



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Ernst Rietschel. 2.

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

entsagten und flennten und waren doch vielleicht glücklicher, als jene harten Gladiatoren. Das tausendjährige Reich der Romantik hat ein Ende, und ich selbst bin sein letzter und abgedankter Fabelkönig. Hätte ich nicht die Krone vom Haupt fortgeschmissen, sie hätten mich richtig geköpft.“

5. Jan. 1845: „Zu den traurigsten Widerwärtigkeiten des Exils gehört, daß wir dadurch in schlechte Gesellschaft gerathen.“

22. Dec. 1845: Ehrenerklärung für Madame Strauß, die er in seinem Buch über Börne verläumdete.

7. Juli 1847: offener Brief mit der Erklärung, er sei nicht öffentlich gehohlet worden.

Dies etwa die Ausbeute; sie ist nicht groß, — Wir haben in Deutschland nicht wenig Schriftsteller gehabt, die vortreffliche geistreiche Briefe schreiben, wenn sie aber etwas drucken ließen, ins Absurde fielen, z. B. Hamann; bei Heine ist das Gegentheil der Fall. Erklären läßt es sich: bei allem Reichtum der Bilder seiner Phantasie war sein stilles inneres Leben arm und eigentlich inhaltlos; seine Gedanken beschäftigten sich vielmehr mit seinen wirklichen und möglichen Recensenten als mit irgend etwas Anderem. Er lebte nur für das Publicum. J. S.

Ernst Rietschel.

2.

Im Jahre 1832 wurde Rietschel als Professor der Bildhauerei nach Dresden berufen.

Sein äußeres Leben wird jetzt einförmiger; aber innerlich ist es nur um so bewegter und kampfvoller. Es war ein Leben unablässigen Schaffens und Denkens. Schwere Schicksalsschläge kamen über ihn. Drei Frauen raubte ihm der Tod. Schon früh zeigten sich die Keime der Schwindsucht, mit welcher er leidvoll zu ringen hatte. Die Unermüdlichkeit seines Arbeitens wurde durch oft zurückkehrende Anfälle gefährlichen Bluthustens, durch einen längeren Aufenthalt in Palermo und durch jährliche, wiederholte Badereisen nach Meran, Ems, Badenweiler und Reichenhall höchst bedauerlich unterbrochen. Aber die Schule des Leidens stählte und kräftigte sein edles Herz. Mit jedem

Jahr wurden seine Werke wärmer und inniger, ohne daß sie doch je das lebendige plastische Stilgefühl, das er sich unter der Einwirkung Rauchs erarbeitet hatte, überschritten oder verläugnet hätten. Wer sich über künstlerische Eindrücke Rechenschaft zu geben weiß, wird gestehen, daß grade dieses wunderbare Zueinander tiefster Gemüthswärme und ächt plastischer Höheit und Großheit der eigenste Reiz und die geschichtliche Bedeutung Nietschels ist.

Das erste große Werk, welches Nietschel in Dresden ausführte, ist die Kolossalstatue des Königs Friedrich August im Zwinger. Sie stellt den König sitzend dar; die Gewandung ist ein wallender Hermelinmantel, die rechte Hand hält den Scepter, die Linke ruht auf dem Gesetzbuch. Der Entwurf der Skizze fällt noch in die Zeit vor der italienischen Reise; man sieht deutlich die Befangenheit, mit welcher der junge Künstler das Vorbild, das ihm Rauch soeben in seiner münchener Maxstatue gegeben, nachahmte. Es ist jetzt Mode geworden, auf diese allerdings noch vielfach unzulängliche Arbeit hochfahrend herabzusehen; und Nietschel selbst pflegte sie oft seine Jugendsünde zu nennen. Aber immerhin ist man schuldig zu sagen, daß, wenn sie auch noch nicht der vollen Eigenthümlichkeit der reisenden Meisterschaft Nietschels entspricht, sie doch in allen ihren Einzelheiten äußerst sorgfältig und liebevoll durchgebildet ist. Die Postamentfiguren sind sogar von höchster Vollendung.

Es war lediglich der Zufall des äußeren Anlasses gewesen, welcher Nietschel seine erste selbständige Wirksamkeit mit einem Werke der Monumentalplastik beginnen ließ. Die nächsten Jahre führten ihn vorzugsweise in die Idealplastik.

Wir folgen daher nur der Zeitfolge der Thatfachen, wenn wir zunächst uns der Betrachtung seiner idealen Schöpfungen zuwenden. Es ist Unrecht, wenn wir bei Nietschel fast ausschließlich immer nur von seinen Monumentalstatuen sprechen. Er hat in diesen den höchsten Ruhm, seine Volksthümlichkeit und seine epochemachende Stellung erlangt; aber seine Werke der frei erfindenden idealen Plastik sind nicht minder zahlreich und kaum minder beachtenswerth. Ja, es ist die Frage, ob jene unbeirrbare Sicherheit des plastischen Formgefühls, mit welcher Nietschel in seinen Monumentalstatuen trotz schärfster Naturwirklichkeit immer die unverbrüchlichen Forderungen idealer Kunstschönheit festhält, von Nietschel erreicht wäre, hätte er sich nicht vorher so vielseitig und langjährig innerhalb des strengsten Idealstils bewegt und bethätigt.

Die hervorragendsten Werke dieser Art sind: die zwölf Reliefdarstellungen aus der Kulturgeschichte der Menschheit für die Universitätsaula in Leipzig 1835, die beiden Giebelfelder des Theaters in Dresden 1839 und 1840, das Giebelfeld für das Opernhaus in Berlin 1844 und 1845, das Relief des Christengels 1845, die Pietà (Maria mit den Leichnam Christi), jetzt in der

Friedenskirche zu Potsdam 1847, ein Crucifix mit Maria Magdalena zu Füßen des Gekreuzigten 1850, die vier Reliefdarstellungen der Tageszeiten 1850, zwei Reliefs von Amor auf dem Panther 1852, die Medaillons und Zwischelfiguren für das neue Museum in Dresden 1851—54, die kolossale Quadriga für das herzogliche Schloß in Braunschweig 1859.

Nach der Natur der dargestellten Gegenstände mußte sich der Künstler in den einen mehr den antikisirenden, in den anderen mehr der christlich mittelalterlichen Formengebung zuneigen. Aber das Große ist, daß er weder hier noch dort äußerlich nachahmte, sondern freischöpferisch sein eigenes Wesen gab.

