

# Stilfehler im Spiegel der Parodie (Schluss folgt)

Autor(en): **Merian-Genast, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sprachspiegel : Zweimonatsschrift**

Band (Jahr): **7 (1951)**

Heft 2

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-420196>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Stilfehler im Spiegel der Parodie

Vortrag im Verein für deutsche Sprache in Bern am 17. November 1950  
von Prof. Dr. Ernst Merian, Basel

Die literarische Gattung, von der und mit der ich Sie heute unterhalten will, die Parodie im weitern Sinne, hat keinen guten Ruf. Schiller, der freilich schon zu seinen Lebzeiten und vor allem nach seinem Tode viel von ihr zu leiden hatte, hat sie gewissermaßen moralisch gerichtet und vernichtet mit dem zum geflügelten Wort gewordenen Vers:

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen  
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.

In der Tat ist die Parodie respektlos und vollzieht immer wieder den bekannten Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen. Alles Lächerliche, das hat schon Pascal gesehen und Schopenhauer demonstriert, beruht auf einem Mißverhältnis, einer „Disproportion“. Das Schöne aber ist ja gerade die vollkommene Harmonie, die Übereinstimmung von Gehalt und Form. Es ist daher als solches nie lächerlich, aber es kann lächerlich gemacht werden, wenn diese Proportion verzerrt, dieser Einklang getrübt wird, und das geschieht in der Parodie. Wie Schiller in dem gleichen Gedicht, das ja gegen Voltaires „Pucelle d'Orléans“, eine der frechsten und zugleich witzigsten Parodien, gerichtet ist, sagt: „Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen.“ Die Disproportion, auf der die komische Wirkung beruht, kann nun aber auf zweierlei Weise erreicht werden. Entweder bleibt der Inhalt, d. h. die Personen und ihre Schicksale, gleich, aber dieser erhabene, heroische Inhalt wird nun in einer unangemessenen, niedrigen Sprache erzählt. Die Helden werden in Bettlerlumpen gehüllt; es entsteht die gleiche komische Wirkung, wie wenn man etwa einer Apollostatue einen zerrissenen Mantel umhängen und einen alten Filz aufsetzen wollte. Man nennt denn auch diese Form Verkleidung, *Travestie*. Je ferner und höher die Gestalten des Originals sind, desto krasser ist natürlich der so entstehende Gegensatz und desto stärker die komische Wirkung. Die Götter und Helden Homers in Offenbachs „Schöner Helena“ und „Orpheus in der Unterwelt“, die Schicksale des Aeneas in Blumauers 1784 erschienener *Travestie* reizen unwiderstehlich zum Lachen, aber es ist ein sinnloses Lachen, dessen man sich im Grunde seines Herzens schämt, weil es so billig ist:

Es war einmal ein großer Held,  
Der sich Aeneas nannte:  
Aus Troja nahm er 's Fersengeld,  
Als man die Stadt verbrannte;  
Und reiste fort mit Sack und Pack,  
Doch litt er manchen Schabernack  
Von Jupiters Xanthippe.

Der Inhalt ist der gleiche wie in den Eingangsversen Vergils:

Waffen ertönt mein Gesang und den Mann, der vom Trojergefild einst  
kam, durch Schicksal verbannt, gen Italia und an Lavinums  
Wogenden Strand. Viel hieß ihn in Land umirren und Meerflut  
Göttergewalt, weil dau'rte der Groll der erbitterten Juno,

aber der feierliche Rhythmus der Hexameter ist zum Bänkelsängerfang verflacht, der edle Ausdruck systematisch zum Gemeinen erniedrigt, mit einem Wort: der Inhalt ist geblieben, die Form verändert.

