

Alfred Rethel und die romantische Historienmalerei

Von Paul Schoenen

Die Erinnerung an Rethels Todestag gibt uns Anlaß, seine Kunst mit den Maßen, die der Zeitabstand eines Jahrhunderts bietet, neu zu werten und in den Zusammenhang der romantischen Malerei einzuordnen¹⁾. Die Frage, was von seinem Lebenswerk gültig geblieben ist und in den Allgemeinbesitz der Kunstgeschichte eingehen kann, ohne durch eine weitere Relativierung des geschichtlichen Urteils entwertet zu werden, muß von neuem gestellt werden. Wir werden die überlieferten Werturteile erneut prüfen müssen und uns fragen, wie er heute in der Größenordnung seiner Generation erscheint. Die Anerkennung der eigenen Zeit, die ihm früh und in reichem Maße zuteil wurde, ist im 19. Jahrhundert kein verbindlicher Maßstab mehr; sie wurde anderen, deren Werke nurmehr einen dokumentarischen Geschichtswert haben, reicher noch gespendet.

Die Anlässe, Aufgaben und Themen seiner Bilder teilt er mit seinen Lehrern, die wir als Nazarener bezeichnen²⁾. Als der Jüngste in der Reihe der romantischen Historienmaler³⁾ – er selbst hat sich als solcher bezeichnet – ist er im Bereich der Bildinhalte und Aufträge Erbe und Nachfahre. Zyklische Geschichtsbilder, Mythologien und biblische Gestalten und Geschichten waren neben allegorischen Figuren in der romantischen Malerei lange geübte Aufgaben, als Rethel zu malen anfing. Es ist erstaunlich, wie wenig er sich hierin von seinen Lehrern unterscheidet. Auch bei dem Versuch, die monumentale Wandmalerei und den Holzschnitt zu erneuern, ist er nicht original; die Romantik hatte diese Bildformen in historisierender Rückerinnerung schon eine ganze Generation lang gepflegt. Die Fresken in der Casa Bartholdi in Rom waren seit drei Jahrzehnten vollendet, als Rethel die Karlsfresken in Aachen malte. Schnorr von Carolsfeld⁴⁾ hatte schon in den dreißiger Jahren seinen Nibelungenzyklus in der Münchener Residenz *al fresco* gemalt. Selbst der Totentanz, eine seiner eigensten Schöpfungen, hatte mehrere Vorgänger in den vierziger Jahren. Seine Nibelungenblätter vollendeten eine Folge, die andere begonnen hatten. Peter Cornelius hatte das Nibelungenlied schon in den Jahren 1811–1816 illustriert. Illustrationen zur Bibel und zu Geschichtswerken waren den Romantikern von Overbeck⁵⁾ und Cornelius⁶⁾ bis zu Führich⁷⁾ und Steinle⁸⁾ geläufig. Auch hierin ist er Nachfolger der Nazarener.

Rethels Generationsstellung wird deutlicher, wenn wir bedenken, daß Menzel⁹⁾ ein Jahr älter war als er und Blechen¹⁰⁾ sogar achtzehn Jahre vor ihm geboren wurde. Der Wirklichkeitserfüllten Malerei dieser beiden ist er ebenso fern wie dem humanistischen Bildungsidealismus Feuerbachs¹¹⁾, der dreizehn Jahre jünger war als Rethel. Der Altersabstand von seinen Lehrern ist beträchtlich: Gottfried Schadow wurde 1764, Peter von Cornelius 1763 und Philipp Veit 1793 geboren. Wieweit Alfred Rethel in der gefahrenreichen Stellung als Erbe mit neuen Formen und Gehalten über die romantische Historienmalerei hinausweist, soll die Frage dieser Studie sein.

Die Bildform der Nazarener hatte ihren Ursprung im Klassizismus, der sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von der Barockmalerei abgewandt hatte und auf Grund einer neuen akademischen Lehre eine abgeklärte Bildform anstrebte. Die lange Bildüberlieferung, die seit Giotto die idealisierte Wiedergabe einer durchgeistigten Wirklichkeit gewesen war, hatte mit dem Weltbild Alt-europas ein Ende gefunden. In allem Stilwandel, den die Malerei seit der Renaissance erfahren hatte, war der gegliederte Flächenorganismus des Bildes in seinem Wesen nicht angetastet worden. Die große Bildordnung in Flächenmuster und Rahmenbindung hatte die Geborgenheit des Menschen in der Welt des Heils und der Natur sichtbar gemacht. Es ist „das Ineinanderströmen von Darstellungen und allgemeiner Bildgliederung“, die „eine überdingliche Beziehung lauter verwandter Flächen“ entstehen läßt¹²⁾. Der Mensch fand sich mit der sichtbaren Wirklichkeit fest verbunden; in dieser Bindekraft lag das religiöse Bekenntnis, welches auch die profanen Bildthemen beseelte. Dem Klassizismus war die organische Verknüpfung der Dinge fremd geworden; eine akademische Regelhaftigkeit sollte die Ganzheit rekonstruieren. Der frühere Akademismus, der seit der Renaissance die Formprobleme in eine lehrbare Ordnung zu bringen versucht hatte, war von wesentlich anderer Art gewesen; er hatte die Grundtatsache einer flächenhaften Bildordnung nicht in Zweifel gezogen. Die raumerschließende Gruppenkomposition der Renaissance wird dem Wesen der überlieferten Bildform im gleichen Maße gerecht wie der tonige Schattenmantel der Barockmalerei, aus deren geborgener Umhüllung die Dinge hervortreten. Den Stilunterschieden liegt die

gleiche Vorstellung vom Wesen des Bildes zugrunde; daran ändert die stärkere oder geringere Raumillusion nichts. Erst nach dem Absterben der Barockmalerei erscheinen die Bildgegenstände isoliert und verfremdet und aus der formalen Bindung gelöst. Die büchsenmäßig gestellte und modellhaft gemalte Gruppe verlor ihre Beziehung zu den bis dahin gültigen Gesetzen des Bildes, und an die Stelle des komponierten Bildes trat die Szenregie, die wohl als Arrangement gegliedert war, der aber eine Bildform aus der Flächenordnung fehlte. Vieles blieb aus der barocken Bildüberlieferung noch wirksam; aber das Bild hörte auf, eine gegenständlich und formal umgreifende Ganzheit zu sein. Der Bühnenraum ersetzte das Universum, oder aber der Bildraum öffnete sich, wie bei C. D. Friedrich, in die zugige Kälte einer verlorenen Unendlichkeit. Doch von derlei Dämonie ist bei den im Grunde unproblematischen Nazarenern nichts zu spüren. Die Betonung der Umrisslinien hat in gleicher Weise zur Auflösung der alten Bildform beigetragen wie die ungebundenen Lokalfarben, die ein organisches Flächenmuster ebenso wenig entstehen ließen wie die kalligraphische Durchzeichnung gestellter Gruppen. Die neue Hervorhebung der menschlichen Gestalt bedeutete ihre Isolierung aus einer Welt, die dem Menschen fremd geworden war. Die Nazarener suchten im Glauben nach einer neuen Bindung; aber ihre Religiosität hatte nicht mehr die umgreifende Glaubenskraft, die der überlieferten Welt des Barocks noch selbstverständlich gewesen war. Die romantische Frömmigkeit, die im einzelnen tief empfunden sein mochte, lebte nicht mehr aus dem alten Wurzelgrund; sie konnte ein ganzes Weltbild ebenso wenig mehr erfassen, wie ihre religiösen Bilder Zeugnisse der Kräfte waren, die das neue Jahrhundert bestimmten. Historisierende Anlehnungen und Entlehnungen alter Formen konnten die Kunst nicht wiederbeleben. Aus einer Sehnsucht nach der verlorenen Welt entstand kein neues Bekenntnis, und die Bildungswelt des Bürgertums konnte keine befruchtenden Aufgaben stellen. Auch die Historie war kein Ersatz für verlorene Aufgaben. Das Auseinanderbrechen von Aufgaben und Gehalten ist ein wesentliches Merkmal der romantischen Kunst. In der Literatur kommt die Problematik der geschichtlichen Situation zu hellerer Bewußtheit, und auch Caspar David Friedrich ist von der Skepsis seiner Zeit tief erfüllt. Erst der Realismus befreite die Kunst von unechten Gehalten und falschen Aufgaben. Geschichte und Mythos waren im 19. Jahrhundert keine Lebenswirklichkeit mehr; sie konnten die Kunst nicht mehr erneuern. Eine anempfundene Frömmigkeit konnte zu reizvollen Bildern führen, die als persönliches Bekenntnis in der gläubigen Gemeinde wohl ihren Erbauungswert hatten, und die Historienmalerei konnte der vater-

ländischen Gesinnung eines aufstrebenden Bürgertums dienen; aber mit dem ungebrochenen Glaubensbekenntnis und dem belebenden Geschichtspathos des Barocks haben diese Bilder kaum etwas gemein. Die historische Treue des Kostüms war ein schwacher Ersatz für die Kraft einer lebenswirklichen Geschichte. Die Historienbilder des Barocks waren keine Illustrationen zur erforschten Geschichte; als mythologisierende und moralisierende Überhöhung der geschilderten Ereignisse stehen sie im Dienste der Standeswelt, welche die Gegenwart bestimmte. Die verbindlichen Bildgehalte gewährleisteten ihre Allgemeingültigkeit.

Hätte Rethel die Aufgabe seiner Lehrergeneration in der Formüberlieferung der Schule nur wiederholt, wir hätten keinen Anlaß, bei Gelegenheit seines hundertsten Todestages seine kunsthistorische Stellung noch einmal zu erörtern.

Rethel gehört zu den frühreifen Begabungen; seine ersten Versuche, die schon Eigenart zeigen, reichen bis in die Knabenjahre zurück. Die Aufnahme des Dreizehnjährigen in die Düsseldorfer Akademie beruhte auf einer Kunstfertigkeit, die über die Durchschnittsleistungen seines Alters hinausreicht. Ob er schon faßbare Bildvorstellungen von seinem Aachener Lehrer Bastiné¹³⁾ mitbrachte, ist schwer zu entscheiden. Mit dem Bildnis seiner Mutter, das er als Zwanzigjähriger malte (Abb. 64), ist jedenfalls das klassizistische Porträt seines Leh-



Abbildung 64: Rethels Mutter

res in der Erfassung der Persönlichkeit und Klarheit der Komposition übertraffen. In überwachender Gelehrigkeit hat er in Düsseldorf den von Schadow¹³⁾ methodisch aufgebauten Lehrgang absolviert; er beherrscht schon als Neunzehnjähriger die Gruppenszene in wirkungsvoller Regie. Das Bonifatiusbild (Abb. 65) aus dem Jahre 1835 bezeugt, daß er seinem Lehrer Schadow nichts schuldig geblieben ist. Das Bild brachte ihm die Anerkennung seiner frühen Meisterschaft. Die flüssigen Linienzüge der Gruppenkomposition, die weiche Modellierung der Gestalten, das braun-gelb gestimmte Lokalkolorit wurden ebenso bewundert wie die seelenvolle



Abbildung 65: Der hl. Bonifatius

Stimmung der theatralischen Gebärde. Einzelne Gestalten sind Vorerinnerung an den Sturz der Irminsul im Aachener Rathaus. Der erstaunte Knabe in der rechten Bildhälfte ist wohl Selbstbildnis. Die virtuose, geschmeidige Durcharbeitung ist Düsseldorfer Lehre; sie würde den Rang des Künstlers nicht über seine Umgebung hinausheben, wenn nicht in der fast zu gefälligen Lösung der Aufgabe sich ein Bildgerüst andeutete, das im Achsenkreuz eine Verfestigung spüren läßt, die schon als Eigenbesitz anzusehen ist. Sie entsteht durch das Skapulier des Heiligen, die Kreuzfahne links und die horizontale Lanze unten; dazu kommt die Lanze der eindrucksvollen Rückenfigur rechts als Versteifung einer diagonalen Bildfigur. Bei der gefälligen Kalligraphie der Ausführung kommt die feste Komposition noch nicht zur vollen Geltung. Das große Linengerüst ist noch keine Bildfigur, es wird aus den Gegenständen selbst aufgerichtet. Das Staffeleibild hat in Rethels Lebenswerk nicht die gleiche Bedeutung wie die Graphik und die Wandmalerei.