Betrachten wir zunächst die Werke der antikisirenden Art. Die Giebelfiguren des Dresdener Theaters führen als Sinnbild der Tragödie die Verfolgung und Sühnung des Orest, als Sinnbild der Oper die Wirkung der Musik vor. Wir können uns nicht verhehlen, daß diese Gruppen durchaus nicht jene architektonische Einfachheit und Strenge haben, welche die Alten in solchen Darstellungen immer festhielten und welche mit unverleglicher Naturnothwendigkeit aus dem Wesen dieser Kunstart entspringt. Sie sind unruhig und überladen; die einzelnen Gestalten treten nicht in klarer Sonderung scharf auseinander; das Erstreben perspectivischer Wirkung fällt in das Malerische. Es scheint, als sei sich Nietschel selbst dieses Mangels bewußt worden, denn das Giebelfeld des Berliner Opernhouses, mit Hinweisung auf Oper und Ballet in ähnlichen Gestalten die Freuden der Musik und des Tanzes schildernd, ist trotz all der frischen Lebendigkeit, welche an die bacchischen Darstellungen des Alterthums gemahnt, unendlich einfacher, auseinandergehaltener und übersichtlicher. Wir müssen hinzusetzen, daß selbst dort, wo wir uns mit der Composition als solcher nicht einverstanden erklären, doch die Anlage und Durchführung des Einzelnen die vollste Bewunderung fordert. Es ist die antike Hoheit; aber nach Maßgabe der besten Renaissance individueller, wärmer und weicher. Daher kommt es auch, daß, wo der Künstler freie statuarische Gestalten antikisirender Art schafft, er oft grade in diesen die alleruntadelhafteste und unvergänglichste Schönheit erreicht; ein Wort, das besonders Demjenigen gesagt sei, die in neidischer Verkleinerungssucht bei Nietschel immer nur von Naturalismus zu sprechen wissen. Wie jene Erstlingsarbeiten, die allegorischen Figuren der vier Cardinaltugenden, welche das Postament des Dresdener Königsdenkmals zieren, zum Vollendetsten gehören, was Nietschel geschaffen hat, so ist eines seiner letzten Werke, die kolossale Brunonia auf der für Braunschweig bestimmten Quadriga, in ihrer einfach edlen Bildung, Haltung und Gewandung und in der liebevollen Sorgfalt ihrer Durchführung eine Gestalt von so seltener Trefflichkeit, daß innerhalb der modernen Plastik wol nur sehr Weniges ihr zur Seite gestellt werden kann. Vielleicht nur

Rauchs Victorien in der Walhalla; wir würden zugleich Schwanthalers Bavaria nennen, wenn diese nicht, wie fast alle Schöpfungen jenes im Erfinden und Entwerfen so überaus genialen Künstlers in der Durchbildung so entsetzlich leer und äußerlich wäre. Und von welcher feinen und gemüthswarmen Anmuth, von welch ergreifendem Formenadel sind die Reliefs dieser antikisirenden Richtung! Wer kennt und liebt nicht die herrlichen Reliefdarstellungen der vier Tageszeiten? Weniger bekannt, weil umfangreicher und mehr an Ort und Stelle gebunden, ist die Reihe der zwölf Reliefs in der Leipziger Aula. Sie stellen die bedeutsamsten Ereignisse und Zeitalter der menschlichen Culturgeschichte dar. Es ist unsagbar, wie mächtig es wirkt, daß in den einzelnen Feldern das Stilgefühl der jedesmaligen Epoche durchklingt und gleichwol dieser lebensvollen Mannichfaltigkeit der Zauber zwingender Einheit gewahrt bleibt.

Wir wenden uns zu den Christlich-mittelalterlichen Stoffen. Es ist unleugbar, daß diese der milden und im schönsten Sinn frommen Persönlichkeit Rietschels am nächsten lagen; dies ist ein Zug, der ihn sehr wesentlich von seinem Meister Rauch unterscheidet. Aber sein an der Antike gebildeter Schönheitssinn sicherte ihn in allen Stücken vor den Einseitigkeiten und Verirrungen ascetischen Nazarenenthums, denen er seit seinen ersten Lehrjahren von Grund aus und für immer entwachsen war. Es war auch hier der Boden der Renaissance, in welchem er wurzelte; aber wärmer, inniger, deutscher. Es wird sich schwer entscheiden lassen, ob das Studium Peter Vischers an seiner Behandlungsweise einen unmittelbaren Antheil hat; gewiß ist die innere Aehnlichkeit und Verwandtschaft. Wie warm und innig, wie fromm aus tiefster Seele empfunden sind die Engel, welche das Christkind vom Himmel der Welt entgegentragen, und wie groß und stilvoll sind die Formen der Körper und der Gewandung! Das Hauptwerk dieser Richtung ist Maria am Leichnam Christi, die Pieta. Es wird immer die Klippe dieser im ganzen Mittelalter so beliebten und oft wiederholten Darstellung bleiben, daß der Leichnam ein unschönes und insbesondere durchaus unplastisches Motiv ist; überdies hat er nur die Bedeutung, die hohe Gestalt der schmerzreichen Mutter herauszuheben und zu erklären, und ist doch für diese untergeordnete Bedeutung wieder zu selbständig. Man kann namentlich darüber streiten, ob Rietschel Recht gethan hat, von den früheren Ueberlieferungen abweichend, den liegenden Christus und die knieende Madonna als rechtwinklige Kreuzung einer horizontalen und verticalen Linie zu fassen; die Gruppe verliert dadurch an Rundung und Geschlossenheit. Versenken wir uns aber in die rührend innige und doch durchaus antik stilvolle Hauptgestalt der klagenden und trauernden Maria, so ist gar nicht genug zu bewundern, wie unvergleichlich der Künstler unbeugbare Höheit und ergreifendsten Schmerzensausdruck zu vereinen und ineinanderzu-

schmelzen gewußt hat. Die Dresdener Sammlung der Gypsabgüsse bietet die Pieta Michel Angelo's und die Pieta Rietschels zu lehrreicher Vergleichung. Es kann kein Zweifel sein, welches Werk tiefere Poesie hat. Die Pieta war der Schmerzuruf Rietschels über den Tod einer geliebten Frau, deren Züge auch in dem Ideal der Madonna aufbewahrt sind.

