



„Auch ein Totentanz“ von Alfred Rethel, 1848



„Noch ein Totentanz“ von einem unbekanntem Künstler, 1849

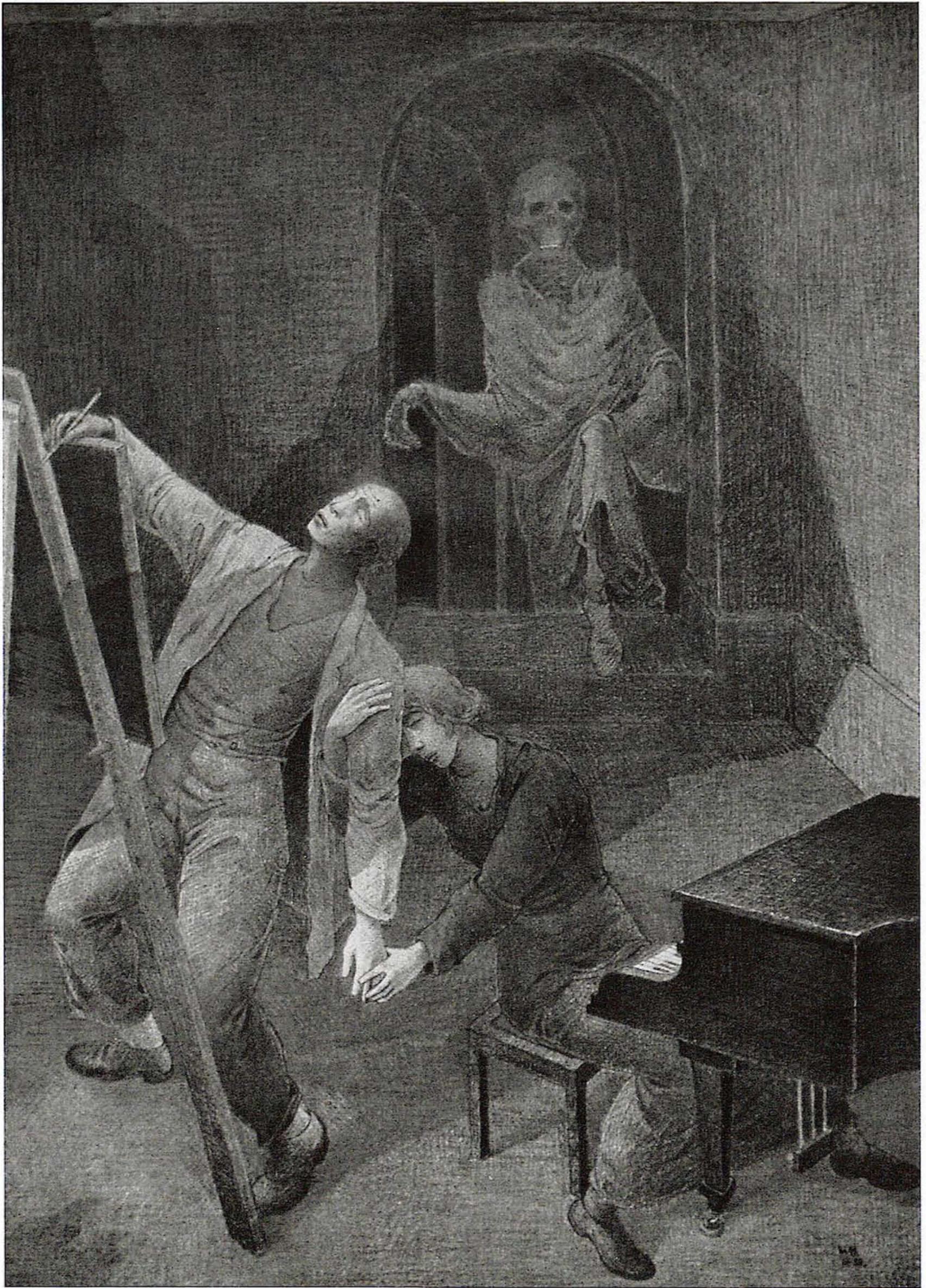
Von Alfred Rethel zu Werner Heuser. Um einen Totentanz. Von Paul Clemen

