



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Minor, Jakob: Zu Goethes Kunstgedichten.

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

Zu Goethes Kunstgedichten.

Von Jakob Minor.



In Goethes „Moralisch-politischem Puppenspiel“ war 1774 zugleich mit andern Farcen „Künstlers Erdewallen,“ ein „Drama in zwei Akten“ erschienen. Das Wort „Drama“ ist in dem Sinne zu verstehen, in welchem Goethe die dialogisirten Farcen seiner ober-rheinischen Geniezeit alle so benennt. Mit wenigen kurzen, derben Strichen wird hier ein Bild des Künstlerlebens und des Künstlerelends entworfen. Am Schlusse erscheint die Muse und weist ihren Sohn tröstend auf die hohe Befriedigung hin, welche er, aller Erdennot ungeachtet, im Genusse seiner Schöpfungen finde. Im übrigen hat sie ihm freilich nur ein bescheidenes irdisches Glück zu bieten, das sie ungefähr mit den Worten Gretchens bezeichnet: „Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh!“ wozu noch das Bewußtsein innerer Tüchtigkeit kommt, mit welchem Valentin stirbt: „Und bist nicht reich, so bist du brav!“ Das Ganze in Knittelversen und im Tone des „Faust.“

Eine Fortsetzung dieser Dichtung, sozusagen ein zweiter Teil, war schon damals in Goethes Freundeskreise bekannt. Neuerdings hat Voepel in den Briefen Goethes an Sophie La Roche und Bettina Brentano (Berlin, W. Herz, 1879) einen Dialog mitgeteilt, in welchem uns ein Bruchstück dieses zweiten Teiles erhalten ist. Er ist „Des Künstlers Vergötterung. Drama“ überschrieben und einen Tag nach dem „Erdewallen“ auf der mit Lavater und Basedow unternommenen Rheinreise zu Papier gebracht. Ein Kunstjünger steht von der Größe des Vorbildes, welches er nachzubilden unternommen hat, niedergeschlagen vor dem Bilde und wirft den Pinsel weg. Er fühlt sich außer stande, diese Fülle, dieses unendliche Leben mit dürftigen Strichen wiederzugeben. Der Meister preist ihn wegen dieses Gefühles glücklich. Damit, daß er empfinden könne, wie sein Vorbild größer sei als er, habe er auch schon gezeigt, daß er es erreichen, selber Meister werden könne. Die Macht des Vorbildes, die Umgebung an daselbe ist alles. So verehrten die Stürmer und Dränger in Shakespeare das Ideal der Kunst; und wie der Meister dem Kunstjünger, so ruft auch Goethe in der Shakespeare-Rede seinen in Verehrung des britischen Dichters erglühenden Genossen zu: „Von Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir den Keim in uns.“ So legt der Komponist Kayser, der Goethes Dichtung kannte, vor Glück feierlich seinen Pinsel nieder. Ein von Empfindung volles Herz macht den Künstler, wie es nach Franzens Worten im „Göz“ den Dichter macht. Das ist nicht bloß das Glaubensbekenntnis des Jüngers, sondern auch das des Dichters.

Das Fragment der „Vergötterung“ ist den 18. Juli 1774 unterzeichnet. Damals und im Winter 1774 auf 1775 malte Goethe in Öl und porträtierte ins große. Aus derselben Zeit ist eine Reihe kleinerer Dichtungen erhalten, welche zum Teil 1776 in dem „Anhang aus Goethes Brieftasche“ zu H. L. Wagners Übersetzung des „Neuen Versuches über die Schauspielkunst“ von Mercier, zum Teil Ende 1775 und Anfang 1776 in Musenalmanachen und Zeitschriften erschienen sind. Ich irre wohl nicht, wenn ich einige derselben direkt zur „Vergötterung“ in Beziehung bringe und sie als Bruchstücke der verlorenen Fortsetzung bezeichne. Jedenfalls werden wir hier authentische Nachrichten über die Art und Weise finden, wie Goethe sich die Fortsetzung des Fragmentes gedacht hat. Es sind die durchgängig auf die bildende Kunst bezüglichen Gedichte: Künstlers Morgenlied (bei Hempel II, 184, Der junge Goethe III, 165); Künstlers Abendlied (Hempel II, 188 f.); Kenner und Künstler (Hempel II, 189, Der junge Goethe III, 168); Kenner und Enthusiast (Hempel II, 190, Der junge Goethe III, 171); Monolog des Liebhabers (Hempel II, 191, Der junge Goethe III, 173); Guter Rat (Hempel II, 191, Der junge Goethe III, 156); Sendschreiben (Hempel II, 192, Der junge Goethe III, 169).

