



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Bildhauerkunst in Berlin.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Bildhauerkunst in Berlin.

Wenn der Berliner von der Architektur und bildenden Kunst seiner Stadt spricht, so beginnt er unfehlbar die Aufzählung der Kunsthelden seines Stammes mit dem großen alten Häuptling Schlüter. Erlauben Sie deßhalb auch mir, in meiner Betrachtung der Berliner Sculptur von Schlüter anzufangen und die Gegensätze in der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in der kolossalen Reiterstatue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke und in den beiden Standbildern der Generäle Schwerin und Winterfeldt auf dem Wilhelmsplaze einander gegenüber zu stellen. Alle drei Statuen sind im Charakter des Rococo gearbeitet, der bronzene Sieger von Fehrbellin, wie die beiden marmornen Feldherren des siebenjährigen Krieges. Aber was dort Hoheit und Großartigkeit war, wird hier zur Kleinlichkeit und Komödie. Das römische Kostüm harmonirt mit der antiken Ruhe, der selbstbewußten, in sich geschlossenen Heldengröße, welche aus Haltung und Blick des Kurfürsten sprechen, und nur die Allongeperrücke verräth dem modernen Blicke die Seltsamkeit des Rococo. Viel ungeschickter ist die Vereinigung des antiken und modernen Kostüms in den beiden Marmorstatuen, von denen die eine, der Generalfeldmarschall Schwerin, im Jahre 1771, die andere, der Generallieutenant Winterfeldt, im Jahre 1777 aufgestellt wurden, während die Aufstellung jener Reiterstatue bereits im Jahre 1703 erfolgt war. Bei allen dreien fällt die Zeit der Ausführung in die kurz vorhergehenden Jahre. Die Gestalt Schwerin's ist fein und zierlich gearbeitet, die Winterfeldt's dagegen etwas plump; beide tragen, jener auf dem Harnisch, dieser auf der römischen Toga, den schwarzen Adlerorden, und eine Perrücke deckt ihre Scheitel die antike Tracht, welche Arme und Beine nackt läßt, bekrönend, wogegen Sandalen die Stelle der Stiefelkappen zu vertreten haben.

In solchen Irrgängen erging sich die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts. Die sogenannte klassische Poesie der Franzosen hatte das Alterthum zu einem Grenzboten. I. 1851.

Scheinleben auf der Bühne wieder heraufbeschworen, der Einfluß der Poesie durchdrang alle übrigen Künste und schuf in der Architektur und Plastik jene Mischung von Antik und Modern, welche wir mit dem Namen Rococo bezeichnen. Der Einfluß Frankreichs war in Sachen der Kultur herrschend durch ganz Europa, und selbst der geniale Schlüter konnte sich demselben nicht entziehen. Aber er stand noch in der Zeit der Begeisterung für die Neubelebung der Antike, später war es nicht mehr diese, sondern ihr modernes Abbild, das von den Künstlern zweiten und dritten Ranges nachgeahmt wurde. Im Geiste dieser doppelten Verdünnung kleideten Adam und Sigisbert Michel ihren marmornen Schwerin, und die Gebrüder Ränz ihren Winterfeldt in das römische Kostüm, aber der antike Schnitt zerknitterte wie der modische Glitterstaat des koketten Paris in tausend kleine Fältchen ohne eine Spur des einfach großen Wurfes der Antike. Es ist nicht der griechische Trimeter, es ist der französische Alexandriner, mit dem wir diese Formen vergleichen. Aber schon regte sich neben der in das Barocke ausschweifenden Tradition eine Richtung auf das Natürliche, von der die im Kostüm des siebenjährigen Krieges gehaltenen Statuen der Generale Keith und Seydlitz von Tassart an den beiden anderen Ecken des Wilhelmsplatzes Zeugniß ablegen. Es war eine vereinzelt, noch schwache Opposition, die erst durch die Energie eines körnigen Charakters zu nachhaltiger Lebenskraft erstarken sollte. Dieser Künstlercharakter ist Gottfried Schadow.

