Arthur Kampf (1864-1950)

Eine deutsche Künstlerkarriere zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus

Mit einem Werkkatalog

Teil 1: Textteil

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)

durch die Philosophische Fakultät der

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Andreas Schroyen M.A.
aus Düsseldorf

Düsseldorf, Juli 2022

Danksagung

Für die enorme Unterstützung und den intensiven Austausch danke ich meiner Ehefrau Sabine sowie meiner Tochter Lilly für ihre wertvollen Hinweise.

Ein weiterer großer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Hans Körner vom Kunsthistorischen Institut der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für seine Bereitschaft die Dissertation nach dem Tod meines ersten Doktorvaters Professor Dr. Joachim Petsch vom Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum weiter zu betreuen. Darüber hinaus möchte ich an dieser Stelle allen Mitarbeitern vom Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf für den freundlichen und herzlichen Umgang danken, den ich erfahren durfte. Besonders hervorheben möchte ich hier neben meinem Doktorvater die ProfessorInnen Dr. Gertrude Cepl-Kaufmann, Dr. Ulli Seegers, Dr. Timo Skrandies und Dr. Jürgen Wiener, der das Zweitgutachten verfasste, sowie Frau Simone Osterberg vom Sekretariat und Dr. Julia Siep vom Promotionsbüro der Philosophischen Fakultät.

Ein großer Dank gilt weiterhin den MitarbeiterInnen aller Archive, Institutionen, Vereine, Sammlungen und Museen sowie Privatpersonen im In- und Ausland, die mich bei meinen Recherchen unterstützten. Dies gilt insbesondere für Bruno Bauer, Franz Bokel, Ernst Volker Braun, Charlotte Breker (Atelier Arno Breker, Düsseldorf), Wilfried Döhmen, Dr. Bernd Ernsting (LETTER-Stiftung, Köln), Agathe Esser, Hans Ferres, [redacted] German Art Gallery, Hans Grüters (Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt a. M.), Martha Günther, Karin Guhlke (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin), Prof. Dr. Klaus Hammacher, Thomas Leo Heck (Noûs Verlag, Tübingen), Johannes P. Heymann, Dr. Rainer Hüttenhain, Dr. Dieter Jockel, Rick de Jong, Werner Kittel (Archiv Werner Kittel, Hamburg), Dr. Stephan Klingen (Zentralinstitut für Kunstgeschichte), Manfred Krämer, Brigitta Landsberg (Archiv Hans Kohlschein), Dr. Hans-Werner Langbrandtner, Dr. Evelyn Lehmann, Stefan Lindemann, Dr. Alfred Meurer, Prof. Dr. Axel Murken, Dr. Adam C. Oellers (Städtische Sammlung Aachen, Suermondt-Ludwig Museum), Dr. Christiane Pickartz (Dr. Axe-Stiftung, Bonn), Dr. Christoph Rachel, Dr. Dieter Radtke, Dr. Thomas Roeb, Carsten Roth M.A., Dr. Jennifer Schlecking, Hansueli Schmid, Gisela Schmitt-Klewer, Klaus Schomacker, meinen Eltern Bernhard und Ilona Schroyen, Michael Steinhoff, Prof. Dr. Klaus Türk und Horst Volmer (Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal).

Einen intensiven Austausch gab es auch mit dem deutschen und internationalen Kunsthandel. In Bezug auf Düsseldorf möchte ich mich bei den Unternehmen Galerie an der Börse

Wilhelm Körs, Galerie Paffrath, Kunsthandel Päpke & Janowitz, Kunsthandel Horst Wehrens sowie Kunsthaus Peiffer bedanken.

Ein besonderer Dank gilt den Nachfahren des Künstlers, die mir bereitwillig seinen Nachlass zugänglich machten. Darüber hinaus haben dankenswerterweise folgende Institutionen und Unternehmen das Vorhaben durch die kostenfreie Überlassung von Bildmaterial unterstützt, so u. a. die Städtische Sammlung Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (Aachen), akg-images (Berlin), Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek (Berlin), Stadtmuseum Berlin, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Dr. Axe-Stiftung (Bonn), Kunsthalle Bremen, Leopold-Hoesch-Museum & Papiermuseum Düren, Girardet Verlag KG (Düsseldorf), Stadtmuseum Düsseldorf, Stiftung Museum Kunstpalast (Düsseldorf), Oberhessisches Museum (Gießen), Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), SHMH Altonaer Museum (Hamburg), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Staatliche Graphische Sammlung München, Deutsches Klingenmuseum (Solingen), Staatsgalerie Stuttgart, Schloss Wernigerode GmbH, Stadtarchiv Wuppertal, Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne (Frankreich), Muzeum Narodowe we Wrocławiu (Polen), Harvard Art Museums (Massachusetts, USA).

Ein spezieller Dank geht an Henning Ohlsson (Geschäftsführer der Epson Deutschland GmbH), Mechthild Knopp und Andreas Stephan für ihre Unterstützung sowie ihr beständiges Interesse am Fortgang der Arbeit. Ebenfalls herzlich danken möchte ich Brady Schwind, New York (USA) für die vielen wertvollen und erhellenden Fragen zum Künstler und seinem Werk (I would also like to thank Brady Schwind, New York (USA), for the many valuable and enlightening questions regarding the artist and his work).

Für die großzügige Förderung dieser online-Publikation danke ich sehr herzlich der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post e.V.

ANTON-BETZ-STIFTUNG
DER RHEINISCHEN POST EV.

Andreas Schroyen

Inhaltsverzeichnis

Teil 1

1. Einleitung 1

2. Forschungsstand 3

3. Die Düsseldorfer Jahre (1879-1898) 7

3.1 Ausbildung, Studienreisen und Lehrtätigkeit an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf 7

3.1.1 Ausbildung an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf 7

3.1.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf 11

3.1.3 Studienreisen 14

3.2 Künstlerische Arbeiten 16

3.2.1 Genremalerei 16

3.2.1.1 „Die letzte Aussage“, 1886 18

3.2.2 Mythologische und religiöse Malerei 44

3.2.2.1 „Der Todeskuss“, 1893 44

3.2.2.2 „Vertreibung aus dem Paradies“, um 1894 45

3.2.2.3 „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer“, 1896 47

3.2.2.4 „Christus“, 1896 49

3.2.2.5 „Abschied“, 1898 52

3.2.3 Historienmalerei 53

3.2.3.1 „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“, 1887 54

3.2.3.2 „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“, 1888 63

3.2.3.3 „Einsegnung von Freiwilligen 1813“, 1891 74

3.2.3.4 „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“, 1891 87

3.2.3.5 „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“, 1893 94

3.2.3.6 „Volksopfer im Jahre 1813“, 1894 100

3.2.3.7 „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“, 1895 111

3.2.3.8 Weitere Historiengemälde 121

„Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“, 1888 121

„Bon Soir, Messieurs“, 1889 122

„Friedrich der Große und der schlafende Zieten“, 1889 125
„Friedrich Wilhelm I. und General von Grumbkow inspizieren Potsdamer Gardisten“, 1889 127
„Kosakenopfer“, 1893 128
3.2.3.9 Die deutsche Historienmalerei nach 1871 131
3.3. Monumentalmalerei 134
3.3.1 Wettbewerb zur Ausmalung der „Ruhmeshalle“ in Berlin, 1887 136
„Rede Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“, 1887 137
3.3.2 Darstellungen für den Rathaussaal in Altona (heute Hamburg-Altona), 1898-1899 138
3.3.3 Wandgemälde im Sitzungssaal im „Haus des Kreises Aachen“, Burtscheid (heute Aachen-Burtscheid), 1898-1901 142
„Kinderfürsorge“ 145
„Altersfürsorge“ 146
„Landwirtschaft“ 146
„Industrie“ 147
„Allegorie auf den Frieden“ 148
3.4 Freie Druckgrafik, Illustrationen und Gebrauchsgrafik 169
3.4.1 Freie Druckgrafik u. Mitgliedschaft im „Düsseldorfer Radirclub“ 169
3.4.2 Illustrationen und Gelegenheitsgrafik 173
3.5 Motive 178
3.5.1 Die Themen der Historiengemälde 181
3.6 Mitgliedschaften in Künstlervereinen 187
3.6.1 Der „Künstler-Club Sankt Lucas“ 187
3.6.2 Die „Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler” 199
3.7 Rezeption 204
3.7.1 Auftraggeber 204
3.7.2 Ausstellungen und Auszeichnungen 206
3.7.3 Publikationen 208
3.7.4 Kritik 209
3.7.5 Das Image Arthur Kampfs 213
4. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich I. (1899-1906) 215
4.1. Künstlerisches Leben und Lehramt 215
4.1.1 Berlin um 1900 und die Königliche Akademie der Künste 215

4.1.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste bis 1906 224

4.2 Künstlerische Arbeiten 229

4.2.1 Allegorien und Genremalerei 229

4.2.1.1 „Allegorie auf den Ruhm des deutschen Gewerbes“, 1901 229

4.2.1.2 „Walzwerk“, 1901 231

4.2.1.3 „Wohltätigkeit“, 1902 239

4.2.1.4 „Die Schwestern“, 1903 241

4.2.1.5 „Theaterloge“, 1904 248

4.2.1.6 „Das störrische Pferd“, 1907 251

4.2.2 Historienmalerei 254

4.2.2.1 „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“, 1902 254

4.2.2.2 „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg“, 1902 260

4.2.2.3 Wandgemälde zum Leben Kaiser Ottos I. in Magdeburg, 1906 264

„Otto I. und Editha betreiben die Befestigung von Magdeburg“ 271

„Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“ 271

„Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Edithas“ 272

4.2.2.4 Weitere historische und allegorische Darstellungen 281

„Bismarck bringt als Wappenherold Kaiser Wilhelm I. das Gesetzbuch“, 1904 284

4.2.3 Freie Druckgrafik 285

4.2.3.1 Künstlersteinzeichnungen und Illustrationen 285

4.3 Motive 288

4.4 Rezeption 290

4.4.1 Ausstellungen und Auszeichnungen 290

4.4.2 Publikationen 292

4.4.3 Verwaltungstätigkeit 294

4.4.4 Das Image Arthur Kampfs 301

5. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich II. (1907-1913) 305

5.1 Künstlerisches Leben und Lehramt 305

5.1.1 Berlin um 1907 305

5.1.2 Leitung der Königlichen Akademie der Künste 306

5.1.3 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste und Jurybeteiligungen 309

5.2 Künstlerische Arbeiten 311

5.2.1 Genremalerei 311

5.2.1.1 „Walzwerk“, 1913 311

5.2.2 Historienmalerei 316

5.2.2.1 „Nutrimentum spiritus“, 1909 316

5.2.3 Porträtmalerei 319

5.2.4 Freie Druckgrafik und Illustrationen 322

5.2.5 Zusammenarbeit mit der Reichsdruckerei 323

5.3 Motive 327

5.4 Kulturpolitische Aufgaben 329

5.4.1 Organisation von Ausstellungen 329

5.4.1.1 Die „Internationale Kunstausstellung“ in Rom 1911 332

5.4.1.2 Die Preußische Kommission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke (sog. Landeskunstkommission) 334

5.5 Rezeption 335

5.5.1 Ausstellungen und Auszeichnungen 335

5.5.2 Käufer und Sammlungen 340

5.5.3 Publikationen 341

5.5.4 Das Image Arthur Kampfs 345

6. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich III. (1914-1918) 355

6.1 Leitung der Königlichen Akademischen Hochschule für die bildenden Künste 355

6.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste bis 1918 364

6.3 Künstlerische Arbeiten 364

6.3.1 „Fichtes Rede an die deutsche Nation“, 1915 364/375

Entwurf „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“, 1910 366

Entwurf „Erziehung der Jugend“, 1910 368
6.3.2 Freie Druckgrafik und Illustrationen 388
6.4 Künstlerisches Schaffen während des I. Weltkrieges. Ereignisbilder 390
„Vorbeimarsch gefangener Soldaten an Kaiser Wilhelm II. und General von Lochow“, 1915 392
„Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“, 1915 393
„Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons“, 1915 395
„Überfall“, 1917 400
„Pro Patria“, 1917 401
Mitarbeit bei der Zeitschrift „Kriegszeit“ 402
„Und wenn die Welt voll Teufel wär“, 1915 406
„Abschied der Soldaten“, 1916 407
Gelegenheitsgrafik 409
6.5 Rezeption 409
6.5.1 Ausstellungen, Auszeichnungen und Publikationen 409
6.5.2 Das Image Arthur Kampfs 412
7. Die Berliner Jahre in der Weimarer Republik (1918-1933) 416
7.1 Leitung der Akademischen Hochschule der bildenden Künste bis 1924 und Lehrtätigkeit 416
7.2 Künstlerische Arbeiten 422
7.2.1 „Venus und Adonis“, 1926 422
7.2.2 Porträts von Mustafa Kemal Pascha und Darstellungen aus der Türkei, 1927 425
7.2.3 Mosaikentwürfe für die Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin (Berliner Dom) 428
7.2.4 Wandgemälde für die Kirche in Groß-Behnitz, 1923 431
7.2.5 Freie Druckgrafik, Gelegenheitsgrafik und Illustrationen 432
7.3 Motive 438
„Versailles!“, 1918 439
„Aufbau“, 1925 441
7.4 Rezeption 442
7.4.1 Ausstellungen und Auszeichnungen 442
7.4.2 Publikationen 444
7.4.3 Das Image Arthur Kampfs 447

8. Die Berliner Jahre im „3. Reich“ (1933-1945) 453
8.1 Tätigkeit an der Preussischen Akademie der Künste bis 1945 453
8.2 Künstlerische Arbeiten 456
8.2.1 „Porträt Adolf Hitler“, 1934 456
8.2.2 „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“, 1937 458
8.2.3 „30. Januar 1933“, 1938 463
8.2.4 „Jungfrau von Hemmingstedt“, 1939 464
8.2.5 Aufträge für drei Monumentaldarstellungen, 1941 469
„Die Wehrmacht schützt den Frieden des Landes“ 470
„Verteidigung der Heimat“ 474
„Der Sieger“ 475
8.2.6 Freie Druckgrafik und Illustrationen 478
8.2.7 Motive 479
8.3 Rezeption 480
8.3.1 Ausstellungen und Auszeichnungen 480
8.3.2 Publikationen 486
8.3.3 Das Image Arthur Kampfs 489
9. Die Nachkriegszeit (1946-1950) 503
9.1 Motive 504
9.2 Ausstellungen und Auszeichnungen 504
9.3 Publikationen 505
10. Rezeption nach 1950 507
10.1 Ausstellungen 507
10.2 Publikationen 508
10.3 Das Œuvre Arthur Kampfs im „3. Reich“ 509
11. Zusammenfassung 514
12. Tabellarischer Lebenslauf 525
13. Abbildungen 529
14. Abbildungsverzeichnis 581
15. Literaturverzeichnis 588
16. Quellenstandorte 611
17. Abkürzungsverzeichnis 612
18. Anhang: [Willy Spatz], „Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte“ [um 1898] 615
Teil 2: Werkkatalog

1. Einleitung

Arthur Kampf ist ein heute weitgehend vergessener deutscher Künstler. Angesichts seiner beruflichen Karriere mag das zunächst überraschen. Aber die Bekleidung der höchsten Positionen an preußischen Kunstakademien ist a priori kein Garant für eine dauerhafte Prominenz. Kampf empfahl sich für diese Tätigkeiten durch Historiengemälde, deren Themen ihre gesellschaftspolitische Bedeutung mit dem Ende des II. Weltkrieges verloren. Die kunsthistorische Fachwelt entdeckte den Künstler zwar in den 1970er-Jahren in Zusammenhang mit der Aufarbeitung zur Kunst im „3. Reich“, beschränkte sich dabei aber nur auf diese kurze Zeitspanne seines Wirkens.

Arthur Kampfs künstlerisches und kulturpolitisches Wirken umfasst mit beinah 70 Jahren die große Spanne vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des II. Weltkrieges. Innerhalb dieses Zeitraumes ereigneten sich politische und kulturelle Umbrüche, die in ihrer Intensität und ihrem Folgenreichtum in der deutschen Geschichte einzigartig waren. Im wilhelminischen Kaiserreich entwickelte sich Deutschland zu einem bedeutenden europäischen Staat, bis der I. Weltkrieg die Monarchie und damit die gültige politische Ordnung beendete. Es folgten mit der Weimarer Republik die erste deutsche Demokratie und anschließend bis 1945 der Nationalsozialismus. All diese politischen Systeme prägten neben der gesellschaftlichen Entwicklung auch die der Kunst. Sie war darüber hinaus durch die internationale Vernetzung der Künstler bis in die 1920er-Jahre hinein auch starken europäischen Einflüssen unterworfen. Der im Kaiserreich offiziell präferierte und von Arthur Kampf als einem seiner Hauptvertreter angewandte akademisch-traditionelle Stil sah sich seit Ende des 19. Jahrhunderts mit der Moderne konfrontiert – zunächst durch den sich in Frankreich etablierenden Impressionismus, dann mit den Stilformen der Klassischen Moderne, von denen insbesondere der Expressionismus bis in die Zeit des Nationalsozialismus als Gegenposition wahrgenommen wurde. Mit dem Ende der Monarchie verlor die traditionelle Kunstauffassung endgültig ihre vormals maßgebliche Bedeutung an die aktuellen Stilauffassungen. Eine erneute Wertschätzung erfuhr dieser künstlerische Konservatismus im ideologischen Konzept des Nationalsozialismus, bis er nach dessen Ende 1945 in der zeitgenössischen Kunst keine Rolle mehr spielte. Auch Arthur Kampf registrierte diese Veränderungen und ließ sie stilistisch und inhaltlich in sein Œuvre einfließen. Darüber hinaus besetzte der Künstler in den Jahren der Monarchie, Demokratie und Diktatur maßgebliche Positionen als Lehrer, Präsident und Direktor an der Berliner Akademie der Künste und reagierte auch in diesen Funktionen auf Neuerungen. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung dieses facettenreichen Wirkens Arthur Kampfs hat bisher noch nicht stattgefunden.

Der Textteil der Dissertation ist in acht Zeitabschnitte gegliedert, die sich an den Wirkungsstätten, den Lehr- und kulturpolitischen Tätigkeiten des Künstlers sowie an veränderten politischen Systemen orientieren. Innerhalb dieser Epochen werden seine dort entstandenen Hauptwerke in der Malerei sowie das Wirken des Künstlers auf dem Gebiet der Illustrationskunst und Druckgrafik dargestellt. Beide Tätigkeiten nehmen eine bedeutende Position im Gesamtwerk Arthur Kampfs ein. Die Dissertation untersucht darüber hinaus schwerpunktmäßig die zeitgenössische Rezeption seiner Werke sowie das starken Veränderungen unterworfene Ansehen des Künstlers.

Die Benennung von Instituten folgt der im jeweiligen Zeitraum gültigen Schreibweise. Bezeichnungen wie „Münchner“ und „Dresdner“ statt „Münchener“ und „Dresdener“ werden nur dann verwendet, wenn Eigennamen oder bibliografische Angaben dies vorgeben. Auf eine Transliteration fremdsprachiger Namen wurde aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichtet. Auf Vorstudien wird nur eingegangen, wenn sie für die Bildinterpretation relevant sind. Die erwähnten Bildtitel folgen der Originalschreibweise, Ortsnamen werden in der Fassung des betreffenden Zeitraumes wiedergegeben. In Zitaten wird lediglich auf irrige inhaltliche Angaben durch eckige Klammern hingewiesen, nicht auf zeitbedingte orthografische Schreibweisen. Zwischen Seiten und Spalten wird in bibliografischen Angaben nicht unterschieden. Bezeichnungen wie „G 1886/I.“ beziehen sich auf Einträge im Werkkatalog (Teil 2). Bei der Nennung von Instituten in den Anmerkungen und im Werkkatalog wird zunächst der Standort angegeben, anschließend der Institutsname. Von dieser Regel wird abgewichen, wenn ein anderslautender Zitierwunsch vorliegt.

Düsseldorf, im Juli 2022

2. Forschungsstand

Nachdem bis zum Ende des wilhelminischen Kaiserreichs im Wesentlichen monografische Zeitschriftenartikel über Arthur Kampf erschienen waren, veröffentlichte 1922 Hans Rosenhagen in der populären Reihe „Künstler-Monographien“ die erste umfangreiche Publikation zu Leben und Werk des Künstlers.[1] 1944 folgte anlässlich seines 80. Geburtstages ein umfangreich ausgestatteter Bildband von Bruno Kroll.[2]

Die Rezeption des Künstlers und seines Werkes fand nach seinem Tode 1950 zunächst in den Biografien seiner Schüler und Künstlerkollegen statt. In den nachweisbaren ca. 25 Publikationen wird Arthur Kampf in der Regel jedoch nur kurz in Zusammenhang mit einem Ereignis oder aufgrund seiner Bekanntschaft mit dem jeweiligen Künstler bzw. Autor erwähnt. Substantieller berichten dagegen Arno Breker u. a. mit einer Charakterisierung Kampfs[3] sowie Käthe Kollwitz mit einer negativen Kritik[4] seines Gesamtwerks. Daneben lassen sich Informationen in Äußerungen von Personen aus dem Kulturbereich finden, die als Minister, Politiker, Museumsdirektoren, Schriftsteller oder Journalisten tätig waren. Von großer Bedeutung für das Verständnis von Kampfs Karriere im wilhelminischen Berlin sind die Aufzeichnungen des preußischen Kultusministers Friedrich Schmidt-Ott,[5] für sein Ansehen unter progressiven Museumsdirektoren die Erwähnungen des Direktors des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Max Sauerlandt[6]. Tiefe Einblicke in kulturpolitische Zusammenhänge bieten darüber hinaus die Aufzeichnungen von Ludwig Justi als Erster ständiger Sekretär der Berliner Kunstakademie sowie späterer Direktor der Nationalgalerie, mit dem der Künstler bis 1918 zusammenarbeitete.[7]

---

[1] Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

[2] Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

[3] Breker, Arno. 1972. *Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers – Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Preußisch-Oldendorf: Schütz, 82.

[4] *Käthe Kollwitz. Die Tagebücher*. 1989. Hg. Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin: Siedler, 613.

[5] Schmidt-Ott, Friedrich. 1952. *Erlebtes und Erstrebtes. 1860-1950*, Wiesbaden: Franz Steiner, 61, 63, 84 f., 147.

[6] *Max Sauerlandt. Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933*. 1957. Hg. Kurt Dingelstedt, München: Müller, 49 ff.

[7] *Ludwig Justi. Werden, Wirken, Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. 1999. Hg. Thomas W. Gaehtgens u. Kurt Winkler, Bd. 1, Berlin: Nicolai, 197, 200-202, 206, 290, 291, 300, 370, 385, 403.

Auch einige Publikationen, die sich der Kunst in Berlin um 1900 widmen, thematisieren Arthur Kampf und sein Wirken ausführlicher. Hier lassen sich insbesondere die Schriften von Werner Doede[8] und Peter Paret[9] zur „Berliner Secession“ nennen.

In Hinblick auf die Geschichte einzelner Institutionen erläutert die 1998 erschienene Schrift „Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten“ des Düsseldorfer Künstlervereins umfangreich Kampfs Tätigkeit.[10] Zu seinem Wirken als leitendes Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin gibt der Katalog „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“[11] ebenso wichtige Hinweise wie die Publikation von Kristina Kratz-Kessemeier zur Kunstpolitik des preußischen Kulturministeriums 1918 bis 1932[12].

Als biografische Lexika, die Informationen über den Künstler komprimiert zusammenfassen, lassen sich neben dem 1926 im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart“ erschienenen Artikel von Hans Vollmer[13] Beiträge im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts“ von 1956[14], dem 1998 erschienenen „Lexikon der Düsseldorfer Malerschule“[15] sowie im „Allgemeinen Künstlerlexikon“[16] finden.

In der Kunstgeschichtsforschung setzten sich nach 1950 zunächst Geisteswissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik mit dem Werk Arthur Kampfs auseinander. Insbesondere von Wolfgang Hütt wurde Kampfs Werdegang mit sachlich falschen Behauptungen verkürzt wiedergegeben:[17] „Vom Armeleutemaler wurde er zum Propagandisten der Durchhalte-

---

[8] Doede, Werner. 1977. *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a. M.: Propyläen, 39, 65, 111.

[9] Paret, Peter. 1981. *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin: Severin & Siedler, 50, 158 f., 163, 270, 353, 382.

[10] Schroyen, Andreas. 1998. „Arthur Kampf. 1864-1950“. In: *Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten* [1848-1998], Hg. Julia Lohmann, Düsseldorf: Richter, 101-104.

[11] *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 1696-1996, dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*. 1996. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Akademie der Künste u. Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel.

[12] Kratz-Kessemeier, Kristina. 2008. *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin: Akademie-Verlag, 89, 93, 117, 303, 315, 317, 323, 502.

[13] Vollmer, Hans. 1926. „Kampf, Arthur“. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Hans Vollmer, Bd. 19, Leipzig: Seemann (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992), 506-508.

[14] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*. 1956. Hg. Hans Vollmer, Bd. 3, Leipzig: Seemann (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992), 12.

[15] Schroyen, Andreas. 1998. „Kampf, Arthur“. In: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819-1918* [LDM]. Hg. Hans Paffrath, Kunstmuseum Düsseldorf, München: Bruckmann, Bd. 2, 212-216.

[16] Schroyen, Andreas. 2013. „Kampf, Arthur“. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* [AKL], Bd. 79, Berlin [u. a.]: De Gruyter, 237 f.

[17] Hütt, Wolfgang. 1957. „Der kritische Realismus in Deutschland“. In: *Bildende Kunst*, 5. Jg., H. 1, 12, sowie Hütt, Wolfgang. 1969. *Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 11, 152, 179. Zur sozialistischen Kunstkritik siehe auch Beyer, Ingrid. 1963. *Die Künstler und der Sozialismus*, Berlin: Dietz, 69.

politiker des ersten Weltkrieges und entwickelte sich zum Apologeten des Faschismus, der die höchsten Auszeichnungen des »dritten Reiches« trug.“[18] Differenzierter betrachtete dagegen Harald Olbrich 1988 in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ einzelne Aspekte in Kampfs Schaffen.[19] 2018 erschien ein Artikel zu Kampfs frühem Engagement im Düsseldorfer „Künstler-Club Sankt Lucas“.[20]

Ausführliche Betrachtungen zu einzelnen Werken des Künstlers und relevante Einordnungen in kunsthistorische Zusammenhänge lieferte 1969 Irene Markowitz durch ihre intensive Auseinandersetzung mit den Gemälden des Künstlers im Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf (Stiftung Museum Kunstpalast).[21] 1989 folgten Friedrich Gross in seiner Publikation zur religiösen Malerei im Kaiserreich[22] und Werner Hager, 2017 Matthias Eberle zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts[23] sowie 2002 Ina Katharina Uphoff[24] zum Schulwandbild. Zu Kampfs 1906 entstandenen Wandgemälden in Magdeburg erschien 2001 ein Aufsatz des Autors[25] und die Arbeitsdarstellungen des Künstlers untersuchte aus soziologischer Sicht eingehend Klaus Türk.[26] Sein Engagement auf diesem Gebiet führte 2010 auch zur Ausstellung „Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl“, deren Begleitbuch mehrere Artikel enthält, die sich auf Werke des Künstlers beziehen.[27]

Als Laufbahnschriften im Fach Kunstgeschichte erschienen zu Arthur Kampf vom Autor an der Ruhr-Universität Bochum 1997 die Magisterarbeit „Der Maler Arthur Kampf

---

[18] Hütt, Wolfgang. 1958. „Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland“. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 8. Jg., H. 1, 202.

[19] *Geschichte der deutschen Kunst. 1890-1918.* 1988 [Olbrich 1988]. Hg. Harald Olbrich, Leipzig: E. A. Seemann, 54 f., 57-59, 63.

[20] Schroyen, Andreas. 2018. „Arthur Kampf und Eugen Kampf im Künstlerclub Sankt Lucas“. In: *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs*, Hg. Ekkehard Mai, Petersberg: Michael Imhof, 12-27.

[21] *Die Düsseldorfer Malerschule.* 1969 [Markowitz 1969]. Bearb. Irene Markowitz, Hg. Kunstmuseum Düsseldorf, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. IV, 2, Düsseldorf: Kunstmuseum, 167-171.

[22] Gross, Friedrich. 1989. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Marburg: Jonas, 172 f., 247, 293, 304 f.

[23] Hager, Werner. 1989. *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a.: Olms, 258, 261 f., 265, 268 f., 280, sowie Eberle, Matthias. 2017. *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830-1900*, München: Hirmer, 437-441.

[24] Uphoff, Ina Katharina. 2002. *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bildschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Würzburg, 91 ff.

[25] Schroyen, Andreas. 2001. „Heroisierung als Künstlerpflicht. Einige Anmerkungen zum Monumentalgemälde Arthur Kampfs im Magdeburger Kaiser-Otto-Saal“. In: *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 37-58.

[26] Türk, Klaus. 2000. *Bilder der Arbeit*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 85, 188, 200 f.

[27] *Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl*. 2010 [Kat. Feuerländer 2010]. Ausstellungskatalog Oberhausen, Hg. LVR-Industriemuseum, Münster: Aschendorff, 70, 379, 479 ff.

(28.9.1864-8.2.1950)“ sowie 2004 eine Magisterarbeit von Jennifer Schlecking zu Kampfs Erstlingswerk „Die letzte Aussage“ an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Einzelne Werke, wie Kampfs Walzwerk-Motive oder seine sozialkritisch inspirierten Darstellungen, analysierte die Autorin umfangreich in ihrer 2016 erschienenen Dissertation „Reflexion und Verklärung – industrieller Fortschritt und gesellschaftliche Realität in der offiziellen Malerei des Deutschen Kaiserreichs der 1870er- bis 1890er-Jahre“.[28]

Die medial umfangreichste Rezeption zu einzelnen Werken Arthur Kampfs erfolgte seit 1974 in Zusammenhang mit der kunsthistorischen Auseinandersetzung zur Kunst, die unter den ideologischen Zwängen des Nationalsozialismus während des „3. Reichs“ entstand und ausgestellt wurde. In einer Vielzahl von Publikationen über diese Thematik wurden bis in die 1980er-Jahre Gemälde des Künstlers, teilweise irrtümlich mit der während des „3. Reichs“ entstandenen Kunst in Verbindung gebracht.[29] Dies führte dazu, dass Kampf – wenn er in der Kunstgeschichtsforschung überhaupt noch wahrgenommen wurde – ausschließlich im Kontext des Nationalsozialismus Erwähnung fand.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk Arthur Kampfs war bisher ein Desiderat der kunsthistorischen Forschung.

[28] Schlecking, Jennifer. 2016. *Reflexion und Verklärung – industrieller Fortschritt und gesellschaftliche Realität in der offiziellen Malerei des deutschen Kaiserreichs der 1870er bis 1890er Jahre*, Hamburg: Dr. Kovač, 310-319, 362-369.

[29] Siehe Kapitel 10.3.

3. Die Düsseldorfer Jahre (1879-1898)

3.1 Ausbildung, Studienreisen und Lehrtätigkeit an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf

3.1.1 Ausbildung an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf

Egbert Paul Arthur Kampf wurde am 28. September 1864 als drittes von sechs Kindern des Fotografen August Kampf und dessen Ehefrau Maria, geb. Westendorp, in Aachen geboren.[30] Er besuchte zunächst ein Internat im belgischen Hasselt[31] und anschließend eine Oberrealschule in Aachen.[32] Während dieser Zeit erhielt Kampf aufgrund seines künstlerischen Talents ersten Zeichenunterricht durch den Kölner Maler und Zeichner Johann Baptist Nikolaus Salm. (Kampf, 1950:9; Rosenhagen, 1922:20) Als frühe selbstständig durchgeführte Arbeiten erwähnt Rosenhagen Kopien nach Druckgrafiken Rembrandts aus der Sammlung[33] des Aachener Mediziners Dr. August Sträter (Rosenhagen, 1922:20).

Ursprünglich sollte Kampf zum Fotografen ausgebildet werden und arbeitete im Atelier seines Vaters August. (Politisches Tageblatt. Aachener Anzeiger, 27.09.1934) Der Berufswunsch änderte sich 1878, als sein älterer Bruder Eugen ein Kunststudium an der Königlichen Akademie der schönen Künste in Antwerpen aufnahm.[34] Durch Besuche belgischer Museen mit Werken Peter Paul Rubens' und Anton van Dycks soll auch in Arthur Kampf der Wunsch geweckt worden sein, Künstler zu werden. (Rosenhagen, 1923a:6; Kampf, 1950:9)

Kampf nahm sein Studium am 6. Oktober 1879 an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf auf, nachdem der dort ansässige Schweizer Maler Benjamin Vautier d. Ä. die Begabung des 15-Jährigen bestätigt haben soll (Rosenhagen, 1922:20).[35] Kampf durchlief daraufhin das drei- bzw. vierstufige Unterrichtssystem der akademischen Künstlerausbildung. Nach Besuch der Elementarklasse folgte eine zweite bzw. Vorbereitungsklasse, dann ein spezifischer Fachunterricht und anschließend gegebenenfalls der Unterricht in einer Meisterklasse.[36] Wäh-

[30] Beglaubigter Auszug aus der Geburtsurkunde zur Feststellung der „arischen" Abstammung Arthur Kampfs vom 18.07.1934, Aachen, Standesamt, Reg.-Nr. 1729. Die Familie Kampf gehörte der katholischen Konfession an, Akademie der Künste [AdK], Berlin, Historisches Archiv, Pers. BK 268, Bl. 6.

[31] Oettingen, Wolfgang von. 1895. „Arthur Kampf". In: *Die Kunst unserer Zeit*, 6. Jg., 2. Hlbbd., 22.

[32] Kampf, Arthur. *Aus meinem Leben,* 1950. Hg. August Gotzes, Aachen: Museumsverein, 9.

[33] Volbehr, Theodor. 1908 [Volbehr 1908a]. „Arthur Kampf". In: *Westermanns Monatshefte*, 52. Jg., Bd. 104/II., 466 f.

[34] Rosenhagen, Hans. 1923 [Rosenhagen 1923a]. *Arthur Kampf. Handzeichnungen. 29 Faksimiliedrucke der Reichsdruckerei auf 23 Tafeln*, Berlin: Reichsdruckerei, 6.

[35] Der Genremaler Benjamin Vautier d. Ä. lebte ab 1857 dauerhaft in Düsseldorf und gehörte nicht dem Lehrkörper der Kunstakademie an. Insofern ist der Hinweis von Rosenhagen zum Einfluss institutsfremder Künstler auf Studienzulassungen interessant.

[36] *Die Düsseldorfer Malerschule*. 1979 [Kat. Düsseldorfer Malerschule 1979]. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Darmstadt, Hg. Wend von Kalnein, Mainz: Philipp von Zabern, 209 ff. Siehe auch die Erläuterungen zur

rend in der Elementarklasse die Handhabung der Zeichenutensilien, das freie Handzeichnen nach Gegenständen sowie das Kopieren von Körperstudien im Sinne einer Erfassung des „Naturgemäßen“ (Wartmann, 1996:18) gelehrt wurde, gliederte sich in der nachfolgenden Vorbereitungsklasse der Unterrichtsstoff in mehrere Abteilungen und zielte auf die „Innigkeit der Empfindung“ (ebd.). Im Antikensaal wurde das Zeichnen nach Gipsabgüssen antiker Vorlagen sowie nach Modellen geübt. Darüber hinaus umfasste der Lehrplan die Darstellung von bekleideten Figuren, die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, Anatomie, Perspektivlehre und architektonisches Zeichnen. In dieser Klasse konnte erstmals mit Ölfarbe gearbeitet werden. Selbständiges Arbeiten und individuelle Entwicklung wurden gefördert. Als dritte Abteilung vermittelte die Kupferstichklasse (Radierkursus) die Lehre der druckgrafischen Künste – vom Kopieren von Kupferstichen bis zum Stechen nach Zeichnungen. Der spezifische Fachunterricht als letzte Stufe des Dreiklassensystems war nur noch denjenigen Schülern vorbehalten, die im Sinne der „Freiheit der Erfindung“ (ebd., 20) zur Anlage eigener Kompositionen in der Lage waren und die „Fähigkeit zu selbständiger Ausübung ihres Kunstfaches bis zu einem gewissen Grad bewiesen“ hatten.[37] Sie halfen dem jeweiligen Lehrer bei dessen eigenen Arbeiten und bekamen von ihm Aufträge zugewiesen, die an die Akademie herangetragen wurden. Dies vollzog sich im Bereich der Malerei in gattungsspezifischen Unterrichtsklassen. Als vierte und letzte Stufe des Ausbildungssystems sollten die Meisterklassen zur ungehinderten freien kreativen Entfaltung der künstlerischen Individualität beitragen.

Kampf wurde zunächst durch den Nazarener Andreas Müller in der Elementarklasse im Zeichnen nach Vorlagen und Gipsmodellen unterrichtet (Kampf, 1950:10).[38] Der Lehrer beurteilte seine Leistungen zu „Anlage“, „Fleiß“ und „Betragen“ mit Bemerkungen, die sich während der gesamten Studienzeit auf den Zeugnissen Kampfs finden lassen: „Talentvoll“, „Lobenswert“ und „Tadellos“. Damit erfolgte eine Versetzung in den „Antikensaal B und Naturklasse“.[39] Die hier von 1880 bis 1882 fortgesetzte künstlerische Ausbildung widmete sich dem Zeichnen nach Gipsmodellen antiker Skulpturen und wurde von dem Historienmaler Peter Janssen[40] geleitet. Ab 1882 erfolgte der Unterricht sowohl in der „Vereinigten Malklasse“ bei

Genese des Ausbildungssystems bei Wartmann, Andreas. 1996. *Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867)*, Münster: Lit, 16 ff.

[37] Wiegmann, Rudolf. 1856. *Die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler*, Düsseldorf: Buddeus, 40.

[38] Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Duisburg [LAV NRW], BR 0004 Nr. 1561, Bl. 245. Wenn nicht anders vermerkt, stammen die formalen Angaben zur Studienzeit Kampfs an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf aus LAV NRW BR 0004 Nr. 1561.

[39] LAV NRW BR 0004 Nr. 1561, Bl. 245.

[40] Ebd., Bl. 253-341.

Eduard von Gebhardt und Julius Roeting[41] als auch in der Kupferstecherklasse bei Carl Ernst Forberg[42] bis 1886.

Eduard von Gebhardt lehrte seit 1874 an der Kunstakademie Düsseldorf und brachte Kampf mit jenem Bildelement in Berührung, das er maßgeblich innerhalb seines Frühwerkes einsetzen sollte: die Gruppendarstellung und hier insbesondere das Verhältnis des Einzelnen zur Menge.[43] Weiterhin lernte Kampf figürliche Darstellungen mithilfe von Modellen anzufertigen und den menschlichen Körper maltechnisch vom Akt zur bekleideten Figur zu erschließen. (Bieber/Mai, 1979:176) Neben der Ausarbeitung einzelner Details wurden dabei die Dargestellten zunächst als Aktfiguren angelegt, um entsprechend der Körperstellungen und Muskelanspannungen in weiteren Vorzeichnungen die Gewandung mit korrektem Sitz abzubilden. Dieses klassische Verfahren, an dem sich Figuren- und Kompositionsstudien in Öl anschlossen, war Bestandteil des Düsseldorfer Lehrplans[44] und belegt ein ständiges Streben nach naturnaher Wiedergabe. Prinzipiell blieb es für Kampfs gesamtes Schaffen verpflichtend.[45]

Kampf beschreibt in seiner Autobiografie anekdotenreich den lebhaften Unterrichtsstil Gebhardts und vermerkt, dass der Lehrer zuweilen ungestüm den Schülern die Palette aus der Hand riss, um deren Arbeiten zu korrigieren. „Es war uns nicht immer angenehm dieses Hineinmalen; denn dadurch bekamen die Arbeiten allzu sehr den Charakter von Gebhardts Kunst, was mir, da ich eine andere Art hatte, nicht behagte." (Kampf, 1950:16) Eduard von Gebhardt beteiligte seine Schüler auch an Auftragsarbeiten[46] sowie an den Wandgemälden in seiner Privatwohnung.[47] Fast ausschließlich der protestantischen religiösen Historienmalerei verpflichtet, beeinflusste er mit seiner wirklichkeitsnahen malerischen Kunstauffassung den naturalistischen Stil Arthur Kampfs während dessen Düsseldorfer Zeit. Gebhardts „volkstümliche Vor-

[41] LAV NRW BR 0004 Nr. 1561, Bl. 346, 348, 392 f.; bis 1884.

[42] Ebd., Bl. 398 f., 487 f., 529.

[43] Bieber, Dietrich u. Ekkehard Mai. 1979. „Eduard von Gebhardt und Peter Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert". In: Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:167.

[44] Schadow, Wilhelm [von]. 1836. „Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers". In: Athanasius Raczyski, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Bd. 1, Berlin: Selbstverlag, 319-330.

[45] Noch am 20. August 1944 bedauerte Kampf im Ort seiner Evakuierung nicht malen zu können, da er keine männlichen Modelle finde, Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 20.08.1944 (Privatbesitz). Kampfs Abhängigkeit vom Modell ist charakteristisch für die Arbeitsweise der Düsseldorfer Historienmalerei in der Tradition Wilhelm von Schadows, Markowitz, 1969:156.

[46] Rossig, Alfred. 1902. „Arthur Kampf". In: *Vom Fels zum Meer. Die Weite Welt*, 22. Jg., 1902-1903, Bd. 1, 500.

[47] Anlässlich der Ausmalung seiner Bibliotheksräume entwarf von Gebhardt ein Wandmotiv, das sich an einer Darstellung des Erasmus von Rotterdam von Hans Holbein d. J. orientiert haben soll. Kampf wurde beauftragt, den Humanisten als Bronzeplastik malen. Um die Lichtreflexe der dunklen Metalloberfläche zu verdeutlichen, soll von Gebhardt seinen Körper mit dunkler Seife eingerieben, mit Wasser benetzt haben, um anschließend in der gewünschten Haltung zu posieren, Kampf, 1950:16.

tragsweise“[48], die ein besonderes Augenmerk auf die Darstellung von Menschen aus breiten Gesellschaftsschichten legte, wird für den jungen Künstler prägend gewesen sein.

1883 verließ Kampf die Klasse Gebhardts, da ihm die Malerei dort „zu trocken“ wurde. (Kampf, 1950:16 f.) Er wechselte bis 1885 zum „Spezifischen Fachunterricht“[49] in die Klasse des Historienmalers Peter Janssen[50]. Janssen war seit 1873 Lehrer und ab 1895 Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie. Sein Werk, das in der öffentlichen Wahrnehmung insbesondere durch monumentale Darstellungen und großformatige Ölgemälde präsent war, verkörperte gegen Ende des Jahrhunderts gleichsam die Tradition und das Ansehen der Düsseldorfer Historienmalerei. (Markowitz, 1969:154) Ebenso wie von Gebhardt zählte Janssen in den 1880er- und 1890er-Jahren zu den bedeutendsten Düsseldorfer Akademielehrern, die weiterhin den Modellnaturalismus für historische und religiöse Themen lehrten.[51] Als Janssens Meisterschüler in den Jahren 1885 bis 1891[52] schätzte Kampf neben der Bevorzugung des „koloristischen Elementes“ (Kampf, 1950:17) auch die Möglichkeit nach 1885 weitgehend unbeaufsichtigt (ebd., 12) in einem eigenen Atelier malen zu können (ebd., 17). Sowohl Janssen als auch von Gebhardt legten größten Wert auf die zeichnerische Erfassung des Motivs und das Modellstudium. Besonders beeindruckt war Kampf von „Kompositionsabenden“, die Janssen jede zweite Woche in seiner Privatwohnung veranstaltete. Dabei sollen die Teilnehmer aufgefordert worden sein, ihre Arbeiten untereinander zu beurteilen. (ebd., 11) Für Kampfs künftige Motivfindung sei jedoch die Forderung des Lehrers wegweisend gewesen, zu jedem dieser Abende Erinnerungsskizzen mitzubringen, die persönlich erlebte Begebenheiten flüchtig festhielten, aber dennoch „bildmäßig“ ausgearbeitet sein mussten (ebd.).[53] Die Werke Janssens brachten Kampf unmittelbar mit der Monumentalmalerei in Berührung und werden ihm die große gesellschaftliche Anerkennung verdeutlicht haben, die dem ausführenden Künstler zuteilwerden konnte.

Bereits 1869 feierte die zeitgenössische Kritik Janssen für die Ausmalung des Krefelder Rathaussaales. 1878 bis 1881 folgte die Ausgestaltung des Erfurter Rathauses mit Ereignissen aus der Stadtgeschichte, wobei die damit einhergehende Versinnbildlichung der deutschen Einheit den Künstler sogar als Vollender der Malerei Alfred Rethels erscheinen ließ. Janssen kom-

[48] Andree, Rolf. 1979. „Katalog“. In: Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:312.

[49] LAV NRW BR 0004 Nr. 1561 Bl. 409, 498. Da Kampf im Studienjahr 1883/84 die Akademiegebühren nicht entrichten konnte, wurde er zunächst exmatrikuliert, im Laufe des Semesters jedoch wieder immatrikuliert, ebd., Bl. 456.

[50] Ebd., Bl. 531 f., 580; 1562, Bl. 35, 76, 118.

[51] Mai, Ekkehard. 2010. *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln: Böhlau, 302.

[52] LAV NRW BR 0004, 1561, Bl. 531 f., 580: 1562, Bl. 35, 76, 118.

[53] In dem erhaltenen zeichnerischen Œuvre Kampfs lassen sich nur wenige Gelegenheitsskizzen nachweisen. Stattdessen dominieren Studien, bei denen die fast ausnahmslos angebrachte Signatur den beendeten künstlerischen Status dokumentieren.

binierte die Verbindung des Stils der älteren Düsseldorfer Schule mit einem neuen Realismus, der durch das intensive Studium am lebenden Modell möglich wurde.

1884 bis 1893 war Janssen mit den Ausmalungen der Aula der Kunstakademie Düsseldorf sowie der „Ruhmeshalle“ in Berlin beschäftigt. Dort schuf er mit der „Schlacht bei Fehrbellin“, der „Begegnung Friedrich des Großen und Zietens nach der Schlacht bei Torgau“ und der „Schlacht bei Hohenfriedberg“ prominente Werke. Für Arthur Kampf wurden Janssens Auseinandersetzung mit Themen zur preußischen Geschichte sowie seine neuartige szenische Gestaltung wichtig, die zu Beginn der 1890er-Jahre die Darstellung großer Personengruppen sowie die Schilderung von Menschen aus breiten Gesellschaftsschichten thematisierte. (ebd., 181) Janssen galt zunächst durch ikonografisch-formale Anknüpfungen an die auf Peter von Cornelius und Alfred Rethel aufbauende Tradition als „Bewahrer“. Aber es wurde auch ein Bestreben zur künstlerischen Weiterentwicklung mit seinen Werken verbunden, erkennbar an seinem realistisch-psychologischen Interesse an den dargestellten Personen und der Verwendung eines als „modern“ angesehenen Kolorits. (Bieber, 1979:568) Das Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf beendete Arthur Kampf im Jahre 1891.[54]

3.1.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf

Ab April des Jahres 1892 trat Arthur Kampf dem Lehrkörper der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf zunächst als Hilfslehrer bei.[55] Der Künstler leitete zusammen mit seinem ehemaligen Lehrer Peter Janssen die Antiken- und Naturklasse/Vorbereitungsklasse B[56] sowie bei Erkrankung von Carl Ernst Forberg dessen Radierkursus zusammen mit dessen Bruder, dem Kupferstecher Wilhelm Forberg.[57]

Im März 1893 versuchte Anton von Werner, Direktor der Königlichen Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, zum ersten Mal, Kampf als Lehrkraft für die dortige Lehranstalt zu gewinnen und bot ihm die Stelle Hugo Vogels an, der wegen der „Munch-Affaire“ zurückgetreten war.[58] Von Werner wird auf die künstlerischen Erfolge Kampfs in den vorangegangenen sieben Jahren aufmerksam geworden sein. Auch lernten sie

[54] LAV NRW BR 0004 Nr. 1562, Bl. 118.

[55] LAV NRW BR 0004 Nr. 1562, Bl. 170; 1575, Bl. 26.

[56] Ebd., Bl. 206.

[57] Ebd., Bl. 229. Ab Mai 1894 leiteten beide Künstler auch die Vorbereitungsklasse A (Vorklasse), ebd., Bl. 214, 252.

[58] Sie war auf drei Jahre befristet und sollte mit 5.000 Mark vergütet werden, Schreiben von Anton von Werner an Arthur Kampf (Entwurf), Berlin, 13.03.1893 (Geheimes Statsarchiv Preußischer Kulturbesitz [GSTA], PK, VI. HA, NL Werner, A. v., Nr. 11 Lit. K, Bl. 29; LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 1).

sich 1891 persönlich kennen, als der Künstler den Düsseldorfer Saal anlässlich der „Internationalen Kunstausstellung“ des „Vereins Berliner Künstler“ kuratierte (Kampf, 1950:14). Arthur Kampf lehnte das Angebot letztendlich ab, da er Düsseldorf nicht verlassen wollte (ebd., 17).[59] Darüber hinaus irritierte ihn die devote Haltung des Lehrkörpers gegenüber von Werner, die er bei einem Essen in dessen Haus festzustellen glaubte (ebd.). Außerdem gab er an, dass seine Ehefrau Mathilde[60] als Düsseldorferin eine zu große Bindung an ihre Heimatstadt habe, um nach Berlin ziehen zu können (ebd., 26).[61] Stattdessen nutzte Kampf dieses Angebot, um eine der begehrten Professuren[62] an der Düsseldorfer Akademie zu erhalten, und deutete dem Lehrkörper gegenüber an, dem Berliner Ruf möglicherweise folgen zu wollen. Das Direktorium setzte daraufhin mit Schreiben vom 22. März 1893 das Kuratorium der Akademie von Kampfs Absicht in Kenntnis und brachte dabei zum Ausdruck, wie wichtig ein Verbleib des Künstlers in Düsseldorf sei. Aufgrund der Dringlichkeit des Vorgangs – Kampf hatte sich lediglich 8 bis 10 Tage Bedenkzeit bei von Werner ausgebeten – machte die Direktion gleichzeitig einen Vorschlag zur Finanzierung einer Anstellung in Düsseldorf, „um Kampf ein Aequivalent gegen das dortige so sehr verlockende zu bieten“.[63]

> „Diesem Antrage liegt die Erwägung zu Grunde, daß Kampf ein sehr bedeutender Künstler ist, der unserer Anstalt mit zur Zierde gereichen wird, daß er berufen ist einen Theil der Tradition der Schule mit zu erhalten und daß es wünschenswerth ist, die Resultate der hiesigen Lehrthätigkeit zum Besten unserer eigenen Anstalt zu verwerthen und wenigstens in diesem Falle nicht wie bei so vielen anderen Veranlassungen, dieselben lediglich der Hebung anderer Kunstschulen zu gute kommen zu lassen. Kampf hat sich bereits glücklich in die Lehrthätigkeit eingearbeitet, und da er die Bedürfnisse unserer Akademie und ihre Ziele kennt, so wird er von unschätzbarem Nutzen für dieselbe sein. Es würde aber bedauerlich sein, wenn er, der [...] aus noch vielen Richtungen hier sehr schwer zu ersetzen sein würde, in ein fremdes Fahrwasser versetzt wird, wo

[59] Der Künstler war sich zu diesem Zeitpunkt über seine Prominenz im Klaren. Er bat um Bedenkzeit und schrieb von Werner dabei selbstbewusst: „Ich erlaube mir jetzt schon hervorzuheben, daß ich durchaus nicht abgeneigt bin Ihrem ehrenvollen Rufe Folge zu leisten, wenn die weiteren etwa zustellenden Bedingungen meiner Lage und Ihren und meinen Wünschen entsprechen.“, Schreiben von Arthur Kampf an Anton von Werner, Düsseldorf, 16.03.1893 (GSTA PK, VI. HA, NL Werner, A. v., Nr. 11 Lit. K). Nachdem der Direktor der Berliner Hochschule fast zwei Wochen auf eine weitere Mitteilung gewartet hatte, bat Kampf in seinem zweiten Schreiben um eine offizielle, an die Düsseldorfer Kunstakademie gestellte Anfrage. Er beendete seine Mitteilung mit den Worten: „Das Ueberlegen in dieser Angelegenheit und angestrengstes Arbeiten hat mich sehr mitgenommen und ich werde, um mich zu erholen einige Zeit auf einer Reise ausspannen.“, Schreiben von Arthur Kampf an Anton von Werner, Düsseldorf, 29.03.1893 (GSTA PK, VI. HA, NL Werner, A. v., Nr. 11 Lit. K). Dieses Verhalten wird die spätere Beziehung zwischen beiden Künstlern sicherlich berührt haben.

[60] Mathilde Kampf, geborene Spatz, war die Schwester des mit Kampf befreundeten Malers und Kommilitonen Willy Spatz. Die Heirat fand 1889 statt.

[61] GSTA PK, VI. HA, NL Werner, A. v., Nr. 11 Lit. K, Bl. 30-33. Kampfs künstlerischer Erfolg wird sich auch kommerziell niedergeschlagen haben. Der Künstler erwarb, vermutlich zu Beginn der 1890er-Jahre, im ländlichen Dorf Wittlaer nördlich von Düsseldorf den „Honnenhof“ als Zweitwohnsitz. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Bruno Bauer, Düsseldorf-Wittlaer.

[62] Die Bekleidung einer Professur an einer Akademie galt als besonders prestigeträchtig, zumal damit ein gesichertes hohes Auskommen, ein Atelier sowie eine Altersversorgung garantiert waren, Lenman, Robin. 1994. *Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserzeitlichen Deutschland 1871-1918*, Frankfurt a. M., New York: Campus, 13, 32, 53, 54.

[63] Schreiben der Direktion der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf an das Kuratorium der dortigen Akademie, Düsseldorf, 22.03.1893 (LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 1).

seine Thätigkeit schwerlich die ruhige Entwicklung nehmen kann, die für ihn hier durchaus naturgemäß ist. Ein hohes Curatorium wolle geneigtes [!] diese Angelegenheit gleichfalls vertraulich behandeln und diesseitigen Antrag höheren Ortes mit Wärme befürworten."[64]

Der von der Akademie gemachte Vorschlag war für Kampf in finanzieller Hinsicht von Nachteil, wurde aber vom Künstler laut Schreiben der Akademie vom 26. März 1893 „in Folge seiner Anhänglichkeit an unsere Akademie und deren Bestrebungen" akzeptiert.[65] Das Ministerium sah sich nicht in der Lage, Kampf unverzüglich als ordentlichen Lehrer anzustellen, sicherte dies aber zu, sobald eine derartige Stelle frei würde.[66] Es genehmigte stattdessen mit Wirkung vom 24. April 1893[67] eine Erhöhung der Bezüge, die Kampf mit den ordentlichen Lehrern gleichstellte.[68] Nach dem Tod des Professors für religiöse Malerei Carl Müller beantragte die Akademie dann Kampf als ordentlichen Lehrer einzustellen. Er solle weiterhin in der Antiken- und Naturklasse sowie in der Malklasse Janssens tätig bleiben, da die Schaffung einer Parallelklasse und die damit einhergehende Teilung der Schüler aufgrund der übereinstimmenden künstlerischen Anschauungen und des persönlichen Verhältnisses zwischen den beiden Lehrern unnötig seien.[69] Dem Antrag wurde vom Ministerium zwar am 16. Dezember 1893 stattgegeben, jedoch darauf verwiesen, dass eine Besetzung von Lehrstellen sich nicht nach den Bedürfnissen einzelner Akademien richten könne. Maßgeblich seien die Richtlinien der Behörde. In diesem Fall widersetze man sich aber nicht dem Antrag, da eine geeignete Persönlichkeit zur Besetzung des Lehrstuhls von Müller fehle.[70] Kampf wurde demnach aufgrund seiner Prominenz eine Anstellung zugewiesen, die aber keine vorhandene Vakanz beendete. Er unterrichtete weiterhin in der Klasse von Peter Janssen. 1897 versuchte die Akademie erneut, Vorteile für den Künstler angesichts der für ihn unbefriedigenden Situation zu erlangen. Aus Anlass des Aufenthaltes von Kaiser Wilhelm II. in der Rheinprovinz machte die Lehranstalt den allerdings

[64] LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 2.

[65] Schreiben der Direktion der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf an das Kuratorium der dortigen Akademie, Düsseldorf, 26.03.1893 (ebd., Bl. 6 f.).

[66] Schreiben des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheit an das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf, Berlin, 06.04.1893 (ebd., Bl. 8).

[67] Ebd., Bl. 26.

[68] Die Akademie vergütete die Anstellung mit einem Gehalt von 4.200 Mark, Schreiben des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheit an das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf, Berlin, 06.04.1893 (ebd., Bl. 8).

[69] Schreiben der Direktion der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf an das Kuratorium der dortigen Akademie, Düsseldorf, 16.10.1893 (ebd., Bl. 13 f.). Die Wiederbesetzung des freigewordenen Lehrstuhls für religiöse Malerei hielt die Direktion für überflüssig, da „seit Degers Tode sich keine Schüler mehr gemeldet haben und demnach offenbar nicht mehr das Bedürfniß vorhanden ist, sich in diesem eigenartigen Kunstzweige der seine Vertretung in der Richtung jener genannten Herren hatte, ausbilden zu lassen." (ebd., Bl. 14).

[70] Schreiben des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheit an das Kuratorium der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf, Berlin, 16.12.1893 (ebd., Bl. 18 f.). Die Einführung in das neue Amt erfolgte am 16. Januar 1894, ebd., Bl. 26.

unberücksichtigt gebliebenen Vorschlag, Kampf den „Preußischen Roten Adlerorden IV. Klasse“ zu verleihen.[71] Begründet wurde dies damit, dass er sich

> „in hervorragenden Maßen um die Entwicklung der Schule verdient gemacht [hat]. […] Ein Beleg für seine künstlerische Bedeutung liegt darin, daß mehrere der ersten Galerien Deutschlands (die National-Galerie in Berlin und neuen Pinakothek in München, die Galerie in Dresden, die hiesige Galerie) Werke von ihm angekauft haben.“[72]

Bis zu seinem Umzug nach Berlin 1898 erhielt der Künstler an der Düsseldorfer Kunstakademie allerdings keine eigene Klasse zugeteilt.[73] Unter den gemeinsam mit Janssen unterrichteten Schülern gingen später als prominenteste Künstler Hans Kohlschein und Heinrich Vogeler hervor.[74]

3.1.3 Studienreisen

Kampfs erste Studienreise, die sich nachhaltig künstlerisch niederschlug, war ein Besuch in Paris, den er im Frühjahr 1885 zusammen mit dem Maler Helmuth Liesegang[75] unternahm[76]. (Kampf, 1950:23) Frankreich galt im 19. Jahrhundert als eines der bevorzugten Studienländer junger Künstler.

Neben einer Ausstellung von Werken des Künstlers Jules Bastien-Lepage[77] besuchten die beiden Düsseldorfer Künstler den Frühjahrssalon, dessen ausgestellte Gemälde überwiegend Motive des Alltagslebens im populären naturalistischen Stil wiedergaben. (Kunstchronik, 20/1885:511)

Bis 1888 folgten Studienreisen nach Belgien und Holland, um den „Geschmack an Alten und Neuen Meistern [zu] bilden“.[78] Eine größere Reise führte Kampf zu Beginn des Jahres

---

[71] Die Verleihung dieses Ordens an Kampf erfolgte erst im Jahre 1906, siehe Kapitel 4.4.1.

[72] LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 29.

[73] Kampf erweckt in seiner Autobiografie hingegen den Eindruck, dass ihm nach der Verleihung des Professorentitels die „Zeichen- und Malklasse“ von Janssen übertragen worden sei, während dieser lediglich seine Meisterklasse alleine weitergeführt hätte, Kampf, 1950:17. Nach LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 29, hat der Künstler seit 1884 „in der Antiken- und Naturklasse und Zeichenklasse später auch in der Malklasse […] als Assistent auch unterrichtet. Von April 1893 hat er als ordentlicher Lehrer in diesen Klassen mitgewirkt […].“

[74] LAV NRW BR 0004 Nr. 1562, Bl. 216, 252. Kampf äußert sich in seiner Autobiografie kaum über seine erste Lehrtätigkeit und auch andere Quellen sind in dieser Hinsicht nicht erschöpfend. Lediglich seine Anordnung, den Unterricht der Malklasse einige Tage in der Woche im Freien durchzuführen, soll „ein gewisses Aufsehen erregt haben“, Kampf, 1950:17.

[75] Mit Helmuth Liesegang teilte sich Kampf in diesen Jahren das Atelier und die Wohnung, Kampf, 1950:22 f.

[76] Nach Rossig, 1902:501, soll Kampf alljährlich Paris besucht haben.

[77] Debize, Christian. 1993. „Kampf, Arthur“. In: AKL, Bd. 7, Berlin [u. a.]: De Gruyter, 430.

[78] Schreiben von Arthur Kampf an [Wilhelm] Herchenbach, Düsseldorf, 28.04.1888 (Privatbesitz).

1893 mit seinem Schwager, dem Künstler Alexander Frenz, und dem Essener Verleger Wilhelm Girardet nach Italien.[79] Dort trafen die Reisenden nach Rosenhagen (1922:40) auf Eduard von Gebhardt, mit dem Kampf die Reise fortsetzte und sich längere Zeit in Rom aufhielt.[80]

Die Teilnahme von Wilhelm Girardet, einem der bedeutendsten westdeutschen Unternehmer seiner Zeit,[81] erscheint in diesem Kontext ungewöhnlich und lässt sich vermutlich durch eine Verbundenheit erklären, die Girardet zeitgenössischen Düsseldorfer Künstlern und insbesondere Arthur Kampf entgegenbrachte. Kampf war mit elf Werken in Girardets Kunstsammlung vertreten, von keinem anderen Künstler besaß der Unternehmer mehr Arbeiten.[82] Darunter befanden sich Porträts des Verlegers und seiner Familie sowie ein großformatiges Historiengemälde[83].

Ebenso wie diese, scheint eine weitere Reise, die Kampf 1894/95 nach Italien und nach Belgien führte,[84] jedoch keinen unmittelbaren Einfluss auf das frühe Œuvre des Künstlers gehabt zu haben.

Großen künstlerischen Niederschlag fand dagegen eine im Frühjahr 1897 zusammen mit Kampfs Freund Paul Neuenborn unternommene Studienreise nach Spanien, die die Maler für zwei Monate nach Madrid, Toledo, Sevilla, Italica und Cordoba führte.[85] Ebenso wie Japan übte das südeuropäische Land eine faszinierende Wirkung auf moderne Künstler der zweiten Jahrhunderthälfte aus, von dessen Kunst insbesondere französische Impressionisten entscheidende Impulse erhielten.[86] Den größten Eindruck hinterließ bei Kampf das Werk des von Zeitgenossen als „peintre des peintres“ (Édouard Manet) bezeichneten Spaniers Diego Velázquez (Kessler, 1994:98), dessen Gemälde derart häufig kopiert wurden, dass um 1860 „die

[79] Wolter, Hans-Wolfgang. 1980. *Wilhelm Girardet 1838-1918. Individualismus und Universalität. Zur Biographie einer Unternehmerpersönlichkeit der Gründerzeit*, Essen: Privatdruck W. Girardet, 106, 369. Kampf erwähnt diese für ihn bedeutende Bekanntschaft mit dem Essener Verleger sowie ihre gemeinsame Reise in seiner Autobiografie nicht.

[80] Girardet kehrte – vermutlich alleine – bereits im April 1893 nach Essen zurück, Schreiben von Wilhelm Girardet an [Fritz …], [o. O.], 26.04.1893, Wuppertal, Stadtarchiv, Archiv Girardet, G 495.

[81] Wilhelm Girardet, der gegen Ende des Jahrhunderts eines der technisch modernsten Verlagshäuser des Deutschen Kaiserreiches führte, gab eine Vielzahl von Zeitungen und Zeitschriften heraus, die von seiner nationalen und liberalen Gesinnung geprägt waren.

[82] *Kunst-Halle. W. Girardet, Essen* [Kunst-Halle Girardet]. [nach 1901]. Essen: Selbstverlag.

[83] Siehe Kapitel 3.7.1.

[84] Volbehr, Theodor. 1908. „Arthur Kampf“. In: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, Nr. 18, 382, sowie AdK, Berlin, Historisches Archiv, Pers. BK 268, Bl. 2.

[85] Kampf, 1950:18 ff., sowie AdK, Berlin, Historisches Archiv, Pers. BK 268, Bl. 2. Möglicherweise hielt sich Kampf bereits 1893 in Spanien auf, wie die Darstellung „Taufe in einer spanischen Kirche“ vermuten lässt (G 1893/IX.).

[86] Kessler, Caroline. 1994. *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*, Berlin: Dietrich Reimer, 91.

Velázquez-Kopisten im Louvre einer hinter dem anderen, Ellbogen an Ellbogen gearbeitet haben“ müssen (ebd., 96). In Deutschland wurde die Popularität des Spaniers, dessen Werke neben prominenten französischen Malern wie Courbet, Degas, Delacroix und Manet auch deutsche Künstler wie Max Liebermann oder Franz von Stuck beeinflussten (ebd., 105 f.), durch die 1888 erschienene Monografie von Carl Justi[87] gefördert.

Auch auf Kampf übten die im Prado ausgestellten Werke von Velázquez aufgrund der dunkelfarbigen, tonigen, auf einer Braunskala aufbauenden Plastizität sowie ihres Kontrastreichtums und Realismus eine derartige Faszination aus, dass er einige Darstellungen im Museum kopierte (G 1897/II.-VI.).[88] Darüber hinaus entstanden während dieses Aufenthaltes in Spanien eine Vielzahl von Genredarstellungen des alltäglichen Straßenlebens sowie landestypischer Gepflogenheiten, wie den Stierkampf, die der Künstler in Öl, Bleistift und als Druckgrafik festhielt. Auffällig ist dabei die bevorzugte Wiedergabe unterer sozio-ökonomischer Gesellschaftsschichten. In Spanien malte diese Darstellungen möglicherweise auch unter dem Einfluss der Gemälde sozialer Außenseiter durch Velázquez.

3.2 Künstlerische Arbeiten

3.2.1 Genremalerei

Bis 1898 setzte sich Arthur Kampf intensiv mit der Genremalerei auseinander. Diese Gattung erlebte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts noch einmal einen enormen Aufschwung und war auf Ausstellungen besonders stark vertreten. Sie galt als die moderne, zeitgenössische Kunstrichtung. Ihre Akzeptanz lag sowohl in ihrer traditionellen akademischen Herkunft als auch in einem Motivspektrum begründet, das das Gegenwartsinteresse der Gesellschaft reflektierte.

Der Bürger war zu einem Mitgestalter der gesellschaftlichen Ereignisse geworden und wollte sie auch in der Kunst wiederfinden. Durch die Beschränkung auf namenlose Figuren und undatierte Ereignisse konnte die Gattung ein Publikum ansprechen, das für die Rezeption kein großes Kunstverständnis mitbringen musste. Während fehlende historische und literarische Kenntnisse den Bildzugang zu geschichtlichen Szenen unmöglich machen konnten, erlaubten die Alltagsmotive der Genremalerei einen direkten Kunstgenuss.[89] Hier musste der Betrachter

[87] Justi, Carl. 1888. *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn: Cohen.

[88] Velázquez’ Werke wurden insbesondere im 19. Jahrhundert sowohl von avantgardistischen wie akademischen Malern stark rezipiert, Harris, Enriqueta. 1982. *Velázquez*, Stuttgart: Klett-Cotta, 187 f.

[89] Edler, Doris. 1992. Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum, Münster u. a.: Lit, 205 f.

das Werk nicht unbedingt als ästhetisches Gebilde erfassen, sondern konnte es durch seine subjektive Erfahrungswelt rezipieren. (Edler, 206) Diese Form der Bildaneignung machte die Gattung für Künstler ökonomisch interessant, da insbesondere nach der Reichsgründung 1871 größere finanziellen Mittel zum Erwerb von Kunst bei einer breiter gewordenen Käuferschicht vorhanden waren. Kunstmarkt und Ausstellungswesen expandierten im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und ließen die Genremalerei zur beliebtesten und dominierenden Gattung werden (ebd., 44 ff., 209).

Die nachweisbaren Genredarstellungen Kampfs bis 1898 zeigen Ereignisse des städtischen und religiösen Lebens, Szenen im häuslichen Umfeld, Momente der Muße sowie ländliche Begebenheiten, die er an seinem Zweitwohnsitz im ländlichen Düsseldorf-Wittlaer wahrgenommen haben mag. Bis auf wenige Darstellungen setzte sich der Künstler aber in erster Linie mit dem großstädtischen Lebensraum auseinander, der ihn umgab. Nicht nur unter diesem Aspekt entsprach sein Umgang mit der Gattung nicht dem Gewohnten.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts fokussierten sich die Motive im Allgemeinen deutlich auf den ländlichen Alltag und zeigten seltener urbane Ereignisse. Adolf Rosenberg beklagte anlässlich der akademischen Kunstausstellung 1877 in Berlin, „dass die bedeutsamsten Kulturerscheinungen der Gegenwart, die Umwälzungen und Veränderungen im bürgerlichen Leben, welche mehr oder minder schätzbare Errungenschaften der jüngsten Vergangenheit sind, von unseren Malern beinah völlig ignoriert werden.“ (Kunstchronik, 13/1878:52)

Edler sieht den Grund in der Sehnsucht nach intakten traditionellen Lebenszusammenhängen, die angesichts der technologisch-ökonomischen Umwälzungen vollkommen zu verschwinden drohten (Edler, 1992:64, 153). Darüber hinaus sei im allgemeinen Verständnis die ländliche Bevölkerung zu lebhafteren Gemütsbewegungen fähig als Angehörige des Bürgertums. Das Leben eines Bürgers sei von Disziplin und kontrolliert-distanzierten Bewegungen bestimmt, die sich für den unverfälschten emotionalen Ausdruck weniger eignen würden (ebd., 137).

Gemalt wurde fast ausschließlich im tradierten Stil der glatten, erdigen Ateliertöne (ebd., 63). Die Szenen lassen sich in ruhende sowie bewegte, anekdotische unterscheiden. Während die Bildinhalte der ersten nicht über sich hinausweisen und kontemplativ verharren, erzählen die anekdotischen Darstellungen Alltagsgeschichten, die neben sentimentalen Motiven auch Humor, Krankheit, Armut, Schicksalsschläge und Naturkatastrophen thematisieren konnten (ebd., 67 f.). Seit den 1830er-Jahren gewann diese Form immer mehr an Popularität und wurde am Ende des Jahrhunderts zum Inbegriff der Genremalerei.

Kampfs naturalistisches Kunstverständnis ließ seine Motive formal-stilistisch gegenüber der gängigen Genremalerei deutlich unterscheiden. Statt des glatten Ateliertones sind seine Sze-

nen mit schnellen, gröberen Pinselstrichen aufgebaut, die dem gewohnten Eindruck einer gemütvollen Genremalerei entgegenstehen (G 1882-1899/XXII., G 1896/I.). Dabei handelt es sich um vollendete Werke im lebhafteren Malstil des Naturalismus oder Arbeiten mit der Anmutung einer unfertigen Studie (G 1891/IX.) Auch inhaltlich entsprachen Kampfs naturalistische Themen nicht dem Ausstellungsstandard. Statt Harmonie und pointierter Erzählung dominierten von wenigen Ausnahmen abgesehen (G 1893/III., G 1896/VII.) in seinem Œuvre die Schilderung der Gegenwart ohne eine über sie hinausweisende Handlung – der Gang von oder zur Arbeit, Alltagsszenen, Beerdigungen etc. Es können aber auch in gemütvoll-poetisch tradierten Motiven erzählerische Brüche vorkommen – der Armverband der „Jungen Kräutersammlerin“ (G 1882/III.) verweist auf einen zurückliegenden Unfall.

Davon ausgehend, dass die Abbildungen in den Ausstellungskatalogen der 1880er- bis 1890er-Jahre[90] den damals aktuellen Malstil und Themenkanon repräsentativ wiedergeben, unterschied sich Kampfs künstlerische Auffassung von Form und Inhalt davon signifikant.

3.2.1.1 „Die letzte Aussage“, 1886 (G 1886/I.)

Nach fünf Jahren Studienzeit an der Kunstakademie in Düsseldorf nahm Arthur Kampf erstmals 1886 mit einem Werk an einer Kunstausstellung teil. Zu diesem Zeitpunkt war der Maler im Kunstbetrieb des Deutschen Kaiserreiches vollkommen unbekannt. Lediglich sechs weitere Tafelbilder lassen sich bis dahin konkret in seinem Œuvre nachweisen. Seine für die Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1886 geschaffene Monumentaldarstellung mit dem Titel „Die letzte Aussage“ (G 1886/I., Öl/Lw., 285 x 362 cm, Abb. 1) erfuhr dabei eine enorme Publikumsbeachtung und ließ den Künstler schlagartig national bekannt werden.

Entstehungshistorie

Kampfs erste Studienreise führte ihn im Frühjahr 1885 nach Paris. (Kampf, 1950:23) Die französische Hauptstadt übte als Kulturmetropole auf europäische, nordamerikanische und osteu-

[90] Siehe beispielsweise den Abbildungsteil der Kataloge der Kunstausstellungen im Münchener Glaspalast von 1889 bis1898. Über den Zeitraum von fast einem Jahrzehnt lassen sich nur sehr wenige Abbildungen mit ähnlichen stilistischen Merkmalen finden, so Alfred Seifert „Holzsammlerin“ (1891), Christian Ludwig Bokelmann „Dorfbrand“ (1892), Hans Herrmann „An der Gelderschen Kade in Amsterdam“ (1892), Alois Hänisch „Der Karolingerplatz in München“ (1892), Pierre Jacques Dierckx „Im Kinderasyl“ (1896) und Hans Beatus Wieland „Kraftprobe“ (1897). Die Kataloge der „Jahresausstellungen Düsseldorfer Künstler“ in diesem Zeitraum bilden kein stilistisch ähnliches Werk ab.

ropäische Kunststudenten eine große Faszination aus. Sie galt zu diesem Zeitpunkt als künstlerisches Zentrum des Naturalismus, der sich seit Ende der 1870er-Jahre neben dem Postimpressionismus und Symbolismus in vielen europäischen Ländern mit universell relevanten und leicht rezipierbaren Sujets etablieren konnte.[91] Die Motive, oft in monumentalen Formaten dargestellt, zeigten das städtische oder ländliche Milieu und spiegelten das Schicksal der unteren sozio-ökonomischen Schichten wider.[92]

Kampf besuchte u. a. den Frühjahrssalon mit 2.488 Gemälden, darunter auch Werke mit Motiven des Alltagslebens im naturalistischen Stil.[93] (Kunstchronik, 20/1885:511) Außerdem sah er mit großer Wahrscheinlichkeit eine Retrospektive zum Werk des im Vorjahr jung verstorbenen französischen Malers Jules Bastien-Lepage (Rosenhagen, 1922:40). Der Lothringer hatte sich auf psychologisch berührende Szenen der verarmten Landbevölkerung fokussiert und galt für viele europäische Künstler als der bedeutendste und einflussreichste Vertreter des Naturalismus. Die École Nationale des Beaux-Arts richtete ihm zu Ehren 1885 eine Gedächtnisausstellung im Hôtel de Chimay aus, die 325 Werke umfasste.

Nach seiner Rückkehr schuf Kampf eine Darstellung, die das in Paris gesehene monumentale Bildformat für naturalistische Szenen aufgriff, um motivisch ein persönliches Erlebnis wiederzugeben, das inhaltlich an die aktuellen französischen Sujets anknüpfte.[94] Vor seiner Studienreise will Kampf in Düsseldorf eine Messerstecherei beobachtet haben, in deren Verlauf ein schwer verwundeter Arbeiter von zwei Männern in seine Dachwohnung getragen wurde. Hier hätte die Ehefrau den Verletzten versorgt, wobei ein Polizist dessen „letzte Aussage" zum Hergang des Geschehens notierte. Im Zimmer sollen sich neben den beiden Trägern noch weitere, von den Geschehnissen angelockte Hausbewohner aufgehalten haben. (Kampf, 1950:12)

Das Gemälde entstand seit 1885 in Kampfs Atelier, das ihm ab diesem Jahr als Meisterschüler Peter Janssens zur Verfügung stand. Er schrieb dazu in seiner Autobiografie: „[Ich] konnte anfangen, mein erstes Bild zu malen. […] Selbst meinen Lehrer Janssen habe ich […]

---

[91] Mit dem Begriff „Naturalismus" wurde ein Malstil bezeichnet, der zwischen 1875 und 1905 in vielen Ländern Europas präsent war. Der bis dahin vorherrschende realistische Stil charakterisierte sich durch eine neutrale Naturnachahmung mit naturhafter Farbigkeit und exakter Objektbetrachtung. Der Naturalismus wies hingegen einen lockeren Malduktus mit vertiefter plastischer Darstellung im Raum sowie ein stärkeres, dem Pleinair verpflichtetes Kolorit auf. Durch eine Fokussierung auf Motive der tatsächlichen urbanen und bäuerlichen Lebenswelt haftete den Szenen – selbst wenn sie nicht direkt soziale Missstände thematisierten – auch bei neutralen, unspektakulären Motiven eine latent soziale Relevanz an. Da der Stil in Belgien und Frankreich seinen Ursprung hatte und sich dort als einflussreiche Strömung etablieren konnte, wurde er in Deutschland kritisch gesehen, Röhrl, Boris. 2003. *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus*, Hildesheim u. a.: Olms, 12 ff.

[92] *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918*. 2010 [Kat. Illusions 2010]. Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser, 10 f.

[93] *Catalogue illustré du Salon*. 1885. Hg. F.-G. Dumas, Paris: Librairie d'Art L. Baschet.

[94] Nach Schmid, Max. 1906. „Moderne Kunst. Künstler und Kunstpflege in Aachen". In: *Aachener Kunstblätter,* 1. Jg., 49, 61, fanden Vorarbeiten zur Darstellung seit 1884 statt und entwickelten sich aus einem Skizzenbuch mit „Armeleutestudien".

nur zweimal hereingelassen, das erste Mal, als ich die Skizze zu dem Bilde malte, wobei mir Janssen wertvolle Ratschläge erteilte, das zweite Mal, als das Bild fertig war, […].“ (ebd., 17)

Bildinhalt und Bildkomposition

Dargestellt ist der Blick in eine spärlich möblierte Dachkammer,[95] dessen grau-blauer Farbanstrich an vielen Stellen mit dem Mauerputz abbröckelt oder von Dreck und Feuchtigkeit verunreinigt ist. Die Sockelzone in einem dunkleren Farbton ist ähnlich marode. Grobe, in die Bildtiefe verlaufende Holzbretter bilden den Fußboden, links begrenzt eine Dachschräge mit einem Fenster den Raum. An der linken Wand befindet sich im Sockelbereich eine Tür zu einem mit Stroh befüllten Drempel. Die Rückwand des Raumes ist durch einen gemauerten, ca. 150 cm hohen Vorsprung gegliedert, der zunächst von links horizontal verläuft und ab der Wandmitte zum Dachgiebel führt. An der Wand hängen zwei kleine, gerahmte Bilder – die Darstellungen von Christus und der Mutter Maria mit Jesuskind – sowie ein Besen, unter dem sich je ein Paar Holz- und Lederschuhe befinden. Links daneben steht ein Tisch mit einer hellen, schief ausgebreiteten Tischdecke. Darauf liegt an der linken Seite die grau-blaue, blutverschmierte Jacke des Opfers.

In der geöffneten Tür am rechten Bildrand verharren eine alte Frau mit grauen Haaren und langer Schürze sowie eine junge, ebenfalls beschürzte Frau, die einen Säugling im Arm hält. Sie scheint das Kind bewusst zum rechten Bildrand abzuwenden, damit es die erschütternde Szene im Raum nicht wahrnimmt. Die Eingetretenen blicken entsetzt auf eine Personengruppe auf der linken Bildseite. Auf dem Boden liegt ein Mann mittleren Alters, dessen entblößter Oberkörper von einer hinter ihm knienden Frau gestützt wird. Sie hält ihn mit beiden Armen umfangen und presst feuchte Tücher auf seine blutenden Schnittwunden. Neben ihr stehen auf dem Fußboden ein brauner Krug mit abgebrochenem Henkel sowie eine Schale, in dessen blutgefärbtem Wasser ein weiteres Tuch liegt. Das Paar blickt zu dem Polizisten empor, der vor ihnen auf dem einzigen sichtbaren Stuhl im Raum sitzt und die Aussage des Mannes zum Tathergang notiert. Links neben diesen Personen befinden sich zwei Arbeiter, die den Verletzten vermutlich in seine Wohnung getragen haben.[96] Ihr sozialer Stand wird durch die vernachlässigte Arbeitskleidung charakterisiert. Auffällig ist die betonte Darstellung der großen Hände

[95] Die Annahme von Rosenberg, Adolf. 1889. *Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen*, Leipzig: Ramm & Seemann, 13, die Örtlichkeit sei der Nebenraum einer Schänke, ist unwahrscheinlich.

[96] Nach Andresen, Wibke. 1987. *Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: tuduv, 149, könnte die linke Person aufgrund der abgewendeten Haltung der Täter sein.

sowie der Unterarme der vorderen Figur. Sie sind ab dem oberen Rand der schwarzen Hose sichtbar, die die helle Haut in starkem Kontrast erscheinen lässt. Über der Gruppe trocknen auf einer Leine zwei Wäschestücke vor einer Dachfensteröffnung. Durch diese fällt schlaglichtartig helles Tageslicht, das die Szene beleuchtet.

Kampf fokussierte durch eine Fülle kompositorischer Maßnahmen den Blick des Betrachters auf den Verletzten. Zunächst gliederte er die Darstellung räumlich in zwei Bereiche. Neben dem Polizisten im Bildzentrum ordnete er links die Hauptpersonengruppe an. Auch diese legte er in sich zentriert an. In ihrem Mittelpunkt befindet sich der Verletzte mit seiner Ehefrau. Weitere kompositorische Akzentuierungen erfährt das Paar durch seine Positionierung vor dem dunklen Sockelbereich und dem sich daraus ergebenden Farbkontrast. Der Sterbende ist darüber hinaus durch die Vertikale des Goldenen Schnitts hervorgehoben. Formal bereits durch seine Köperstellung sowie den unbekleideten Oberkörper betont, charakterisieren zahlreiche kreisförmig um ihn angeordnete lineare Gestaltungsstrukturen und Bewegungsrichtungen den Verletzten zusätzlich als Bildmittelpunkt: die Hinwendung des Polizisten, die zu ihm gebeugte Haltung des Mannes am linken Bildrand, der Verlauf der diagonalen Oberkante des Mauervorsprungs, die Blickrichtung der herbeigekommenen Hausbewohner, der Verlauf der Tischtuchkante sowie die Längsrichtung seiner ausgestreckten Beine. Von dieser Hauptgruppe sind die Nachbarn eindeutig distanziert. Neben einer inneren Abwehrhaltung trennt die räumliche, tiefengestaffelte Entfernung beide Bildelemente. Formale Barrieren schaffen darüber hinaus die Vertikalen des Stuhles, des Tischbeines, des Besenstiels sowie die breiten Türzargen.

Ikonografische Tradition

Als Bildmotiv kannte der Betrachter Sterbende in Lebensgröße als historische Personen, Heilige, Märtyrer und mythologische Figuren. Vollkommen ungewohnt war es dagegen, einem Sterbenden aus der Alltagsgegenwart in dessen persönlichem Umfeld gegenüberzustehen. Kampf machte den Betrachter durch den gewählten Standpunkt im dunklen Bereich des Zimmers und die gewählte Blickhöhe[97] auf das Ereignis zum Zeugen von aktueller Not, Armut und Tod. Er thematisierte damit auch gesellschaftliche Zustände, die nicht direkt zum Leben des bürgerlichen Betrachters gehörten, aber dennoch im großstädtischen Alltag erfahren werden

[97] Die leichte Aufsicht auf die vorgelagerte Mauer vor der Rückwand lässt vermuten, dass der Betrachter eine ähnliche Körpergröße aufweist wie der am linken Bildrand stehende Mann.

konnten. Darüber hinaus kann er die Szene in ihrer Gesamtheit überblicken und über sie reflektieren.[98]

Trotz des ungewöhnlichen Bildthemas wird dem Betrachter die Anordnung der Hauptfiguren vertraut vorgekommen sein. Sie orientiert sich an dem Motiv der Beweinung Christi, die als höchste Würdeformel der christlichen Kunst seit dem 11. Jahrhundert in Westeuropa künstlerisch wiedergegeben wurde (Abb. 2).[99] Das zwischen Kreuzabnahme und Grablegung etablierte Hochkunstschema zeigt Maria, Johannes den Evangelisten, Nikodemus von Jerusalem, Josef von Arimathäa sowie die drei Marien als Trauernde um den toten Christus, der sich unter dem Kreuz, am Grab oder neben einem Sarkophag befinden kann. Der Ursprung der Darstellung liegt in der Grablegungsszene. Dabei müssen die den Leichnam Christi mit einem Tuch absenkenden Männer ihre Oberkörper nach vorne beugen und in dieser Bewegung innehalten, damit Maria Abschied von ihrem Sohn nehmen kann. In Beweinungsszenen der byzantinisch-italienischen Darstellungstradition kann Maria den Oberkörper des auf dem Boden liegenden Christus mit ihren Knien, dem Oberkörper und dem Kopf stützen[100], während die anderen Personen diese Gruppe stehend umrahmen[101].

Kampf orientierte sich für die Darstellung der profanen Hauptgruppe auch an tradierten Detailausformungen der christlichen Beweinung. Neben dem unbekleideten rechten Arm, der durch seinen betonten Abstand vom Oberkörper auf den ebenfalls kraftlos herabhängenden Arm des toten Christus hindeutet, verweist auch die verdrehte rechte Hand des Liegenden auf die gleichfalls oft wie verkrampft abgebildete Hand des toten Jesus.[102] Auch die hier unbedeckte Brust, das Vorhandensein einer Seitenwunde sowie die bereits angenommene gräuliche Körperfarbe des Sterbenden orientieren sich ebenfalls am christlich-ikonografischen Motivfundus.

Die Ehefrau wird durch das Stützmotiv, der damit verbundenen Nähe beider Körper und Gesichter sowie die Farben ihrer Kleidung der Mutter Gottes formal angenähert. Purpur – die

---

[98] Zur Einbeziehung des Betrachters in eine Beweinungsszene siehe Kocks, Dirk. 1975. „»Beweinungsbilder« der Hamburger Maler Louis Asher und Ferdinand Heilbuth“. In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 20. Jg., 86 f.

[99] Das Anheben des Oberkörpers wird zuweilen aber auch durch die Arme Marias unterstützt und ist dann als *Pietà* in Entsprechung zum Gnadenstuhltypus zu verstehen, bei dem Gottvater den Gekreuzigten als Symbol der Dreifaltigkeit dem Betrachter zeigt, *Lexikon der christlichen Ikonographie* [LCI]. 1990. Hg. Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe der Ausgabe von 1968, Bd. 1, Rom u. a.: Herder, 278 f.

[100] Osten, Gert von der. 1948. „Beweinung Christi (und Erbärmdebild)“. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hg. O. Schmitt, Bd. 2, München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Beck in Komm., 457.

[101] Hawel. Peter. 1985. *Die Pietà*. Würzburg: Echter, 101.

[102] Schiller, Gertrud. 1968. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2, Gütersloh: Mohn, Abb. 792. Ähnlich stellt auch Lorenzo Lotto auf dem Gemälde „Beweinung Christi“, 16. Jh., die rechte Hand des Gottessohnes dar, siehe Künstle, Karl. 1928. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1, Freiburg i. Br.: Herder, 483, Abb. 256.

Farbe ihrer Bluse – war bereits in der antiken Herrscherikonografie das bedeutsamste Kolorit und versinnbildlichte in den folgenden Jahrhunderten die königliche Würde Marias. Die schwarze Farbe ihres Rockes deutet auf Trauer und Tod eines Nahestehenden hin, die Kombination mit Purpur findet in der Liturgie Verwendung bei Totenmessen und Beerdigungen.

Beide Männer am linken Bildrand der „Letzten Aussage" entsprechen aufgrund des ikonografischen Hauptzitates dem trauernden männlichen Figurenpersonal einer Beweinungsszene. Die wie zur Verehrung gebeugte Haltung der vorderen Person lässt sich zwar auf ähnliche Körperhaltungen bei Darstellungen zur Grabtragung bzw. Beweinung Christi zurückführen, doch soll hier wohl auch auf die Folgen einer körperlichen Schwerstarbeit hingewiesen werden. Durch den dunklen Bart ähnelt diese Figur dem tradierten Aussehen des Nikodemus von Jerusalem (LCI, 1990:44, Bd. 8), der sich so vom weißbärtigen Josef von Arimathäa unterschied[103]. Die Gesichtszüge der hinteren männlichen Person gleichen auffällig denen des Sterbenden. In Verbindung mit dem jugendlichen Alter kann dies auf Johannes den Evangelisten hinweisen, der als Cousin und Lieblingsjünger Jesu eine besonders innige Beziehung zum Gottessohn hatte. Die Geste, mit der die Figur ihre Kopfbedeckung gegen die Brust hält, ist eine profane Höflichkeitsform gegenüber dem Polizisten und dem Sterbenden.

Die zwei Frauenfiguren mit dem Säugling an der rechten Bildseite beziehen sich formal auf die drei trauernden Marien unter dem Kreuz, wobei die linke ältere Frauengestalt gemäß dem antiken Klagegestus die Hände erhoben hat.[104] Darüber hinaus verweisen die unterschiedlichen Lebensalter darauf, dass mittlerweile drei Generationen in Armut und Elend aufwachsen müssen.

Einen weiteren, wichtigen Hinweis auf christliche Ikonografie geben die im Türspalt des Drempels herausragenden Halme. Das Stroh steht für die Ähren als eucharistisches Zeichen und deutet neben der „Identität des betrauerten Leichnams Jesu" auch den sakramentalen Charakter seines Leibes an.[105]

Die spotlichtartige Beleuchtung der Szene bezieht sich auf das in der Malerei tradierte Stilmittel des auf das Kruzifix gerichteten göttlichen Lichts. Die Auserwähltheit des Sterbenden

---

[103] LCI, 1990:203, Bd. 7. In Verbindung mit der aufrechten Körperhaltung des linken Mannes und der bereits kniend gebeugten Haltung der Ehefrau erinnert diese Körperstellungen auch an eine Figurenreihung, die einzelne Phasen einer Verehrung mit vorgebeugtem Oberkörper zeigt. Das prominenteste Beispiel dazu ist die um 1304 entstandene Beweinung Christi von Giotto di Bondone in der Arenakapelle in Padua.

[104] Dieses Bildmotiv entwickelte sich im 11. Jahrhundert im byzantinisch-slawischen Kunstraum und wurde später im italienischen sowie nordalpinen Bereich übernommen, siehe ebd., Bd. 1, 279.

[105] Schiller, 1968:192-195, Bd. 2. Nach Forstner, Dorothea. 1977. *Die Welt der christlichen Symbole*. 3. Aufl., Innsbruck u. a.: Tyrolia, 192, ist Christus „im Tode und in der Auferstehung […] das Samenkorn, das in die Erde fällt, um viel Frucht zu bringen [...]." Als motivische Vorlage diente vermutlich die Darstellung „Die Beweinung Christi" (1614) von Peter Paul Rubens (Abb. 3). Seine Malerei hatte für Kampf seit den 1870er-Jahren eine besondere Bedeutung: „[…] – seit jener Zeit ist Rubens mein besonderer Liebling geworden. Mein Vorsatz, Maler zu werden, wurde dadurch ganz besonders verstärkt.", Kampf, 1950:9.

findet so auch ihren formalen Ausdruck – nur sein Gesicht wird erhellt, alle anderen der zentralen Gruppe bleiben verschattet. Stark aufgehellt wird auch das Tischtuch, das aufgrund seiner zum Sterbenden herunterhängenden Seite wie ein Leichentuch wirkt.

Auf die Beziehung zu einer Sphäre des Göttlichen deutet darüber hinaus eine vom Sterbenden ausgehende Bilddiagonale hin, die von der Bildmitte über das schräg nach rechts oben aufsteigende Gesims verläuft. Die sich an der Rückwand befindenden religiösen Bildnisse visualisieren dabei den christologischen Bezug.

Die Übernahme der tradierten Komposition einer christlichen Beweinungsszene für ein profanes Bildthema ist bereits aus dem 18. Jahrhundert bekannt. Der irische Künstler James Barry orientierte sich 1775/1776 bei der Gestaltung seiner Darstellung zum „Tod des General Wolfe“ an dem Hochkunstschema (Abb. 4). Da „Die letzte Aussage“ einige kompositorische Parallelen zu diesem Historienbild aufweist, war das Motiv Kampf möglicherweise bekannt. Übereinstimmungen finden sich in der Haltung und Größenrelation der stehenden Personen links hinter dem Liegenden, der linke gebeugte Arbeiter findet eine Entsprechung im linken trauernden Soldaten und die Geste des rechten Arbeiters ähnelt der des zum Himmel schauenden Offiziers. Ebenfalls identisch ist die Umsetzung des Pietàmotivs – beiden Verletzten wird in Anlehnung an den Gnadenstuhl-Typus von hinten stützend unter die Arme gegriffen. Der Feldherr ist ebenfalls auf der Höhe des Goldenen Schnitts positioniert und liegt mit nacktem Oberkörper sowie einer Seitenwunde am Boden. Er wird von einem hinter ihm knienden Soldaten gestützt, dessen Kopf sich rechts neben seinem Haupt befindet. Wolfe schaut auf einen Soldaten, der dem Betrachter auch den Rücken zuwendet. Ebenso wie der Polizist trägt der Soldat einen Degen. Sein senkrecht auf den Boden gestütztes Gewehr scheint von Kampf in seinem Gemälde durch einen an der Wand hängenden Besen ersetzt worden zu sein. Auch in Barrys Bild ist in einigem Abstand eine zweite Personengruppe vorhanden. Sie korrespondiert durch die Geste des Soldaten mit der Sterbeszene.

Ob Kampf das Gemälde Barrys kannte, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Möglicherweise war es ebenfalls wie das dieselbe Thematik darstellende, aber weitaus prominentere Gemälde von Benjamin West (1770, Abb. 5) durch eine druckgrafische Verbreitung in Europa bekannt geworden.[106] Denkbar ist allerdings auch die kompositorische Orientierung an einer weniger bekannten Darstellung des deutschen Malers und späteren Direktors der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin, Johann

[106] Für das Gemälde von Benjamin West lässt sich nachweisen, dass die Szene nachgestochen und so in Europa Verbreitung fand, siehe *Triumph und Tod des Helden*. 1987, Hg. Ekkehard Mai u. Anke Repp-Eckert, Mailand: Electa Spa, 357. Auch dieses Bild orientiert sich am Darstellungstypus einer christlichen Beweinung und gibt am rechten Bildrand zwei Personen wieder, die in gleicher Figurenkonstellation wie auf den Gemälden von Kampf und Barry der Sterbeszene seitlich zugeordnet sind.

Christoph Frisch. Seine 1787 gemalte Szene „Schwerins Tod in der Schlacht bei Prag den 6. Mai 1757“ zeigt zwei kniende Personen, die den Oberkörper des Offiziers anheben. Auch hier finden sich, jedoch in der rechten Bildhälfte, zwei weitere Soldaten in abgestufter Körpergröße (Abb. 6). Ein aus dem Bildhintergrund heransprengender berittener Soldat hebt ähnlich wie die alte Frau in Kampfs Darstellung vor Erschrecken die rechte Hand. Abseits, in der rechten Bildecke sitzt ein weiterer Soldat, der mit nachdenklich aufgestütztem Kopf, die Auffindung des Helden betrachtet und gleichsam als Unbeteiligter die Tragik des Geschehens verinnerlicht. Diese Position nimmt in „Die letzte Aussage“ der distanziert das Ereignis beobachtende Betrachter ein. Auch die Darstellung Frischs wurde druckgrafisch verbreitet und war Kampf möglicherweise durch die Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie bekannt. 1892 widmete sich der Künstler dem Thema der Auffindung der Leiche Schwerins ebenfalls in der Druckgrafik.[107]

Für die Bildkomposition mit der Tür in der rechten Bildhälfte, der Fensteröffnung am linken Bildrand sowie der Verlagerung des Hauptereignisses in die linke Bildhälfte, lassen sich in der Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts viele Vorbilder finden.[108] Sicherlich waren Kampf auch die Darstellungen „Auferweckung von Jairi Töchterlein“[109] (1864) und „Die Waschung des Leichnams Christi“ (1883) seines Lehrers Eduard von Gebhardt geläufig, die eine ähnliche Raum- und Personenkonzeption zeigen (Abb. 7-8).[110] Aus der Düsseldorfer Schultradition stammt auch die individuelle Mimik in den Gesichtern auf Kampfs Gemälde – vom entrückt wirkenden linken Arbeiter, dem respektvoll blickenden zweiten Arbeiter, der ängstlichen Ehefrau, dem gelöst wirkenden Opfer, der überraschten älteren Frau und der konzentriert beobachtenden jungen Nachbarin.

Erstmalig kompositionell inspiriert wurde Arthur Kampf vermutlich durch die großformatige Darstellung „La mort de Mireille“ (236 x 190 cm) des französischen Malers Marius

[107] Siehe Kapitel 3.6.1.

[108] Beispielsweise Carl Henrik Lützow d’Unker „Arrestmeldung“ (1857; Hütt, Wolfgang. 1995. *Die Düsseldorfer Malerschule. 1819-1869*, Leipzig: E. A. Seemann, 171), Richard Caton Woodville d. Ä. „Die Hochzeit des Seemanns“ (1852; ebd., 74) sowie Benjamin Vautier d. Ä. „Der Liebesbote“ (1862; Daheim, 24/1887-1888:597, Nr. 38).

[109] Rosenberg, Adolf. 1899. *E. von Gebhardt*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 11.

[110] Als formales Vorbild für die Gesamtkomposition führt Markowitz, 1969:168, die 1822 entstandene Darstellung „Die unglückliche Familie“ von Pierre-Paul Prud’hon an, Guiffrey, Jean. 1924. *L’oeuvre de Pierre-Paul Prud’hon*, Paris: Colin, 274 f. (Abb.). Schlecking, Jennifer. 2004. *Arthur Kampf: Die letzte Aussage, 1886*, Hausarbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 57, vermutet als Vorlage die bis 1885 auf Ausstellungen nachweisbare Darstellung „Der Gerichtstag“ (1839) von Adolph Menzel. Auch dort finden sich eine ähnlich positionierte Hauptgruppe, erhöht einfallendes Licht sowie Trauernde unterschiedlichen Alters auf der rechten Bildseite. Kathrin DuBois bringt eine 1848 entstandene und kompositorisch ähnliche Zeichnung Adolph Tidemands mit der „Letzten Aussage“ in Verbindung, DuBois, Kathrin. 2011. „Arthur Kampf. Die letzte Aussage, 1886“. In: *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*, Hg. Bettina Baumgärtel, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Bd. 1, Petersberg: Michael Imhof, 193 f. Tidemand starb allerdings bereits 1876 in Oslo, wo sich das Blatt heute in musealem Besitz befindet. Von daher ist fraglich, ob Kampf diese Darstellung, auch gegebenenfalls durch andere Techniken vermittelt, kannte.

Barthalot, die 1885 im Pariser Salon, den der Künstler besuchte, zu sehen war.[111] (Abb. 9) Die Szene geht auf die provenzialischen Dichtung „Mirèio“ von Frédéric Mistral zurück und zeigt das Ableben einer fast auf dem Boden sitzenden jungen Frau. Um sie herum stehen Angehörige unterschiedlichen Alters, am rechten Bildrand befindet sich ein Durchgang zu einem anderen Raum.

In vermutlich direktem kompositionellem und inhaltlichem Zusammenhang ist aber auch Benjamin Vautiers d. Ä. Darstellung „Bange Stunde“ (1886, Abb. 10) verortet. Der in Düsseldorf lebende Schweizer Maler gab hier einen Innenraum wieder, in dem eine kranke junge Frau im Beisein ihrer Familie und eines Arztes mit dem Tode ringt. Die Kleidung der Dargestellten und die Raumausstattung verweisen auf eine ländliche Region, die Personen entstammen dem wohlhabenden bäuerlichen Milieu. Auch hier ist ein Innenraum mit zwei versetzt zueinander positionierten Gruppen bestückt. Wie auf Kampfs Bild verstirbt in der linken, näher an den Betrachter herangerückten Hauptszene ein Mensch, während vor ihm, leicht vorgebeugt, eine direkt in die Handlung eingebundene Figur sitzt. Abwartend betrachten an der Fensterseite links im Raum ebenfalls zwei Beteiligte, hier sind es Vater und Sohn, das Geschehen. Eine zweite Personengruppe befindet sich an der Zimmertür auf der rechten Seite. Sie besteht wie auf Kampfs Gemälde u. a. aus einer alten Frau, die dem Neugeborenen in ihrem Arm den Anblick der Szene erspart, sowie einer jungen Frau. An der Rückwand lässt sich mit einem Kruzifix ein christliches Attribut ausmachen, das auf den kommenden Tod und die damit verbundene Auferstehung verweist. An der Wand hängen außerdem ebenfalls wie bei der „Letzten Aussage“ zahlreiche kleine Bilder. Vautiers Darstellung wurde von der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* 1887 publiziert (KfA, 3/1887-1888, Tf. zw. 8/9) und steht damit chronologisch in direktem Zusammenhang mit der „Letzten Aussage“. Angesichts der identischen Bilddetails und des übereinstimmenden Bildaufbaus stellt sich allerdings die Frage, wer ließ sich von wem inspirieren? Vautier von der Arbeit eines Schülers, zu dem er auch eine persönliche Beziehung hatte,[112] oder Kampf, der ein unvollendetes Werk in dessen Atelier sah?[113]

[111] *Livret illustré du Salon. Supplement au Catalogue illustré du Salon*. 1885. Hg. F.-G. Dumas, Paris: Librairie d’Art L. Baschet, 273, sowie *Catalogue des Peintures, Sculptures, Pastels et Dessins*. 1908. Hg. Musée des Beaux-Arts, Marseille, 15, Nr. 27.

[112] Siehe Kapitel 3.1.1 sowie 3.2.1.1.

[113] Auf die Beziehung Kampfs zur Familie Vautier in Düsseldorf verweist möglicherweise auch seine Darstellung eines „Austernessers“ (G 1884/I.), bei dem es sich um Benjamin Vautier d. J. handeln soll, *Gemälde neuzeitlicher Meister aus rheinischem Privatbesitz darunter Nachlass Inspektor Schugt, Bonn: Versteigerung: 9. Oktober 1919*. 1919. Hg. Kunsthaus Lempertz, Köln, Katalog Nr. 182, Köln: Lempertz, [o. P.], Nr. 42. Darüber hinaus soll Benjamin Vautier d. Ä. die Begabung des Künstlers bestätigt haben, siehe Kapitel 3.1.1.