Das Jahr 1940 hat dem Rheinland eine Gedächtnisfeier besonderer Art für einen seiner größten Söhne aus dem vergangenen Jahrhundert gebracht. Im Juli 1840 siegte bei dem Wettbewerb um die Ausmalung des Kaisersaales im Aachener Rathaus der junge, erst 24-jährige Alfred Rethel. Es war das erste Sichtbarwerden des Wunders seiner frühen Erfindungen und geformten Visionen auf dem Wege zu einer wahrhaft monumentalen Wandmalerei, dessen hundertjährige Wiederkehr die Stadt Aachen, zugleich seine Geburtsstadt, die dies sein größtes Werk birgt, und die Stadt Düsseldorf, an deren Akademie der Künstler seine ganze Jugendausbildung gefunden hatte, von der jener Wettbewerb ausgegangen war, festlich begangen haben. Mit den in ihrem gewaltigen Können respektvoll bewunderten Fresken aus dem Leben Karls des Großen ist eine andere Schöpfung Alfred Rethels in diesem Jahr des Krieges uns erschütternd zeitnahe gerückt, hat sie mit einer dämonischen Urgewalt die gehaltene Stimme jenes heroischen Karlsdramas über-tönt, der Zyklus von sechs großen Holzschnitten mit den begleitenden Versen von Robert Reinick, den uns der Künstler in der ersten Ausgabe mit dem Titel „Auch ein Totentanz“ geschenkt hat. Losgelöst von dem Zeitgeschehen, dem unmittelbaren Eindruck der zerbrochenen Revolution von 1848, ist es ein ewiges Hohelied des Todes, das hier gedichtet ist. Das zweite Bild nach der Introduction, der Ritt des Todes zur Stadt, und das letzte, der Triumph des Siegers Tod, bilden zusammen mit den beiden nicht zu dem Zyklus gehörigen, aber gedanklich sich anschließenden späteren Blättern, dem „Tod als Würger“ und dem „Tod als Freund“, den Höhepunkt von Rethels Kunst, sie sind die ergreifendsten Blätter aus seinem ganzen Werk, bekannter als irgendeine seiner Kompositionen aus der Nibelungensage, dem Hannibalszug, den Bildern aus dem Neuen Testament, der Weltgeschichte, dem Rheinischen Sagenkreis, und die vier Blätter stellen wohl auch, gerade in der vereinfachten Sprache des Holzschnitts mit den einprägsamen knappen Ge-

