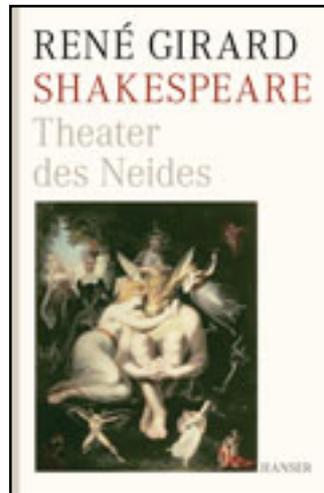


HANSER



Leseprobe

René Girard

Shakespeare

Theater des Neides

Übersetzt aus dem Englischen von Wiebke Meier

ISBN: 978-3-446-23650-9

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-446-23650-9>

sowie im Buchhandel.

Inhalt

Einleitung	11
<i>Kapitel 1</i>	
Des Lobs freut sich die Liebe Valentine und Proteus in <i>Die beiden Veroneser</i>	21
<i>Kapitel 2</i>	
Der Neid auf solch ein köstlich Gut Collatine und Tarquinius in <i>Die Schändung der Lukretia</i>	43
<i>Kapitel 3</i>	
Der Lauf wahrer Liebe Die vier Liebenden in <i>Ein Mittsommernachtstraum</i>	56
<i>Kapitel 4</i>	
O lehrt mich, wie Ihr blickt Helena und Hermia in <i>Ein Mittsommernachtstraum</i>	73
<i>Kapitel 5</i>	
Ihrer aller Geist umgestaltet Die Genese des Mythos in <i>Ein Mittsommernachtstraum</i>	90
<i>Kapitel 6</i>	
Mehr als Bilder der Phantasie Die Handwerker in <i>Ein Mittsommernachtstraum</i>	102

Kapitel 7

Ein Ganzes voll Bestand

Theseus und Hippolyta in *Ein Sommernachtstraum* 116

Kapitel 8

Liebe mit fremden Augen

Mimetische Wortspiele in *Ein Sommernachtstraum* 124

Kapitel 9

Liebe durch Hörensagen

Mimetische Strategien in *Viel Lärm um nichts* 136

Kapitel 10

Liebe du ihn, weil ich es tue

Die Pastorale in *Wie es euch gefällt* 155

Kapitel 11

Der Spiegel nicht, Ihr seid es, der ihr schmeichelt

Selbstliebe in *Wie es euch gefällt* 167

Kapitel 12

O welch ein Maß von Hohn sieht schön aus

Selbstliebe in *Die zwölfte Nacht* 176

Kapitel 13

Es ist mir nun so süß nicht wie vorher

Orsino und Olivia in *Die zwölfte Nacht* 185

Kapitel 14

Ein trauernd Mädchen bei den lust'gen Griechen

Die Liebesaffäre in *Troilus und Cressida* 198

<i>Kapitel 15</i>	
Lüsternheit und Krieg	
Die Subversion des mittelalterlichen Dramas <i>Troilus und Cressida</i>	220
<i>Kapitel 16</i>	
Die Blicke jener Männer	
Machtspiele in <i>Troilus und Cressida</i>	229
<i>Kapitel 17</i>	
O Pandarus!	
<i>Troilus und Cressida</i> und der universale Mittelsmann	246
<i>Kapitel 18</i>	
Bleiches und blutloses Nacheifern	
Die Stufungskrise in <i>Troilus und Cressida</i>	258
<i>Kapitel 19</i>	
Der Vater sollte wie ein Gott Euch sein	
Die Stufungskrise in <i>Ein Mittsommernachtstraum</i>	269
<i>Kapitel 20</i>	
Verderbliches Gegenteil	
Die Stufungskrise in <i>Timon von Athen</i> und anderen Dramen	279
<i>Kapitel 21</i>	
O Verschwörung!	
Mimetische Verführung in <i>Julius Caesar</i>	297
<i>Kapitel 22</i>	
Innre Wut und wilder Bürgerzwist	
Polarisierende Gewalt in <i>Julius Caesar</i>	309

