

# Stilfehler im Spiegel der Parodie

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sprachspiegel : Zweimonatsschrift**

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

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-420199>

## **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.

# Sprachspiegel

Mitteilungen des Deutschschweizerischen Sprachvereins

März 1951

35. Jahrgang der „Mitteilungen“ 7. Jahrg. Nr. 3

## Kurt vom Walde an sein Gritli

(Biggi Störteler, Inhaber eines Expeditions- und Warengeschäfts zu Selbwyla, im Nebenamt Schriftsteller unter dem Decknamen Kurt vom Walde, will seine Frau Gritli durch einen stilvollen Briefwechsel zu sich emporziehen und schreibt ihr von der Geschäftsreise:)

Teuerste Freundin meiner Seele!

Wenn sich zwei Sterne küssen, so gehen zwei Welten unter! Bierrosige Lippen erstarren, zwischen deren Kuß ein Gisttropfen fällt! Aber dieses Erstarren und jener Untergang sind Seligkeit, und ihr Augenblick wiegt Seligkeiten auf! Wohl hab' ich's bedacht und hab' es bedacht und finde meines Denkens kein Ende: Warum ist Trennung?? Nur eines weiß ich dieser furchtbaren Frage entgegenzusetzen und schleudere das Wort in die Waagschale: Die Glut meines Liebenswillens ist stärker als Trennung, und wäre diese die Urverneinung selbst — solange dies Herz schlägt, ist das Universum noch nicht um die Urbejahung gekommen!! Geliebte! fern von Dir umfängt mich Dunkelheit — ich bin herzlich müde! Einsam such' ich mein Lager — schlaf wohl! —

(Gottfried Keller, Die mißbrauchten Liebesbriefe)

## Stilfehler im Spiegel der Parodie

Vortrag im Verein für deutsche Sprache in Bern am 17. November 1950

von Prof. Dr. Ernst Merian, Basel

(Schluß)

Wir haben bisher im Spiegel der Parodie einzelne stilistische Fehler betrachtet, die jedem Schreiber unterlaufen können, also für den betreffenden Schriftsteller nicht eigentlich charakteristisch sind, ja, wie sich nach-

weisen ließ, manchmal vom Parodisten ungerechtfertigterweise seinem Opfer zur Last gelegt werden. Einen höheren Rang nehmen die Parodien ein, die nicht einzelne Züge herausgreifen, sondern das Gesamtbild eines Stils, wenn auch karikierend verzerrt, so doch porträtähnlich wiedergeben. Die negative Absicht, einen Autor der Lächerlichkeit preiszugeben, tritt dann zurück hinter der positiv-kritischen, seine individuelle Eigenart scharf zu erfassen. Die Parodie kann so zur wertvollen Ergänzung der Literaturwissenschaft werden. „Individuum est ineffabile,“ das Persönliche läßt sich nie in Worte fassen, weil eben die Worte als Begriffe immer etwas Allgemeines haben, in dem das Besondere wiedergeben zu wollen ein so unmögliches Unterfangen ist wie die Quadratur des Kreises. Daher kann die Literaturwissenschaft mit ihren Begriffen uns nie den Eindruck der stilistischen Eigenart vermitteln. Umgekehrt wird man bei der Lektüre eines Werkes meist so vom Gehalt gefesselt, daß man auf die Form kaum achtet. Man gibt sich unbefangen der Wirkung hin, ohne sich der Mittel bewußt zu werden, durch die sie herbeigeführt wird. So gilt auch hier die Kantische Antinomie: Begriffe ohne Anschauung sind leer, Anschauung ohne Begriffe ist blind. Die Parodie auf ihrer höchsten Stufe nun vereint Begriff und Anschauung. Ihr Verfasser macht sich zunächst einen Begriff von der besonderen Technik eines Schriftstellers, aber statt wie der Literaturhistoriker nun diese theoretische Erkenntnis abstrakt zu formulieren, läßt er sie praktisch, produktiv werden, indem er eine dem Begriff entsprechende Anschauung schafft, d. h. ein neues Werk, das nun wie in einem Brennspiegel konzentriert zeigt, was im Original über einen größeren Raum zerstreut, mit weniger Charakteristischem untermischt ist und daher dem oberflächlichen Leser nicht auffällt. Mauthner hat diese Haltung des Parodisten, die ein liebevolles Eindringen in den Gegenstand voraussetzt, sehr treffend mit der des Kindes verglichen, das seine Puppe oder Spieldose auseinandernimmt, nicht aus Zerstörungswut, sondern aus Neugier, wie das Innere, der Mechanismus beschaffen sei.

