

Der Einbau großer Schaufenster hatte hier, wie an so vielen andern alten Bürgerhäusern, den architektonischen Zusammenhang empfindlich gestört, und im Jahre 1891 hatte ein Brandschaden das Dach mit dem Scheingiebel vernichtet. Auf Grund alter Abbildungen konnte die Fassade rekonstruiert werden; eine Wiederherstellung des Giebels mußte aus bautechnischen Gründen unterbleiben.

Der Eindruck der in Blaustein gefaßten Fassade wird durch die große Pilasterordnung bestimmt. „Aus der niedrigen Sockelzone wachsen auf attischen Basen schlanke Pilaster auf, deren Quaderketten in der Brüstung des zweiten Obergeschosses in vergoldeten Kapitellen korinthisierender Ordnung endigen. Über ihnen trennen auf der verkröpften Sohlbank allseitig abgeschrägte Hausteinlisenen die in ihrer Höhenentwicklung zurückhaltenden Fensteröffnungen. Die in allen Geschossen durchlaufenden Brüstungsfelder mit ihren flach aufgelegten Spiegeln dämpfen den Vertikalismus der Lisenen und Pilaster. Ein Gesimsband setzt die Drempezone vom Obergeschoß ab.“ (König H. „Jahrbuch f. Denkmalpflege, Bd. XXII, S. 104.)

In der Baugeschichte des Aachener Bürgerhauses steht das Haus „Zum Einhorn“ an einer entscheidenden Stilwende. Es ist die Zeit, in der die höheren Ansprüche des wohlhabenden Bürgertums der Reichsstadt eine klassische Fassadenarchitektur fordern, welche die bauhandwerkliche Architektur des 17. Jahrhunderts ersetzen sollte. Es ist der Übergang von einer konstruktiven Architektur, welche die tragenden und lastenden Kräfte in der Werksteingliederung ausglich und die Flächen durch Ziegelvermauerung ausfüllte, zu einer künstlerischen Fassadenbildung mit vorgeblendeter Architektur. Es ist bezeichnend, daß Aachen in dieser Zeit des Übergangs zu einer Fassadenarchitektur im Sinne der Renaissance seine Vorbilder in Holland suchte, wo ein politisch und wirtschaftlich erfolgreiches Bürgertum eine repräsentative Baukunst entwickelt hatte. In einem selbstbewußten Bürgerstolz hatten die Kaufherren der Generalstaaten die bis dahin dem Sakral- und Schloßbau vorbehaltene große Pilasterordnung an die Schauseite ihrer Wohnhäuser gebracht. Die vermittelnden Vorbilder fand Aachen in Maastricht. In Lüttich, das bis dahin die Aachener Profankunst angeregt hatte, kommen anspruchsvolle Bauformen dieser Art nicht vor. Die steilen Maßverhältnisse des Hauses „Zum Einhorn“ sind Ausdruck einer kühlen Strenge, die dem holländischen Bürgertum eigen ist. Auch die Ausarbeitung der Fassade in Blaustein ohne Ziegelfüllungen weist auf eine neue, ins Monumentale gerichtete Baugesinnung, welche die volkstümliche, farbige Materialwirkung zu überwinden suchte. Die sorgfältige Ausarbeitung des Blausteins läßt als früheste Bauzeit das Ende der zwanziger Jahre erkennen.

Außer dem Hause „Zum Einhorn“ entstand damals eine ganze Reihe ähnlicher Bürgerhäuser in Aachen. Mefferdatis brachte an das Haus Bougé die große Pilasterordnung. Als einziges Beispiel dieser Gruppe, das bei der hergebrachten Verwendung von Blausteingliederung mit Ziegelfüllung blieb, ist das Haus Peterstraße 49 erhalten. Auch dieses Haus, dessen baulicher Zustand zu Besorgnis Anlaß gibt, muß der Denkmalpflege dringend empfohlen werden.



