



Deutsches Friedhof in
Görge,
Ungarn



Franz



als
Kriegs-
gas, ad
wunder-

Lustig ist das.

Kriegs- erleben

BAND I

RETHEL

VON SAUER

KLASSIKER DER KUNST

* Alfred * von
RETHEL



K.-L. S.
von Weltkunst

Schwergewicht

RETHEL

Karl-Ludwig Weltkunst von der Frau genannt Franziskus



Handy und Boot
Königst. erlösen

K. L. S.
von Weltkunst

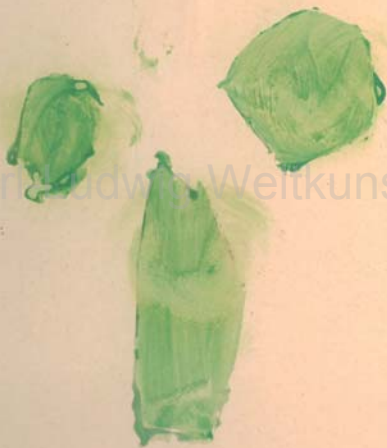


Der Tod ist immer und überall

Karl-Ludwig Weltkunst, von Sauer genannt Franziskus

Aber auch Leben



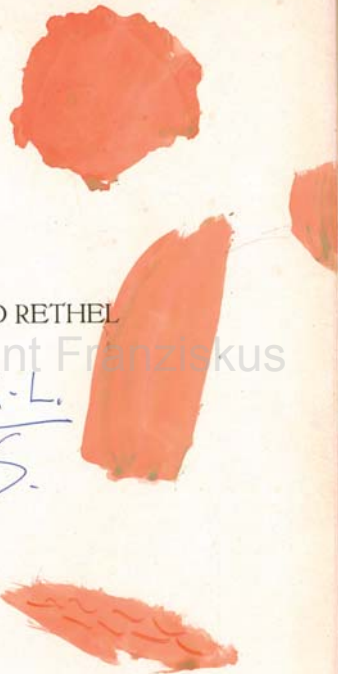




Karl-Ludwig Weltkunst von Sauer genannt Franziskus 2015. Im Hintergrund das Sterbebild für meine Mutter.

ALFRED RETHEL

K-L.
—
S.





Alfred Rethiel
Nach einer Büste des Bildhauers v. Nordheim
1889

ALFRED RETHIEL

EINE AUSWAHL AUS DEM LEBENSWERK
DES MEISTERS

IN 147 ABBILDUNGEN

Herausgegeben

VON

JOSEF PONTEN



STUTTGART UND BERLIN

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1921



Vortrag: Monolog über Dubuffet 124 Minuten aus dem Jahr 2010

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

gehörte 25 Grad

Depp

ÜBERBLICK ÜBER DAS WERK.

Wissenschaft ist die Betätigung der Erkenntnislust, Kunst die der Gefühlskraft im Menschen — Kunstwissenschaft leitet von Erkenntnislust und Gefühlskraft. Sie ist Wissenschaft als Streben nach überpersönlichem Wissen um die Gesetze der Kunst und ihrer Entwicklungen, stehend unter der Verantwortlichkeit der Logik, ist aber auch ein Stück Kunst als Einfühlen in die Willkür des künstlerischen Geschehens und selbst irgendeine Willkür, nutznießend von der Unverantwortlichkeit des Gefühls. Darüber wollen wir uns klar sein.

Wissenschaft fordert, daß wir in gewisser Weise uns mittelbar auch das aneignen, was wir kühl ablehnen zu müssen meinen, und gemessenen Abstand suchen zu dem, was wir mit unmittelbarer Leidenschaft ergreifen möchten. Aber wenn wir in bescheidenem Verstande Richter sein müssen, so können wir es nicht in der objektiven Weise des Richters sein, der unbestechlich nach einem geschriebenen Gesetzbuch richtet, wir können es nur sein in der Art eines ehrfürchtigen Sohnes, der Taten und Vermächtnis seiner Elterväter danach wertet, was sie seinem eigenen Leben hinzugefügt haben. Der Nachfahr darf fragen, wie der Vorfahr den überkommenen Besitz erhalten und gemeint hat, und darf das Vermächtnis heilig halten oder verwerfen — unter der heilsamen Furcht vor dem Richterspruch seines eigenen Nachfahren. —

Der auftretende Rethel sah in das Gesicht einer Zeit und Welt, das dem der unseren ähnlich war. Außerer statallischer Zusammenbruch und neuer politischer Kristallisationen, innerer geistiger Revolution. Dort gegen einen kalt- und schal-gewordenen Idealismus und Klassizismus, hier gegen einen erforrenen Naturalismus und abscheulichen Materialismus. Innerlichkeit gegen Äußerlichkeit, Geistigkeit gegen Stofflichkeit! Auch jene Zeit suchte wie wir „den Ausdruck“. Die Programme und Manifeste der jungen Künstler jener Tage lauten nicht viel anders als die unseren — dort wie hier höchst romantische Bewegungen. Die von Wien 1808 ausgehende Malerrevolution der Lukasbrüderschaft wandte sich gegen die „Nur-Maler“, die neben dem künstlerischen kein sittliches Ziel haben, die „mit den Farben, die nur Mittel eines künstlerischen Ausdruckes sind, prahlen, und einen Wert in die Kühnheit legen, mit der sie hingeworfen sind“. Ihr Ideal ist die Versöhnung von Natur und Geist, von Wirklichkeit und Empfindung, zugleich eine großartige „Synthese“ von Romanismus und Deutscherheit — Rethel hat sie versucht. Die Jungen gehen so weit, Einheit von Kunst und Leben zu fordern, die sie, weil sie ihr Ideal im Religiösen sehen, in mönchischem Gemeinschaftsleben finden. Sie kommen nach Rom, wo der Übername „Nazarener“, den der Spott ihnen gibt, langsam gleich dem der holländischen „Geusen“

(Bettler) geschichtlicher Ruf- und Ehrenname wird. Aber sie haben ihr Ideal selbst verraten. Sie gehen auch wieder wie die Klassizisten nach dem Süden, nach dem Rom des Quattro- und Cinquecento, wenn der Klassizismus nach dem antiken Rom und nach Griechenland gegangen war — das Ideal zeigte sich nur zeitlich und geographisch ein wenig verschoben, und es erstarrte bald in einem den nördlichen Künstlern blutsfremden Formengeiste.