Im Atelier des Künstlers stehen die verschiedenen Skizzen der Pieta, welche er entworfen hatte, bevor er die letzte abschließende Gestaltung fand. Man sieht mit Freude, wie die Motive immer einfacher und in dieser Einfachheit immer deutlicher und zwingender werden. Mit diesem Streben nach zwingender Deutlichkeit ist ein Vorzug der Rietschel'schen Kunstweise ausgesprochen, welcher sich ganz von selbst zu verstehen scheint, in allen großen und echten Kunstzeiten auch immer und überall unmittelbar vorhanden ist, der aber heutzutage um so schärfer und nachdrücklicher ganz besonders betont werden muß, da unter dem Druck und den Wirren der neueren Kunstzustände dieses allererste Erforderniß allgemeiner Verständlichkeit oft völlig unbeachtet bleibt, oft sogar mit bewußter Absicht verschmäht und verworfen wird. Was Rietschel sagt, sagt er einfach, klar, überzeugend. Echt künstlerisch spricht er immer nur durch die Gestalt selbst, ohne spitzfindig ausgeklügeltes Beiwerk. Das die enge Grenze der künstlerischen Darstellungsmittel überschreitende Haschen nach dem Geistreichen, nach dem allgemein Begriff- und Gedankenmäßigen, das stillose Hinüberschweifen in das nur der Ausdrucksfähigkeit und dem Vermögen der Sprache Zugängliche, das wir leider jetzt so viel bei unseren Malern, zum Theil aber auch immer mehr und mehr bei einzelnen Bildhauern wahrnehmen, mag ein erfreulicher Beweis sein, wie tief und verbreitet die allgemeine Bildung unserer Zeit ist, für die Kunst selbst aber ist es nur ein Uebel und ist nichts als der alte allegorische Zopf des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; wenn auch sein Wesen sich inzwischen unter den vornehmeren Namen künstlerischer Symbolik zu beschönigen sucht. Es möchte schwer sein, bei Rietschel irgend einen Anflug dieser Art zu finden, von welcher selbst Thorwaldsen in einigen Reliefdarstellungen nicht ganz frei ist. Und wenn gerade deshalb einige Künstler, selbst hochgeachtete Künstler ersten Ranges, bei Rietschel von Mangel an Tiefe, ja von Erfindungslosigkeit sprechen, so mögen sie zusehen, ob sie nicht denselben Vorwurf auch den größten Künstlern des Alterthums und der italienischen Blüthezeit machen müssen.

Auf der Mitte zwischen Ideal- und Monumentalplastik stehen die ornamentalen Porträtstatuen, welche Rietschel für die Nischen des Dresdener Theaters und für die Attika des neuen Museums bildete. Es sind die Statuen Goethes und Schillers, Glucks und Mozarts aus den Jahren 1841 und 1843, die Statuen von Phidias, Perikles, Dürer, Giotto, Holbein und Goethe aus den Jahren 1852 und 1854. Die ersteren sind zum Theil noch etwas conventionell, die letzteren aber in Auffassung und Behandlung von höchster Schönheit. Man sieht den Meister,

dem so eben in der Lessingstatue der geniale Wurf einer ebenso scharf charakteristischen als ideal stilvollen Monumentalität gelungen ist. Leider sind diese Statuen durch die Höhe ihres Standorts jetzt gänzlich der näheren Betrachtung entzogen. Um so dankenswerther ist es, daß wenigstens Giotto und Holbein in sorgsam ausgeführten Statuetten dem Kunstverkehr zugänglich wurden; sie bilden mit den entsprechenden, ebenfalls in Statuetten vorhandenen Gegenbildern Dantes und Rafaels von Ernst Hänel auch für kleinere Räume eine äußerst würdige und edle Verzierung. Es ist in diesen Statuen eine Gewissenhaftigkeit und Wärme auch der Detailbehandlung, deren sich nur die wenigsten Ornamentalstatuen rühmen dürfen.

Es ist gewiß, daß, hätte Rietschel auch nichts als diese idealen und ornamentalen Werke geschaffen, ihm nichtsdestoweniger für immer eine höchst geachtete Stellung in der Kunstgeschichte gesichert wäre.

Gleichwol knüpft sich Rietschels Name vorzugsweise an seine großen Monumentalstatuen. Er hat mit diesen das Höchste erreicht, was einem Künstler zu Theil werden kann. Er fußt auch in diesen fest und unwandelbar auf den strengsten Forderungen plastischer Kunstschönheit und ist doch durch sie so durchaus volksthümlich geworden, wie innerhalb des hohen Stils in den letzten Jahrhunderten kaum ein Anderer weder vor ihm noch nach ihm.

Was war es, das ihm die Herzen des gesammten Volkes so nahe brachte?

3.

Rietschels großer und allgemeiner Ruhm wurde vornehmlich durch die neun Fuß hohe Statue Lessings begründet, welche er 1849 für Braunschweig ausführte. Wir können das allmälige Entstehen derselben in den drei Skizzen verfolgen, welche im Atelier des Künstlers Jedermann zugänglich sind. Es ist merkwürdig, daß gerade das kühnste Wagniß, welches nur der mächtigsten Genialität und dem durchgebildetsten Stilgefühl gelingen konnte, das strenge Festhalten an der Rococotracht, bereits im ersten Entwurf vollständig durchgebildet vorliegt. In der Darstellung unserer Dichter und Denker war immer nur die freieste Idealisirung oder die althergebrachte Manteldrapirung üblich gewesen; hier in der unplastischen, malerisch barocken Rococotracht erschien sie um so unerläßlicher. Zwar war Rauch mit seinem gewaltigen Friedrichdenkmal vorangegangen und hatte Kant und Lessing in der vollen Naturtreue ihres unmittelbarsten Zeitcostüms hingestellt; aber was für ein bedeutender Unterschied zwischen einer an festen Hintergrund gelehnten Sockelfigur und einer freien, runden, von allen Seiten schaubaren und umgebaren Monumentalstatue! Man sieht diesem ersten Entwurf die Freude an, mit welcher Rietschel in den Gewandmotiven auf seinen Entdeckerzug ausging. Dagegen ist dieser erste Entwurf in der Haltung und physiognomischen Durchbildung noch ganz