Ausstellungen

Bevor die Werke Düsseldorfer Künstler ihre Reise zur Berliner Jubiläumsausstellung antraten, wurden sie im Frühjahr 1886 in der Düsseldorfer Kunsthalle der Öffentlichkeit präsentiert. Zur Bewerbung annoncierte das Ausstellungshaus in den wichtigsten Düsseldorfer Tageszeitungen und erwähnte in den Anzeigen die populärsten Künstlernamen. Da Kampf als Akademiestudent bis dahin nicht öffentlich hervorgetreten war, aber sein Name dort ebenfalls erscheint, muss die Resonanz auf „Die letzte Aussage" in wenigen Tagen so groß gewesen sein, dass der Bildtitel in den Annoncen der Kunsthalle hervorgehoben wurde. Im *Düsseldorfer Volksblatt* (04.04.1886), dem *Düsseldorfer Anzeiger* (03.04.1886) wie auch der *Düsseldorfer Volkszeitung* (03.04.1886) erschienen die Hinweise, dass acht Werke „U. a. neu ausgestellt" seien, „Ferner bleiben noch ausgestellt: »Die letzte Aussage« von Arthur Kampf […]." In der *Düsseldorfer Volkszeitung* war der Bildtitel des Gemäldes sogar durch eine größere Schriftart hervorgehoben. Drei Tage später erschien hier der Hinweis, dass „Die grossen Gemälde von A. Achenbach, Kampf, Kröner und Willroider" immer noch ausgestellt seien. (ebd., 07.04.1886)

Anfang April 1886 brachte *Die Kunst für Alle* einen Vorbericht aus den Ateliers. Zuvor muss Kampfs Gemälde den Redakteur derart beeindruckt haben, dass er ihm ein Drittel seines einspaltigen Artikels widmete:

> „Das von ihm [Arthur Kampf] für Berlin gemalte Bild: »Die letzen Aussagen« [!] – eines Gestochenen wollen wir gleich hinzufügen – wird größere Beachtung in Anspruch nehmen und uns mit einem aufsteigenden Talent bekannt machen. Der auf einer Leinwand von beträchtlichen Dimensionen behandelte Stoff ist dem niederen Volksleben entnommen. Es zeigt uns einen bei Gelegenheit einer Schlägerei Erstochenen, der dem verhörenden Polizeibeamten die letzten Aussagen macht. […] Die ganze Konzeption und Maltechnik erinnert an die Art und Weise moderner französischer Malerei, zeugt aber nichtsdestoweniger von großer Begabung und tüchtiger Durchbildung." (KfA, 1/1885-1886:188)

Hier werden sie bei der Rezeption des Bildes zum ersten Mal erwähnt: die „beträchtlichen Dimensionen" und die „Konzeption und Maltechnik" der gering geschätzten „modernen französischen Malerei". Unter der Bildauswahl für die Berliner Ausstellung schien „Die letzte Aussage" als Solitär herauszuragen. Das nachfolgende Heft der *Kunst für Alle* berichtete ebenfalls über die Präsentation in der Düsseldorfer Kunsthalle, beschränkte sich dabei jedoch ausschließlich auf das Gemälde von Kampf:

> „Wenn es auch nicht mit solchem laut klimpernden Beiwerk auftritt, wie seinerzeit die Wereschagin'schen Bilder, so wird es doch mindestens ebenso durchschlagend in der Wirkung sein wie jene, da – während sie die himmelschreienden Gräuel des Krieges schilderten, – dieses Bild das nicht minder große, aber fortwährend und allerorten wütende Metzeln des sozialen Elends in einer mit schonungslos packenden Wahrheit dargestellten Episode zur Anschauung bringt. Eine wahre und tiefe Empfindung, ein strenges und liebevolles Naturstudium, eine bereits hochentwickelte Fertigkeit in der malerischen Technik, eine markige Vortragsweise voll packender und erschüttender Überzeugungskraft und »vor allem – trotz einiger Anlehnung – eine künstlerische Individualität, die sich nicht in der Nachahmung eines Meisters und der Wiederholung des

> tausendfach schon dagewesenen befriedigen mag«, lassen dem vielversprechenden Talente, wenn auch nicht ohne harten Kampf gegen den Felsen dünkelhafter Spießbürgerlichkeit, eine bedeutende Zukunft prophezeien.“ (KfA, 1/1885-1886:203)[114]

Auch die *Kunstchronik* erwähnte, dass „in Düsseldorf […] das Erstlingswerk eines jungen Malers namens Arthur Kampf ziemliches Aufsehen [verursache].“ (Kunstchronik, 21/1886: 461 f.) Kampf schrieb dazu in seiner Autobiografie:

> „Dieser Schritt in die Oeffentlichkeit [!] machte großes Aufsehen. Es war damals wohl das erste Mal, daß Arbeiter lebensgroß in einem Bilde gemalt worden waren. In Düsseldorf wurden meist nur Figurenbilder, Genrebilder gemalt, die Szenen aus dem schwäbischen, hessischen und holländischen Bauernleben darstellten. Es gab viele, die gegen das Bild waren und ebenso viele, die es anerkannten. Es ist mir passiert, daß, als ich mich eines Abends im Künstlerverein Malkasten an den Tisch setzte, wo mehrere ältere Künstler saßen, diese aufstanden und einen anderen Tisch wählten.“ (Kampf, 1950:12)

Von Mai bis Oktober 1886 war das Gemälde auf der Berliner Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu sehen.[115] Berlin bzw. die Akademie wollte mit dieser Feier des hundertjährigen Bestehens akademischer Kunstausstellungen die preußische Hauptstadt wieder in die erste Reihe deutscher Kunststädte bringen. (Edler, 1992:53) Die vorangegangenen Präsentationen waren in der Fachpresse sehr kritisch besprochen worden, lediglich die des Jahres 1886 konnte in den Augen der Rezensenten das Niveau heben. (ebd.)

Die Themen der „Letzten Aussage“ – Verbrechen und soziale Not – waren auch von einigen anderen zeitgenössischen Künstlern gewählt worden. Eugen Bracht stellte die „Blutrache“ (Kat. AdK Berlin, 1886:31, Nr. 140) aus, Franz Ritter von Felbinger zeigte die Darstellung „Armuth“ (ebd., 61, Nr. 304), Alexander von Wahl die Sterbeszene „Zu spät“ (ebd., 216, Nr. 1214) und Emil Neide „Am Ort der That“ (ebd., 153, Nr. 823). Diese, im realistischen Malstil angelegte Darstellung, gibt eine Grabung der Kriminalpolizei in einer kargen Landschaft wieder. Dargestellt ist der Moment, in dem der bürgerlich gekleidete Verdächtige durch die Auffindung der Leiche überführt wird. (Abb. 11) Diese selber bleibt aber für den Betrachter unsichtbar. Das Motiv und seine Reproduktion verdeutlichen, dass sich die in der Regel durch Künstler und Publizistik für den Betrachter zumutbare Drastik auf räumlich entfernte Andeutungen beschränkte. In direktem Kontrast dazu steht die Unmittelbarkeit in der Szene Arthur Kampfs.

---

[114] Aus welchem Zusammenhang dieses eingebettete Zitat stammt, ist nicht angegeben. Bereits zu Beginn der 1880er-Jahre erhielten Darstellungen des russischen Malers Wassili Wereschtschagin zum Schrecken des Krieges auf Ausstellungen in Westeuropa, so auch in Berlin, viel Aufmerksamkeit, *Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. 1897. 5., gänzlich neubearb. Aufl., Leipzig u. a.: Bibliographisches Institut, 666, Bd. 17.

[115] *Katalog der Jubiläums-Ausstellung (58. Ausstellung) von Mai-Oktober im Landes-Ausstellungsgebäude*. 1886 [Kat. AdK Berlin 1886]. Berlin, Königliche Akademie der Künste, Berlin: Berliner Verlags-Comtoir, 112, Nr. 567.

Die meisten der 2.820 Ausstellungsgemälde gaben aber Porträts sowie Genre- und Landschaftsmotive wieder, wobei die Interieurszenen im zeittypischen, behaglich-gemütlichen Genrestil von Alois Erdtelt, „Beim Flickschuster“ (ebd., 54, Abb. 282), oder Friedrich Friedländer, „Die fünf Sinne“ (ebd., 66, Abb. 336), angelegt waren. Durch Kampfs völlig konträren naturalistischen Malstil wurde dem Werk bereits große Aufmerksamkeit zuteil. Welchen tiefen Eindruck „Die letzte Aussage“ in Berlin machte, verdeutlicht ihre Erwähnung im *Berliner Tageblatt*. Feuilletonchef Oscar Blumenthal verfasste anlässlich der Jubiläumsausstellung zu ausgewählten Bildern kurze Gedichte und schrieb:

> „A. Kampf's »Letzte Aussage«.
> In formloser Schale ein wüster Kern –
> »Naturwahr« nennen's die Schwätzer.
> Gemalter Zola? Man trüg' es gern,
> doch das ist gemalter Max Kretzer.“
> (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 21.06.1886:[1], Nr. 25)[116]

Ähnlich negativ urteilte *Die Kunst für Alle.* Friedrich Pecht, ab 1885 Herausgeber der Zeitschrift, galt als Kritiker des Naturalismus in der bildenden Kunst und hatte zur französischen Kunst, der Düsseldorfer Malerschule, zu Preußen und zur Sozialdemokratie ein distanziertes Verhältnis.[117] Dementsprechend zeigte sich der 72-Jährige kaum beeindruckt:

> „Ganz an die französischen Realisten oder Impressionisten hat sich Arthur Kampf in einem großen Bilde gehalten, […]. Das Bild ist nicht ohne Talent, aber stimmungslos und nüchtern gemalt. Auch fragt man unwillkürlich: warum so groß? wenn [!] du nicht mehr zu sagen hast, hätte das Viertel der Leinwand mehr als genügt. Man verzeiht aber Kunstwerken nichts weniger als anspruchsvolle Leere.“ (KfA, 1/1885-1886:302)

Auch Pecht erwähnte die Bildgröße und Kampfs französische Vorbilder, wobei angesichts seiner nationalistischen Kunstauffassung beide Aspekte nur eine negative Sicht auf das Gemälde hervorbringen konnte. Die Bedeutung der Leere im Bild und ihre Wirkmächtigkeit über die Bildgröße wurden nicht erkannt. Leere war für Pecht lediglich die negative Folge eines unangemessenen Formates. Völlig konträr und sehr ausführlich äußerte sich dazu Pechts jüngerer Kollege, der 36-jährige Adolf Rosenberg[118] in der *Zeitschrift für bildende Kunst*. Geradezu begeistert besprach er die Darstellung ausführlich:

---

[116] Max Kretzer gilt in der Literaturwissenschaft als einer der frühesten Vertreter des deutschen Naturalismus. Als SPD-Mitglied schilderte er in seinen Romanen das Leben der untersten sozialen Schichten.

[117] Feist, Peter H. 1999. „Pecht, Friedrich“. In: *Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon*, Bearb. Peter Betthausen u. a., Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 305.

[118] Adolf Rosenberg war durch seine Tätigkeit als Herausgeber der kunsthistorischen Publikationsreihe „Klassiker der Kunst“, als Feuilletonredakteur der Berliner Zeitung *Die Post* und Mitarbeiter der *Zeitschrift für bildende Kunst* einer der prominentesten deutschen Kunstschriftsteller seiner Zeit, Feist, Peter H. 1999. „Rosenberg, Adolf“. In: Metzler, 1999:329 f.

„[…] und vor allen Arthur Kampf, ein Maler, der mit seinem Erstlingswerke, »Die letzte Aussage«, eine für deutsche Kunstverhältnisse ganz ungewöhnliche Kühnheit offenbart hat, welche sich, ausnahmsweise, mit einem unanfechtbaren Können paart. Es ist kein eben der Akademie entlaufener Gerngroß, welcher ein paar Quadratmeter Leinewand [!] zu einer Mordgeschichte riskirt, um sich schnell einen Namen zu machen, sondern ein Künstler, der sehr ernste Studien gemacht haben muß, da selbst diejenigen, die sich verstimmt von dem Gegenstande abwenden, der außerordentlichen Gewissenhaftigkeit und Solidität der Durchführung ihre Achtung nicht versagen können. Ein junger Mann von zweiundzwanzig Jahren hat sich an eine Aufgabe gewagt, welche in die Tiefen des sozialen Lebens hineingreift. […] Dergleichen kann auch nicht poetisch oder gar empfindsam dargestellt werden. […] Die Frage, ob solche Stoffe künstlerisch darstellbar sind oder nicht, braucht nicht mehr erörtert zu werden, seitdem die moderne Kunstforschung und Kritik die philosophirende Ästhetik alten Stils von der Mitarbeiterschaft ausgeschlossen hat. Wir haben nur zu fragen: Hat der junge Künstler die Mittel gehabt, eine solche Aufgabe durchzuführen? Und darauf kann mit einem unbedingten Ja! geantwortet werden. […] Die naturalistische Schärfe [der ausgestellten Vorstudien] erinnert geradezu an gewisse Kreide= und Kohlezeichnungen Dürers, z. B. an die nach seiner Mutter. Im Gemälde hat Kampf manches gemildert. Aber die Wahrheit der zu Grunde gelegten Naturstudien ist geblieben, nicht bloß in den Köpfen, sondern auch in jeder Bewegung, in dem ganzen Habitus der Männer, die von der schweren Tagesarbeit an eine gebückte Stellung gewöhnt sind, auch wo augenblicklich keine harte Arbeit zu verrichten ist. Wer die Macht der Gewohnheit aus vielen Individuen so herauslesen kann, daß der Dargestellte zum Typus der Arbeit wird, der ist ein Künstler von genialem Blick, welchem selbst eine Roheit oder ein Übergriff verziehen werden kann. Von allen Einwänden, die man gegen dieses kühne Bild erheben kann, ist aber jedenfalls derjenige am meisten unbegründet, welcher sich gegen den naturgroßen Maßstab der Figuren wendet. Daß die Franzosen uns lange Zeit in allen technischen Prozeduren weit überlegen gewesen sind, liegt zum großen Teil in der Scheu unserer jungen Künstler, in naturgroßem Maßstabe zu arbeiten. Diese Scheu ist in vielen Fällen durch die Notwendigkeit bedingt, Bilder leicht verkäuflich zu machen, und die Hast des Erwerbs hemmt in jungen Jahren die gründliche Ausbildung. Tritt dann an den älter gewordenen Künstler eine dekorative oder monumentale Aufgabe heran, welche lebensgroße Figuren erfordert, so ergeben sich klägliche Resultate wie die Arbeiten von Thumann, Brausewetter u. a. Schon aus diesem einen kunstpädagogischen Grunde verdient der Versuch Kampfs ernste Beachtung und hohe Anerkennung.“ (ZbK, 22/1887:98 ff.)

Im Gegensatz zu Pecht sah Rosenberg die Größe nicht als Mittel, um lediglich Aufmerksamkeit zu erregen. Dagegen würden Kampfs Mut und sein handwerkliches Können sprechen, was auch Kritiker der Darstellung zugestehen müssten. Die Anlehnung an die Formate französischer Vorbilder war für Rosenberg eher ein mutiger Schritt, sich künstlerisch weiterzuentwickeln.

Mit Ludwig Pietsch besprach ein dritter populärer deutscher Kunstkritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts die Darstellung. In seiner Publikation zur Berliner Jubiläumsausstellung zog auch er eine positive Bilanz:

„Das grosse Bild des jugendlichen Düsseldorfer Künstlers gehört zweifellos zu denjenigen Werken auf der Jubiläumsausstellung, welche jeden Besucher derselben zum Stillstehen davor und zur Betrachtung zwingen. Gleichgültig, nur einen flüchtigen Blick darauf werfend, oder es gar nicht beachtend, kann und wird nicht Einer daran vorübergehen. Der ungewöhnlich grosse räumliche Umfang und was darauf dargestellt ist, nöthigt schon dazu. Das moderne pessimistische und naturalistisch künstlerische Evangelium hat unter den deutschen Malern keinen begabteren und keinen muthigeren Bekenner als den Urheber dieses Bildes. In gänzlich ungemildeter Krassheit und nackter, nüchterner Wahrheit ist die triste Scene geschildert.“[119]

Kampf, der die Berliner Ausstellung ebenfalls besuchte, berichtete von ähnlichen Publikumsreaktionen wie in Düsseldorf:

[119] Pietsch, Ludwig. 1886. *Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886*, 1886 [Pietsch 1886]. München: Franz Hanfstaengl, 71.

> „Die Leute waren ganz erstaunt zu hören, daß ich der Maler des Bildes sei. Ich frug, wie sie sich denn den Maler vorgestellt hätten. Da sagten sie, wie aus einem Munde »einen Mann mit einem langen, roten Bart«. Es war so die Vorstellung, die man in diesen 80er Jahren von einem Sozialdemokraten hatte, [...]." (Kampf, 1950:12 f.)

Kampf erhielt für die Darstellung als Auszeichnung eine „Ehrenvolle Erwähnung" zuerkannt. Für eine höhere Auszeichnung sei er noch zu jung gewesen (ebd.; *Kunstchronik*, 21/1886:737).

Das Gemälde hatte durch die Berliner Präsentation eine derartige Popularität erhalten, dass es nach Ausstellungsende nicht sofort zum Künstler zurückgeschickt wurde. Stattdessen zeigte es, zusammen mit Werken der Maler Arz, Ritter von Felbinger, Koch und Schweitzer, die Hamburger Galerie Louis Bock & Sohn im Dezember 1886 im Hamburger Victoria-Hotel in einer „Separat-Ausstellung" (Hamburger Nachrichten, 12.12.1886:20). Im März 1887 war die Darstellung in Kampfs Geburtsstadt Aachen zu sehen. (Echo der Gegenwart, Aachen, 03.03.1887)

Die Reaktionen zur „Letzten Aussage" beeinflussten auch in den kommenden Jahren die Rezensionen anderer ausgestellter Bilder Kampfs. Neue Motive, wie das „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen", wurden von der Kritik oftmals mit dem Erstlingswerk verglichen und gelegentlich lobend als künstlerische Weiterentwicklung hervorgehoben. Für die *Kunstchronik* hatte der Künstler zwar ein „stark empfundenes wie meisterhaft hingeschriebenes Erstlingswerk" geschaffen, sei aber ein „gefährlicher Stürmer und Dränger" (Kunstchronik, 22/1887:598). Die *Kunst für Alle* konstatierte „mit aufrichtiger Freude, daß […] der historische Stoff[120] läuternd gewirkt […] [und] jener krasse Naturalismus […] einer vertieften Auffassung Platz gemacht [hat]" (KfA, 3/1887-1888:43), zumal „das Bild weder durch Gegenstand noch Farbe ansprechend zu nennen, [war]". (KfA, 3/1887-1888:63) Auch seien die „leise Übertreibung der charakteristischen Wahrheit in Haltung und Ausdruck" auf die Jugend des Künstlers zurückzuführen (ebd.). Kampf, „bisher einer der wildesten Impressionisten, [beweise], daß er ein ernster Künstler geworden […]" sei. „An Stelle der niedrigen Typen aus der Hefe des Volkes, die er uns früher vorführte, ist ein charaktervoller Ernst getreten." Dem „Graumaler von ehedem [sei nun] der Sinn für die Schönheit des Helldunkels aufgegangen". (KfA, 3/1887-1888:345)

Ab August 1890 wurde „Die letzte Aussage" auf der „II. Münchener Jahresausstellung" im Glaspalast gezeigt.[121] Da sich in der Kunstpresse kaum Rezensionen finden lassen, wird die Aufmerksamkeit um das Gemälde vermutlich bereits nachgelassen haben. Neben der *Zeitschrift für bildende Kunst*, die es nur als „bedingungsweise anziehendes Gemälde" (ZbK,

[120] 1887 schuf Kampf das Historiengemälde „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen", siehe Kapitel 3.2.3.1.

[121] *Offizieller Katalog der Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Glaspalast, München 1890*. 1890 [Kat. München Glaspalast 1890], Hg. Münchener Künstlergenossenschaft, Ausgabe vom 10.08.1890, 4. Aufl., München: F. Hanfstaengl, 48, Nr. 624.

N.F. 2/1891:98) erwähnte, äußerte sich auch diesmal Friedrich Pecht negativ in der *Kunst für Alle*. Kampf trete bei diesem Bild zwar als „Nachahmer der Pariser Proletariatsmaler wie Pelez, Roll u. a." auf, doch hätte er sich angesichts der „Aufbahrung Wilhelms I.", seinem zweiten in München ausgestelltem Bild, weiterentwickelt. (KfA, 5/1889-1890:322) „Man kann sich also auch wieder zur Selbständigkeit durcharbeiten, selbst wenn man ein Nachahmer war." (ebd.). Die Ausstellungsjury belohnte Kampf mit der „Goldenen Medaille" (Kat. München Glaspalast, 1890:48). 1891 war die Darstellung für die nächsten vier Jahrzehnte letztmalig öffentlich zu sehen. Sie wurde auf der „German Exhibition" in der Londoner Earl's Court Exhibition Hall präsentiert und auch hier mit einem Ehrendiplom ausgezeichnet. (Schlecking, 2004:86) Die letzte Ausstellungsbeteiligung vor 1945 erfolgte auf der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste 1934 in Berlin anlässlich der Retrospektive zu Kampfs 70. Geburtstag.[122] Die Kunstpresse berichtete jedoch nicht über die Darstellung. Nach 1945 stellte das Museum Kunstpalast in Düsseldorf das Gemälde im Rahmen seiner Sammlungspräsentation sowie bei den Ausstellungen „Die Düsseldorfer Malerschule" (1979)[123], „Angesichts der Ereignisse" (1999)[124] sowie „Weltklasse. Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1918" (2011)[125] aus.

Weitere Rezeptionen der Darstellung

Auch die Autoren, die sich in Ausstellungskritiken nicht ausführlich dem Bild annahmen, lobten in der Regel die Darstellung. Oftmals rügten sie zwar die drastische Wiedergabe, erkannten aber eine hohe künstlerische Qualität an.

Bereits 1889 erwähnte Adolf Rosenberg den Künstler in seiner Publikation „Aus der Düsseldorfer Malerschule" ausführlich. Er habe „stürmisch", mit „schroff naturalistischen Neigungen" begonnen und ging dabei „auf die stärksten, für überreizte Nerven berechneten Wirkungen aus, bekundete aber zugleich in den naturgroßen Figuren ein gründliches Studium, […]." (Rosenberg, 1889:12 f.) Für den Kunsthistoriker und Naturalismuskritiker Veit Valentin

[122] *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphiken, Plastik. Sonderausstellung Arthur Kampf. November-Dezember 1934*. 1934 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1934]. Berlin: Preußische Akademie der Künste, 5, Nr. 1. Arthur Kampf berichtet in seiner Autobiografie von einer Präsentation auf einer Ausstellung in Brüssel, die sich jedoch nicht ermitteln ließ, Kampf, 1950:13.

[123] Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:366 f., Nr. 131.

[124] *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900 aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW)*. 1999 [Kat. Angesichts der Ereignisse 1999]. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Martina Sitt, Köln: Böhlau, 77.

[125] *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918*. 2011. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Bettina Baumgärtel, Bd. 1, Petersberg: Michael Imhof, 193 f.

war das Werk hingegen 1891 ein mustergültiges Beispiel für die Umsetzung eines kunstunwürdigen Bildthemas:

> „[…] die »letzte [!] Aussage« aber in ihrem anspruchsvollen großen, der Naturwirklichkeit nachbildenden Formate ist als freie Schöpfung der Kunst ein unerfreuliches Werk, wie es der tendenziöse Naturalismus hervorbringt, um zu zeigen, wie es in der Welt zugeht. Das aber erfahren wir aus dem Polizeibericht und den Schwurgerichtsverhandlungen nicht nur zur Genüge, sondern auch besser, da hier der Zusammenhang gegeben wird, der bei dem Bilde fehlt."[126]

Wolfgang von Oettingen,[127] der 1895 in der Zeitschrift *Kunst unserer Zeit* einen ersten biografischen Aufsatz über den Künstler veröffentlichte (Oettingen, 1895:21-38), beschrieb und erläuterte die Darstellung sogar über drei Spalten. Auch er sah Kampfs „Neigung zu scharfer Charakteristik", jedoch hätte „hier […] ein menschlich und rein empfindender Künstler, den an sich vielleicht abstoßenden Vorgang dadurch geadelt, dass er mit sicherer Hand das Reinmenschliche an ihm herausgriff und darstellte." (Oettingen, 1895:26) Darüber hinaus habe sich Kampf durch die Verwendung von akzentuierendem Tageslicht „zum ersten entschiedenen Freilichtmaler in Düsseldorf" gemacht (ebd., 27). Tatsächlich ist die Verwendung von dem durch das Dachfenster hereinströmendem, dabei aber nur schlaglichtartig verwendetem Sonnenlicht ein charakteristisches Kompositionsmerkmal. Friedrich Schaarschmidt, der 1902 eine umfangreiche und reich bebilderte Publikation zur Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts vorlegte, betonte die spektakulären formalen Neuerungen:

> „[...] ein Bild, das denn auch nicht verfehlte, nach allen Richtungen hin das größte Aufsehen zu machen. […] Alles, was das Düsseldorfer Genre, selbst bei seinen gelegentlichen ertrunkenen Fischern oder abgeführten Dorfdieben oder Begräbnissen an dramatischer Kraft aufzuweisen gehabt hätte, war hier durch die fast brutale Schilderung krassester Wirklichkeit, die durch Nichts, aber auch gar Nichts gemildert, durch die Größe der Figuren fast bis zur Täuschung gesteigert wurde, in Schatten gestellt, und so konnte nicht ausbleiben, daß in die Bewunderung, die dem in der Composition, in der breiten unbewußt virtuosen Malweise sich aussprechenden eminenten Talent gezollt wurde, sich die Stimmen Derer [!] mischten, die nun den Verfall aller Kunst unaufhaltsam hereinbrechen sahen."[128]

Eduard Daelen blickte noch 1905 – trotz aller Kritik an Kampfs künstlerischem Werdegang – unter seinem Pseudonym „Angelo Dämon" mit Achtung auf die Darstellung zurück. Zu diesem

---

[126] Valentin, Veit. 1891. *Der Naturalismus und seine Stellung in der Kunstentwicklung*, Kiel, Leipzig: Lipsius & Tischer, 35.

[127] Wolfgang von Oettingen, nur wenige Jahre älter als Kampf, war als Kunst-, Literaturhistoriker und Kunstschriftsteller von 1892 bis 1897 Professor für Kunst- und Literaturgeschichte an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf und von 1897 bis 1905 ständiger Sekretär der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, *Wer ist's. Zeitgenossenlexikon* [Degeners], 7. Jg., 1914, 214. Kampf und von Oettingen nahmen ungefähr zur gleichen Zeit in Düsseldorf und Berlin ihre Tätigkeiten an den dortigen Akademien auf. Kampf gestaltete auch ein Exlibris für den Kunsthistoriker und schuf sein Porträt (G 1894/I.).

[128] Schaarschmidt, Friedrich. 1902. *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert*, Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 357.

Zeitpunkt war das Gemälde bereits seit Jahren nicht mehr öffentlich präsent: „Und was ist aus Kampf geworden, der, aus derselben Schule wie Schmitz hervorgegangen, mit seinem ersten Bilde so Grosses versprach? […] Arthur Kampfs »letzte Aussage«. Die Jugendsünde war echt. Aber jetzt?“[129]

1905 erfolgte erstmals ein biografischer Artikel über den Künstler in einem allgemeinen Nachschlagewerk. *Meyers Großes Konversations=Lexikon* erläuterte Kampfs Werdegang in einem längeren Eintrag und erwähnte alle größeren Arbeiten. Ausführlicher besprochen wurde dabei lediglich „Die letzte Aussage“, obwohl die nachfolgenden Historienbilder Kampfs eine weitaus größere Breitenwirkung erzielten. Vermutlich erinnerte sich der Redakteur an die Resonanz während der Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin. Auch er legitimierte die „krasse“ Form mit dem „wahren“ Inhalt: „Die große Kraft und Wahrheit der Charakteristik, die diesem Bilde trotz des abstoßenden Motivs hohe Anerkennung erwarben, […].“[130]

Erst 1910 fand die monumentale Darstellung einen Käufer. Der „Düsseldorfer Galerieverein“ erwarb das Gemälde für 10.000 Mark,[131] woraufhin es als Neuerwerbung in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt wurde. Das Bild hätte – so bemerkte der *Düsseldorfer General-Anzeiger* – „seinerzeit durch seine unerhörte Kühnheit weithin Aufsehen […]“ erregt und Kampfs „seinen Ruf als ultramoderner Maler“ begründet (General-Anzeiger, Düsseldorf, 24.04.1910):

> „Ich erinnere mich, [...] welche Scharen von Schaulustigen sich vor dem Bilde drängten, als es im Jahre 1886 [...] erschien. Das Bild galt als ein dreist in die Welt geschleudertes Manifest des gerade in jener Zeit bei uns mit rohen Kräften einsetzenden Naturalismus und wurde ebenso wütend angegriffen, wie mit begeisterten Worten verteidigt. […] Gegenwärtig […] stehen wir dem Werke sehr viel kühler gegenüber und erkennen ihm vorwiegend nur noch historischen Wert zu. Das Sensationelle des Motivs liegt uns heute nicht mehr, […]. […] vor allem fehlt das belebende und verfeinernde Spiel der die Dinge umwehenden Atmosphäre, [...].“ (ebd.)

Erneut rezipiert wurde die Darstellung erst wieder von der Kunstkritik des „3. Reichs“. Während *Die Volksparole* 1934 in ihrem Artikel zu Kampfs 70. Geburtstag noch eine „überspitzte Situationsschilderung“ und einen „kompositionellen Aufwand“ bemängelte, der in „keinem Verhältnis zu seinem geistigen Gehalt“ stehe (Volksparole, Düsseldorf, 26.09.1934), war wenige Jahre später eine kritische Auseinandersetzung mit der Darstellung nicht mehr möglich. So rechtfertigte *Die Kunst für Alle* 1939 anlässlich der Verleihung des „Adlerschildes des Deut-

[129] Dämon, Angelo [Pseudonym von Eduard Daelen]. 1905. *Bilanz der „Internationalen“*, Stuttgart: Strecker & Schröder, 23, 81.

[130] *Meyers Großes Konversations=Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, 1905. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl., Bd. 10, Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut, 522 f.

[131] Mitteilung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 29.07.1997.

schen Reiches“[132] an den Künstler dessen „realistische Malweise“, die er „einer fast verweichlichten Tradition siegreich entgegenstellte“. (KfA, 55/1939-1940:3) Robert Scholz sah 1944 sogar „Die letzte Aussage“ als „Überwindung der theatralisch-pathetischen Historienmalerei der alten Schule durch einen neuen Wirklichkeitssinn“. (Völkischer Beobachter, Berlin, 26.09.1944) Ideologisch geprägt war auch die Rezeption der sozialistischen Kunstkritik der Deutschen Demokratischen Republik. Obwohl sie naturalistischen Darstellungen aus dem Milieu der verelendeten Gesellschaftsschichten lobend gegenüberstand, ging eine Erwähnung der „Letzen Aussage“ oft mit einer negativen Bewertung von Kampfs Lebenslauf einher. (Hütt, 1958:202)

Abbildungen

Trotz der enormen Popularität der „Letzten Aussage“ lassen sich bis 1945 lediglich drei Publikationen nachweisen, die die Darstellung abbilden. Sie war weder in den offiziellen Katalogen der Berliner und Münchener Ausstellungen noch als Holzstich in Kunst- oder Familienzeitschriften wiedergegeben.[133] Ludwig Pietsch publizierte sie vermutlich erstmals in seiner 1886 zur Ausstellung erschienenen Publikation als ganzseitige Heliogravüre. (Pietsch, 1886, Abb. zw. 70/71.) Eine zweite Reproduktion lässt sich nach über 20 Jahren nachweisen, als 1910 Paul Westheim seinen Artikel zu Kampfs Rücktritt als Präsident der Berliner Königlichen Akademie der Künste mit dem Motiv illustrierte (Reclams Universum, 1910:432).[134] 1922 gab Hans Rosenhagen die Darstellung in seiner Biografie zu Arthur Kampf wieder (Rosenhagen, 1922:1). So ist es kaum verwunderlich, dass sich für „Die letzte Aussage“ keine Kunstreproduktionen belegen lassen. Auch sind weder Repliken noch Kopien bekannt. Lediglich der amerikanische Maler Frederik Vezin karikierte unter dem Pseudonym „A. du Combát“ 1887 das Motiv für die Ausstellung „Salon der Refüsirten“ im Düsseldorfer „Künstlerverein Malkasten“. Seine Darstellung mit dem Titel „Die letzte Einnahme“ soll ein älteres Paar gezeigt haben, das Gift eingenommen hat.[135]

[132] Siehe Kapitel 8.3.1.

[133] Zur Reproduktion von Darstellungen der Armeleutemalerei in illustrierten Zeitschriften im Kaiserreich siehe Flum, Carmen. 2013. *Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830-1914*, Merzhausen: ad picturam, 49 ff.

[134] *Reclams Universum. Moderne illustrierte Wochenschrift*. 1910. 26. Jg., 432.

[135] *Kritischer Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung. Salon der Refüsirten. Eine gefälschte Bilder-Gallerie. Decemberfest 1887*. 1887 [Kat. Refüsirten 1887]. Düsseldorf: Künstlerverein Malkasten, 10.

Vorstudien

Als Vorstudien haben sich in Abbildungen zwei gezeichnete Studienköpfe überliefert. Es handelt sich um die Gesichter der Ehefrau sowie der ins Zimmer eintretenden älteren Nachbarin (G 1886/I.-2; G 1886/I.-3). Darüber hinaus existiert eine kleinformatige Kompositionsstudie (G 1886/I.-1, Öl/Lw., 39,8 x 42,8 cm, Abb. 12), die bereits die Verteilung der Gruppen im Raum, die Figurenanordnungen sowie die dominante Leere der vollendeten Darstellung vorwegnimmt. Der Dachboden ist hier aber noch kompakt angelegt – die linke Raumseite zieht sich bis hinter den Rücken des stehenden Helfers, sodass die Distanz zwischen dem Polizisten und den Eintretenden geringer ist. Der sitzende Polizist wendet seinen Oberkörper eindeutiger dem Opfer zu,[136] das scheinbar mit nach vorne gebeugtem Oberkörper kniet. Dadurch wirkt die Figur wesentlich vitaler als auf der vollendeten Fassung. Kampf hatte die Vorbilder aus der christlichen Ikonografie hier scheinbar noch nicht angewandt – der finale Rückgriff auf das Hochkunstschema verdeutlicht später dagegen den bald einsetzenden Tod. Änderung erfuhren damit auch die Raumproportionen. Die linke Seitenwand wurde in der vollendeten Fassung schmaler und die frontale Kopfwand zu einer breiten Raumbegrenzung. Sie korrespondiert mit den ausgestreckten Beinen des Liegenden, dehnt den Raum, separiert die Figurengruppen noch stärker und lässt die Leere deutlicher hervortreten.

Darstellung des sozialen Elends

Kampfs Gemälde „Die letzte Aussage“ zählt formal zur Genremalerei. Insbesondere diese Bildgattung wurde im Düsseldorf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts derart geschätzt, dass sich die Stadt zu einem bedeutenden deutschen Zentrum für die Darstellung von Szenen der Alltagskultur entwickelte.[137] Sozialkritische Motive hatten hier bereits seit dem Vormärz Tradition. Neben Milieuschilderungen verarmter Auswanderer, beim Pfandleiher oder im häuslichen Elend, lassen sich auch vereinzelt aggressiv-anklagende, dabei oft karikaturhafte Szenen der

[136] Nach Schlecking, 2004:10, kann dadurch der Eindruck entstehen, der Polizist würde in der Vorstudie eine größere Anteilnahme zeigen. Inwieweit dies tatsächlich von Kampf intendiert war, lässt sich nicht belegen. Die größere räumliche Distanz zwischen der Ehefrau und ihrem Mann könnte auch als geringeres Mitgefühl interpretiert werden, was aber unwahrscheinlich ist. Es handelt sich bei der Darstellung lediglich um eine Kompositionsskizze, die mit schnellen Pinselstrichen die grobe Stellung der Figuren in kleinem Format festhält, dabei aber nicht unbedingt differenzierte Beziehungen verdeutlichen soll.

[137] Ricke-Immel, Ute. 1979. „Die Düsseldorfer Genremalerei“. In: Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:161.

Armut, der Ausbeutung und des Widerstandes finden.[138] In den Darstellungen überwog dabei das Rührung und Emotionen hervorrufende Anekdotische. (Gafert, 1973:111)

Nach 1848 erlosch zunächst das künstlerische Interesse an der sozialen Wirklichkeit. (ebd., 115) Erst mit den unübersehbaren Folgen der Industrialisierung in den Großstädten und der damit einhergehenden erstarkenden sozialdemokratischen Arbeiterbewegung wurde das Thema erneut aufgegriffen. Da die meisten Künstler der Sozialdemokratie eher skeptisch gegenüberstanden (ebd., 25), lassen sich kaum Szenen, die die Verursacher von Armut und Not anklagen oder gar Wege des Widerstandes aufzeigen, nachweisen. Auch die tatsächliche soziale Lage in den verarmten untersten sozio-ökonomischen Schichten wurde nur sporadisch als künstlerische Aufgabe thematisiert. Stattdessen reflektierten emotional anrührende und theatralisch überzogene Darstellungen die gesellschaftliche Realität.[139]

> „Die Welt der Städter spiegelte sich vorwiegend in repräsentativen, festlichen Gesellschaftsszenen oder aber in larmoyant-anekdotischen Erzählungen von Witwen und Waisen, Verlassenen, Auswandern, Trinkern, Spielern, Gefangenen, Themen wie Pfändung, Leihhaus, Schuldverschreibung, Verhaftung entsprangen unklaren Vorstellungen über die damalige soziale Lage.“ (Ricke-Immel, 1979:161).

In der Regel blieb es bei einer „salonfähigen“ sozialen Mahnung an den Bürger. (Gafert, 1973:133)[140] Beispielhaft sind in diesem Zusammenhang die idealisierten Darstellungen Benjamin Vautiers d. Ä., dessen bereits erwähnte „Bange Stunde“ nicht nur die bevorzugte Thematik, sondern auch den unter Käufern präferierten Malstil repräsentierte (Abb. 10). Wie Kampf in seiner Autobiografie erwähnte, bestimmten in Düsseldorf um 1886 Motive aus dem hessischen und schwäbischen Bauernleben die Motive der Genrebilder, Arbeiter wurden nicht lebensgroß gemalt. (Kampf, 1950:12)

Mit dem sich in Europa etablierenden Naturalismus wurde für deutsche Künstler ab den 1880er-Jahren die soziale Thematik, auch angesichts der Etablierung sozialdemokratischer Strömungen, wieder interessant.[141] Bevorzugt wurden Darstellungen, die den radikalen Wandel

---

[138] Gafert, Karin. 1973. *Die soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts,* Kronberg (Taunus): Scriptor, 106, 110 f.

[139] Beispielsweise Otto Friedrich Wolf, „Bange Stunde“ (1890), Walther Firle, „Dein Wille geschehe“ (1893), Otto Heichert, „Ein schwerer Tag“ (1893) oder „Trauernde an einem Sterbebett“ (1898), siehe dazu auch Gross, 1989:293 ff. Zum Einfluss der sozialen Frage auf die Kunstproduktion siehe auch Dettmann, Ludwig. 1973. „Lebenserinnerungen. Teil 1“. In: *Nordelbingen*, 42. Jg., 56.

[140] Siehe auch Meißner, Günter. 1966. „Arbeiterbewegung und bildende Kunst. Soziale Tendenzen in der deutschen bildenden Kunst der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts“. In: *Bildende Kunst*, 14. Jg., H. 5, 245. Die *Zeitschrift für bildende Kunst* forderte 1870 die Künstler geradezu auf, sich den Darstellungen der sozialen Realitäten „poetisch“ zu nähern: „Die sozialen Gegensätze von Arm und Reich, Gering und Vornehm, bieten dem denkenden Künstler eine so reiche Fundgrube von tief poetischem Stoff für seine Darstellungen, daß man sich nur wundern kann, wie selten sie bei uns ausgebeutet werden.“, *Zeitschrift für bildende Kunst.* 1870. 5. Jg., 287.

[141] Vorläufer waren realistische Darstellungen von Courbet, Corot, Daubigny, Manet, Millet und Théodore Rousseau, die 1869 auf der „1. Internationalen Kunstausstellung“ im Münchener Glaspalast ausgestellt wurden, Gafert, 1973:116 ff.

in den traditionellen Lebensverhältnissen durch die Industrialisierung widerspiegelten und soziale Fragen aufgriffen (Gafert, 1973:9 ff.). Neben Szenen aus dem ländlichen Raum lag ein Schwerpunkt auf dem Schicksal der Arbeiter in den Großstädten, ihrer Arbeitslosigkeit nach den Wirtschaftskrisen der letzten Jahrzehnte, dem Elend am Arbeitsplatz, im ärmlichen Heim und den hoffnungslosen Existenzen von Trinkern und Prostituierten. (Andresen, 1987:193) Mit dem Thema der Großstadt hatten sich zuvor bereits, jedoch unter anderen künstlerischen Schwerpunkten, die Impressionisten beschäftigt. Neu waren jetzt auch die monumentalen Formate. Derartige Größen – eigentlich immer noch erste Wahl für Sujets der Historie und religiösen Malerei – signalisierten eine öffentliche, popularisierte und „wahre" Bildaussage. Die bildende Kunst reflektierte aber nicht als einziges Medium soziale Missstände. Sie thematisierte im Naturalismus eine länderübergreifend geführte gesellschaftspolitische Diskussion über die Auswirkung der Industrialisierung, die maßgeblich durch das literarische Schaffen Émile Zolas während der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts beeinflusst war. (ebd., 155)[142]

Als Kampf Frankreich und Belgien besuchte, zählte der Naturalismus neben dem Postimpressionismus und Symbolismus zu den wichtigsten Strömungen.[143] Er war in den öffentlichen Salons, den Behörden und Museen Frankreichs allgegenwärtig und zeigte zumeist den charakteristischen, oftmals negativen Augenblick (Becker/Weisberg, 2010:14). Diese Thematik wurde staatlich gefördert und sollte eine erzieherische Wirkung auf den Bildbetrachter ausüben, ihm als Spiegel der aktuellen Gesellschaft dienen. (Weisberg, 2010:19; Flum, 2013:48) Im Gegensatz zum realistischen Darstellungsstil berücksichtigte der Naturalismus neben dem physischen Erscheinungsbild auch die psychologische Komponente der Thematik sowie die Wirkung des Milieus auf den Menschen. (Weisberg, 2010:20) Insbesondere in Frankreich entwickelten sich die sozialkritischen Themen seit den 1880er-Jahren zu Publikumsmagneten, „denn zu Tausenden pilgerten die Besucher in die Salons" (ebd., 28). Neben der Hoffnung, auf sich und die künstlerische Arbeit aufmerksam zu machen, wurden viele Maler aber auch von sozialen Absichten geleitet. Ihre gemalte Not sollte Trost spenden und die offiziellen Stellen zur Linderung anspornen.[144]

---

[142] Weisberg, Gabriel P. 2010 [Weisberg 2010]. „Neubestimmung des Naturalismus". 2010. In: Kat. Illusions, 2010:25 f. Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der sozialen Situation verarmter Gesellschaftsschichten siehe auch *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends – Wien, London, Berlin, New York*. 2007. Ausstellungskatalog Wien, Hg. Werner Schwarz, Wien: Brandstätter.

[143] Becker, Edwin u. Gabriel P. Weisberg. 2010. „Einführung – Der Naturalismus". In: Kat. Illusions, 2010:13.

[144] Weisberg, Gabriel P. 2010 [Weisberg, 2010a]. „Interpretation des modernen Lebens – Die kritische Rezeption". In: Kat. Illusions, 2010:77. Zu den ersten Künstlern, die sich dem Leben der Arbeiter in der Stadt widmeten, zählten die belgischen Maler Charles de Groux und Charles Hermans. Eindrucksvoll schilderte de Groux bereits 1853 einen Alkoholiker, der beim Betreten der Wohnung von seinen Kindern zur soeben verstorbenen Ehefrau geführt wird. Auch die Werke von Hermans beeinflussten die Sujets anderer Maler. Insbesondere sein 1875 ausgestelltes Hauptwerk „Im Morgengrauen" erfuhr eine große Resonanz und „übte nachhaltigen Einfluss auf eine ganze Künstlergeneration aus" (Andresen, 1987:68). Dennoch fand eine derart aggressive Konfrontation

In Deutschland war die Anzahl der MalerInnen, die sich den sozialen Themen mit einem authentisch-anklagenden Anliegen widmeten, überschaubar.[145] Es finden sich für die Jahrzehnte um 1900 außer Hans Baluschek, Käthe Kollwitz und Heinrich Zille kaum Künstler, deren Œuvre sich auf diese gesellschaftliche Problematik fokussiert. Angesichts des großen wirtschaftlichen Absatzrisikos sowie einer Thematik, die aufgrund ihrer Kritik an gesellschaftlichen Zuständen dem beruflichen Fortkommen eher hinderlich war, ließ sich in den Jahren der quantitativ größten Verbreitung zwischen 1888 und 1893 nur eine geringe Anzahl von Künstlern mit wenigen, eher kleinformatigen Bildern darauf ein, beispielsweise Arbeitslosigkeit und Arbeiterstreiks zu thematisieren.[146] Dazu zählten neben Carl Johann Becker-Gundahl und Christian Ludwig Bokelmann auch Ferdinand Brütt, Fritz Fleischer, Otto Heichert sowie Carl Koch. Auch für Arthur Kampf waren künstlerische Motive zur sozialen Frage nur ein Aspekt seines Motivkanons, den er allerdings noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts großformatig umsetzte.

Großen Einfluss übten auch in Deutschland die Darstellungen des lothringischen Malers Jules Bastien-Lepage aus, dessen Retrospektive im Jahr vor der Vollendung der „Letzen Aussage“ Kampf vermutlich in Paris sah.[147] Kurz zuvor, 1883, war der Franzose erstmals in Deutschland mit seinem Gemälde „Der Bettler“ auf der „Internationalen Kunstausstellung“ im Münchener Glaspalast vertreten.[148] Das Bild avancierte zum Mittelpunkt des Münchener Salons und soll „eine wahre Flut“ von ähnlichen Szenen nach sich gezogen haben. (Gafert, 1973:136) Bastien-Lepage, der noch zu Lebzeiten von naturalistisch malenden Künstlern in Europa und den USA „als Hauptfigur der naturalistischen Tradition verehrt“ (Weisberg, 2010a:91) wurde, verstarb bereits im Jahr darauf. Zahlreiche KünstlerInnen wie Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela, Peder Krøyer, Ilja Repin, Joaquín Sorolla y Bastida, Adrian und Marianne Stokes, Wassili Surikow und Anders Zorn brachten ihm ein hohes Maß an Bewunderung und Respekt entgegen.[149]

---

zweier Lebenswelten kaum Nachahmer (Gafert, 1973:136). Es zeigt Arbeiter, die am frühen Morgen auf dem Weg zu ihrem Arbeitsplatz mit einem Lebemann zusammentreffen, der in Begleitung zweier Frauen in Abendgarderobe soeben ein Lokal verlässt (Abb. 13). Die lebensgroß angelegten Figuren des 248 x 317 cm großen Gemäldes inspirierte allerdings Arthur Kampf noch 27 Jahre später zu einer großformatigen Darstellung eines ähnlichen Motivs, siehe Kapitel 4.2.1.3.

[145] Zur Thematik siehe Flum 2013.

[146] Zu Bildverkäufen und zur Armeleutemalerei als Modethema siehe Flum, 2013:46, 195.

[147] Möglicherweise ist der Arbeiter am linken Bildrand der „Letzten Aussage“ von den traumentrückten Figuren des Lothringers beeinflusst.

[148] *Illustrirter Katalog der internationalen Kunstausstellung im Königl. Glaspalaste in München 1883*. 1883 [Kat. München Glaspalast 1883]. 4. Aufl., München: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 237, Nr. 1169.

[149] Jackson, David. 2010. „Der natürliche Norden – Russland und die nordischen Länder“. In: Kat. Illusions, 2010:104. Bastien-Lepage galt als Meister der naturalistischen Freilichtmalerei. Seine Darstellungen charakterisierten eine „Wahrhaftigkeit des Gefühls, Suggestivität, […] brutale Psychologie, [sowie den] Über-

Resumée

„Die letzte Aussage“ steht in engem Zusammenhang mit Kampfs Aufenthalt in Frankreich 1885 und den dort aufgenommenen visuellen Eindrücken. Paris war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der internationale Brennpunkt der Malerei und wurde von europäischen, nordamerikanischen und osteuropäischen Studenten besucht. (Jackson, 2010:104) Auch für deutsche, den aktuellen künstlerischen Strömungen aufgeschlossene Maler war die Studienreise ins Nachbarland „fast die Regel“.[150] Neben Kampf reisten beispielsweise auch Max Liebermann, Otto Heichert, Fritz von Uhde, Gotthard Kuehl, Lesser Ury, Lovis Corinth, Franz Skarbina und Max Slevogt zum Studium nach Frankreich. (ebd.) „Die Eindrücke, die sie dort von französischer Kunst aufnahmen, bestärkten sie wohl vor allem in der Opposition gegen die in Deutschland noch vorherrschende dunkel getönte, auf dem Atelierlicht beruhende und mit Hell-Dunkel-Kontrasten arbeitende Malerei.“ (ebd.)

Kampf sah dort, wie selbstverständlich sozialkritische Motive im naturalistischen Stil rezipiert wurden und wie sie durch monumentale Formate Aufmerksamkeit auf sich zogen. Um dieses Ziel ebenfalls zu erreichen,[151] setzte er ein von Gewalt geprägtes Ereignis aus dem Leben der unteren sozialen Schicht künstlerisch im naturalistischen Malstil um. Dabei inszenierte der Künstler dieses Ereignis geradezu, um – unabhängig von realen sozialen Zuständen – eine größtmögliche Bildwirkung zu erzielen. Darüber hinaus beabsichtigte er aber auch, seine eigene Person zu popularisieren. Dieses Gemälde konnte mit seiner Bildgröße von 285 x 362 cm bei der Vielzahl kleinerer Bilder in einer Ausstellung nicht übersehen werden. Allerdings war dem Betrachter ein solches Format auch nicht unbekannt. Bei Monumentaldarstellungen erwartete er bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts allerdings sakrale oder historische Motive und somit Darstellungen, deren Bildaussagen über Jahrhunderte tradierte Werte und Normen ver-

---

gang in eine Dimension des Traums in bedrängender Räumlichkeit“, Debize, 1993:430. Im April 1885 sah niederländische Maler Willem Witsen Bilder des Lothringers und schrieb am 23.04.1885 seinem Freund Jacobus van Looy: „Aber seine großformatigen Gemälde, die Kartoffelsammler, der Bettler, der Heuwender, die Liebe in einem Dorf – Père Jacques!! Herrlich, herrlich! Ich bedauere, das Israëls gesagt hat, ich hätte schon zu viel von Bastien gesehen; ich hatte zu wenig gesehen – aber jetzt hatte ich recht viel gesehen, so viel wie möglich von ihm, und ich bin zum Schluss gekommen, dass, sosehr [!] ich es mir auch wünsche, meine Arbeit nie an seine heranreichen wird. Er hat allerhand Vorzüge, die ich nie werde erwerben können: Er zeichnet vorzüglich, malt mit hohem Können und viel Verstand während ich … mein Gott, es ist lächerlich.“, zit. nach Haan, Maartje de. 2010. „Die niederländische Malerei und der Naturalismus“. In: Kat. Illusions, 2010:156.

[150] Aust, Günter. 1977 [Aust, 1977a]. „Realisten im Kaiserreich“. In: *Von Liebermann zu Kollwitz*, Ausstellungskatalog Wuppertal, Hg. Günter Aust u. Hans Günter Wachtmann, Wuppertal: Von der Heydt-Museum Wuppertal, [o. P.]. Nach Flum, 2013:36, erreichte in diesem Zeitpunkt keine deutsche Ausstellung die Bedeutung des französischen Salons.

[151] Dass die Bildgröße dabei als probates Mittel angesehen wurde, bemerkte auch Lesser Ury in seinem Brief an Franz Hermann Meißner, Oktober 1890: „Gewiß, ein großes Bild würde für mich jetzt genügend sein um zu arriviren, wie man sagt, hoffentlich gelingt es“, zit. nach Schlögl, Hermann A. 2000. *„Der Teufel hole die Kunst.“ Briefe von Lesser Ury an einen Freund,* Berlin: Gebr. Mann, 52.

mittelten oder Ereignisse von nationaler Tragweite wiedergaben. Im Laufe des 19. Jahrhunderts löste sich jedoch allmählich die Korrelation von Sujet und Bildgröße auf. Die Nachahmung der Natur, die Wiedergabe des „wahren" Lebens seit den 1870er-Jahren ließ die Wertigkeit der Bildthemen egalisieren und das tradierte künstlerische Ordnungssystem auflösen. „Dass die Arbeit auf dem Felde gleich viel bedeutete wie der im Helden personalisierte Sieg über den Feind, […] mithin Auffassung und Gestaltung hier wie dort keinerlei Unterschied mehr machten, war einerseits der Endpunkt einer Doktrin […]."[152]

Für einen deutschen Künstler war die Wahl eines Formates mit lebensgroßen Figuren zur Darstellung einer Gewalttat aus dem Arbeitermilieu jedoch unüblich – auch in ökonomischer Hinsicht. Je größer der Künstler das Bildformat wählte, umso mehr Platz nahm das Bild an der Wand ein und umso teuer wurde das Werk. Damit reduzierte sich auch der potenzielle Käuferkreis.[153]

Möglich wurde die Bildkonzeption durch eine Aufbruchstimmung, die die moderne deutsche Kunst in den 1880er-Jahren erfasste. Der Kunsthistoriker Richard Muther schrieb dazu:

> „Um die Mitte der achtziger Jahre begann es zu gären. Gerade diejenigen, die am sichersten die altmeisterlichen Kunstmittel beherrschten, wiesen nun darauf hin, dass man den Alten nicht ähnlich sei, wenn man sie sklavisch kopiere. Es gelte, gleich ihnen original zu sein, dem eigenen Auge zu trauen, neue selbständige Kunst zu schaffen. Max Liebermann, der von 1879 bis 1884 in München weilte, hatte das Programm des Impressionismus nach Deutschland gebracht. Uhde stellte seine Freilichtbilder, die Näherinnen, den Leierkastenmann, die Trommler aus. Gotthard Kuehl und Freiherr von Habermann, Graf Kalkreuth und Zügel, Dill und Weishaupt erliessen ihre ersten Manifeste."[154]

Als Thema wählte Kampf allerdings kein Motiv mit einer eindeutigen sozialkritischen oder gar sozialrevolutionären Tendenz. In der „Letzten Aussage" ist zwar ein baufälliger Raum dargestellt, der als Synonym für Verwahrlosung und Elend[155] ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit garantiert, doch in ihm herrscht die bürgerliche Ordnung – auf dem Tisch liegt eine Decke, die Schuhe stehen ordentlich beieinander und der Besen hängt ebenso wie kleine Bildchen an der Wand. Hier wohnt auch keine kinderreiche Familie, die durch das eingetretene Ereignis ins

[152] Mai, Ekkehard. 1998. „Realismus und nationale Kunst. Tendenzen der europäischen und Schweizer Malerei nach 1848/60 und 1870/71". In: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848-1900*, Ausstellungskatalog Zürich, Genf, Hg. Christian Klemm, Zürich: Scheidegger & Spiess, 38.

[153] Arthur Kampf erinnerte sich 1926: „Ich hatte im Alter von 21 Jahren mein erstes größeres Bild vollendet und war durch die Kosten für Modelle, Material und Rahmen in arge Bedrängnis geraten. Der künstlerische Erfolg meines Bildes nützte mir gar nichts, verkaufen ließ sich das Bild schon seiner Größe wegen nicht.", Berliner Lokal-Anzeiger, 04.04.1926:2, Nr. 159.

[154] Muther, Richard. 1914. „Wege zur Kunst". In: *Aufsätze über bildende Kunst*, Hg. Hans Rosenhagen, Bd. 3, 7 f. zit. nach Schleinitz, Rotraud. 1993. *Richard Muther*, Hildesheim u. a.: Olms, 46.

[155] Siehe dazu auch Schuster, Peter-Klaus. 1980. „Moral und Psychologie. Zu einem Interpretationswandel ikonografischer Typen in der Kunst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts". In: *Anzeiger des Germanischen National-Museums*, 123.

absehbare Elend gestürzt wird. Anscheinend lebt hier nur ein Ehepaar. Inwieweit der Tod des Mannes die Ehefrau noch weiter in die Armut sinken lässt, wird nicht thematisiert.

Kampf scheint zwar auf ein Motiv mit sozialkritischer Anklage verdichtet zu haben, dennoch reichte ihm die Dramatik einer als Bildmotiv bereits eingeführten Elendsschilderung nicht aus. Er wählte stattdessen den Anblick eines sterbenden Arbeiters in seiner häuslichen Umgebung und konnte damit die Bildwirkung wesentlich steigern. Das Bildformat, die naturalistische Malweise sowie die kontrastreiche Beleuchtung trugen dazu bei, einen nachhaltigen Bildeindruck zu schaffen, der zunächst auf den Betrachter abschreckend wirkt. Um ihm den Zugang zu dieser zeitgenössischen Gewaltszene zu ermöglichen, gab der Künstler dem Betrachter ein bekanntes und lange tradiertes Rezeptionsmuster an die Hand. Kampf fand es in der prominentesten Bildformel der christlichen Bildsprache,[156] die dem Betrachter geläufig war.[157]

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Verwendung der tradierten ikonografischen Bildsprache für profane Bildszenen visuell längst vertraut. Die Übernahme derartiger Zitate und die damit implizierten inhaltlichen Deutungen waren somit kein Thema der Kunstkritik mehr.[158] Nach Germer wurden „antike, christliche oder aber allegorische Bildformeln […] dort eingesetzt, wo es galt, ungreifbaren Vorgängen eine nachvollziehbare Gestalt zu geben. In vertrauten Formulierungen gekleidet, gewann das sonst schwer vorstellbare Faßbarkeit und dadurch Überzeugungskraft.“[159]

Kampf suggerierte damit aber auch eine sich in der Gegenwart ereignende christliche Passion, die sich aus einem Gewaltverbrechen entwickelte. Auch der Bildttitel „Die letzte Aus-

[156] Zur Ausgestaltung von Rahmenthemen mit profanen Inhalten als künstlerisches Stilmittel des 19. Jahrhunderts siehe Bialostoki, Jan. 1981. „Die Rahmenthemen und die archetypischen Bilder“. In: Jan Bialostoki. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont, 147 ff. Bereits kurze Zeit nach der Präsentation der prominentesten sakralen Heldenverehrung dieser Art, der Darstellung „Der Tod des General Wolfe“ von Benjamin West (1770), entfernte sich durch die häufige Wiederholung des Themas die Wiedergabe des sterbenden Helden immer mehr vom Urbild. Mithilfe von ikonografisch unbedeutenden Motiven wie Fahnen, Rauchwolken oder einer großen Anzahl von Personen entstand eine eigene Bildtradition, die den Tod des Helden nicht mehr als Opfertod zu charakterisieren brauchte, da diese Bildelemente die Funktion der christlichen Ausstattungsdetails übernommen hatten, Liebenwein-Krämer, Renate. 1977. *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte, 128.

[157] Zur Übernahme von Motiven aus der christlichen Ikonografie durch französische Maler am Ende des 19. Jahrhunderts siehe Schlecking, 2004:28.

[158] Der deutsche Künstler John Eckstein nutzte bereits 1759 das Beweinungs-/Pietà Motiv für ein Relief am Monument für Roger Townsend in Westminster Abbey, London. Die damit eingeleitete Sakralisierung eines Nationalhelden wurde in der Folge „fast zum Topos, dessen sich zahlreiche Künstler bedienen, die einem tragischen Tod einen höheren Sinn geben wollen“, Liebenwein-Krämer, 1977:128. Während die englische Historienmalerei des frühen 19. Jahrhunderts die hier angewandte christliche Bildformel allein für den Tod des Nationalhelden verwandte, benutzte als erster Künstler Honoré Daumier dieses Motiv, um einen Menschen der unteren sozialen Schicht zu sakralisieren, ebd., 186, Abb. 28.

[159] Germer, Stefan. 1997. „Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“. In: *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts* [Kat. Bilder der Macht 1997], Hg. Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann, München, Berlin: Klinkhardt & Biermann, 48.

sage“ unterstützt diese Asssoziation, weil dem Betrachter damit auch „letzte Worte“, also die „letzten Worte“ von Jesus ins Gedächtnis kommen.

Die Fokussierung auf das Hauptmotiv gelang Kampf durch die große Distanz zwischen den Personengruppen, den Blick des Betrachters aus seinem dunklen Bereich im Gemälde auf die schlaglichtartig erhellte Szene und die Leere des Raumes. Eine Leere, die für die kleinen Wohnungen der verarmten sozio-ökonomischen Schichten jedoch vollkommen unüblich war[160] (Abb. 14), wurde hier als Stilmittel eingesetzt. Sie symbolisiert Armut, die Einsamkeit des Todes sowie die soziale Hoffnungslosigkeit und gibt dem Betrachter zugleich Raum für eigene Assoziationen und Bilddeutungen. Die letzten Worte des Verletzten hört weder ein Arzt noch ein die Sterbesakramente sprechender Priester, sondern ein Vertreter staatlicher Autorität. Der Polizist nimmt keine Rücksicht auf den Sterbenden und seine Frau, sondern sitzt anteilnahmslos auf dem Stuhl. Kampf erweckt damit, ebenso wie durch die Funktion als hinweisende Rückenfigur, beim Betrachter eine physische wie emotionale Distanz.[161]

Die Rezeption des Bildes durch andere Künstler lässt sich in künstlerischen Werken lediglich in Fritz Fleischers „Die Not“ von 1890 vermuten (Abb. 15). Kampf erwarb sich u. a. mit der „Letzten Aussage“ bei jungen Malern großes Ansehen und galt für die kommenden Jahrzehnte als künstlerischer „Revolutionär“[162].

Mit dem Alltag verarmter Menschen setzte sich Kampf bis zum Beginn des I. Weltkrieges künstlerisch auseinander, jedoch nur noch einmal im monumentalen Format.[163]In Hinblick auf die Bildkonzeption steht „Die letzte Aussage“ vollkommen solitär innerhalb Kampfs Œuvre. Es lässt sich kein weiteres Werk nachweisen, in dem ein tradiertes christliches Bildmotiv als szenische Einheit für profane Handlungen genutzt wird.

Die Aufmerksamkeit, die die „Letzte Aussage“ bereits vor ihrer Präsentation auf der Berliner Akademieausstellung in Düsseldorf verursachte, wird der Düsseldorfer Kunstakademie nicht entgangen sein. Die anschließende breite Rezeption begründete Hoffnungen, mit dem Schüler Kampf ein förderwürdiges Talent zu unterrichten. So entschied das Lehrinstitut im folgenden Jahr, dem Studenten die Gestaltung der Grußadresse anlässlich des 90. Geburtstages

[160] Die untersten sozio-ökonomischen Schichten fanden oftmals nur Mieträume im Keller oder Dachgeschoss. Die Zimmer wurden gewöhnlich von vier und mehr Personen genutzt, Gafert, 1973:4, sowie Saldern, Adelheid von. 1995. *Häuserleben. Zur Geschichte städtischen Arbeiterwohnens vom Kaiserreich bis heute*, Bonn: J. H. W. Dietz Nachfolger, 47, 51.

[161] Zur Bedeutung des deutschen Beamtentums gegen Ende des 19. Jahrhunderts siehe Schlecking, 2004:17 f.

[162] Siehe Kapitel 4.1.2.

[163] Siehe Kapitel 4.2.1.3.

Kaiser Wilhelms I. zu übertragen, obwohl dem Lehrkörper die weitaus prominenteren Historienmaler Peter Janssen, Ernst und Fritz Roeber sowie Hermann Wislicenus angehörten.[164]

3.2.2 Mythologische und religiöse Malerei

3.2.2.1 „Der Todeskuss", 1893 (G 1893/VI.)

1893 entstand die großformatige Szene „Der Todeskuss" (G 1893/VI., Öl/Lw., 113 x 138 cm, Abb. 16). Dargestellt ist ein Ehepaar, das an einem Sommertag vor seinem Haus an einem Fluss sitzt und die Ruhe einer weiten, grünen Landschaft genießt. Am Horizont lassen Schornsteine weißen Rauch aufsteigen. Während der Ehemann – die Industriedetails verweisen möglicherweise auf seine Tätigkeit als Fabrikarbeiter oder auf die Bedrohung des ländlichen Lebensraumes durch die Industrie – liebevoll ein neugeborenes Kind auf seinem Schoß umsorgt, lehnt sich die mit einem rosa Nachthemd bekleidete Ehefrau in ein großes weißes Kissen. Hinter ihr steht bereits der Sensenmann in einer schwarzen Kutte. Er hat seine rechte Hand auf das Haupt der jungen Frau gelegt und gibt ihr den „Todeskuss".

Das Gemälde gehörte bis in die 1920er-Jahre zum publizistisch zitierten Werkkanon Kampfs.[165] 1893 erstmals im Düsseldorfer Kunstsalon von Eduard Schulte anlässlich einer Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" präsentiert (KfA, 9/1893-1894:172 f.), zeigte es der Galerist im folgenden Jahr in seiner Berliner Dependance (Kunstchronik, N.F. 5/1894:355). 1894 war es auf der Jahresausstellung der Münchener Künstlerschaft,[166] dem wichtigsten Ausstellungsort für deutsche zeitgenössische Kunst (Kunst unserer Zeit, 6/1895:59, 2. Hlbbd.) zu sehen. Nachdem es auch dort keinen Käufer gefunden hatte, präsentierte Kampf es 1895 bei der „Großen Kunstausstellung" des „Hamburger Kunstvereins" in der dortigen Kunsthalle[167] und letztmalig im Herbst 1895 in der Dresdener „Akademischen Kunstausstellung" (KfA, 11/1895-1896:28).

---

[164] Die Grußadressen wurden im selben Jahr im Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin präsentiert. Die Ausstellungsbesprechung in der *Kunst für Alle* erwähnte auch das Blatt Kampfs und bezog sich dabei noch einmal auf seinen Ausstellungserfolg von 1886, KfA, 2/1886-1887:252 f. Aufgrund fehlender formaler Angaben konnte die Grußadresse nicht in den Werkkatalog aufgenommen werden.

[165] Das Motiv lässt sich bis 1945 mindestens dreimal, darunter ganzseitig als Holzstich in der Zeitschrift *Illustrirte Welt.* 1895. 43. Jg., H. 25, 597, als Reproduktion in Printmedien nachweisen und wurde auch als Kunstpostkarte im slawischen Raum vertrieben.

[166] *Illustrirter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1894, ausgegeben am 8. Juli 1894*. 1894 [Kat. München Glaspalast 1894]. München: F. Hanfstaengl, 21, Nr. 469.

[167] *Führer der grossen Kunstausstellung des Kunst-Vereins in der Kunsthalle. März - April 1895*. 1895 [Kat. Hamburg KV, 1895], [Hamburg]: Grefe & Tiedemann, 17.

Die zeitgenössische Kritik nahm die Darstellung fast einhellig positiv auf. Während sich die *Kunstchronik* anlässlich der Düsseldorfer Ausstellung ohne Angaben von Gründen, „trotz des besten Willens“ damit nicht „befreunden konnte“ (Kunstchronik, N.F., 5/1894:194), sah *Die Kunst für Alle* in dem Werk ein „erschütterndes Bild von großer Schlichtheit und Tiefe der Empfindung“. (KfA, 9/1893-1894:172 f.) Bei der Berliner Präsentation war Kampf für Adolf Rosenberg einer der wenigen Künstler, der „etwas wirklich Ernsthaftes und gründlich Durchgearbeitetes“ zur Ausstellung beigesteuert habe. (Kunstchronik, N.F. V/1894:355) Ebenfalls positiv äußerte sich im folgenden Jahr Ernst Zimmermann anlässlich der Ausstellung des „Hamburger Kunstvereins“:

> „Kampfs »Todeskuss«, ein kaum tiefer zu fassendes Einzelmotiv des »Todestanzes«, dagegen bringt Frieden. Solche Werke berühren insofern angenehm, weil sie den Glauben an eine erneute Vertiefung unsrer Kunst gegenüber welscher Äußerlichkeit aufrechterhalten.“ (KfA, 10/1894-1895:250)

Wenige Jahrzehnte später wirkte die Symbolik auf Hans Rosenhagen, Kampfs Biografen, allerdings bereits „einfach“ und „wirkungslos darum, weil der gespenstischen Erscheinung im nüchternen Tageslicht alles Dämonische fehlt. Das Dämonische liegt überhaupt nicht in Kampfs Natur.“ (Rosenhagen, 1922:34 f.) Tatsächlich handelt es sich bei dem Werk um eines der wenigen, symbolistisch beeinflussten Motive des Künstlers.[168] Darüber hinaus zeigt es seine erste sicher datierbare Landschaftsdarstellung.

3.2.2.2 „Vertreibung aus dem Paradies“, um 1894 (G 1895/III.)

Um 1894 befasste sich Kampf mit dem Motiv „Vertreibung aus dem Paradies“ (G 1895/III., vermutl. Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 17). Adam und Eva sind soeben vom Erzengel Raphael aus dem Paradies gewiesen worden und blicken am rechten Bildvordergrund verstört zu Boden. Der mit einem Flammenschwert bewaffnete Gottesbote schwebt in einer Wolke zurück ins Bildinnere und verdeutlicht mit der abweisenden Geste seiner linken Hand sowie verärgertem Blick die endgültige Entscheidung Gottes.

Die Szene übte für die Zeitgenossen keinen Reiz aus und wurde wie kaum eine zweite Darstellung Kampfs ausschließlich negativ beurteilt. Im Winter 1895/1896 in Eduard Schultes

[168] Hans Rosenhagen bemerkte dazu: „Als Anfang der neunziger Jahre von Frankreich her der Symbolismus auf die deutsche Kunst zu wirken begann, brachte auch Kampf ihm ein bescheidenes Opfer in dem 1894 gemalten »Todeskuss« dar. Nichts konnte dem Realisten Kampf fremder sein als die Verbindung der sinnlichen Welt mit der übersinnlichen.“ (1922:31 f.). Die Beschäftigung mit symbolistischen Bildinhalten wurde für Kampf noch einmal um 1897 aktuell. In dieser Zeit soll er eine Folge von sechs Grisaillen zum Thema „Totentanz 1812“ geschaffen haben, Ollendorff, Oscar. 1899. „Arthur Kampf“. In: *Die Kunst für Alle*, 14. Jg., 1898-1899, 117.

Berliner Kunstsalon ausgestellt, sprach *Die Kunst für Alle* von einer „wenig ansprechenden" Komposition (KfA, 11/1895-96:141). Damit hätte der Künstler, so das *Christliche Abendblatt*, „gänzlich Schiffbruch" erlitten.[169] Am deutlichsten fiel die Kritik von Johannes Rodberg in *Das Atelier* aus:

> „Masslos und bedingungslos muss sich aber der Zorn des Beschauers gegen Kampf's »Vertreibung aus dem Paradies« wenden, ein Bild, das an cynischer Brutalität und Unfeinheit des Geschmacks nichts zu wünschen lässt. Adam und Eva sind eben aus dem Paradies rausgeschmissen (das ist hier die einzige passende Bezeichnung), Adam steht da, blöd wie ein Schaf, das eben einen Stoss bekommen und damit nichts anzufangen weiß. Eva hat bei der schnellen Expedition die Balance verloren, ist vornübergefallen und hockt nun in einer Haltung da, als wolle sie dem Frosche gleich davonhüpfen. […] Das ganze Bild ist gequält und hilflos." (Das Atelier, 5/1895:4, H. 23)

Mit dem Thema der „Vertreibung aus dem Paradies" setzten sich in den 1890er-Jahren auch andere Künstler auseinander. Neben Kampf lässt sich das Motiv sowohl bei Ludwig von Hofmann als auch im Œuvre Franz von Stucks nachweisen. Während von Hofmann die ersten Menschen nackt, verzweifelt und von allem Göttlichen verlassen, an einem See sitzend wiedergab (um 1893),[170] thematisierte von Stuck den Moment der Vertreibung[171] als demonstrative, unüberwindbare Aussperrung (1891). Die gesamte Bildhöhe einnehmend, verschließt der mit einem enormen Schwert bewaffnete Engel mächtig und breitbeinig den hell erleuchteten Raum hinter dem linken Bildrand. Adam und Eva sind nur als Rückenfiguren wahrnehmbar, die niedergeschlagen nach rechts ins Dunkle gehen. Kampf gestaltete dagegen die Szene in einer realistischen Auffassung und gibt Adam[172] und Eva als verständnislos blickende Frühmenschen wieder. Die Tragweite des göttlichen Entschlusses für das Paar und die Menschheit bleibt unausgesprochen, im Vordergrund steht die Überraschung.

Kampfs Motiv wurde lediglich zweimal in Kulturzeitschriften abgebildet (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108; Ollendorff, 1899:119 in der *Kunst für Alle*). Dennoch war die Szene auch als Kunstreproduktion erhältlich. Neben einem vom Verlag Johann Jacob Weber in Leipzig angefertigten Holzstich und vom Münchener Verlag der Photographischen Union verlegten Kunstdruck erschien eine Kunstpostkarte im KARMA Verlag.

---

[169] *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*. 1896. 38. Jg., 123.

[170] Fischel, Oskar. 1903. *Ludwig von Hofmann*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 15, Abb. 13.

[171] Voss, Heinrich. 1973. *Franz von Stuck. 1863-1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus*, München: Prestel, 135.

[172] Kampf übernahm für die Figur des Adam die Körperhaltung des linken Arbeiters aus der „Letzten Aussage".

3.2.2.3 „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer“, 1896 (G 1896/I.)

1896 vollendete Arthur Kampf die Darstellung „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer“ (G 1896/I., Öl/Lw., 114 x 97,5 cm, Abb. 18), die sich zu einem seiner prominentesten Genrebilder vor seinem Umzug nach Berlin 1899 entwickeln sollte.

Der Standpunkt des Betrachters befindet sich im Umgang der Gnadenkapelle in Kevelaer mit Blick zur portalgroßen Fensteröffnung, die sich gegenüber dem Marienbild mit dem Titel „Trösterin der Betrübten“ befindet. Vor dem Fenster haben sich die meisten Gläubigen, ausschließlich Personen der unteren sozialen Gesellschaftsschichten allen Alters und Geschlechts versammelt. Die Frauen und Mädchen tragen Hauben, Männer haben ihre Kopfbedeckungen abgenommen. Die Gruppe ist an einem hellen Sommertag in einer Prozession zur Gnadenkapelle gepilgert, halten Kirchenfahnen hoch und blicken mit unterschiedlichen Erwartungen zum Gnadenbild, das für den Betrachter nicht zu sehen ist. Im Zentrum der Menge steht eine junge, große, gehbehinderte Frau, die von ihren Angehörigen gestützt wird, und ängstlich-hoffnungsvoll auf das Heiligenbild blickt. Vor der Brüstung knien betend zwei Frauen und ein Mann. Im Kapellenumgang schickt sich eine junge Frau an, die Darstellung der Mutter Gottes zu küssen. Links betrachtet ein Geistlicher die Szene, rechts warten weitere Personen (Illustrirte Zeitung, 1898:826, Nr. 2870, Bd. 110), um ebenfalls an das Gnadenbild heranzutreten.

Als im Rheinland lebender Künstler wird Kampf die alljährliche Wallfahrt nach Kevelaer bekannt gewesen sein. Zunächst nur von regionalem Interesse, erlebte die niederrheinische Stadt durch den Ausbau des Eisenbahnnetzes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen stetig anwachsenden Pilgerstrom[173]. Darüber hinaus war seit 1861 im Ort Friedrich Stummel, ebenfalls ein Schüler Eduard von Gebhardts mit der Ausmalung der dortigen Beichtkapellen sowie der Basilika beschäftigt. 1889 schuf Stummel auch Darstellungen in der Gnadenkapelle.[174]

Nachdem Arthur Kampf in der Weihnachtsausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ im Düsseldorfer Kunstsalon von Eduard Schulte 1894/1895 bereits ein Aquarell mit einer Pilgerwallfahrt nach Kevelaer präsentiert hatte (KfA, 10/1894-1895:125),[175] stellte er das Ölgemälde zwei Jahre später ebenfalls dort aus (Kunstchronik, N.F. 8/1897:164 f.). Da es keinen Käufer fand, beschickte der Künstler die seit dem 1. Mai 1897 stattfindende „Internationale

[173] Smets, Josef. 1999. „Die Bevölkerungsentwicklung am Niederrhein vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“. In: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte*, N.F. 9, 1999, H. 1, 84.

[174] Ob die Künstler miteinander bekannt waren, ist nicht überliefert.

[175] Bereits 1892 beschäftigte sich Kampf künstlerisch mit dem Wallfahrtsort und gab anlässlich der 250. Jahrfeier eine Prozession wieder, die als Holzstich reproduziert wurde, eBay Inc. <http://www.ebay.de/itm/KEVELAER-FEIER-DER-250JAHRIGEN-WALLFAHRT-1892-/260734419512> (18.02.2015).

Kunstausstellung“ in Dresden[176] mit dem Bild. Dort wurde die Darstellung von der örtlichen Gemäldegalerie Neue Meister erworben.[177] Zur Präsentation gelang es noch einmal zur Sonderausstellung anlässlich Kampfs 70. Geburtstages auf der Herbstausstellung der Berliner Akademie der Künste 1934. (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5, Nr. 6)

Die Kritik nahm die Darstellung unterschiedlich auf. Während sie für Rudolf Klein in der *Kunstchronik* die „technisch geschickte Naturstudie eines einfachen Realisten, der nicht ins Herz der Dinge zu schauen vermag“ (Kunstchronik, N.F. 8/1897:164) war, lobte Wolfgang von Oettingen in *Die Kunst für Alle* genau diesen Aspekt des Bildes.

> „Kaum je hat Kampf, den man gewöhnlich als Männermaler kennen lernt, eine solche Tiefe und Wahrheit in der Charakteristik weiblicher Gemüter entwickelt wie hier. Möge ihm beschieden sein, die energische Konzentration, die diese Bilder zeigen, niemals gegen eine oberflächlichere, eilfertige Malerei zu vertauschen, dann bleibt ihm sein Ehrenplatz gesichert.“ (KfA, 12/1896-1897:136)

Auch für Hermann Arthur Lier, Rezensent der *Kunstchronik* für die Dresdener Ausstellung, waren die Wallfahrer „vorzüglich charakterisiert und in der Malerei mit größter Peinlichkeit durchgeführt.“ (Kunstchronik, N.F. 8/1897:502)

Malerisch fasste Kampf das Motiv der naiven Volksfrömmigkeit naturalistisch auf und setzte es mit groben Pinselstrichen und mit einer unruhigen, vergröbernden Oberflächenstruktur um. Der Betrachter befindet sich im Kapellenumgang neben dem Gnadenbild und dreht sich zu den wartenden Gläubigen um. Die Menschenmenge vor der Kapelle wird kontrastreich im hellen Licht- und Schattenspiel unter Bäumen wiedergegeben. Jeder helle Stoff, ob die Hauben der Frauen oder die Priestertracht, sind durch das Sonnenlicht aufgehellt und bilden zusammen mit den Kerzenflammen kontrastreiche Farbreflexe in der durch die Architektur dunkel gerahmten Bildkomposition. 1898 schrieb dazu die *Illustrirte Zeitung*:

> „Malerisch vortrefflich gelöst ist der Übergang aus dem Helldunkel der Gnadenkapelle zu dem hellen Vorraum, wo das voll einfallende Sonnenlicht mit zitternden Flecken über die Menge der andächtigen Wallfahrer und den Bäumen spielt, die man im Hintergrund, im Freien, sieht. Das Bild hat […] auch denjenigen [Vorzug], Arthur Kampf als einen bedeutenden Coloristen zu zeigen.“ (Illustrirte Zeitung, 1898:350, Nr. 2870, Bd. 110)

Die Darstellung gehörte bis in die 1930er-Jahre ebenfalls zu den häufig in Printmedien erwähnten Werken des Künstlers, so noch in den *Dresdner Nachrichten* (27.09.1934) und wurde bis 1945 mindestens sechsmal in Publikationen reproduziert. Zunächst im Dresdener Ausstellungs-

[176] *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897.* 1897 [Kat. Dresden 1897]. 4. Aufl., Dresden-Blasewitz: Arnold, 29, Nr. 283.

[177] *Gemäldegalerie Dresden. Neue Meister. 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten, vernichteten und vermißten Gemälde.* 1987. Hg. Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden, 189, Nr. 778 (2377).

katalog abgebildet, erschien sie im Jahr darauf im Holzstich als großformatiges Titelblatt der *Illustrirten Zeitung* (1898:826, Nr. 2870, Bd. 110) sowie u. a. 1899 ganzseitig im biografischen Artikel zum Künstler in der *Kunst für Alle* (Ollendorff, 1899, Tf. zw. 111/112).

3.2.2.4 „Christus", 1896 (G 1896/IV.)

1896 wurde Arthur Kampf vom Kunsthändler und ehemaligen schwedisch-norwegischen Vizekonsul Theodor Bierck mit einer monumentalen Christusdarstellung beauftragt. (Rosenhagen, 1922:40)[178] Gleiche Aufträge mit identischen Formatvorgaben und für denselben Zweck (Die christliche Welt, 1896:574, Nr. 24) nahmen Ferdinand Brütt aus Düsseldorf, Carl Marr, Gabriel Max, Franz von Stuck, Fritz von Uhde und Ernst Zimmermann aus München, Franz Skarbina aus Berlin und Hans Thoma[179] aus Frankfurt a. M. an.[180] Erst nach der Fertigstellung wurden die Künstler von den Parallelaufträgen und der Ausstellungsabsicht Biercks unterrichtet. (Bierck, 1896:4 f.)[181] Im Beiheft zur Präsentation der Gemälde erläuterte der Kunsthändler sein Anliegen.

> „Wir kamen auf den Gedanken, ein Bildnis des Heilands, losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit von einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung von mehreren bedeutenden Künstlern ausführen zu lassen. […] Im Austausch der Gedanken mit den Meistern wurden dieselben nicht durch Vorschriften in der Entwicklung ihrer Schaffenskraft behindert, sie wurden nur ersucht, ein Bildnis Christi zu malen, das aus der Tiefe ihrer religiösen Anschauung entsprungen, der Vorstellung jedes gläubigen Christen entspricht. " (ebd., 3 f.)

Das Bild Christi sollte also nur auf seine Person konzentriert, zugleich repräsentativ und allgemein verbindlich sein. „In unserer Zeit, wo der Realismus auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens vorherrscht, stellten wir den Künstlern die ideale Aufgabe, um den Beweis zu liefern, dass es nur der Anregung bedarf, um deutsche Empfindungsart im höchsten Licht zu zeigen". (ebd., 5 f.) Gesucht und gefordert war das charakteristisch Nationale einer Christusfigur, die sich über eine ideale künstlerische, den Realismus unbeachtet lassende Aufgabe findet und sich

[178] Brand, Bettina. 1983. *Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit*, Heidelberg: B. Brand, 185, sowie Kaffanke, Eva-Maria. 2001. *Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2001, 218 ff.

[179] Hans Thoma erwähnt in einem Schreiben an Henry Thode vom 2. April 1896, Bierck hätte vorgegeben, für einen ungenannten wohlhabenden Besteller zu handeln, zit. nach Kaffanke, 2001:218.

[180] *Christus. Begleitbriefe zu ihren Christusgemälden von Ferdinand Brütt, Arthur Kampf, Carl Marr u. a.* [1896; zit. als Bierck 1896]. Hg. Theodor Bierck, Berlin: Sittenfeld. Bierck wandte sich wohl noch an andere, nicht näher bezeichnete Künstler, die einen Auftrag jedoch ablehnten, ebd., 4.

[181] Nach Priebe, Hermann. 1932. *Das Christusbild in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Halle a. d. Saale: Eduard Klinz, 39, 54, soll der Ausstellung eine öffentliche Ausschreibung vorangegangen sein, was in der zeitgenössischen Literatur allerdings keine Erwähnung findet.

darüber hinaus bewusst vom „schwachen, energielosen“ italienischen Typus absetze. (ebd., 3 f.)

Kampf hatte bis 1896 vermutlich lediglich zwei religiöse Darstellungen gemalt (G 1883/II., G 1895/III.) sowie eine religiöse Genreszene (G 1890/I.). Im Begleitheft, das neben dem Vorwort von Theodor Bierck auch Selbstäußerungen der beteiligten Maler enthält, schrieb Kampf:

> „Ich habe versucht, Jesus rein als Mensch ohne jede symbolische Andeutung darzustellen – als Mensch, der sich ganz seiner Idee der Erlösung der Menschheit hingiebt, von einer wunderbaren Menschenliebe und Güte beseelt. Ich wollte ihn darstellen, wie er sich der Schwere seiner Aufgabe voll bewusst ist, als ob er sagen wollte: ‚Was habe ich schon alles für Euch gethan und was bin ich noch zu tun willens’.“ (ebd., 9)

Sein „Christus“ steht dem Betrachter als Kniestück en face gegenüber und blickt ihn sorgenvoll an (G 1896/IV., Öl/Lw., 138 x 98 cm, Abb. 19). Das weiße, am linken Ärmel zerschlissene Gewand wird an den Hüften mit einem roten Tuch gegürtet, dessen abfallendes Ende die Figur mit ihrer linken Hand umfasst. Christus steht hell beleuchtet in einem dunklen Raum, zu dem ein offener Zugang im Bildhintergrund sichtbar ist. Links neben ihm befindet sich ein Tisch mit Buchrollen.

Der Kunsthändler präsentierte die Darstellungen von Juni bis Juli 1896 unter dem Ausstellungstitel „Das Christusideal in der deutschen Kunst“ (Die christliche Welt, 1896:574, Nr. 24)[182] im alten Berliner Reichstag[183]. Als erste Station einer Wanderausstellung geplant, (KfA, 11/1895-1896:300) lassen sich als weitere Ausstellungsorte ab dem 10. September 1896 der „Kunst-Verein“ in Hamburg (Neue Hamburger Zeitung, 08.09.1896, Nr. 244), 1897 der Dresdener Kunst-Salon Ernst Arnold[184] sowie 1898 der Münchener Kaimsaal (Berliner Tageblatt, 18.08.1898:3) nachweisen. Die Präsentation und das ihr zugrunde liegende Konzept fanden in der zeitgenössischen Presse angesichts des für das ausgehende Jahrhundert mittlerweile nicht mehr alltäglichen Bildmotivs ein ausführliches, mehrheitlich positives Echo.[185] Einige Kommentatoren standen dem Unternehmen aber auch kritisch gegenüber (Christliches Kunstblatt, 38/1896:122 ff.; Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst,

[182] Nach *Christliches Kunstblatt*. 1896. 38. Jg., 122, hieß die Veranstaltung „Ausstellung Christus“.

[183] Bis wenige Jahre zuvor tagte in der Leipziger Straße 4 provisorisch das Parlament, Die christliche Welt, 1896:671, Nr. 28. Die Ausstellung wurde auch in Anzeigen beworben, Berliner Börsen-Zeitung, 29.05.1896:8.

[184] Negendanck, Ruth. 1998. *Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften (VDG), 373. Nach Die christliche Welt, 1896:574, Nr. 24, sollte die Ausstellung ab Juli 1896 im Ausland zu sehen sein.

[185] So u. a. Kunstchronik, N.F. 7/1896:451; KfA, 13/1897-1898:305-309; Ollendorff, 1899:118; Schmid, 1906:51; Rothes, Walter. 1911. *Christus. Des Heilands Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der Bildenden Kunst aller Jahrhunderte*, Köln: Bachem, 15; Rosenhagen, 1922:40 f. Die Ausstellung wurde auch international beachtet, siehe Le Gaulois, Paris, 22.12.1896:2.

1/1896-1897:179) – zu sehr überwog für sie die Sensation. Darauf deuteten der prominente Ausstellungsort, die zunächst im unklaren gelassenen Künstler sowie ein Gästebuch hin, in dem die Besucher ihre Eindrücke kommentieren konnten.[186] Kritische Stimmen bescheinigten Bierck, dass sein Anliegen, in moderner Zeit eine neue Tradition der Christusdarstellung zu begründen, fehlgeschlagen sei und sich seine Hoffnung auf einen übereinstimmenden Idealtypus nicht erfüllt habe. Alle Maler orientieren sich trotz der unterschiedlichsten künstlerischen Auffassungen am gängigen Bild eines bärtigen Mannes mit langem Haar (Kunst-Halle, 1/1896:281). Da das Leben des Heilands von vielen verschiedenen psychischen Zuständen geprägt gewesen sei, gäbe es keine allgemeingültige Persönlichkeit, die malerisch gefasst werden könne. (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1/1896-1897:179)

Kampfs „Christus" wurde durchweg als „vergrämter Proletarier" (ebd., 282), „arbeitender Helfer […], kein Christus und Gottessohn" (Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1/1896-1897:180), einen mit schweren Arbeiterhänden vor einem aussichtslosen Werk stehenden „Proletarier" (Die christliche Welt, 1896:611, Nr. 26) oder als ein vor der Schwere der Last „verkümmerter Arbeiter" mit „krankem Antlitz" (Christliches Kunstblatt, 38/1896:125) charakterisiert. Die Darstellung sei geradezu brutal.[187] (Das Atelier, 6/1896:7, H. 10) Auch in der zeitlichen Distanz änderte sich die negative Kritik nicht. August Wächtler charakterisierte 1902 die künstlerische Auffassung als „einseitig" und die Figur als „proletarischen Fanatiker" (Deutsch-evangelische Blätter, N.F. 2/1902: 609). Lediglich Paul Schubring erkannte in seinem Aufsatz „Die protestantische Malerei im XIX. Jahrhundert" Kampfs Christus als „leidenden Propheten", dargestellt in „ergreifender Schlichtheit" und „betonter Menschlichkeit".[188] Als einziger Maler wählte Kampf den sorgenvollen, verarmten Typus und verweigerte sich damit den Forderungen Biercks nach Vitalisierung und Heroisierung. Er orientierte sich stattdessen an französischen Darstellungen, die den leidenden, gemarterten, trauernden und betrauerten Gottessohn als „Leittypus" etablierten. (Kaffanke, 2001:223) Auch seine späteren Bildnisdarstellungen betonen den menschlichen Charakter der Figur (G 1918/IX.; G 1949/IV.).

[186] *Die Kunst-Halle. Zeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Organ für die Interessen aller Bildenden Künstler*. 1896. 1. Jg., 281.

[187] *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe*. 1896. 6. Jg., H. 10, 7.

[188] Schubring, Paul. 1902. „Die protestantische Malerei im XIX. Jahrhundert". In: *Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts in Wort und Bild*, Hg. C. Werckshagen, Bd. 2, Berlin: Wartburg, 825.

Seine Darstellung befand sich seit 1898 im Bestand der Münchener Galerie Heinemann,[189] bis sie 1901 im Frankfurter Auktionshaus Bagel versteigert[190] und vermutlich von Kampfs Sammler, dem Geheimen Kommerzienrat Leopold Robert Peill in Düren erworben wurde. (Schmid, 1906:62)

3.2.2.5 „Abschied", 1898 (G 1898/II.)

1898 entstand das Gemälde „Abschied" (G 1898/II., Öl/Lw., 144 x 175 cm, Abb. 20). Dargestellt ist der Eingang zu einem Raum, in dem eine verstorbene Person aufgebahrt ist. Soeben verlässt ein erschütterter älterer Mann in gebeugter Haltung das Zimmer, in dem ein Mann in Seitenansicht, bekleidet mit einer Anzugweste sowie einem weißen Hemd, zu dem von Kerzen beleuchteten Totenbett blickt. Links neben dem Eingang, stehen zwei weitere Trauergäste mit ernstem, in sich gekehrtem Gesichtsausdruck. Beide tragen dunkle Kleidung und Zylinderhüte, der linke hält einen Regenschirm sowie einen Trauerkranz, die Person neben ihm hat die Hände vor seinem Körper gefaltet. An beiden geht ein Mann vorbei, der bereits das Trauerzimmer verlassen hat und sich in seinem Schmerz ein Taschentuch vor das Gesicht hält. Rechts, neben dem Eingang, lehnt ein Trauerkranz an der Wand. Ein einzelnes Blatt ist abgefallen und liegt auf dem roten Steinboden.

Auch dieses Gemälde fand über viele Jahrzehnte keinen Käufer. Erstmals auf der „Grossen Berliner Kunstausstellung 1898" präsentiert,[191] wurde es 1899 auf der internationalen Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" in Düsseldorf (Kunstchronik, N.F. 10/1899:171), der Dresdener Kunstausstellung 1899,[192] der Weltausstellung in Paris 1900[193] und bei der 6. Biennale in Venedig[194] 1901 gezeigt. 1902 beschickte Kampf mit der Darstellung die Münchener

[189] Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. „Galerie Heinemann online." <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-5320.htm> (22.05.2015).

[190] *Verzeichnis der Meisterwerke erster moderner Künstler: dabei in Auftrag der Herren August W. F. M..., C. St... und Consul B... in Hamburg die weltbekannten Christus-Bilder der Professoren A. Kampf, Carl Marr, Gabriel von Max, Hans Thoma, F. von Uhde und Ernst Zimmermann; Gemälde aus dem Nachlass des Herrn Dr. Otto B... sowie aus dem Besitz der Herren Alfred Hugo Böttner und Rentier L. Stadler in München. Versteigerung: Dienstag, den 14. Mai 1901 in Frankfurt am Main*. 1901. Hg. Rudolf Bangel, Katalog Nr. 552, Frankfurt a. M., 14, Nr. 22.

[191] *Grosse Berliner Kunstausstellung. Katalog der Ausstellung vom 29.4.-16.10.* [1898; Kat. GBK 1898]. 2. Aufl., Berlin: Rud. Schuster, 28, Nr. 494.

[192] *Offizieller Katalog der Deutschen Kunst-Ausstellung Dresden 1899*. 1899 [Kat. Dresden 1899]. 2. Aufl., Dresden-Blasewitz: Arnold, 24, Nr. 222.

[193] *Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Weltausstellung in Paris 1900*. 1900 [Kat. Weltausstellung 1900]. Berlin: Selbstverlag des Reichskommissariats, 130, Nr. 738.

[194] *Quarta Esposizione Internationale d'Arte della Cittá di Venezia. 22 Aprile-31 Ottobre 1901, Catalogo Illustrato*. 1901. 2. Aufl., Venedig: Venezia: Carlo Ferrari, 96.

Jahresausstellung im Glaspalast (Kat. München Glaspalast, 1902:58, Nr. 592) und 1907 die „Internationale Kunstausstellung“ in Barcelona[195]. Zwar wurde der Künstler dafür mit einer Medaille prämiert, jedoch blieb das Werk weiterhin unverkauft, ebenso wie bei einer Ausstellung in der Münchener Galerie Heinemann 1909.[196] Letztmalig vor 1945 konnte es auf der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste in Berlin anlässlich Kampfs 70. Geburtstages 1934, nun mit Provenienzangabe, gesehen werden (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5, Nr. 6). Nach 1945 bot die Düsseldorfer Galerie Paffrath das Bild in zwei Ausstellungen an.[197]

3.2.3 Historienmalerei

Im Jahre 1887, bereits ein Jahr nach seiner ersten öffentlichen Wahrnehmung als Künstler, wandte sich Arthur Kampf jener Bildgattung zu, mit der er als Künstler bis an sein Lebensende wahrgenommen werden sollte: der Historienmalerei. 1885 trat Kampf in die Klasse des Historienmalers Peter Janssen an der Düsseldorfer Kunstakademie ein und wurde sein Meisterschüler. Aufträge zur Darstellung geschichtlicher Themen erhielten Künstler in der Regel von öffentlicher Seite, oftmals über die Ausschreibung von Wettbewerben. Daran beteiligten sich ebenfalls Kunststudenten im fortgeschrittenen Studium. Eine solche Konkurrenz lobte seit 1877 die Stiftung des mecklenburgischen Freiherrn Thomson von Biel[198] für Fresko-Malereien in Privaträumen aus, um den „Sinn und die Pflege der Kunst in immer weitere Kreise des deutschen Volkes zu tragen“ (Kunstchronik, 21/1886:752). Die Stiftung hatte sich ab 1877 zur Aufgabe gesetzt, die Fresko-Malerei im Deutschen Kaiserreich zu beleben, und stellte zu diesem Zweck ein Zinskapital von 3.000 Mark als Künstlerhonorar zur Verfügung. Jeder deutsche Hausbesitzer konnte sich zu diesem Zweck mit einem Themenvorschlag, genauen Angaben über die zu bemalende Fläche sowie einem Selbstkostenzuschuss für die Malmittel an eine Kunstakademie wenden. Diese wählte in Rücksprache mit von Biel einen Vorschlag aus. Fünf deutsche Akademien waren an dem Verfahren beteiligt und konnten im Wechsel alle fünf Jahre einen Künstler mit der Gestaltung beauftragten.[199] 1886 benannte turnusgemäß die Düssel-

[195] *V Exposición internacional de bellas artes é industrias artísticas, Catálogo ilustrado*. 1907. 2. Aufl., Barcelona: Imp. de Henrich y Cia., 179.

[196] *Kollektiv-Ausstellung Professor Arthur Kampf, Berlin.* 1909. Hg. Galerie Heinemann, München, [o. P.], Nr. 28.

[197] *Arthur Kampf 1864-1950. Zum 100. Geburtstag, Katalog zur Sonderausstellung*. 1964 [Kat. Gal. G. Paffrath 1964]. Hg. Galerie G. Paffrath, Düsseldorf, [o. P.], Nr. 1a; *100 Jahre Galerie G. Paffrath. Jubiläums-Ausstellung Juli-August* [Faltblatt]. 1967. Hg. Galerie G. Paffrath, Düsseldorf.

[198] Mitteilung Kreisarchiv Landkreis Nordwestmecklenburg, Grevensmühle, 30.08.2001.

[199] Kunstchronik, 21/1886:752; KfA, 2/1886-1887:127, sowie Kunstchronik, N.F. 13/1902: 316.

dorfer Kunstakademie in Absprache mit von Biel den Preisträger.[200] Interessent für die Ausführung eines Wandgemäldes war der Dürener Zuckerfabrikant und spätere Geheime Kommerzienrat Leopold Robert Peill[201], der vermutlich als Thema für das Speisezimmer in der ersten Etage seines Wohnsitzes (Westdeutscher Beobachter, Aachen, 29.01.1935) an der Dürener Tivolistraße 5[202] ein Ereignis aus der neueren preußischen Geschichte vorschlug.

Arthur Kampf reichte zu diesem Themenkomplex die Farbskizzen „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“[203] und „Professor Steffens fordert zur Bildung von Freiwilligenkorps auf, 1813“[204] ein. (KfA, 3/1887-1888:63) Aus einem Wettbewerb an der Düsseldorfer Kunstakademie ging Arthur Kampf anschließend als Sieger hervor (ebd.). Nach Besichtigung der in Frage kommenden Räumlichkeit in der Peillschen Villa durch das Direktorium der Kunstakademie wurde das erste Motiv als geeignet angesehen (ebd.) und der Auftrag an Kampf vergeben (KfA, 2/1886-1887:127).[205]

3.2.3.1 „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“, 1887 (G 1887/I.)

Für den Kunststudenten Kampf handelte es sich um einen spektakulären Auftrag und gleichzeitig um den Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem für ihn neuen Themenkreis der Historienmalerei. Die Auftragsvergabe lenkte das öffentliche Interesse erneut auf den bereits kurz zuvor mit großer Aufmerksamkeit durch das Gemälde „Die letzte Aussage“ (1886) reüs-

[200] Neben Arthur Kampf war u. a. Hermann Prell einer der prominentesten Preisträger. Er konnte 1878 im Saal des Berliner Architektenhauses ein Wandgemälde gestalten, Kunstchronik, 21/1886:752, sowie Rosenberg, Adolf. 1901. *Hermann Prell*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 28.

[201] Leopold Robert Peill sammelte alte und zeitgenössische Kunst. Er soll u. a. Gemälde von Lukas Cranach, Gabriel Metsu und Jan Steen besessen haben, *Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren.* 1910. Bearb. Paul Hartmann u. Edmund Renard, Düsseldorf: L. Schwann, 120-122.

[202] Gelegentlich wird irrtümlicherweise Haus Hardt des Kommerzienrates Leopold Peill d. J. in Nörvenich als Anbringungsort des Freskos angegeben.

[203] Nach Ludwig, Horst. 1977. *Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog*, Hg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Bd. 6, München: Hirmer, 90, handelt es sich vermutlich um die sich heute in der Staatsgalerie Regensburg befindliche Darstellung (G 1887/II.). Zuvor in Privatbesitz und 1938 verauktioniert, schenkte der Gau Köln-Aachen das Gemälde dem damaligen deutschen Reichsmarschall Hermann Göring zum 46. Geburtstag am 12. Januar 1939, Ludwig, 1977:90.

[204] Siehe Kapitel 3.2.3.4.

[205] Ob auch andere Künstler Vorschläge einreichten, ist nicht überliefert. Die Gründe, warum sich Leopold Robert Peill an die Düsseldorfer Kunstakademie wandte, können nur vermutet werden. Sicherlich wird die regionale Nähe eine große Rolle gespielt haben, vielleicht gab es auch persönliche Kontakte zum Lehrkörper. Darüber hinaus hatte die Institution einen exzellenten Ruf, insbesondere hinsichtlich der Monumentalmalerei durch Peter Janssen. Somit war bei einer Umsetzung die Anerkennung in hohen gesellschaftlichen Kreisen sicher. Peill wird das Wirken der Stiftung vermutlich bereits durch den Fabrikanten Ruhr im benachbarten Euskirchen bekannt gewesen sein, in dessen Speisesaal der Maler Friedrich Stummel wenige Jahre zuvor als Wettbewerbssieger eine Szene mit Albrecht Dürer als Bildfigur anbringen konnte, Kunstchronik, 21/1886:752.

sierten Studenten und zeigte deutlich, dass Kampf auch namhafte Auftraggeber davon überzeugen konnte, mit seiner Leistung tradierte Bildinhalte umzusetzen.

Da der Werkkatalog Kampfs bis Ende 1886 keine Historiendarstellung aufweist, belegt die Auftragsvergabe ein hohes Maß an Vertrauen, das man ihm entgegenbrachte. Bis dahin hatte er mit der „Letzten Aussage" nur ein einziges Bild öffentlich vorgestellt, das bewies, wie Kampf mit großen Proportionen umzugehen vermochte.

