

Geschichte für die Gegenwart? – Der Streit um die Karlsfresken Alfred Rethels

VON FRANK BÜTTNER

I

Historienmalerei, so definierte Max Schasler 1886 in seiner *Ästhetik*, sei „in ihrer eigentlichen Bedeutung als Darstellung weltgeschichtlicher Charaktere und Begebenheiten zu fassen“, und vom Historienmaler forderte er, „daß er solche Vorwürfe wähle, die einerseits einen wahrhaft historischen (nicht bloß ‘geschichtlichen’ im Sinne des bloßen Geschehenseins) Inhalt besitzen und nach der Seite der Anschaulichkeit einen dramatisch bewegten Moment darzustellen Gelegenheit bieten“, wobei sich die Komposition als „historisch-wahrscheinlich“ darzustellen habe.¹ In dieser von Schasler apodiktisch vorgetragenen Definition spiegelt sich eine Auffassung dieses Zweiges der Malerei, die sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts herausgebildet hatte und in der der traditionelle Begriff der Historienmalerei in bezeichnender Weise modifiziert wurde, denn seit der Begriff der ‘historia’ von Leon Battista Alberti in die Kunsttheorie eingeführt worden war, hatte man darunter jede „erzählende“ Darstellung handelnder Menschen verstanden, ob sie nun einen Stoff aus der Geschichte, aus der Bibel oder der antiken Mythologie veranschaulichte. Die Frage der Historizität des Darstellungsgegenstandes war dabei irrelevant. Für das Begriffsverständnis des 19. Jahrhunderts war sie jedoch entscheidend. Der Begriffswandel bahnte sich im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts an. Heinrich Meyer verwandte den Begriff der „geschichtlichen Darstellungen“ in dem von Goethe herausgegebenen *Winckelmann-Buch* noch im traditionellen Sinne,² und Friedrich Schlegel wollte in seinen für die Nazarener so wichtigen „Gemäldebeschreibungen“ den Begriff der „historischen“ durch den der „symbolischen“ Malerei ersetzt sehen.³ Erst in den zwanziger Jahren füllte sich der Begriff des „Historischen“ in diesem Kontext mit der Bedeutung des Geschichtlichen im eigentlichen Sinne. Gleichwohl war es noch eine Ausnahme, wenn Wilhelm von Humboldt in seinem *Kunstvereinsbericht* von 1828 mit „Geschichtsmalerei“ wirklich Darstellung von Geschichte meinte.⁴ Fünfzehn Jahre später jedoch wurde dieser Begriff, wie ein früherer Aufsatz von Jakob Burckhardt belegt, wie selbstverständlich im neuen Sinne benutzt.⁵ Die Bedeutungsver-schiebung des kunsttheoretischen Terminus verlief parallel zur Entstehung

des modernen Geschichtsbegriffes, freilich mit erheblicher Verspätung, denn wie Reinhart Koselleck gezeigt hat, trat der Kollektivsingular „die Geschichte“ bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Stelle des alten Plurals „die Geschichten“⁶.

Der Wandel der Auffassung der Geschichtsmalerei, der in der Begriffsentwicklung zum Ausdruck kommt, vollzog sich natürlich auf dem Boden der tiefgreifenden Veränderung der Geschichtsauffassung zwischen Aufklärung und Historismus, in der sich die Gegenwart als Resultat des Prozesses der Geschichte zu begreifen lernte und historische Entwicklung zum dominierenden Paradigma des Weltverstehens wurde.⁷ Der zweite Faktor, der den Wandel der Geschichtsmalerei ganz wesentlich mitbestimmt hat, waren die in der Ästhetik der Aufklärung entwickelten Vorstellungen von der Funktion der Kunst als einer von der Vernunft gelenkten Erzieherin der Menschen, die gerade dadurch eine besondere Wirkungsmacht hat, daß sie „sinnlich“ ist, also unmittelbar auf die Empfindungen des Menschen einwirken kann.⁸ Die Schlußfolgerung, daß die Kunst ihr höchstes Ziel vor allem dann erreichen könne, wenn sie Geschichte veranschaulichte, wurde schon sehr früh gezogen, von Rousseau oder Sulzer beispielsweise.⁹ Doch ein Blick auf die französische Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt, daß die Forderungen der Aufklärer an die Kunst keineswegs problemlos in Realität umzusetzen waren.¹⁰ Versuche des königlichen Baudirektors d'Angivillers, mit von ihm in Auftrag gegebenen Darstellungen aus der französischen Geschichte das Nationalgefühl zu stärken, blieben trotz der bemerkenswerten Bilder, die von Künstlern wie Brenet oder Vincent geschaffen wurden, ohne größere Resonanz. Auch in Deutschland sind bei Künstlern wie Tischbein oder Bernhard Rode frühe Beispiele einer patriotisch motivierten Geschichtsdarstellung zu entdecken, die aber ähnlich folgenlos blieben.¹¹

Es war in Deutschland vor allem die Ästhetik der Klassik und des Idealismus, die zunächst eine Entfaltung dieser Ansätze verhinderte. Indem sie die Darstellung des idealisch Schönen als höchstes Ziel der Kunst setzte und ihre Autonomie von allen äußeren, also auch allen unmittelbar didaktischen Zwecken forderte, verwies sie die Künstler auf Bahnen, die sie notwendigerweise von der Geschichtsdarstellung fortführten. Carl Ludwig Fernow zum Beispiel stellte fest: „Wenn die Malerei . . . ihr Interesse erst von der Geschichte borgen muß, so mag sie zwar den Namen Historienmalerei im eigentlichen Sinne verdienen; aber sie ist dann keine selbständige Kunst mehr.“¹² Eine andere Schwierigkeit trat hinzu. Die vom wachsenden Geschichtsbewußtsein geforderte Darstellung der nationalen Vergangenheit war stilistisch nicht ohne weiteres zu bewältigen. Die an der Antike orientierte normative Stilvorstellung des Klassizismus, die ihr Ideal nach wie vor in der klassischen Akt- und Gewandfigur sah, stand bei allen Darstellungen

nachantiker Geschichte in unlösbarem Widerspruch zu der Forderung nach Angemessenheit des Kostüms, einer Grundvoraussetzung für die historische Genauigkeit, die zunehmend von jeder Geschichtsdarstellung erwartet wurde. Erst als die Geschichte im Laufe des frühen 19. Jahrhunderts zur Bildungsmacht *per se* wurde und zugleich von den Künstlern der ersten Generation der Romantik das klassizistische Stilideal historistisch relativiert wurde, konnten die künstlerischen Bedenken gegen die Wahl von Themen aus der nationalen Geschichte endgültig zurückgedrängt werden.¹³

Die Entwicklung der Auffassung der Geschichtsmalerei konnte auch dann noch nicht ganz mit der Entwicklung der Geschichtsauffassung im allgemeinen Schritt halten. Vor allem das Denken in historischen Exempeln, das ja eine ewige Gleichheit der menschlichen Natur und die Wiederholbarkeit von Geschichte impliziert, lebte in der Geschichtsmalerei noch fort, obwohl es in der Geschichtsphilosophie schon längst durch die Vorstellung einer unendlich aufsteigenden Progression des Geschichtsverlaufes und der unvergleichlichen Eigenart jeder historischen Epoche abgelöst worden war.¹⁴ In der künstlerisch führenden französischen Geschichtsmalerei der Revolutionszeit, deren einflußreichster Vertreter Jacques-Louis David war, erlebte die Darstellung historischer Exempel eine wahre Blüte. Auch Tischbein, der in Rom mit David verkehrte, faßte seinen ›Konradin‹, mit dem er ein Beispiel für die nationale Geschichtsdarstellung geben wollte, als moralisches Exemplum auf.¹⁵ Selbst der ›Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel‹, das immer wieder als Paradebeispiel romantischer Geschichtsdarstellung angeführte Gemälde des „Lukasbruders“ Franz Pforr, ist exemplarisch zu verstehen: So wie der als Bild im Bild dargestellte ägyptische Joseph ist auch Rudolf von Habsburg Exemplum herrscherlicher Großherzigkeit.¹⁶ Ein spätes Beispiel für das Fortleben dieses Denkschemas sind die Fresken, die der Cornelius-Schüler Hermann Stilke im Auftrage Friedrich Wilhelms IV. 1843–46 auf Schloß Stolzenfels bei Koblenz malte.¹⁷

Die Entwicklung der Geschichtsdarstellung im Sinne einer historischen Geschichtsauffassung und die Entdeckung der mittelalterlichen Geschichte als Themenbereich waren aufs engste miteinander verbunden. Die ersten Schritte auf dem recht langen Weg zur Erneuerung wurden in Deutschland auf dem Gebiet der Graphik, insbesondere der Illustrationsgraphik, getan, wo die normativen Stilvorstellungen der klassizistischen Ästhetik am problemlosesten zu umgehen waren. Das Schaffen der Berliner Künstler Rode und Chodowiecki bietet eine Fülle von Beispielen dazu.¹⁸ Gemälde entstanden erst nach 1820 in zunehmend größerer Zahl. Höchst bezeichnend für die neue Auffassung der Geschichtsmalerei sind die Bilder, die Freiherr vom Stein für den Saal seines Schlosses Cappenberg malen ließ.¹⁹ Nachdem er zunächst, angeregt durch die Ideen von Peter Cornelius, an einen Freskenzyklus mit Darstellungen aus dem Leben Heinrichs I. gedacht hatte, be-

auftragte er später den Berliner Karl Wilhelm Kolbe mit der Darstellung der Schlacht auf dem Lechfeld und Julius Schnorr von Carolsfeld mit der Darstellung des Todes Barbarossas. Um sicherzustellen, daß die Künstler seinen Ansprüchen an die historische Genauigkeit genügten, versorgte er sie mit ausführlichen Exzerpten aus einschlägigen Quellen. Angeregt durch die Pläne Steins ließ Franz Graf Spee 1826, also noch vor den Bildern Kolbes und Schnorrs, in seinem Schloß Heltorf bei Düsseldorf von Cornelius-Schülern einen Zyklus von Fresken mit Szenen aus der Geschichte Barbarossas beginnen, der freilich erst 1841 vollendet wurde.²⁰

Eine neue Qualität erlangte die Geschichtsdarstellung in dem Moment, in dem die vor allem von den Nazarenern und insbesondere von Cornelius propagierte Idee der Wiederbelebung öffentlicher Kunst in die Tat umgesetzt wurde. „Nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden; nicht bloß zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerter Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens. Soll dieses würdig geschehen, so muß ein ernster hoher Sinn aus dem Kunstwerke sprechen, auf daß er den bessern Teil des Volkes ergreife und ihn bestärke in den Gesinnungen, welche, außer dem Kreise des Privatlebens, ein allgemeines volkstümliches Interesse erregen.“²¹ Die Geschichtsdarstellung war in besonderem Maße geeignet, diese Ideen zu verwirklichen. Die ersten Schritte wurden ungefähr gleichzeitig in Berlin und München getan, nämlich mit den von Wilhelm Kolbe entworfenen und 1828 ausgeführten Glasfenstern im restaurierten Sommer-Remter der Marienburg, die Szenen aus der Geschichte des Deutschen Ordens zeigten,²² und mit dem Freskenzyklus in den Arkaden des Münchner Hofgartens, der im Auftrage Ludwigs I. und auf Initiative von Peter Cornelius zwischen 1826 und 1829 von dessen Schülern geschaffen wurde.²³ Die beiden Zyklen lassen grundsätzliche Möglichkeiten der neuen Geschichtsmalerei erkennen, nämlich die mit einem bestimmten Ort verbundenen historischen Erinnerungen zu vergegenwärtigen und der Öffentlichkeit ein bestimmtes Geschichtsbild nahezubringen, im Münchner Fall die „unauflösbare Verbindung“ der Geschichte Bayerns mit dem Herrscherhaus der Wittelsbacher. Zusätzlich gefördert durch die Idee des Nationaldenkmals²⁴ blieb die Geschichtsmalerei bis zum Ende des Jahrhunderts Schule der Nation, das führende Mittel zur nationalen Selbstdarstellung und staatlichen Repräsentation.