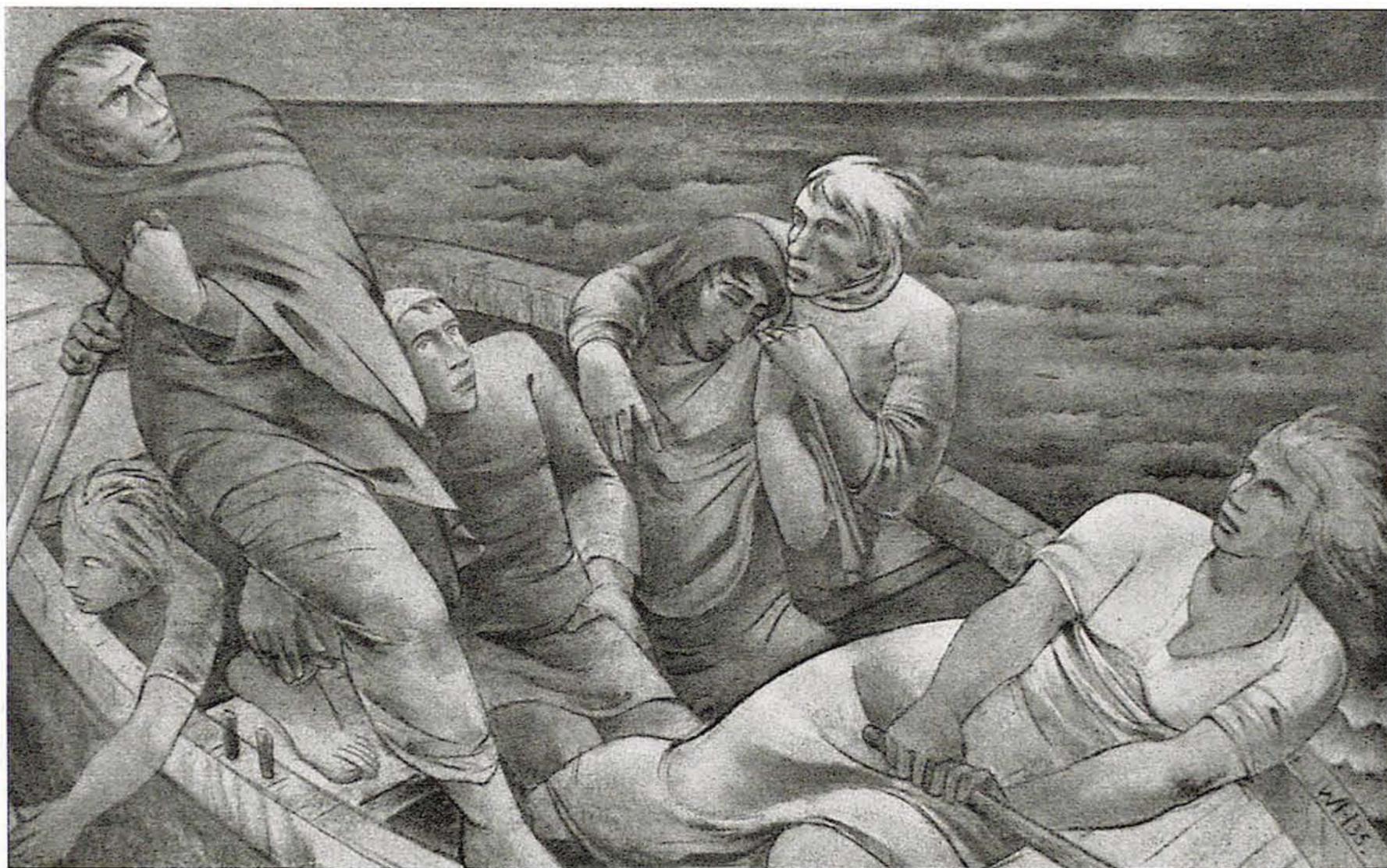
bärden, die am stärksten zu uns sprechenden Bekenntnisse der deutschen Seele in der Welt des Bildes aus der Mitte des 19. Jahrhunderts dar. Seltsam genug, daß dieser Zyklus unmittelbar eine Nachfolge fand, „Noch ein Totentanz“, sechs Blatt von gleicher Größe mit erläuternden Versen. Lithographien, äußerlich den Rethelschen Blättern ähnlich, von einem unbekanntem Künstler, nur mit der Bezeichnung: ausgeführt in der Kunstanstalt der Verlagshandlung Emil Roller in München, 1849 in zwei verschiedenen Ausgaben erschienen, heute eine sehr große Seltenheit — ein bewußtes Gegenstück aus einer anderen politischen Auffassung, ein demokratischer Protest gegen die Militärdiktatur, die rote Monarchie. Man empfindet den verwandten Rhythmus, und das fünfte Blatt „Auf Trümmern thront der Sensenmann“ ist ein gewolltes Gegenstück zu Rethels Schlußkomposition. Totentanz? Der zuerst von Rethel gewählte Titel „Auch ein Totentanz“ besagt, daß sich sein Bilderkreis, wenn auch nur mit einem „auch“ an das alte seit dem 14. Jahrhundert bekannte Thema des Tanzes anschließt, den alle Stände vom Papst und Kaiser bis zum Bettler mit dem Tod aufführen müssen. Die fortlaufende Kette ist bald gesprengt, die Szenen werden dramatisch zugespitzt; in einzelne Paare zerlegt zieht der Mythos Triumph des Todes, nicht mehr der geschlossene Kettenreigen, an uns vorüber. Das 15. Jahrhundert und das beginnende 16. Jahrhundert sind voll von immer neuen Kompositionen. Frühzeitig hat der primitive Holzschnitt sich des Themas bemächtigt. In Einzelblättern — wie in den beiden letzten Rethelschen Kompositionen — wird das Thema aufgenommen von Dürer, Baldung, Beham, Urs Graf, Burgkmair, in Hans Holbeins d. J. Totentanz findet es endlich die klassische Ausprägung, ein unvergleichliches Meisterwerk, eine Verschwendung grandioser Bildideen an das bescheidenste Format. Etwas von den Vorstellungen des Todestriumphes ist auch auf weiten Umwegen in die Kunst des 19. Jahrhunderts eingegangen. Das Jahrzehnt vor der Jahrhun-



