

Zeitschrift: Sprachspiegel : Zweimonatsschrift
Herausgeber: Schweizerischer Verein für die deutsche Sprache
Band: 2 (1946)
Heft: 2

Artikel: C.F. Meyer als Meister der Sprache : ein Blick in seine stilistische Werkstatt (Fortsetzung folgt)
Autor: Merian-Genast, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-419991>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SprachSpiegel

Mitteilungen des Deutschschweizerischen Sprachvereins

Hornung 1946

2. Jahrgang Nr. 2

30. Jahrgang der „Mitteilungen“

C. F. Meyer als Meister der Sprache Ein Blick in seine stilistische Werkstatt

Vortrag, gehalten im Verein für deutsche Sprache in Bern am 19. Oktober 1945.
Von Ernst Merian-Genast.

Die sprachliche Erziehung, wie sie unser Verein anstrebt, kann sich nicht nur zum Ziele setzen, ein reines und richtiges Deutsch zu lehren, d. h. überflüssige Fremdwörter und grammatische und stilistische Fehler zu bekämpfen; das sind doch nur Voraussetzungen für die Inangriffnahme der eigentlichen Aufgabe: die Entwicklung eines guten Stils. Aber gibt es dafür überhaupt Regeln und Lehren, ist guter Stil nicht immer eigener, persönlicher Stil? Gewiß, und doch bestehen auch dafür, wie für jede Kunst, strenge Forderungen, entschiedene Gesetze. „Nur das Halbvermögen“, sagt der Leiter der pädagogischen Provinz in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, „wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit zu beschönigen.“ Gerade das Genie, das angeborene Talent, begreift am ersten die Notwendigkeit fester Regeln, leistet ihnen am willigsten Gehorsam. Die Meister der Kunst sind daher auch auf dem Gebiete des Stils die besten Lehrer, nicht durch ihre Werke, denn die sind unNachahmlich, sondern durch ihre Arbeit, die uns Vorbild und Ansporn sein kann. Ein Blick in die Werkstatt des Meisters zeigt dem Schüler die Wirksamkeit jener formenden Kräfte, die auch sein Streben bestimmen

müssen. Aber während der bildende Künstler, der in seinem Atelier malt und meißelt, sich bei der Arbeit beobachten lässt, vollzieht sich das Schaffen des Dichters viel mehr im Verborgenen. Nur die letzte Stufe einer langen Entwicklung vom ersten Entwurf bis zum vollendeten Werk, die Verbesserung der Handschrift oder des ersten Druckes, ist unter Umständen der Öffentlichkeit zugänglich. Um so wertvoller sind diese seltenen Zeugen stilistischer Bemühungen für die Erkenntnis jener sicherer Grundsätze, die auch uns bei der Suche nach einem guten Stil leiten können.

Das haben gerade die Meister selbst erkannt und betont. Lessing schreibt anlässlich der Änderungen in der zweiten Ausgabe des „Moses“: „Veränderungen und Verbesserungen, die ein Dichter wie Klopstock in seinen Werken macht, verdienen nicht allein angemerkt, sondern mit allem Fleiße studiert zu werden. Man studiert in ihnen die feinsten Regeln der Kunst; denn was die Meister der Kunst zu beobachten für gut finden, das sind Regeln.“ Und Goethe behauptet, „dass ein verständiger, fleißiger Literator durch Vergleichung der sämtlichen Ausgaben unseres Wielands allein aus den stufenweisen Korrekturen dieses unermüdet zum Besseren arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks würde entwickeln können.“