Schadow's Jugend fällt in die Zeit, wo Lessing's gewaltige Kritik die Maske vom Antlitz der französirten Antike gerissen und die Kunst zur Quelle der Wahrheit zurückgeführt, wo Winckelmann ein neues, tieferes Verständniß der Antike erschlossen, Goethe den Naturalismus mit jugendlicher Schwärmerei in die Poesie getragen hatte; Schadow legte den Grund zu der neueren Sculptur Berlins, sein Verdienst ist es, daß unsere Bildhauerkunst eine eigene Geschichte, einen selbstständigen Stil besitzt, daß Berlin jetzt in der Sculptur das Höchste leistet, was die Gegenwart auf diesem Felde der Kunst hervorzubringen im Stande ist. Kamen auch Andere nach ihm, welche die von ihm begründete und dauernd in den norddeutschen Boden eingesenkte Richtung fortschreitender Vollendung zuführten, so wird ihm die erste klare und sichere Erkenntniß des Zieles, das die neuere Sculptur zu verfolgen hat, als ein unbestreitbares Verdienst für immer bleiben. Er brach kurz und energisch mit allen Ueberlieferungen jener Art von Idealismus, welche das Ideal in dem äußerlichen Habitus, in der Verwischung und Verallgemeinerung des Wirklichen oder gar in römischer und griechischer Maskerade suchte. Sein Streben ging dahin, die Wirklichkeit im innersten Wesen zu erfassen und diesem wesentlich Charakteristischen in den schönen Formen der Plastik eine zweite Wahrheit zu schaffen. Die Statuen des Generals Zieten, des alten Dessauers auf dem Wilhelmsplatz sind in ihrem stummen Sein die sprechenden Zeugen dieses großen Strebens.

Geistvoller und gedankenreicher schloß Christian Rauch sich der Schadow'schen Richtung an. Der sinnende Scharnhorst, der auf sein Schwert gestützte, mit männlich ruhigem Blicke den Feind messende Bülow, der von dem Künstler im brausenden Sturm der Schlacht ergriffene feurige Reitersmann Blücher, jene beiden in Marmor, dieser in Erz zu Seiten und gegenüber der neuen Wache aufgestellt, sind das Schönste, was Berlin in monumentaler Gattung aufweisen kann. Neuerdings hat sich Drake mit seinem Standbilde Friedrich Wilhelm des Dritten dem älteren, jetzt greisen Meister würdig an die Seite gestellt. Die Einfachheit und Schlichtheit des letztverstorbenen Königs verstand er mit außerordentlicher Treue darzustellen, und die Andeutung der Gefühlspietät, welche im Wesen desselben lag, wie der Friedensliebe sind von dem Künstler und werden von dem Publikum empfunden. Der alte König in seiner hochaufgeschossenen Gestalt, der ernstern soldatischen Haltung und Miene, in der ganzen zugeknöpften Unzugänglichkeit seines Wesens, und doch nicht ohne die milden Züge seines Charakters, steht vor dem Auge des Beschauers. Den lieblichsten Triumph aber bereitete Drake seiner Kunst durch das an dem Postament angebrachte Hautrelief, welches die Freude und den Genuß an der Natur in den reizendsten Gestalten und Gruppen verbildlicht. Es ist nicht leere Allegorie, was uns geboten wird, sondern eine Fülle von friedlichem, heiterem Genußleben, und nur die Deutung auf die Verschönerung des Thiergartens durch den König, welcher das in diesem Parke aufgestellte Denkmal in dankbarer Erinnerung gewidmet ist, legt eine allegorische Beziehung in die lebensvolle Sinnlichkeit der plastischen Erscheinung.

Die Errungenschaft der Berliner Bildhauerschule durch Schadow und Rauch läßt sich in einem einzigen, aber gewichtigen Worte zusammenfassen: es ist ein wahrer historischer, unserer Nationalität und unserem Leben entsprechender Stil, der ihre Meisterwerke auszeichnet und sie namentlich von der Münchener Schule wesentlich unterscheidet. Nicht als ob der sentimentale Idealismus, der an der Isar seine Heimath findet, an der Spree gar keine Vertreter zähle, aber es ist kein Schwanthaler, es ist Riß und Friedrich Tieck, während die ersten Sterne sich in ganz entgegengesetzten Bahnen bewegen. Die antikisirende Richtung des verallgemeinernden Idealismus wurde vor nicht langer Zeit auch hier durch einen bedeutenden Mann vertreten, durch den Architekten Schinkel, der einen entschiedenen Gegensatz zu der Rauch'schen Richtung bildete. Seine Entwürfe zu Giebelfeldern und sonstigem bildhauerischen Schmuck der von ihm errichteten Bauwerke sind alle in diesem Stile, in strengen, aber sehr allgemeinen und wenig lebendigen Schönheitslinien abgefaßt und in abstrakten Begriffen gedacht. Der Fries an der neuen Wache wie an dem Packhofgebäude, die von Riß ausgeführte Amazone wurden nach Schinkel'schen Zeichnungen und Angaben gearbeitet. Man darf hierbei jedoch nicht vergessen, daß diese Richtung der Sculptur in voller Har-

