand, so wirken sie zunächst abtossend, fremd, unbegreiflich. Man wird in der unliebenswürdigsten Weise empfangen; das Verständnis wird absichtlich erschwert: Majuskeln kommen nur in den Anfängen der Zeilen vor, eine Interpunktion fehlt beinahe vollständig. Trotzdem fühlt man aber bald heraus, dass es kein barer Unsinn an sich ist, sondern teils ein gewisser Mystizismus, dessen Berechtigung man nicht ohne Weiteres bestreiten möchte, teils übertriebene Kürze des Ausdrucks, die den Text erst unbegreiflich erscheinen lassen. Man kehrt deshalb immer wieder zurück zu George, wenn nicht aus reinem Kunstbedürfnis, so doch aus Neugierde oder Ärger über die noch zu knackenden Nüsse. Und je öfter man es tut, desto mehr findet man in den Dichtungen, desto mehr entfalten sie sich und zeigen neue Schönheiten. Man kann getrost behaupten, dass bei einem Georgeschen Gedicht das Verständnis erst nach dem zweiten Lesen aufdämmert, der künstlerische Genuss aber erst nach wiederholtem Lesen einer ganzen Reihe von Gedichten.

Die Hauptmerkmale dieser Dichtung sind 1) Flucht aus der Wirklichkeit und 2) Schönheit der Form; diese beiden zusammengehalten durch ein Drittes: Gedrängtheit des Ausdrucks. Kein Hauch handgreiflicher Wirklichkeit streift diese Verse; sie dämmert nur aus der Ferne, wie ein tiefer Hintergrund. Alle Lokalfarbe wird streng vermieden. Und nicht nur die äussere Wirklichkeit, auch das innere Erlebnis wird erst einem Läuterungsprozess unterworfen und dann — von allen Schlacken des Zufälligen gereinigt — in stilisiertem Bilde wiedergegeben. Daher keine Eruptionen und Bekenntnisse, sondern objektive Gestaltung, Ziselierung, Umwandlung des Erlebten. Daher weder

seine Epik, weil alles auf konzentrierte Stimmung hinauslaufend, noch seine Lyrik, weil in erster Linie durch Schilderung wirkend. Schon 1897 betonen die „Blätter für die Kunst“ in ihrer ersten Nummer, dass die Kunst die Dinge nicht beim Namen nennen, sondern nur in Bildern reden darf.

Was bei Georges Lyrik zunächst auffällt, ist das Gedämpfte, Beherrschte in der Form, ein feierliches, meist monotones Psalmidiren wie in einer Kirche. Man wird gleich von der ersten Zeile gebannt durch ihre Dunkelheit und gedrängte Kürze. Man muss seine Aufmerksamkeit spannen, um sich zurechtzufinden. Manchmal wird man für die Mühe belohnt. Hat man die seltsame und oft präziöse Ornamentik in gewöhnliche Sprache übertragen und lässt dann als Eingeweihter das Gedicht noch einmal auf sich wirken, so kann man ihm seine Bewunderung nicht versagen. Aber manchmal kommt man trotz Formenlehre und Syntax nicht hinter den verborgenen Sinn und man merkt, dass es eben nichts anderes ist, als ein feierlicher, aber unbestimmter Gesang, der unseren Verstand kalt lässt, aber als Ganzes gewisse Stimmungen hervorrufen kann. Es sind schöne Reden, eine rauschende Musik, die eine geheimnisvolle Weihe und Erhebung um sich verbreitet, ohne dass man überhaupt das Verlangen empfindet zu erfahren, was eigentlich der Inhalt ist. Ist das Gedicht zu Ende, so fühlt man, dass man sich oft ebenso gedanken- wie willenlos in einer träumerischen Schönheits-trunkenheit gewiegt hat. Man ist teils betäubt, wie nach dem Genuss eines berausenden Getränks, teils übersättigt, wie von allzu gewürztem Kuchen. Es sind in diesen Gedichten ganze Gärten voll Rosen in ein einziges Fläschen destilliert.

Aber diese Gedichte wollen auch oft gar nicht verstanden werden. Sie wollen durchaus nicht immer auch durch den Inhalt wirken. In erster Linie aber durch die Form, den Wollaut der Worte. George will wie Stephane Mallarmé Sprache und Musik identifizieren. Darum wird die Technik des dichterischen Apparates bis ins Raffinierte gesteigert, um zu einer Klangkunst zu gelangen, die allein durch fonetische und rytmische Eigenschaften die beabsichtigte Wirkung erzielt. Neue Reime und Wortverbindungen, seltene Ausdrücke, Pflanzen- und Mineral-

namen, Edelsteine, Farben, Kostbarkeiten an edlen Stoffen und Hölzern, alles was durch Glanz, Duft und Ton die Sinne gefangen nimmt, dient als Mittel. George forscht und sucht tagelang, — wie einer seiner Genossen berichtet — um die Klangfarbe irgend einer dritten Zeile aufzuhellen, nach einem Wort mit A, um es an Stelle eines Wortes mit U oder O als regierenden Vokal zu setzen.