Es kann nun aber auch der umgekehrte Weg eingeschlagen werden: die kostbare Form wird übernommen, aber mit einem niedrigen Inhalt erfüllt. Dann haben wir nicht Apollo in Lumpen, sondern etwa eine Ruhmagd in Balltoilette oder einen unraffierten Vagabunden in Frack und Zylinder. Das ist die Parodie im engeren Sinne, der „Gegengesang“, der gewissermaßen die Melodie beibehält, ihr aber einen andern Text unterlegt. Da nun aber das formale Element der Dichtung viel enger mit dem Wortlaut verbunden ist als das inhaltliche, so ist es auch viel schwerer, es loszulösen und mit einem andern Inhalt zu verbinden. Das heißt, die Nachbildung einer kunstvollen Form ist selbst wieder eine künstlerische Leistung. Auch hier hat man mit Vorliebe die höchste Stilform, die des Epos, parodiert. Schon die Antike kennt die Übertragung der Homerischen Darstellungsmittel auf den Krieg der Frösche und Mäuse, die *Batrachomyomachia*; im Barock erzählt Alessandro Tassoni in Tassoschen Stenzen die Geschichte von einem geraubten Eimer, *La secchia rapita* (1662); Boileau folgt 1674 mit seinem *Lutrin*, das in pomphaften Alexandrinern den Streit um ein Chorpult besingt; Pope verpflanzt 1712 mit seinem *Rape of the Lock* die Gattung nach England. In Deutschland wird sie durch Zachariaes „Schnupftuch“ vertreten. In all diesen komischen Epen, wie man sie

nennt, wird der große Apparat der mythologischen und allegorischen Figuren, die Maschinerie des Epos, aufgeboten, um höchst kleinliche und nebensächliche Effekte zu erzielen; es wird gewissermaßen mit Kanonen nach Spazern geschossen, und darin besteht die komische Wirkung. Im Gegensatz zur Travestie wird das Original dadurch keineswegs in seiner Wirkung beeinträchtigt, es bleibt unangetastet; ja man kann sagen, daß die Bewunderung und Kenntnis des Heldenepos geradezu die Voraussetzung für die Wirkung des komischen Epos ist und daß dieses in seiner Art also eine Huldigung vor dem ernstesten Epos darstellt.

Es gibt nun aber noch eine andere Form der Parodie, und sie ist es, mit der wir uns heute beschäftigen wollen. Sie sucht die komische Disproportion nicht im Kontrast zwischen einer edlen Form und einem trivialen Inhalt, sondern in der Form selbst. In ihr führt der Witz nicht, wie Schiller der Parodie vorwirft, Krieg mit dem Schönen, sondern mit dem Häßlichen, dem Einseitigen und Übertriebenen, also nicht mit der vollendeten Form, sondern mit der Manier, wie Goethe alles Subjektive, Willkürliche im Gegensatz zum Klassischen bezeichnete. Diese satirische Parodie könnte man am besten mit der Karikatur vergleichen: einen Apoll kann man nicht karikieren, die Karikatur setzt immer bereits eine Abweichung von der Norm, der schönen Proportion voraus, die nun freilich wie im Zerrspiegel vergrößert und vergrößert wird. Aber wie die gute Karikatur bei aller komischen Übertreibung, ja gerade durch diese, das Charakteristische des Originals herausarbeitet, so auch die gute satirische Parodie. Damit wird sie, wie einer ihrer geistvollsten Vertreter, Fritz Mauthner, gesagt hat, exemplarische Kritik; das heißt, sie hebt nicht mit Worten („explizite“), sondern durch das Beispiel („implizite“) die Schwächen und Mängel eines bestimmten Schriftstellers hervor. Die Parodie als Stilkritik läßt sich mit einer Lupe, einem Vergrößerungsglas, vergleichen, das den weniger scharfsichtigen Leser die Sommerprossen und Warzen auf dem scheinbar glatten Gesicht einer literarischen Größe erkennen läßt, oder, um es wiederum mit einem Motto Mauthners zu sagen:

Durch das Mikroskop vergrößert,  
Wird das Zöpfchen aufgestöbert.