Denn Humanismus und Klassizismus auf der einen, Gotik und Romantik auf der anderen Seite — das sind die geistigen Heerscharen, in deren Krafteinsatz und Kampf sich der gebildete Deutsche hingezogen findet, wenn er daran geht, im geistigen Leben seines Volkes am gefährlichsten mitteleuropäischen Orte sich auszuwirken — ein im Gange der deutschen politischen und Geistesgeschichte tausendjähriger Kampf. (Karl der Große, Rethels Held, hat durch seine Willfährigkeit gegen den römischen Geist, damals vertreten durch den Papst, die „ultramontane Gefahr“ — hier durchaus übertragen verstanden — zuerst heraufbeschworen.) Stärksten Geistes gelingt es wohl, sich an der Gefahr zu erheben, an ihr zu wachsen und sie zu überwinden, aus romanischer und deutscher Geistigkeit ein neues und eigenes, ein Menschheitswesen zu bilden, Artfremdes und Arteliges zu amalgamieren und Wegführer zu werden in der Richtung auf einen europäischen Geist, in dessen heute nur zu ahnender Seelenlage Kampf und Widerstreit zu Ruhe befriedet ist (Kampf, in den heute als dritter Gleichberechtigter auch der slawische Geist durch die russische Literatur des 19. Jahrhunderts und den ungeheuren sozialen Versuch des Bolschewismus, durch die politische Emanzipation der übrigen slawischen Kleinvölker von der Bevormundung durch die Deutschen und Ungarn, eingetreten ist) — Goethe gelang es. Aber für den Erfolg eines Starken müssen Hunderte von Schwächeren mit Mühseligkeit zahlen. Nationalismus ist für die stärksten Begabungen Fessel, für die mittleren und kleinen Stütze, für jene Freiheit, für diese Pflicht — Rethel ist für den größten Teil seines Werkes, wenn er das Übernatürliche sucht, erlegen. Der unholdhe Dämon, der weite Strecken seines kurzen Lebensweges verwüstet hat, ist der holdhe Raffael.

Michelangelo kann trotz seiner wahrhaft kosmopolitischen Weltsprache nicht den Akzent seiner italienischen Muttersprache verleugnen, aber der Rand seiner Persönlichkeit deckt sich nicht mit dem Rande des Besiedelungsraumes seines Volksstammes, er überdeckt ihn unermesslich. Er ist der romantische Künstler im klassischen Italien. Ist Vater des Barock, barock ist romantisch. Darum steht er uns Nördlichen so nahe. Kein Zweifel, daß Michelangelo nördlich der Alpen größer (auch berühmter) ist als südlich. In diesem geistigen Sinne ist er ein nördlicher, ein „barbarischer“ Künstler (wenn er es nicht auch im körperlichen dunkler statischer Überprägungen seiner Ahnen aus einem Blutstropfen der nördlichen Wanderung ist). Welche Mühe hat man, normalen Italienern „ihren“ Michelangelo nahezubringen. Sie wissen selbst hin auf Raffael, „il divino“.

Raffael ist der italienischste Künstler. Niemals hat sich dieses Volk reiner verkörpert als in Raffael. In seiner Beweglichkeit, der Rundheit seiner Gebärden, seinem „harmonischen“, aber auch seiner Scheintheit, seiner Oberflächlichkeit, seinem Unheimlichen. Man muß am Tage des unzeitigen Eintritts das Volk aus der Kampagna in den Stann sehen: Wenn man die Ohren schließt, die Augen kneift und Abstand sucht, kann man der Täuschung verfallen, die Gestalten wechseln zwischen Wänden und Saalböden hinüber. Raffael ist auch — vielleicht mit Ausnahme der Sixtina — nur ein italienischer Künstler. Darum ist nie ein mehr unheimlicher, mehr unheimlicher Irrtum in der Kunstgeschichte begangen worden als in der Zeit, die in Raffael den großen Menschheitskünstler sah. (Das Publikum, das immer im Ab-

stande von Menschenaltern der Entwicklung nachhinkt, sieht noch heute nicht anders.) Diese Zeit war die Rethels.

Hie Maß, Ausgleich, Harmonie, Klarheit, Dämpfung — hie Übermaß, Leidenschaft, Heimgleichheit, Überschwang, Ekstase! Hie Raffael, hie Grünwald! „Il divino“ war auch Rethels Gott, er hat begeistert — wir haben die Briefe — vor ihm in den Stann gelächelt. Der Gott wurde sein Ungott, sein ganzes Künstlerleben war ein Ringen mit dem holden Unholden.

Der Gott wurde ihm durch die Kunstschulen, an denen er lernte, die Düssel-dorfer Akademie, das Süddeutsche und Deutsche Haus in Frankfurt, entgegengeführt, sein dem Ausmaße nach größtes Werk, die Aachener Fresken, stehen unter Raffaels Gebot. Manche von Rethels Gestalten, besonders unter den Nebenfiguren der Fresken (zum Beispiel im Pavia-, im Kaiserkrönungsfresko), können fast aus raffaelschen Fresken oder Tapeten stammen. Man vergleiche die Feuerlöcher rechts oben im Paviasfresko (S. 44) mit den Feuerlöchern im Brande des Borgo (Raffael, Klassiker der Kunst, S. 111), den Mann links unten im Kaiserkrönungsfresko (S. 49) mit den Frauen rechts unten im Borgofresko. Die Landleute links unten in der Zeichnung „Ambrosius verwirrt...“ (S. 88) mit den entsprechenden Frauenfiguren in Raffaels „Vertreibung des Heliodor“ (Raffael, Klassiker der Kunst, S. 82); in beiden Fällen findet sich auch jener höchst theatrale Einnahme, daß eifrige männliche Jugend, um besser sehen zu können, auf einen Pfeilerfuß geklettert ist. Leere, überstepte Gesten hier wie dort, Theater in beiden Fällen, aber bei Raffael welches Theater! Dort spielt das Kind eines Volkes, dessen kleinste Gemütsbewegung sich in feinsten Bewegungen entläßt. Bei Raffael hohe Kunst, weil Echtheit des Ausdruckes einer Volksseele, bei Rethel irgend etwas Übernatürliches und Artfremdes. Auch der Nördländer hat bisweilen das Bedürfnis, eine große Gebärde zu machen und kann eine echte und überzeugende machen: die des aufstehenden Christus im Isenheim Altar ist eine! Aber man vergleiche die Figur des Aufstehenden bei Grünwald mit der bei Rethel! Raffaelsch und nicht rethelsch ist die zwei Fronten aufweisende Gestalt des auf die Kardinalen hinweisenden Arbeiters im Münsterbauersfresko (S. 50), die eine südliche Körperbeherrschung voraussetzt, ist ebenfalls die Zweifrontengestalt des kaiserlichen Gelehrten unten in der Mitte des Bildes der Reichsversammlung (S. 53), ist die Figur des Linken im zweiten Bilde des Karlsruherzuges (S. 28). Das außerordentlich schwache und akademische Bild des Leipziger Museums, „Petrus und Johannes heilen den Lahmen“, erscheint als eine bewußte Abwandlung von Raffaels gleichem Thema. Noch mehr „das Opfer zu Lysistrata“ (bei Rethel S. 68, bei Raffael S. 138), das eine beherrschende Person im Gleichgewicht der Komposition zu einer Versammlung zeigt, wie Rethels „Synode“ (S. 52), Raffaels „Predigt des Paulus“ (S. 140) und „die Übergabe der Schlüssel“ (S. 128). Überhaupt ist das Kompositionsgesetz Rethels durchaus das Raffaels, und da dieses durch die Akademien „das Kompositionsgesetz geworden ist, ist das rethelsche ein akademisches. Das wäre leicht im einzelnen nachzuweisen. Am meisten italienisch und raffaelsch sind die „Auflösung der Leiche Sebastians“ und die „Auferstehung Christi“; wenn diese Werke ohne Urhebernamen auf die Nachwelt kommen sollten, ist fast zu wetten, daß diese auf einen italienischen Erfinder räten würden, und sie und ähnliche ihrer Art stehen darum fremd und kalt im Werke des Künstlers nördlicher Herkunft. Aber einen rethelschen Zug haben auch sie: es ist im einen die besinnliche Frau links oben und im anderen der vielleicht echte Ausdruck des Grauens in dem einen Wächter. Denn Rethel löst sich langsam aus der Umstrickung Raffaels wie Raffael aus der Peruginos. Aber was bei Raffael im Art-