In den Zeichnungen der Düsseldorfer Zeit ist der eigene Stil schon früher erkennbar. An der Akademie konnte er die Werke der klassischen Malerei in Kupferstichen studieren. Einzelfiguren aus Raffaels Stanzen lassen sich in frühen Zeichnungen nachweisen. Dürers Holzschnitte und Stiche wurden von seinen Lehrern zum Studium empfohlen. Von Cornelius wissen wir, daß er seinen Zeichenstil an Dürer geschult hat; in seinen frühen Bildern sind

die Anlehnungen deutlicher als in den Spätwerken. Daß Rethels Lehrer Veith¹⁴⁾ seine Schüler auf Dürer hinwies, ist ebenfalls überliefert. Erstaunlich bleibt nur, wie wenig Spuren eines ernsten Dürerstudiums sich bei den Romantikern im allgemeinen finden. Von Dürers Bildstruktur ist, über das zeichnerische Detail hinaus, kaum etwas erfaßt worden. In Rethels frühem Zeichenstil sind Anlehnungen an Cornelius spürbar, obgleich er kein unmittelbares Schülerverhältnis zu ihm gehabt hat. Die Faustillustrationen, die Goethes Anerkennung gefunden hatten, waren in Rethels Lehrzeit in Düsseldorf bekannt, und in Frankfurt sah er auf seiner Rheinreise die Kartons zu den Wandbildern für die Casa Bartholdy. Diese Bildwerke, in denen Cornelius einer strengeren, flächenhaften und linienstarken Komposition näherkommt als in seinen späteren Werken, haben Rethel so stark beeindruckt, daß er behauptete, niemals etwas Schöneres gesehen zu haben. Die streng tektonische Flächengliederung durch die großen starren Linienzüge der Gewandfiguren und eine blockhafte Gruppenkomposition, die in der Architektur fest verankert ist, zeichnen Cornelius in diesen Werken vor den übrigen Nazarenern aus. (Vgl. Faustblätter „Am Rabenstein“ und „Gretchen im Kerker“; in der Casa Bartholdy vor allem: „Erkennen Josephs durch seine Brüder“.) Auf eine unmittelbare Wirkung Dürers soll später noch verwiesen werden. Daß gerade diese Werke so nachhaltig auf Rethel einwirken konnten, beweist



Abbildung 66: Tod Arnolds von Winkelried

eine Wahlverwandtschaft, die ihn auf der Suche nach einer eigenen Form bestätigen konnte; zu ihrer Entfaltung führte allerdings kein gerader Weg. Der Frühreife zeigt schon als Achtzehnjähriger die klare Absicht, über die theatralisch gefälligen Gruppenkompositionen zu einer strengeren Bildtektonik zu gelangen. Angleichungen an die geläufigeren Kompositionen der Lehrer und Generationsgenossen sind noch lange spürbar, zumal wenn Thema und Auftrag aus dem konventionellen Geschmack kommen. Die Überzeugungskraft seiner Kunst liegt – im Gegensatz zur Düsseldorfer Schule – in der Bildform fester begründet als in der Bilderzählung. Daher auch sein geringes Interesse für eine differenzierte Physiognomie, die lieber weitläufig erzählt als bildhaft schildert.

Ansätze zu einer flächenhaften Bildform sind auf den Blättern „Tod Adolfs von Nassau“ (1834) und „Tod des Arnolds von Winkelried“ (1834; Abb. 66) schon deutlich. Die Beherrschung der Einzelfigur und der Gruppenbildung im Kampfgewühl wird in der Freiheit sichtbar, mit der er die Vielfalt des Dargestellten in eine bildparallele Durchschichtung einordnet. Die Waffen stützen, wie auf dem Bonifatiusbild, das Kompositionsgerüst. Die Umrißlinien umschreiben Flächen; auf dem Winkelried-Blatt (Tuschezeichnung) ist die gleiche Stilabsicht in einer lockeren und flüchtigeren Anordnung von Licht- und Schattenflecken erkennbar. (Der sterbende Winkelried ist Raffaels gestürztem Heliodor nachgebildet, doch hat Rethel seinem Helden das edle Antlitz des sterbenden Opfers verliehen.) Die Einfassung des am Boden liegenden Winkelrieds durch die umgebenden Krieger verrät frühe Meister-

schaft in der Konzentration des Bildgeschehens. Das statuarische Gruppenbild im „Gebet vor der Schlacht von Sem-pach“ (1834), im Liniengefüge der Fahnen und der Waffen sowie der umgreifenden Landschaft gestützt, ist nicht frei von Theatralik. Die knienden Beter als Rückenfiguren am Rande links und rechts sind feste Akzente in der Flächenspannung. Eine Tuschezeichnung aus dem gleichen Jahr („Rudolf von Habsburg geleitet den Bischof“) deutet schon den Weg zur Meisterschaft an. Das kleine Blatt (22:14 cm) könnte einer reiferen Stilstufe

zugeordnet werden, wenn es im Skizzenbuch nicht datiert wäre. Die beiden Reiterfiguren, von einem tiefen Blickpunkt aus mächtig emporwachsend, füllen den Bildraum; Rudolf ist in reiner Rückenansicht bei leichter Drehung des Pferdes zu sehen, der Bischof nach links gewendet, sein Antlitz im Profil dem Begleiter zugekehrt. Am Rande rechts der Mönch in gleicher Richtung schreitend mit rückwärts, dem Betrachter zugewandtem Blick. Die Reitergestalt Rudolfs ist in blockhafter Vereinfachung gesehen; Horizontale und Vertikale bilden ein leicht faßbares Grundmuster, dessen geometrische Strenge sich in Rundungen mildert. Der in einen Chormantel gehüllte Bischof ist in einen Umriß eingeschrieben, der sich der Raute annähert. (Auf dem „Einzug in Pavia“ erscheint der Kaiser in nahezu der gleichen Ansicht.) Die beiden Hauptfiguren, welche das weltliche und das geistliche Reich darstellen, sind nicht durch eine Pose und auch nicht durch ausdrucksvolle Physiognomie ins Bedeutsame erhoben, sondern durch die unmittelbare Ausdruckskraft bildkünstlerischer Mittel. Daß es kein gerader Weg war, der ihn weiterführte, beweist die Behandlung des gleichen Themas in einer flüssig-bewegten und reich bevölkerten Szene aus dem Jahre 1839. Die redselige Schilderung bleibt trotz der gefälligen Liniengewandtheit ohne Bildkraft. Auch die Entwürfe für den „Rheinischen Sagenkreis“¹⁵ (1834) setzen die monumentale Form nicht fort. Wohl sind sie in der phantasievollen Erfindung der Bilder für den Achtzehnjährigen eine frühreife Leistung, und in der Dichte des ornamentalen Linieaments, in der dekorativen Verflechtung der Figuren untereinander und mit der

Landschaft und Raum gehören sie zum Besten, was die romantische Bilderzählung uns hinterlassen hat. Er findet hier Töne für das Fromme und Zarte, wie sie in seiner Kunst nicht häufig anklingen. Wir erinnern uns an Schwinds¹⁶⁾ Märchenerzählung und an die Kampfszenen bei Peter Cornelius. Eigenes ist vielleicht am stärksten auf dem Mäuseturmblatt, wo das unheimlich Ängstigende und Spukhafte der Erzählung in den flatternden Gewändern der gespenstischen Opfer sich zu unmittelbarem Ausdruck verdichten.

Erst im nächsten Jahr entsteht mit der Zeichnung „Moses erschlägt den Ägypter“ (Abb. 67) wieder ein Werk, das die eigene Stilrichtung weiterführt. Der Mosesjüngling stützt den fronenden Alten, der ägyptische Scherge liegt niedergestreckt am Boden. Statt der dramatisch erzählenden Szene wie auf dem viel schwächeren Stahlstich zu Rottecks Weltgeschichte (1841 – 1844)¹⁷⁾ wird die Ruhe nach dem Strafergericht geschildert. Die aus tiefem Blickpunkt gesehene, hoch auferichtete Gestalt des Moses beherrscht die Mitte. Die Wirkung des Blattes beruht auf dem Achsenkreuz, das in den Linien des Karrens in geometrischer Reinheit ansetzt. Die fest gespannten Umriss geben den Figuren ihre Tektonik.



Abbildung 67: Moses erschlägt den Ägypter

Aus den Jahren 1838 bis 1840 ist eine Reihe von Bleistiftzeichnungen zum Alten Testament datiert, unter denen die Blätter „Moses vor dem feurigen Busch“ und „Josua führt die Bundeslade durch den Jordan“ für unsere Untersuchung aufschlußreich sind. Das Mosesblatt ist Hochformat; der geblendet Niedergesunkene ist in die Horizontale einer Bodenschwelle eingebunden. Gottvater schwebt im Laubwerk der Bäume, von auflodernden Flammen eingehüllt, empor, wobei die Gewandfalten mit den Flammenzungen und den Bäumen ein aufragendes Kreuz bilden. Das Visionäre ist Rethel im allgemeinen fremd; das geometrisch klare Bildgefüge ist fest an das Irdische gebunden. Auf dem Josuablatt stimmt der Richtungskontrast der Waage zu einer strengen, hohen Feierlichkeit. Die bildparallele Reihe der Träger auf dem waagerechten Floß wird mit der Bundeslade in die Horizontlinien eingebunden. Die Reitergestalt des Josua setzt der waagerechten Entfaltung der Gruppe die Vertikale entgegen, die sich in der Lanze versteift und in den Felsen der Landschaft nachklingt.

Die Reproduktionstechnik hat Rethels graphischen Stil stellenweise mitbestimmt. Der malerisch weiche Steindruck der Illustration zu Rottecks Weltgeschichte¹⁷⁾ ist seiner Kunst so wenig entgegengekommen wie die große Fülle der Bildthemen, zu denen er oft genug kein richtiges Verhältnis fand. Vielleicht ist auch die Rücksicht auf den Geschmack einer breiteren Käuferschicht schuld daran, daß uns manche von diesen Bildern heute so wenig mehr zu sagen haben.