Für den Künstler war 1886 nicht nur die Auseinandersetzung mit der Historienmalerei eine neue Herausforderung, sondern auch die künstlerische Technik der Fresko-Malerei. Sie wurde von ihm nach der Fertigstellung der Darstellung nie wieder angewandt. Peter Janssen und Eduard von Gebhardt sollen, so Rosenhagen, bei der Umsetzung beratend zur Seite gestanden haben.[206]

Bildkomposition

Das Originalfresko im Hause Peill hat sich nicht mehr erhalten, da das Gebäude 1934/1935 abgerissen wurde[207] und eine zuvor erstellte Fotografie verschollen sein soll (Westdeutscher Beobachter, Aachen, 29.01.1935). Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Karton das Wandgemälde im Wesentlichen wiedergibt (G 1887/I.-1, Bildmaße unbekannt, Abb. 21).[208] Dafür spricht auch eine mit dem Karton annähernd identische Replik[209] (G 1887/II.). Die Soldaten sind vom rechten Bildrand diagonal in den Bildmittelgrund gestaffelt und stehen einem mit Leichen und Pferdekadavern übersäten schneebedeckten Schlachtfeld gegenüber, das für den Betrachter allerdings nur in einem geringen Ausschnitt sichtbar ist. Die Opfer sind nicht als Individuen zu identifizieren, ihre Wunden nicht zu sehen. Zusammen mit dem stehenden, als Vorsinger im Bildzentrum positionierten Soldaten, beteiligen sich Personen unterschiedlichen Alters mit von Erschöpfung geprägten Mienen und Haltungen an dem Choral. Um die Wiedergabe einer größeren Anzahl von Soldaten abzubilden, ordnete Kampf die Männer wie

[206] Rosenhagen, Hans. 1923. „Arthur Kampf als Monumentalmaler". In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 37. Jg., 1922-1923, Bd. 1, 484.

[207] Eine zunächst geplante Abnahme des Freskos und Verbringung ins Aachener Suermondt-Museum wurde nicht durchgeführt, Echo der Gegenwart, Aachen, 08.12.1934 [o. P.], Nr. 285.

[208] Sowohl Rosenhagen, 1922, Abb. 1, 3, als auch Oettingen, 1895, Tf. zw. 24/25, bilden zwei leicht differierende Darstellungen ab, wobei es sich gemäß den Bildunterschriften jeweils um den Karton zum Wandgemälde handeln soll (G 1887/I.-1, G 1887/I.-2).

[209] Die von Ludwig, 1977:90, bei Kampf, 1950 [o. P.], als Abbildung des Originals identifizierte Darstellung ist identisch mit jener bei Kroll, 1944, Abb. 2. Diese wiederum gibt ein Tafelbild wieder (G 1935/II.), das nach dem Abriss des Hauses der Sohn Leopold Robert Peills, Leopold Peill d. J., beim Künstler in Auftrag gab, Westdeutscher Beobachter, Aachen, 29.01.1935.

bei der im 18. Jahrhundert üblichen Kampfordnung in gestaffelten Reihen hintereinander und individualisiert an. Ganz in der Tradition der Düsseldorfer Malerschule sind Haltungen und Physiognomien der Soldaten im Vordergrund differenziert, ganz wie „nach dem Leben" gestaltet.[210] Dies fiel bereits 1887 dem Berichterstatter der *Kunst für Alle* auf:

> „Ferner sind es die Soldaten Friedrichs des Großen, obgleich eine Besichtigung der Studien im Atelier des Künstlers den Beweis liefert, daß sie alle heutigen Tags in Düsseldorf herumlaufen, endlich daß, wenn selbst ihre Hände nach Naturstudien gemalt sind, dieses gewissenhafte Eingehen auf die Einzelheiten der Natur, die künstlerische Gesamtwirkung, und diese ist eine sehr große, nirgends beeinträchtigt." (KfA, 3/1887-1888:63)

Bei der Umsetzung des Bildthemas vermied Kampf jeglichen eindeutigen Hinweis auf den soeben errungenen militärischen Sieg und gab, historisch allerdings unkorrekt,[211] im Hintergrund Friedrich II. akzentuiert wieder. Herausgehoben durch eine Positionierung am Goldenen Schnitt, ist sein verschattetes, linkes Profil zu sehen. Durch die Körperhaltung, den in der Gesamtszene nur einmal vorkommenden Dreispitz sowie einen Gehstock ergibt sich das für Bildnisse des Preußenkönigs tradierte Aussehen. Kampf betonte aber durch die Zentrierung eines vor der knienden Menge aufrechtstehenden und im Bild zentrierten Soldaten die siegreiche Armee, was auch durch die Positionierung der mit Regimentsabzeichen versehenen Umhängetasche und der Kopfbedeckung im Bildvordergrund verdeutlicht wird. Die Gestalt Friedrichs II. steht verschattet, gleichsam nur angedeutet, als freigestelltes Bildzeichen und Projektionsfläche, hinter seiner Armee zurück.[212] Kompositorisch verbunden sind König und Armee durch die Wagenspur und die lineare Anordnung der vordersten Soldaten. Der Betrachter wird so visuell vom militärischen Sieger zum politischen Sieger geführt. Sein Blick verweilt dabei durch die Hinwendung der Soldaten zur linken Seite entsprechend der Leserichtung in der Darstellung und wird nicht hinausgeführt. Er ruht auf den Gesichtern der wie bei einem Gottesdienst andächtig singenden Männer.

Bildthema und historischer Kontext

Das Thema gibt eine Episode aus dem Siebenjährigen Krieg wieder, in der die preußische Armee unter König Friedrich II. am 5. Dezember 1757 beim niederschlesischen, westlich von

[210] Zur psychologischen Charakterisierung der Zuhörenden seit Carl Friedrich Lessings „Hussitenpredigt" (1836) siehe auch Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:393 f.

[211] Friedrich II. befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits auf dem Weg nach Lissa, Hager, 1989:374, Anm. 575. Hager identifiziert die Person deshalb als Offizier.

[212] Die Darstellung Friedrichs II. im Hintergrund des eigentlichen Geschehens wird Kampf durch Gemälde Adolph Menzels wie „Friedrich und die Seinen bei Hochkirch" (1856) bekannt gewesen sein.

Breslau gelegenen Dorf Leuthen die zahlenmäßig überlegene österreichische Armee unter Karl von Lothringen schlug.[213] Dieser militärische Konflikt war Teil der von 1740 bis 1763 andauernden militärischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und Österreich, in deren Folge Österreich Schlesien an Preußen abzutreten hatte.

Am 5. Dezember 1757 standen 35.000 preußische Soldaten einer gegnerischen Armee von 65.000 Mann gegenüber. Angesichts dieser Übermacht war die Lage Friedrichs II. scheinbar aussichtslos. Bei einer Niederlage lief er zudem Gefahr, Schlesien als Operationsbasis und Winterlager für seine Soldaten zu verlieren. Allerdings setzte sich seine Armee entgegen der österreichischen Einschätzung[214] aus kampferprobten Elitesoldaten zusammen.[215] Die preußische Armee machte ihre zahlenmäßige Unterlegenheit durch eine perfekt ausgeführte Strategie wett und konnte mithilfe der „Schiefen Schlachtordnung", einer Konzentration des ersten Angriffs auf eine gegnerische Flanke statt des üblichen parallelen Aufeinandertreffens der Heere, die österreichischen Truppen gegen Abend endgültig schlagen. Nach der Schlacht zog die Armee nach Lissa, wo sich Friedrich II. mit einem Teil der Soldaten bereits befand.

> „Dieser Marsch geschah mit einer Stille, die nur das Bewusstseyn, diesen großen blutigen Tag überlebt zu haben, dem Nachdenkenden einflößen konnte; plötzlich aber unterbrach solche ein Grenadier, indem er das bekannte Lied: Nun danket alle Gott anstimmte. Wie aus einem tiefen Schlaf erwacht, fühlte sich jetzt jeder zum Dank gegen die Vorsicht für seine Erhaltung hingerissen, und mehr als 25.000 Menschen sangen diesen Choral einstimmig zu Ende. Die Dunkelheit der Nacht, die Stille derselben und das Grausende eines Schlachtfeldes, wo man fast bei jedem Schritt auf eine Leiche stieß, gaben dieser Handlung eine Feierlichkeit, die sich besser empfinden ließ, als sie beschrieben werden kann; selbst die auf der Wahlstatt liegenden Verwundeten, die bisher die Gegend mit ihrem Wehklagen erfüllt hatten, vergaßen auf einige Minuten ihre Schmerzen, um Antheil an diesem allgemeinen Opfer der Dankbarkeit zu nehmen."[216]

Einem größeren Kreis wurde das Ereignis durch die „Geschichte Friedrichs Großen" von Franz Kugler mit Illustrationen von Adolph Menzel vermittelt.[217] Dessen Werk entwickelte sich zur

[213] Die Zeitgenossen sprachen dagegen noch von der „Schlacht von Lissa". In Lissa, nahe dem eigentlichen Schlachtfeld wurden die letzten österreichischen Widerstände gebrochen.

[214] Die preußische Armee soll als „Berliner oder Potsdamer Wach(t)parade" belächelt worden sein, Radtke, Dieter. 2007. *Die Schlacht bei Leuthen. 5. Dezember 1757*, Selbstverlag: 15.

[215] „Sie bestand bis auf einige wenige aus lauter Landeskindern; denn die Ausländer waren größtenteils desertiert, und was davon noch übrig war, hatte den Charakter der Nation angenommen. Eine vorzügliche Liebe zu ihrem König und Vaterland war ein Hauptzug in demselben, und wenn ein Volk den Spartanern und Römern gleichgekommen ist, so waren es gewiß die damaligen Preußen.", ebd., Anm. 21, zit. nach Tempelhoff. Georg Friedrich von. 1977. *Geschichte des Siebenjährigen Krieges in Deutschland*, Neudruck der Ausgabe 1783-1801, Bd. 1, Osnabrück: Biblio, 323.

[216] Radtke, 2007:38, Anm. 42, zit. nach Retzow, Friedrich August von. 1804. *Charakteristik der wichtigsten Ereignisse des Siebenjährigen Krieges*, 2. Aufl., Berlin: Himburg, 252.

[217] Kugler, Franz. 1936. *Geschichte Friedrichs des Großen*, mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel, Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs, Leipzig: E. A. Seemann.

populärsten und einflussreichsten Publikation zum Leben Friedrichs II. seit seiner Erstausgabe 1840:[218]

> „Still und ernst hatte sich die Armee aufgemacht; jeder Schritt in tiefen Gedanken über den bedeutungsvollen blutigen Tag vorwärts; der kalte Nachtwind strich schaurig über die Felder, die von dem Ächzen und Wimmern der Verwundeten erfüllt waren. Da stimmte ein alter Grenadier aus tiefer Brust das schöne Lied »Nun danket alle Gott« an; die Feldmusik fiel ein, und sogleich sang die ganze Armee, mehr als 25.000 Mann, wie aus einem Munde: […]. Die Dunkelheit und die Stille der Nacht, die Schauer des Schlachtfeldes, wo man bei fast jedem Schritt auf eine Leiche stieß, gaben dem Gesange eine wunderbare Feierlichkeit; selbst die Verwundeten vergaßen ihre Schmerzen, um Anteil an diesem allgemeinen Opfer der Dankbarkeit zu nehmen." (Kugler, 1936:314 f.)

Geistliche Gesänge und Dankgottesdienste vor und nach einer Schlacht gehörten seit der frühen Neuzeit zum Kampfritual und sind auch für die preußische Armee bis zum Ende des Siebenjährigen Krieges überliefert.[219] In Leuthen begann der Tag für die Truppen Friedrich II. mit dem Singen der zweiten Strophe (Kroener, 2000:108) des Chorals „O Gott, du frommer Gott" und endete mit der ersten Strophe des populären Chorals „Nun danket alle Gott".[220] Beides sind protestantische Kirchenlieder. Der bereits morgens gesungene Choral gehörte zum Kanon der preußischen Truppen und ist auch nach der Schlacht von Belle-Alliance 1815 (ebd., 108) und später, 1866 bei Königgrätz[221] auf preußischer Seite erklungen. In Leuthen wird das gemeinschaftliche Singen jedoch angesichts der zuvor vollkommen aussichtslosen militärischen Lage und des mit größter Anstrengung herbeigeführten Sieges nicht nur als Ritual empfunden worden sein, wie ein Teilnehmer berichtete:

> „Gegen 7 Uhr [abends] rückte unsere Armee vorwärts gegen Lissa, und hierauf fing sie von freien Stücken, soweit sie sich erstreckte, an, das Lied »Nun danket alle Gott« und so weiter zu singen. Um diesen ungemein rührenden Anblick recht zu fühlen, müßten Sie selbst ein Zeuge dieser Schlacht gewesen sein. Er presste mir und unzähligen anderen Tränen aus, die durch die Bewegungen, die sie vorher gesehen und selbst gefühlt hatten, dazu vorbereitet waren […]."[222]

---

[218] *Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher.* 1984. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Lucius Grisebach, Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 426 f.

[219] Radtke, 2007:20, und Kroener, Bernhard R. 2000. „»Nun danket alle Gott«. Der Choral von Leuthen und Friedrich der Große als protestantischer Held. Die Produktion politischer Mythen im 19. und 20. Jahrhundert". In: *„Gott mit uns". Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Hg. Gerd Krumeich u. Hartmut Lehmann, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 108.

[220] „Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen, Der große Dinge tut an uns und allen Enden, Der uns von Mutterleib und Kindesbeinen, An unzählig viel zu gut und jetzund getan." Das Kirchenlied entstand 1630 aus Anlass der Einhundertjahrfeier der „Augsburger Konfession". 1636 erschien sein Text zunächst als Tischgebet im Anhang seines „Jesu Hertz-Büchlein", dann 1647 zum ersten Mal als dreistrophiges Lied in Johann Crügers „Praxis pietatis melica". Durch die 45 Auflagen, die das lutheranische Gesangsbuch zu dem erfolgreichsten seiner Zeit machte, verbreitete sich der Choral schnell. Um 1700 zählte er bereits zu den meistgesungenen protestantischen Dankesliedern, Keil, Siegmar. 2007. „Der »Choral von Leuthen« – ein preußisch-deutscher Mythos". In: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, 2007, H. 4, 442.

[221] Fontane, Theodor. 1871. *Der deutsche Krieg von 1866*, 2. Aufl., Bd. 1., Berlin: von Decker, 629.

[222] Keil, 2007:443, Anm. 3, zit. nach Rohdich, Walter. 1996. *Leuthen – 5. Dezember 1757 – Ein Wintertag in Schlesien*, Wölfersheim-Berstadt: Podzun-Pallas, 96 f.

Die Rezeption der Schlacht im 19. Jahrhundert machte sich diese emotionale Überlieferung zunutze. Sie schuf aus den Elementen „Tapferkeit bis zum letzten Mann“, „Sieg gegen eine Übermacht“, „Heldentum“, „Kriegskunst“ und „Dankbarkeit gegenüber Gott“ den Mythos „Leuthen“, der Dank des bekannten protestantischen Chorals jederzeit wirkungsvoll einsetzbar war. Im Laufe des 19. Jahrhunderts rückte deshalb nicht mehr die Schlacht als militärisches Ereignis in den Mittelpunkt, sondern das Absingen des Chorals. Dieser war zunächst in Preußen, später in allen deutschen Ländern, zur „vaterländischen Gratias-Hymne schlechthin [geworden] und geriet schließlich zu einem pseudo-sakralen Symbol deutschnationaler Gesinnung.“ (Keil, 2007:443) Mithilfe einer nationalprotestantischen Mythenkonstruktion rund um das Ereignis des 18. Jahrhunderts wurde so die geistige Militarisierung der preußisch-deutschen Gesellschaft betrieben (Kroener, 2000:105). In breiten Bevölkerungsschichten entwickelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ein glorifiziertes Bild vom volksnahen „Alten Fritz“, der als genialer Schlachtenlenker zum Wegbereiter der deutschen Einheit unter Preußens Führung stilisiert wurde. (ebd., 113) Seine erfolgreich geführten schlesischen Kriege eröffneten nach den Vorstellungen der politischen Eliten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erst die Voraussetzungen für die 1871 vollzogene Reichsgründung. Der Armee wurde insbesondere durch ihre jüngsten Erfolge eine Sonderstellung eingeräumt. „Damit offenbarte sich aber auch Preußens deutsche Sendung als eine Erlösung des Reiches aus dem Geist des Protestantismus“ (ebd., 115), die den Leuthen-Mythos politisch instrumentalisierte. Das Singen eines seiner Hauptelemente, des Chorals „Nun danket alle Gott“ im Spiegelsaal von Versailles machte ihn 1871 zum integralen Bestandteil der Entstehungsgeschichte des geeinigten Deutschen Reichs. „Leuthen“ war zur allgemeingültigen Chiffre spezifisch preußischer Führungskunst geworden. „Von da an gab es im Deutschen Reich kein bedeutendes öffentliches Ereignis mehr, bei dem der »Choral von Leuthen« nicht erklang.“ (Keil, 2007:443)[223]

Der Dankchoral wird bei Kampf zum Dankgebet. Authentisch wird dabei die der Schlacht innewohnende und noch heute verstörende Spannung von Glauben und Gewalt wiedergegeben. Die Ereignisse in Leuthen galten im Wilhelminismus als Ausdruck überlegener operativer Führungskunst und Standhaftigkeit.[224] Peill wird als erfolgreicher Unternehmer genau diese Eigenschaften auch für sich in Anspruch genommen haben und nun über ein mythenumrangtes historisches Ereignis visuell verdeutlichen. Der Dürener gehörte als Protestant einer konfessionellen Minderheit im katholisch geprägten Aachener Raum an und konnte mit einem Thema aus der friderizianischen Geschichte auf für ihn verbindliche preußische Tugenden wie Fleiß, Disziplin, Pflichtbewusstsein etc. verweisen.

[223] Zur Wirkmächtigkeit des Chorals bis in unsere Zeit siehe Kroener, 2000:105.

[224] Kroener, 2000:108, hier auch die Rezeptionsgeschichte der Schlacht seit dem 19. Jahrhundert, ebd., 108 ff.

Darstellungen der Schlacht oder des Dankchorals, an die sich Kampf hätte orientieren können, lassen sich kaum nachweisen.[225] Die Rezeption betonte den König als genialen Taktiker, der in der Gemeinschaftsleistung mit Generälen und Heer den Gegner schlagen konnte. (Kroener, 2000:109 f.) Damit war auch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das eigentliche Bildmotiv zur Schlacht von Leuthen gefunden: die Ansprache des Königs vor dem Ereignis am 3. Dezember 1757 an seine Generäle, das ebenfalls von Arthur Kampf umgesetzt wurde (G 1887/VIII.). Adolph Menzel hatte sich diesem Thema in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" (1840) und der Leinwandfassung (1858 bis 1861) genähert.[226]

Ebenso häufig lässt sich das nachfolgende Ereignis als ein weiteres Bildmotiv im Zusammenhang mit Leuthen nachweisen – die Darstellung des Zusammentreffens von Friedrich II. mit österreichischen Offizieren nach der Schlacht im Schloss von Lissa, benannt nach dem Ausspruch Friedrichs II. „Bon Soir, Messieurs". Ganz im Sinne der volkstümlichen Publizistik konnte hier die Kaltblütigkeit des „Alten Fritz" und die Verdutztheit der österreichischen Militärs aufgezeigt werden. Auch dieses Motiv wurde von Arthur Kampf für Leopold Robert Peill in einem Gemälde wiedergegeben (G 1889/I.).[227]

Weitere künstlerische Umsetzungen in Zusammenhang mit der Schlacht am 5. Dezember 1757 lassen sich vor 1887 kaum nachweisen. Eine der wenigen Darstellungen zum „Choral von Leuthen" malte 1864 der Düsseldorfer Schlachtenmaler Wilhelm Camphausen.[228] Er verlegte die Szene zwanzig Jahre vor Kampfs Gemälde auf den Friedhof der heftig umkämpften Leuthener Kirche. In einiger Distanz schaut der Betrachter auf eine große Gruppe von Soldaten, die sich in der hereinbrechenden Nacht um ein Lagerfeuer versammelt hat und hier einen besinnlichen Dankgottesdienst abhält. Camphausens Bild vermittelt dabei weder die physische Verfassung der Männer nach der Schlacht noch ihre religiöse Ergriffenheit in Momenten der seelischen Erschütterung. Kampfs Darstellungsstil ist noch dem Naturalismus der „Letzten Aussage" verhaftet und zeigt das Heer als ein Volksheer, das nicht nur für seinen König, sondern für die gesamte Nation kämpfte. Im Gemälde spiegelt sich neben Stolz und Sieg, auch das Leiden und die Qual der Überlebenden wider. Hier steht nicht mehr eine heldenhafte Individu-

[225] Vermutlich waren diese Szenen für Künstler weniger reizvoll, da sich zu ihnen keine friderizianischen Anekdoten überliefert hatten.

[226] Erich Mattschaß „Friedrich in der Schlacht bei Leuthen" (um 1880) zeigt den König vor seiner Armee reitend, Kugler, Franz Theodor. [um 1900]. *Friedrich der Große und seine Zeit in Wort und Bild*, Hg. Bruno Schrader, Hamburg: Hansa, 115.

[227] Siehe Kapitel 3.2.3.8.

[228] Lammel, Gisold. 1986. „Zu Friedrich-Darstellungen in der Malerei und Graphik des 18. und 19. Jahrhunderts". In: *Friedrich II. und die Kunst*, Ausstellungskatalog Potsdam, Hg. Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 44, Abb. III.19, Teil 1.

alität im Vordergrund, nur die Vordersten werden von Kampf charakterisiert – sie stehen stellvertretend für die hinter ihnen angedeutete anonyme Menge.

Rezeption der Darstellung und Reproduktionen

Kampfs inhaltliche Hinwendung zu Bildmotiven, die als höherwertig angesehen waren, wurde auch von der zeitgenössischen Kunstkritik lobend erwähnt. Der Künstler, der sich mit seinem Erstlingswerk interessant, jedoch nicht beliebt gemacht habe, scheine die Hoffnung, die durch die Kraft des seelischen Ausdrucks im Gemälde spürbar sei, nicht zu enttäuschen. (Kunstchronik, 23/1888:43). Im Haus eines „Dürener Fabrikherrn" würde sich die erste „Talentprobe" zum „Ausgangspunkt der schöpferischen Kraft eines Düsseldorfer Künstlers" wandeln (ebd.). Die Begeisterung war so groß, dass die *Kunst für Alle* der Düsseldorfer Kunstakademie sogar „Glück" „zur Ausbildung eines so vielversprechenden Talents" wünschte. (KfA, 3/1887-1888:63) Bemängelt wurde lediglich eine Umhängetasche in der linken unteren Bildecke, die als „koloristischer Lückenbüßer" zu viel Aufmerksamkeit auf sich zöge,[229] sowie eine heute leider auch nicht in Studien erhaltene ornamentale Umrahmung der Szene, die mit ihren allegorischen Kriegs- und Friedensmotiven einen straff gespannten Gobelin imitiert haben soll. (ebd.)[230]

Um auf seinen neuen Auftrag aufmerksam zu machen, zeigte der Künstler im Herbst des Jahres 1887 Studien zum Wandgemälde auf der Ausstellung von Aquarellen, Pastellen und Handzeichnungen in Dresden.[231] Adolph Menzel soll nach Rosenhagen (1922:28) von den Arbeiten dermaßen beeindruckt gewesen sein, dass er für die Vergabe eines Ehrendiploms an Kampf eingetreten sei, das der Maler auch erhielt (Kunstchronik, 23/1888:11).

Die Düsseldorfer Kunsthalle übernahm im Dezember Teile der Ausstellung (ebd., 169), sodass Kampfs Studien auch für das rheinische Publikum zu sehen waren. 1891 folgte eine erneute Präsentation, diesmal im Berliner Salon Gurlitt. (KfA, 6/1890-1891: 251) Da der Rezensent der *Kunst für Alle* nicht nur einzelne Studien erwähnte, sondern auch das gesamte Motiv beschrieb (ebd.), kann davon ausgegangen werden, dass Kampf auch eine Kompositionsstudie präsentierte, die er vermutlich bereits in Dresden und Düsseldorf gezeigt hatte. Danach lassen

[229] Dieses Bilddetail vermied Arthur Kampf, als er nach dem Abriss des Hauses 1934/35 im Auftrag des Sohnes von Leopold Robert Peill die Szene als Tafelbild wiederholte (G 1935/II.).

[230] Nach Schmid, 1906:50, soll sich um die Darstellung ein gemalter ornamentaler Rahmen mit untergehender Sonne und sprießendem Korn befunden haben.

[231] *Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen zu Dresden vom 14. August bis 25. September 1887 in den Räumen des Königl. Polytechnikums. Illustrirter Katalog*. 1887 [Kat. Dresden 1887]. Dresden: Meinhold 1887, 27.

sich Ausstellungen der Vorstudien erst ab wieder 1939 anlässlich der großen Retrospektive zu Kampfs 75. Geburtstag nachweisen.[232]

Die Darstellung wurde ab 1887 fast ausschließlich als „Gebet [Abendgebet/Dankgebet] nach der Schlacht bei Leuthen“ oder „Choral von Leuthen“ betitelt. Erstmals reproduzierte sie Wolfgang von Oettingen 1895 in einem umfangreichen monografischen Artikel, der die Kompositionsstudie (G 1887/I.-2) zusammen mit drei Studien abbildete. (Oettingen, 1895:27, 35, Tf. zw. 24/25)[233] Danach lässt sie sich bis 1944 nur noch fünfmal nachweisen. Neben den Abbildungen in Eduard Engels' „Hausbuch deutscher Kunst“, das von 1907 bis 1921 in vier Auflagen erschien,[234] bildete 1922 Hans Rosenhagen das Werk in seiner Monografie zu Kampf ab (Rosenhagen, 1922:3). Als Holzstich wurde die Szene 1900 auf einer Doppelseite im Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort“[235] gezeigt. Kampf selber gab 1913 eine Replik der rechten Bildhälfte als aquarellierte Zeichnung in Rudolf Herzogs „Preußens Geschichte“[236] wieder.

Für Arthur Kampf hatte sich die Bekanntschaft mit Leopold Robert Peill in künstlerischer Hinsicht gelohnt. Der Dürener Unternehmer vergab im gleichen Jahr weitere Aufträge an den jungen Künstler. Neben dem bereits erwähnten „Bon Soir, Messieurs“ malte Kampf in demselben Raum (!) in Kaseinfarben das Wandgemälde „Wein, Weib und Gesang“ sowie zwei Porträts des Hausherrn und seiner Frau (Kunstchronik, 23/1888:24), diese vermutlich als Tafelbilder.

Darüber hinaus wurde Kampf aufgefordert, sich mit einem Entwurf zu dem friderizianischen Thema „Friedrich der Große hält vor der Schlacht bei Leuthen die Anrede an seine Generale“ an der Ausschmückung der „Ruhmeshalle“ in Berlin zu beteiligen. (KfA, 2/1886-1887:352)[237]

---

[232] *Preußische Akademie der Künste. Frühjahrs-Ausstellung. April-Juni 1940*. 1940 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1940]. Berlin: Preußische Akademie der Künste, 13, Nr. 194 f., 205.

[233] Im selben Jahr erschien diese Studie, allerdings kommentarlos, auch als Holzstich in der Zeitschrift *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. Nach Gemälden und Skulpturen berühmter Meister*. 1895. 9. Jg., 34 f.

[234] *Hausbuch deutscher Kunst. Ein Familien=Bilderbuch in 375 Abbildungen*. 1907. Hg. Eduard Engels, Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 254.

[235] *Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort*. 1900. Hg. Adolf Bär u. Paul Quensel, Stuttgart u. a.: Union Deutsche Verlags-Gesellschaft, 286 f.

[236] Herzog, Rudolf. 1913. *Preußens Geschichte*, schwarze und farbige Bilder von Professor Arthur Kampf, Buchschmuck und Einbandzeichnung von Professor Georg Belwe, Leipzig: Quelle & Meyer, Tf. zw. 182/183.

[237] Siehe Kapitel 3.3.1.

3.2.3.2 „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“, 1888 (G 1888/I.)

Bis 1888 lassen sich neben den bereits erwähnten Werken kaum weitere Arbeiten in Kampfs Œuvre nachweisen. Ein Blick in den Werkkatalog könnte vermuten lassen, Kampf hätte sich in seiner Studienzeit ganz bewusst auf die frühe Schaffung von monumentalen Darstellungen konzentriert. So malte er nur wenige Monate nach dem Dürener Fresko ein weiteres, von Kunstkritik und Printmedien in den kommenden Jahrzehnten immer wieder rezipiertes Hauptwerk.

Entstehungshistorie

Nach dem spektakulären Erstlingswerk „Die letzte Aussage“ und dem friderizianischen „Gebet nach der Schlacht von Leuthen“ ergab sich 1888 ein Motiv für ein zeitgenössisches Ereignisbild nationalen Inhalts: Die Aufbahrung des am 9. März 1888 verstorbenen deutschen Kaisers Wilhelm I. vom 12. bis 15. März 1888 in der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin (Berliner Dom). Angesichts der Popularität des Reichsgründers in der deutschen Bevölkerung hatte der Maler bei der Themenwahl durchaus das richtige Gespür für die Wirksamkeit einer solchen Darstellung. In seiner Autobiografie äußerte sich Kampf zur Vorgeschichte.

> „Das Ableben des Kaisers war stündlich zu erwarten und ich nahm an, daß bei seinem Tode in Berlin manches Interessante zu erleben und sehen gäbe. Daher fuhr ich bei der Nachricht, daß der Tod jeden Augenblick zu erwarten war, sofort nach Berlin. Als ich dort eintraf, war soeben die Nachricht vom Ableben des alten Kaisers bekannt gemacht worden. Die Straßen waren überfüllt mit Menschen und beim Palais des Kaisers stauten sich die Menschenmengen. [...] Die Leiche wurde im Dom aufgebahrt und das Volk zur Besichtigung zugelassen. [...] Ich war nun im Dom und sah den Kaiser auf einem Katafalk liegen, bewacht von Soldaten. Das Volk zog langsam, still und ergriffen vorüber. Das Bild habe ich nach diesem Eindruck aus der Erinnerung gemalt.“ (Kampf, 1950:13 f.)

Nicht nur Kampf suchte Berlin in jenen Tagen auf. Der wirtschaftliche Aufschwung der Gründerjahre und die seit 1871 stattfindende Liberalisierung der rechtlichen Rahmenbedingungen im Pressewesen hatten eine „Entfesselung der Massenkommunikation“ verursacht.[238] 1888 wurden reichsweit ca. 3.000 Zeitungen herausgegeben, (Wilke, 2008:258 f.) von denen die Mehrheit über den kurzfristig zu erwartenden Tod des hochbetagten Kaisers berichtet haben werden. Angesichts der Popularität Wilhelms I., dessen Image insbesondere seit dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871 von bürgerlich-aufgeklärten Verhaltensweisen wie Fleiß und

[238] Wilke, Jürgen. 2008. *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte*, Köln u. a.: Böhlau, 258.

Pflichtbewusstsein, aber auch Volksnähe geprägt war,[239] blieb die Reaktion nicht aus. Die preußische Hauptstadt erlebte in jenen Tagen einen Massenansturm von Menschen, die ihrem Kaiser nahe sein wollten.

Nachdem sich die Nachricht vom Tod Wilhelms I. schnell verbreitet hatte, kam es in Berlin zu spontanen Trauerkundgebungen. Die Menschen legten schwarze Kleidung an und versammelten sich an Örtlichkeiten, die mit der Herrscherfamilie in Verbindung standen. Trauerfahnen wurden ausgehängt und in den Schaufenstern waren Porträts und Büsten des Kaisers ausgestellt.[240]

> „Der Strom des Alltagslebens war verstummt, die große Mehrheit der Läden geschlossen, schweigend und gleichmäßig flutete der ungeheure Menschenstrom dahin, nur zeitweise dort sich stauend, wo ein herrlich ausgeschmücktes Schaufenster mit der Büste des entschlafenen Kaisers und prangender Blumenzier den Blick fesselte." (Vossische Zeitung, 12.03.1888:[1], Nr. 124)

Kampf hielt auch dies künstlerisch fest (Abb. 22). In seiner Darstellung „Neueste Berliner Nachrichten zum Tode Kaiser Wilhelms I. im März 1888" (G 1888/VII.) versammeln sich Menschen aus allen Bevölkerungsschichten – Arbeiter, Militär und Bürgerliche – in der Trauer vereint vor einem Ladengeschäft und betrachten eine Büste Wilhelms I.[241]

Der verstorbene Kaiser wurde drei Tage nach seinem Tod im Berliner Dom aufgebahrt. Neben Anton von Werner[242] beschrieb auch Baronin Hildegard von Spitzemberg in ihren Erinnerungen das Ereignis.

> „[…] bis man in langem Zuge hinter dem Dom herum an der Wasserseite in diesen herein und zum Hauptportal wieder hinausgeführt wurde. Links vom Beschauer, vor dem Altar lag der Kaiser, der ganze Raum eine grüne Halle auf dem düstern Grunde der schwarz verhängten Kirche; leise nur tönte die Orgel, lautlos schritt die Menge hindurch […]." (Spitzemberg, 1979:114)

---

[239] Becker, Frank. 2001. *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864-1913*, München: R. Oldenbourg, 344 ff.

[240] *Am Hofe der Hohenzollern. Aus dem Tagebuch der Baronin Spitzemberg 1865-1914*. 1979. Hg. Rudolf Vierhaus, 2. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 112.

[241] Eine bereits 1888 entstandene Darstellung mit dem Titel „Am 9. März 1888 in Berlin" gibt Zeitung lesende Passanten sowie im Hintergrund einen Trauerzug wieder (G 1888/VI.).

[242] „Der Dom war bis zu den Chorbrüstungen und auch der Fußboden ganz mit schwarzem Tuch ausgeschlagen […]. Er [Wilhelm I.] lag in der Uniform seines ersten Garde-Regiments im Sarge, zu Häupten desselben stand ein Generaladjutant mit dem preußischen Reichsbanner zwischen zwei Flügeladjutanten und zwei Kommandeuren von Leibregimentern, am Kopfende des Sarges waren zwei Oberhofchargen, am Fußende zwei Kammerherren aufgestellt. […] neben jedem Tabouret stand je ein Kommandeur eines Garde oder Leibregiments mit gezogenem Säbel regungslos etwa 20 Minuten lang, bis die Herren […] abgelöst wurden. Der Sarg war von sechs schwarzen mit Flor behangenen Kandelabern umgeben […]. Auf einer erhöhten Brücke, die quer durch den Dom führte, wurden die Besucher von der Lustgartenseite her in langsamen Zuge hindurch geführt […]. Der Menschenandrang war ungeheuer und es war bitterkalt.", Werner, Anton von. 1913. *Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890*, Berlin: Mittler, 530 f.

Eine exakte Beschreibung vom Inneren des Domes, das für die Aufbahrung umgestaltet wurde, brachte die Vossische Zeitung:

> […] der ganze Altarraum ist schwarz ausgelegt. […] Vor dem Altar, inmitten des Schiffes der Kirche, ist der Katafalk aufgerichtet. […] Dasselbe [das Podium] ist mit schwarzem Tuch drapiert und trägt in seiner Mitte den 30 Ztm. hohen Katafalk, welcher zur Aufnahme des Sarges bestimmt ist und auf einer mit Hermelin und Goldborten eingefaßten violetten Sammetdecke ruht. Zu jeder Seite des Katafalks stehen 5 Tabourets zur Aufnahme der Kron- und Ordens-Insignien und außerhalb derselben auf jeder Seite 3 große Kandelaber, welche je 30 Kerzen schmücken. Tabourets und Kandelaber sind mit Flor umwunden. […] Quer durch das Kirchenschiff von der Seite des Haupteinganges zum Dom am Lustgarten zieht sich ein 60 Ztm. hohes, 6 Fuß breites transportables Laufpodium hin, bestimmt für die Bevölkerung, die im Laufe der Woche vom Hauptportal hierüber weg defilirt, um an der Ostseite den Dom durch den Ausgang nach der Kaiser Wilhelmsbrücke zu verlassen.“ (Vossische Zeitung, 12.03.1888:[1], Nr. 124)

Ludwig Pietsch, Feuilletonist der *Vossischen Zeitung*, war ebenfalls vor Ort:

> „Diesseits des Altars auf der schwarzen Plattform, zu welcher zehn breite Stufen hinanführen, steht der mit rotem Sammet bekleidete, mit vier goldenen Griffen an jeder Langseite versehene offene Paradesarg. Auf dessen Kissen hingestreckt aber liegt, wie auf dem Feldbett, Kaiser Wilhelms sterblich Theil. Die Mütze mit dem ehrwürdigem Haupt, die Gestalt in die Uniform des I. Garderegiments z. F. gekleidet, so ist er auf den grauen Soldatenmantel gebettet, der von den Schultern zurückgesunken, über den Unterkörper geschlagen ist. Die Hände sind im Schooß [!] übereinander gelegt. Vom Fußende herab hängt ein mächtiger Lorbeerkranz mit weißen Schleifen. Ueber die Stufen aber und die ganze Breite des Bodens davor ist es wie ein Katarakt von Kränzen und Palmzweigen ergossen. […]. Drei niedrige Tabourets mit goldstoffenen Kissen auf jeder Seite des Katafalks tragen die Insignien des Kaiser- und Königreichs. […] Zu jeder der beiden Langseiten des Katafalks sind hohe silberne in schwarzen Flor gehüllte Kandelaber aufgerichtet, Palmzweige und Kränze zieren ihren Fuß. Sie tragen Kerzen in zwei Kreisen übereinander geordnet. Die Ehrenwache hielten 2 Unteroffiziere des I. Garderegiments zu Fuß mit den Friderizianischen Blechmützen auf den Häuptern, in die [!] Galauniform der Krongarde, die blauen Röcke mit den weißen Litzen und weiße Gamaschenbeinkleider, gekleidet; auf der anderen Seite zwei Unteroffiziere des Eisenbahnregiments, die später aber durch ein Paar Garde du Corps von riesigem Wuchs abgelöst wurden.“ (Vossische Zeitung, 12.03.1888:[1], Nr. 125)

> „Zuvörderst aber hier zur Linken Gewehr bei Fuß, zwei Unteroffiziere von der Leibkompagnie, mit den schimmernden Blechmützen, in der bekannten Tracht, den blauen weiß galonirten Röcken und weißen Beinkleidern. Neben ihnen zwei Gardes-du-Corps mit den silbernen Adlerhelmen, über den weißen Kollern die rothen Superwesten mit dem florbedeckten silbernen Stern auf der Brust, den blanken Pallasch in der behandschuhten Faust. Neben diesen Riesengestalten ein Grenadier des 1. Garde-Regiments zu Fuß mit der Blechmütze, aber im einfachen Waffenrock. […].“ (Vossische Zeitung, 15.03.1888:[2], Nr. 130)

Bildkomposition

In kompositorischer Anlehnung an die Darstellung „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ gestaltete Kampf die „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ innerhalb von vier Wochen (Oettingen, 1895:29) in seinem Düsseldorfer Atelier (G 1888/I., Öl/Lw., 114,5 x 159,8 cm, Abb. 23). Dabei wird dem Kunststudenten nicht nur der emotionale Eindruck in der Erinnerung geblieben sein. Malerisch stellte insbesondere die Illumination der Szene eine Herausforderung dar: Das Licht der Kerzen und ihr Widerschein auf den weißen Seidenkissen

des Sarges, im Gesicht des Monarchen und der Trauernden, auf der Königskrone und den metallenen Helmen der Wachsoldaten.

Kampf gliederte die Szene – ähnlich wie bei dem „Gebet“ – mithilfe einer von der rechten Bildecke nach links in den Bildmittelgrund verlaufenden Diagonalen, die ihren eigentlichen Tiefenzug durch die Blickrichtung des vorbeidefilierenden Trauerzuges erfährt. Am Ende der gedachten Kompositionslinie befindet sich das Bildzentrum: Der aufgebahrte deutsche Kaiser Wilhelm I. Flankiert wird der Sarkophag vermutlich von einem Offizier des Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2[243] im Hintergrund und von zwei Gardisten in Galauniformen der I. Schloss-Garde-Kompanie zu Fuß[244] mit Grenadiermützen[245], den sog. Blechmützen. Davor befinden sich ein Totenkranz sowie die preußische Königskrone auf einem Tabouret. Im rechten Bildhintergrund schauen weitere Trauernde von einer erhöhten Position auf den Verstorbenen. Die gesamte Szene ist lediglich durch Kerzen beleuchtet, die auf Kandelabern und Bodenkerzenleuchtern befestigt sind.

Wie beim „Gebet“ bleibt der Blick des Betrachters durch den Tiefenzug in den linken Bildmittelgrund innerhalb der Darstellung verhaftet. Die Blickrichtung weist ebenso Parallelen auf. Es ist der Blick „von unten“, der Blick des Volkes auf den ehemaligen Herrscher. Die Trauernden, in Haltung und Mimik individualisierte Figuren in Dreiviertelansicht, sind porträthaft wiedergegeben und schieben sich unmittelbar im Bildvordergrund von rechts in die Szene. Auf ihren Gesichtern spiegelt sich Leid und Neugier. Sie repräsentieren nach Rosenhagen in ihrer Differenziertheit das Volk und somit auch die von allen sozialen Schichten getragene Beliebtheit des Kaisers: „Die Dame der Gesellschaft, den guten Bürger, den Beamten, der Gelehrte, die Frau aus dem Volke, den braven Handwerker, den intelligenten Arbeiter, den alten Bürodiener und ein paar Knaben“. (Rosenhagen, 1922:30) Ihre dichte Aneinanderreihung steht im Kontrast zu den freien Haltungen zweier Kinder, die rechts und links die Gruppe der Erwachsenen begrenzen. Während der Junge links sich bereits von den Nachfolgenden gelöst hat, wendet sich der rechte Knabe[246] aus dem Bild hinaus. Er blickt an den Erwachsenen seitlich

[243] Krickel, Georg u. Gustav Lange. 1892. *Das deutsche Reichsheer in seiner neuesten Bekleidung und Ausrüstung*, Berlin: Hochsprung, Bl. 3, Fig. VII. Einen Hinweis auf die Uniform dieses Regiments gibt die rote Epaulette.

[244] Ebd., Bl. 17, Fig. I. Danach reihten sich jedoch die weißen horizontalen Streifen auf der Jacke bis zum unteren Saum.

[245] Ebd. Nach Appuhn, Horst. 1973. „Zu Neuerwerbungen des Dortmunder Museums für Kunst und Kulturgeschichte in der Rubrik »Neuerwerbungen der Kunstmuseen in Nordrhein-Westfalen«“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 35, 398, sowie Kat. Düsseldorfer Malerschule, 1979:367, handelt es sich um Soldaten des 1. Garde-Regiments zu Fuß (weiße Hosen).

[246] Es ist der Junge, der Kampf den Zugang in den Dom beschleunigt haben soll und zum Dank dafür im Bild festgehalten wurde, Kampf, 1950:14.

vorbei zum Jungen vor der Krone, der wiederum zusammen mit der benachbarten weiblichen Rückenfigur dem Betrachter den visuellen Weg weist.

All diese Kompositionsmerkmale unterstützen ein ruhiges Bewegungsmoment zur linken Bildhälfte. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Bildposition des linken Kindes. Wie zufällig verdeckt sein Kopf teilweise das neben dem verstorbenen Monarchen wichtigste Bilddetail: die preußische Königskrone. Kampf nutzte hier seine Kenntnisse über den Einfluss der Fotografie auf die zeitgenössische Malerei. Seit den 1870er-Jahren lässt sich die Bedeutung der fotografischen Momentaufnahme im Werk französischer Impressionisten nachweisen.[247] Bildwürdig wurden nun auch asymmetrische Motiverteilungen, zufällige Detailüberschneidungen und Gegenstände, die nicht mehr vollständig abgebildet wurden. Damit ließ sich auch malerisch die Wirkung von Dynamik, Zufälligkeit und Realität erzielen. Möglicherweise hat Kampf bei seiner Studienreise nach Paris im Jahre 1885 diese Techniken sehen können.[248] In Deutschland ist Einfluss der Fotografie auch in den Werken seiner Zeitgenossen Carl Bantzer und Paul Hoeniger nachweisbar[249]. Dessen Gemälde „Im Café Josty in Berlin", 1890 bei der „LXII. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste" präsentiert,[250] zeigt ebenfalls Merkmale fotografischer Abbildungen: Bewegung, Anschnitt und zufällige Überschneidungen. All diese Charakteristika werden Kampf schon seit frühester Jugend bekannt gewesen sein, da sein Vater August in Aachen ein Fotoatelier besaß.[251]

Rezeption der Darstellung

Kampf stellte das Gemälde zunächst im Frühjahr 1888 im Düsseldorfer „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" aus. Der Berichterstatter der *Kunst für Alle* war derart euphorisiert, dass er „den jungen Künstler mit einem Schlage in die Reihe der ersten Maler Deutschlands" sah. (KfA, 3/1887-1888:290)

[247] *Gustave Caillebotte. Ein Impressionist und die Fotografie*. 2012. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Hg. Karin Sagner u. a., München: Hirmer.

[248] Mit Hilfe des Ausstellungskataloges des Salons von 1885 lassen sich fotografisch beeinflusste Kompositionen nicht verifizieren, *Catalogue illustré du salon. Société des Artistes Français*. 1885. 7. Jg.

[249] Kaufhold, Enno. 1986. *Bilder des Übergangs*, Marburg: Jonas-Verlag, 15 f.

[250] Ebd., 199, Anm. 31.

[251] Dennoch stand der Künstler diesem neuen Medium eher skeptisch gegenüber. Nach Rossig, 1902:501, fotografierte Kampf „nie". Auch ließ sich bei der Recherche nicht nachweisen, dass er die Fotografie als Hilfsmittel im Malprozess einsetzte.

Von Mai bis Oktober desselben Jahres war die Darstellung auf der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin zu sehen.[252] Unter den dort präsentierten 891 Ölgemälden, die zumeist Landschaften, Genre und Porträtszenen wiedergaben, ist das Motiv des aufgebahrten Monarchen thematisch auffällig. Lediglich Martin Gscheidel brachte mit dem Gemälde „Überschwemmung nach dem Dammdurchbruch im Frühjahr 1888 in Kietz a. d. Elbe“ (Kat. AdK Berlin, 1888, Nr. 265) ein aktuelles Ereignisbild, darüber hinaus war Wilhelm I. nur noch im Porträt von Paul Bülow (ebd., Nr. 103) wiedergegeben.

Georg Voß, Rezensent der *Kunst für Alle* erinnerte daran, dass aus dem Maler, der zwei Jahre zuvor als „wilder Impressionist“ und „Graumaler“ aufgetreten sei und dem Publikum „niedrige Typen aus der Hefe des Volkes“ vorgeführt hätte, nun ein „ernster Künstler“ geworden wäre. Seine Darstellung sei das Hauptwerk der ausstellenden Düsseldorfer Künstler und zeige „künstlerisch durchdachte Charaktere“ in der Schönheit des „Helldunkels“ (KfA, 3/1887-1888, 344). Vollkommen entgegengesetzt äußerte sich dagegen Adolf Rosenberg. (Kunstchronik, 23/1888:652) Er verglich das „verheißungsvolle Zeugnis energischer, charaktervoller Darstellung“, das Kampf mit der „Letzten Aussage“ 1886 abgelegt hätte, mit der Aufbahrung, die sich nicht von den Szenen in zeitgenössischen Dioramen unterscheide. Wohl sind die Figuren aus dem Volke, welche in ehrfurchtsvoller Andacht an der „Paradeausstellung“ vorüberschreiten, durch Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, durch lebensvolle, plastische Erscheinung ausgezeichnet. Der hohe Schwung jedoch, welche die Illustration eines zeitgenössischen Ereignisses zum Geschichtsbilde erhebt, sei dem Künstler nicht gelungen. (ebd.)[253]

Nachdem das Gemälde in Berlin keinen Käufer gefunden hatte, präsentierte es wiederum der Galerist Louis Bock im Januar 1889 in seiner Hamburger Galerie. Werk und Künstler waren scheinbar mittlerweile so prominent, dass Kampfs Name in der von Bock aufgegebenen Zeitungsanzeige durch die Schriftgröße besonders hervorgehoben wurde. (*Hamburger Nachrichten*, 13.01.1889:[20]) Nachdem die Darstellung auch hier unverkauft blieb, erschien sie ab dem 7. Mai 1889 im „Österreichischen Kunstverein“ in Wien. Der Kunstverein pries es in einer Anzeige zur Ausstellungseröffnung als „eines der hervorragendsten Gemälde der Berliner akademischen Ausstellung 1888“ an. (Die Presse. Local-Anzeiger, Wien, 03.05.1889:12.)

Die nächsten Ausstellungsstationen waren im folgenden Jahr die Kunsthandlung von Josef Morschheuser (April) in Düsseldorf[254] sowie ab dem 1. Juli die Jahresausstellung im Münchener

[252] *Katalog der Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin, 15.7.-Okt. 1888*. 1888 [Kat. AdK Berlin 1888]. Berlin: Rud. Schuster, 90, Nr. 375.

[253] Nicht verifiziert werden konnte Bulckes Hinweis, Kampf sei sogar für die Zuerkennung der „Goldenen Medaille für Kunst“ als Ausstellungspreis vorgeschlagen worden, was jedoch von „allerhöchster Stelle“ angesichts der dargestellten Sozialdemokraten abgelehnt worden sei, Bulcke, Carl. 1935. „Arthur Kampf“. In: *Kunst und Antiquitäten-Rundschau*, 43. Jg., H. 1, 14.

[254] Anzeige der Kunsthandlung im *Düsseldorfer Volksblatt*, 13.04.1890:[2], Nr. 98.

Glaspalast, einem weiteren Ausstellungsort mit großer internationaler Reputation. Friedrich Pecht schloss sich mit seiner Kritik den positiven Stimmen aus Düsseldorf und Berlin an. Er rückte das „kerngesunde Talent“ sogar in die Nähe Adolph Menzels, da seine Kunst an der des Altmeisters geschult sei. (KfA, 5/1889-1890:308) Auch fiel erneut Lob für die Düsseldorfer Akademie ab.

> „Die Düsseldorfer sind mit ihrer Isolierung von allen zerstreuenden Einflüssen doch wirklich zu beneiden, hilft ihnen dieselbe doch erst recht, eigenartige Talente auszubilden, so daß ihre Werke uns immer Freude hier machen durch deren ausgeprägte Selbständigkeit neben den übrigen zahllosen Nachahmungen.“ (ebd.)

Pechts Urteil wird dazu beigetragen haben, dass die Neue Pinakothek in München das Gemälde 1890 für 3.500 Mark erwarb.[255] Für Kampf stellte der Erwerb eine besondere Auszeichnung dar. Der Ankauf war deshalb bemerkenswert, weil die „Aufbahrung“ zu lediglich fünf Bildern gehörte, die der bayerische Staat von nicht bayerischen „deutschen“ Künstlern erwarb. (Ludwig, 1986:52) Darüber hinaus wurde Kampf hier mit der „Goldenen Medaille für Kunst“ geehrt. (Kampf, 1950:14)

Die Bildrezeption erwähnte in der Regel die Darstellung nur noch innerhalb des für Kampfs Karrierebeginn charakteristischen Bilderkanons. Sie betonte insbesondere die malerische Umsetzung des Helldunkels,[256] bescheinigte dem Gemälde den Status eines einzigartigen Zeitdokumentes[257] und den Figuren Authentizität im Gegensatz zu „Pilotyschen Theatergestalten mit hohler Pose“. (Dobsky, 1918:10)

Reproduktionen

Abbildungen aller drei Fassungen wurden bis heute mindestens dreißigmal publiziert, hauptsächlich in Katalogen und biografischen Veröffentlichungen zum Künstler. Der Schwerpunkt lag dabei eindeutig auf dem Münchener Bild. Abbildungen der Varianten (G 1888/II.; G 1888/III.) lassen sich erst ab den 1970er-Jahren nachweisen. Insbesondere die frühen Reproduktionen in den Ausstellungskatalogen von Berlin und München sowie die ganzseitige Wie-

[255] Ludwig, Horst. 1986. *Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära*, Berlin: Mann, 52, 184.

[256] *Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin*, 2. Jg., 1889-1890, Nr. 2, 10; *Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk*. 1914 [Troll 1914]. Mit einem Geleitworte von Alexander Troll, Hg. Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz: Josef Scholz, 5, sowie Dobsky, Arthur. 1918. „Arthur Kampf“. In: *Deutschlands Kunst. Monatsschrift für alle bildenden und angewandten Künste. Zeitschrift des Bundes der Freunde Deutscher Kunst*, 10. Jg., H. 4, 10.

[257] Vollmar, H. 1906. „Arthur Kampf“. In: *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. Nach Gemälden und Skulpturen berühmter Meister*, 20. Jg., H. 11, 139.

dergabe in der *Kunst für Alle* 1890 werden dabei die Bekanntheit Kampfs weiter gefördert haben.

Repliken

Zum Gemälde der Aufbahrung haben sich zwei weitere Varianten (G 1888/II.; G 1888/III.) erhalten, die sich im Wesentlichen durch die Uniformen der Ehrenwache unterscheiden. Eine 1888 vollendete Fassung erwarb 1907 Max Sauerlandt, der Leiter des Städtisches Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Halle a. d. Saale (G 1888/II.) für die Sammlung.[258] Für Sauerlandt, der durch seine Ankäufe expressionistischer Kunst das Museum zu einer der modernsten Galerien Deutschlands machte, handelte es sich um einen Kompromisskauf. Er schrieb am 21. Januar 1914 an seine Frau Alice: „Ich habe das Bild seinerzeit mit Bewußtsein gekauft: es hat mir Kauf des Beckmann ermöglicht". (Sauerlandt, 1957:48)

Kurt Freyer, der im Jahr zuvor einen Führer zur Sammlung in Halle a. d. Saale verfasst hatte, kritisierte:

> „Das Inhaltliche der Geschichtsmalerei verdrängt die reine künstlerische Gestaltung. Formen wie Handlungen einzelner Personen stehen isoliert. Nebensächlichkeiten wie die Kürassiere ziehen den Blick mehr auf sich als die Hauptperson, das Rot der Uniformen fällt heraus, und größere schwarze Flächen bleiben tot. So kommt es auch nicht zu einer wirklich inneren Stimmung."[259]

Diese, vermutlich kurz vor der Münchener Fassung (G 1888/I.) entstandene Darstellung zeigt ebenso wie eine mit großer Wahrscheinlichkeit zuerst gemalte Version im Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte (G 1888/III.) jedoch Soldaten in anderer Uniform. Neben den Tabourets stehen hier Feldwebel in Gala der Schloss-Garde-Kavallerie, die Adlerhelme, Suprawesten vom Regiment Gardes du Corps und dunkle Stulpenstiefel tragen. (Krickel/Lange, 1892:8, Fig. II.) Im Hintergrund befindet sich ein Feldwebel in Gala der Schloss-Garde-Kompanie.

In der Münchener Fassung gab Kampf die Aufstellung der Wachsoldaten nach dem Augenzeugenbericht von Ludwig Pietsch wieder. Die auf den Gemälden in Halle a. d. Saale und

[258] Mitteilung Staatliche Galerie Moritzburg, 07.09.1995.

[259] Freyer, Kurt. 1913. *Führer durch die Sammlung neuerer Gemälde und Bildwerke*. 1913, Halle a. d. Saale: Gebauer-Schwetschke, 50.

Dortmund im Vordergrund stehenden der Schloss-Garde-Kavallerie waren ebenfalls anwesend, jedoch nach Pietsch auf der anderen Seite des Aufgebahrten.[260]

Das Bildthema in der Kunst

Die Aufbahrung soll auch noch von anderen Künstlern malerisch festgehalten worden sein. Nach Hager, für den Kampf die „beste Darstellung des Ereignisses“ (Hager, 1998:281) schuf, existierten noch Dioramen von F. Simm und William Pape sowie Szenen von H. Bürck und F. Steinmetz (Hager, 1998:376 Anm. 609). Ebenfalls erwähnt Ludwig Dettmann in seiner Autobiografie ein Diorama von seiner Hand. (Dettmann, 1973: 50 f.) Lediglich von dem heute verschollenen Gemälde von Anton von Werners hat sich eine Abbildung erhalten.[261] Es zeigte den Sarkophag Wilhelms I. von der linken Seite sowie zwei Trauergäste am linken Bildrand, die ebenso wie der Betrachter pietätvoll Abstand halten. Der verstorbene Kaiser verschwindet fast hinter Kandelabern enormer Größe sowie der übrigen Trauerdekoration. Als Wandbilddruck lässt sich eine Chromolithografie von 1888 eines unbekannten Verlages nachweisen.[262]

Resümee

Historisch korrekt ist die Wiedergabe der Szene nur teilweise. Die Familienzeitschrift *Daheim* bildete eine Zeichnung ab,[263] die gemäß der Bildunterschrift nach einer Fotografie angefertigt wurde. Danach gab Kampf die Kandelaber mit Trauerflor, den von außen mit rotem Samt verkleideten Sarg, die goldenen Sarggriffe, den die Schultern Wilhelms I. nicht bedeckenden Soldatenmantel, einen der zahlreichen Trauerkränze sowie ein Tabouret mit goldfarbigem Stoff wieder.

Eine Bilderfindung Arthur Kampfs ist die Position der Trauernden zum Aufgebahrten. Auf der Darstellung defiliert die trauernde Gruppe in lockerer Anordnung von rechts nach links dicht am aufgebahrten Kaiser vorbei. Die zeitgenössischen Quellen beschreiben jedoch einen

[260] Die Ehrenwache am Leichnam des verstorbenen Kaisers übernahmen in den vier Tagen neben den militärischen Wachen unterschiedlicher Regimenter auch 168 Obersthof- und Hofchargen, Neubauer, Richard. 1888. *Blätter der Erinnerung an Deutschland Großen Kaiser Wilhelm I.*, Berlin: Franz Vahlen, 91 f.

[261] Werner, Anton von. 1913. *Erlebnisse und Eindrücke 1870-1890*, Berlin: Mittler & Sohn, Abb. 531 (Farbskizze).

[262] Pieske, Christa. 1988. *Bilder für Jedermann. Wandbildrucke 1840-1940*, München: Keyser, Abb. 26b.

[263] *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*. 1888. 24. Jg., 1887-1888, Nr. 26, 413.

anderen Wegverlauf der etwa 200.000 Personen, die von Wilhelm I. Abschied nehmen konnten. Sie mussten über eine eigens dafür installierte Brücke in den Dom gehen und konnten vom erhöhten Standpunkt zum verstorbenen Kaiser herabblickend Abschied nehmen. Dessen Sarg war auf einer schiefen Ebene (Neubauer, 1888:97) links von ihnen aufgestellt. Kampf gibt diese Position der Trauernden auch an, jedoch nur schemenhaft im Hintergrund am oberen Bildrand. Für ihn ist, ähnlich wie beim „Gebet", die Akzentuierung des Volkes im Vordergrund entscheidend. Die Positionierung des Monarchen im Mittelgrund und die damit verbundene Bedeutungsminderung des gehobenen Bürgertums und Adels erinnert an Bildkonzeptionen Adolph Menzels.

Seine Darstellung ist künstlerisch ebenso vorbildlos wie die des „Gebetes nach der Schlacht bei Leuthen", und nur teilweise dokumentarisch. Hier wird das Geschehene im zeitgenössischen Ereignisbild interpretiert. Unter Beachtung der tatsächlichen Bedingungen im Berliner Dom hätte der Künstler die Trauernden und den Aufgebahrten kaum wirkungsvoll in Beziehung zueinander setzen können – dazu war die Distanz zu groß. Ein Zeitzeuge beschrieb in der *Kölnischen Zeitung* (15.03.1888), dass das Gesicht des Kaisers von der Brücke „außergewöhnlich klein" erschienen sei (ebd.). Kampf konstruierte eine tatsächlich nie vorhandene respektvolle Nähe des Volkes zum geliebten Kaiser, statt die entrückte, sakrale Inszenierung im März 1888 wiederzugeben. Das für die Zeitgenossen mystische Ereignis konnte so Teil ihrer Alltagsrealität werden, ganz im Sinne der für Wilhelm I. typischen Volksnähe. In der Bevölkerung war der Eindruck entstanden, es sei ein Vater verstorben und nach der außerordentlich langen Regentschaft eine Ära zu Ende gegangen. Um dies künstlerisch umsetzen, benötigte Kampf die bühnenähnliche Inszenierung, womit er den Betrachter gleichsam auffordert, sich ebenfalls als Trauernder einzureihen. Kompositorisch gelingt ihm dies durch die kurze Distanz zur Personengruppe. Dabei konstruiert der Künstler geschickt zwei Ebenen. Der Vordergrund gehört zur zivilen Welt der Bevölkerung, die sich zwar respektvoll, aber vital und ungeordnet der militärischen im Bildmittelgrund nähert. Diese charakterisiert sich durch Strenge, Gehorsam und Starrheit als geschlossene Gruppe und grenzt damit auch den Bereich der Lebenden vom Bereich der Toten ab. So entsteht der Eindruck, als ob sich die Gruppe eher einem Gemälde als einer realen Situation nähert, was insbesondere durch die Akzentuierung der historischen Uniformen künstlerisch geleistet wird. Die Trauenden und mit ihnen der Betrachter schaut auf eine vergangene Epoche – was die Menschen 1888 auch so empfunden haben.

Seit 1861 deutscher König, seit 1871 deutscher Kaiser, galt der 1888 bereits 90-jährige Monarch schon zu Lebzeiten als mythische Gestalt, an die sich Unsterblichkeitsfantasien

knüpften.[264] Mit ihm waren die Hoffnungen der jungen geeinten Nation verbunden, die inneren sozialen Spannungen und den deutschen Partikularismus (Ackermann, 1990:83) zu überwinden. Mit seinem Tod „sank so manche stolze Erinnerung, ja manche Zuversicht in's Grab; eine ungeheure, aufrichtige Trauer ergriff das Volk". (Oettingen, 1895:29)

Die Darstellung Kampfs wurde nicht vom preußischen Staat, sondern vom Königreich Bayern für die Neue Pinakothek in München erworben.[265] In Berlin könnte vermutlich die sozialkritische Tendenz von Kampfs „Letzter Aussage", die in der Münchener Ausstellung ebenfalls gezeigt wurde und das Image des Malers noch über Jahrzehnte beeinflusste, nachgewirkt haben. Auch Rosenbergs negative Kritik, die bürgerliche Dominanz des Figurenpersonals und die vollkommen unrepräsentative Bildauffassung sprachen gegen den wilhelminischen Konservatismus. Für das bayerische Königreich hingegen scheint trotz der künstlerischen Freiheiten im Detail, des in der Münchener Schule unbekannten Realismus (Ludwig, 1977:91), der Dominanz preußischer Attribute und des Fehlens von Hinweisen auf die kaiserliche Würde die Erinnerung an dieses nationale Ereignis ausschlaggebend gewesen zu sein. Wilhelm I. erschien in sämtlichen Nachrufen als ein Kaiser, der über alle Parteien, Klassen und Interessen „als Symbol der Nationaleinheit die staatliche Gemeinschaft in seiner Person verkörperte". (Ackermann, 1990:81) Im gesamten Reich brauchte deshalb Trauer nicht erst angeordnet werden, es wurde freiwillig getrauert, wie die unzähligen Gedichte belegen, in denen die Menschen ihre individuellen und spontanen Empfindungen ausdrückten. Bayern ordnete ebenso wie andere Gliedstaaten Landes- und Heerestrauer an. (ebd., 81) Auch das Ausland, selbst Dänemark und der Dreierbund Österreich-Ungarn und Italien als ehemalige Gegner der Kriege von 1864 und 1866 bezeugten ihr Beileid. (ebd., 86)

Neben der „Aufbahrung", den „Neuesten Berliner Nachrichten" sowie „Am 9. März 1888" existierte noch eine vierte künstlerische Arbeit Kampfs, die ein Ereignis jener Märztage festhielt. Mit schnellen Strichen zeichnete der Künstler in einer erst 40 Jahre später veröffentlichen Skizze die Überführung des Sarges Wilhelm I., an der trauernden Menge vorbei, in den Berliner Dom.[266]

[264] Ackermann, Volker. 1990. *Nationale Totenfeiern in Deutschland. Von Wilhelm I. bis zu Franz Josef Strauß. Eine Studie zur Semiotik*, Stuttgart: Klett-Cotta, 75.

[265] Damit handelte es sich um den ersten Verkauf eines Werkes des Künstlers an ein öffentliches Museum.

[266] *Velhagen und Klasings Almanach. Ein Jahrbuch aus der Zeit des alten Kaisers*. 1928. Hg. Schriftleitung von Velhagen und Klasings Monatsheften, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 9.

3.2.3.3 „Einsegnung von Freiwilligen 1813“, 1891 (G 1891/I.)

Ein Jahr nach der Darstellung „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ widmete sich Kampf motivisch den Themen der Befreiungskriege. Hans Rosenhagen begründete 1922 die Entscheidung mit dem Umstand, dass Motive aus friderizianischer Zeit künstlerisch von Adolph Menzel besetzt gewesen seien. (Rosenhagen, 1922:30)[267] Kampf sei bereits zu diesem Zeitpunkt bewusst gewesen, auf dem Gebiet der Historie nur mit Themen erfolgreich sein zu können, die von Menzel nicht berücksichtigt wurden. Der Künstler fertigte jedoch schon 1886 anlässlich der von der Biel-Stiftung ausgeschriebenen Konkurrenz ein Motiv zum Thema der Befreiungskriege.[268] Der Motivkreis war also bereits zu diesem Zeitpunkt aktuell.

Entstehungshistorie

1889 reichte Kampf bei der „Verbindung für historische Kunst“ eine Skizze zur Darstellung der „Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813“ ein. Die von 1854 bis 1933 bestehende Organisation hatte sich zum Ziel gesetzt, das Historienbild und somit auch das nationale Geschichtsbewusstsein zu fördern. Belehrende Darstellungen aus der Geschichte sollten für die Gegenwart fruchtbar gemacht werden und den Weg der deutschen Nation als einen durch die vergangenen Ereignisse vorgezeichneten verdeutlichen.[269] Ziel war die Förderung einer neuen nationalen Bildkultur mithilfe aller angeschlossenen deutschen Kunstvereine, womit auch gleichzeitig deren Regionalismus überwunden werden sollte. (Becker 2001, 422 f.) Die in Auftrag gegebenen Motive wurden auf Ausstellungen der Vereine gezeigt und anschließend unter den Verbindungsmitgliedern verlost.[270] Diesbezüglich bot die Vereinigung für Künstler, die im historischen Fach arbeiteten, eine Gelegenheit, großformatige und kostenintensive Aufträge zu erhalten und ihre Namen durch die Bildtourneen bekannt zu machen. Darüber hinaus lobte die Verbindung auch Wettbewerbe zur Ausgestaltung öffentlicher Räume aus.

Kampfs Studie überzeugte die Delegierten auf der XXII. Hauptversammlung vom 5. bis 6. Juli 1889 in Karlsruhe und die „Verbindung“ bestellte eine in Öl ausgeführte Darstellung.

[267] Endgültig fixiert wurde diese Behauptung durch den Artikel zum Künstler durch Vollmer, 1926:506.

[268] Siehe Kapitel 3.2.3.1.

[269] Schmidt, Hans-Werner. 1993. „Die »Verbindung für historische Kunst« 1854-1933. Die Kunst, eine Nation zu schaffen“. In: *175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Bilder im Zirkel* [Kat. Badener Kunstverein 1993], Ausstellungskatalog Karlsruhe, Hg. Jutta Dresch u. Wilfried Rößling, Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 103.

[270] Schmidt, Hans-Werner. 1985. *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854-1933*, Marburg: Jonas, 20 ff., 65.

Das Protokoll vermerkt dazu: „Die Kommission richtet das Augenmerk der Versammlung besonders auf die letztgenannte Darstellung [„Einsegnung"], welche durch eindringende Charakteristik und ausdrucksvolle Farbenstimmung hervortritt."[271]

Der „Barmer Kunstverein" stellte für die Ausführung des Entwurfs „Einsegnung von Freiwilligen 1813" (G 1891/I., Öl/Lw., 149 x 215 cm, Abb. 24) einen Betrag von 6.000-7.000 Mark zur Verfügung (KfA, 5/1889-1890:255) und die Versammlung bestätigte im darauffolgenden Jahr auf ihrer Hauptversammlung in Bremen die Auftragsannahme durch Kampf.[272] 1891 war das Bild vollendet und soll für 7.000 Mark erworben worden sein.[273] 1898 erhielt der „Badische Kunstverein Karlsruhe" das Gemälde als Gewinn aus der Verlosung[274] und bot es im selben Jahr der Kunsthalle Karlsruhe mit dem Argument an, dass sie noch kein Bild dieses Künstlers besitze, „der als einer der namhaften […] Maler im historischen Fach bekannt ist, [und] der Gegenstand des Bildes auch vom patriotischen Standpunkt aus hervorragend geeignet erscheint, unserem Publikum in so ergreifender Weise, wie es hier künstlerisch geschieht, öffentlich vor Augen gehalten zu werden."[275] Die Badische Kunsthalle erwarb das Gemälde mit Großherzoglicher Billigung für 4.500 Mark. (Froitzheim, 1993:133)

Bildgegenstand und historischer Kontext

Mit der „Einsegnung von Freiwilligen 1813" thematisierte Kampf ein bedeutendes Ereignis zu Beginn der Befreiungskriege, der zahlreichen identitätsstiftenden Legenden und Mythen Stoff bot.

Die Erhebung gegen die napoleonischen Besatzungstruppen fand im Jahre 1813 ihren Höhepunkt. Während der Widerstand in den Jahren zuvor noch territorial und konfessionell gespalten war, gelang es seit dem Frühjahr, nach einer massiven gesellschaftlichen und militärischen Mobilisierung, zivile und militärische Kräfte vereint in den Kampf gegen die napoleonischen Truppen zu führen. Nach der Vertreibung der Grande Armée vom russischen Territorium markierte der gescheiterte Russlandfeldzug den Beginn der Befreiungskriege. Nachdem sich

[271] XXII. Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst, Karlsruhe, 5.-6. Juli 1889, 5, Anm. 18, zit. nach Schmidt, 1985:122.

[272] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 35, 2.

[273] Jordan, Max. 1904. *Die Verbindung für historische Kunst 1854-1904, Denkschrift 1904*, Berlin: Verbindung für historische Kunst, 28.

[274] *Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert*. 1971 [Kat. Karlsruhe 1971]. Bestandskatalog, Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bearb. Jan Lauts u. Werner Zimmer, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 123.

[275] Generallandesarchiv Karlsruhe 56/1592, zit. nach Froitzheim, Eva-Maria. 1993. „Kunstförderung im 19. Jahrhundert: Badischer Kunstverein und Karlsruher Kunsthalle im Spannungsfeld Großherzoglicher Kunstpolitik". In: Kat. Badener Kunstverein 1993, 137, Anm. 46.

Russland und Preußen verbündet hatten, erklärte König Friedrich Wilhelm III. Frankreich am 16. März 1813 den Krieg. Zu diesem Zeitpunkt war die preußische Armee mit ca. 67.000 Mann noch nicht handlungsfähig und es setzt eine massive Rekrutierung ein, die bis August 1813 zu einer Stärke von ca. 245.000 Mann führte.[276] Historische Berühmtheit erlangte zuvor der königliche Aufruf „An mein Volk" in der Breslauer *Schlesischen privilegierten Zeitung* vom 20. März 1813.

> „Große Opfer werden von allen Ständen gefordert werden; denn unser Beginnen ist groß, und nicht geringe die Zahl und die Mittel unserer Feinde. Ihr werdet jene lieber bringen für das Vaterland, für Euern angeborenen König, als für einen fremden Herrscher, der, wie so viele Beispiele lehren, Eure Söhne und Eure letzten Kräfte Zwecken widmen würde, die Euch ganz fremd sind. Vertrauen auf Gott, Ausdauer, Muth und der mächtige Beistand unserer Bundesgenossen werden unsern redlichen Anstrengungen siegreichen Lohn gewähren. – Aber, welche Opfer auch von Einzelnen gefordert werden mögen, sie wiegen die heiligen Güter nicht auf, für die wir sie hingeben, für die wir streiten und siegen müssen, wenn wir nicht aufhören wollen, Preußen und Deutsche zu seyn. Es ist der letzte, entscheidende Kampf, den wir bestehen, für unsere Existenz, unsere Unabhängigkeit, unsern Wohlstand."[277]

Der Aufruf machte deutlich, dass der Krieg nicht mehr nur allein eine militärische Angelegenheit war, sondern eine Sache der patriotischen Gesinnung. Aus dem üblichen „Kabinettkrieg" mit bezahlten Söldnern sollte ein „Volkskrieg" werden. Friedrich Wilhelms Appell richtet sich an diejenigen sozialen Gruppen, die bisher vom Militärdienst ausgenommen waren und dem Besitz- und Bildungsbürgertum angehörten.[278] Preußen schickte von 1813 bis 1815 rund 280.000 Soldaten ins Feld, wovon sich ca. 30.000 Männer freiwillig gemeldet hatten (Brandt, 1995:213). Darunter bildeten Handwerker und die „gebildeten Stände" mit über 50 % die größten sozialen Gruppen. Diese Zivilisten wurden entweder den Linientruppen bzw. der durch eine allgemeine Wehrpflicht neu aufgestellten Landwehr zugeordnet oder bildeten eigene Freikorps. (ebd., 214) Die Freiwilligen erhielten dabei das Privileg, außerhalb der Kampfhandlungen eingesetzt zu werden, mussten sich dafür im Gegenzug selber ausrüsten. (Brandt, 1995:213) Hier fand sich insbesondere eine kriegsbegeisterte akademische Jugend wieder, die mit ihrem Engagement mehr erreichen wollte als die Niederschlagung des Fremdherrschers. „Nun sollte die deutsche Nation als politische Größe geschaffen werden. »Das ganze Deutschland soll es sein!«, dichtete Ernst Moritz Arndt."[279]

---

[276] Wilke, Jürgen. 2008 [Wilke, 2008a]. *Massenmedien und Spendenkampagnen*, Hg. Jürgen Wilke, Köln u. a.: Böhlau, 39.

[277] *Die Freiheitskriege in der Kunst. Zehn farbige Kunstblätter*. 1913. Mit begleitendem Text von Hans W. Singer, Stuttgart: Verlag für Volkskunst Richard Keutel, 4.

[278] Brandt, Peter. 1995. „Einstellungen, Motive und Ziele von Kriegsfreiwilligen 1813/14: Das Freikorps Lützow". In: *Kriegsbereitschaft und Friedensordnung in Deutschland 1800-1814*, Hg. Jost Dülffer, Münster u. a.: Lit, 213.

[279] Hattenhauer, Hans, 1990. *Geschichte der deutschen Nationalsymbole. Zeichen und Bedeutung*, 2. erw. Aufl., München: Olzog, 12 f.

> „Männer und Jünglinge wollten ihr Leben dem Vaterlande geben, viele von ihnen mit dem klaren Bewußtsein, daß sie die Kugel treffen würde. Darum zog keines dieses Freiwilligenkorps aus, ohne im Gotteshaus durch heilige Rede, Beichte und Abendmahl für das erste Beginnen Weihe und Segen empfangen zu haben." (Bildersaal, 1900:332)

Kampfs großformatige Darstellung zeigt unter dem Titel „Einsegnung von Freiwilligen 1813" eine solche Gruppe, die in einer Kirche die Segnung eines Geistlichen erhält.

Eine prominente Schilderung des Ereignisses, die der Künstler nach Friedrich Pecht (KfA, 7/1892:216) zur Bildkomposition angeregt haben soll, befindet sich im letzten Band des Romans „Die Ahnen" von Gustav Freytag. Der Schriftsteller, einer der meistgelesenen deutschen Autoren des 19. Jahrhunderts, veröffentlichte bis 1880 dieses neunteilige Werk zur Entwicklung des deutschen Bürgertums und schuf damit den populärsten deutschen Geschichtsroman seiner Zeit.

> „Als die Rufe verhallt waren, stieg der Geistliche von der Kanzel, schritt zum Altar und forderte die Freiwilligen auf heranzutreten, damit er mit ihnen bete. Sie kamen herzu, jeder begleitet von seinen Angehörigen; neben dem armen Burschen ging die weinende Mutter und neben dem Ehemann seine Frau, und der Mann hielt seine Hand auf dem Kopf des Kindes. […] Alle knieten nieder, der Prediger betete und ertheilte ihnen den Segen. Es war ein einfacher Gottesdienst, ohne Pracht der Worte im Dämmerlicht der alten Dorfkirche; […]."[280]

Bildinhalt und Bildkomposition

Kampf gibt den Innenraum einer schmucklosen, schlesischen Dorfkirche (Oettingen, 1895:32) wieder, in der sich Kriegsfreiwillige versammelt haben. Vor dem erhöhten Altarbereich knien in drei Reihen ca. 25 Männer unterschiedlichen Alters. Alle entstammen dem Bürgertum. Sie tragen ihre Alltagskleidung, einige ehemalige Militärangehörige sind in Uniform gekleidet und stützen sich auf ihre Hiebwaffen. Friedrich Pecht erkannte einen Arzt in der vordersten Person. (KfA, 7/1892: 216) Die Männer haben ihre Hände gefaltet, um die Segnungen eines mit erhobenen Händen vor ihnen auf den Stufen zum Altar stehenden Geistlichen in schwarzem Talar zu empfangen. Ernst und nachdenklich sind Blicke und Mimik, viele von ihnen haben den Kopf gesenkt und die Augen geschlossen, wie der vor dem Priester kniende ältere Mann. Er umarmt ein stehendes Kind sowie eine kniende, schwarz gekleidete Frau, die beide den Geistlichen anblicken. Im Bildhintergrund befinden sich die Angehörigen der Freiwilligen – darunter vier Frauen und sechs Männer, die möglicherweise aufgrund ihres Alters nicht an den Kriegshandlungen teilnehmen können. Angesichts der auf sie zukommenden Ereignisse zeigt sich auch auf ihren Gesichtern Sorge und Trauer. Eine junge Frau in der Kirchenbank im Bildvordergrund

[280] Freytag, Gustav. 1897. *Gesammelte Werke*, 2. Aufl., 13. Bd, Leipzig: G. Hirzel, 208.

hat ihr Antlitz in ein Taschentuch gepresst, eine zweite weint im Bildhintergrund. Im schlicht gestalteten Kirchengebäude ist der Fußboden mit Ziegelsteinen belegt, vom Altarbereich führt ein Teppichläufer zum Gemeindebereich und am rechten Bildrand ist der Aufgang zur Kanzel sichtbar. Beleuchtet wird die Szene durch helles Licht, das aus drei hoch gelegenen und von Vorhängen gerahmten Fenstern der nördlichen Seitenwand fällt. Angedeutet sind an der Nordwand eine Liedertafel mit der eingesteckten Liednummer 105 (Psalm 105: Danket dem Herrn) sowie ein Kronleuchter, der im Hintergrund vom linken Bildrand beschnitten wird. Dominiert wird der Raum von einem massiven, hell verputzten, glatten und undekorierten Pfeiler. Sein Volumen und der nicht sichtbare Anschluss an die Decke lassen auf einen großen Kirchenbau schließen, was allerdings den Raumproportionen entgegensteht.

Bildkomposition

Die Bildkomposition orientiert sich auch hier erneut an einer keilförmigen Diagonalen, die den Betrachter in die Bildtiefe führt. Die Rückenfigur der nach vorn gebeugten Frau übernimmt dabei die gleiche bildeinführende Funktion wie die Figur des Jungen vor der Königskrone in Kampfs Darstellung „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“.[281] Die im Gestühl kniende weinende Frau stimmt darüber hinaus inhaltlich auf die Szene ein. Ihre Trauer gilt den Menschen, die der Betrachter erblickt. Der Fußbodenbelag kennzeichnet die unterschiedlichen Bereiche der Freiwilligen und ihrer Familien. Graue, große Steinplatten sowie der Teppich charakterisieren den Bereich der Angehörigen, der rote Backstein ist dagegen nur für die Freiwilligen vorgesehen. Die Verbindung zwischen Altarbereich und Gemeinde leistet der Teppich mit eingewebtem Kreuz. Besondere Bedeutung kommt dem Geistlichen sowie dem massiven Pfeiler zu, da sie die wenigen Vertikalen in der ansonsten von Horizontalen bestimmten Bildkomposition darstellen. Sie korrespondieren auch in Hinblick auf die Dualität ihre Farben – Weiß und Schwarz – und haben jeweils den gleichen Abstand zu den Bildrändern. Zwischen diesen beiden Polen wird die Gruppe der Freiwilligen eingefasst, die wiederum durch eine waagerechte Mittelachse, gebildet durch eine Isokephalie der Knienden, verbunden sind.

Optisch läuft die Linienführung keilförmig von den Stehenden im Bildhintergrund über die Knienden von links nach rechts und wird von der dominanten Senkrechten des Geistlichen aufgefangen. Die durch die Keilform erzeugte Dynamik endet schließlich in der Figur des stehenden Mannes, der neben dem Aufgang zur Kanzel steht. Annähernd im Bildmittelpunkt befindet sich die Familie, deren Nähe zum Priester durch den verbindenden Altarteppich heraus-

[281] Siehe Kapitel 3.2.3.2.

gehoben wird. Außerdem akzentuiert Kampf diese Kleingruppe durch die identische Distanz zwischen den ausgebreiteten Händen des Geistlichen und den Köpfen von Frau und Kind. Die Lichtführung mit den aufgehellten Personen im Bildvordergrund und dem abgedunkelten Hintergrund sorgt für die Illusion von Tiefe und Räumlichkeit.

Bildinhalt

Kampfs Darstellung zeigt einen Vorgang, der zwar nachweisbar während der Befreiungskriege stattgefunden hat, jedoch kein konkretes Ereignis wiedergibt. Bewusst verzichtete der Künstler auf exakte Zeit- und Ortsangaben, um auf die Allgemeingültigkeit der Darstellung zu verweisen. Die Szene war dem zeitgenössischen Betrachter geläufig, da die mythenbehaftete Teilnahme von Freiwilligen an den Befreiungskriegen im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch eine Vielzahl von Erlebnisberichten vermittelt war.

Das, was der Betrachter in Kampfs Bild sehen sollte, waren die bis in die Gegenwart gültigen Werte von Patriotismus, Opferbereitschaft und der christliche Glaube als Lebensfundament und Legitimation kollektiven Handels für das Reich.

> „[…] nationale Politik, religiöse Heilserwartung und die Bereitschaft zur Gewaltanwendung gegen innere und äußere Feinde [waren] im 19. Jahrhundert so eng miteinander verbunden, geradezu miteinander verwachsen […], daß man von einer systematischen Aufeinanderbezogenheit, einer wechselseitigen Abhängigkeit und bisweilen Symbiose des religiösen und des nationalen Elementes sprechen kann.“[282]

Jeder der dargestellten Männer verarbeitet seine Vorstellungen vom Kommenden individuell, doch sind alle angesichts der nationalen Bedeutung ihres Tuns gefasst, während die Angehörigen überwältigt werden. Das Bild erzählt ebenso wie das „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ von einem Mythos des Volksheeres, das vom Glauben an die gerechte Sache beseelt ist. Die dem Geistlichen kompositionell direkt zugeordnete Familie veranschaulicht die Bedeutung der alle Lebensbereiche umfassenden Ereignisse. Sie steht stellvertretend für die gesamte Bevölkerung, ihre Selbstlosigkeit und die Bereitschaft Leid zu ertragen. Exponiert und in Form und Farbe auffallend ragt auf der linken Bildhälfte ein Kirchenpfeiler aus der homogenen Menschenmenge hervor. Seine für eine Dorfkirche ungewöhnliche glatte, helle Oberfläche und Massivität kann als Versinnbildlichung der menschlichen Entschlossenheit und Standfestigkeit der Männer aufgefasst werden. Darüber hinaus ist er das kompositorische Pendant zur Figur

[282] Krumeich, Gerd u. Hartmut Lehmann. 2000. „Nation, Religion und Gewalt: Zur Einführung“. In: *»Gott mit uns«. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Hg. Gerd Krumeich, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1.

des Geistlichen. Dessen Worte haben ihren Ursprung im Glauben, wie das im Altarteppich eingewebte Kreuz. Seine Kraft versinnbildlicht der strahlend hell aus der Menge wachsende Pfeiler. Er schafft gleichsam die Verbindung zum Göttlichen, das sich im metaphysischen Sinne über den Anwesenden befindet.

Der Bildbetrachter wird distanzierter Zeuge dieses Ereignisses. Durch seinen Standpunkt schräg vor der ersten Reihe kniender Männer werden diese als geschlossene Gruppe erfahrbar, deren Bodenständigkeit mit dem dunkelroten Backstein des Fußbodens verdeutlicht wird, auf dem sie knien.[283]

Kampf stilisiert durch den Allgemeincharakter der Darstellung die Befreiungskriege als „Volkskampf". Patriotismus, Opferbereitschaft und Märtyrertum werden zu nationalen Tugenden, die ihre Legitimität ebenso wie die Kriegsgewalt durch das Christentum erhalten.

Rezeption der Darstellung und Ausstellungen

Arthur Kampf stellte das Gemälde erstmalig 1891 auf der internationalen Kunstausstellung im „Verein Berliner Künstler" anlässlich dessen 50-jährigen Bestehens aus.[284] Es handelte sich um die bis dahin größte internationale europäische Ausstellung mit ca. 5.000 Kunstwerken, veranstaltet im umgebauten Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. (Kunstchronik, N.F. 2/1890-1891:425) Als Vertreter der Düsseldorfer Künstlerschaft kuratierte Kampf den Düsseldorfer Saal und konnte anlässlich eines Rundganges der Schirmherrin Kaiserin Viktoria, der Mutter Kaiser Wilhelms II., die ausgestellten Werke erläutern. „Mein Bild schien ihr besonders gut zu gefallen; denn sie machte mir die liebenswürdigsten Komplimente". (Kampf, 1950:14)

Die doppelseitige Abbildung einer Farbskizze (G 1891/I.-1) im Holzstich erschien in *Schorers Familienblatt*, einer Berliner Wochenzeitschrift mit der Erläuterung:

> „In der Geschichte des deutschen Volkes […] ist die große Erhebung im Jahre 1813 vielleicht das bedeutendste Ereignis. Wenn unsre, dem vaterländischen Leben leider zu wenig zugewandte Gelehrtenschule nicht allzu sehr mit der Verhimmelung des griechisch-römischen Alterthums beschäftigt wäre, so würde sie vielleicht Zeit gewinnen, ihren Schülern eine Idee davon zu geben, wie die deutschen Jünglinge die Erhebung

[283] Auffällig ist die in rot und gelb gehaltene Oberbekleidung der beiden vorderen knienden Männer. Diese Farben sind hier singulär innerhalb der gesamten Darstellung angewandt. In unmittelbarem Nebeneinander positioniert, verweisen sie in Zusammenhang mit dem schwarzfarbigen Talar des Geistlichen auf die spätere Farbzusammenstellung einer gesamtdeutschen Flagge republikanischer Revolutionäre. Während der Befreiungskriege war diese Farbkombination bereits im Wahlspruch des zeitgenössischen Dichters Theodor Körners „Von schwarzer Nacht durch rotes Blut der goldenen Sonne entgegen" thematisiert. Für den Hinweis zur Koloristik dankt der Autor seiner Tochter Lilly Schroyen.

[284] *Katalog der Internationalen Kunstausstellung 1891 im Verein Berliner Künstler anläßlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891*. 1891 [Kat. VBK 1891]. Berlin: Verein Berliner Künstler, 49.

> des Jahres 1813 begrüßten. […] Eine solche patriotisch-religiöse Versammlung im Gotteshause stellt das Bild unseres Künstlers dar, […].“[285]

Die Fachpresse verzichtete 1891 auf eine Ausstellungsbesprechung, dennoch wurde die Darstellung mit der „Goldenen Medaille für Kunst“ prämiert. (Oettingen, 1895:32) 1892 erhielt der Künstler für das Werk darüber hinaus die „Silberne Staatsmedaille“ bei der „Akademischen Kunstausstellung“ in Wien (Kunstchronik, N.F. 3/1892:424). Nachdem es im Juli 1897 im „Kunstverein für die Lausitz“ in Görlitz zu sehen war (Kunstchronik, 8/1897:477), wurde das Gemälde erneut zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege 1913 in Breslau ausgestellt.[286] Weitere Präsentationen lassen sich danach erst wieder 1939 in Kampfs Retrospektive bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“[287] sowie zur „Biennale Internationale d’Arte di Venezia 1942“ nachweisen[288]. Zuletzt war das Gemälde 1968 anlässlich der Ausstellung „Salon Imaginaire“ in der Berliner Akademie der Künste zu sehen.[289]

Im April 1892 ist die erste Beachtung durch die Kunstpresse nachweisbar. Friedrich Pecht, der Kampfs Werke bereits in den Jahren zuvor positiv besprochen hatte, äußerte sich auch diesmal lobend in der *Kunst für Alle* und publizierte ebenfalls eine Reproduktion als Holzstich.

> „Das ist ihm aber denn auch meisterhaft gelungen; diese Männer sind nicht nur alle echte Norddeutsche, [...] sie sind aber auch alle von jener todesmutigen Entschlossenheit beseelt, wie sie dem damaligen Preußen zu ewiger Ehre gereicht. [...] Das Ganze aber spiegelt, wie gesagt, jene Zeit, die den Grund zu Deutschlands heutiger Größe gelegt, unübertrefflich wieder [!], obwohl sie selber noch so wenig Vorteil davon ernten sollte. […] und man muss nur hoffen, daß unser Künstler dem mit so großem Erfolge eingeschlagenen Weg auch treu bleiben möge, der ihn bereits zu zwei Schöpfungen [„Leuthen“ und „Aufbahrung“] von unvergänglichem Wert geführt.“ (KfA, 7/1891-1892:216)

Obwohl sich weitere inhaltliche Auseinandersetzungen während der frühen Ausstellungsphase nicht nachweisen lassen, gehörte das Bild seit dieser Zeit für die Presse zum stets zitierten Werkkanon des Künstlers. Dabei wurde in der Regel sowohl die nationale Bedeutung der Befreiungskriege als auch Kampfs Fähigkeit, individuell vergeistigte Physiognomien darzustellen, hervorgehoben. „Und gewiss reizte ihn nicht minder die Schwierigkeit, die Gruppe der Hörenden, die naturgemäss etwas Einförmiges und Massives haben, psychologisch und malerisch

---

[285] Frisch, Hans. 1891. *Die Einsegnung der Freiwilligen (Zu dem doppelseitigen Kunstblatt)*. In: Schorers Familienblatt, Bd. 12, 4 f. (Abb.), 6.

[286] *Katalog der historischen Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913*. 1913 [Kat. Breslau 1913]. 2. verm. Aufl., Breslau: Verlag der Jahrhundert-Ausstellung, 285.

[287] *Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst zu München, 16. Juli bis 15. Oktober 1939*. 1939 [Kat. München GDK 1939]. München: Knorr & Hirth, 46, Nr. 529.

[288] Becker, Christoph & Annette Lagler. 1995. *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Hg. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Ostfildern: Cantz, 228.

[289] *Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen des XIX. Jahrhunderts*. 1968. Ausstellungskatalog Berlin, Berlin: Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin), Akademie der Künste, 158.

durchzubilden, bis sie künstlerisch wirkten, ohne doch aus der Situation herauszufallen." (Oettingen, 1892:32). Hans Rosenhagen schrieb im *Daheim-Kalender* 1914: „Auch in diesem Bild bewährt sich Kampf als einer, der bewegte Seelen zu schildern weiß."[290] Die Gesamtszene charakterisierte die *Kunstchronik* 1897 treffend. Sie würde ihre „mächtige Wirkung" „durch innere Empfindung und Fernhaltung jeder Pose" erzielen (Kunstchronik, 8/1897:477).

Bemerkenswert an der Rezeptionsgeschichte des Werkes ist die Änderung des Bildtitels. Unter Verwendung einiger Varianten, die die Jahreszahl oder den einleitenden Artikel betreffen, wird dieser bis 1933 entsprechend seiner ersten Publikation im Bericht der „Verbindung für historische Kunst" korrekt zitiert. Dies änderte sich 1933 durch die Veröffentlichung des Werkes mit dem Titel „Einsegnung von Lützows Schwarzer Schar in der Kirche zu Rogau 1813".[291] Damit wurde nicht nur der allgemeine Charakter der Bildaussage auf ein konkretes Ereignis umgelenkt, sondern auch der Aspekt des freiwilligen Kriegsdienstes und die Opferbereitschaft einer ganzen Nation in den Hintergrund gestellt und der militärische Einsatz einer Gruppe hervorgehoben. Während die Freiwilligen des Jahres 1813 fast ausschließlich in die Linientruppen integriert wurden und kaum Feindkontakt hatten, suggerierte der neue Bildtitel, die Dargestellten gehörten dem Freikorps Major von Lützows an. Sein mit Kabinettsorder vom 18. Februar 1813 genehmigter Verband umfasste bis zu 3.900 Mitglieder (Brandt, 1995:213) und sollte in einer guerillaähnlichen Kampfführung unabhängig im Rücken des Feindes operieren und Volksaufstände in den Rheinbundstaaten entfachen. (ebd., 221)

Einheitlich schwarz gekleidet, erlangte die „Schwarze Schar" während der Befreiungskriege große Popularität, zumal sie den im August 1813 tödlich verwundeten Dichter Theodor Körner als prominentestes Mitglied in ihren Reihen führte. Das von ihm 1813 verfasste Gedicht „Lützows wilde verwegene Jagd" nährte den Mythos um das Freikorps und hielt ihn bis weit ins 20. Jahrhundert lebendig. In Kombination mit seinem Gedicht „Lied zur feierlichen Einsegnung des preußischen Freikorps in der Kirche zu Rogau in Schlesien"[292] entstand der für die Darstellung Kampfs verwendete Titel. Das Bild enthält jedoch keinerlei Hinweis auf Adolf von Lützow oder sein Freikorps.[293] Lützows Verband geriet ab 1813 schnell in den Fokus der nati-

[290] Rosenhagen, Hans. 1914. „Arthur Kampf". In: *Daheim-Kalender für das Deutsche Reich. Auf das Jahr 1914*, Hg. Daheim-Redaktion, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 56.

[291] *Der Große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben*. 1933. 4., völlig neub. Aufl. von Herders Konversationslexikon, Bd. 6, Freiburg i. Br.: Herder & Co. GmbH Verlagsbuchhandlung, 978.

[292] *Die patriotische Lyrik der Befreiungskriege*. 1925. Hg. Adolf Matthias, Velhagen & Klasings Sammlung deutscher Schulausgaben, Bd. 78, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 77.

[293] Neben Darstellungen auf Ansichtskarten findet sich eine Abbildung der Einsegnung von Lützows Freikorps bei Pflugk-Harttung, Julius von. 1913. *1813-1815. Illustrierte Geschichte der Befreiungskriege*, Stuttgart u. a.: Union Dt. Verlags-Gesellschaft, 75, Abb. (Nachdruck Struckum: Verlag für ganzheitliche Forschung und Kultur 1985). Identisch ist auf allen Darstellungen die einheitliche schwarze Uniform. Ein Porträt Adolf von Lützows findet sich bei Rink, Martin. 2009. „Patriot und Partisan. Ferdinand von Schill als Freikorpskämpfer

onalen Begeisterung und entwickelte sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Symbol für vaterländische Gesinnung, individuellen militärischen Widerstand und jugendlichen Heldenmut (Hattenhauer, [2]1990:13). Der neuen Bildtitel verwies aber die Familienväter, Söhne und Brüder, die ursprünglich sorgenvoll einer Notwendigkeit folgten, in die Rolle heldenhafter Draufgänger. Er wurde im „3. Reich" fast ausschließlich in dieser Form zitiert und ist auch im Katalog zur Retrospektive Kampfs anlässlich der „Großen Deutschen Kunstausstellung" im Münchener Haus der Deutschen Kunst 1939 zu finden. (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 529)[294] Dauerhaft löste er nach 1945 den Originaltitel ab und wird auch heute noch verwendet. (Kat. Karlsruhe, 1971:123; Eberle, 2017:439, Abb. 231)

Ikonografische Tradition

Ikonografisch erinnert die Körperhaltung des vor einer Menge predigenden Geistlichen an Raffaels „Die Predigt des hl. Paulus vor den Athenern" (1514). Weitere prominente Beispiele für das Motiv der gemeinsamen feierlichen Handlung in Hinblick auf nationale bedeutende, historische Ereignisse sind in der Kunstgeschichte insbesondere durch den „Schwur der Horatier" (1784) von Jacques-Louis David sowie den „Rütlischwur" (1780) von Johann Heinrich Füssli bekannt. Kampf wird darüber hinaus auch das „Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach" (1864) seines Lehrers Peter Janssen, die „Hussitenpredigt" (1836) Carl Friedrich Lessings sowie „Die Andacht der Haugianer" (1848) von Adolph Tidemand gekannt haben, die eine Vielfalt an individuellen Charakterisierungen zeigen. Der Pfeiler bzw. die Säule als markantes Bauglied innerhalb eines Kirchengebäudes ist ebenfalls in der Düsseldorfer Malerschule geläufig. Neben Wilhelm Joseph Heines „Gottesdienst in der Zuchthauskirche" (1837) findet sie sich noch in „Die Armenbank" (1854) von Charles de Groux.

Ein Vorbild für Kampfs Gesamtdarstellung, das die wesentlichen Merkmale seiner Szene beinhaltet, lässt sich ebenso wie beim „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen" und bei der „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin" nicht nachweisen. Auch die Einsegnungsszenen anderer Künstler, wie Woldemar Friedrichs „In der Dorfkirche zu Rogau"[295], Rudolf Eichstaedts „Vor dem Auszug der Lützower Jäger" (um 1907) oder Ernst Zimmers „Einsegnung der Freiwilligen von 1813" sind vermutlich alle nach 1891 entstanden. Lediglich Friedrich

neuen Typs". In: *Für die Freiheit – gegen Napoleon. Ferdinand von Schill, Preußen und die deutsche Nation*, Hg. Veit Veltzke, Köln u. a.: Böhlau, 93 f.

[294] Einwände Kampfs gegen die Verwendung des seit 1933 verwendeten Titels sind nicht bekannt.

[295] Müller-Bohn, Hermann u. Paul Kittel. 1908. *Die deutschen Befreiungskriege*, Bd. 1, Berlin: Kittel Historischer Verlag, Tf. zw. 320/321.

Martersteigs „Einsegnung des Lützowschen Freikorps in der Kirche zu Rogau am 27. März 1813“ (Abb. 25) muss früher angesetzt werden. Falls Arthur Kampf eine Abbildung des Motivs gesehen hat, werden ihm die weinenden Frauen am rechten Bildrand aufgefallen sein.

Kampf Darstellung wurde von Jens Birkholms „Evangelium der armen Leute“ [296] (1900), Karl Storchs d. Ä. „Die Einsegnung der Leiche Bismarcks“ [297] (1898) sowie Paul Heys „Wir treten zum Beten“ (um 1916)[298] rezipiert.

Arthur Kampf zitierte seine erfolgreiche Bildformel ebenfalls bis in die 1930er-Jahre, allerdings nur bei Illustrationsaufträgen. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Segnungsszenen vor dem Altar. So bei der „Segnung eines Paares“ in der 1897 erschienenen „Eine Entführung. Novelette von H[edwig] von Schreibershofen“ (Gartenlaube, 1897:652-659, Nr. 39), in der der Künstler viele Gestaltungsmerkmale der „Einsegnung“, wie die hohen Fenster, das markante Stützelement sowie die an der Kirchenwand lehnende Person wiederholte. Eine weitere Illustration in Bruno Doehrings „Eine feste Burg. Predigten und Reden aus eherner Zeit“[299] von 1914 zeigte ebenfalls ein Paar vor einem segnenden Priester. In Wilhelm Fronemanns „Der deutsche Luther“[300] von 1933 ist Martin Luther als Redner vor dem Reichstag in Worms 1521 von Kampf dargestellt. Am linken Bildrand übernimmt hier ein Schreiber am Pult die einführende Funktion der weinenden Frau aus der „Einsegnung“. Ein direktes, auch inhaltlich identisches Bildzitat verwendete der Künstler als Federzeichnung in Rudolf Herzogs „Preußens Geschichte“ aus dem Jahre 1913. (Herzog, 1913:237) Kampf thematisierte dort ebenfalls die „Einsegnung von Freiwilligen i. J. 1813“ und zitierte aus seinem Historienbild von 1891.[301]

Abbildungen

Die Darstellung wurde in Publikationen bis 1945 mindestens 32-mal abgebildet, darunter die Farbskizze als Holzschnitt im 1900 erschienenen Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte.

[296] Deutsches Historisches Museum, Berlin. „Bestand.“ <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/jens-birkholm-evangelium-der-armen-leute-arbeiterevangelium-1900.html> (08.07.2020).

[297] Garlepp, Bruno. 1915. *Bismarck-Denkmal für das Deutsche Reich*, Berlin: Vaterländischer Verlag Weller, 420 f.

[298] Soldatenliederkarte No. 13 der Volksversammlung des „Vereins für das Deutschtum im Ausland für die kämpfenden Brüder u. die Vertriebenen aus Feindesland“.

[299] *Eine feste Burg. Predigten und Reden aus eherner Zeit*. 1914 [Doehring 1914]. Hg. Bruno Doehring, Bd. 1, Berlin: Schmidt & Co., 120. Bruno Doehring war ab 1913 königlicher Hofprediger, Zentner, Kurt. 1964. *Kaiserliche Zeiten. Wilhelm II. und seine Ära in Bildern und Dokumenten*, München: Bruckmann, 72.

[300] Fronemann, Wilhelm. 1933. *Der deutsche Luther*, mit einem Vorwort von Joachim Hossenfelder. Buchschmuck von Arthur Kampf, Leipzig: Franz Schneider, Tf. zw. 92/93.

[301] Zuvor findet sich in der Publikation aber auch die Illustration „Joachim Hektor nimmt das Abendmahl“, in der ebenfalls eine helle Raumstütze mit inhaltlich identischer Funktion Verwendung findet, Herzog, 1913:63.

Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort“ (Bildersaal, 1900:329), der noch sieben weitere reproduzierte Historienbilder von Kampf enthält. Ebenso in Gesamtdarstellungen zu deutscher Kunst und Geschichte präsent, bildeten Eduard Engels’ „Hausbuch deutscher Kunst“[302] sowie die 1917 erschienene Publikation „Vom deutschen Herzen“[303] das Motiv ab.[304]

Ab 1892 setzte dann eine enorme Verbreitung der Darstellung durch Kunstreproduktionen ein. Den Beginn machte im selben Jahr die „Verbindung für historische Kunst“ mit einer Reproduktion als Vereinsblatt.[305] Es folgte die Berliner Reichsdruckerei mit einer zwischen 1903 und 1906 herausgegebenen farbigen Lithografie.[306] Farbige Kunstpostkarten wurden von verschiedenen Verlagen angeboten.[307]

Als weitere Reproduktionsgrafik lässt sich neben einer einfarbigen Kupferätzung von Heinrich Rudolf Schuster[308] auch eine in sechs Platten gedruckte Lithografie des Kunstdruckverlages Teubner Voigtländer nachweisen (Abb. 26),[309] vermutlich von Kampf eigenhändig und unter Beteiligung von Richard Jericke auf den Stein übertragen. Sie erschien ab 1902 und zeigt die Darstellung seitenverkehrt mit veränderten Raum- und Figurendetails.[310]

Zu Beginn des I. Weltkrieges war das Motiv als Heliogravüre[311] ausgesprochen beliebt und als farbige Künstlersteinzeichnung[312] sowie als Farbenautotypie[313] erhältlich.[314] Der Stuttgarter Verlag Richard Keutel[315] veröffentlichte darüber hinaus ein „Farbiges Kartonbild

---

[302] Engels, 1907:255, Abb; 1913:239, Abb., sowie und 1921:245, Abb.

[303] *Vom deutschen Herzen. Werke neuerer Meister*. 1917. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche, 85.

[304] *Das Konversationslexikon. Der Große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben* reproduzierte das Gemälde 1933, Herder, [6]1933:978.

[305] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 36, 3.