Merkwürdigerweise sind diese Empfehlungen bisher wenig beobachtet worden. Es gibt meines Wissens im Deutschen kein Gegenstück zu dem französischen, von der Akademie preisgekrönten Buch von Antoine Albalat: „Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains.“ (Paris, Armand Colin 1923.) Vielleicht röhrt dies daher, dass wir eher eine Vorliebe für das Natürliche, Ursprüngliche haben und daher die Verbesserungen der Dichter fast als Verschlechterungen betrachten. Das mag für die Dichtung der wenigen gelten, für die Prosa der meisten ist jedenfalls das bewusste Prüfen und Feilen unerlässlich. Je weniger ein Schriftsteller der Eingebung, je mehr er der Arbeit verdankt, desto besser eignet er sich daher als Führer zum guten Stil. Von ihm dürfen wir sagen, wie die seligen Knaben von Faust: „Doch dieser hat gelernt, er wird uns lehren.“

Einen solchen Meister und Lehrer der Sprache möchte ich Ihnen in C. F. Meyer zeigen. Es gibt wohl kaum einen Dichter, dessen erste Entwürfe so weit von der endgültigen Fassung entfernt sind. Für die Ge-

dichte läßt sich dieses allmähliche Fortschreiten zur Vollendung an vielen Beispielen ganz genau verfolgen. Zwei Monographien von H. Moser (Wandlungen der Gedichte C. F. Meyers, Leipzig 1900) und H. Kröger (C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, Palästra XVI, 1901) sind diesen Umformungen im einzelnen nachgegangen. Aber dabei handelt es sich vor allem um Probleme der dichterischen Gestaltung, also um Dinge, die mit dem besondern Ausdruckswillen des Künstlers zusammenhängen und aus denen sich daher keine allgemeinen Stilregeln ableiten lassen. Für unsern Zweck kommen nur die Prosawerke in Frage, und hier liegen die Voraussetzungen leider nicht so günstig. Weder Entwürfe noch Handschriften sind uns erhalten; wir sind auf den Vergleich zwischen den ersten Drucken in Zeitschriften und den Buchausgaben angewiesen. Aber gerade daß der Dichter bis zuletzt noch an seinem Text ändert und was er daran ändert, ist besonders ausschlußreich. Eine lange Arbeit des Besserns und Feilens lag gewiß schon hinter ihm, ehe er das Manuskript in Druck gab. Manches wird auch noch während der Korrektur „retuschiert“ worden sein, wie Meyer selbst es nannte. (Brief an Haessel.) Aber auch diese durchkorrigierte, der Öffentlichkeit schon vorliegende Fassung ist noch keineswegs die endgültige. „Genug ist nicht genug“ scheint auch der Wahlspruch des Stilisten Meyer zu sein, und dieses unermüdliche Bessern ist ihm keineswegs eine Last, sondern eine Freude: „Schlagen Sie sich doch aus dem Kopf“, schreibt er seinem Verleger Haessel, „daß ich mich mit den Änderungen quäle, im Gegenteil, es ist für mich ein Genuß, immer wieder den vollendeteren Ausdruck zu suchen.“ (An Haessel, Briefe II 144.) Eine vollständige Vergleichung der Erstdrucke der Novellen in der „Deutschen Rundschau“ mit der ersten Auflage der Buchausgabe, die Erich Schmidt seinerzeit vornahm, ergab für die „Hochzeit des Mönchs“ 750 Änderungen, für „Plautus im Nonnenkloster“ etwa 50, für die „Richterin“ gegen 110. Für den „Jürg Jenatsch“, der zuerst 1874 in der heute schwer zugänglichen Zeitschrift „Die Literatur“ erschien, habe ich meines Wissens zum erstenmal die Vergleichung durchgeführt. Die Änderungen sind hier nicht nur häufiger, sondern auch einschneidender als in den Novellen. Wir wollen nun versuchen, ob wir durch Ordnung und Deutung dieses reichen Materials gewisse Gesetze erschließen können, die nicht so sehr die persönliche Eigenart von C. F. Meyers Stil, der als solcher einmalig und unnachahmlich

ist, als das Wesen des guten Stils überhaupt bestimmen. Meine Einstellung ist also verschieden von der Eduard Korrodis, der in seinen „C. F. Meyer-Studien“ (1912) als erster und so viel ich sehe bisher einziger es unternommen hat, die verschiedenen Lesarten der Novellen stilistisch auszuwerten. Ihm kam es darauf an, „die persönlichen Ausdrucksgrade des Dichters zu charakterisieren, den Stilstudius aus dem Mittelpunkt der Persönlichkeit zu erlauschen und abzuleiten“. Demgegenüber ist mein Ziel nicht literarhistorisch, sondern pädagogisch: ich möchte im Meister den Lehrer, in Meyers Ringen um sprachliche Vollendung das Vorbild für unsere eigene Arbeit zeigen.