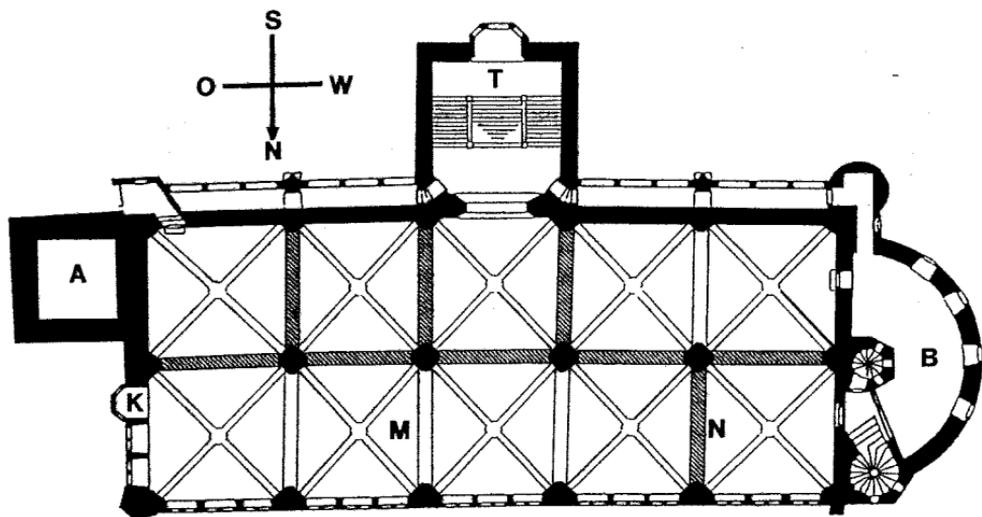
II

Überzeugt davon, daß Kunst nur dort wahrhaft blühen könne, wo sie dem religiösen oder öffentlichen Leben diene, sorgten Wilhelm Schadow und der Düsseldorfer Kunsthistoriker Mosler, ein Jugendfreund von Cornelius,

dafür, daß in die Statuten des von ihnen 1829 gegründeten Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen die Bestimmung aufgenommen wurde, daß ein Teil der Einnahmen dafür verwandt werden sollte, um Gemälde in Auftrag zu geben, die Kirchen und öffentliche Gebäude zieren sollten.²⁵ Die „Beschenkten“ hatten dabei jeweils ein Drittel der Kosten selber zu tragen. Der große Erfolg des Kunstvereins, der 1839 beispielsweise 3595 Anteilscheine ausgeben und damit Einnahmen von fast 18000 Thalern verbuchen konnte, gab ihm die Möglichkeit, auch in größeren Dimensionen zu planen. So trat Anfang 1839 der Aachener Ortsvorsitzende des Kunstvereins Gustav Schwenger an Oberbürgermeister Emundts mit dem Vorschlag heran, „die herrlichen Räume unseres großen Rathhaussaales auf eine würdige Weise, durch Fresco-Bilder aus dem Leben Karls des Großen und der so reichen Geschichte der alten Kaiserstadt“ schmücken zu lassen.²⁶ Er dachte dabei an den im Obergeschoß des aus dem 14. Jahrhundert stammenden Rathhauses gelegenen Saal, der im 18. Jahrhundert durch Unterteilung des ursprünglich das ganze Geschoß einnehmenden Krönungssaales gewonnen worden war und vier Joche an der Nordseite des Baues umfaßte. Einen Anstoß zu diesem Projekt mag die 1838 vom Frankfurter Stadtrat ergriffene Initiative zur Wiederherstellung des dortigen Kaisersaales gegeben haben. Auch der schon 1835 gefaßte Plan, die Säle des neuerrichteten Festsaalbaues der Münchner Residenz mit einem Zyklus von Darstellungen aus der mittelalterlichen Geschichte zu schmücken und dabei Karl dem Großen, Friedrich Barbarossa und Rudolf von Habsburg je einen Saal zu widmen, kann eine Anregung gegeben haben.²⁷

Schwenger hatte mit seinem Vorstoß Erfolg. Sein Vorschlag wurde vom Aachener Bürgermeister und von der zur Prüfung des Projektes eingesetzten Kommission des Stadtrates begeistert aufgegriffen. Am 27. Dezember 1839 ging an die Düsseldorfer Künstler Mücke, Plüddemann, Stilke, Haach und Rethel die Einladung hinaus, Entwürfe einzusenden: „Den Gegenstand der Fresken sollen die bedeutenderen Momente aus dem Leben Kaiser Karl des Großen, in historischer und symbolischer Auffassung bilden, mit möglichster Beziehung sowohl auf ihre allgemeine geschichtliche Bedeutung, als auch auf die Stadt Aachen, als dessen Lieblingsaufenthalt.“²⁸ Genauere Vorschriften für die zu wählenden Themen wurden nicht gegeben. Gefordert waren zunächst Kompositionen für sechs Wandbilder. Noch während die Künstler an ihren Entwürfen arbeiteten, entschloß man sich, auch das fünfte Joch in der nordwestlichen Ecke des Baus einzubeziehen, so daß sich die Zahl der Bilder auf sieben erhöhte.

Zwar wandte man sich nicht an die erste Garde der Düsseldorfer Schule, denn dann hätte man Lessing und Bendemann fragen müssen, die damals auf dem Gipfel ihres Erfolges standen. Doch auch diejenigen, an die man herantrat, waren keine unbeschriebenen Blätter mehr. Mücke und Plüdde-



- A** Grausturm
B Westturm
K Kapellenerker
 Zwischenwände des Barock
M ursprünglich für die Ausmalung vorgesehener Saal
N Wand, deren Entfernung 1840 vorgesehen wurde
T Treppenanbau

Abb. 1: Aachen, Rathaus, Grundriß des Obergeschosses.

mann hatten bei dem erwähnten Geschichtszyklus auf Schloß Heltorf einschlägige Erfahrungen sammeln können. Daß Stilke großes Ansehen genoß, belegen seine ebenfalls schon angeführten Fresken auf Schloß Stolzenfels, für die er wenig später den Auftrag erhalten sollte. Haach und Rethel allerdings hatten erst mit einzelnen gelungenen Bildern auf sich aufmerksam machen können.²⁹ Wohl für alle Beteiligten unerwartet hat dann der damals 23jährige Rethel in diesem Wettbewerb so dominiert, daß die Entwürfe seiner Mitbewerber völlig in Vergessenheit gerieten und verschollen sind.³⁰

Die sieben Zeichnungen, die Rethel Anfang Juli 1840 ablieferte, hatten die folgenden Themen: 1. Der Sturz der Irmensäule (772), 2. Die Schlacht bei Cordova (778), 3. Die Taufe Wittekinds und Alboins (785), 4. Das Frankfurter Konzil (794), 5. Die Kaiserkrönung Karls durch Leo III. in Rom (800), 6. Die Krönung Ludwigs des Frommen (813), und 7. Otto III. in der

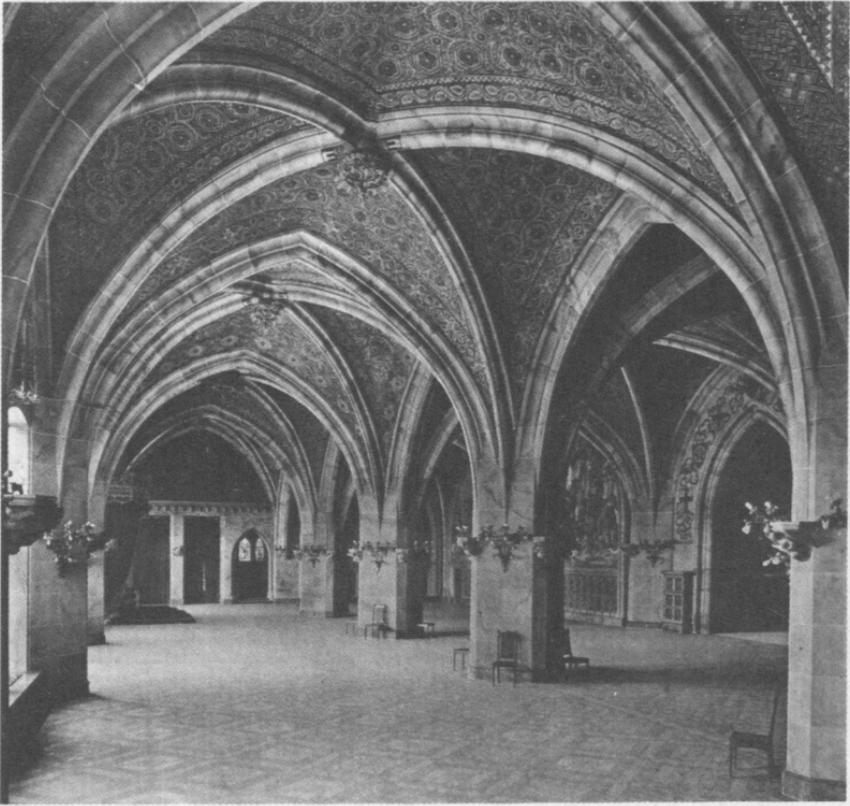


Abb. 2: Aachen, Rathaus, Kaisersaal.

Gruft Karls des Großen (1000).³¹ Rethel erläuterte sein Programm und die einzelnen Themen in einem ausführlichen Begleitschreiben, das die Quellen, auf die sich seine Darstellungen stützen, angibt und zum Teil sogar lateinisch zitiert.³² Da Rethel kein Latein konnte, wird vermutet, daß ihn sein Frankfurter Freund, der Lehrer Johann Daniel Hechtel, bei der Abfassung der Erklärung und auch bei der Themenwahl beriet.³³ Wie sehr historisches Denken die Konzeption des Zyklus bestimmte, zeigt dieses Schriftstück allorten. So werden von vornherein „Szenen, welche der Sage oder einer späteren Erfindung ihren Ursprung verdanken“ ausgeschlossen. Wenn er bei der ›Schlacht bei Cordova‹, über die er, wie er schreibt, in den von Pertz herausgegebenen ›Monumenta Germaniae historica‹ nichts hat finden können, eine Ausnahme macht und sie auf der Grundlage der von Friedrich Schlegel übersetzten Reimchronik Turpins darstellt, so rechtfertigt er dies mit ausgreifenden historischen Überlegungen: „Das Historisch-Bedeut-



Abb. 3: A. Rethel, Sturz der Irmensäule, Bleistiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

same aber, welches mich bestimmt, gerade diesen Gegenstand unter die Hauptkompositionen aufzunehmen, liegt für mich darin, daß die Zeit der Kreuzzüge sowie überhaupt das ganze Mittelalter ... in diesem Heerzug gegen die Ungläubigen ein großartiges, ihren Glaubenseifer und Heldenmut mächtig anfeuerndes Beispiel kaiserlicher Ritterlichkeit verehrten.“ Es ist also die über das einzelne historische Ereignis hinausweisende Bedeutung, die dieses zu einem Moment der Geschichte und damit im Grunde erst darstellenswert macht. „In Bezug auf die Wahl der historischen Gegenstände ließ ich mich durch den Grundgedanken bestimmen, der sich in Karls Leben ausspricht und in seinen geschichtlichen, folgenreichen Unternehmungen immer wiederkehrt: Durchdringung des Staates mit christlichen Prinzipien, Ausrottung und Umgestaltung der heidnischen Natur und Verhältnisse, bewerkstelligt durch Einführung des Christentums, als dessen Haupt der Papst gedacht wurde. Karl erscheint wie überall als der christliche Held, der Gegensatz gegen Heidentum und Mohammedanismus.“