In allen diesen Gedichten wird das alte Naturevangelium verkündet. Der Künstler schöpft aus dem Urquell der Natur; er ringt damit, sie zu kennen, sie zu fassen. Die Begeisterung ist das erste: früh morgens liest er „Andacht liturgischer Lektion im heiligen Homer,“ und wenn er der Gestalten voll ist und sich ihrer zu erwehren suchen muß, greift er zur Kohle. Die Gestalten müssen in dem Künstler lebendig, zur Natur werden. Umgekehrt erwacht ihm auch das vollendete Kunstwerk selbst zum Leben: er will das Bild des Mädchens als Geliebte in den Arm schließen können, sie soll ihm Liebe und allbedeutend Ideal zugleich sein. Innere Wärme, die der Künstler beim Weine, am Menschenfleisch entzünden darf, ist das erste, Schöpfungskraft das zweite. Es muß in die Fingerspitzen quellen und treiben. So fleht der Künstler in seinem „Abendlied“:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Ein Verzagen, ein Entmutigen giebt es hier höchstens auf Augenblicke; der Künstler fühlt sich auf dem rechten und sichern Wege:

Ich zittre nur, ich stottr nur
Und kann es doch nicht lassen;
Ich fühl', ich kenne dich, Natur,
Und so muß ich dich fassen.

Bedenk' ich dann, wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschließet,

Wie er, wo dürre Heide war,
 Nun Freudenquell genießet;
 Wie sehn' ich mich, Natur, nach dir,
 Dich treu und lieb zu fühlen!
 Ein luft'ger Springbrunn, wirfst du mir
 Aus tausend Röhren spielen.
 Wirfst alle meine Kräfte mir
 In meinem Sinn erheitern,
 Und dieses enge Dasein hier
 Zur Ewigkeit erweitern.

Zwar kommen auch hier Stunden des Überdrußes und der Unlust an der künstlerischen Arbeit; aber diese dürfen nicht durch Zwang, sie müssen durch Ruhe überwunden werden.

Geschieht wohl, daß man einen Tag
 Weder sich noch andre leiden mag,
 Will nichts dir nach dem Herzen ein.
 Sollt's in der Kunst wohl anders sein?
 Drum heße dich nicht zur schlimmen Zeit,
 Denn Füll' und Kraft sind nimmer weit:
 Hast in der bösen Stund' geruht,
 Ist dir die gute doppelt gut.

Bei der künstlerischen Arbeit, welche sich fern von allem Urteil und Raisonnement hält, herrscht durchaus Behagen, die fleißige Arbeit wird durch Genuß gekrönt und stimmt zu Lust und Vergnügen:

Und wer nicht richtet, sondern fleißig ist,
 Wie ich bin und wie du bist,
 Den belohnt auch die Arbeit mit Genuß;
 Nichts wird auf der Welt ihm Überdruß.
 Denn er blecket nicht mit stumpfem Zahn
 Lang' Gesottnes und Gebratnes an,
 Das er, wenn er noch so sittlich kaut,
 Endlich doch nicht sonderlich verdaut,
 Sondern faßt ein tüchtig Schinkenbein,
 Haut da gut tagelöhnermäßig drein,
 Füllt bis oben gierig den Pokal,
 Trinkt, und wischt das Maul wohl nicht einmal.

Mit dem Künstler stimmt in der Auffassung der Kunst der Liebhaber oder Enthusiast überein, der sich nur durch die mangelnde Schöpfungskraft von ihm unterscheidet und den Gegensatz zu dem Kenner bildet. Der Kenner sieht überall nur die Fehler: an der Natur, dem frischen, jungen, warmen Leben, welches ihm der Enthusiast mit übergehenden Sinnen in Gestalt eines Mädchens zu genießen geben will, gewahrt er mit prüfendem Blick die Sonnenflecken, in der Galerie registriert er die Namen der Musesöhne im Kataloge, während dem

Enthusiasten die Eingeweide brennen (vergl. auch in der „Apotheose“ den Ausruf des Schülers: „Die Eingeweide brennen mir!“).