monie ist mit dem Charakter der von Schinkel geschaffenen Architektur. Er war der Erste, der in architektonischer Hinsicht gegen den Zopfstil zu Felde zog, und wenn er keinen originalen Charakter an dessen Stelle setzte, sondern, um die Barbarei zu verdrängen, den reinen Stil der Antike herbeizog, so darf man wieder nicht übersehen, mit wie richtigem Verstandniß, mit welcher edlen Einfachheit dies geschah. Jedenfalls hat er sein Ziel damit erreicht und in unserer flachen, sandigen Mark mit ihrem kokett französischen Bildungs-Firniß einen geläuterten Sinn für das Schöne aus dem Nichts hervorgezaubert. Die Nachwirkungen seines Einflusses zeigen sich allerdings noch jetzt in den Ateliers der Bildhauer, welche nach Entwürfen arbeiten, die er hinterließ. Das Schwächste, was in diese Kategorie gehört, sind die auf Löwen reitenden Flötenbläser von Friedrich Tieck, welche für die Brüstungsmauern der zum Portikus des Schauspielhauses emporführenden Freitreppe bestimmt sind. Ich sah einen derselben im Bronzeguß vollendet, eine steife, trockene Gruppe. Der Löwe reißt den Rachen mit einer Grimasse auf, als wolle er sich durch das Gitter eines Menagerie-Käfigs die Neckereien zuschauender Knaben verbitten, und schreitet mit dem linken Beine so geradlinig aus, daß man vermuthen möchte, er sei an demselben durch eine Wunde beschädigt. Aber ich vergesse, daß er gezähmt ist, die gezähmte Wildheit darstellt, wie der Pfeifer auf seinem Rücken die Poesie in ihrer civilisirenden Kraft bedeutet. Wenn Dehlenschläger in der Vorrede zu seinem dramatischen Gedicht „Aladdin oder die Wunderlampe“ seinen Lesern in Voraus mittheilt, der auftretende Zauberer sei das mit einseitigem Talente versehene eitle Ringen, sein Bruder sei die schlaue Gewissenlosigkeit, in Aladdin's Mutter werde „man kaum die gutmüthige, drollige Dürftigkeit verkennen, Gulnare sei die Liebe, der Sultan die „durch Geburt erhobene Asthenie“ u. s. w., so konnte Niemand besser das Wesen jenes flachen Idealismus parodiren, der um nackte Begriffe ein symbolistrendes Gewand schlägt und nun künstlerisches Leben erzeugt zu haben glaubt.

Die Ausführung einer andern Schinkelschen Idee wurde den Bildhauern Drake, Wichmann, Schievelbein, Möller, Bläser, Wredow, Wolf in Berlin und einem zweiten Wolf, ebenfalls einem Berliner, welcher zur Zeit in Rom verweilt, übertragen. Es sollen für die breite Schloßbrücke, welche vom Zeughausplaz nach dem Lustgarten führt, acht Marmorgruppen gearbeitet werden. Auf jedem der acht Granitsockel, welche das in schweren antiken Formen ausgeführte Brüstungsgitter der Brücke in Abschnitte theilen, soll ein hohes Postament gestellt werden und hierauf die kolossale Gruppe. Das Ganze wird in seiner Gesamtheit ein großartiger Schmuck der Hauptstadt. Die Erlernung und die Ausübung des Kriegerhandwerks bilden das Thema. In vier Gruppen unterrichtet Minerva einen Krieger, in den vier andern führt ihn Viktoria durch die Schlacht und zum Siege. Der Krieger ist als eine ideal kräftige nackte Gestalt gedacht,

die Göttinnen natürlich in ihrer mythologischen Gewandung. Das Thema gehört ganz derjenigen Tradition an, welche sich in enger Nachahmung an das antike Schönheitsgesetz nicht allein, sondern auch an die hergebrachte Erscheinungsform desselben anschließt. In dieser Tradition sind denn auch die meisten darnach ausgeführten Gruppen gehalten: eine allgemein stilisirte nackte Jünglingsgestalt, neben ihr eine Göttin, welche den Schüler und Schützling um einige Zoll überragt, an letzterer mehr oder minder reich oder geschmackvoll geordneter Faltenwurf, zwischen Beiden nur die ganz äußerliche Beziehung des Thema's, dessen Gedankenleben in der mythologischen Allegorie stecken blieb. Nur eines der Werke erhebt sich über diese traditionelle Allegorie: die Viktoria von Drake.