<i>Kapitel 23</i>	
Das große Rom soll saugen belebend Blut	
Der Gründungsmord in <i>Julius Caesar</i>	320
<i>Kapitel 24</i>	
Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter, Caius	
Das Opfer in <i>Julius Caesar</i>	336
<i>Kapitel 25</i>	
Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter	
Opferzyklen in <i>Julius Caesar</i>	353
<i>Kapitel 26</i>	
Ein allgemeiner Wolf und eine allgemeine Beute	
Der Gründungsmord in <i>Troilus und Cressida</i>	364
<i>Kapitel 27</i>	
Süßer Puck!	
Der Entschluß zum Opfer in <i>Ein Sommernachtstraum</i>	375
<i>Kapitel 28</i>	
Um die Weisesten zu fangen	
Die Ambivalenz des Opfers in <i>Der Kaufmann von Venedig</i>	
und <i>Richard III.</i>	389
<i>Kapitel 29</i>	
Glaubst du an deine eigene Theorie?	
»Französische Dreiecke« in James Joyce' Shakespeare	410
<i>Kapitel 30</i>	
Hamlets langweilige Rache	
Vergeltung in <i>Hamlet</i>	434

<i>Kapitel 31</i>	
Soll man die heil'gen Tempel niederreißen? Begehren und Tod in <i>Othello</i> und anderen Dramen	465
<i>Kapitel 32</i>	
Du liebst sie, weil du weißt, daß sie mich liebt Rhetorische Figuren in den <i>Sonetten</i>	476
<i>Kapitel 33</i>	
Ein Werkzeug, Euch anzuketten <i>Das Wintermärchen</i> (Akt I, Szene 2)	493
<i>Kapitel 34</i>	
Du koaktive Kunst! Eifersucht in <i>Das Wintermärchen</i>	502
<i>Kapitel 35</i>	
Weder Bosheit noch Veranlassung Die Erbsünde in <i>Das Wintermärchen</i>	512
<i>Kapitel 36</i>	
Und Eurem Schatten will ich liebend huldigen <i>Das Wintermärchen</i> (Akt V, Szenen 1 und 2)	522
<i>Kapitel 37</i>	
Wirft nicht der Stein mir vor, ich sei mehr Stein als er? <i>Das Wintermärchen</i> (Akt V, Szene 3)	534
<i>Kapitel 38</i>	
Sie nehmen Eingebung an, wie die Katze Milch schleckt Selbstsatire in <i>Der Sturm</i>	549
Register	367

Einleitung

Angesichts Tausender von Büchern über Shakespeare in den Regalen unserer Bibliotheken sollte jeder, der sich daran macht, ein neues zu schreiben, mit einer umfangreichen Rechtfertigung beginnen. Meine Entschuldigung ist die ganz gewöhnliche: eine unbezähmbare Liebe zum Gegenstand. Allerdings wäre es unaufrichtig, wenn ich behauptete, daß diese Liebe so grund- und körperlos ist, wie Immanuel Kant in seinen Schriften zur Ästhetik empfiehlt.

Meine Arbeit über Shakespeare ist mit allem, was ich geschrieben habe, angefangen bei einem Aufsatz über fünf europäische Romaniers, aufs engste verknüpft. In diese fünf war ich so gleichmäßig und unparteiisch vernarrt, daß ich in seliger Unkenntnis der literarischen Mode, die von den Literaturkritikern herrisch verlangt, bei den von ihnen ausgewählten Autoren nach dem zu suchen, was sie absolut »singulär«, »einzigartig«, »unerreichbar« und »unvergleichlich« macht – mit anderen Worten: was sie von allen anderen Autoren unterscheidet –, auf die Möglichkeit spekulierte, meine fünf Romanautoren könnten etwas gemeinsam haben. Sicher ein schockierender Gedanke, doch der Einsatz zahlte sich – zumindest in meinen Augen – aus; ich entdeckte etwas und bezeichnete es als »mimetisches Begehren«.

Wenn wir an Phänomene denken, in denen Nachahmung eine Rolle spielen könnte, nennen wir Dinge wie Kleidung, Gewohnheiten, Gesichtsausdruck, Sprache, Theaterspielen, künstlerische Schöpfungen usw., doch an das Begehren denken wir meistens nicht. Folglich sehen wir die Nachahmung im gesellschaftlichen Leben als eine Kraft an, die unser Zusammenleben bestimmt und

eine milde Konformität herstellt, indem einige wenige gesellschaftliche Vorbilder massenhaft reproduziert werden.