Abbildung 120

Wenn Couven der Aachener Profanbaukunst in der nächsten Generation den Anschluß an die große Stilgeschichte des Jahrhunderts verschaffen und seine Formensprache aus den großen Einflußströmen des süddeutschen Barocks und der französischen Adelskunst schöpfen konnte, so blieb er dabei den Meistern verpflichtet, welche das Aachener Bürgerhaus zuerst aus der Enge der lokalen Überlieferung herausgeführt hatten und für deren neue Baugesinnung das Haus „Zum Einhorn“ ein reifes Zeugnis bleiben wird. *P. Sch.*

Eine Industrielandschaft des jungen Alfred Rethel

Hatte die große Rethel-Ausstellung im Rathaussaal die künstlerische Entwicklung des Malers an Hand von Studien, Ölbildern und Fresken aufgezeigt, so fügt das von R. Fritz erstmals als Werk Rethels publizierte Bild einer Industrielandschaft unserer Kenntnis vom Werk Rethels ein neues, fast unbekanntes Glanzlicht hinzu: Es erweist ihn als einen der ersten Künstler, der das neuartige Thema der Industrielandschaft in die deutsche Kunst einführt, 43 Jahre vor Adolf von Menzels epo-



Abbildung 121

chalem „Eisenwalzwerk“, einem Motiv aus den großen Werkstätten für die Herstellung von Eisenbahnschienen zu Königshütte in Oberschlesien. Das Bild, das der junge Rethel von der Harkortschen Fabrik auf Burg Wetter an der Ruhr malte, ist freilich anspruchsloser. Es ist 43,5 cm hoch und mißt in der Breite 57,5 cm. Der Betrachter schaut von einer Anhöhe herab auf einen Fabrikkomplex. Rechts erheben sich über niedrigen Werkschuppen hoch aufragende Kamine, aus denen schwarzgrauer Rauch quillt. Zwischen zwei klassizistischen Torpavillons öffnet sich die Einfahrt in den tiefgelegenen Fabrikhof.

Im Mittelgrund sieht man eine mächtige offenbar mittelalterliche Mauer, die von Strebebfeilern gestützt wird. Sie umfaßt die Abhänge eines Hügels, auf dem ein düsteres palasähnliches Gebäude und freundliche Barockbauten einen mächtigen Bergfried umgeben. In seltsamem Kontrast hierzu ein hoher Schornstein, der mit den übrigen Kaminen kompositionell den vertikalen Ausgleich zu der vorherrschenden horizontalen Schichtung der Raumgründe und Gebäudetrakte bildet. Der Dachreiter eines Kirchleins ordnet der seltsam mit mittelalterlicher Burgromantik verbundenen Industrielandschaft ein weiteres Stimmungselement hinzu. Winzig klein erscheinen die Arbeiter, die das Bild beleben. Einem Spielzeuggespann gleich nähert sich im Vordergrund ein mit vier Pferden bespannter Leiterwagen dem

Fabrikator. Gebrochene erdige Töne – rötliches Braun in Dächern und Bergfried, gedecktes Olivgrün der Fabrikgebäude – kontrastieren zum lichten Weiß der breitgelagerten barocken Häuser und dem blauen Himmel (Abb. 121).

Das Bild ist weder signiert noch datiert. Dennoch handelt es sich um ein gesichertes Werk Alfred Rethels. Rolf Fritz hat es bewiesen¹⁾. Bei dem gezeigten Gebäudekomplex handelt es sich um Burg Wetter an der Ruhr, seit 1780 Sitz des Westfälischen Bergamtes. Fünf Jahre lang, von 1784 bis 1789, stand ihm der Freiherr von und zum Stein vor. Seit 1819 hatten Friedrich Harkort und Heinrich Kamp in den Gebäuden eine „mechanische Werkstatt“ eingerichtet. Acht Jahre später wurde der erste Hochofen angeblasen und das erste Puddel- und Walzwerk Westfalens in Betrieb genommen, Anlagen, die unser Bild zeigt. Aus ihnen sollte sich die Demag, das bedeutendste Werk für die Herstellung von Hüttenanlagen, Kranen und Maschinen entwickeln. Mit berechtigtem Stolz bewahrt das Werk heute Rethels Bild.

