

## Vorwort.

Zum zwölften Male aufgelegt und in einem des kostbaren Inhalts würdigen Gewande, geht diese Sammlung von Kethel's Todtentanzbildern in's Land hinaus, da ein Zeitraum von 42 Jahren verflossen ist, seitdem der Künstler unter dem frischen Eindruck des blutigen Maiaufstandes zu Dresden die markigen Bilder entworfen hat.

„Auch ein Todtentanz“ hat der Künstler sein Werk genannt und damit hingewiesen auf jene volkstümlichen Bilderwerke, durch welche im Mittelalter die Kunst ernste Heilswahrheiten dem Verständniß der einfältigen Menge in der deutlichen Sprache des Holzschnitts vermittelt hat. Die Meister desselben wandten sich an die große Menge, welcher die Fertigkeit des Lesens noch als schwierige Kunst erschien, und lehrten einfach, aber eindrucksvoll, was die Schriften, die aus der Buchdruckerpresse hervorgingen, den höher Gebildeten mit größerer Ausführlichkeit auseinandersetzten. Die bedeutendsten Erzeugnisse der Holzschnidekunst, die *Biblia pauperum*, die ersten Todtentanzbilder, sind die deutlichsten Zeugnisse dieser Bestrebungen. Die Todtentänze der älteren Kunst schilderten vorzugsweise die Gewalt des Todes über die gesamte Menschheit. Jung und Alt, Hoch und Niedrig, Reich und Arm wird vom Tode ergriffen und widerstrebend oder gutwillig in das Reich geführt, welches Gottes Weisheit den Menschen verhängt. Holbein der Jüngere stellte die Plöblichkeit des Todes, der den Menschen unerwartet, in der Arbeit, im Genusse oder im Leiden überfällt, in den Vordergrund. Diese beiden Gesichtspunkte,

die über alle Menschen sich erstreckende Gewalt und das unerwartete Eintreten des Todes, lassen erkennen, welche ernste Predigt diese Bilder enthalten. Sie warnen auf das Eindringlichste davor, das Herz an die irdischen Dinge zu hängen, und mahnen daran, sich für die Ewigkeit vorzubereiten, in welche gar Viele unerwartet und unvorbereitet eintreten müssen. Reif sein ist Alles!

Kethel's Meisterwerk steht unter einem völlig neuen Gesichtspunkte. Sein Todtentanz behandelt weder die Allgewalt noch die Plöblichkeit des Todes, sondern seine Verhüllung und seine verführende Wirksamkeit unter den Masken von Tugenden. Nur auf dem ersten und letzten der sechs Bilder erscheint der Tod unverhüllt in seiner Grausen erregenden Gestalt. Die übrigen Bilder zeigen ihn in einer Erscheinung und Thätigkeit, welche ihm die Herzen des Volkes gewinnt, bis auf dem fünften Bilde sein Wesen sich offenbart. Kethel's Todtentanz ist eine markerschütternde Predigt, eingekleidet in die Formen der Kunst. Man merkt es den Bildern an, daß sie unter dem gewaltigen Eindrucke einer Zeit des Schreckens entstanden sind. Ein rechter Künstler hat etwas Prophetisches, er offenbart Geheimnisse, die Andern verborgen sind. So hat Kethel in seinen Bildern den Schleier weggezogen, der das Wesen der Revolution verhängt und auf das Todesantlig hingewiesen, das unter der glänzenden Hülle verborgen ist. Er zeigte, daß unter den Worten Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, die das Edelste und Segensreichste bezeichnen, was ein Menschenherz erheben und beglücken kann, auch die unedelsten und

schädlichsten Regungen der Verderbniß sich verbergen können: die List, Lüge, Eitelkeit, Tollheit und Blutgier.