gleichen allmähliches organisches Hinübergleiten sein dürfte, hätte bei Rethel im Artfremden Ablenken und Brechen sein müssen. Dazu ist er leider nicht gekommen. Er ist aus Raffael langsam hinausgewachsen wie aus einem fertig gekauften Rocke, aber er hat durch ein zu langames Hinauswachsen seine, bei seinem kurzen Leben kostbare, Zeit verthan. Ab und zu, mit den Jahren immer mehr, scheint seine eigene Gestalt durch das nicht zugeschnittene Kleid. Wenn Rethel irgendwo Schrecken, Grauen, Furcht, Entsetzen, Hohn zu geben hat, führt ihm plötzlich ein Fremdes (das aber sein Eigenstes ist) die Hand. Auch der im ganzen etwas italienisch empfundene Karthagerzug hat in Einzelheiten höchst eigene auffällige Züge: einen Hund wie den auf dem ersten Blatte (S. 27) würde ein Italiener kaum erfinden. Das alte hockende Weib und das fliehende Junge auf dem zweiten Blatte, der geifernde Hund auf dem dritten, die erfindenden Numidier rechts unten auf dem vierten, die Naturstimmung des fünften sind Rethels und nur Rethels. Die abhende Alte des zweiten Blattes erscheint wieder auf dem dritten Blatte des Totentanzes (S. 56), das fliehende Weib in gleicher Bedeutung auf dem zweiten Totentanzblatte. Der Hund auf dem dritten Blatte des Karthagerzuges (S. 29) hat sich in den zehn Jahren bis zum „Jahreswechsel“ (S. 96) kaum verändert, nur noch gilliger ist er geworden.

Damit lenken wir auf Rethel selbst und das Eigenste ein, was er nach dem geheimen Willen der Natur zum geistigen Erleben der Deutschen, vielleicht hier und da der Menschen, beizutragen hatte. Langsam, aber immer deutlicher und stärker taucht es auf, nachdem das Eine einer italienischen Schulung Scholle nach Scholle gebrochen war. Dieses Eigenste ist eine mit dunkler, furchtvolller Ahnung getränkte gallige und großtönende, oft zynische Betrachtung der Welt und des Menschen, als Gegengewicht und Einfall irrazionaler Natur (gemischt mit Zügen von Sehnsucht nach Innigkeit und schlichtester bürgerlicher Frömmigkeit, wie sie sich zeigt in den drei allmählich und innerlich fortschreitenden, sein Leben begleitenden drei Zeichnungen „Frauenlobs Tod“ (S. 6, 25, 89). In der letzten namentlich ist der getragene Schritt der Trauer echt, unverfälscht und ohne Nebenabsicht, ebenso wie das schwere schleichende Schreiten der (den Alten furchtbaren) Alpen übersteigenden Karthager, besonders der Wegführer auf dem vierten Blatte (S. 30). Fremd ist dem Wesen des Künstlers die Gebärde des schönen Scheins, die abstrakte Geste. Am schlimmsten, am leblosesten in seinem Werke sind die abstrakten Figuren. (Welcher Deutsche kann abstrakte Figuren machen?) Das beginnt mit der kalten Gestalt der Nemesis (S. 10), setzt sich fort über den Schutzengel an der Martinswand, erreicht eine kühle, seelenlose Höhe in der Erscheinung Christi bei der Bekehrung des Saulus (S. 67), mündet in der Versämblichung des Sternbildes des Schützen die Darstellung der Kraft (S. 75), wird unerträglich in den Allegorien gewisser Gelegenheitszeichnungen, entwertet zuletzt in den Erscheinungen der Engel und der Gestalt des Glaubens, des Christus und der Taborszene das Lutherlied (S. 76–78), tritt kurz vor des Künstlers Ende noch einmal auf in den drei göttlichen Tugenden (S. 94), wo „die Liebe die größte“, aber auch die schwächste ist, und schwächt auch das bedeutende Blatt des Jahreswechsels (S. 96) durch die matte Gestalt des Friedens. Der Gegensatz dessen, was Rethel nach innerem Antriebe hätte machen wollen und was er nach dem Willen der Welt und durch die geistige Verführung der Zeit hatte machen müssen, wird nirgendwo deutlicher als in dem letzten Werke seiner Hand, in der nach einem Besuche der Villa Rosspiglos in Rom auf ölbeduftem Packpapier aus dem Gedächtnis nach Renis Aurora gezeichneten Erinnerungsskizze, die italienische kühle Erfindung und Auflassung in Rethels wuchtiger deutscher Übersetzung vorführt, Romanismus und Deutsch-

heit am selben Werke, in den Strichen selbst, unübertrefflich einander gegenüberstellt (S. 97).