Der Holzschnitt bot Rethels graphischem Stil fruchtbarere Anregung. Die Illustrationen zum Nibelungenlied (1840)¹⁸⁾ gaben ihm den ersten Anlaß, sich an dieser Technik zu erproben. Einzelne Blätter dieser Folge beweisen schon seine Meisterschaft in der Technik, wengleich die handwerkliche Ausführung seinen Vorzeichnungen nicht gerecht wurde. Eine wechselnde ornamentale Rahmung aus unterschiedlichen Motiven faßt Text und Bild zusammen. Von einer hohen Linienschönheit ist die Vordergrundgruppe der schlafenden Recken auf dem Blatt „Wie Dankwart Gelfraten erschlug“. (Liegende, ob schlafend, verwundet oder tot, gehören zu Rethels eigensten Motiven.) Das edle Profil des Dankwart läßt an den toten Kaiser Heinrich auf dem Düsseldorfer Ölgemälde denken. Die Gewandfalten sind knittrig und in steifen Linien durchgezeichnet, in offensichtlicher Anlehnung an den Holzschnitt der Dürerzeit. Der „Zweikampf zwischen Markgraf Iring und Hagen“ ist vor einem schraffierten Bildgrund in großgeformtes Distelwerk verschlungen. Das Pflanzenornament, ein Lieblingsmotiv spätgotischen Zierwerks, ist mit den Kämpfenden zu einem Muster verschlungen, dessen Haupttrichtung sich in der Dia-

gonale verspannen. Das stärkste der Blätter ist wohl die ergreifende „Totenklage um den edlen Rüdiger“ (Abb. 68). Der Tote wird von drei Kriegerern emporgehoben und der Königin gezeigt. Der leicht in die Tiefenschräge gerückte Rüdiger mit den erloschenen, edlen Zügen des Todes beherrscht das Bild; er ist mit den Trägern zu einer festumrissenen Linienfigur zusammengefaßt. Der Tote erinnert in dieser Stellung an die Christusfigur bei der Grablegung in Dürers Kleinen Passion. Bei diesem Blatt hat Rethel auf ein ornamentales Rahmenspiel verzichtet.

Es ist nicht anzunehmen, daß Rethel selbst die Zeichnung auf den Holzstock übertragen hat. Der Vergleich der Originalzeichnungen mit dem Holzschnitt läßt erkennen, wie die Routine des Holzschneiders über die Vorzeichnung hinweggegangen ist. Der Holzschnitt hat die plastischen Valeurs durch starke Schatten herausgearbeitet und die der Zeichnung zugrundeliegende Flächenschrift unterdrückt. Vordergrund und Fernbild fallen im Original nicht auseinander wie beim Holzschnitt. Die tiefe Schattenlage der Fensterbrüstung (Rüdigers Tod) und einige Schattenlöcher zersetzen die flächenhafte Komposition. Auch Lineament und Schraffierung sind beim Holzschnitt schematisch und von kalligraphischer Gefälligkeit, wie der Zeitgeschmack es verlangte. Auch von Rethels Meisterschaft in „der Reduktion des Linienmaterials“ (Wölfflin) ist hier kaum etwas zu spüren. Bei den in ihrer Bildkraft geringeren Blättern gleitet der Holzschnitt noch deutlicher ins Konventionelle ab.

Im Hannibalzug fand Rethel in den Jahren 1842 bis 1844 den graphischen Monumentalstil, der die Karlsfresken vorbereitete. Der Zyklus entstand aus Kompositionsübungen, wie die Schüler Philipp Veits sie einander zur Kritik vorlegten. Keine Rücksicht auf Zeitgeschmack oder akademische Konvention behinderte die Freiheit der selbständigen Gestaltung. Eine Veröffentlichung war nicht vorgesehen; sie erfolgte erst nach Rethels Tod in Holzschnitten, die den Originalwert kaum ermessen lassen.

In sieben Blättern – zwei davon sind Varianten des gleichen Themas – wird der gefahrenreiche Zug Hannibals über die Alpen erzählt; das einleitende Bild zeigt eine Gruppe von Bergbewohnern, die einander das schon sagenhafte Unternehmen mit Schauer und Ergriffenheit erzählen, indem sie auf ein zerbrochenes Götterbild weisen. Das eigentliche Thema sind die Gefahren und Schrecken, denen die Karthager in der wilden Alpennatur ausgesetzt waren. Den einzelnen Blättern sind die entsprechenden Livius-Texte beigegeben.

Was Rethel bis dahin an phantasiereichen Gruppenkompositionen in Kampf und Abenteuer gestaltet hatte – er selbst hat die Kampfszenen als



Abbildung 68: Illustration zum Nibelungenlied

eine Lieblingsaufgabe bezeichnet –, erfährt im Hannibalzug eine ruckartige Steigerung. In keinem der früheren Werke war die theatralische Szene der Nazarener in so hohem Maße durch reine Bildkraft überwunden worden. Menschengruppen und Alpenberge formen sich im Bildorganismus zu unlöslicher Ganzheit. Gedrängtes Getümmel, Sturz und Kampf werden im Kompositionsgerüst zu reinen Bildwerten vereinfacht. Die im Engpaß angegriffenen Karthager (Blatt III) drängen sich an einem Abgrund zusammen; die in die Diagonale eingeordneten Linien umschreiben eine klare Bildfigur. Die Schräge der Hauptgruppe wird durch die Horizontalordnung der entfernteren Felschwellen und Tierkörper, durch Baumstümpfe und Hänge vom Achsenkreuz aufgefangen. Das ganze Blatt ist bis an die Ränder ausgefüllt und durchgemustert. Die großflächigen Gewänder sind z. T. in hellen, reinen Aquarellfarben angelegt. Alle Gebärde ist in die gespannten Umrißlinien eingefangen, das Physiognomische auf ein Geringes eingeschränkt, während das für Rethel so kennzeichnende verhüllte, abgewandte oder verlorene Antlitz mehrfach vorkommt. Auch für Rethels eindrucksvolle Rückengestalten finden wir prachtvolle Beispiele. Der Absturz durch das Eis in die Tiefe liegt in zwei Fassungen vor; ein Zeichen dafür, wie sehr ihn dieses Thema beschäftigt hat. Mit dem Kampf im Engpaß sind es die stärksten Blätter der Folge. In der ersten Fassung ist der Augenblick des Einbruchs in der jähren Sekundenspannung erfaßt. Die mit dem Roß einstürzenden Krieger klammern sich aneinander; die flatternden Gewänder, welche die Hauptfigur einhüllen, und die am Rande sich krampfhaft klammernden Gestalten bilden mit den Fels- und

Eisblöcken eine senkrechte Bildfiguration, die Absturz und Todesschrecken unheimlich deutlich macht. Rethels Erfindungskraft bewährt sich an der Vielzahl einzelner Gestalten nicht weniger als an der Durchbildung der Komposition. Und doch hat er dieses Blatt ausgeschieden und durch ein anderes ersetzt (Blatt V, Abb. 69). Nicht mehr der Augenblick des Sturzes wird geschildert, sondern die in der Tiefe liegenden Gestürzten, die Toten und Sterbenden mit Pferd und Elefanten; es herrscht die unheimliche Todesruhe nach dem Einbruch. Das mit durchdringender Phantasie betrachtete, schaurige Chaos von Eisblöcken, geknickten Baumstämmen, Mensch und Tier – ein Karthager hat sich im Sturze aufgespießt – wird im Zusammenspiel der Teile zu einer im spitzen Keil aufragenden Bildform, durch welche der ganze Schrecken und alles Grauen unmittelbaren Ausdruck findet. Die sperrigen Einzelteile – Bäume, Tücher in harten Faltschlägen, Felsen – bringen eine Spannung in das Bild, die im Gegensatz zur Todesruhe der Szene steht. Die Steilheit der Felswände läßt Tiefe und Wucht des Sturzes ermessen. Erst auf dem letzten Blatt (VI) tritt Hannibal selbst auf; bis dahin war alles Geschehen und alle Not nur die Last der anonymen Krieger. Kein Nazarener hätte ein Thema so sehr ins All-

gemeingültige zu erheben und so weit von der Geschichtserzählung des Schulbuches abzurücken gewagt. Hannibal zeigt den zur letzten Paßhöhe mühsam Emporsteigenden das Ziel ihrer harten Mühen. Alle Festigkeit und Kraft der Komposition kann das Pathos der Hannibalgestalt nicht ausfüllen. Eine spätere Überarbeitung hat die Figur noch verunklärt.

Im Jahre 1840 hatte der Vierundzwanzigjährige den Wettbewerb des „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ zur Ausmalung des historischen Saales im Aachener Rathaus gewonnen¹⁹⁾. Die inneren und äußeren Schwierigkeiten, die diese Arbeit zu einer jahrelangen Qual für den Künstler werden ließen und an denen sich der letzte Akt seines Lebenswerkes tragisch erfüllen sollte, kann in einer Beschreibung der Formprobleme übergangen werden. Es lagen acht Entwürfe vor; das Thema bildeten Ereignisse aus dem Leben Karls des Großen, dessen geschichtliche Größe an dem Orte seiner Pfalz und seiner Grabstätte als Fresken in den Schildbögen der zweischiffigen Halle des Rathauses dargestellt werden sollte. Bis zum Beginn der Ausführungen vergingen noch sieben Jahre. Wie sehr Rethel unter den zermürbenden Intrigen dieser Jahre gelitten haben mag; die Zeit brachte



Abbildung 69: Der Karthagerzug über die Alpen V.



Abbildung 70:
Karlsfresken III: Die Schlacht bei Cordoba

seinen in der Graphik entwickelten Monumentalstil zu der Reife, welche das Wandbild forderte. Der Hannibalzug war auf diesem Wege die große Schwelle, über die er von den ersten Entwürfen für den Karlszyklus zu den späteren Kartons und der endgültigen Ausführung emporstieg.

Die zum Wettbewerb eingereichten und preisgekrönten acht Entwürfe sind mit einer Ausnahme später als Fresken ausgeführt worden. An die Stelle der als Sujet abgelehnten Frankfurter Synode wurde der Dombau eingesetzt (1841); der 1845 nachgereichte Entwurf „Karl in der Reichsversammlung zu Aachen“ wurde nicht mehr in das Programm aufgenommen. Die Sicherheit in der Wahl der Bildvorwürfe, bei welche der Historiker Hechtel Rethel beraten hatte, fand eine Entsprechung in der Klarheit der Bildfassung; an der Komposition wurde bei der späteren Durcharbeitung und Übertragung auf den Karton und die Ölskizze

nichts Wesentliches mehr verändert. Auch die Einordnung der ursprünglich rechteckigen Bilder in die Spitzbögen ist ohne größere Eingriffe in die Komposition erfolgt. Rethel ließ die Schildbögen durch kräftige Rahmenprofile fassen und isolierte sie dadurch gegen die Architektur. Bei aller Sicherheit der Bilderfindung und Ordnung der Motive ist die zeichnerische Durcharbeitung der ersten Entwürfe weich, stellenweise unentschieden und wird Rethels monumentalen Flächenstil weniger gerecht als frühere Blätter. Die lavierten Bleistiftzeichnungen zeigen die weichen Umrißlinien der Nazarener; er hat auch hier einem landläufigen Geschmack Zugeständnisse gemacht.