Rolf Fritz hat in einer kleinen geschichtlichen Abhandlung Friedrich Harkorts die Erwähnung des Buchhalters Rethel gefunden, der als „ein Mann von feiner Bildung und Vater des berühmten Malers, welcher sich im Kaisersaal zu Aachen verewigte“ genannt wird. Seit 1829 war der Vater Alfred Rethels in Wetter als Buchhalter beschäftigt. Zu dieser Zeit begann für Alfred die Düssel-

dorfer Lehrzeit. Sicherlich wird er häufig Feriengast auf Burg Wetter gewesen sein. Ein Skizzenbuch Rethels enthält allein sechs Blätter mit Ansichten der Burg in Wetter; eines unter ihnen gibt sich unschwer als Farbstudie zu unserem Ölbild zu erkennen.

Letzte Zweifel an der Urheberschaft Rethels beseitigen zwei zeitgenössische Erwähnungen unseres Bildes als einer Arbeit des großen Aachener Malers. J. J. Scotti führt 1837 in einem Verzeichnis der Werke von Düsseldorf Künstler in der Aufzählung der Rethelschen Arbeiten an zweiter Stelle eine um 1834 ausgeführte „Porträtlandschaft mit Fabrikgebäuden“ im Besitz von Heinrich Kamp zu Elberfeld auf. Der gleiche Hinweis findet sich in einem zwei Jahre zuvor erschienenen Verzeichnis Scottis. Mit Recht wundert sich R. Fritz darüber, daß eine solch wichtige Quelle bisher von der Rethelforschung unbeachtet blieb.

Es mag Heinrich Kamp gewesen sein, der dem Sohn seines Buchhalters den Auftrag gab, das Werk in Wetter zu „porträtieren“. Kaum ist dem Industrieherrn dabei bewußt geworden, auf welchem neuen, unbeschrittenen Weg er damit den jungen Maler gewiesen hat. Hier werden Bewußtseinsinhalte sichtbar, die in der Kunst des Jahrhunderts eine entscheidende Rolle spielen werden. Gewiß, schon früher hat es „Industriebilder“, Ansichten von Bergwerken und Handwerksdarstellungen gegeben, neu hingegen ist die porträtartige Wiedergabe einer bestimmten Anlage.

Rethels Kunst berührt sich hier mit Arbeiten, wie sie etwa Carl Schütz in seiner Ansicht des Lendersdorfer Walzwerkes (Düren, Leopold-Hoesch-Museum) und Carl Blechen in seinem „Walzwerk bei Eberswalde“ (Berlin, National-Galerie) geschaffen hatten. Es verwundert nicht, daß ein so sensibler künstlerischer Geist wie Alfred Rethel die neuen Möglichkeiten, die in so gearteten Themen lagen, erkannte und damit vom Standpunkt des Künstlers ein bedeutsames Dokument des großen Industrialisierungsprozesses liefert, wie er das Gesicht des 19. Jahrhunderts geprägt hat. Für uns aber ist damit der junge Alfred Rethel nicht mehr nur der Maler der „Bonifatiuspredigt“, sondern auch der Kün- der eines neuanbrechenden Zeitalters. E. G. G.

¹⁾ R. Fritz „Ein unbekanntes Jugendwerk von Alfred Rethel“ in „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“ Bd. XX, S. 213 ff.