Wie der Karikaturist charakteristische Besonderheiten der äußeren Erscheinung seines Opfers durch Übertreibung ins Lächerliche zieht, so greift auch der Parodist einzelne stilistische Eigenheiten des Originals heraus, um sie zu häufen und zu steigern. Das ist um so leichter, je bewußter, absichtlicher ein Schriftsteller zu Werke geht. Natürlich ist eine

Sprache, die sich bewußt von der üblichen modernen Prosa unterscheidet wie etwa die Freytags in den „Ahnen“, verhältnismäßig leicht zu treffen und zu karikieren. Viel versteckter liegen die Besonderheiten eines Stiles, der keinerlei altertümliche oder ausgefallene Formen und Wendungen aufweist, ja sich einer besonderen Korrektheit befleißigt, wie es bei Thomas Mann der Fall ist. Jeder Leser hat wohl das Gefühl, daß dieser Schriftsteller seine eigene, unverwechselbare Sprache hat: mancher würde wohl auch ohne Namensangabe eine Seite aus den „Buddenbrooks“ oder dem „Zauberberg“ als von ihm stammend erkennen, aber es ist nicht leicht, diese gefühlsmäßigen Eindrücke begrifflich zu formulieren und in ihre Komponenten zu zerlegen. Hier kann uns nun eine gute formale Parodie wie die von Robert Neumann den Blick schärfen. Es sind zwar in ihr keineswegs alle, aber doch einige unverkennbare Züge von Thomas Manns Stil erfaßt. Ich will sie Ihnen zuerst am Original aufzeigen, und Sie werden sie dann leicht in der Parodie wiedererkennen. Die formale Parodie hat gegenüber der totalen den Vorzug der größeren Kürze, so daß ich mich hier nicht wie bei Mauthner mit einzelnen Proben begnügen muß, sondern das Ganze vorlesen kann.

Ein Philologe hat einmal zwei extreme Typen von Schriftstellern unterschieden: die Übertreiber und die Anspieler. Es ist klar, daß Thomas Mann in die zweite Gruppe gehört. Was er von seinem Helden Hans Castorp im „Zauberberg“ sagt, gilt auch von ihm selbst, daß er „deutlichere Ausdrücke aus Diskretion vermeidet“ (II 239). Wo ein weniger diskreter Stilist einfach sagen würde: „Eine kleine Gruppe von Platten bot die Schlußszenen der ‚Aida‘“, heißt es im „Zauberberg“ (II 508):

„Eine kleine Gruppe von Platten bot die Schlußszenen des pompösen, von melodiösem Genie überquellenden Opernwerks, das ein großer Landsmann des Herrn Settembrini, der Altmeister der dramatischen Musik des Südens, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus solennem Anlaß, bei Gelegenheit der Übergabe eines Werkes der völkerverbindenden Technik an die Menschheit, im Auftrage eines orientalischen Fürsten geschaffen hatte.“ Alle Eigennamen, nicht nur Aida, sondern auch Verdi, Suezkanal, der Rhedive von Ägypten, sind hier durch Umschreibungen ersetzt. Was Thomas Mann mit der ihm eigenen Selbstironie gleich in der Einleitung sich mahnend zuruft: „einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln“, das tut er doch immer wieder

aus einer ihm offenbar natürlichen Scheu, die Dinge gerade herauszusagen, das Kind beim Namen zu nennen. Wenn er etwa dem Leser die einfache Tatsache mitteilen will, daß für die Gäste des Sanatoriums Berghof ein Grammophon angeschafft worden ist, so geschieht das auf folgenden Umwegen (II 496):