Wenn Nachahmung auch im Begehren eine Rolle spielt, wenn sie auch unseren Erwerbs- und Besitztrieb vergiftet, dann verfehlt die konventionelle Auffassung, selbst wenn sie nicht ganz falsch ist, den wichtigsten Punkt. Nachahmung führt die Menschen nicht bloß zusammen, sondern treibt sie ebenso voneinander fort. Paradoxerweise kann sie beides gleichzeitig bewirken. Individuen, die dasselbe begehren, werden durch etwas so Mächtiges geeint, daß sie die besten Freunde sind, solange sie dieses Begehren teilen können; sobald ihnen das nicht mehr möglich ist, werden sie zu den erbittertsten Feinden.

Für Shakespeare ist die ungebrochene Kontinuität zwischen Einigkeit und Uneinigkeit genauso entscheidend wie für die tragischen Dichter Griechenlands, und auch für ihn war sie eine reiche Quelle poetischer Paradoxe. Diese wichtige Quelle menschlicher Konflikte – die mimetische Rivalität – müssen Dramatiker wie Romanciers entdecken, wenn ihr Werk die Flüchtigkeit des Modischen überdauern soll, und sie müssen sie ganz auf sich gestellt entdecken, ohne die Hilfe von Philosophen, Moraltheorikern, Historikern oder Psychologen, die sich zu dem Gegenstand beharrlich ausschweigen.

Shakespeare entdeckte diese Wahrheit so früh, daß sich seine erste Annäherung ausgesprochen unreif, ja fast wie eine Karikatur ausnimmt. In seinem noch sehr jugendlichen Gedicht *Die Schändung der Lukretia* beschließt der potentielle Vergewaltiger Tarquinius, eine Frau zu vergewaltigen, der er – anders als sein Vorbild bei dem römischen Historiker Livius – nie wirklich begegnet ist; er fühlt sich allein deswegen zu ihr hingezogen, weil der Ehemann ihre Schönheit über alle Maßen rühmt. Vermutlich schrieb Shakespeare die Szene, unmittelbar nachdem er das mimetische Begehren entdeckt hatte. Er war so gepackt davon, so begierig, das dadurch konstituierte Paradox herauszustellen, daß er eine zwar nicht völlig unglaubwürdige, aber doch ziemlich beunruhigende Ungeheuerlichkeit schuf, eine völlig »blinde Vergewaltigung«, in dem Sinn, wie wir von einer »blinden Verabredung« sprechen.

Moderne Kritiker haben eine heftige Abneigung gegen das Gedicht. Was Shakespeare betrifft, so erkannte er sehr schnell (was ich selbst wohl nie gelernt habe), daß es kein sicherer Weg zum Erfolg ist, wenn man vor der Öffentlichkeit mit der roten Flagge des mimetischen Begehrens winkt. Sehr rasch wurde Shakespeares Umgang mit dem Begehren raffiniert, listig und komplex, doch er blieb konsequent, ja obsessiv mimetisch.

Shakespeare kann im Hinblick auf das mimetische Begehren so explizit sein wie unsereiner und verfügt über ein eigenes, dem unseren hinreichend nah verwandtes Vokabular, so daß man sofort weiß, was gemeint ist. Er spricht von »suggeriertem Begehren«, »Suggestion«, »eifersüchtigem Begehren«, »nacheiferndem Begehren« usw. Aber das wesentliche Wort ist »Neid«, für sich genommen oder in Verbindungen wie »neidisches Begehren« oder »neidisches Nacheifern«.

Wie das mimetische Begehren ordnet der Neid das begehrte *Etwas* einem *Jemand* unter, der sich einer privilegierten Beziehung dazu erfreut. Der Neid trachtet nach dem höheren *Sein*, das weder der Jemand noch das Etwas allein, sondern nur die Verbindung beider zu besitzen scheint. Unfreiwillig bezeugt der Neid einen Mangel an *Sein*, der den Neidischen beschämt, besonders seitdem der Stolz in der Renaissance metaphysisch überhöht wurde. Darum ist Neid die schwerste Sünde, zu der man sich bekennen kann.

Wir brüsten uns häufig damit, daß uns kein Wort mehr schokkieren könne, wie aber steht es mit »Neid«? Unsere angeblich unersättliche Lust auf Verbotenes macht kurz vor dem Neid halt. Primitive Kulturen fürchten und unterdrücken den Neid so sehr, daß sie nicht einmal ein Wort dafür haben; wir haben ein Wort und verwenden es kaum, und dieser Umstand muß etwas zu bedeuten haben. Viele Handlungen, die Neid erzeugen, verhindern wir nicht mehr, doch alles, was an seine Gegenwart mitten unter uns erinnern könnte, wird stillschweigend geächtet. Es heißt, die Bedeutung psychischer Phänomene stehe im direkten Verhältnis zum Widerstand, den sie gegenüber ihrer Aufdeckung an den Tag legen. Wenn wir diesen Maßstab sowohl auf den Neid wie auf das

Verdrängte der Psychoanalyse anwenden, wer von beiden gibt denn dann den plausibleren Kandidaten für die Rolle des am besten gehüteten Geheimnisses ab?