Es ist nun nach der spätern Ausführung in der „Apotheose“ gar kein Zweifel, daß der junge Künstler in der Galerie zunächst mit solchen Typen, Liebhabern und Kennern, schon in der ersten Bearbeitung zusammengeführt worden wäre. Dem Liebhaber hätten dann Gefinnungen angetan, wie sie das später „Kenner und Enthusiast“ überschriebene Gedicht ausdrückt:

Mir wird's da [in der Galerie] gleich, ich weiß nicht wie,
 Mein ganzes Herz zerreißt es.
 O Maler, Maler! rief ich laut,
 Belohn' dir Gott dein Malen!
 Und nur die allerschönste Braut
 Kann dich für uns bezahlen.

Man sieht: das stimmt mit dem Enthusiasmus des Jüngers am Beginn der „Vergötterung“ ganz überein, und eine Disharmonie besteht zwischen dem Liebhaber und dem Kunstjünger nirgends. Nur daß der erstere wie der Kenner der Schöpfungskraft ermangelt, und an beide mochten deshalb die Verse gerichtet sein, welche Goethe „An Kenner und Liebhaber,“ später „Monolog des Liebhabers“ überschrieben hat, um die Situation deutlich zu machen, in welcher sie ursprünglich gedacht waren:

Was frommt die glühende Natur
 An deinem Busen dir,
 Was hilft dich das Gebildete
 Der Kunst rings um dich her?
 Wenn liebevolle Schöpfungskraft
 Nicht deine Seele füllt
 Und in den Fingerspitzen dir
 Nicht wieder bildend wird?

Die Unterredung mit dem Kenner hätte den Gegensatz zum Künstler scharf herausgehoben. Der Enthusiast schildert ihn in der Galerie folgendermaßen:

Und sieh, da ging mein Herr herum
 Und stochert sich die Zähne,
 Registriert in Katalogum
 Mir meine Götterföhne.
 Mein Busen war so voll und bang,
 Von hundert Welten trüchtig;
 Ihm war bald was zu kurz, zu lang,
 Wägt' alles gar bedächtig.
 Da warf ich in ein Eckchen mich,
 Die Eingeweide brannten.
 Um ihn versammelten Männer sich,
 Die ihn einen Kenner nannten.

Da das Gespräch zwischen dem Kenner und Kunstjünger ist uns vielleicht unter der Überschrift „Kenner und Künstler“ noch erhalten:

Kenner.

Gut, brav, mein Herr! Allein
Die linke Seite
Nicht ganz gleich der rechten;
Hier scheint es mir zu lang
Und hier zu breit;
Hier zuckt's ein wenig,
Und die Lippe
Nicht ganz Natur,
So tot noch alles!

Künstler.

O ratet, helft mir,
Daß ich mich vollende!
Wo ist der Urquell der Natur,
Daraus ich schöpfend
Himmel fühl' und Leben
In die Fingerspitzen hervor?
Daß ich mit Göttersinn
Und Menschenhand
Vermöge zu bilden,
Was bei meinem Weib
Ich animalisch kann und muß.

Kenner.

Da sehen Sie zu!

Künstler.

So!

Man sieht aber, daß auch hier von einem Widerspruch verschiedner Kunst-richtungen keine Spur ist. Auch der Kenner sucht die Natur, weiß aber über den Weg, wie man zu ihr gelangen kann, dem drangreichen Künstler keine Auskunft zu geben. Es giebt hier nur Leute, welche die Kunst fühlen (Künstler und Enthusiasten), und solche, welche sie nicht fühlen und daher auch nicht verstehen (Kenner); solche, welche die Kunst ausüben können (Künstler), und solche, welche sie nicht ausüben können (Liebhaber und Kenner). Ein weiterer prinzipieller und theoretischer Unterschied besteht nicht.

