Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1914)

Artikel: Der Flaubertsche Klang
Autor: Halperin, Josef
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750750

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: 02.07.2025

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

Hilfe der Polizei, deren obere Beamte Europäer oder Bastarde und deren untere Diener Inder waren, an die Luft gesetzt. Ihre Musik fortsetzend, zogen sie ab.

Dann ging das Theater ungestört weiter. Die Njai gibt sich dem Javaner, und das Geschick bricht furchtbar über die beiden herein. Totschlag und Mord und Hinrichtung sind im Gefolge ihrer Verfehlungen und schließen das Stück unter den Klängen des Fünf-Minuten-Walzers gegen Mitternacht. Es hatte um sieben Uhr begonnen und etwas über dreißig Akte dran gesetzt, um so weit zu kommen.

□□□

DER FLAUBERTSCHE KLANG

BEI GELEGENHEIT EINER „HERODIAS"-ÜBERTRAGUNG

I.

Flauberts Ausdruck ist das Resultat zweier Absichten. Er strebt nach dem Komprimierten, dem Substanziellen, wie er sagt, und nach der lautlichen Harmonie. Dabei erfährt er, dass immer erst das, was sein Ohr befriedigt, auch seinem Verstande genügt. Er schreibt: Warum stimmt das treffende Wort notwendig mit dem musikalischen Wort überein? Warum gibt es immer einen Vers, wenn man den Gedanken stark zusammendrängt? Das Gesetz der Zahlen beherrscht demnach die Gefühle und Vorstellungen, und was als Form erscheint, das ist ganz einfach der Gehalt.

Die Bändigung der Materie durch den Geist dokumentiert sich hier also im Wohllaut einer konzisen Sprache. Sie erhält den Fluss durch feine rhythmische Durchbildung, die leises und rasches Tempo angibt, das Gleiten, die Pause, die schöne Kadenz. Die eigenartige Farbe aber bekommt der Absatz, der Satz, der Satzteil durch dominierende Klänge.

Es wurde die Beobachtung ausgesprochen und allgemein bestätigt, im vorzüglichen Verse seien ein oder mehrere Laute wiederholt. Zum Beispiel dominieren in C. F. Meyers Vers:

An Giorgione lehnt die Blonde mit dem roten Samtgewande,

o, r, l und Nasal.

Flauberts Prosa besitzt dieselbe Eigenschaft. Gewönhlich wird ein Konsonantenstrom verstärkt durch dominierende Vokale. Die dem Sinne nach betonten Wörter werden auch klanglich akzentuiert. Von einer Vokaldominante zur andern fließt die Vokalreihe; so entsteht die Melodie. Die Möglichkeit zu zahlreichen Variationen, damit zu einer Fülle musikalischer Wirkungen liegt auf der Hand.

Die Dominante wechselt von Satz zu Satz; oder es wird in Absätzen komponiert. Akzentuierende Lautgruppen werden vorbereitet, treten geschlossen auf und schwellen ab. Auch die Mittel sparsamer Verwendung sind erprobt. Das Gewicht eines Satzes wird zum Beispiel erhöht, indem das vorletzte oder die vorletzten Wörter den Strom stauen, dann wirkt das letzte Wort stärker, wuchtiger, geprägter. So lebt jede Zeile, und jeder Satz ist ein Organismus.

Der Dichter arbeitete laut. Er wendete die Sätze und sprach sie forte und fortissimo. Nächtelang mühte er sich an einer oder zwei Perioden; oft förderte er in der Woche nicht mehr als zwei Seiten und manchmal weniger. Er weinte und jubelte, es war in jedem Sinne ein Kampf um das Wort, ein langwieriger und aufreibender Kampf, aus dem Flaubert als Sieger hervorging. Seine Sätze sind für die Ewigkeit gebaut.