Die Kraft und der Tiefsinn der Kethelschen Zeichnungen bedürfen für den, der sie genauer anschaut, eigentlich keiner Erklärung. Gleichwohl ist es von hohem Werthe, daß den eindrucksvollen Bildern die markigen Verse des Malers und Dichters Robert Reinick, der mit Kethel nahe befreundet war, beigegeben sind. Reinick wußte genau, welchen Sinn Kethel seinen Bildern zu Grunde gelegt hatte. Und er hat diesen Sinn so einfach und nachdrücklich ausgesprochen, daß man sagen kann, die Verse sind mit den Bildern aus Einem Gusse gestossen, aus der furchtbaren Zeit des Dresdner Mai-Aufstandes, die vieles zum Schmelzen brachte, was vorher in anderen Formen bestand. Der Schlußvers, in welchem der Dichter andeutet, daß Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit echt und dauernd nur auf dem Boden des Christenthums erwachsen können, zieht die Ergebnisse des Ganzen.

Man hat die Frage aufgeworfen, ob Kethel von freisinniger oder konservativer Gesinnung gewesen sei. Diese Frage erscheint müßig. Ein Künstler von der Weite des Kethelschen Gesichtskreises läßt sich in die Enge einer politischen Partei-Anschauung überhaupt nicht bannen. Er deckt die Kräfte des Volkslebens auf, die in erregten Zeiten überall zur Geltung kommen können und beleuchtet ihre Wirksamkeit im Sinne eines weltgeschichtlichen, nicht eines tagesgeschichtlichen Beurtheilers. Ein Gleiches thut Reinick. Wegen der Höhe des Standpunktes, den Maler und Dichter einnahmen, wird ihr Werk immer verständlich und wirksam bleiben. So muthet der Eingangvers uns an, als wäre er heute, zur Zeit der bedrohlichen Entwicklung der Sozialdemokratie, und nicht vor nahezu einem halben Jahrhundert geschrieben.

Ja, auch ein Todtentanz, gleich groß an Gedankengehalt und packender Kraft des Ausdrucks wie jene erschütternden Schöpfungen altdeutscher Kunst ist die Arbeit unseres Künstlers, und wie die großen Maler des Reformations-Zeitalters, ein Dürer, ein Holbein, ist auch dieser ein großer Meister seiner Kunst gewesen. Moriz Thausing, der gelehrte und feinurtheilende Biograph Albrecht Dürer's, hat mit vollem Recht Alfred Kethel als Denjenigen bezeichnet, der an Großartigkeit der Auffassung auf diesem Gebiet dem großen Nürnberger Maler am nächsten kommt. Wir betrauern in ihm den größten geschicht-

lichen Maler der Neuzeit. Denn wenn ihn auch Cornelius an dichterischem Schwung übertrifft, Overbeck in der Darstellung der Heilsgeschichte der Gröbere ist, Schwind in der stimmungsvollen Wiedergabe mittelalterlicher Romantik unerreicht dasteht und auch Wilh. von Kaulbach wie R. F. Lessing nach ihren besonderen Richtungen Unübertroffenes geleistet haben, so hat doch keiner von ihnen den gleichen Spürsinn für das geschichtlich Eigenartige, denselben tiefen Blick für das Eigenthümliche verschiedener Zeiten und die gleiche Kraft besessen, durchgeistigte Auffassung und greifbare Darstellung zu unüßlichem Einklange zu verbinden. Ein großartiger geschichtlicher Stil ist sein eigen. Seine Werke erfreuen die sinnliche Einbildungskraft nicht minder wie den Verstand. In einem jeden von ihnen findet ein mächtiger, tiefer Gedanke lebenskräftigen, unmittelbaren Ausdruck. Die Gegenwart besitzt überhaupt keinen ihm ebenbürtigen Maler. Wie tief müssen wir bedauern, daß ihn der Tod und so früh geraubt hat, nachdem noch weit früher die entsehlige Unmachtung des Geistes, die ihn bereits im 35. Lebensjahre traf, ihn der Kunst entriß hatte. Dafür aber, und dies ist unser Trost, war dieses so jäh abbrechende Leben reich an Blüthen wie an Früchten.