In diesem Sinne war die „Vergötterung“ des Künstlers gehalten. Kunstjünger, Liebhaber und der Meister, welcher den erstern am Anfange vor dem Bilde des verstorbenen Künstlers einweihet, waren Kunstbegeisterte, welche der Kenner in ihrem Enthusiasmus nicht hätte irremachen können. Wenn nun, wie es sowohl die Korrespondenz mit dem Schlusse des „Erdewallens“ als auch die spätere Ausführung in der „Apotheose“ verlangt, am Schlusse der verstorbenen Künstler an der Hand der Muse erschienen wäre, hätte er in der begeisterten und vergötternden Hingebung dieser allerdings seine Vergötterung erblicken können.

Ganz anders liegt die Sache in der spätern (nicht ohne Grund griechisch benannten) „Apotheose des Künstlers,“ welche Goethe nach seiner Rückkehr aus Italien als Seitenstück zum „Erdewallen“ dichtete. Schon in der äußern Form fühlen wir hier etwas fremdartiges. „Künstlers Erdewallen“ und die „Berggötterung“ waren in Knittelversen geschrieben. Goethe hatte in Italien die Absicht, auch das erste neu auszuführen, das heißt es in Jamben umzuschreiben. Das ist unterblieben; auf ein so fest hingeworfenes realistisches Genrebild waren die Anforderungen des idealen Kunststils, welchen Goethe in Italien sich angeeignet hatte, nicht wohl anzuwenden. Es mußte daher auch die neue Fortsetzung „Künstlers Apotheose“ in dem alten Tone und in Knittelversen ausgeführt werden. Aber wie zahm schleichen diese Verse als fast durchgehends regelrechte, vier- bis sechsfüßige Jamben dahin! Schon in der Weimarer Zeit stellt sich in dem prosaischen Dialoge Goethischer Gelegenheitsstücke, sogar in den Maskenzügen, unwillkürlich iambischer Rhythmus ein. „Proserpina,“ „Elpenor,“ „Sphigenie“ und „Tasso“ wurden um diese Zeit in rhythmischer Prosa aufgezeichnet; im „Egmont“ unterscheidet man nach diesem Kennzeichen ziemlich leicht und sicher die spätern Partien von den frühern. In Italien hatte Goethe später an der „Sphigenie“ klassische Jamben machen gelernt; im „Tasso“ übt er die Kunst mit Meisterschaft aus. In gereimten Jamben, statt in Knittelversen, ist auch die einzige Szene des „Faust“ geschrieben, welche Goethe in Italien gelungen ist: die Hexenzene. Das alles liegt zwischen den Knittelversen der „Berggötterung“ und den Jamben der „Apotheose.“ Am Schlusse unsers Gedichts erheben sich Sprache und Vers fast bis zu dem Pathos des klassischen Dramas, und nur der Reim gemahnt noch an den alten deutschen Knittelvers, wenn es heißt:

Dem was ein guter Mensch erreichen kann,
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam, als er lebte;
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.
So lebst auch du durch ungemess'ne Zeit;
Genieße der Unsterblichkeit!

Die geänderte Form ist aber nur der Ausdruck eines ebenso verschiednen Inhalts. Zwar finden wir auch hier anfangs den „Jünger,“ der hier bezeichnenderweise „Schüler“ heißt, vor dem Bilde wieder; er legt den Pinsel weg, denn er fühlt sich unfähig, das freie Leben des Originals zu erreichen. Aber er wirkt ihn nicht wie der erste in Aufwallen von Scham und Unwillen fort, sondern nachdem er in Folge langer Mühe und Anstrengung wie ein Schwefelfuß über dem Kopiren geschwitzt hat. Es fehlt ihm an allem, nur nicht am guten Willen, und daß er die Mängel erkennt, quält ihn nur eben mehr. Das ist nicht mehr derselbe, wie in der „Berggötterung.“

Nun tritt ein Meister hinzu und lobt seinen Fleiß. Ihm liegt die Kunst in der Technik, der Praktik, der Kunstverstand in der Hand. Er redet wohlmeinend und nachsichtig im Tone des Handwerkers. Man fühlt die Ironie des Dichters aus den Versen:

Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.