Die stilkritische Betrachtung geht am besten von den vollendeten Fresken aus. Die eindrucksvollsten Bilder sind „Ottos Besuch in der Gruft Karls des Großen“, „Die Schlacht bei Cordoba“ (Abb. 70) und der „Einzug in Pavia“. Der Entwurf zur

Reichsversammlung versprach eine bildmächtige Komposition von dem Rang der genannten Bilder. In ihnen ist alle redselige Gebärde durch die Kraft künstlerischer Vergegenwärtigung überwunden. Im „Sturz der Irminsul“, der „Taufe Widukinds“, dem „Dombau“, der „Kaiserkrönung“ und der „Krönung Ludwigs“ blieb ein Rest von unbewältigtem Gehalt.

Der thronende tote Kaiser in der Gruft bildet den Anfang der Reihe. Die Hoheit des Herrschers, durch die strenge Feierlichkeit der Komposition gestützt, ist von keinem der späteren Bilder mehr erreicht worden. (Die Würde des Todes gehört zu Rethels großen Bildmotiven.) Das angeschnittene, niedrige Bogenfeld wird durch eine Säule geteilt; der linke Abschnitt wird von dem toten Kaiser und seinem jungen Erben beherrscht, während rechts in dem zugespitzten Rest der Bildfläche die gebückten und niedersteigenden Begleiter Ottos die unterirdische Lage des Raumes verdeutlichen. Der leicht abgewandte, kniende Kaiser Otto vermittelt zwischen beiden Bildteilen. Im senkrechten Abschnitt der rechten Bildhälfte setzt die Vertikale an; sie wiederholt sich in den Säulen und gibt der Komposition festen Halt. Der Raum entfaltet sich bildparallel; der Kaiser sitzt in strenger Frontalität vor der Rückwand der schmalen Raumbühne. Der aus schlichten Marmorplatten gefügte Thron steht auf dem Proserpinasarkophag. Das Kreuz der Krone reicht bis an den Bildrand. Das aufragende Haupt des Kaisers, die großen Linienzüge des Gewandes und das auf dem Schoße aufgeschlagene Buch bilden das feierliche Achsenkreuz. Das im Tode erloschene Antlitz ist von einer unnahbaren Würde. Die aquarellierte Zeichnung zu dem Haupte des Kaisers ist vielleicht die eindrucksstärkste Huldigung an den Tod in Rethels Lebenswerk. Diagonale Züge in der Mantelschlaufe, dem Zepfer und den Waffen an der Wand mildern die Strenge des Kreuzes und leiten zu dem jugendlichen Kaiser über, der ehrfürchtig vor seinen Ahnen niederkniet. In Rang und Würde steht er dem Toten nahe und unterscheidet sich dadurch von den Begleitern, die zwischen abergläubischem Schrecken und dreister Neugier schwanken. Der rechte Bildteil wird von schrägen Linien bestimmt; das herrscherliche Achsenkreuz hat im Bereich der Diener keine Wirkung mehr. Die losen Steinbrocken stehen im Gegensatz zur strengen Architektur des linken Bildfeldes. Die der Freskotechnik fremde Tonigkeit der Farben war durch die nächtliche Stimmung gefordert. Das Licht der Fackel, deren Rauchschwaden sich in die Komposition einordnen, läßt den Kaiser in eine feierliche Dämmerung zurücktreten. Das Pathos der Komposition wird der geschichtlichen Bedeutung des Toten gerecht, der über sein Grab hinaus noch wirkt und herrscht.

Der „Sturz der Irminsul“ läßt, bei aller Festigkeit des Bildgefüges, das den Kaiser herrschend in die Mitte stellt und die großen Linien auf ihn ausrichtet, einen Rest von Theatralik übrig. Die Gruppe der siegreichen Franken rechts, in der die Senkrechte der kaiserlichen Gestalt sich wiederholt, bleibt seelisch leer. Die in Staunen und Furcht sich neigenden Sachsen sind der gehaltvollere Teil des Bildes; es finden sich ausdrucksstarke und form-erfüllte Gestalten unter ihnen. Die Gebärde des Kaisers ist nicht ganz ausgefüllt, wengleich seine königliche Erscheinung voll strenger Würde ist. Überzeugt der Sieg über ein gestürztes Götterbild nicht in allen Teilen? Oder ist es die allzu lehrhafte Ein- und Aufdringlichkeit der Szene, die peinlich wirkt? Auch die Abwendung der Heidenpriester in das Dunkel des Waldes hinein ist eher eine literarische Reminiszenz als ein wirksames Bildmotiv.

Von allen Kampfscenen, die für Rethel eine seit ersten Zeichenversuchen oft geübte Aufgabe waren, wurde die „Schlacht bei Cordoba“ allein als Fresko im Großformat ausgeführt (Abb. 70). Auch hier scheinen die Abweichungen vom ersten Entwurf zunächst gering. Der Kaiser, der mit dem Pferde in leicht abgedrehte Vordersicht gestellt ist, gliedert die Bildfläche und beherrscht die Schlacht beim Zusammenstoß der Heere. Aus dem Hintergrund hervorsprengend, greift er den Kampfwagen der Heiden an und reißt mit der linken Hand die Fahne nieder, während seine rechte mit dem Schwert über seinem Haupte zum Schläge ausholt. Mit dem Wagen bildet er die Mitte der Komposition; alles Geschehen verdichtet sich in dieser Gruppe. Der Arm des Wagenlenkers wird mit der Fahne niedergezogen, der Schlag des maskierten Wagenkämpfers verfehlt sein Ziel. Die böseartig grinsende Tiermaske auf der Fahnenstange, zu der der Kaiser empor-schaut, steht in einem grotesken Gegensatz zu dem edlen Antlitz des Herrschers, das im Schlachtgetümmel von dem gerechten Zorn des Glaubenskämpfers geprägt wird. Im Vordergrund, als Repoussoir zur Hauptgruppe, der mächtige Lanzenträger, der sich dem Kaiser entgegenstellt, aber von der Größe seiner Erscheinung gebannt, den entscheidenden Stoß zögernd verpaßt. Der Schrecken des Kampfes verdichtet sich in dem gestürzten Krieger, der in seiner Todesangst den Mantel schützend über sein Haupt zieht und kriechend aus dem Kampfe zu entweichen sucht. Die anderen Kämpfer werden von den großen Wogen des Getümmels getragen, in das sie z. T. untertauchen. Der Bischof, der das Kreuz gegen den Feind emporhebt und damit den Sinn des Kampfes verkündet, bleibt theatralisch. Das Bildgefüge konzentriert das Geschehen auf wenige, eindringliche Gestalten und Motive. Die Umrisse der Kämpfenden, die gegenüber dem ersten Entwurf an Kraft und Geschlossenheit gewonnen

haben, und die mächtigen Gewandfalten und Fahnen bilden mit den Waffen klar gegliederte Flächenfiguren. Das Achsenkreuz liegt nicht so offen zutage wie in der Kaisergruft; es ist in den Wolken, dem Schwert des Kaisers, der Rückenlinie der prachtvollen Stiere und dem gestürzten Krieger vor einer Bodenschwelle gegen das Kreuz, die Fahnenstange und die Gewandfalten des Lanzenträgers erkennbar. Dagegen schieben sich Rautenmuster, in denen die Spannung des Kampfes sichtbar wird. Eine große Flächenfigur umgreift den Kaiser und die niedergedrückte Fahne. Mit dem Kampfwagen und seiner gespenstischen Fahne verbindet ihn ein rotierendes Muster. Der Hohlraum links löst den Kaiser aus dem Getümmel. Erstaunlich, mit wie wenigen Gestalten der Eindruck einer Massenszene erreicht wird. Die große, übersichtliche Komposition setzt dem Getümmel Ruhe und Geschlossenheit entgegen; sie bindet die Vielfalt der Einzelformen ein. Bei aller flächenhaften Durchgliederung des Bildes bleibt die plastische Vorstellungskraft im einzelnen von eindringlicher Deutlichkeit. Der Gegensatz von Körper und Fläche hebt sich im Bilde auf; das Lineament der Umriss- und Innenzeichnung gehört nicht nur zu den Bildgegenständen, sondern es ist gleichzeitig Flächenmuster. Die einzige sachlich bedingte Korrektur am ersten Entwurf besteht in der Herausarbeitung des Lanzenkriegers, der zunächst von dem nunmehr verdeckten Maskenträger überschritten wurde. Im übrigen hat sich die Komposition verfestigt, und die im Entwurf noch unentschiedene Durchzeichnung schloß sich zu einer dichteren Figuration zusammen. Der Vergleich mit anderen Schlachtenbildern der Düsseldorfer Schule läßt den Abstand zwischen der Rethelschen Komposition und theatralisch arrangierten Gruppen ermessen.

Der „Einzug in Pavia“, das letzte der eigenhändig ausgeführten Fresken, ist eine statuarische Szene, die Sieger und Besiegte einander gegenüberstellt. Wenn irgendwo, so war hier die Gefahr peinlicher Theatralik mit dem Thema gegeben. Der Kaiser reitet, leicht aus der vollen Seitenansicht gerückt, in das Bild hinein auf das Stadtor zu. Er trägt in der Rechten das richterliche Schwert, die Linke hält die heilige Krone von Monza, die er mit bloßer Hand nicht zu berühren wagt. Das lorbeergekrönte Haupt ist ins scharfe Profil gerückt. In würdevoller Strenge schaut er auf den besiegten Desiderius, gegen den er die Freiheit des Papstes und der Kirche verteidigte. Die Tochter lehnt sich an den König an und verdeckt ihr Antlitz, während der Besiegte in Ketten sich trotzig abwendet. Der Bischof weist vom Pferde herab mit einer schlichten Handbewegung auf den unterworfenen Feind. Gegen diese Gruppe, die den Sieger und Besiegten im dramatischen Gegenüber zusammenfaßt, sind die übrigen Gestalten nur Nebenfiguren, die als

Begleiter des Siegers, als Hilfe für die Verwundeten und in der Bekämpfung des Feuers die Szene nach dem Kampfe illustrieren. Geschlossenheit und Einheit des Bildes beruhen zunächst auf der Verhaltenseinheit des Gefühlsausdrucks, aus der jede Pose getilgt wurde. Der strenge Kaiser ist der gerechte Richter eher als der stolze Sieger. Die hinweisende Gebärde des Bischofs – Gestalten dieser Art sind bei den Nazarenern oft von unerträglicher Theatralik – ist schlicht und nicht aufdringlich. Die Nähe des Herrschers verbietet jede laute Gebärde. Auch der unversöhnliche Zorn des Besiegten und die Verlegenheit der Tochter finden nur gedämpften Ausdruck. Die Komposition steigert den seelischen Gehalt der Szene. Die Reitergestalt des Kaisers wird von einer festen Umrißlinie umschrieben; der Mantel bildet eine Raute, welche Pferd und Reiter verklammert. Die Architektur des Tores ist in ihren großen Linien auf den Kaiser bezogen; der Torbogen und der Pilaster steigen über seinem Haupt empor. Das Rund des Bogens gleitet über Antlitz und Arm des Herrschers abwärts und steigt an der Reitergruppe rechts wieder auf, wo es von dem ruinösen Mauerwerk des Turmes zu dem abgedeckten Bogenstück zurückgeführt wird. Die Reitergruppe rechts, welche die Pferde in die festgefügte Vorderansicht rückt, ist in die Senkrechte der Architektur eingeordnet. Die Umrißlinie gleitet in das Oval ab, das die Gefangenengruppe umspannt. Auch in den Nebengruppen runden sich die Linien stärker als auf den früheren Bildern. Der Vergleich mit Raffaelschen Bildfiguren liegt nahe. Man kann die großen Linien über die flatternden Fahnen und die Waffen hinweg in ihrem zügigen Fluß durch das ganze Bild verfolgen. Die Durcharbeitung der Personen und ihrer Gewänder ist voller, schwerer, strömender; sie verfängt sich gelegentlich in knorpeligen, teigigen Formen. Die Versteifung der Linien und die Durchschichtung der Flächenkomposition hat sich gegen die früheren Bilder abgeschwächt, ohne daß die Komposition dadurch an Organik verliert. Es ist Rethels Spätstil, der auch die Graphik dieser Zeit bestimmt.