[306] Crous, Ernst. 1929. *Fünfzig Jahre Reichsdruckerei 1879-1929*, Berlin: Reichsdruckerei, 218.

[307] Eine farbige Kunstpostkarte bot der Volkskunstverlag Richard Keutel in Stuttgart (Serie 3/118) sowie eine weitere mit dem Aufdruck „Volkskunstbund Nr. 3/118“ an. Eine dritte Karte ohne Impressumsangaben, die als Künstler fälschlicherweise „Kempf“ angibt, wurde mit einem Imprint der ersten Strophe des Gedichtes „Ziehet fröhlich hinaus zum heiligen Krieg!“ offeriert.

[308] Korrespondenz Badische Kunsthalle Karlsruhe, 02.06.1995.

[309] *Künstlerischer Wandschmuck. Deutsche Künstler-Stein-Zeichnung.* 1902. 4. Abdruck, Herbst 1902, Leipzig: B. G. Teubner u. R. Voigtländer, 45 f., Nr. 113.

[310] Eine ausführliche Bildbesprechung findet sich bei Uphoff, 2002:91-99. In pädagogischen Fachkreisen wurde die Darstellung als „Krone“ der Teubner-Voigtländischen Steinzeichnungen gelobt, Günther, Otto. 1902. „Über den Bilderschmuck in der I. Knaben-Bezirks-Schule zu Chemnitz“. In: *Deutsche Schulpraxis*, 22. Jg., 166, zit. nach Uphoff, 2002:98, Anm. 323. Siehe auch Kapitel 4.2.3.1.

[311] Kunstverlag Rudolf Schuster, Berlin, 400 x 575 mm.

[312] Voigtländers Verlag, Leipzig, 700 x 1000 mm.

[313] Verlag für Volkskunst, Richard Keutel, Stuttgart, 300 x 450 mm und 160 x 250 mm.

[314] Pieske, Christa. 1976. „Wandschmuck des 19. und 20. Jahrhunderts. Andenken an Kommunion und Konfirmation. Teil II“, In: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, 22. Jg., 191.

[315] Verlag für Volkskunst, Richard Keutel, Stuttgart, Nr. 19, Kartongröße 180 x 220 mm. Die Alltagswelt erreichte die Darstellung über ein Kinderspiel. Im „Geschichtlichen Fragespiel für die Jugend“, aus der Sammlung „Scholz’ künstlerische Spiele“, Nr. 218, des Mainzer Verlages Joseph Scholz (Abb. 28) mussten, ähnlich

für Sonntagsschulen zum Verteilen“.[316] Mit Hilfe von Richard Keutel gelangte die „Einsegnung“ während des I. Weltkrieges auch in den sakralen Bereich. Sein Verlag brachte christliches Bildgut auf der Basis nationalvölkischer Ideen heraus (Pieske, 1976:190 f.) und veröffentlichte das Motiv auf Konfirmationsscheinen (Abb. 27), die er entsprechend bewarb.[317]

Als Kunstreproduktion wurde die Darstellung im schulischen Bereich mindestens bis Ende der 1920er-Jahre verwandt. Die *Sächsische Volkszeitung* berichtete in ihrer Ausgabe vom 24.01.1929, dass die Abhängung der Reproduktion aufgrund der Forderung eines Lehrers sogar im sächsischen Landtag besprochen wurde.[318]

Vorstudien

Zu dem Gemälde hat sich eine Vielzahl von Figuren- und Detailstudien überliefert, die in der Folgezeit insbesondere im monografischen Artikel zu Arthur Kampf von Wolfgang von Oettingen 1895 publiziert wurden. Von Oettingen veröffentlichte dabei erstmals eine Farbenskizze (G 1891/I.-1; Oettingen 1895, Tf. zw. 24/25), die eine frühere Raumkonzeption zeigt. Nur zwei Fenster sind vorhanden, die Figuren sind in Haltung und Physiognomie im Entwurfsstadium und der Geistliche hat lediglich einen Arm zur Gruppe ausgestreckt. Der feierliche Moment ist hier noch nicht gefunden, die Haltung des Priesters deutet eher auf Ermahnung als Weihe hin.

Die Rezeption des Motivs bis in die 1940er-Jahre belegt, dass die „Einsegnung“ als eines der prominentesten Werke Arthur Kampfs wahrgenommen wurde. Sie entwickelte sich, insbesondere durch die häufige Abbildung in Publikationen und durch die Verbreitung als Druckgrafik, Wandbild und Bildkarte vermutlich zu einer der am häufigsten reproduzierten künstlerischen Darstellung ihrer Zeit und zu einem der bekanntesten Historienbilder des Deutschen

---

wie bei einem Puzzle, zerlegte Abbildungen von Historienbildern nach richtig beantworteten Fragen wieder zusammengesetzt werden.

[316] Freiheitskriege, 1913, Anzeige [o. P.].

[317] Nach Dröge, Kurt. 1985. *Sprüche zur Konfirmation. Bilder zur Erstkommunion*, Ausstellungskatalog Detmold, Hg. Freilichtmuseum Detmold, 49, erschien in der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 1916 der Hinweis, dass im Verlag von Richard Keutel in Stuttgart „neue Konfirmationsscheine für die Kriegszeit“ erschienen sind. Die Blätter mit einer Reproduktion der „Einsegnung“ von Arthur Kampf seien von einem zweifarbigen symbolischen Bildwerk des Malers H. [Hans] Volkert aus München umrahmt. Der 1916 erschienene und in drei unterschiedlichen Größen (355 x 262 mm, 392 x 300 mm und 415 x 308 mm) erhältliche Schein zeigt das Bild als mehrfarbigen Offset- oder Rastertondruck, Pieske, 1976, Abb. 13, und Dröge, 1985:51. Darüber hinaus lässt sich eine Kopie des Motivs als farbige Zeichnung auf einer im Jubiläumsjahr der Befreiungskriege 1913 von der Schwabacher Nadel- und Federfabrik Fr. Reingruber produzierten Nadeldose für Schellackplatten nachweisen, Stein, Michael. „Songster.“ <http://www.songster.de/dosen/index2.htm> (10.12.2012).

[318] Das Nachgeben seitens des Schuldirektors sei vom zuständigen Ministerium gerügt worden, weil diese Darstellung „mit Recht in sehr vielen Schulen aushängt“ und „einen historischen Vorgang aus den Befreiungskriegen wahrheitsgetreu und sachlich, frei von jeder Tendenz darstellt.“

Kaiserreichs. Darauf weisen auch die häufig wechselnden Bildtitel und Entstehungsangaben in der Literatur hin.

3.2.3.4 „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“, 1891 (G 1891/II.)

Die Darstellung geht auf eine der beiden Farbskizzen zurück, die Arthur Kampf 1886 zu dem von der Biel-Stiftung ausgeschriebenen Wettbewerb an der Kunstakademie Düsseldorf einreichte.[319] Es handelt sich bei den Entwürfen um das 1887 in Düren realisierte „Gebet nach der Schlacht von Leuthen“ und das Motiv „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“, das Kampf 1891 in ein großformatiges Gemälde umsetzte. (KfA, 3/1887-1888:63)

Bildgegenstand und thematischer Kontext

Das Gemälde (G 1891/II., Öl/Lw., 310 x 415 cm, Abb. 29) bezieht sich auf ein Ereignis aus dem Jahre 1813. Der Norweger Henrik Steffens, seit 1811 Professor für Naturwissenschaften und Naturphilosophie an der Universität Breslau, hielt am 3. Februar 1813, wenige Wochen vor dem Aufruf des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. in einem Hörsaal[320] eine Ansprache und forderte zum Kampf gegen die napoleonischen Truppen auf. Sein Engagement unterstützte die Bildung des Lützowschen Freikorps, das ebenfalls im Februar in Breslau aufgestellt wurde (Herzig, 2008:130).
Steffens berichtete dazu in seiner Autobiografie:

> „Als ich den Vortrag geschlossen hatte, wandte ich mich noch an die wenigen Versammelten und sprach sie folgendermaßen an: »Meine Herren, ich sollte um elf Uhr einen zweiten Vortrag halten, ich werde die Zeit aber benutzen, um über einen Gegenstand mit Ihnen zu sprechen, der wichtiger ist. Der Aufruf Sr. Majestät an die Jugend, sich freiwillig zu bewaffnen, ist erschienen oder wird noch heute an Sie ergehen. Dieser wird Gegenstand meiner Rede sein. Machen Sie meinen Entschluß allenthalben bekannt. Ob die übrigen Vorträge in dieser Stunde versäumt werden, ist gleichgültig. Ich erwarte so viele, als der Raum zu fassen vermag.« Die Bewegung in der Stadt war grenzenlos, alles wogte hin und her, jeder wollte etwas erlauschen, irgend etwas vernehmen, welches der immer stärker heranwachsenden Gärung eine bestimmte Richtung geben konnte; Unbekannte sprachen sich an und standen sich Rede, die vielen Tausende, die aus allen Gegenden nach Breslau strömten, wogten mit den aufgeregten Einwohnern auf den erfüllten Straßen, drängten sich zwischen heranziehenden Truppen, Munitionswagen, Kanonen, Ladungen von Waffen aller Art; ein ausgesprochenes Wort, wenn es irgendeine Beziehung auf die Angelegenheiten des Staates hatte, ward urplötzlich und wie mit gewaltiger, lauter Stimme von allen gehört. Noch waren die zwei dazwischenliegenden Stunden

[319] Siehe Kapitel 3.2.3.1.

[320] Herzig, Arno. 2008. *Schlesien. Das Land und seine Geschichte in Bildern, Texten und Dokumenten*, Hamburg: Ellert & Richter, 130.

kaum zur Hälfte verflossen, als eilig und mit heftiger Aufregung eine große Masse meiner Wohnung zuströmte. Der Hörsaal war gedrängt voll. In den Fenstern standen viele, die Türe konnte nicht geschlossen werden, auf dem Korridor, auf der Treppe, selbst auf der Straße bis in bedeutender Entfernung von meinem Hause wimmelte es von Menschen. Es dauerte lange, ehe ich den Weg zu meinem Katheder fand. […] So trat ich unter die Menge und bestieg mein Katheder. Was ich sprach, ich weiß es nicht, selbst wenn man mich nach dem Schlusse der Rede gefragt hätte, ich würde keine Rechenschaft davon ablegen können. Es war das drückende Gefühl unglücklich verlebter Jahre, welches jetzt Worte fand; es war das warme Gefühl der zusammengepreßten Menge, welches auf meiner Zunge ruhte. Nichts Fremdes verkündete ich. Was ich sagte, war die stille Rede aller, und sie machte eben deswegen wie ein Echo aus der eigenen Seele eines jeden einen tiefen Eindruck. Daß ich, indem ich die Jugend so aufforderte, zugleich meinen Entschluß erklärte, mit ihnen den Kampf zu teilen, versteht sich von selbst.“[321]

Bildinhalt und Bildkomposition

In einem schmucklosen Hörsaal der Breslauer Universität redet Henrik Steffens enthusiastisch zu einer Vielzahl von Zuhörern. Im Bildhintergrund ist rechts ein hohes Fenster mit Blick auf eine benachbarte Bebauung sowie links eine Raumtür zu sehen. Steffens steht auf einem zweistufigen Podest, das vom linken Bildrand beschnitten ist. Seinen grauen Mantel mit bronzefarbenem Futterstoff hat er auf einem Stuhl abgelegt, der sich hinter ihm befindet. Erregt spricht er zu der Menge, lehnt sich nach vorne über das schmale Pult und steht dabei durch die Streckung des Körpers nur auf dem linken Fuß. Sein Gesicht ist vom Betrachter nur im verlorenen Profil zu erkennen, außerdem verdeckt der im Redegestus erhobene Arm die Mund- und Kinnpartie. Vor ihm haben sich im Halbkreis fast ausschließlich Männer unterschiedlichen Alters eingefunden, in zwei Reihen sitzend, alle anderen stehen, teilweise erhöht. Frauen lassen sich lediglich rechts neben dem Bildzentrum und am rechten Bildrand ausmachen. Im Bildmittelgrund ist auch ein Knabe zu erkennen. Es handelt sich, nach Kleidung und Aussehen zu urteilen, um Personen aus allen Volksschichten. Zumeist junge Studenten, aber auch Ältere – vermutlich Universitätslehrer – ein Herr in Frack und Zylinder aus dem gehobenen Bürgertum und daneben, im Vordergrund, ein Arbeiter mit Lederschürze. Von Oettingen erkannte auch junge Beamte, Invaliden und Veteranen (1895:34). Die meisten von ihnen hören Steffens konzentriert zu – erschrocken, neugierig, skeptisch, aber auch begeistert zustimmend. Insbesondere die Personen im Bildhintergrund erwidern mit begeistertem Winken die Geste und die Worte des Norwegers.

[321] Steffens, Heinrich [Henrik]. 1956. *Was ich erlebte*, München: Winkler, 315-317. Steffens meldete sich daraufhin freiwillig zum Militärdienst und nahm als Schreibkraft die Formalien von „mehrere[n] tausend Freiwilligen“ auf, ebd., 325. Wenige Tage nach dem Aufruf, am 13. Februar 1813, schrieb der Schriftsteller August Ferdinand Bernhardi an den Dichter Friedrich de la Motte Fouqué: „Alles meldet sich, alles fährt, man sieht nur Flinten und Degen… Nie habe ich diesen Enthusiasmus für möglich gehalten.“, *Briefe an Friedrich de la Motte Fouqué*. 1848. Hg. Albertine Baronin de la Motte Fouqué, Berlin: W. Adolf & Comp., 29 f.

Kampf wird sich mit der Umsetzung des 1887 vorgelegten Konkurrenzentwurfs um 1890 auseinandergesetzt haben.[322] Er muss allerdings bereits größeren Eindruck hinterlassen haben, denn *Die Kunst für Alle* berichtete von der Absicht, ihn als „Auftrag des Staates" in Öl umsetzen zu lassen (KfA, 3/1887-1888:63), was sich allerdings nicht verifizieren lässt.[323]

Bildkomposition

Die vollendete monumentale Bildfassung steht inhaltlich und kompositorisch in engem Zusammenhang mit Kampfs 1891 vollendeten Szene „Einsegnung von Freiwilligen 1813"[324]. Beide Darstellungen weisen eine identische, jedoch spiegelsymmetrische Bildkonzeption auf[325] und zeigen Ereignisse der Befreiungskriege, die zeitlich eng beieinanderliegen.

Auf beiden Bildern steht ein Einzelner einer großen Personenzahl gegenüber. Bei der „Einsegnung" wendet sich der Redner bedächtig mit liturgischen Formeln zur Gruppe auf der linken Bildhälfte zu und schließt diese optisch nach rechts ab. Die Darstellung ruht in sich selbst. Im Gemälde „Professor Steffens" verhält es sich entgegengesetzt. Der Redner ist ein Agitator, spricht nach rechts, sodass die Dynamik seiner Worte, durch Körperhaltung und Geste zum Ausdruck gebracht, sich über die Zuhörer entfaltet. In beiden Szenen wird der Betrachter, dessen Standpunkt sich jeweils seitlich hinter dem des Redners befindet, durch eine Rückenfigur im Bildvordergrund ins Geschehen eingeführt, dann visuell zur tief in den Hintergrund gestreckten Menschenmenge in der Bildmitte geleitet, um am Bildrand wieder zu einer aufrechtstehenden Person geführt zu werden, die die Szene abschließt.

---

[322] Ob die Komposition des Ölgemäldes aus dem Jahre 1891 mit der Ölskizze von 1887 identisch ist, lässt sich nicht nachweisen.

[323] Der Künstler äußerte sich 1939 in einem Artikel der Zeitschrift *Berliner illustrierte Nachtausgabe* zur Darstellung (29.09.1939): „Zur Hauptfigur meines Bildes […] konnte ich […] keine Vorlage finden. So malte ich denn diesen Vorkämpfer für die deutsche Freiheit ganz aus dem Kopf […]. Als das Bild fertig war, finde ich ein Porträt Steffens, und es stimmte alles ganz genau überein. Die übrigen Figuren sind teils Wahrheit, teils Dichtung. Da steht im Vordergrund ein Prachtkerl, den ich schon einmal in meinem bekannt gewordenen Bild »Walzwerk« gemalt habe und den ich hier nun als bodenständige Volkstype wiedergab. Es war ein Schmied, eine kraftvolle Erscheinung, mit dem ich mich im Walzwerk angefreundet hatte, weil mir seine urwüchsige Art so gefiel. […] Er war für mich der Typ des unbekannten Arbeiters und so lebte er in meinem Unterbewußtsein weiter, bis er dann plötzlich auf dem Freiheitsbild von Prof. Steffens wiedererstand." Da Kampf den Redner im verlorenen Profil wiedergab, wird sich eine physiognomische Ähnlichkeit mit einer Porträtdarstellung kaum feststellen lassen. Ein Gemälde mit Walzwerk-Motiv wurde vom Künstler frühestens um 1898 gemalt (G 1898-1900/II.), so dass der Künstler die Erlebnisse mit seinem Modell möglicherweise zeitlich nicht korrekt einordnete. 1939 lag das Entstehungsdatum des Monumentalgemäldes der Rede Professor Steffens bereits 48 Jahre zurück.

[324] Siehe Kapitel 3.2.3.3.

[325] Dies wird insbesondere an der lithografischen Umsetzung des Einsegnungsmotivs deutlich (Abb. 26).

Ähnlich wie bei der „Einsegnung“ schiebt sich die Menschenmenge wie ein Keil, nun aber vom rechten Bildrand, in den Raum. Der Übergang vom Redner zur Gruppe wird auf beiden Darstellungen durch die fast identisch angewinkelte Beinhaltung der vordersten Person innerhalb der Gruppe geleistet. Bei „Professor Steffens“ tragen der Redner und der betreffende Student sogar die gleichen zweifarbigen Stiefel. Im Gegensatz zur „Einsegnung“ herrscht hier weder andächtige Stille noch verzweifelte Trauer. Aus dem hohen Kirchenraum ist ein nüchterner Hörsaal geworden, der für Friedrich Fuchs als Autor eines biografischen Artikels zu Arthur Kampf zum „Gleichnis für das verarmte Deutschland“[326] wurde.

Die Intensität der Rede Steffens – wie sie auch in seiner Autobiografie erwähnt wird – bringt Kampf dadurch zur Anschauung, dass er den dynamischen, auch die Haltung des gesamten Körpers unterstützenden Redegestus in den Vordergrund stellt.[327] Der Redner spricht, wie schon bei der „Einsegnung“, zum „ganzen Volk“ (Oettingen, 1895:34), das als unüberschaubare Masse seine Worte geradezu aufsaugt. Seine Haltung, eine bildbestimmende Schräge, wird durch die ungewöhnliche Streckung – für von Oettingen hat sie etwas „Gebieterisches“ (ebd., 34) – zum Bildzeichen. Ähnlich wie bei der „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ ist der Bildbetrachter durch die geringe Distanz aktiv am Geschehen beteiligt. Die mediale Funktion des Pfeilers in der „Einsegnung“ übernimmt hier die offene Tür, in der noch weitere hereindrängende Personen zu sehen sind. Statt ins Transzendentale strömen die Worte Henrik Steffens nun nach draußen auf die Straße.

Ausstellungen

Die Darstellung wurde vermutlich erstmals im März 1892 bei der Jahresausstellung der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“ im Düsseldorfer Kunstsalon von Eduard Schulte gezeigt.[328] Von Mai bis Juli des Jahres stellte Kampf sie dann auf der „Akademischen Kunstausstellung“ in Berlin aus.[329] Alfred Rosenberg schrieb in der *Kunstchronik* dazu:

---

[326] Fuchs, Friedrich. 1906. „Arthur Kampf“. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 20, 1905-1906, Bd. 2, 12.

[327] Der Umstand, dass Kampf nach eigenen Angaben für das Gemälde kein Porträt Steffens zur Verfügung stand, mag auch ein Grund dafür gewesen sein, den unteren Teil des Gesichtes durch den erhobenen Arm zu verdecken.

[328] *Katalog der Jahresausstellung der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1892, Schulte'sche Kunstausstellung*. 1892 [Kat. FVDK 1892]. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck), [o. P.], Nr. 41.

[329] *LXIII. Ausstellung der K. Akademie der Künste zu Berlin im Landes-Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof. 15. Mai bis 31. Juli. Illustrirter Katalog*. 1892. 2. Aufl., Berlin: Rud. Schuster, 33, Nr. 580. Boetticher, Friedrich von. 1895. *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, 2. Hälfte, Dresden: Boetticher, 670 (unveränd. Neudruck der 1891-1901 ersch. Erstausgabe, Leipzig: Schmidt & Günther, 1948), gibt als weitere Ausstellungen die Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft vom 1. März bis 1. April 1891 in der Düsseldorfer Kunsthalle, die des Dresdener Kunstvereins im Oktober 1891 sowie die der

„Das weitaus ernsthafteste und verheissungsvollste Geschichtsbild der Ausstellung war des Düsseldorfers *Arthur Kampf* Episode aus der Zeit der Vorbereitung zu den Befreiungskriegen: […] Es ist ein niedriger, enger Raum, worin sich Männer und Jünglinge aller Stände und Gewerbe, dazu auch einige Bräute und Schwestern, aus deren Augen das Feuer der Vaterlandsliebe und Opferfreude leuchtet, versammelt haben, um den Worten des langen hageren Norwegers zu lauschen. Wie er da sich über das Katheder beugt und mit den Armen herumfuchtelt, das ist so dargestellt, dass die Flucht vor jedem theatralischen Pathos beinahe zu einem Einfall in das Gebiet der unfreiwilligen Komik geführt hat. Aber der heilige Ernst, der aus dem Antlitz des Professors gleichsam hervorsprüht und sich seinen Zuhörern mittheilt, drängt jede Aufwallung der humoristischen Ader in dem Beschauer wieder zurück. Kampf hat in seinen künstlerischen Bestrebungen viel Knorriges, Eckiges und Philisterhaftes. Letzteres ist das, wovon er sich am ehesten losmachen sollte. Es ist durchaus noch nicht erwiesen, dass die Wahrheit immer mit Spießbürgern und Proletariern umgehen muss. Sie kann auch eine vornehme Dame sein, die mit Geist, Anmut und Phantasie auf gleichem Fuße verkehrt." (Kunstchronik, N.F. 3/1892:567).

Die Bildkonzeption und die Figurendarstellungen wurden bis zu den nächsten Präsentationen der Darstellung anlässlich der Weltausstellung in St. Louis USA im Jahre 1904[330] – dort allerdings nur als Reproduktion – sowie der Jahrhundert-Ausstellung zur Feier der Freiheitskriege in Breslau 1913 wiederholt kritisiert. Die Kunstchronik bemerkte 1893, „dass Kampf's figurenreiche Kompositionen hin und wieder etwas überladen erscheinen, etwas zu viel des Guten geben, muss man ihm, angesichts der Qualität des Gebotenen, schon nachsehen. Es scheint bei Kampf das Zeichen einer überschüssigen Produktionskraft zu sein. Sein vorjähriges Bild (Professor Steffens' Rede an die Freiwilligen, 1813) litt stark an diesem Übermaß." (Kunstchronik, N.F. 4/1893:424) Von Oettingen hingegen gab noch zu bedenken (1895, 35), dass der Betrachter „dem Künstler weit entgegenkommen" muss, um die Darstellung „im ganzen Umfang zu genießen". Während die „Einsegnung" „nicht sowohl mit dem Verstande als vornehmlich mit dem Herzen aufgenommen wird", könne der Vorgang hier nur rational erfasst werden, da die gesprochenen Worte und ihre Wirkung nicht erfahrbar seien.

„[…] und wer weiss, ob die Reflexion nicht Manchen zu der Vermutung leitet, der fragliche Gegenstand sei trotz der meisterhaften malerischen Behandlung im Grunde doch unmalerisch geblieben, weil seine Wirkung einzig und allein auf diese Behandlung und auf die charakterisierenden Feinheiten gegründet ist, die drastische, absolut ergreifende Klarheit des Vorganges ihm jedoch abgeht." (Oettingen, 1895:35)

Kritische Worte zur mimischen Individualität sowie zur Darstellung von Personen aus unterschiedlichen sozialen Schichten fand auch Friedrich Fuchs:

„Denn es ist wohl alles Einzelne zu bewundern, doch eine Einheit genießt man nicht. Zu viel Klugheit mußte aufgewandt werden, um das Gewollte in möglichstem Zusammenhang zu geben. Dies Äußerste ist ja auch stets erreicht. Die Beflissenheit, jegliche Figur aufs deutlichste in ihrer Gemütsbewegung zu kennzeichnen, mußte aber bei der großen Anzahl agierender Personen zu Fällen mimischer Krampfhaftigkeit führen. Mitunter verstimmt auch das allzu Absichtliche der Kontrastierung. Am stärksten empfindet man das Störende

Galerie Eduard Schulte im März 1892 an. Diese Präsentationen lassen sich jedoch nicht verifizieren. Nicht korrekt ist die vermerkte erste Präsentation auf der Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft sowie die Auftragsvergabe durch die „Verbindung für historische Kunst", *Katalog der Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft vom 1.3.-1.4.1891, Kunsthalle*. 1891, Düsseldorf, 8, sowie Schmidt, 1985:215, Anm. 152.

[330] Siehe Kapitel 4.4.3.

bei der Zuhörerschaft des Professor Steffens auf dem Bilde, das seinen Platz so lange im Treppenhaus der Nationalgalerie hatte. […]; man hat den Eindruck, als fände da ein dumpfes Wettbrüten statt.“ (Fuchs, 1906:12)

Ähnlich argumentiert auch Theodor Volbehr in seinem 1908 veröffentlichten biografischen Artikel über Kampf (Volbehr, 1908a:469) und wünschte sich, dass statt vieler gemalter Gemütsvariationen „das Fühlen aller Hörer zu einer Einheit“ geführt hätte. Hans Rosenhagen fand in seiner Monografie über den Künstler 1922 zunächst beschwichtigende Worte, sah allerdings auch einige kompositorische Schwächen. (Rosenhagen, 1922:32) Da sich lediglich die Wirkung einer Rede, nicht jedoch ihr Inhalt malen lasse, gehöre eben das „Theaterhafte“ zu solchen Bildern. „Ohne ein gewisses Pathos läßt sich für solche Darstellungen eben nichts erreichen.“ Trotz einiger Übertreibungen hätte Kampf aber genau die Stimmung wiederzugeben, die Henrik Steffens mit seiner Rede erreichen wollte. „Und das ist wesentlich. […] hier sagt einer, was alle fühlen und längst in ihrem Herzen bewegt haben“. Rosenhagen vermisste allerdings ein kräftigeres Kolorit, um dem „Aufruhr der Seelen“ einen angemessenen Ausdruck zu geben.

Abbildungen

Die Kunstpresse publizierte vermutlich erstmals einen großformatigen Holzstich des Kartons zum Gemälde (Schorers Familienblatt, 1892:628/629) anlässlich der Berliner Akademieausstellung, begleitet von dem abgedruckten Gedicht „1813“ von Felix Dahn (630). Danach folgte 1895 eine identische Reproduktion in der *Gartenlaube* (1895:672 f., Nr. 40), bis 1899 Oscar Ollendorf seinen biografischen Artikel zu Kampf in der *Kunst für Alle* mit dem Originalgemälde sowie zahlreichen Studien als Reproduktionen im Offsetdruck bebilderte (Ollendorf 1899, Tf. zw. 116/117). Es folgten großformatige Darstellungen in dem von 1900 bis 1938 in drei Auflagen erschienenen Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte“ (Bildersaal, 1900:330 f.) sowie in der Publikation „Deutsche Gedenkhalle“ von 1907[331]. Bis in die 1920er-Jahre lassen sich Illustrationen der Darstellung hauptsächlich in biografischen Artikeln nachweisen.[332] Vermehrt erscheint sie zwar in den Jahren um 1914 sowie ab 1933, wurde aber im Gegensatz zu den anderen großformatigen Historienbildern des Malers aus den 1880er- und

[331] *Deutsche Gedenkhalle. Bilder aus der vaterländischen Geschichte*. [1907]. Hg. Julius von Pflugk-Harttung u. a., Berlin, Leipzig: Vaterländische Verlagsanstalt, 76 f.

[332] So u. a. in Fuchs 1906, 7; Volbehr, 1908a:466, und in *Arthur Kampf*. [1922; zit. als Troll, 1922]. Geleitwort von Alexander Troll, Hg. Freie Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege, Berlin, neue Aufl., Berlin: Dom-Verlag.

1890er-Jahren seltener reproduziert. Neben Kunstpostkarten im Schwarzweißdruck[333] erschien anlässlich der Jahrhundertfeier der Freiheitskriege 1913 in Breslau eine amtliche farbige Postkarte[334] in einer Auflage von 1.000 Stück[335]. Darüber hinaus war die Darstellung um das Jahr 1930 auch als Zigarettensammelbild für das Album „Ruhmesblätter Deutscher Geschichte" verfügbar[336].

Zum Originalgemälde sind keine Repliken oder Kopien bekannt, jedoch einige Studienköpfe als grafische Vorarbeiten. Die meisten davon lediglich als Abbildungen in Publikationen, einige befinden sich in Museums- und Privatbesitz.

Das Gemälde, zu dem sich ebenfalls keine ikonografischen Vorbilder nachweisen lassen,[337] wurde auf der Berliner Akademieausstellung 1892 von der preußischen Kommission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke (sog. Landeskunstkommission) für die Nationalgalerie (KfA, 8/1892-1893, 45)[338] für 12.000 Mark erworben[339]. Es gelangte 1912 in das dortige Treppenhaus und ersetzte das monumentale Schlachtenbild „Albrecht Achill im Städtekrieg" (1848) von Carl Steffeck (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 21.07.1912:[10], Nr. 367). Im Aufgang des Museums waren damit Werke der Berliner Akademiepräsidenten Johann Gottfried Schadow („Prinzessinnengruppe"), Arthur Kampf („Professor Steffens") und Ludwig Manzel („Frauenmarmorkopf") zu sehen. Vermutlich verblieb das Gemälde nach der Jahrhundertausstellung 1913 in Breslau als Ort des historischen Ereignisses und

[333] Nordwestdeutscher Kunstverlag, Goslar (Reihe „Meisterwerke der Kleinkunst. No. 57"), sowie im Verlag Hermann A. Wiechmann, München.

[334] Verlag Th. Lichtenberg, Kunsthandlung, Breslau, Nr. 7.

[335] *Michel. Privatpostkarten-Katalog Deutschland. Deutsches Reich 1873-1945*. 1984. München: Schwaneberger Verlag, 161.

[336] *Ruhmesblätter Deutscher Geschichte. Szenen aus der deutschen Geschichte von Hermann dem Cherusker bis zu den Hottentottenkämpfen in der Wüste Kalahari. Die Abbildungen nach bekannten Gemälden*. [um 1930]. Dresden: Eckstein-Halpaus, 41, Nr. 154. Das Sammelalbum verzeichnete noch vier weitere Reproduktionen nach Gemälden von Arthur Kampf, ebd., 27, 30, 34, 41. Einen Kunstdruck mit Kampfs Motiv brachte auch die Photographische Union in den Maßen 610 x 760 mm heraus.

[337] Hager, 1989:263, erwähnt zwar eine Darstellung von Gustav Graef, zu der sich allerdings keine Abbildung nachweisen lässt.

[338] *Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen in der königlichen National-Galerie zu Berlin*. 1908. Berlin: Mittler, 70.

[339] Schreiben von Arthur Kampf an Geheimrat [Max Jordan, Direktor der Königlichen Nationalgalerie], Düsseldorf, 21.07.1892, SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.

gelangte als Leihgabe an die dortige Universität[340], die es in der Aula präsentierte (Rehbein 1915, 90). Seit 1945 ist das Werk verschollen[341].

3.2.3.5 „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf", 1893 (G 1893/XII.)

Kampf erhielt den Auftrag zum großformatigen Gemälde „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf" (G 1893/XII., Öl/Lw., 203 x 277 cm, Abb. 30) für die Düsseldorfer Galerie nach eigenen Worten vom Düsseldorfer Landschaftsmaler Georg Oeder: „Er war sehr wohlhabend und ein eifriger Kunstsammler. […] Mit einem feinen Geschmack für künstlerische Dinge verband er eine grandseigneurhafte Noblesse. Er war ein wahrer Gentleman-Künstler." (Kampf, 1950:25) Um vor der Fertigstellung des Gemäldes mediale Aufmerksamkeit zu erhalten, wurde wohl schon während des Entstehungsprozesses die Presse informiert. So schrieb *Die Kunst für Alle* bereits im Dezember 1892:

> „Der Historienmaler Arthur Kampf malt im Auftrage eines hiesigen Kunstfreundes ein größeres Bild für unsre städtische Gemäldegalerie, welches Friedrich den Großen darstellt, […]. Das Bild, welches seiner Vollendung entgegengeht, verspricht eines der besten zu werden, das der geniale jugendliche Meister bisher geschaffen hat. Die Figur des »alten Fritz« sowohl, wie die Gestalten der berühmten Generäle des Königs, sind höchst charakteristisch dargestellt und ebenso das Milieu vorzüglich behandelt." (KfA, 8/1892-1893:90)

Bildgegenstand und historischer Kontext

Am 12. August 1759 standen sich bei Kunersdorf, einem Dorf östlich von Frankfurt an der Oder, die Armee Friedrichs des Großen und die Truppen Österreichs und Russlands gegenüber. Die Koalition konnte die Auseinandersetzung, die sich für Preußen zur verheerendsten Schlacht des Siebenjährigen Krieges entwickelte, für sich entscheiden. Dem preußischen König verblieben nach eigenen Angaben von ehemals 48.000 Soldaten nicht mehr als 3.000 Mann. Am Abend des Ereignisses schrieb er an Minister und Jugendfreund Karl Wilhelm Graf Finck von Finckenstein:

[340] Rehbein, Arthur. 1915. „Arthur Kampf". In: *Deutschland. Das illustrierte Blatt für Heim und Reise*, 6. Jg., Nr. 3, 89. Schmid, 1906:62, erwähnt, dass sich das Werk „zeitweise" auch im Breslauer Museum, vermutlich dem Schlesischen Museum der Bildenden Künste, befunden haben soll. Die *Posener Zeitung* (26.04.1911) berichtet von einer Leihgabe an das Kaiser Friedrich-Museum in Posen. Zur Überführung nach Breslau siehe Schreiben des preußischen Kultusministers an den Rektor und Senat der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität (hier: Abschrift für die Kgl. Nationalgalerie) vom 23.01.1914, SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur. Die Überlassung durch die Nationalgalerie bedeutete auch, dass man dem Werk mittlerweile keine herausgehobene Bedeutung mehr beimaß.

[341] Mitteilung Muzeum Narodowe, Wroclaw (PL), 07.11.1995.

> „In diesem Augenblick, da ich dies sage, flieht alles, und ich bin nicht mehr Herr meiner Leute. Man wird in Berlin gut tun, an seine Sicherheit zu denken. Das ist ein grausiger Umschlag. Ich werde ihn nicht überleben. Die Folgen der Schlacht werden schlimmer sein als die Schlacht selbst. Ich habe keine Hilfsquellen mehr, und, um nicht zu lügen, ich glaube alles verloren. Ich werde den Untergang meines Vaterlandes nicht überleben. Adieu für immer! Friedrich."[342]

Vermutlich setzte sich der König nicht mit dem Gedanken an Selbstmord auseinander, sondern reflektierte mit einer solchen Ankündigung einen seit der Antike unter Adeligen geläufigen Ethos.[343] Tatsächlich verdeutlicht der Brief aber die verzweifelte psychische Verfassung, in der sich der Monarch befand. Die Uneinigkeiten der Gegner rettete Preußen jedoch in den kommenden Wochen, sodass die verlorene Schlacht ohne politische Folgen blieb. Friedrich hielt sich in dieser Zeit zur Erholung in Köben, südlich von Glogau an der Oder[344] auf und wurde zwischen dem 27. und 30. Oktober 1759[345] von einem Gichtanfall heimgesucht.

Kugler, vermutlich Kampfs wichtigste Quelle, schrieb dazu in seiner „Geschichte Friedrichs des Großen":

> „Er war in Köben, einem schlesischen Städtchen an der Oder, wo er die Generale seiner Armee nach dem Abmarsch der Russen zu sich rufen ließ. Sie fanden ihn in einem ärmlichen Zimmer liegen, äußerst blaß, um das Haupt ein Tuch gebunden und mit einem Zobelpelze bedeckt. Trotz der heftigsten Schmerzen, die ihn quälten, redete er sie mit Heiterkeit an. »Ich habe Sie, Messieurs (so sprach er), hierher berufen lassen, um Ihnen meine Dispositionen bekanntzumachen und Sie zugleich zu überzeugen, daß die Heftigkeit meiner Krankheit mir nicht gestattet, mich der Armee persönlich zu zeigen. Versichern Sie also meinen braven Soldaten, daß es nicht eine gemachte Krankheit ist; sagen Sie ihnen, daß, ungeachtet ich diese Campagne hindurch viel Unglück gehabt habe, ich doch nicht eher ruhen werde, als bis alles wieder hergestellt ist; daß ich mich auf ihre Bravour verlasse und daß mich nichts als der Tod von meiner Armee trennen soll.« Nun gab er mit bewundernswerter Ruhe alle Anordnungen, die die veränderten Verhältnisse erforderten." (Kugler, 1936:366 f.)

Bildinhalt und Bildkomposition

In einem kleinen schmucklosen Raum, der durch ein Sprossenfenster im Bildhintergrund erhellt wird, haben sich mindestens zwölf Generäle der preußischen Armee eingefunden. Sie stehen in einem Halbkreis um Friedrich II., der sich von einem großen Kissen aufgerichtet hat, um ihnen Anweisungen zu geben. Der König trägt ein weißes, gerüschtes Nachtgewand, einen Kopfver-

[342] Zit. nach *Friedrich der Grosse*. 1986 [Kat. Friedrich 1986]. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin: Nicolai, 206 f.

[343] Siehe auch Kühnel, Florian. 2013. *Kranke Ehre? Adlige Selbsttötung im Übergang zur Moderne*, München: Oldenbourg.

[344] Birkenbihl, Wolf. 2012. *Friedrich der Große – Porträt eines Monarchen der Aufklärung*, München: Grin, 78.

[345] Universitätsbibliothek Trier. „Œuvres de Frédéric le Grand – Werke Friedrichs des Großen. Hans Droysen: Tageskalender des Kronprinzen Friedrich vom 26. Februar 1732 bis 31. Mai 1740 und Tageskalender Friedrichs des Großen vom 1. Juni 1740 bis 31. März 1763. 7., 14., 21., 28. Oktober 1759." <http://friedrich.uni-trier.de/de/tageskalender/2/150_150/text/> (09.07.2020).

band und ist mit einem pelzbesetzten Mantel zugedeckt. Neben dem mit einem hellen, blau gemusterten Blumenstoff bespannten Himmelbett steht ein roter Sprossenstuhl mit Bastbezug auf dem sich mehrere Bücher, ein halb volles Wasserglas sowie auseinandergefaltete Schriftstücke befinden. Einige davon sind heruntergefallen und liegen auf dem Boden. An der Wand darüber hängt ein kleines Weihwasserbecken, vermutlich mit Heiligenbild. Die den Raum füllende Gruppe von Soldaten hört konzentriert den Anordnungen Friedrichs II. zu. Die meisten Generäle blicken dabei zum Kranken, andere haben zum besseren Verständnis die Augen geschlossen oder mit der Hand ein Ohr in Richtung des Sprechenden gedreht.

Auch diese, eng gefasste Darstellung wird von Kampf mithilfe des Goldenen Schnitts komponiert. Auf der Höhe des roten Stuhls teilt er die Szene in einen schmalen Bereich, in dem Friedrich II. mit einer Redegeste und kommunikativer Kopfhaltung in den größeren Bildbereich hinüberleitet. Dort stehen schweigend seine Offiziere im Halbkreis, der frontal bei einer bildzentralen Rückenfigur im grauen Mantel seinen Anfang nimmt. Die Figur riegelt die Szene zum Bildvordergrund ab und verdeutlicht dem Betrachter, dass die Worte nicht für ihn bestimmt sind.

Die Darstellung ist aber nicht nur durch den Kontrast zwischen lebendiger Rede der agilen Hauptperson und kontemplativer Verinnerlichung der Zuhörer charakterisiert. Auch malerisch gelingt es Kampf geschickt, differenzierte Gestaltungsmomente zur Steigerung der Bildwirkung umzusetzen. Während Friedrich der Große als gebrechlicher inhaltlicher Mittelpunkt und Ausgangspunkt der Bildaktion lediglich durch seinen Redegestus sowie die Farben schwarz und weiß charakterisiert ist, werden die Offiziere als kompakte, geschlossene Gruppe jeweils durch Farben, Gesten und Bilddetails differenziert und individualisiert wiedergegeben. Farblich sind es neben dem blauen Grundton die punktuell verwendeten Gold-, Silber- und Rottöne der Uniformteile, Harnische, Knöpfe, Sporen, Degenspitzen und Huttroddeln, die aus der homogenen Menge facettenreich auf den Betrachter wirken. Darüber hinaus lockern Gesten wie der am Rücken gehaltene Offiziersstock, eine umgebogene Ohrmuschel oder die geschlossenen Augen der Generäle am rechten Bildrand das komprimierte Beieinander auf. Ebenso machen auch Bilddetails wie der offene Gehschlitz am Mantel der Rückenfigur, das Nebeneinander von Stiefeln, Offiziersstöcken, die an der linken Hüfte sichtbaren Quasten einer Schärpe, ein Brustkürass oder die Vielzahl der weißen Handschuhe, die im Gegensatz zu Friedrich unbedeckten Hände stehen, die Bildwirkung aus.

Kampf präsentierte die Darstellung, die auch als „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle bei Köben“ bezeichnet wurde, erstmals zu Beginn des Jahres 1893 bei der Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ in den Räumen des Düsseldorfer Kunstsalons von Eduard Schulte. Für den Kritiker im März-Heft der *Kunst für Alle* zeigte dieser künstlerische „Mittelpunkt“ einen „meisterhaft“ wiedergegebenen König und „vortrefflich“ charakterisierte Generäle, „jeder durchaus individuell“. (KfA, 8/1892-1893:187) Das Bild würde „eine hervorragende Zierde unserer städtischen Gemäldegalerie sein.“ (ebd.) In Berlin sah man das Werk kritischer. Die *Kunst für Alle* monierte anlässlich der Ausstellung in Schultes Berliner Kunstsalon die übergroße Bedeutung, die Kampf dem „gelben“ Mantel des vordersten Generals zubillige, und sah in der vorjährigen „Rede des Professor Steffens“ die reifere Leistung. (KfA, 8/1892-1893:220)

Im Mai war die Darstellung erneut in Düsseldorf zu sehen. Die Düsseldorfer Galerie zeigte ihre Neuerwerbung in der örtlichen Kunsthalle zusammen mit einer Tafel, auf der die Worte zu lesen waren, die Friedrich der Große zu seinen Soldaten gesprochen hatte. (Kunstchronik, N.F. 4/1893:424) Der Kritiker der *Kunstchronik* beschrieb das Gemälde sehr ausführlich und lobte insbesondere Kampfs Fleiß. „Kampf ist einer von den jüngeren Künstlern, die nur eins kennen: das von Ehrgeiz und Liebe zur Kunst getriebene rastlose Schaffen!“ Seine Darstellung sei nun nicht mehr so „überladen“, wie die vorjährige „Rede des Professor Steffens“, zeige eine insgesamt reifere Leistung und habe den seelischen Vorgang „mit genialem Empfinden zum Ausdruck gebracht […].“ (ebd.)

Anfang Juli bis Ende Oktober 1893 wurde das Gemälde auf der „Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königlichen Glaspalast“ in München präsentiert.[346] Friedrich Pecht wünschte in seiner Ausstellungsbesprechung in der *Kunst für Alle* der auf einer Doppelseite abgebildeten Darstellung ein „ewiges“ Fortleben. (KfA, 9/1893-1894:34)

Neben der permanenten Präsentation in Düsseldorf[347] wurde das Gemälde in Sonderausstellungen gezeigt, so 1912 in der von Kampf persönlich kuratierten Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst“ an der Berliner Akademie der Künste[348] oder zur Sonderausstellung anlässlich seines 70. Geburtstages bei der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der

[346] *Katalog der Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im kgl. Glaspalast 1893, 1.7. - Ende Oktober 1893*. 1893 [Kat. München Glaspalast 1893]. München: Franz Hanfstaengl, 41, Nr. 752.

[347] Kataloge *Verzeichnis der Ausstellung von Werken Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle Düsseldorf*, 1894-1900.

[348] *Friedrich der Große in der Kunst. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Januar-März 1912*. 1912 [Kat. Friedrich 1912]. 3. Aufl., Berlin: Bruckmann, 32, Nr. 101.

Künste 1934 (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:6, Nr. 5). Erneut 1939 zu Ehren seines 75. Geburtstages auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ gezeigt (Kat. München GDK, 1939:48, Nr. 530), war das Gemälde letztmalig bis zum Ende des II. Weltkrieges zusammen mit weiteren Werken des Malers als deutscher Beitrag auf der Biennale 1942 in Venedig zu sehen. (Becker/Lagler, 1995:228)

Nach 1945 verblieb die Darstellung fast ausschließlich im Museumsmagazin.[349] Lediglich 1981 war sie zusammen mit vier weiteren friderizianischen Motiven Kampfs Bestandteil der großen Preußen-Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau[350] sowie 1999 bei der Ausstellung „Angesichts der Ereignisse“ im Düsseldorfer Kunstmuseum (Kat. Angesichts der Ereignisse, 1999:75).

Außerhalb der Ausstellungsrezensionen bemerkte insbesondere Wolfgang von Oettingen die Bedeutung, die Kampf in dieser Darstellung dem Redner beimesse. Während der Künstler bei der „Einsegnung“ und der „Rede Professor Steffens“ den Schwerpunkt der Szenen weniger auf die Redner gelegt habe, käme hier die „Herrschaft des Geistes“ über den Körper „sehr schön zu Geltung“. (Oettingen, 1895:36) Ollendorff lobte 1899 die kompositorische Geschlossenheit und inhaltliche Akzentuierung durch die Farbwahl (Ollendorff, 1899:116), Schmid hingegen 1906 Kampfs Realismus. Er gebe nicht „Regimentsgeschichte à la Röchling oder militärische Anekdote à la Sell und Genossen. Er schreibt Zeitgeschichte, Beiträge zur Psychologie der Menschen und Völker.“ (Schmid, 1906:51) Für Hans Rosenhagen handelte es sich um das „vielleicht bedeutendste Historienbild Kampfs“ (1922:36), das „an eindringlicher Kraft des Ausdrucks, an Geschlossenheit und schöner malerischer Haltung ganz Menzels würdig ist.“ (ebd., 37) „Und nach der malerischen Seite, als Harmonie von Weiß, Blau und Grau gedacht und ausgeführt, gehört dieses Bild zu den besten, die zu Ende des Jahrhunderts entstanden sind.“ (ebd., 38)

Abgesehen von einer Erwähnung im Jahre 1940, als die Szene Verwendung in der nationalsozialistischen Kriegspropaganda fand, setzte sich erst wieder 1989 Werner Hager intensiver mit dem Motiv auseinander. So könne es sich zugetragen haben, aber „[…] kommt es darauf an? Und meldet nicht der Bericht, der König habe »mit Heiterkeit« gesprochen, gebietend also durch Gelassenheit und nicht wie hier durch Überredung? Der Ton ist verfehlt, zu dicht streift

[349] Das Aachener Suermondt-Museum ehrte den kurz nach der Eröffnung verstorbenen Maler von Februar bis März 1950 mit einer großen Retrospektive. Möglicherweise war die Darstellung dort unter dem Titel „Friedrich der Große bei seinen Generälen“ ausgestellt, *Ausstellung Arthur Kampf anlässlich seines 85. Geburtstages. Museumsverein Aachen, Februar/März 1950.* 1950. Aachen: Suermondt-Museum, [o. P.].

[350] *Preußen. Versuch einer Bilanz*. 1981 [Kat. Preußen 1981]. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Gottfried Korff, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 489 f., Nr. 23/67.

das Erhabene ans Lächerliche, streng genommen kommt eine Düsseldorfer Charakterkomödie heraus.“ (Hager, 1989:269)

Abbildungen

Die Darstellung zählt medial zu den prominentesten des Künstlers und wurde bis 1945 mindestens zwanzigmal, danach mindestens siebenmal publiziert. Die *Kunst für Alle* zeigte bereits 1893 zur Ausstellungsrezension von Friedrich Pecht einen doppelseitigen Holzschnitt (KfA, 8/1892-1893, Tf. zw. 346/347). Das Gemälde war in biografischen Artikeln zu Kampf (Fuchs, 1906, Abb. 6; Volbehr, 1908a:467; Rosenhagen, 1914:51; Troll, 1914, Abb. 15) und in Publikationen anlässlich des 200. Geburtstages Friedrichs des Großen zu sehen[351]. Im „3. Reich“ wurde es u. a. im Katalog zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ (Kat. München GDK, 1939, Abb. 16) und der vom Düsseldorfer Gauleiter Friedrich Karl Florian herausgegebenen „Düsseldorfer Kunstmappe“[352] abgebildet (Düsseldorfer Kunstmappe 1940, Abb. 2).

Kopien und Kunstreproduktionen

Auch diese Darstellung Kampfs wurde durch Kunstreproduktionen publiziert und verbreitet. Neben den von Sauerhering 1896 erwähnten Drucken im Royal- und Imperialformat,[353] bot die Photographische Union München eine Reproduktion als Bilderschmuck zur Ausgestaltung von Schulräumen an[354]. Diese wurde vermutlich zwei Jahre später in der Hamburger Kunsthalle bei einer Ausstellung künstlerischen Bilderschmucks für Schulen präsentiert (KfA, 13/1897-1898:157)[355]. Um 1900 publizierte der Münchener Bruckmann Verlag eine Heliogravüre des Motivs als Bestandteil des Mappenwerks „Aus der Düsseldorfer Gallerie. Neun Heliogravuren

[351] *Friedrich der Große in der Kunst*. 1912 [Prachtausgabe; Kat. Friedrich 1912a]. Mit einem Vorwort über die Werke der älteren Kunst von P. Seidel und einem Vorwort über die Werke der neueren Kunst von A. Amersdorffer. Hg. Akademie der Künste, Berlin, Berlin: Photographische Gesellschaft, Tf. 81; Kat. Friedrich, 1912, Abb. 28, sowie Zepelin, Constantin von u. Louis von Scharfenort. 1912. *Friedrich der Große. Dem deutschen Volke geschildert, bei der 200jähr. Wiederkehr des Tages seiner Geburt*, Berlin: C. A. Weller, 428.

[352] *Düsseldorfer Kunstmappe 1940*. 1940. Hg. Friedrich Karl Florian, Düsseldorf: Völkischer Verlag GmbH, Abb. 2.

[353] Sauerhering, Friedrich. 1896. *Vademecum für Kunstfreunde. Ein systematisch geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Schöpfungen der Historienmalerei aller Zeiten*, Teil 1, Stuttgart: Paul Neff, 46.

[354] In den Maßen 850 x 660 mm zum Preis von 12 Mark, Spanier, M. 1900. *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen*, 2., erw. Aufl., Hamburg: Commeter, 54, Nr. 46.

[355] Ausgerichtet wurde die Veranstaltung von der „Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung“, die sich auf Anregung des Leiters der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, gegründet hatte, KfA, 13/1897-1898:157.

nach den Originalgemälden".[356] Diese war ebenso wie 1914 eine Heliogravüre des Gemäldes vom „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" in Auftrag gegeben worden.[357] Carl Ernst Forberg, Kampfs Lehrer der Radierklasse an der Düsseldorfer Akademie, fertigte eine großformatige Radierung in den Maßen 485 x 375 mm an.[358]

1901 soll der Düsseldorfer Gebhardt-Schüler Gustav Opfer Detailkopien angefertigt haben (Markowitz, 1969:169), 1933 schuf der Düsseldorfer Maler Toppel eine Kopie der Gesamtdarstellung.[359]

Vorstudien

Kampf setzte sich in Figuren- und Detailstudien intensiv mit den Bildnissen der Dargestellten auseinander. Fast ausschließlich bei Oettingen (1895:23 ff.) und Ollendorff (1899:116 ff.) abgebildet, zeigen sie jedoch – wie in der Regel bei Kampf – kaum formale Abweichungen vom späteren Aussehen in der vollendeten Gesamtdarstellung. In Privatbesitz befinden sich noch Handstudien zur Geste Friedrichs des Großen.

Für die Darstellung lassen sich kaum formale Vorbilder heranziehen. Lediglich Menzels Zeichnung in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" (1936:355) kann nachgewiesen werden.[360]

3.2.3.6 „Volksopfer im Jahre 1813", 1894 (G 1894/II.)

Neben der Skizze zu „Mit Mann und Ross und Wagen"[361] reichte Kampf 1894 anlässlich der Hauptversammlung der „Verbindung für historische Kunst" in Dresden eine weitere Studie unter dem Titel „Volksopfer im Jahre 1813" ein. Die Größe der vollendeten Darstellung sollte

[356] *Aus der Düsseldorfer Gallerie. Neun Heliogravuren nach den Originalgemälden, ausgeführt im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen*. [um 1900]. München: F. Bruckmann A.-G.

[357] *5 x 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen. 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1979*. 1979 [Kat. 5 x 30 1979]. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Städtische Kunsthalle, [o. P.].

[358] Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nr. KA (FP) 16522D.

[359] Bildmappe zum Gemälde „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf", Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

[360] 1892 soll auch Wassili Wereschtschagin seinen Gemäldezyklus zum russischen Feldzug Napoleons begonnen haben. Die Darstellung „In Goroduaja – vorwärts oder zurück?" zeigt bei identischem Kompositionsschema französische Generäle, die dem über Kartenmaterial gebeugtem Napoleon respektvoll gegenüberstehen, Zabel, Eugen. 1900. *Wereschtschagin*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 61.

[361] Siehe Kapitel 3.2.3.7.

nach Vorgabe des Künstlers 197 x 270 cm betragen, der Preis 10.000 Mark.[362] Die Versammlung billigte den Entwurf und bestellte beim Künstler das Motiv in den reduzierten Maßen von 150 x 200 cm sowie zu einem Preis von 9.000 Mark (G 1894/II., Öl/Lw., 160 x 209 cm, Abb. 31).[363]

Bildgegenstand und sein historischer Kontext

Für eine erfolgreiche Kriegsführung gegen die Truppen Napoleons bedurfte es einer massiven öffentlichen Mobilisierung Preußens, um das Heer zu vergrößern und materielle Mittel zur Führung des Krieges zusammenzutragen. Mithilfe von Pressekampagnen sowie der zeitgenössischen Medien (Wilke, 2008a:37) appellierte der Staat an die Opferbereitschaft der Bevölkerung. So erschien am 24. März 1813 im *Königlich Ostpreußischen Amtsblatt* ein „Aufruf an unsere Mitbürger“ der in Berlin versammelten preußischen Nationalrepräsentation vom 13. Februar:

> „Das Vaterland ist in Gefahr! – Es braucht zu seiner Vertheidigung eine schnelle Verstärkung des Heeres ohne Kostenaufwand für die Staats-Kassen. […] Diejenigen aber, welche körperliche Schwäche oder Dienstverhältnisse zurückhalten, werden trauern, Gefahr und Ehre nicht theilen können. Doch auch diesen giebt der Aufruf Raum für die Vaterlandsliebe. Sie können mit den Kämpfenden gleiches Verdienst erwerben, wenn sie in gleichem Geiste handeln und von dem, was sie besitzen, dasjenige dem Vaterlande darbringen, was dasselbe für seinen Zweck gebrauchen kann und jetzt zur Ausrüstung der ärmeren Freiwilligen beitragen, um diese dadurch in den Stand zu setzen, ihre hohe Bestimmungen früher und besser zu erfüllen. Auf diese Weise kann jeder Staatsbürger die heilige Bahn des Mitwirkens zur Rettung des Vaterlandes betreten. Der kleine Beitrag des Armen und der große des Reichen, in gleichem Geiste dargebracht, werden an den Segnungen der Nachwelt gleichen Antheil haben.“ (zit. nach Wilke 2008:39 f.)

In einer bis dahin einzigartigen Weise erbrachte die Bevölkerung in den folgenden Wochen und Monaten materielle Spenden. Dabei gelang es – auch durch direkte Aufrufe einzelner Militärbefehlshaber –, Preußen in seiner gesamten sozialen Breite zu mobilisieren. Alle Gesellschaftsschichten, vom Bankier bis zum Tagelöhner, fühlten sich verpflichtet, und spendeten neben Geld auch Wertgegenstände wie Schmuck, Gedenkmünzen, Preziosen, Essbesteck etc. Selbst Kinder brachten, was sie entbehren konnten.[364] Zu den prominentesten Aktionen der Zeit zählte die private Initiative von Rudolf Werkmeister. Der Inhaber einer Leihbibliothek offerierte per Zeitungsanzeige den Tausch von Gold- gegen Eisenringe, die die Inschrift „Gold gab ich für

[362] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Anlage 4.

[363] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 47, 4 f.

[364] Henrik Steffens berichtet dazu in seiner Autobiografie: „Es ist bekannt, wie der Wetteifer, sich durch reichliche Gaben auszuzeichnen, in diesen Augenblicken der Begeisterung keine Grenzen kannte. Der Geizige griff seine ängstlich zusammengehäuften Schätze an, wer aber Summen zu bieten hatte, verkaufte Edelsteine, Gold- und Silbergeräte, […].“, Steffens, 1956:327.

Eisen 1813“[365] trugen und konnte von März bis Mai 1813 annähernd 1.000 Ringe wechseln. (Wilke, 2008:40 ff.)

Bildinhalt und die Bildkomposition

Kampf wird die Darstellung vermutlich bis 1895 vollendet haben, da sie bereits 1896 von Sauerhering erwähnt wird (1896:68, Teil 1). Es handelt sich dabei um sein drittes großformatiges Historienbild, das die Zeit der Befreiungskriege thematisiert.

Dargestellt ist ein großer Raum, in dem sich mehr als 20 Menschen eingefunden haben. Sie bringen private Wertsachen, die sie bei einer offiziellen Abgabestelle für Metallgegenstände auf der rechten Bildseite spenden möchten. Hier nehmen drei Männer die Gegenstände entgegen und registrieren sie in Listen. Auch in dieser Szene haben sich wieder Personen aus vielen Gesellschaftsschichten eingefunden. Von links nach rechts versammeln sich ein Herr aus dem gehobenen Bürgertum – charakterisiert durch den Zylinder als Kopfbedeckung – sowie eine junge Frau in langem Kleid, mit Kopftuch und abgeschnittenen langen blonden Haaren im Arm. Neben ihr trägt ein Handwerker mehrere Gewehre, die er mit Stricken zu einem Bündel gebunden hat. Ein preußischer Offizier mit Zweispitz begibt sich bereits wieder zur Tür, ein weiterer legt einer jungen Frau, die wehmütig auf ihren Ehering schaut, den sie im nächsten Moment vom Finger ziehen wird, seine Hand auf die Schulter. Vor dem Ehepaar trägt ein Junge einen schweren Flechtkorb, dessen Inhalt nicht sichtbar ist. Er steht hinter einem Mann mit Zylinder, der in seinem rechten Arm eine silberne Kanne sowie zwei Metallkerzenleuchter in der Hand hält. In seiner linken Hand befindet sich ein goldener Gegenstand. Links neben ihm überreicht ein Gutsbesitzer (Hager, 1986:263) seine Gaben. Bekleidet mit Filzhut, Woll- und Staubmantel hat er soeben einen goldenen Schmuckgegenstand auf die weiße Tischdecke abgelegt. Seine linke Hand ruht auf weiteren Spenden, die in ein Stofftuch eingeschlagen sind. Hinter ihm steht eine junge Frau in abgetragener Kleidung mit einem Kind auf dem Arm,[366] die eine Münze beitragen möchte. Es folgt ein junger Mann, der seine Taschenuhr abgibt, sowie ein Soldat, der Geldstücke in einer Reihe vor sich abgezählt hat. Den Abschluss der Spender bildet ein junger Mann am hinteren Ende des Tisches. Auch er holt einen Gegenstand hervor, der sich allerdings nicht identifizieren lässt. Hinter dem Tisch sind drei Männer damit beschäftigt, die Wertgegenstände entgegenzunehmen und zu registrieren. Sie legen sie auf den Tisch im Bildvordergrund

[365] Auch das „Volksopfer“ von Arthur Kampf wurde im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte unter dem Titel „Gold gab ich für Eisen“ zitiert. Ringe waren Dingsymbole der persönlichen Verbundenheit und Liebe. Beim Tausch übertrug der Spender die Liebe mit all ihren Gefühlswerten aus der privaten Sphäre auf den Staat und die Gemeinschaft.

[366] Das Kind ist auf der Vorstudie (G 1894/II.-5) dargestellt, hier ist es nur angedeutet.

ab, der ebenfalls mit einer weißen Tischdecke bedeckt ist. Hier befinden sich bereits Metallgefäße und gespendete Goldmünzen. Eine eigene kleine Gruppe bilden vier Kinder im Alter von etwa vier und sechs Jahren in der vorderen Bildmitte. Sie beschäftigen sich mit ihren Wertgegenständen, die gespendet werden sollen. Der am Tisch sitzende Mann wendet sich aufmerksam einem Kind zu, das ihm einen Becher, vermutlich seinen Taufbecher, anreicht.

Bildkomposition

Auch in dieser Darstellung nutzte Kampf die sich bereits bewährte Ausrichtung einer großen Personengruppe auf einen ihr gegenüberliegenden Bezugspunkt. Wie in der „Einsegnung“ wird die Menge sowohl horizontal als auch keilförmig gebunden und nach rechts in den Raum geführt. Zur kompositorischen Auflockerung ließ der Künstler aber auch Lücken im Nebeneinander der Menschen und staffelte das Figurenpersonal in die Tiefe. Auf dem vertikalen Goldenen Schnitt der rechten Bildhälfte blickt der Betrachter zwischen dem Handwerker und der Kindergruppe hindurch auf das Ehepaar im Bildhintergrund.

Mithilfe der beiden Tische trennt der Künstler Spender und Registratoren sowohl formal als auch koloristisch. Das Weiß der Tischdecken bildet nicht nur einen starken Kontrast zu den erdigen Farbtönen des übrigen Bildes. Es akzentuiert stilllebenhaft auch die Münzen und Metallgegenstände auf den Tischen und lässt sie kostbar und hochwertig erscheinen. Gleichzeitig verweisen die defekten Tuchkanten aber auf die Not der Zeit.

Der Standpunkt des Betrachters befindet sich im Gegensatz zu den großformatigen Gemälden aus den Jahren 1891 und 1892 näher am Bildgegenstand, wodurch eine einführende bzw. abschließende Rückenfigur am Bildrand überflüssig wurde.

Die Physiognomien der Spender sind zwar differenziert und individuell angelegt, bleiben jedoch verhalten. Die Menschen akzeptieren die Aufforderung des Staates und geben selbstverständlich und stolz ihre Wertsachen ab. Zwar schaut noch die junge Soldatengattin traurig auf den Ehering, aber die tröstende Geste ihres Ehemannes verdeutlicht die Notwendigkeit im nationalen Interesse. Im Gegensatz zur aufrechten Haltung der Bürger steht die wie zum Dank gebeugte Haltung der Spendenannehmer.

Auch in dieser Darstellung findet sich die ganze Bevölkerung, Männer und Frauen, zur gemeinsamen Handlung ein. Jede Gesellschaftsschicht ist beteiligt, sogar Kinder, dekorativ ins Bildzentrum gesetzt, geben ihre wenigen gesparten Münzen und Taufbecher ab. Diese Genreszene, die den volkstümlichen Charakter des Gemäldes verdeutlicht und Kampfs malerische Qualität in der Darstellung von Kinderfiguren zeigt, erweiterte der Künstler auch um das Bild-

motiv der Anekdote. Die Frau am linken Bildrand erinnert an Ferdinande von Schmettau, die ihr abgeschnittenes Haar spendete.[367]

Rezeption der Darstellung

Die Darstellung wurde vermutlich erstmals 1898 anlässlich der Ausstellung des „Kunstvereins Hannover“ präsentiert. (KfA, 13/1897-1898:222) Dies ist insofern ungewöhnlich, als Friedrich Sauerhering das Werk bereits 1896 in seinem „Vademecum“ (Sauerhering, 1896:68, Teil 1) erwähnt. Die *Kunst für Alle* bemerkte zur Präsentation:

> „In Situation und Stil völlig dem bürgerlichen Leben angehörig, ohne Konzentration auf eine große Persönlichkeit, erscheint dagegen Arthur Kampfs »Volksopfer 1813«. Hier trifft die historische Bedeutung des Moments, die Darbringung der Habseligkeiten, die ein jeder für sein Bestes hält, und deren Registrierung mit dem an sich einfachen Vorgang zusammen, dem gewiß nichts großartig Monumentales verliehen werden konnte, der aber in allen Gestalten Echtheit, warmes Leben durchaus malerisch zeigt.“ (KfA, 13/1897-1898:222)

Im März/April 1901 erfolgten Präsentationen bei der Ausstellung des Kunstvereins in Königsberg[368] und zu Beginn des Jahres 1902 im „Hamburger Kunstverein“[369]. Im selben Jahr wurde die Darstellung im Zuge einer Verlosung der „Verbindung für historische Kunst“ der Stadt Leipzig zugesprochen (KfA, 17/1901-1902:504), die es wiederum dem städtischen Museum der bildenden Künste übereignete.[370] 1934 erfolgte die Präsentation anlässlich der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste in Berlin (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5, Nr. 3). Zu Kampfs 75. Geburtstag hing das Gemälde bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 im Haus der Deutschen Kunst (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 531), 1940 zeigte es der „Leipziger Kunstverein“ und das Leipziger Museum der bildenden Künste bei einer Gemeinschaftsausstellung (Leipziger Tageszeitung, 15.09.1940, Nr. 257). 1942 errang es

[367] Ferdinande von Schmettau opferte 1813 mangels wertvollerer Dinge ihr langes Haar und erhielt dafür von einem Breslauer Friseur zwei Taler, die sie der Staatskasse übergab. Kommissionsrat Heun, dem dies durch Zufall bekannt wurde, ließ daraufhin aus dem Haar Uhr-, Arm- und Halsbänder anfertigen und erzielte mit deren Verkauf einen Erlös von 196 Talern. Schmettaus Tat wurde daraufhin Ansporn für viele andere Menschen, sodass die Spendenfreudigkeit allgemein zunahm, *Allgemeine deutsche Biographie*. 1970. Hg. Historische Kommission der Kgl. Akademie der Wissenschaften, Berlin, Berlin: Duncker & Humblot, 640 (Nachdruck Leipzig: Duncker & Humblot, 1890).

[368] *Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins (20. Jahrhundert) mit Künstlerregister, sowie die Geschichte der anderen ost- und westpreussischen Kunstvereine*. 1993 [Meyer-Bremen 1993]. Bearb. u. Hg. Rudolf Meyer-Bremen, Köln u. a.: Böhlau, 57.

[369] *Die Rheinlande. Vierteljahrsschrift des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein*. 1902-1903. 3. Jg., März, 40, 43.

[370] *Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde*. 1995. Bearb. Dietulf Sander, Hg. Herwig Guratzsch, Stuttgart: Hatje, 93. Nach Hager, 1986:373 Anm. 563, erwarb das Kunstmuseum in Karlsruhe das Gemälde bereits 1898 von der „Verbindung für historische Kunst“. Dies ließ sich nicht bestätigen.

als deutscher Beitrag auf der Biennale in Venedig den Preis „Premio del Capo del Governo“. (Becker/Lagler, 1995:228)

Nachdem die Darstellung über 20 Jahre vermutlich nicht mehr öffentlich zu sehen war, wurde sie ab 1963 in einem Ausstellungspavillon neben dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal präsentiert.[371] Das Leipziger Museum der bildenden Künste zeigte sie 1987 in der Ausstellung „150 Jahre Museum der bildenden Künste 1837-1987“[372] und zur Ausstellung „1813. Die Zeit der Befreiungskriege und die Leipziger Völkerschlacht in Malerei, Graphik, Plastik“ im Jahre 1988[373].

Die weitere, ausstellungsunabhängige Bildrezeption betonte eine „diskrete Charakteristik“, eine „wahrhafte Innigkeit der beobachteten Züge“ und „delikate stilllebenhafte Details“. (Fuchs, 1906:13) Auch Rosenhagen (Rosenhagen, 1914:56) äußerte sich in diesem Sinne, lobte die fehlende „überflüssige Begeisterung“ im Gebhardtschen Stil, wie der Kritiker sie noch beim „Professor Steffens“ ausgemacht hatte (Rosenhagen, 1922:33).

Diese allgemeine positive Einschätzung des „Volksopfers“ hat sich bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Werner Hager bemerkte 1986: „Mit diesem […] Werk scheint erreicht, was der deskriptive Naturalismus der Geschichte zu geben vermag; die Erzählung ist nicht nur abzulesen, sondern hat als Ganzes ihre Form, und so dringt ihre Naturtreue zur Wahrhaftigkeit durch […].“ (Hager, 1986:263)

Abbildungen

Die erste Abbildung der Darstellung ist im biografischen Artikel zu Arthur Kampf in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* von Oscar Ollendorff (1899, Tf. zw. 120/121) nachweisbar. Es folgten bis 1913 mindestens acht Reproduktionen in Publikationen, darunter Abbildungen in monografischen Zeitschriftenartikeln (Fuchs, 1906:8; Volbehr, 1908a:465) sowie in Werken zur Geschichte Preußens[374] und zur Kunst im Deutschen Kaiserreich[375]. Große Popularität erlangte

[371] Flacke, Monika. 1995. „Willi Sitte. Der Untergang der Napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813“. In: *Auftragskunst der DDR, 1949-1990*, Hg. Monika Flacke, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 95, sowie Hartmann, Hans u. Ortrun. 1973. *Völkerschlachtdenkmal Leipzig*, 2. Aufl., Leipzig: Brockhaus, 52.

[372] *150 Jahre Museum der bildenden Künste 1837-1987.* 1987. Ausstellungskatalog Leipzig, Hg. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig, 125, Nr. 53.

[373] *1813. Die Zeit der Befreiungskriege und die Leipziger Völkerschlacht in Malerei, Graphik, Plastik.* 1988. Ausstellungskatalog Leipzig, Hg. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig, 128, Nr. 53.

[374] Neubauer, Friedrich. 1908. *Preußens Fall und Erhebung 1806-1815*, Berlin: E. S. Mittler und Sohn, Abb. 353.

[375] *Deutsche Kunst in Wort und Farbe*. 1911. Hg. Richard Graul, Leipzig: E. A. Seemann, Abb. 81.

das Motiv im Jahre 1913, als das entscheidende Jahr der Befreiungskriege zum einhundertsten Male gefeiert wurde und das „Volksopfer“ in mindestens sechs Geschichtspublikationen erschien. Bis zum Tode des Künstlers sollten noch mindestens 14 weitere Reproduktionen erfolgen, die sich u. a. auf populärwissenschaftliche Werke zur deutschen Geschichte (Ruhmesblätter, 1930:41, Nr. 155), zur deutschen Kunst (Vom deutschen Herzen, 1917:86), zum Œuvre Kampfs (Troll, 1914:25) sowie pädagogische Fachblätter[376] bezogen. Das „Volksopfer“ wurde mit mindestens 29 Wiedergaben am zweithäufigsten aller Werke im Gesamtœuvre Kampfs bis 1945 in Druckmedien abgebildet.

Reproduktionen

Die häufige Verwendung von Abbildungen des „Volksopfers“ in Zeitschriften und Büchern lässt bereits erahnen, dass das Motiv auch als Kunstdruck eine beachtenswerte Verbreitung fand. Es sind tatsächlich eine große Vielzahl unterschiedlicher Produktvarianten nachweisbar, die von der Bildpostkarte über die großformatige Kunstreproduktion bis zum Schulwandbild reicht.[377]

Auf Bildpostkarten wurde das Motiv vermutlich erst ab 1913, dem Jahrestag der kriegerischen Auseinandersetzungen von 1813 abgedruckt. Anlässlich der „Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913“ erschien sie als amtliche Postkarte.[378] Die Serie mit der jeweiligen Auflage von 1.000 Stück umfasste neun farbige Bildkarten mit Motiven verschiedener Künstler.[379] Besonders begehrt schien allerdings die Bildkarte mit dem „Volksopfer“ gewesen zu sein – denn sie war „im Nu ausverkauft“. (Michel, 1984:161)[380]

---

[376] Neue Bahnen. Zeitschrift der Reichsfachschaft IV (Volksschule) im NLSB Leipzig, 1918, Bd. 29, H. 10, Bl. 1.

[377] Die Darstellung wurde bis 1914 auch in Schulaufsätzen an höheren Schulen thematisiert, *Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums zu St. Nikolai-Nikolaischule-zu Leipzig als Einladungsschrift zur feierlichen Entlassung der Abiturienten Donnerstag den 22. März sowie zu den öffentlichen Klassenprüfungen Mittwoch den 4. April im Namen des Lehrerkollegiums. Bericht über das Schuljahr 1905/1906.* 1906. Hg. Otto Kaemmel, Leipzig: Kommissionsverlag der Dürr’schen Buchhandlung, XVI., sowie *Jahresbericht, durch welchen zur feierlichen Entlassung der Abiturienten am 25. März vorm. 10 Uhr und zu den öffentlichen Prüfungen am 1. und 2. April 1914 im Namen des Lehrerkollegiums ergebenst einladet Prof. Dr. Reinhold Besser, Schuldirektor*. 1914. 16. Jg., 18.

[378] Breslau, Verlag Th. Lichtenberg, Nr. 9. Die fotografische Vorlage stammte von der Photographischen Union, München.

[379] Darunter Wilhelm Camphausen „Rheinübergang der 1. Schlesischen Armee bei Caub“ (Nr. 8), Julius Scholtz „Musterung der Freiwilligen von 1813 vor König Friedrich Wilhelm III zu Breslau“ (Nr. 6) und Kampf „Professor Steffens“ (Nr. 7), Michel, 1984:161.

[380] In diesem Zusammenhang illustrierte die Darstellung zusammen mit einer Abbildung von Otto Brausewetters Gemälde „Ansprache des Grafen Yorck vor den ostpreußischen Ständen in Königsberg am 5. Februar 1813“ (1888) auch ein Plakat zur Jahrhundertfeier, Europeana <https://www.europeana.eu/de/item/08547/sgml_eu_php_obj_vs000256> (14.06.2019).

Vermutlich um 1916, während des I. Weltkrieges, erschien die Darstellung als Schwarzweißdruck auf einer Karte ohne Impressum und mit der rückseitig in Fraktur gesetzten Beschriftung „Deutsche Männer und Frauen werbt in euren Kreisen für die weitherzige Hergabe von Goldschmuck und Juwelen! Gold gab ich für Eisen! Volksopfer 1813“. 1917 erhielten die Spender zur Erinnerung an eine Goldschmucksammlung der Reichsbank in Altenburg eine auf braunem Karton montierte Reproduktion des „Volksopfers“ (Abb. 32).[381] Arthur Kampf gehörte im Oktober 1916 dem Ehrenausschuss der Goldschmucksammlung an. (Berliner Volks-Zeitung, 15.10.1916:[4], Nr. 529) 1918 wurde von der Reichsbank[382] eine Variante der Werbekarte mit dem zusätzlichen Aufdruck „Hamburgische Juwelen- und Goldankaufwoche 17.-24. Februar 1918“ herausgegeben (Abb. 33).[383]

Zur Bewerbung von Kriegsanleihen erschien während des I. Weltkrieges in Österreich eine Bildpostkarte, die die Komposition kopierte, die Figuren des 19. Jahrhunderts jedoch in vereinfachter künstlerischer Qualität und zeitgenössischer Kleidung darstellte. Die Aufschrift des an der Raumrückwand angebrachten Plakates, links neben einem Porträt von Kaiser Franz Joseph I., sowie der aufgedruckte Hinweis „Wer Kriegsanleihen zeichnet, schützt sich selbst und sein Vermögen! Wer zeichnen kann und tut es nicht, tut Feindesdienste“ verweist auf den propagandistischen Zweck (Abb. 34). Eine weitere Karte, ebenfalls im Schwarzweißdruck, erschien 1939 anlässlich der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ in München, bei der Kampf eine Sonderausstellung ausgerichtet wurde.[384]

Reproduktionen in größeren Formaten lassen sich bereits vor 1900 nachweisen und wurden für die pädagogische Vermittlung der jüngeren deutschen Geschichte verwandt. Die Hamburger „Ausstellung von Bildern zum Schmuck von Schulräumen“ zeigte bereits 1898 eine

[381] Die Reproduktionen (25,5 x 35,8 cm) enthalten Angaben zum Anlass, Datum und Ort sowie den Spendernamen. Bei der vom 9. bis 16. Dezember 1917 stattgefundenen „Rheinischen Goldankaufs-Woche“ erhielt jeder 25. Einlieferer „eine Mezzotintogravüre in künstlerischer Ausführung nach dem Gemälde von Professor Arthur Kampf: »Gold gab ich für Eisen, Volksopfer 1813«. Bildgröße 35×25 Zentimeter, auf feinstem Büttenkarton aufgezogen. Um den Erinnerungswert dieser Ehrengabe zu erhöhen, ist der Karton mit einer Widmung ausgestattet, die auf den Namen des Preisträgers ausgefertigt wird.“, Bergische Arbeiterstimme, Düsseldorf, 06.12.1917, LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum. „1914-1918: Ein rheinisches Tagebuch. Quellen aus Archiven des Rheinlands, Stadtarchiv Solingen, »Aufruf des Solinger Oberbürgermeisters Dicke zur Beteiligung an der rheinischen Goldankaufswoche und Hinweise auf Dankgaben«.“ <https://archivewk1.hypotheses.org/43374> (09.12.2019). Für diesen Hinweis dankt der Autor Frau Kerstin Früh, Düsseldorf.

[382] Deutsches Historisches Museum. „Objektdatenbank.“ <http://www.dhm.de/datenbank/dhm.php?seite=5&fld_0=D2 f00784> (15.02.2013).

[383] Eine weitere, unbezeichnete Bildkarte zeigt neben der Darstellung ein Textfeld mit der Aufschrift: „Juwelen- und Goldankaufswoche von 23. bis 30. Juni 1918. Zeige Dich Deiner Ahnen vor 100 Jahren würdig! Sie schenkten dem Vaterlande all’ ihren Schmuck / Du sollst ihm Deine Juwelen und Dein Gold nur verkaufen!“.

[384] Siehe Kapitel 8.3.1. Unbestimmten Datums sind drei weitere Karten mit schwarzweißen und farbigen Abbildungen, die unterschiedliche Rückseitenaufdrucke des Museums der bildenden Künste in Leipzig aufweisen. Darüber hinaus gab der Nordwestdeutsche Kunstverlag in Goslar eine Postkarte des „Volksopfers“ in seiner Serie 757 „Kunstgeschichtliche Bilder II.“ heraus.

Abbildung des Motivs, ebenso wie Kampfs „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“. Vermutlich handelte es sich dabei um eine fotografische Reproduktion, wie sie die Photographische Union in München bereits 1900 zur Ausgestaltung von Schulräumen anbot (Spanier, 1900:54, Nr. 47).[385] 1906 brachte der Leipziger Schulbildverlag F. E. Wachsmuth in seiner Reihe „Ad. Lehmanns kulturgeschichtliche Bilder“ das Motiv in zwei Ausstattungsvarianten heraus.[386] Ein weiterer Kunstdruck des „Volksopfers“ erschien ebenfalls 1906 im Münchener Bruckmann Verlag. Die Heliogravüre[387] war Bestandteil der „Prachtmappe mit 8 Nachbildungen von hervorragenden Werken neuerer Meister“, die im darauffolgenden Jahr als Vereinsgabe des „Kölnischen Kunstvereins“ abgegeben wurde.[388] 1913, zur Einhundertjahrfeier der Befreiungskriege, veröffentlichte der Verlag Buchdruckerei Gustav Acherg M.B.H. Berlin ein Gedenkblatt mit dem Motiv Arthur Kampfs. Für das Jahr 1943 erwähnt die Bibliographie der Kunstblätter[389] noch einen vierfarbigen Hochdruck des Motivs.[390]

Wie tief das Kampfsche Motiv im Laufe des 20. Jahrhunderts in die Alltagskultur drang, zeigt eine Einladungskarte der Seiden- und Plüschgroßhandlung „Gesellschaft »Samt und Seide«“ in Mannheim. Sie betrieb unter dem Label „Geschwister Gutmann“ eine weitverzweigte Hutgroßhandlung mit mehreren Filialen.[391] Zur Bewerbung der Präsentation „Berliner, Wiener und eigene Modelle“ verwendete das Unternehmen vermutlich zu Beginn der 1920er-Jahre eine Abbildung des „Volksopfers“ auf seiner Einladungskarte.

---

[385] Der Verlagskatalog von 1901 erwähnt Abzüge in den Formaten „Imperial“ (370 x 520 mm), Folio (210 x 280 mm) und Cabinett (100 x 150 mm) sowie eine Heliogravüre im Imperialmaß, *Verzeichnis einer Auswahl von Kunstblättern*. 1901. München: Photographische Union, 232 f.

[386] *Ad. Lehmanns kulturgeschichtliche Bilder, 1. Abteilung*. 1906. Leipzig: Leipziger Schulbildverlag F. E. Wachsmuth, Nr. 15 (Arthur Kampf, Volksopfer 1813). Die Zeitschrift *Lehrmittelwarte*. 1907. 8. Jg., 25.01.1907, 2, begrüßte die schon „lange“ gewünschte Herausgabe nachdrücklich und hoffte, „daß das Bild recht bald in die Lehrmittelsammlung jeder Schule kommt.“ Eventuell handelt es sich dabei um eine auf Pappe kaschierte Chromolithografie in den Maßen 625 x 870 mm, wobei der Verlag auch eine in den Abmessungen vermutlich kleinere und von dem Lithografen Röhling lithografierte Reproduktion herausgab, *Deutschland, erwache! Heldentaten und Erlebnisse, Urkunden, Gedichte und Lieder aus der Zeit der Befreiungskriege sowie eine zusammenhängende Darstellung der Erhebung in Preußen*. 1913 [Bethge 1913]. Hg. Ernst Heinrich Bethge, Langensalza: Beltz, Tf. zw. 104/105.

[387] Die Größe betrug 500 x 360 mm.

[388] *NietenGabenKunst. Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke, Nietenblätter, Vereinsgaben und Jahresgaben von 1839 bis 1988*. 1989. Hg. Wilfried Dörstel u. Peter Gerlach, Köln: Kölnischer Kunstverein, 96.

[389] *Bibliographie der Kunstblätter*. 1943, 13. Jg., Nr. 44, 5.

[390] Das Format betrug 275 x 205 mm. Zeitlich unbestimmt ist die Verwendung einer Reproduktion des „Volksopfers“ als Kunstbeilage zum „Jahrbuch des Deutschen Kriegerbundes“.

[391] Filialen befanden sich in Karlsruhe, Pforzheim, Straßburg, Konstanz, Saarbrücken und Frankfurt a. M. Toury, Jacob. 1984. *Jüdische Textilunternehmer in Baden-Württemberg 1683-1938*, Tübingen: Mohr, 144.

Repliken und Kopien

Kampf fertigte eine zweite, im Format kleinere Version für den Dürener Unternehmer Leopold Robert Peill an (G 1894/III.).[392] Diese Fassung unterscheidet sich in Details von der Originalfassung.[393]

Eine Kopie der Darstellung von unbekannter Hand in den Maßen 66,5 x 89,5 cm befindet sich heute im Besitz des Militärhistorischen Museums der Bundeswehr in Dresden.

1913 belebte Kampf die Erinnerung an sein Werk aus dem Jahre 1894 durch die Verwendung eines Ausschnitts für eine Illustration zur 1913 erschienenen Publikation „Preußens Geschichte“ von Rudolf Herzog (Herzog, 1913:239). Der Künstler führte dabei die wichtigsten Bildfiguren, wie den preußischen Offizier, den Gutsverwalter, den Bürger, die junge Frau mit den abgeschnittenen Haaren sowie zwei Kinder an den Abgabetisch heran und konzentrierte damit die Bildaussage.

Vorstudien

Zu den wenigen nachweisbaren Vorarbeiten zählt neben einer Kompositionsskizze in der Aufsicht (G 1894/II.-6), auch eine 78 x 105 cm große Kompositionsstudie (G 1894/II.-5), bei der es sich möglicherweise um die bei der „Verbindung für historische Kunst“ eingereichte Skizze handelt. Die Jahresangabe „1892“ belegt, dass sich Kampf bereits zwei Jahre zuvor mit dem Thema auseinandersetzte und die Szene in den wesentlichen Zügen entwickelt hatte. Motivbeherrschend ist dabei noch eine im Bildhintergrund breit angelegte Holzwand, deren Konstruktion ein dominierendes Streifenmuster hervorbringt. Damit agieren die Bildfiguren innerhalb eines Bildraumes mit sehr geringer Tiefenerstreckung, was Kampf bei der vollendeten Darstellung änderte.

[392] Seidl, Emanuel von. 1915. „Das Haus Hugo Schoeller in Düren“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* [DKD], 1915-1916, Bd. 27, 9.

[393] In der 1928 verauktionierten Kunstsammlung des in Lodz tätigen Industriellen Wilhelm Lürkens befand sich ebenfalls eine Darstellung mit dem Titel „Volksopfer“ von Arthur Kampf. Ob es sich hierbei um eine Replik oder Kopie handelte, ist nicht bekannt. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Dariusz Kacprzak, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin (PL), 18.11.2008.

Ikonografische Tradition

Das Motiv des Volksopfers während der Befreiungskriege lässt sich in der bildenden Kunst vor 1894 vermutlich nur durch Gustav Graefs „Gold gab ich für Eisen“ (um 1863) nachweisen (Abb. 35). Dort steht allerdings die anekdotenhafte Haarspende Ferdinande von Schmettaus im Bildzentrum. Kampf wird diese Darstellung sicherlich gekannt haben – auch auf seinem Bild befinden sich eine junge Frau mit den gleichen Absichten, die Hinwendung des Spendenannehmers zu den großzügigen Kindern sowie das Ehepaar, dessen Eheringe getauscht wurden. Nach 1894 lassen sich insbesondere im Bereich der Gebrauchsgrafik einige Spendenszenen belegen, die formal auf das Gemälde von Arthur Kampf zurückgehen, u. a. wurde eine Postkarte um 1907 vom Nordwestdeutschen Kunstverlag in Goslar in seiner „Serie 1000 »Aus grosser Zeit«“ herausgegeben (Abb. 36).[394]

Eine Kopie der Darstellung ist auf einem 1963 erschienenen Kartenspiel des Deutschen Demokratischen Republik-Verlages Rudolf Forkel KG abgebildet. F. W. Martin Wolff zeichnete hier zwei Motive nach Arthur Kampf für das Quartett „Befreiungskampf 1813. Ein geschichtliches Lehrquartett“ nach, darunter auch das „Volksopfer“. Arthur Kampf wurde als Urheber des Motivs aber weder auf der Spielkarte noch im Begleitheft genannt.[395] Bis in die Gegenwart sind darüber hinaus Zinngussfiguren im Handel, die einzelne Personen der Darstellung in schlichter, weniger detailreicher Ausführung wiedergeben (Abb. 37).

Sonstiges

Das „Volksopfer“ entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte zum bekanntesten Bild Arthur Kampfs, das „wie kaum ein anders volkstümlich geworden“ sei (Troll, 1914:6). Wie weit es tatsächlich ins kollektive Gedächtnis drang, belegen Aufführungen Lebender Bilder, bei denen das „Volksopfer“ als Vorlage diente[396] (Abb. 38). Nach dem Berliner Tagesspiegel hätte die

[394] Eine weitere Karte wurde vermutlich um 1913 von den Graphischen Kunstanstalten F. Bruckmann A.-G. in München veröffentlicht und gibt denselben Betrachterstandpunkt, ähnliches Figurenpersonal, das Silberstillleben am rechten Bildrand sowie die Kinder im Bildvordergrund wieder.

[395] *Befreiungskampf 1813. Ein geschichtliches Lehrquartett*, 1963. Wissenschaftliche Bearbeitung und Texte von Dr. Joachim Müller, Illustrationen von F. W. Martin Wolff, Pössneck: Rudolf Forkel KG.

[396] Der „Frauenverein von 1849“ stellte unter der Schirmherrschaft der preußischen Kronprinzessin bei einem Kunstabend im Berliner Theatersaal der Kgl. Hochschule für Musik am 14. und 16. März 1918 u. a. das Gemälde nach, Berliner Börsen-Zeitung, 15.03.1918:[7], Nr. 126.

Darstellung darüber hinaus als Kunstdruck „zu tausenden verbreitet, […] die Schulen und Amtsräume im Reich Wilhelms II. [geschmückt]“. (Der Tagesspiegel, Berlin, 09.02.1950)[397]

3.2.3.7 „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen (Rückzug der Franzosen aus Russland)“, 1895 (G 1895/I.)

Neben der Darstellung „Volksopfer im Jahre 1813“ reichte Arthur Kampf 1894 bei der „Verbindung für historische Kunst“ auch Darstellungen zu den Themen „Friedrich der Große und die Grenadiere vom Regiment Bernburg nach der Schlacht bei Liegnitz“ (G 1894/VI.) sowie „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen (Rückzug der Franzosen aus Russland)“ ein.[398] Kampf beabsichtigte das letztgenannte Motiv in den Maßen 390 x 515 cm anzufertigen, was die „Verbindung für historische Kunst“ auf ihrer Hauptversammlung allerdings ablehnte.[399]

Dieses Bildthema hatte den Künstler bereits vier Jahre zuvor beschäftigt, wie eine Radierung aus dem Jahre 1890 belegt (Abb. 39). Zwei Jahre später, am 23. Juli 1892 erwähnte Kampf das Motiv auch in einem Schreiben an Max Jordan, den Direktor der Königlichen Nationalgalerie in Berlin. Das Museum hatte soeben sein Gemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ erworben und der Künstler bat nun um eine Erlassung der Verkaufsprovision an das Büro der Berliner Akademischen Kunstausstellung,

> „weil Sie mir dadurch wiederum die Mittel verschafften, ein großes Bild zu malen. Im Herbst beabsichtige ich, ein Bild zu malen nach der Skizze, welche Sie in meinem Atelier sahen, und welche Ihnen so gut gefiel. Das Motiv ist: Franzosen auf dem Rückzuge aus Russland durch eine deutsche Stadt ziehend.“[400]

Im November desselben Jahres wurde das Bildthema erneut in einem Schreiben erwähnt. Kampf hatte mittlerweile den Essener Verleger Wilhelm Girardet kennengelernt, der bei ihm am 11. November 1892 schriftlich ein Ölgemälde mit diesem Motiv bestellte (G 1895/II.).

---

[397] Erwähnung fand das Gemälde noch gegen Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Kopie der Darstellung besaß die Mutter des Erzählers in dem 1991 erschienenen Roman *Die Verteidigung der Kindheit von* Martin Walser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 442.

[398] Verhandlungen der XXV. Hauptversammlung der Verbindung für historische Kunst, 15.-16.06.1894, Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 36, Anlage 4.

[399] „Herr Professor Schreiber beantragt noch, den Maler Kampf aufzufordern, seine Skizze No. 19 auszuführen. Nach eingehender Besprechung beschließt die Versammlung hiervon abzusehen, wohl aber im Protokoll zu vermerken, daß der Entwurf sie lebhaft interessiert habe.“, Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 35, 2.

[400] Schreiben von Arthur Kampf an Geheimrat [Max Jordan, Direktor der Königlichen Nationalgalerie], Düsseldorf, 23.07.1892, SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.

> „Den Ihnen bei meinem letzten Dortsein ertheilten Auftrag auf 1 Oelgemälde: Rückzug französischer Truppen durch ein schlesisches Dorf zum Preise von Siebentausend Mark = bestätige ich Ihnen der Ordnung wegen hierdurch. Ich wünsche das Bild incl. Rahmen beientsprechender Höhe in einer Breite von 3 Metern und setze den Liefertermin auf spätestensden 1. Juli 1893 fest. Als aconto Zahlung überweise ich Ihnen inliegend Mk. 1000. = [!] in Baar. deren Empfang Sie mir gefl. anzeigen wollen und zeichne ich inzwischen Hochachtend ! W. Girardet."[401]

Eine weitere Fassung, deren Provenienz sich bis 1945 nachweisen lässt, präsentierte Kampf 1896 auf einer Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" (G 1895/I., Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 40).[402]

Bildgegenstand und historischer Kontext

Der Russlandfeldzug Napoleons begann am 24. Juni 1812 mit dem Überschreiten der Memel. Bis dahin hatten seine Truppen – größtenteils zu Fuß – innerhalb eines halben Jahres bereits ca. 1.500 Kilometer von Paris aus zurückgelegt.[403] Die russischen Hauptstädte St. Petersburg und Moskau lagen allerdings noch einmal 950 bzw. 650 Kilometer entfernt und konnten nur durch die Überquerung einer Vielzahl von Sümpfen, unzugänglichen Waldgebieten und Flüssen erreicht werden. (Zamoyski, 2012:114)

Nach aktuellen Schätzungen beteiligten sich zwischen Juni und Dezember des Jahres ca. 550.000 bis 600.000 französische und alliierte Soldaten am Krieg gegen Zar Alexander I. (ebd., 598 f.), womit Napoleon die bis dahin größte Armee der Weltgeschichte in die Schlacht führte. Nachdem etwa 100.000 Männer bei militärischen Auseinandersetzungen und über 300.000 den harten Witterungsverhältnissen zum Opfer gefallen waren, kehrten im Dezember 1812 lediglich ca. 120.000 Soldaten in ihre Heimatländer zurück (ebd.).

> „Die Uniformen beinah unkenntlich, keine Schuhe, keine Waffen, verbundene Köpfe, Hände und Füße; den Leib in Pelze gehüllt, grässlich abgemagerte Gesichter, viele derselben Mohren ähnlich, alle Sorten Waffen untereinander vermischt! Die wenigen, die ihr Gewehr noch trugen, hatten dasselbe in Lumpen gewickelt."[404]

---

[401] Schreiben von Wilhelm Girardet an Arthur Kampf, Essen, 11.11.1892, Wuppertal, Stadtarchiv, Archiv Girardet, G 722.

[402] Die Maße der Darstellung sind nicht überliefert. Arthur Kampfs Schüler Paul Werner Söchtig notierte handschriftlich neben der Abbildung der Darstellung in seinem Exemplar von Kroll, 1944, Abb. 11, das Format „1,60 x 2,18 m".

[403] Zamoyski, Adam. 2012. *1812. Napoleons Feldzug in Russland*, München: C. H. Beck, 114.

[404] Legler, Thomas. 1868. „Denkwürdigkeiten aus dem russischen Feldzuge vom Jahre 1812. Aus den nachgelassenen Papieren des Oberstleutnant Thomas Legler von Dornhaus, Ritters der Ehrenlegion, herausgegeben von seinem Sohne". In: *Jahrbuch des historischen Vereins des Kantons Glarus*, 4. Jg., 7-59, zit. nach: Furrer, Daniel. 2012. *Soldatenleben. Napoleons Feldzug in Russland 1812*, Zürich: Neue Züricher Zeitung, 213.

„Der Anblick, den der Rückzug zu diesem Zeitpunkt bot, war der eines langen Stroms von Menschen, Pferden und einiger Wagen, der sich auf der eintönigen Ebene aus weißem Schnee wie ein schwarzes Band in die Ferne zog und aus den Augen verlor; jeder Mann ging allein, stumm und gebeugt unter dem Gewicht seiner Gedanken und Ängste“.[405]

„Am 7. Dezember sickerten die ersten Soldaten und Grüppchen in die Stadt [Wilna]. Die Geschäfte und Cafés waren wie immer geöffnet, und die zerlumpten Männer wollten ihren Augen nicht trauen. Jedes Dorf, jede Stadt, an denen sie während der letzten sechs Monaten vorbeigekommen waren, hatte aus verwüsteten, niedergebrannten, verlassenen Trümmerhaufen bestanden; […].“ (Zamoyski, 2012:566)
„Sobald sie innerhalb der Stadtmauern waren […] suchten [sie] die nächsten Eßlokale, Läden und sogar Privathäuser auf, wo sie an Türen klopften und um Einlaß baten. […] Die Männer waren halb wahnsinnig vor Hunger, übersät mit Geschwüren und klaffenden Wunden und verdreckt und verlaust.“ (ebd., 569)

Da im Winter in der Regel nicht gekämpft wurde, verfügten die Soldaten über keine Winteruniformen (ebd., 438). Diese war nach den Vorstellungen der französischen Armeeführung auch unnötig, da man entweder mit einer schnellen militärischen Entscheidung in den Sommermonaten rechnete oder gegebenenfalls die Einrichtung von Winterquartieren plante. (ebd., 156) Die meisten Soldaten waren daher gezwungen, ihre Unform mit jedem verfügbaren Kleidungsstück zu ergänzen, um sich ab November 1812 vor den Temperaturen von bis zu minus 38° C zu schützen. Nachdem sie sich auf dem Marsch nicht nur ihrer unhandlichen Waffen entledigt hatten, ließen sie auch alle sperrigen Beutestücke aus Moskau zurück und behielten oftmals nur noch die mitgenommenen Textilien für die Ehefrauen. In ihrer Not hüllten sich die Männer darin selber ein, sodass den Zeitzeugen die Vielfalt der bizarren Kleidungsstücke auffiel, mit denen sie im Verlauf mehrerer Tage in Wilna ankamen. (ebd., 568)

„Man konnte zusehen, wie alles, was in Moskau besorgt oder erbeutet worden war, Stück für Stück hervorgeholt wurde; die elegantesten Gewänder und gröbsten Kleidungsstücke, Kopfbedeckungen aller Art, runde Mützen, zum Teil mit silbernen oder goldenen Bordüren, Wämser und pelzgefütterte Blusen der Bäuerinnen, Seidenmäntel der Damen, Morgenröcke; mit einem Wort, alle zogen an, was sie mitgebracht hatten. Der Anblick reizte zum Lachen – diese braungebrannten Gesichter zu sehen, diese Schnurrbärte, diese furchterregenden Mienen, wie sie in die zartesten Farben gehüllt, diese riesigen Körper. Wie sie von den frivolsten Textilien ganz unzureichend bedeckt waren.“[406]

Rezeption des historischen Ereignisses

Publikationen zum französischen Konsulat und Ersten Kaiserreich erschienen während des gesamten 19. Jahrhunderts in einer enormen Vielfalt. 1908 veröffentlichte Friedrich M. Kircheisen eine internationale Bibliografie, die bereits 70.000 Quellen und Abhandlungen um-

[405] Bourgoing, Paul de. 1897. *Souvenirs militaires 1791-1815*, Paris 1897, zit. ohne Seitenangabe nach Zamoyski, 2012:577.

[406] Caulaincourt, Armand Augustin Louis de. 1938. *Mit Napoleon in Rußland*, Bearb. Friedrich Mathaesius, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 195, 197 f., zit. nach: Zamoyski, 2012:439, Anm. 7.

fasste.[407] Insbesondere der Russlandfeldzug blieb dabei als gesamteuropäische Tragödie in der Erinnerungskultur vieler Nationen über Generationen vital, ständig präsent durch Veteranenvereine sowie eine Vielzahl von publizierten, nachgedruckten und übersetzten Erzählungen, Briefen, Berichten, Tagebüchern und Memoiren der Zeitzeugen.[408] In Frankreich und Russland am umfangreichsten, erwähnt Eugen Zabel in seiner 1900 erschienenen Biografie zum russischen Maler Wassili Wereschtschagin die breite französische Napoleon-Rezeption in „Geschichtswerken, Memoiren und dichterischen Schöpfungen" der 1890er-Jahre. (Zabel, 1900:42) In der bildenden Kunst wurde das Thema durch Wereschtschagin populär, der 14 Bilder zum Thema „Napoleon in Rußland" zuerst 1895 in Moskau und St. Petersburg, 1897 im alten Reichstagsgebäude in Berlin und im Wiener Künstlerhaus ausstellte. (ebd., 44)

Im preußisch-deutschen Geschichtsbild wurde der Russlandfeldzug dabei zwar „zum Prolog und Auslöser des Befreiungskrieges von 1813" (Scharf, 2000:10), künstlerisch jedoch kaum thematisiert.

Bildinhalt und Bildkomposition

Kampfs Darstellung gibt kein historisch belegbares Ereignis aus dem Jahre 1813 wieder. Das geschilderte Geschehen entspricht jedoch den Überlieferungen und könnte sich so zugetragen haben. Wie schon seit seinem Gemälde zur Einsegnung Freiwilliger verweist das Fehlen eines konkreten historischen Belegs auf den allgemeinen Charakter des Motivs.

Wiedergegeben sind Reste der napoleonischen Grande Armée, die sich nach dem verlorenen Russlandfeldzug in einer langen Reihe durch ein tiefes und massiv gemauertes Stadttor in eine schneebedeckte Ortschaft schleppen. Die Männer kommen waffenlos über ein freies, winterliches Gelände, das sich durch den Torbogen erkennen lässt. Erstaunt und mitleidig betrachten die Einwohner – Bürger, Handwerker, Kinder und Greise – auf der rechten Bildseite die ersten 15 Soldaten, die das Tor passiert haben. Ihre Stadt wird sich in kurzer Zeit mit Hunderten Verletzten, Sterbenden und Marodierenden füllen.[409] Aus einem der Häuser, die sich rechts an

[407] Kircheisen, Friedrich M. 1908. *1877-1933: Bibliographie des Napoleonischen Zeitalters*, Berlin: Mittler.

[408] Bis 1912 erschienen mindestens 163 Memoiren von Teilnehmern oder deren Angehörigen, *Anton Wilhelm Nordhof. 1778-1825. Die Geschichte der Zerstörung Moskaus im Jahre 1812*. 2000. Hg. Claus Scharf, München: Boldt im Oldenbourg-Verlag, 21, 26.

[409] „Zuerst schauten Sie uns voller Überraschung an, dann mit Entsetzen. Sie eilten nach Hause zu ihren Häusern und verbarrikadierten Türen und Fenster", Bellecour de Laugier, Cesare de. 1912. *Récits de Césare de Laugier, officier de la garde du Prince Eugène*, Paris, 182, zit. nach Zamoyski, 2012:566. Aus Wilna ist überliefert, dass nach dem Weitermarsch der Soldaten die Leichen der Verstorbenen die Straßen bedeckten, Zamoyski, 2012, 577.

den Eingang zur Stadt anschließen, tritt ein weiterer Bewohner heraus, um sich dieses ungewöhnliche Ereignis anzusehen. Der Wintertag scheint nicht übermäßig kalt zu sein, denn die beiden Handwerker sind ohne Kopfbedeckung und schützende Oberbekleidung hinzugetreten, der linke von ihnen sogar mit hochgekrempelten Hemdsärmeln. Einen großen Gegensatz bildet dazu das Aussehen der Soldaten. Sie sind vollkommen durchgefroren, halten ihre Mäntel und Tücher eng um Körper und Kopf geschlungen und folgen mit starrem Blick den dunklen Fuß- und Wagenspuren im Schnee. Einige der erschöpften Männer stützen sich auf Gehstöcke, andere, wie die vorderen drei Personen, haben Lappen gegen die Kälte um ihre Stiefel gebunden.[410] Die Gruppe der Soldaten besteht aus Angehörigen unterschiedlicher Truppenteile, wie die verschiedenen Kopfbedeckungen verdeutlichen.[411] In der vorderen Reihe links ist vermutlich, ebenso wie weiter hinten, ein Linieninfanterist mit Tschako zu sehen (Funcken, 1997:194, Abb. 195) und rechts daneben ein Grenadier der Kaisergarde mit Bärenfellmütze[412], der die Geschlagenen anführt. Die Garde wurde 1804 von Napoleon persönlich ins Leben gerufen, galt bis Waterloo als unbesiegbar und war für seine persönliche Sicherheit zuständig. Im Laufe der Jahre entwickelte der Korse eine enge persönliche Bindung zu den Soldaten und soll mehrere Hundert sogar persönlich gekannt haben.[413] Der Soldat rechts neben dem Grenadier hat seine zur Uniform gehörende Kopfbedeckung verloren und trägt eine Lagermütze, die sog. Bonnet de Police[414]. In den folgenden Reihen gehen Offiziere der Dragoner, einer ebenfalls der Kaisergarde angehörenden Eliteeinheit, deren antikisierte Messinghelme auf den Vorderschirmen mit

[410] Der vordere Mann links trägt sogar Holzschuhe.