Alfred Kethel's Heimat sind die liederumklungenen, rebengeschmückten Ufer des Rheins. Am 15. Mai 1816 wurde er auf Haus Diepenbend bei Aachen, wo sein Vater Johann als Besitzer einer chemischen Fabrik wirkte, geboren. Eine ungemene Aufgewecktheit, fröhlicher Wagemuth, der rheinische Zug einer heiteren Auffassung des Lebens zeichneten den Knaben ebenso wie eine gewisse Zartheit des Körpers aus. Als Künstler gehört Kethel zu den Wunderkindern. Schon sehr frühe, noch ehe er die Elementarschule zu Birtscheidt bei Aachen besuchte, gab er vielverheißende, damals schon in dem Aufbau ihren Schwerpunkt findende Proben seiner Begabung. Als Dreizehnjähriger kam er auf die Düsseldorfer Akademie. Man kam ihm mit hohen Erwartungen entgegen und er übertraf sie. Schadow wurde sein besonderer Lehrer. Kethels Bilder bestätigen das Wort Ludwig Richters, daß wahre künstlerische Begeisterung sich nur um die beiden Angelpunkte Religion und Vaterland bewegen könne. Seine Bilder behandeln die Bibel, die deutsche Sage und Geschichte und Einiges aus der römischen Geschichte. Mit 16 Jahren vollendete er ein Bild, das die Kunstkenner in Erstaunen setzte. Es stellte den heiligen

Bonifacius dar, wie er in den Wurzelstumpf der von ihm gefällten Bodanseiche seinen Pilgerstab mit dem Kreuze aufpflanzt. O. F. Gruppe, der den Künstler nicht kannte, äußerte sich damals in der „Allgemeinen Preuß. Staatszeitung“ über dasselbe: „An das Kreuz wendet sich der gottbegeisterte Mann. Mit erhabenem Aufschwung segnet er es ein für das ganze Land und alle künftigen Geschlechter desselben. Welch ein Gegenstand! In der That, schon die bloße Wahl und Auffassung verbürgt uns einen Künstler; er hat einen inhaltschweren Augenblick herausgegriffen, der uns Blicke in weite Fernen vor- und rückwärts werfen läßt. . . Das Heidenthum ist ausgerottet, das Banner des Christenthums steht da. Mit freiem Muth, heiliger Thatkraft und siegreicher Begeisterung erhebt sich der große Apostel, vom Scheitel bis zur Sohle ein Held! Ist nun aber Frische und Stärke des Ganzen unverkennbar, so macht in der Ausführung das Saubere, Sorgfältige, Harte einen um so wohlthätigeren, unabweisbaren Eindruck.“ — Seine nächsten zwei größeren Bildern nahmen ihren Stoff gleichfalls aus der Geschichte des Apostels der Deutschen. Alle drei fanden schnell Käufer. Das letzte derselben wurde im Jahre 1836 vollendet. Erfindungsgabe und Reife des Urtheils reichen sich in diesen Werken die Hand. Auch in geistvollen Sinnbildern zeigte er sich als Meister. Als Mensch suchte er in dieser Zeit dem Leben die frischesten Seiten abzugewinnen. Im Kreise seiner Freunde, auf Ausflügen, bei festlichen Gelagen war er stets einer der fröhlichsten Gesellen, Lied und Rede fanden in ihm ihren Meister. Seine Briefe, die er von gelegentlichen Rheinfahrten und größeren Reisen nach Baiern und Tirol nach Hause schrieb — die liebenswürdig verfaßte Lebensbeschreibung des Künstlers von Müller von Königswinter (Leipzig 1861) theilt deren einige mit — sind anmuthende Zeugnisse dieser Lebensstimmung und eines Geistes, der seiner Kunst mit ganzer Seele anhing, ohne für andere Dinge stumpf zu sein, eines Gemüths, das warme Vaterlandsliebe und echten Freiheitsinn mit einer natürlichen Gottesfurcht verband. Den Eindruck, welchen Rafael's Sixtinische Madonna auf den 26-jährigen machte, schildert er in einem Dresdner Briefe vom 16. Mai 1842 seinem Bruder Otto. Wir entnehmen demselben folgende bezeichnende Stellen: „Himmliche, wirklich rührende Anspruchslosigkeit bei vollem Bewußtsein einer ungeheuren Kraft der innern Auffassung. Der Ausdruck des kleinen Christuskopfes ist derart, daß man ihn nicht eine Viertelstunde