Den Kampf zwischen Romanismus und Deutschheit hat Rethel lange und hartnäckig gekämpft, und wenn er, als es ihm nicht gelang, ihn innerlich aufzuheben, den Kampf selbst zu besiegen, schließlich im Kampfe gesiegt hat, so wurde der Sieg doch kein vollständiger, denn der Tod nahm ihm den Triumph aus der Hand. Moralisch und menschlich war der Sieg wohl ein ganzer, aber nicht strategisch, das ist hier künstlerisch, denn er hat sich kaum noch durch siegswirksame Folgen entwickeln können. Wer sein Werk aufmerksam durchblättert, wird das Schwanken zwischen Diesseits und Jenseits der Berge deutlich feststellen. In seinem ältesten, ob auch noch sehr kindlichen Werke, in dem der dreizehnjährige Knabe das Einfangen von Stieren schildert (S. 1), gehört er sich und der Art der Selenen, wie in einem der letzten, dem Jahreswechsel (S. 96) — inmitten steuert er Zickzackkurs zwischen dem Nord seiner Erfahrung und dem Süd seiner Verführung. Nach einem deutlichen südlichen Kurs halten in Düsseldorf und Frankfurt dreht er bald zaghaft bald entschieden aber schließlich immer bestimmter das Ruder auf Norden. Seine drei großen Zyklen, die Aachener Fresken (Erfindung in der Hauptsache des Jahres 1839), der Karthagerzug (1842), der Totentanz (1849) zeigen es. Und fast alle Beurteiler — Friedrich Theodor Vischer ist eine Ausnahme — stimmen darin überein, daß er in der Gruppe seiner acht oder neun Zeichnungen vom Tode zu seinem Stern, zum künstlerischen Glück, zu reinster Wirkung seiner Kunst steuert. Niemand kann außerhalb seines geheimen Gesetzes. Die Aachener Fresken, unzweifelhaft das Bedeutendste, was die toskanisch freskenfremde Zeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erzeugte, die Quadrate von Wänden bemalt hat, sie haben doch immer noch irgendein Fremdes und Kaltes, Welt mehr erzeugt der Karthagerzug und was darauf folgt, die Paulusbilder und manche Zeichnungen wie der Straßenkampf (S. 60), wo jede Idee des „Harmonischen“ versteinert, alle Wirkung auf das leidenschaftliche Nachleben eines leidenschaftlichen Erlebten und mit heißem Stuß und heftiger Hand Gegebenen gestellt ist (eine Arbeit, die plötzlich einmal, als Gelegenheitskizze, vielleicht während des Erzählens zur Erläuterung vor zwei zufälligen Augen entworfen wurde und eine seiner allerbesten Leistungen ist), die kühlen Paulusbilder (S. 67, 66), ob auch im letzten wieder gewisse italienische Freskentypen diesmal des toskanischen Quattrocento aufleben, der Fahnenträger (S. 72), die imponierende „Kraft“ (S. 75), Frauenlobs Tod (S. 89), Aristophanes' Frösche (S. 91), der Jahreswechsel (S. 96) und die Aurora (S. 97). Gerade die letzten Werke vom Jahre 1850 ab sind Höhen. In dem einen oder anderen von ihnen und namentlich in den beiden berühmten Zeichnungen „Tod als Feind“ und als „Freund“ (S. 63, 64) ist das Persönliche zum Göttlichen, das Einmalige zum Typischen, das Nationale zum Menschlichen gesteigert. Gelegenheits-, Zufallsarbeiten sind fast alle; nur zwei von ihnen, die Todesbilder, haben die Form der vollständigsten Monumentalität des Holzschnittes gefunden, die übrigen sind entstanden als Einfälle, als Übungen zu einem „Komponierabend“, für welchen die Künstler sich gegenseitig Aufgaben stellten, oder aus unbekannten, gewiß ebenso unbedeutenden Anlässen. Sein Bedeutendstes, sein Eigenstes, sein Bestes hat Rethel in glücklichen Minuten des Ausruhens, sozusagen neben dem Tische seiner quälenden Großarbeit gegeben, was er selbst zu ahnen scheint, wenn er schreibt: „Der Hauptgrund meines Unfriedens mit meiner Kunst liegt in dem jahrelangen anhaltenden Wühlen im allerschwersten Kaliber der Kunst.“ Nach diesen Nebenarbeiten muß er gemessen werden in der Übersättigung, die er bei vielen erfuhr, knüpft sich an die bekannten akademischen Großarbeiten, deren milderen

Geist milderer Geist begreift, die ihm hier und da zuteil gewordene Unterschätzung sollte an diesen fast unbekannten Arbeiten ihr Urteil überprüfen. So bescheiden die äußere Erscheinung dieser Blätter ist, sie sind uns kostbares Erbgut. Man wird etwas von dem Geiste verwandter Meister, von Dürer, Mantegna, Donatello, Delacroix, Michelangelo in ihnen finden.