allgemein; das Haupt ist ruhig vorwärts blickend, die gemessene Schrittstellung ohne Leben und Bedeutung, die Stütze ist der hergebrachte nichts sagende Baumstamm. Der zweite Entwurf ist bereits lebendiger; der Kopf hat bereits jene sprechende Seitenwendung, welche das aufmerksam Ausschauende, das lebhaft Erwägende, das allezeit Schlagfertige und Kampfbereite so höchst treffend bezeichnet; die Haltung des Körpers und die Fußstellung hat folgerichtig gesteigerten Ausdruck gewonnen; aber doch fehlt noch das unwiderstehlich Durchschlagende, wie denn auch immer noch der leidige Baumstamm unangetastet geblieben ist. Der dritte und letzte Entwurf ist Leben und Ausdruck durch und durch. Auch die Stütze hat sich in eine abgebrochene griechische Säule verwandelt, bedeutungsvoll das Gesamtbild Lessings vollendend. Es ist die gewaltigste Monumentalstatue, welche die gesammte neuere Kunst geschaffen hat. Wie frei und tapfer, hell und scharf ausschauend, kühn vorschreitend, fest und unverrückbar auf sich selbst gestellt steht Lessing vor uns, echt plastisch und doch naturwüchsig in seiner Zeit wurzelnd, durch welche sein ganzes Leben und Kämpfen bedingt und bestimmt war. Man muß eine französische Statue aus der Rococozeit oder selbst eine Statue Gottfried Schadows mit diesem Lessing vergleichen, um sich schlagend zu überzeugen, wie unverständlich das Gerede Derer ist, welche hier von Naturalismus zu sprechen wagen. Das Lebensgeheimniß dieser genialen Schöpfung ist vielmehr das innige Zusammengehen von vollster Naturwahrheit und feinsinnigster Stilisirung. Es ist von neueren Kunstforschern die Forderung aufgestellt worden, daß es darauf ankomme, die schönheitsvolle Formengröße der italienischen Renaissance mit der derberen Individualisirung der altdeutschen Meister zu erfüllen und zu durchdringen. Hier ist diese Forderung geschichtliche Thatsache. Die Lessingstatue ist, wie sich die Schulsprache ausdrückt, die vollendetste Einheit der idealistischen und realistischen Richtung. Weil diese Lessingstatue innerhalb aller strengsten Kunstbedingungen so sprechend und scharf charakteristisch, so verständlich und eindringlich, so von Grund aus lebendig und eigenartig deutsch ist, zündet sie so tief und allgemein in Aller Herzen, selbst in Solchen, denen sonst die Wirkung plastischer Schönheit fern liegt. Das Höchste bildender Kunst, ein ewig bindender Typus, ist geschaffen. So und nicht anders wird die hehre Gestalt Lessings in der Phantasie und dem Gemüth unserer Enkel fortleben. Von dieser Lessingstatue gilt das stolze Wort des Goethe'schen Tasso: sie ist ewig, denn sie ist.

Gegen das Ende des Jahres 1856 hatte Rietschel nach dreijähriger ernster Arbeit die Kolossalgruppe Goethe's und Schiller's für Weimar vollendet. Es ist noch in frischem Gedächtniß, wie sich hier bereits bei der Bestellung die verschiedensten Ansichten geltend machten. Rauch hatte eine Skizze mit idealer Gewandung eingesendet, König Ludwig, welcher das Erz schenkte und darum ein entscheidendes Wort sprach, bestimmte die Ausführung nach dem

realistisch gehaltenen Entwurf Nietschels. Beide Auffassungen sind berechtigt. Der Bildner hat in monumentalen Aufgaben so selten die Kunst ideal-schöner Formen; er müßte denn auf die einsichtlose Beschränktheit jener Kunstgelehrten eingehen wollen, welche in der Plastik immer und überall unbedingtes Antifiktiren verlangen, ohne zu bedenken, daß jede Kunstform, welche nur von außen aufgezwängt und nicht nothwendig und ursprünglich aus der Natur und Witterung des Gegenstandes herausgewachsen ist, leer, physiognomielos und dadurch unschön, zopfig und durchaus unmonumental wirkt. Der Widerspruch zwischen den idealen Forderungen des Nackten und großer Gewandmassen und zwischen der unkünstlerischen Schneiderhaftigkeit der neueren Trachten ist nun einmal das schwere Kreuz, mit welchem jetzt jeder Porträtbildner zu kämpfen hat. Die Darstellung Goethe's und Schiller's konnte auf die Höhe freier Idealschöpfung gehoben werden, weil Goethe und Schiller in der That in ihren klassischen Werken als wiedergeborene Griechen erscheinen und überdies die Tracht ihrer Zeit, die gegen die Rococotracht schon unendlich an künstlerischer Freiheit verloren hat, die unüberwindlichsten Schwierigkeiten bereitet. Aber andererseits ist es doch nicht minder wahr, daß mit einer Idealdarstellung dieser Art der Begriff der Monumentalität völlig vernichtet wurde. Wie herrlich wäre es gewesen, wenn die Rauch'sche Gruppe in Berlin, wo die Hauptstadt deutscher Bildung den großen deutschen Dichterheroen eine, so zu sagen, zeitlose und ortlose Huldigung entgegenbringt, ihre künstlerische Verwirklichung und Aufstellung gefunden hätte; für Weimar, in dessen Mauern die Geseierten irdisch gelebt und gewirkt hätten, war die naturwirkliche Porträtähnlichkeit sicherlich angemessener.

Bei der Beurtheilung dieser Gruppe sind hauptsächlich zwei Fragen in Umlauf gekommen. Erstens: war es erlaubt, Goethe und Schiller zu gemeinsamer Gruppe zu vereinigen? Und zweitens: ist diese Gruppenbildung zu wirklich künstlerischer Einheit, zur zwingenden Klarheit und innerlichen Nothwendigkeit gelangt?

Ueber die erste Frage sollte füglich kein Streit sein. Die Gruppenbildung ist hier nicht ein willkürliches, nur aus äußeren Betrachtungen und Vergleichen hervorgegangenes Symbol, sondern sie ist die Darstellung einer unmittelbar aus dem Leben selbst herausgegriffenen Thatsache. Es ist kein leeres rednerisches Bild, sondern glücklicher Weise eine erhebende geschichtliche Wahrheit, wenn wir Goethe und Schiller als Dioskuren bezeichnen. Nicht bloß die Außenwelt hat die Namen Goethes und Schillers mit einander untrennbar verbunden, wie etwa Frankreich in der Erinnerung aus rein literargeschichtlichem Gesichtspunkt Corneille und Racine miteinander verbindet, sondern Goethe und Schiller erkannten und verbanden sich selbst untereinander zu einem Freundschaftsbündniß, so edel und rein, und so ganz von der gemeinsamen

Begeisterung für die gleichen Zwecke getragen, daß es nur ein um so glänzenderes Zeugniß für die sittliche Tiefe Beider ist, wenn kleine Seelen, die niemals das Große zu begreifen vermögen, die Wahrheit und Innigkeit dieser Freundschaft zu bezweifeln wagen. Gewiß wäre ein Bildner zu tadeln, welcher Corneille und Racine oder Michel Angelo und Rafael zur plastischen Gruppe vereinigen wollte, wie denn auch in der That die Idee des Bildhauers Launig in Frankfurt, die drei Erfinder der Buchdruckerkunst zu einer plastischen Gruppe zusammenzuschließen, nicht eben eine glückliche war; aber wo wie hier ein solche innere, thatsächliche Verbindung der verherrlichten Heroen durch die Geschichte geboten wurde, da wäre die Kunst hinter dem Urbild des Lebens zurückgeblieben, hätte sie sich bildnerisch diese innere Einheit entgehen lassen. Deshalb hatte Rauch seine sonst so abweichende Skizze auch seinerseits als Gruppe behandelt.