Natürlich erhebt sich die Frage, inwieweit sein Procédé bewusst war. Sie lässt sich kaum entscheiden. Aus den Manuskripten kann man den Aufschluss nicht holen, weil sie wegen vieler Streichungen, Korrekturen, Anmerkungen unleserlich sind. Die Briefe enthalten nur Allgemeines über das Klangliche. Wenn man aber weiß, dass er schon als Siebzehn-, Achtzehnjähriger ein festes Ziel im Aug hatte, dass somit *Madame Bovary* bloß äußerlich den Anfang der Produktion bezeichnet, so wird man diesem Umstand nicht allzuviel Gewicht beimessen. Ferner ist zu beachten, dass Flaubert nie über die Vorzüge seiner Werke spricht. Die Kritik der *Salammbô*, in einem Brief an Sainte-Beuve, schließt er zum Beispiel mit den Worten: Ich sage Ihnen nicht, was ich daran gut finde. — Jedenfalls wäre es merkwürdig und

nach allem, was wir über Kunst wissen, fast undenkbar, wenn die klangliche Architektonik bis zur letzten Retouche instinktiv, ohne Verstandeshilfen erreicht worden wäre. Sie kennzeichnet alle Werke Flauberts, und man hätte sie systematisch darzustellen. Hier sei das Gesagte mit einigen Stellen aus *Herodias* [1]) illustriert.

Herodias erschien zusammen mit *Un cœur simple* und *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* unter dem Titel *Trois Contes* im Frühling 1877. Die Geschichte ist überliefert in den Evangelien und lautet Matthäus XIV, 3—12:

Denn Herodes hatte Johannem gegriffen, gebunden und in das Gefängnis gelegt, von wegen der Herodias, seines Bruders Philippi Weib. Denn Johannes hatte zu ihm gesagt: Es ist nicht recht, dass du sie habest. Und er hätte ihn gerne getötet, fürchtete sich aber vor dem Volk; denn sie hielten ihn für einen Propheten. Da aber Herodes seinen Jahrstag beging, da tanzte die Tochter des Herodias vor ihnen. Das gefiel Herodi wohl. Darum verhieß er ihr mit einem Eide, er wolle ihr geben, was sie fordern würde. Und als sie zuvor von ihrer Mutter zugerichtet war, sprach sie: Gib mir her auf einer Schüssel das Haupt Johannis, des Täufers. Und der König ward traurig; doch um des Eides willen, und derer, die mit ihm zu Tische saßen, befahl er, es ihr zu geben. Und schickte hin, und enthauptete Johannem im Gefängnis. Und sein Haupt ward hergetragen in einer Schüssel, und dem Mägdlein gegeben; und sie brachte es ihrer Mutter. Da kamen seine Jünger, und nahmen seinen Leib, und begruben ihn, und kamen und verkündigten das Jesu.

Den Höhepunkt bildet natürlicherweise der Tanz, um so mehr, als in einer modernen Novelle die bis zur Raserei gesteigerte Lust der Zuschauer den Eid des Tetrarchen Herodes Antipas erklären muss. Unsere Untersuchung wird also mit Salomes Tanz schließen. Damit kein falscher Eindruck entstehe, seien zuvor ein Bericht, eine Beschreibung und ein Bild betrachtet.

Bericht. S. 160. Son père était venu des bords de l'Euphrate s'offrir au grand Hérode, avec cinq cents cavaliers, pour défendre les frontières orientales.

---

[1]) Zitiert wird nach der *Edition définitive des Oeuvres complètes de* Gustave Flaubert im Verlag Louis Conard, Paris 1910.

Die von *r* dominierte Periode wird geteilt durch ein Mittelstück ohne r, aber mit dem nasalen Klang (cinq cents), der im letzten Teil die zweite Dominante abgibt. Geschlossen wird der Satz durch *al*, das im letzten Wort des Mittelstückes aufklingt (*caval*iers). Im nächsten Satz klingen die Dominanten ab: Après le partage du royaume Jaçim était demeuré chez Philippe, et maintenant servait Antipas.