Diese Sätze wurden Rethel nicht von seinem Freund in die Feder diktiert, sondern geben seine eigene Geschichtsauffassung wieder, die ihn auch deut-

lich sichtbar bei der Erfindung der sieben Entwürfe von 1840 lenkte. Die Komposition ›Sturz der Irmensäule‹ hat Rethel zweipolig angelegt. Auf der linken Seite die Sachsen, zweigeteilt in die Gruppe der sich abwendenden Priester und in die der niederknienenden Besiegten. Ihnen steht auf der rechten Seite die Gruppe der fränkischen Krieger gegenüber, geschlossen und aufrecht, beziehungsweise mit dem Zerstörungswerk an dem Götzenbild beschäftigt. Angelpunkt der Komposition ist die Gestalt Karls, von den Unterworfenen, zu denen er sich über die Schulter hinwendet, durch eine deutliche Zäsur getrennt, während die Gruppe der Franken zu ihm aufschließt, wobei die Verbindung durch die Gruppe des Bischofs und seiner Begleiter hergestellt wird, wodurch die Rolle der Kirche betont wird, was jedoch gleich dadurch wieder relativiert wird, daß der Bischof mit zum Gebet gefalteten Händen nach oben blickt, aber nicht zum Himmel, sondern auf die Fahne, die Karl in der Hand hält. Das leichte, fast tänzerische Standmotiv, die herrische Wendung gegen die Sachsen, der Gegensatz des Gestus der Rechten, die auf die gestürzte Säule weist, zur Linken, die mit kraftvoller Faust die Fahne aufpflanzt, lassen Karl als siegreichen Helden erscheinen, der dem Christentum den Weg bahnt.

Als unerschrockener Kämpfer wird Karl in dem Entwurf zur ›Schlacht bei Cordova‹ gezeigt. Die von Rethel benutzte Chronik des Pseudo-Turpin hatte ausführlich geschildert, wie die Mohammedaner bei einem ersten Zusammenstoß die fränkischen Krieger und vor allem deren Pferde durch schauerliche Masken in panischen Schrecken versetzt hatten.³⁴ Daraufhin ließ Karl den scheuenden Pferden die Augen verbinden und Bischof Turpin ritt mit dem Kreuz in der Hand neben ihm. Kreuz und teuflische Larve rahmen akzentuierend die Mittelgruppe der Komposition, die von dem heransprengenden Frankenkönig und seinen Gegnern, die zu dritt auf einem Streitwagen stehen, gebildet wird. Rethel zeigt in dem dramatischen Kampf den Moment der Peripetie. Die Fahne der Heiden hat Karl schon niederrissen, und die wilde Flucht des Ochsengespannes ihrer Anführer ist nicht mehr zu bremsen. Vergeblich stemmen sich die drei Gestalten im Vordergrund dagegen. Die Hauptlinie der Figurenkomposition zeichnet diesen Verlauf nach, indem sie bis zur Gestalt Karls von links her ansteigt und dann nach rechts hin abfällt. Auch hier ist Karl mithin wieder der Angelpunkt der Komposition. Für seine Darstellung griff Rethel auf den seit der Antike bekannten Figurentopos des siegreichen Reiters zurück.³⁵ Dadurch, daß er Karl gegen alle historische Wahrscheinlichkeit des Kampfgeschehens vor die erste Linie seiner Ritter stellte, zeigt er ihn uns als unerschütterlichen, heldenhaften Herrscher, der der Kirche und seiner Gefolgschaft den Weg bahnt. Die Genauigkeit in einzelnen (durchaus nicht allen) historischen Details gibt dieser typisierenden Darstellung Wahrscheinlichkeit.

Am deutlichsten wird die Geschichtsauffassung Rethels in der als Schluß-

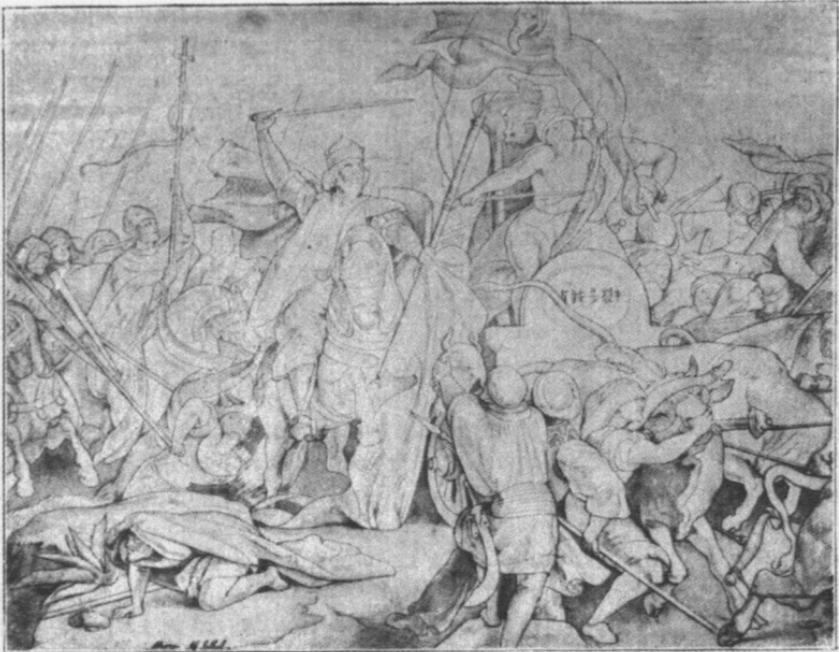


Abb. 4: A. Rethel, Schlacht bei Cordova, Bleistiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

punkt des Zyklus gedachten Darstellung ›Otto III. in der Gruft Karls des Großen‹. Als Anregung zu diesem ungewöhnlichen und in früherer Zeit nie dargestellten Thema gab Rethel die ›Aachenschen Geschichten‹ von Karl Franz Meyer an.³⁶ Dort heißt es: „Otto ließ also an einigen Orten vergeblich nachgraben, bis endlich das Gewölbe entdeckt ward; bey dessen Eröffnung fand er den Körper noch in der nämlichen Gestalt, Pracht und Herrlichkeit sitzen“, wie er bestattet worden war. Dies war von Meyer so beschrieben worden: Der Leichnam Karls wurde „in die Kron-Kapelle getragen und hier in einer in der Mitte gemachten Gruft auf einen goldenen Stuhl gesetzt; das härene Hemd, was Karl heimlich auf seinem Leib getragen hatte, ward ihm zuerst, und dann die königliche Kleidung nebst der goldenen Reise-Tasche angelegt, die er allemal nach Rom mitzunehmen pflegte; auch setzte man ihm die Krone auf . . .; das Neue Testament, oder das in Gold gefaßte Evangelienbuch ward ihm unter seiner rechten Hand auf die Knie gelegt, und in der linken das Szepter gegeben, auch an dieser Seite das Schwert angehängt, sein Angesicht mit einem Schweiß Tuch bedeckt; und grad vor ihm der goldene Schild aufgestellt . . .“.

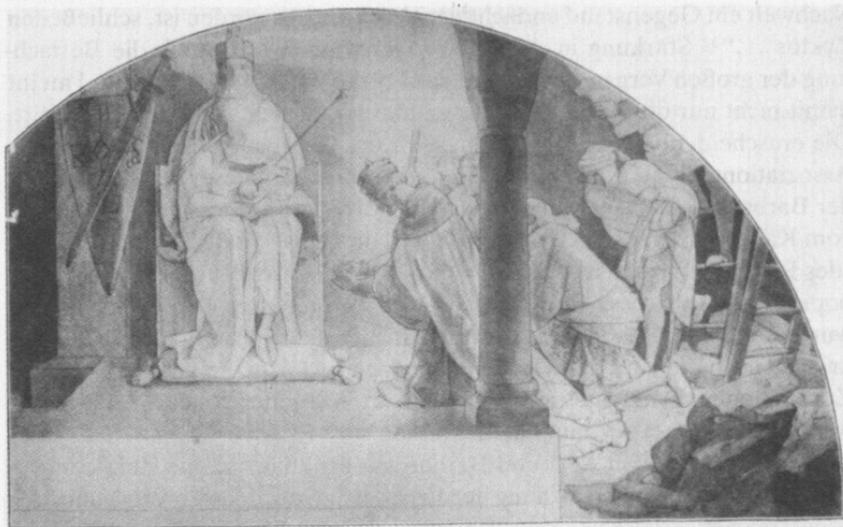


Abb. 5: A. Rethel, *Otto III. in der Gruft Karls des Großen*, Tuschzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

Eine Zeichnung Rethels belegt, daß er nach Stichwiedergaben der Reichskleinodien Studien angefertigt hat, die er auch für die Darstellung der Krone, des Schwertes und des Szepters verwandte, um seiner Darstellung den Schein der Authentizität zu geben. Daß er jedoch weit mehr will, als antiquarische Details abbilden, macht die Komposition des Bildes unverkennbar deutlich. Zu dem einem Denkmal gleich thronenden Leichnam kommt von rechts oben ein Zug von Gestalten mit Otto III. an der Spitze. Sie steigen herab und sinken vor dem toten Kaiser in die Knie wie vor einem Heiligtum. Den Sinn dieser Darstellung hat Rethel selbst erläutert: „Unter Karls Nachfolgern ist es keinem gelungen, dieses großen Kaisers Herrlichkeit zu erneuern. In dem Drange schwerer Zeiten, welchen das Reich unter den übrigen Karolingern fast erlag, sucht das niedergebeugte Nationalgefühl sich durch liebevolle Betrachtung seiner großen Vergangenheit für den Jammer der Gegenwart zu entschädigen und die ehrwürdige Gestalt Karls bildet sich auf diese Weise in der Volksvorstellung zu einem Ideal aus, dessen Verwirklichung, Ziel und Streben der kräftigsten Kaiser des Mittelalters wird. In hoher Begeisterung für die Tugenden seines großen Ahnen pilgert Otto III. nach Aachen, läßt sich dessen Gruft öffnen und stärkt sich durch inbrünstiges Gebet vor der mächtigen Leiche, zur kräftigen Nacheiferung in Gesinnungen und Taten. Diese Darstellung, welche gleichsam als eine geschichtliche Apotheose betrachtet werden kann, nach welcher derselbe der

Nachwelt ein Gegenstand andächtiger Verehrung geworden ist, schließt den Zyklus ...³⁷ Stärkung in der schwierigen Gegenwart durch die Betrachtung der großen Vergangenheit will das Fresko vor Augen führen und meint damit nicht nur die Zeit Ottos III., sondern natürlich auch die Gegenwart. Die entscheidende Tendenz kommt in diese Aussage jedoch erst durch die Assoziationen hinein, die sich durch die Verbindung dieser Darstellung mit der Barbarossa-Sage ergeben.³⁸ Joseph Görres griff als erster die alte Sage vom Kaiser auf, der im Kyffhäuser schläft und einst wiederkehren wird, um „des Reiches Herrlichkeit“ zu erneuern, wie Friedrich Rückert es in seinem populären Barbarossa-Gedicht von 1815 formulierte. Diese Vorstellung wurde im frühen 19. Jahrhundert und insbesondere nach den Befreiungskriegen auch auf Karl den Großen übertragen. Hoffmann konnte in diesem Zusammenhang auf mehrere Gedichte in Aachener Liederbüchern hinweisen, die Rethel gekannt haben könnte.³⁹

Mit den Sagen von Karl und Barbarossa artikulierten die Zeitgenossen Rethels die politische Hoffnung der Erneuerung des 1806 untergegangenen Kaiserreiches. Trotz des in der Realität erfolgten Bruches hatte für sie die Idee des deutschen Kaisertums ihre Gültigkeit behalten. Indem Rethel seinen Karlszyklus auf die Darstellung hinführt, die diese Idee versinnbildlicht, verschiebt er endgültig den Akzent von der „historischen“ Wiedergabe, die die Ereignisse in ihrem tatsächlichen Verlauf abzubilden vorgibt, zu der „symbolischen“ Darstellung der überzeitlichen Idee des Kaisertums. Damit wird die bei der Analyse der Bilder des ›Sturzes der Irmensäule‹ und der ›Schlacht bei Cordova‹ erkannte Tendenz, Karl als Inbegriff des christlichen Herrschers herauszustellen, bekräftigt und in ihrem Bezug auf die Gegenwart spezifiziert. Diese leitende Idee hatte für Rethel und seine Förderer größeres Gewicht als die Forderung nach historischer Genauigkeit, die vom historisch gebildeten Publikum vom Maler erwartet wurde, der Rethel zwar grundsätzlich zu folgen behauptete, die er jedoch preisgab, wo sie der Veranschaulichung der leitenden Ideen entgegenstand.