„Welche Errungenschaft und Neueinführung des Hauses Berghof war es, die unsern langjährigen Freund vom Kartentisch erlöste und ihn einer andern, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft in die Arme führte? Wir sind im Begriff, es zu erzählen, erfüllt von den geheimen Reizen des Gegenstandes und aufrichtig begierig, sie mitzuteilen. Es handelte sich um eine Vermehrung der Unterhaltungsgeräte des Hauptgesellschaftsraumes, aus nie rastender Fürsorge erfunden und beschlossen im Verwaltungsgremium des Hauses, beschafft mit einem Kostenaufwand, den wir nicht berechnen wollen, den wir aber großzügig müssen nennen dürfen, von der Oberleitung dieses unbedingt zu empfehlenden Instituts. Ein sinnreiches Spielzeug also von der Art des fernrohrförmigen Kaleidoskops und der kinematographischen Trommel? Allerdings — und auch wieder durchaus nicht. Denn erstens war das keine optische Veranstaltung, die man eines Abends — und man schlug die Hände teils über dem Kopf, teils in gebückter Haltung vorm Schoße zusammen — im Klaviersalon aufgebaut fand, sondern eine akustische; und ferner waren jene leichten Attraktionen nach Klasse, Rang und Wert überhaupt nicht mit ihr zu vergleichen. Das war kein kindliches und einförmiges Gaukelwerk, dessen man überdrüssig war und das man nicht mehr anrührte, sobald man auch nur drei Wochen auf dem Buckel hatte. Es war ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses. Es war ein Musikapparat. Es war ein Grammophon.“

Es wird also die Bedeutsamkeit einer an sich geringfügigen Mitteilung dadurch erhöht, daß sie künstlich hinausgezögert wird, daß der Schriftsteller zunächst in Rätseln spricht, den Leser auf die Folter spannt, bis endlich die Lösung wie eine Erlösung wirkt: „Es war ein Grammophon.“ Gewiß ist dies Vorgehen wohlüberlegt, denn im späteren Verlauf wird dieses Grammophon eine für Hans Castorps Schicksal entscheidende Rolle spielen, aber zunächst besteht doch für den naiven Leser ein starkes Mißverhältnis zwischen dem äußeren Umfang und dem

inneren Gewicht der Stelle. Was sich mit einem Satze sagen ließe, sagt Thomas Mann in einem ganzen Absatz — nicht, um es dann endlich doch noch kurz und schlicht zu formulieren.

Noch manierterter und fast schon an Selbstparodie streifend wirkt diese Anspielungstechnik, wenn sie gewissermaßen ins Leere stößt, weil ihr Gegenstand nur in der Phantasie des Verfassers existiert, für den Leser also überhaupt nicht vorhanden ist. Dann fühlt dieser sich auch durch die schließliche Nennung des Namens nicht befriedigt, sondern genarrt, wie ein Beschenker, der nach dem Auspacken von immer neuen Hüllen im Inneren des Paketes eine leere Schachtel finden würde. Im „Tod in Venedig“ heißt es: „Der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe vom Leben Friedrichs von Preußen; der geduldige Künstler, der in langem Fleiß den figurenreichen, so vielerlei Menschenschicksal im Schatten einer Idee versammelnden Romantepich, ‚Maja‘ mit Namen, wob; der Schöpfer jener starken Erzählung, die ‚Ein Glender‘ überschrieben ist und einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte; der Verfasser endlich (und damit sind die Werke seiner Reisezeit kurz bezeichnet) der leidenschaftlichen Abhandlung über ‚Geist und Kunst‘, deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit ernste Beurteiler vermochte, sie unmittelbar neben Schillers Raisonnement über naive und sentimentalische Dichtung zu stellen: Gustav Aschenbach also war zu L., einer Kreisstadt der Provinz Schlesien, als Sohn eines höheren Justizbeamten geboren.“

Hier hakt nun die Parodie ein, indem sie dies Mißverhältnis zwischen anspielender Umschreibung und Auflösung ins Grotteske steigert, so daß die Wirkung entsteht, die Horaz mit dem Bilde umschreibt: „Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus“ (Die Berge kreißeln, und geboren wird eine Maus.) In Robert Neumanns köstlichem Büchlein „Mit fremden Federn“ heißt es:

„Der ergraute Mentor ungezählter Befrager, der Unermüdlische, dem es geglückt war, in zäher Bewußtheit die wenig wirtliche Landschaft sich gefügig zu machen, der erfahrene Zuerkenner und väterlich gerechte Verteiler vorhandener Gelegenheit zu Rast und Erquickung, der Erzeuger endlich (und damit sind die Werke seiner Reisezeit kurz bezeichnet) jener aus Sahne bereiteten Alpenspeise, die unter dem Namen Käse Welstruf gewonnen hat: Peter Haslacher also, der Schuzhauswirt, rief der auf

glatt gehobelten Schienen edel gewählten Holzes über die Schneefläche eilends Nähergleitenden eben noch ein warnendes Wort zu, als das Unheil auch schon seinen Lauf nahm.“

Hier wird, echt parodistisch, jenes Mannsche Verfahren der anspielenden, umspielenden Umschreibung mit nachfolgender Auflösung auf Personen und Dinge angewandt, deren Alltäglichkeit in kräftigem Widerspruch steht zu der ihnen so beigelegten Wichtigkeit. Im zweiten Teil wird in ähnlich umständlicher Weise ein Vorgang geschildert, der Sturz einer Skifahrerin. Auch dafür läßt sich der Anknüpfungspunkt bei Thomas Mann selbst nachweisen. Die Ausbreitung der Choleraepidemie wird im „Tod in Venedig“ folgendermaßen geschildert:

„Erzeugt aus den warmen Morästen des Gangesdeltas, aufgestiegen mit dem mephistischen Odem jener üppig-untauglichen, von Menschen gemiedenen Urwelt- und Inselwildnis, in deren Bambusdickichten der Tiger kauert, hatte die Seuche in ganz Hindustan andauernd und ungewöhnlich heftig gewüthet, hatte östlich nach China, westlich nach Afghanistan und Persien übergegriffen, und, den Hauptstraßen des Karawanenverkehrs folgend, ihre Schrecken bis Astrachan, ja selbst bis Moskau getragen.“

Mit den gleichen syntaktischen Mitteln, absolut vorangestellten Partizipien, wie hier die allmähliche Verbreitung der Cholera, wird in unserer Parodie ein sehr viel harmloserer Vorgang, die allmähliche Ausdehnung des Unsicherheitsgefühls bei der Skifahrerin, geschildert:

„Erzeugt aus einer sanften Blendung des Auges in Verfolg der ungeahnt beschwingten Bewegung, erstanden aus einer leichten Verückung des Hirns, die das glückhafte Bewußtsein schwereloser Befreitheit auf nervlichen Bahnen zum rascher durchbluteten Herzen hinabtrug, aufgestiegen aus einer leichten Ermattung in jener Gegend des Knies, die ein nordischer Betrachter und durch ungekannt tiefe Vertrautheit gewichtiger Zeuge als die schönste des weiblichen Körpers zu bezeichnen sich nicht entbrechen zu sollen vermeint, hatte die Unsicherheit von den Schenkeln der Fahrtbeflissenen unversehens Besitz ergriffen, war höher kletternd in ungebührlich jäher Verbreitung über den untern Leib bis in die Gegend des Zwerchfells gelangt und hatte den Schwerpunkt weit hinter die Linie lotrechten Standes zurück, ja die Wankende selbst bis zu schlechtweg unmittelbarer Berührung mit dem kristallisch weißen Elemente niedergedrängt: sie saß im Schnee.“

