

Werken genau nachzeichnet. Albert Schulze Vellinghausens Aufsatz über „Das Haus Oidtmann und die jüngeren Deutschen“ sucht die Grundlagen, aus denen sich die Glasbilderei nach 1945 regenerierte. Er begreift sie in der hauptsächlich von Meistermann und Thorn-Prikker repräsentierten niederrheinisch-niederländischen Tradition und dem starken Anruf der „Art-Sacré“-Bewegung der französischen Dominikaner.

So entstand trotz der Beschränkung auf die Erzeugnisse einer Werkstatt doch bereits ein Kompendium der neueren rheinischen Glasmalerei. Durch das reiche, meisterliche Bildmaterial in Schwarz-weiß-Fotos und Farbaufnahmen von Otto Drese vermittelt der Band vor allem einen Überblick über die Fülle des Neugeschaffenen, macht bekannt mit radikal neuen Lösungen und solchen, die sich dem Alten anzupassen oder sich in einen noch größtenteils erhaltenen Zusammenhang einzufügen suchen. Besonders interessant ist die Neuakzentuierung der Ikonographie des Kirchenfensters, wie sie der schöne Band so reich belegt. Anlage und Ausstattung des Werkes verraten große Sorgfalt und betonen das ästhetische Element stark, wenn auch vor allem die aufwendige, eigenwillige Anordnung noch Spuren des Experiments verrät (wie es beispielsweise die Anordnung eines schmalen Fensterstabes von Alcopley auf zwei ganzen Seiten demonstriert. Abb. 30).

Notwendig läßt sich die Herrlichkeit der Farbtransparenz eines Glasfensters nicht im Druck wiedergeben. Man wird dies auch nicht von einem Band verlangen, der neben seinem dokumentarischen Anliegen vor allem zur Betrachtung der Fenster an Ort und Stelle anregen will. Erst wo die Fenster in ihrer Funktion und Lichthaftigkeit innerhalb des übergeordneten Raumganzen ihre volle strahlende Schönheit entfalten, zeigt sich ganz, wie gerade die Glaskunst bei aller Experimentierfreudigkeit stets eine starke Bindung an die Tradition bewahrt hat. Nachdem die großen Epochen der Glasmalerei in umfangreichen Kompendien eine umfassende Würdigung erfahren haben und das seit mehreren Jahren erscheinende Corpus-Werk der Unesco den Schatz der mittelalterlichen Glasmalerei in seiner ganzen Fülle ausbreitet, wird man den vorliegenden Band um so mehr begrüßen, als er Zeugnis ablegt von den Bemühungen unserer eigenen Zeit.

G. G.-W.

*Heinrich Schmidt, Alfred Rethel 1816–1859. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jg. 1958, 192 Seiten, 158 Abbildungen, Gesellschaft für Buchdruckerei A. G., Neuß.*

Mit der großen Rethel-Ausstellung im Krönungssaal, zahlreichen Führungen, einem das Werk Rethels würdigenden Vortrag im Rahmen eines Festaktes wurde in Aachen der 100. Todestag Alfred Rethels festlich begangen. Zu Recht wurde stets auf die große Bedeutung des Künstlers über alles Lokalpatriotische hinaus für die Gesamtentwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts hingewiesen. Den unvoreingenommenen Betrachter mag es so vielleicht etwas befremden, daß sich in unserer heutigen so publikationsfreudigen Zeit anscheinend kein Verlag bereit gefunden hat, eine großangelegte Rethelpublikation herauszugeben. Um so

dankbarer müssen wir dem Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz sein, der das Erscheinen einer umfangreichen Rethelmonographie von Heinrich Schmidt ermöglichte.