III

Rethels Entwürfe wurden von den Kommissionsmitgliedern des Kunstvereins und des Stadtrates begeistert aufgenommen. Schon im folgenden August wurde ihm mitgeteilt, daß er zur Ausführung der Rathausfresken ausersehen sei.⁴⁰ Auch Friedrich Wilhelm IV., dem Oberbürgermeister Emundts die Entwürfe im November 1840 vorlegen konnte, hat sie „sehr beifällig aufgenommen und mit ungetheiltem Interesse, auf das genaueste geprüft und belobt“⁴¹, was sehr wichtig war, da man auf die Zustimmung des Königs angewiesen war, um die Renovierung des Rathauses aus den Ge-

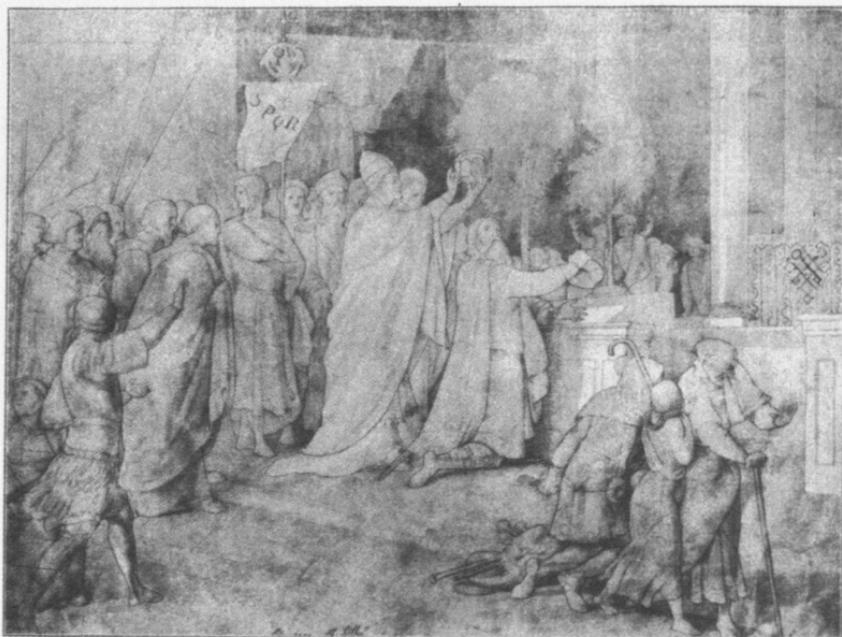


Abb. 6: A. Rethel, Kaiserkrönung Karls des Großen in Rom, Bleistiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

winnen der Aachener Spielbank finanzieren zu können. An einer Zeichnung jedoch übte er Kritik, nämlich an jener, „welche die Krönung Carls des Großen in der Basilica des h. Petrus durch Papst Leo darstellt“. Er fand ihre „Composition in etwa zu einfach“ gestaltet und wünschte sich „diesen wichtigen historischen Moment, welchen der Künstler mehr gemüthlich aufgefaßt zu haben scheint, wohl durch ein imponanteres Bild dargestellt“ zu sehen. Ganz offensichtlich störte sich Friedrich Wilhelm daran, daß Rethel das in den Quellen überlieferte Motiv der Überraschung Karls durch diese Krönung so deutlich herausgestellt hat. Karl wendet sich um, und die Geste seiner Linken wie auch die ausgestreckte Rechte, in der er den Hut hält, den er zum Beten abgenommen hat, bringen sein Erstaunen zum Ausdruck. Von Rotteck hielt in seiner Weltgeschichte dieses Erstaunen für gespielt, die Krönung für ein abgekartetes Spiel.⁴² Der liberale Historiker Luden hingegen sah darin einen geschickten Schachzug des Papstes, der so einer geplanten Kaiserkrönung ohne kirchliche Beteiligung zuvorkam, um den Machtanspruch des päpstlichen Stuhls zu retten.⁴³ Die Spannungen zwischen Kaiser und Papst hat Rethel in der Zusammenfügung der beiden Figuren recht anschaulich zum Ausdruck gebracht. Es ist bezeichnend, daß Friedrich Wil-

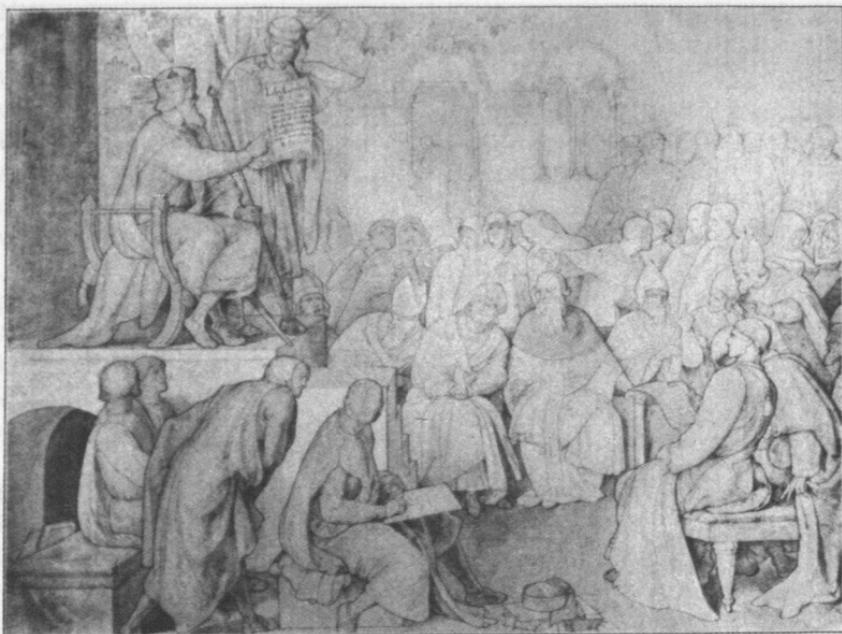


Abb. 7: A. Rethel, Synode zu Frankfurt, Bleistiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

helm, in dessen Herrschaftsauffassung die Idee des Bundes von Thron und Altar eine ausschlaggebende Rolle spielte, die Krönungsdarstellung als pompöse Zeremonie gestaltet sehen wollte, in der alle Motive fehlen sollten, die zu Spekulationen über ein schwieriges Verhältnis von kirchlicher und weltlicher Macht Anlaß geben könnten. Daß Rethel dagegen das Ereignis im Sinne Ludens aufgefaßt haben könnte, wird durch das Gegenstück zur Kaiserkrönung, der Darstellung der ›Krönung Ludwigs des Frommen‹, wahrscheinlich gemacht, denn hier ist es wieder Karl, der dominiert, indem sein Sohn Ludwig sich auf sein Geheiß die Krone auf das Haupt setzt, wobei ihm die kirchlichen Würdenträger nur assistieren. Darüber hinaus spielt sich diese Krönung nicht vor einem Altar ab, sondern vor dem Aachener Thron, auf den der Kaiser den Betrachter weist.⁴⁴

Weit heftigere Kritik als die ›Kaiserkrönung‹ mußte sich Rethels Entwurf ›Synode von Frankfurt‹ gefallen lassen. In einem an die Regierung adressierten Bericht über die Beratungen des Stadtrates schrieb der Oberbürgermeister am 20. 2. 1841, daß der Ausführung der Entwürfe Rethels zugestimmt worden sei unter dem Vorbehalt, daß „dem das Concilium zu Frankfurt darstellenden Bilde ein anderes, nämlich die Einweihung der von Kaiser

Karl erbauten Marienkirche durch Papst Leo den Großen substituiert werde, weil diese Darstellung für Aachen von größerem Interesse ist, wogegen das Concilium, welches schon an sich kein so eminentes Interesse darbietet, von den Lehrern des katholischen Kirchenrechtes sehr verdächtigt wird, so daß die Behandlung dieses Gegenstandes bereits in Düsseldorf und hier zu Controversen Anlaß gegeben hat und ferner herbeiführen wird, was man zu vermeiden wünschen muß⁴⁵. Aus einem Brief Rethels an den Oberbürgermeister vom 28. 4. 1841 geht hervor, daß die katholische Kirche gegen die Darstellung schriftlich protestiert hatte. Rethel resümiert: „Die Bedenken der geistlichen Behörde in Aachen sind wörtlich folgende: erstens bilde diese (die Frankfurter Synode) einen durchaus unwesentlichen Moment in dem thatenreichen Leben Karls. – Zweitens sei sie von jeher schon eine Fundgrube von Scheingedanken zur Anfeindung des Katholizismus für die Protestanten geworden. – Drittens sei sie ohne alle wesentliche Beziehung auf die Geschichte unsrer Stadt, und viertens sei die projectierte Darstellung derselben in ganz protestantischer Weise gehalten.“⁴⁶ In seiner Erwiderung konzentriert sich Rethel vor allem auf den Vorwurf, ein protestantisch gedachtes Bild geschaffen zu haben. Ganz sicher hat er recht, daß es vor allem das in die Darstellung aufgenommene Zitat aus den ›Libri Carolini‹ war, das Anstoß erregt hatte. Um das Bild für den Zyklus zu retten, erklärte er sich sofort bereit, das anstößige Zitat auszutauschen.⁴⁷ Er konnte seinen Vorschlag jedoch nicht durchsetzen. Das Bild wurde am Ende doch aus dem Programm gestrichen. Am Rande erwähnenswert ist, daß Friedrich Wilhelm IV. in seinem Kabinettschreiben, mit dem er dem Vertrag grundsätzlich zustimmt, ausdrücklich zu erfahren wünscht, „aus welchen Gründen vorgedachtes Bild Anstoß bei der katholischen Geistlichkeit gefunden hat“⁴⁸. Auch wenn die in den „Kölner Wirren“ zutage getretenen kirchenpolitischen Gegensätze mit dem Kölner Dombaufest von 1842 wenigstens nach außen hin beigelegt waren, mußte er doch ein waches Auge für die Konfessionsgegensätze im Rheinland haben. Für den offiziellen Umgang mit der Geschichtsdarstellung ist der kirchliche Einspruch bezeichnend. Geschichte sollte öffentlich nur soweit dargestellt werden, wie sie mit der Gegenwart nicht in Konflikt stand. Nachdem Calvin die ›Libri Carolini‹ für die reformatorische Ablehnung der Bilderverehrung in Anspruch genommen hatte, war der katholischen Kirche diese Quelle so suspekt, daß sich Jesuiten sogar bemühten nachzuweisen, daß sie eine spätere Fälschung seien.⁴⁹ Auch im Zeitalter des Historismus wurde die positive Würdigung der ›Libri Carolini‹ noch als Provokation empfunden, jedenfalls im Rheinland, wo der erbittert geführte Konfessionsstreit noch nicht vergessen war, während die Darstellung der Frankfurter Synode in München unbeanstandet blieb, wo sie sowohl im Karls-Saal der Residenz wie in den Fresken der Bonifazius-Basilika zu finden war.