Der Vorgang wird also zunächst in seine physiologischen Komponenten zerlegt (Blendung des Auges, Verückung des Hirns, Ermattung in der Gegend des Knies), dann in seinem Verlauf von den Schenkeln bis zum Zwerchfell verfolgt. Auch das ist eine Parodie des im „Zauberberg“ so ausgesprochenen medizinischen Interesses. Ganz ähnlich, nur nicht in dieser konzentrierten Form, schildert der Verfasser des „Zauberbergs“ die Erlebnisse seines Helden bei einer Skifahrt: „Die Blendung verhinderte jedes Erkennen der Bodengestaltung. Man sah nichts; alles verschwamm vor den Augen . . . Während sein Blick sich in der weißen Leere brach, die ihn blendete, fühlte er sein Herz sich regen, das vom Aufstieg pochte — dies Herzmuskelorgan, dessen tierische Gestalt und dessen Art zu schlagen er unter den knatternden Blitzen der Durchleuchtungskammer, frevelhafterweise vielleicht belauscht hatte . . . Den Brand seiner Miene, die eigentümliche und trunkene Mischung von Aufregung und Müdigkeit, die er spürte, duldete er mit Sympathie . . . Er empfand mit Genugtuung seine beschwingte Unabhängigkeit, sein freies Schweifen.“ Solche fast wissenschaftliche Betrachtungsweise führt zur Bevorzugung des Substantivs, des Begriffswortes, vor dem Verbum. Man nennt das Nominalstil. „Sie sank im Fahren auf das Polster zurück“ heißt in Manns Sprache: „Die Vorwärtsbewegung des Schlittens hatte ein Zurücksinken ihres Oberkörpers gegen das Polster bewirkt.“ Auch diese Manier wird in unserer Parodie auf die Spitze getrieben. Die Behutsamkeit, mit der Thomas Mann seine Aussagen verkläufelt, führt manchmal zu wahren sprachlichen Eiertänzen. Statt „mit erheblichem Kostenaufwand“ heißt es bei ihm: „mit einem Kostenaufwand, den wir nicht berechnen wollen, den wir aber großzügig müssen nennen dürfen.“ Das ist schon fast so schlimm wie Neumanns: „Jene Gegend des Knies, die ein . . . Zeuge als die schönste des weiblichen Körpers zu bezeichnen sich nicht entbrechen zu sollen vermeint.“ Auch das Subjekt, mit dem doch wohl der Autor selbst gemeint ist, wird diskret umschrieben: „Ein nordischer Betrachter und durch ungekannt tiefe Vertrautheit gewichtiger Zeuge.“ Überhaupt wird ganz in Manns Manier die direkte Bezeichnung konsequent vermieden. Im „Zauberberg“ ist wohl einmal bei der ersten Erwähnung des Schneesports von Skiern die Rede, aber im weiteren Verlauf heißt es anspielend, „die Gerätschaften, die Schneeschuhe, die langen, biegsamen Sohlen, die Schnäbel



feines Fahrzeugs, die Rufen, die langen Pantoffeln.“ Der Schnee wird bezeichnet als das stöbernde Weiß, das Flockengewimmel, die weite Leere.“ Es ist also ganz stilecht, daß der Parodist die Skier „glatt gehobelte Schienen edelgewölbten Holzes“, den Käse eine „aus Sahne bereitete Alpenspeise“ und den Schnee „das kristallisch weiße Element“ nennt. Auch die Heldin der Szene wird nicht mit ihrem Namen bezeichnet, sondern als „die Nähergleitende, die Fahrbesessene, die Wankende.“ Hier haben wir also eine ausgesprochene Stilparodie. Der Inhalt — eine Skifahrerin fällt in den Schnee — ist völlig belanglos und hat an sich keinerlei Beziehungen zu Thomas Mann. Dieselben formalen Züge könnten auch an einem ganz andern Stoff demonstriert werden, und umgekehrt: derselbe Stoff könnte in einem ganz andern Stil behandelt werden. Robert Neumann liefert uns selbst dafür den Beweis: er hat die in dieser Parodie karikierten Stilelemente Thomas Manns mit einem völlig andersgearteten Stoff, der Geistererscheinung im „Hamlet“, verbunden, und er hat das gleiche Thema, den Sturz in den Schnee, in einem völlig andern Stil, nach Georg Herrmann, behandelt. Das erste Beispiel zeigt, wie schematisch im Grunde eine Parodie gearbeitet ist. Mit genau den gleichen einem Autor entnommenen Ingredienzien wird eine pikante Sauce angerichtet, die nun über jeden Braten gegossen werden kann. Kennt man das Rezept, so lassen sich beliebig viele Parodien anfertigen.