Mißlicher ist die zweite Frage, ob das an und für sich berechtigte Grundmotiv seine volle und widerspruchslose Gestaltung gefunden hat. Der bedenkliche Umstand, daß noch jetzt überhaupt über die Zulässigkeit der Gruppenbildung gestritten wird, ist der Beweis, daß weder Rauch noch Rietschel die Aufgabe zwingend gelöst hat. Beide Künstler haben das rein äußerliche Vereinigungsmittel des gemeinsamen Lorbeerkranzes gewählt. Bei Rauch hält Goethe den Lorbeerkranz in die Höhe; der Kranz schwebt zwecklos und unbestimmt über und zwischen beiden Häuptern; dadurch kommt in die ganze Composition etwas Unruhiges, Schwankendes, Unabgeschlossenes. Bei Rietschel ist das Motiv unläugbar tiefer. In traulicher Freundschaft legt Goethe die linke Hand auf Schillers Schulter; die vorgestreckte Rechte, in welcher er den Lorbeerkranz hält, wendet er Schiller zu, auf daß dieser theilnehme an diesem Ruhmeszeichen, das fortan das gemeinsame Besizthum Beider sei. Nur leise, fast unbewußt, hebt Schiller, in der Linken eine Rolle tragend, die Rechte nach dem dargebotenen Kranz hinüber; die Hoheit seiner göttlichen Begeisterung scheint kaum der irdischen Ehre zu achten; sein sehndes Auge schweift hinüber „in jene heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen.“ Aber trotzdem ist doch auch hier der Gedanke nicht zur vollen plastischen Ruhe und Klarheit herausgearbeitet. Es scheint profaisch, wenn selbst Künstler und Kenner wie Ernst Förster und Springer fragen, ob Schiller den Kranz wirklich ergreifen wird; aber es ist eine Frage, die sich unwillkürlich einem jeden Beschauer aufdrängt und den unbefangenen, in sich befriedigten Genuß erheblich beeinträchtigt.

Sehen wir aber von diesem Bedenken ab, so gehört auch der Goethe- und Schillergruppe die unbedingteste Bewunderung. Beide Gestalten stehen auf gemeinsamem Piedestal, eine jede etwa zehn rheinische Fuß hoch. Goethe trägt einen langschößigen Tract von einfachem und gefälligem Schnitt. Es ist irrig, wenn man dabei an ein Hofkleid gedacht hat; es ist die Tracht, wie sie

am Anfang dieses Jahrhunderts allen Männern der vornehmeren Kreise gebräuchlich war. Schiller ist im schlichten Ueberrock mit offenem Hals und waltenden Haaren. Diese Verschiedenheit der Bekleidung wirkt nicht nur günstig für den erforderlichen Wechsel der Formen und Linien, sie ist auch sogleich für die geistige Ausgestaltung der Charaktere äußerst bezeichnend. Es kündigt sich in ihr bereits an, was Stellung und Ausdruck noch lebendiger zur Anschauung bringen. Göthe steht fest und gemessen in ruhiger Haltung, er blickt mit klarem und ruhigem Auge sicher in die Welt hinaus; in den majestätischen und doch mild freundlichen Gesichtszügen und in der gesunden und breiten Fülle der Körperformen die maßvolle Klarheit und frische Weltfreudigkeit seines Denkens und Dichtens bekundend. Schiller dagegen ist bewegt vorschreitend; Blick und Antlitz sind begeistert emporgerichtet, der Mund ist wie zur Rede eröffnet, und dieser Ausdruck idealer Erhebung wird noch gesteigert durch den langen und hagern Wuchs und durch die scharf ausgeprägten, durchgeistigten, fast krankhaften Gesichtszüge. Ueber Göthe liegt der Hauch sicherer Hoheit und glücklicher Befriedigung; in Schiller geht Alles auf drängende Werdelust und seherische Begeisterung. Und hat nun der Bildner durch diese meisterhaft durchgeführte Individualisirung auf's Wirksamste jenen tiefen Gegensatz ausgesprochen, den Schiller selbst zwischen sich und seinem großen Freunde mit so bewunderungswürdiger Klarheit und Schärfe in seinen feinsinnigen Betrachtungen über naive und sentimentale Dichtkunst zu erkennen und in ihrer künstlerischen Berechtigung zu begründen mußte, so hat er nicht minder dafür gesorgt, jenen Gegensatz in seine höhere Einheit aufzulösen und das Bewußtsein der inneren Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen neidlosen Anerkennung und Verbrüderung ebenso sinnig als eindringlich darzustellen. Die Art, wie Goethe die eine Hand traulich auf die Schulter des Freundes legt, ist der sprechende Ausdruck inniger Freundschaft und Ebenbürtigkeit. Und auch für den Eindruck der Kranzreichung, wenn wir dieses Motiv nun einmal als maßgebend annehmen, ist es entscheidend, daß Göthe in seiner Bewegung so durchaus ruhig und gemessen, daß sein Auge so frei und geradeaus blickend ist. Es ist nicht eine persönliche Huldigung, die der ältere Dichter, vornehm beschützend, dem jüngeren darbringt. Goethe ist in dieser Huldigung durchaus absichtslos und unbefangen, ganz und gar nur im Dienst der höheren Idee stehend und wie unbewußt von der Nöthigung derselben getrieben.