[411] Kopfbedeckungen in den dargestellten Formen wurden von vielen europäischen Armeen zu Beginn des 19. Jahrhunderts getragen, siehe dazu Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1997. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit, 18. und 19. Jahrhundert*, München: Orbis. Da Napoleon jedoch als verantwortlicher Aggressor angesehen wurde, wird sich Kampf auf die Uniformen französischer Soldaten bezogen haben.

[412] Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1978. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit I. Französische Linienregimenter, britische, preußische und spanische Truppen der Zeit des Ersten Kaiserreiches*, München: Mosaik, 32, Abb. 31.

[413] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 14.06.2005. „Garde impériale." <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Garde_imp%C3%A9riale&oldid=192953651> (14.01.2019). Die Regimenter der sog. „Alte Garde" trugen hohe Bärenfellmützen mit einem geflochtenen Behang und Messingschild auf der Stirnseite, das einen bekrönten Kaiseradler zeigte, Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1978. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit II. Französische Kaisergarden, die Truppen der Alliierten, die schwedische, österreichische und russische Armee zur Zeit des Ersten Kaiserreichs*, München: Mosaik, 8, Tf. 1. Insbesondere die kampferfahrenen Veteranen der Grenadier-Regimenter, die sog. „Alte Garde", wurden von den Gegnern aufgrund ihrer Körpergröße ehrfürchtig als „Götter" bezeichnet, Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 14.06.2005. „Garde impériale." <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Garde_imp%C3%A9riale&oldid=192953651> (14.01.2019). 1814 beschrieb der britische Maler Benjamin Robert Haydon die Garde nach einem Besuch: „More dreadful looking fellows than Napoleon's Guard I have never seen. They had the look of thoroughbred, veteran, disciplined banditti. Depravity, recklessness, and bloodthirstiness were burned into their faces [...] Black mustachios, gigantic bearskins, and a ferocious expression were their characteristics.", ebd.

[414] Stein, Markus. „Napoleon online. Portal zur Epoche 1792-1815." <http://www.napoleon-online.de/GJ_Lagermuetze.jpg> (14.01.2019).

Pelz besetzt sind.[415] Der große Soldat in dunklem Mantel trägt einen Zweispitz der Offiziere der ebenfalls am Feldzug beteiligten sächsischen Infanterie (Funcken, 1978:98, Abb. 99, Bd. 2).

Wie bei den prominenten Historienbildern Kampfs in den Jahren zuvor, ist die Menschenmenge und ihr psychischer Zustand das Thema der Darstellung. Hier steht allerdings nicht der einzelne Akteur vor einer verharrenden Gruppe, sondern diese agiert selbst, und zwar physisch homogen. Die Soldaten verbleiben trotz aller Auflösungserscheinungen der Armee im gemeinsamen, eng gestaffelten Verband, was ihre Schutzlosigkeit und die Langsamkeit ihres Fortkommens zum Ausdruck bringt. Geschlagen kommen aber keine gemeinen Soldaten aus dem Feld zurück, sondern Angehörige von Elitetruppen, die zum Teil in persönlichem Kontakt mit Napoleon standen. Die bisher von Kampf umgesetzte Aneinanderreihung individualisierter Mimik ist zugunsten einer angestrebten einheitlichen Wahrnehmung reduziert. Lediglich die Männer der beiden ersten Reihen werden als Personen wahrgenommen und repräsentieren in ihrer einheitlichen physischen Verfassung die gesamte Gruppe. Um die Gesichter akademisch korrekt umzusetzen, fertigte Kampf nach eigenen Angaben Vorstudien im Winter an, um die Lichtreflexe des Schnees wiedergeben zu können.[416] Die Winterszene erinnert insbesondere durch die Wagenspuren an Kampfs Darstellung „Gebet nach der Schlacht von Leuthen“, womit der Künstler ein einprägsames Bilddetail geschickt zitierte.

Der Betrachter blickt auch bei diesem Werk Kampfs mit Distanz auf die Menge und nimmt dabei nun selbst die Position des gegenüberstehenden Einzelnen ein. Er kann von seinem Standpunkt die an ihm kurze Zeit später vorbeiziehenden Soldaten in ihrer Gesamtheit überblicken.

Der Bildtitel geht auf das „Fluchtlied“ des deutschen Primaners Friedrich August zurück, der ein Lied gleichnamigen Titels auf Anregung Friedrich Ludwig Jahns im Dezember 1812 schrieb.[417] August verwandte für den Liedtitel Vers 19 im 2. Buch Mose, Kapitel 15: „Denn Pharao zog hinein ins Meer mit Rossen und Wagen und Reitern; und der Herr ließ das Meer

[415] Funcken, 1978:46, Abb. 47, Bd. 2. Im Loch am vorderen Helm saß ursprünglich die sog. Fackel mit kurzem Rosshaarbüschel, bei dem hinteren Mann ist sie noch vorhanden, museum-digital:sachsen-anhalt. „Raupenhelm. Französischer Dragoner.“ <http://www.museum-digital.de/san/index.php?t=objekt&extern=yes&exWho=&oges=4848> (14.01.2019).

[416] Schreiben von Arthur Kampf an Paul Werner Söchtig, o. A. (Privatbesitz).

[417] „Mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. / Es irrt durch Schnee und Wald umher / das große mächtge Franschenheer. // Der Kaiser auf der Flucht, / Soldaten ohne Zucht. / mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. // Jäger ohne Gewehr, / Kaiser ohne Heer, / Heer ohne Kaiser, / Wildnis ohne Weiser. / mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. // Trommler ohne Trommelstock, / Kürassier im Weiberrock, / Ritter ohne Schwert, / Reiter ohne Pferd, / mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. // Fähnrich ohne Fahn, / Flinten ohne Hahn, / Büchsen ohne Schuß, / Fußvolk ohne Fuß, / mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. // Feldherrn ohne Witz / Stückleut ohne Geschütz, / Flüchter ohne Schuh, / nirgend Rast und Ruh, / mit Mann und Ross und Wagen / so hat sie Gott geschlagen. // Speicher ohne Brot, / aller Arten Not, / Wagen ohne Rad, / alles müd und matt, / Kranke ohne Wagen, / so hat sie Gott geschlagen.“, Sahr, Julius. 1908. *Das deutsche Volkslied*, 3. verm. u. verb. Aufl., 1. Bd, Leipzig: G. J. Göschen’sche Verlagshandlung, 71.

wieder über sie fallen. Aber die Kinder Israel gingen trocken mitten durchs Meer.“ Von Jahn wiederum sollen auch die Stichworte „Kürassier im Weiberrock“ und „Fähnrich ohne Fahn“ stammen. Das Gedicht wurde vermutlich im Einzeldruck verbreitet (Sahr, 1908:72) und soll sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur populärsten Lyrik in Hinblick auf den Rückzug der napoleonischen Truppen entwickelt haben (ebd., 71).

Im Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871 fand das Lied erneut propagandistische Verwendung und wurde, bezogen auf ein aktuelles militärisches Ereignis, als Spottgedicht umgeschrieben. Vom 1. bis 3. Februar 1871 musste die französische Armée de l’Est nach deutschen Angriffen fliehen und sich auf schweizerisches Territorium zurückziehen. Auch diese Liedversion erschien als Einzeldruck (ebd., 72).

Kampfs Darstellung kann durchaus als Illustration des Fluchtliedes aufgefasst werden. Insbesondere die Aufzählung der unterschiedlichen Waffengattungen findet ihren Niederschlag in der Darstellung von Soldaten, die verschiedenen Truppenteilen angehörten. Vermutlich kann auch das auffallend rote Bekleidungsstück des am linken Bildrand Schreitenden als der im Lied erwähnte Frauenrock gedeutet werden.

Rezeption der Darstellung

Kampf präsentierte die Darstellung erstmals 1896 auf der Weihnachtsausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ im Düsseldorfer Kunstsalon von Eduard Schulte. Wolfgang von Oettingen besprach in der *Kunst für Alle* daraufhin die ausgestellten Arbeiten des Künstlers ausführlich über zwei Spalten.

> „Hier haben wir wieder einmal ein Historienbild, das diese neuerdings so geringschätzig verurteilte Gattung glänzend rechtfertigt. Was wir sehen, ist kein »Bilderbogen«, keine Modellmalerei, sondern es ist die Darstellung eines ergreifenden, bedeutsamen Vorganges, der vom Künstler bis zur letzten Figur durch und durch mit herrlicher Wärme mitempfunden, nacherlebt wurde; ein Bild, bei dem die stupende Technik sich nicht vorlaut aufdrängt, sondern wie es sich gehört als Dienerin der Idee, der realen sowohl als der formalen auftritt.“ (KfA, 12/1896-1897:136)

Rudolf Klein, Redakteur der *Kunstchronik* kritisierte die Darstellung des erfolgsverwöhnten Künstlers dagegen massiv:

> „Im Mittelpunkt des Interesse’s [!] steht Prof. A. Kampf mit einer Anzahl neuer Schöpfungen, deren wertvollste das Kolossalgemälde »Rückzug 1812, […]« ist: gewiss eine tüchtige Leistung, die aber dennoch nicht zu erwärmen vermag. Es fehlt dem Werke in erster Linie jener Hauch des Persönlichen, der auch das Nebensächlichste belebt und kunstvoll macht. Mit diesem Mangel geht das Fehlen jenes Gefühls für den Geist der Geschichte Hand in Hand, dessen Verkörperung zur Begeisterung zwingt.“ (Kunstchronik, N.F. 8/1897:164)

Ähnlich äußerte sich Albert Dresdner im *Kunstwart*:

> „[…] und in dies Fahrwasser scheint allmählich Arthur Kampf, der einst mit einem grausamen Kriminalbilde ziemlich ketzerisch debütierte, einzulenken. Das ist ganz gewiß ein begabter Maler, aber seine Bilder haben den großen Mangel, daß sie dem Denken und Empfinden des Beschauers schlechterdings nichts mehr zu denken und empfinden übrig lassen, sie sagen alles, sie sind von einer derbem erschöpfenden Stofflichkeit, der ein sehr derber malerischer Vortrag entspricht. Ueber diesen Mangel an Feinheit und eigentlichem künstlerischem Gehalt hilft schließlich die unleugbare Energie der Charakteristik immer seltener hinweg; und mich läßt darum die Schilderung aus 1812 – Franzosen von der Großen Armee, die ganz elend und gebrochen in einem deutschen Städtchen einziehen und hier mit Neugier, Staunen, Mitleib und Erbitterung empfangen werden – ziemlich kalt.“ [418]

Im darauffolgenden Jahr wurde das Gemälde von Mai bis September auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“[419] sowie der „Kunstausstellung 1897“ im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum gezeigt[420]. 1899 präsentierte Kampf es auf der „Deutschen Kunst-Ausstellung“ in Dresden und erhielt für seine Leistung als Auszeichnung eine „Silberne Plakette“. (KfA, 14/1898-1899:295)[421]

Kampf reichte das Gemälde erneut 1900 bei der „Verbindung für historische Kunst“ ein, die es auf ihrer Hauptversammlung in Barmen (Wuppertal-Barmen) am 2. Oktober als eines von vieren unter 102 Einsendungen ankaufte (Kunstchronik, N.F. 12/1901:165; Schmidt, 1985:247). Bis zur Verlosung des Werkes an die Stadt Breslau im Jahre 1906[422] wurde das Bild gemäß der Verbindungsstatuten in angeschlossenen Kunstvereinen ausgestellt. Den Beginn machte vermutlich um 1901/1902 der „Hamburgische Kunstverein“ (Rheinlande, 3/1902-1903:40, März),[423] anschließend 1904 der „Württembergische Kunstverein“ in Stuttgart,[424] danach war das Bild auf der Ausstellung des „Kunstvereins Braunschweig“ zu sehen (KfA, 20/1904-1905:116), gefolgt von einer Präsentation im Kunstverein in Königsberg 1905.[425] Im

---

[418] Der Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste. 1896-1897. 10. Jg., 331 f.

[419] *Grosse Berliner Kunstausstellung. Katalog der Ausstellung vom 1.5.-26.9* [1897]. 1897 [Kat. GBK 1897]. Berlin: Rud. Schuster, 42, 750 f.

[420] *Kunstausstellung 1897*. 1897. Hg. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Krefeld: Kramer & Braun, [o. P.], Nr. 148 f.

[421] Zu allen drei Ausstellungen lassen sich keine Rezensionen nachweisen,

[422] Anlässlich der 31. Hauptversammlung am 10. bis 11. Juni 1906 in Nürnberg, Kunstchronik, N.F. 17/1906:479.

[423] Momme Nissen besprach den „Rückzug“ ausführlich, obwohl sich die Artikelüberschrift auf die Wandgemälde des Künstlers in Aachen von 1898 bis 1902 bezieht.

[424] *Berliner Kunst-Herold. Wirtschaftliches Zentralorgan für bildende Künstler, offizielles Publikations-Organ des Verbandes Deutscher Illustratoren, der Bildhauer-Vereinigung von Mitgliedern des V.B.K. und der Ortsvereine der A.D.K., sowie der Freien Vereinigung der Graphiker*. 1904. 4. Jg., 3.

[425] Anlässlich der 42. Kunstausstellung vom 19. März bis 30. April 1905, Meyer-Bremen, 1993:79.

größeren Kontext wurde der „Rückzug“ 1913 anlässlich der Jahrhundertausstellung zur Feier der Freiheitskriege in Breslau 1913 präsentiert. (Kat. Breslau, 1913:262, Nr. 2)

Abbildungen

Kampfs Darstellung wurde bis 1945, zumeist in Artikeln zum Künstler oder zu den Befreiungskriegen mindestens 18-mal publiziert, darunter in den Katalogen der erwähnten Ausstellungen 1897 in Berlin und Krefeld sowie 1898 als großformatiger Holzstich in der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* mit einer ausführlichen Besprechung. (Gartenlaube, 1898:4 f., 20, Nr. 1) Zwei Jahre später fand es Eingang in den Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort“. (Bildersaal, 1900:325)

Der „Rückzug“ erschien auf Ansichtskarten der Verlage Enkagé, Goslar (Nr. 58),[426] und Hermann A. Wiechmann, München (Nr. 2065), sowie als farbige Abbildung mit französischem Aufdruck, jedoch ohne Verlagsangaben. Kunstdrucke lassen sich nicht nachweisen.

1963 wurde auch dieses Motiv Kampfs in einer Nachzeichnung von F. W. Martin Wolff für eine Spielkarte des Quartetts „Befreiungskampf 1813. Ein geschichtliches Lehrquartett“ des Verlages Rudolf Forkel KG in der Deutsche Demokratischen Republik verwendet.

Repliken

Die von Kampf bis vermutlich 1895 geschaffene Darstellung für Wilhelm Girardet lässt sich nur noch als Abbildung im Katalog seiner Kunstgalerie nachweisen. (Kunst-Halle Girardet [nach 1901; o. P.]; G 1895/II.) Beide Szenen unterscheiden sich im Wesentlichen durch Bilddetails. Im später entstandenen Breslauer Bild (G 1895/I.) ist die Anzahl der Stadtbewohner rechts zugunsten des aus dem Haus tretenden Mannes reduziert, statt einer sich fortsetzenden Stadtmauer rechts neben dem Tor befindet sich dort nun eine Bebauung und den Torbogen ziert kein dekorierter Schlussstein.

Vorstudien

Es lassen sich nur wenige Vorstudien zum Gemälde nachweisen, wovon sich die meisten in Privatbesitz befinden und gelegentlich im Kunsthandel auftauchen. Lediglich Rossig (1902:498) sowie *Westermanns Monatshefte* (48/1904:203, Bd. 96) bildeten 1904 eine Kopf-

[426] Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Hugo Heinz Welder, Coburg.

studie (G 1895/I.-6) ab. 1924 illustrierten Hans Wolfgang Singer[427] sowie Hans Rosenhagen 1927[428] ihre Artikel zum zeichnerischen Werk Kampfs mit der Kompositionsstudie des linken Soldaten in der ersten Reihe (G 1895/I.-3).

Ikonografische Vorbilder

Kampfs Schilderung des Durchzugs der Geschlagenen war nach Hager in Deutschland die bekannteste Szene dieser Thematik. (Hager, 1989:258) Im Gegensatz zu den anderen von Kampf bearbeiteten Motiven aus den Befreiungskriegen, lässt sich eine Vielzahl von Darstellungen zum Thema des Rückzugs der napoleonischen Armee nachweisen, die zumeist von den Strapazen der Soldaten in der schneebedeckten Winterlandschaft berichten. Nach Hager „empfindet man den Untergang einer so großen Armee durch die Macht der Natur weiterhin als Gottesgericht, doch setzt sich das Grauen, das Mitgefühl mit so viel Elend über alle Parteinahme hinweg. […], das Übergewicht behält aber die sachlich ernste Schilderung, wie sich die Heeresmassen in beginnender Auflösung unter dem schweren Winterhimmel dahinwälzen, vom Feinde bedrängt; […].“ (Hager, 1998:258) Darunter befindet sich der „Rückzug der französischen Armee über die Schneefelder in Rußland im November 1812“ (1854) von Albrecht Adam,[429] „Napoleons Rückzug aus Moskau“ von Adolph Northen[430], „Rückzug Napoleons aus Rußland“ von Wassili Wereschtschagin (Bildersaal, 1900:326 f.), „Der Rückzug nach Russland 1812“ von Nicolas-Toussaint Charlet[431] und Arthur Nikutowskis, „Rückzug des badischen Korps der napoleonischen Armee über die Beresina“ (1859). Für den Einzug in eine Stadt konnten keine direkten Vorbilder gefunden werden.[432] Lediglich Julius von Pflugk-Harttung zeigt in der „Illustrierten Geschichte der Befreiungskriege“ die Zeichnung „Rückkehr von Trümmern der

[427] Singer, Hans Wolfgang. 1924. „Arthur Kampf als Zeichner (Zum 60. Geburtstag des Künstlers)“. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 39. Jg., 1924-1925, Bd. 1, 201.

[428] Rosenhagen, Hans. 1927. „Arthur Kampf als Zeichner“. In: *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*, 63. Jg., 1926-1927, Nr. 25, 17.

[429] *Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchner Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert*. 1981. Hg. Ulrike von Hase-Schmundt, München: Dr. C. Wolf und Sohn, 77, Abb. 28.

[430] Wikipedia. The Free Encyclopedia. 06.07.2007. „Adolph Northen.“ <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Adolph_Northen&oldid=882315457 > (19.05.2015).

[431] Holmsten. Georg. 1975. *Freiherr vom Stein*, Hamburg: Rowohlt, 92.

[432] Möglicherweise waren Kampf aber auch die Ereignisse aus Wilna durch Quellenberichte sowie durch die Darstellung „Die Grand Armee in Vilnius“ von Jan Krzysztof Damel bekannt. Auch dort gelangten die Soldaten durch ein Tor der mittelalterlichen Stadtmauer in den Ort, Zamoyski, 2012:568. Richard Knötel setzte sich in der von ihm verfassten und illustrierten Publikation *Die eiserne Zeit vor hundert Jahren. Heimatbilder aus den Tagen der Prüfung und der Erhebung*. 1900, Kattowitz und Leipzig: Siwinna, [o. P.], ebenfalls mit dem Motiv der Ankunft von Soldaten der Grande Armée in einer Stadt auseinander, jedoch ohne formale Übereinstimmung mit Kampfs Darstellung.

Großen Armee aus Rußland“ von Georg Lebrecht, die mit ähnlichem Bildrepertoire wie dem Stadttor, der staunenden Bevölkerung und den entkräfteten Soldaten vermutlich von der Kampfschen Darstellung inspiriert wurde. (Pflugk-Harttung, 1913:38)

Zu den prominentesten Darstellungen, die den Rückzug der Grande Armée thematisieren, zählen die Zeichnungen von Christian Wilhelm von Faber Du Faur. Als Teilnehmer des Feldzuges im Rang eines Oberleutnants des württembergischen Kontingentes hielt er eine Vielzahl von Ereignissen künstlerisch fest. Bereits ab 1813 erschien im Stuttgarter Verlag Autenrieth eine Mappe mit 100 Stichen nach seinen Werken, die eindrucksvoll die Tragödie dokumentieren. Insbesondere die Zeichnung „In der Gegend von Smorgony, 3. Dezember 1812“ weist einige Übereinstimmungen mit Kampfs Darstellung auf (Abb. 41). Auch hier finden sich Angehörige unterschiedlicher Truppenteile, die linke Person ist in eine uniformfremde Textilie gehüllt, die Bildmitte nimmt ein Angehöriger der Garde ein und im rechten Bildhintergrund sind Einheimische erkennbar. Möglicherweise werden Kampf die Szenen von Faber du Faurs bekannt gewesen sein,[433] zumal der Sohn des Offiziers, Otto von Faber du Faur, ein bekannter Schlachtenmaler des 19. Jahrhunderts war. Auch er setzte sich in seinem Werk mehrfach mit der Rückzugsthematik auseinander.[434] Am bekanntesten wurde die bei seinem Tode 1901 unvollendet gebliebene Darstellung „Trümmer der Großen Armee“.

Arthur Kampfs Gemälde befand sich bis 1944 im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau und ist seit 1945 verschollen.

3.2.3.8 Weitere Historiengemälde

„Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“, 1888 (G 1888/IV.-V.)

Auch im darauffolgenden Jahr 1888 setzte sich Kampf mit historischen Ereignissen aus dem Leben Friedrichs des Großen künstlerisch auseinander. Überliefert haben sich zwei, jeweils ca. 60 x 90 cm große und formal angeglichene Darstellungen zu einem weiteren Motiv aus dem Siebenjährigen Krieg, der Schlacht bei der böhmischen Stadt Kolin gegen die kaiserlich-habsburgische Armee (G 1888/IV., Öl/Lw., 55 x 83 cm, Abb. 44; G 1888/V., Öl/Lw, 66 x 93 cm, Abb. 45). Im Juni des Jahres 1757, ein halbes Jahr vor der Auseinandersetzung bei Leuthen, erlitt der preußische König eine militärische Niederlage und wurde am Ende des Tages

[433] Nachdem die Zeichnungen 1843 erneut von Autenrieth publiziert wurden, erschien im Entstehungsjahr von Kampfs Gemälde unter dem Titel „Campagne de Russie“ 1895 eine französische Ausgabe (Paris: Flammarion) und 1897 im Leipziger Verlag Schmidt & Günther erneut eine deutsche Edition.

[434] Seizinger, Gertrud. 2010. *Otto von Faber du Faur. Studien zu den Arbeiten in Öl*, Dissertation Universität Stuttgart, 74 ff., <http://dx.doi.org/10.18419/opus-5355> (12.01.2019).

von seinen Offizieren gedankenverloren auf einem Brunnenrohr sitzend aufgefunden. (Kugler, 1936:280)

Dieses Motiv als Sinnbild der ersten verlorenen Schlacht fand auch in der Malerei und Druckgrafik des 19. Jahrhunderts ihren Niederschlag. Neben Adolph Menzel, der mit großem psychologischem Einfühlungsvermögen in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" den deprimierten König vom Betrachter abgewendet als Rückenfigur wiedergab (ebd., 281), setzte sich 1849 Julius Schrader sehr erfolgreich mit dem Thema auseinander. Die Darstellung des Berliner Historienmalers gehört bis heute zu den prominentesten Gemälden zur friderizianischen Zeit (Abb. 46) und wurde sicherlich auch von Kampf rezipiert. Während Schrader das Ereignis für eine Porträtdarstellung des Königs nutzte, bebilderte Kampf die vollständige Überlieferung und stellte Friedrich den Großen in beiden Fassungen nachdenklich auf dem Rohr sitzend dar, mit seinem Gehstock in den Sand malend. Der Betrachter kann sich durch die nahezu frontale Darstellung mit der emotionalen Verfassung auseinandersetzen, wobei allerdings durch eine fehlende psychologische Vertiefung kaum eine Anspannung spürbar wird. Friedrichs Offiziere im Hintergrund halten respektvoll Abstand. Kampfs Szenen zeigen das Ereignis zu unterschiedlichen Tageszeiten und betonen detailreich die wichtigsten Bildmotive, wobei das malerische Beiwerk mit schnellen Pinselstrichen wiedergegeben ist. Die Darstellung G 1888/IV. scheint dabei die freiere Arbeit zu sein.

„Bon Soir, Messieurs", 1889 (G 1889/I.)

1889 kam Arthur Kampf künstlerisch erneut auf eine Episode rund um die Schlacht bei Leuthen zurück. Neben der Ansprache an seine Offiziere hatte sich als weiteres Bildthema die Anekdote von der Zusammenkunft des Preußenkönigs mit österreichischen Soldaten nach der Schlacht im Schloss von Lissa in der Bildkunst etabliert.[435] Kampfs ca. 100 x 120 cm große Darstellung zeigt unter dem Titel „Bon Soir, Messieurs" (G 1889/I., Öl/Lw., Abb. 47) jenen Moment, in dem Friedrich die sich im Schloss befindenden Gegner selbstbewusst begrüßt. Kugler (1936:313) vermerkt dazu:

> „Sogleich ritt er links über die Zugbrücke, welche nach dem herrschaftlichen Schlosse von Lissa führt; […]. Kaum war er vor dem Schloßportale angekommen, als eine Menge von hohen und niederen österreichischen Offizieren, die eben ihre Mahlzeit eingenommen hatten […] mit Lichtern in den Händen aus den Zimmern und von den Treppen herabgestürzt kamen. Erstarrt blieben sie stehen, als Friedrich mit seinen Adjutanten ganz ruhig vom Pferde stieg und sie mit den Worten bewillkommnete: »Bon soir, Messieurs! Gewiss werden Sie mich hier nicht vermuten. Kann man hier auch noch mit unterkommen?«"

[435] Die Begrüßungsworte waren an Baron Mudrach gerichtet, Kat. Friedrich, 1986:362.

Kampf gibt die Figur des Königs als Ganzfigur annähernd isoliert und vom Schein der Kerzen hell beleuchtet wieder. Auf der Höhe des Goldenen Schnitts betritt er nachts das Schloss, sein Begleiter hinter ihm schaut skeptisch auf die gegnerischen Soldaten. Die Bedeutung der Persönlichkeit Friedrichs des Großen in dieser Situation wird noch durch sein Schattenbild unterstrichen, das sich scharf auf der geöffneten Tür zeigt.

Im Gegensatz zur Gelassenheit des kühn agierenden Preußen zeigt Kampf die gegnerischen österreichischen Offiziere in großer physischer und psychologischer Erregung. Sie weichen erschrocken von der Tür zurück, versuchen aber auch dem König hastig entgegenzukommen und ihre zuvor abgelegten Kleidungsstücke wie Hüte oder Jacken anzulegen. Während das flackernde Kerzenlicht ihre große Unruhe malerisch unterstreicht, wird die Gelassenheit des Preußenkönigs durch die homogene Beleuchtung seiner Person hervorgehoben. Bei der Darstellung handelte es sich nach der „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin" um Kampfs zweite Komposition, bei der eine Gruppe auf eine Einzelfigur reagiert.

Kampf präsentierte das Gemälde ab Anfang September 1889 mit dem Hinweis „unverkäuflich" auf der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin,[436] da es bereits der Dürener Unternehmer Leopold Robert Peill (Schmid, 1906:50)[437] erworben hatte.[438] Neben Adolf Rosenberg, der die Darstellung in seinem kurzen Vorbericht zur Ausstellung in der *Kunstchronik* erwähnte[439], beschrieb es der Rezensent der *Kunstberichte über den Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin* ausführlich. (Kunstberichte, 2/1889-1890:10, Nr. 2) Er identifizierte den sich zur Kopfbedeckung wie zum Gruße greifenden Mann als „würdigen alten Pächter, […] offenbar ein Schlesier und im Innern dem Preußenkönig zugethan." Darüber hinaus wird „die virtuose Behandlung des Helldunkels, die dem Künstler schon im vorigen Jahre bei seiner so ergreifenden »Aufbahrung Kaiser Wilhelms […]« allseitige Anerkennung eintrug" hervorgehoben.

Auf diesen Aspekt kommt Rosenberg in seiner Ausstellungsbesprechung in der Oktoberausgabe der *Kunstchronik* ebenfalls und geradezu enthusiastisch zu sprechen:

---

[436] *Verzeichnis der Werke der lebenden Künstler auf der 61. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Unter den Linden 38, vom 1. September bis 27. October 1889*. 1889 [Kat. AdK Berlin 1889]. Berlin: Rud. Schuster, 33, Nr. 303. Nach der Düsseldorfer Tagespresse vom 2. August 1889 war das Gemälde zuvor „für wenige Tage" in der lokalen Kunsthandlung von Josef Morschheuser ausgestellt, bevor es zur Ausstellung nach Berlin geschickt wurde, Düsseldorfer Volksblatt, 02.08.1889.

[437] Schmid, 1906:50. Siehe auch Kapitel 3.7.1.

[438] Nach Rosenhagen, 1923:484, soll Kampf dieses Bildthema als zweite Freskodarstellung im Haus des Unternehmers angefertigt haben, was sich aber nicht verifizieren ließ.

[439] Die Erwähnung in Rosenbergs lediglich halbspaltigen Artikel verdeutlicht, welche hohe künstlerische Qualität er dem Werk angesichts der weiteren Ölgemälde in der Ausstellung zuerkannte, Kunstchronik, 24/1889:692 f.

„Dass das Bewußtsein, von der Teilnahme eines grossen, des eigenen Volkes getragen zu werden, künstlerische Kräfte von hervorragender Bedeutung erweckt und gestählt hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Man braucht nur auf Gemälde zu blicken wie z. B. Rocholls […], Warthmüllers […], auf Arthur Kampfs »Bon soir messieurs« […], auf Hermann Prells […] und auf Ernst Hildebrands »Königin Luise auf der Flucht nach Memel«. Alle diese Bilder haben den gemeinsamen Zug von Grösse und Adel der Auffassung, ohne dabei in das Theatralische zu verfallen. Das Konventionelle ist abgethan, und jeder sucht das Geschichtlich-Charakteristische in einer koloristischen Vortragsweise, zu einer möglichst objektiven, durch kein erborgtes Medium getrübten Erscheinung zu bringen. […], ob der andere kräftige Helldunkelwirkungen anstrebt, ist nur für die Beurteilung des einzelnen Bildes von Interesse. In dem Hauptpunkte, die Wahrheit in der Natur nicht in idealen Abstraktionen zu suchen, treffen sie alle zusammen." (Kunstchronik, N.F. 1/1889-1890:8)[440]

Wolfgang von Oettingen wertete in seinem 1895 erschienenen, ersten umfangreicheren biografischen Artikel zum Künstler, die gemalte Anekdote aufgrund der hohen künstlerischen Qualität zum Historienbild auf. (Oettingen, 1895:30) Hans Rosenhagen konnte das Gemälde in seiner Monografie zu Arthur Kampf 27 Jahre später allerdings nur mit Abstrichen würdigen. Im Vergleich mit der 1858 entstandenen Fassung Adolph Menzels, die nach seinem Tod im Atelier aufgefunden wurde, verwende Kampf weniger „feine" künstlerische Mittel und übertreibe in Gebhardtscher Manier die seelische Erregtheit.[441] Sogar das Profil des Königs an der Tür ist für ihn zwar „witzig ersonnen", aber „doch ein ziemlich wohlfeiler Effekt." (Rosenhagen, 1922:29)

Kampfs Darstellung wurde bis 1945 mindestens zehnmal publiziert, u. a. zunächst als Holzschnitt in den *Kunstberichten über den Verlag der Photographischen Gesellschaft* (Kunstberichte, 2/1889-1890:13, Nr. 2) sowie im gleichen Jahr und erneut 1906 in der Zeitschrift *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten*.[442] Um 1930 erschien das Motiv auch auf einem Zigarettensammelbild zum Album „Ruhmesblätter Deutscher Geschichte" des Verlages Eckstein-Halpaus in Dresden. (Ruhmesblätter, 1930:27, Nr. 95)

Kunstreproduktionen der Darstellung gab es ab den 1890er-Jahren vom Verlag der Photographischen Gesellschaft Berlin.[443]

---

[440] Bemerkenswert ist, dass die Fachpresse überhaupt von Kampfs Darstellung Notiz nahm. Unter den 751 im Ausstellungskatalog verzeichneten Nummern in der Abteilung „Oelgemälde" befinden sich lediglich 15 mit historischen Themen und davon nur drei mit friderizianischem Hintergrund, Kat. AdK Berlin, 1889:52, Nr. 517, sowie 70, Nr. 712.

[441] Die Darstellung wurde 1926 auch von Hans Vollmer in seinem Artikel zum Maler im *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* erwähnt, wobei Vollmer die von Rosenhagen angesprochene Übertreibung psychologischer Charakterisierungen ebenfalls erwähnt, Vollmer, 1926:506.

[442] Moderne Kunst in Meisterholzschnitten, 4/1889-1890, Abb. 47, Nr. 8, sowie 20/1906, Abb. 36, H. 11. Das Anliegen der ab 1887 erscheinenden Zeitschrift war die Popularisierung von Kunstwerken durch die Veröffentlichung in einer allgemein zugänglichen Publikation. Dieses Konzept wurde acht Jahre später durch das prominentere Periodikum *Pan* erneut aufgegriffen. Die Zeitschrift *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* zeichnete sich durch eine aufwendige Gestaltung im Ledereinband, dem Goldschnitt sowie qualitativ hochwertige Holzschnitte aus. Im Großformat angelegt, waren die Seiten oftmals koloriert und ausklappbar. Die Mehrzahl der reproduzierten Werke entsprach dem konservativen Stil und stammte von weniger bekannten Künstlern. Arbeiten der Moderne wurden bis zum Erscheinungsende 1913 nicht publiziert, Rennhofer, Maria. 1987. *Zeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895-1914,* Wien, München: Edition Christian Brandstaetter, 68.

[443] Angeboten wurden Reproduktionen in verschiedenen Maßen und Herstellungstechniken, Photographische Gesellschaft Kunstverlag Berlin, Katalog Okt. 1901, 59, Nr. 1950. Ab 1910 war auch eine Fotogravure erhältlich, ebd., Bestellkatalog Oktober 1910, 30. Für einen weiteren Hinweis zu einer Darstellung auf Elfenbein dankt der Autor Herrn Kehlenbrink, Bielefeld.

Für Kampfs formale Bildgestaltung lassen sich keine direkten Vorbilder nachweisen. Grundsätzlich hatte sich innerhalb der bildlichen Überlieferung das Zusammentreffen zwischen Friedrich dem Großen und seinen Gegnern entweder im Eingangsbereich des Schlosses oder vor dem Gebäude überliefert, wobei die Kerzen und Kerzenleuchter tragenden Österreicher überrascht vor dem gelassen reagierenden König erschrecken.[444] Kampf hat sich möglicherweise bei seiner Darstellung auch hier an Menzels Zeichnung für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1936:314) orientiert, die den Moment des Eintritts in das Schloss festhält (Abb. 48). Ähnlich akzentuiert wie die Hauptfigur vor dem dunklen Abendhimmel, hob Kampf den preußischen König durch die Profilsilhouette auf der hellen Tür hervor.

„Friedrich der Große und der schlafende Zieten“, 1889 (G 1889/III.)

Ebenfalls 1889 entstand mit „Friedrich der Große und der schlafende Zieten“ eine weitere Darstellung[445], die eine friderizianische Anekdote wiedergibt. Kampf soll sich diesem Thema im Auftrag eines Sammlers (KfA, 5/1889-1890:60) gewidmet haben (G 1889/III., vermutlich Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 49).[446]

Hans Joachim von Zieten war einer der prominentesten Generäle im Heer Friedrichs des Großen. Als Offizier der Husaren, einer Truppengattung der leichten Kavallerie, diente er bereits unter dem Soldatenkönig und trug wesentlich zu den militärischen Erfolgen im Siebenjährigen Krieg bei. Friedrich der Große fand in Zieten nicht nur einen seiner fähigsten Kommandeure, sondern auch einen väterlichen Freund, um den sich bereits zu Lebzeiten Legenden rankten.[447] Zur dargestellten Begebenheit berichtet Kugler (1936:500): „Einst war Zieten an Friedrichs Tafel eingeschlummert; einer der Mitspeisenden wollte ihn wecken, aber Friedrich sagte: »Laßt ihn schlafen, er hat lange genug für uns gewacht.«“[448]

Kampf zeigt die mit sieben Personen besetzte Tafel Friedrichs des Großen. Hans Joachim von Zieten ist an der rechten Tischseite eingeschlafen und sein rechter Nachbar streckt die Hand aus, um ihn zu wecken. Der am gegenüberliegenden Ende des Tisches sitzende König bemerkt dies noch rechtzeitig und unterbricht die Handlung mit den überlieferten Worten. Entsprechend

[444] Siehe weitere Beispiele in Kat. Friedrich, 1986:361 ff.

[445] Die Bildmaße sind nicht überliefert.

[446] Nach Schmid, 1906:62, befand sich das Bild im Besitz des Berliner Landschaftsmalers Carl Friedrich Karthaus.

[447] Zu weiteren friderizianischen Anekdoten um Zieten, Kat. Friedrich, 1986:385 ff.

[448] Dieses Ereignis berichtet Luise Johanne Leopoldine von Blumenthal in ihrer 1796 erschienenen Biografie über Hans Joachim von Zieten, ebd., 386. 1847 inspirierte die Anekdote Theodor Fontane zu seinem Gedicht „Der alte Zieten“.

gestaltete der Künstler die Kopf- und Armhaltung des Monarchen. Die übrigen Personen am Tisch und im Bildhintergrund betrachten den alten Husarengeneral mit missbilligenden und amüsierten Mienen.

Der Betrachter erblickt die Szene scheinbar ebenfalls sitzend, denn sein Standpunkt befindet sich auf der Kopfhöhe der Dargestellten. Diese sind kompositorisch auf einer Waagerechten angeordnet, die das Gemälde in zwei annähernd gleiche Hälften teilt.

Wenige Monate nach der Präsentation von „Bon Soir, Messieurs“ auf der Herbstausstellung der Berliner Königlichen Akademie, zeigte Kampf „Friedrich der Große und der schlafende Zieten“ erneut in Berlin, diesmal im Kunstsalon von Eduard Schulte. Lobend bemerkte Adolf Rosenberg in der *Kunstchronik* den „neuen Fortschritt“ des Künstlers und bemühte wieder einen Vergleich mit Menzel, „ohne dass bei ihm von blosser Nachahmung die Rede sein kann“. (Kunstchronik, N.F. 1/1889-1890:157) Danach ist die Darstellung weder im Kunstmarkt noch im Ausstellungswesen nachweisbar. Dennoch reichte diese kurze öffentliche Präsentation aus, um sie in den bis 1945 medial kommunizierten Werkkanon Kampfs aufzunehmen. 1891 attestierte Friedrich Pecht dem Künstler bei der Besprechung der ganzseitigen Abbildung des Motivs in der *Kunst für Alle* neben dem Gespür für den Zeitcharakter ein Talent für „scharfe Charakteristik und großen malerischen Geschmack“ zu haben. „Offenbar ist er einer der seltenen Künstler, die einen wirklichen Beruf zur Historienmalerei haben, da ihm die Träger der Geschichte als lebendige Menschen und nicht als bloße Schemen aufgehen.“ (KfA, 6/1890-1891:106)

Harsche Kritik kam hingegen im vier Jahre später erschienenen biografischen Artikel von Wolfgang von Oettingen. (Oettingen, 1895:31 f.) Zwar lobt er die „wie immer bei Kampf“ vorhandene „lebendige und reiche Charakteristik“ der Personen, jedoch fehle der Darstellung jegliche „Noblesse“. Die Inszenierung habe etwas „Kleinbürgerliches“, der Raum sei stillos, die Personen zu wenig distinguiert, die Gesellschaft zu prachtlos. „Hier irrt also der Meister insofern, als seine Fantasie sich noch nicht reich und beweglich genug erweist, um eine ihm fremde Welt glaubhaft auszustatten.“

Die Darstellung wurde mindestens sechsmal als Schwarzweiß-Abbildung publiziert. Zumeist großformatig erschien sie u. a. als Holzstich in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* (Gartenlaube, 1892:360 f., Nr. 22), im Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte“ (Bildersaal, 1900:291) sowie in der 1912 von Constantin von Zepelin und Louis von Scharfenort herausgegebenen Publikation *Friedrich der Große. Dem deutschen Volke geschildert, bei der 200jähr. Wiederkehr des Tages seiner Geburt* (Zepelin/Scharfenort 1912:428).

Der Nordwestdeutsche Kunstverlag Hermann A. Wiechmann gab das Motiv als Bildpostkarte heraus und der Verlag Geo. Kirchner & Co., New York, als Kunstdruck.[449] Darüber hinaus war die Darstellung als handkoloriertes Lichtbild Bestandteil der um 1920 erschienenen Projektionsreihe „Friedrich der Große" der Düsseldorfer Lichtbildanstalt Carl Simon & Co.

Ikonografische Vorbilder zu diesem Motiv lassen sich außer der Radierung „Der eingeschlafene Zieten" von Daniel Chodowiecki kaum nachweisen (Abb. 50).[450] Auch hier sitzt der Husarengeneral an der rechten Tischseite, Friedrich der Große jedoch dem Betrachter gegenüber. In der sich statuarisch und kompositorisch an Vertikalen orientierenden Szene ist der bevorstehende Weckvorgang nicht ersichtlich. Auch der König blickt eher konsterniert als mitfühlend seine Tischgäste an.[451]

1964 präsentierte die Galerie G. Paffrath in Düsseldorf anlässlich der Gedächtnisausstellung „Arthur Kampf 1864-1950. Zum 100. Geburtstag" eine weitere Variante des Motivs (Kat. Gal. G. Paffrath, 1964 [o. P.], Nr. 1], in der Kampf den schlafenden Zieten an der linken Tischseite positionierte (G 1889/VIII., Öl/Lw., 55 x 73,5 cm, Abb. 51). Zwar freier im malerischen Duktus konzentriert sich das Ereignis jedoch vollständig auf die linke Bildhälfte, da es dem Künstler nicht gelang, die Figuren am rechten Tischrand kompositionell einzubinden.

„Friedrich Wilhelm I. und General von Grumbkow inspizieren Potsdamer Gardisten", 1889 (G 1889/V.)

Ebenfalls 1889 entstand mit „Friedrich Wilhelm I. und General von Grumbkow inspizieren Potsdamer Gardisten" (G 1889/V., Öl/Lw., 74 x 98 cm, Abb. 52) eine weitere Historiendarstellung des Künstlers. Ursprünglich befand sich das Gemälde im Besitz des Dürener Unternehmers Cäsar Schüll, was angesichts der für Kampf ungewöhnlichen Auseinandersetzung mit Ereignissen aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. auf eine Auftragsarbeit hindeutet. Die Szene gibt eine Inspektion von drei Rekruten durch den Vater Friedrichs II. zusammen mit Generalfeldmarschall Friedrich Wilhelm von Grumbkow wieder. Kampf soll das Motiv auch als Gouache gestaltet haben (Schrader, 1900:9), jedoch lässt sich eine – wenn auch geringe – mediale Verbreitung lediglich als Holzstich nachweisen. Sowohl der Prachtband „Bildersaal deutscher Ge-

[449] Weitere Kunstdrucke ohne Verlagsangabe in den Maßen 300 x 400 mm sowie eine Abbildung im Imperialformat (600 x 850 mm) erwähnt Sauerhering, 1896:47, Teil 1.

[450] Im Zigarettenbildersammelalbum „Ruhmesblätter der Deutschen Geschichte" des Dresdener Eckstein-Halpaus Verlages ist eine weitere Darstellung des Motivs von dem Berliner Maler G[eorg] Marschall abgebildet, Ruhmesblätter, 1930:31, Nr. 113.

[451] Friderizianische Tischszenen in höfischem Ambiente schuf auch Adolph Menzel, der die Konversation des Preußenkönigs mit dem französischen Philosophen Voltaire zeigt. Alle Darstellungsvarianten scheinen Kampf nicht beeinflusst zu haben.

schichte“ (Bildersaal, 1900:273) als auch die Publikation „Friedrich der Große und seine Zeit in Wort und Bild“ (Kugler, um 1900:9) nutzten die Darstellung zur Illustration.

„Kosakenopfer“, 1893 (G 1893/I.)

1893 setzte sich Kampf erneut mit einem weiteren Ereignis aus friderizianischer Zeit auseinander. Während des Siebenjährigen Krieges standen die Truppen Friedrichs II. am 28. August 1758 in seiner Anwesenheit dem russischen Gegner bei Zorndorf gegenüber.

> „Gleich einer vernichtenden Lava ergossen sich die wilden Kosaken und Kalmückenhorden des Generals Fermor über das Land, verheerten alles in unmenschlich grausamer Weise und verbreiteten Schrecken und Entsetzen. Sie hausten schlimmer als die Kaiserlichen und Schweden während des dreißigjährigen Krieges. Die wilden Horden verwandelten die Neumark in eine Wüste, plünderten und verbrannten Dörfer und kleine Städte, zerschlugen alle Gegenstände in den Häusern, vernichteten das Getreide und misshandelten und mordeten die Bewohner.“[452]

Dargestellt ist mit dem Bildtitel „Kosakenopfer“ (G 1893/I., Bildmaße unbekannt, Abb. 53) die Inspektion der preußischen Gebiete nach dem Rückzug der russischen Truppen durch Friedrich II. Dieser steht in Begleitung der Offiziere Friedrich Wilhelm von Seydlitz im Kürass sowie möglicherweise James Keith an der Außenmauer eines größeren Gehöftes, vor dem die Leichen eines geschändeten Paares liegen. Die vergewaltigte und mit einem Stich in den Hals getötete Frau liegt unbekleidet auf dem Rücken, der Körper des Mannes auf der Seite. Seine auf den Rücken zusammengebundenen Hände und das vom Oberkörper gerissene Hemd deuten auf eine Folterung hin. Er trägt eine Kniebundhose, Kniestrümpfe und Lederschuhe. Getötet wurden hier möglicherweise die Eigentümer des Gehöftes, sicherlich keine Bauern. Vor den ausgezehrten Körpern liegen die Kleidungsstücke der Frau. Am Bildmittelgrund links positioniert, schauen Friedrich II. und seine Begleiter auf die Toten. Im Hintergrund, am Eingang zum Gehöft stehen mit respektvollem Abstand Anwohner und blicken auf den König.

Kompositorisch wird das Bild durch den ausgestreckten hellen Frauenkörper im Bildzentrum dominiert, der diagonal angeordnet, den hinteren Bildbereich formal abschließt. Kampf lenkte die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Blickrichtung Friedrichs II. und seines Gefolges auf die beiden Leichen. Dieser Bildbereich erhält darüber hinaus durch die großen, vermutlich farblich homogenen Hautflächen sowie den verdrehten Körper des Mannes eine nachdrückliche Bildpräsenz.

[452] Pohl, Robert. 1901. *Heimatkunde der Stadt und des Kreises Landsberg a. W.*, Landsberg a. W.: Volger & Klein, 32.

Ein derartiges Ereignis im direkten Zusammenhang mit Friedrich dem Großen ist bildmäßig nicht überliefert. Tatsächlich hätten die Anwohner doch bei der Auffindung der Leichen zumindest den unbekleideten Frauenkörper bedeckt. Hier entsteht jedoch der Eindruck, das Paar sei erst kurz zuvor zu Tode gekommen. Unwahrscheinlich ist auch, dass der Frauenleichnam nach einer Vergewaltigung derart unverletzt und unbeschmutzt geblieben ist. Kampf stellt ihn als liegenden Frauenakt dar.

Der Künstler wollte vermutlich durch seine Präsentation eine ähnliche Aufmerksamkeit erzielen, wie er sie 1886 mit der „Letzten Aussage" erreicht hatte, allerdings steht hier die Betonung des Effektes im Vordergrund.

Im Winter 1893/1894 präsentierte der Künstler das „Kosakenopfer" bei einer Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" im Düsseldorfer Kunstsalon von Eduard Schulte. Der Rezensent der *Kunstchronik* bemerkte:

> „Ebenso wenig wollte uns »Das Kosakenopfer« gefallen. Die im Vordergrund liegenden Leichen stoßen uns ab und hinterlassen, ohne zu ergreifen, nur einen widerwärtigen Eindruck. Dergleichen muss, wenn in der Kunst dargestellt, von solch überwältigender Wirkung sein, dass man ob der Genialität den Gegenstand verzeiht, dass man erschüttert wird. Darin kann allein seine Berechtigung liegen und das eben fehlt hier." (Kunstchronik, N.F. 5/1894:194)

Diese negative Kritik blieb allerdings singulär. Während Wolfgang von Oettingen in seinem biografischen Artikel eine – allerdings in die Senkrechte verdrehte – Figurenstudie der männlichen Leiche abbildet und die Szene bei seiner kurzen Beschreibung auf Friedrich II. fokussiert (Oettingen, 1895:36), ging Oscar Ollerdorff vier Jahre später zunächst auf den Wandel in der Düsseldorfer Kunst und danach auf die Darstellung ein.

> „»Das Düsseldorfer Ideal von Schönheit lief auf eine gewisse sanfte, wellenhaft graziöse Schwingung der Umrisse hinaus, die allem Männlichem und Scharfen, Energischen und Charakteristischen, allem, was an die Natur erinnern konnte, ängstlich aus dem Wege ging.« (Richard Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, I., S. 236 f.). Dieser Satz ist über die Düsseldorfer Künstlergeneration von 1830, gewiß nicht mit Unrecht geschrieben worden. Könnten wir ein Mitglied jener Schar vor ein Bild von Arthur Kampf, etwa vor sein »Kosakenopfer« führen, welch erstaunte Augen würde der alte Herr zum Besten geben! Er würde bei der Betrachtung trauriger, immer trauriger werden, vielleicht würden ihm schmerzliche Thränen in die Augen treten, und er würde höchst wahrscheinlich in die tief gefühlten Worte ausbrechen: »Daß die Kunst unsrer teuren Stadt nach uns derartig könnte herunter kommen, das hätte ich mir nie träumen lassen.« Wir aber würden den alten Herrn von dem aufregenden Gemälde sachte fortführen, würden uns höflich verbeugen und würden nicht umhin können, nachdrücklich zu sagen: »Daß die Kunst eurer so teuren Stadt nach euch derartig aufgeblüht ist wie dies Werk von Arthur Kampf beweist, das hätten wir nie zu träumen gewagt.« Von sanften, wellenhaften Linien ist hier freilich nichts zu sehen, hier geht es scharf und eckig zu, hier ist Herbigkeit und tief ernstes Bemühen, »nicht von der Kunst abzugehen in Gutdünken«, sondern »die Kunst in der Natur« zu finden. Andere Zeiten, andere Träume." (Ollerdorff, 1899:113)

> „Ein echter Kampf von bester Marke ist auch »das Kosakenopfer«. […], an beiden Gestalten sieht man die Wunden, an denen sie gestorben sind. Der Mann hat einen herben, kräftigen Arbeiterkopf, auch die Frau gehörte jedenfalls zu den unteren Ständen. Es scheint, daß die Ermordeten sich schon einige Zeit dort unbeerdigt befinden; denn sie tragen Spuren beginnender Verwesung. […] Je weniger so im Gemälde selbst der Eindruck der Leichen ausklingt, mit um so größerer Wucht wird derselbe dem Beschauer vermittelt. In der

> That, es war eine arge Rücksichtslosigkeit gegen das liebe Publikaum, diese Leichen zu malen, und das Bild wird nicht ganz bequem ein Unterkommen finden. Sollen wir schon Tote sehen, so könnten sie doch wenigstens mit einer gewissen elegischen Zahmheit erscheinen, daß auch jede höhere Tochter sich an dem »Schönen« zu erfreuen vermag. »Aber … der Tod ist so ästhetisch doch nicht«, und wenn er hier ästhetisch im strengsten Sinne des Wortes erscheint, so thut er es eben durch die Wahrhaftigkeit und die – man möchte fast sagen – furchtbare Kraft, mit welcher der Künstler seinen Gegenstand erfaßt und gestaltet hat. Bei diesem Werk […] entsprach es nicht der Absicht des Meisters, durch den König und seine Umgebung das Wesentliche zu geben." (Ollerdorff, 1899:115)

Der angesichts des Verbrechens ästhetisiert wiedergegebene Frauenkörper erlaubte es Kampf, scheinbar eine dazugehörige Figurenstudie 1899 bei der „V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs" unter dem verharmlosenden Titel „Liegender weiblicher Akt" im Gebäude der Wiener Secession auszustellen.[453] Die *Neuen Freie Presse*, Wien (19.11.1899:8, Nr. 12660) zog in ihrer satirischen Ausstellungskritik aufgrund der sichtbaren Stichwunde eine Parallele zum aktuellen Kriminalfall „Hilsner". Dabei wurde eine junge Frau in Mähren das Opfer eines angeblichen Ritualmordes. Kampf hätte, so die Kritik, unter einem „staatsanwaltzahmen" Bildtitel diese Getötete „geradezu aufreizend" dargestellt, allerdings stelle sich die Frage, wo das Blut sei.[454]

1906 äußerste sich noch einmal Max Schmid in seinem biografischen Artikel zur Darstellung.

> „Er [Kampf] schreibt Zeitgeschichte, Beiträge zur Psychologie der Menschen und Völker. So hat er in einem »Kosakenopfer« die schändliche Brutalität der russischen Reitervölker ohne jede Bemäntelung dargestellt. Das Bild wirkt ja mit seinen nackten Leichnamen teilweise peinlich. Umso erfreulicher ist der Mut, mit dem die schreckliche Wahrheit eingestanden wird." (Schmid, 1906:51)

Nach 1906 wird die Darstellung, die sich zu diesem Zeitpunkt noch im Besitz des Künstlers befand und scheinbar keinen Käufer gefunden hatte, nicht mehr in der Literatur erwähnt. Sie ist heute nicht mehr nachweisbar. Überliefert haben sich allerdings zwei kleinformatige Detailstudien der Gesamtkomposition. Während in G 1893/I.-1 Friedrich II. ohne seine Begleiter die Leichen betrachtet, hat Kampf alle Personen in G 1893/I.-3 mit ihren Körperhaltungen zusammengeführt.

[453] *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession.* 1899. Wien: Selbstverlag, 35, Nr. 267.

[454] Das Fehlen des Blutes war der Grund gewesen, Parallelen zum zeitgenössischen Mordfall zu sehen, siehe Schroubek, Georg R. 1987. „Der »Ritualmord von Polná«. Traditioneller und moderner Wahnglaube". In: *Antisemitimus und jüdische Geschichte. Studien zu Ehren von Herbert A. Strauss*, Hg. Rainer Erb u. Michael Schmidt, Berlin: Wissenschaftlicher Autorenverlag, 149-172.

3.2.3.9 Die deutsche Historienmalerei nach 1871

Die Popularität der Historienbilder Arthur Kampfs resultiert auch aus einem nochmals verstärkten Nationalismus, der seit 1890 ganz Europa beherrschte.[455] Regionale und partikularstaatliche Bindungen der Menschen hatten sich seit 1871 in nationale Loyalitäten gewandelt, die Stellung Deutschlands in Europa wurde als exponiert wahrgenommen und der Nationalismus steigerte sich allmählich zum Imperialismus. Diese Woge der nationalen Begeisterung erfasste auch die Bildkünste, insbesondere die Geschichtsmalerei, die eindeutig propagandistische Ziele verfolgte. Das zweite Kaiserreich sollte als siegreicher Endpunkt einer kontinuierlichen Entwicklung verstanden werden, legitimiert und verherrlicht durch die Darstellung historischer Themen.[456]

> „Gedruckt und gemalt erhielten die Bildersäle der deutschen Vergangenheit vor dem Hintergrund der »gewaltigen Geschichte der letzten Jahre« (Julius Lessing) ideologische Konjunktur. Die Spannweite der Bildsymbolik sollte von Adler, Eiche und Wotansäule bis zum Bismarckturm, von Arminius über Barbarossa bis zum Fridericus Rex, von der Victoria zur Germania, vom Kyffhäuser zum Reichstag und von der Lutherrenaissance bis zum Kaiserdom reichen."[457]

Für Anton von Werner stellte sich diesbezüglich das Jahr 1871, wie er in einem Gespräch mit Kaiser Wilhelm I. betonte, als ein Wendepunkt in der Historienmalerei dar. Vor der Reichsgründung habe er nur „Bilder aus der Vergangenheit, wie z. B.: Conradin von Hohenstaufen, Heinrich IV., Luther, Götz von Berlichingen u. a. m. gemalt … neuere deutsche Geschichte habe ja erst Seine Majestät gemacht."[458]

Ihre Motive fand die oftmals großformatige und mit aufwendigem Figurenpersonal angelegte Historienmalerei ab 1870 in der deutschen Geschichte sowie den Ereignissen des Hauses Hohenzollern. (Mai, 1993:29) Insbesondere die „Verbindung für historische Kunst" vergab als preußisch dominiertes Organ Aufträge mit dieser Thematik, womit die Vormachtstellung der

---

[455] Nipperdey, Thomas. 2013. *Deutsche Geschichte 1866-1918. Machtstaat vor der Demokratie*, Bd. 2, München, C. H. Beck, 595 ff.

[456] Wappenschmidt, Heinz Toni. 1990. „Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs". In: *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Hg. Ekkehard Mai, Mainz: Philipp von Zabern, 336, 342.

[457] Mai, Ekkehard. 1993. „Nationale Kunst – Historienmalerei vor und nach 1870. Von der Romantik der Geschichte zu geschichtlicher Wirklichkeit". In: *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Dominik Bartmann, München: Hirmer, 29.

[458] Werner, Anton von. 1913. *Erlebnisse und Eindrücke*, Berlin: Mittler & Sohn, 495. Richard Muther deutete den Ausgang des Deutsch-Französischen Krieges als „Todesstoss" für die deutsche Malerei. „Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Versailler Spiegelsaal das Deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, sich über seine politische Misère durch Vorführung betrübender Thatsachen aus früheren Zeiten trösten zu lassen.", Muther, Richard. 1893. *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 2, München: Hirth, 519.

Dynastie im Deutschen Reich legitimiert werden sollte. (Schmidt, 1985:104) Medial schlug sich „das optimistische Geschichtsbewußtsein“ (Mai, 1993:29) in zwei Bereichen besonders nieder: „einer wahren Flut von Militär- und Schlachtenmalereien, die zudem mit Velarien und Panoramen zum Deutsch-Französischen Krieg aufwarteten, und einer staatlich-öffentlich, aber auch von Kunst- und Bürgervereinen, ja im Einzelfall sogar privat getragenen Monumentalmalerei, die im Wortsinne flächendeckend Leinwände in Treppenhäusern, Aulen, Festsälen oder Burgräumen auf die Mauern brachte, wo sie nicht in Freskotechnik, Enkaustik oder experimentellen Mischformen den Verbund mit dem Putz suchte.“ (ebd.)

Sämtliche historische Darstellungen Kampfs vor 1898, sowohl die Szenen zu den Befreiungskriegen als auch die Darstellungen aus friderizianischer Zeit – beginnend mit dem Fresko im Privathaus Leopold Robert Peills – sind von dieser Tendenz geprägt.

Erworben wurde Militärmalerei vom Deutschen Reich sowie von den Bundesstaaten und in Museen und Galerien der Öffentlichkeit vorgeführt. Aussteller waren Kunst-, Kriegs- und allgemeine Geschichtsmuseen, insbesondere aber die 1876 eröffnete Nationalgalerie als Gedenkstätte deutscher Kunst und Nationalgeschichte. (Becker, 2001:401) Auch in der ab 1877 errichteten „Ruhmeshalle“ in Berlin, dem Pendant zur bereits 1837 eröffneten französischen Galerie des Batailles,[459] sollte diese Vollendung der geschichtlichen Entwicklung ablesbar sein.[460]

Darstellung der Befreiungskriege

Mit den Befreiungskriegen setzte sich die Historienmalerei erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensiver auseinander.[461] Der Grund dafür liegt in der fehlenden Etablierung eines Nationalstaates nach 1815, der den Sieg über Napoleon als Gründungsmythos hätte installieren können. (Becker, 2001:408) Zwar entstanden in Preußen, das seine wiedergewonnene Macht der Erhebung verdankte, immer wieder Darstellungen zum erfolgreichen Zusammenwirken von König und Volk, jedoch wurde die Bildproduktion von offizieller Seite nicht gefördert. Nach Börsch-Supan soll Friedrich Wilhelm III. sowohl zu bescheiden gewesen sein, seine

[459] Baldus, Alexandra. 2001. *Das Sedanpanorama von Anton von Werner. Ein wilhelminisches Schlachtenpanorama im Kontext der Historienmalerei*, Dissertation Universität Bonn, 119 f.

[460] Neben Ernst Roebers „Düppeler Schanzen“, Max Hüntens „Schlacht bei Königgrätz“, Karl Bleibtreus „Sturm auf St. Privat“ und Carl Steffecks „Nach der Schlacht bei Sedan“ wurde auch Anton von Werners „Kaiserproklamation“ in der „Ruhmeshalle“ im Rahmen einer Dauerausstellung permanent präsentiert, Becker, 2001:401.

[461] Becker, 2001:409. Nur einige wenige Künstler wie Georg Bleibtreu, Wilhelm Camphausen, Otto von Faber du Faur, Feodor Dietz oder Anton von Werner widmeten sich vor 1870 dem Motivkomplex, siehe ebd.

Erfolge mit Hilfe der Kunst zu dokumentieren, als auch zu sparsam.[462] Geringes Interesse an einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Nationalgeschichte hatten ebenfalls die ehemaligen Rheinbundländer. Da sie sich zunächst aktiv an Napoleons Kriegen beteiligen mussten (Becker, 2001:408), hielten die Maler eher die erfolgreichen Schlachten mit ihm im Bild fest als den Kampf gegen ihn.[463]

In der französischen Kunst, die von deutschen Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte intensiv beobachtet wurde,[464] nahm hingegen die Auseinandersetzung mit den napoleonischen Kriegen durch das gesamte 19. Jahrhundert breiten Raum ein. Nach Becker (ebd., 401 f.) stand dabei die Wiedergabe einer dramatischen Episode im Vordergrund, die sich zur Vermittlung von Gefühlen eignete und den Betrachter in starkem Maße zur Identifikation zwingen konnte – ein Bildkonzept, das auch Arthur Kampf in seinen historischen Darstellungen verfolgte. „Und Identifikation ist die erste Voraussetzung für eine emotionale Beteiligung, die desto wichtiger wurde, je mehr der Krieg als Nationalkrieg den Anspruch erhob, im Interesse und im Namen aller Mitglieder der Nation geführt zu werden." (ebd., 402)

Motive der Befreiungskriege hatten zwar in ihrer Aktualität abgenommen, wurden aber nach 1871 von einem Symbolcharakter dominiert, der sie zu patriotischen Bekenntnissen transformierte. Mit dem gewonnenen Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871 standen die Befreiungskriege sowohl künstlerisch als auch publizistisch deutlicher im Fokus. Neben Parallelen, die im Verlauf der Kriegshandlungen von 1813 und 1870/1871 erkannt wurden, (ebd., 313, 315) galt das besondere Interesse der nahezu kultisch verehrten Königin Luise, Mutter Kaiser Wilhelms I. und Ehefrau Friedrich Wilhelms III., deren Leben und Wirken mit dem Deutsch-Französischen Krieg in Verbindung gebracht wurde. Das Eintreffen der französischen Kriegserklärung in Berlin am 19. Juli 1870, exakt 60 Jahre nach ihrem Tod, stand somit in direktem Bezug mit den Ereignissen zu Beginn des Jahrhunderts (ebd., 313 ff.)

> „Die historische Analogie war ein fester Bestandteil des Kriegsbildes, das in den Monaten des Feldzuges entwickelt und während der Jahrzehnte des Kaiserreichs nahezu unverändert weitertransportiert wurde. Bis in die Formulierungen hinein kopierten die Neuveröffentlichungen oder Neuauflagen der achtziger und neunziger Jahre die Schilderungen aus der Kriegszeit. Wie ein Topos kehrt der Vergleich zwischen den Jahren 1813 und 1870 in den Beschreibungen der Vorgeschichte des Krieges wieder." (Becker, 2001:315 f.)

[462] Börsch-Supan, Helmut. 1997. „Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin". In: Kat. Bilder der Macht, 504.

[463] Siehe den Zyklus zu Szenen aus den napoleonischen Kriegen Wilhelm von Kobells (1808-1815) im Auftrag König Ludwig I. von Bayern.

[464] Ernest Meissoniers Zyklus zur „Légende napoléonienne" findet Eingang im Werk Max Klingers, Hartleb, Renate. 1988. „Das Zeitalter der Befreiungskriege und die Leipziger Schlacht. Darstellung und Reflexion in der bildenden Kunst". In: *1813. Die Zeit der Befreiungskriege und die Leipziger Völkerschlacht in Malerei, Graphik, Plastik,* Ausstellungskatalog, Hg. Museum der bildenden Künste Leipzig, Leipzig, 25.

Das zunächst nur vereinzelt dargestellte Thema der Freiheitskriege hatte sich seit den 1870er-Jahren „voll ausgewachsen und strömt in Wort und Bild breit dahin." (Hager, 1989:261) Aufgefasst als Mahnung und Vorbild, widmeten sich nach Hager zunächst die Generation der um 1830 geborenen wie Georg Bleibtreu, Wilhelm Camphausen, Gustav Graef, Adolph Northen, später die um 1860 geborenen, wie Carl Becker, Robert Haug, Arthur Kampf, Carl Röchling und Carl Schuch, dem Thema. (ebd.)

Die ideologische Hinwendung zu den Befreiungskriegen speiste sich gegen Ende des Jahrhunderts aber auch aus dem Konflikt, den die im Februar 1890 erfolgte Entlassung Otto von Bismarcks durch den jungen Kaiser Wilhelm II. nach sich zog. In der Folgezeit kritisierte der ehemalige Reichskanzler massiv die Regierungspolitik und wurde zur Identifikationsfigur einer Opposition aus neuentstandenen nationalen Verbänden und Gruppierungen.[465]

> „Diese bürgerliche Sammlungsbewegung einte vor allem die Angst um den Erhalt des führungslos gewordenen Reiches. Außenpolitisch mehr und mehr isoliert, schien auch der innere Friede und Zusammenhalt gefährdet. Die im Reichstag vertretenen bürgerlichen Parteien waren heillos zerstritten, die Arbeiterschaft gebärdete sich revolutionär, drohte mit einem Umsturz der politischen und sozialen Ordnung." (Hutter, 1995:45)

Als Grund für die Missstände wurde ein fehlendes Nationalbewusstsein ausgemacht, das durch eine Rückbesinnung auf die Zeit der Befreiungskriege wiederbelebt werden sollte. (ebd.)

Kampfs Darstellungen zu den Kriegen gegen Napoleon erlebten vor diesem Hintergrund eine wesentlich breitere Rezeption als seine Gemälde zum Leben Friedrich des Großen. Diese Thematik, die der Künstler fast ausschließlich als Auftragsarbeiten in Klein- und Mittelformaten umsetzte, begleiteten seit den 1860er-Jahren ebenfalls das politische Erstarken Preußens. (Mai, 1993:26) Insbesondere bei dieser Motivwahl machten sich die Einflüsse der preußischen Landeskunstkommission und der „Verbindung für historische Kunst" bemerkbar. Adolph Menzel als prominentester preußischer Künstler hatte mit seinem umfangreichen Werk zum Leben des Hohenzollern Maßstäbe gesetzt.

3.3 Monumentalmalerei

In Eduard von Gebhardt und Peter Janssen hatte Arthur Kampf nicht nur die wichtigsten Düsseldorfer Historien- und Monumentalmaler gegen Ende des Jahrhunderts zu Lehrern gehabt, sondern wird auch die besondere Wertschätzung großformatiger Darstellungen erfahren ha-

[465] Hutter, Peter. 1990. *„Die feinste Barberei". Das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig*, Mainz: Philipp von Zabern, 45.

ben.[466] Darüber hinaus konnte die Düsseldorfer Kunstakademie wie kaum eine andere Lehranstalt auf eine lange Tradition von vielbeachteten Beteiligungen ihrer Lehrer und Schüler an nationalen monumentalen Werken zurückblicken.[467]

> „Ruhm und Tradition der Düsseldorfer Malerschule, ihre offizielle Stellung und Wertung im Bunde und Vergleich mit anderen großen Kunstzentren Deutschlands, vornehmlich Münchens und Berlins, knüpften sich in Form und Inhalt, Idee und Anspruch an diese vordem vornehmste Aufgabe, die als Erbe und Verpflichtung eine auch staatlich sanktionierte Klammer zwischen der ersten und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet." (Bieber/Mai, 1979:183)

Für den jungen Künstler Kampf wird dies nach der erfolgreichen Beendigung seines positiv rezensierten monumentalen Wandgemäldes „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen" (1887) den Ausschlag dazu gegeben haben, sich weiter intensiv mit der Monumentalmalerei zu beschäftigen. Während sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Monumentalmalerei nahezu ausschließlich auf Kirchen, Schlösser und Museen beschränkte, standen nach der Reichsgründung genügend Mittel zur Verfügung, um mit großformatigen Wandmalereien propagandistischen Inhalts öffentliche Gebäude auszustatten.

> „Die Rheinlande profitierten nach der Reichsgründung auch künstlerisch von den Reparationszahlungen Frankreichs, die nach dem gewonnenen Deutsch-Französischen Krieg einsetzten. Die Monumentalkunst nahm gerade in den preußischen Provinzen und so besonders in den Rheinlanden über die Düsseldorfer Kunstakademie und den Kunstverein eine bevorzugte Stellung ein, die sich im Etatanteil der Gesamtausgaben zur Pflege der Künste entsprechend niederschlug." (Mai, 2010:299)[468]

Bereits 1883 rühmte Adolf Rosenberg, dass „in den letzten Jahren […] in Preußen mehr für die Kunst gethan und aufgewendet worden [ist] als in dem reichen Frankreich während des zweiten Kaiserreichs und der Republik zusammen."[469]

---

[466] Zur Auffassung von Monumentalmalerei als symbolhafter Ausdruck einer Gesamtkultur, Segal, Joes. 1997. *Krieg als Erlösung. Die deutsche Kunstdebatte 1910-1918*, München: scaneg.

[467] Nach der Reichsgründung entstanden beispielsweise folgende Monumentalmalereien: Goslar/Kaiserpfalz durch Hermann Wislicenus (1879); Berlin/Nationalgalerie, Corneliussäle, durch Ernst und Fritz Roeber (1880); Köln/Gürzenicher Festsaal, durch Wilhelm Camphausen u. a. (1881); Berlin/Zeughaus, „Ruhmeshalle", durch Peter Janssen, Theodor Rocholl, Wilhelm Camphausen, Georg Bleibtreu, Friedrich Geselschap, Emil Hünten, Hermann Knackfuß, Wilhelm Simmler, Ernst und Fritz Roeber (1884-1896); Münster/Dom, durch Bruno Ehrich und Wilhelm Döringer (1885); Danzig/Rathaus, durch Ernst Roeber (1890); Düsseldorf/Friedenskirche, durch Eduard von Gebhardt (1899), siehe auch Markowitz, Irene. 1973. „Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule". In: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Hg. Eduard Trier, Düsseldorf: Schwann, 47 ff.

[468] Siehe dazu auch Biedermann, Birgit. 2001. *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhoff.

[469] Rosenberg, Adolf. 1883. „Die Pflege der Monumentalmalerei in Preussen". In: *Die Grenzboten*, 42. Jg., Bd. 128, 28.

3.3.1 Wettbewerb zur Ausmalung der „Ruhmeshalle“ in Berlin, 1887

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts lief die Auftragsvergabe oftmals über die Auslobung von Wettbewerben.[470] Bereits im August 1887, also zwei Monate vor der vermutlich ersten Präsentation der Studien zum „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“[471] soll Arthur Kampf aufgefordert worden sein, für das letzte noch nicht ausgeführte Wandgemälde in der „Ruhmeshalle“ des Berliner Zeughauses in eine engere Konkurrenz zu treten. Das Darstellungsthema lautete „Friedrich der Große hält vor der Schlacht bei Leuthen die Anrede an seine Generale“. (KfA, 2/1886-1887:352)

Bei der „Ruhmeshalle“ handelte es sich um eines der prominentesten und aufwendigsten Denkmalsprojekte, die der preußische Staat seit der Reichsgründung ab 1877 realisierte. Bis 1891 entstand im barocken Berliner Zeughaus ein „Heim des deutschen Kriegsruhms“[472], das den Innenhof, eine „Herrscherhalle“ sowie zwei „Feldherrenhallen“ umfasste. (Arndt, 1985:9) Inspiriert durch andere europäische Nationaldenkmäler, wie dem Wiener Artillerie-Arsenal oder dem Versailler Musée de l’Histoire de France Historique, wurde das preußische Pendant von Kaiser Wilhelm I. zum Ende seines Lebens initiiert und mit großem Interesse und persönlichem Engagement verfolgt. (ebd., 26 ff.) Es sollte nach den Worten des für das Projekt verantwortlichen Baurats Friedrich Hitzig

> „[…] eine Gedenkhalle [ge]schaffen [werden], in welcher die Geschichte der preußischen Armee, die nun nach den ruhmvollen Siegen in Frankreich, nach der Begründung des deutschen Reiches, ihren Abschluß gefunden, durch Werke der Kunst zur lebendigen Anschauung gebracht und das Andenken an die großen Thaten, durch welche sich Preußen im Laufe der Jahrhunderte die Führerschaft in Deutschland gewonnen, in Standbildern seiner Herrscher und Kriegshelden verherrlicht werden möchte.“ (ebd., 29)

Insgesamt wurden 42 preußische Künstler verpflichtet, wobei die entstandenen Werke der Monumentalmalerei und Skulptur einen repräsentativen Überblick über die Leistungsfähigkeit der zeitgenössischen Kunst in Preußen bieten sollten (ebd., 38). Eine herausgehobene Rolle nahmen dabei die Düsseldorfer Künstler ein. Von den zwölf für die Ausführung von Wandgemälden verpflichteten neun Malern gehörten aufgrund ihrer Erfolge im Bereich der historischen Monumentalmalerei sieben der Düsseldorfer Malerschule an – darunter auch Kampfs damaliger Lehrer Peter Janssen. (ebd., 36)

Das künstlerische Programm der zwölf Historiengemälde in der Feldherrenhalle sah eine Glorifizierung der brandenburgisch-preußischen Kriege seit dem späten 17. Jahrhundert, der

[470] Siehe dazu auch Biedermann 2001.

[471] Siehe Kapitel 3.2.3.1.

[472] Arndt, Monika. 1985. Die „Ruhmeshalle“ im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung, Berlin: Gebr. Mann, 9.

Regierungszeit des Großen Kurfürsten, vor. „Die Absicht war ohne Zweifel […] durch frappierende Vergegenwärtigung der historischen Ereignisse, dem Betrachter das »borussische« Geschichtsbild ohne Umwege nacherlebbar zu machen." (ebd., 77)

Kampf wird vermutlich zur Beteiligung an diesem Wettbewerb aufgefordert worden sein, weil er sich durch das in Düren gemalte Wandgemälde „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen" als hoffnungsvolles Talent für die Darstellung historischer Themen empfohlen hatte.

Ob es aber tatsächlich eine Wettbewerbsbeteiligung gegeben hat, ist unsicher, allerdings bezieht sich eine Grisaille-Darstellung des Künstlers auf die ausgelobte Aufgabe. (G 1887/VIII., ca. 42 x 62 cm, Abb. 42) Falls sie tatsächlich Kampfs Beitrag war, konnte sie nicht überzeugen – den Auftrag erhielt der 13 Jahre ältere Fritz Roeber. [473]

„Rede Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen", 1887 (G 1887/VIII.)

Entsprechend der ikonografischen Tradition hält Friedrich der Große die Rede im Freien[474] und ist als Rückenfigur im Bildzentrum, positioniert zwischen zwei Personen, die wie Friedrich II. vor der Hauptgruppe der Zuhörer stehen, kompositorisch akzentuiert. Sein Gesicht ist im linken Profil unverschattet und hell beleuchtet. Mit sicherem, breitbeinigem Stand befindet er sich innerhalb der schneebedeckten Landschaft vor einer Gruppe von Generälen, die bis zum vertikalen Goldenen Schnitt in der rechten Bildhälfte fast die gesamte Szene einnehmen. Identifizierbar sind von links nach rechts direkt vor dem preußischen König Hans Joachim von Zieten mit der Bärenfellmütze, Ferdinand von Braunschweig, General Robert Scipio von Lentulus, Moritz von Anhalt-Dessau[475] und am rechten Bildrand sicherlich der Kavalleriegeneral Friedrich Wilhelm von Seydlitz im Kürass. Am rechten Bildrand befinden sich marschierende Soldaten in der Schlachtordnung der Lineartaktik, zwei Reiter sowie ein wartender Offizier mit gesattelten Pferden. Im Bildhintergrund ziehen Pferde eine Kanone über die Schneelandschaft, am Horizont liegt vermutlich das Dorf Leuthen mit dem im späteren Schlachtenverlauf bedeutsamen Kirchturm sowie weitere militärische Verbände.

Die Technik der Grisaille spricht neben den geringen Bildmaßen von ca. 42 x 62 cm zunächst für eine Arbeitsprobe, die sich stilistisch der künstlerischen Frühzeit und somit dem

[473] Fritz Roeber war 1889 mit der Ausführung beschäftigt, Arndt, 1985:137.

[474] Tatsächlich fand die Ansprache am 3. Dezember 1757, wie im Winter üblich, innerhalb eines großen Raumes im Feldlager in Parchwitz vor über 100 Personen statt, Kat. Friedrich, 1986:186.

[475] Siehe die Personenidentifikation bei vergleichbaren Darstellungen in ebd., 358. Menzel erwähnt in der Beschreibung zu seiner Zeichnung in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" noch die Generäle Schmettau, Driesen und Retzow, ebd., 359.

Zeughaus-Wettbewerb von 1887 zuordnen lässt. Darüber hinaus kann es sich hierbei um eine Studie zu einem Bildthema handeln, mit dem sich Kampf zwei Jahre später bei der „Verbindung für historische Kunst“ bewarb. (Schmidt, 1985:214, Anm. 137) Kompositorisch übernahm der Künstler jene bereits beim Dürener Fresko angewandte keilförmige Anordnung der Personen, die zum Betrachter hin angeordnet sind. Was die Auswahl der Dargestellten betrifft, lieferte möglicherweise Adolph Menzel in Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1936:306) wichtige Anregungen (Abb. 43). Auch dort steht dem König General von Zieten mit der charakteristischen Kopfbedeckung gegenüber und am linken Gruppenrand befindet sich, etwas isoliert und damit formal herausgehoben, ein Kavallerieoffizier.[476]

Abgebildet wurde das Motiv als Holzschnitt vermutlich lediglich in dem 1900 erschienenen Prachtband „Bildersaal deutscher Geschichte“ (Bildersaal, 1900:282 f.), was allerdings aufgrund der Prominenz der Publikation auf das Vorhandensein oder die Umsetzung einer großformatigen Darstellung hindeuten könnte. Die Rezeption des Bildtitels wiederum lässt sich über wenige Veröffentlichungen von 1895 (Oettingen, 1895:32) bis 1934 (Volksparole, 26.09.1934) nachweisen, jedoch geht keiner der Autoren inhaltlich auf die Darstellung ein. Von daher bleibt es unklar, ob mit dem jeweils zitierten Bildtitel fälschlicherweise Kampfs „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.) gemeint sein könnte.

3.3.2 Darstellungen für den Rathaussaal in Altona (heute Hamburg-Altona), 1898-1899 (G 1898/V.-VIII., G 1899/III.-VI.)

1889 unternahm Arthur Kampf vermutlich einen erneuten Versuch, den Auftrag für eine monumentale Darstellung durch einen Wettbewerb zu erhalten. Die „Verbindung für historische Kunst“ hatte angesichts des im Jahr zuvor erfolgten Ablebens Wilhelms I. die Konkurrenz zu einer Huldigungsdarstellung ausgeschrieben. Alle eingereichten Entwürfe wurden jedoch 1890 auf der Hauptversammlung der Verbindung als ungeeignet abgelehnt. (Kunstchronik, 24/1889:691; N.F. 1/1889-1890:88)[477]

Obwohl Kampf 1898 einem Ruf nach Berlin an die Königliche Akademie der Künste folgte und der umfangreiche Auftrag in Aachen-Burtscheid gesichert war, beteiligte er sich im

[476] 1891, vier Jahre später, sah Kampf nach eigener Aussage Menzels 1859 begonnene, aber unvollendet gebliebene Darstellung der Szene in dessen Atelier. „Dieses Bild war fast vollendet, nur die Figur des Königs war abgekratzt und nur wenig von der Bewegung sichtbar.“, Kampf, 1950:15.

[477] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 832, Bl. 35, 4.

selben Jahr am Wettbewerb zur Ausmalung des Hauptsitzungssaales, des Collegiensaales, im neu errichteten Rathaus in Altona (heute Hamburg-Altona).

Entsprechend der Auslobung durch das preußische Kultusministerium vom 15. April 1898 waren alle preußischen und in Preußen lebenden deutschen Künstler aufgerufen, farbige Entwürfe für die Ausschmückung von vier Wandflächen in den Maßen von je zweimal 335 x 476 cm sowie 355 x 575 cm einzureichen. Die Motivwahl blieb den Künstlern überlassen. Drei der „besten" Entwürfe sollten angekauft werden und in den Besitz des preußischen Staates übergehen, juriert wurde durch die Landeskunstkommission sowie drei Vertreter der Stadt Altona.[478] Am Wettbewerb beteiligten sich 25 Künstler, darunter Ludwig Dettmann, Andreas Dirks, Rudolf Eichstaedt, Fritz Greve, Karl Klimsch, Max Liebermann, Otto Marcus, Fritz Neuhaus, Hans Olde und Anton von Werner (Kunstchronik, N.F. 10/1899:138; KfA, 14/1898-1899:140; Reichsanzeiger, 14.12.1898:[3], Nr. 295). Von den insgesamt 25 Entwürfen, die ab dem 8. Dezember 1898 in der Berliner Königlichen Akademie der Künste ausgestellt waren, wurden die Beiträge von Otto Marcus mit dem 1. Preis, diejenigen von Ludwig Dettmann mit dem 2. Preis und die Entwürfe Arthur Kampfs mit dem 3. Preis prämiert. Zwei zusätzliche Auszeichnungen erhielten Hans Olde und Friedrich Klein-Chevalier zusammen mit Carl Becker. (Reichsanzeiger, 07.12.1898:[1], Nr. 289)[479]

Kampf hatte im Gegensatz zu den meisten anderen Teilnehmern auf historische Themen verzichtet und ebenso wie für das Aachener Kreishaus seine Motive im Lebensalltag der arbeitenden Menschen gefunden. Mit Schreiben vom November 1898 sandte er der Landeskunstkommission Gouachen mit den Motiven „Ackerbau" (G 1898/V., 66,9 x 95,2 cm, Abb. 55), „Fischhandel" (G 1898/VI., 71 x 115,2 cm), „Städtebau" (G 1898/VII., 66,9 x 96 cm) und „Schiffahrt" (G 1898/VIII., 71 x 115 cm, Abb. 56), die er für 70.000 Mark in Kaseinfarben umzusetzen gedachte. (Reichsanzeiger, 14.12.1898:[3], Nr. 295; KfA, 14/1898-1899:140)[480] Lediglich zwei seiner Szenen – „Fischhandel" und „Schiffahrt" – konnten allerdings direkt mit Norddeutschland in Verbindung gebracht werden.

Kompositorisch griff Kampf dabei bei den nachweisbaren Darstellungen auf sein bevorzugtes Gestaltungsprinzip zurück. Die Tiefenerstreckung der Bildinhalte erfolgt über eine Diagonale, eingeleitet und flankiert von dominierenden, jedoch inhaltlich gleichrangigen Figuren am Bildrand. Die allgemein gehaltenen Bildthemen fanden ihre Entsprechung in einer Bildkonzeption ohne gestalterische Akzentuierung.

---

[478] *Centralblatt für die gesammte Unterrichts-Verwaltung in Preußen*. 1898, 40. Jg., Nr. 5, 25.05.1898, 353 f.; *Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger*. 1898, Nr. 289, 07.12.1898 [1].

[479] *Deutsche Bauzeitung*. 1899. 32. Jg., Nr. 99, 10.12.1899, 640.

[480] Schreiben von Arthur Kampf an die Landeskunstkommission zu Berlin, [o. O.], November 1898, SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.

Nach Rosenberg wirkten Kampfs Bilder durch die „Charakteristik der Figuren“ (Kunstchronik, N.F. 10/1899:138), für *Die Kunst für Alle* waren sie, ebenso wie die anderen Entwürfe als Monumentaldarstellungen vollkommen ungeeignet (KfA, 14/1898-1899:140). Die meisten Motive entsprächen doch eher historischen Genreszenen oder Illustrationen im Stil des „kleinen Staffelei-Bildes“.[481] Besonderen Respekt zollte die Zeitschrift den Landschaftsdarstellungen Max Liebermanns:

> „Geradezu wohltuend zwischen all dem muß man einige Entwürfe von Max Liebermann nennen. Nicht gerade als ob man wünschte, daß sie ausgeführt würden; denn es liegt der Phrase, daß Kunst erhebend wirken sollte, bei einer Aufgabe wie der vorliegenden doch ein richtiger Gedanke zu Grunde. Liebermann wirkt, so bedeutend er ist, doch mehr deprimierend als befreiend; und doch ist es eine Freude, hier einmal Entwürfen zu begegnen, die wirklich Größe haben und so ganz von jedem tadellosen, akademiehaften abweichen.“ (ebd.)

Resümierend und resignierend stellte der Autor fest, dass man jedoch bei keinem Entwurf die gern gesehene Verbindung einer „strenger Malerei“ zu einer „strengen Architektur“ spüre. Kein Bild finde durch eine strukturierte Komposition eine Entsprechung zur vorgegebenen klar gegliederten Raumausstattung im Renaissancestil.

Ebenso enttäuscht äußerte sich der Reichsanzeiger zu den eingereichten Entwürfen (14.12.1898:[3], Nr. 295). Sie „[…] geben kein allzu glänzendes Bild von der Befähigung unserer Künstlerschaft für Aufgaben der Monumentalmalerei.“ Die Einbindung der Komposition in die Raumarchitektur sei nicht angestrebt worden, stattdessen dominiere die „lebensvolle“ Gestaltung. Arthur Kampf würde „wenigstens in der ernsten und ruhigen Farbenhaltung monumentale Absicht erkennen“ lassen. Die Charakteristik seiner Figuren sei „energisch herausgearbeitet“ und auch der Verzicht auf dramatische inhaltliche Bildelemente spreche für sein Verständnis im monumentalen Sinne.

Unsicher war sich auch die Jury in der Bewertung von inhaltlich neuartigen Themen für monumentale Aufgaben. Darüber hinaus hatte kein Wettbewerbsteilnehmer die formalen Kriterien erfüllt. Das preußische Kultusministerium forderte ein harmonisches Zusammenspiel von Raumdekoration und anzubringenden Gemälden.

Von daher lobte das Ministerium unter den verbliebenen vier Künstlern – Hans Olde beteiligte sich nicht mehr – Anfang 1899 einen engeren Wettbewerb aus. (Reichsanzeiger, 07.12.1898:[1], Nr. 289)[482]

---

[481] Auch die Jury würde wohl angesichts dieser Preisvergabe „wenig Wert auf den Begriff Raumkunst“ legen. Lediglich Klimsch versuche mit großen Linien den Raum zu gliedern, Roßmanns Entwürfe zeigen eine „richtige Idee“ und vielversprechend seien die Motive von Weiß und Olde, KfA, 14/1898-1899:140.

[482] Potztal, Monika. 2008. *Ludwig Dettmann 1865-1944. Zwischen Avantgarde und Anpassung*, Heide: Boyens Medien, 88, Anm. 237.

Diesmal waren allerdings die Themen vorgegeben. Die Teilnehmer sollten Ereignisse abbilden, die den traditionellen Motivkanon monumentaler Darstellungen in öffentlichen Gebäuden reflektierten.

> „Doch wenn die »Kunst für Alle« die [Liebermanns] Entwürfe »mehr deprimierend als befreiend« nannte, verbarg sich dahinter die Meinung, daß man für den Rathaussaal stadtbezogene, d. h. historische Themen mit positiver Aussage erwartete.“ (Wappenschmidt, 1990:89)

Gefordert war nun die künstlerische Umsetzung von vier historischen Ereignissen aus der Stadtgeschichte Altonas: Die Anfänge der Stadtentwicklung, eine Szene aus der Zeit der Niederbrennung Altonas durch den schwedischen Feldmarschall Stenbock 1713 („Schwedenbrand“), die Aufnahme der durch die französische Armee 1813 vertriebenen Hamburger sowie das Ende der dänischen Fremdherrschaft 1863. (KfA, 14/1898-1899:138; Potztal, 2008:88 ff.)

Kompositorisch blieb Arthur Kampf beim bereits für den ersten Wettbewerb angewandten Schema der Tiefenerstreckung über eine Bilddiagonale sowie einleitenden Randszenen, wobei er die geforderten historischen Ereignisse durch Hauptfiguren und Geschehnisse in der Bildmitte akzentuierte. (G 1899/III.-VI., Abb. 57-60)

Als Gewinner des Wettbewerbes wurde Ludwig Dettmann bestimmt. Der Grund für die Auftragserteilung sah er selbst in seinen regionalen Wurzeln: „Da ich meine Heimat gut kannte, waren meine Entwürfe bodenständig, waren die Menschen auf ihnen norddeutsch – es war eben schließlich Holstein – Altona –, die Menschen auf den Bildern meiner Konkurrenten konnten am Rhein, in Schlesien leben.“ (Dettmann, 1973:65)

Nach Wappenschmidt (1990:90) ist der Altonaer Wettbewerb kennzeichnend für den Niedergang der im 19. Jahrhundert wieder aufgelebten monumentalen Wandmalerei. Die gewünschte Einheitlichkeit kam auch durch Ludwig Dettmanns Darstellungen nicht zustande. „Die vier fertiggestellten Bilder wirkten wie von der Wand isolierte Staffeleigemälde.“ (ebd.)[483]

[483] Nach KfA, 15/1899-1900:284, wurden die 36 Entwürfe des Wettbewerbs von Friedrich Klein-Chevalier/Carl Becker, Ludwig Dettmann, Arthur Kampf, Otto Marcus sowie Hans Olde angekauft. Anlässlich der „Gartenbauausstellung“, die Altona von Mai bis Oktober 1914 zur Feier des 250. Stadtjubiläums veranstaltete, erschienen nur die Entwürfe Kampfs zum 2. Wettbewerb als Reklamemarken durch die ortsansässige Kunstanstalt Langebartels & Jürgens (Abb. 61). Da der Künstler mittlerweile zu einem der prominentesten Deutschlands geworden war, konnte die Stadt über dieses Werbemittel auf die Beziehung zu ihm verweisen. Für den Hinweis zu den Reklamemarken dankt der Autor Herrn Peter Hannes Lehmann, Hamburg.

3.3.3 Wandgemälde im Sitzungssaal im „Haus des Kreises Aachen“, Burtscheid (heute Aachen-Burtscheid), 1898-1901 (G 1898-1900/I.-III., G 1900-1901/I.-II.)

Die Region Aachen war vermutlich ab den frühen 1890er-Jahren bestrebt, ebenfalls ein Werk des mittlerweile als Künstler populären Sohnes der Stadt zu besitzen. Da mit einem monumentalen Wandbild großes Ansehen sowohl für den Auftraggeber als auch den ausführenden Künstler verbunden war, bestellte der Landkreis über den Kreisausschuss Aachen die Anfertigung von fünf Darstellungen in Kaseinfarben. (Biedermann, 2001:228) Als Anbringungsort kam der prominenteste Raum des Landkreises, der Sitzungssaal des wenige Jahre zuvor errichteten und am 20. April 1892 eingeweihten Kreishauses in Burtscheid (heute Aachen-Burtscheid) in Betracht.[484] Burtscheid lag als selbstständige Stadt in unmittelbarer Nachbarschaft von Aachen, wodurch auch die Kaiserstadt einen Nutzen durch die Wandbilder haben würde. Initiiert wurde das Vorhaben von Aachener Lokalpolitikern, Rosenhagen nennt hier insbesondere Landrat Franz Freiherr von Coels von der Brügghen. (Rosenhagen, 1923:484)

Zur Finanzierung beantragte der Kreisausschuss 1895 beim „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ in Düsseldorf eine finanzielle Unterstützung und erhielt die Summe von 10.000 Mark zugebilligt. (Biedermann, 2001:229)[485] Allerdings verblieb die künstlerische Leitung der Raumgestaltung beim Kunstverein. (Der Volksfreund. Aachener General-Anzeiger für Stadt und Land, 05.12.1901, Nr. 280) Auf einen Wettbewerb wollte man verzichten, da „entsprechend dem dort geäußerten Wunsche Herr Professor Arthur Kampf, als geborener Aachener, für die Ausführung der Malereien in Aussicht“ stehe. (Kunstverein Rheinlande, 1897:6)[486] Offensichtlich gab es hier keinen Widerspruch. Der Künstler lehrte mittlerweile als Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie, war Schüler prominenter Düsseldorfer Maler gewesen und durch großformatige Tafelbilder sowie ein Fresko im Großraum Aachen bekannt geworden. Die Darstellung „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ (1887) lag allerdings bereits 10 Jahre zurück. Seit dieser Zeit hatte sich Kampf nicht mehr mit der Wandmalerei auseinandergesetzt. Rosenhagen vermutete, dass beim Künstler eventuell eine Unsicherheit bestanden hätte, schließlich sei die Wanddarstellung im Hause von Leopold Robert Peill wie ein Tafelbild aus-

[484] Biedermann, 2001:228. Burtscheid wurde 1897, zu Beginn der Tätigkeiten Kampfs, in die Stadt Aachen eingemeindet. Das Kreishaus wurde auch als „Landratsamt“ bezeichnet. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Heinz Kundolf, Aachen.

[485] *Jahresbericht des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 66. Verwaltungsjahr, 1.11.1894-31.10.1895*. 1896. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf, 22.

[486] Der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ war bereits bei der Ausmalung des Krönungssaales im Aachener Rathaus involviert. Er organisierte 1839 einen eingeschränkten Wettbewerb, den Alfred Rethel für sich entscheiden konnte, Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid. 1979. „Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen“, in: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*, Hg. Eduard Trier u. Willy Weyres, Bd. 3, Düsseldorf: Schwann, 172, sowie Biedermann, 2001:132 ff.

geführt worden, ohne auf inhaltliche und formale Beziehungen zum umgebenden Raum einzugehen (Rosenhagen, 1923:484). Möglicherweise waren solche Bezüge aber auch nicht vom Auftraggeber gewünscht gewesen.

Der Künstler reichte dem Verwaltungsrat des Kunstvereins im Mai 1897 Skizzen zu den geplanten Motiven ein (Biedermann, 2001:229) und erhielt den Auftrag zugesprochen (Kunstverein Rheinlande, 1898:23). In Aachen war man sich sicher, die richtige Wahl getroffen zu haben. „Daß hier etwas Großes, des Vereins Würdiges geschaffen wird, dafür bürgt der Name des betreffenden Künstlers." (Aachener Anzeiger, 22.07.1897)

> „Die Motive für die einzelnen Wandgemälde behandeln, entsprechend dem Charakter des Gebäudes, für welches sie bestimmt sind, Darstellungen der Jugendfürsorge, der Landwirthschaft, der Industrie, sowie der Alters- und Invalidenversicherung. Für die Fläche oberhalb der Eingangsthür ist eine Allegorie auf den Frieden gewählt." (ebd.)

Nicht eindeutig ist, wer die Themenauswahl vornahm. Hans Rosenhagen erwähnt im Einleitungstext zu einer 1923 erschienenen Mappe mit Faksimiliedrucken zu Handzeichnungen Kampfs, dass es sich um eine Konzeption des Künstlers handelte: „Er beschritt in dessen Ausführung ganz neue Bahnen, indem er, […] Motive aus dem Leben der Gegenwart wählte, die von der Industrie (Eisenwalzwerk), der Landarbeit und von der Fürsorge für Alte und Kinder künftigen Geschlechtern berichten sollten." (Rosenhagen, 1923a:8) Auch der Jahresbericht des Kunstvereins bemerkte, dass „der Gesamtgedanke und die Auffassung der einzelnen Gegenstände des Cyklus […] vollste Anerkennung" fanden. (Kunstverein Rheinlande, 1898:9)[487]

Rosenhagen erwähnt darüber hinaus, dass Kampf den Auftrag „um so lieber an[nahm]", da er hier sein soziales Anliegen zur Geltung bringen konnte. Statt Allegorien oder historische Motive aus der Stadtgeschichte würden die beiden wichtigsten Wirtschaftsbereiche des Kreises sowie seine sozialen Verpflichtungen veranschaulicht werden. (Rosenhagen, 1923:484) Kampf selber berichtet nur kurz in seiner Autobiografie über diesen Auftrag.

> „In Berlin arbeitete ich an Studien für meine Wandmalereien im Kreishaus zu Aachen. Es handelte sich um fünf Bilder, die ich jeweils nach Vollendung der Kartons in Aachen auf die Wand malte. Zum Fertigstellen der Bilder habe ich für jedes ungefähr vier Wochen gebraucht. Die Bilder sind in Kaseinfarben auf den Wandputz gemalt. Ich musste diese Arbeit auf zwei bis drei Jahre verteilen, da ich in Berlin nicht für längere Zeit abkömmlich war." (Kampf, 1950:29)

Im Berichtsjahr 1897 hatte der Maler bereits mit der Arbeit begonnen und auch der Kunstverein war zuversichtlich, dass „der Name des Künstlers [erwarten] lässt, daß hier gleichfalls ein Werk

[487] So auch bei Schmid, 1906:51, Rosenhagen, 1922:48, und Rosenhagen, 1923:484. Kern, Guido Joseph. 1908. „Artur Kampf. Ein Beitrag zur Psychologie seiner Kunst". In: KfA, 24/1908-1909:110, erwähnt dagegen eine vorgegebene Auswahl.

geschaffen wird, welches unserer heimischen Kunst zur Ehre gereicht.“ (Kunstverein Rheinlande, 1898:23) Bis 1900 vollendete Kampf die Darstellungen „Landwirtschaft“, „Industrie“ und „Allegorie auf den Frieden“,[488] „Kinderfürsorge“ und „Altersfürsorge“ folgten bis Ende 1901. Am 22. November des Jahres wurden die Wandgemälde vom „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ inspiziert und am 16. Dezember für abgenommen erklärt.[489] Die Kosten für den Kunstverein beliefen sich auf insgesamt 30.000 Mark, wobei der Landkreis Aachen 20.000 Mark übernahm. (Biedermann, 2001:228)[490]

Vier Monate später, am 29. April 1902, konnte der neu gestaltete Raum eingeweiht und der Öffentlichkeit präsentiert werden. (KfA, 17/1902:427)

Der Sitzungssaal war im Stil der Neorenaissance mit Wandvorlagen, einer Eichenholzvertäfelung, einer kassettierten Decke sowie einer Sockelverkleidung ausgeführt, die belgischen Naturstein imitierte (Echo der Gegenwart, 21.04.1892; Schmid, 1906:52) (Abb. 62). Die Szenen aus der Arbeitswelt befanden sich als Querformate an der Längswand zwischen den Wandvorlagen gegenüber der Fensterseite, die hochformatigen Szenen zur „Fürsorge“ auf den Stirnseiten und die allegorische Szene als Supraporte über der Eingangstür an der Längsseite.[491] Alle Darstellungen fasste der Künstler unter- und oberhalb mit einem gemalten breiten Schmuckband aus Blätterwerk ein. Diese horizontale Einfassung war, vermutlich mit matter Temperafarbe ausgeführt, grafisch angelegt. Ihre konturierten Bildelemente werden sich deutlich von der Oberflächenwirkung der Gemälde unterschieden haben. Seitlich übernahmen die Pilaster eine rahmende Funktion und sollen nach der *Kunst für Alle* (17/1902:427) ebenso wie die Decke von Kampf bemalt worden sein, was sich aber auf der überlieferten Fotografie nicht verifizieren lässt.

Historischer Hintergrund

Kampf profitierte bei diesem Auftrag vom wirtschaftlichen Aufschwung, den der vom Deutschen Reich gewonnene Deutsch-Französische Krieg nach sich zog. Die Reparationszahlungen

[488] *Jahresbericht 1900, 1.11.1899-31.10.1900*. 1901. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf, 22.

[489] *Jahresbericht 1902, 1.11.1901-31.10.1902*. 1903. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf, 10.

[490] Der vom Landkreis aufzubringende Betrag setzte sich aus Spenden von Gesellschaften und Privatpersonen zusammen. Anfang Dezember 1901 war die aufzubringende Summe allerdings noch nicht vollständig vorhanden, Der Volksfreund, Aachener General-Anzeiger für Stadt und Land, 05.12.1901, [o. P.], Nr. 280.

[491] Das *Echo der Gegenwart* (21.04.1892) erwähnt eine vor den Wänden angebrachte Eichenholzverkleidung. Vermutlich wurde diese für die Anbringung der Wandgemälde entfernt.

der französischen Regierung flossen seit den frühen 1870er-Jahren auch in den deutschen Städtebau, was wiederum eine Vielzahl von öffentlichen Neubauten und deren künstlerische Ausschmückungen durch Wandgemälde mit sich brachte. „Die Vielzahl der neu entstandenen Bauaufgaben forderte eine kennzeichnende »Benennung« der jeweiligen Funktion des betreffenden Gebäudes durch monumentale Gemälde.“[492] Charakteristisch waren für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein oder mehrere Bildwände, die als prägende Elemente den Saal eines offiziellen Gebäudes dominierten. (Wappenschmidt, 1981:37) Das raumbestimmende Fresko früherer Jahrzehnte war einer ensemblehaften Gesamtausstattung gewichen, bei der alle gestalterischen Dekorationselemente beinah gleichrangig vertreten waren. (ebd., 57)

Scheinbar ohne auf die Architektur des Raumes konzeptionell einzugehen, „benannte“ auch Kampf mit den dargestellten Themen die Funktion des Gebäudes: Kommunale Sicherung der sozialen Fürsorge sowie die Förderung der Haupterwerbszweige „Industrie“ und „Landwirtschaft“ im Landkreis Aachen.