Die Parodie ist aber nicht nur, wie wir zu zeigen versucht haben, ein scharf geschliffenes Vergrößerungsglas, das uns die Eigenarten oder Unarten eines Schriftstellers besser erkennen läßt, sondern Ausdruck einer engen Verbundenheit mit der literarischen Tradition — sonst könnte sie weder geschrieben noch verstanden werden — und so gerade ein Zeichen von Kultur. Thomas Mann, selbst ein Meister der Ironie und Parodie, läßt in seinem Roman „Lotte in Weimar“ Goethe den Plan zur Klassischen Walpurgisnacht folgendermaßen umschreiben: „Parodie = über sie sinne ich am liebsten nach . . . fromme Zerstörung, lächelnd Abschiednehmen, bewahrende Nachfolge, die schon Scherz und Schimpf. Das Geliebte, Heilige, Alte, das hohe Vorbild auf einer Stufe und mit Gehalten wiederholen, die ihm den Stempel des Parodistischen verleihen.“ Und so darf man jenem pathetischen moralischen Verdammungsurteil, mit dem Schiller die Parodie belegt: „Es liebt die Welt das Strahlende

zu schwärzen und das Erhabne in den Staub zu ziehn“ die ironisch-ästhetische Rechtfertigung entgegenhalten, mit der Thomas Manns Goethe sie verteidigt und zugleich ihre geringe Beliebtheit beim deutschen Publikum psychologisch erklärt: „Kein Deutscher lächelt über das Vortreffliche. Die schauen grimmig drein dabei, weil sie nicht wissen, daß Kultur Parodie ist, Liebe und Parodie.“

Möchte es mir heute abend gelungen sein, Sie vom grimmmigen Dreinschauen bei Parodien zu diesem kulturbewußten Lächeln bekehrt zu haben!

Ernst Merian-Genast

### Zu „darohne“

In dem Büchlein „Darohne“ erklärt N. D. Scarpi, das merkwürdige Wort sei von seinem zehnjährigen Jungen gebildet worden, und fährt fort: „Es ist eine streng logische Konstruktion, ein berechtigter Gegensatz zu ‚damit‘, und zur Benützung empfohlen, um so mehr, als es, wie mir mein wohlwollendster und belesenster Leser versichert, schon einmal existierte und im Grimmschen Wörterbuch geführt wurde — viele gute Autoren benützten es — und als es sich, wie ich von einem andern Fachmann erfuhr — man glaubt gar nicht, wie gründliche Forschungen der Feuilletonist betreiben muß — im Baslerischen noch erhalten hat.“ Schade, daß der Verfasser dieses zerhackten Satzes nicht noch ein bißchen gründlicher nachgeforscht und etwa das Idiotikon zur Hand genommen hat. Daraus wäre ihm klar geworden, daß der Ausdruck im oberdeutschen Schrifttum, namentlich des 16. Jahrhunderts, aber auch später dann und wann auftaucht, daß er sich nicht nur im Baslerischen, sondern in verschiedenen Schweizer Mundarten erhalten hat, daß man nach der Meinung der Zürcher Oberländer die Menschen mit all ihren Unvollkommenheiten hinnehmen oder dann eben „dro si“ (auf ihre Gesellschaft verzichten) muß, und daß der Innerhödler sein Pfeisichen raucht und einfach „nüid dro si“ kann. Grimm stellte 1860 fest, es sei im Alt- und Mittelhochdeutschen nicht nachzuweisen; in der neueren Umgang- und Kanzleisprache komme es wohl vor, „in der heutigen Schriftsprache selten“. Er bringt bloß drei Beispiele aus der Zeit um 1800, je eines von Lenz, Falk, Fichte. Mir selber ist das Wort in den Briefen des 1824 verstorbenen Philologen Friedrich August Wolf begegnet. „Ew. Wohl- und Hochedelgebornen“, schreibt dieser, „darf ich nicht erst weit-