Kürze und Abwechslung des Ausdrucks

Die einfachste Form des Verbesserns ist das Streichen. Und doch fällt sie einem gemeinhin schwer. Man hängt an jedem Wort, das man geschrieben hat, und um so mehr, je mehr Mühe man darauf verwendet hat, es zu finden. Goethe sagt einmal lachend zu Eckermann: „Man muß ein alter Praktikus sein, um das Streichen zu verstehen“, und röhmt Schiller, der ein pomposes Gedicht von 22 Strophen auf sieben reduziert habe, ohne daß es dabei verlor. Vielmehr enthielten diese sieben Strophen noch alle guten und wirksamen Gedanken jener 22. C. F. Meyer hat diesen Rekord Schillers noch gebrochen: „Die Dioskuren“, in der Handschrift der „Bilder und Balladen“ 24 achtzeilige Strophen, sind in den „Gedichten“ zu neun Distichen zusammengeschrumpft. Kein Wunder, daß er sich auch in seiner Prosa an die klassische Forderung Winckelmanns hält: nichts mit zwei Worten zu sagen, was mit einem gesagt werden kann. Er selbst ist besonders bei den Franzosen in die Schule der Prägnanz gegangen. Unvergeßlich blieb ihm das geistvolle Paradoxon Pascals, dieser Brief sei nur deshalb so lang ausgefallen, weil ihm die Zeit gefehlt habe, ihn kürzer zu machen.*.) So fahndet er auch noch in den Erstdrucken auf überflüssige Wörter, ja Silben:

Der Steigbügel wird zum Bügel, Nebenumstände zu Umstände, Steinbank zu Bank, Jammerlaut zu Laut, Liebreiz zu Reiz („Hochzeit des Mönchs“).

*) Er zitiert es aus dem Gedächtnis in einem Briefe an die Redaktion der „Gegenwart“ (15. Sept. 1873, Br. II. 439).

Den Satz La Rochefoucaulds: „Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits: tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu“, lässt er mit fühlbarem Anachronismus seinen Dante zuerst so wiedergeben: „Jeder spricht von Geister erscheinungen, doch wenige haben die Rei gesehen.“ Die endgültige Fassung macht sich von dieser wörtlichen Übersetzung frei: „Jeder spricht von Geistern, doch wenige haben sie gesehen.“

Aus dem „Ausdruck triumphierender Freude über eine gelungene List“ wird „Ausdruck triumphierender List“, denn was ist Triumph anderer als Freude über das Gelingen?

„Darf Astorre länger leben“ klingt fast matt gegenüber dem drohenden: „Darf Astorre leben?“

In all diesen Fällen waren die gestrichenen Ausdrücke überflüssig. Etwas anders liegt folgender Fall: „Sein Gesicht war ebenso ruhig als die Maske, die den frischen Quell in den Brunnen sprudelte“, fürzt der Dichter: „ruhig wie die Maske des Brunnens“. Liegt hier nicht ein Verlust an anschaulichkeit vor? Gewiss, aber der Vergleich soll ja nur die Ruhe, das Unbewegte von Ezzelins Gesicht malen. Der Hinweis auf die Bewegung des Wassers, so untrennbar sie zum Eindruck des Brunnens gehört, lenkt hier vom Wesentlichen ab.