Das griechische Alterthum hat in seinen Bildwerken ewige Vorbilder plastischer Schönheit hinterlassen. Es fragt sich nur, wie sollen diese Vorbilder von dem lebenden Künstler benutzt werden? Der Schüler, der Lernende ahme sie nach, aber der schaffende Künstler, der Meister begreife an ihnen den innern Zusammenhang mit griechischem Leben und griechischer Bildung, welche das Menschliche in seinem allgemein menschlichen Wesen vergötterte und so in theils allgemeinerer, theils erhabenerer Form darzustellen unternahm. Neben den Götterbildern in menschlicher Gestalt entstand sodann eine zweite Richtung der Sculptur in der Abbildung von Heroen, Siegern im Kampfe und im olympischen Spiele und anderen großen Persönlichkeiten, eine Richtung, die aus dem Mythischen in das Historische trat. Jene erste religiöse Tendenz, welche die wirkliche, lebendige menschliche Gestalt zum Götterbilde, zum Gefäß eines übermenschlichen Inhalts machte, hat den positiven Boden unter ihren Füßen verloren, sie ist in ihrer traditionellen Uebung nur eine Negation der Gegenwart. Für uns liegt das Göttliche, ewig Wahre des menschlichen Wesens nicht vor allem Leben und aller Geschichte, ist es nicht ein plastisch Abgeschlossenes, sondern als ein ewig Werden-des in den Strom der Geschichte gerissen. Für uns ist daher die wirkliche, lebendige menschliche Gestalt nur die höchste und edelste Form, in welcher sich die bildende Kraft der Natur zur Erscheinung bringt, und in diesem Sinne wird die nackte menschliche Schönheit ewig ein edles Ziel plastischer Darstellung und die Antike in ihrer Keuschheit und Grazie dem Künstler ein ewiges Vorbild sein. Aber wo es sich nur um diese Gestalt als solche oder um noch Außerlicheres, etwa um eine schöne Gewandung, handelt, ohne daß ein historisch realer, historisch bedeutender Inhalt diese Formen erfüllt, da will uns heute der kolossale Maßstab nicht mehr geeignet erscheinen, weil der äußern Massenhaftigkeit der wirkliche Gedankenfond des darzustellenden Gegenstandes nicht entspricht. Der kolossale Maßstab ist heute nur noch im großen historischen Stile anwendbar, wo es sich um Denkmale geschichtlich bedeutender Momente und Persönlichkeiten handelt. Was wir in Bezug auf jene allgemeine und verallgemeinernde Richtung der Formschönheit gegen das Alterthum einzubüßen scheinen, gewinnen wir hundertfältig wieder

durch die unvergleichlich höhere Würde und Wichtigkeit, welche in unserer Auffassung der Geschichte als dem Entwicklungsproceß unsers Wesens gebührt. Zugleich erweitert sich für den neueren Bildhauer der Kreis humoristischer Darstellung, indem der Humor aus dem Grotesken des mythischen Daseins — ich erinnere an die antiken Satyrn und Silene — in das menschliche Leben tritt und eine Genre-Sculptur zu erzeugen fähig ist, welche das Mittelalter in romantischer Phantastik erstrebte, die Gegenwart natürlich nur der Komik des Wirklichen verdanken darf. So haben wir für die moderne Bildhauerkunst drei umfassende Gebiete. Obenan steht für kolossalen Maßstab ein historischer Stil, wie keine frühere Zeit ihn hervorzubringen befähigt war, und für kleineren Maßstab gruppieren sich um denselben die menschliche Gestalt in ihrer Nacktheit und edlen Gewandung sowie das humoristische Genre, dem als viertes Gebiet endlich das Portrait sich anreihet.