Auf der Suche nach Kriterien für die Stellung Rethels innerhalb der Entwicklung des 19. Jahrhunderts haben wir die Monographie Schmidts kritisch gelesen. Der Autor zeichnet in einer anschaulichen und von profunder Sachkenntnis zeugenden Darstellung den kunst- und kulturhistorischen Hintergrund, vor dem sich Rethels Schaffen abspielt. Trotz einiger Ansätze ist es aber leider nicht gelungen, die Persönlichkeit des Künstlers überzeugend von diesem Hintergrund abzusetzen. Die Quellen und Grundlagen für das Schaffen Rethels treten klar und übersichtlich in Erscheinung, eine eingehende Interpretation der Art und Weise, wie der Künstler diese Anregungen verarbeitet hat und was das Eigene und Neue, ist leider nicht über Ansätze hinausgelangt. Sätze wie: „Es ist ihm gelungen, die Schauer in der Menschenseele im Mikrokosmos durch die Gleichniskräfte von Wind und Wetter in der Natur, im Makrokosmos, sinnfällig dem Erlebnis nahezubringen“, sind vom Pathos des 19. Jahrhunderts überschattet und sagen im Grunde nichts anderes, als daß Mensch und Natur in Einklang gebracht werden. Dies trifft für alle großen Künstler zu und ist nicht einzig für Rethel charakteristisch. Es bedarf kaum einer langen und eingehenden Darstellung des Lebens und der Werke von Carl Friedrich Lessing, nur um festzustellen „das Ziel der Betrachtungen ist nicht, Anregungen für Rethels Schlachtenkompositionen bei Lessing zu suchen“. Der Vergleich der Abb. 79, Lessing „Schlacht bei Ikonium“ mit Rethels „Schlacht bei Cordoba“ (Abb. 80) zwingt ja geradezu zu diesem Vergleich. Hier hätte man sich eine eingehende Interpretation gewünscht. Wie z. B. trotz der viel engeren Zusammenballung der Figuren bei Lessing, dennoch die ganze Komposition den Eindruck zusammenkombinierter „Versatzstücke“ erweckt. Wie dagegen bei Rethel alles von einem einheitlichen Rhythmus durchdrungen ist. (Man beachte u. a. die Schwertstellung Karls im Vergleich zu der der Hauptfigur bei Lessing.) Gerade das ist das Erstaunliche, daß, obwohl Rethel, der Zeit entsprechend, auch die Karlsfresken aus einer Reihe von sehr detaillierten Einzelstudien zusammensetzte, der Gesamtkanon des Bildes, bei dem jedes Detail integrierender Bestandteil des Ganzen ist, gewahrt wird. Erst bei Marées ist in ganz anderer Weise und unter anderen Gesichtspunkten wieder Ähnliches gelungen.

Man muß, um Rethel gerecht zu werden, alle historischen Voraussetzungen kennen, muß sie aber „vergessen“, um das Eigene zu begreifen.

Die Karlsfresken gelten als seine bedeutendste Komposition. Wie sehr er sich technisch um die ihm völlig fremde Malweise bemühen mußte, legt Schmidt überzeugend dar. Wieder wäre man Rethel nähergekommen, wenn man von der herkömmlichen, historisch allzu befrachteten Betrachtungsweise abgewichen wäre und die Fresken einmal als reine künstlerische Konzeption unter „zeitlosen“ Gesichtspunkten betrachtet hätte. Der genaue Vergleich zwischen den Skizzen und der Ausführung hätte bewiesen, daß es im Grund nicht geht, eine Skizze formatmäßig immer weiter zu vergrößern. Die innere Monumentalität der Skizzen weicht in der