Die vier letzten Entwürfe zum Aachener Karlszyklus hat Rethel nicht mehr ausführen können. Sie wurden von seinem Gehilfen Kehren, den er selbst mit der Fortführung der Arbeit betraut hatte, in den Jahren 1853 bis 1860 auf die Wand übertragen. Es erübrigt sich, auf das geringe Verständnis Kehrens für Rethels Monumentalstil hinzuweisen; das ist oft genug geschehen. Von diesen vier Bildern konnte nur eines gerettet werden. Damit ist der größte Teil von Kehrens Arbeit der Vergessenheit anheimgegeben.

In Themenwahl und Bildfassung unterscheiden sich die letzten Entwürfe von den ersten vier Bildern auch. Der Kaiser erscheint nicht mehr als



Abbildung 71:
Entwurf zu „Karl der Große in der Reichsversammlung zu Aachen
empfängt die Gesandten Harun al Raschids“

handelnde und herrschende Hauptfigur, sondern nurmehr assistierend oder in der passiven Beteiligung bei der Kaiserkrönung. Die Unentschiedenheit bei der Themenwahl hat sich auf die Bildform ausgewirkt. Von der Taufe Wiedukinds und dem Dombau besitzen wir noch die Ölskizzen von Rethels eigener Hand; dazu einige prachtvolle Einzelstudien. Der zweigeschossige Aufbau bei der „Taufe Wiedukinds“ ist Bühnenwirksam, aber als Bildform wenig überzeugend! Die Rolle des Paten ist für den Kaiser, den wir herrschend und kämpfend sahen, doch zu wenig repräsentativ. Eine Emporhebung der Taufe in die Gültigkeit eines geschichtlichen Ereignisses, das sie doch in Wirklichkeit war, ist im Bilde nicht gelungen. Noch weniger überzeugend ist der Dombau, dessen weitreichende Bedeutung in der Baugeschichte über jedem Zweifel steht. Karl auf der Baustelle ohne erkennbare oder deutbare Tätigkeit, konnte auch durch den theatralischen Aufzug der Kardinäle, welche die Säulen aus Ravenna bringen, nicht zu einem geschichtlichen Ereignis gesteigert werden. Keines der Aachener Fresken steht der peinlich leeren Rhetorik der romantischen Historie so nahe.

Bei der „Krönung Ludwigs“ gewinnt der Kaiser noch einmal seine herrscherliche Würde. Wir sehen von Kehrens Entstellung in Komposition und Durchführung ab. Der greise Herrscher, dessen Riesengestalt die Umgebung überragt – das einzige der Bilder, das diese Tatsache hervorhebt –, verliert

durch die Gebrechlichkeit des Alters, das nach einer Stütze verlangt, nichts von seiner Hoheit. Mit mahrender Gebärde weist er auf den Thron; die Sorge für die Zukunft hat sein Antlitz gezeichnet. (Das Kreuz als Gegenstand seiner Gebärde ist eine Umdeutung Kehrens). Als statuarische Erscheinung ist der Kaiser groß gesehen; aber die Szene wird nicht ganz von ihr beherrscht und beseelt.

Von großer Feierlichkeit ist dagegen die Komposition zur Reichsversammlung erfüllt (Abb. 71). Es ist zu bedauern und kann den verhängnisvollen Ereignissen, die das Schicksal der Karlsfresken bestimmten, dazu zählt werden, daß dieser

letzte Entwurf abgelehnt wurde. Die Zeichnung von 1845 steht in der Entfaltung von Rethels graphischen Flächenstil hoch über den Blättern aus dem Wettbewerb von 1840; sie beweist, wie fruchtbar die Wartezeit für Rethel geworden war. Der Kaiser sitzt im reinen Profil auf erhöhtem Podium im linken Drittel des Bildes. Die strenge Seitenansicht des Herrschers wird durch die versteifte Umrißlinie und die flächigen Falten zu einer blockhaften Keilform, in deren Schräge die große Diagonale ansetzt, welche über die Rücken der Gesandten niedergleitet. Die sich neigenden Gesandten, welche die Botschaft des Kalifen feierlich auf einem Kissen überreichen, und die ehrfurchtsvoll staunenden Begleiter nehmen den restlichen Bildraum ein. Die Konzentration des Geschehens ist stärker und das Bildthema deutlicher als auf den letzten vier Fresken. Verhüllte, abgekehrte und ins verlorene Profil gerückte Gestalten sind von einprägsamer Bildkraft; die Franken neben dem Kaiser dagegen neigen zur posierenden Statisterie. In der Komposition findet die Bilderzählung ihre konzentrierende Kraft. Die Figuren werden von festen Konturen eingeschlossen, die das Liniengefüge auf den Kaiser ausrichten. Die bildparallele Säulenarchitektur schließt die Bildbühne ab. In der großen Flächengliederung und dem beziehungsreichen Lineament steht das Blatt auf der Höhe von Rethels Bildform, wie er sie in den vierziger Jahren entwickelt hatte.

Wir kehren damit zu seinem graphischen Werk zurück, in dem er während der Arbeit an den Fresken in Aachen seinen Spätstil weiterentwickelt hatte. Die Ausführung der Fresken hat diesen Zeichenstil ebenso befruchtet, wie das monumentale Fresko selbst seine Voraussetzungen in der Graphik hat.

Die Einzelstudien zu den Fresken sind wichtige Zeugnisse für Rethels reife Bildform, in der die Gewandfigur nicht nur, wie bei den Nazarenern, Bildthema, sondern Formelement wird. Der unbedeckte Körper kommt nur als akademische Studie vor. Bei der Beschreibung der Bilder wurde auf Gewandfaltung und Umriss als Formelemente schon mehrfach hingewiesen. Die Studien lassen den Gestaltungsvorgang vom Modell zur Bildfigur erkennen. Rethel ist schon früh ein brillanter Zeichner gewesen; die plastische Vorstellungskraft, mit der er Körperbewegung und Gruppenbildung mühelos beherrschte, ist schon auf seinen frühen Blättern erkennbar. Die Einordnung der Einzelfiguren in das Bildganze vollzieht sich mit erstaunlicher Sicherheit, ohne daß er dabei in die allzu glatte Kalligraphie der Nazarener verfällt. Schon die Studie nach dem Modell läßt die Absicht der Komposition erkennen; der Strichführung liegt eine graphische Ordnung zugrunde. Durch das historische Gewand wird das Modell dann in die großen Linien der Komposition eingefangen. (Der Kniende auf dem „Sturz der Irminsul“.) Die Gewandfaltung zerlegt sich dabei in leicht lesbare Muster. Die Reduktion des Linienmaterials und das Bestreben, „so lange wie möglich mit der Geraden auszukommen“²²), erinnert an den Holzschnittstil Dürers, besonders an die Blätter der kleinen Passion. Auf die Fresken, die Cornelius für die Casa Bartholdy schuf und deren Kartons Rethel in Frankfurt bewunderte, wurde schon hingewiesen. Nur bei Cornelius und Rethel spüren wir die Kraft von Dürers Holzschnittlinie. Das Nibelungenblatt mit dem toten Rüdiger wurde schon oben mit der Grablegung der kleinen Passion verglichen. Dieser Hinweis soll jedoch die wesentlichen Unterschiede zwischen Rethel und Dürer nicht verwischen und den Rangunterschied nicht verkleinern. Gehalte, Themen und Anlässe beider Künstler sind so weit



Abbildung 72: Auch ein Totentanz VI.

entfernt voneinander, daß ein Vergleich nur in Einzelteilen der Form sinnvoll ist.

Unter den Studien zu den Fresken hat das Haupt des toten Kaisers in der Gruft (1847) einen hohen Originalwert. Das Blatt ist nicht nur als Graphik im transparenten Linienmuster ein in sich geschlossenes Kunstwerk; auch die erhabene Beseeltheit in den erloschenen Zügen des Toten weist dem Blatt einen hohen Rang in der Graphik des 19. Jahrhunderts zu.

Der verwundete Krieger aus der Cordova-Schlacht (1848) wird durch den über das Haupt gezogenen Mantel zu einer spannungsreichen Blockform vereinfacht. Dabei ist die Bewegung ganz aus der Kampfsituation zu deuten. Die Kopfstudie zu einem Mönch auf der „Taufe Widukinds“ ist ebenso groß in der Verhaltenheit des Ausdrucks wie in der offenen Klarheit der Komposition, in der Umriss, Innenzeichnung und Schattenlagen sich zur organischen Bildform zusammenschließen. In diesen Blättern deutet sich am Ende der vierziger Jahre der Übergang zum Spätstil an, dem auch der „Einzug in Pavia“ schon angehört. Auch die Kartons zu den Fresken sind für diesen Stilwandel aufschlußreich. Die Straßenkampfszene aus dem Jahre 1848 ist mit ihren die Einzelheiten verwischenden und überspielenden Strichlagen und den brüchigen, faserigen Umrisslinien der gleichen Stilstufe zuzuweisen.