Doch es ist unzweifelhaft, Rethel mit Donatello oder Michelangelo zusammen zu nennen. Die paar Sterne erster Größe mögen erhaben und einsam am Himmel der Menschheit stehen, die der zweiten dürfen wir in Sternbildern zusammenziehen. Ich möchte Linien ziehen zwischen Rethel auf der deutschen, Delacroix und Daumier auf der französischen Seite. (Es ist auch ein Brief Daumiers bekannt, in dem er sich gelegentlich nach Rethel erkundigt, und Daumier hat mit Anteil von Rethels Arbeiten gesprochen.) Nur waren diese beiden glücklicher als Rethel in demselben Maße, in dem das französische Volk glücklicher ist als das deutsche. Sie haben fester gestanden in einer dichtereren, weniger schwankenden Umwelt ihres Volksstums. Als Romanen ist den Franzosen die „ultramontane Gefahr“ weniger gefährlich als den Deutschen. Die Franzosen erleben nicht die gefährliche „Sehnsucht nach dem Süden“ der Deutschen, die Glücklichen haben selbst einen blauen Süden. Sie sind nie über die Alpen gestiegen, wie die Deutschen während der tausend Jahre ihrer Geschichte in den Romzügen ihrer Kaiser, den Italienfahrten ihrer Künstler, den Hochzeitsreisen ihrer Jungvermählten es immer wieder tat. Ein deutscher Daumier ist Rethel geworden, nicht so klar deutsch wie Daumier französisch war, niemals bewußt wie jener es war; aber Menschenhaß ist nie sein künstlerisches Gestaltungsziel geworden, kein Werk mit diesem eindeutigen Thema besteht von seiner Hand, er hat es in andern Gedächtnis — oft als bestes Stück — unbewußt aus tiefer ungewollter Notwendigkeit hineingedrückt, und er ist seinen Deutschen noch von dieser Seite seines Wesens her nicht fast unbekannt. Die Deutschen sehen ihm mehr nach der heroischen Seite des Delacroix, die eine ungenommene Rolle seines Wesens in einer Zeit der „heroischen Romanik“ war; aber ein deutscher Delacroix — wenn nun einmal Delacroix — dürfte er nicht werden, weil er das Heroische nicht, gleich Grünwald, in deutschen Begrenzungen suchte, wie jener es in französischen suchte und fand. Und doch ist er ein ganz deutscher Künstler, freilich auf dunkle Weise per nefas, weil er, wie es deutscher prometheischer rührender aber unwirksamer Art entspricht, Versuche im Unmöglichen machte. (Den Deutschen tat etwas vom besonnenen Tagesrationalismus der Franzosen not.) Zum Abschiede Schwinds von Frankfurt 1847 wurde ein Transparent gezeichnet, in dem Streben und Treiben der damaligen Frankfurter Künstler lustig karikiert wurde. So bald die Darstellung auf Rethel kommt, erhebt sie sich aus dem Satirischen ins Tragische: Rethel wird als der Sisyphus dargestellt, der den Stein vergeblich auf den Berg zu wälzen sich müht. Seine Freunde sagen von ihm, er wolle das Unmögliche, wenn er ideale und klassische Größe des Stils mit der Wirklichkeitsfreude, der Naturbeschreibung zu vereinigen suche — seine Freunde haben ihm ins Herz gesehen.

Rethel in seinem durch die Zeit bedingten Hineingehen zum Romanischen, noch mehr aber in seinem menschlichen und namentlich in seinem künstlerischen Geschick ist verwandt mit van Gogh, der aus germanischer Welt stammend, in romanischer lebend gleich Rethel gegen Ende seines kurzen Lebens eine einheitliche, ebenso persönliche wie sachlich gültige Welt aus sich erschuf. Was bei Rethel die Gestalt des Menschen, war bei van Gogh die Erscheinung der Landschaft. Dort Menschenseele, hier Natuseele — aber in der Innerlichkeit des Empfindens ihrer besten Werke, in der pathetischen Leidenschaft, im derben Anpacken ihrer Stoffe, ja vielfach auch, wenn man Rethels letzte Zeichnungen betrachtet, die wie in einem Eisenbahnzug wäh-

rend der Fahrt entstanden zu sein scheinen (in denen ein schönster Teil seines Werkes sich findet), in der kräftigen, scheinbar zitterigen, in Wahrheit höchst sicheren Art des Striches, sind sie Brüder.

DATEN AUS RETHELS LEBEN.

Am 15. Mai 1816 wurde Alfred Rethel auf dem Gute Diepenbend bei Aachen geboren. Nach einem flüchtigen Zeichenunterrichte bei dem der Davidsschule entstammenden Ortsmaler Bästgen kam er 1829 an die Düsseldorfer Akademie. Dort malte er unter Schadows Leitung, von dem er, wie er sagt, „malen lernte“, bis 1836. Sein erstes Selbstbildnis verträumtes Werk ist das Blatt „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach“ (S. 4), das durch „Seemanns Wandbilder“ weit bekannt geworden ist. Bemerkenswert ist die „Nemesis“ (S. 10) und das Bildnis der Mutter (S. 11). Von 1836 bis 1847 malte er in Frankfurt unter Philipp Veit, erst im Stadel-Institut, dann im Deutschen Hause in Sachsenhausen. Die religiösen und Ölbilder und die historischen Entwürfe sind ohne Bedeutung. Größeres bekunden die Entwürfe zum Nibelungenliede (S. 15 u. f.), für den seinem Stil angemessenen Holzschnitt gedacht und durch den Holzschnitt sehr bekannt geworden. Noch mehr bedeutet der in freilich unzulänglicher Aquarelltechnik ausgeführte „Karthagerzug über die Alpen“ (S. 27–34), der in einer ohne Rethels Aufsicht und Mitwirkung nach seinem Tode angefertigten Holzschnittfolge bekannt wurde. 1840 siegte er in einem Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen aus dem Leben Kaysers des Großen zur Ausmalung des sogenannten Krönungssaales im Rathaus zu Aachen mit Fresken so vollständig, daß ein seltenes Ereignis in der Kunstgeschichte, seine Mitbewerber freiwillig zurücktraten (S. 35–35). Um diese Fresken entpinn sich ein erbitterter Kampf, der in der ersten Auflage dieses Werkes eingehend geschildert ist. 1847 erst konnte der Künstler an die Malarbeit gehen. Bis 1850 malte er im Sommer in Aachen unter vielen Blitternissen und Kämpfen mit der Örtlichkeit und mit seiner eigenen, für die Freskomalerei unzulänglichen Technik, im Winter machte er die Vorstudien in Dresden. Nicht alle seine Entwürfe wurden angenommen, schließlich konnte er selbst von den acht zuletzt zur Ausführung bestimmten (S. 35, 37, 40, 43, 47, 49, 50, 51) nur die vier ersten machen, die vier anderen wurden zum Teil nach seinen Skizzen, die Traute Wittkinds nach seinem farbigen Entwurf (S. 47), durch Schülerhand nach seinem Tode unzulänglich auf die Wand gemalt. Die Ereignisse der Jahre 1848 und 1849 fanden ihren künstlerischen, den besten, vielleicht in Deutschland einzig dauernden, Niederschlag in seinem Holzschnittwerke „Auch ein Totentanz“ (S. 54–59), wodurch der Künstler in Deutschland berühmt wurde. Es zeigt den während der Düsseldorfer Jugendjahre für die „Freiheit“ Begeisterten, jetzt an der Revolution Enttäuschten als „Reaktionär“. Wie in dunkler Vorahnung seines nahen Endes behandelte er den Tod noch als Helden anderer Szenen (S. 62, 63, 64, 66), Werke, die wie Vollislieder in die Seele des deutschen Volkes eingegangen sind. In dieser Zeit entfaltete sich der Künstler zum eigenen Stil. Seine letzten Arbeiten, besonders die auf den Seiten 66, 69, 70, 73, 75 wiedergegebenen, lassen es besonders schmerzlich empfinden, daß 1853 völlige Geistesnacht über ihn zu Kraft und Reife entfalten Künstler sich senkte. Am 1. Dezember 1859 starb er.