Die künstlerische Durchführung ist des Meisters der Lessingstatue vollkommen würdig. Der Hauptvorzug ist die mächtige Ruhe und Strenge echter Monumentalität. Das Monumentale darf nicht das nur Augenblickliche und flüchtig Vorübergehende darstellen, sondern immer nur das Bleibende, das dem zeitlichen Wechsel Enthobene. Es ist ein festes Stilgesetz; das Monumentale ist auch in der Gruppe immer nur auf die Darstellung einer einfachen Situ-

ation beschränkt, die lebendig dramatische Handlung bleibt ihm verschlossen. Goethe nicht ruhig gradausblickend, sondern mehr auf Schiller gewendet und mit diesem gleichsam in Unterredung begriffen, — und wir sind aus dem hohen und monumentalen Stil in das Anekdoten- und Genrehafte geworfen. Eine Gruppe, wie die bekannte Ludovisische von Drest und Elektra, oder, wie sie nach Otto Jahns treffender Deutung jetzt besser genannt wird, von Merope und Aepytos, kann sich diese dramatische Wirkung erlauben; sie ist Decorations- und Cabinetstück, ihr Motiv ist überdies höchst wahrscheinlich unmittelbar einem dramatischen Dichtwerk entlehnt. Aber eine monumentale Gruppe, dieser oder einer ähnlichen Auffassung angenähert, hört auf, monumental zu sein; sie ist theatralisch. Und versenken wir uns sodann von der Gesamtanlage mehr und mehr in die Einzelheiten, so entzückt uns auch hier wieder jene frische Eigenthümlichkeit, welche zuerst in ihrer vollen Kraft in der Lessingstatue so epochemachend hervortrat. Auch hier greift der Künstler mit kühnem Wagen frisch in die unmittelbarste Naturwirklichkeit und bricht entschlossen mit allem bloß Conventionellen und Schematischen; aber hier wie dort ist er mitten in der individuellsten Wahrheit von einer Reinheit und Strenge des Stilgefühls, die mit jedem Werk der vorzugsweise stilisirenden Richtungen getrost in den Kampf treten kann. Ueberall Leben, Wirklichkeit, Porträtschärfe, und dabei eine Schönheit und ein Adel der Linienführung und der Formengebung, eine Sorgfalt und Besectheit bis in die kleinsten Motive, eine Wärme und Innigkeit der Empfindung, eine andächtige Hingebung an den großen Gegenstand, die wir in allen Werken Nietschels finden, die aber hier um so ergreifender wirkt, je unerkennbarer die Schwierigkeit der Aufgabe im Künstler den liebevollen Ernst und die begeisterte Freudigkeit des Schaffens belebt und erhöht hat. Es heißt keineswegs, die Großartigkeit dieser Leistung verkleinern, wenn wir hinzusetzen, daß trotz alledem hier das unkünstlerisch Spröde der Tracht, daß namentlich in der Rückseite Schillers die unschön langen und steifen Rockfalten sich nicht ganz der plastischen Bewältigung fügen wollten.

Fast in dieselbe Zeit, in die Jahre 1855 und 1858 fällt die Skizze zu einem für Gellerts Vaterstadt Hainichen bestimmten Gellertdenkmal und das Denkmal Karl Marias von Weber. Was Nietschel durch seine monumentale Thätigkeit der letzten Jahre für siegreiche Fortschritte gemacht hatte, das erhellt am anschaulichsten, wenn wir diese Erfindungen, die plastischen Motiven wenig entgegenkamen, mit der Thaerstatue in Leipzig vergleichen, deren Entstehung noch der Lessingstatue voranging. Die Thaerstatue ist, wie alle Arbeiten Nietschels, äußerst sorgfältig durchgebildet; aber es fehlt ihr das Schlagende des Ausdrucks, die Schärfe der Charakteristik. Wie ganz anders die Auffassung und Behandlung Gellerts! Die Gellertsskizze ist bloße Skizze geblieben, weil die vom Comité veranstalteten Sammlungen keinen glücklichen Fortgang hatten und

außerdem durch Verwendung für andere Zwecke noch unnütz zersplittert wurden. Für die Kunst ist es ein schwerer Verlust, daß diese Skizze nicht zur Ausführung gekommen ist. Das milde, bescheidene, gedrückte, fromme, und doch erweckende und befreiende Wesen Gellerts ist hier mit einer Naturwahrheit und einer so wohlthuenden Wärme und Ruhe ausgedrückt, daß ich nicht anstehe, dieselbe unbedenklich für eine der allergelungensten Schöpfungen Nietschels zu halten. Eine solche milde Innigkeit bei so viel Formenstrenge und echter Plastik, so feine Realistik bei so scharf eingehaltener Stilisirung, das ist eine künstlerische That, wie ich seit der Zeit der besten Renaissance keine zweite zu nennen müßte. Man stelle diese Skizze neben die Statuette Knauer's! Es wäre eine äußerst würdige Aufgabe der Stadt Leipzig, noch nachträglich von den begabten Schülern Nietschels diese Statue für Leipzig ins Leben zu rufen; Leipzig ist reich und kunstsinzig genug, um die Verwirklichung dieses Planes auch neben der beabsichtigten Leibnizstatue möglich zu machen. Die Statue Webers ist in der Nähe des Dresdener Theaters errichtet. Webers Gestalt war plastischer Darstellung nicht günstig; deshalb hat hier der Künstler nach der sonst verschmähten Mantelgewandung zurückgegriffen. Aber die feine Individualisirung Nietschels zeigt sich im glänzendsten Licht. Weber ist dargestellt, die Linke auf das Notenpult gestützt, in der Rechten die Rose und den deutschen Eichenzweig; das Haupt ist in milder Neigung nach oben gewendet, gleichsam den Tönen lauschend, die ihm aus höherer Geisterwelt herüberklingen. In der Linienführung ist ein so weicher und harmonischer Fluß, daß, obgleich durch und durch plastisch und stilvoll, sie doch ein Stück Musik in sich selbst trägt.

Nietschel stand auf der höchsten Höhe seines wohlverdienten Ruhmes, als ihm im Jahre 1859 der ehrenvolle Auftrag wurde, das in Worms zu errichtende große Lutherdenkmal zu übernehmen. Nietschel erfaßte diese Aufgabe mit der hingebendsten Wärme; sie lag seiner künstlerischen und religiösen Empfindung gleich nahe. Er betrachtete dieses Werk als das Hauptwerk seines Lebens. Je leidender seine Gesundheit wurde, desto inbrünstiger sprach er den Wunsch aus, daß es ihm noch vergönnt sein möge, dieses Werk zu Ende zu führen.

Es hat ihm dieser Wunsch nicht erfüllt werden sollen. Aber sicher war dieses Lutherdenkmal der würdigste Abschluß seines reichen und gewaltigen Künstlerlebens.