Man setze das „maintenant" nach „servait", wo es in gewöhnlicher Sprache stehen würde, und achte, wie das Klanggewicht sofort gestört wird. —

Beschreibung. S. 160. Des cordons multicolores serraient étroitement ses jambes torses. Ses gros bras sortaient d'une tunique sans manches, et un bonnet de fourrure ombrageait sa mine dont la barbe était frisée en anneaux.

Wiederum ein Strom von *r*, der im nächsten Satze abflaut. Im ersten Satz ist er zugunsten des letzten Worts gehemmt durch „ses jambes"; das ist um so wirksamer, als „torses" zugleich die vokalische Dominante *o* enthält (cordons multicolores). Die vokalische Dominante des zweiten Satzes *o-a* rahmt die Periode ein (1. gros bras sortaient, 2. anneaux) und wird im Innern verstärkt durch nasale o a. Der doppelte Klang *an-an*, der in der zweiten Hälfte des ersten Satzes auftritt (étroite*ment* ses j*am*bes), schließt den ersten Teil des zweiten Satzes (sans manches). Die zweite vokalische Dominante des zweiten Satzes ist *o-ä* (sortaient, bonnet, ombrageait). Die Verbindungen von *r* und *a* (bras, ombrageait, barbe) sind besonders akzentuiert durch alliterierendes *b*, dessen Gewicht durch „bonnet" erhöht wird. —

Bild. S. 161. Des chevaux blancs étaient là, une centaine peut-être, et qui mangeaient de l'orge sur une planche au niveau de leur bouche.

Es dominieren *ch-g* und nasaliertes *a* (blancs, centaine, mangeaient, planche); *an* ist durch Alliteration akzentuiert (blancs, planche), *ch* rahmt die Periode ein, schwillt zu Beginn der zweiten Hälfte zu *g* (mangeaient de l'orge) und leitet über „planche" zum letzten Wort „bouche". Die Apposition ist gekennzeichnet durch *t-ä* (centaine peut-être), das halbtonig in „étaient" anklingt.

Der Tanz wird eingeleitet durch Salomes Erscheinung.

S. 184. Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles de colibri.

r, l dominieren im ersten und dritten, *r* im zweiten Satze, wo es gegen das Ende anschwillt. Vokaldominante im ersten Satz *a*, im zweiten *o*, im dritten *a-o*. k, b-p, s und Nasale bereiten die nächsten Abschnitte vor. Im ersten Satz klingt *a* in verschiedenen Färbungen (voile bleuâtre, cachant la poitrine, arcs, calcédoines, blancheur), k erscheint dreimal (cachant, arcs, calcédoines), b-p zweimal, b zugleich mit l (bleuâtre, poitrine; blancheur, peau). Die *o* im zweiten Satze schließen die Teile (gorge-pigeon, épaules, orfèvrerie), k kommt zweimal (carré, couvrant), das erstemal gestützt durch g (gorge), p schließt den ersten und zweiten Teil. *a-o* steht im dritten Satz bei Nasalen; diese schwellen im Abschnitt an, häufen sich in der zweiten Hälfte des zweiten und der ersten des dritten und klingen in der zweiten Hälfte des dritten Satzes ab. s tritt im ersten und letzten Satz mit k auf (calcédoines, caleçons) und steht einzeln wiederum in sinnbetonten Wörtern (distinguait, soie, ceinture, semés), p findet man am Ende, mit t zusammen (petites pantoufles).

Diese vorbereiteten Dominanten kehren gruppenweise in den zwei nächsten, auch von *r l* beherrschten Absätzen, die den Tanz zum ersten Höhepunkt führen, wieder.

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler.

Die beginnende Faszination liegt in der diskreten Verwendung von s mit p. Geben die l, pl, bl nicht die sehnsüchtige Körpermelodie? Man achte auf die Musik der Satzteile. p: plus légère qu'un papillon; k: comme une Psyché curieuse; comme une âme vagabonde, o-a, Nasale.