Wo keine Auslassung möglich ist, erreicht C. F. Meyer oft durch einfache Zusammenziehung zweier Wörter in einer größere Gedrängtheit:

So wird aus der „Pflicht des Vaters“ die „Vaterpflicht“, aus dem „gedämpften Schall der Flöten und Clarinen“: „gedämpfter Flötenschall“, „die gebrochene Treue“: der „Treubruch“, „er machte mit der Hand eine Bewegung“: „er bewegte die Hand“, „das Lob zur Wahrheit machen“: „verdienen“, „der in Aussicht genommene Feldzug“: „der geplante“, „schüchtern und traurig in der Ferne stehend“: „in schüchterner Entfernung“.

Oft wird ein Zeitwort des Sagens durch einen etwas bestimmteren Ausdruck ersetzt und so eine Umstandsbestimmung eingespart: „Der Alte schrie mit einem mißtonigen Gelächter“: „lachte mißtonig“, „er sprach eifrig“: „er eiferte“, „er fiel schluchzend auf die Knie und rief“: „sank auf die Knie und schluchzte“.

Einschneidender sind Kürzungen, die zugleich den Satzbau vereinfachen: „und als wollte er auf der Stelle diese Behauptung erklären“: „zum Beweise dessen“, „wo mir einmal etwas gezeigt wurde und ich es versprochen erhalten habe“: „... und zugesagt wurde“, „alles schob er in den Busen und behielt nur die Bulle in der Hand“: „außer der Bulle“, „das Selbstgespräch, das der zurückkehrende Alstorre mit sich führte“: „des zurückkehrenden Alstorre“, „der gute Wille, seine Lust, ob sie himmlisch oder irdisch sei, zu überwinden“: „seine himmlische oder irdische Lust tapfer zu überwinden“, „er meinte, das Gesuch erfüllen zu müssen“: „er willfahrte dem Gesuch“; „seine Unabhängigkeit an den Tyrannen, mit welchem er, wenn dieser fiel, zugrunde gehen mußte“: „bei dessen möglichem Falle der treue Diener mit zugrunde gehen mußte“.

Wie Streichung, bestimmtere Wortwahl und Vereinfachung des Satzbaus zusammenwirken, um den Ausdruck zugleich zu glätten und zu straffen, möge folgendes Beispiel zeigen:

„Er tat einen Schritt rückwärts, wie ein Träumender, welcher auf einer Turmhöhe steht, deren Geländer plötzlich in der Luft zerfließen“: „er tat einen Schritt rückwärts, als stünde er auf einer Turmhöhe und sähe das Geländer plötzlich weichen.“

Wie jedes Stilgesetz, hat aber auch das der Kürze keine unbedingte Gültigkeit. Die Verständlichkeit, die Anschaulichkeit darf nie zu kurz kommen. Wo das geschehen ist, scheut sich der Dichter nicht, die ursprüngliche Fassung zu erweitern. Das ist besonders beim „Jürg Jenatsch“ häufig der Fall. In diesem ersten großen Prosawerk ringt der Dichter noch um die volle Herrschaft über sein Instrument, darum sind hier die Änderungen besonders lehrreich.

Pater Pankraz kollektiert in der ersten Fassung einfach „für die Verschütteten von Plurs“. Bei der Nachprüfung sagt sich der Dichter, daß denen ja nicht mehr zu helfen sei, und schreibt genauer, wenn auch umständlicher: „für die verarmten Überbliebenen eurer verschütteten Stadt Plurs“. Oder Jürg Jenatsch und Waser schreiten durch die Torhalle des Gasthofes am „umringten Wirt“ vorüber. Diese Hieroglyphe wird zu einem lebendigen Gemälde ausgeführt: „am Wirte, der von einem dichten Kreise von Bauern umringt war, welche ihm die geleerten Krüge entgegenstreckten“. Ein Handlungsablauf, der zuerst mit dem Zeitraffer zusammengedrängt war, wird nun mit der Zeitlupe vorgeführt: „Zu-

gleich drückte er sein Pistol auf ihn ab, aber die Waffe versagte": „Er drückte los, der Hahn schlug nieder, ein Pulverblitz flammte auf der Zündpfanne, doch der Schuß versagte.“