Der Stadtrat ging, wie erwähnt, sofort auf die Einwände der katholischen Kirche ein. Für ihn war dabei allerdings ein anderes Motiv wichtiger, nämlich der Lokalpatriotismus. Er wollte an Stelle des umstrittenen Bildes die ›Erbauung des Aachener Münsters‹ dargestellt sehen. So sehr ihn die Entwürfe Rethels überzeugten, hatte er doch an dem Programm auszusetzen, daß es zu wenig Bezüge zu Aachen zeige. Die hier artikuliert Auffassung, daß öffentliche Geschichtsmalerei in erster Linie die historischen Erinnerungen veranschaulichen solle, die mit dem jeweiligen Ort verbunden sind, sollte für die weitere Entwicklung dieser Kunstgattung im 19. Jahrhundert entscheidende Bedeutung erlangen. Rethel kam diesem patriotischen Standpunkt in der Folgezeit entgegen, konnte ihm jedoch keine ausschließliche Gültigkeit einräumen. Als im Sommer 1841 der Zyklus abermals erweitert werden sollte und er aufgefordert wurde, zwei weitere Entwürfe einzureichen, stellte er die gewünschte ›Erbauung des Aachener Münsters‹ dar, wählte als zweites Thema jedoch den ›Einzug in Pavia‹, in dem er die Unterwerfung des Langobardenreiches und die Gefangennahme von König Desiderius schilderte, also abermals ein Thema der Reichsgeschichte.

IV

Am 9. 2. 1841 informierte die Stadt-Aachener Zeitung erstmals die Öffentlichkeit von dem großen Projekt und schloß ihren Bericht mit dem Satz: „Wir dürfen uns demnach der Hoffnung hingeben, schon nach einigen Jahren ein Denkmal in unserer Stadt zu besitzen, welches dem Andenken des großen Kaiser Karl, dem Bekehrer der Heiden, dem Begründer deutscher Sitte und Gesetzlichkeit auf keine würdigere Weise, an keinem passenderen Orte errichtet werden könnte.“⁵⁰ Es sollten jedoch noch viele Jahre ins Land gehen, ehe Rethel beginnen konnte. Für die Initiatoren des Projektes wohl unerwartet, weiteten sich die Auseinandersetzungen um die Freskodekoration schnell zu einer bemerkenswerten Grundsatzdiskussion über den Umgang mit historischen Baudenkmalern aus. Ein Zeitungsartikel vom 24. 2. 1841, ›An die Ehre der alten Kaiserstadt Aachen‹ überschrieben, stellte fest, daß der ehemalige Krönungssaal im 18. Jahrhundert „von seiner Berühmtheit und kolossalen Größe zu einem gewöhnlichen Schloßsaal mit Vorzimmer“ herabgesunken, zu einer „verschnürten steifen Zierdame verunstaltet“ worden sei, und fragt, ob es nicht ein weit größeres und ruhmreicherer Unternehmen sei, den Saal in seiner ursprünglichen Größe wiederherzustellen.⁵¹ Auf den Einwurf, daß dann doch eigentlich das ganze Rathaus einschließlich der Fassade wiederhergestellt werden müßte, was finanziell unmöglich sei,⁵² wurde die Opposition deutlicher. Ein Artikel vom 3. 3. 1841 wirft der Stadt vor, daß ihr der „historische Kunstsinn“, der ander-

wärts schon längst wieder erwacht sei, immer noch fehle. Der Rathaussaal habe in Deutschland kaum seinesgleichen gehabt. „Durch seine historische Bedeutsamkeit nicht weniger, als durch seine imposante Großartigkeit merkwürdig, muß uns dessen Herstellung wünschenswerther erscheinen, als eine noch so schöne Reihe von Fresco-Bildern.“ Der Autor fragt: „Aber wozu denn historische Malereien, wenn man keine Rücksicht auf die Geschichte nehmen darf, wo man noch nicht alles leisten kann, ein historisches Gebäude ganz herzustellen.“⁵³ Weitere Zeitungsartikel gleichen Tenors folgten.

Der Oberbürgermeister reagierte mit dem Auftrag an den Stadtbaumeister Ark, zu prüfen, ob eine Wiederherstellung des Saales in seiner alten Größe möglich sei und wie der projektierte Freskenzyklus in diesem Saal angebracht werden könne. Zugleich stellte sich damit die Frage des Zugangs zum oberen Saal, weil bei seiner Erweiterung die im 18. Jahrhundert eingebaute Treppe wegfallen mußte. Ark hielt die Wiederherstellung für realisierbar. Sein Projekt sah vor, die unregelmäßigen Fenster an der Südseite zu vermauern, um Fläche für die Fresken zu gewinnen, und an der Mitte dieser Seite ein repräsentatives Treppenhaus anzubauen.⁵⁴ In diesem Sinne wurde im Stadtrat am 3. April 1841 die Wiederherstellung beschlossen, doch setzte man sich neuen Angriffen aus, die schließlich am 21. 9. 1842 in einer Eingabe an den König gipfelten, worin festgestellt wurde, daß die Stadt den Saal in seiner alten Größe wiederherstellen wolle, „ohne jedoch den übrigen historischen Rücksichten die gehörige Würdigung angedeihen zu lassen. Dahin gehört namentlich der Anbau eines Treppenhauses an der Südseite, wodurch die ursprüngliche Gestalt verloren geht, während im Gegentheil durch Berücksichtigung der alten, für die Krönungsfeste berechneten Einrichtung in dem Thurme an der Westseite der frühere Zugang zum Saale hergestellt werden könnte . . .“ Sie bitten den König zu befehlen, „daß bei Wiederherstellung und Ausschmückung des Saales sowohl im Innern als am Äußern nichts vorgenommen werde, was den historischen Charakter desselben beeinträchtigen könne“⁵⁵.

Während der König die Stellungnahme des Stadtrates einforderte, um dann den Kölner Dombaumeister Zwirner und den Koblenzer Architekten Lassaulx mit Gutachten zu beauftragen, wurden weitere Stimmen gegen die Umbauprojekte publiziert. Am gewichtigsten ist die 1843 von C. P. Bock veröffentlichte ›Schutzschrift für die unverletzte Erhaltung des Deutschen Krönungssaales‹, die die bereits vorgebrachten Argumente zusammenfaßt und, gestützt auf historische Forschungen zum Rathausbau, weiterentwickelt. Da in dieser Schrift die Geschichtsauffassung der Opposition besonders deutlich zutage tritt, lohnt es sich, genauer auf sie einzugehen. Die gegensätzlichen Standpunkte werden von Bock auf den ersten Seiten prononciert und selbstbewußt benannt: „Während von der einen Seite, die sich jeder amt-



Abb. 8: Aachen, Rathaus, Südfassade.

lichen Unterstützung erfreuen konnte, eingeständenermaßen, nur die Absicht verfolgt wurde, den Saal zu einem Prunk- und Schaustück zu gestalten, welches müßige Fremde anlocken, und zu längerem Verweilen veranlassen sollte: erhob sich zugleich eine, nicht bloß von dem intelligentesten Theile, sondern auch von der überwiegenden Mehrheit der Einwohnerschaft unterstützte, entgegretende Ansicht, welche die geschichtliche Bedeutsamkeit des Gebäudes vollständig anerkennt, und durch keine anderweitige Nebenrücksicht in den Schatten gestellt wissen wollte.“ „Noch ist die Wahl offen und frei. Entweder überliefern wir, in der reinen einfachen Gestalt, wie der Meister des Baues sie erdacht, den Nachkommen ein glorreiches Denkmal, das, sowohl in seiner ganzen Einrichtung, wie in jeder Einzelheit, und durch

die, mit weisem Vorbedacht gewählte, künstlerische Verzierung, den Ruhm, die Sinnesart und die Geschichte des Deutschen Mittelalters vergegenwärtigen, und durch die Pietät, die wir den Leistungen unsrer Vorfahren gezollt, unsren eignen eine verdiente Anerkennung sichern wird, – oder aber wir opfern die stolzesten Erinnerungen den kleinen Interessen der Gegenwart (wenn übrigens solche vorhanden sind) auf, und gestalten, rücksichtslos, den in ernster Absicht, und zu den wichtigsten Zwecken aufgeführten Bau zu einem Monument unsrer Prachtliebe um.“⁵⁶

Die kunstgeschichtliche Untersuchung, die den Hauptteil der Schrift von Bock ausmacht, gilt vor allem dem Nachweis, daß der mittelalterliche Rathausbau auf den karolingischen Palast zurückgeht, daß Ritter Chorus, der legendäre Architekt des 14. Jahrhunderts, im Grunde nur einen Umbau der Pfalz Karls des Großen vornahm und „es für Pflicht erachtete, die von entfernter Vorzeit gewählte Anordnung mit Nichten zu verschmähen, sondern, in so weit es die Architekturformen seines Zeitalters vergönnten, sie treu und vollständig der Folgezeit überantwortete“. Natürlich drängt sich hier die Frage auf, warum dem Ritter Chorus erlaubt gewesen sein soll, was der Gegenwart verwehrt wurde, nämlich den Bau nach eigenem Stil zu gestalten. Bocks Antwort darauf ist überaus aufschlußreich: „Dem Ritter Chorus nämlich lag es nicht ob, dafür zu sorgen, daß die Erinnerung an die feierlichen Vorgänge der Kaiserkrönungen vollständig und klar dem Bewußtsein seiner Mitbürger erhalten werden möge. Keiner seiner Zeitgenossen ahnte oder befürchtete die Auflösung des Reiches, und die Folgen, welche diese für den Krönungsort herbeiführen mußten. Die hehren Szenen, welchen der von ihm aufzuführende Bau seine Räume leihen sollte, erneuten sich bei jedem Regentenwechsel. Wir aber, die heute Lebenden, haben dafür zu sorgen, daß die Erinnerung an den Glanz einer *unwiederbringlich entschwundenen Zeit*, wie ein geistiger Schatz, treu gepflegt und gehütet werde.“⁵⁷ Jede Neugestaltung muß dem ursprünglichen und eigentlichen Sinn des Saales Abbruch tun, denn sie muß notwendig andere Interessen haben, als diejenigen, die bei der Entstehung des Saales bestimmend waren. Das Festhalten am ursprünglichen Zustand des Saales ist deshalb gefordert, weil er seiner Bestimmung nach der Vergangenheit angehört. Nüchtern stellt der Autor fest, daß diese Bestimmung genauso unwiederbringlich verloren ist wie das Heilige Römische Reich Deutscher Nation. Zu der Geschichtsauffassung, die aus dem von Rethel entworfenen Zyklus spricht, steht diese Aussage in polarem Gegensatz. Während Rethel vor allem mit dem Schlußbild, aber auch mit der erläuterten Tendenz seiner Darstellungen die unwandelbar gültige Idee des Kaiserreiches feiert, die für die Gegenwart ein Wunschbild sein soll, wird hier der in der Revolutionszeit erfolgte, nicht rückgängig zu machende historische Bruch konstatiert, der die politische Gegenwart von der Vergangenheit

trennt. Dem idealistischen Geschichtsbild wird ein realistisches entgegengestellt.