Aus dem Totentanz von Werner Heuser. Der Tod, den Weg in das ewige Lichtweisend



Aus dem Totentanz von Werner Heuser. Der Tod des Künstlers



Werner Heuser. Die Schiffbrüchigen

dertmitte hatte gerade eine erste Blüte der Totentanzliteratur in vielfältigen Bucherscheinungen und Bildveröffentlichungen gebracht. Eine Literatur mit unendlich vielen Nummern, die schon wieder ihre eigene Bibliographie verlangt, hat sich mit der bildlichen wie der literarischen Überlieferung und dem schöpferischen formzeugenden Verlauf einer Kunstidee beschäftigt, und heute lebt der Begriff des Totentanzes in der zeitgenössischen Dichtung wie in der malerischen Sprache in vielfältigen Variationen weiter.

In Einzelbättern — wie bei den großen deutschen Meistern vom Anfang des 16. Jahrhunderts — hat das Thema Triumph des Todes seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine mannigfache Weiterbildung gefunden, in Boecklins Selbstporträt mit dem Tod, in Klingers Zyklus „eine Liebe“, in Fritz Boehles „Tod und Pflüger“, in den in weite Landschaften gesetzten Bildern von Hans Meyer. In ganzen Zyklen ist vielleicht stärker eine bewußte oder unbewußte Nachfolge von Rethel erkennbar, am lebendigsten in den zwölf Blättern von Franz von Pocci von 1862, in der „Arbeit des Todes“ von Ferdinand Barth, am bekanntesten aus dieser ganzen Welt ist vielleicht der „moderne Totentanz“ von Josef Sattler von 1894 in 16 Bildern — unvergeßlich das Blatt des auf Stelzen über die ausgebreiteten Folianten hinwegstürmenden und Wurmstiche zurücklassenden Todes. Und es war charakteristisch, daß alle drei Künstler wieder die Wirkung des kraftvollen Holzschnittes der Dürerzeit suchten.

Und nun möge am Schluß dieser langen Reihe das Hohelied auf den Tod eines rheinischen Künstlers stehen wie ein Gegenstück und eine Fortsetzung der Rethelschen Todesgedanken, in dem etwas von der dämonischen Kraft und der herben Strenge Rethels wieder aufgelebt ist, der Totentanz von Werner Heuser, der im vorvergangenen Frühjahr auf der Ausstellung deutscher Kunst in Amsterdam berechtigtes Aufsehen erregte. Eine Folge von neun großen Tafeln in einem zeichnerischen Stil mit karger Anwendung der Farbe, dadurch die Impression von vorüberziehenden Erscheinungen stärker festhaltend, zeitlos gegenüber den zeitgebundenen Kompositionen des großen Aacheners. Mit einer aus den Schatten auftauchenden Vision des Todes als Introitus beginnt der Reigen, es folgen zwei Bilder mit aufgeregten Szenen, ein schauriges Maskenfest, in dessen Hintergrund zur Musik des die Mandoline spielenden Todes eine Justitia mit verbundenen Augen sich ersticht, wie ein Nachklang zu Rethels „Tod als Würger“ von 1852, und ein wüstes Trinkgelage, an dessen Tisch der Tod im Gehrock den Todestrunk kredenzt; dann das Bild des predigenden Verführers, dem die ihn umgebende Schar erregt, zweifelnd, sehnsüchtig sich zuwendet, und die Szene der Schlittschuhläufer, in deren Mitte der Tod als grinsender Kavalier eine junge Sportlerin am Arm packt. Weiter drei Bilder, die nun schon in einer Art Verklärung das Versinken in das Nichts zeigen — der Zug der Todgeweihten, die in dichtgedrängter Schar dem Hintergrund zueilen, die äußer-