Wer weiß, ob die geringe Akzeptanz, die das mimetische Begehren in akademischen Zirkeln errungen hat, nicht teilweise seiner Fähigkeit zuzuschreiben ist, eher als Maske und als Substitut für das, was Shakespeare als Neid bezeichnet, zu fungieren und nicht als seine explizite Offenlegung? Um alle Mißverständnisse zu vermeiden, habe ich für den Titel meiner Untersuchung das traditionelle Wort gewählt, das provokante Wort, das strenge und unpopuläre Wort, das von Shakespeare selbst verwendete Wort – Neid.

Heißt das, es gebe keine legitime Verwendung mehr für den Begriff des mimetischen Begehrens? Das ist nicht ganz richtig. Jeder Neid ist mimetisch, aber nicht jedes mimetische Begehren ist neidisch. Neid weist auf ein einzelnes statisches Phänomen hin, nicht auf die gewaltige Matrix von Formen, zu der das Nachahmen von Konflikten in Shakespeares Händen wird.

Diejenigen, die gegenüber dem mimetischen Begehren einwenden, auf Grund seines »Reduktionismus« verarme die Literatur, verwechseln es mit einer Sammlung einschränkender Begriffe, die angeblich einen begrenzten Inhalt erzeugen. Shakespeare beantwortet den Einwand selbst, indem er für eine Figur, die das mimetische Begehren in *Die beiden Veroneser* buchstäblich verkörpert, den Namen des griechischen Gottes der Verwandlung, Proteus, wählt. In diesem frühen Drama gelingt es ihm noch nicht, alle Implikationen des Namens zu entfalten, aber in den komischen Meisterwerken, angefangen bei dem wunderbar leichtfüßigen *Mittsommernachtstraum*, tritt die »proteische« Qualität des mimetischen Begehrens offen zutage.

Das Ziel meiner Untersuchung ist, zu zeigen, daß ein Literaturkritiker Shakespeare um so gerechter wird, je »mimetischer« er im Kern ist. Sicher wird den meisten eine solche Versöhnung von praktischer und theoretischer Kritik unmöglich erscheinen. Dieses Buch will demonstrieren, daß sie sich irren. In bezug auf Shake-

spare sind nicht alle Theorien gleich: Seine Schöpfung gehorcht denselben mimetischen Prinzipien, die ich auf sein Werk anwende, und sie gehorcht ihnen *explizit*.

Shakespeare definiert das mimetische Begehren in seinen Komödien an vielen Stellen; er bezeichnet es als »Liebe, die auf der Wahl von Freunden beruht«, »Liebe mit fremden Augen«, »Liebe durch Hörensagen«. Er hat einen eigenen, unnachahmlichen Stil, Mimesis theoretisch darzustellen: diskret, gelegentlich auch versteckt – nie vergißt er, daß die mimetische Wahrheit unpopulär ist –, aber sobald man den Schlüssel besitzt, der alle Schlösser in diesem Reich öffnet, tritt sie uns übermütig und komisch vor Augen. Der Schlüssel ist nicht das alte Gerede vom »mimetischen Realismus«, von einer angeblich separaten künstlerischen Mimesis, welcher der Stachel des Konflikts gezogen wurde. Für Shakespeare gehört auch die Kunst zur giftigen Vielfalt der Nachahmungen.

Für das, was ich tue, ist der Begriff *Interpretation*, so wie er gegenwärtig verwendet wird, nicht angemessen. Meine Aufgabe ist viel elementarer. Zum erstenmal lese ich einen Text so wortgetreu, wie er bisher hinsichtlich vieler Gegenstände, die für die dramatische Literatur wesentlich sind, noch nie gelesen wurde: dazu gehören Begehren, Konflikt, Gewalt und Opfer.