Die Blätter zum „Totentanz“ geben nur in den Originalzeichnungen Auskunft über Rethels Stilabsichten. Die ornamentale Einheit von Rethels Strichlagen ist in den starken Schattenkontrasten verlorengegangen. Das in den weiten Mantel gehüllte Knochengeriippe des Todes ist eine Rethelsche

Figur par excellence; auf dem Ritt zur Stadt ist seine sperrige Gestalt in die Linienzüge der Landschaft eingewoben. Der Mantelaufschlag des kostümierten Knochenmanns auf der Barrikade weist in die Schräge der stürzenden Kämpfer. Das stärkste Blatt ist wohl der triumphierende Tod (Abb. 72). Das nun entblößte Gerippe, mit dem Siegeslorbeer gekrönt, reitet über die Trümmer der Barrikade. Die bei Rethel seltene Dreieckskombination, die den Sieger erhöht, wird von einer Raute durchschnitten. Die beherrschende Gruppe im Vordergrund ist in allen Linien fest verklammert. Der Blick, den der Tod mit den Sterbenden tauscht, gibt der Szene eine unheimliche Konzentration. Aus dem gleichen Jahr (1849) die beiden Blätter „Der Tod

Architektur zu eindringlicher Monumentalität gesteigert. In den erschreckt abziehenden Musikern spiegelt sich der Erlebnisgehalt des Blattes unmittelbar; die Cholera mit der Geißel bleibt dagegen, bei allem Formwert der Gestalt, theatrale Allegorie. In den tonig schraffierten Flächen kündigt sich der Stilwandel an, der auch im „Tod als Diener“ in den knorpeligen Rundungen der Einzelformen erkennbar war. Auch die Aufhöhungen in Deckweiß auf Haupt und Schultern des Knochenmannes sind neue Stilmittel, die der Holzschnitt unterschlägt. „Der Tod als Freund“ ist Rethels volkstümlichster Holzschnitt geworden. Als Lyriker begegnet er uns nur dieses eine Mal. Die versöhnliche Abendstimmung steht in merkwürdigem Gegensatz zu den erregenden Szenen der übrigen Blätter und auch zu der Heroisierung des Todes, die den Gehalt zahlreicher anderer Bilder ausmacht. Bei allem Stimmungsreiz gehört das Blatt nicht zu seinen großen Kompositionen. Formal bleiben die Dinge und Gestalten im Raum, die sachlich zusammenklingen, ohne die straffe Ordnung, welche das Bild ins Allgemeingültige erheben könnte. Die Zeichnung bleibt an manchen Stellen im Netz der Schraffierungen unentschieden. Fast möchte man feststellen, daß hier einmal der Holzschnitt dem Blatt die Kraft gegeben hat, die der Zeichnung fehlt.



Abbildung 73: *Der Tod als Diener*

als Diener“ (Abb. 73) und „Der Tod als Würger“. Im ersten Blatt beherrscht die im Vordergrund stehende Rückenfigur des als Diener verkleideten Todes die Szene. Der Tumult um den am Vortragspult niedergesunkenen Redner wogt um ihn herum. Wiederum ist eine Rückenfigur die beherrschende Gestalt. Die Kleidung, in deren brüchigen Falten das Knochengestell durchscheint, nimmt der Erscheinung nichts von ihrer spukhaften Unwirklichkeit. Das zweite Blatt ist wiederum im strengen Achsenkreuz aufgebaut. Der „Tod als Würger“ im Vordergrund, der auf dürrer Gebein zu seinem makabren Tanz aufspielt, überschneidet die am Boden liegenden Toten. Die schauererregende Ironie mit der der Tod seine Opfer auf dem Maskenball sucht, wird durch die geometrische Härte der

Dem Spätstil Rethels ist eine verminderte Umrißscharfe eigen, verbunden mit einer stärkeren Tonigkeit, die er auf braunem oder grauem Papier anlegte. Die Innenzeichnung gewinnt größere Bedeutung; sie wird neben dem Umriß selbständiger, voller und aktiver. Sie rollt sich in kräftigeren Linien aus, wodurch die geometrischen Flächenfiguren sich abschwächen. Die Strichlage der Schraffierung vergrößert sich, sie wird strömender und verliert den kalligraphischen Duktus der früheren Arbeiten. Aufhöhungen in Deckweiß, die früher im allgemeinen nur der Korrektur dienten, werden zu bestimmenden Formelementen und vermehren die körperhafte Wirkung. Deutlich wird der Wandel in der Technik auf dem Entwurf zur „Taufe Widukinds“ von 1840, auf dem Rethel die Fahnenrättergruppe im Vordergrund im Jahre 1852 überarbeitete. Die schwach schattierte und leicht lavierte Innenzeichnung und die scharfen Umrisse der nicht überangenen Gruppen stehen im Gegensatz zu den faserigen, versponnenen Linien der Überarbeitung, die Umriß und Durchzeichnung zu einer einheitlichen Textur miteinander verbinden. Einzelstudien zur Tauf Widukinds sind für diese Stilstufe aufschlußreich; z. T. sind es Blätter von hohem Originalwert. Die Überarbeitung der Hannibalgestalt zeigt die gleiche Entwicklung an.

Eine vollere Rundung der Gruppenkomposition und der Gewandfaltung ist schon auf dem Aqua-

rell des „Petrus und Johannes-Wunders“ bemerkbar. Der Wandel von Gewand- und Gestaltform steht offensichtlich unter dem Einfluß der römischen Hochrenaissance. Raffaels Stanzen verdankt er Würde und Pathos der Apostel. Die Stilentwicklung läuft nicht immer parallel mit seinen Lebensjahren; es kündeten sich spätere Stufen stellenweise schon früh an, und andererseits greift er manchmal auf ältere Formen zurück, wodurch die Einordnung nicht datierter Blätter gelegentlich erschwert wird. Zugeständnisse an Auftrag und Zeitgeschmack erklären diese Unterschiede nur zum Teil. Eine Durchdringung der neuen Formelemente (Tonigkeit mit Aufhöhungen, faserige, krause Linienzüge der Innenzeichnung und knorpelige Rundungen) ist nicht auf allen Blättern gleichmäßig zu finden; z. T. treten sie einzeln hervor. Jedes der neuen Blätter aber unterscheidet sich durch eines der Stilmerkmale von allen früheren Arbeiten. Erhöhte Tonigkeit bei verhaltener Linienschärfe sind auf dem schönen Sebastianblatt (1848) teilweise aus der Nachtszene und der Tuschetchnik zu erklären. In der „Saulus-Paulus“-Folge ist der Spätstil in der Zeichnung voll ausgebildet. Die Aufhöhungen in Deckweiß treten hier stärker hervor. Die „Saulus-Paulus“-Blätter sind in Auffassung und Durcharbeitung so unterschiedlich, daß Zweifel an der Einheit der Folge oder auch an der Zuschreibung einzelner Blätter aufkommen; die himmlische Erscheinung mit dem vom Pferde herabgleitenden Paulus (II) ist stilistisch in Rethels Werk kaum ein-

zuordnen. Der Sturz vom Pferde (III), die Steinigung des Stephanus (IV) und das Opfer zu Lystra (V) sind dagegen Werke von der großartigen Schönheit seiner besten Bilderfindungen (1850). Die getuschten Zeichnungen (IV und V auf Sepia) vereinigen füllige Schwere und aufgehöhte Tonigkeit mit dem festgefügteten Bildgerüst der vierziger Jahre. Der Sturz vom Pferde ist in eine große Rautenform eingebaut, die mit dem Achsenkreuz verstrebt ist; die Festigkeit der Komposition verstärkt die dramatische Konzentration. Der hilflos zu Boden Gestürzte gehört zu der großen Reihe von Gestalten, die Rethels eigensten Motiven zugezählt werden müssen. Die Steinigung des Stephanus erhält durch das erregende Gegenüber des mächtig aufragenden Saulus zu dem am Boden liegenden Heiligen ihre formale Spannung. Die erfüllte Pathetik der Form übertönt die Grausamkeit des Geschehens; der Gesteinigte ist von der feierlichen Größe des Martyriums erfüllt. Die Komposition des Opfers zu Lystra setzt mit der versteifenden Säule, welche die Raffaelische Paulusgestalt begleitet, einen festen Akzent gegen die bewegte Gruppe des linken Bildteils. Eine große, weiße Fläche trennt die Gruppen. In der gleichen Technik, doch ohne die Kraft der „Saulus-Paulus“-Blätter, ist das großflächige Blatt mit „Heinrich dem Vogler“ ausgeführt. Die getuschte Zeichnung „Begräbnis Manfreds“ (Abb. 74) ist in reiner Bleistiftzeichnung mit kleinen Abänderungen variiert worden (1949/50). Die abziehenden Reiter und Mönche – letztere



Abbildung 74: Variante zu Manfreds Begräbnis



Abbildung 75: Fahnenträger



Abbildung 76: Darstellung der „Kraft“

fehlen auf der Bleistiftzeichnung – gehören zu den prächtigen Rückenfiguren. Von ergreifender Anteilnahme sind die Ritter erfüllt, die sich niederneigen und den Toten mit einer fast zärtlichen Behutsamkeit in Steine einbetten. Der Gefühlsausdruck wird durch das abgekehrte, überschrittene oder verkürzte Antlitz der trauernden Freunde gedämpft. Die Tuschezeichnung ist feiner durchempfunden als das Bleistiftblatt.

Die schwere Tonigkeit der späteren Blätter gibt dem „Fahnenträger“ (Abb. 75) ein besonderes Gewicht. Um sich dem Sieger nicht zu ergeben, springt er, in die Fahne eingehüllt, in den Fluß. Der spukhafte Fahnrich im Verzweiflungssprung ist in der Reihe der verhüllten menschlichen Gestalt eine der eindrucksvollsten; die Kraft des Sinnbilds reicht weit über die geschichtliche Erzählung aus der Stauferttragödie hinaus. Das Blatt läßt die Höhe ermessen, die Rethel von den Nazarenern trennt.

In dem rotierenden Wirbel der Glieder auf dem Blatt der „Rossebändiger“ (1850; Abb. 76) greifen die knorpelig sich windenden Umrisse in die Schattenlagen hinein, deren einzelne Partien sich flächhaft gegeneinander absetzen. Die Vorstellungskraft, mit der die sich verschlingenden Körper gemeistert wurden, erinnert an Rubens „Raub der Töchter des Leukippos“, wobei wir den weiten Raum, der Rubens von dem Romantiker trennt, nicht verringern wollen. Aus dem Jahre 1852 stammt die dritte

Fassung von „Frauenlobs Begräbnis“. Die rhythmische Reihe, der würdevoll trauernden Frauen, die ihren Sänger durch den Kreuzgang zur Gruft tragen, wird durch die Horizontale des Sarges gebunden. Das Antlitz des Toten gehört zu den edlen Profilen, mit denen Rethel so oft den Tod verklärt hat. Das weichere Faltenwerk, in schwachen, faserigen Schraffierungen durchgearbeitet, setzt sich gegen die sich rundenden Umrißlinien ab. Der großen Stimmung der Komposition entspricht die Durchgestaltung des Details nicht mehr ganz. Der weich zerfließende, z. T. kraftlose Linienduktus der letzten Zeichnung kündigt den Verfall von Rethels Gestaltungskraft an; was auf einigen Blättern unentschieden und kraus erscheint, das vergrößert sich auf der Federzeichnung „Aristophanes' Frösche“ zu groben Kontrasten. Eine Bleistiftzeichnung nach Guido Renis „Aurora“, die der Kranke in Rom kurz vor der Abreise auf Packpapier hinwarf, ist das letzte, was wir von seiner Hand besitzen. Der Spätstil löst sich in den furiosen Zügen der hastig hingeworfenen Linien auf. Die Morgenröte war sein letztes Bildthema.