Dem Gesagten brauche ich kaum noch hinzuzufügen, daß mir die kolossalen Minerven-, Viktorien- und Kriegergestalten in ihrer sehr abstrakten Verbindung als eine wahrhaft würdige Aufgabe für die lebende Sculptur nicht erscheinen. Ich wundere mich daher auch nicht darüber, daß die meisten Gruppen trotz ihrer zum Theil sehr geschickten, zum Theil selbst geschmackvollen Ausführung ohne Eindruck bleiben, ich bewundere vielmehr die Art, wie es dem Bildhauer Drake gelang, der seinigen dennoch einen fesselnden Inhalt zu geben. Gerade ihm wurde eine Aufgabe zu Theil, welche unter den verbrauchten Themen vielleicht das verbrauchteste ist; er hat die Schlußgruppe auszuführen, Viktoria, welche dem Sieger einen Kranz auf das Haupt setzt. Hören Sie nun, wie der Künstler diese Aufgabe löste, und Sie werden mit mir die geistvolle Originalität seines Werkes anerkennen. Drake sucht zunächst das Göttliche seiner Göttin nicht in äußerlichem Hervorragem, sondern im geistigen Ausdruck. Der Krieger ist bei ihm zum Mann geworden. In der selbstbewußten Kraft des Siegers steht er da und schaut mit ernster Aufmerksamkeit im festen Blicke auf den Kampfsplatz hin, indem er das Schwert in die Scheide stößt. Die Rechte, welche diese Bewegung ausführt, hat dieselbe noch nicht vollendet, noch ist das Schwert nicht vollständig in die Scheide zurückgekehrt, und die erhobene Haltung der Linken, welche die Scheide dem aufzunehmenden Stahl entgegenführt, scheint anzudeuten, daß noch so eben das spannende Gefühl vorhanden war, als könne etwa der Kampf noch einmal entbrennen. Ihm naht die Göttin des Sieges. Sie tritt nicht herzu als eine sinnliche Erscheinung, vor der sich der Sieger zu beugen hätte; unbemerkt schwebt sie heran und vorüber und läßt den Eichenkranz auf das Haupt des Helden fallen. Es ist die Siegesgewißheit, die durch den betrachtenden Blick des Kriegers sich in seine Seele senkt, es ist eine gedankenvolle Allegorie, die zwar von antiker Verbildlichung, wie das Thema mit Nothwendigkeit bedingte, ausgeht, aber die antike Tradition durchbricht und eine moderner Empfindung völlig

entsprechende Auffassung in die Darstellung des Menschlichen trägt. Deshalb gab der Künstler seinem Genius des Sieges auch nicht einen Lorbeer-, sondern einen Eichenkranz in die Hand und einen zweiten um das Haupt. Fein und durchsichtig schmiegt sich das leichte Gewand um die zarten Glieder der schwebenden Viktoria, dick und fest, von derbem Wollstoff ist der kleine Mantel, welcher über dem Arm des Kriegers ruht, und nicht minder charaktervoll an beiden Gestalten die Behandlung des Nackten. Das Originale an dem Werke aber besteht vorzugsweise darin, daß die unvermeidliche Allegorie den Stempel der seelischen Innerlichkeit, in der sie allein eine Wahrheit gewinnen konnte, unverkennbar an sich trägt, und daß auf diese Weise zugleich wahre Bewegung, wahres, individuelles Leben in die Gruppe gekommen ist.