Die Freude am Schreiben der Untersuchung speiste sich aus den immer wieder neuen Entdeckungen im Text, die der neomimetische Ansatz erlaubt. Shakespeare ist komischer, als wir uns das klarmachen, auf eine bitter satirische, ja zynische Weise, und steht heutigen Einstellungen viel näher, als wir je vermuteten. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß seine Intentionen unrettbar verloren seien. Seit den Zeiten der alten Neuen Kritik haben die Interpreten die Intentionen der Dichter als unzugänglich, ja belanglos abgetan. Soweit es das Theater betrifft, ist das verheerend. Ein Lustspieldichter hat *komische Effekte* im Sinn, und wenn man die nicht versteht, kann man sein Werk nicht erfolgreich aufführen.

Mit Hilfe des mimetischen Ansatzes lassen sich die »Probleme« vieler sogenannter problematischer Stücke lösen. Er ermöglicht neue Interpretationen von *Ein Mittsommernachtstraum*, *Viel*

Lärm um nichts, Julius Caesar, Der Kaufmann von Venedig, Die zwölfte Nacht, Troilus und Cressida, Hamlet, König Lear, Das Wintermärchen und Der Sturm. Er deckt die dramatische Einheit und thematische Kontinuität von Shakespeares Bühnenwerk auf. Er entdeckt große Veränderungen in seiner persönlichen Perspektive, eine Geschichte seines Œuvre, die Hinweise auf seine persönliche Geschichte liefert. Vor allem aber offenbart der mimetische Ansatz einen originellen Denker, der seiner Zeit um Jahrhunderte voraus war, der moderner war als irgendeiner unserer heutigen sogenannten Meisterdenker.

Shakespeare identifiziert die Kraft, die das differenzierte kulturelle System in bestimmten zeitlichen Abständen zerstört und wieder in einen Entstehungsprozeß zurückführt, als mimetische Krise, die er als eine Krise der *Stufung* bezeichnet. Er sieht ihre Lösung in einer kollektiven Gewalt, die jemanden zum Sündenbock macht (zum Beispiel Julius Caesar). Das Omega des einen kulturellen Zyklus ist das Alpha eines anderen. Es ist die einmütige Opferhandlung, die die sprengende Kraft der mimetischen Rivalität in die aufbauende Kraft einer opferbereiten Mimesis umwandelt, die in bestimmten zeitlichen Abständen der ursprünglichen Gewalt erneut zur Geltung verhilft, um eine Wiederholung der Krise zu verhindern.

Als strategisch denkender Dramatiker greift Shakespeare bewußt auf die Kraft des Sündenbockmechanismus zurück. Während eines Großteils seiner Karriere vereinigte er zwei Stücke in einem, indem er die unterschiedlichen Segmente seines Publikums bewußt zu zwei verschiedenen Interpretationen ein und desselben Stückes hinführte: die Leute im Parterre zu einer Erklärung auf der Grundlage des Opfers, die sich in den meisten modernen Interpretationen fortsetzt, und die Leute auf den Rängen zu einer nicht auf das Opfer bezogenen, mimetischen Erklärung.

Trotz meiner Bemühungen um kompositorische Einheit war es nicht immer möglich, die chronologische Untersuchung der Stücke mit der logischen Entfaltung des mimetischen Prozesses, der auch

ein zeitlicher ist, in Einklang zu bringen. Die Verbindung beider gelang für die Komödien leidlich, aber nach der Erläuterung von *Troilus und Cressida* zwang mich die Notwendigkeit einer logischen Darstellung, gelegentlich zwischen Stücken verschiedener Perioden hin und her zu springen. Mir wäre es lieber gewesen, wenn ich darauf hätte verzichten können.

Die Unzulänglichkeit hinsichtlich der chronologischen Ordnung ist nicht die schlimmste meiner Sünden. Nach etwa drei Viertel meiner Kapitel habe ich ein Kapitel zu James Joyce' *Ulysses* eingefügt, genauer zu Stephen Dedalus' Ausführungen über Shakespeare. Dieser Text wird meistens als irrelevant für ein Verständnis Shakespeares abgetan, doch er stellt die erste *mimetische* Interpretation von Shakespeares Werken dar, eine verblüffende Verdichtung vieler Ideen, die ich im vorliegenden Buch entfalte.