Diese Form der Parodie erhebt sich also über die reine, d. h. be-

deutungslose Komik der Travestie zu tieferer Bedeutung. Sie wendet sich nicht wie jene an die Masse, den Böbel: „Den lauten Markt mag Momus unterhalten“, wie Schiller mit einem verächtlichen Seitenblick auf Voltaires „Pucelle“ sagt. Sie kann nur von den literarischen Kennern und Feinschmeckern gewürdigt werden. Robert Neumann nennt daher mit Recht seine Parodiensammlung „Unter falscher Flagge“ im Untertitel: „Ein Lesebuch der deutschen Sprache für Fortgeschrittene.“

Damit ist nun wohl mein Unterfangen, in Ihrem Kreise von der Parodie zu sprechen, hinlänglich gerechtfertigt. Ich will damit nicht billigen Spaß treiben, sondern sprachliche und literarische Interessen befriedigen. Sprachliche, indem ich typische stilistische Unarten im heiteren Zerrspiegel der Parodie vergrößert zeige; literarische, indem ich die stilistische Eigenart bekannter Schriftsteller durch das Vergrößerungsglas der Parodie schärfer hervortreten lasse.

In sprachlicher Hinsicht bildet mein heutiger Vortrag ein Gegenstück zu dem früher vor Ihnen gehaltenen über C. F. Meyer als Meister der Sprache. Damals sollten die Verbesserungen, die ein Dichter an seinen Werken vornahm, uns die Grundregeln des guten Stils lehren. Heute sollen uns die Fehler mehr oder weniger berühmter Schriftsteller, die der Parodist satirisch verspottet, einige Merkmale des schlechten Stils erkennen lassen. Also nach dem anspornenden das abschreckende Beispiel! Um dieser sprachpädagogischen Absicht willen beschränke ich mich auf die Parodie in Prosa, obwohl die in Versen oft noch lustiger und schlagender ist. Ferner ordne ich meine Beispiele nicht chronologisch, wie es vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus das Gegebene wäre und zum Beispiel in R. M. Meyers Sammlung deutscher Parodien geschieht, sondern systematisch, je nachdem die parodierten Fehler die Wortwahl oder den Satzbau betreffen. Ich habe mich bemüht, jeweilen die Parodie am Original nachzuprüfen, d. h. die karikierten Züge dort nachzuweisen; in vielen und gerade den krassesten Fällen aber, zur Ehre der Betroffenen und zur Schande der Spötter sei es gesagt, habe ich nichts Entsprechendes gefunden. Das beeinträchtigt zwar den literarkritischen Wert der Parodie, nicht aber den stilkritischen; d. h. die verspotteten Fehler bleiben Fehler, vor denen wir uns zu hüten haben, auch wenn die angegriffenen Schriftsteller davon frei sind. Zur

Entschuldigung der Parodisten muß gesagt sein, daß die genaue Kenntnis des Originals, die der satirischen Parodie erst ihre Würze gibt, gerade bei Prosaschriftstellern nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann; das heißt aber, daß die Parodie nicht durch die Vergleichung mit dem Original, sondern durch sich selbst wirken muß. Das führt dazu, daß die Karikatur übertrieben werden muß, damit sie auch auf die lächerlich wirkt, die den Karikierten nicht kennen. Übrigens ist der parodistische Bezug, der dem Stil fehlt, dafür in andern formalen oder inhaltlichen Momenten enthalten, auf die wir aber in unserm Zusammenhang nicht eingehen.