Ausführung formalen Dimensionen. Dies wird besonders da deutlich, wo das ausgeführte Format aus äußerlichen Gründen beschränkt ist, bei „Otto III. in der Gruft Karls d. Gr.“. Hier bilden inneres und äußeres Format eine Harmonie, wie sie das ganze Jahrhundert in keinem Monumentalbild gefunden hat. Hier aber klingt auch eine Saite Rethelscher Kunst an, die dem Künstler schlagartig eine Sonderstellung in der gesamten Kunst des 19. Jahrhunderts einräumt: die Beschäftigung mit dem Tode. Interessantes Zeitphänomen: hier und bei der Besprechung der Totentänze geht auch das Buch von Schmidt über die bloße Darstellung historischer Gegebenheiten hinaus und kommt zu Interpretationen, die in das Wesen Rethelscher Kunst eindringen. Die Beschäftigung mit dem Tode, die Sicht des Todes, manifestiert in den Zeichnungen und Holzschnitten, das ist das, was Rethel über alle Zeitgebundenheit erhebt. Hierfür gab es keine Vorbilder in der zeitgenössischen Malerei, bei keinem seiner Lehrer konnte er Anregungen finden. Hier ist der Maler ursprünglich und ganz er selbst, überspringt Jahrhunderte und setzt die Tradition eines Dürer und Holbein fort. Es haftet diesen Zyklen eine Lebendigkeit und Frische an, sie sind von einer künstlerischen Qualität, die internationale Geltung hat, auch wenn der Katalog der Rethelausstellung diese „Druckgraphik“ nicht aufgenommen hat. Es schmälert weder Verdienst noch Bedeutung des Künstlers, im Gegenteil, Aachen sollte stolz sein auf Rethel, den Interpreten des Todes, stolzer vielleicht noch als auf den Darsteller der Karlslegende. Das Bild Karls d. Gr. ist – trotz allem – zu sehr im Zeitlichen, Außerkünstlerischen verhaftet, das des Todes allgegenwärtig.

Schmidt publiziert zum erstenmal das umstrittene „Selbstbildnis“ von 1830, ohne jedoch die Zuschreibung näher zu begründen. Die bessere farbige Wiedergabe findet sich im Katalog der Rethelausstellung, in dem aber auch keine Stellung zu dem Bild genommen wird. Das Bild wird angezweifelt. Man hat gesagt, das Gemälde sei zwar von Rethel entworfen, von Kolbe jedoch

dann weitgehend ausgeführt worden. Das würde aber heißen, daß das vor uns stehende Bild nicht von Rethel stamme, sondern daß die Zuschreibung auf Grund des unter der Oberfläche verborgenen Entwurfes erfolgt sei. Eine Quarzlampeuntersuchung bleibt für den Nachweis einer Rethelschen Untermalung problematisch, denn aus den naturwissenschaftlichen Gegebenheiten dieser Untersuchungsmethode ergibt sich, daß es fast unmöglich ist, mit dem ultravioletten Licht bei einem Bild von 1830 die originale Oberfläche zu durchdringen. Mit Hilfe des ultravioletten Lichtes lassen sich wohl spätere Korrekturen der obersten Oberfläche feststellen. Dies auch nur im günstigsten Falle, d. h. wenn der Firnis noch nicht in das Stadium einer zu starken Lumineszenz eingetreten ist, kann man Veränderungen und Retuschen späterer Restaurierungen erkennen. Das Bild ist „aufgezogen“, d. h. aber, es wurde restauriert. Erfahrungsgemäß bedingt eine Doublierung in den meisten Fällen auch die Ausbesserung von Oberflächenschäden. Beschränkt man sich bei einer Untersuchung auf die Betrachtung unter der Quarzlampe, so sind die meisten Veränderungen spätere Retuschen und haben mit dem Original nichts zu tun. Die Untermalung bzw. Anlage kann nur mit Hilfe einer Röntgenaufnahme sichtbar gemacht werden.

Wie dem auch sei. Für die Zuschreibung eines Bildes ist stets die Oberfläche bzw. das sichtbare Bild maßgebend. Ist dies übermalt, so kann man die Übermalungen abnehmen und zu einer neuen Bestimmung kommen. Eine Abnahme der „glatten Schönheit“ der Oberfläche bei dem vorliegenden Bild käme einer völligen Ruinierung gleich.

Abschließend sei noch gefragt, ob das Bild in seiner auffallenden Weichheit wirklich aus der Düsseldorfer Schule stammt. Auch wäre es nützlich zu wissen, ob das Format original ist oder ob das Bild beschnitten wurde und womit Schmidt bei einem Porträt, das nicht die Blickrichtung (Spiegelblick) einer Selbstdarstellung aufweist, die Bezeichnung „Selbstbildnis“ begründet.

*Robert Keysseltz*