Joyce' Text hat eine sehr ungewöhnliche Eigenart: Geschickt lädt er zu einer philisterhaften Fehldeutung seiner selbst ein, die in literarischen Zirkeln immer noch vorherrscht. Dieses Täuschungsmanöver fädelt Joyce geradezu diabolisch mit Hilfe einer dramatischen Ambivalenz ein, die Shakespeares Muster zu folgen scheint. Alle künftigen Leser, die Joyce seiner Schriften nicht für wert hält, werden geschickt irregeleitet und auf den Weg von Stephens feindlichen Zuhörern geschickt; am Ende »opfern« sie den Vortragenden und seinen Vortrag.

Joyce, der meine unkonventionellen Thesen stützt, ist ein so mächtiger Verbündeter, daß ich der Versuchung nicht widerstehen konnte, ihm ein eigenes Kapitel zu widmen. Doch wo sollte das plaziert werden? Um die rechte Wirkung zu erzielen, bedurften Stephens mißverständene Donnerkeile der klärenden Tugend meiner eigenen sorgfältigen Auslegungen. Joyce mußte, eben wegen seiner Überlegenheit, auf meine eigenen Erörterungen folgen. Ich wollte ihn aber nicht als eine Art Konklusion ganz ans Ende stellen, um nicht den Eindruck zu erwecken, daß ich mit allem, was er zu Shakespeare sagt, übereinstimme. Seine schrille Frechheit ist genau das, was nötig ist, um Shakespeare aus dem Berg von humanistischen Frömmeleien und ästhetischem Brei zu retten, unter dem der

»edle Barde« jahrhundertlang begraben war; doch Joyce übersieht meiner Meinung nach im Hinblick auf die letzten Stücke etwas äußerst Wichtiges. Diese führen etwas radikal Neues ein, nämlich eine humanere, ja religiöse Note, der gegenüber der sonst so scharfsinnige Joyce vollkommen blind ist.

Schließlich entschied ich mich dafür, Joyce zwischen die Diskussionen der vielen Stücke, in bezug auf die er und ich übereinstimmen, und der sehr wenigen, bei denen wir nicht übereinstimmen, einzufügen. Doch eigentlich ist eine Lösung, die meine Analyse der Stücke unterbricht, nicht zufriedenstellend.

Ein weiteres Problem war die Auswahl der Stücke und spezifischen Szenen, die meine Diskussion am besten veranschaulichen würden. Ich hatte die Qual der Wahl. Ich wählte nicht unbedingt die reichhaltigsten Texte aus, sondern diejenigen, die für meinen Zweck die eindeutigsten waren. In der Regel stellen sie die erste Dramatisierung der mimetischen Struktur dar, die sie veranschaulichen. Die Auswahlmethode erklärt, warum die Stücke, über die ich wenig oder gar nichts sage, häufig am Ende der Periode plaziert sind, in der der Autor das besondere Genre, dem sie angehören, kultivierte – zum Beispiel *Maß für Maß* und *Ende gut, alles gut* bei den Komödien, *Macbeth* und *Antonius und Kleopatra* bei den Tragödien. Das umgekehrte trifft für die Romanzen zu – es findet sich nichts zu *Perikles*, sehr wenig zu *Cymbeline*, dagegen ziemlich viel zu *Das Wintermärchen* und etwas zu *Der Sturm*.

Die Historiendramen fehlen fast vollständig. Mir ist bewußt, daß darin sehr viel mimetisches Material zu finden ist, besonders in *Heinrich IV., Teil II*, doch mit Rücksicht auf mein hauptsächliches Interesse sind diese Werke eher unergiebig und schneiden im Vergleich zu den meisten Komödien und Tragödien nicht sehr gut ab.

Meiner Untersuchung fehlt es zugegebenermaßen an einer gewissen Ausgewogenheit. Es werden so viele Stücke diskutiert, daß am Ende nur wenige fehlen, und deren Fehlen erscheint nicht gerechtfertigt. Diese Stücke habe ich nicht absichtlich, aus theoretischen oder ästhetischen Gründen, ausgeschlossen. Das »romantische« *Romeo und Julia* ist reich an mimetischer Satire, aber für ein be-

reits sehr angeschwollenes Buch war mein Essay zu dem Schauspiel zu lang geworden, daher entschied ich mich, ihn ganz wegzulassen.

Alle Mängel des vorliegenden Buches habe ich selbst zu verantworten. Ich hoffe, daß meine Leser in der Lage sein werden, die Spreu vom Weizen zu trennen und am Ende zumindest ein vages Bild dessen hervorzuzaubern, was eine vollkommene Durchführung desselben Projekts hätte leisten können.