Das Tafelbild ist in Rethels Lebenswerk nicht von stilprägender Bedeutung; die Technik des Ölgemäldes regte ihn nicht an. Am Anfang stehen die frommen Kompositionen, mit denen er seinen Lehrern und der Düsseldorfer Akademie Ehre machte. Auch die „Versöhnung Ottos I. mit seinem

Bruder“ ist nicht mehr als gute Nazarenerarbeit. Auf den Kaiserbildern im Frankfurter Römer versagt die Öltechnik sich dem monumentalen Stil. Die „Auferstehung“ in der Nikolaikirche zu Frankfurt ist ohne religiösen Erbauungswert; der Schrecken der niedergestürzten Wächter am Grabe wirkt eindringlicher als die Hoheit des Verklärten. Auch sonst erscheint in seinem Werk die Gestalt Jesu wenig original. Erbauliche Frömmigkeit suchte er nur unter dem unmittelbaren Vorbild seiner Lehrer. Die Ölskizzen zu den Fresken reichen über die akademische Studie nicht weit hinaus; es bleibt ihnen die Mühe und Pose des Modells anhaften. Zwei Studienköpfe, das leicht verlorene Profil eines Mädchens aus der Irminsul voll anmutiger Jugend und das verlorene Profil Ottos III. für die Kaisergruft ragen aus diesen Arbeiten heraus. Dem Bildnis steht Rethels mangelndes Interesse am Einzelmen-schen entgegen; ihn zog das Allgemeingültige, Gesteigerte und Heroische mehr an als das Individuelle. Das Selbstbildnis ist häufiger als bei den andern Historienmalern; es erscheint leicht idealisiert an mehreren Stellen seiner Bilder. Das frühe Bildnis seiner Mutter (Abb. 64) nimmt eine Sonderstellung ein. In der Komposition und in der verhaltenen Klarheit des seelischen Ausdrucks ist die Tradition des französischen Klassizismus spürbar und gleichzeitig die ihm eigene Kraft der großen Komposition. Das Bildnis der Düsseldorfer Schule, wie sein Lehrer Heinrich Kolbe es vertrat, hat ihn hier nicht beeinflusst. Vor diesem Bilde bedauern wie es, daß Rethel dem Bildnis später keine besondere Pflege mehr hat angedeihen lassen. Auch in der Bildniszeichnung findet er die große Form. Der „Mönch am Sarge Heinrichs IV.“ überrascht durch die feingestimmte, tonige Farbigekeit, welche die strenge Komposition illustriert. Die vorherrschenden Brauntöne gleiten in das ferne Blaugrau der Nacht über; aus der gedämpften Farbskala leuchtet das Rot des kaiserlichen Hermelinmantels auf. Die Tektonik des bildparallelen Kompositionsmusters beruht auf den Figuren des strengen Rechtecks mit eingeschobener Raute, welche die vorherrschende Form der vierziger Jahre bilden. Auch hier erweckt die strenge Flächengliederung die Vorstellung von Würde, Größe und Entrücktheit. Das Profil des toten Kaisers ist vom Adel des Leidens gezeichnet. Der große Unterlegene erwartet auf der Schwelle der Kirche die Lösung vom Bannspruch; an seinem Sarge darf das Kreuz nicht aufgerichtet werden, und zu seinem Begräbnis läutet die Glocke nicht, die stumm am Boden liegt. Der thronende Kaiser in der Gruft der Pfalzkapelle zu Aachen und der gebannte Tote auf der Schwelle der Kirche, in der das Grab ihm verweigert wird, sind zwei Akte in der großen Historie von der Tragödie des Reiches.

Die Landschaft hat in Rethels Lebenswerk nur geringen Raum gefunden. In ihrem Stimmungsgehalt hat sie ihn nicht beschäftigt. Im Skizzenbuch seiner frühen Reisen erscheint die Landschaft als Übungsaufgabe, wobei ihn die große Einzelform mehr interessiert als die einführende Erfassung des Naturerlebnisses. Die Skizze zum Walde der Irminsul ist als Bildgerüst für die Gruppenkomposition gedacht. Schirmers²¹⁾ Landschaften scheinen in Düsseldorf keinen tieferen Eindruck auf ihn gemacht zu haben. Eine Ölskizze zeigt eine weite Landschaft, in die im Vordergrund ein Baumstumpf hineinragt. Das kleinformatige Bild sagt über die Problematik romantischer Naturbetrachtung mehr als Schirmers stimmungsvolle Szenerien.

In seinem Monumentalstil ist Rethel geschichtlicher Größe gerecht geworden; hier hat er die große Form gefunden, um welche die Nazarener sich mit so wenig Glück bemüht haben. Dem Heroenkult der Romantik fehlte die verpflichtende Aufgabe, die aus dem Bildungsstreben der Kunstvereine nicht zu erwarten war. Darum konnte diese Malerei nicht zu den repräsentativen Bildern des Jahrhunderts führen. Die Kunst war der Mythenbildung sehr fern; sie hatte keine Wurzeln mehr in einer autorisierten Überlieferung. Die Gestalt Karls des Großen konnte auch durch kein Bild mehr zur gegenwartsbestimmenden Geschichtswirklichkeit werden. Die Historienmalerei blieb Reminiszenz, museal und, wie der ganze Historismus, restaurativ und steril. Auch Rethels monumentale Form konnte die geschichtliche Situation des Jahrhunderts nicht verändern.

Am Schluß bleibt die Frage nach dem, was Rethels Kunst mit den wirksamen Kräften seines Jahrhunderts und der Moderne verbindet. Hat er über die große Historie hinaus eine Stimme, die noch heute zu uns spricht? In der Formenstrenge, mit der er zu reiner Bildaussage strebte, weist er über seine Generation und Schule hinaus. Auch die Skepsis, die seine eigensten Gehalte und Motive durchzieht und die alles Große fragwürdig und im Grunde tragisch erscheinen läßt, trennt ihn von der oberflächlichen Heldenverehrung und dem Optimismus der Düsseldorfer Historienmaler. Auf die zentrale Stellung, die das Thema Tod in seinem Werk einnimmt, wurde mehrfach hingewiesen. Von den andern Romantikern, die den Tod behandelt haben, unterscheiden ihn die Häufigkeit und die schöpferische Intensität, mit der er sich dem makabren Bereich zuwendet. Sein Tod kennt nicht den sentimentalischen Zug, der auf den zeitgenössischen Bildern selten fehlt. Die majestätischen Todeschauer in der Gruft zu Aachen – was veranlaßte ihn, die Reihe mit diesem Bilde zu beginnen? –, Rüdiger, Heinrich IV., Frauenlob, Manfred, Sebastian, Barbarossa sind von ihm als Tote dargestellt

worden. Daneben die im Kampfe Sterbenden, die im Tode unterlegenen Sieger. Die Ironie des Knochennannes als Vollstrecker des Unheils kann mit den alten Totentänzen nur sehr bedingt verglichen werden. Es ist der listige Betrüger und Verführer, das Sinnbild der Vernichtung schlechthin. Der Tod als Freund steht bei Rethel vereinzelt da. Die Toten mit der Fastnachtsmaske sind eine schauererregende Bilderfindung ohne Beziehung zum christlichen Heil. Selbst dem Tode des Märtyrers fehlt die Glorifikation. Der heilige Sebastian erscheint nicht in Glanz und Schmerz des christlichen Märtyrers, sondern als wassertriefende Leiche, die aus der cloaca maxima gezogen wird.

Von der packenden Eindringlichkeit, mit der er im Tode die gewaltsame Vernichtung sieht, zeugt der Einbruch in den Abgrund im Hannibalzug; es ist der Tod im sinnlosen Chaos, das die Weltuntergangsstimmung bis ins grausame Detail durchdringt. Ist es das eschatologische Bewußtsein eines modernen Nihilismus, des absoluten Endes, was vorahnend und mahnend zu Worte kommt? Der namenlose Krieger auf der Cordoba-Schlacht, der mit der hilflosen Gebärde hoffnungsloser Angst sich in den Mantel hüllt und kriechend zu entkommen sucht, ist die eindringlichste Gestalt neben dem Sieger. Der Verzweiflungskampf der Nibelungen ist als germanischer Untergangsmythos von keinem andern als gewalttätige Vernichtung so eindringlich erzählt worden. Todesschauer und Verlorenheit verbinden ihn mit den deutschen Romanikern, die uns heute näherstehen als die Nazarener.

Bei C. D. Friedrich sind sie nur anders instrumentiert. Die Landschaft mit dem Baumstumpf könnte als Zeugnis für eine Wesensverwandtschaft genommen werden.

Die Rückenfiguren und Gestalten mit abgewandtem oder verhülltem Antlitz haben bei Rethel einen leitmotivischen Charakter. Die Deutung des Geschehens in einer differenzierten Physiognomie war so wenig seine Kunst wie die theatralische Ausdrucksgebärde; die älteren Nazarener, vor allem Peter v. Cornelius, waren gedankenreicher und tiefer. Rethel ersetzt die Sprache des Antlitzes durch den reinen Bildwert der Gestalt. Vielleicht sprechen aus dem Ausweichen vor dem seelischen Ausdruck die gleichen Zweifel an dem Sinn des Lebens wie aus der Faszination des Chaos. Dem adeligen Menschenbild steht in seinem Werk der Zweifel an Größe und Menschlichkeit überhaupt gegenüber, der Zweifel an der Idee, die Verzweiflung am Abgrund.

Wir wissen nur wenig von dem, was seine Seele bedroht und belastet hat. Der lebenswürdige Mensch Rethel war von angenehmen Äußeren und gefälligem Umgang. Seine frühen Erfolge nahm er mit Anmut und Bescheidenheit hin. In Worten hat er kaum etwas von dem ausgesprochen, was seine Bilder so unheimlich durchzieht. Die geistige Nacht, die sein Ende bedrohte und schließlich einhüllte, war die Folge eines körperlichen Leidens; sie kann nur in der großen Lebenssumme als Schicksal gedeutet werden. Der Zweifel an Bild und Idee des Menschen war in seinen Bildern schon lange gegenwärtig, ehe die unheilvolle Krankheit ihn erfaßte. Es war die Skepsis des Jahrhunderts, das an seinem Erbe zweifeln mußte. Der tapfere Krieger, der sich in der Erkenntnis der unentrinnbaren Niederlage in die Fahne einhüllt und blind in den Abgrund springt, während die andern ihre Waffen niederlegen, wurde zu einer seiner bildmächtigsten Kompositionen. Sollte dieses Blatt ein Sinnbild seines Jahrhunderts und seines Künstlertums sein?