Bildinhalt und Bildkomposition

„Kinderfürsorge“ (G 1900-1901/I.)

Das Wandbild „Kinderfürsorge“ gibt den sonnigen Innenhof eines Kinderheims wieder, wo unter einem dicht belaubten Baum, Säuglinge und Kinder von Betreuerinnen beaufsichtigt werden (G 1900-1901/I., Bildmaße unbekannt, Abb. 63). Im Bildvordergrund befinden sich ausschließlich Mädchen in einheitlich langen Kleidern und hellen Schürzen. Sie tragen ihr Haar zu Kränzen geflochten. Der überwiegende Teil der Kinder sitzt an einem Tisch, vor dem ein Mädchen ein Kleinkind in einem Kinderstuhl beaufsichtigt. Links davon befindet sich die zentrale Bildszene: Eine junge Frau führt ein schüchternes Mädchen aufmunternd zu den am Tisch sitzenden Kindern.

Im Bildhintergrund ist die Traufseite eines zweigeschossigen Hauses mit einem kleinen Glockenturm zu erkennen, vor dem sich dunkel gekleidete Jungen aufhalten. Zwei von ihnen werfen einen Ball in die Luft, davor ermahnt ein Erzieher mit erhobenem Zeigefinger einen weiteren lachenden Knaben. Direkt unter der Baumkrone unterhalten sich zwei Erzieherinnen, deren Gesichter durch die Blätter verschattet sind.

[492] Wappenschmidt, Heinz Toni. 1981. *Studien zur Ausstattung des deutschen Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918*, Bonn: Rudolf Habelt, 66.

Die Komposition des hochformatigen Bildes war durch den schräg ins Bild hineinragenden Tisch, die große Personenanzahl sowie die umliegenden Nebenszenen eher unübersichtlich. Das Bildthema zeigte keine außergewöhnliche Begebenheit, lediglich Kampfs großes Talent, das kindliche Wesen in Porträts und Bildnissen einzufangen.

„Altersfürsorge“ (G 1900-1901/II.)

Auch hier stellt Kampf einen sonnigen Innenhof mit einer großen Kastanie dar (G 1900-1901/II., Bildmaße unbekannt, Abb. 64). Der Baum hat zwar noch keine Blätter, zeigt aber frühlingshaft erste Knospen. Unter ihm sitzen drei alte Männer auf einer Bank. Sie werden freudig von einem lachenden, unterschenkelamputierten Mann begrüßt, der sich auf einen Stock stützt und mit ausgestreckter rechter Hand aus dem Bildmittelgrund auf sie zukommt. Neben ihm steht ein weiterer älterer Mann. Hinter ihm entfernen sich zwei Männer in Richtung der Gebäude im Bildhintergrund. Gegenüber der aktiven Gruppe auf der linken Bildseite sitzt ein alter Mann zusammengesunken auf einem Stuhl vor einem Haus, das mit seiner undekorierten, glatt verputzten Fassade die gesamte rechte Bildseite einnimmt. Es hat eine Höhe von mindestens zwei Geschossen sowie im vorderen Bildbereich eine Eingangstür. Aus ihr treten soeben zwei alte Männer ins Freie. Der hintere stützt sich auf einen Stock, während der weißhaarige Begleiter seinen linken Unterarm hält.

Auch diese Bildkomposition ist nicht optimal angelegt. Das Hochformat wird durch die sich am rechten Bildrand in das Motiv schiebende und rund ein Drittel der Breite einnehmende Hausfassade noch weiter verengt. Die Senioren bindet Kampf nicht durch eine gemeinsame, für den Betrachter reizvolle Handlung ein, sondern isolierte sie in einzelne Gruppen. Lediglich die Gemeinschaft auf der linken Bildseite dynamisiert die Szene, insbesondere durch den lachenden Invaliden. Dennoch wird die Darstellung beim Betrachter eher einen deprimierenden Eindruck hinterlassen haben.

„Landwirtschaft“ (G 1898-1900/I.)

Auf einem Getreidefeld steht am Ende eines sonnigen Tages in der Bildmitte ein Landarbeiter, der seine Sense schärft (G 1898-1900/I., Bildmaße unbekannt, Abb. 65). Um ihn herum, auf dem bereits abgemähten Feld, sind weitere Personen mit verschiedenen Erntetätigkeiten beschäftigt. Vor ihm binden zwei Frauen in kniender und gebückter Haltung die abgemähten Halme zu Garben, die sie im Bildvordergrund ablegen. Dort befinden sich auch die persönli-

chen Gegenstände der Beteiligten – ein Korb, eine Jacke und eine Milchkanne. Von links stoßen zwei weitere Landarbeiter mit geschulterten Sensen zu dieser Personengruppe. Hinter der zentralen Figur sind zwei weitere Personen bei der Arbeit zu sehen. Am Horizont befinden sich ein Kirchturm, umrahmt von hohen Bäumen, sowie in der rechten Bildhälfte hohe, vom Wind bewegte Pappeln.

Kampf ordnete im Querformat die Figuren kreisförmig um die zentral positionierte Hauptperson des sensenschärfenden Mannes und schuf damit einen harmonischen Bildaufbau. Zwar war auch in dieser Darstellung kein außergewöhnliches Bildsujet wiedergegeben, aber die differenzierten, individuellen Körperhaltungen und Tätigkeiten boten dem Betrachter abwechslungsreiche visuelle Eindrücke und gaben dem Bild eine gelungene Anmutung. 1907 isolierte Kampf die Mittelgruppe und schuf zwei ähnliche Tafelbilder, jeweils mit dem Schnitter als zentrale Bildfigur (G 1907/II., G 1934/IX. (<)).

„Industrie“ (G 1898-1900/II.)

In einem schmalen Bildausschnitt sind Bereiche eines metallerzeugenden und -verarbeitenden Betriebes dargestellt (G 1898-1900/II., Bildmaße unbekannt, Abb. 66). Der Betrachter blickt in eine teilweise verschattete Industriehalle, in deren Hintergrund dichte Rauchschwaden die dortigen Gegenstände und Einbauten nur schemenhaft erkennen lassen. Den engen Bildraum füllt eine Vielzahl von Menschen, die unterschiedliche Tätigkeiten ausführen oder ihre Arbeit für eine Pause unterbrechen.

Die Hauptgruppe auf der linken Bildseite wird von vier Männern gebildet, die mit zumeist freiem, muskulösem Oberkörper ein Metallstück an langen Zangen zum Betrachter bewegen. Links neben ihnen verzehren zwei Stahlwerker ihre Mahlzeiten. Auf der rechten Bildhälfte wäscht im Bildvordergrund ein Mann seinen Kopf über einem Steintrog, neben ihm wischt sich ein erschöpfter Arbeiter den Schweiß von der Stirn. Die hinter ihm, mit langen Stangen arbeitenden Männer tragen ebenfalls keine Oberbekleidung. Sie konzentrieren sich auf ihre Tätigkeit, wobei die Dynamik ihrer Bewegungen im Kontrast zur geradezu kontemplativen Bewegung der linken Gruppe steht. Im Bildmittelgrund kontrollierte ein Hüttenwerker mit einer langen Stange das Befüllen von Formen über eine Rinne mit rotglühendem, flüssigem Metall.

Die Darstellung der „Industrie“[493] ist das künstlerisch anspruchsvollste Motiv des gesamten Bildzyklus. Die Szene wirkt allerdings wie aus horizontal angeordneten, stilistisch unein-

[493] Die oftmals in der Folgezeit verwendete Bezeichnung „Walzwerk“ wurde vermutlich erstmals ab 1908 von Theodor Volbehr in seinem biografischen Artikel verwandt, Volbehr, 1908a:472.

heitlichen Versatzstücken aufgebaut, wobei sich die wesentlichen Handlungen wie auf einer Bühne im Bildvordergrund ereignen. Kampf gab dabei nicht nur figurenreich verschiedene industrielle Prozesse wieder, sondern zeigte die Arbeiter auch in den individuellen Phasen der Erholung (Mahlzeit, Arbeitsende, Reinigung). Die Bildkomposition ist durch ein dichtes Neben- und Hintereinander von Figuren und Handlungen innerhalb eines schmalen horizontalen Bildstreifens geprägt. So entsteht der Eindruck, dass sich das von der linken Gruppe gezogene Walzband aus dem fließenden Metall des Gießvorgangs im Bildmittelgrund entwickelt. Darüber hinaus drängt sich das Bilddetail des sich waschenden Arbeiters genrehaft in den Vordergrund und wirkt wie nachträglich hineinversetzt.

Derartige Einzelszenen haben sich allerdings auf diesen beengten Verhältnissen in der Realität nicht ereignen können. Walzwerk und Hochofen waren räumlich voneinander entfernt, die Arbeiter verließen in ihren Pausen den heißen Arbeitsplatz und unkontrolliert vorhandenes Wasser an der Schmelze hätte flüssige Metallstücke wie Granatsplitter umherfliegen lassen.[494] Das Arbeiten mit freiem Oberkörper war angesichts der großen Hitze und des Funkenflugs hingegen eher selten, lässt sich aber auf anderen Industriedarstellungen für ein Walzwerk belegen.[495]

Neben diesen inhaltlichen Unstimmigkeiten ist die Darstellung durch eine unterschiedliche stilistische Detailkonzeption charakterisiert. Während die akzentuierte Hauptgruppe des Bildes in der linken Bildhälfte nur aus athletischen Oberkörpern zu bestehen scheint, deren helle Haut sich kontrastreich vom umgebenden Dunkel abhoben, agieren rechts naturalistisch wiedergegebene Arbeiter.

„Allegorie auf den Frieden“ (G 1898-1900/III.)

Bei der Supraporte steht am rechten Bildrand ein Ritter in voller Rüstung im Vordergrund einer hügeligen Landschaft (G 1898-1900/III., Bildmaße unbekannt, Abb. 67). Er trägt einen Federbuschhelm und schaut aus dem Bild hinaus in die Ferne. Seine rechte Hand hält ein Schwert

[494] Welskopp, Thomas. 2010. „Maloche auf der Hütte. Präzisionsarbeit mit der Wucht des Vorschlaghammers“. In: *Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl*, Hg. LVR-Industriemuseum, Oberhausen, Münster: Aschendorff, 401 f.

[495] Beispielsweise bei […] Schreiber, „Ziehen eines heißglühenden Schmiederohlings aus dem Ofen“ (1940), Türk, Klaus. 2003. *Mensch und Arbeit. 400 Jahre Geschichte der Arbeit in der bildenden Kunst. Die Eckhart G. Grohmann Collection an der Milwaukee School of Engineering*, Milwaukee, Wisconsin: MSOE Press, 220, Abb., und Jean-André Rixens, „Lamination Steel“ (1887), Kat. Illusions, 2010:192.

senkrecht erhoben, die linke Hand einen Rundschild mit einem Adlerwappen.[496] Als weltlicher Beschützer wacht er über den Frieden des Landes, das durch einen Sämann und Bauern im Bildmittelgrund symbolisiert wird. Direkt neben dem Ritter schwebt ein weiblicher Friedensengel, der auf die arbeitenden Männer blickt. Bekleidet ist die Figur mit einem faltenreichen langen Gewand, das die linke Brust freilässt. Mit ausgebreiteten Armen und Segensgestus beider Hände bildet sie den himmlischen Gegenpart zur weltlichen Sicherung des Landes.

Diese Mischung aus Landschaftsdarstellung und allegorischen Bilddetails stellt das künstlerisch am wenigsten ansprechende Bildmotiv des Sitzungssaales dar. Während bereits der Ritter als historisch unpassend und für die harmonische Szene im Bildhintergrund sowie für die Größenverhältnisse der weiteren Szenen als überdimensionierter Fremdkörper erscheint,[497] wirkt der Friedensengel geradezu überflüssig und deplatziert. Die Gestalt rückt zu sehr an den Krieger heran und schwebt mit ausladendem Gewand in einer Sitzhaltung direkt über der Tür zum Sitzungssaal. Dadurch entsteht der Eindruck, die „Allegorie auf den Frieden" würde sich anschicken, im nächsten Moment auf dem oberen Profilrahmen der Tür Platz zu nehmen.

Rezeption der Darstellungen

Die erste Berichterstattung erfolgte bereits vor der Fertigstellung des Auftrags. Anlässlich der bevorstehenden Ausstellungssaison sah der Theaterkritiker Emil Granichstaedten[498], Redakteur der Zeitschrift *Die Woche,* bei Arthur Kampf den Karton zur Industriedarstellung und berichtete:

> „Die elegante schlanke Figur des Künstlers steht fast in Widerspruch mit den Cyclopengestalten des Hauptwerkes, an dem er gerade arbeitet: ein monumentales Wandgemälde für das Kreishaus in Aachen. Eisen und Muskeln! Die Arbeiter mit entblößtem Oberkörper schleppen an Zangen das Metall der Arbeit von einer Arbeitsstätte zur andern und zeigen mit ihrem athletischen Gliederbau die Überlegenheit des Menschen über

[496] Der Adler ist Bestandteil des Wappens der Kaiserstadt Aachen, Aachener Geschichtsverein e. V. „Städteregion Aachen." <http://www.aachener-geschichtsverein.de/Aktuelles/staedteregion-aachen> (12.02.2014).

[497] Die Rückbesinnung auf die eigenen nationalen Wurzeln stattete die Figur des Ritters im 19. Jahrhundert in ganz Europa vorbildhaft mit Tugenden wie Tapferkeit, Treue und Vaterlandsliebe aus. Zu ihrer inflationären Verwendung bis hinein in die Alltagskultur als Folge einer militaristisch geprägten wilhelminischen Gesellschaft siehe Rohwedder, Sandra Isabell. 2019. *Von hoher Zinne. Untersuchungen zum Ritterbild im 19. und frühen 20. Jahrhundert,* Dissertation Universität Bonn, 365 <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5-53700> (01.07.2021).

[498] Frey, Stefan. 2008. „Bruno Granichstaedten". In: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hg. Claudia Maurer Zenck u. Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002831> (03.03.2014).

> Stahl und Eisen, die er meistert. Den Triumph menschlicher Kraft und menschlichen Geistes über das raue Element predigt der große Karton, der nun zum Bild entstehen soll." (Granichstaedten, 1900:771 f.)[499]

Mit dem Begriff „Cyclopen" charakterisierte Granichstaedten die enormen Kraftanstrengungen metaphorisch treffend und spielte dabei auf das prominentere Gemälde mit identischem Motiv, das „Eisenwalzwerk" von Adolph Menzel an, das auch „Moderne Cyclopen" betitelt wurde.

Die erste mediale Erwähnung der vollendeten Wandbilder ist in der Tagespresse nachweisbar. Die *Aachener Post* berichtete am 9. März 1902 ausführlich über die Fertigstellung: Kampf hätte mit dem Industriemotiv eine „Apotheose der Arbeit" geschaffen, wobei die Figuren von einer „plastischen Schärfe" seien, „jede für sich ein wirkungsvolles Motiv für einen Bildhauer." Darüber hinaus würden die Szenen „so unvermittelt, so einfach und populär [wirken], daß es jeder verstehen kann – Volkskunst im wahrsten Sinne des Wortes". (Aachener Post, 09.03.1902)

Am 29. April 1902, anlässlich der Einweihung des Sitzungssaales im Kreishaus, erwähnte auch *Die Kunst für Alle* die Darstellungen. Vier Motive seien „glücklich dem Leben abgelauscht […]", mit den Aufgaben des Kreises verbunden und Ausdruck der vollen Höhe des Kampfschen Realismus. Die Farbigkeit sei sehr beeindruckend, insbesondere der Widerschein des Feuers auf den Körpern der Arbeiter entfalte eine „prächtige […] Wirkung." (KfA, 17/1902:427). Am allegorischen Motiv hätte Kampf jedoch kaum Freude gehabt, da es am wenigstens gelungen sei. Der Engel wäre wenig originell und der Ritter hätte „einen ausgesprochen schauspielerischen Zug." (ebd.) Dennoch gewänne der Raum in seiner Gesamtheit durch die Bilder, da der Künstler die „langweilige Architektur des Saales durch Bemalung der Pilaster, durch geschmackvolle Einrahmung der Bilder und durch die Ornamentierung der Decke" belebt hätte. (ebd.)

Ausstellungen

1902 zeigte Kampf drei Kartons zu den Wandgemälden auf der „Großen Berliner Kunstausstellung".[500] Für Paul Warncke, Künstler und Rezensent der *Kunstchronik*, waren deren Einzelfiguren zwar mit einer „fast Menzelsche[n] Meisterschaft gezeichnet, aber die Gesamtwirkung fehlt: jeder Karton besteht aus mehreren Bildern." (Kunstchronik, 1902:483)

[499] Granichstaedten, Emil. 1900. „Berliner Malerateliers". In: *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift*, 2. Jg., 05.05.1900, Nr. 18, Bd. 2, 771 f.

[500] *Große Berliner Kunstausstellung. Katalog der Ausstellung im Landes-Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof vom 3.5.-28.9.1902*. 1902 [Kat. GBK 1902]. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 40, Nr. 3-5.

Auch Momme Nissen von der *Kunst für Alle* war von der Körperlichkeit der Arbeiter beeindruckt:

> „Kampf [brachte] eine feste Kunstübung mit nach Berlin. Dies belegt er durch seine für Aachen bestimmten Entwürfe von hünenhaften Arbeitertypen. Es ist etwas von der Durchschlagskraft Kruppscher Kanonen in ihnen. Sie sind nicht »geschummert«, sondern gemeisselt, fast graviert.“ (KfA, 17/1902:506)

Eine erste ausführliche Besprechung aller Darstellungen erfolgte erst 1906 im umfangreichen Aufsatz zu Arthur Kampf von Max Schmid [-Burgk], Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen. (Schmid, 1906:51). Der Autor beschrieb insbesondere die Kolorierungen der Szenen, womit er – da keine Farbaufnahmen des Sitzungssaales überliefert sind – wichtige Hinweise zur Wirkung der Darstellungen überlieferte. Ihre helle Tönung stände in einem positiven Kontrast zur Architektur des Saales,

> „einer schwerfälligen, geschmacklos detaillierten Renaissance. Ringsum an den Wänden läuft ein hoher gemalter Sockel, der in brutalen Farben eine Wandverkleidung von belgischem Marmor imitiert. Schwere Pilaster teilen die Wand und eine unruhig kleinlich gegliederte Decke spannt sich darüber. […] Schwieriger war es [im Gegensatz zum »altmeisterlichen Stil« in »Mitteltönen«] mit den lichten Farben der Hellmalerei des Raumes Herr zu werden und dabei so verschiedene Themata wie das »Innere des Hüttenwerkes« und das »Erntebild« derart zusammenzubringen, dass sie in den Raum harmonisch sich einfügen.“ (ebd., 52)

Das „Altmännerbild“ sei geprägt von warmen Tönen der Details im Sonnenlicht und kühlen Farben der Verschattungen. Das „Industriebild“ werde von einem dunstigen, kalten blaugrau dominiert, das „Erntebild“ dagegen vom „warmen Gelbrot“ des sich zu Ende neigenden Tages. (ebd.)

> „Zwischen diesen farbigen Gegensätzen vermittelt nun Kampf, indem er auf das mittlere Feld dieser Hauptwand, […] ein paar allegorische Figuren setzt, die formal und farbig fast unentbehrlich sind. Da schwebt im orangefarbenen Gewand die blondhaarige Göttin des Friedens heran und segnet die Landschaft. Das Stückchen Landschaft darunter mit dem pflügenden Bauer und der Aachener Münstersilhouette gehört übrigens zum Besten in diesem Bilde. Die schweren dunklen Flügel jener Friedensgöttin leiten schon über zu dem Vertreter der waffenschmiedenden Industrie, zu der mächtigen Gestalt des gewappneten Kriegers. Sein dunkler Stahlharnisch soll wohl schon auf das kühle Graublau im anstoßenden Industriebilde vorbereiten, dessen Farbenstimmung dadurch gleichsam über den Pilaster hinweg in das Mittelbild hinüberfließt. Andrerseits lässt dieses Ritters goldener Helmschmuck und sein orangefarbener Helmbusch die freundlichen Farben des Friedensbildes noch einmal wiederklingen.“ (ebd.)

Das „Kindergartenbild“ schließe mit einer „koloristischen Idylle“ ab.

> „[…] zartgraue Röcke und lichtrosa Schürzen, geben einen heiteren Schlußakkord, der schließlich im Rot der Ziegeldächer und dem Gelb der Wandflächen des Hauses doch noch mit jenen Farbenleitmotiven austönt, die in allen vier Bildern vorhanden sind.“ (ebd.)

Trotz der durchweg wohlwollenden Worte setzte Schmid aber auch einige kritische Akzente. Die Farben seien nicht „geschmeidig und lieblich“, manches stehe „zu bestimmt“, „fast hart

und luftlos im Raume, wie z. B. die nackten Männerkörper auf dem Hüttenbild oder die allegorische Flügeldame“. (ebd.) Kampfs Werke wären zu diesem Zeitpunkt eben noch „Übergangskunst“ gewesen.

> „Hellmalerei und Luminismus, moderne Farbigkeit und altmeisterliche Erinnerungen klingen zusammen, wobei das Bedürfnis vorwiegt, aus der Historie zum einfachen Alltagsleben, aus dem Zeichnerischen zum rein Malerischen, aus der alten Darstellungsmanier zu einem neuen farbigen Pleinairismus zu gelangen.“ (ebd., 53)

Theodor Volbehr, Gründungsdirektor des 1906 eröffneten und ebenfalls mit einem Wandbild von Kampf ausgestatteten Magdeburger Kaiser Friedrich-Museums, sah in seinem 1908 erschienenen biografischen Artikel über den Künstler die Aachener Darstellungen ebenfalls als Ergebnis einer Übergangsphase.

> „Noch reflektiert er nicht über das eigentliche Wesen des Wandbildes und über die Notwendigkeit seiner monumentalen Formensprache; noch war ihm das Wandbild ein Bild wie jedes andere. Wir dürfen daher […] noch nicht nach einer linearen Gliederung der Wandflächen im architektonischen Sinne Ausschau halten.“ (Volbehr, 1908a:473)

Volbehr erwähnte in seiner Kritik jedoch nicht, dass der Aachener Sitzungssaal wesentlich geringere Ausmaße hatte als die Eingangshalle des Magdeburger Museumsneubaus. Hier realisierte Kampf 1906 eines der größten Wandgemälde Deutschlands.

Zu Beginn der 1920er-Jahre setzte sich Hans Rosenhagen noch einmal ausführlicher mit den Wandbildern im Kreishaus auseinander – sowohl in seinem Artikel über Kampfs Schaffen als Monumentalmaler wie auch in seiner Monografie über den Künstler. Er hielt die Schwachpunkte des im Jahre 1887 entstandenen Dürener Freskos um 1900 allerdings für überwunden und betonte ausführlich die ausgeprägte Körperlichkeit der Arbeiter. Während die Motive der Fürsorge eher genrehaft angelegt seien und durch „gemütvolle Schilderungen und köstliche Beobachtungen“ fesseln, würden sich die „prachtvollen, halbnackten […] Arbeiter dem Gedächtnis auf »Nimmervergessen«“ einprägen (Rosenhagen, 1923:484). „Gewiß ist Kampf, wenn man an Millet oder Menzel denkt, nicht der erste, der so etwas gemalt hat; doch was er da schuf, sind Typen, die keiner vor ihm so gesehen und so scharf prägte“. (ebd.)

> „Und jedenfalls haben diese Fresken Kampfs fast vor allen anderen in Deutschland gemalten, selbst vor denen Rethels, das voraus, daß sie Zeitdokumente, nicht nur Beweise des Wirkens einer starken Künstlerpersönlichkeit sind.“ (ebd.)

Der Zeitbezug wurde auch bereits kurz nach der Fertigstellung von der zeitgenössischen Presse beobachtet: „Das ist alles aus der Wirklichkeit gegriffen, […]“ bemerkte die *Aachener Post* am 9. März 1902.

Auch in seiner Monografie über den Künstler hatte Rosenhagen ausschließlich positive Worte für die Darstellungen gefunden. Dabei ist zu beachten, dass es sich hierbei um eine Reihenmonografie handelte, die die künstlerischen Leistungen der betreffenden Künstler im Wesentlichen positiv betrachtete. So seien die Figuren und ihr Agieren miteinander beispiellos (Rosenhagen, 1922:50) und ohne Vorbild in der deutschen Kunst. Statt der niederländischen Seeleute auf Liebermanns „Altmännerhaus" zeige Kampf Kriegsinvaliden – also Menschen, die für die Nation Opfer gebracht hätten. Auch seine Industriedarstellung müsse den Vergleich mit Adolph Menzels „Eisenwalzwerk" nicht scheuen:

> „Und wer ehrlich urteilt, muß zugeben, daß das Kampfsche Fresko allein als Komposition, als zusammengefasste Darstellung der Arbeit in einem Hochofenwerk die Menzelsche Schöpfung weit hinter sich lässt. Welch ein Schwung, welche großartige, monumentale Auffassung des Geschehens!" (Rosenhagen, 1922:48)

Hedwig Schmücker kommt 1930 in ihrer Dissertation über das „Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts" zu einer vollkommen anderen Auffassung. Die idealisiert dargestellten Arbeiter würden wie auf einer Bühne agieren, jeder in einer anderen Pose. „Das Streben nach Heroisierung artet bei ihm ins Theatralische, Gekünstelte."[501] Die Szene sei nicht in eine einheitliche Komposition eingebunden, sondern zerfalle in einzelne Gruppen (Schmücker, 1930:37). Darüber hinaus würden die „glatte Malweise" und der „realistische Inhalt" einen Kontrast bilden (ebd., 69).

1988 besprach Harald Olbrich in seiner „Geschichte der deutschen Kunst, 1890-1918" die Wandgemälde ausführlicher. (Olbrich, 1988:54 ff.) Danach hätte Kampf insbesondere durch seine Aachener Darstellungen „Sprachformen des Realismus der offiziellen Kunst verfügbar [ge]macht" und mit der Motivzusammenstellung von „heroisierter Arbeit" und sozialer Fürsorgeleistungen des preußischen Staates das „Wunschbild sozialer Harmonie" kreiert.

> „»Die nervigen Arbeitergestalten« (H. Rosenhagen, 1922) sind über Menzel hinausgehend monumentalisiert zu zyklopischen Arbeitshelden, die den Mythos der »gesunden Volkskraft« als Synthese von Naturalismus und Bildsprache der akademischen Historienmalerei in Szene setzen." (Olbrich, 1988:55)

In neuerer Zeit setzte sich Klaus Türk mehrfach mit den Industriebildern Kampfs auseinander. Da er einer der wenigen Autoren ist, der sich nach 1945 überhaupt noch mit Arthur Kampf bzw. einem Aspekt seines Schaffens auseinandersetzte, soll hier ausführlicher auf seine Interpretationen eingegangen werden.

[501] Schmücker, Hedwig. 1930. *Das Industriemotiv in der deutschen Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Disseration Münster, Emsdetten i. Westfalen: H. & J. Lechte, 37.

2000 analysierte der Arbeitssoziologe die Aachener Industriedarstellung, eine 1901 entstandene, motivisch reduzierte Tafelbildfassung (G 1901/I.) sowie eine großformatige Variante des Walzwerkthemas von 1913 (G 1913/V.) in seiner Publikation „Bilder der Arbeit".

> „Ist die männliche »Ertriebswucht« [nach von Gottl-Ottlilienfeld] der Industriearbeiter bei [Fritz] Gärtner nur ein Randthema, so finden sich andere Maler, die den unmittelbaren Produktionsprozess zur Vorlage ihrer apotheotischen Gemälde wählen. Typischerweise ist es die monumentale Wandmalerei für öffentliche Gebäude, in der sich dieses Genre einschlägig verwirklicht findet. Der im deutschen Kaiserreich vor allem durch Historienmalerei bekannt gewordene Arthur Kampf bearbeitet in mehreren Wandbildern und von diesen abgeleiteten Gemälden das Menzel'sche Thema […] des Walzwerkes […]. Er übernimmt dabei ungeniert Teilmotive Menzels (bis hin zu der Gruppe essender Arbeiter […]), gestaltete seine Werke aber im Unterschied zu Menzel mit völlig eindeutiger Tendenz […]. Er lässt keinen Zweifel an seinem heroisierenden Männlichkeitskult, an dem Willen zur Bildfassung wehrhafter, durch Kampf mit den Naturgewalten gestählter deutscher Arbeit."[502]

Dem Künstler wird zugebilligt, dass er die Bildkonzeption und Detailausformungen vollkommen selbstständig hätte durchführen können. Für die Szenen im Aachener Kreishaus reichte Kampf 1897 Skizzen zur Begutachtung ein und für die im Auftrag des Berliner Reichspatentamtes geschaffene Industriedarstellung[503] von 1913 werden der verantwortlichen Behörde mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls Vorstudien vorgelegen haben. Von daher waren die Auftraggeber über das Aussehen der Werke vorab informiert und akzeptierten sie. Vielleicht haben sie aber auch mit dem Künstler über die Komposition, die Figurengestaltung und Farbigkeit diskutiert, Wünsche geäußert oder Bedingungen gestellt. Möglicherweise entwarf Kampf die Bildmotive tatsächlich nach seinen eigenen Vorstellungen, jedoch in Hinblick auf die Erwartungen seiner Auftraggeber, also nach den Präferenzen regionaler Verwaltungen und nationaler Behörden.

Es ist unwahrscheinlich, dass der Künstler bei öffentlichen Aufträgen vollkommen unabhängig handelte. Das vom Aachener Thema replizierte Tafelbild aus dem Jahre 1901 (G 1901/I.) war hingegen eine freie Arbeit, inspiriert durch Kampfs Gespür für erfolgreiche, populistische Bildthemen.[504]

Türks weitere Kritik zielt auf Motiverfindungen Adolph Menzels, die Kampf „ungeniert", also gegen Normen verstoßend und wiederholt plagiiert hätte. Sicherlich hatte Menzel mit seiner Darstellung des „Eisenwalzwerk" einen Topos der Industriedarstellung geschaffen, den

[502] Türk, Klaus. 2000. *Bilder der Arbeit*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 199 f. Inhaltlich identisch bei Türk, Klaus. 2010. „Menzels »Eisenwalzwerk«. Realismus zwischen alter und neuer Mythologie". In: *Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl*, Hg. LVR-Industriemuseum, Oberhausen, Münster: Aschendorff, 479. Die Bearbeitung von Arbeitsdarstellungen in „mehreren Wandbildern" durch den Künstler lässt sich nicht nachweisen.

[503] Siehe Kapitel 5.2.1.1.

[504] Siehe Kapitel 4.2.1.2.

auch Kampf kannte.[505] Jedoch waren das Bildmotiv und seine Details damit keine Bilderfindungen, die nur Menzel als Urheber zustanden. Das Zitieren von Bilddetails oder Kompositionsstrukturen – ursprünglich geschaffen von anderen Künstlern – war ein gängiges, seit Jahrhunderten angewandtes künstlerisches Verfahren, das auf die prominente Vorlage verwies, den Betrachter intellektuell forderte und somit zu vielfältigen Interpretationen Anlass geben konnte. In Kampfs Aachener Industriedarstellung sind Zitate aus Menzels „Eisenwalzwerk" jedoch nicht zwingend nachweisbar. Seine Darstellung sollte, ebenso wie die Menzels, auf engem Bildraum die unterschiedlichen Tätigkeiten innerhalb eines metallerzeugenden und -verarbeitenden Unternehmens wiedergeben, wozu auch der Verzehr mitgebrachter Speisen oder die Reinigung nach der Arbeit gehörte. Darüber hinaus lässt sich der Vorwurf des Plagiats an Kampf in der zeitgenössischen Kunstkritik nicht nachweisen.

Zur Erläuterung der Genese des Arbeitsbildes greifen die Erläuterungen Türks jeweils auf die erwähnten Gemälde von Kampf zurück. Es handelt sich um fast ausschließlich jene vier Szenen „Industrie" (G 1898-1900/II.), „Walzwerk" (G 1901/I.), „Walzwerk" (G 1913/V.) und „Walzwerk" (G 1924/X.), die eine ausgeprägte Körperlichkeit thematisieren und 2008 zu Referenzdarstellungen der vom Autor aufgestellten Kategorie „apotheotischer Produktivismus" avancieren.[506]

Neben den Motiven mit offiziellem Charakter „Industrie" (G 1898-1900/II. und „Walzwerk" G 1913/V.) schuf der Künstler mit dem Gemälde „Walzwerk" (G 1901/I.) ein Ausstellungsbild, dessen primärer Zweck es war, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Bei dem Motiv „Walzwerk" von 1924 (G 1924/X.) handelt es sich um eine vermutlich in Auftrag gegebene verkleinerte Version der Monumentaldarstellung von 1913 (G 1913/V.). Darüber hinaus schuf der Künstler eine Vielzahl von naturalistischen Arbeitsszenen, die im Gegensatz zu den „öffentlichen", körperbetonten Darstellungen eher einen privaten Charakter tragen.[507]

Abbildungen

Die Anzahl der Reproduktionen in Printmedien spiegelt die Wertschätzung der Gesamtleistung eines Künstlers und die Popularität seiner einzelnen Darstellungen wider. Sie ist zu den Aache-

[505] Bei seinem ersten Studienaufenthalt in Paris im Frühjahr 1885 wurde das Gemälde bei einer Ausstellung von Werken Menzels präsentiert, *Catalogue illustré. Pavillon de la Ville de Paris. Jardin des Tuileries. Exposition des Oeuvres de Adolphe Menzel, Ouverte du 26 Avril au 15 Juin 1885*. 1885. Paris, 28, Nr. 228.

[506] Türk, Klaus. 2009. „Historische Bilderdiskurse der Industrie und Technik". In: *Bilder der Technik, Industrie und Wissenschaft. Ein Bestandskatalog des Deutschen Museums*, Hg. Eva Mayring, München: Edition Minerva Hermann Farnung, 19.

[507] Siehe G 1905/VII.; G 1906/II.; G 1910/VI.; G 1900-1925/III. und G 1910-1925/XXVI.

ner Wandbildern so gering, dass der Eindruck entsteht, die Leistung Kampfs sei in der öffentlichen Wahrnehmung nicht oder nicht positiv wahrgenommen worden.

Vom Sitzungssaal konnte in der zeitgenössischen Literatur lediglich eine Abbildung ermittelt werden, die jedoch nur einen Raumausschnitt wiedergibt (Abb. 62). Die allegorische Darstellung wurde bis 1945 vermutlich lediglich zweimal – jeweils 1902, dem Jahr der Einweihung – abgebildet, die „Altersfürsorge" ebenfalls nur zweimal, die „Kinderfürsorge" dreimal und die „Landwirtschaft" ebenso wie die „Industrie" fünfmal. In der Regel wurde entweder die Erstberichterstattung bebildert oder biografische Artikel zu Arthur Kampf mit den Motiven illustriert.

Als Kunstreproduktionen sind nur zwei Bildkarten nachgewiesen, was ebenfalls auf eine geringe Popularität der Motive hindeutet. Neben der Ölstudie zu dem Bildnis eines alten Mannes[508] wurde noch die eines Kinderkopfes verlegt[509].

Dennoch gelang es Arthur Kampf aus diesem Auftrag, Nutzen zu ziehen. Neben den großen, mindestens einmal ausgestellten Kartons, fertigte er für viele Bilddetails mit den unterschiedlichsten Malmitteln eine große Anzahl von Studien in verschiedenen Formaten an. Sie wurden in der Folgezeit in mehreren Zusammenhängen publiziert und verwiesen somit immer wieder auf den Auftrag des Landkreises.

Ikonografische Tradition

Zwar lassen sich kaum konkrete ikonografische Vorbilder für die Einzelszenen finden – der Friedensengel wurde vermutlich von Hugo Vogels Gemälde „Verherrlichung Schinkels" im Berliner Rathaus (1893) inspiriert (Abb. 68) –, jedoch hatte Kampf vor Auftragsbeginn Gelegenheit, einen Teil der für Aachen verwirklichten Themen in einem anderen Zusammenhang zu sehen.

1897 beteiligte sich der Künstler mit der Darstellung „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer" (G 1896/I.) an der „Internationalen Kunstausstellung" in Dresden. (Kat. Dresden, 1897:29, Nr. 283) Falls sich Kampf in diesem Zusammenhang im Dresdener Ausstellungspalast aufhielt, so bestand dort die Möglichkeit die „Collection Meunier" zu studieren. [510] Der gesamte Saal 7 war dem grafischen, malerischen und skulpturalen Werk des belgischen Künstlers gewidmet,

[508] Raphael Tuck & Sons, Connoisseur Serie, Kollektion „Moderne Meister", Serie XXXI., Serie „Studienköpfe" No. 1234.

[509] Ebd.

[510] Der Düsseldorfer „Künstler-Club Sankt Lucas" lud Meunier im selben Jahr zu seiner Weihnachtsausstellung ein, KfA, 13/1897-1898:122.

der sich in den meisten seiner insgesamt 67 präsentierten Werke mit dem Arbeitsleben belgischer Stahlwerker und Bergleute auseinandersetzte. Die *Kunstchronik* und *Die Kunst für Alle* berichteten während der Ausstellung durchweg positiv. Paul Schumann erwähnte Constantin Meuniers großen Erfolg in Paris im Jahr zuvor und hob die „schlichte Größe" und „Wahrheit der Darstellung" (KfA, 12:1896-1897:341) hervor.[511] Hier könnte Kampf Pastelle mit dem Titel, „Hochöfen" (Kat. Dresden, 1897:89, Nr. 1291), „Die Eisenschmelze" (ebd., Nr. 1295) und „Im Stahlwerk" (ebd., Nr. 1299), aber auch die Bronze „Mäher" (ebd., 88, Nr. 1266) gesehen haben, d. h. Motive, die Kampf kurze Zeit später auf den Aachener Wandgemälden umsetzte. Die Sonderausstellung zeigte aber auch Reliefs wie „Die Puddler" (ebd., Nr. 1256) und „Die Industrie" (ebd., 87, Nr. 1249), die Parallelen zu Kampfs Darstellungen aufweisen. Auch dort ziehen Arbeiter mit unbekleideten Oberkörpern und stark überdehnten Leibern schwere Gegenstände (Abb. 69)[512] oder hantieren in Holzschuhen mit langen Stangen (Abb. 70). Das zu bearbeitende Werkstück befindet sich ebenfalls am rechten Bildrand, agiert wird vor einem stark rauchenden Hintergrund.

Die stärkste Anlehnung lässt sich allerdings bei Meuniers „La Coulée à Ougrée" (1885-1890) feststellen (Abb. 71). Kampf übernahm die diffuse, punktuelle Beleuchtung, den Qualm des heißen Eisens sowie die Körperhaltungen einiger Arbeiter, die mit freiem Oberkörper ihrer Tätigkeit nachgehen. Er reduzierte allerdings den Hallencharakter, der bei Meunier durch eine Vielzahl technischer Geräte bestimmt wird und die Arbeiter als dem Werkprozess untergeordnet erscheinen lassen. Meuniers Figuren sind deutlich weniger muskulös und befinden sich unter einem senkrecht emporragenden technischen Gerät, das im oberen Bereich als Kreuz ausgebildet ist. In Verbindung mit den beiden links daneben sich nach hinten beugenden Arbeitern wird die Assoziation der Grablegung Christi hervorgerufen, was der gesamten Szene einen christologischen Bezug verleiht. Bei Meunier arbeiten die Männer unter Leid und Qual, die das Kreuz versinnbildlicht. Kampf verzichtete bei seiner Darstellung auf derartige Bezüge. Bei ihm dominieren die Arbeiter den Industrieprozess.

[511] Constantin Meuniers Werk erlebte mit der Präsentation auf der Dresdener Ausstellung erstmals in Deutschland eine umfangreiche und langanhaltende Rezeption durch die Kunstpresse. Das wird Kampf kaum entgangen sein. 1897 erschien in der Zeitschrift *Pan* ein biografischer Artikel von Georg Treu, *Pan*. 1897. 3. Jg., 123-30. Im Herbst/Winter des Jahres setzte die Berliner Galerie Keller & Reiner die Dresdener Ausstellung seiner Arbeiten in den eigenen, von Henry van de Velde dekorierten Räumen fort, Kunstchronik, 9/1898:89 f. Im folgenden Jahr erhielt die Nationalgalerie als Schenkung das Bronzerelief „Heimkehrende Bergleute", *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*. 1898, 19. Jg., LI. 1898 legte Georg Treu eine Monografie vor, Treu, Georg. 1898. *Constantin Meunier*, Dresden: Richter. Paul Schumann veröffentlichte umfangreiche Aufsätze zum Künstler in den Zeitschriften *Kunst und Kunsthandwerk.* 1898, 1. Jg., 201-214, sowie in der KfA, 14/1898/1899, 262-265.

[512] Meuniers Darstellung „Die Industrie" war 1897 auch in Georg Treus Artikel im Pan, 3/1897:129, abgebildet, die Kampf als Genossenschaftsmitglied bezog, Pan, 1-2/1895-1896:48a.

Auch für die Motive der Fürsorge konnte Kampf in der Dresdener Ausstellung Anregungen finden. Gotthardt Kuehl stellte das Gemälde „Im Waisenhaus“ (um 1895; Kat. Dresden, 1897:32, Nr. 318, Abb.)[513] und der Belgier Pierre Jacques Dierckx „Das Rauchzimmer im Versorgehaus der Greise“ aus (ebd., 21, Nr. 139, Abb.).

Insbesondere für die letzte Thematik bedurfte es aber nicht unbedingt des konkreten Vorbildes, da die Malerei des Naturalismus Szenen der sozialen Fürsorge ab den 1870er-Jahren des 19. Jahrhunderts häufig wiedergab.[514] Das Kinderheim als künstlerische Aufgabe fand aufgrund der Möglichkeit, reizvolle Detailszenen wiederzugeben, häufiger Beachtung. Neben Fritz von Uhde widmeten sich beispielsweise auch Max Liebermann („Freistunde im Amsterdamer Waisenhaus“, 1881-1882) und Claus Meyer („Kleinkinderschule“, 1888) dieser Aufgabe.

In Deutschland reflektierte die Kunst damit den tiefgreifenden Wandel, dem das System der sozialen Sicherung seit der Entwicklung zur Industriegesellschaft nach der Reichsgründung unterlag.[515] Mit dem Zuzug der Landbevölkerung in die Städte vergrößerte sich das Industrieproletariat und damit auch die Armut. Auf die Kommunen kamen so in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollkommen neue Aufgaben in zuvor nicht gekannten Dimensionen zu. Geleitet von dem Gedanken der Fürsorge entstanden eine Fülle neuartiger kommunaler Einrichtungen, insbesondere auf dem Gebiet der Gesundheits-, Kinder- und Jugendhilfe. (Sachße/Tennstedt, 1991:411.)

Kampfs Darstellung der sozialen Fürsorge muss allerdings auch im lokalhistorischen Kontext gesehen werden. 1894/95 ereignete sich in Aachen der „Alexianerskandal“, auch „Fall Forbes“ genannt, dessen Rezeption in der zeitgenössischen Presse und Literatur breiten Raum einnahm und zur Reform der staatlichen Pflege psychisch kranker Menschen im Rheinland führte.[516]

---

[513] Kuehl wurde für seine ausgestellten Werke, von denen die dreiteilige Waisenhausszene sicherlich zu den beeindruckendsten zählte, mit der „Großen Goldenen Medaille für Kunst“ ausgezeichnet, *Führer durch die Internationale Kunst-Ausstellung Dresden.* 1897. Dresden: Arnold, 24.

[514] Szenen aus Altmänner- und Altfrauenhäusern lassen sich auch im Werk internationaler Künstler finden, so beim italienischen Maler Angelo Morbelli („Ihre letzten Tage“) oder beim deutsch-britischen Künstler Hubert von Herkomer, Lucie-Smith, Edward. 1977. *Work and struggle. The painter as witness, 1870-1914*, New York, London: Paddington, Abb. 209 f.

[515] Sachße, Christoph u. Florian Tennstedt. 1991. „Armenfürsorge, soziale Fürsorge, Sozialarbeit“. In: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. 1870-1918. Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs,* Hg. Christa Berg., Bd. 4, München: Beck, 411.

[516] Sämtliche Informationen dazu aus Schaffer, Wolfgang. 1999. „Die Pflegeanstalt Mariaberg bei Aachen (1885-1900) und der Umbruch der provinzialen Geisteskrankenfürsorge auf dem Hintergrund des »Alexianerskandals«. In: *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein insbesondere das alte Erzbistum Köln*, H. 202, 155-192.

Seit dem 17. Jahrhundert widmete sich in Aachen die Ordensgemeinschaft der Alexianer auch der Pflege psychisch Kranker. Um eine Konkurrenzsituation mit einer durch die rheinische Provinzialregierung geplanten „Provinzial-Irrenanstalt“ im Bereich der Aachener Regierung zuvorzukommen, errichtete der Orden ab 1878 die Pflegeanstalt Mariaberg vor den Toren der Stadt. Zur Entlastung der eigenen Anstalten kooperierte die Provinzialregierung mit solchen privaten und genossenschaftlichen Wohlfahrtseinrichtungen und überwies Mariaberg in der Folgezeit Patienten. Bis 1893 lebten dort über 600 Erwachsene sowie psychisch kranke Kinder.

Erhebliche Auswirkungen auf die Einrichtung und den künftigen Umgang der rheinischen Provinzialregierung mit psychisch Kranken sollte nun der „Fall Forbes“ haben. Alexander Forbes, ein schottischer Geistlicher, war als angeblich tobsüchtiger Alkoholiker offenbar gegen seinen Willen drei Jahre lang in Mariaberg festgehalten worden und erlangte 1894 mithilfe des Iserlohner Gastwirtes Mellage die Freiheit. Nach ersten Berichten im *Iserlohner Kreisanzeiger* reagierte die Leitung der Anstalt mit einer Verleumdungsklage gegen den Wirt, die dieser mit der 1894 veröffentlichten Schrift „39 Monate bei gesundem Geiste als irrsinnig eingekerkert!“[517] konterte. Hierin prangerte der Wirt neben finanziellen und medizinischen Missständen auch Misshandlungen der Patienten in der Alexianer-Einrichtung an, was wiederum zu Anzeigen der Anstaltsleitung sowie des Aachener Regierungspräsidenten führten. In Folge der stattfindenden Gerichtsprozesse und der sich dabei bestätigenden Vorwürfe wurden die Vorkommnisse in der Literatur und Tagespresse ausführlich besprochen[518] und ließen die Fürsorgeverhältnisse im Kreis Aachen in ungünstigem Licht erscheinen. Die preußische Regierung in Berlin schloss daraufhin die Einrichtung im Juni 1895. Nach dem Erlass neuer Vorschriften im Umgang mit psychisch Kranken, der Pachtung von Mariaberg durch den Provinzialverband und die bis 1895 vollendeten Umbauten wurde der Betrieb, diesmal unter der Regie der rheinischen Landesprovinz wieder aufgenommen.

1896 kaufte die Stadt Aachen die Anstalt, wobei die Provinzialverwaltung weiterhin Pächter blieb. An „Ordnung, Reinlichkeit, Ausstattung und gute[n] Luftverhältnisse[n]“ (Schaffer, 1999:189) soll es nun nicht gemangelt haben und die Patienten konnten neue Gartenanlagen und Baumanpflanzungen in den Innenhöfen nutzen. 1898 legte die Stadt Aachen eigene Pläne zur Umwandlung von Mariaberg in ein städtisches Hospital vor und kündigte den Vertrag mit

[517] Mellage, Heinrich. 1894. *39 Monate bei gesundem Geiste als irrsinnig eingekerkert! Erlebnisse des katholischen Geistlichen Mr. Forbes aus Schottland im Alexianer-Kloster Mariaberg in Aachen während der Zeit vom 18. Februar 1891 bis 30. Mai 1894*, Hagen i. Westfalen: Risel & Co.

[518] Siehe *Die empörenden Zustände in dem Alexianer-Kloster „Mariaberg“. Ein ausführlicher Bericht über die soeben beendete Gerichtsverhandlung in Aachen, (28. Mai - 7. Juni 1895) nach den besten und zuverlässigsten Quellen*. [1895]. Berlin: Weichert; *Der Fall Forbes und die Vorgänge in der Alexianer-Anstalt (Mariaberg) zu Aachen*. 1895. Aachen: Och; *Prozeß Mellage und Genossen wegen Beleidigung der Aachener Alexianer-Genossenschaft vor der Strafkammer zu Aachen im Mai - Juni 1895*. 1895. Aachen: Och, sowie *Der Aachener Alexianer-Process im Lichte der Wahrheit*. 1895. Berlin: Verlag der Germania.

der Provinzialverwaltung. Nachdem die Patienten bis zum 15. März 1900 die Anstalt verlassen hatten, wurde das Aachener Josephinische Institut, ein Pflegeheim für alte Menschen und Invaliden sowie zwei Schulklassen für Zöglinge des städtischen Waisenhauses unter der Leitung von Borromäerinnen in das Gebäude verlegt.

Der Landkreis hatte also gegen Ende des Jahrhunderts berechtigten Grund, das Image seiner Fürsorgeeinrichtungen wiederherzustellen, und ließ Kampf den Neuanfang als mustergültigen, für den gesamten Landkreis geltenden Umgang mit sozial Schwachen darstellen.[519]

Das Erntemotiv

Das Erntemotiv entwickelte sich gegen Ende des Jahrhunderts „zu einem Modethema der Hoch- und Trivialkunst".[520] Nachdem die Landarbeit zuvor religiös verklärt, arkadisch entrückt, zur Idyllisierung und genrehafter Dramatisierung benutzt wurde (Holsten, 1978:107 ff.), entdeckte auch der Naturalismus die harte Lebenswelt der ländlichen Bevölkerung. (ebd., 125 ff.) Insbesondere der französische Maler Léon Lhermitte, selber Sohn eines Landwirts, betonte in seinen Darstellungen die tatsächlichen Verhältnisse und stellte die Arbeiter heroisch und würdevoll dar. (ebd., 126) Kampf wird Motive des Franzosen möglicherweise gekannt haben, da sich seine Komposition stark an Lhermittes Szenen orientieren.[521] Insbesondere in dessen „Ernte"-Darstellung von 1883 finden sich viele Parallelen (Abb. 72).[522] Neben der Gesamtkomposition mit einer zentralen Bildfigur sind es die Bekleidung der Personen, die Figur der im Bildvordergrund knienden Gabenbinderin, ihre Frisur sowie die sich wiederholende Geste der Erschöpfung bei den Schnittern. Die bei Lhermitte zur zentralen Bildaussage werdende körperliche Anstrengung, verdrängt Kampf in den Bildhintergrund.

[519] Da ab 1900 Mariaberg von Invaliden und Waisenkindern bezogen wurde und der Künstler im folgenden Jahr diese beiden sozialen Gruppen in den Wandbildern darstellte, wurde möglicherweise die ursprüngliche Bildkonzeption kurzfristig der aktuellen Situation angepasst. Eine Darstellung von sozialen Einrichtungen des Stahlwerks „Rothe Erde" kann ausgeschlossen werden, da der Industriebetrieb um 1900 hinsichtlich der Fürsorge für Kinder lediglich über eine Knabenfortbildungsschule sowie eine Näh- und Haushaltsschule für Arbeitertöchter verfügte. Invaliden wurden als soziale Gruppe zwar finanziell unterstützt, aber nicht in Wohneinrichtungen betreut, Rabius, Wilhelm. 1906. *Der Aachener Hütten-Aktien-Verein in Rote Erde 1846-1906. Die Entstehung und Entwicklung eines rheinischen Hüttenwerks*, Jena: Gustav Fischer, 141.

[520] Holsten, Siegmar. 1978. „Erntedarstellungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert". In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 23. Jg., 107.

[521] Le Pelley Fonteny, Monique. 1991. *Léon Augustin Lhermitte (1844-1925). Catalogue Raisonné*, Paris: Cercle d'Art.

[522] Dieses Gemälde war auf der Weltausstellung 1900 in Paris ausgestellt und Kampf möglicherweise von dort bekannt, *Catalogue officiel illustré de l'exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900. Exposition universelle de 1900.* 1900. Hg. L. Baschet, Paris: Lemercier, 256, Nr. 1248.

Übereinstimmungen finden sich auch bei Ernte-Darstellungen Meuniers, da Kampf ebenfalls die Gruppe der Männer und Frauen kreisförmig anordnete (Abb. 73).

Die Industriedarstellung und ihr Vergleich mit Adolph Menzels „Eisenwalzwerk"

Die Schwerindustrie erlebte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen enormen, geradezu revolutionäre Dimensionen erreichenden Aufschwung. Seit der Eröffnung des Kaiser-Wilhelm-Kanals 1895, wurde das öffentliche Bewusstsein tiefgreifend durch den „Weltmacht"-Optimismus in Zusammenhang mit der Elektro- und Schwerindustrie berührt.[523]

Im Bereich der Kunst popularisierte Adolph Menzels 1872 bis 1875 entstandenes Gemälde „Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopen)" erstmals das Thema der Industriedarstellung in Deutschland. (Abb. 74) Ab Oktober 1875 befand sich die Darstellung in der Berliner Nationalgalerie[524] und erregte sofort großes Aufsehen (Kat. Menzel, 1996:286). Neben dem ungewöhnlichen Sujet thematisierte es als eines der ersten deutschen Gemälde die soziale Frage in der industriellen Arbeitswelt (ebd.). Menzel gab in seiner Darstellung den Arbeitsalltag des Schienenwalzwerks im schlesischen Königshütte wieder und stellte dabei erstmals nicht eine Industrieanlage, sondern den arbeitenden Menschen in den Vordergrund.[525] Bis zu diesem Zeitpunkt kam das Industriemotiv vor allem als Industrievedute, also in Form imponierender Fabrikanlagen mit Arbeitern als Staffagefiguren vor. Anregungen für sein Bild erhielt Menzel vermutlich durch Motive des Franzosen François Bonhommé (ebd., 286).

Menzel gab mit dem Blick in die Industriehalle allerdings keinen realen Arbeitsablauf im Walzwerk in Königshütte wieder. Nach Welskopp (2010:402 f.) handelt es sich um eine Komposition einzelner Arbeitsabläufe, die räumlich voneinander entfernt stattfanden. Darüber hinaus veränderte der Künstler in Hinblick auf eine gesteigerte Bilddramatik das zentrale Kernmotiv. Zu viele Arbeiter versuchen hier mit ungeeigneten Werkzeugen ein falsches Werkstück in die Grobwalze zu schieben. (ebd.) Menzel formte das Gesehene zu einer neuen „Realität" um, da für ihn die optimale Bildwirkung und nicht die dokumentarische Wiedergabe das Hauptanliegen war.[526]

---

[523] Conze, Werner. 1982. „Das deutsche Kaiserreich 1871-1918. Wirtschaftlich - soziale Bedingungen". In: *Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich*, Berlin: Mann, 19 f.

[524] *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. 1996 [Kat. Menzel 1996]. Hg. Claude Keisch u. Marie Ursula Riemann-Reyher, Ausstellungskatalog Paris u. a. Köln: DuMont, 283.

[525] Die Humanisierung der industriellen Arbeitswelt wurde angesichts der Förderung von Unternehmerinteressen als nachrangig angesehen, Kat. Menzel, 1996:286.

[526] Menzel hatte die Vorgänge in Königshütte mehrere Monate lang in rund 100 Studien festgehalten, Welskopp, 2010:402. Die zweite prominente Darstellung mit Motiven aus der Schwerindustrie schuf vor 1900 der Berliner Maler Paul Friedrich Meyerheim. Sein Zyklus der „Lebensgeschichte einer Lokomotive" entstand

Von deutschen Künstlern wurde bis zur Jahrhundertwende das Thema der Arbeit in der Montanindustrie anschließend kaum noch umgesetzt.[527]

Kampf gab in seiner Industriedarstellung ebenso wie Menzel verschiedene Tätigkeiten sowie die Erholungsphasen der Arbeiter wieder und legte damit den Vergleich zu dessen Bild nahe.[528] Auch in Aachen arbeitete eine Gruppe von Männern am rechten Bildrand mit langen Stangen, zwei Männer zogen einen Wagen mit einem Eisenblock, ein Arbeiter wusch sich am Wassertrog und eine sitzende Gruppe nahm ihr Mahl ein. Sogar die zur Ferse offenen Holzschuhe der Walzwerker lassen sich auf Menzels Bild finden. Sicherlich sind all diese Tätigkeiten charakteristisch für den Arbeitsablauf im Stahlwerk, sodass sich die identischen Teilmotive nicht zwangsläufig als von Menzel inspiriert erklären lassen. Dennoch stehen beide Darstellungen im engen Verhältnis zueinander, da die Figuren auf der Aachener Darstellung ähnliche Figurenhaltungen wie auf dem Bild Menzels aufweisen.[529]

Menzel gelingt es jedoch, räumlich distanziert voneinander sich ereignende Einzelmotive zu einer harmonischen, dennoch dramatischen und dynamischen Ansicht von industriellen Prozessen zu verweben und so auf ein zukünftiges, den Menschen beherrschendes Industriezeitalter zu verweisen. Kampfs Darstellung ist dagegen eine uneinheitliche Mischung aus Szenen harter Arbeit, Staffage und Überhöhung. Diese konzeptionelle Unklarheit setzte sich im fehlenden Betrachterbezug fort. Menzel erreichte dessen Einbeziehung sowohl durch die perspektivische Tiefenerstreckung zum sozial höhergestellten, lediglich beobachtenden Angestellten im Bildhintergrund wie auch durch den Blickkontakt mit der jungen Frau in der rechten unteren Bildecke. Bei Kampf fehlen derartige rezeptionsästhetische Bindungen. Sein Bildhintergrund bietet dem Auge des Betrachters lediglich Rauch und schemenhafte Industrieeinbauten. Die Arbeiter sind kaum individualisiert, ihre Gesichter blicken entweder zu Boden oder auf ihre Tätigkeit.

---

von 1873 bis 1876 im Auftrag des Fabrikanten Albert Borsig, dem Inhaber der Berliner Borsigwerke. Die ursprünglich sieben idealisierten Szenen in Öl auf Kupfer maßen jeweils 357 × 272 cm und waren in einer Loggia ausgestellt, die sich hinter dem Wohnhaus der Familie Borsig in Berlin-Moabit befand. Auch Meyerheim zeigte auf zwei Gemälden kräftige Arbeiter, die Schmelze in einem Hochofen abstechen sowie ein Rad schmieden, Wikipedia. The Free Encyclopedia. 30.03.2014. „Paul Friedrich Meyerheim“ <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Paul_Friedrich_Meyerheim&oldid=1051733146> (12.02.2020).

[527] Prominente naturalistische Beispiele stammen von John Ferguson Weir, „Das Schmieden der Welle“ (1877), Peder Severin Krøyer, „Die Eisengießerei Burmeister und Wain“ (1885), Jean-André Rixens, „Das Walzen des Stahls – Beschicken des Ofens und Herausholen der Stangen“ (1887) und Joseph Fortuné Layraud, „Der Dampfhammer: Eisenhütten und Stahlwerke von Saint-Chamond“ (1899), Lucie-Smith, 1977, Abb. 2 f., sowie Kat. Illusions, 2010:67, 192.

[528] Siehe auch Dresdner Nachrichten, 05.11.1911.

[529] Ähnlichkeiten finden sich in den Körperhaltungen der essenden Arbeiter und des sich waschenden Mannes sowie in Gesten der rechten Gruppe auf Kampfs Bild und der Männer an der Grobwalze auf Menzels Darstellung. Die Bewegungsrichtung geht jeweils zur rechten Bildseite, die Männer sind im Profil zu sehen und halten ihre Werkzeuge in horizontaler Richtung. Darüber hinaus zeigte auch Kampf in der Bildmitte das rotglühende Metall.

Stilistisch in Kampfs Werk herausgehoben ist die körperbetonte Gestaltung der linken Arbeitergruppe, die besonders augenfällig im Vergleich mit den naturalistisch aufgefassten Hüttenwerkern auf der rechten Bildseite wird. Ikonografisch erinnert die linke Arbeitergruppe an das tradierte Bildmotiv der „Schmiede des Vulkan". Auch dort stehen die hellen, kontrastreich zur Umgebung dargestellten athletischen Oberkörper im Fokus vieler mythologischer Darstellungen. Die Tätigkeit des Vulkans als Hinweis auf die menschliche Arbeit war ab dem 17. Jahrhundert auch in profanen Szenen zu finden. Durch das Wissen um die Gewinnung und Verarbeitung von Eisen als wichtigsten Rohstoff zivilisierter Kulturen, entwickelte sich die anspruchsvolle Schmiedetätigkeit zum Symbol schöpferischer Arbeit, der Schmied zum Symbol der Arbeiterklasse.[530]

In der zeitgenössischen Bildrezeption zu Kampfs Industriedarstellung wurden die stilistischen Unterschiede innerhalb der Darstellung nicht thematisiert. Erwähnung fand lediglich die körperbetont aufgefasste linke Gruppe, die entweder als Beherrschung der Naturkräfte durch den menschlichen Willen oder – nach 1945 – als eine Reaktion auf einen sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ökonomisch etablierenden „militanten Produktivismus"[531] äußerte. In Hinblick auf nationalstaatliches Ringen um politische und wirtschaftliche Macht sei Arbeit sprachlich heroisiert und militarisiert worden (Türk, 2008:20), wobei die Kunst dieses gesellschaftliche Phänomen in einer neuen, parallel neben den naturalistischen Ausdrucksmöglichkeiten, körperbetonten Formensprache reflektiert hätte.

Falls diese Körpersprache tatsächlich ein künstlerischer Reflex auf eine neue, mächtige Stellung Deutschlands in der Welt gewesen wäre, würde sie sich allerdings häufiger nachweisen lassen. Bis um 1900 ist aber die von Türk diagnostizierte „gewaltförmig maskuline Mobilisierungsästhetik" (Türk, 2000:187) kaum anzutreffen, stattdessen dominieren Bildmotive, die entweder naturalistisch den Arbeitsprozess wiedergeben, Arbeit apotheotisch verherrlichen oder beeindruckende Industrieanlagen zeigen.[532] Insofern müsste Türks These, „dieses Genre" wäre in der „monumentale[n] Wandmalerei für öffentliche Gebäude, […] einschlägig" – und damit also in relevanter Anzahl – „verwirklicht" (ebd., 200) worden, angesichts kaum bekannter Bildbeispiele noch verifiziert werden.[533] Unbestritten ist, dass die Körper der Arbeiter auf Kampfs

[530] Janke, Karl u. Monika Wagner. [o. J.]. *Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild,* <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/viewFile/11262/5123> (01.04.2014).

[531] Türk, Klaus. 1995. „Arbeit und Industrie im Werk Fritz Gärtners". In: *„Im Land der Arbeit" Die Kunst Fritz Gärtners (1882-1958) zwischen Ährenfeld und Eisenhütte*, Ausstellungskatalog Hagen, Hg. Hubert Köhler, Hagen i. Westfalen: Westfälischen Freilichtmuseum Hagen, 56.

[532] Zu bereits erwähnter Literatur siehe auch Kat. Feuerländer, 2010:401 f.; *Kunst und Technik*. 1928. Ausstellungskatalog Essen, Hg. Verein Deutscher Ingenieure, Essen: Giradet.

[533] Eine heroische, überbetonte Körpersprache wird von der Kunstgeschichtsforschung häufig mit der Ästhetik des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht. Die bildende Kunst im wilhelminischen Kaiserreich kannte sie zwar nicht als Variante des akademisch-traditionellen Stils, jedoch als künstlerischen Ausdruck der

Darstellung sich durch ihre betonte Physiognomie definieren. Möglicherweise resultiert diese in Verbindung mit der statuarischen Bewegungsarmut, die den Eindruck des Heroischen noch befördert, aus der jahrelangen ausgeführten Tätigkeit. Das körperliche Bewegen von schweren Lasten führt in der Regel zum Muskelaufbau.

Die visuelle Faszination eines Hüttenwerkes und die ausgeprägte Körperlichkeit der Stahlarbeiter beschrieb bereits 1852 Friedrich Eggers, Herausgeber der Zeitschrift *Deutsches Kunstblatt,* in seinem Artikel „Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler“:

> „Wir sahen vor einigen Tagen die Fabrikanlagen unseres hochgeachteten Mitbürgers Borsig in Moabit. […] Ich wollte nur von dem riesenhaften malerischen Bilde reden, das sich da ausbreitet […]; sei es, daß man einzelne Bilder festhält, wie sie hier durch eine Gruppe von Cyklopen sich darstellen, die mit mächtigen Zangen die rohe Gluthmasse des Eisens durch den quetschenden Zahn der Dehnmaschine hinüber und herüber wirft, […]. Wie viele kräftige Gestalten, bärtige und jugendstraffe, wie viele und ursprüngliche Bewegung der oft athletischen Glieder jener gut gehaltenen und rüstigen Arbeiter! […] Hier ist wirklich eine reiche Fundgrube zu den schönsten Bildern aus dem Arbeiterleben und das alles ohne »Tendenz«, lauter kräftige und nahe liegende lebensvolle Natur.“[534]

Über die Muskulosität der Arbeiter berichtete auch 1909 Franz Wieber: „Starke Nerven und Muskeln von Eisen gehören dazu, um ein solches Jagen und Treiben auszuhalten.“[535]

Die Arbeiter an der Walzstraße mussten das 200-500 kg schwere und mehrere Meter lange, glühend heiße Stahlband mit großer Kraftanstrengung gleichmäßig strecken, um es der weiteren Bearbeitung zuzuführen. Bereits die Zangen, mit denen gezogen und gesteuert wurden, wogen bereits 20 kg Kraft, Harmonie und Präzision waren deshalb im Gegensatz zur Tätigkeit der rechten Gruppe an der Metallschmelze entscheidend (Welskopp, 2010:403 f.)[536]

> „Die Ruhe des Arbeitsflusses ergibt sich aus dem sparsamsten Einsatz aller Körperbewegungen. In langjähriger Routine haben sich sämtliche überflüssigen Verausgabungen abgeschliffen, […]. Der ruhige, rhythmische Fluss, in dem sich das Kollektiv der Arbeiter wie choreografiert bewegt, scheint auch anderen Malern als das Auffälligste – und damit Abbildenswerte – an der Arbeit im Walzwerk gewesen zu sein.“ (ebd., 404, mit Abbildung von Arthur Kampfs „Walzwerk“, 1913 (G 1913/V.))

> „Typisch für die schwerindustrielle Arbeit sind die für fast jede Anlage speziellen Arbeitsvollzüge, die Anforderungen, das menschliche Maß weit überschreitende Aggregate und Naturgewalten zu beherrschen, die Koppelung hoch qualifizierter Tätigkeiten an hohe körperliche Verausgabung, der souveräne Umgang mit Risiken für Gesundheit und Leben, die Kollektivität der Arbeitsanstrengung sowie die demonstrative Männlichkeit dieser Arbeitswelt. […] Die betonte Körperlichkeit dieser Arbeitswelt war ihr Faustpfand für eine besondere Form von Männlichkeit, die auch noch gepflegt wurde, als die rein körperliche Schinderei zugunsten qualifizierter Tätigkeitsarten schon wieder auf dem Rückzug war. Die Naturgewalten und die dämo-

Reformbewegung, siehe Bildbesprechung zu „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“, 1910 (G 1910/XVII.), Kapitel 6.3.1.

[534] Eggers, Friedrich. 1852. „Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler“. In: *Deutsches Kunstblatt*, 13. Jg., 27.03.1852, 107 f.

[535] Wieber, Franz. 1909. *Der Arbeiterschutz in der gesundheitsschädlichen und schweren Industrie*, Duisburg: Christlicher Metallarbeiterverband Deutschlands, 38.

[536] In Hinblick auf historische Filmaufnahmen von Walzwerkern bezeichnet Welskopp den Routineablauf der Arbeitsschritte als ein „Ballett schwerer Männer“, Welskopp, 2010:403.

> nischen Apparaturen mit den eigenen Körperkräften auf eine Weise zu beherrschen, die Fremden rätselhaft bleiben musste, das macht den Kern des montanindustriellen Arbeits- und Arbeitermythos aus.“ (ebd., 405)[537]

Der athletische Körperbau ist demnach eine Folge der Tätigkeit im Walzwerk. Eines der bekanntesten Beispiele in diesem Zusammenhang ist Constantin Meuniers Pastelldarstellung „Der Puddler“ (um 1880, Abb. 75). Auch hier ist der helle Körper eines Stahlarbeiters zu sehen, der sich durch die tägliche Schwerstarbeit muskulös entwickelte. Im Gegensatz zur Darstellung in Burtscheid sind dem Mann die Qualen der Tätigkeit allerdings ins Gesicht geschrieben.[538] Kampf stellt dagegen in Hinblick auf die durch den Auftrag vorgegebene positive Grundtendenz aller Darstellungen durch die Betonung der Physiognomie auch die Beherrschung der Natur durch den menschlichen Willen in den Vordergrund.

Die Athletisierung der Körper gehört zu einer Variante im Personalstil Kampfs, die mit der Industrieszene erstmals in seinem Werk auftaucht. Sie nimmt in den folgenden Jahrzehnten einen immer größeren Raum ein und wird zunächst dann angewandt, wenn die Darstellung eine breite öffentliche Rezeption erfahren soll.[539] Die Betonung einer akzentuierten Körperlichkeit in der bildenden Kunst ist zu diesem Zeitpunkt durch die Reformbewegung begründet, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als Gegenpol zur industrialisierten Gesellschaft etablierte. Darüber hinaus wird auch eine persönliche Neigung des Künstlers ausschlaggebend gewesen sein.

Resümee

Für Rezensenten in Kampfs Heimatstadt Aachen bildete der Künstler mit der Darstellung die Wirklichkeit ab. Neben der *Aachener Post* vom 9. März 1902 (Nr. 56) schrieb in diesem Sinne Max Schmid:

> „Kampf, als moderner Mensch, mochte nicht mit wesenlosen Allegorien die Wände füllen, nicht Karolingerhistorie und Geschichte von gestern da malen, wo das »Heute« gebieterisch seine Rechte fordert. So

[537] Die „derb-männlichen Poesie“ (Welskopp, 2010:407) der Arbeit in der Montanindustrie setzte erst mit der Vollmechanisierung und dem daraus resultieren Abbau der Hilfsarbeiter ein. Um 1900 wurden die technisch möglichen Produktionssteigerungen mangels fehlender mechanischer Steuereinrichtungen durch ein Heer von Hilfsarbeitern gewährleistet, die sich täglich durch eine qualvolle 12-Stunden-Schicht mühten, ebd., 406 f.

[538] Zu den gesundheitsgefährdenden Arbeitsbedingungen in der Montanindustrie siehe Wieber, 1909:36 ff., sowie *Die Schwerindustrie im deutschen Zollgebiet, ihre Entwicklung und ihre Arbeiter*. 1912. Hg. Vorstand des deutschen Metallarbeiterverbandes, Stuttgart: Schlicke, 478.

[539] Hier zeigt sich auch die Darstellungsfreude des akademisch ausgebildeten Malers, zu dessen zeichnerischer Grundausbildung das Studium des menschlichen Körperbaus mithilfe von Vorbildern der klassischen Antike gehörte.

stellte er die wichtigsten Geschäfts- und Interessenkreise dieses Landratsamtes in frischen, unmittelbar dem Leben entnommenen Bildern dar.“ (Schmid, 1906:51)

Die „Wirklichkeit“ als Motivwahl resultierte aus dem Niedergang der Historienmalerei gegen Ende des Jahrhunderts. In den beiden Jahrzehnten nach der Reichsgründung nutzte der preußische Staat die von ihm geförderte Monumentalmalerei in öffentlichen Gebäuden in propagandistischem Sinne. Mithilfe der Historienmalerei sollte die hervorgehobene Stellung der Monarchie gegenüber dem aufstrebenden städtischen Bürgertum dargestellt werden.[540] Das Berliner Ministerium akzeptierte stadtgeschichtliche Ereignisse als bildwürdige Themen, wenn diese auf das neue Kaiserreich Bezug nahmen. (Wappenschmidt, 1981:87) Die zunehmende Bedeutungslosigkeit der Historienmalerei ließ um 1900 den Rückgriff auf geschichtliche Ereignisse in den Wandbildern als nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Der Kreis Aachen gehörte vermutlich zu den ersten Auftraggebern,[541] die sich von historischen oder allegorischen Themen zur Nobilitierung von Reich und Kaiser abwandten und ausschließlich Alltagsszenen des Landkreises in Auftrag gaben.

Kampfs Darstellungen im Sitzungssaal des Kreishauses sollten das Wirken des Landkreises Aachen positiv zur Geltung bringen. Dazu mussten Leistungen mit einem direkten oder indirekten topografischen Bezug ausgewählt und bildmäßig im Sinne einer optimalen Selbstdarstellung umgesetzt werden. Die Landwirtschaft war neben der Industrie der zweite wichtige Wirtschaftsbereich im Deutschen Kaiserreich und hatte auch im Kreis Aachen eine große Bedeutung.[542] Ein landwirtschaftliches Motiv bot sich zur künstlerischen Umsetzung also an. Trotz der realistischen Darstellung war die Szene von einer idealisierten, die tatsächlichen körperlichen Anstrengungen verschweigenden Atmosphäre geprägt, wobei das von Schmid beschriebene „gelbrote“ Licht diese Stimmung noch verstärkt haben wird. Ähnlich symbolhaft wirkt die über Jahrhunderte ikonografisch tradierte Figur des Sämanns auf der Friedensdarstellung. Seine Tätigkeit versinnbildlichte die Existenzgrundlage menschlicher Zivilisation und brachte ebenfalls die zeittypische Sehnsucht nach der Ursprünglichkeit, der ungestörten Harmonie zwischen Mensch und Natur zum Ausdruck (Holsten, 1978:131).[543] Begünstigt wurde

[540] Schoch, Rainer. 1975. *Das Herrscherbild in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts*, München: Prestel, 16.

[541] Neben dem Kreis Aachen statteten in den folgenden Jahren die Städte Chemnitz (1914-1918), Hamburg (1902-1909) und Hannover (1901-1913) ihre Rathäuser mit Darstellungen aus, die sich an neuen inhaltlichen Strömungen orientierten, Wappenschmidt, 1981:153.

[542] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 09.04.2015. „Jülich-Zülpicher Börde.“ <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=J%C3%BClich-Z%C3%BClpicher_B%C3%B6rde&oldid=199094289 > (30.5.2014).

[543] Eine thematische Zusammenfassung zur Darstellung des Sämanns bietet Simier, Amélie. 2000. „»Hommages au muscle prolétaire«. Zwei Arbeitsdarstellungen von Jules Dalou“. In: *Rodin und die Skulptur im Paris der Jahrhundertwende*, Ausstellungskatalog Bremen, Heilbronn, Bremen: Hauschild, 113 ff.

dieser Eindruck durch den im Vergleich zu anderen Wirtschaftsbereichen unterentwickelten Stand der Agrartechnik. Während sich die Schwerindustrie in einem enormen Tempo entwickelte, verblieb die Landwirtschaft bis zum I. Weltkrieg weitgehend auf dem technischen Niveau des Mittelalters (ebd., 118).

Durch Ansichten von Aachen in den Bildern „Allegorie auf den Frieden" und „Landwirtschaft" war die exakte topografische Lokalisierbarkeit gegeben. Schmid (1906:51) erwähnte diesbezüglich den „Lousberg", einen Hügel am Rand der historischen Kaiserstadt hinter den Schnittern sowie die Aachener Münstersilhouette am Horizont der allegorischen Szene. Hier verwies auch noch der mit einem Adler geschmückte Rundschild des Ritters auf die Region, da es sich um das Wappentier Aachens handelt.

Die Fürsorge-Motive stellten die neuen Wege dar, die der Landkreis nach dem wenige Jahre zurückliegenden „Alexianerskandal" beschritt. Diese Bildmotive sollten zwar verlorenen Boden wiedergutmachen, bildeten aber unabhängig davon ein aktuelles gesellschaftliches Thema der Sozialfürsorge ab.[544] Unbedingt erforderlich war eine Szene aus der Montanindustrie, dem spektakulär aufstrebenden Wirtschaftsbereich. Die „Industrie" setzte der realistischen, aber romantisiert-sentimentalen Erntedarstellung einen ästhetischen Kontrast entgegen und diente gleichzeitig der inhaltlichen Wertung und Aufwertung. Ebenso wie die Erntedarstellung wurde sie aus verschiedenen Einzelmotiven konstruiert. Die Bedeutung des Landkreises sollte hier nicht nur über das soziale Miteinander oder die traditionelle Agrarwirtschaft vermittelt werden, sondern auch über seine Modernität. Dazu bot sich die Visualisierung der hoch industrialisierten Schwerindustrie mit Blick auf eines der prominentesten deutschen Stahlwerke an, des Aachener „Hütten-Aktien-Vereins" in Rothe Erde bei Aachen. Nach Schmid (1906:63) ging das Wandbild Kampfs auf Arbeitsabläufe in diesem Hüttenwerk zurück.[545]

1880 führte man in Rothe Erde das Thomasverfahren zur Herstellung von Stahl ein.[546] 1890 wurde bereits die Millionen-Tonnen-Grenze an produzierten, qualitativ hochwertigen Rohstahlblöcken überschritten – eine Leistung, die zu dem Zeitpunkt kein anderes deutsches Thomasstahlwerk erreichte (Käding, 2008:182). Angegliederte Walzwerke verarbeiteten anschließend den erzeugten Stahl zu Halb- und Fertigfabrikaten. Kurz vor und während der Ent-

[544] Auf der Weltausstellung 1900 in Paris renommierten deutsche Firmen mit Darstellungen zur sozialen Fürsorge für ihre Mitarbeiter, Kat. Weltausstellung, 1900:117 f.

[545] Diese Behauptung lässt sich allerdings weder durch die Literatur zum Künstler noch mithilfe von Bezeichnungen auf Werken seines Œuvres verifizieren. Nachgewiesen sind zwar eine Reihe von Walzwerkmotiven, aber diese beziehen sich nicht auf einen konkreten Entstehungszusammenhang.

[546] Käding, Michael. 2008. „Der Aachener Hütten-Aktien-Verein Rothe Erde und der luxemburgische Stahlkonzern ARBED". In: *Das Rheinland und die europäische Moderne. Kulturelle Austauschprozesse in Westeuropa 1900-1950*, Hg. Dieter Breuer u. Gertrude Cepl-Kaufmann, Essen: Klartext, 197.

stehung der Gemälde Kampfs wurde 1895/96 in Rothe Erde eine zweite schwere Formeisenwalze in Betrieb genommen, 1899 eine neue Walzwerksanlage. (Rabius, 1906:61 f.)

Kampf zeigte auf seiner Darstellung die wichtigsten Tätigkeitsfelder im „Aachener Hüttenverein" – die Stahlherstellung, den Eisenguss und den Walzprozess. Am rechten Bildrand war die Umwandlung von Roheisen in Stahl angedeutet.[547] Die starke Rauchentwicklung, sichtbar über den Arbeitern, war typisch für alle Hüttenverfahren, bei denen das Roheisen mit Hilfe von zugeführtem Sauerstoff „gefrischt" wurde und sich dabei in Stahl umwandelte.[548] Im Bildmittelgrund war möglicherweise der Eisenguss zu sehen. Über die feuerfeste Abstichrinne floss das geschmolzene Metall in Formen und wurde durch den Arbeiter kontrolliert. Als dritte Verfahrenstechnik war auf der linken Bildseite das Walzen der Stahlformstücke dargestellt. Die Arbeiter mussten die zu langen Bändern gewalzten Werkstücke über in den Boden eingelassene Rollen ziehen, um sie – bis zur gewünschten Materialstärke – immer wieder den unterschiedlichen Walzen zuführen.

Als Gesamteindruck aller Wanddarstellungen blieb ein positives Wirken des Landkreises. Männer und Frauen arbeiteten bis zum Sonnenuntergang auf dem Feld, die vorbildhafte Fürsorge ließ sogar Kinder selbst dann lachen, wenn sie ermahnt wurden, und über allem lag Frieden – bewacht von himmlischen und irdischen Mächten. Im Vordergrund stand aber die Schwerindustrie als Vorzeigebranche der Region. Dabei betonte Kampf jedoch nicht die geschaffenen Produkte, sondern die Arbeitskraft der Menschen. Die Branche blühte nur dank ihres fleißigen, harten und gemeinschaftlichen Körpereinsatzes. Hier sollte man „den Triumph menschlicher Kraft und menschlichen Geistes über das raue Element" sehen, wie Emil Granichstaedten es formulierte (1900:771 f.)

Die Darstellungen des Künstlers interpretierte Rosenhagen als „Zeitdokumente, nicht nur Beweise des Wirkens einer starken Künstlerpersönlichkeit [...]." (1923:484) Da sich keine vergleichbare Motivzusammenstellung in anderen, um 1900 entstandenen Wandbildern für offizi-

[547] Hier entfernten Arbeiter entweder mit langen Schlackengabeln die Schlacke in einer Roheisenpfanne oder sie versuchten, erhärtetes Material von der Mündung des Konverters, einem schwenkbaren Behälter zur Stahlherstellung, mit sog. Abstichspießen zu lösen, Krebs, Stefan. 2009. „Die Aachener Thomas-Stahlforschung als kulturelles Kampffeld. Fritz Wüst, der Aachener Hütten-Aktien-Verein und die Forschungen der Technischen Hochschule Aachen zur Verbesserung des Thomas-Verfahrens 1901-1918". In: *Das Thomas-Verfahren in Europa. Entstehung – Entwicklung – Ende*, Hg. Manfred Rasch u. a., Essen: Klartext, 402 f., Abb. 12.

[548] Schucht, Simone. 1998. *Ökologische Modernisierung und Strukturwandel in der deutschen Stahlindustrie. Fallstudie im Rahmen des DFG-Forschungsprojektes „Erfolgsbedingungen umweltentlastenden Strukturwandels: Internationale Fallstudien zu ausgewählten Grundstoffindustrien,* Forschungsstelle für Umweltpolitik (FFU). Freie Universität Berlin. Fachbereich Politik- und Sozialwissenschaften. Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft, FFU-Report 99-3, Mai, 4, <https://www.polsoz.fu-berlin.de/polwiss/forschung/systeme/ffu/publikationen/1999/schucht_simone_19992/rep-99-3.PDF?1367711634> (10.03.2014).

elle Gebäude[549] nachweisen lassen, scheinen die Wandbilder des Kreishauses in ihrer thematischen Mischung aus Allegorie und Alltagswirklichkeit singulär aufzutreten. Üblicherweise wurden zu diesem Zeitpunkt noch allegorische und historische Themen zur Stadtgeschichte bevorzugt. (Wappenschmidt, 1981:285 ff.)

Aachen-Burtscheid und damit auch das Kreishaus wurden durch Luftangriffe am 6. November 1942, 14. Juli 1943 und 11. April 1944 fast völlig zerstört.[550] Aus dem Sitzungssaal konnten später Fragmente der Industriedarstellung Arthur Kampfs abgenommen und auf Bildträger aufgezogen werden. Sie befanden sich 1996 in Aachener Ämtern.[551] Von den vier weiteren Wandgemälden hat sich nichts erhalten.

3.4 Freie Druckgrafik, Illustrationen und Gebrauchsgrafik

3.4.1 Freie Druckgrafik und Mitgliedschaft im „Düsseldorfer Radirclub“

Arthur Kampf brachte bis zu seinem Umzug nach Berlin 1899 den druckgrafischen Techniken großes Interesse entgegen. Seit 1882 belegte er während seines Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie für mindestens vier Jahre Radierkurse. In dieser frühen Zeit der akademischen Ausbildung lassen sich auch die ersten Radierungen datieren. Kampf beschäftigte sich seit Beginn des Studiums mit der Malerei und der Druckgrafik gleichermaßen intensiv. Bis in die 1890er-Jahre scheint der Künstler seine Kenntnisse derart vertieft zu haben, dass er 1894 seinen Lehrer Carl Ernst Forberg während einer längeren Erkrankung als Lehrkraft vertreten konnte.[552]

Die gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte künstlerische Auseinandersetzung mit der Druckgrafik als eigenständige schöpferische Arbeit entwickelte sich aus der Illustrationstätigkeit zu literarischen Vorlagen, die in Düsseldorf im Verlauf des Jahrhunderts intensiv gepflegt wurde. (Schaarschmidt, 1902:229 ff.) Darüber hinaus reflektierte sie einen europäischen Trend, der in der Ablösung der Reproduktionsgrafik durch die fotomechanische Reproduktion im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründet lag. Die grafischen Techniken setzten

[549] Gleichzeitig mit den Wandbildern Kampfs entstanden Darstellungen für den Sitzungssaal der Städtischen Collegien in Altona durch Ludwig Dettmann mit historischen Themen, für die Stadtverordneten-Sitzungssäle in Bochum und Duisburg durch Fritz Neuhaus bzw. Claus Meyer und Willy Spatz mit allegorischen, historischen Szenen und Porträts sowie für den Rathaussaal in Essen durch Friedrich Klein-Chevalier mit Motiven zum Kaiserhaus, Wappenschmidt, 1981:285 ff. Albert Baur d. J., ein Kommilitone Kampfs an der Düsseldorfer Kunstakademie, begann 1898 ein Wandbild im Aachener Rathaus, KfA, 13/1898:234.

[550] Beseler, Hartwig u. Niels Gutschow. 1988. *Kriegsschicksale deutscher Architektur*, Bd. 1, Neumünster: Karl Wacholtz, 357.

[551] Korrespondenz Kreis Aachen, Hauptamt, 11.10.1996.

[552] Siehe Kapitel 3.1.1.

nun auch Maler für die Umsetzung ihrer künstlerischen Vorstellungen ein, um ihre druckgrafischen Arbeiten, auch in Mappenwerken, auf dem Kunstmarkt anzubieten. Oftmals im Umkreis der Kunstakademien tätig, nutzen die sog. Malerradierer deren technische Ausstattung und profitierten vom handwerklichen Know-how der dort etablierten Stecherschulen.[553] Begleitet wurde die Entwicklung durch neue Fachzeitschriften, wie das ab 1879 in Wien erscheinende Blatt *Die graphischen Künste* oder Grafikbeilagen in Publikationen, wie der *Zeitschrift für bildende Kunst*. (Junge, 1989:20, 30)

Die Sammler von druckgrafischen Werken entstammten dem Bildungs- und Besitzbürgertum, das insbesondere seit der Gründerzeit die erschwinglichen Arbeiten erwarb. (ebd., 21) Gegen Ende des Jahrhunderts wurde auch die Lithografie für den künstlerischen Wandschmuck entdeckt. Sie war zwar bereits durch die Verwendung in der Gebrauchsgrafik hinreichend eingeführt, jedoch favorisierten die Künstler zunächst die als hochwertiger empfundenen Tiefdrucktechniken (ebd., 22). Erst seit den 1890er-Jahren erlebte der Künstlersteindruck über die Kunsterziehungsbewegung eine Neubewertung.[554]

Um ihre druckgrafischen Erzeugnisse besser vermarkten zu können, größere Beachtung zu finden und sich neue Ausstellungsmöglichkeiten zu erschließen, gründeten die Künstler im Umkreis der Akademien Radiervereine. Damit war auch die Hoffnung verbunden, mit der günstigen Auflagenkunst zusätzlichen Umsatz zu generieren und die eigene künstlerische Produktion zu erhöhen (ebd., 30).[555] Ausgesuchte grafische Blätter wurden in Mappen zusammengefasst und als Edition zum Kauf angeboten.

Der „Düsseldorfer Radirclub“

In Düsseldorf lässt sich die Gründung eines für Kampf wichtigen Radiervereins auf den Reproduktionsstecher Carl Ernst Forberg zurückführen. Forberg etablierte vermutlich 1877 den „Düsseldorfer Radirclub“ (Junge, 1989:38 f., 347),[556] der im Vergleich zu anderen druckgrafi-

[553] Junge, Henrike. 1989. *Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die „Griffelkunst-Vereinigung“ Hamburg-Langenhorn*, Mainz: Philipp von Zabern, 20.

[554] Siehe Kapitel 4.2.3.1.

[555] „Durch die Vereinigung zu einem Klub gewann der einzelne Künstler den nötigen Rückhalt; das aus dem Verein heraustretende Wirken konnte mutvoller auftreten“, Wessely, Joseph Eduard. 1892. „Die deutsche Radierung der Neuzeit“. In: KfA, 7/1891-1892:181.

[556] Horn, Paul. 1928. *Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit*, Düsseldorf: Verlag für die Rheinlande und Westfalen, 149, bezeichnet die Verbindung als „Verein für Originalradierung“.

schen Verbindungen im Deutschen Kaiserreich eine der kleinsten Verbindungen bleiben sollte[557]. Hier wurde Arthur Kampf Vereinsmitglied.

Aus ökonomischer Sicht blieb der Verein jedoch für seine Künstler unattraktiv, was sich auch in der Produktion niederschlug – in zehn Jahren entstanden lediglich fünf Mappen mit insgesamt 52 Blättern von 21 Künstlern. (Junge, 1989:38)[558] Diese erschienen zudem unregelmäßig und in großen zeitlichen Abständen. Ab 1882 veröffentlichte der Wiener „Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" die Jahresedition des Vereins, der in diesem Jahr der Gesellschaft auch als Gründungsmitglied beitrat. Damit entledigte sich der Club seinen administrativen Aufgaben, sodass sich die Mitglieder auf ihre künstlerische Arbeit konzentrieren konnten.[559] Vereinbarungsgemäß sollten die Düsseldorfer jährlich zehn Druckplatten von ausübenden Mitgliedern abliefern, jedoch blieb die künstlerische Produktion weit hinter den Erwartungen zurück und versiegte nach 1886 völlig. (ebd., 42) Als Ursache für die Absatzschwäche gibt Horn (1928:149) die fehlenden Grafiksammler in Düsseldorf an.[560] Daran konnten auch die prominenteren Malerradierer unter den Mitgliedern scheinbar nichts ändern, obwohl sie „in ihren graphischen Blättern eine wertvolle Seite ihrer Kunst darboten." (ebd.) Nach Junge (1989:39) erschienen die beiden letzten Mappen möglicherweise nur, weil die Wiener Gesellschaft über einen großen Absatzmarkt verfügte.

Motivisch dominierten in den Düsseldorfer Editionen neben Landschaftsdarstellungen bäuerliche und bürgerliche Genreszenen (ebd., 40), die durch den prägenden Einfluss der Düsseldorfer Malerschule im Laufe des 19. Jahrhunderts zum bevorzugten lokalen Bildgegenstand avancierten. Trotz dieser Hinwendung zum Publikumsgeschmack scheint ein relevanter Absatz ausgeblieben zu sein. Möglicherweise lag dies aber auch an der künstlerischen Qualität, die wenig Originelles bot und der mittelmäßigen künstlerischen Produktion anderer deutscher Radiervereine entsprach. (ebd., 27)

Arthur Kampf beteiligte sich als jüngstes Clubmitglied mit einer Radierung an der letzten, 1886 erschienenen fünften Mappe. Seine Darstellung „Fischmarkt in Antwerpen" (Abb. 76) ist jedoch bereits vier Jahre zuvor datiert, also in dem Jahr, als er den ersten druckgrafischen Un-

[557] Lediglich der „Verein für Originalradierung Worpswede" hatte mit nur vier Künstlern eine noch geringere Mitgliederzahl, Junge, 1989:38, 390.

[558] Carl Ernst Forberg editierte selber kein Blatt, Junge, 1989:38. Zu den weiteren Mitgliedern gehörten Ernst Bosch, Hans Dahl, Carl Friedrich Deiker, Heinrich Deiters, Eugen Dücker, Themistokles von Eckenbrecher, Carl Ludwig Fahrbach, Philipp Grotjohann, Carl Hoff, Oskar Hoffmann, Carl Irmer, Carl Jutz d. Ä., Christian Kröner, Jacobus Leisten, Gustav Meißner, Hans von Petersen, Franz Stegmann, Otto Strützel, Max Volkhart und Josef Willroider, ebd., 345 ff. Die von Horn, 1928:149 ff., erwähnten Künstler Fritz Dorn, Theodor Hagen, Henrik Nordenberg und Frederik Vezin erwähnt Junge nicht.

[559] O.B. [Berggruen, Oscar]. 1882. „Die Publicationen des Düsseldorfer Radirclub's". In: *Die Graphischen Künste*, 4. Jg., 41.

[560] Die druckgrafischen Arbeiten waren mit einem Plattenmaß von 200 x 150 mm eher kleinformatig und dienten vermutlich nicht als Wandschmuck, sondern wurden in der Sammelmappe betrachtet.

terricht bei Forberg erhielt. Warum Kampf keine aktuelle Arbeit vorlegte, ist nicht überliefert. Bis 1886 lassen sich in seinem Œuvre mindestens sechs weitere Radierungen nachweisen. Der „Fischmakt“ zeigt einen sich in die Bildtiefe erstreckenden Verkaufstisch vor einem Marktstand. Um ihn herum stehen Händler, die sich den Waren auf dem Tisch widmen. Die Figurenauffassung und Physiognomien sind gestalterisch noch unsicher und entsprechen den Fähigkeiten eines Studienanfängers. Junge (1989:41) deutet in Hinblick auf die eher narrative Erzählstruktur in den übrigen Arbeiten der Edition die atmosphärische Darstellung Kampfs als Annäherung an den beginnenden Impressionismus.

Kampf setzte sich nach dieser ersten, kurzen Erfahrung auch in den Folgejahren mit der Radierung auseinander. Dabei wird er die Feststellung gemacht haben, dass die zeitgenössische Kunstpresse den Werken einer Künstlervereinigung wesentlich mehr Aufmerksamkeit widmete, als der Arbeit einzelner druckgrafisch arbeitender junger Maler. Seine Radierung für den „Düsseldorfer Radirclub“ wurde 1886 sowohl in der Zeitschrift *Die graphischen Künste*[561] als auch in den *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*[562] besprochen.

Sein Interesse an der Druckgrafik beruhte sicherlich weniger auf der Hoffnung, die künstlerische Karriere zu fördern und Popularität durch die Auflagenkunst zu erreichen. Arthur Kampf zählte 1892 bereits zu den prominentesten Malern seiner Generation in Düsseldorf. Die Druckgrafik wird für ihn schöpferischer Zeitvertreib gewesen sein, um Kompositionen und Motive auch auf einem anderen künstlerischen Gebiet zu erproben. In der Folgezeit geschah dies als Mitglied des Düsseldorfer „Künstler-Clubs Sankt Lucas“.[563]

Motive

Von den ca. 80 nachweisbaren, in unbekannten Auflagen erschienenen druckgrafischen Arbeiten sind 38 in Abbildungen überliefert. Technisch lassen sich dabei fast ausschließlich Radierungen in Kaltnadel- oder Ätztechnik ausmachen, die auch mit Aquatinta kombiniert wurden.[564] Wolfgang von Oettingen schrieb 1897:

> „Die Technik aller Blätter ist eine ungemein wechselnde. Man sieht, daß es dem Künstler gelegentlich nur auf die malerische Impression ankommt: ein Fuhrmann mit seinem Karren erscheint wie ein Schattenriß, zur

[561] Die graphischen Künste, 8/1886:87 f. Bereits 1897 beklagte Wolfgang von Oettingen in den *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.* 1897. H. 2, 20: „Man kann nicht behaupten, daß die Radirung in Düsseldorf eine besonders liebevolle Pflege erfahre.“ Neben den Schülern Carl Ernst Forbergs würden sich nur noch die Mitglieder des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ mit der Technik auseinandersetzen.

[562] Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1886, H. 2, 28.

[563] Siehe Kapitel 3.6.1.

[564] Der Autor dankt Herrn Karl Böker, Düsseldorf, für die Unterstützung bei der Bestimmung.

> Arbeit ziehende Leute verschwimmen im Dunst. Bei anderen Compositionen, zum Beispiel der »Spielerei«, sind verschiedene Ätzeffecte combinirt; noch andere sind leicht geritzt und kaum geätzt.“ (Oettingen, 1897:20)

Die druckgrafischen Motive des Künstlers zeigen dieselben thematischen Schwerpunkte wie seine Tafelwerke.[565]

Die Landschaften Kampfs – vermutlich von der niederrheinischen Umgebung Düsseldorfs angeregt – sowie tanzende Pane als symbolistisch-mythologische Motive sind fast ausschließlich in seinem druckgrafischen Œuvre nachweisbar. Großformatig legte Kampf eine Revolutionsszene mit dem Titel „Ein böser Traum“ an. Über einer Landschaft mit brennender Stadt am Horizont schwebt eine Wolke empörter, Fäuste schwingender Arbeiter und befreiter Häftlinge, angeführt von zwei fackelschwingenden Furien bzw. Medusen. Die aggressive Menge schwingt die Fahne der Revolution und hat auf einer Lanze den Kopf eines Mannes gespießt. Möglicherweise wurde Kampf zu diesem Motiv durch die dreitätigen Berliner Arbeitslosenkrawalle im Februar 1892 inspiriert.[566]

Ende des 19. Jahrhunderts erreichte auch die Druckgrafik des Künstlers museale Qualitäten.[567] Anlässlich einer großen „Ausstellung von Lithografien und Plakaten“ im Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum 1897 bezeichnete Hans Wolfgang Singer das lithografische Werk Kampfs in der Zeitschrift *The Studio* als „[…] a little more modern in spirit“.[568] Der Künstler zähle zu den wenigen jüngeren, die sich um die Technik verdient gemacht hätten:

> „His subjects, *Bathing Women*, *Reminiscences of Andalusia*, and *Emigrants* are rather more realistic, his treatment more removed from the »pretty-pretty« than the Düsseldorf code allows. He has latterly even stepped over to the newest of the new, the Neo-Idealists, and produced such designs as *The Bad Conscience* and *The Deluge*.“ (Singer, 1899:240)

3.4.2 Illustrationen und Gelegenheitsgrafik

Neben der Malerei und Druckgrafik beschäftigte sich Arthur Kampf bereits früh mit gelegenheitsgrafischen und illustrativen Arbeiten. Während sich die Gelegenheitsgrafik bis in die

[565] Genredarstellungen stehen historischen Themen, Bildnissen, religiösen Motiven, Landschaftsdarstellungen, symbolistischen, allegorischen und mythologischen Szenen gegenüber. Bei den Genreszenen handelt es sich um den bereits erwähnten „Fischmarkt“ von 1882, Zeitungsleser im Caféhaus, Mütter mit ihren Kindern, Theaterszenen, Fischer am Strand, eine Beerdigung, Arbeiter, Spaziergänger, Auswanderer, Bauern, Badende etc.

[566] Inspiriert durch Kampfs Studienreise 1897 nach Spanien entstand vermutlich die Lithografie einer Bahnwärterin.

[567] Zu Beginn des Jahres 1899 erwarb das Kupferstichkabinett in Berlin mehrere Arbeiten, KfA, 14/1898-1899:156.

[568] Singer, Hans Wolfgang. 1899. „Modern German Lithography. III. Hamburg, Düsseldorf, and Frankfort-on-the-Main“. In: *The Studio*, Vol. 17, 240.

1920er-Jahre nachweisen lässt, blieb sein Interesse für die Illustrationskunst bis in die 1940er-Jahre bestehen.

In Düsseldorf knüpfte Kampf damit an eine reiche Tradition an. Schaarschmidt stellte 1902 fest, dass „seit den [18]30er Jahren kaum ein illustriertes Buch zur Ausgabe [kam], an dem nicht Düsseldorfer beschäftigt waren, […].“ (Schaarschmidt, 1902:240) Eine große Bandbreite unterschiedlicher Publikationen – Gedichtsammlungen, Anthologien, Klassikerausgaben oder Zeitschriften – wurde in den unterschiedlichen druckgrafischen Techniken illustriert. An der Düsseldorfer Kunstakademie hatte Joseph von Keller eine bedeutende Kupferstecherschule begründet, die von seinem Nachfolger Carl Ernst Forberg als Radierklasse weitergeführt wurde.

Die weiterhin zunehmende Popularität von druckgrafischen Werken war durch den technischen Fortschritt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begründet. „Die Zeitschriften- und Buchproduktion nach 1871 begründete ein Illustrationswesen, deren Wachstumsraten so groß waren, daß die Verleger kaum so viel Zeichner fanden wie sie benötigten.“ [569]

Kampfs früheste gelegenheitsgrafische Arbeiten entstanden vor 1890. Als Meisterschüler Peter Janssens gestaltete er 1885 das Programmplakat zum „Akademischen Karnevalszug“ der Düsseldorfer Kunstakademie mit dem Thema „Die Einführung des hölzernen Pferdes in die Mauern Troja's“[570] (Abb. 77). Vorlage für das 481 x 349 mm große Blatt war eine Federzeichnung, die der Künstler mit schnellen sicheren Strichen, Schraffuren und Schnörkeln gestaltete. Das Plakat zeigt einen bärtigen Mann im antiken griechischen Gewand, vielleicht Homer, der Flüssigkeit aus einer Schale in einen Dreifuß gießt. Im dadurch entstehenden starken Rauch erscheinen Gestalten der antiken Sage, wie griechische Krieger, eine Frauengestalt, vermutlich Helena, und ein bildeinwärts fahrender zweispänniger Kampfwagen. Dieser bewegt sich hinter dem trojanischen Pferd, das von einer Menschenmenge zu einer durch Mauer und Turm befestigten Stadt gezogen wird.[571]

Auch bei der gebrauchsgrafischen Arbeit des Jahres 1887 handelte es sich um eine Veranstaltungsankündigung. Der Plakatentwurf für „Düsseldorfer Hänneschen. Der Mosterpott auf den Balearen. Reclamestück für Consumartikel“ bewarb 1887 ein im Düsseldorfer „Künstlerverein Malkasten“ aufgeführtes Theaterstück. Im Aufbau und künstlerischer Technik mit dem Plakat von 1885 identisch, zeigt das Motiv am linken Bildrand einen Pierrot, der auf das Programm sowie die im Hintergrund versammelten Darsteller verweist. Ebenfalls 1887 gestaltete

[569] Ostwald, Jürgen. 1983. „Zeichnen als Gewerbe“. In: *Von Wilhelm Leibl bis Lovis Corinth. Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen 1865 bis 1925 aus der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt*, Schweinfurt: Schäfer, 16.

[570] *Akademischer Carnevalszug 1885. Project*. 1885. Druck: Gustav Jockwer, Düsseldorf.

[571] Bereits 1883 zeichnete er mit der Feder 25 Wagendekorationen des Aachener Karnevalumzugs, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv.-Nr. BK 794 Nr. 1-25.

Kampf für den Künstlerverein das Titelblatt zum Katalog der Ausstellung „Salon der Refüsirten“, (Kat. Refüsirten 1887) die anlässlich des Dezemberfestes stattfand. Kampf lehnte sich hier an die Bildkompositionen seiner Plakatentwürfe an und zeichnete am linken Bildrand einen von der Jury abgelehnten Künstler – erkennbar am gerahmten Bild in der rechten Hand –, dessen Figur annähernd die gesamte Bildhöhe einnimmt. Er blickt voller Verzweiflung auf das Mitteilungsschreiben in seiner Linken und die am Boden liegenden und noch qualmende Zigarre.