Der Stil als die persönliche Formung der Sprache setzt eigentlich erst da ein, wo der direkte, von der Sache, dem Begriff geforderte Ausdruck durch einen uneigentlichen, bildlichen ersetzt wird. Solche Ausdrücke zu finden, ist Sache der Phantasie, sie zu verwenden Sache des Geschmacks. Pascal, ein großer Meister des Stils, hat das mit großartiger Einfachheit gesagt: „Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris, et d'autres où il le faut appeler capitale du royaume.“ In der Wahl und in der Verwendung der Bilder sündigen viele Schriftsteller, sei es daß sie zu triviale oder zu gesuchte Bilder brauchen, vor allem aber, indem sie sie im Übermaß brauchen. Die Vorliebe für ausgefallene Bilder ist das Kennzeichen des präziösen Stils, der sich eben dadurch kostbar machen, vom gewöhnlichen Schreiber unterscheiden will. Molière hat ihn der Lächerlichkeit preisgegeben, aber in diesem Fall stimmt das französische Sprichwort „Le ridicule tue“ einmal nicht, er lebt noch munter weiter. Der präziöse Gelehrte ist eine besonders komische Erscheinung, weil man gerade von ihm einen nüchternen, sachlichen Stil erwartet. Molière hat ihn in seinem „Badius“ verspottet. Mauthner hebt in seiner Parodie des berühmten Physiologen Du Bois-Reymond besonders diesen Zug hervor. Es ist vielleicht kein Zufall, daß es sich hier um einen Welschschweizer handelt (sein Vater war aus Neuenburg nach Berlin gekommen), dessen ganze Bildung französisch war; denn damals gab es in Berlin noch ein französisches Gymnasium, das er besuchte. Dem deutschen Gelehrten kann man kaum übertriebene Vorliebe für rednerischen Schmuck nachsagen. In der Tat sind die akademischen Reden Du Bois' reich an eigenartigen Bildern. Will er sagen, daß Deutschland sich vor einem französischen Angriff nicht fürchte, so

heißt das in seiner Bildersprache: „Der tapfere deutsche Wacht hund fürchtet den tollen Ardennenwolf nicht.“ Mauthner läßt nun den Gelehrten das Tier, das er besonders erforscht hat, den *gymnotus electricus* oder Zitteraal, mit dem Gallier vergleichen und führt das Bild ad absurdum, indem er es ausmalt: „Wie ein Ardennenwolf ist der *gymnotus* hervorgebrochen, wir aber waren der treue Hund, der Haus und Hof des Herrn wahrte, um später, mit ehrlichem Stolz die empfangenen Wunden leckend, in die Hütte zurückzukriechen.“ Oder wenn Du Bois-Reymond sagt, Napoleon habe die Welt als ein Fideikommiß der Familie Bonaparte betrachtet, so läßt ihn Mauthner den Zitteraal „dieses Fideikommiß meiner Wissenschaft“ nennen. Aber Du Bois ist doch geschmackvoll genug, um solche Bilder mit Maß zu gebrauchen. Mauthner in seiner Parodie häuft sie in der tollsten Weise. So beginnt er etwa, zugleich köstlich den gravitatisch-pedantischen Gelehrtenstil parodierend:

„Im Lande der Schweiz, im alemannischen Teile derselben, steht, dem unermüdlischen Forscher nicht unbekannt, ein Berg, den sie den Rigi nennen; zwar teuer, doch nicht unzugänglich begüterten Fremden. Über verderbliche Klüfte, diese Rippenbrüche der Erde, trägt das Dampfroß auf eisernen Spinnfäden den Reisenden empor zum Rigi-Kulm, diesem Nabel der Alpen. Über uns ein tiefblauer Himmel, dieser selbst regnende Regenschirm der Menschen, von welchem herunter die Sonne Homers auch über mich lächelt.“

Wird hier die Preziosität, die Gesuchtheit der Bilderwahl verspottet, so muß die gute Marlitt für das andere Extrem, die Trivialität, die Gewöhnlichkeit herhalten. Ich habe „Das Geheimnis der alten Mamsell“ gelesen und festgestellt, daß die Brave allerdings einen etwas blumigen Stil schreibt: „Die Blumen wiegen ihre bunten Häupter in den Lüften, die Monatsrosen stecken ihre lachenden Köpfchen hervor, die Blumenaugen lächeln in menschliche Gesichter, die Blätterzungen lispeln dem Kinde zu.“ Aber Mauthner macht sie doch etwas ungerecht zum Sündenbock jenes von Pascal gerügten Fehlers, wahllos die Umschreibung für das einfache Wort zu setzen. Also statt Blumen heißt es in der Parodie: die Kinder des Frühlings, die Lieblinge Floras; die Bäume sind die Riesen des Waldes, dieser selbst der grüne Tempel der Natur, die Vögel befiederte Sänger; der Mann ist der