Man sieht, diese Lyrik ist nicht dazu angetan sich bald einen Leserkreis zu gewinnen. Er wird auch nie über einen gewissen Kreis hinauswachsen. Das ist eine exklusive Luxuspoesie für ästhetische Feinschmecker. Ins Volk und ins grosse Publikum wird sie natürlich nie dringen. Trotzdem kann man ihr eine Bedeutung in der Litteraturentwicklung nicht absprechen. Stärkere Talente, denen es gelingt mit heiler Haut ihre Persönlichkeit aus dem Bannkreise dieser Sirene zu retten, können unter ihrem erzieherischen Einfluss nur lernen, wie ein abgenutztes und durch dilettantische Überproduktion beinahe inhaltslos gewordenes Sprachmaterial von einem formschöpferischen Talent umgeschmolzen und zu neuen Münzen geprägt werden kann.

* * *

Während Stefan George sich in vornehmer Abgeschlossenheit darin nicht genug tun kann den Zugang zu seinem Heiligtum zu erschweren, sorgt sein Antipode *Arno Holz* unermüdlich dafür durch Streitschriften, Polemiken und theoretische Begründung seiner Kunstansichten uns das Verständnis für seine Dichtungen zu erschliessen. Nachdem er 1886 in dem „Buch der Zeit“ als lyrischer Revolutionär ausgetobt hatte, versuchte er sich als naturalistischer Revolutionär auf dem Gebiet der Novelle und des Dramas. Dann hörte man lange nichts von ihm. Jetzt hat er sich wieder der Lyrik zugewandt. Im April 1898 gab er ein kleines Heft Gedichte unter dem Titel „Phantasia“ heraus und trat gleichzeitig in einer in der „Zukunft“ veröffentlichten Selbstanzeige mit einer ganz neuen Theorie der Lyrik auf. Seine Ansichten stiessen auf vielfachen Widerspruch und veranlassten eine Menge polemischer Artikel. Die von ihnen publizierten Entgegnungen auf diese Artikel hat er jetzt nebst

seiner Selbstanzeige zu einem Sammelbande verarbeitet, der im vorigen Jahre unter dem Titel „Revolution der Lyrik“ bei J. Sassenbach in Berlin erschienen ist.

Er geht von jenen „Modernen Dichtercharakteren“ aus und konstatirt, dass die Revolution, die das genannte Buch beabsichtigte, ein Irrtum war. Man revolutionire eine Kunst nur indem man ihre Mittel revolutionirt. Dies sei auf dem Gebiet des Romans und des Dramas durch den Naturalismus geschehen. Die Lyrik aber handhabe ihre Mittel noch immer in derselben Weise, in der sie schon unsere Grossväter gehandhabt haben. Die alte Lyrik strebe nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck. Von diesem Prinzip müsse sie sich emanzipiren und zu einer neuen Lyrik werden, welche auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt. *)

Wozu der Reim? — fragt er — Der Erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, war ein Genie; der Tausendste — ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein Anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken, oder doch wenigstens einen ähnlichen. Ähnlich die Strofe. Wie viele prachtvollste Wirkungen haben nicht ungezählte Poeten Jahrhunderte lang mit ihr erzielt! Aber ebenso wenig wie die Bedingungen stets dieselben bleiben, unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden. Unser Ohr hört heute feiner. Durch jede Strofe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Dieser geheime Leierkasten klingt deutlich genug sogar in den sog. „Freien Rytmen“. Auch sie sind nicht von jenem falschen Patois frei, das die Worte um ihre ursprünglichen Werte bringt. Diese ursprünglichen Werte den Worten aber gerade zu lassen und die Worte weder aufzupusten noch zu bronziren oder mit Watte zu umwickeln, ist das ganze Geheimnis. Wenn man „Meer“

*) Dieses wie das Folgende möglichst wortgetreu nach Holz' eigenen Ausführungen.

sagt, so soll es auch nur wie „Meer“ klingen. Sagt es Heine in seinen Nordseebildern, so klingt es wie „Amphitrite“.