Reithels Leben habe ich ausführlich geschildert in der ersten Auflage dieses Werkes (1911), seine Hauptwerke nach Werden und Aufbau eingehend beschrieben in den „Studien über Alfred Reithel“ (1921), wo sich eine kritische Darstellung von Reithels künstlerischem und menschlichem Wesen findet, aus dem das Vorwort zu diesem Auswahlbuche ein Teil ist. Beide Werke in der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart. Ein Ausschnitt aus dem ersten Teile der „Studien“ erschien 1915 als „Führer durch die Karlsfresken Alfred Reithels im Rathause zu Aachen“ mit Nachbildungen der Fresken und der Entwürfe dazu, in Eigentum und Vertrieb des Rathauses zu Aachen. Die „Briefe Alfred Reithels“ gab ich 1912 bei Bruno Cassirer in Berlin, „Briefe und Urkunden zur Freskengeschichte“ in „Kunst und Künstler“, Jahrgang 11, Heft 12, einzelne Briefe in anderen Heften von „Kunst und Künstler“ heraus. Eine Herausgabe der wichtigsten Handzeichnungen Reithels wird vorbereitet.



Aquarell 2012. 0,75 m x 0,50 m.

Verzeichnis der Abbildungen

	Seite		Seite
Einfachen von Sieren (1829)	1	Der Karthagerzug über die Alpen VI	32
Bonifat II (um 1833)	2	Der Karthagerzug über die Alpen, als V.	33
Bonifat III (um 1833)	3	gedachtes, vom Künstler im Rahmen des	
Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei		Werkes unterdrücktes Blatt (1842–1844)	33
Sempach (1834)	4	Veränderte Fassung des Hannibals im	
Tod Arnolds von Winkelried (um 1834)	5	Karthagerzug (1852)	34
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Frauenlobs		Karl's Fresken I (1840–1862): Besuch	
Tod II (1834)	6	Ottos III. im Grabe Karls (1847)	35
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Der Mäuse-		Entwurf zu Ottos III. Besuch im Grabe Karls	
turm (1834)	6	(1840)	36
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Pfalzgraf		Entwurf zum Sturz der Imensiale (1840)	36
Hermann von Stalbeck (1834)	7	Entwurf zum Kopfe des toten Karl (vor	
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben		1847) farbiges Einzelbild	36–37
Schwesterntöchter bei Oberwesel (1834)		Karl's Fresken II (1840–1862): Der Sturz	
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die Tempel		der Imensiale (1848)	37
von Lünebeck (1834)	8	Entwurf zur Schlacht bei Cordova (1840)	38
Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben		Entwurf zum Einzug in Pavia (1844)	38
Wächter (1834)	8	Karl's Fresken III (1840–1862): Die Schlacht	
Moses erschlägt den Ägypter (1833)	9	bei Cordova (1849/50)	39–40
Justitia (1830)	10	Ausschnitt aus der Schlacht bei Cordova	41
Justitia (erste Idee)	10	Ausschnitt aus der Schlacht bei Cordova	42
Reithels Mutter (vor 1836)	11	Karl's Fresken IV (1840–1862): Der Einzug	
Moses vor dem feurigen Busch (um 1839)		in Pavia (1850/51)	43–44
Moses' Zorn (1839)	13	Ausschnitt aus dem Einzug in Pavia	45
Rudolf von Habsburg geleitet den Bischof		Ausschnitt aus dem Entwurf zur Taufe	
Werner (um 1839)	14	Wittekind's (1840, überarbeitet 1852)	46
Illustration zum Nibelungenlied (1840)	15–24	Karl's Fresken V (1840–1862): Die Taufe	
Frauenlobs Tod II (1840)	25	Wittekind's (1852)	47–48
Aus den Illustrationen zu Rottecks Welt-		Entwurf zur Krönung Karls in Rom (1840)	49
geschichte (1841–1844)	26	Entwurf zum Bau der Münsterkirche in	
Der Karthagerzug über die Alpen I		Aachen (1841)	50
(1842–1844)	27	Entwurf zur Krönung Ludwigs des Frommen	
Der Karthagerzug über die Alpen II		(1840)	51
(1842–1844)	28	Entwurf zur Synode von Frankfurt (1849)	52
Der Karthagerzug über die Alpen III		Entwurf zu „Karl der Große in der Reichs-	
(1842–1844)	29	versammlung zu Aachen empfängt die	
Der Karthagerzug über die Alpen IV		Gesandten Harun al Raschids (1845)	53
(1842–1844)	30	Auch ein Totentanz I (1849)	54
Der Karthagerzug über die Alpen V		Auch ein Totentanz II (1849)	55
(1842–1844)	31		

	Seite		Seite
Auch ein Totentanz III (1849)	56	Erinnerung (1851)	80
Auch ein Totentanz IV (1849)	57	Illustrationen zu handschriftlichen Gedichten von Rethels Brant (1851)	81
Auch ein Totentanz V (1849)	58	Kalenderbilder für 1851 (1850)	82
Auch ein Totentanz VI (1849)	59	Kalenderbilder für 1851 (1850)	83
Strassenkampfkarte (1848)	60	Illustrationen zu einem handschriftlichen Drama „Alfred der Große“ von Rethels Frau (1852)	84
Künstlers politisches Bekenntnis zu 1848/49 (um 1850)	61	Alfred der Große (um 1852)	85
Erster Entwurf zum Tod als Diener (vor 1847)	61	David gesalbt (1839, neu gezeichnet 1852)	86
Der Tod als Diener (um 1848)	62	Genesung (1852)	87
Der Tod als Feind (Erwürger) (1847)	63	Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche (1839 u. 1852)	88
Der Tod als Freund (1851)	64	Frauenlobs Begräbnis III (1852)	89
Der Tod als Freund, erste Fassung	65	Komposition zur „Eroicasymphonie“ (um 1852)	90
Saulus-Paulus: Steinigung des Stephanus durch Saulus (um 1850)	66	Aristophanes' Frösche (um 1852)	91
Saulus-Paulus (um 1850)	67	Spieldarten (1852)	92
Das Opfer zu Lystra (um 1850)	68	Spieldarten (1852)	93
Paulus bekehrt den Kerkermeister (um 1850)	69	Glaube, Liebe, Hoffnung (1852/53)	94
„Die Fische haben Gruben...“ (um 1850)	69	Prophezie des Jesajas (um 1852)	94
Die Hochzeit zu Kana (um 1850)	70	Symbolische Umrahmung (um 1852)	95
Der hungrige Samariter (um 1850)	70	Jahreswechsel 1802/53 (1852/53)	96
Christus am Ölberg (1849)	71	Nach Guido Renis „Aurora“ (1853)	97
Fahnenträger (um 1850)	72	Am Seestrand (1851)	98
Manfreds Begräbnis (1849/50)	73	Am Seestrand (Kinder mit Vogel) (1851)	98
Variante zu Manfreds Begräbnis (1849/50)	74	Der Künstler in den Dänen von Blankenberge bei Ostende (1851)	99
Darstellung der „Kraft“ nach 1850)	75	Ansicht von Dresden um 1850	99
Das Lutherlied I (um 1850)	76	Schlösser, einen Koffer öffnend, mit Selbstbildnis Rethels (1852)	100
Das Lutherlied II (um 1850)	77	Den Künstlers Frau in Rom (1852)	100
Das Lutherlied III (um 1850)	78		
Am Morgen (um 1850)	79		
Abschied (1851)	79		
Zur Erinnerung (an 1849) (um 1850)	80		