Herr der Schöpfung und der Bart die Zierde des Mannes, die Augen die Spiegel der Seele. Dagegen trifft die Narrenpörsche der Parodie allerdings eine wunde Stelle der Marlitt mit Recht, nämlich die Bilderklitterung, die Verquickung unvereinbarer Vorstellungen in einem nicht geschauten Bild: „An das trotzig empörte, heftig pochende Kinderherz, das draußen vorübereilte, schlug der Orgelton vergeblich“ oder „eine schwache Seele, die es verdient, daß man ihr den Fuß auf den Nacken setzt“; das sind nicht etwa Zitate aus Mauthners Parodie, sondern aus dem Original der Marlitt. Mauthner übertrumpft das Gemengsel natürlich noch: „Da erkannte der Fürst, daß die zarte Mädchenknospe ihn mit allen Fasern ihres größten Muskels liebte“ oder „die Blume, die nicht gern am Busen der Hand verwelkt, die sie gebrochen hat“. Übrigens befindet sich die Marlitt in guter Gesellschaft, läßt doch Meister Keller, freilich in humoristischer Absicht, seinen verliebten Schmoller Pankraz von Lydias Koketterie sagen: „Meine Seele rümpfte leise die Nase zu diesem Lun“, und Kleist huldigt Goethe „auf den Knien seines Herzens“, ein Ausdruck, den übrigens E. K. Curtius schon im Latein der Kirchenväter nachweist. Aber das sind Ausnahmen, die die Regel bestätigen: wenn man schon Bilder wählt, dann soll man auch ihre Anschaulichkeit wahren. Den tollsten Mischmasch an Bildern und bildlichen Ausdrücken findet man in den Berichten Wippchens von Julius Stettenheim. Hier handelt es sich nicht um die Parodie eines persönlichen, sondern eines Berufsstiles. Das berüchtigte Zeitungsdeutsch sündigte früher gerade in diesem Punkte. Da heißt es etwa: „Meine Amme umstanden die Musen, und früh schon regte sich in mir der Pegasus. Oft drohte mein Vater, mir Papier und Tinte höher zu hängen, wenn ich mir die Leier nicht aus dem Kopfe schlug.“ Er fragt: „Wo ist der Ariadnesfaden, der uns aus der Szylla dieses Augiasstalles herausleitet?“ „Noch graute der Hahn nicht, als ich mir Morpheus' Arme gewaltsam aus den Augen rieb“ usw.

Seltener als die Wortwahl fordert der Satzbau zur Parodie heraus, denn von einem Schriftsteller läßt sich immerhin erwarten, daß er auf diesem Gebiet, wo nicht der Geschmack, sondern die Regel entscheidet, sicher sei. Kommt aber einmal eine Entgleisung vor, so stürzt sich der Parodist auf diese willkommene Beute. Bei Spielhagen findet sich ganz vereinzelt ein Satz wie der folgende: „Ein Medaillon mit



einer Locke von ihrem Haar, das er auf der Brust trug.“ Was trug er nun auf der Brust? Der Autor meint natürlich das Medaillon, grammatisch aber bezieht sich der Relativsatz auf das zunächststehende Substantiv, also das Haar. Das Deutsche hat zwar im Gegensatz zum Französischen die Möglichkeit, den Relativsatz von seinem Beziehungswort zu trennen. Französisch muß es heißen: „J'ai trouvé dans la rue la lettre que tu as perdue.“ Deutsch kann man sowohl sagen: „Ich habe den Brief, den du verloren hast, auf der Straße gefunden“ als: „Ich habe den Brief auf der Straße gefunden, den du verloren hast.“ Diese Freiheit darf man sich aber nur erlauben, wenn wie hier durch das verschiedene Geschlecht eine Beziehung auf das zunächst stehende Wort ausgeschlossen ist. „J'ai trouvé dans le jardin la lettre que tu as perdue“ kann nur heißen: „Ich habe den Brief, den du verloren hast, im Garten gefunden“, nicht: „Ich habe den Brief im Garten gefunden, den du verloren hast.“ In seiner Spielhagen-Parodie häuft Mauthner nun die grotesksten Fälle solcher zweideutiger Verwendung des Relativums: „Die Köchin steckte ihm eine Knackwurst in die Tasche, die in ein zärtliches Brieflein gewickelt war.“ „Eine im Hause nebenan erfolgte Gasexplosion schleuderte Gisa auf die Barrikade, die sich in jenem Hause zu Besuch befand.“ „Diese Fragezeichen verfolgten ihn in den Träumen und klapperten des Morgens mit den Regentropfen an die Fensterscheiben seines Zimmers, die vom grauen Himmel niederfielen.“ „Er schoß einer Fliege die große Zehe des linken Hinterfußes ab, die auf dem Ofen des Salons saß, der mit glühenden Kohlen gefüllt war.“