Auch der Goethe von 1774 wußte den Fleiß zu schätzen, aber den Zwang, die Plage hätte er mit den oben zitierten Worten abgewiesen. Auf der italienischen Reise lernte Goethe diese Richtung höher schätzen. Er konnte von sich selbst abnehmen, wieviel die Technik in der bildenden Kunst bedeute, und wieviel er in dieser Hinsicht bei Deser versäumt hatte, der zwar in die Seelen der Schüler gedrungen, dem aber die Hand der Schüler nur „Nebenaugenmerk“ gewesen war. Um der Kunst und des Handwerks willen, schreibt er nach Weimar, habe er sich entschlossen, die „Iphigenie“ umzuarbeiten. Bei dem Meister mag etwa Hackert vorschweben, der zu ihm sagte: „Sie haben Anlage, aber Sie können nichts machen. Bleiben Sie achtzehn Monate bei mir, und Sie sollen etwas hervorbringen, was Ihnen und andern Freude macht.“ Goethe fügt diesen Worten in der „Italienischen Reise“ die Bemerkung bei: „Ist das nicht ein Text, über den man allen Dilettanten eine ewige Predigt halten sollte?“

Darauf tritt ein Liebhaber zu dem Schüler. Der Ruf nach Natur, der im verfeinerten Tone des Weltmannes an den Schüler ergeht, erscheint hier gleichfalls in ironischer Übertreibung. Nicht bloß daß der Liebhaber den Schüler ebenso stehen läßt wie in dem oben zitierten Gedicht der Kenner den Künstler, weil er ihm nicht den Weg weisen kann, die kolossalen Blätter der Natur zu entziffern; auch die prinzipielle Forderung ist satirisch zu verstehen, wie zur Genüge der übertreibende Ton zeigt, mit welchem der Liebhaber den Schüler angeht:

Mein Herr, mir ist verwunderlich,
Daß Sie hier Ihre Zeit verschwenden
Und auf dem rechten Wege sich
Schnurstracks an die Natur nicht wenden;
Denn die Natur ist aller Meister Meister!
Sie zeigt uns erst den Geist der Geister,
Lehrt jedes Geheimnis uns verstehn. . . .
Sie sind nicht auf der rechten Spur;
Natur, mein Herr! Natur! Natur!

Auch an Goethe erging damals noch mitunter der mißverständene Ruf nach Natur. Als er dem Kreise der deutschen Künstler in Rom seine „Iphigenie“ vorlas, machte er damit nicht den gewünschten Eindruck; man erwartete und verlangte etwas im Geschmacke des „Göt.“

Ein zweiter Meister geht vorüber und sieht die Arbeit des Schülers halb bewundernd und halb mit Mitleid an. Fleiß, Natur und Instinkt sind nach ihm nicht genug: der Kunstverstand, die Einsicht, die Theorie muß hinzukommen. Davon konnte 1774 nicht die Rede gewesen sein: Dreingreifen, Packen war in der Sturm- und Drangzeit Goethes Lieblingswort für das Erfassen der Kunst, für die Meisterschaft, die Virtuosität. Herder hatte ihm gesagt: „Es ist alles so Blick bei Euch“ — Goethe glaubte den Wink zu verstehen, that die Augen zu und tappte. Unser Meister aber sagt, in der Kunst helfe das Tappen nicht. Kunst bleibe Kunst; man müsse erst durchgedacht haben, ehe man ans Machen gehe. Die Empfindung allein mache nicht den Künstler aus, Liebe und Haß seien nicht alles. Man dürfe das Muster nicht mit der Kunst verwechseln und müsse die Kunst mehr als das Muster lieben. Es sei etwas Höheres, was ein Künstler hätte leisten sollen, als was er geleistet hat. Fast wörtlich mit dem Meister übereinstimmend hatte Goethe nach Absendung seiner „Sphigene“ geschrieben: „Freilich steht nicht auf dem Papiere, was ich gesollt, wohl aber kann man erraten, was ich gewollt habe,“ und über „Egmont“: „O, wir wissen genug, daß wir eine solche Komposition schwer ganz rein stimmen können, es hat doch im Grunde niemand einen rechten Begriff von der Schwierigkeit der Kunst als der Künstler selbst.“ Diese Richtung der Kunst konnte Goethe sich durch Karl Philipp Moriz und durch Heinrich Meyer repräsentirt denken, mit denen er in Rom ästhetisirte. Der Ton dieses zweiten Meisters ist auch der würdigste; er redet wie ein Mann von Verstand, mit Selbstgefühl und einer deutlichen Gereiztheit gegenüber seiner Zeit, von der er sich unverstanden glaubt:

Man hat's bequemer heutzutage,
Als unter meine Zucht sich zu bequemen;
Das Lied, das ich so gerne singen mag,
Das mag nicht jeder gern vernehmen.

So fühlte sich Goethe nach seiner Rückkunft aus Italien von den Produkten der Zeit angewidert, als deren typische Vertreter er die „Räuber“ und den „Ardinghello“ namhaft macht, weil er den Kunstverstand in ihnen beleidigt fand.

Damit ist auch die Lehre des Ganzen gegeben, welche über die Gedanken von 1774 freilich weit hinausgeht und deutlich einen höhern Standpunkt in Goethes Kunstauffassung markirt. Die Wärme der Empfindung, die Begeisterung für ein großes Vorbild genügen nicht mehr wie ehemals zur Meisterschaft; es muß die Technik und die künstlerische Weisheit hinzukommen.

Aber so sehr durch diesen Gedanken der ideelle Gehalt der Dichtung gewonnen hat, so wenig steht derselbe mit dem folgenden in Übereinstimmung, wo Goethe offenbar den Plan von 1774 ausführt. Es folgt zunächst eine Satire gegen das Treiben in den Gemäldegalerien, welches auch Freund Merck in einem Aufsätze beißend durchgehelt hat. Der Galerieinspektor, der das

Bild nach dem Preise und dem goldnen Rahmen tagirt, der Gemälbehändler, der das Gold einsteckt, welches dem Künstler gebührt, der Prinz, der den Wert des Bildes bestätigt und die Zahlung anweist — alles typische Figuren. Jede der anwesenden Personen sieht in dem hereingebrachten Gemälde nur soviel, als sie zu schätzen weiß.

Erster Meister. Welche eine Praktik zeigt sich hier!
 Zweiter Meister. Das Bild, wie ist es überdacht!
 Schüler. Die Eingeweide brennen mir!
 Liebhaber. Wie göttlich ist das Bild gemacht!
 Händler. In seiner trefflichsten Manier!
 Prinz. Das Bild hat einen großen Wert;
 Empfanget hier, was Ihr begehrt.

Wenn dann die Muse mit dem Künstler erscheint und ihn auf den Eindruck verweist, den sein Werk gemacht habe, so paßt das so gut wie garnicht mehr. Die Meister lernen, trotz der gegenteiligen Behauptung der Muse, garnichts von dem Bilde, sondern jeder besteht eigensinnig auf seiner Art. Und wenn sie auf den Schüler verweist:

Sieh diesen Jüngling, wie er glüht,
 Da er auf deine Tafel sieht!
 In seinem Auge glänzt das herzliche Verlangen,
 Von deinem Geiſt den Einfluß zu empfangen —

so ist auch das abgeschwächt, indem an die Stelle des begeisterten Jüngers der „Vergötterung“ ein schüchterner, unselbständiger getreten ist, welchen die drei Berater, besonders der zweite Meister, von dem Vorbilde eher abgebracht als ihm näher gebracht haben. Von einer Vergötterung ist also in „Des Künstlers Apotheose“ nicht mehr die Rede, und wenn der Künstler am Schlusse des Ganzen für diesen zaghaften, von seinem Vorbilde ängstlich nach rechts und links blickenden Samulus bittet, daß ihm die Not des Irdischen erspart werde, so ist das gleichfalls ein Rest der alten Intention, nach welcher an seiner Stelle ein beherzterer und entschiedenerer Anhänger gestanden hätte. Ein weiter vorgeschrittener Kunststandpunkt hat Goethe über die Absicht des alten Planes hinausgeführt, und wie er am Schlusse zu diesem zurückkehren muß, macht sich eine Disharmonie mit der neuen Ausführung geltend.