sten sich schon im Nebel verlierend, während vorn der kniende Tod in langem Mantel einen zusammenbrechenden Jüngling in die Arme nimmt. Eine der schönsten Visionen dann: der Tod des Künstlers, der vor seiner Staffelei wie vom Blitz getroffen zusammenbricht, von der neben ihm am Flügel sitzenden niedersinkenden Gattin liebevoll umfaßt, während durch die Tür im Hintergrund feierlich wie ein Gespenst der Tod eintritt — ein Stück in die Ferne schauender Selbstbiographie. Zuletzt der Tod in langem das Gerippe verhüllendem Mantel, der einen alten Mann über Klippen und Eisschollen an das unendliche Meer geführt hat, ihm in der Ferne das Aufgehen eines ewigen Lichtes deutend. Als Exitus wieder der König Tod als Knochenmann aus Wolken über die Erde in Wolken hineinschreitend, den Blick nach rückwärts gewandt.

Wenn die Namen Alfred Rethel und Werner Heuser hier verbunden, am Anfang und am Ende einer Linie stehend erscheinen, so hat eine solche Ligatur noch eine innere Bewandnis: daß Werner Heuser durch seine Gattin als ein Enkel in dem Stammbaum von Alfred Rethel eingefügt ist und seit Jahrzehnten in dem Sohn-Rethelschen Haus in Düsseldorf zwischen den Werken Rethels, in ihrer ständigen Anschauung gewachsen ist —. Der demnächst 61 Jahre alte Künstler ist ein echter Rheinländer, am 11. November 1880 in Gummersbach geboren, Schüler der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, von ihr aber bald auf die dortige Kunstakademie übergehend. In Kurhessen fand er in Karl Bantzer den Führer und idealen Meister, dem er an die Akademie in Dresden folgte. Von Dresden siedelte der junge Künstler 1905 nach Rom über, wo er nun fast ein Jahrzehnt lebte, unablässig in Entwürfen über Entwürfen um das Problem der Form ringend. Ein Berliner Winter liegt dazwischen, ein halbes Jahr Paris, aber die Gefahr, in den französischen Spätimpressionismus einzumünden, ging an ihm vorüber — zu stark war die Mitgift mit entgegengesetzten Vorzeichen, die er mitbrachte. Dann kam der Weltkrieg: als Krankenpfleger, dann als Delegierter des Roten Kreuzes lernte er ein erschütterndes Maß von Leid und Elend kennen, zuletzt erlebte er den Zusammenbruch, den Rückzug aus Rußland: Schmerz, Trauer, Verzweiflung, innere Erregung und wieder Aufruhr, äußerste Kraftentfaltung und heroisches Sich-Aufbäumen war es, was den leidenschaftlich vaterländisch empfindenden Heimgekehrten in den bitteren Jahren der Wandlung erfüllte, in der neben die große Form nun als künstlerisches Ziel der höchste und stärkste Ausdruck trat, aus dem Inneren heraus den ganzen Menschen erfüllend und mit Energien ladend. Zwölf Jahre einer fruchtbaren Lehrtätigkeit als Lehrer und Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie gaben ihm die innere Befreiung und den Ausgleich. Als Lehrer stand er hier neben dem gleiche Wege gehenden, genau gleichaltrigen Heinrich Nauen, dem geborenen Crefelder, der im vergangenen Sommer schon verstorben ist, neben Julius Junghanns, Wilhelm Schmurr, Franz Kiedrich, Paul Bindel und anderen in ständigem Austausch — und langsam hat sich seine eigene künstlerische Sprache als Bekenntnis hier gereinigt und befestigt.