1829

Eintagen von Stieren

Skizze des Dresdener Berges

Alfred dachte an Europa
(Krimhilde) + (Krim, Fluss in
Russland)

Karl-Ludwig Weltkunst von Saul Steinberg



Um 1830

Brüder (I)
(Brüder verweigert dem Feinde den Kampf)

Zeichnung: H. Kuhl, B. Kuhl



Hobzange sei
wachsam!!



Karl-Ludwig Weltkunst von Sammler

Gebet ?!



Taschenrechner, H. 11, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16

Gefecht der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach

1858



Karl-Ludwig Weltkunst von Savoye und Ziskus



Um 1550

Tod Arnolds von Winkelried

Frankenschilling, 11. u. 12. u. 13. Jh.

Karl-Ludwig Weiskunst von Sauer genannt Franziskus



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 6,15, B. 9,20

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Frauenlobs Tod (I)



1834

Entwurf für eine Lithographie, H. 6,15, B. 9,20

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Der Mäuseturm



Karl-Ludwig Weiskunst von Sauer genannt Franziskus



1834

Aus „Rheinischer Sagenkreis“. Platzgraf Hermann von Staldeck

Kupferstich von einer Lithographie, H. 8,11, B. 6,20



1834

Aus „Rheinischer Sagenkreis“. Die sieben Schwesternleien bei Oberwesel

Kupferstich von einer Lithographie, H. 8,11, B. 6,20

Karl-Ludwig Weltkunst von Sauer genannt Franziskus



1834

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die sieben Wächter

Entwurf für eine Lithographie, 31. 6.31, 8. 6.30

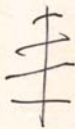


1834

Aus „Rheinischer Sagenkreis“: Die Tempel von Lahneck

Entwurf für eine Lithographie, 31. 6.31, 8. 6.30

Drecksack



1835

Moses erschlägt den Ägypter

Zeichnung



3

Karl-Ludwig Weltkunst von Sauer genannt Franziskus



Handzeichnungen, 11, 12, 13, 14, 15

Justitia (erste Idee)



Handzeichnungen, 11, 12, 13, 14, 15

Justitia

Karl-Ludwig Weltkunst von Saul George Franziskus



Vor 1880

Reithels Mutter

CHICHE, 11. 1880, B. 1, 1, 1

Karl-Ludwig Weltkunst von Sauergergen, Carl Ziskus



Um 1839

Karlsruher Zeichnung, 18. Jhd., B. 9, 1/2

Moses vor dem feurigen Busch



Karl-Ludwig Weltkunst von Sau



Federzeichnung, 15 x 10, 4. 1. 1818

Moses' Zorn

1818

Karl-Ludwig Weltkunst von Sauer gen. S. Sauer



Um 1530

Radolf von Hasenburg gestiftet dem Blachhof Werner

Blachhofung, 16. Jh. 16. Jh.



Karl-Ludwig Weltkunst von Saul ... us



Die
Kriemhilde zu den Nornen fährt.

Einundzwanzigstes Abenteuer.

Die Nornen mögen reiten: wir wollen euch offenbaren,
Wie die alte Königin durch manchen Band gefahren,
Und wo der junge Weisfroh und Gernot sie verließ:
Sie hatten ihr gedient, wie ihnen ihre Treue hiess.

1940

Illustration zum Nibelungenlied
(Ausgabe von O. C. Marbach, Otto Wigand, Leipzig 1840)

Holzschnitt



1840

Illustration zum Nibelungenlied

Holzschnitt

O C

U

C

Karl-Ludwig Weltkunst von Sauerländer



Siegmundzwanzigstes Abenteuer.

Siegmundzwanzigstes Abenteuer.

Da ging der edle Markgraf, wo er die Frauen fand,
Sein Weib mit seiner Tochter, und sagte unterwandt,
Welche freudige Wäre so eben er vernommen:
Dass ihre Herrn Brüder in sein Haus wollen kommen.

Illustration zum Nibelungenlied

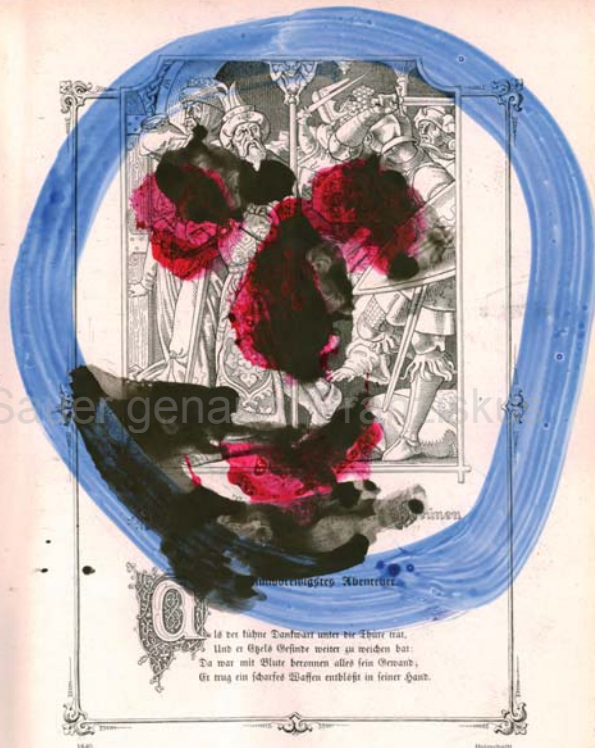


Illustration zum Nibelungenlied





Illustration zum Nibelungenlied

Holzschnitt

Karl-Ludwig Weltkunst von Saul



1840

Illustration zum Nibelungenlied

Waldschmidt

Karl-Ludwig Weltkunst von Sa...