Sogar auf ein gar nicht vorhandenes, nur in einer Zusammensetzung enthaltenes Substantiv wird das Relativpronomen bezogen in folgendem Beispiel: „Welch ein starker Mann“, rief Gisa mit zitternder Bewunderung, welche inzwischen mit Kiri sich in eine Fensternische zurückgezogen hatte, das auf den Garten ging.“ Ich bezweifle, daß sich bei einem so gebildeten Schriftsteller wie Spielhagen derartige Ungeheuerlichkeiten finden, die Parodie macht hier wie oft aus der Mücke einen Elefanten.

Erst wo die Herrschaft der Grammatik aufhört, beginnt das Reich des Stiles. Wie ein Schriftsteller die von der Sprache zur Verfügung gestellten syntaktischen Ausdrucksmittel gebraucht, das macht, im Verein

mit der Wortwahl, das Besondere seiner Schreibweise aus. Wenn er einzelne im Übermaß braucht, d. h. mißbraucht, spricht man von Manier, und auf sie hat es die Parodie eigentlich abgesehen. So ist zum Beispiel die Verwendung des Fragesatzes, wo es sich nicht um eine eigentliche Frage, sondern um den Ausdruck der Unsicherheit, des Zweifels handelt, durchaus grammatisch korrekt, aber der allzu häufige Gebrauch dieses billigen Mittels, die Erzählung lebendiger, dramatischer zu gestalten, wirkt schematisch, klischeehaft, und läßt sich daher leicht lächerlich machen. So parodiert K. Neumann die Marlitt, indem er höchst überflüssige Fragen aufwirft:

„Was fiel da aus seinem Auge? War ihm ein Staubkörnchen in dasselbe geraten? Oder war's eine einsame Träne?“

Spielhagens Manier, seine Personen in einer Reihe von Fragen ihre inneren Konflikte erörtern zu lassen, wird von Mauthner karikiert:

„Durfte sie ihm sagen, was sie fühlte? Durfte sie hoffen, daß er, das Ideal aller Frauen, Mädchen, Witwen und Gräfinnen, sich herablassen werde zu ihr, dem in Niedrigkeit geborenen Wesen, einer Magd? Durfte sie? Und doch! sie konnte sich nicht völlig beherrschen.“ Der Held zwischen zwei Frauen überlegt: „Wo sollte das hinaus? War denn Liebe ein Verbrechen? Sollte er Türke werden und alle beide heiraten? Auf seiner edlen Stirne wetterleuchtete es, während in seinem Gehirn sich die verschiedensten Gedanken kreuzten. Doch mußte er Gisa nicht eine Antwort geben? Was war doch der Gott der Glücklichen?“ Hier wird sogar ein Zitat in die Frageform gepreßt, zugleich eine Verspottung von Spielhagens Manier, ausgefallene Lesefrüchte bei jeder Gelegenheit anzubringen. Nicht jeder Leser wird die Antwort wissen: „Das Schweigen ist der Gott der Glücklichen“, wie Elisabeth in „Maria Stuart“ dem Mortimer erklärt. (Schluß folgt)

### Die Schweizerische Bundeskanzlei

richtete letztes Jahr an die Departemente und Abteilungen folgendes Schreiben, das auch andern Lesern zur Beachtung empfohlen sei:

Die Schreibweise von Eigenschaftswörtern als Teilen von Titeln und Namen wurde bisher sehr wenig einheitlich gehandhabt. Man schrieb z. B. in der Gesetzesammlung die „Schweize-