Der Rhythmus, den Holz will, ist nicht mehr der „freie“, sondern er will den „natürlichen“, den „notwendigen“ Rhythmus. Liest man z. B. bei Heine: „Glücklich der Mann, der den Hafen erreicht hat und hinter sich liess das Meer und die Stürme“, so hat man — nach Holz — „die Empfindung, als ob die Steine auf diesem Knüppeldamm auch beliebig anders liegen könnten“. Der Rhythmus ist hier bei Licht besehen nichts weiter als ein Konglomerat von metrischen Reminiszenzen. Er hat mit der Sache, die er eigentlich ausdrücken sollte, nichts zu tun. Seine ausschliessliche Sorge ist, dass er „klingt“. Die gesamte klassische und moderne Litteratur macht davon keine Ausnahme. Trifft der Rhythmus irgend wo mit dem Inhalt zusammen, so ist dies nicht Absicht, sondern Zufall. Letzte formale Absicht bleibt stets das „Tetterettetätä“.

Der notwendige Rhythmus, den Holz will, darf, wie er meint, sich solche „Scherze“ nicht mehr erlauben. Er wächst jedes mal neu aus dem Inhalt. Er unterscheidet sich dadurch genau so auch von der Prosa. Die Prosa kümmert sich um Klangwirkungen überhaupt nicht. Ein Prosaiker schreibt einen ausgezeichneten Satz nieder, wenn er schreibt: „Der Mond steigt hinter blühenden Apfelbaumzweigen auf“. Aber man würde über ihn stolpern, wenn man ihn für den Anfang eines Gedichts hielte. Er wird zu einem solchen erst, wenn man ihn formt: „Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf“. Erst jetzt ist der Klang eins mit dem Inhalt.

Das ist Holz' „Revolution der Lyrik“, die nach seiner Behauptung genügt, um ihr in derselben Weise einen neuen Kurs zu geben, wie die Kopernikanische Entdeckung genügt hatte, uns in eine neue Weltanschauung zu zwingen.

Die Belege für diese Theorie liefert er in zwei kleinen Heften zu je fünfzig Gedichten. Das vollendete Werk, das ihm vorschwebt, soll tausend umfassen. Und was ihm vorschwebt ist nichts mehr und nichts weniger als mit den Mitteln der Lyrik ein *Weltbild* zu geben. Auf eine Kritik dieser Gedichte müssen wir hier aus Raummangel verzichten. Sie bieten schon

in diesen ersten dünnen Heftchen einen Reichtum voll origineller Poesie, die einem nicht weniger fremd anmutet als Georges Dichtungen, wenn auch aus ganz entgegengesetzten Gründen. Was Holz erstrebt, ist in einem Punkt identisch mit George: alles Unnütze abzustreifen, der Tradition, der Banalität, der Trivialität zu entfliehen. Während George sie aber dadurch zu überwinden sucht, dass er den alten Klingklang durch einen neuen intensiveren, bis zum Raffinement gesteigerten übertönt, will Holz zur letzten Einfachheit gelangen, indem er allen Klingklang überhaupt über Bord wirft. Während George sich aus der Wirklichkeit hinaus in eine erträumte, an Gold und Wolgerüchen und Wollaut selbstgebaute Welt flüchtet und sogar den gelindesten Hauch der irdischen Gegenwart wie die Pest fürchtet, will Holz nichts als greifbare Wirklichkeit und anschauliche Gegenständlichkeit, aber nicht im naturalistischen Sinne als detailliert nüchterne Fotografie, sondern als beseelten, durch künstlerische Auswahl und Gestaltung geadelten Ausschnitt der Allnatur. Stimmungen gibt der Eine wie der Andere. Bei George sind sie fließend, nebelhaft, musikalisch; bei Holz klar, fest begrenzt, rein poetisch.

Johannes Öhquist.

Besprechungen.

Grammatik der englischen Sprache bearbeitet von Dr. Oscar Thiergen. Gekürzte Ausgabe C. bearbeitet von Prof. Dr. Otto Schoepke. Leipzig, B. G. Teubner. 1900. VIII und 172 S. 8^o.

Lehrbuch der englischen Sprache. Mit besonderer Berücksichtigung der Übungen im mündlichen und schriftlichen freien Gebrauch der Sprache von Dr. Otto Boerner und Dr. Oscar Thiergen. Gekürzte Ausgabe C. bearbeitet von Prof. Dr. Otto Schoepke. Leipzig, B. G. Teubner. 1900. VII und 108 S. 8^o.

Both the above named works are abbreviated editions of well known school-books. The „Grammatik der Englischen Sprache“ seems to answer to all moderate requirements made upon a good English grammar, the rules being all founded on many examples and rendered in a short and concise form. In the Preface the Author speaks about „auf das praktische Leben gerichteten Auswahl des Übungsstoffes“, and I suppose it is proceeding from that principle he has chosen such examples as for instance „The English generally hate the French“ (p. 17), „The French were repeatedly