Es ist nicht nur das Altersjahr von Nauen und Ebertz, dem Heuser angehört, auch das der Bildhauer Lehmbruck und Haller, der Franzosen Dérain und de Frieß, das Nachklingen der wenig älteren Riege von Brühlmann und Altherr — und man möchte den Künstler in die Welt dieser sich kreuzenden Anregungen und gegen sie gestellt sich denken und als sicheres Fundament noch immer die solide Schulung aus der Zeit Eduard von Gebhardts und Carl Bantzers dabei wiederfinden. Dem schulmäßigen Programm des Expressionismus setzte er seine eigene Ausdruckskunst entgegen, die die elementaren menschlichen Empfindungen von Leid und Grauen, die schwere erdgebundene Arbeit, aber auch Kampf, Heldentum, Entrückung vorführt. Seine Typen, für die der Satz von dem Mensch als Maß aller Dinge galt, haben mit ihren durchfurchten ausgearbeiteten Gesichtern viel von der Mächtigkeit und Härte nordischer Menschen, wie er die schwerblütigen Fischer von der Waterkant, in sich versunken oder im Kampf mit den Elementen, oft dargestellt hat — sein Menschentum trägt sein ganzes Schicksal im Antlitz geschnitten, düster vergrämt, versonnen, angespannt, auch verkrampft, in gesunder straffer Kraftbetätigung, selten als Ausdruck einer gelösten Heiterkeit. Wie oft ist es das Thema der Lebensangst gewesen, in der eine Gruppe von Flüchtlingen eng gedrängt sich zusammengefunden hat, wie auch die im schwankenden Boot auf dem wiederberuhigten Meer vereinigten Schiffbrüchigen — ergreifende Bilder des Schauderns vor den unbekanntem Schrecken der Ferne.

Es ist kein Zweifel, daß in diesen Schöpfungen ein starker Wille zur monumentalen Form sich offenbart. Auch dem Thema nach idyllische Szenen wie die drei Gruppen bewegter Gestalten um einen die Fläche durchschneidenden Baum in einem Entwurf für eine 8 m hohe Komposition oder ein im Auftrag des Großindustriellen Voegler für die letzte große Düsseldorfer Ausstellung von 1937 geschaffenes dekoratives Wandbild zeigen die großen schweren Formen und die mächtigen das Bildfeld beherrschenden rhythmischen Bewegungen. Und gerade in der Bändigung der auseinandersteigenden Linien, der Kräfteexplosionen großer figurenreicher Gruppen offenbart sich ein starkes ganz ursprüngliches rhythmisierendes Talent. Es ist schwer, diesen alleinstehenden Künstler einzuordnen, aber Vergleiche mit anderen geben niemals die lösende Formel zur Deutung einer Persönlichkeit. Karl Woermann hat in seiner Geschichte der Kunst Heuser noch den späten Romantikern angereiht — sicher führt eine Linie in ihm über Rethel zu der ausgehenden Spätromantik, und diese Verbindung zeigt sich deutlich in dem letzten großen Werk, eben dem Totentanz, um noch einmal zu diesem zurückzukehren — aber der Künstler ist doch ganz Sohn seiner Zeit. Diese Zeichnung und Malerei ist in ihrem tiefen Ernst etwas Urdeutsches, nie etwas Überzüchtetes, eher etwas Primitives, getragen von einer unbedingten Ehrlichkeit, die das Letzte gern sagen möchte — und vor allem die sehr persönliche künstlerische Handschrift eines noch auf der aufsteigenden Bahn stehenden Einzelgängers, dem man noch mehr innere Freiheit und Möglichkeit der Betätigung wünschen möchte.