Bei Weitem weniger abstrakt als das eben besprochene Thema ist die Aufgabe, welche dem Professor August Fischer geworden: die Hauptmomente der Schlacht bei Waterloo in vier plastischen Bildwerken darzustellen, die auf dem Belle-Alliance-Platz am Halleschen Thore ihren Platz finden sollen, und zwar mit der näheren Bestimmung, daß jede der Gruppen einen der vier Volksstämme, welche bei Waterloo gegen die Franzosen kämpften, repräsentire. Als diese Volksstämme wurden dem Künstler Niederländer, Engländer, Braunschweiger und Preußen bezeichnet, und wenn dabei freilich immer noch von Collectivbegriffen die Rede ist, so haben diese Begriffe doch wenigstens einen wirklichen nationalen Inhalt. Fischer war, als ich das letzte Mal sein Atelier besuchte, mit dem Thonmodell der vierten Gruppe beschäftigt, die Modelle der beiden ersten standen vollendet da, das der dritten erst im kleinen Entwurfe. Der Künstler ist mit Eifer bestrebt gewesen, seiner Aufgabe die charakteristischen Seiten abzugewinnen. Den Beginn des Kampfes stellen die Niederländer dar. Auf das Wappenthier von Nassau-Dracien, den Löwen, in aufgeregter Anspannung des Körpers gestützt, sendet ein alter Mann schlagmuthige Blicke zum Feinde hinüber und leitet mit spähemdendem Auge, gefalteter Stirn, geballter Faust den Blick des jugendlichen Bogenschützen an seiner Seite. Die ganze Gruppe athmet Kampfes-zorn und angriffsbereite Erwartung. Der Alte mit seiner Sturmhaube, dem wogenden Barte, der reckenhaft wilden Gebärde erinnert an den alten Sig der deutschen Heldensage, an die Ufer des Rheins, wo der nassauische Stamm noch heute wohnt. Die zweite Gruppe zeigt den Engländer im Augenblick des heißesten Kampfes. Das Schwert der hoch aufgerichteten edlen Mannesgestalt schlägt gewaltig drein, ein Todter zu ihren Füßen deutet die bereits erlittenen Verluste an. Die stürmische Bewegung theilt sich auch dem zur Seite des Streiters stehenden Leoparden mit, der zum Sprunge ansetzt. In der dritten Gruppe steht der Braunschweiger an sein Roß gelehnt, Haupt und Hand mit dem Ausdruck des Dankes zum Himmel emporhebend, indem die Annäherung der Preußen verkündet wird. Der Verwundete am Boden erinnert an den Fall des Herzogs von Braunschweig.

Die vierte Gruppe endlich stellt das Hereindringen der Preußen dar. Der anstürmende preussische Krieger schwingt mit der Rechten die Waffe und legt die Linke schützend um die Schultern des zurückweichenden Britten. Der auf einem Felsstück stehende Adler bereitet sich zu einem feindlichen Anfall. In allen Gruppen ist innere Bewegung, welche zur Handlung wird, ein kräftiges Leben. Den Phystognomieen hat der Künstler ein nationales Gepräge zu verleihen gesucht, was natürlich bei den deutschen Stämmen am Wenigsten zu erreichen war und durch die Wahl eines idealen Kostüms zum Theil wieder abgeschwächt wird. Er griff daher zu einem Surrogat, zur Symbolik, wobei es ihm zu Statten kam, daß die Wappenschilder der vier verbildlichten Stämme ihm gerade diejenigen Thiere zur Benutzung boten, welche am meisten für die Plastik sich eignen: den Löwen, den Leoparden, das Roß und den Adler. Dennoch läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die Allegorie viel von dem wirklichen Leben des darzustellenden Gegenstandes verwischen mußte, wir dürfen dies weniger dem Künstler, als der ihm gestellten Aufgabe zur Last legen, in seiner Ausführung dagegen läßt sich der Einfluß der Berliner Schule, die Richtung auf charaktervolle Wahrheit nicht verkennen.

Als vollendetster Ausdruck dieser Richtung und zugleich des großen historischen Stils, deren Schöpferin die Gegenwart zu sein berufen ist, wird in einigen Monaten die mächtige Reiterstatue Friedrich des Großen, von Rauch's Meisterhand geschaffen, am inneren Eingange der Linden emporragen, ein Denkmal der großen Bestimmung, welche Friedrich seinem Volke hinterließ, ein Ruhmeszeichen für den greisen Künstler, der es schuf, und ein eherner Wegweiser für die Kunst der neuen Zeit. Dieses großartig schöne Werk, dessen Guß prachtvoll gelungen in den Räumen der alten Münze zur Ansicht bereit steht, vereinigt in sich alle selbstständigen Strebungen der modernen Sculptur und verdient darum eine besondere Besprechung.

Georges Sand.

II.

Ein Theil von dem Zauber, welchen Georges Sand ausübte, beruhte unstreitig auf ihren Fehlern. Jener Faustische Drang, den wir in Deutschland schon ein Menschenalter hindurch empfunden hatten, die Wahrheit, die nicht in den Erscheinungen, sondern hinter denselben liegen sollte, zu erkennen, das Glück, welches nicht innerhalb des wirklichen Lebens, sondern in dem Aether einer reinen, unbestimmten und charakterlosen Seligkeit blühen sollte, zu erjagen, beschäftigt die Franzosen seit dem Ende der 20er Jahre mit jener Lebhaftigkeit, die dieses