ertragen kann: eine ganze Welt liegt in seinem Blicke. Er ist der für die Sünden der Menschen sich Aufopfernde und zugleich der im jüngsten Gericht Richtende. Das Auge flammt, wird größer und immer größer, die Lippen scheinen sich zu bewegen. Das Erschütterndste bei diesem gewaltigen Leben des Ausdrucks ist die äußere Ruhe der wundervollen kindlichen Gestalt. Keine Gestikulationen mit Arm und Bein, die kindlichsten Formen, dabei aber herrlich, großartig modellirt. Und wie sind die Formen verstanden! Das Ganze ist glühend warm aus seiner Seele, ohne Abkühlung der Vorstudien und bei gänzlichem Vergessen der Außenwelt hingemalt, vielleicht dem großen Meister selbst unbegreiflich. Vor diesem Bilde habe ich recht tief und mit innigem Danke den Werth des Himmels-Geschenks erkannt, welches mir zu Theil geworden und zunächst darin besteht, von einem solchen Werke so recht ergriffen zu werden.“

Schon im Jahre 1835, nachdem er in München anderen Kunstkreisen nahe getreten war, keimte in ihm der Entschluß, Düsseldorf mit einer anderen Kunststadt zu vertauschen. Die in's Kleine gehende Art Schadow's mochte ihn auf die Dauer nicht befriedigen. 1837 wandte er sich nach Frankfurt a. Main und wurde Schüler Philipp Veit's, des Direktors am Städel'schen Institut. Kethel hat sein ganzes Leben hindurch diesem Meister hingebendste Dankbarkeit bewahrt und die Weisheit seines Rathes gepriesen. Die hauptsächlichsten Bilder dieser Periode sind der 1838 vollendete „Daniel in der Löwengrube“ — hinsichtlich der Farbe sein bestes Bild — „Die Auffindung der Leiche Gustav Adolf's“ und die Bildnisse Philipp's von Schwaben, Maximilian's I., Karl's V. und Maximilian's II. für den Frankfurter Kaisersaal. Von dem Daniel-Bilde sagt er in einem Briefe an seine Eltern: „Mit Andacht betrachte ich mein Bild. Denn ohne göttliche Leitung und Aufsicht hätte ich es nicht zu Stande gebracht. Auch dem Veit meinen glühendsten Dank. Er ist der irdische Wegweiser, der mir den so lange vermischten richtigen Weg angewiesen hat.“ Der Einfluß Dürer's und Holbein's, deren Werke er hier mit besonderer Liebe viel betrachtet haben muß, oder besser die Verwandtschaft seiner künstlerischen Richtung mit der dieser altdeutschen Meister zeigt sich bereits hier; noch mehr in verschiedenen größeren Bildern, die er zum Theil für den Holzschnitt entwarf. Seine Platten boten in ihnen ein reiches künstlerisches Vermächtniß. Vorzüglich sind es alttestamentarische Gegenstände, welche er behandelt hat,