Wenn Bock die historisch getreue Erhaltung des Zeugnisses einer abgeschlossenen Vergangenheit fordert, heißt das für ihn nicht, daß die Gegenwart sich verleugnen soll. „Die Stadt Aachen wird nicht allein ein herrliches Bauwerk zurückgewinnen, das mit Stolz neben allen anderen Anlagen ähnlicher Art wird genannt werden können; sie wird nicht bloß den Schauplatz einer vergangenen Herrlichkeit erneuern, wo die Gebildeten aller Nationen ehrerbietig die Fußstapfen des deutschen Kaiserthums aufsuchen werden; sondern sie wird den schönsten und würdevollsten Raum eröffnen, den alle wichtigen öffentlichen Verhandlungen und Feierlichkeiten der Gegenwart und Zukunft sich aneignen können. . . . An keinem andern Orte wird das öffentliche Leben der Gemeinde sich würdiger entfalten, wie hier, wo der geistige Zusammenhang mit einer großen Vorzeit besonders fühlbar ist, wo, von den durch Meisterhand verzierten Wänden den Berathenden entgegenleuchtend, die rühmlichsten, erhabensten Beispiele der vaterländischen Geschichte Ausdauer, Selbstvertrauen und weises Maaß lehren werden.“⁵⁸ Die Gegenwart eignet sich diesen Raum an, indem sie ihn mit ihrem öffentlichen Leben erfüllt. Damit erweist sie sich zugleich als legitimer Erbe dieser großen Vergangenheit. Selbstbewußtsein und Anspruch des Bürgertums im Vormärz, die hierin zum Ausdruck kommen, zeigen sich auch in dem Vorschlag des Autors für eine Modifikation des Freskenprogrammes, für das bei der mit baugeschichtlichen Argumenten geforderten Durchfensterung beider Langseiten nur die Schmalseiten in Betracht kommen können. „Wenn aber ein unbestreitbares Recht den an dem Ostende des Saales (dem althergebrachten Ort des Kaiserthrones, F. B.) sich ausbreitenden Raum mit Bezug auf die Erinnerungen des Kaiserreiches und die unserem Königthume zu gebende Ehre hergerichtet und ausgeschmückt wissen will: so darf, der zweitheiligen Bestimmung gemäß, die das Gebäude erfüllen soll, für das der westlichen Wand zuzueignende Gemälde die Verherrlichung des städtischen Ruhmes der künstlerischen Erfindung zur Aufgabe gestellt werden. Dieser beruht nicht allein auf den Ehren und Auszeichnungen, welche das Andenken an den Stifter des Deutschen Reiches für Aachen begründete, sondern auch auf der aufopfernden Theilnahme der Stadt an den allgemeinen Schicksalen des Vaterlandes, auf der festen Gesinnung und der Thatkraft, welche mit Heldenmuth die dem Reiche geschworene Treue verfocht, und mit beharrlicher Ausdauer die Selbständigkeit der bürgerlichen Verfassung errang, deren schönstes Ergebniß und sprechendstes Symbol das Rathaus selbst ist.“⁵⁹

Monarch und Bürgertum sollten sich in diesem Programm wie gleichberechtigt gegenüberstehen. Schon in einem Zeitungsartikel vom März 1841 war die Forderung nach Wiederherstellung des Saales in seiner alten Größe

begründet worden mit der „Hoffnung auf eine neue, wahrhaft Deutsche Städteordnung, der zufolge jeder wirkliche Bürger an den wichtigeren Stadtangelegenheiten und namentlich Wahlen stimmfähigen Antheil zu nehmen, berechtigt werden soll“⁶⁰. Vergangenheitsstolz und Zukunftsorientiertheit waren für die bürgerliche Opposition im Umgang mit historischen Denkmälern durchaus vereinbar. Sie wehrte sich jedoch energisch gegen den Versuch, das Rathaus zu einem Denkmal der Gegenwartskunst umformen zu lassen, das mit dem Blick auf die Vergangenheit eine Idee feiern sollte, die ihrer Überzeugung nach nicht mehr in die Gegenwart paßte. Noch ein weiterer politischer Aspekt ist hier zu bedenken. Die Hoffnung auf eine Erneuerung des Kaiserreiches war im Vormärz aufs Engste an das Haus Hohenzollern geknüpft. Ein Zyklus, der diese Hoffnung zum Ausdruck brachte, war indirekt eine Ergebnisadresse an den preußischen König, die, während der Zeit des rheinischen Kirchenkampfes für eine katholische Stadt konzipiert, erhebliches politisches Gewicht hatte. Auch gegen diese Tendenz richtete sich die bürgerliche Opposition.

Die Gründer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen hatten die Maxime aufgestellt, daß die Kunst nur dann wahrhaft blühen könne, wenn sie „mit dem öffentlichen Bedürfnisse, mit dem Volksleben befreundet bleibt“⁶¹. Im Grunde hätten sie sich an diesem Punkt der Auseinandersetzungen sagen müssen, daß das Aachener Projekt gescheitert sei. Die öffentlichen Interessen und Bedürfnisse wurden von oben ganz anders gesehen als von unten.

V

Die bürgerliche Opposition war immerhin stark genug, die Wiederherstellungspläne für das Rathaus jahrelang aufzuhalten. Mit massiver Unterstützung Berlins und dem persönlichen Einsatz des Königs, der in diesen Jahren Aachen wenigstens zweimal besuchte und sich über den Stand der Dinge unterrichten ließ, konnte sich jedoch der konservative Flügel im Stadtrat schließlich durchsetzen. Allerdings sollten für die Planung des Umbaus, die in den Händen des Aachener Stadtbaumeisters Ark lag, und für deren Genehmigung durch die verschiedenen Regierungsstellen noch Jahre ins Land gehen, ehe man im Frühjahr 1846 mit der Umgestaltung ganz im Sinne des fünf Jahre zuvor schon gefaßten Stadtratsbeschlusses beginnen konnte.⁶² Als dann im Zuge der Bauarbeiten der barocke Putz von den Wänden geschlagen wurde, entdeckte man in der Mauer Reste, die eindeutig belegten, daß die Südwand des Saales, die jetzt für die Fresken Rethels geschlossen werden sollte, ursprünglich genauso wie die Nordwand durchfenstert war. Damit war das, was die Opposition immer behauptet hatte und was von den Befürwortern des Freskenprojektes stets als bloße Vermutung zurückge-

wiesen worden war, eindeutig belegt. Es konnte nicht ausbleiben, daß sich die Opposition abermals mit einer Reihe von Zeitungsartikeln zu Wort meldete.⁶³ Wesentliche neue Argumente konnten jedoch nicht mehr vorgebracht werden, und der Stadtrat bekräftigte in seinen Sitzungen vom 21. Dezember 1847 und 4. Januar 1848 seinen Beschluß zur Neugestaltung des Saales.

Der Vertrag mit Rethel war im Juli 1846, also bald nach dem endgültigen Baubeschluß, abgeschlossen worden.⁶⁴ Natürlich stellte sich auch für ihn nach den Entscheidungen, die im Zuge der geschilderten Auseinandersetzungen gefallen waren, seine Aufgabe in mancher Hinsicht anders dar als seinerzeit beim Wettbewerb. Einige knappe Hinweise sollen abschließend dazu gegeben werden. Durch die Erweiterung des Raumes auf seine ursprüngliche Größe standen für den Zyklus neun Wandfelder statt sieben zur Verfügung. Rethel entwarf im Winter 1841/42 zwei zusätzliche Kompositionen, die im April 1842 in Aachen vorlagen und von Bürgermeister und Rat gebilligt wurden. Es sind die schon erwähnten Darstellungen ›Bau der Münsterkirche in Aachen‹ und ›Einzug in Pavia‹.⁶⁵ Die Frage der Anordnung der Bilderfolge stellte sich dadurch neu, daß der Zugang zum Kaisersaal nicht mehr über die kleine Wendeltreppe an der westlichen Schmalseite erfolgen sollte, sondern über das neue Treppenhaus an der Mitte der Südseite. Ursprünglich hatte Rethel den Zyklus von West nach Ost führen wollen, so daß er mit dem ›Sturz der Irmensäule‹ begonnen und beim ›Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen‹ geendet hätte. Dieses letzte Bild sollte die relativ kleine Fläche über den Fenstern an der nordöstlichen Ecke des Palastes neben dem Kapellenerker einnehmen. Angesichts der neuen baulichen Situation entschloß er sich, die Folge umzukehren, so daß sich für die Bilder eine Abfolge von links nach rechts ergab, also diejenige Leserichtung, die bei Bilderzyklen meistens eingehalten wird. Da aber Rethel die Komposition der ›Gruft Karls des Großen‹ speziell auf das beengte Wandfeld zugeschnitten hatte und sie mit Recht für ausgefeilt hielt, wollte er ihren Platz nicht mehr verändern, so daß die als Schlußbild geplante Komposition zum Titelbild des Zyklus erhoben wurde. Die erläuterte Bedeutung dieses Bildes als Veranschaulichung der unverlierbaren Idee des deutschen Kaisertumes wurde damit nachdrücklich unterstrichen. Daß es bei dem von Anfang an für dieses Bild vorgesehenen Wandfeld blieb, lag sicher auch darin begründet, daß es sich an der Stelle befindet, an der der Tradition nach der Königsthron zu stehen pflegte, und daß es sich unmittelbar neben der kleinen Kapelle befand, die Friedrich Wilhelm IV. auf eigene Kosten wiederherstellen lassen wollte: sein Beitrag zu dem patriotischen Unternehmen, mit dem er abermals die enge Verbindung von Thron und Altar betonte.

Offen blieb zunächst die Frage, was mit der Darstellung des ›Konzils zu Frankfurt‹ werden sollte. Bürgermeister Emundts hatte sich schon 1842

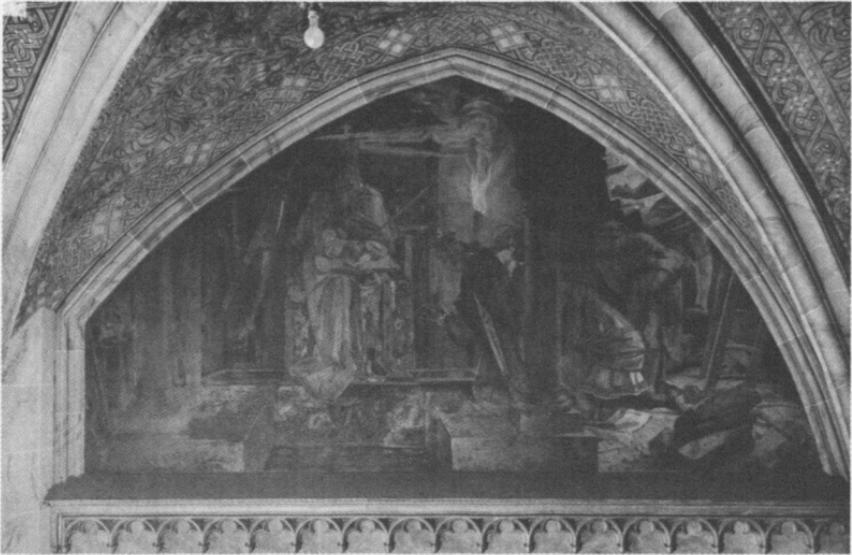


Abb. 9: A. Rethel, Otto III. in der Gruft Karls des Großen, Fresko. Aachen, Rathaus.