Besonders die Fürwörter erreichen die Kürze auf Kosten der Anschaulichkeit und werden daher zum großen Vorteil eines farbigen Stils durch Hauptwörter ersetzt. Eine der eindrucksvollsten Stellen in „Jürg Jenatsch“ ist der Traum des Helden, in dem er einem Astrologen den Dolch auf die Brust setzt, um sein Schicksal zu erfahren. Der zeigt ihm den Herzog Rohan mit den Worten: „Hier ist es.“ Es klingt wie eine Übersetzung des Französischen: „Le voici.“ In der Tat ist das Motiv, wie ich früher gezeigt habe *), dem Roman „Cinq Mars“ von Alfred de Vigny entnommen, in dem der Held mit dem Degen eine Seite seines Breviers aufschlägt, weil nach altem Alberglauben der erste, der nach der Lektüre eintritt, einen großen Einfluß auf die Zukunft des Lesers haben wird. Als nachher der Pater Josef die Türe öffnet, murmelt Cinq Mars: „Ah, c'est donc lui.“ Ist es nicht, als klängen diese Worte in der ersten Fassung des „Jürg Jenatsch“ noch nach? Wie viel eindrücklicher lautet der Spruch später: „Dieser ist dein Schicksal.“

Wiederholt lässt sich diese Ersetzung des Fürworts durch das anschauliche „Mot propre“ beobachten:

„Die Züge des Bündners hatten sich nicht im mindesten verändert. Jetzt aber ging etwas Seltsames auf ihnen vor“: „auf dem ernsthaft gleichmütigen Gesichte“.

Der Künstler, der Tizians Altarblatt in der Madonna dei Frari zeigt, macht die Besucher auf eine wundersame Eigenschaft der durchsichtigen braunen Augen der jüngsten Pesaro aufmerksam: „Diese zaubervollen Blicke richten sich unverwandt auf mich, von woher ich immer das süße kleine Fräulein beschau. Sie begrüßen mich, wenn ich zum Altar trete, und wohin ich immer geschäftig mich wende, sie verlassen mich niemals.“

Kein Leser wird hier an dem Fürwort Anstoß nehmen, aber der Dichter empfindet das Bedürfnis, die Augen noch einmal zu beschwören, und ersetzt das letzte „sie“ durch „die leuchtenden Sterne“.

Dieser Fall führt auf eine neue Schwierigkeit. Es geht nicht an, einfach für das Fürwort das vorhergehende Hauptwort einzusetzen, denn

*) C. F. Meyer und das französische Formgefühl, Trivium I, 15 ff. 1943.

das ergäbe eine eintönige Wiederholung. Hier war „Augen“ bereits einmal durch „Blöke“ vertreten. Es galt also, ein zweites Synonym zu finden. Der Stümper entgeht diesem Fehler nur um den Preis eines andern: er vermeidet die Skylla der Eintönigkeit, um der Charybdis der Abstraktion zum Opfer zu fallen. Entweder er wiederholt bis zum Überdrüf „Jürg Jenatsch“, oder er weicht in ein nichtssagendes „er, ihn“ oder gar ein papierenes „derselbe, dieser, der letztere“ aus. Der Meister versteht es, aus der Not eine Tugend zu machen. Der Zwang, immer neue Bezeichnungen für dieselbe Person zu finden, führt ihn zu verschärfter Beobachtung, die bald diese, bald jene Seite oder Beziehung an ihr hervortreten lässt, wie es der Zusammenhang erfordert. Denn nie setzt er aufs Geratewohl irgendeine billige Umschreibung, immer fügt sich der Ausdruck als notwendige Ergänzung in den Satz, wie ein fehlender Stein in ein Mosaik. Nehmen wir einen beliebigen Absatz aus dem „Jürg Jenatsch“:

„So trat er dem Herzog immer näher, der sich freudig bewußt war, diesen bedeutenden Geist aus dem Dunkel gezogen und durch seinen Einfluß entwickelt zu haben. Oft mußte Rohan sich wundern, wie willig und streng der unbändige Grisonne der Kriegszucht sich unterwarf, und, was er ihm besonders hoch anrechnete, mit welch unbedingtem Vertrauen er jede besorgnisvolle Äußerung über das letzte Ergebnis des Krieges und die Zukunft Bündens unterließ, ja vermied.“

Hier findet man treffliche Beispiele für Pascals Stilregel: „Il y a des lieux où il faut appeler Paris Paris, et d'autres où il la faut appeler capitale du royaume.“ Der Herzog Rohan wird einfach mit Namen genannt, denn nicht er, sondern Jürg Jenatsch steht im Mittelpunkt des Interesses, aber wie der Scheinwerfer bald die eine, bald die andere Seite der Bühne beleuchtet, je nachdem, wo der Schwerpunkt des Geschehens liegt, so lassen die Umschreibungen bald die eine, bald die andere Seite im Wesen des Obersten hervortreten. Das Dunkel erscheint schmählich für einen bedeutenden Geist; die Kriegszucht besonders lobenswert bei dem unbändigen Grisonen. Nur für die letzte Äußerung von Jürgs Wesen, die erstaunliche Gleichgültigkeit gegenüber der Zukunft Bündens, tritt das blasse Fürwort „er“ als Träger auf, das ja freilich seinerseits auf den „unbändigen Grisonen“ zurückweist. Aber die Beziehung scheint dem Dichter doch nicht klar genug, zumal kurz vor-

her „er“ Rohan vertritt, und so bessert er: „der vormalige bündnerische Volksführer“, wobei nun für den aufmerksamen Leser auch hier der Gegensatz zwischen Jürgs Wesen und Verhalten deutlich wird.

Diese Kunst der Abwechslung ist gewiß nicht ohne längeres Suchen und Bessern erreicht worden, doch bieten gerade dafür die Korrekturen wenig Beispiele, ein Zeichen, wie streng der Dichter es damit schon bei der Durchsicht der Handschrift genommen haben muß.

Wo Fausch von Wasers heikler diplomatischer Mission in Venedig spricht, ist der bloße Name das erstemal durch das humoristische „der Fuchs“, das zweitemal durch das ironische „ihr braver Kanzler“ ersetzt worden.

Die Korrekturen zeigen immer wieder, wie gewissenhaft der Dichter die Wiederholung meidet. In vielen Fällen, wo ein Grund für die Änderung gar nicht einzusehen ist, entdeckt man bei genauem Hinsehen oder besser Hinhören, daß in geringerem oder größerem Abstand daselbe Wort oder auch nur derselbe Klang wiederkehrt.

„Die jüngeren Kinder des Hauses, welche das untere Ende der Tafel eingenommen und in ehrerbietiger Stille ihr Essen stehend verzehrt hatten, waren beurlaubt worden.“

In der Buchfassung heißt es: „in bescheidener Stille“, weil der nächste Satz beginnt: „An dem Ehrenplatz.“

In der „Hochzeit des Mönchs“ hieß es zunächst: „Er ließ das Schwert in die Scheide an seiner Seite zurückfallen.“ Meyer setzt für „Seite“ „Hüfte“, um den Gleichklang zu vermeiden, obwohl das Wort hier ungewohnt wirkt.

Wo der bei der Korrektur eingesetzte Ausdruck seinerseits wiederkehrt, beseitigt der Dichter fast immer diese neu entstehende Wiederholung; ein Beispiel für viele:

„Erwache, Traumwandler, redete der zurückgekehrte Alscanio, welcher die letzte schwärmerische Rede des Mönchs belauscht hatte.“

Hier lag es nahe, „redete“ durch „rief“ zu ersetzen. Aber drei Zeilen weiter hieß es: „Astorre, du bist von Sinnen, rief er ihn an.“ So zog die erste Korrektur eine zweite nach sich: „sprach er ihn an“.

(Fortsetzung folgt)