in zweiter Linie ist die Geschichte des deutschen Mittelalters vertreten. Diese bilden einen Uebergang zu der großen Hauptarbeit seines Lebens, den Frescomalereien im Kaisersaal zu Aachen, welche Scenen aus dem Leben Karls des Großen darstellen. Im Jahre 1840 ging der Glücksstern dieses Auftrags für ihn auf, der leider auch verhängnißvoll für ihn werden sollte. Der Gemeinderath der alten Kaiserstadt Aachen schrieb in Verbindung mit dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen einen Wettbewerb zum Zweck der malerischen Ausschmückung des alten Rathhauseaals aus. Kethel ging aus ihr als Sieger hervor. Von den dafür geplanten 8 Bildern hat jedoch Kethel nur vier — das erste und letzte, die Schlacht bei Cordova und den Einzug in Pavia — ausführen können. Denn eine lange Frist aufreibenden Wartens hielt den Künstler von der Arbeit, der er schuldichst entgegen sah, zurück. Ein Zwist zweier Parteien in Aachen, von denen die eine plötzlich die malerische Ausschmückung überhaupt verwarf, zog sich vier Jahre hin, während deren sich des Künstlers Kraft in abspannender Erwartung verzehrte. Man hat mehrfach gesagt, daß der ganze Streit eine katholische Befehdung des protestantischen Malers gewesen sei. Ob dies nun wahr oder nicht, sicher ist, daß eine Hauptursache des entsetzlichen Leidens, das den Künstler im Jahre 1852 zur Aufgabe seiner Arbeit zwang, in diesem langen Hingehaltenwerden zwischen Furcht und Hoffnung zu suchen ist. Josef Kehren, der Mitarbeiter an den Aachener Frescen schrieb an Wolfgang Müller von Arnimswinter über Kethel's Stimmung: „Reigte sich der Abend und sandte die für so viele Menschen erquickenden Sonnenstrahlen in unsere Einsamkeit, und es klang eine ferne wehmüthige Musik von der Straße herein, dann erlahmte der geschäftige Pinsel in Kethel's Hand, Thränen entstürzten den Augen, lautes leidenschaftliches Schluchzen tönte durch die großen einsamen Räume, wo er zusammengesunken vor seiner großen Schöpfung saß.“ Zeigen auch kleinere Bilder, die er in dieser Zeit vollendete, in der Ausführung eine Abnahme der bisherigen Schaffensfreude, so glänzt dagegen seine Begabung in den Zeichnungen, die er zu der Wigand'schen Ausgabe des Nibelungenliedes lieferte und in den Bildern zu Rottel's Weltge-

schichte, welche 1848 für sich als „Album historischer Skizzen“ herausgegeben wurden. Ganz auf der Höhe seiner Kaiser Karl-Bilder steht aber die Reihe von sechs Wasserfarben-Zeichnungen, welche den Zug der Karthager unter Hannibal über die Alpen darstellen. Diese Bilder sind Offenbarungen einer wahrhaft großartigen Gestaltungskraft. Ein Theil derselben ist sicher in Rom entstanden, wohin er 1844 ging. — Im Jahre 1846 konnte er endlich an die Ausführung seiner Fresken gehen. Friedrich Wilhelm IV. erwärmte sich für das Unternehmen und brachte die Frage zu endlichem Abschluß. Doch die Arbeit beglückte ihn nicht auf die Dauer; es war zu spät. In seiner Vaterstadt ward er nicht froh. Im Herbst 1848 siedelte er nach Dresden über und brachte bloß die Sommermonate in Aachen Zwecks Ausführung seiner Cartons zu. Seine Nerven waren erschüttert, ein unglückliches Liebesverhältniß, Anfeindungen, Mangel an Anerkennung, die er früher so reichlich genossen, verstimmten ihn mehr und mehr. Auch die Ehe, welche er im Jahre 1851 mit einer Tochter des Malers Aug. Grahl, Marie, einging, vermochte ihn nicht auf die Dauer von seinem Trübsein zu befreien. Seine letzten kleineren Arbeiten tragen schon Spuren der schrecklichen Krankheit, der er im Jahre 1852 dauernd verfiel. Eine derselben behandelte in einer Reihe von Bildern das Leben Alfred's des Großen. Eine andere enthält Bilder zu Luthers Liede: „Ein feste Burg ist unser Gott!“ welche in drei Holzschnitt-Blättern erschienen sind. Die Todtentanzbilder offenbarten noch einmal die ganze eigenthümliche Kraft und Großartigkeit seines Geistes. Doch auch in ihnen äußert sich die düstere Anschauung des Lebens, in die sein einst so heiterer Sinn verfallen war. Er hat noch einige andere Entwürfe verwandter Art damals geschaffen, — eine derselben heißt „Der Tod als Freund“. Und als solcher nahte sich der Tod, dessen unwiderstehliche Macht er so packend geschildert, auch ihm, den 44jährigen, als er am 1. Dezember 1859 von dem Leben, das nur noch ein Scheindasein war, durch ihn erlöst ward. „Es lag ein unendlicher Gottesfrieden auf dem eingefallenen, edeln, schönen Antlitz ausgebreitet“ — schrieb sein Bruder Otto über den Todten.