überlegt, daß die Komposition leicht umzuwandeln wäre in eine Darstellung einer Reichsversammlung zu Aachen, wie sie nach Aussage der Quellen etwa im Jahre 797 stattfand.⁶⁶ Eigentlich hätte das Problem mit dem Gutachten des Berliner Hofarchitekten Stüler, der auf Anordnung Friedrich Wilhelms hinzugezogen worden war, als erledigt angesehen werden können. Stüler nämlich schlug vor, das mittlere Joch der Südwand in seiner ganzen Weite zu öffnen, um den Treppenzugang möglichst prächtig zu gestalten. Damit mußte ein für den Zyklus vorgesehenes Feld entfallen, so daß man die ›Synode von Frankfurt‹ übergehen konnte. Emundts aber vermochte im Stadtrat seine Ansicht durchzusetzen, daß auf den ›Bau der Münsterkirche‹ verzichtet werden solle, als derjenigen Komposition, „die immer als die am wenigsten ansprechende hier betrachtet worden sei“⁶⁷. Rethel, der sich zu dieser Zeit in Italien aufhielt, wurde über seinen Freund Springsfeld aufgefordert, die Darstellung der ›Reichsversammlung in Aachen‹ nachzuliefern. Rethel schuf die neue Zeichnung Anfang 1845 in Rom.⁶⁸ Die Anregungen von Emundts waren dabei für ihn nur ein Ausgangspunkt. In einem Brief Springsfelds vom 2. April 1842 heißt es: „Dem Wunsche des verehrlichen Stadtrathes entsprechend hat Herr Rethel zum Gegenstand derselben eine im Monat October A° 796 in Aachen gehaltene Reichsversammlung gewählt, auf welcher Karl der Große die Angelegenheiten und Gesetze des Reiches in Beratung zog und zugleich auch, umgeben von den Großen



Abb. 10: A. Rethel, *Karl der Große in der Reichsversammlung zu Aachen*, Bleistiftzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett.

seines Reiches eine aus Persien zurückkehrende Gesandtschaft empfing. Das Ganze ist in allen Einzelheiten durchaus historisch begründet und aus der Chronik des Klosters Moissac (den *Monumentis Germaniae* von Pertz) entnommen.⁶⁹ Der im Brief erweckte Anschein historischer Genauigkeit trägt.⁷⁰ Rethel schildert kein bestimmtes in den Quellen berichtetes Ereignis, sondern faßt verschiedene zusammen: die Reichsversammlungen und die Berichte von den Gesandtschaften, die Harun al Raschid zu Karl geschickt haben soll, wobei er wohl insbesondere jene im Auge hatte, die 802 eintraf und einen Elephanten mitbrachte, von dem in mehreren Quellen die Rede ist. Auch die Genese der Komposition relativiert den Anspruch historischer Genauigkeit, denn die neue Zeichnung ist, wie es Emunds ja auch gewünscht hatte, unverkennbar eine Überarbeitung des ›Konzils von Frankfurt‹. Die Bildformeln, mit denen der Künstler arbeitet, sind eben austauschbar und nicht an ein ganz bestimmtes Ereignis gebunden. Auch hier dominiert wieder die Idee.

Dieses Urteil gilt auch für die Ausführung, mit der Rethel im Frühsommer 1847 endlich beginnen konnte. Zwar hat er besonders in dem ersten Bild,

der ›Gruft Karls des Großen‹, historische Details hinzugefügt, wie den Proserpina-Sarkophag des Aachener Domschatzes, in dem der Kaiser der Überlieferung nach bestattet worden sein soll. In der Malerei jedoch hat er realistische Detailtreue nicht angestrebt. In der Behandlung des Freskos orientierte er sich an der nazarenischen Auffassung, mit der er durch Philipp Veit in Frankfurt vertraut gemacht worden war und die in einer zeitgenössischen Kritik von Veits Fresko ›Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum‹ im Städelschen Kunstinstitut knapp referiert wird: „Diese Art der Malerei bietet dem Künstler mehr als jede andere ein ausgedehntes Feld zur Darstellung seiner Ideen. Da das Material der Freskomalerei nur einen geringen Grad der Vollendung in der Ausführung zuläßt, so wird der Künstler hauptsächlich darauf angewiesen, die Größe des Gedankens, Poesie, Charakter und Ausdruck in seinen Kompositionen vorwalten zu lassen; hingegen müssen die Schönheiten einer vollendeten Ausführung, wie sie in der Ölmalerei verlangt werden, in Freskobilddern als untergeordneter Teil betrachtet werden.“⁷¹ Die Genre-Malerei konnte sich um Objektivität der Naturwiedergabe und um den Reiz der Farben bemühen. Der hohe Stil der Historienmalerei durfte nach Ansicht der Nazarener auf keinen Fall mit seiner Machart und seinem Kolorit vom wesentlichen Gehalt des Bildes ablenken. Auch wenn Rethel mit Einzelheiten seiner Bilder Zugeständnisse an die zum Realismus und Historismus tendierenden Kunsterwartungen seiner Zeit machte, blieb er im Grundsätzlichen der Ausführung der durch die Nazarener vorgegebenen Linie treu und unterstrich so den schon in seinen Entwürfen so deutlich herausgestellten ideellen Gehalt.

Leider war es Rethel nicht vergönnt, den ganzen Zyklus in Fresko auszuführen. Nachdem er vier der Bilder, die ›Gruft Karls des Großen‹, den ›Sturz der Irmensäule‹, die ›Schlacht bei Cordova‹, und den ›Einzug in Pavia‹ 1851 vollendet hatte, zeigten sich erste Symptome einer Geisteskrankheit. Eine Reise nach Italien brachte nicht die erhoffte Besserung. Rethel versank in unheilbare geistige Umnachtung. Sein ehemaliger Mitarbeiter Joseph Kehren erhielt den Auftrag, die andere Hälfte des Zyklus auszuführen. Er folgte dabei dem Wunsch des Publikums nach größerem Detailrealismus der Malerei und hatte damit so großen Erfolg, daß man zeitweilig sogar daran dachte, ihn auch die bereits von Rethel ausgeführten Fresken noch einmal überarbeiten zu lassen. Bald aber wurde man sich der Diskrepanz bewußt, die zwischen Kehrens Stil und Rethels Kompositionen bestand. Die Genauigkeit der Wiedergabe des Stofflichen mußte den Betrachter dahin drängen, alles was er im Bilde sah, für Wirklichkeitswiedergabe zu nehmen. Doch diese Wirklichkeit stand der des zeitgenössischen historischen Schauspiels näher als der geschichtlichen Wirklichkeit, wie sie sich jeder einzelne beim Lesen von Quellen und Geschichtsbüchern zurechtlegen konnte. Das immer höher entwickelte historische Bewußtsein war

immer weniger durch bildliche Darstellungen zufriedenzustellen, die, auch wenn sie sich noch so sehr um historische Treue bemühten, im Stil ihre Entstehungszeit nie verleugnen konnten. Die Reaktion ist an den Illustrationen der Geschichtsbücher abzulesen. Im letzten Drittel des Jahrhunderts lösen Abbildungen historischer Monumente die bis dahin übliche Wiedergabe von Bildern zeitgenössischer Künstler ab. Das Denkmal selbst sollte sprechen. Die Gruppe Aachener Bürger, die gegen die Neugestaltung des Rathauses opponierte und für eine getreue Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes eintrat, konnte sich im nachhinein bestätigt sehen. Daß sich jedoch jene durchsetzten, die dem mittelalterlichen Bau den Stempel ihrer Zeit aufprägen wollten, lag nicht an speziellen lokalen Konstellationen, sondern entsprach der Regel. Geschichte wurde damals in der Kunst und Literatur allenthalben dienstbar gemacht, um aktuelle politische Anliegen zu artikulieren. Die Rezeptionsgeschichte hat diese Tendenz bestätigt. Die Nachwelt hat die Fresken Rethels nicht so sehr betrachtet, um etwas über Karl den Großen zu erfahren, sondern um das Werk eines herausragenden Künstlers kennenzulernen und die darin Gestalt gewordenen Leitideen seiner Zeit.

F. Büttner: Die Karlsfresken Alfred Rethels

¹ MAX SCHASLER, *Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, Leipzig-Prag 1886, Bd. 2, S. 119 ff.

² JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen* (1805), hrsg. von H. HOLTZHAUSER, Leipzig 1969, S. 115 u. ö.

³ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Nachtrag italienischer Gemälde*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 4, München-Paderborn 1959, S. 72.

⁴ WILHELM VON HUMBOLDT, *Werke*, hrsg. von ALBERT LEITZMANN, Bd. 5, Berlin 1906, S. 54. Auch ERNST FÖRSTER, *Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie in der bildenden Kunst*, in: *Kunstblatt* 1830, Nr. 68, S. 269 ff. versteht den Begriff noch im herkömmlichen Sinne.

⁵ JAKOB BURCKHARDT, *Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbste 1842*, in: *Kunstblatt* 1843, Nr. 4, S. 15.

⁶ REINHART KOSELLECK, *Artikel: Geschichte, Historie*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. von O. BRUNNER-W. CONZE-R. KOSELLECK, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 647 ff.

⁷ DAZU REINHART KOSELLECK, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: *DERS.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 38 ff.

⁸ JOHANN GEORG SULZER, *Artikel: Künste, Schöne Künste*, in: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. III, Leipzig, S. 100 ff. Vgl. JOHANNES DOBAL, *Die bildenden Künste in J. G. Sulzers Ästhetik*, Winterthur 1978, S. 17 ff.

⁹ Vgl. JAMES A. LEITH, *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799*, Toronto 1965, S. 10 ff., 57 ff.

¹⁰ JEAN LOCQUIN, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785: étude sur l'évolution des idées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France*, Paris 1912, S. 48 ff.

¹¹ FRANK BÜTTNER, *Wilhelm Tischbeins »Konradin von Schwaben«*, in: *Kunstsplitter. Beiträge zur nordeuropäischen Kunstgeschichte. Festschrift für Wolfgang J. Müller zum 70. Geburtstag*, Husum 1984, S. 100 ff.; FRANK BÜTTNER, *Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 42 (1988), S. 33 ff.

¹² CARL LUDWIG FERNOW, *Römische Studien*, Zürich 1808, Bd. III, S. 78; zitiert nach HERBERT VON EINEM, *Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*, Berlin 1935, S. 46. Bemerkenswert ist, daß sich in diesem Zitat der Wandel

des Begriffes der Historienmalerei schon abzeichnet. Fernows Vorschlag, den traditionellen Begriff der Historie durch den Begriff der „dramatischen Malerei“ zu ersetzen, konnte sich nicht durchsetzen.

¹³ Zu diesen Bedenken vgl. z. B. HEINRICH MEYER, Über die Gegenstände der bildenden Kunst, in: Propyläen, hrsg. von J. W. GOETHE, Bd. 1, 1. Stück, 1798, S. 20 ff.

¹⁴ Dazu KOSELLECK (wie Anm. 7).

¹⁵ Vgl. BÜTTNER (wie Anm. 11).

¹⁶ Vgl. FRANK BÜTTNER, Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, Bd. I, S. 94 f.

¹⁷ Vgl. INGRID JENDERKO-SICHELSCHMIDT, Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3: Malerei, hrsg. von EDUARD TRIER–WILLY WEYRES, Düsseldorf 1979, S. 154 f.

¹⁸ Vgl. FRANK BÜTTNER, Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in: Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium, hrsg. von PETER WAPNEWSKI (Germanistische Symposien 6), Stuttgart 1986, S. 407 ff.