Kein Wort mehr. Lesen Sie das Folgende; kosten Sie die köstliche Sprache, berauschen Sie sich an der rührenden Schönheit, singen Sie diese Sätze:

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.

II.

Die Erkenntnis des klanglichen Baus liefert Kriterien für Flaubert-Übersetzungen; es sind dieselben wie für Versübersetzungen. Rhythmus und Melodie sollen vermittelt werden. Je klangähnlichere Wörter, desto besser; und im allgemeinen kann man die Wiedergabe als gelungen bezeichnen, wenn das Dominantensystem das des Originals ist. Das ist freilich außerordentlich schwer zu erreichen, weil sich für sinnbetonte Wörter oft keine Tonanaloga finden; in solchen Fällen wäre wenigstens der Charakter der Skala zu retten, so dass zum Beispiel die Vokalreihe o a o u nicht etwa als i e e e erschiene. Es brauchte Sorgfalt, Feingefühl und ein Dutzend andere Fähigkeiten für diese Arbeit. Doch wer sich ihr unterziehen würde, der könnte uns eine Übersetzung von kanonischem Wert geben, einen deutschen Flaubert, wie wir einen deutschen Homer und einen deutschen Shakespeare haben.

III.

Obige Zeilen wurden auch für Herrn Ernst Hardt geschrieben, der der Inselbücherei *Julien l'Hospitalier* und *Un cœur simple* und neuerdings *Herodias* übersetzt hat. Wenn man aber an seine *Übertragung* die genannten Kriterien legte, so wären das Generalsehren, einem Füsilier erwiesen. Und zwar einem schlechten Füsilier.

Wenn einer Rhythmen wiedergeben soll, so muss er selbst Rhythmus haben, nicht wahr? Aber jenes Gedicht auf Salomes Arm:

Sous une portière en face, un bras nu s'avança, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète. D'une façon un peu gauche, et cependant gracieuse, il ramait dans l'air pour saisir une tunique . . . wird so zerstört (S. 37):

An einem Vorhange gegenüber schob sich ein nackter Arm hervor, ein junger, entzückender, wie von Polyklet in Elfenbein geschnitzer Arm. In einer etwas linkischen und dennoch anmutigen Weise ruderte er in der Luft umher, um eine Tunika zu erfassen . . . wo man es doch fast mit denselben Worten besser treffen könnte:

Gegenüber schob sich unter einer Portiere ein bloßer Arm hervor, ein junger Arm, entzückend und wie aus Elfenbein geschnitzt von Polyklet. Ein wenig linkisch und lieblich zugleich ruderte er in der Luft, um eine Tunika zu fassen . . .

Die rhythmische Unsicherheit ist bei Herrn Hardt die mildeste Form sprachlichen Barbarentums. Er kann nicht Deutsch; darum schreibt er S. 4: Der Tetrarch wandte die Augen ab *davon.* — Er sagt auf S. 14: In der Mitte des Teppichs stand ein großer, geöffneter Reisekorb. Zu Deutsch: Mitten auf dem Teppich . . . etc. Bei ihm kann ein Summen *schallen*, oder er stilisiert, S. 11: die Sonne . . . begoß eine gramvolle Stirn mit Licht. Man sollte Herrn Hardt mit Hohn begießen. Danach will es nicht viel heißen, wenn er für das selbe Wort zweimal ansetzt (ennemis de Rome et du Tétrarque S. 21.: welche Feinde Roms und Feinde des Tetrarchen waren), und selbstverständlich zerschneidet er ohne Not Sätze, bringt Konjunktionen, wo keine stehen, und lässt sie weg, wenn sie stehen. Herodias fühlt in ihren Adern das Blut ihrer Ahnen „aufkochen" und spricht darauf wie ein Buch, oder wie Herr Hardt: Dein Großvater hat den Tempel von Askalon gekehrt!