Ursprünglich hatte sich Nietschel auf die engen Grenzen einer Einzelstatue beschränken wollen. Damals glaubte er, im Gegensatz zu Schadows Lutherdenkmal in Wittenberg, für Worms ausschließlich die Situation des Reichstags von Worms zum Grundmotiv nehmen zu müssen. Er entwarf eine erste Skizze Luthers in der Mönchskutte, welche dieser auf dem Reichstage noch getragen. Die Skizze ist noch vorhanden, und sie ist wunderbar schön in der

malerischen Behandlung des Faltenwurfs. Nichtsdestoweniger traten dem Künstler bald die gewichtigsten Gegengründe entgegen. Und zwar nicht bloß der confessionelle Grund, daß den Protestanten Luther in der Mönchskutte völlig fremdartig erschienen wäre; sondern mehr noch der rein künstlerische, daß die Statue als Monumentalstatue ihrer innersten Natur nach das bloß Vorübergehende und Momentane ausschloß. Im Gemälde und im Relief wäre die chronikalische Treue nicht nur erlaubt, sondern sicher von schönster Wirkung gewesen, eine Reihe anderer Gemälde und Reliefs, zum folgerechten Cyklus vereinigt, hätte die Lösung gegeben und auf den Kampf den Sieg folgen lassen. Die Einzelstatue mußte, sollte sie in Wahrheit monumental sein, im Kampf zugleich den vollendeten Sieg darstellen; das Zeichen des Sieges aber ist der Luthermantel, durch dessen Anlegung Luther auch äußerlich den vollen Bruch mit allen Bräuchen und Satzungen des Papst- und Mönchtums befundete.

Allmählig wurde der Plan in der Seele des Künstlers immer weiter und weiter. Stufe um Stufe, Gestalt um Gestalt wuchs das beabsichtigte Lutherdenkmal zu einem Denkmal des gesammten Reformationszeitalters.

Wie das Denkmal zuletzt aus der Hand Nietzschels hervorging und von dem Comité und der großherzoglichen Regierung in Darmstadt zur Ausführung bestimmt wurde, ist es eine großartige Folge und Verknüpfung von Statuen und Bildwerken, die zu einander im engsten Bezug sind und ihren Abschluß und ihre Spitze in der Monumentalstatue Luthers finden. Man denkt unwillkürlich an die großen Statuenreihen, welche Syßippus von Alexander und dessen Feldherren bildete. Seit dem gewaltigen, leider unvollendeten Entwurf Michel Angelo's für das Grabdenkmal des Papstes Julius des Zweiten ist nie wieder von einem Bildner ein ähnliches Wagniß unternommen worden, selbst nicht von Rauch in seinem Friedrichdenkmal.

Das Lutherdenkmal umfaßt in seinem Gesammtumfang eine Fläche von ungefähr 40 Fuß Durchmesser. Durch ein höchst geniales und glückliches Motiv ist es dem Künstler gelungen, schon die Einfriedigung zu einer außerordentlich wirksamen Monumentalität zu verwenden. Zwei mächtige Stufenschichten bilden eine feste und sichere und eine zugleich ideale, aus aller profanen Umgebung wehevoll herausgehobene Grundlage. An den vier Ecken dieser Hochfläche, welche in ihrer stimmenden Wirkung an den kunstvollen Untersatz des griechischen Tempelbaus anklingt, stehen die Schützer und Förderer des Protestantismus; vorn am Eingang auf hohem Gestell links Friedrich der Weise, rechts Philipp von Hessen, an den hinteren Ecken links Neuchlin, rechts Melancthon, d. h. die ritterlichen Fürsten, welche mit dem Schwert, und die großen Männer der Wissenschaft, welche mit der Schrift und mit der Macht der Bildung für die neugewonnene Freiheit des Geistes kämpften. Die Vorder-

seite zwischen den Statuen Friedrichs des Weisen und Philipps des Großmüthigen, als die Eingangsseite, ist offen; an den drei anderen Seiten dagegen sind diese vier Eckstatuen durch einen etwa sechs Fuß hohen Granitmauerbau verbunden, dessen obere Enden in eine Reihe stattlicher Mauerzinnen auslaufen. Diese Zinnen sind in ihrer Innenseite mit den Wappen von 29 Städten geschmückt, welche sich besonders als Hort des Protestantismus auszeichneten. Die mittelsten dieser Zinnen erheben sich auf allen drei Seiten wieder zu Postamenten, an Umfang und Höhe den vier Eckpostamenten um einige Fuß nachstehend. Auf diese drei Mittelpostamente sind, der strengen architektonischen Haltung der gesammten Umfriedigung entsprechend, drei sitzende mauergefrönte Städtepersonificationen gestellt, das trauernde Magdeburg, das protestirende Speier, und Augsburg mit der Friedenspalme. Der Eindruck dieser Umfriedigung ist von überwältigender Hoheit. Eine Symbolik der tiefsten Art liegt in ihr. Die unzerstörbare Festigkeit der Granitmauern und die ernsten burgartigen Zinnen verkünden fest und eindringlich, daß das Reich, welches sich hier vor uns aufthut, eine feste Burg ist, zu deren Schutz und Hort sich der Herr die tapfersten Streiter erkoren, und welche bestehen wird immerdar, mag auch der böse Feind nicht ablassen wollen von seinem unmächtigen Kampfe.

Nun treten wir inmitten dieser festen Burg an das eigentliche Denkmal selbst. Auch dieses ist wieder in derselben reichen Fülle gegliedert, die ganze Geschichte und Bedeutung des großen Reformationswerkes in ebenso deutlicher als umfassender Bildlichkeit erschließend. Das Postament erhebt sich auf besonderer dreifacher Stufenschicht etwa 17 bis 18 Fuß hoch, in einen Sockel und in zwei Würfel getheilt. Am Sockel die Wappen von sechs Fürsten und zwei Städten, welche die Augsburger Confession unterschrieben; an den vier Ecken die sitzenden Statuen der vier Vorreformatoren, Huß, Savonarola, Petrus Waldus und Wicel, welche, aus vier verschiedenen Nationalitäten hervorgegangen, unwiderleglich bekunden, daß die Reformation nicht das Ergebnis einer vereinzelter Volksentwicklung, sondern die unabweißbare Nothwendigkeit der gesammten vergangenen Geschichte ist. Am unteren Würfel des Postamentes Reliefs, die wichtigsten Ereignisse und Errungenschaften der Reformation darstellend; der Anschlag der Thesen zu Wittenberg, der Reichstag zu Worms, die Bibelübersetzung und das Predigtamt, das Abendmahl in beiderlei Gestalt und die Priesterehe. Am oberen Würfel Inschriften; vor Allem an der Vorderseite das große weltbewegende Wort: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir;“ unter den Inschriften je zwei Porträtmedaillons der bedeutendsten Persönlichkeiten, welche in die Reformation fördernd eingriffen, und zu deren voller statuarischer Verherrlichung doch kein Anlaß oder kein Raum war. Und endlich als krönende Spitze die Statue Luthers, eine Ko-

lossalstatue von zehn und ein halb Fuß Höhe, mit feinem Postament etwa 27 Fuß emporragend.