¹⁹ WALTHER HUBATSCH, Der Freiherr vom Stein und die Historienmalerei seiner Zeit, in: DERS., Stein-Studien (Studien zur Geschichte Preußens 25), Köln–Berlin 1975, S. 177 ff.

²⁰ DIETER GRAF, Die Fresken von Schloß Heltorf, in: Die Düsseldorfer Malerschule, Katalog der Ausstellung Düsseldorf–Darmstadt 1979, hrsg. von WEND VON KALNEIN, Mainz 1979, S. 112 ff.

²¹ JOHANN DAVID PASSAVANT, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg–Speyer 1820, S. 80 f.

²² Kopien dieser Entwürfe befinden sich in Berlin im Schinkel-Pavillon, vgl. HELMUT BÖRSCH-SUPAN, Der Schinkel-Pavillon im Schloßpark zu Charlottenburg, Berlin 1970, S. 38 f. Eine eingehende Behandlung dieser Entwürfe bietet HARTMUT BOOCKMANN, Die Entwürfe von Karl Wilhelm Kolbe und Karl Wilhelm Wach für die Glasmalereien des Marienburger Sommerremters, Beiträge zu einer Ikonographie des Deutschen Ordens, in: UDO ARNOLD (Hrsg.), Preußen und Berlin, Beziehungen zwischen Provinz und Hauptstadt (Schriftenreihe Nordost-Archiv 22), Lüneburg 1982.

²³ MONIKA WAGNER, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte), Tübingen 1989, S. 64 ff.; FRANK BÜTTNER, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Historienmalerei in Europa, hrsg. von EKKEHARD MAI, Mainz 1990, S. 77 ff.

²⁴ Vgl. THOMAS NIPPERDEY, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift 206 (1968), S. 529 ff.

²⁵ Vgl. Andeutungen über den Zweck des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, in: Kunstblatt 1829, Nr. 34, S. 133 f.: „Ihre höchste Bedeutung und edelste Wirkung kann aber die Kunst am unmittelbarsten und sichersten nur durch öffentliche Denkmale gewinnen. Sie sind Jedem ohne Mittel zugänglich, das Volk sam-

melt sich um sie, mit solchen Werken knüpft es die genaueste Bekanntschaft an, sie werden zu einem geistigen Bande, wodurch sich die Nation in sich selbst verknüpft sieht. Volksdenkmale sind Volksheiligthümer, die Nation tröstet, ermutigt, entzückt sich an ihnen.“ Abdruck des Statutes des Kunstvereins in: Kunstblatt 1829, Nr. 35, S. 137.

²⁶ Stadtarchiv Aachen (= SAA), Oberbürgermeister-Amt (= OBA), Caps. 78, Nr. 17 a, fol. 26: Brief Schwengers an Emunds vom 7. 2. 1839; vgl. JOSEF PONTEN, Briefe und Akten zur Geschichte der Aachener Fresken Alfred Rethels, in: Kunst und Künstler 11 (1913), S. 611.

²⁷ Die Fresken des ersten Saales, der Rudolf von Habsburg gewidmet ist, vollendete Julius Schnorr von Carolsfeld 1839, diejenigen im Saal Karls des Großen wurden im wesentlichen 1843 vollendet; vgl. JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, Künstlerische Wege und Ziele, Leipzig 1909, S. 57 ff.

²⁸ Abgedruckt bei PONTEN (wie Anm. 26), S. 612; zur Geschichte der Karlsfresken vgl. vor allem KURT ZOEGE VON MANTEUFFEL, Zur Geschichte der Karlsfresken Alfred Rethels im Aachener Rathaus, in: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 61 (1940), S. 64 ff. und DITLEF HOFFMANN, Die Karlsfresken Alfred Rethels, Diss. Freiburg 1968.

²⁹ Zur damaligen Einschätzung Rethels vgl. HERMANN PÜTTMANN, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829, Leipzig 1839, S. 136 f.

³⁰ Die Reaktion in Düsseldorf schildert sehr schön ein Brief des Malers Steinbrück an Rethel vom 6. Juli 1840, abgedruckt bei: JOSEF PONTEN, Alfred Rethels Briefe, Berlin 1912, S. 50.

³¹ Die sieben Zeichnungen befinden sich im Kupferstichkabinett Dresden. Abgesehen von dem Blatt ›Gruf Karls des Großen‹, das als Tuschzeichnung ausgeführt ist, sind es Bleistiftzeichnungen im Format von durchschnittlich 48 × 64 cm.

³² Abgedruckt bei JOSEF PONTEN, Alfred Rethel. Des Meisters Werke, Stuttgart–Leipzig 1911, S. 184 ff.

³³ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL (wie Anm. 28), S. 73.

³⁴ FRIEDRICH SCHLEGEL, Sämtliche Werke, Wien 1846, Bd. 9, S. 44 ff.; zit. bei HERBERT V. EINEM, Die Tragödie der Karlsfresken Alfred Rethels, in: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 148, Köln–Opladen 1968, S. 23.

³⁵ In der Archäologie wird dieses Motiv nach seiner ersten exemplarischen Verwirklichung in einem attischen Grabrelief „Dexileos-Motiv“ genannt; vgl. WOLFGANG HENZE, Studien zur Darstellung der Schlacht und des Kampfes in den Bildkünsten des Quattro- und Cinquecento in Italien, Diss. München 1970, S. 217 ff.

³⁶ KARL FRANZ MEYER, Aachensche Geschichten, Mülheim 1781, S. 108 und 126; vgl. HOFFMANN (wie Anm. 28), S. 60. Hoffmann (S. 66 ff.) weist darauf hin, daß dieses Thema gleichzeitig mit Rethels Entwurf in EDUARD DULLER, Geschichte des Deutschen Volkes, Leipzig 1840, S. 13 in einem Holzstich nach einer Zeichnung von Ludwig Richter dargestellt wurde. Da Rethel selbst Illustrationen für dieses Buch lieferte, ist es möglich, daß er zumindest von der Themenwahl wußte.

³⁷ PONTEN (wie Anm. 32), S. 187.

³⁸ Vgl. HOFFMANN (wie Anm. 28), S. 80 ff.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ ZOEBE VON MANTEUFFEL (wie Anm. 28), S. 76f. Vgl. PONTEN, Briefe (wie Anm. 30), S. 53f.

⁴¹ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 17, Brief von Emunds an Schwenger, 25. 11. 1840.

⁴² KARL V. ROTTECK, Allgemeine Geschichte, Bd. 5, Freiburg ⁸1834, S. 43.

⁴³ HEINRICH LUDEN, Geschichte des teutschen Volkes, Bd. 4, Gotha 1828, S. 422.

⁴⁴ In dem nach diesem Entwurf von Joseph Kehren 1860/62 ausgeführten Fresko wird gerade dieses Motiv, das ein Gegengewicht zur Kaiserkrönung durch den Papst bilden soll, eliminiert. Hier weist Karl der Große auf den auf dem Altar stehenden Kreuzifixus, so daß abermals die über dem weltlichen Regiment stehende Macht der Kirche betont wird.

⁴⁵ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 27.

⁴⁶ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 33r.; der Brief auch bei PONTEN, Briefe (wie Anm. 30), S. 56ff.

⁴⁷ Zitiert wird dort Libri Carolini II, cap. 21: *Solus igitur deus colendus, solus adorandus, solus glorificandus est, de quo per Prophetam dicitur: exaltatum es nomen eius solius*. In seinem Brief schlägt Rethel vor, es durch ein Zitat aus Libri Carolini III, cap. 16 zu ersetzen: *In basilicis Sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum habere permittemus*.

⁴⁸ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 276r, Schreiben vom 21. 10. 1846.

⁴⁹ ARNO BORST, Das Karlsbild in der Geschichtswissenschaft vom Humanismus bis heute, in: Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben, Bd. IV: Das Nachleben, Düsseldorf 1967, S. 369.

⁵⁰ Stadt-Aachener Zeitung (= SAZ), Nr. 40 vom 9. 2. 1841.

⁵¹ SAZ, Nr. 55 vom 24. 2. 1841.

⁵² SAZ, Nr. 57 vom 26. 2. 1841.

⁵³ Ein Wort für die Wiederherstellung des Krönungs-Saales, in: SAZ, Nr. 61/62 vom 2./3. 3. 1841.

⁵⁴ RUDOLF DÜNNWALD, Aachener Architektur im 19. Jahrhundert. Friedrich Ark. Stadtbaumeister 1839–1876 (Aachener Beiträge für Baugeschichte und Heimatkunst 6), Aachen 1974, S. 23 ff.

⁵⁵ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 111r. Ähnlich argumentierte eine von über siebenzig Bürgern unterzeichnete Eingabe an den Stadtrat vom 17. 11. 1842: SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 106f.

⁵⁶ C. P. BOCK, Das Rathaus zu Aachen. Schutzschrift für die unverletzte Erhaltung des Deutschen Krönungssaales, Aachen 1843, S. 4f.

⁵⁷ Ebd. S. 6f. (Hervorhebung vom Verf.)

⁵⁸ Ebd. S. 175f.

⁵⁹ Ebd. S. 180.

⁶⁰ SAZ, Nr. 62 vom 3. 3. 1841.

⁶¹ Andeutungen über den Zweck des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, in: Kunstblatt 1829, Nr. 34, S. 133.

⁶² Zur Baugeschichte vgl. DÜNNWALD (wie Anm. 54), S. 27 ff.

⁶³ Die wichtigsten: Die Erneuerung des Rathhaus-Saales in Aachen, Beilage zur SAZ, Nr. 103 vom 13. 4. 1847; über die Restauration des Kaisersaales zu Aachen, in: Beilage zur SAZ, Nr. 143 und 144 vom 23. 5. 1847 (mit Gutachten des Architekten

Chr. Schmidt aus Trier); und schließlich: Die historische Restauration des Kaisersaales und ihre Gegner, eine Folge von vier Artikeln in: SAZ, Nr. 346 vom 12. 12., Nr. 350 vom 16. 12., Nr. 352 vom 18. 12. und Nr. 355 vom 21. 12. 1847. Vgl. dazu HOFFMANN (wie Anm. 28), S. 236.

⁶⁴ Die am 11. resp. 14. 7. 1846 unterzeichneten Verträge in: SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 279ff.

⁶⁵ Auch diese beiden Entwürfe, Bleistiftzeichnungen im Format 48 × 65 cm, befinden sich im Kupferstichkabinett Dresden.

⁶⁶ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 83f.: „Karl der Gesetzgeber mit den Würdenträgern seines Reiches und der Kirche seine Constitutiones Imperiales beratend, würde ein herrliches Motiv zu einem der Frescobilder für den Rathhaussaal liefern. Die von Herrn Rethel für das Concil zu Frankfurt entworfene Zeichnung, welche als solche den Beifall aller Kunstkenner gefunden hat, aber aus anderen Gründen nicht wohl zur Ausführung gelangen kann, könnte für das obige Motiv mit wenigen Abänderungen beibehalten, und auf diese Weise der Wunsch der Kenner mit den Anforderungen des Stadtrathes vereinigt werden.“

⁶⁷ Brief von Emunds an den Kunstverein vom 9. 11. 1844: SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 229r.

⁶⁸ Bleistiftzeichnung, 48 × 64 cm, im Kupferstichkabinett Dresden.

⁶⁹ SAA, OBA 78, Nr. 17a, fol. 242r.

⁷⁰ Vgl. die kritische Untersuchung der möglichen Quellen bei HOFFMANN (wie Anm. 28), S. 219.

⁷¹ J. FELSING, Über die Freskomalereien von Philipp Veit in dem Städtelschen Kunstinstitute, in: Kunstblatt 1838, Nr. 24 (22. 3. 1838), S. 93.