Flaubert gibt die spontane Wut: Mais ton grand-père balayait le temple d'Ascalon! Es muss also umgestellt werden: Hat nicht dein Großvater . . . oder Hat etwa dein Großvater nicht . . . etc.

Er achtet nicht auf die Verwendung der indirekten Rede in der Szene zwischen Herodes und Herodias, S. 146. Rien ne pressait, selon le Tétrarque. Jaokanann dangereux! Allons donc! Il affectait d'en rire. Durch diese indirekte Rede wird das folgende

direkte „Tais-toi“ der Herodias lauter, das heißt der Unterschied der beiden Stimmen in Tonhöhe und Schnelligkeit, Charakteristik in drei Zeilen gegeben. Herr Hardt übersetzt S. 12:

Nichts eilte nach der Meinung des Tetrarchen. „Jochanaan gefährlich! Ich bitte dich!“ Er gab vor, darüber zu lachen.

Womit zugleich der Sinn in Unsinn verkehrt ist.

Allons donc! Warum nicht gar! Er tat, als mache er sich darüber lustig.

Herr Ernst Hardt versteht also weder die Gedanken noch die Stilabsichten Flauberts und kann, wie das letzte Beispiel zeigt, auch nicht Französisch. Er nimmt unschuldig das Wort aus dem Dictionnaire, das an erster Stelle steht, und schreibt verschmähen für verstoßen, Eitelkeit statt Vergeblichkeit, Erfolglosigkeit, usw. Zwar braucht er nicht immer das erste, sondern bisweilen ein anderes Wort, doch nur, wenn dieses andere gerade nicht stimmt.

Zum Beispiel:

Flaubert: Un brouillard flottait, il se déchira.

Herr Hardt: Ein Nebel schwebte, er zerschliss.

Wörterbuch: flotter—fliegen, flattern, schweben, wallen. Jedes der übrigen wäre besser als „schweben“, und ein Wort, das zufällig nicht steht, „wogte“, gäbe den gleichen Klang wie „flottait“.

Oft ist nicht auszumachen, ob es an fehlerhaftem Denken oder mangelhafter Kenntnis liegt, dass Herr Hardt falsch bezieht.

Elles (sc. les chambres souterraines de la forteresse) étaient taillées dans le roc en hautes voûtes, avec des piliers de distance en distance.

S. 23. Sie waren in hohen, von Pfeilern getragenen Wölbungen in gewissen Abständen in den Fels gehauen.

„de distance en distance“ bezieht sich natürlich auf „piliers“. Bis zur Sinnlosigkeit aber ist die Fortsetzung der zitierten Sätze über Salomes Arm entstellt.

S. 171. Il ramait dans l'air pour saisir une tunique oubliée sur une escabelle près de la muraille. Une vieille femme la passa doucement.

Herr Hardt: Eine alte Frau zog sie leise herüber . . .

Die Szene spielt im Zimmer der Herodias. „Herüber“ heißt demnach „ins Zimmer der Herodias“; die Tunika ist schon dort; also kann der Leser unter „sie“ nur die drei Zeilen weiter untern genannte „Sklavin“ verstehen. Natürlich aber wird die *Tunika* ins andere Zimmer *gereicht*, und zwar nicht leise, sondern behutsam. — Das geht so weit, dass er glücklich das Gegenteil des Textes heraus bekommt: au hasard des épées (bedeutet: dem Schwerte preisgegeben) — mit dem Schwerte in der Hand.

Offenbar zieht Herr Hardt elegante Luftsprünge jeder Anstrengung vor. Er hätte im Index der Ausgabe Conard, die er kennen sollte und kennen musste, unter „Vitellius“ die Erklärung der Stelle auf S. 155 finden können: Il avait tiré des otages du roi des Parthes, et l'Empereur n'y songeait plus; car Antipas, présent à la conférence, pour se faire valoir, en avait tout de suite expédié la nouvelle. De là, une haine profonde . . .