Man könnte rechten über die Wahl der einzelnen verherrlichten Helden; statt der Vorreformatoren hätten einige vielleicht Franz von Sickingen, Ulrich von Hutten, Zwingli und Calvin vorgezogen. Wenn aber in jüngster Zeit einige Angriffe gegen die Composition selbst laut geworden sind, so wäre dies unerklärlich, wenn man nicht annehmen müßte, daß die Urtheilenden keine andere Unterlage hatten als die durch den Holzschnitt verbreitete, sehr kleinlich aufgefaßte Zeichnung von Julius Hübner. Wer das Modell mit eigenem Auge gesehen hat, hat nur das Entzücken der vollsten Bewunderung sowol für die zwingende Verständlichkeit der Grundidee und für die überwältigende Monumentalität der Gesamtwirkung wie für die treffliche Durchführung aller Einzelstatuen. Groß, würdevoll, erhaben steht er vor uns, der große Reformator! So in tiefster Seele durchdrungen von der siegesgewissen Ueberzeugung, daß er nicht anders kann, es sei denn, daß man ihn mit Gründen der Schrift widerlege! Seine volle, gedrungene, mannhafte Gestalt ist umkleidet mit dem wallenden Talar, welcher ein öffentliches Zeugniß ist, daß der weite und freie Geist des Protestantismus nichts mehr gemein hat mit der engen ascetischen Mönchskutte. Sein Blick erhebt sich fest, aber begeistert zum Himmel, als dessen Streiter er sich weiß; die linke Hand hält die Bibel, auf welche sich die geschlossene Rechte, nicht zornig, aber bewußt und sicher, als auf das unerschütterliche und unentreibbare Palladium auflegt. Das folgenschwere Wort, an welches die vordere Inschrift des Postaments mahnt „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir“ ist das Grundmotiv der Stellung und des Ausdrucks. Der feste Sieg ist ausgesprochen, der gottvertrauende Sieg der Wahrheit und Freiheit.

Was wir von der Lessingstatue sagten, das gilt auch von diesem Luther. Diese Lutherstatue ist ein ein für allemal bindender Typus. In dieser Gestalt wird der große Reformator unwandelbar in den Gemüthern der Menschen fortleben. Jeder Zug ist aus den alten Porträtüberlieferungen hervorgegangen, und doch haben erst hier diese Ueberlieferungen ihre letzte Weihe und Vollendung gefunden. Und in gleicher Vollendung ist die individualisirte Charakteristik der übrigen Statuen, porträtscharf, ausdrucksvoll, klar, markig, und doch nie aus der Bediegenheit und Großheit des plastischen Stils heraustretend. Jener Grundzug Nietschels, daß er die scharfe und naturwirkliche Formenbestimmtheit der altdeutschen Meister immer so einheitsvoll mit dem tieferen Schönheitsgefühl der Antike zu verbinden und zu durchdringen weiß, entfaltet sich hier mit einer Macht und Ursprünglichkeit, die um so gewaltiger wirkt, je bedeutender die dargestellten Charaktere, je künstlerisch brauchbarer die Gewandmassen jener Zeit sind.

Die Lutherstatue und die Statue Wiclers wurden noch unter der unmittelbaren Leitung Nietschels selbst vollendet. Am 21. Februar dieses Jahres sollte sie zum ersten Mal ausgestellt werden. Die Ausstellung mußte unterbleiben. In der sechsten Morgenstunde desselben Tages war der Künstler nach schweren Leiden verschieden.

Sinnig hatten am Begräbnißtag die trauernden Schüler den Katafalk des geliebten Lehrers mit den Statuen und dem Modell des gesammten Lutherdenkmals umstellt. Es gemahnte an den Tod Rafaels, an dessen Sarg die eben vollendete Transfiguration stand.

Glücklicherweise ist dafür gesorgt, daß das Lutherdenkmal durchaus in dem Sinne des Meisters, mit gewissenhaftester Wahrung der künstlerischen Einheit fortgeführt werde. Nietschel hat eine strebsame und tüchtige Schule gebildet. Ries und Donndorf, die treuen, langjährigen Mitarbeiter Nietschels, seit dem ersten Beginn an diesem Denkmal beschäftigt und durch eigene treffliche Leistungen bereits bewährt, sind von dem Wormser Comité mit der Vollendung betraut. Julius Schnorr, der Meister des großen historischen Stils und der innige Freund Nietschels, und Ernst Hähnel, einer der ersten unter den Bildnern der Gegenwart, haben sich bereit erklärt, jenen jungen Künstlern als Beirath zur Seite zu stehen.

Es ist mit Worten nicht auszudrücken, welchen unerseßlichen Verlust die deutsche Kunst in Nietschel erlitten hat. Eben stand er in der vollsten Kraft seiner Reife, in der fruchtbarsten Thätigkeit, in der unbeirrbarsten Sicherheit durchgebildeter Meisterschaft. Große Aufgaben warteten seiner von allen Seiten. Zahlreiche Schüler sammelten sich um ihn. Mit der steigenden Anerkennung stieg in ihm der Ernst und die liebevolle Vertiefung rastlosen Strebens.

Wir Freunde Nietschels aber wissen, daß Nietschel nicht bloß ein großer Künstler, sondern zugleich auch einer der edelsten und liebenswürdigsten Menschen war. Wer jemals das Glück gehabt hat, mit ihm in Berührung zu kommen, dem ist sicher die schlichte Bescheidenheit und Einfachheit seiner Natur unvergeßlich. Wenn von irgend einem, so gilt von Nietschel jener schmerzvolle Nachruf, mit welchem Göthe seinen scheidenden Freund Schiller feierte:

„Denn er war unser! Mag das stolze Wort

Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!

Er mochte sich bei uns in sichern Port,

Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen,

Indessen schritt sein Geist gewaltig fort

In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,

Und hinter ihm im wesenlosen Scheine

Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Dresden.

Hermann Hettner.