1891 begann Kampfs intensive Zusammenarbeit mit der Publikumszeitschrift *Schorer's Familienblatt*, einem seit 1880 in Berlin verlegten Pendant zur Leipziger *Gartenlaube*.[572] Die nach ihrem Verleger Jacob Hendrik Schorer benannte illustrierte Zeitschrift konnte in der kurzen Zeitspanne ihres Erscheinens eine beachtenswerte Auflage von 80.000 Exemplaren erreichen. Bis 1890 zählte das Blatt zu den führenden fünf deutschen Unterhaltungsmagazinen, wobei der Schwerpunkt auf sozialen Themen lag. Nach eigenen Angaben arbeitete die Redaktion mit den „ersten Künstlern und Schriftstellern der Gegenwart“ zusammen.[573]

Im Januar 1891 brachte das Blatt als Bebilderung eines halbspaltigen Hinweises zu den Befreiungskriegen eine doppelseitige Abbildung der Farbskizze von Kampfs „Einsegnung von Freiwilligen 1813“. (Schorers Familienblatt, 12/1891:4 f., Nr. 1; G 1891/I.-1)[574] Im Februar folgte die Abbildung „Aschermittwochmorgen“, eine Federskizze zu ausgelassenen Straßenkarnevalisten. (Schorers Familienblatt, 12/1891, H. 6, 96) Die Bildunterschrift „Aus unserer Studienmappe“ lässt vermuten, dass die Darstellung Bestandteil einer vom Verlag herausgegebenen Bildermappe war.[575] Im selben Heft befand sich eine ganzseitige Annonce zur am 1. März 1891 erscheinenden „Theater=Nummer“ (Nr. 9). Dieses 14-seitige Themenheft war ausschließlich der Theaterwelt gewidmet und brachte kurze Geschichten über charakteristische Ereignisse und Figuren. (Schorers Familienblatt, 12/1891, Nr. 9) Schorer konnte dafür die prominenten Autoren Max Grube, Oberregisseur am Königlichen Schauspielhaus in Berlin, sowie Julius Freund, Verfasser des populären Novellenbandes „Bühnensterne. Bilder aus der Theaterwelt“ gewinnen. Illustriert wurde der Text mit 30 Abbildungen nach Werken Arthur Kampfs (Abb. 78), die Schauspieler bei den Proben, das Publikum, Szenen auf der Bühne etc. zeigen.

[572] Alle formalen und inhaltlichen Angaben folgen Heinz, Christine. 2008. *Ideal und Institution. Die Familie als Leser und als Motiv der deutschen Familienzeitschriften SCHORERS FAMILIENBLATT, ÜBER LAND UND MEER und DIE NEUE WELT zwischen 1870 und 1895*, Dissertation Universität Hamburg, 64 ff.

[573] *Schorer's Familienblatt. Eine illustrierte Zeitschrift*. 1891. 12. Jg., 2. Beiblatt zu Nr. 6, 62. Neben den wöchentlich erscheinenden Einzelheften publizierte Schorer ab 1885 eine Sonderausgabe, eine Salonausgabe, Bildermappen, Bücher und Kalender.

[574] Die vollendete Leinwandfassung stellte Kampf ab dem 1. Mai 1891 auf der „Internationalen Kunstausstellung“ des „Vereins Berliner Künstler“ aus, Kat. VBK 1891:49.

[575] Ebenso wie die im selben Jahrgang in Heft 7, 112, abgebildete und entsprechend untertitelte Skizze „Naturforscherin“.

Bei den Vorlagen handelt es sich überwiegend um Federzeichnungen, lavierte Federzeichnungen und Tuschemalereien. Das Motiv für die Abbildung „Der erste Rang“ (ebd., 137) war ursprünglich in Grisaille-Malerei ausgeführt (G 1891/IV.) und wurde hier als Holzschnitt wiedergegeben. Wie intensiv sich der Künstler mit dem Auftrag auseinandersetzte, wird an den Variationen dieses Motivs als Graumalerei erkennbar (G 1891/V. – G 1891/VI.). Das nachfolgende Zweite Beiblatt der „Theater=Nummer“ (Schorers Familienblatt, 12/1891, Nr. 9) brachte ebenfalls eine ganzseitige Titelabbildung mit einem Theatermotiv Kampfs sowie drei einzelne Zeichnungen, die Theaterwitze illustrieren.

Der Kunsthändler Eduard Schulte stellte die Illustrationsvorlagen in seinem Berliner Salon im April 1891, also kurz nach Erscheinen der „Theater=Nummer“, aus. Die *Kunst für Alle* berichtete:

> „Von den kürzlich […] publizierten [Zeichnungen] von Allers haben die Kampfschen den Vorzug größerer Schärfe der Beobachtung, besonderes feinerer psychologischer Schilderung. Das Publikum der »Galerie« in seiner naiven Entzückung, wie der erste Rang in seiner blasierten Teilnahmlosigkeit [!], des Herrn Direktors sorgendes, strenges Antlitz, wie die kindlichen und doch koketten Züge der »Naiven« werden mit sicheren, eleganten Strichen gezeichnet. Publikum und Schauspieler, der Regisseur in seinem Kasten und der gemütliche greisenhafte Requisiteur, der zwischen Gerümpel Apollos Leier mit Bindfaden neu besaitet, sind schwarz auf weiß gegeben. Gerade in Rücksicht auf die anspruchslose Verwendung ist das gediegene Studium an diesen Skizzen rühmend hervorzuheben.“ (KfA, 6/1890-1891:223)

Wie hier angedeutet, war die grafische Tätigkeit für Unterhaltungszeitschriften mit keiner hohen Wertschätzung verbunden. Allerdings verschaffte sie Aufmerksamkeit. Der Künstler wurde einem großen Personenkreis bekannt und erreichte dabei auch Menschen, die dem Ausstellungsbetrieb fernblieben.

Kampf arbeitete nach der „Theater=Nummer“ nicht mehr als Illustrator für das Berliner Familienblatt, sondern zeichnete in dessen Auftrag prominente Zeitgenossen, u. a. den Dirigenten Ernst von Schuch (Schorers Familienblatt, 12/1891:321) und den Hofprediger Emil Frommel (ebd., 201).

Der bedeutendste Auftrag des Familienblattes stand jedoch in Zusammenhang mit der Heftillustration. 1892 berichtete das Blatt anlässlich des 50-jährigen Jubiläums zur Vollendung der 400 Illustrationen Adolph Menzels zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ über ein Gespräch des Autors H. L. mit Menzel in dessen Atelier.

> „Wir sprachen über die Theaternummer von Schorers Familienblatt, welche vor uns lag. Jede einzelne Illustration wurde sorgfältig prüfend beschaut, bei jeder hatte Menzel ein aufrichtiges, warmes Wort der Anerkennung für die ganz hervorragenden Leistungen des Illustrators, des vortrefflichen Künstlers Arthur Kampf, so daß ich daraus den Mut gewann, den Altmeister zu bitten, seinem jungen Kollegen eine Porträtsitzung für das Familienblatt zu gewähren. Wer zu beurteilen vermag, wie häufig Ansinnen zu derartigen nichts weniger als angenehmen Sitzungen an unsere berühmten Zeitgenossen herantreten, weiß den Wert von Menzels Zu-

sage sich von Kampf zeichnen zu lassen, zu schätzen. Dies in kurzen Worten die Entstehungsgeschichte unserer umstehenden Zeichnung.“[576]

Kampf hielt in seiner Zeichnung mit wenigen Strichen die Physiognomie Menzels, am Pult arbeitend, fest (Abb. 79).

Anlässlich der vom 8. bis 10. August 1893 in Frankfurt a. M. tagenden Konferenz der Finanzminister des Deutschen Kaiserreiches gab der Künstler in einer groben Federzeichnung einige Teilnehmer am Konferenztisch wieder.[577] Kompositorisch herausgestellt wird dabei Finanzminister Johannes von Miquel als maßgeblich Verantwortlicher für die 1895 umgesetzte preußische Steuerreform.[578]

Im selben Jahr folgte die Gestaltung des Exlibris für Wolfgang von Oettingen,[579], eines von vier bisher nachweisbaren Bücherzeichen des Künstlers.

Die erste Illustrationstätigkeit für eine Buchpublikation lässt sich 1894 nachweisen. Für den Roman „Verlorenes Eden, heiliger Gral“ fertigte Kampf eine Porträtradierung des Autors Karl von Perfall an, die dem Werk als Frontispiz beigefügt wurde.[580] Ebenfalls 1894 erhielt Kampf einen weiteren Auftrag aus dem Kreis Dürener Unternehmer. Anlässlich der Hochzeit von Hugo Schoeller mit Maria Peill am 13. Oktober 1894 lieferte er elf großformatige Federzeichnungen zum Leben der Brautleute, die die beim Verlag August Bagel in Düsseldorf gedruckte Hochzeitszeitung illustrierten.[581]

1895 folgte mit der farbigen Lithografie „In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas“ ein Beitrag für die „Festschrift des Vaterländischen Frauenvereins in Aachen“ (Abb. 80).[582] Die Vorläuferorganisation der Frauenvereine des „Roten Kreuzes“ hatte als Wahlspruch diesen ursprünglich kirchlichen Aufruf[583], der die Darstellung auf einem Spruchband

---

[576] H.L. 1892. „Fünfzig Jahre Künstlerruhm“. In: *Schorer's Familienblatt*, 13/1892:40, H. 4, 2. Blatt. Über die anschließende Porträtsitzung berichtete Kampf in seiner Autobiografie. Menzel soll zunächst mürrisch gewesen sein, ihn jedoch nach Begutachtung der fertiggestellten Zeichnung durch sein Atelier geführt haben, Kampf, 1950:15.

[577] *Unsere Zeit. Salon-Ausgabe von Schorer's Familienblatt*. 1893. 8. Jg., Bd. 16, H. 14, 674.

[578] Das Ereignis wurde von den Zeitgenossen, auch im Ausland, intensiv rezipiert. So berichtete die *Innsbrucker Nachrichten* am 5. Oktober 1893, 8, über einen Artikel zur Reichsfinanzreform im 14. Heft von *Unsere Zeit* und erwähnte dabei ausdrücklich die Zeichnung Arthur Kampfs.

[579] Zu Wolfgang von Oettingen siehe Kapitel 3.6.1.

[580] Perfall, Karl von. 1894. *Verlorenes Eden, heiliger Gral*, Köln, Leipzig: Albert Ahn. Perfall schrieb auch für das Feuilleton der *Kölnischen Zeitung* und wurde von Kampf in dessen Autobiografie als Kenner und Förderer seiner Kunst ausdrücklich gelobt, Kampf, 1950:24.

[581] Die Illustration von Hochzeitszeitungen durch Künstler war keine Seltenheit. 1886 gestaltete z. B. Eduard Daelen ein solches Blatt für die Brautleute Carl Senff und Johanna Langen, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, Archiv, KVM:577.

[582] *Festschrift für das Wohltätigkeitsfest des vaterländischen Frauenvereins, Zweigverein Aachen*. 1895. Aachen: C. H. Georgi (Druck), Tf. zw. 1/2.

[583] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 25.03.2006. „In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas“

hinterfängt. Die Szene zeigt einen Engel mit einem roten Kreuz auf dem langen Gewand, der einen verletzten Mann über ein Schlachtfeld trägt.

1897 zeichnete Kampf für *Die Gartenlaube*, der größten deutschen Familienzeitschrift, acht Szenen zu Hedwig von Schreibershofens Novelette „Eine Entführung". (Gartenlaube, 1897:652-659, Nr. 39) Auch hier lieferte Kampf lavierte Federzeichnungen als Vorlage, die – umgesetzt im Holzstich – eine Erzählung aus friderizianischer Zeit bebilderten. Kampf schien sich durch die Auseinandersetzung mit Themen des 18. Jahrhunderts und seiner Tätigkeit für *Schorers Familienblatt* als Illustrator für *Die Gartenlaube* angeboten zu haben. Für die Schlussszene, einer kirchlichen Vermählung, griff er die Komposition eines seiner Hauptwerke, der „Einsegnung von Freiwilligen 1813" aus dem Jahre 1891, auf.

Damit endete Kampf Illustrationstätigkeit für die kommenden 15 Jahre. Mit seinem Umzug nach Berlin standen die grafischen Tätigkeiten zunächst nicht mehr im Fokus seiner künstlerischen Beschäftigung.

3.5 Motive

Arthur Kampf legte sich bis 1898 auf keinen Themenkreis fest, sondern setzte sich unter Verwendung einer Vielzahl von künstlerischen Techniken mit den „mannigfaltigsten Motiven" (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108) in einem umfangreichen Frühwerk auseinander. Vermutlich wird auch hier das Vorbild von Adolph Menzel gewirkt haben, der „von der Welt der Arbeit bis zum Familienbild kein Thema ausgelassen" hatte (Mai, 1998:41).

Schaarschmidt bemerkte dazu 1902:

> „Zahlreiche höchst lebensvolle Porträts, porträtartige Einzelfiguren […], Aquarelle, Gouachen, Radirungen und Steinzeichnungen entstanden in den kaum 15 Jahren von Kampfs künstlerischer Thätigkeit, die ihn jetzt schon ein Werk von seltenem Reichthum nach allen Richtungen hin schaffen ließ." (1902:360)

Diese Themenvielfalt wurde von der Kunstkritik fast ausschließlich positiv bewertet. Lediglich die *Kunstchronik* bemerkte anlässlich einer Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" 1896:

> „Wenn man einen Überblick über das junge Düsseldorf wirft, so scheint es, dass Arthur Kampf unter den Figurenmalern sein hervorragendster Vertreter ist. Sein bedeutendes, vorzüglich geschultes Können gleicht alle andern hier vorhandenen Eigenschaften aus; leider fehlt ihm, wie seinem Lehrer etwas, das künstlerisch

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=In_necessariis_unitas,_in_dubiis_libertas,_in_omnibus_caritas&oldid=201971674> (23.05.2014).

> Tiefe, Vornehme, Geistschaffende. Daher wirkt seine Kunst manchmal da, wo er ihr nicht das goldverbrämte Mäntelchen der Historie umhängt, sondern ins alltägliche Leben, oder, wie neuerdings, sogar zur Symbolik greift, etwas platt und trivial. […] Kampf irrte unsicher von einem zum andern, das Beste, was er thun kann, ist, beim Historienbild zu bleiben, um an ihm sein hervorragendes Können zu zeigen und würdig auszuüben." (Kunstchronik, N.F. 7/1896:202)

In der Öl-, Gouache-, Tempera- und Aquarellmalerei bediente der Künstler Themen zur Zeitgeschichte, Arbeit, Allegorie/Personifikation sowie zu religiösen Inhalten. Er legte einen Schwerpunkt auf Porträtdarstellungen und figürliche Motive, auf das Genre sowie die Historienmalerei. Mithilfe der Radierung erweiterte er dieses Spektrum um einige Landschaften.

Die „Armeleutemalerei" mit Darstellungen zum Leben der ärmsten sozio-ökonomischen Schichten ist neben dem 1886 entstandenen Erstlingswerk „Die Letzte Aussage" nicht mehr in dieser Direktheit als Leinwandgemälde vertreten. Lediglich in kleinformatigen Arbeiten kommt die Thematik noch vereinzelt vor, so in den Aquarellen „Die Hyänen der Straße. Nächtliche Lumpensammler" (vor 1889; Oettingen 1895:37), „Mutterlos" (um 1892; Dresdner Nachrichten, 21.08.1892:[3]) sowie der 1894 datierten Druckgrafik „Vor dem Theater".[584] Vermutlich hat die Jahrzehnte andauernde Unverkäuflichkeit der „Letzten Aussage" die Abneigung gegen eine motivische Fokussierung sowie das geringere Interesse an Darstellungen dieses Motivkreises seit den 1890er-Jahren[585] eine engere Bindung an dieses Thema verhindert. 1902 entsteht dann noch einmal mit dem Gemälde „Wohltätigkeit" (G 1902/XXI. (<)) eine großformatige Darstellung, die soziale Gegensätze thematisiert.[586]

Oscar Ollendorf charakterisierte Kampfs Motivwahl 1899 in der *Kunst für Alle*:

> „Darin ist er wieder ein Kind seiner Zeit, daß er, der Bürgerssohn, die Arbeiterklasse besonders ins Herz geschlossen hat. Lag dies in seiner Veranlagung, so hat jedenfalls eine Periode, in der niemand unberührt von der sozialen Frage bleibt, die vorhandene Neigung entwickelt und bestärkt. Häufig kommt der dritte Stand in seinen Bildern zu Erscheinung, mehr aber noch der vierte, und in einigen kleinen Genre-Scenen begegnen uns soziale Tendenzen so entschiedener Art, daß sich dies mit den Gesetzen freier Kunst, die nur um ihrer selbst, um der Schönheit willen da ist, nicht wohl verträgt. Doch hier handelt es sich um Ausnahmen,

[584] 1895 gestaltete Kampf das Motiv auch als Aquarell, Rosenhagen, 1922:27, Abb. 26. Die Aquarell-Darstellung erschien am 3. November 1951 auf einem Postwertzeichen der „Wohltätigkeits-Ausgaben zugusten der Volkshilfe" des Saarlandes mit einem Wert von 15 Francs + 5 Francs in einer schwarzvioletten Ausgabe, *Michel. Deutschland-Katalog 1996/97*. 1996. München: Schwaneberger, 180, Nr. 310.

[585] Friedrich Pecht bemerkte anlässlich der Eröffnung der zweiten Münchener Jahresausstellung 1890, dass die „Elendsschilderungen" im Allgemeinen nun eine Wendung ins Mystische oder Religiöse nehmen würden und „sich nach dem Übermaß der trivialsten Alltäglichkeit, in dem der herrschende Naturalismus wie in einem Sumpf stecken geblieben war, allmählich eine Wandlung vorzubereiten und die Morgenröte eines neuen Ideals das eintönige Grau dieser Proletariatsmalerei zu färben [scheint]. Man wendet sich vorab wieder den religiösen Gegenständen zu, aber nicht, um uns zu beweisen, daß Christus auch ein Proletarier wie andre gewesen, sondern um uns zu zeigen, daß auch der ärmste der Armen reichen Herzens, voll von erhabener Gesinnung und Seelengröße sein kann. Die Kunst lehrt, mit einem Worte, wieder vom besonderen zum allgemeinen, von der platten Naturnachahmung zur Dichtung […]. Überall regt sich aufs neue das Bewußtsein, daß mit einer bloßen, möglichst getreuen Abschrift eines beliebigen Stückes Natur doch noch recht wenig geleistet sei, […]", KfA, 5/1889-1890:290.

[586] Siehe Kapitel 4.2.1.3.

> im allgemeinen wählt der Künstler für das Genre einfache Vorwürfe, in denen er nichts Herausgesuchtes erzählt, sondern Alltägliches, mit der ihm eignen, schlichten Wahrhaftigkeit, hin und wieder auch mit einer gewissen Nüchternheit bildmäßig gestaltet.“ (Ollendorff, 1899:114)

Etwas häufiger kommt erst ab 1898 das Motiv des Industriearbeiters, hier im Zusammenhang mit den Wandgemälden in Aachen-Burtscheid, im Œuvre vor.

Durch den Erfolg seiner Historiengemälde wurde Kampfs Schaffen in der öffentlichen Wahrnehmung verstärkt mit diesem Thema in Verbindung gebracht, obwohl der Künstler quantitativ mehr Genredarstellungen umsetzte.

> „Seinen verbreiteten Ruf hat der Künstler indes weniger diesen oft sehr gelungenen Genrescenen und den neuerdings häufiger gemalten Porträts als vielmehr in ungleich höherm Grad den großen historischen Darstellungen zu danken, die ihn den weitesten Kreisen bekannt machten und vielfach begeisterte Aufnahme fanden.“ (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)

Die Charakterisierung Kampfs als Historienmaler fand bereits 1890 statt, obwohl bis dahin lediglich eine Monumentaldarstellung im Hause des Dürener Unternehmers Leopold Robert Peill (G 1887/I.) sowie das Tafelbild „Bon Soir, Messieurs“ (G 1889/I.) entstanden waren.[587] Die Gründe dafür liegen sowohl in einer intensiven Rezeption der Monumentaldarstellung als auch in dem Umstand, dass Kampf einer der wenigen Düsseldorfer Künstler seiner Generation war, der sich bis zu diesem Zeitpunkt derart erfolgreich historischen Themen[588] widmete.[589] Bereits 1891 schrieb Friedrich Pecht: „Offenbar ist er einer der seltenen Künstler, die einen wirklichen Beruf zur Historienmalerei haben, da ihm die Träger der Geschichte als lebendige Menschen und nicht als bloße Schemen aufgehen.“ (KfA, 6/1890-1891:106)

Eine damit verbundene thematische Einseitigkeit seines Schaffens lehnte Kampf allerdings ab.[590] Anlässlich des biografischen Aufsatzes von Oscar Ollendorff schrieb er 1898 an den

---

[587] Karl Bone bezeichnet in seinem Stadtführer *Düsseldorf und seine Umgebung*. 1890, Zürich: Städtebilder-Verlag Kampf bereits zu diesem Zeitpunkt als einen in Düsseldorf ansässigen Geschichtsmaler (72).

[588] In seiner Kritik zur Jahresausstellung im Münchener Glaspalast 1895 bemerkte Freihofer: „Eine wichtige Rolle spielen hierin die Düsseldorfer. Jedoch muss man bei ihnen die Historienmaler und die Landschafter auseinanderhalten. Jene, die Konservativen, sind als die letzten Ausläufer der Historienmalerei, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts blühte, zu betrachten; sie halten an der Betonung des Gegenständlichen im alten Sinne fest und haben nur Weniges von den modernen Malweisen aufgenommen. Mit einigen Berlinern zusammengenommen repräsentiren sie die offizielle Kunst des preussischen Staats und stellen u. a. auch das unentbehrliche Kontingent der Schlachtenmaler. Hugo Vogel […] und Rudolf Eichstaedt […] von den Berlinern, Friedrich Klein-Chevalier […], Otto Heichert […], Th. Rocholl […] von den Düsseldorfern vertreten diese Kunst, […]. Einen Uebergang zu moderneren Auffassungen bilden Brütt und der jüngst verstorbene Bockelmann [!], Arthur Kampf, Alex. Frenz, Willy Spatz, Pohle u. a.“, Kunst unserer Zeit, 6/1895:76, 2. Hlbbd.

[589] Lediglich die Arbeiten des drei Jahre älteren Friedrich Klein-Chevalier fanden um 1890 eine ähnliche Beachtung.

[590] Vermutlich wird auch hier der ökonomische Erfolg unbefriedigend gewesen sein. Friedrich Pecht erwähnte, dass ihm „[…] einer unserer berühmtesten Maler moderner Geschichte gesagt [habe]: Ja, sehen Sie, wenn ich mit meiner Familie leben will, muß ich Bankiers malen, bei den vaterländischen Helden müßte ich verhungern.“, Meister, Jochen. 2006. „Ein Blick für das Volk“. In: Meister, Jochen u. Sabine Brantl, *Ein Blick für*

Kunsthistoriker. „Im Uebrigen gefällt mir Ihr Aufsatz sehr gut wenn ich auch Ihre Ansicht nicht unbedingt theile, dass das Historienbild mein eigentliches Feld sei.“[591]

Stattdessen setzte sich Kampf bis 1898 in allen von ihm angewandten künstlerischen Gattungen immer wieder mit der Lebenssituation des Kleinbürgers auseinander. „Er scheint für das Treiben, die Leidenschaften und das Leiden der einfachsten Menschen am meisten Sinn zu haben; eben deswegen versenkt er sich so tief in die Gegenstände, die er aus dieser Sphäre behandelt; […].“ (KfA, 10/1894-1895:126)

Kampfs Motivbreite verweist auf die Absicht, sich künstlerisch nicht festzulegen und keine gesellschaftspolitische Position zu beziehen. Bestätigt wurde dieses Konzept durch den dauerhaften Erfolg seiner bereits während der Studienzeit entstandenen Historienbilder sowie den dringenden Wunsch der Akademieleitung, ein Talent an die Institution zu binden, dessen Popularität innerhalb weniger Jahre größer geworden war als die der meisten langjährig tätigen Professoren.

Verwiesen sei diesbezüglich noch einmal auf das von Willy Spatz verfasste Gedicht anlässlich des anstehenden Umzugs Kampfs nach Berlin[592], der dessen künstlerisches Handeln der vergangenen Jahre als „Episoden“ bezeichnete.

3.5.1 Die Themen der Historiengemälde

Kampfs Darstellungen zu historischen Themen setzten sich vor 1898 im Wesentlichen mit zwei Motivkreisen auseinander: Ereignisse aus dem Leben Friedrichs II. von Hohenzollern und Ereignisse, die 1812 bis 1813 im Vorfeld der Erhebung gegen Napoleon in Preußen stattfanden[593]. Dabei malte Kampf „[…] keine Schlachten oder Patrouillen, keine Paraden und keine Szene aus dem Offiziersleben […], sondern Vorgänge, die sich weit hinter der Front abspielen, […].“[594]

Am Anfang stand eine intensive, über drei Jahre andauernde Auseinandersetzung mit friderizianischen Motiven, die zumeist als Auftragsarbeiten entstanden. Erstmals im Fresko des

das Volk. Die Kunst für Alle, Heidelberg: arthistoricum.net, 6 <https://doi.org/10.11588/artdok.00000102> (12.07.2019).

[591] Schreiben von Arthur Kampf an [Oscar] Ollendorff, Düsseldorf, 09.02.1898 (Privatbesitz).

[592] Siehe Kapitel 18.

[593] Neben den besprochenen Darstellungen schuf Kampf vermutlich bis 1897 den Zyklus „Totentanz 1812“, der heute nur in Radierungen fassbar ist, Schreiben von Arthur Kampf an Oscar Ollendorff, Düsseldorf, 27.12.1897 (Wiesbaden, Städtisches Museum).

[594] Kühner, Karl. 1916. „Ein Meister der vaterländischen Geschichtsmalerei: Arthur Kampf“. In: *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 21. Jg., 265.

Dürener Kommerzienrates Leopold Robert Peill 1887 umgesetzt,[595] beteiligte sich Kampf im selben Jahr vermutlich mit einem identischen Motiv an der Ausschreibung zu einem Wandbild für die Berliner Ruhmeshalle (G 1887/VIII.)[596] Die danach entstandenen Werke mit historischer Thematik wurden bis 1889 oftmals von jenem Kreis Dürener Unternehmer beauftragt, den der Künstler seit 1887 kennengelernt haben wird (G 1888/IV., G 1889/I., G 1889/V.).[597] Nach einer Pause von vier Jahren malte Kampf anschließend erst 1893 bis 1894 wieder Frideriziana, wobei das von Georg Oeder beauftragte und schon vor der Fertigstellung der Düsseldorfer Galerie übereignete Gemälde (G 1893/XII.) die prominenteste Arbeit wurde.[598]

Der zweite Bildkomplex, vier Motive zu den Befreiungskriegen 1812, entstand in den Jahren 1891, 1892, 1894 sowie 1895 und setzte sich ausschließlich aus monumental angelegten Wettbewerbsbeiträgen zusammen.

Hans Vollmer vermutete in seinem Artikel für das „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart", die Auseinandersetzung mit der Thematik der Freiheitskriege sei erfolgt, um „die gefährliche Konkurrenz mit Menzel zu vermeiden" (Vollmer, 1926:506).[599] Tatsächlich wird aber die gesellschaftspolitische Rezeption der Befreiungskriege in den 1890er-Jahren den Ausschlag gegeben haben, sich mit diesem Motivkreis auseinanderzusetzen. Hans Rosenhagen (1914:56) sah die Freiheitskriege eher als ein bis dahin künstlerisch vernachlässigtes Feld, allerdings ist dem ebenfalls mit Skepsis zu begegnen. Sowohl Sauerhering[600] als auch Hager (1986:261) listen zahlreiche Darstellungen zu dieser Thematik auf.

Die bei der Bildkomposition im „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen" erstmals eingesetzte Diagonale von keilförmig ins Bildinnere angeordneten Figuren übernahm der Künstler auch für seine späteren Historiengemälde. Bei der „Einsegnung" und im „Steffens" führen Rückenfiguren ins Motiv ein, das im Letzteren sogar durch eine zweite abgeschlossen wird. Im „Volksopfer" sind aus den zuvor die Szene dominierenden Rednerfiguren ein sitzender und herabblickender Beamter geworden, aus der einleitenden Rückenfigur ein Tisch am Bildrand.

Die Darstellung der „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf" wird Kampfs anspruchsvollste Komposition. Der Betrachter blickt in geringer Dis-

[595] Siehe Kapitel 3.2.3.1.

[596] Siehe Kapitel 3.3.1.

[597] 1889 stellte Kampf erstmals mit der Darstellung „Bon Soir, Messieurs" ein – als Auftragsarbeit unverkäufliches – Historienbild aus, Kat. AdK Berlin, 1889:33, Nr. 303.

[598] Siehe Kapitel 3.2.3.5.

[599] Auch der Stuttgarter Maler Robert von Haug soll sich den Themen der Befreiungskriege gewidmet haben, um eine Konkurrenz mit Menzel zu vermeiden, Hartleb, 1988:32.

[600] Sauerhering, Friedrich. 1897. *Vademecum für Kunstfreunde. Ein systematisch geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Schöpfungen der Historienmalerei aller Zeiten*, Teil 2, Stuttgart: Paul Neff, 52 ff.

tanz auf eine große Anzahl von dicht beieinanderstehenden Personen die auf der rechten Seite als Ganzfiguren fast den gesamten Bildraum einnehmen. Im Fokus stehen Gesten und Details.

In „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ verlässt Kampf die Innenraumdarstellung und kehrt zur Schneelandschaft seiner ersten Monumentaldarstellung zurück. Erstmals bewegt sich die Menschenmenge und wird am Betrachter vorbeiziehen.

Konzeptionell legte Kampf die friderizianischen Bildthemen ausschließlich konventionell an. (G 1887/VIII., G 1888/IV., G 1889/III., G 1900/I.) Die dargestellten Ereignisse gehören oftmals zum Anekdotenschatz Friedrichs II. und waren ikonografisch zumeist hinlänglich eingeführt. Der Künstler berücksichtigte möglicherweise Vorstellungen seiner Auftraggeber oder orientierte sich an bewährten Darstellungstraditionen.

Andere künstlerische Intentionen eröffneten dagegen die großformatig angelegten Werke. Sie thematisieren fast ausnahmslos die Kommunikation des Einzelnen, des „kämpfenden Helden“ (Volbehr, 1908:382) mit einer größeren Menschenmenge.[601] Während beim „Choral“ noch der Vorsänger mit seinem Rücken zum siegreichen Heer steht und der Vorgang als gemeinsames Handeln keinerlei Dialog erfordert, hat sich der Redner in der „Einsegnung“, hier der Prediger, zur Gruppe gewandt. Die Kommunikation verläuft nun wechselseitig als Rede und Gegenrede. Sowohl hier, als auch bei der Ansprache Professor Steffens sind die Gesichter der Hauptakteure und damit ihre Mimik für den Betrachter allerdings kaum sichtbar. Das von ihnen Gesagte wird in den Reaktionen der Zuhörer erfahrbar. Mit der 1893 entstandenen „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ ist erstmals das Gesicht des Redners dargestellt. Beide Bildpole treten nunmehr gleichberechtigt gegenüber – das offen, hell und privat anmutende Lager Friedrichs II. und die geschlossene, dunkel und distanziert wirkende Gruppe der Generäle. Den Endpunkt dieser Entwicklung markiert das Gemälde „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ von 1895. Hier wird der Betrachter zum singulären Gegenüber einer Menschenmenge. Die Bewohner der Stadt sind unbeteiligte, am Rand stehende Zuschauer.

Die Schaffung einer psychologisch einheitlichen Stimmung bei gleichzeitiger Charakterisierung individueller Bildfiguren, die Kampf bereits in der „Einsegnung“ anstrebte, gelingt ihm bei der „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ am eindringlichsten.

Die Kommunikation in den Rednerbildern lebt aber nicht allein vom abgebildeten Moment. Was Kühner 1916 als Darstellung der „seelischen Kräfte des kriegführenden Volkes“ bezeichnete (Kühner, 1916:265), umschrieb ein wesentliches Gestaltungselement in den Mo-

[601] Das Prinzip des Rednerbildes wird Kampf bereits in den Christusbildern seines Lehrers Eduard von Gebhardt erkannt haben.

numentalszenen Arthur Kampfs: die Einbindung von Vergangenem und Zukünftigem in das gewählte Bildmotiv.[602] Bereits in der Vergangenheit abgeschlossene Handlungen, die den Bildfiguren wie dem Betrachter bekannt sind, führten erst zu den dargestellten Ereignissen. Diese wiederum stehen am Anfang zukünftiger Begebenheiten mit nationaler Tragweite. Die Menge erahnt das Kommende, der Betrachter weiß um ihre Zukunft. Gefördert wird das Unbestimmte durch Bildthemen, die keinem konkreten Datum zuzuordnen sind. Sie ereigneten sich an unbestimmten Orten zu unbestimmtem Zeitpunkt.[603] Ausgeblendet und verharmlost werden dabei die Schrecken des Krieges, angedeutet lediglich durch weinende Angehörige.

Die dargestellten Personen werden in den Szenen von unterschiedlichen Empfindungen erfasst. Während beim „Choral" die Dankbarkeit vorherrscht, thematisiert Kampf in der „Einsegnung" die Vergeistigung, im „Steffens" die Begeisterung, im „Volksopfer" die selbstverständliche Pflicht und bei „Mit Mann und Ross und Wagen" die Erschütterung.

> „Was Kampf dabei [„Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf"] reizte, war vielleicht, die Spannung darzustellen, die sich nicht nur in den Gesichtern, sondern auch in der ganzen Haltung der Zuhörer, die dramatische Bewegung und die Explosionskraft, die sich beim Redner ausspricht, und gerade diese Elemente sind in allen diesen Bildern vortrefflich zur Geltung gekommen." (Schaarschmidt 1902, 358)

Das Stilmittel der seelischen Reflexion gehörte seit Lessings „Hussitenpredigt" (1836) zum Düsseldorfer Schulgut[604] und wird als Charakteristikum einer bewegten Volksmenge von der Düsseldorfer Malerei der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts bevorzugt[605].

Als Handelnde treten, abgesehen vom „Choral", nie Adelige, Offiziere oder nationale Eliten in Erscheinung, sondern ausschließlich Bürger. Damit bezog sich Kampf auf die tradierte Überlieferung vom Volk, das sich im Kampf gegen Napoleon als treibende politische Kraft auszeichnete.

> „Als zentraler Begriff des bürgerlichen Selbstverständnisses wurde Geschichte als »That« der »Metaphysik des Absoluten«, der Geschichte des Immergleichen, entgegengesetzt. Das Bürgertum sah sich selbstbewusst als Träger dieser »That«. Seinen künstlerischen Ausdruck sollte dies Bestreben in der Historienmalerei finden."[606]

---

[602] Siehe dazu auch Körner, Hans. 2011. *„Unsichtbare Malerei." Reflexion und Sentimentalität in den Bildern der Düsseldorfer Malerschule*, Düsseldorf: dup. Kampf orientierte sich damit an der Bildkonzeption prominenter Beispiele der Düsseldorfer Malerschule, wie Eduard Bendemann „Die trauernden Juden in Babylon" (1832) sowie Theodor Hildebrandt, „Die Ermordung der Söhne Eduards IV. im Tower" (1835).

[603] Eine Ausnahme bildet das nur in der Vergangenheit gewandte „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen".

[604] Markowitz, Irene. 1979. „Rheinische Maler im 19. Jahrhundert". In: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*, Hg. Eduard Trier u. Willy Weyres, Bd. 3, Düsseldorf: Schwann, 109.

[605] Fritz Neuhaus, „Aus dem Bauernkrieg" (1879), Willy Spatz „Gang zur heiligen Familie", Peter Janssen, „Sie alle folgen dem Stern" (1902), Markowitz, 1969:102.

[606] „Richard Muther. Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert (1893-1894)", zit. in: *Historienmalerei*. 1996. Hg. Thomas W. Gaethgens u. Uwe Fleckner, Berlin: Reimer, 369.

Charakteristische Merkmale klassischer Historiengemälde weisen allerdings nur die Darstellungen „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“, „Die Einsegnung von Freiwilligen 1813“ und „Volksopfer im Jahre 1813“ auf. Hier werden Ereignisse wiedergegeben, die als Höhepunkt des Geschehens ein sittliches und moralischen Beispiel für die Nachwelt aufzeigen. Der „fruchtbare“ Moment – Aufruf zum Kampf, Empfang des göttlichen Segens vor der Schlacht sowie kollektiver Zusammenhalt in der Krisenzeit – regte den Betrachter zum Nachsinnen an und gab damit vorbildhafte Modelle für die Gegenwart. Angesichts der intensiven Rezeption dieser Gemälde bis 1945 trat diese künstlerische Absicht auch ein.

Die Darstellung „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ hebt hingegen durch die Einbeziehung des Vordergrundes die Distanz zum Betrachter auf. Da sich die geschlagenen Reste der französischen Armee auf ihn zu bewegen, wird er unmittelbar Zeuge der Alltagswirklichkeit, die keine moralische Aufforderung mehr einfordert. Dieses realistische künstlerische Prinzip trifft auf die meisten anderen historischen Motive Arthur Kampfs zu, was sie zu historischen Genreszenen werden lässt.

Nachdem Kampf durch die „Letzte Aussage“ von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen worden war, begründete das „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ seinen Erfolg als Historienmaler. Diese Popularität war das Fundament für Kampfs spätere Karriere. Seine Historiengemälde entstanden in der Spätphase der deutschen Geschichtsmalerei, zu einem Zeitpunkt, als die Gattung bereits viel von ihrer früheren Bedeutung eingebüßt hatte. Wenige Jahre später, nachdem die Reichsgründung und mit ihr die Befreiungskriege als ein Bezugspunkt für die neue, lang ersehnte politische Einheit selber Historie wurden, wäre Kampf mit seinen Darstellungen kaum in dem Maße wahrgenommen worden. Um 1900 war das Historienbild in Hinblick auf seine über Jahrhunderte tradierten Inhalte, Absichten und Formate als höchste Stufe einer sich ebenfalls auflösenden Gattungshierarchie unzeitgemäß.

Die Gründe für diesen Wandel formulierte Richard Muther, Kunsthistoriker und späterer Lehrstuhlinhaber in Breslau, prägnant in seiner 1893 bis 1894 veröffentlichten dreibändigen „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert“.[607] Seine Schrift, von der Fachwelt als unwissenschaftlich kritisiert, entwickelte sich innerhalb kürzester Zeit zu einem enormen Publikumserfolg. Muther schrieb in einem bildhaften Stil voller Enthusiasmus eine „Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament“ (Muther, 1893:2, Bd. 1), also bewusst subjektiv, und setzte sich engagiert für die neuen Kunstrichtungen des Naturalismus und Symbolismus ein. Seit der

[607] Muther, Richard. 1893-1894. *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 1-3, München: Hirth.

Reichsgründung hätten Deutschlands Maler keinen Grund mehr gehabt, Ereignisse der Vergangenheit abzubilden. (Muther, 1893:518, Bd. 2) Darüber hinaus würde die Geschichtsschreibung zudem nicht mehr „romantisch", sondern kritisch und wissenschaftlich betrieben. Historienmalerei im tradierten Sinne stelle demnach „gespreizte Nichtigkeit" dar. (ebd., 520) Das neue Historiengemälde würde seine Themen vielmehr in den Ereignissen des Alltags finden, nunmehr jedoch umgesetzt ohne die in den Jahrzehnten zuvor geschätzte Sentimentalität.

> „Auch in der Bearbeitung moderner Stoffe musste dieselbe tiefeingreifende Wandlung erfolgen, die sich in Frankreich durch Courbet, in England durch die Praeraffaeliten vollzog. Die harmlos gemüthlichen Genrebilder der Dorfnovellisten waren das Product einer Zeit, da Deutschland seitab vom grossen Weltleben stand und der ganze Zuschnitt der Anschauungen etwas kleinstädtisch Spiessbürgerliches hatte. Dem Zeitalter der Postkutschen und Spinnräder war jetzt die Zeit der Eisenbahnen, der Telegraphen, des Welthandels gefolgt. Wir hatten keinen Sinn mehr für Gartenlaubenmalerei, für all dies Herzige und Sinnige. Wir waren zu ernst geworden, um über Bilder wie: Die Lehrerin kommt, der Rasirtag im Kloster, Schlaf Kindchen Schlaf, die zerbrochene Puppe noch dankbar zu lachen. Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden." (ebd., 520)[608]

Mustergültig für einen neuen Umgang mit Themen war für Richard Muther Adolph Menzel. Sein „Eisenwalzwerk" sei beispielhaft, „[…] keine hübsche Anekdote, sondern sachliche Nüchternheit, keine Erzählung, sondern Malerei – das war die grosse entscheidende That dieses Bildes." (ebd., 527)

In Frankreich forderte bereits 1857 der französische Journalist Maxime Du Camp in seinem Salonbericht, dass die Historienmalerei sich von ihren traditionellen, nunmehr unwürdig gewordenen Bildinhalten zu trennen und sich der Gegenwart zuwenden solle. In der künstlerischen Gestaltung der Geschichte der Erfinder, der Entdeckungen und der Eisenbahn fände sie zeitgemäße Aufgaben.[609] Die Errungenschaften des Bürgertums sollte die ranghöchste Bildgattung mit eigenen Themen besetzen und seine gesellschaftliche Stellung auch künstlerisch dokumentieren. (Schrenk, 1973:26). Eine Forderung, die in Deutschland gegen Ende des Jahrhunderts ihren Niederschlag fand und von Kampf in seinen Wanddarstellungen für das Kreishaus in Aachen umgesetzt wurde.[610]

---

[608] Ähnlich argumentierte auch der Direktor der Nationalgalerie Max Jordan, als er in einem Schreiben den preußischen Kultusminister zum Ankauf des „Eisenwalzwerkes" von Adolph Menzel bewegen wollte. Die Darstellung sei „den großartigsten Historienbildern unserer Tage an sittlicher Wirkung ebenbürtig […]", Kat. Menzel, 1996:289, Anm. 14.

[609] Schrenk, Klaus. 1973. *Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Industriemotivs in der bildenden Kunst*. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 3, Nr. 5/6, 26 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/9682/3551> (14.03.2018).

[610] Siehe Kapitel 3.3.3.

3.6 Mitgliedschaften in Künstlervereinen

3.6.1 Der „Künstler-Club Sankt Lucas“

> „Im Jahre 1892 gründeten Olaf [!] Jernberg, mein Bruder Eugen und ich den Lukas-Club. Es war eine Vereinigung der lebendigsten jüngeren Düsseldorfer Künstler. Der Zweck war, Ausstellungen der Mitglieder zu veranstalten und jährlich eine Mappe mit Originalradierungen herauszugeben. […] Wir haben jährlich eine Ausstellung gebracht, in der jedes Mitglied mit mehreren Werken vertreten war. Diese Ausstellungen waren jedesmal ein Ereignis für Düsseldorf. […] Da Olaf [!] Jernberg und ich die führenden Kräfte waren, löste sich nach unserm Weggang von Düsseldorf dieser Klub bald auf.“ (Kampf 1950:24)[611]

Das genaue Datum der von Arthur Kampf für sich, seinen Bruder Eugen sowie Olof Jernberg als Initiatoren reklamierten Gründung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ lässt sich aus zeitgenössischen Quellen nicht verifizieren.[612] Sie erfolgte gemäß der Tagespresse inoffiziell 1891. (Bürger-Zeitung für Düsseldorf und Umgebung, 17.11.1892, Nr. 282) Um als Verein anerkannt zu werden, mussten die Vereinsstatuten bei den preußischen Polizeibehörden eingereicht werden. Dies erfolgte im Januar 1892 durch Helmuth Liesegang.[613] Vereinsmitglieder waren zu diesem Zeitpunkt Aloys Fellmann, Alexander Frenz, Heinrich Hermanns, Gerhard Janssen, Olof Jernberg, Arthur Kampf, Eugen Kampf, Helmuth Liesegang, Gustav Wendling und Emil Zimmermann.[614] Bis auf Frenz, Janssen und Arthur Kampf hatten alle Künstler ihr Studium bereits abgeschlossen.[615] Arthur Kampf war bei der Vereinsgründung das jüngste, die 37-jährigen Fellmann und Jernberg die ältesten Mitglieder.

Der Vereinsname erinnert zunächst an die mittelalterlichen Lucasgilden, die als Berufsverbände der bildenden Künstler unter dem Schutz des Evangelisten Lucas standen. Denkbar ist aber auch eine Orientierung an der 1880 von Studenten der Amsterdamer Reichsakademie

---

[611] Zur Entwicklung des Künstlerclubs und Kampfs dortigem Wirken siehe Schroyen, 2018:12-27. In der Publikation sind auch die druckgrafischen Mappenwerke vollständig abgebildet.

[612] Spätere Quellen machen unterschiedliche Angaben zum Gründungsdatum, den Gründungs- und Vereinsmitgliedern. Nach *St. Lucas. Sonderheft der »Rheinlande«*. 1901. 1. Jg., 1901-1902, Februar, 4, Schaarschmidt, 1902:244, sowie Horn, 1928:157, soll die Gründung bereits 1889 erfolgt sein. Das Sonderheft konkretisiert die Angabe sogar auf den Monat Oktober und schreibt, der Zusammenschluss sei „das erste Ergebnis einer Sezessionsbewegung, […], die später zur Gründung der »Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler« führte“. Hanns Heinz Ewers erwähnt in seinem Artikel „Von Düsseldorfer Kunst“. 1899. In: *Die Gesellschaft. Halbmonatschrift für Litteratur, Kunst und Sozialpolitik*, 15. Jg., Bd. 1, 159, dass die Gründung von den Brüdern Kampf, Willy Spatz und Alexander Frenz ausgegangen sei.

[613] Polizeiliche Vereinsakten, Schreiben „Künstler-Club Sankt Lucas“ an die Düsseldorfer Polizeidirektion, 15.01.1892, Düsseldorf, Stadtarchiv, 0-1-3-6546.000. Möglicherweise erfolgte die inoffizielle Gründung Ende 1891, sodass zu Beginn des neuen Jahres die Vereinsstatuten eingereicht wurden. Das Briefpapier verfügt bereits über einen gedruckten Briefkopf des Künstler-Clubs, der die Seriosität der Gruppierung unterstreichen sollte.

[614] Bis 1895 wurden der Schlachtenmaler Theodor Rocholl sowie ein Engländer [Frank ?] Willis aufgenommen (Kunstchronik, N.F. 6/1895:458). Die *Kunstchronik* erwähnt 1898 den Maler [Louis ?] Herzog (Kunstchronik, N.F. 9/1898:186) und Hanns Heinz Ewers gibt 1899 als weiteres Mitglied Anton Henke an (1895:159). 1901 sollten 15 Künstler zum Club gehören: August Deusser, Andreas Dirks, Alexander Frenz, Otto Heichert, Anton Henke, Heinrich Hermanns, Gerhard Janssen, Olof Jernberg, die Gebrüder Kampf, Helmuth Liesegang, [Peter ?] Philippi, Theodor Rocholl, Willy Spatz und Gustav Wendling, Rheinlande, 1/1901:4.

[615] Arthur Kampf und Alexander Frenz waren durch Heirat mit Schwestern des Malers Wilhelm (Willy) Spatz miteinander verschwägert.

der Bildenden Künste um August Allebé und Barend Wijnveld gegründeten sezessionistischen Gruppierung „Sint Lucas“,[616] zumal viele Künstler der Düsseldorfer Malerschule bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert den künstlerischen Austausch mit den benachbarten Niederlanden und Belgien suchten. Der Namensbestandteil „Club“ sollte zum Ausdruck bringen, dass es sich um eine überschaubare, exklusive Gruppierung handelte, von der auch künstlerisch Ungewöhnliches zu erwarten war.[617] Die Voraussetzungen dafür waren bereits in den Vereinsstatuten festgelegt.

Deutlich wird, dass der Club keine Neugründung eines Grafikvereins sein wollte. Stattdessen handelte es sich um den Zusammenschluss von Malern, die sich auch druckgrafisch betätigten und hierin bereits Erfahrungen gesammelt hatten. (Horn, 1928:158) Die mit Schreiben vom 15. Januar 1892 bei der Polizeidirektion Düsseldorf eingegangenen Statuten beschrieben den Vereinszweck wie folgt:

> „§ 1 Zweck d. Vereins. Der Verein bezweckt künstlerische Anregung zu suchen u. fördern, u. gemeinschaftliche Ausstellungen zu veranstalten.
>
> § 2 Mitgliedschaft. Der Verein soll grundsätzlich nur aus einer kleineren Anzahl Mitglieder bestehen.
>
> § 3 Aufnahmen. Aufnehmen neuer Mitglieder erfolgt nur durch Stimmeneinheit. Neuaufzunehmende müssen mindestens einen Monat vorgemerkt sein.
>
> § 5 Ausstellungswesen. Die Ausstellungen sollen selbstverständlich durchaus nur ein künstlerisches Gepräge haben. Ausgestellt kann alles werden, soweit es künstlerisch ist, jedoch soll das Hauptgewicht auf fertige Bilder gelegt werden. Die Mitglieder müssen sich über die auszustellenden Werke vorher einigen. […] Zu den Ausstellungen können hiesige u. auswärtige Künstler eingeladen werden, jedoch nur nach einstimmigem Beschluß. Die eingesandten Werke der Eingeladenen unterliegen selbstverständlich keiner [...? regelung].
>
> § 6 Bei allen Abstimungen [!] außer den bei 3 und 5 vorgemerkten Fällen entscheidet einfache Stimmenmehrheit bei Stimmengleichheit entscheidet das Los. Sämtliche [?] Mitglieder müssen bei Abstimungen [!] befragt werden. Nichtanwesende schriftlich. […].“[618]

Es fanden sich hier befreundete Maler zusammen, die nunmehr als kleine, geschlossene Gruppe unter einem prägnanten, christlich nobilitierten und traditionsreichen „Markennamen“ ihre Werke zeigen wollten. Zu den Ausstellungen erschienen jedoch keine Kataloge. Stattdessen haben sich als vereinseigene Publikationen vier Grafikmappen erhalten, die der in den Statuten formulierten Absicht, auch in der Auflagenkunst tätig zu sein, nachkamen.[619] Mit Arthur Kampf

[616] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 23.10.2016. „Kunstenaarsvereniging Sint Lucas“ <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Kunstenaarsvereniging_Sint_Lucas&oldid=194275612> (10.08.2020). Für den Hinweis dankt der Autor Herrn Dr. Ekkehard Mai, Köln.

[617] Auch der sezessionistische „Verein bildender Künstler Münchens“ bezeichnete sich als „Club“, Hummel, Rita. 1989. *Die Anfänge der Münchner Secession*, München: tuduv, 14.

[618] „Der Künstlerclub »Sankt Lucas«“ [Polizeiliche Vereinsakten, 1895], Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 6546.

[619] Zur Erfahrung der Mitglieder mit der Druckgrafik siehe Horn, 1928:158.

war bereits die Kontinuität zum älteren „Düsseldorfer Radirclub“ gegeben.[620] Als beruflich erfolgreichstes Mitglied konnte er auch die größte überregionale Ausstellungserfahrung aufweisen. Mit der Gründung des Künstler-Clubs war für ihn eine Möglichkeit gegeben, seine Arbeiten in einem angemessenen, selbstbestimmten Rahmen auszustellen. Der Künstler hat sicherlich nicht nur die Clubgründung maßgeblich beeinflusst, sondern auch das Auftreten der Vereinigung in den kommenden Jahren. Aufgrund seines beruflichen Ehrgeizes und seines bisherigen künstlerischen Erfolges wird er ein vitales Interesse an der positiven Entwicklung dieser Neugründung gehabt haben.

Beweggründe für den Zusammenschluss überlieferte kein Mitglied schriftlich. Die zeitgenössische Presse gab im Laufe der Jahre dazu allerdings einige Hinweise. Adolf Rosenberg schrieb 1893 in der *Zeitschrift für bildende Kunst*:

> „Der Sturm, der seit Jahren die Künstlerschaft Europas erschüttert, zerzaust und zum unterschiedslosen Angriff auf verrottete Zustände und geheiligten Besitz spornt, ist auch der alten Kunststadt am Rhein nicht ferngeblieben. […] Nur so viel sei bemerkt, dass sich die Ultras der mit Akademie, Kunstgenossenschaft, Malkasten u. s. w. Unzufriedenen zunächst in einem Lukas-Klub zusammenfanden […], und dass diesen ersten Klubisten, die einen etwas exklusiven Charakter trugen, eine »Freie Vereinigung« gefolgt ist, […].“[621]

Wie der zweite Paragraf der Statuten deutlich vermerkte, sollte der Mitgliederkreis bewusst klein gehalten werden. Darüber hinaus mussten sich alle Künstler Juryentscheidungen unterziehen, damit das angestrebte Niveau erreicht und dauerhaft gehalten werden konnte – was auch durchaus gelang. Die für Düsseldorf ungewöhnliche Qualität der Werke bestätigte auch der Literat Hanns Heinz Ewers. Er besprach 1899 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* die Jahresausstellung und erwähnte dabei die Gründe für die Etablierung des Clubs. In der Kritik zwar polemisch und überzogen[622], wird an der Rezension aber die Tendenz deutlich, welchen Stellenwert der Kunst in Düsseldorf beigemessen und wie sie im Deutschen Kaiserreich auch wahrgenommen wurde.

> „Man ist in München und Karlsruhe, ja selbst in Berlin und Weimar gewohnt, über Düsseldorf als Kunststadt stets nur mit einem mitleidigen Lächeln zu sprechen. Das ist zum Teil gewiß unberechtigt. Auch in anderen

[620] Siehe Kapitel 3.4.1.

[621] ZbK, N.F. 5/1894:69. In welchem Verhältnis beide Vereinigungen zueinander standen, lässt sich für die Frühzeit durch die Berichterstattung in der zeitgenössischen Presse kaum ermitteln. Die *Kunstchronik* bezeichnete den Club 1897 als „Konkurrenzvereinigung“ (20/1897:328), dessen Mitglieder 1901 aus der „Freien Vereinigung“ austraten, KfA, 16/1900-1901:361. Die bei Moeller, Magdalena M. 1984. *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Köln: Rheinland Verlag, 25, erwähnte „Unterordnung“ gegenüber der „Freien Vereinigung“ konnte nicht nachgewiesen werden.

[622] Die Zeitschrift war ebenso wie die Periodika *Der Kunstwart* sowie *Freie Bühne* ein Sprachrohr der modernen Kunst und kritisierte das Akademisch-Traditionelle scharf und polemisch, Mylarch, Elisabeth. 1994. *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen des Kunsturteils über moderne Malerei in den Kunst- und Kulturzeitschriften Gesellschaft, Kunstwart und Freie Bühne*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 9.

> Kunststädten wird viel Schund gemalt, nur nicht in dem kolossalen Maße […] wie in Düsseldorf. […] in dieser Stadt, wo jeder Industrielle und jeder Schweinemetzger als Mäcen »seinen Künstler« protegiert, […] wo der Dilettantismus der Malschulen die ungeheuerlichsten Früchte treibt – da muß ja die wahre Kunst arg darniederliegen! – Das sahen vor einigen Jahren eine Reihe jungen Künstler ein, man versuchte bei den März-Jahresausstellungen in der Kunsthalle eine etwas strengere Jury einzuführen, um wenigstens die allergefährlichste Fabrikware auszuschließen. Aber die alten Düsseldorfer kämpften pro domo, sie wehrten sich mit Hand und Fuß und behielten die Oberhand. […] So schlossen sich denn zu derselben Zeit eine Reihe der besten jungen Düsseldorfer zusammen im dem Künstlerklub St. Lukas, […]. […] Sie bilden auch heute noch, […] in ihrer Geschlossenheit die Elite der Düsseldorfer Künstlerschaft; […].“ (Die Gesellschaft, 15/1899:158 f., Bd. 1)

Eine wichtige Düsseldorfer Ausstellungsmöglichkeit bot gegen Ende des Jahrhunderts die ortsansässige Kunsthalle. Organisiert wurden die Veranstaltungen vom „Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe“, dessen zahlreiche Mitglieder allerdings auf sehr unterschiedlichen künstlerischen Niveaus arbeiteten. So wiesen die von ihm durchgeführten Ausstellungen durch das Fehlen einer kritischen Jury und unter der Berücksichtigung des sozialen Anspruchs der Vereinigung große Schwankungen in der künstlerischen Qualität auf.

> „Nun war es allenthalben mit den künstlerischen Ausstellungen schlecht bestellt und in Düsseldorf besonders schlecht, weil die Leitung sonderbarerweise in den Händen des »Vereins Düsseldorfer Künstler zur gegenseitige Unterstützung und Hilfe« lag. In dem »sozialen« Wesen eines derartigen Vereins liegt es natürlich, daß jedermann geholfen wird und weil es auch in Düsseldorf wie allerorts zehnmal mehr »Bildchesmaler« als Künstler gab und giebt, so war eine Ausstellung schließlich auch zehnmal mehr für die »gegenseitige Unterstützung und Hilfe« als für die Kunst da.“ (Rheinlande, 1/1901:5)

Divergierende künstlerische Auffassungen führten demnach 1892 zur Gründung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“, womit er ebenso wie die im selben Jahr gegründete, jedoch wesentlich prominentere Münchener Künstlervereinigung „Secession“ zu den frühen deutschen Sezessionsbewegungen zählte. Anders als in München traten die Mitglieder in Düsseldorf allerdings nicht aus dem städtischen Traditionsverband aus, sondern bewahrten sich auch weiterhin die dortigen Ausstellungsmöglichkeiten.[623]

Höchste Priorität hatte im „Künstler-Club Sankt Lucas“ die Durchführung eigener Kunstausstellungen, um über qualitätvolle Werke einer kleinen Gruppe wirtschaftlich erfolgreich sein zu können. Die *Kunst für Alle* formulierte diesbezüglich zur Ausstellung 1893:

> „Die Grundsätze, die die zwölf Genossen zu einer Gruppe verbunden haben, sind auch diesmal zu klarem Ausdruck gekommen: Frei von dem Zwange irgend einer Partei, einer vorgeschriebenen Richtung, hat ein jeder geliefert, was für den besten Ausdruck seines Wollens gelten soll und kann; ein jeder will dadurch zunächst auf den Kollegen selbst anregend wirken und, in zweiter Linie, die Kunstfreunde mit seiner Eigenart, seinen Zielen in der Kunst bekannt machen.“ (KfA, 9/1893-1894:172)

[623] Dies geschah sicherlich auch in Hinblick auf die hohen finanziellen Umsätze, die der Verein Düsseldorfer Künstler bei den permanenten Ausstellungen erzielen konnte, Nabert, Wilhelm. 1893. *Kunstausstellungen im Jahre 1893 für die Mitglieder des Vereins Düsseldorfer Künstler z. g. U. H.*, Düsseldorf: Bagel (Druck).

Das erste öffentliche Auftreten als geschlossene Vereinigung erfolgte vermutlich bereits im Februar 1892 im Hamburger Kunstsalon von Louis Bock & Sohn,[624] der die Präsentation von „54 Oelgemälden“ der Gruppe in den *Hamburger Nachrichten* am 14. Februar bewarb. Seine Wortwahl: „Collectiv-Ausstellung Düsseldorfer Künstler, genannt: Künstlerclub »St. Lucas«“ lässt auf eine neue, noch unbekannte Vereinigung schließen. Im April folgte eine Ausstellung im „Dresdener Kunstverein“ (Dresdner Nachrichten, 07.04.1892:[3]), ab Mitte Juni in der „VIII. Jahresausstellung des Salzburger Kunstvereins“.[625]

Möglicherweise kam der Kontakt nach Österreich ebenfalls über Arthur Kampf zustande. Im Frühjahr 1892 beteiligte sich der Künstler an der „Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“ im Künstlerhaus mit seinem Historiengemälde „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (Abb. 24), für das ihm 1891 zuvor auf der „Internationalen Kunstausstellung“ in Berlin die „Goldene Medaille für Kunst“ verliehen worden war. In Wien erhielt er für die Darstellung mit der „Silbernen Staatsmedaille“ eine weitere Auszeichnung. Womöglich war der „Salzburger Kunstverein“ bestrebt, auch Werke dieses vielversprechenden, erfolgreichen Künstlers zu präsentieren.

Zum Ende des Jahres 1892 erfolgte die erste Ausstellung auf heimischen Boden. Der Kunsthändler Eduard Schulte, der Werke Arthur Kampfs seit 1889 zeigte, präsentierte eine Sonderschau für den Club. Mindestens bis 1901 sollte sein Kunstsalon alljährlich in der Weihnachtszeit die Jahresausstellungen des Künstlerclubs ausrichten. Die Wahl des Zeitraumes hatte sicherlich ökonomische Gründe. Darüber hinaus bot sie den Künstlern aber auch die Möglichkeiten, die Wirkung neuer Arbeiten zu „testen“, bevor sie auf die großen Ausstellungen des neuen Jahres geschickt wurden.

Bereits der Auftakt 1892 war programmatisch angelegt. Die Mitglieder beschränkten sich bei den zur Ausstellung kommenden Arbeiten nicht nur auf eine Kunstgattung, sondern zeigten Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skizzen und Originalradierungen bisher unveröffentlichter Arbeiten. (Düsseldorfer Volksblatt, 18.12.1892, Nr. 345, 2. Blatt) Dieses Konzept verfolgten sie auch während der kommenden Jahre.

Durch die Verbindung zu Schulte bot sich dem Club die Gelegenheit, 1894 und 1902 in dessen Berliner Dependance die Werke seiner Mitglieder zu zeigen.[626] 1893 erfolgte eine Präsentation der ersten Grafikmappe auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ (Kat. GBK,

[624] Arthur Kampf hatte seit der dortigen Ausstellung seiner „Letzten Aussage“ 1886 Kontakt zu diesem Kunstsalon, siehe Kapitel 3.2.1.1.

[625] Die *Salzburger Chronik* berichtete, dass „Außer solchen […] beschickt der Künstler-Klub »St. Lucas« in Düsseldorf die Ausstellung mit einer Kollektion von 40 vortrefflichen Bildern.“, Salzburger Chronik, 08.06.1892, [o. P.], Nr. 129.

[626] Im April 1894 sowie Februar 1902 war der Club dort zu Gast, KfA, 9/1892-1893:252, sowie 17/1902:239.

1893:113).[627] Weitere Ausstellungen fanden 1894 in Bremen[628] und danach häufig in Österreich statt, so 1895 im Kunstverein Salzburg (Kunstchronik, N.F. 6/1895:504) sowie auf der „III. Internationalen Graphischen Ausstellung“ im Wiener Künstlerhaus (KfA, 11/1895-1896:102) und 1896 im „Steiermärkischen Kunstverein“ in Graz (Grazer Tageblatt, 05.02.1896:2, Nr. 35).

Die Zunahme des Interesses an der Radierung stellte auch die *Kunstchronik* im selben Jahr fest.

> „Der Düsseldorfer St. Lucas-Club besitzt eine ganze Anzahl junger Mitglieder, welche die Nadel und den Grabstichel, neben ihrer Malerei, mit Geschick zu benutzen wissen. […], so bringen doch Jernberg, Rocholl, Liesegang, ein junger bei Prof. Forberg studirender Engländer Willis und Frenz recht bemerkenswerte Beiträge zu dieser feinsten aller graphischen Künste.“ (Kunstchronik, N.F. 6/1895:458)

Anlässlich des Erscheinens der IV. Mappe resümierte die Zeitschrift *Die Rheinlande:*

> „Kein einziges Blatt ist im Entwurf minderwertig und speziell der Druck ist überaus sorgfältig. [...] So ist jedes Blatt auf seine Weise vorzüglich. Nicht leicht werden sich anderswo so verschiedene und dennoch in der Verachtung alles Modehaften so gleiche Künstler zu einer gemeinsamen Arbeit zusammenfinden, wie die acht Radierer dieser Mappe.“ (12/1900:51)

Im März 1898 präsentierte Gustav Pisko, einer der wichtigsten Wiener Kunsthändler für moderne Kunst, Arbeiten des Clubs in seinem „Gemälde-Salon“. (Neue Freie Presse, Wien, 17.3.1898:13, Nr. 12056) In Düsseldorf zeigte die Hofkunsthandlung Bismeyer & Kraus 1899 grafische Arbeiten, (Kunstchronik, N.F. 11/1900:154) 1900 lässt sich eine Beteiligung an der Eröffnungsausstellung der Kaiser Wilhelm- und Friedrich-Ruhmeshalle in Barmen (KfA, 16/1900-1901:32) nachweisen sowie 1902 eine Teilnahme an der großen Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung in Düsseldorf[629].

1894 rezensierte Adolf Rosenberg die Berliner Ausstellung in der *Kunstchronik*. Zu Beginn ihres Vereinsbestehens 1892 wohl noch künstlerisch revolutionär auftretend, hätte sich zwei Jahre später das Neue – bis auf drei Ausnahmen – für ihn ins Mittelmaß verwandelt.

> „[…] die zwölf Schutzgenossen des hl. Lukas bieten aber auch in ihren verwegensten Äußerungen nichts, was ein durch die Offenbarungen der »neuen Kunst« bereits abgehärtetes Gemüt zu außergewöhnlicher Entrüstung reizen könnte. Da die Anhänger des »neuen Kurses« in der Malerei bereits selbst über den Skizzenunfug und die zwecklose, des Absatzes unfähige Massenproduktion eifern, wollen wir uns bei den teils

[627] *Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1893. Katalog*. 1893. Berlin: Rud. Schuster, 113. Für Adolf Rosenberg handelte es sich danach bei den ausstellenden Künstlern um „eine Sippe von Revolutionären im Stil der [Berliner] »Vereinigung der XI«“, Kunstchronik, N.F. 5/1894:355.

[628] Die Ausstellung erfolgte vermutlich im Kunstverein, Kunstchronik, N.F. 5/1894:415.

[629] *Die Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunstausstellung. Düsseldorf 1902.* 1903. Hg. Gottfried Stoffers, Düsseldorf: Bagel, 346 f.

> unreifen, teils für die Urheber wenig charakteristischen gemalten, gezeichneten, aquarellirten und in Kupfer radirten Studien, Skizzen und Einfällen von [G. Janssen, O. Jernberg, E. Kampf, H. Liesegang, H. Hermanns, W. Spatz, G. Wendling, A. Henke, E. Zimmermann] nicht weiter aufhalten. Wenn wir diese im Schoße des Lukasklubs vielleicht sehr fein ersonnenen, aber sehr mäßig zur Entwicklung gebrachten Absichten auf das ferne Ziel einer neuen Kunst ernsthaft nähmen, würden am Ende die Urheber am meisten darüber lachen, dass ihnen der Spaß so schön gelungen ist. Etwas wirklich Ernsthaftes und gründlich Durchgearbeitetes haben nur drei Mitglieder des Clubs zu dieser Sonderausstellung beigesteuert: Arthur Kampf […], Theodor Rocholl […] und […] Alexander Frenz […].“ (Kunstchronik, N.F. 5/1894:356)

Auf heimischem, Düsseldorfer Terrain wurde der Unterschied zur übrigen Ausstellungskunst eher deutlich. Wilhelm Schölermann berichtete im darauffolgenden Jahr, weniger differenziert als Rosenberg, in der *Kunstchronik* über die Jahresausstellung 1894/1895 des Clubs. Die Vereinigung sei

> „klein […], aber vornehm […]. Mögen die Herren aus München und Berlin herkommen und sich den Lucas-Club und die Laetitia [Künstlerclub] ansehen! Wenn sie nicht einsehen, dass unter der jungen Düsseldorfer Künstlerschar tüchtige, frische und »moderne« Talente sind, so ist ihnen nicht zu helfen.“ (Kunstchronik, N.F. 6/1895:200)

Die deutschsprachige, in Budapest erscheinende Zeitung *Pester Lloyd*, verglich den Club ebenfalls mit der Berliner „Vereinigung der XI“: „Die »Vereinigung der XI« hat nicht nur viel Kern und Eigenart, sondern wird – ebenso wie der Sanct Lukas-Klub in Düsseldorf – bahnbrechend für die neuen Bestrebungen der deutschen Kunst wirken.“ [630]

Spätestens 1897 hatte der Club die Bedeutung einer lokalen Größe überschritten. So gelang es der Vereinigung zu ihren traditionellen weihnachtlichen Gruppenausstellungen neben auswärtigen nationalen Künstlern auch internationale Gäste einzuladen.[631] Im Laufe der Zeit beschickten Hugo König, Karl Köpping, Max Liebermann, Claus (Meyer ?), Fritz Strobentz, Franz von Stuck, Fritz von Uhde sowie George Hendrik Breitner, Walter Crane, der Bildhauer Alexandre Falguière, H. W. Jansen, B. M. Koldewey, (Willem ?) Maris, Constantin Meunier und Giovanni Segantini die Veranstaltungen. (Kunstchronik, N.F. 8/1897:165; Kunstchronik, N.F. 9/1898:186) Meister (2005:406) erwähnt noch Lawrence Alma Tadema, Albert Besnard, Arnold Böcklin, Jozef Israëls, Max Klinger, Gotthard Kuehl und Adolph Menzel.

Dem „Künstler-Club Sankt Lucas“ war es somit gelungen, über mehrere Jahre „die einzige internationale Düsseldorfer Ausstellung“ zu organisieren (Kunstchronik, N.F. 9/1898:186) – was auch von der Kunstkritik gewürdigt wurde. „Die Düsseldorfer Lukasbrüder haben sich also die Sache nicht leicht gemacht, und es ist ihnen trotzdem gelungen, zu bestehen.“ (ebd.) Ähnlich äußerte sich die Zeitschrift *Die Kunst-Halle*: „Der Gesammteindruck [!] der Ausstellung

[630] Pester Lloyd, 07.03.1895, Nr. 57, zit. nach Meister, Sabine. 2005. *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*, Dissertation Universität Freiburg i. Br., 172.

[631] Die Forderung nach Anhebung von Ausstellungsqualität und Renomée durch die Einbindung internationaler Kunst führte 1892 zur Gründung der Münchner Secession, Hummel, 1989:10 f.

ist der eines erfreulichen Weiterstrebens auf dem Gebiete einer, von Uebertreibungen freien Modernität.“ (Kunst-Halle, 3/1898:123)

Mit der Präsentation ausländischer Künstler demonstrierten die Mitglieder eindrucksvoll, dass sie die Grenzen des Regionalen mittlerweile hinter sich gelassen hatten. Neben dem Image der „Modernität“ wertete insbesondere die freiwillige Gegenüberstellung mit internationalen Künstlern die Werke der ausstellenden Mitglieder und die Vereinigung in ihrer Gesamtheit auf.

Dem Club, der sich 1903 auflöste (Rheinlande, 6/1903:284), gehörte Arthur Kampf bis mindestens 1901 an (Rheinlande, 1/1900-190:4, Februar). Da die Fachpresse seine Arbeiten letztmalig in der Jahresausstellung 1897/98 erwähnte, (Kunstchronik, N.F. 9/1898:186) kann davon ausgegangen werden, dass er mit seinem Umzug nach Berlin nur noch passives Mitglied war.

Die seit der ersten Ausstellung 1892 gezeigten Arbeiten umfassten sein gesamtes Motivspektrum: von der Historienmalerei über Porträts, Alltagsszenen der Großstadt, das religiöse Genre, Allegorien etc. Kein anderes Clubmitglied setzte sich mit einer derart breiten Vielfalt an Bildinhalten auseinander. Der überwiegende Teil der Künstler konzentrierte sich auf Landschafts- und Genredarstellungen.

Arthur Kampf debütierte auf den Ausstellungen dabei auch mit einigen seiner prominentesten, aber auch umstrittensten Historiengemälde und Genreszenen. So wurde 1892 die Darstellung „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“, 1893 das „Kosakenopfer“ und der „Todeskuss“, 1894 „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer“ sowie zwei Jahre später die Darstellung „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ im „Künstler-Club Sankt Lucas“ der Öffentlichkeit zum ersten Mal gezeigt, bevor sie auf den großen nationalen Ausstellungen zu sehen waren. 1896 präsentierte Kampf mit „Der Sieger“ eine seiner wenigen plastischen Arbeiten, die noch einmal seine Vielseitigkeit unterstreichen sollte. (Abb. 81)

Falls Einzelwerke einer Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ in der Lokal- und Fachpresse erwähnt wurden, erhielten zumeist die Arbeiten Kampfs eine intensive Beachtung. Die *Kunst für Alle* besprach in ihrer Kritik zur Düsseldorfer Ausstellung 1892 seine Gemälde geradezu überschwänglich und am ausführlichsten. (KfA, 8/1892-1893:87)[632] Im Januar 1894 zeigte sich die *Kunstchronik* enttäuscht von dem „abstoßenden“ Eindruck des „Kosakenopfers“, allerdings seien die Straßenarbeiter auf einer anderen Darstellung „vortrefflich beobachtet“. Was die Druckgrafik betraf, könne sich neben Kampf „nur Jernberg in den Radirungen

[632] Besprochen wurden die großformatige Darstellung „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.), zwei Herrenbildnisse, eine Caféhaus-Szene sowie die Darstellung einer Theaterloge.

messen, […]“. (Kunstchronik, N.F. 5/1894:194) Neben der positiven Äußerung von Adolf Rosenberg im selben Jahr (Kunstchronik, N.F. 5/1894:355), lobte die *Kunst für Alle* in ausführlichen Bildbesprechungen Kampfs Vielseitigkeit. Er sei der „unbarmherzig charakterisierende, klare und ehrliche Realist.“ (KfA, 9/1893-1894:172, 252) In Hinblick auf die Ausstellung 1894 bezeichnete die *Kunstchronik* Arthur Kampf und Olof Jernberg als die „Stützen der Gesellschaft“ (Kunstchronik, N.F. 6/1895:200) und im Jahr darauf Kampf als „den hervorragendsten Vertreter unter den [Düsseldorfer] Figurenmalern“. (Kunstchronik, N.F. 7/1896:202) 1896 beschrieben sowohl die *Kunstchronik* als auch die *Kunst für Alle* ausführlich Kampfs ausgestellte Werke, hatten jedoch vollkommen unterschiedliche Auffassungen. (Kunstchronik, N.F. 8/1897:164; KfA, 12/1896-1897:135 f.) Für die *Kunst für Alle* stand der Künstler 1898 „wie gewöhnlich […] an der Spitze.“ (KfA, 13/1897-1898:122)

Die Ausstellung von Druckgrafik, die in den 1890er-Jahren scheinbar nicht mehr von vielen Künstlern in Düsseldorf gepflegt wurde,[633] war fester Bestandteil des künstlerischen Schaffens der Clubmitglieder.[634] Der Club gab bis 1900 vier Grafikmappen im Folioformat heraus (1892, 1893, 1894, 1900), an denen sich insgesamt zehn Künstler beteiligten.[635] Kampf gehörte mit seinem Bruder Eugen, Heinrich Hermanns, Gerhard Janssen, Olof Jernberg und Helmuth Liesegang zu den Mitgliedern, die für alle vier Mappen Radierungen lieferten. Er beteiligte sich mit der „Lesende“ und „Die Leiche Schwerins“ (je 1892), die Darstellung „Der Radirer“ und das Genremotiv „Der Kenner“[636] (je 1893), sowie den Armeleutemalerei-Motiven „Vor dem Theater“ (1894) und „Reconvalescent“ (1900).

Unter den Genredarstellungen ist von besonderem Interesse in Hinblick auf druckgrafische Techniken die Darstellung „Der Kenner“ (1893, Abb. 82) aus der zweiten Mappe.[637] Sie zeigt einen älteren Herrn im schwarzen Anzug, der die Hand einer Wackelpagode heruntergedrückt hat und sich nun an der dadurch herausgestreckten Zunge der Figur erfreut. Hinter dieser befinden sich zwei Vasen mit Chrysanthemen, der japanischen Nationalblume. Kampf wandte bei

---

[633] Wolfgang von Oettingen erwähnte 1897, dass neben Carl Ernst Forberg und seinen Schülern nur noch die Künstler des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ druckgrafisch tätig seien, Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1897:20, Nr. 2.

[634] Noch 1904 vermerkte das Kunsthandbuch die „Förderung der Radierkunst“ als Vereinszweck, *Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen. Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde*. 1904. Hg. Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin, 6. Aufl., Berlin: Georg Reimer, 604.

[635] Die im Einleitungstext zur ersten veröffentlichten Mappe 1892 formulierte Absicht, jährlich im November eine Grafikmappe herauszugeben, wird vielleicht nach Absatzschwierigkeiten aufgegeben worden sein.

[636] Möglicherweise sah Kampf die hier abgebildeten Asiatika bei dem Düsseldorfer Maler Georg Oeder, dessen Sammlung einen überregionalen Ruf genoss. Die bereits bestandene Bekanntschaft beider Künstler wird sich noch vertieft haben, als Oeder Kampfs Historiengemälde „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ 1893 finanzierte, siehe Kapitel 3.2.3.5. Dieses Geschenk an die Stadt Düsseldorf wurde im selben Jahr bei der Ausstellung des „Künstler-Club Sankt Lucas“ erstmals präsentiert.

[637] Kampf setzte das Motiv auch als Ölgemälde um (G 1893/III.).

dem Blatt verschiedene Ätzeffekte an, um differenzierte Tonwerte und Oberflächenstrukturen zu erzeugen. Räumliche Tiefe erhält die Darstellung durch den starken Kontrast zwischen dem dunklen Anzug des Mannes und der hellen Wand des Bildhintergrundes. Das Jackett besteht aus sich kreuzenden, weichen und mehrfach geätzten Linien. Die Tönung der kaum strukturierten Wandfläche wird durch einen leichten Plattenton und eine schwache Aquatinta-Körnung erzielt. Aquatinta setzte der Künstler auch ein, um die homogene graue Glasur der Vasen hervorzurufen. Vor der Ätzung wurden die hier und am Kopf der Wackelpagode sichtbaren Glanzlichter mit Schutzlack abgedeckt, damit sie beim Druck weiß bleiben.[638]

Kompositionell aufwendiger gestaltet ist die Radierung „Vor dem Theater“ (1894, Abb. 83) aus der dritten Mappe. Das von Kampf 1895 auch als Aquarell umgesetzte Motiv zeigt im Bildvordergrund eine verarmte Arbeiterfrau, die zu abendlicher Stunde vor einem Theater steht, in das wohlhabende Bürger zur Aufführung eintreten. Im Arm hält sie ihren in wärmende Tücher eingewickelten Säugling und schaut, ärmlich mit langem Rock und Kopftuch bekleidet, den Besuchern hinterher. Im Bildmittelgrund unterhalten sich zwei gut gekleidete Herren über die vermutlich bettelnde Frau. Der linke Mann, bei dem es sich aufgrund der Physiognomie um den Künstler selbst handelt, blickt zur jungen Mutter und verweist mit seiner rechten Hand auf sie.

Die von Kampf zu den Mappen des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ beigetragene historische Szene gibt ein Motiv aus friderizianischer Zeit wieder, mit denen sich Kampf auch in der Malerei bis um 1900 auseinandersetzte.[639] Bemerkenswert ist eine Radierung mit dem Bildmaß 199 x 269 mm – die größte in seinem gesamten Œuvre – zur Auffindung der Leiche Curt Christoph Graf von Schwerins (1892, Abb. 84) aus der ersten Mappe. Der Totenkult um den zu Beginn des Siebenjährigen Krieges am 6. Mai 1757 vor Prag gefallenen Generalfeldmarschalls reichte bis tief ins 19. Jahrhundert und gehörte zum Bildkanon friderizianischer Darstellungen.[640] Auch Kampfs Motiv wurde, wie nur wenige seiner druckgrafischen Arbeiten, in der Folgezeit häufiger rezipiert.[641] Möglicherweise lag dies an der komplexen Komposition. Der

[638] Für die technischen Hinweise dankt der Autor Frau Dr. Silke Tofahrn, Köln.

[639] Aus der Zeit der Befreiungskriege, Kampfs häufig und in monumentalem Format bearbeitetes Thema, lassen sich lediglich zwei Motive im Bereich der Druckgrafik nachweisen. Neben einer um 1895 entstandenen Radierung zu Gebhard Leberecht von Blücher entstand 1890 in derselben Technik eine kleinformatige Szene zum Rückzug der napoleonischen Armee aus Russland.

[640] Dazu trug auch eine vielfältige Erinnerungskultur bei. Seit 1769 befand sich auf dem Berliner Wilhelmsplatz ein Marmordenkmal des Generals, das 1862 durch ein Bronzestandbild ersetzt wurde, *Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler*. 2017, Hg. Andrea Theissen für das Bezirksamt Spandau von Berlin, Ausstellung Berlin, Berlin: Stadtgeschichtliches Museum Spandau, 104. Darüber hinaus war sein Tod Gegenstand des noch Mitte des 19. Jahrhunderts gesungenen Volksliedes „Als die Preußen marschierten vor Prag“, Carmen Jakel. Liedtexte.eu. Lieder und Gedichte. Volkslieder. „Als die Preußen marschierten vor Prag. (Vereins- u. Taschenliederbuch 1865)“ <http://www.liedtexte.eu/volkslieder/als-die-preussen-marschierten.htm> (22.06.2014).

[641] Oettingen, 1895:38; Ollendorff, 1899:114, sowie Horn, 1928:163.

Betrachter wird durch eine von Kampf in seinen Historiengemälden oft verwendete Rückenfigur an die Personengruppe herangeführt, die den gesamten Bildvordergrund einnimmt. Die Leiche Schwerins wurde soeben von einem vor ihr knienden Soldaten gefunden, der ehrfurchtsvoll seinen Hut abgenommen hat und wie zur Bestätigung die Gruppe der drei Offiziere entsetzt anblickt. Die Männer, unterschiedlich auf den Anblick reagierend, stehen im Halbkreis am rechten Bildrand vor dem Toten. Kampf schuf durch differenzierte und kontrastreiche Grauwerte sowie durch Überschneidungen der Figuren eine in die Raumtiefe gestaffelte Szene, die darüber hinaus durch Details wie die nach hinten gerutschte Perücke des toten Grafen, der ins Bild reichenden Bahre sowie das angedeutete Leichenfeld im Hintergrund, beeindruckt. Hier übernahm der Künstler die bereits bei der „Letzten Aussage" (1886) erfolgreich angewandte Beziehungsstruktur unter den Figuren: Eine direkt neben der Hauptfigur kniende Person sucht den Blickkontakt zu den erschrockenen Umstehenden, der Betrachter steht abseits und wird durch die Rückenfigur optisch in die Szene miteinbezogen.

Die Darstellung markiert den Beginn der erneuten Auseinandersetzung mit Themen aus friderizianischer Zeit, nachdem sich Kampf seit 1889 intensiv Szenen aus den Befreiungskriegen gewidmet hatte. Das Motiv der Auffindung von Schwerins Leiche war bereits durch druckgrafische Werke hinlänglich eingeführt (Zepelin/Scharfenort, 1912:249), so u. a. durch Daniel Chodowiecki.[642]

Wolfgang von Oettingen, der 1895 einen ersten biografischen Artikel über den Künstler verfasste, bemerkte zu Kampfs druckgrafischen Arbeiten:

> „Wie bei seinen Erinnerungsskizzen und Sittenbildern fixirt er auf der Platte was ihn anregt oder sonst beschäftigt; daher erscheinen die Gegenstände seiner Radierungen vielfach wie Späne, die ihm bei der Arbeit an den Gemälden über die Hand fielen, und seine ganze Thätigkeit als Maler lässt sich an ihnen wie in einem Hohlspiegel überschauen." (Oettingen, 1895:37 f.)

Der Autor charakterisierte mit diesem Bild der herabfallenden Späne sehr anschaulich den Einfluss der malerischen Themen auf die Motivwahl der Radierungen. Wenn die Blätter „Vor dem Theater", „Reconvalescent" sowie „Der Kenner" auf annähernd motividentische Gemälde zu-

[642] Daniel Chodowiecki, Brandenburgische Kriegs-Scenen, im Genealogischer Militairischer Calender auf das Jahr 1787 mit Kupfern gezieret und mit Genehmhaltung der Königl. Academie der Wissenschaften zu Berlin herausgegeben, 1786, Herzog Anton Ulrich-Museum. „Virtuelles Kupferstichkabinett." <http://kk.haum-bs.de/?id=d-chod-ab3-0682-0685> (30.04.2014). Darüber hinaus lässt sich eine 1787 entstandene Darstellung in Öl von Johann Christoph Frisch nachweisen, *Die Kaiser und die Macht der Medien*. 2005 [Kat. Kaiser und die Medien 2005]. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin: Jaron, 34, Abb. 1.62. Darüber hinaus schuf der ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf lebende Adolph Northen ein Gemälde mit diesem Thema (um 1870; Kassel, Neue Galerie, Inv.-Nr. 1875/1393). Als Variante zur Auffindung der Leiche etablierte sich das Innehalten Friedrichs des Großen am Aufgebahrten 1891 bei Robert Müller, genannt Wartmüller. Sein Gemälde wurde in jenem Jahr auf der „Internationalen Kunstausstellung" des „Vereins Berliner Künstler" gezeigt (Kat. VBK, 1891:49, Nr. 557a) und war Kampf möglicherweise bekannt.

rückgehen,[643] wird bei den friderizianischen Themen angesichts der Häufigkeit historischer Darstellungen in Kampfs Œuvre der 1890er-Jahre die malerische Umsetzung im Raum gestanden haben. Mit großer Wahrscheinlichkeit trifft dies auf das Motiv der Auffindung der „Leiche Schwerins" zu.[644]

Wolfgang von Oettingen war seit 1893 Professor für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Akademie und wird die Entwicklung im Werk des Künstlers intensiv verfolgt haben. 1897 bezeichnete er den Hauptteil der bis dahin entstandenen rund 30 druckgrafischen Blätter als „Improvisationen". (Oettingen, 1897:20) Dies kann aus heutiger Sicht nur bestätigt werden. Die Arbeiten der 1890er-Jahre zeigen eine künstlerische Freiheit, die sich im späteren Œuvre nicht mehr feststellen lässt.

Arthur Kampf und Olof Jernberg, von der Presse als „Stützen der Gesellschaft" bezeichnet (Kunstchronik, N.F. 6/1895:200), entwickelten sich in den 1890er-Jahren zu den bekanntesten Persönlichkeiten des „Künstler-Clubs Sankt Lucas". Während Jernberg eher durch seine drucktechnischen Kenntnisse auf sich aufmerksam machte – er soll nach Theodor Rocholl die Mitglieder in der Radiertechnik angeleitet haben[645] – trat Arthur Kampf durch sein künstlerisches Schaffen hervor. Aufgrund der Ausstellungserfolge seiner historischen Darstellungen war er das prominenteste Mitglied und wurde dementsprechend medial beachtet, insbesondere, wenn er seine großformatigen Motive zunächst auf den Clubausstellungen präsentierte. Im Januar 1897 vermerkte Adolf Rosenberg in der *Kunstchronik* anlässlich der Jahresausstellung, Kampf stünde im Mittelpunkt des Interesses „mit einer Anzahl neuer Schöpfungen, deren wertvollste das Kolossalgemälde »Rückzug 1812« [„Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen"]", sei (Kunstchronik, N.F. 8/1897:164).

Bei den datierbaren druckgrafischen Arbeiten, die bis 1899 auch unabhängig vom „Künstler-Club Sankt Lucas" entstanden, überwiegt eindeutig die Radierung (61 Werke). Daneben lassen sich 14 Lithografien nachweisen.[646]

---

[643] Eine mit dem Motiv der Radierung „Reconvalescent" identische Ölskizze beschreibt die Zeitschrift *Kunst für Alle,* 10/1894-1895:124 zur Jahresausstellung 1894/95.

[644] Dazu lässt sich aber keine Realisierung nachweisen. Die ähnliche bis annähernd identische Umsetzung von Leinwandmotiven ins kleine, druckgrafische Format, scheint sich nicht nur für Arthur Kampf belegen zu lassen. Auch die Radierung „Der Eremit" von Alexander Frenz findet ihre Entsprechung in einem 105 x 80 cm großen Ölgemälde des Künstlers, *Nachlass Franz Joerrissen † zu Berlin. Katalog der Gemälde-Sammlung des Herrn Rentners Franz Joerrissen, † zu Berlin. Hervorragende Gemälde erster moderner Meister. Versteigerung zu Köln, 25. Juni 1900*. 1900. Hg. J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), Köln: Selbstverlag, 5. Möglicherweise war für manche Clubmitglieder die Anfertigung kleinformatiger Repliken, vielleicht zur Erlangung kostengünstigerer Originalwerke, auch ein Grund, sich mit der Druckgrafik auseinanderzusetzen.

[645] Rocholl, Theodor. 1921. *Ein Malerleben. Erinnerungen von Theodor Rocholl*, Berlin: Verlag Tägliche Rundschau, 120.

[646] 1897 berichtete die *Kunst für Alle*, dass Kampf auch die sog. Algrafie anwandte, bei der Aluminiumplatten als Druckmedium verwendet wurden, KfA, 13/1897-1898:92.

1928 resümierte Horn: „Seine Radierungen sind technisch beherrscht. […] Er schöpfte bewusst, wie es bei einem Kompositionskünstler auch gar nicht anders sein kann, aus der Fülle seiner künstlerischen Erfahrungen, […].“ (Horn, 1928:159)

3.6.2 Die „Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler“

1892 wurde in Düsseldorf die „Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler“ (FVDK) gegründet. Es handelte sich um die zweite Künstlervereinigung, deren Mitglieder unabhängig vom etablierten Düsseldorfer Kunstbetrieb ihre Werke vermarkten wollten. Vermutlich gab der erfolgreiche Start des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ im Jahr zuvor den Ausschlag. Bewusst wählte man den Zusatz „freie“[647], um bereits im Namen den Anspruch auf künstlerische Souveränität und Individualität zum Ausdruck zu bringen.[648]

Der Vorstand formulierte am 25. Januar 1893 die Ziele des Vereins:

> „1. Die Förderung der bildenden Kunst in Düsseldorf, die Anbahnung und Pflege künstlerischer Wechselbeziehungen zwischen den Kunststädten des Reichs und des Auslandes, und die Veranstaltung von Ausstellungen und sonstigen die Kunst betreffenden Unternehmungen. Dabei sollen lediglich künstlerische Rücksichten maßgebend sein und wird deshalb an dem Prinzip der Jury festgehalten. Insbesondere soll als Vorbereitung für auswärtige Ausstellungen, deren Beschickung die Vereinigung sämtliche leitet, regelmäßig eine Jahresausstellung veranstaltet werden.
>
> 2. […] Die gleichzeitige Angehörigkeit zur »Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft« ist ausgeschlossen.“[649]

Vermutlich waren die Gründer der Vereinigung identisch mit den Vorstandsmitgliedern im Januar 1893. Es handelte sich um Gregor von Bochmann d. Ä., Olof Jernberg, Eugen Kampf, Adolf Lins, Theodor Rocholl, Carl Rudolph Sohn und Frederik Vezin. Jernberg und Eugen Kampf hatten bereits „Künstler-Club Sankt Lucas“ mitbegründet.[650] Arthur Kampf zählte vermutlich nicht zu den Gründungsmitgliedern des FVDK,[651] jedoch lassen seine Ausstellungsbe-

[647] Die Bezeichnung „Sezession“ war 1891 noch nicht gebräuchlich und wurde vermutlich erstmals mit der Gründung des „Vereins bildender Künstler Münchens“ von der dortigen Presse ab 1892 verwandt, Hummel, 1989:33.

[648] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 6547. Siehe auch Weiß, Siegfried. 1992. *Ernst Bosch (1834-1917), Leben und Werk. Zur Düsseldorfer Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Universität München, 58 f.

[649] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 6547.

[650] Siehe Kapitel 3.6.1.

[651] Düsseldorf, Stadtarchiv, III. 6547.

teiligungen ab 1892 (Kat. FVDK, 1892 [o. P.], Nr. 41) auf einen raschen Eintritt schließen. Die letzte gemeinsame Präsentation seiner Werke mit der FVDK erfolgte vermutlich 1901.[652]

Das Ziel der neu gegründeten Vereinigung war – wie beim „Künstler-Club Sankt Lucas" – eine bessere Vermarktung durch Gewährleistung eines gehobenen künstlerischen Niveaus. Die Mitglieder der FVDK blieben allerdings der akademischen Kunst hinsichtlich Motivwahl und künstlerischer Umsetzung verbunden.[653] Die Zeitschrift *Die Rheinlande* brachte es auf den Punkt: „Es handelte sich nicht um irgend eine neue Art zu malen oder gar um eine Weltanschauung: es handelt sich um jenen Weg, der auch in der »Kunst nach Brot« geht." (Rheinlande, 3/1901-1902:5, Oktober)

Da der „Künstler-Club Sankt Lucas" auf eine geringe Mitgliederzahl Wert legte und darüber hinaus druckgrafische Ambitionen hatte, war eine Neugründung also naheliegend. Dies bedeutete aber nicht, dass die Künstler aus den bereits bestehenden Vereinen, deren Strukturen sie ja kritisierten, austraten. Mehrfachmitgliedschaften ließen alle Ausstellungsmöglichkeiten offen.

Die Mitgliedschaft in der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft" (ADK) war jedoch ausdrücklich untersagt. Diese zunächst fortschrittlich orientierte erste gesamtdeutsche Künstlervereinigung entwickelte sich in den 1870er-Jahren zu einer konservativen Massenorganisation, „in der Mittelmäßigkeit und ökonomische Interessen dominierten".[654] Nach der Übernahme des Vorsitzes durch Anton von Werner 1891 sonderten sich die Sezessionen von ihr ab und schieden 1903 endgültig aus der ADK aus.

Der „Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe" als ältester lokaler Künstlerverein sah den Schwerpunkt seiner Arbeit in organisatorischen und sozialen Bereichen. Er war Ansprechpartner für nationale und internationale Ausstellungsbeteiligungen seiner Mitglieder,[655] unterstützte finanziell schwache Künstler, richtete eine Witwenkasse ein und veranstaltete vereinseigene Kunstausstellungen, die ab 1888 in der neuerrichteten städtischen Kunsthalle stattfanden. Dazu zählte die „Permanente Ausstellung des Vereins der Düsseldorfer Künstler" und die ab Dezember 1888 (KfA, 4/1888-1889:122 f.) sowie in den Folgejahren jeweils von März bis April stattfindende „Ausstellung Düsseldorfer Künstler". Bei der

[652] *Jahrbuch der bildenden Kunst 1902*. 1902. 1. Jg., 13.

[653] Nach Moeller, 1984:25, sollen insbesondere Künstler, die sich nicht der akademischen Tradition verpflichtet fühlten, kleine, unabhängige Vereine gegründet haben, da sie bei den wenigen Ausstellungsmöglichkeiten benachteiligt wurden. Dies trifft nicht auf Arthur Kampf zu.

[654] *Lexikon der Kunst in fünf Bänden. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. 1984. Hg. Ludger Alscher u. a., Bd. 1, Berlin (West): Verlag Das europäische Buch, 56 (Nachdruck Leipzig 1968).

[655] Die Ausstellungen wurden in gesonderten Publikationen für die Vereinsmitglieder aufgelistet, siehe beispielsweise Nabert, 1893.

Jahresausstellung wählte eine Jury aus (Nabert, 1893:38), bei der „Permanenten“ die Hängekommission (ebd., 62). Dennoch wird das künstlerische Niveau unbefriedigend gewesen sein, sodass sich ambitionierte Kunstschaffende neu organisierten. Sie beendeten in der Regel jedoch nicht ihre Mitgliedschaft im „Verein Düsseldorfer Künstler“ und bewahrten sich so die Möglichkeit, an Ausstellungen teilzunehmen und weiterhin den professionellen Bilderversand zu nutzen.

Im Gegensatz zum „Verein Düsseldorfer Künstler“ reglementierte die FVDK – wie auch der „Künstler-Club Sankt Lucas“ – die Aufnahme neuer Mitglieder mithilfe einer Jury. Eine solche Einrichtung kannte der „Verein Düsseldorfer Künstler“ nicht. Die Zeitschrift *Die Rheinlande* befürwortete ausdrücklich diese Einrichtung: „[…], daß man jeden aufnimmt, der sich den Gesetzen einer sorgfältigen künstlerischen Jury unterwirft. Das ist das Wesen der »Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler«, und niemand wird leugnen können, daß es, gut und streng befolgt, das einzig Richtige ist.“ (Rheinlande, 3/1901-1902:6, Oktober)[656]

Ausstellungen

Die „Freie Vereinigung“ veranstaltete Ausstellungen, die in den 1890er-Jahren jährlich von Februar bis April in den Räumen der Düsseldorfer Kunsthandlung von Eduard Schulte stattfanden.[657]

Die Kataloge der Vereinigung gaben den Mitgliedern auch Gelegenheit zur Wiedergabe von lithografierten Zeichnungen. Daneben dokumentierten die ca. 50 Mitglieder ihr künstlerisches Schaffen in großformatigen Publikationen, die bereits ab 1893 unter dem Titel *Unsere Kunst* erschienen. (Kunstchronik, N.F. 4/1893:553) In festem, mit Goldprägung versehenem rotem Einband, gaben die aufwendig hergestellten und mit Heliogravüren, Lichtdrucken und Autotypien versehenen Bände nicht nur Zeichnungen und Radierungen (Schaarschmidt, 1902:245) der Vereinsmitglieder, sondern auch von ihnen illustrierte Gedichte und Erzählungen deutscher Literaten wieder.[658] Illustrationen für die erste Folge lieferten Gregor von Bochmann d. Ä., Alexander Frenz, Carl Gehrts, Arthur und Eugen Kampf, Walter Petersen u. a.

[656] Auch der „Künstler-Club Sankt Lucas“ trat der Vereinigung bei. (Rheinlande, 6/1903:284).

[657] Der jeweilige Zeitraum Februar bis April war dabei bewusst gewählt. Die Künstler konnten die Besucher der im selben Zeitraum stattfinden Jahresausstellung des „Vereins Düsseldorfer Künstler“ auf sich aufmerksam machen.

[658] Die erste Ausgabe („Folge“) von 1893 erreichte 1904 eine dritte Auflage. 1903 erschien zusätzlich zur allgemeinen zweiten Folge eine 200 Exemplare umfassende und in grauem Einband gefasste „Künstlerausgabe“.

Die Gründe, welche zur Vereinsbildung führten, lassen sich nur bedingt mit jenen vergleichen, die zur Konstituierung der „Münchener Secession“ von 1892 führten.[659] An ihren Zielen konnten sich die Düsseldorfer allerdings orientieren:

> „[...] der Zweck unserer neuen Vereinigung ist der, eine tatkräftige, gesinnungstüchtige Gruppe von Künstlern aller Richtungen zu bilden, welche jährlich internationale Ausstellungen abhalten [...], die repräsentativen Ausstellungen müssen Eliteausstellungen sein [...], man muß dort Kunst sehen, jedes Talent, ob älterer oder neuerer Richtung, dessen Werke München zur Ehre gereichen, soll seine Blüten reich entfalten können.“ (Moeller, 1984:25)

Arthur Kampf wurde in dieser Hinsicht von der zeitgenössischen Kunstkritik eine Führungsrolle zuerkannt, die er im Kreis der Düsseldorfer Maler Alexander Frenz, Gerhard Janssen, Olof Jernberg, Eugen Kampf und Willy Spatz aufgrund der Reputation, die ihm sein Erstlingswerk sowie seine Historienbilder einbrachten, auch sicherlich zu Recht einnahm. Dennoch wurde auch erkannt, dass die künstlerischen Auffassungen zur Münchener Vereinigung stark differenzierten.

> „Nach dem Vorbild Münchens spricht man auch hier von einer Sezession: aber der gleiche Name bezeichnet doch nicht ganz das gleiche Ding. Geht von München der breite und starke Hauptstrom einer großen Bewegung aus, so handelt es sich hier um einen stiller gleitenden Nebenfluß; hat man dort mit der Vergangenheit völlig gebrochen und ganz andere Wege sich gebahnt, so sucht man in Düsseldorf zwischen alter und neuer Kunst geschickt und ruhig zu vermitteln. Die Tradition der Genre- und Historienmalerei sammt der aus ihnen erwachsenen Aesthetik wurzeln hier zu tief, um nicht noch immer heimlich nachzuwirken, und offenkundig gibt sich dies auch in den Werken Arthur Kampf’s zu erkennen.“ (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)[660]

Die FVDK dominierte künstlerisch als mitgliederstärkster Verband nach dem „Verein Düsseldorfer Künstler“ die 1890er-Jahre in Düsseldorf, jedoch traten nach internen Auseinandersetzungen 1901 die Mitglieder des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ sowie jene des dritten, von der Akademie unabhängigen Vereins, der „Künstlervereinigung der ’99“ aus der Verbindung aus. (Rheinlande, 3/1901-1902:6, Oktober) Nach Moeller (1984:26) geschah dies aufgrund des reglementierenden Wirkens einer Jury.

Für Arthur Kampf lassen sich Ausstellungsbeteiligungen lediglich 1892 (Kat. FVDK, 1892 [o. P.], Nr. 41) und 1897 (KfA, 12/1896-1897:242) nachweisen. Häufiger sind Werke des Künstlers jedoch als Illustrationen in den Ausstellungskatalogen der Jahre von 1892 bis 1895

[659] Die Abspaltung der sich zum „Verein bildender Künstler Münchens“ (Sezession) zusammengeschlossenen Künstler von der „Münchner Künstlergenossenschaft“ erfolgte in Hinblick auf das Bestreben der Genossenschaft, den Zugang internationaler Teilnehmer an den Jahresausstellungen im Glaspalast zu begrenzen. Die opponierenden Künstler sahen darin die Gefahr der Abflachung des künstlerischen Niveaus, da die Münchener Kunst im internationalen Vergleich nicht mehr konkurrenzfähig sei, Hummel, 1989:11.

[660] Van Eyck. 1892. „Die Alten und die Jungen“. In: Das Atelier, 2/1892:1, H. 38, sprach von „Trennung der Parteien“ in Düsseldorf. Im Gegensatz zu den „Scheidungen der Talente“ in München.

anzutreffen.[661] Bei diesen handelt es sich eher um Vereinspublikationen, die nicht nur die ausstellenden Künstler erwähnten, sondern auch mit Abbildungen grafischer sowie druckgrafischer Werke versehenen waren. Darunter befanden sich auch solche von Mitgliedern, die sich nicht an den Ausstellungen beteiligt hatten. Der Katalog der Präsentation von 1893 gab „Bruchstücksskizzen" (Kunstwart, 6/1893:219) zu den ausgestellten Werken wieder, die von den Künstlern als Lithografie ausgeführt waren.[662] Die Publikationen boten also eine zusätzliche Präsentationsmöglichkeit.

Illustrationen von Arthur Kampf vermitteln im Kontext der Abbildungen anderer in den Katalogen vertretener Künstler einen Eindruck von der Modernität, die seinen Werken auch von der Kunstkritik zugebilligt wurde. Während deren Motive thematisch (Porträt, Genre und Landschaft) sowie gestalterisch (Umrisslinie und Schraffur) zumeist dem Konventionellen verhaftet sind, ging lediglich Kampf einen anderen Weg. Seine Szenen beschränken sich auf mythologisch-allegorische Motive, die als freie Arbeiten im Gesamtœuvre lediglich in diesen Katalogillustrationen zu finden sind. Als schnell ausgeführte Umrisszeichnungen kreisen sie auch um das Thema Malerei und ihre Vorrangstellung gegenüber den anderen Gattungen (Abb. 85). Kampf ließ sich thematisch vermutlich von Alexander Frenz beeinflussen, der sich auf diese Motivwelt fokussiert hatte.