Das „y“ wird falsch bezogen, und dann lautet es auf Hardtisch: S. 20. Er hatte — wider die eigentliche Absicht des Kaisers — vom Könige der Parther Geiseln genommen, und Antipas, der der Beratung beigewohnt, hatte, um sich wichtig zu machen, diese Nachricht sofort befördert. Daher ein tiefer Hass...

Zunächst: Ist Antipas ein Prahlhans, dass er sich „wichtig machen“ will, Herr Hardt? Nein, er ist ehrgeizig; ehrgeizig ist er, Herr Hardt, und will etwas gelten, er will sich wert machen. Das steht freilich nicht im Index. Also:

Der Herausgeber führt die Stelle des Flavius Josephus an, die Flaubert benützte.

„Et l'Empereur n'y songeait plus“ ist wörtlich zu nehmen: „und der Kaiser dachte nicht mehr daran“, nämlich daran, dass Vitellius „vom Könige der Parther Geiseln genommen“ hatte, und weil er nicht mehr daran dachte, Herr Hardt, wurde Vitellius vom Kaiser nicht ausgezeichnet. Also, Herr Hardt, der Kaiser dachte nicht mehr daran, *denn* Antipas hatte die Nachricht vor Vitellius befördert. Und weil Antipas die Nachricht sofort beförderte, Herr Hardt, wusste Vitellius dem Kaiser nichts zu berichten, was dieser nicht schon kannte (zu lesen im Index S. 204). Deswegen ein tiefer Hass . . .

Unser Übersetzer ist auch Dichter (hört, hört!). Wenn ihm

die Geschichte ungemütlich wird, dann dichtet er — wie er's kann. Er kitscht.

S. 144. et, l'un en face de l'autre, ils se considéraient d'une manière farouche.

Herr Hardt macht's differenziert: und Angesicht zu Angesicht betrachteten sie einander *scheu* und wild.

Noch mehr. Herodias, ein Weib von sehr robustem Gefühl und Ausdruck, denkt, Antipas habe sie betrogen, angeführt, geprellt, übertölpelt, düpiert: dupée. Herr Hardt formt sie à la Nora: „der sie bitter getäuscht hatte". Tragisch. Unverstandene Frau. Hardt. Kitsch.

Strafft die Adern!

le visage en arrière — mit . . . hintenübergepresstem Kopf.

Und eine bombenmäßige Katastrophe nach dem Wunsch Salomes („Den Kopf des Jochanaan!"): *Der Tetrarch brach zerschmettert zusammen.* (Le Tétrarque s'affaissa sur lui-même, écrasé.) Punkt.

Wenn man müde ist oder es gar langweilig findet, das verdammte Wörterbuch aufzuschlagen, so sagt man halt irgend etwas, zum Beispiel für crêtes (Gräte) Gipfel (das ändert ja bloß die Landschaft) oder für parchemin (Pergament) Purpur.

Schluss.

Herr Ernst Hardt, was tut er? Er zerstört Flauberts Gedanken, er fälscht seine Bilder, er verkitscht seine Vision. Den Wahrheitsfanatiker krempelt er zum Lügner um.

Wenn einer Jambendramen macht, so schadet er höchstens sich selber; wenn es ihm beifällt, einen Dichter, der sich nicht mehr wehren kann, zu quälen, zu schinden, zu foltern und zu hacken für ein Ragout mit sehr viel Zucker und ranzigem Öl, dann ist es Pflicht, mit aller Schärfe zu protestieren.

Es mag sich jeder versuchen, sei es. Und ehrliche Arbeit soll immer anerkannt werden. Wenn aber einer Unkenntnis und Faulheit auf Kosten Großer ausbreitet, so wächst die Unverschämtheit zum Verbrechen und fordert öffentliche Brandmarkung.

BERN JOSEF HALPERIN

□□□