1840

Illustration zum Nibelungenlied

Holzschnitt

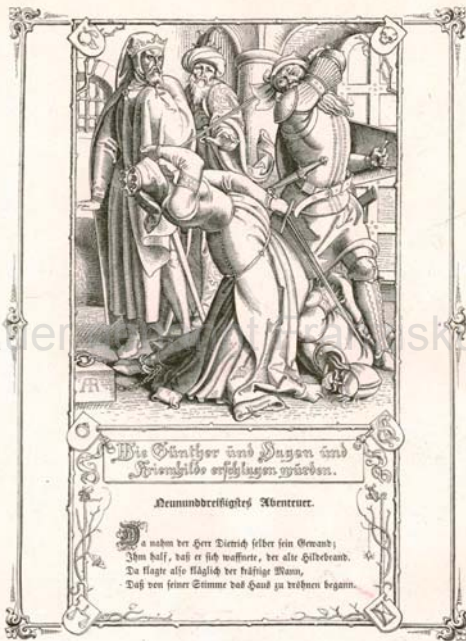


Illustration zum Nibelungenlied

Holstein

das Haus
zu drohen
begann

esse gerade
Erchmüßfütter
mit dem
Löffel



Wie Günther und Degen und
Kriemhilde erschlagen wurden.

Neununddreißigtes Abenteuer.

Da haben der Herr Dietrich selber sein Gewand;
Ihm half, daß er sich waffnete, der alte Giltcheant.
Da lagte also flüchtig der häßige Mann,
Daß den seiner Stimme das Haus zu drohen begann.



Herakleion, 18. Jh. 18. Jh.

Frankische Zeit (II)

1840



Karl-Ludwig Weltkunst von Sauer genannt Franziskus



Moses



Hannibal



Wittekinds Tasse



Sonne aus der Julirevolution 1830

1801-1808

Stallmeister

Aus den Illustrationen zu Rottecks Weltgeschichte

Karl-Ludwig Weiskunst von Sauerger



1843-1844

Der Kalmücker über die Alpen I

Agnew, H. A. & Co.

Karl-Ludwig Weltkunst von Saule



1842-1844

Der Kutschwagen über die Alpen II

„Lohnen XXI, XXII. Die Kutschwagen setzen über die Duette und gewies den Juchel der Alpen und ihre deligen Bewohner in Furcht und Schrecken“



1842-1844 Der Kurfürst über die Alpen III
 „John XX, XXIII. In einem Zugpaar wird der Kurfürst von dem Feinde hart angegriffen; die Feinde, durch das Geschütz schon gewunden, richten große Verwundung an.“
 August, 18. u. 19. u. 20.



1842-1844

Der Kottgatterer über die Alpen IV.
„Johann XXX, XXXV, Die Kottgatterer, auf den Gipfel der Alpen aufzusteigen, finden sich in vielen Uppmachten, in ungleichen Augen“

August, II. 1841, 18. 1841

op op q

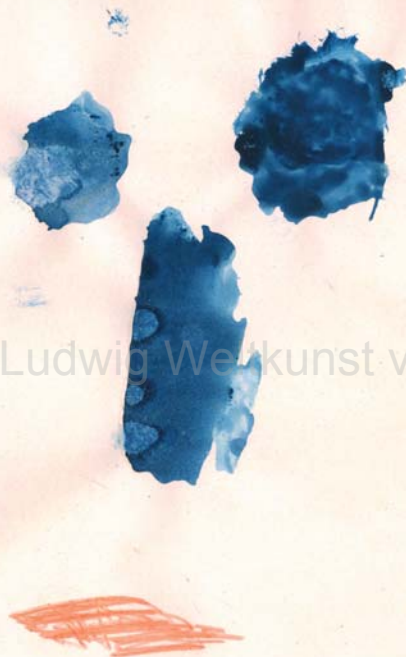
Karl-Ludwig Weltkunst von Sa



1840-1844
 „Licht III, XXXV. Von Kothagen besetzen zwei ihrer Leutner mit dem Eisen durch und stürzen in einen unermesslichen Abgrund“
 Agassiz, 18. Mai, 8. Juli



1842-1848 und 1852
 „Artus XII. XIV. - Hameln zeigt auf einem Berggipfel seinen Knechten, dass die am Fuß der Alpen um das Papst-tum gelegenen Gefilde“
 A. v. S. 1842



1800-1804
 „Die Schlacht bei Marston mit dem Einbruch der Normannen“
 Der Kampfgering über die Alpen
 „Die Schlacht bei Marston mit dem Einbruch der Normannen“
 „Die Schlacht bei Marston mit dem Einbruch der Normannen“
 „Die Schlacht bei Marston mit dem Einbruch der Normannen“

Karl-Ludwig Weltkunst von Sau



1802

Detail auf Prospekt, II, 645, S. 6, 6, 6

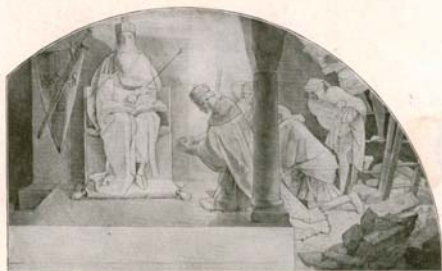
Veränderte Fassung der Hannibalgestalt im Karthagezug über die Alpen



Karl Fresken I (1940–1962), Hermann Otto III. im Grab Karl

Fresken, II. 1940, 19. 1. 1941

1947



1840

Entwurf zu „Otto III. Besuch im Grabe Karls“

Tuschzeichnung mit Gouache, H. 6,80, B. 6,64



1840

Entwurf zum „Sturz der Irminsule“

Reitschreibung, H. 6,80, B. 6,64

zentrales Blatt
K.-L. Westkunst von Karl genannt Franziskus



alles halt
 $\frac{1}{2}$ so wild, im "Puff",
endlich Frieden



Vor 1947

Entwurf zum Kopfe des toten Karl

Apertell, H. 42/23, D. 5/26

ich war ein Killer ohne Gnade,
es tauften sich viel Weiß die Haare