¹⁾ Eine ausführliche Biographie kann nicht die Aufgabe dieser stilkritischen Studie sein. Hier nur die zum Verständnis wichtigsten Daten: R. wurde am 15. Mai 1816 in Haus Diepenbenden bei Aachen geboren. Der Vater war aus dem Elsaß eingewandert; er betrieb in Diepenbenden eine Färberei. Die Mutter war Aachenerin. Erster Zeichenunterricht bei J. B. J. Bastine (1783–1844), einem am französischen Klassizismus geschulten Flamen aus Löwen, der in Aachen als Bildnismaler und Zeichenlehrer tätig war. Von 1829 bis 1836 war R. Schüler an der Düsseldorfer Akademie unter Schadow (Anm. 13). Über seine Reisen an den Rhein, nach Frankfurt, München und Tirol (1833 und 1835) berichten seine Skizzenbücher. Von 1835 bis 1847 arbeitete er in Frankfurt im Kreise von Philipp Veit (Anm. 14). 1840 gewann er den Wettbewerb des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen für die Ausmalung des Kaisersaales im Rathaus zu Aachen. 1844/45 war er in Italien. Die Ausführung der Fresken fällt in die Jahre von 1846 bis 1852; König Ludwig I. von Bayern besuchte ihn bei der Arbeit. Im gleichen Jahr wurde er Ehrenmitglied der Münchener Kunstakademie. 1851 heiratete er in Dresden, wo er sich in den letzten Jahren längere Zeit aufgehalten hatte, die Tochter des Malers Grahl. Auf der Italienreise mit seiner Frau brach 1853 die unheilbare Geisteskrankheit aus. Bis zu seinem Tode am 1. Dezember 1859 lebte er in der Pflege seiner Mutter in Düsseldorf.

²⁾ Nazarener. Eine Gruppe von deutschen Malern, die sich unter der Führung von Friedrich Overbeck (Anm. 5) und Pferr im Jahre 1809 in Wien zum Lukasbund zusammengeschlossen hatten. Von romantischen Vorstellungen geleitet, strebten sie danach, eine „neu-deutsch-religiös-patriotische“ Kunst zu begründen; ihre Vorbilder waren der junge Raffael, Perugino und Dürer. Seit 1810 lebten Overbeck und Pferr im Kloster San Isidoro auf dem Monte Pincio in Rom, um in der Abgeschiedenheit eines klösterlichen Lebens „der alten, heiligen Kunst nachzuarbeiten“ (Overbeck). Später schlossen sich, wenigstens zeitweise, Peter Cornelius (Anm. 6), Wilhelm Schadow (Anm. 13), J. Schnorr von Carolsfeld (Anm. 4), Führich (Anm. 7), Steinle (Anm. 8) und Philipp Veit (Anm. 14) ihnen an. Als Gemeinschaftsarbeit in altmeisterlicher Gesinnung malten sie in den Jahren 1806/07 einen Freskenzyklus in der Casa Bartholdi (Josefslegende) und seit 1819 eine Folge von Wandbildern im Casino Massimo. Ihre historisierenden Neigungen veranlaßten sie, zur Kirche des Mittelalters zurückzukehren. Ihre Zeitgenossen nannten sie wegen ihrer romantischen Frömmigkeit Nazarener und gaben damit der Schule ihren kunstgeschichtlichen Namen.

³⁾ Die romantische Historienmalerei entstand aus dem neuen Interesse an der nationalen Vergangenheit; sie sollte die Geschichte illustrierend erläutern und damit das Nationalbewußtsein pflegen. Die geschichtlichen Themen und die germanische Heldensage sollten die antiken Mythologien des Barock und des Klassizismus ersetzen.

⁴⁾ Schnorr von Carolsfeld, geb. 1795 in Leipzig, gest. 1872 in Dresden. 1818 bis 1827 in Rom im Kreise der Nazarener; 1827 bis 1846 Professor an der Akademie zu München, später Direktor der Dresdner Gemäldegalerie. Werke: Freskenzyklen nach Ariosts „Rasendem

- Roland“ im Casino Massimo und nach der Nibelungensage in der Münchener Residenz; seine Holzschnittfolge „Bibel in Bildern“ wurde volkstümlich.
- 5) Friedrich Overbeck, geb. 1789 in Lübeck, gest. 1869 in Rom. Gründer der Lukasbruderschaft (s. Nazarener). In der Bildform historisierende Anlehnung an das ital. Quattrocento. In der Casa Bartholdi malte er aus der Josefslegende den „Verkauf Josefs“ und die „Sieben mageren Jahre“. Seine Zeichnungen sind von hoher Linienschönheit.
 - 6) Peter von Cornelius, geb. 1783 in Düsseldorf, gest. 1867 in Berlin. Nach Ausbildung in Düsseldorf und Frankfurt bis 1819 im Kreise der Nazarener in Rom. 1821 Direktor der Düsseldorfer Akademie. Seine Illustrationen zum Faust fanden Goethes Anerkennung. 1811 bis 1816 illustrierte er das Nibelungenlied. In der Casa Bartholdi malte auch er zwei Bilder zur Josefslegende („Traumdeutung“ und „Wiedererkennen“). 1820 bis 1830 mit der Ausmalung der Glyptothek in München beschäftigt, 1830 bis 1840 malte er in der Ludwigskirche ebenda das „Jüngste Gericht“. Seit 1843 arbeitete er an den Entwürfen für die Fresken im Nationalmuseum zu Berlin.
 - 7) Josef Führich, geb. 1800 zu Kratzau in Böhmen, gest. 1876 in Wien. In Rom zeitweilig Mitglied der Lukasbruderschaft; seit 1834 Professor an der Wiener Akademie. Seine Bibelillustrationen in Holzschnitt und Kupferstich fanden weite Verbreitung.
 - 8) Eduard Steinle, geb. 1810 in Wien, gest. 1886 in Frankfurt. Nach Ausbildung in Wien zeitweise im Kreise der Nazarener in Rom. Er malte Bildnisse, religiöse und profane Tafelbilder und Fresken im Kölner Dom und im Wallraf-Richartz-Museum, dazu Illustrationen zu Brentanos Märchen und Shakespeares Dramen.
 - 9) Adolf Menzel, geb. 1815 in Breslau, gest. 1905 in Berlin, wo er seit 1830 lebte. Als Graphiker fruchtbar in einer Fülle von Zeichnungen, mit denen er die optische Welt zu erfassen versuchte. Auch als Maler von bestechendem Realismus (Balkonzimmer, Eisenwalzwerk). Daneben in der Historie mit großem Erfolg tätig durch Holzschnittillustrationen, Lithographien und die großen Gemälde aus dem Leben Friedrichs des Großen.
 - 10) Karl Blechen, geb. 1799 zu Kottbus, gest. 1840 in Berlin. Seine Landschaften zeigen einen frühen Realismus aus eigener Naturbeobachtung in Abwendung von der Romantik.
 - 11) Anselm Feuerbach, geb. 1829 in Speyer, gest. 1880 in Venedig. Angeregt von Coutures Historienmalerei in Paris. Er lebte meist in Italien. In seinen Bildern aus der antiken Mythologie und Geschichte („Medea“, das „Gastmahl des Plato“) stellte er den Nazarenern die antiken Ideale einer geadelten Schönheit der menschlichen Gestalt gegenüber.
 - 12) Zitat aus Hetzer: Rembrandt und Giotto („Italienjahrbuch“, Essen 1941).
 - 13) Wilhelm Schadow, geb. 1789 in Berlin, gest. 1862 in Düsseldorf. Sohn des Bildhauers Gottfried Schadow. Er wurde Cornelius' Nachfolger als Direktor der Düsseldorfer Akademie. In Rom gehörte er zeitweise der Lukasbruderschaft an, deren Ideale er als Akademielehrer zu pflegen bemüht war. Sein methodisch aufgebauter Lehrgang hat der Akademie eine feste Grundlage gegeben. Seine religiösen Bilder haben nuremehr einen geschichtlichen Dokumentarwert.
 - 14) Philipp Veit, geb. 1893 in Berlin, gest. 1876 in Mainz. Seit 1830 als Lehrer am Städelschen Institut in Frankfurt. In Rom war er Mitglied der Lukasbruderschaft und beteiligte sich an dem Freskenzyklus der Casa Bartholdi; in Mainz malte er die Wandbilder im Obergaden des Domes, in Frankfurt die Fresken im Städelschen Institut. Rethel war ihm in Anhänglichkeit zugetan und hat sich in seinem Kreise freier entfalten können als in Düsseldorf.
 - 15) Rheinischer Sagenkreis, Illustrationen zu A. v. Stolterforths gleichnamigem Werk (1835).
 - 16) Moritz von Schwind, geb. 1804 in Wien, gest. 1871 in München. Seine Märchenbilder sind in einem hohen Maße Allgemeinbesitz des deutschen Volkes geworden (Ritter Kurts Brautfahrt, Rübezahl).
 - 17) Rottecks Weltgeschichte erschien 1841 bis 1844 mit R.s. Steindruck, nachdem die erste Auflage 1830 bis 1834 ohne Illustrationen erschienen war.
 - 18) Eine illustrierte Ausgabe des Nibelungenliedes war vom Verlag Wigand in Leipzig zum Jahre 1842 geplant worden. Mit den Zeichnungen waren Bendemann und Hübner, beide aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen, beauftragt worden. Nach ihrem Ausscheiden vollendete R. die Arbeit mit den 10 letzten Blättern.
 - 19) Die Aufgabe, die der Kunstverein gestellt hatte, lautete: Bedeutende Momente aus dem Leben Karls des Großen in historischer und symbolischer Auffassung mit möglichster Beziehung sowohl auf ihre allgemeineschichtliche Bedeutung, als auch auf die Stadt Aachen als dessen Lieblingsaufenthalt darzustellen.
 - 20) Zitat aus Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers.
 - 21) Joh. Wilh. Schirmer, geb. 1807 in Jülich, gest. 1863 in Karlsruhe. Landschaftsmaler der idealistisch-naturalistischen Richtung. Tätig in Düsseldorf und Karlsruhe.

Literatur:

Eine ausführliche Rethel-Bibliographie hat Heinrich Schmidt in dem unten zitierten Rethelwerk zusammengestellt. Zum Verständnis unserer Studie genügen die folgenden Hinweise:
 Über die Malerei der Romantik:
 Fischer, Otto: Geschichte der deutschen Malerei; Deutsche Kunstgeschichte Bd. III (Bruckmann, München 1942). – Schmidt, P. F.: Die Lukasbrüder (1924). – Heise, C. G.: Overbeck und sein Kreis (1928). – Rave, P. O.: Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo (1934). – Kuetsgens, Felix: Johann Baptist Josef Bastiné (Aachen 1928). – Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst (Düsseldorf 1902).
 Gesamtdarstellungen über Alfred Rethel:
 Müller-Königswinter, W.: Alfred Rethel (Leipzig 1861). – Schmid, M.: Rethel (Bielefeld und Leipzig 1898). – Ponten, Josef: Alfred Rethel (Deutsche Verlagsanstalt 1911). – Derselbe: Rethels Briefe in Auswahl (Berlin 1912). – Koetschau, Karl: Alfred Rethels Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit (Düsseldorf 1929). – Schmid, Heinrich: Alfred Rethel (Rhein. Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Neuß 1959).