Zum 100. Geburtstag von Professor August von Brandis

Von Felix Kuetgens

Wer erinnert sich nicht von Herzen gerne an den lebenswürdigen, immer freundlichen und gutgelaunten alten Herrn, der, den Kopf ein wenig zur Seite geneigt, einen forschend aus seinen lebensprühenden, etwas zusammengekniffenen Äuglein nach Malerart betrachtete? – Er war zu einem Stück Aachen geworden, namentlich seit er angefangen hatte, seine Motive in dieser seiner Wahlheimat zu suchen: das Stadtbild, den Dom, den Kaisersaal und immer wieder sein altes, liebes Couven-Museum im Hause Fey.

In Haselhorst bei Spandau am 12. Mai 1859 geboren, wirkte er zuerst nach seiner Lehrzeit bei Hugo Vogel

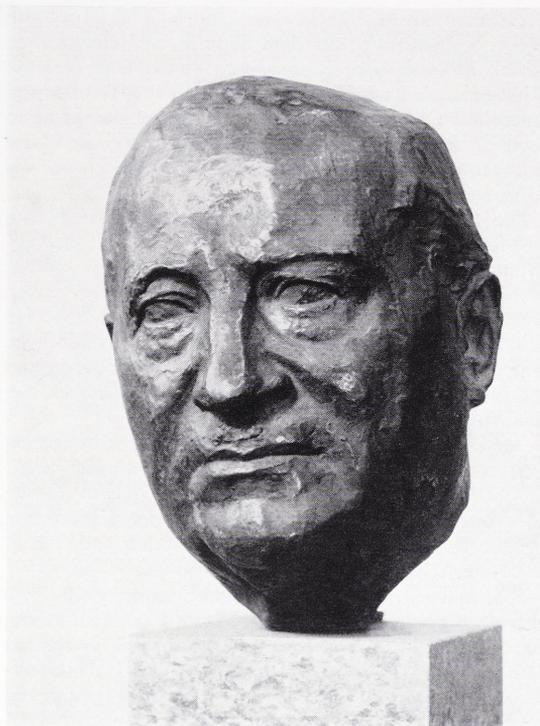


Abbildung 122

und Anton v. Werner in Berlin und Danzig. 1910 erging an ihn der Ruf an die Technische Hochschule in Aachen. Und Aachen ist er treu geblieben bis zu seinem Tode am 18. Oktober 1947. Der Achtundachtzigjährige hat bis in seine letzten Tage hinein mit unermüdlichem Fleiß gearbeitet; frühmorgens schon erschien er mit Malzeug, Leinwand und Staffelei im Couven-Museum, das ihm reichen Stoff und vollen Trost bescherte, als er Alters wegen nicht mehr durch die deutschen Lande reisen konnte, um in den schönsten Schlössern und ihren Gärten mit Figuren und Pavillons, in den strahlenden Barockkirchen und hohen gotischen Domen und endlich und namentlich in den anheimelnden alten Bürgerhäusern mit ihren Stuben, Dielen und geschwungenen Treppen seine Motive zu suchen, mit sicherem Blick und feinem Geschmack zu finden und zum Bilde, zum „Interieur“ zu gestalten. Das ist denn auch den größten Teil seines Künstlerlebens über sein eigentliches Thema gewesen. Die farbensprühenden Blumenstücke und ab und zu eine wohltemperierte Landschaft malte er wie zur Erholung zwischenher. Schon vor 1911, als er um des bekannten Bildes „Herbstsonne“ (Bes. Suermond-Museum) in der „Großen Berliner“ die Goldmedaille erhielt, hatte er sich von den großformatigen, figürlichen Kompositionen und christlichen Historiengemälden, wie Grablegung, Hochzeit zu Kanaa, Auferweckung des Jairi Töchterleins, abgewandt und dem ihm gemäßerem, kleineren Format und dem Innenraumbild zugewandt. Auf diesem Gebiete wurde er zu einem ersten Meister der Farbe. Seine malerischen Grundprinzipien Hell-Dunkel, Kalt-Warm und sein kompositionelles Geheimnis im Goldenen Schnitt formten zauberhafte Bildwirkungen. Oft gingen