Die Mitgliedschaft Arthur Kampfs sowohl im „Künstler-Club Sankt Lucas" als auch in der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler" scheint darauf hinzudeuten, dass künstlerische Differenzen zwischen den Gruppenmitgliedern nicht sehr groß gewesen sein können. Der „Künstler-Club Sankt Lucas" schenkte bis zur Trennung der Verbindung möglicherweise den grafischen Künsten eine größere Beachtung, ohne sich jedoch bei den eigenen Ausstellungen auf diese Technik zu fokussieren.[663]

Die „Freie Vereinigung" konnte ihr Ausstellungskonzept als künstlerisch hochwertig positionieren. Ausdruck dafür war eine Präsentation zur Eröffnung der Kaiser Wilhelm- und Friedrich-Ruhmeshalle in Barmen, heute Wuppertal-Barmen, zusammen mit dem „Künstler-Club Sankt Lucas".

---

[661] Kat. FVDK, 1892 [o. P.], Nr. 41; *Katalog der Jahresausstellung der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler und ihrer Freunde, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1893, Schulte'sche Kunstausstellung.* 1893 [Kat. FVDK 1893]. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck), [o. P.], Nr. 20, 47; *Katalog der III. Jahresausstellung in den Räumen der Schulte'schen Ausstellung, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1894*. 1894. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck), Abb. 1 sowie *Katalog der IV. Jahresausstellung in den Räumen der Schulte'schen Ausstellung, März 1895*. 1895. Düsseldorf: L. Schwann (Druck), [o. P.].

[662] Nach Kunstchronik, N.F. 6/1895:322, gestaltete Arthur Kampf den Katalog zur Jahresausstellung 1895 zusammen mit dem Maler Willy Spatz.

[663] Kampf zeigte bei den Präsentationen beider Vereinigungen sowohl grafische Blätter als auch Gemälde.

3.7 Rezeption

3.7.1 Auftraggeber

Kampfs private Auftraggeber und Kunden lassen sich bis 1898 teilweise namentlich benennen. Der Künstler wird aus dem Atelier, aus den Ausstellungen und nach Auftrag verkauft haben. Seine wichtigsten privaten Kunden kamen möglicherweise aus Unternehmerkreisen des Dürener Raumes sowie des Ruhrgebiets. Seit dem wirtschaftlichen Aufschwung der 1850er-Jahre wuchs unter den Dürener Industriellen das Bedürfnis, Einfluss auf das öffentliche Leben der Region zu nehmen.

> „Die bisher so bescheidenen und einfachen Fabrikherren entdeckten angesichts des erworbenen Reichtums und des Verlangens nach sozialer Geltung ihre Vorliebe für repräsentative Häuser mit großen Räumen und großartigen Einrichtungen.“ [664]

Von der Bevölkerung als „Fürsten“ verehrt (Decker, 1965:130) brachten Wohltätigkeit und soziale Fürsorge vielen Industriellen neben Ehrenzeichen auch Ehrentitel, wie „Kommerzienrat“ (ebd., 132). Der Repräsentation dienten dabei Gemälde, die entweder als Porträt dynastische Ansprüche bedienten oder – wie die Historienmalerei – überzeitliche Gültigkeit verkörperten und Ereignisse von nationaler Bedeutung abbildeten.

Kampf fand vermutlich 1887 Zugang zu diesem Kreis durch die Anfertigung von Wandgemälden für den Glasfabrikanten und Geheimen Kommerzienrat Leopold Robert Peill. Dessen Familie trat für die kommenden zwölf Jahre immer wieder als Käufer seiner Werke in Erscheinung. Neben den Monumentaldarstellungen (G 1887/I., G 1887/IV.) und Porträts (G 1887/V., G 1887/VI.) gestaltete der Künstler auch die beim Düsseldorfer Verlagshaus August Bagel gedruckte „Hochzeits-Zeitung zur Vermählungsfeier des Herrn Hugo Schoeller mit Fraeulein Maria Peill. Düren den 13.10.1894“ mit Federzeichnungen.[665]

Die als Papierproduzenten tätige Dürener Unternehmerfamilie Schoeller war ein weiterer Sammler der Werke Arthur Kampfs. Sie besaß neben einer Version des „Volksopfers“ (G 1894/III.) sowie einer Genreszene (G 1896/VII.) u. a. noch Frideriziana (G 1888/IV., G 1889/I.), von denen die Darstellung „Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kolin“ (G 1888/IV.) mit der Bezeichnung „Herrn Ewald Schoeller zum Andenken an die Tage in Düren“ auf ein enges Verhältnis zwischen Künstler und Kunde schließen lässt.

[664] Decker, Franz. 1965. *Die betriebliche Sozialordnung der Dürener Industrie im 19. Jahrhundert*. Köln: Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, 128.

[665] Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Christoph Rachel, Köln.

Auch Cäsar Schüll, ein ebenfalls in der Papierherstellung tätiger Dürener Unternehmer, kaufte historische Darstellungen von Kampf (G 1888/I.-1, G 1889/V.)[666] und ließ nach Schmid (1906:50) Porträts anfertigen.

Im Ruhrgebiet erwarb der in Essen tätige Verleger Wilhelm Girardet Kunstwerke nicht nur zur Dekoration der Privaträume, sondern baute eine Sammlung auf, die er in eigenen, ab 1894 entstandenen Räumen museal präsentierte. Neben seinem Privathaus an der Essener Huyssenallee 51 befand sich eine eingeschossige Kunstgalerie, die „Kunsthalle Girardet" mit drei Sälen (Gemälde-, Garten- und Skulpturensaal) für 120 zeitgenössische Werke,[667] die mittwochs öffentlich zugänglich war.[668] Girardet erwarb Werke, schwerpunktmäßig aus der Düsseldorfer und Münchener Schule.[669] In Düsseldorf besuchte er dazu beispielsweise die Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" im Winter 1892,[670] kaufte im dortigen Kunsthandel[671] und bei Atelierbesuchen, wie Briefe an Kampf in den Jahren 1892 bis 1893 belegen[672]. Im Gegensatz zum Dürener Kundenkreis scheint sein Interesse breiter gefächert gewesen zu sein. Girardet bevorzugte Porträts (G 1893/VIII., G 1882-1899/III., G 1882-1899/IV.), Genreszenen (G 1898/XIII.), ein Aquarell mit dem Titel „Spanische Bettler" und figürliche Darstellungen (G 1900/XV. (<), G 1900/XVI. (<)). Darüber hinaus beauftragte er Kampf mit der Ausführung einer weiteren Fassung von „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen"[673] (G 1895/II.).

Kampf und Girardet pflegten neben der geschäftlichen Beziehung vermutlich auch einen engeren privaten Kontakt. Sie reisten 1893 mit Kampfs Schwager Alexander Frenz gemeinsam nach Italien (Wolter, 1980:106, 369).

Ein weiterer Auftraggeber in diesen frühen Jahren brachte Kampf wenige Jahrzehnte später in Erklärungsnot[674] – die Freimaurerloge „Wahrheit und Treue" in Neuwied. Sie beauftragte

---

[666] Nach Karl Jarres, ehemals Reichsinnenminister und Schwiegersohn Schülls, sind dessen Gemälde Arthur Kampfs während des II. Weltkrieges zerstört worden, Schreiben von Dr. Karl Jarres an [Arthur Kampf], Duisburg, 19.10.1949 (Privatbesitz).

[667] Wuppertal, Stadtarchiv, Archiv Girardet, G 589.

[668] Das Wohnhaus und die Galerie haben sich nicht erhalten. Auf dem Grundstück befindet sich heute das städtische Veranstaltungsgebäude „Saalbau", siehe auch Wuppertal, Stadtarchiv, Archiv, Girardet, G 589.

[669] Neben Arbeiten der Brüder Achenbach wurden Werke u. a. von Alexander Frenz, Eduard von Gebhardt, Eugen Kampf, Ludwig Knaus, Franz von Lenbach, Adolph Menzel und Adolf Schill präsentiert, Kunsthalle Girardet [nach 1901].

[670] Schreiben von W. [Wilhelm] Girardet an [Arthur] Kampf, [o. O.], 27.12.1892, Wuppertal, Stadtarchiv, Archiv Girardet, G 722.

[671] Schreiben von W. [Wilhelm] Girardet an „Herr Professor" [Arthur Kampf], [o. O.], 22.12.1893, ebd., G 495.

[672] Schreiben vom 11.11.1892, ebd., G 722; Schreiben vom 29.11.1893, ebd., G 722; Schreiben vom 14.02.1893, ebd., G 495. Girardet verkehrte nachweislich auch mit den in Düsseldorf tätigen Künstlern Adolf Schill und Joseph Tüshaus, Schreiben vom 14.02.1893 und 29.02.1893, ebd., G 495, G 722.

[673] Siehe Kapitel 3.2.3.7.

[674] Siehe Kapitel 8.2.1.

den Künstler von 1891 bis 1892 mit Porträts von zwei Logenvorsitzenden (G 1891/VII., G 1891/VIII.) sowie großformatigen Personifikationen der „Wahrheit“ (G 1892/I.) und der „Treue“ (G 1892/II.).[675]

3.7.2 Ausstellungen und Auszeichnungen

Ausstellungen

Seit 1886, der ersten erwähnten Ausstellungsbeteiligung Arthur Kampfs in Düsseldorf, (Kunstchronik, 21/1885-1886:461 f.) lassen sich bis zu seinem Umzug nach Berlin 1899 mindestens 86 Veranstaltungen nachweisen, auf denen seine Werke zu sehen waren. Darunter befanden sich neben den Präsentationen des „Vereins Berliner Künstler“[676] und der Königlichen Akademie der Künste[677] in Berlin auch die großen nationalen und internationalen Ausstellungen in der Reichshauptstadt[678], in München[679] und Dresden[680] sowie gattungsbetonte Ausstellungen

[675] Zum Dank wurde Kampf von der Freimaurerloge anlässlich des Festes der „Lichteinbringung“ am 12. Juni 1892 die Ehrenmitgliedschaft verliehen, Schnautz, Ewald. 1962. *Chronik der Joh.-Loge „Zur Wahrheit und Treue“ im Orient Neuwied*, Neuwied, 12. Der Kontakt zur Loge wurde möglicherweise von Kampfs Kommilitonen Fritz von Wille vermittelt, dessen Schwiegervater Otto Schneider als Logenvorsitzender von Kampf porträtiert wurde. Der Künstler war zu diesem Zeitpunkt bereits seit 1889 auch Mitglied der Düsseldorfer Freimaurerloge „Zu den drei Verbündeten“ („Zu den drei Weltkugeln“), der auch sein Lehrer Peter Janssen angehörte, Steffens, Manfred. 1964. *Freimaurer in Deutschland. Bilanz eines Vierteljahrtausends*, Flensburg: Wolff, 56. Kampfs Logenbeziehungen endeten mit seinem Umzug nach Berlin, AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0211, Bl. 51 f. Hier lassen sich keine Mitgliedschaften nachweisen, Mitteilung GSTA PK, 03.12.1993.

[676] Kat. VBK, 1891:49, Nr. 557a.

[677] Kat. AdK Berlin, 1886:112, Nr. 567, sowie Kat. AdK Berlin, 1888:90, Nr. 375.

[678] Kat. GBK, 1897:42, Nr. 750 f. und Kat. GBK, 1898:28, Nr. 494-496.

[679] Kat. München Glaspalast, 1890:48, Nr. 642 f.; Kat. München Glaspalast, 1893:41, Nr. 752 f., 133, Nr. 2356-2358; Kat. München Glaspalast, 1894:21, Nr. 469-471; *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Glaspalast München 1895, provisorische Ausgabe vom 1.6.1895*. 1895 [Kat. München Glaspalast 1895]. München: Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 18, Nr. 343-345.

[680] *Katalog der Akademischen Kunst-Ausstellung Dresden, 1.8.-5.11.1894*. 1894. Dresden: Meinhold & Söhne, 16, Nr. 186 f., 48, Nr. 577-581; *Katalog der Akademischen Kunst-Ausstellung Dresden, 1895.* 1895. Dresden: Meinhold & Söhne, 9, Nr. 96, 27, Nr. 262, sowie Kat. Dresden, 1897:29, Nr. 283.

für Aquarelle[681], Handzeichnungen und Druckgrafik[682]. Weitere Ausstellungsorte waren Kunstvereine in Düsseldorf[683] und Hamburg (Kat. Hamburg KV, 1895:17, Nr. 287 f.) sowie einige private Kunstgalerien, wie die Kunstsalons von Ernst Arnold in Dresden[684], von Fritz Gurlitt in der Reichshauptstadt[685] oder von Eduard Schulte[686] in Berlin und in Düsseldorf. Bei Schulte war Kampf zumeist bei Gruppenausstellungen des „Künstler-Clubs Sankt-Lucas“[687] sowie der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“[688] vertreten. Grundsätzlich handelt es sich bei allen Veranstaltungen um Gruppenausstellungen.[689]

International trat Kampf als Einzelperson in diesen Jahren kaum in Erscheinung. Nachweisen lässt sich 1891 eine Beteiligung bei der „German Exhibition“ in der Londoner Earl’s Court Exhibition Hall (Schlecking, 2004:86) sowie bei der „21. Jahresausstellung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens 1892”[690].

[681] *II. internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September 1890 in den Räumen der Königl. techn. Hochschule am Bismarckplatz. Illustrirter Katalog; mit Illustrationen nach Photographien der ausgestellten Werke sowie nach Originalzeichnungen der Künstler*. 1890. Hg. Dresdner Kunstgenossenschaft, Dresden: Dresdner Kunstgenossenschaft, 39, Nr. 1158-1177; *III. Internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellen, Handzeichnungen und Radirungen zu Dresden vom 10. August bis 25. September. Illustrirter Katalog.* 1892. Hg. Dresdner Kunstgenossenschaft, Dresden: Dresdner Kunstgenossenschaft, 34, Nr. 840-852. Die Präsentation von Aquarellen in Gattungsausstellungen gehörte gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum festen Veranstaltungskanon und wurde bis 1898 von Kampf fast jährlich beschickt. Neben der Internationalen Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen in Dresden nahm der Künstler regelmäßig an Präsentationen der „Vereinigung deutscher Aquarellisten“ in Berliner und Düsseldorfer Galerien teil.

[682] Kat. Dresden, 1887:27.

[683] *Katalog der Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der städtischen Gemälde-Sammlung Düsseldorf, Kunsthalle 1887*. 1887. Düsseldorf: Selbstverlag der Kunsthalle, 9, sowie *Katalog der Ausstellungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen und der städtischen Gemälde-Sammlung Düsseldorf, Kunsthalle 1888*. 1888, Düsseldorf: Selbstverlag der Kunsthalle, 7.

[684] Negendanck, 1998:368 (1896).

[685] KfA, 6/1890-1891:251 (1891).

[686] Kunstchronik, N.F. 2/1890-1891:330, sowie Kat. FVDK, 1892 [o. P.], Nr. 41.

[687] KfA, 8/1892-1893:187; KfA, 9/1893-1894:172 f.; Kunstchronik, N.F. 5/1894:355; KfA, 10/1894-1895:126, sowie Kunstchronik, N.F. 8/1897:164 f.

[688] Kat. FVDK, 1892 [o. P.], Nr. 41, sowie Kat. FVDK 1893:47, Abb.

[689] Sog. „Separat-“ oder „Kollektivausstellungen“ [Kollektionsausstellungen] von Werken eines einzelnen Künstlers wurden erst seit Ende des Jahrhunderts durchgeführt, Muther, Richard. 1900. *Studien und Kritiken*, Bd.1, 3. Aufl., Wien: Wiener Verlag, 1.

[690] Wladimir Aichelburg. 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011. „3. Preise und Ehrungen.“ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/preise-und-ehrungen> (17.12.2018).

Auszeichnungen[691]

Die erste Auszeichnung, eine „Ehrenvolle Erwähnung“, erhielt Arthur Kampf für die „Letzte Aussage“ 1886 bei der „Jubiläums-Ausstellung“ in Berlin. (Kunstchronik, 21/1886:737) Im Jahr darauf folgte ein Preisdiplom bei der „Internationalen Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen“ in Dresden. (Kunstchronik, 23/1888:11) „Goldene Medaillen für Kunst“ wurden 1890 bei der „II. Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen“ in München (KfA, 5/1889-1890:366) sowie 1891 bei der „Internationalen Kunstausstellung“ im „Verein Berliner Künstler“ in Berlin (Kunstchronik, N.F. 2/1891:568) verliehen. 1892 erhielt der Künstler die österreichische „Silberne Staatsmedaille“ für die bei der „XXI. Jahres-Ausstellung in Wien“ präsentierte Darstellung „Einsegnung Freiwilliger im Jahre 1813“.[692]

3.7.3 Publikationen

Die mediale Erwähnung des Künstlers erfolgte seit 1886 hauptsächlich in der Fachpresse. Regelmäßig berichteten in wenigen Zeilen die Zeitschriften *Die Kunst für Alle* und die *Kunstchronik* sowie gelegentlich weitere Kunstzeitschriften über Ausstellungsbeteiligungen, Preisverleihungen, Ankäufe, Ateliernachrichten, berufliche Veränderungen etc. Bereits im Oktober 1887, ein Jahr nach Kampfs Debüt auf der Berliner „Jubiläums-Ausstellung“, erschien in der *Kunstchronik* der erste längere, einspaltige Artikel über seinen Freskoauftrag in Düren (Kunstchronik, 22/1888:24 f.). Zwei Jahre später folgte die erste Erwähnung in der unselbstständig erschienenen Fachpublikation „Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen“ von Adolf Rosenberg. (Rosenberg, 1889:13)

Die Familienblätter entdeckten den Künstler ab 1891. Neben *Schorers Familienblatt*, das sowohl seine Werke reproduzierte als auch Illustrationsaufträge an Kampf vergab,[693] nutzten *Velhagen & Klasings Monatshefte* und die *Gartenlaube* ebenfalls ab diesem Jahr seine Werke zur Bebilderung[694]. 1892 lässt sich auch der erste lexikalische Eintrag in der vierbändigen Pub-

[691] Aufgeführt werden nur verifizierbare Auszeichnungen.

[692] Wladimir Aichelburg. 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011. „3. Preise und Ehrungen.“ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/preise-und-ehrungen> (17.12.2018).

[693] Ab *Schorers Familienblatt*. 1891. Bd. 12, 4 f.

[694] Erstmals in *Velhagen & Klasings Monatshefte*. 1891. 5. Jg., 1890-1891, Bd. 2, zw. 160/161, sowie der *Gartenlaube*. 1892, Nr. 22, 360 f. (Abb.), 372.

likation „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart“ der Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ nachweisen.[695]

Die kunsthistorische Fachliteratur, hier Richard Muthers „Die Malerei im XIX. Jahrhundert“, erwähnte den Künstler erstmals ab 1894.[696] Friedrich von Boetticher nahm im folgenden Jahr einen Eintrag zu Kampf in den Nachtrag seines Künstlerlexikons „Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts“ auf,[697] 1896 folgte Hans Wolfgang Singer für das „Allgemeine Künstler-Lexicon“.[698]

1898 erschien Gustav Ebes „Malerei: deutsche Schulen“ mit einer Erwähnung Kampfs[699] sowie ein Lexikoneintrag in „Das geistige Deutschland am Ende des XIX. Jahrhunderts“.[700]

3.7.4 Kritik

Vier Jahre nach Kampfs Ausstellungserfolg der „Letzten Aussage“ lassen sich erste positive Kritiken seiner künstlerischen Gesamtleistung finden. 1890 bescheinigte ihm Friedrich Pecht in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*[701] einen „großen malerischer Geschmack“ und ein „Talent für scharfe Charakteristik“. (KfA, 6.1890/91:106) 1893 versuchte die Direktion der Düsseldorfer Kunstakademie einem Ruf Kampfs an die Berliner Akademie durch das Angebot einer festen Stelle als Lehrbeauftragter zuvorzukommen. Das Gesuch an das preußische Kultusministerium wurde mit dem Argument begründet, dass Kampf „[…] ein sehr bedeutender Künstler ist, der unserer Anstalt mit zur Zierde gereichen wird […], und […] von unschätzbarem Nutzen für dieselbe sein […] wird.“[702] 1895 schrieb Wilhelm Schölermann in der *Kunstchronik* „Arthur Kampf ist immer derselbe: ehrlich, kräftig, produktiv, arbeitsfroh […]“ (10/1894-1895:200).

---

[695] Graul, Richard. 1892. „C. Deutschland und Österreich-Ungarn. 2. Die Malerradirer“. In: *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, complet in vier Bänden. Die Radierung*, Hg. Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, Wien, Bd. 3, Wien, 86.

[696] Muther, Richard. 1894. *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 3, München: Hirth, 426 f.

[697] Boetticher, 1895:1018.

[698] Singer, Hans Wolfgang. 1896. *Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werk der berühmtesten bildenden Künstler,* 3. umgearb. u. bis auf die neueste Zeit erg. Aufl., Bd. 2, Frankfurt a. M.: Rütten & Loening, 307.

[699] Ebe, Gustav. 1898. *Malerei: deutsche Schulen*, Bd. 3 von „Der deutsche Cicerone: Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge“, Leipzig: O. Spamer, 430.

[700] *Das geistige Deutschland am Ende des XIX. Jahrhunderts. Enzyklopädie des deutschen Geisteslebens in biographischen Skizzen. Deutsches Künstler-Lexikon der Gegenwart in biographischen Skizzen*. 1898, Bd. 1, Leipzig, Berlin: C. G. Röder, 346.

[701] Friedrich Pecht gab ab 1885 mit der *Die Kunst für Alle* die populärste deutschsprachige Kunstzeitschrift heraus und erreichte damit ein sehr breites Lesepublikum. Bis in die 1890er-Jahre zum akademischen Realismus tendierend, reflektierte das Blatt den Kunstgeschmack der Zeit und erwähnte Kampf und sein Werk vor 1900 ca. 81-mal. Gefolgt von der *Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* mit rund 65 Erwähnungen, bildet diese Häufigkeit die wachsende Bekanntheit des Künstlers ab.

[702] LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 2 f.

Im Jahr darauf war der Künstler durch seine bis dahin ausgestellten großformatigen Geschichtsdarstellungen für die Fachpresse auf das Historienfach festgelegt. Die *Kunstchronik* lobte ihn als den „hervorragendsten Vertreter“ unter den jungen Figurenmalern in Düsseldorf. (N.F. 7/1896:202)

Ähnlich beurteilte die *Illustrirte Zeitung* im Jahr darauf Kampfs künstlerische Stellung.

> „[…] so kann doch daran, daß er eine für das heutige Kunstleben Düsseldorfs höchst bezeichnende Erscheinung ist, um so weniger gezweifelt werden, als er im Kreise der nähern Genossen offenbar als einer der Führer und Vorkämpfer gilt.“ (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)

Kennzeichnend seien für den Künstler und weitere begabte Maler der Kunststadt Düsseldorf ihr Verständnis vom „Recht der eigenen freien Persönlichkeit“ sowie „das Vorwärtsstreben nach neuen Zielen im Gegensatz zum Beharren in alten ausgefahrenen Gleisen“. (ebd.) Charakteristisch sei ebenfalls eine „ungemein scharfe Auffassung und Beobachtung des ihn umgebenden Lebens“.

1897 schlug der Regierungspräsident der Rheinprovinz Arthur Kampf für eine Auszeichnung durch den „Preußischen Roten Adlerordens“ vor, da er „zu den begabtesten und namhaftesten Künstlern Düsseldorfs“ gehöre.[703] Ähnlich argumentierte 1898 der Badische Kunstverein, als er Kampfs Darstellung „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ der Kunsthalle Karlsruhe zum Kauf anbot. Der Künstler sei „[…] als einer der namhaftesten im historischen Fach bekannt […].“ (zit. nach Froitzheim, 1993:133)

Vergleiche mit anderen Künstlern

Kampfs malerisches Können verglich die Presse bis 1899 mit dem von Gerard ter Borch (Kunstchronik, 22/1887:599), Diego Velázquez (KfA, 10/1894-1895:126), und Adolph Menzel (Friedrich Pecht in KfA, 5/1889-1890:358; Kunstchronik, N.F. 8/1897:364). Während die Parallele mit dem niederländischen Künstler nur singulär auftauchte, wurden Analogien zu den beiden anderen Malern, die Kampf seinerseits überaus schätzte, ab den 1890er-Jahren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts immer wieder gezogen. Werk und Person Menzels waren Kampf vermutlich bereits vor der Aufnahme seines Studiums 1879 bekannt. Dem Werk des Spaniers und seiner intensiven Rezeption durch französische Künstler wird er spätestens auf seiner Parisreise 1885 im Louvre begegnet sein. Da Kampf Frankreich besuchte, um künstlerische Impulse aufzunehmen, hat ihn diese Auseinandersetzung vielleicht schon zu diesem Zeitpunkt

[703] LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 29.

geprägt, sicherlich aber 1897, als er die Werke Velázquez' im Madrider Prado selber kopierte.[704]

Was Kampf am Stil des Spaniers interessant und nachahmenswert gefunden haben mag, verdeutlich die zeitgenössische Einschätzung. „Meyers Konversationslexikon" von 1897 bezeichnet Velázquez als

> „größten Naturalist[en] der spanischen Schule […; dessen] Werke […] durch unbefangene Natürlichkeit der Auffassung und Freiheit der malerischen Behandlung ausgezeichnet ist […]. V. ist einer der größten Bildnismaler aller Zeiten, welcher den Naturalismus zu einem neben der idealistischen Kunstauffassung gleichberechtigten Stil erhoben hat, ohne jemals in Manier zu verfallen. Sein höchstes Ziel war auf die streng objektive Nachahmung der Natur bei geistreicher und individueller Auffassung gerichtet, und deshalb ist sein Stil auf die ihm geistesverwandte Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. von großem Einfluß geworden. Seine Malweise hat verschiedene Wandlungen durchgemacht. Von einer kräftig-pastosen, warmen Farbengebung mit bräunlichen Schatten ausgehend, lernte er allmählich die Einwirkung der freien Luft auf Figuren und Gegenstände kennen und hüllte schließlich alle Lokalfarben in einen kühlen, grauen Ton, welcher seinen reifsten Schöpfungen das Gepräge gibt." (Meyers, 1897:187, Bd. 17)

Auch Kampf bevorzugte, wie die *Illustrirte Zeitung* bemerkte, eine „düstere und schwere Farbgebung, neben denen heitere und frohe Töne nur selten erklingen". (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)

Adolph Menzel, der andere, bis in die 1920er-Jahre immer wiederkehrende Bezugspunkt in der Kampf-Rezeption, zählte gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den prominentesten Künstlerpersönlichkeiten Deutschlands. Auch seine Motive kennzeichneten das Festhalten des Augenblicks und einen schnellen Malduktus. Gemeinsam war beiden Künstlern die Vielfalt der künstlerischen Gestaltungen und Techniken, ein breites Themenspektrum, die Beschäftigung mit der Druckgrafik als Künstlergrafik sowie ein enormer Fleiß. Außerdem hatte Kampf durch einen Atelierbesuch sowie eine Porträtzeichnung Menzels für die Unterhaltungszeitschrift *Schorers Familienblatt* ein zwar schwaches, aber persönliches Verhältnis zum Altmeister (Abb. 79). Rückblickend urteilte Rosenhagen 1922:

> „Im Grunde aber hat, von Kampfs Monumentalschöpfungen abgesehen, kein anderer Künstler seine Entwicklung als Maler so erkennbar beeinflusst wie Menzel. Gewiß fehlt Kampf das Geistvolle, Prickelnde der Menzelschen Malerei, das selbst aus dessen Historienbildern leuchtet; aber er hat ganz dessen Gefühl für das Charakteristische der Erscheinungen und des geistigen Ausdrucks und seine Wahrheitsliebe." (Rosenhagen, 1922:14)

[704] Siehe Kapitel 3.1.3 sowie Kampf, 1950:18 ff.

Negative Kritik

Die negative Kritik bezog sich bis 1894 auf die Bildthemen Kampfs, insbesondere auf Motive mit sozialkritischer-effektbetonter Tendenz wie die „Letzte Aussage“. Hier hätte der Künstler im „krassen Naturalismus“ (KfA, 3/1887-1888:43) gemalt, sei ein „wilder Impressionist“ und „Graumaler“ (KfA, 3/1887-1888:344) sowie in seiner Motivwahl „philisterhaft“ (Kunstchronik, N.F. 3/1892:567).

Ab 1895, mit dem Verzicht auf außergewöhnliche Bildmotive, schlägt die negative Kritik um – statt Unangemessenem wird nun Unspektakuläres bemängelt. Wilhelm Schölermann attestierte Kampf in der *Kunstchronik* Fantasiearmut (Kunstchronik, N.F. 6/1895:344), der Kritiker Scuratow im selben Blatt fehlende künstlerische Tiefe und Trivialität (Kunstchronik, N.F. 7/1896:202). Völlig undifferenziert äußerte sich 1895 Johannes Rodberg in *Das Atelier*:

> „Arthur Kampf ist ein talentvoller, geschickter Arbeiter; er kann Menschen schildern, vorausgesetzt, dass sie nicht über sein eigenes Niveau herausragen, er verfügt ein wenig über Kolorit – aber wie wenig, wie blutwenig weiss er mit seinem Können anzufangen! Es ist das alte Lied, das man nicht oft genug citiren kann: malen können und Künstler sein ist zweierlei! Und Kampf ist kein Künstler, er hat bei den verschiedensten Künstlern um Rath gefragt, was er mit seinem Können anfangen soll, bei den Naturalisten, bei Piglhein, bei den Stimmungsmalern, bei den Symbolisten – bei jedem neuen Bilde meinte er, jetzt hätte er’s, und dann wurde es doch immer nichts. Am wenigsten ist gegen seine Bildnisse einzuwenden, wenn man Langeweile und Fadheit einmal nicht weiter beachten will; seine Arbeiterstudien, wie wenig sie auch bieten, haben doch wenigstens auch noch nicht das Gefühl des Beschauers gegen sich. Auch seine Historie, wie endlos viel gegen die Jammerlappigkeit ihres Inhalts, gegen die elende Mache anzubringen wäre, mag hingehen, weil Kampf diese dumme Mache und erbärmliche Auffassung speziell dieser Zeit bei unendlich vielen andern Malern gesehen und ihnen nur nachgemacht hat.“ (Das Atelier, 5/1895:4, H. 23)

1897 vermisste Rudolf Klein das „Vornehme“ in Kampfs Motiven. „Was jedoch an ihnen weniger anziehend, [!] ist: bei Kampf ist der Proletarier stets nur der stupide Frohnsklave; es wäre sympathischer, wenn er etwas von jenem hätte, dass man die »Poesie« dieses Standes nennen könnte […].“ (Kunstchronik, N.F., 8/1897:364)

Auch die differenzierten Erläuterungen zu Kampfs Stil und Motivumfang im Artikel der *Illustrirten Zeitung* desselben Jahres enthielt kritische Aspekte, die allerdings nur als Subtext herauszulesen waren. Der Künstler hätte die

> „angeborene Neigung zu starken Akzenten und zu deutlicher Markirung des gewollten Ausdrucks. Nicht die Kunst des Verschweigens und Ahnenlassens ist ihm zu eigen, sondern die des restlosen Aussprechens dessen, was sich nur irgend sagen läßt; nicht die selbstthätige Phantasie des Betrachters anzuregen, sondern ihm die Sache, um die es sich handelt bis auf den Grund zu explicieren, fühlt man als das vom Maler leitende Bestreben.“ (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)

Anders, aber inhaltlich übereinstimmend, formulierte es 1899 der Literat Hanns Heinz Ewers in einer vermutlich nur in geringem Umfang rezipierten Kritik zur Ausstellung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“.

„Ja, A. Kampf ist ein sehr guter und sehr strebsamer Maler – aber – er ist kein Künstler und wird es auch nie werden! Er ist in allem langweilig. Das macht nichts, solange er Bilder malt, die innerhalb der bourgeoisen Beschränktheit seines künstlerischen Horizontes liegen, sowie er aber diese enge Linie zu überschreiten versucht, wird er lächerlich. […] Es fehlt ihm der schwer definierbare »Funke«, jenes »Etwas«, das da sein muß und das sich auch durch die angestrengteste Arbeit und das klarste Auge nie erreichen lässt! Ich möchte sagen, er kann das, was er sieht, nicht übersetzen.“ (Die Gesellschaft, 15/1899:160, Bd. 1)

3.7.5 Das Image Arthur Kampfs

1898 zählte Arthur Kampf zu den prominentesten Künstlern der jüngeren Generation in Düsseldorf. Seine Popularität speiste sich aus einem umfangreichen, breit angelegten Schaffen auf naturalistischem Niveau, das oftmals national rezipiert wurde. Darüber hinaus förderten die mit einer wachsenden Wertschätzung einhergehenden Anerkennungen sein Ansehen. Nach Fuchs (1906:15 f.) gab es in Düsseldorf außer Eduard von Gebhardt niemanden, „der sich neben, geschweige denn über ihn [Arthur Kampf] hätte stellen können. Dort war er ein Gott gewesen.“

Im Wesentlichen prägten folgende Werke und Ereignisse das Image des Künstlers und empfahlen ihn den preußischen Eliten als Kandidaten für die Übernahme einer Meisterklasse an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste 1898 sowie für weitergehende Aufgaben:

- das naturalistische Erstlingswerk „Die letzte Aussage“, 1886
- ein breit aufgestelltes Motivspektrum, das sowohl Themen zum Genre als auch zur Historie erfolgreich bediente
- die Glückwunschadresse der Königlichen Kunstakademie Düsseldorf anlässlich des 90. Geburtstages Kaiser Wilhelms I., 1888
- monumentale historische Werke zu den Befreiungskriegen, 1891-1895
- Teilnahme am Wettbewerb zur Findung einer zeitgemäßen Christusdarstellung, 1896
- das Widmungsblatt des „Deutschen Kunstvereins“ zum 80. Geburtstag Adolph Menzels, 1895
- eine führende Position innerhalb der Düsseldorfer Künstlerschaft, insbesondere durch das Engagement im sezessionistisch auftretenden „Künstler-Club Sankt Lucas“
- Erwerbung seiner Werke durch bedeutende deutsche Sammlungen, wie die Neue Pinakothek in München (G 1888/I.), die Nationalgalerie in Berlin (G 1891/II.), die Badische Kunsthalle in Karlsruhe (G 1891/I.), die Städtische Galerie in Düsseldorf (G 1893/XII.), das Museum der bildenden Künste in Leipzig (G 1894/II.) sowie die Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden (G 1896/I.)
- Aufträge der prominenten „Verbindung für historische Kunst“

- Illustration eines kompletten Heftes („Theater=Nummer“) von *Schorers Familienblatt*, 1891
- Audienz bei Adolph Menzel mit gewährter Porträtsitzung, 1891
- nationale Ausstellungsauszeichnungen, 1886-1888, 1890-1891
- internationale Ausstellungsauszeichnung, 1892
- Vergleich seiner Werke mit denen Adolph Menzels durch die Fachpresse
- die Anerkennung seines Schaffens durch Künstler unterschiedlicher Generationen
- eine Professur an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf, ab 1894

Es lassen sich durch das „Lexikon der Düsseldorfer Malerschule“[705] in der um 1864 geborenen Generation 19 Künstler nachweisen, die sich mit der Historienmalerei, Kampfs erfolgreichsten Bildgattung, auseinandersetzten.[706] Lediglich zwei Maler, Robert Engels[707] und Friedrich Klein-Chevalier, konnten als Schüler Peter Janssens ebenso wie Kampf bereits um 1890 erfolgreich größere Projekte umsetzen. Arthur Kampf realisierte zwar mit dem Dürener Fresko 1887 als jüngster seiner Generation eine Monumentaldarstellung, musste danach aber elf Jahre auf einen ähnlichen Auftrag warten. Hier war Klein-Chevalier wesentlich erfolgreicher. Neben den Ausmalungen von Rathaussälen in Altona, Bochum, Essen und Hamburg schuf er noch Tafelbilder für die Rathäuser in Mönchengladbach (1889-1890) und Düsseldorf (1894-1897). Ebenso wie Kampf fokussierte er sich nicht nur auf historische Themen, sondern bediente auch die Bildgattungen des Porträts, des Industriemotivs und des Genres. Dennoch blieb Klein-Chevalier eine ähnliche Prominenz, wie sie Kampf durch die Düsseldorfer Professur sowie durch Motive, die für die Rückbesinnung auf die Ursprünge der Nation verwiesen, versagt.

Es gelang Arthur Kampf allerdings während seiner gesamten Schaffenszeit nicht, kommunal oder national ausgelobte Wettbewerbe für Wanddarstellungen für sich zu entscheiden.

Seine wenigen großformatigen Tafelbilder mit historischen Themen wurden seit ihrer Entstehung ab 1887 derart intensiv rezipiert, dass der Künstler in der öffentlichen Wahrnehmung primär mit dieser Bildgattung in Verbindung gebracht wurde.

[705] Es wurde der Zeitraum von 1859 bis 1869 untersucht, LDM 1997-1998.

[706] Albert Baur d. J., Carl Becker, Rudolf Albert Becker-Heyer, Paul Brandenburg, Robert Engels, Alexander Frenz, Carl Alois Goebel, Thomas Heine, Ludwig Heupel-Siegen, Max Hünten, Eduard Kaempffer, Ludwig Keller, Friedrich Klein-Chevalier, Gustav Köhler, Edmund Massau, Heinrich Mosler-Pallenberg, Paul Neuenborn, Hermann Emil Pohle und Hugo Ungewitter.

[707] In den späten 1880er-Jahren schuf Engels zwei historische Darstellungen für das Kasino seiner Heimatstadt Solingen, LDM, 1997:329, Bd. 1.

4. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich I. (1899-1906)

4.1 Künstlerisches Leben und Lehramt

4.1.1 Berlin um 1900 und die Königliche Akademie der Künste

Ende 1898 folgte Arthur Kampf einem Ruf an die Berliner Königliche Akademie der Künste. Der Künstler übernahm als Nachfolger des am 7. April 1898 verstorbenen Professors Otto Knille das zweite Meisteratelier für Geschichtsmalerei. Die Ernennung erfolgte am 20. Dezember 1898, der Amtsantritt am 1. April 1899.[708] Kampf erhielt den Ruf vermutlich kurzfristig, sodass „aufgrund der Dringlichkeit der Angelegenheit […] das Kuratorium der Kgl. Kunstakademie Düsseldorf zuvor nicht benachrichtigt werden" konnte[709].

Für eine rasche Vorgehensweise spricht auch, dass selbst das Vorschlagsrecht des Senats der Berliner Akademie der Künste übergangen wurde. Kampf wurde mit Bestallungsdekret vom 20. Dezember 1898 direkt vom preußischen Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Robert Bosse berufen.[710] (AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0711, Bl. 181 f.) Noch am 8. Dezember hatte die Sektion für die bildenden Künste im Akademiesenat dem Kultusminister Professor Ernst Hildebrand als Nachfolger des verstorbenen Otto Knille vorgeschlagen (ebd., Bl. 183), nachdem sie am Vortag Hildebrand einstimmig gewählt hatte. (ebd.) Der Maler war seit 1880 als Lehrer an der Akademie tätig (ebd., 1526, Bl. 65) und hatte die Klasse des Verstorbenen vertretungsweise übernommen (ebd., 0711, Bl. 183). Bosse rechtfertigte die durch ihn erfolgte Ernennung Kampfs in einem Schreiben an die Sektion für die bildenden Künste vom 20. Dezember 1898 mit dem fortgeschrittenen Alter Hildebrands sowie dem Umstand, dass ihm zuvor nur dieser eine Künstler von der Akademie vorgeschlagen worden war. (ebd., Bl. 184)

> „In dem ich voraussetze, daß die künstlerischen Leistungen Kampf's dem Senat wohlbekannt sind, bemerke ich, daß der Direktor der Hochschule der bildenden Künste hier, Professor von Werner, bereits im Jahre 1893 wegen Berufung Kampf's an die genannte Hochschule Schritte eingeleitet hatte, daß Kampf aber auf besonderen Wunsch der Düsseldorfer Akademie dieser Anstalt erhalten wurde und seitdem an derselben eine vom besten Erfolge begleitete ausgezeichnete Lehrthätigkeit ausgeübt hat."[711]

---

[708] AdK, Berlin, Historisches Archiv, Pers. BK 268; LAV NRW BR 0004 Nr. 1575, Bl. 30; *Gemäß Erlaß des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten vom 20.12.1898*, AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1129, Bl. 1r.

[709] Schreiben des Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Robert Bosse an das Kuratorium der Kgl. Kunstakademie Düsseldorf, Berlin, 20.12.1898, LAV NRW BR 0004, Nr. 1575, Bl. 30.

[710] Dies wird nicht ohne Rücksprache mit Kaiser Wilhelm II. erfolgt sein. Das *Prager Tagblatt* (02.02.1900:1, Nr. 32) erwähnt sogar eine direkte Einflussnahme des Monarchen.

[711] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0711, Bl. 184 f. In einem Schreiben vom 13. Februar 1899 an Minister Robert Bosse begründete der Senat seinen Entschluss, mit Hildebrand nur einen Kandidaten vorgeschlagen zu haben damit, ihn für „körperlich so rüstig, für geistig und künstlerisch so frisch und schaffenskräftig [zu] halten […], dass wir eben ihn für den weitaus geeignetsten Candidaten erachtet haben und daher, aus Consequenz, einen zweiten neben ihm nicht nennen zu müssen, der Ansicht waren. Für den Fall, dass unser Vorschlag nicht Annahme finden würde, hatten wir allerdings erwartet, von Neuem um unsere Vorschläge befragt zu werden, was

Das Angebot zur Übernahme der Meisterklasse in Berlin wird für Kampf zu einem günstigen Zeitpunkt gekommen sein. Es eröffnete sich nun die Möglichkeit, nach sechs Jahren Lehrtätigkeit, die Gelegenheit, zwar keine Klasse, jedoch eigene, bereits im Studium fortgeschrittene Kunststudenten alleinverantwortlich unterrichten zu können.

Sein Weggang wurde in Düsseldorf durch ein mehrstrophiges Gedicht kommentiert, das vermutlich vom engeren Umkreis des Künstlers, möglicherweise von Kampfs Schwager Willy Spatz, stammt. Humorvoll werden darin seine prominentesten Bilder vorgestellt, wobei fast jede Strophe mit dem Satz „Für ihn war's nur 'ne Episode!" endet. Damit wird zwar das bereits umfangreiche und in großer Motivvielfalt geschaffenen Werk erwähnt, aber auch eine fehlende tiefere inhaltliche Auseinandersetzung ausgesprochen.

„Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte.

»Wir wolln zum Pitter gehn',
Da ist's so wunderschön!«
Also klangs im wilden Chore
Einst im Kunststall-Corridore.
Ihrer viere liefen schnell,
Dorthin, wo man malt mit Oell,
Und von einem Kampf geheissen,
Der da stammt aus Rheinland (Preussen)
Und der auch (man darf's doch sagen?)
Ward geboren einst in Aachen,
Der alsbald von allen Vieren
That am besten Farbverschmieren,
Von dem ward es bald bekannt:
»Der wird mal was im Deutschen Land!«

1.
Er war bald - konnts anders sein? -
In 'nem Atelier allein!
Und in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang,
Und die neue Mal-Methode,
Für ihn war's nur 'ne Episode!.

[2.]
Eine graue Morithat
Er nun bald begonnen hat.
Er war ein Mann vom vierten Stand
Der von ruchlos böser Hand
In die Seite ward gestochen.
Doch die That, sie wird gerochen!
Denn ein Sicherheitsorgan
Schreibt auf, was aussagt der Mann.
Taktvoll, sagen wir's nun frei,
War gemalt die Polizei!
[…]"[712]

zu unserem Bedauern allerdings nicht geschehen ist.", AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0711, Bl. 186. Zum formalen Ablauf bei der Neubesetzung von Meisterateliers siehe Poggendorf, Gabriele. 1996. „Anton von Werner und die Geburt der Kunsthochschule". In: *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 1696-1996, dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel, 297.

[712] Unveröffentlichtes Manuskript (Privatbesitz). Zum kompletten Gedicht siehe Kapitel 18.

Außer der beruflichen Verbesserung wird möglicherweise auch die Situation der Kunst in Düsseldorf um 1900 ein weiterer Beweggrund für den Umzug nach Berlin gewesen sein. Düsseldorf stand als Kunststadt in den 1890er-Jahren in der Kritik. Nach der Jahrhundertmitte hatte sich das künstlerische Zentrum des Reiches nach München verlagert, sodass Düsseldorf an Anziehungskraft für Künstler verloren hatte. 1892 schrieb G. Stein in der Zeitschrift *Das Atelier*:

> „[…], dass die Düsseldorfer Künstlerschaft sich von jeher einen Konservatismus bewahrt hat, der wohl zum grossen Theil mit dazu beigetragen hat, dass Düsseldorf seine einst dominirende Stellung in der Kunstwelt zum grossen Theil eingebüsst hat. […], aber Düsseldorf war nicht das Feld für die Anhänger neuzeitlicher moderner Manieren, und so ist es gekommen, dass die eigentlich einheimischen Maler beim Alten geblieben sind und dem neu Eindringenden feindlich gegenüber gestanden haben. Von ihnen hat sich dann diese konservative Gesinnung zum einen Theil auf ihre Schüler, zum anderen auf das kaufende Publikum übertragen, während namentlich München und Berlin zur Pflegestätte der modernen Kunstrichtung wurden. […] Zwar wird Düsseldorf nie aufhören, eine Hochburg der Kunst zu sein und zu bleiben, leider hat es jedoch aufgehört, die eigentliche Metropole zu sein." (Das Atelier, 2/1892:5, H. 45)

Auch fünf Jahre später beklagte die Zeitschrift *Die Kunst-Halle* weiterhin diesen Zustand:

> „So hat sich dann die bedauerliche Thatsache entwickelt, daß trotz des Aufschwungs der Düsseldorfer Malerei, trotz der durchgehenden Solidität […], trotz ihrer inneren Tüchtigkeit, die bei weitem größer ist, als sie es in jenen berühmten Zeiten der Schadow, Lessing etc. war, daß trotz alledem ein Theil der auswärtigen Presse […], sich gewohnheitsmäßig das Vergnügen macht von einem Niedergang der Düsseldorfer Malerei zu reden und zu schreiben, oder Düsseldorf einfach todtzuschweigen." (Kunst-Halle, 3/1897:49-51)

Rudolf Klein machte zwei Jahre später in derselben Zeitschrift nicht die Presse, sondern einen tatsächlichen Wandel des künstlerischen Niveaus im Zusammenhang mit dem Erstarken Münchens als Kunststadt verantwortlich:

> „Der Feldzug von 1870 aber vollzog einen Umschwung. Die bisher blühende Kunst verfiel [in Düsseldorf] rapide, da ihr der Nährboden, die für das Gedeihen nothwendige Atmosphäre entzogen und der Strom begabter Künstler ergoss sich nach München, da eine neue Kunst in kräftigen Keimen sprosste. Düsseldorf aber, in dem unter allmählich sich verändernden Lokalverhältnissen die nun unzeitgemässe Kunst in schwächlichen Vertretern ein kümmerliches Dasein weiterfristete […]. Auf dem Boden, auf dem bis kurz vorher neben den Ueberbleibseln der Kartonistenschule thränenselige Romantik und liebliche Bürgeridylle gediehen, konnte unmöglich der Umschwung sich so kräftig vollziehen, wie anderswo und so kam über Düsseldorf eine Zeit der Kunstdürre […]." (DKD, 3/1898-1899:149 f.)

1899 schrieb Hanns Heinz Ewers in der Zeitschrift *Gesellschaft*: „Man ist in München und Karlsruhe, ja selbst in Berlin und Weimar gewohnt, über Düsseldorf als Kunststadt stets nur mit einem mitleidigen Lächeln zu sprechen." (Gesellschaft, 15/1899:158, Bd. 1)[713] In dieser

[713] Noch 1903, anlässlich der Auflösung des „Künstler-Clubs Sankt Lucas" und der Bildung des Ausstellungs-Verbandes Düsseldorf, schrieb *Die Rheinlande*, dass dessen Mitglieder „weiter nichts [wollen], [als] dass der Ruf der Kunststadt Düsseldorf gegenüber berechtigten und törichten Angriffen wieder zu Ehren kommt." (Rheinlande, 6/1903:284). Eduard Daelen bemerkte in seinem Aufsatz über die „Kunst in Düsseldorf" in der Publikation *Düsseldorf im Jahre 1898. Festschrift den Theilnehmern an der 70. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte dargereicht von der Stadt Düsseldorf*. 1898. Düsseldorf, 17 „[…], besonders in jüngster Zeit ist es für die Presse sichtlich Mode geworden, die Düsseldorfer Kunst mit einer scharfen Verächtlichkeit rück-

Situation wird Kampf persönlichen Veränderungen nicht ablehnend gegenübergestanden haben, zumal es sich bei Berlin um die Reichshauptstadt handelte, die mit 1,8 Millionen Einwohnern eine neunmal größere Einwohnerzahl als Düsseldorf besaß.[714] Es ist davon auszugehen, dass sich der Künstler anlässlich der Ausstellung seiner Werke seit den frühen 1890er-Jahren mehrfach in Berlin aufgehalten und Kontakte zu Museumsleitern geknüpft hatte. 1892 besuchte Max Jordan, Direktor der Berliner Nationalgalerie, den Künstler in seinem Düsseldorfer Atelier.[715] Drei Jahre später war Kampf Gast im Berliner Hause Gustav Hansemanns,[716] wie eine datierte Zeichnung von seiner Hand im Gästebuch des Rentiers belegt.[717] Hansemann war wie Kampf gebürtiger Aachener und leitete in seiner aktiven Zeit eine Tuchfabrik in Eupen.[718] Möglicherweise kam die Bekanntschaft mit Kampf über dessen Dürener Kundenkreis zustande.

Aber auch künstlerisch suchte Kampf bereits in den 1890er-Jahren in Berlin nach dauerhaftem Kontakt. 1891 gründete er zusammen mit Hans von Bartels (München), Max Fritz (Dresden), Hans Herrmann (Berlin), und Franz Skarbina (Berlin) die „Gesellschaft [bzw. „Vereinigung"] Deutscher Aquarellisten" mit Sitz in Berlin.[719] Offizieller Zweck war die Förderung der deutschen Aquarellmalerei durch Wanderausstellungen, die in Berlin ihren Anfang nehmen und anschließend durch Deutschland reisen sollten. (ZbK, N.F. 2/1891:200)[720] Neben den ge-

---

sichtslos herabzusetzen und sie mit der wegwerfenden Bezeichnung »versimpelte Düsseldorferei« als unmodern achselzuckend beiseite zu schieben."

[714] *Berlin um 1900*. 1984. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Berlinische Galerie e. V., Akademie der Künste, Berliner Festspiele GmbH, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 125, sowie Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 29.12.2005. „Einwohnerentwicklung von Berlin." <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Einwohnerentwicklung_von_Berlin&oldid=202600953> (30.09.2015).

[715] SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.

[716] Adolph von Hansemann, der Bruder Gustavs, war einer der angesehensten und wohlhabendsten Bankiers der Bismarckzeit. In seinem Haus verkehrte die gesellschaftliche Elite Berlins, darunter auch Kaiser Wilhelm II. Der Kaufmann pflegte enge Beziehungen zur westdeutschen Montanindustrie, Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 04.09.2004. „Adolph von Hansemann." <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Adolph_von_Hansemann&oldid=189424691> (08.08.2015).

[717] Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen, Onlinekatalog der Auktion vom 11.04.2014, Nr. 2803 <http://www.invaluable.com/auction-lot/seyppel,-carl-maria:-mein-buch.-gastebuch-g.-hans-2803-c-6872b61e8a.> (07.04.2014). Kampf war ab den 1890er-Jahren ebenfalls Gast (Habitué) im Salon von Aniela Fürstenberg, Ehefrau von Carl Fürstenberg, einer der führenden wilhelminischen Bankiers, Wilhelmy, Petra. 1989. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin, New York: de Gruyter, 645-648.

[718] Familienbuch Euregio. „David Hansemann." <http://familienbuch-euregio.eu/genius/?person=99675> (15.10.2015).

[719] ZbK, N.F. 2/1891:200, sowie Kunstchronik, 3/1892:330. Die Mitgliedschaft Kampfs lässt sich bis 1903 nachweisen, KfA, 19/1903-1904:123.

[720] Was Kampf auf lokaler Ebene erfolgreich mit dem „Künstler-Club Sankt Lucas" in Düsseldorf umsetzte, sollte vermutlich auf nationaler Ebene über die „Vereinigung der Aquarellisten" gelingen. Die *Allgemeine Zeitung*, München (03.05.1893:[5], Nr. 122), bezeichnete Kampf anlässlich einer Ausstellung der Gesellschaft in der Münchener Kunsthandlung Littauer auch hier als den „talentvollsten aller Secessionisten". 1900 wurde Kampf mit anderen Künstlern als Vorstandsmitglied für fünf Jahre wiedergewählt, Kunstchronik, N.F. 11/1900:167. Eine gute Zusammenstellung des kaum fassbaren Wirkens der Vereinigung findet sich bei Meister, 2005:405.

meinsamen Projekten konnten sich die lokal nicht gebundenen und im gesamten Kaiserreich ansässigen Mitglieder sowie Gäste wie Dora Hitz, Walter Leistikow oder Max Liebermann austauschen und ihre Präsentationen als Alternative zu den großen, kommunalen Kunstausstellungen organisieren. (Meister, 2005:405.) Auch wurde Kampf Mitte der 1890er-Jahre Mitglied der Berliner Genossenschaft „Pan", die die gleichnamige Kulturzeitschrift publizierte. (Pan, 1-2/ 1895-1896:48a)

In künstlerischer Hinsicht begann die Berliner Szene sich erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zu entwickeln. Während in München bereits seit 1869 regelmäßig viel beachtete internationale Kunstausstellungen stattfanden, enttäuschte die politische und ökonomische Metropole des Deutschen Kaiserreiches auf künstlerischem Gebiet bis in die 1890er-Jahre. Noch 1886 erschien in Berlin keine Kunstzeitschrift. Es existierte kein repräsentatives Ausstellungsgebäude und es fanden nur alle zwei Jahre wenig beachtete akademische Ausstellungen statt. Der Kunsthandel und das Auktionswesen waren im Vergleich zu München vollkommen unterentwickelt. Die erste, 1886 ausgerichtete internationale Kunstausstellung, an der auch Kampf mit seiner Darstellung „Letzte Aussage" teilnahm, brachte endlich die Wende. Zu Beginn des kommenden Jahrzehnts befand sich die Kunstszene tatsächlich im Aufbruch.

> „Alles stand in der Kritik: die akademische – staatliche – Jahreskunstausstellung, das dazugehörige Jurywesen samt Medaillenvergabe, der Verein Berliner Künstler, die Berliner Galerie, die Kunstkritik, das Publikum und nicht zuletzt das Niveau der Berliner Kunst selbst. Das Kunstleben in Berlin war gerade erst erwacht."[721]

Philipp Franck, der sich 1892 in Berlin niederließ, schrieb: „Eine große Unruhe herrschte überhaupt in den Kreisen der Künstler, das fühlte ich wohl. Es gärte allenthalben." (zit. nach Meister, 2010:71)

Noch 1896 rief Fritz Stahl als Redakteur der neugegründeten Berliner Kunstzeitschrift *Die Kunst-Halle* in seinem Leitartikel „Berlin wird Kunststadt!" alle Interessierten auf, sich an der Entwicklung zu beteiligen:

> „Wir haben uns die Aufgabe gestellt, die um uns zu sammeln, die mit uns den Glauben an die Zukunft der Kunststadt Berlin theilen und die aus diesem Glauben Trieb und Kraft zu fruchtbringender Arbeit schöpfen. Wir unterschätzen die Arbeit nicht, es ist unendlich viel zu thun: aber gerade darum ist es eine Lust, hier zu schaffen. Viele waren von Anfang an unser, vielen Anderen ist das halb skeptische, halb mitleidige Lächeln, mit dem sie uns zunächst zusahen, schon vergangen. Wieder anderen haben wir die Veranlassung gegeben, aus der kühlen Reserve herauszutreten, und nun laut und recht geflissentlich unserm Satz »Berlin wird Kunststadt«! ein zeterndes Nein und Niemals entgegenzustellen. […] Wer hier mitarbeiten will, sei es als Künstler oder als Mittler, der muß viel Geduld haben und viel Liebe." (Kunst-Halle, 1/1896:194 f.)

[721] Meister, Sabine. 2010. „»Und nun ging das Spektakel los« – Philipp Franck in Berlin um 1900". In: *Vom Taunus zum Wannsee. Der Maler Philipp Franck (1860-1944)*, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Berlin, Hg. Ingeborg Becker u. Manfred Großkinsky, Petersberg: Michael Imhof, 71.

Ob dies gelingen würde und ob die Reichshauptstadt München als deutsche Kunsthauptstadt ablösen könne, wurde in der Fachpresse kontrovers diskutiert.

> „Es ist jetzt viel die Rede, dass Berlin sich anschicke, München die Rolle der führenden deutschen Kunststadt aus der Hand zu nehmen; wenigstens gibt es in Berlin Kreise, die sich mit dieser Hoffnung schmeicheln, und in München solche, die sich den Anschein geben, als ob sie es befürchten. Wir glauben nicht daran; denn die Veranstaltung von Ausstellungen allein macht's nicht. Berlin hat auf dem eigentlichen Gebiet der Kunstpflege vielfach noch die Anfänge einer Entwicklung zu durchlaufen, die München bereits hinter sich hat. […] es wäre höchst wünschenswerth, dass der künstlerische Geist seinen Einfluss auch anderswo mehr und kräftiger ausbreitete, und die Anzeichen trügen wohl nicht, dass solches im Anzug ist. Wir denken aber zunächst weniger an Berlin, als an einige andere Städte, in welchen die Bedingungen gegeben scheinen: Dresden, Düsseldorf-Köln, und am zukunftsreichsten vielleicht das moderne Hamburg." (Kunst unserer Zeit, 6/1895, 59, 2. Hlbbd.)

Warum fiel die Wahl des Berliner Kultusministeriums auf Arthur Kampf als Nachfolger? Nachvollziehbare Argumente sprachen für ihn als neuen Vorsteher eines Meisterateliers für Geschichtsmalerei.[722] Trotz seines großen Motivspektrums, seiner Stilvielfalt und seines umtriebigen Wirkens in vielen Kunstgattungen schien die Historienmalerei der bedeutsamste Aspekt seines Schaffens zu sein. Insbesondere durch die Thematisierung der psychologischen Momente ging von seinen Monumentalwerken eine Überzeitlichkeit aus, die die Bedeutung national motivierten Handelns auch bis in die Gegenwart aktuell hielt. Auf diese gemalte Wertetradition konnte sich die erfolgreiche Nation berufen.[723]

Insbesondere dieser Aspekt wird vermutlich vor dem Hintergrund ausschlaggebend gewesen sein, dass Anton von Werner als einflussreichster preußischer Kulturpolitiker den Begriff der „nationalen Kunst" zum relevanten Beurteilungskriterium erhob. „Darunter verstand er die Darstellung von herausragenden Ereignissen der deutschen Geschichte. Seine Beschreibung der Entwicklung der deutschen Kunst unter diesem Blickwinkel ist insofern von Interesse, als Werner sie als Vorläufer und nachahmenswertes Beispiel für die Kunst seiner Zeit ansah."[724]

> „Dem Staatsauftrag gemäss, zwanzig Jahre nach der Reichsgründung die Nation zu (be-)gründen, kam der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin die Funktion zu […], die Statthalterin einer staatstragenden Kunst zu sein, die ihre Sujets der Antike und dem Mittelalter, vornehmlich aber der deutschen Nationalgeschichte entnahm." (Meister, 2005:19 f.)

[722] Siehe Kapitel 3.7.5.

[723] Siehe dazu auch Schuster, Peter-Klaus. 1996. „Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne". In: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne* [Kat. Manet bis van Gogh], Ausstellungskatalog Berlin, München, Hg. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Peter-Klaus Schuster, München, New York: Prestel, 22.

[724] Bartmann, Dominik. 1985. *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Anton von Werner und seine Stellung in der Wilhelminischen Kunstpolitik*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 172.

Von Werner leitete seit 1875 die Hochschule für die bildenden Künste, die als Ausbildungseinrichtung der Königlichen Akademie angegliedert war. Mit seinem Amtsantritt setzte der preußische Staat auch eine Neuordnung der Akademie um (Poggendorff, 1996:296 ff.),[725] die die Schaffung von Meisterateliers (drei für Malerei, eines für Bildhauerei, zwei für Architektur und eines für Kupferstecherei) als zusätzliche Unterrichtsanstalten umfasste.[726]

Durch die Akademiereform konnte der mit dem Tode Gottfried Schadows einsetzende Schülerrückgang gestoppt werden. Die Einführung von Naturstudium und Meisterateliers sowie die Erneuerung des Lehrkörpers bewirkten zunächst sogar ansteigende Schülerzahlen, jedoch sollte von Werners konservative, der nationalen Tradition verpflichtete Kunstauffassung eine zeitgemäße Ausrichtung und damit eine langfristige Popularität der Akademie als Lehranstalt verhindern.

> „Ohne Zweifel fühlten sich durch die Veränderungen vermehrt Studierende angezogen. Doch die neuen – durch Anton von Werner berufenen Lehrkräfte –, die eine Mischung aus Historismus und Stilwende verkörperten, desgleichen die Tendenz der alljährlichen Wettbewerbe mit Themen aus Religion, Mythologie und nationaler Geschichte, erweckten bei den Zeitgenossen den Eindruck einer eher rückwärts gerichteten Reform.“ (Mylarch, 1994:46)

> „Auf diese Weise drängte er [von Werner] seine Lehranstalt gegenüber der modernen Kunstentwicklung in die Isolation und setzte die Berliner Akademie dem Kreuzfeuer öffentlicher Kritik aus.“ (ebd., 224)

Während die Münchener Kunstszene bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch ihre Ausstellungstätigkeit und prominenten Akademielehrer europäisches Ansehen genoss, war die Berliner Szene im Wesentlichen auf Künstlerpersönlichkeiten wie Carl Becker, Rudolf Henneberg, Julius Schrader oder Carl Steffeck fokussiert, die es mit akademischen Auszeichnungen und Karrieren zu lokal gefeiertem Ansehen brachten (Mylarch, 1994:225). Nach Bartmann (1985:170) bezeichnete der in den 1890er-Jahren als Schüler an der Lehranstalt eingeschriebene Friedrich Freiherr von Khaynach die Professoren als „dürre Männlein“, welche lediglich im Kreis ihrer engsten Familie „weltberühmt“ gewesen seien. Auch Ludwig Justi erinnerte sich: „Von den Mitgliedern, die er [Friedrich Schmidt-Ott] mir nannte, hatte ich entweder überhaupt noch nichts gehört oder ich glaubte sie längst verstorben.“ (Justi, 1999:150) Der Künstler Hanns Fechner dachte rückblickend an die Antikenklasse „mit Grauen“, Walter Leistikow musste nach einem halben Jahr die Hochschule wegen angeblicher Talentlosigkeit verlassen und Lesser Ury

[725] 1875 zunächst provisorisch, 1882 dann rechtsgültig.

[726] *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1898 bis 1. Oktober 1899*. 1899, Berlin: Königliche Akademie der Künste, 6. Den Meisterateliers standen vor Kampfs Amtsantritt für die Geschichtsmalerei Anton von Werner und Otto Knille, für die Landschaftsmalerei Hans Gude, für Kupferstecherei Karl Köpping, für Bildhauerei Reinhold Begas und für Architektur Johannes Otzen sowie Akademiepräsident Hermann Ende vor, ebd., 19.

soll von Anton von Werner mit der Begründung abgelehnt worden sein, er gebe nichts auf Farbe. (Bartmann, 1985:170)[727]

Statt mit der Förderung des Naturstudiums aktuelle Strömungen in der Malerei zu begleiten, orientierte sich das Lehrprogramm auf Anordnung von Werners an den Bildgattungen der traditionellen Historien- und Genremalerei. Diese ästhetischen Vorstellungen des Hochschuldirektors entsprachen denen der Bevölkerungsmehrheit, eines Großteils der Künstlerschaft sowie denen des jungen deutschen Kaisers. (Meister, 2005:20)[728] Dementsprechend fand sein persönlicher, akademisch-realistischer Malstil, umgesetzt im Themenkreis der neueren deutschen Geschichte, allgemeine Zustimmung. Durch die von ihm in Versailles miterlebte und künstlerisch im monumentalen Format umgesetzte „Proklamation des Deutschen Kaiserreiches" fand er Zugang zur Kaiserfamilie sowie zu politisch und militärisch einflussreichen Kreisen. Mit seinem Aufstieg zum preußischen Hofmaler erlangte von Werner zwar eine dominante Stellung, blieb aber als Maler und Kulturpolitiker künstlerisch und kunstpolitisch sehr umstritten.[729]

> „[…] als Akademiedirektor, Mitglied der preußischen Landeskunstkommission, Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler, Vorsitzender der Lokalgenossenschaft Berlin und Hauptvorsitzender der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft […] kontrollierte er das Berliner, ja das gesamte preußische Kunstleben im Sinne einer monarchisch-nationalen Ästhetik." (Mylarch, 1994:225)

Von Werners Hauptgegner waren die Vertreter der künstlerischen Moderne. In seiner Rede zum Jahrhundertwechsel diskreditierte er insbesondere vor dem Hintergrund der nur zwei Jahre zuvor sich formierten „Berliner Secession" die neuen Strömungen umfassend:

> „Wir müssen vor Allem modern sein, und die deutsche Kunst (ich spreche hier immer von der bildenden, vornehmlich der Malerei) braucht heute: Gefühl, Stimmung, Stimmung um jeden Preis, irgend etwas Unbegreifliches, Unklares, Undefinirbares, Symbolismus, Mysticismus, […], und noch vieles Andere, was mit den deutschen Wörtern: »hässlich und widerlich«, ohne gerade beleidigend zu werden, am richtigsten bezeichnen lässt. Und das Alles soll nun der künstlerische Ausdruck für die Macht und Herrlichkeit des neuen

[727] „Man darf aber nicht glauben, dass die Mitglieder der Akademie lauter bedeutende Künstler waren, auch hier herrschte die Mittelmäßigkeit und die Missgunst, und mancher große Künstler kam nicht zu der Ehre, hineingewählt zu werden, denn die Körperschaft wählte selbst ihre neuen Mitglieder. Da auch keiner aus ihr schied, bevor er starb, so konnte man auf den Ausstellungen der Akademie furchtbar veraltete und stümperhafte Arbeiten sehen.", *Lebenserinnerungen des Malers Friedrich Karl Ströher 1876-1925*. 2004. Hg. Freundeskreis des Werkes von Friedrich Karl Ströher e. V. u. Hunsrück-Museum Simmern, Simmern: Hunsrück-Museum, 170. Für den Hinweis auf die Autobiografie dankt der Autor Herrn Dr. Fritz Schellack, Simmern.

[728] „Offenbar gehört die Kunst dem Reich der Ideale an und dient dem Menschen, um seine Wirklichkeit zu erhöhen und zu verklären; sie scheint dem Reich des Wahren, Guten und Schönen anzugehören – und nur ihm.", Freiherr von Löhneysen, Wolfgang. 1967. „Kunst und Kunstgeschmack von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende". In: *Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter*, Hg. Hans-Joachim Schoeps, Ernst Klett: Stuttgart, 88. Siehe auch Prinz von Hohenzollern, Johann Georg. 1996. „Hugo von Tschudi als Persönlichkeit". In: Kat. Manet bis van Gogh, 12.

[729] Anlässlich des Jubiläums der Akademie war es 1896 zu einer ausführlichen Debatte um von Werners Fähigkeiten gekommen, Bartmann, 1985:170, siehe auch Das Atelier, 7/1897:4, H. 14.

> Deutschen Reiches und für das Deutschthum am Ende 19. Jahrhunderts sein? Sollte hier nicht etwa ein Irrthum oder eine Krankheit vorliegen? So hört man von allen Seiten fragen.“[730]

> „Der moderne, stolze Individualismus verlangt sein Recht und der deutsche Künstler – ich meine natürlich durchaus nicht jeden – sucht zunächst als Ausdruck seiner Individualität Alles eifrig nachzumachen, was uns aus Paris oder sonst woher von Jahr zu Jahr als Modernstes gemeldet wird, nur nicht das Gute, weil das zu schwierig ist, aber: die missverstandene Plein-air-Malerei, die Grau- und Armeleutemalerei, den Impressionismus und Intentionismus, Verismus und Primitivismus, auch die Sezession, welche uns Paris 1890 vormachte und welche seitdem jede deutsche Kunststadt haben muss, und sei es nicht, ne Sezession, so doch ein Sezessiönchen, das Alles, Alles ist bei uns der Reihe nach nachgemacht worden.“[731]

Mit dieser künstlerischen Auffassung begann die Berliner Akademie der Künste allerdings sich selber zu überleben. Statt die aktuellen Strömungen in der Kunst als Ausdruck des Zeitgeistes zu akzeptieren und sie in der Akademie einzubinden, konnte von Werner noch beobachten, wie die Moderne sich selbst organisierte und die traditionelle Kunstauffassung immer weiter zurückdrängte.

Bereits 1892 hatte sich mit der „Vereinigung der XI“ (Meister 2005) in Berlin eine erste sezessionistische Künstlergruppe gebildet, die, ebenso wie der von Kampf dominierte Düsseldorfer „Künstler-Club Sankt Lucas“ regelmäßig im Berliner Kunstsalon von Eduard Schulte ausstellte.[732] Da sich die Düsseldorfer auch als elitäre, avantgardistische Vereinigung verstanden, wird Kampf die Ereignisse im Berlin der 1890er-Jahre verfolgt haben. Im Jahr seiner Ankunft verschaffte sich die Moderne mit der Gründung der „Secession“ unter Vorsitz von Max Liebermann einen öffentlichen Durchbruch. 1899, im Jahr von Kampfs Dienstantritt, eröffnete sie am 19. Mai ihre erste Ausstellung. Für Richard Muther war zu diesem Zeitpunkt bereits klar, dass Berlin mit der Moderne die dominierende Kunststadt des neuen Jahrhunderts sein wird. 1899 prophezeite er in Hinblick auf die Tendenz der Berliner Galerien, durch Einzelausstellungen zum Werk eines Künstlers die breite Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, „[…] als alter Münchener bedaure ich, dass Berlin durch so planvolles Vorgehen schliesslich die »Kunststadt« von Deutschland wird. Aber die Anzeichen sind da. Hier stand man länger als anderswärts achtlos beiseite.“ (Muther 1900:1, Bd. 1)

Die Akademie konnte allerdings ihren Schülern „keine Ausbildung mehr bieten, die ihnen damals großen Erfolg oder gar Sensationen versprach.“ (Poggendorff, 1996:298) Ein Besuch verschaffte jedoch gesellschaftliche Anerkennung und gegebenenfalls auch vereinzelte Auf-

[730] Königliche Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, gedrucktes Manuskript der Festrede des Direktors Anton von Werner, 12.1.1900, gehalten im Verein Berliner Künstler, Berlin am 9.1.1900, 7 f.

[731] Ebd., 8.

[732] Van Eyck. 1892. „Der neue Salon von Ed. Schulte in Berlin“. In: Das Atelier, 2/1892:5, H. 26, bezeichnet die Kunsthandlung von Eduard Schulte als „eine der angesehensten […] Deutschlands“. Am Pariser Platz gelegen, mit drei Salons zu der Straße „Unter den Linden“, könne sie sich „an Schönheit und Zweckmässigkeit“ mit einigen Pariser Salons messen. Auch die Vertretung durch einen derart exklusiven Galeristen wird die Bekanntheit der Düsseldorfer Künstler in der Reichshauptstadt befördert haben.

träge. Es gelang der Akademie bis 1918 nur bedingt, sich der fortschreitenden Stilentwicklung anzunähern, sodass sie als Traditionsinstitut im kunstpolitischen Konservatismus verharrte.

4.1.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste bis 1906

> „Die Stellung eines Meisterateliers-Vorstehers an der Königlichen Akademie der Künste war einzigartig in Deutschland. Man war frei in der Annahme der Schüler. Man brauchte nur sechs Schüler zu nehmen, jeder Schüler erhielt ein eigenes Atelier. Es war ganz im Belieben des Professors gestellt so viele und so wenige Schüler anzunehmen, wie er wollte. Man hatte nur den Kultusminister zum Vorgesetzten." (Kampf 1950:26)[733]

Die Binnenstruktur der Königlichen Akademie in Berlin war komplexer als die der Düsseldorfer Lehranstalt. Sie gliederte sich in einen Ausbildungsbetrieb (die Akademische Hochschule), einen Beratungskörper (den Senat) und eine Mitgliedergesellschaft (die Genossenschaft).[734] Meisterateliers wurden mit dem 1875 umgesetzten neuen Akademiestatut eingerichtet, um dem künstlerischen Akademismus entgegenzuwirken und eine freiere Entwicklung der Schüler zu ermöglichen. Aus diesem Grunde galten die von der Hochschule ausgearbeiteten Lehrpläne nicht für die Ateliers. Ihre Leiter ernannte der Kultusminister auf Vorschlag des Akademiesenats. (Grauer, 2010:27)

Die Aufgaben des Senats der Akademie waren vielfältig. Als technische Kunstbehörde beobachtete er das Kunstleben, stellte Anträge an den Kultusminister, verfasste für seine Behörde Gutachten zu akademischen Fragen und Expertisen für Gesetzesvorhaben und Gerichtsprozesse. Darüber hinaus machte er Ankaufsvorschläge, vergab Kunstpreise sowie Stipendien, war zuständig für Organisationsfragen der Gesamtakademie und hatte als zentrales kunstpolitisches Gremium Preußens Einfluss auf Stellenneubesetzungen im Kultursektor. (ebd., 28, 31)

Die Mitglieder der Akademie waren in der Genossenschaft organisiert. Sie bestand aus gewählten ordentlichen Mitgliedern, also ausübenden Künstlern und gewählten Künstlern des In- und Auslandes sowie Ehrenmitgliedern. Sowohl die Sektion für die bildenden Künste als auch die Sektion für Musik bildeten eigene Genossenschaften und zusammen die Gesamtgenossenschaft (Kunsthandbuch, 1904:382). Dieses Gremium nahm Aufgaben, wie die Wahl neuer Akademiemitglieder wahr, und repräsentierte die Institution. (Grauer, 2010:32)

---

[733] Rückblickend bemerkte Kampf 1944: „Es ist für einen Künstler die einzige ideale Beamtenstelle.", Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 11.06.1944 (Privatbesitz). Die Akademischen Meisterateliers für die bildenden Künste zählten ebenso wie die Akademischen Meisterschulen für musikalische Komposition zu den Unterrichtsanstalten der Akademie. Weiterhin gehörten dazu die Akademische Hochschule für die bildenden Künste, die Akademische Hochschule für Musik sowie das Akademische Institut für Kirchenmusik, Kunsthandbuch, 1904:388.

[734] Grauer, Elise. 2010. *Die Berliner Akademie der Künste. Verfassungs- und verwaltungsrechtliche Untersuchung einer Kulturinstitution des Bundes*, Berlin: Weißensee-Verlag, 31 f.

Senat und Genossenschaft fungierten dabei nur als Dachorganisation für ihre einzelnen Ausbildungseinrichtungen, wie den Meisterateliers, den Meisterschulen, den Akademischen Hochschulen für Kunst und Musik und dem Akademischen Institut für Kirchenmusik. Diese waren nur dem Kultusministerium verpflichtet, womit die Akademie kaum Einfluss auf die künstlerische Ausbildung und den selbstständigen Ausbildungsbetrieb nehmen konnte. Verbindungsglied war ein Akademiesekretär. (ebd.) An der Spitze der Akademie stand der Präsident, der die Entscheidungen der Gremien und Einrichtungen koordinierte. Er übermittelte dem Ministerium Anträge und Gutachten, vereidigte die Senatoren, saß allen Sitzungen vor, vertrat die Akademie nach innen und außen und besorgte die laufenden Verwaltungsgeschäfte. (ebd., 31)

So angenehm diese Verwaltungsstruktur für Kampf gewesen sein mag, von Seiten der Schüler wurden bis nach 1905 hohe Erwartungen an ihn gerichtet. Sein Schüler Friedrich Karl Ströher erinnert sich:

> „Bald nach meinem Eintritt [1905] sah ich, wie sehr die Ateliers bei Kampf begehrt waren und wie sehr die beneidet wurden, die ein Atelier inne hatten. […] Kampf galt ein wenig als Revolutionär in der Kunst in diesem Unterrichtsgebäude. Die Augen aller Unzufriedenen waren auf Kampf gerichtet. Von ihm ein Atelier zu bekommen, galt als großes Glück, man entging dadurch der Dispotie Anton von Werners.“ (ebd., 169 f.)

Angesichts dieses Images verwundert es nicht, dass Kampfs Verhältnis zur Hochschule, insbesondere zu Anton von Werner, nicht immer unbelastet war. (ebd., 103)

Auch Rosenhagen berichtet 1922 (51) von Missstimmungen in dieser Zeit. Von Werner soll Kampf bei Wilhelm II. aufgrund des Gemäldes „Die letzte Aussage“ als Sozialdemokrat denunziert haben, was ein jahrelanges Misstrauen des Monarchen zur Folge gehabt hätte.

Kampf schreibt in seiner Autobiografie, von Werner hätte ihm die Absage seines Angebotes zur Übernahme eines Lehrstuhls 1893 vermutlich „noch recht lange“ nachgetragen, zumal er im Gespräch mit dem Hochschuldirektor 1899 als Grund für den Meinungswechsel angab, nunmehr keinen Direktor als Vorgesetzten zu haben. (Kampf, 1950:26)

Auch in gesellschaftlicher Hinsicht war der Neubeginn in Berlin nicht immer konfliktfrei. 1900 gestaltete Kampf die Einladungskarte der IX. Ausstellung der „Gesellschaft Deutscher Aquarellisten“ im Berliner Kunstsalon von Keller & Reiner.[735] Die Darstellung einer spärlich bekleideten Nymphe (Abb. 86) erregte das Aufsehen des Oberhofmeisters der Kaiserin, Ernst Otto Karl Ludwig Freiherr von Mirbach[736], der die Einladungskarte mit dem Hinweis zurück-

[735] Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Keller & Reiner, SM 2022-00202 1-2.

[736] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 14.09.2006. „Ernst von Mirbach“ <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernst_von_Mirbach&oldid=190972842> (10.11.2015).

sandte, er verbitte sich, in Zukunft derartige „unzüchtige“ Karten an ihn und die Hofdamen der Kaiserin zu schicken.[737]

Wie selbstbewusst Kampf in Berlin auftrat, lässt sich aber noch an einer weiteren Darstellung in diesem Kontext festmachen. Die Mitglieder der Aquarellisten-Vereinigung konnten nicht nur Aquarelle in den Gruppenausstellungen zeigen, sondern auch Werke anderer künstlerischen Techniken.[738] Der Berliner Theaterkritiker Alfred Kerr erwähnte nach der beschriebenen Empörung Freiherrn von Mirbachs in seinem Tagebuch folgendes Bild von Kampf:

> „Wäre der Freiherr doch in die Ausstellung gegangen, so hätte sein Aug’ in der Mitte der linken Wand »Das Modell« von Arthur Kampf erblickt; von demselben, welcher die Ladungskarte gezeichnet. Ein noch viel nackteres Weib, in mittleren Jahren. Dieses Frauenzimmer hat soeben die Kleider abgeworfen und schauert im ersten Augenblick zusammen, ein kleines bißchen, und schiebt die Hände zwischen die Beine. Wie hätte der Freiherr vor diesem Bild gestanden?“[739]

Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um Kampfs Werk „Verschämt“ (Abb. 87; G 1900/XX. (<)). Das vom christlichen Bildmotiv der „Susanna im Bade“ inspirierte Motiv gibt den für ein Aktmodell peinlichen Moment des Entkleidens wieder, der sich bis heute auch auf den Betrachter überträgt.[740]

Die Akademie band Kampf als Neuzugang zunächst schnell in repräsentative Aufgaben ein. Bereits nach wenigen Monaten im Amt vertrat der Künstler zusammen mit dem Bildhauer Ludwig Manzel die Lehranstalt bei der Feier zum 300. Geburtstag Anthonis van Dycks in Antwerpen.[741] Im darauffolgenden Jahr gehörte Kampf zu den Deputierten der Akademie der

---

[737] Zur Westen, Walter von. 1912. *Berlins graphische Gelegenheitskunst*, Bd. 1, Berlin: Otto von Holten: 183 f. Danach wurde dieser Vorfall auch von deutschsprachigen Tageszeitungen und Witzblättern aufgegriffen, siehe auch *Der Kunstwart. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben*. 1900. 13. Jg., 397, H. 10; Arbeiter = Zeitung, Wien, 04.02.1900:5 (Morgenausgabe), Prager Tagblatt, 02.02.1900:1, Nr. 32, sowie *Kladderadatsch*. 1900. 53. Jg., 22. Eine kurze Erwähnung, ohne Nennung von Namen, fand er auch bei der Beratung zur Lex Heinze im Reichstag, Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 10. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle, 1898/1900,5. „142. Sitzung, 07.02.1900.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k10_bsb00002780_00288.html> (15.09.2017).

[738] In einem Schreiben von Kampf an einen unbekannten Adressaten erwähnt der Künstler Werke, die im selben Jahr bei der Ausstellung der Vereinigung in der Berliner Galerie Amsler & Ruthardt gezeigt wurden, Arthur Kampf an [o. A., o. O.], 27.09.1892. Darunter befanden sich neben Radierungen auch der Karton zu einer großformatigen Darstellung, vermutlich dem Monumentalgemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (G 1891/II.), Kotte Autographs GmbH. „Kunst.“ <https:\\www.kotte-autographs.com/en/autograph/kampf-arthur-von/#23889> (25.09.2017).

[739] Kerr, Alfred. 1998. *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, Hg. Günther Rühle, 5. Aufl., Berlin: Aufbau-Verlag, 555.

[740] Die Haltung erinnert auch an die Darstellung von Eva, nachdem sie das Paradies verlassen musste und sich ihrer Nacktheit bewusst ist. Bei der Darstellung G 1900/XXI. (<) handelt es sich um eine zeitlich spätere Wiedergabe desselben Modells, das Kampf bereits für „Verschämt“ gemalt hatte, sowie desselben Raumes. Für den Kritiker des *Neuen Wiener Journals* (11.11.1900:9, Nr. 2533) wirkte „Das Frauenzimmer, das sich da eben ausgezogen hat und noch in den Strümpfen dasteht, […] einfach unanständig, und weil dem so ist, ist Kampf’s Bild als Kunstwerk verloren, wenn es auch als Studie immerhin eine achtbare Leistung vorstellen mag“.

[741] Kampf, 1950:27. Nach Chronik, 1899:55, fanden die Feierlichkeiten vom 12. bis 15. August 1899 statt.

Künste anlässlich der Feier zum 200. Jubiläum der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften.[742]

Am 11. Januar 1901 erfolgte Kampfs Wahl in die Sektion für die bildenden Künste mit 34 von 40 Stimmen,[743] am 1. November 1901 wurde der Künstler zum ordentlichen Mitglied der Akademie gewählt (AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0746, Bl. 16). Kurze Zeit später, am 13. November, gehörte er zusammen mit Hans vom Ende, Wolfgang von Oettingen und Rudolf Siemering bereits einer Kommission für die Gestaltung künftiger Akademieausstellungen an.[744] 1904 entwarf Kampf zusammen mit Akademiepräsident Johannes Otzen sowie den Meisterateliervorstehern Albert Hertel, Karl Köpping und Franz Schwechten Änderungen für die die Meisterateliers betreffenden Paragraphen des Akademiestatuts vom 19. Juni 1882,[745] die allerdings in der Fassung von 1908 nicht berücksichtigt wurden[746]. Neben formalen Korrekturen wurde auch die Einrichtung eines neuen Meisterateliers für „gewerbliche und dekorative Plastik“ erwogen.[747]

Auch in den folgenden Jahren engagierte sich Kampf aktiv in den Verwaltungsgremien des Instituts und zeigte bereits zu Beginn seiner Berliner Karriere in diesen ersten Jahren sein starkes verwaltungspolitisches Interesse. 1904 bis 1906 war der Künstler als stellvertretender Vorsitzender der Sektion für die bildenden Künste im Senat tätig.[748] Für die Jahre 1901 und 1904 bis 1907 lässt sich eine Mitgliedschaft im Ausschuss für Akademische Ausstellungen

[742] Zusammen mit dem Präsidenten der Akademie Hermann Ende, Sekretär Wolfgang von Oettingen sowie den Professoren Alexander Calandrelli, Louis Jacoby und Robert Radecke, *Die Zweihundertjahrfeier der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften am 19. und 20. März 1900*. 1900. Hg. Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Berlin: Reichsdruckerei (Druck), 76.

[743] Auf die ebenfalls gewählten Künstler Albert Hertel und Gari Melchers entfielen 28 bzw. 29 Stimmen, AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0703, Bl. 16.

[744] In einem Entwurf skizzierten die Unterzeichner die aktuelle Ausstellungssituation der Akademie, die im Laufe der Zeit eine „große Einschränkung ihrer Wirksamkeit“ erfahren habe. Sie habe den Einfluss auf das Kunstgewerbe und die Architektur verloren, könne die „Große Berliner Kunstausstellung“ nicht mehr allein ausführen und die „Spezialausstellungen“ seien mit denen der privaten Berliner Kunstsalons nicht konkurrenzfähig. Da sie aber für die Identität der Akademie eine hohe Bedeutung hätten, sollten sie mit Nachdruck weiterverfolgt werden, wozu sich der Akademieneubau anbiete. Zur optimalen Umsetzung beschließe der Senat daher eine Neuausrichtung des Ausstellungswesens, deren Leitung eine gewählte Ausstellungskommission übernehmen solle, AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0693, Bl. 192 f.

[745] Ebd., Bl. 133, §§ 66-70.

[746] AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0317 [o. P.].

[747] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0693, Bl. 133.

[748] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0694, Bl. 205 und 0694, Bl. 224. Ein Organ der Akademie war der Senat. Er setzte sich aus der Sektion für die bildenden Künste und der Sektion für Musik zusammen, denen jeweils ein Künstler vorstand. Aufgrund ihres Amtes zählten ebenfalls die Ständigen Sekretäre der Akademie, die Vorsteher der akademischen Unterrichtsanstalten sowie weitere Abteilungsvorsteher, Direktoren, Kunstwissenschaftler und Verwaltungsbeamte dazu. Aufgabe des Senates war es, Angelegenheiten der Akademie als juristische Person und als Verwaltungsanstalt zu beschließen, z. B. die Wahl des Akademiepräsidenten, Kunsthandbuch, 1904:379 ff.

nachweisen[749] sowie von 1904 bis 1907 eine Teilnahme an den Ausschüssen für Auszeichnungen und Allgemeine Verwaltungsangelegenheiten.[750]

Kampfs Interesse an administrativen Tätigkeiten im Kulturbereich zeigte sich in diesen frühen Berliner Jahren auch außerhalb der Akademie. Der Künstler war Mitglied in der Organisation der in Düsseldorf stattfindenden „Deutschen Aquarell-Ausstellung“ im November 1898, kurz vor der Übersiedlung nach Berlin.[751] Hier gehörte Kampf 1901 der Jury eines vom *Berliner Lokal-Anzeiger* ausgeschriebenen Preisausschreibens zur Gestaltung eines künstlerischen Wandkalenders[752] und 1903 einer Kommission zum architektonischen Umbau des Gebäudes des „Vereins Berliner Künstler“ an.[753]

Arthur Kampf und seine Schüler

Mit Dienstantritt übernahm Kampf „zwei oder drei“, in seiner Autobiografie namenlos gebliebene Schüler Otto Knilles. „Ziemlich unbedeutende Talente, müde und eingetrocknet […] waren sie älter, als ich […]. Diese Schüler suchte ich nun auf anständige Weise loszuwerden und bekam auch bald frische und lebendige Talente.“ (Kampf, 1950:27)[754]

Die Schülermatrikel der Berliner Akademie beginnen in Kampfs Klasse mit dem Sommersemester 1900.[755] Bis einschließlich des Sommersemesters 1906 wurden im Durchschnitt sechs Studenten unterrichtet, insgesamt 15 Personen.[756] Keiner von ihnen konnte in der Folgezeit

[749] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0696, Bl. 189 f.; *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1904 bis 1. Oktober 1905*. 1905. Berlin, Königliche Akademie der Künste, 55, sowie *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1905 bis 1. Oktober 1906*. 1906, Berlin: Königliche Akademie der Künste, 69. Nach AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1254, Bl. 14 f. gehörte Kampf bereits 1901 einer Kommission an, die für die Gestaltung künftiger Akademieausstellungen verantwortlich war. 1906 wurde er zum Ausschussvorsitzenden gewählt, ebd., Bl. 40, 45.

[750] Chronik, 1905:55, sowie Chronik, 1906:69.

[751] Zusammen mit Eugen Dücker, Heinrich Hermanns, Christian Kröner, Georg Oeder, Fritz Roeber und Adolf Schill, *Volks-Zeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke,* 10.08.1897:1.

[752] Zusammen mit Ludwig Dettmann, Otto Eckmann, dem Verlagsbuchhändler Gustav Hempel, dem Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums Dr. Peter Jessen, Max Liebermann, Paul Meyerheim, Hans Rosenhagen, Franz Skarbina und Henry van de Velde, *Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart*. 1901. N.F. 12. Jg., 116.

[753] Weitere Mitglieder waren Hermann Solf, [Hans ?] Koberstein, Bassini [?], Franz Skarbina, Friedrich Kallmorgen, Hermann Clementz, Hans Meyer, [Dr. Karl Ferdinand ?] Hartzer, Wilhelm Wandschneider, Schmieder und Heinrich Kayser, Dresdner Nachrichten, 10.03.1903:4.

[754] Nach AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0435, Bl. 145, handelt es sich vermutlich um Heinrich Demuth sowie Georg Friedrich, ebd., Bl. 289. Demuth blieb noch während des Sommersemesters 1900 in Kampfs Meisteratelier, ebd., 1404 [o. P.], Friedrich bis zum Wintersemester 1900/1901 (ebd.).

[755] Es lässt sich nicht nachweisen, dass Kampf bereits im Jahr zuvor unterrichtete.

[756] August Achtenhagen (1865-1938), Erich Beckerath (geb. 1879), Johann Michael Bossard (1874-1959), Max Fabian (1873-1926), Wilhelm Heinrich Focke (1878-1974), Albert Gartmann (1876-1955), Paul Halke

auch nur annähernd seinen Beruf so erfolgreich ausführen wie ihr Lehrer. Lediglich einige wenige erreichten eine lokale Bekanntheit, wie August Achtenhagen, Johann Michael Bossard, Max Fabian, Wilhelm Heinrich Focke, Johannes Osten und Friedrich Karl Ströher, dessen autobiografische Schriften als wichtige Primärquelle die Ausbildungssituation an der Akademie wiedergeben.

Ströhers subjektive Schilderungen der Leistungen seiner Kommilitonen (Ströher, 2004:163 ff.) hinterlassen den Eindruck einer weitgehend untalentierten Schülerschaft, die ihr Studium weder zielstrebig betrieb, noch von Kampf dazu angehalten wurde. Hinsichtlich der Korrektur bemerkt Ströher lediglich, dass der Lehrer seine Schüler hauptsächlich auf die Tonwerte aufmerksam gemacht hätte. (ebd., 182) Das angespannte Verhältnis Kampfs zur Hochschule deutet sich in Ströhers Autobiografie mehrfach an. „In sein Atelier [des Kampf Schülers Achtenhagen] kam Gartmann, er kam von der Hochschule, von der Kampf schon mehrere Jahre keine Schüler genommen hatte." (ebd., 170) Das Verhältnis zwischen Schüler und Lehrer scheint ein Entspanntes gewesen zu sein. Ströher berichtet von häufigen Besuchen Kampfs, wobei er liebenswürdig, zu Scherzen aufgelegt und mitteilsam gewesen sei. (Ströher, 2004:182) Sein Engagement für sie sei ab 1907 allerdings nicht sehr groß gewesen (ebd.).

4.2 Künstlerische Arbeiten

4.2.1 Allegorien und Genremalerei

4.2.1.1 „Allegorie auf den Ruhm des deutschen Gewerbes", 1901 (G 1901/VI.)

Die Anerkennung, die Arthur Kampf in seinen ersten Berliner Jahren zuteilwurde, zeigt sich auch an seiner Beteiligung an einer bis heute kaum rezipierten[757] künstlerischen Ehrengabe.

Aufgrund seiner Verdienste während der Weltausstellung in Paris 1900 erhielt der deutsche Reichskommissar Dr. Max Richter im darauffolgenden Jahr einen Adressenschrank als Geschenk (Abb. 88). Nach dem Entwurf des Architekten Alfred Grenander wurde dieser an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums aus Rosenholz gefertigt und mit Intar-

(1866-1924), Rudolf Kohtz (1874-1945), Johannes Osten (1867-1952), Fritz August Pfuhle (1878-1969), Wilhelm Schulz (1865-1952), Friedrich Karl Ströher (1876-1925), Rudolf Thienhaus (1873-1962), Arnold Waldschmidt (1873-1958) und Fritz Wolff (1875-1940), AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1404 [o. P.].

[757] *Le Figaro (Seine et Seine-et Oise)*. 1901, 47. Jg., 3. Serie, Nr. 81, 22.03.1901; *Berliner Architekturwelt. Zeitschrift für Baukunst, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe der Gegenwart*. 1902. 4. Jg., Tf. zw. 68/69 sowie *Über Land und Meer. Deutsche illustrierte Zeitung*. 1901. 43. Jg., Bd. 86, 486.

sien sowie Bronzeapplikationen versehen.[758] Im oberen Teil ist ein Gemälde Arthur Kampfs hinter zwei Türflügeln eingelassen, die auf ihrer Innenseite die Adresse wiedergeben.

Die Inschriften reflektieren den positiven Verlauf der Weltausstellung. Während die deutschen Beteiligungen vor der Jahrhundertwende bereits im Vorfeld oftmals durch Missstimmungen gekennzeichnet waren und die Präsentationen kein einheitliches Bild der nationalen Wirtschaftsleistung wiedergaben, wurde die Pariser Ausstellung von 1900 in der Gesamtbewertung ein großer Erfolg.[759]

Das Gemälde Arthur Kampfs (Abb. 89; G 1901/VI.) gibt die Ehrung deutscher Vertreter von Industrie, Handel, Kunst und Handwerk durch Marianne, der Nationalallegorie Frankreichs, wieder. Kampf stellte die von einem wehenden Tuch hinterfangene Figur in der überlieferten Ikonografie barbusig und mit phrygischer Mütze dar. Im linken Arm einen Palmwedel tragend, steht sie im langen Rock auf den Stufen einer Treppe, die zu den Vertretern von Wirtschaft und Kunst führt. Neben ihr befindet sich ein Herold des Deutschen Kaiserreichs, bekleidet im Stil des 18. Jahrhunderts mit Kniebundhosen, weißen Strümpfen und Dreispitz sowie einem mit dem Reichsadler verzierten und gefransten Tappert, der offiziellen Tracht der Herolde. Er wendet sich erklärend Marianne zu und verweist mit seiner rechten Hand auf die erhöht stehenden Männer. In seiner linken Hand hält er einen Heroldsstab, der ebenfalls mit einem Reichsadler bekrönt ist. Unter diesem Hoheitszeichen hängen an Bändern kleine Wappenschilder, u. a. von Sachsen-Weimar-Eisenach, Bayern und Preußen.

Marianne reicht mit ihrer rechten Hand den vor einer wehenden Fahne des Deutschen Kaiserreiches versammelten Männern freudig einen Lorbeerzweig. Sie ehrt damit die deutsche Handwerkskunst und den Handel, wiedergegeben durch die Personifikationen der Arbeit und

[758] Alfred Grenander machte sich zunächst einen Namen als Mitarbeiter Paul Wallots und unterrichtete seit 1897 an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. Neben seinen Bauten für die Berliner U-Bahn entwarf er Villen und Landhäuser, Innenraumdekorationen und Möbel. Auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis wurde der Schwede als „großer Erneuerer der deutschen Kunst“ gefeiert. Alle plastischen Applikationen des Möbels schuf der Berliner Bildhauer Otto Rohloff, der als einer der bedeutendsten Metallkünstler um 1900 an der Unterrichtsanstalt lehrte. Er gestaltete u. a. die Kupfertreibarbeiten in einem der repräsentativsten Räume der Reichshauptstadt, dem Weißen Saal des Berliner Stadtschlosses. Auf der Pariser Weltausstellung wurde Rohloff für seine Arbeiten die „Große Goldene Medaille“ zuerkannt. Die dem Möbel beigefügte Schatulle für die persönlichen Dankschreiben der Aussteller stammt aus der Manufaktur des „Hofbuchbinders Sr. Majestät des Kaisers und Königs von Preußen W. Collin“. Ebenso wie Kampf und Rohloff war die Firma Collin auf der Weltausstellung in Paris mit Werken vertreten. Die Übergabe der Ehrengabe erfolgte am Sonntag, den 10. März 1901, im Berliner Hotel „Der Kaiserhof“ anlässlich einer Feier, zu der rund 150 Pariser Ausstellungsteilnehmer aus ganz Deutschland in die Reichshauptstadt gekommen waren, *Festfeier zur Überreichung der Ehrengabe an den Reichskommissar der Weltausstellung in Paris 1900, Geheimen Oberregierungsrat Dr. Richter, Berlin, den 10. März 1901 im Hotel 'Der Kaiserhof'*. 1900. (Sammelauszug aus Presseberichten), Druck.

[759] Die Inschriften im Möbel sollen den Dank der deutschen Wirtschaft an Kaiser Wilhelm II. verdeutlichen. „Nos beaux jours arriveront donc comme ceux des autres“ („Auch für uns werden die guten Tage kommen, wie sie für die anderen gekommen sind“) entstammt aus dem Werk König Friedrichs II. „Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg“, 1747. Das Zitat auf der rechten Seite geht zurück auf Gotthold Ephraim Lessings Hamburgischen Dramaturgie von 1767 und bezieht sich direkt auf den Kaiser: „Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk“.

des Handels, der Kunst und des Kunstgewerbes. Vor ihnen kniet ein Elektrotechniker, der in das helle Licht einer Glühlampe blickt, das auch sein Gesicht in warme Töne taucht. Kampf verweist damit auf die zentrale Rolle, die der elektrischen Beleuchtung erstmals bei einer Weltausstellung zukam. Von der französischen Presse dabei als ein „Meer aus Licht" umschrieben, wurde diese visuelle Sensation durch die tausendfache Verwendung von Glühlampen erzeugt, die die Einsatzmöglichkeiten der Elektrizität als neuartige Energiequelle für das beginnende 20. Jahrhunderts eindrucksvoll dokumentierte.[760] Auf dem Boden liegt, als Hinweis auf eine veraltete, mittlerweile überholte Technik, eine Bogenlampe. Im Gegensatz zum neuartigen Leuchtkörper strahlte das Bogenlicht derart intensiv, dass man nicht hineinschauen konnte. Es wurde deshalb häufig durch einen Glaskörper aus mattem Opalglas gedämpft.

Die von Arthur Kampf gewählte Anordnung der Personengruppen reflektiert die abwertende deutsche Sicht auf den französischen Nachbarn. Selbstbewusst und distanziert blicken die Geehrten von einer erhöhten Position auf Marianne, deren Gesicht nur im verlorenen Profil zu erkennen ist.[761]

1902 wurde der Adressenschrank in einer Ausstellung des „Vereins für deutsches Kunstgewerbe" im Berliner Akademiegebäude präsentiert und erlangte dabei als eines der „hervorragendsten Stücke" eine derartige Popularität, dass die *Vossische Zeitung* über eine Besichtigungsmöglichkeit berichtete. (Vossische Zeitung, 16.12.1902:[13], Nr. 587)

4.2.1.2 „Walzwerk", 1901 (G 1901/I.)

Im Jahr nach der Fertigstellung der Wandgemälde in Aachen-Burtscheid präsentierte Kampf die Gruppe der Arbeiter auf der linken Bildhälfte der Industriedarstellung als Hauptmotiv eines großformatigen Tafelbildes (G 1901/I., Öl/Lw., 198 x 152 cm, Abb. 90).

Möglicherweise hat diese Darstellung ihren Ursprung in einer Vorstudie für die Figurengruppe des Wandgemäldes. Denkbar ist aber auch, dass Kampf das Motiv noch einmal vollkommen neugestaltete. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar. Der Künstler wollte mit der Ausstellung der Vorstudien in der kommenden Saison 1901 auf seine Leistung in Aachen – einem prominenten öffentlichen Auftrag mit dauerhafter Bindung an ein offizielles Gebäude – aufmerksam machen und über den Verkauf der vorbereitenden Arbeiten zusätzlichen Umsatz

[760] Anonymus. 1900. „Die elektrische Beleuchtung auf der Pariser Weltausstellung". In: *Polytechnisches Journal*, Bd. 315, 248-251, „Digitalisierung des Polytechnischen Journals." <http://dingler.culture.hu-berlin.de/article/pj315/ar315060> (06.08.2918).

[761] Formal offenbart die Darstellung einige künstlerische Schwächen, wie am Konturverlauf der linken Schulter-/Armpartie des Halbaktes zu erkennen ist. Auch ist die Funktion des wehenden Tuches hinter der Figur der Marianne unklar.

generieren. Vorstudien eines öffentlichen Werkes konnten immer auch dessen Wertschätzung auf sich beziehen. Sie gehörten zu einer Aufgabe von regionaler bis nationaler Bedeutung und waren somit Teil eines größeren Zusammenhanges, mit der ein Käufer renommieren konnte. Diesbezüglich mag sich eine Neufassung der prominentesten Szene des gesamten Zyklus' geradezu aufgedrängt haben.[762]

Kampf änderte jedoch einige Bilddetails. Das von den Männern gezogene Walzband wurde bis zum Arbeiter im Bildmittelgrund verlängert und entspringt nun funkensprühend einer Walze. An dieser Stelle war auf dem Aachener Wandgemälde noch die Abstichrinne mit flüssigem Metall dargestellt, dessen Gussverlauf ein im linken Profil dargestellter Arbeiter beaufsichtigte. Kampf ließ die Figur an dieser Stelle unverändert, obwohl ihre Tätigkeit hier unlogisch ist. Verändert wurden weiterhin die baulichen Gegebenheiten im oberen Bildbereich. Links oben entstanden weniger Durchblicke und in der Bildmitte lässt nun ein schmalerer Querbalken mehr Raum für das Tageslicht. Über der Walze sind die Zwischenräume einer Ummauerung mit vertikalen Stäben versehen, ein technisches Bauteil in Kreuzform wurde entfernt, das verstrebte senkrechte Stützelement weiter nach links versetzt und die hängenden Elemente mit einer leicht veränderten Stellung im Raum anders gestaltet. Ohne Korrekturen übernahm Kampf das Motiv der beiden, eine Karre ziehenden Arbeiter in der Bildmitte, das durch zwei weitere Figuren im Hintergrund erweitert wurde.[763]

Rezeption

Die Darstellung war nachweislich[764] unter dem Titel „Walzwerk" vom 20. April bis zum 20. Oktober 1901 auf der „Internationalen Kunstausstellung Dresden" zu sehen.[765] Beachtet wurde sie von den großen Kunstzeitschriften jedoch scheinbar nicht. Lediglich die Leipziger *Illustrirte Zeitung* brachte eine Abbildung des Motivs ohne Textbezug als zweiseitigen Holz-

[762] 1907 entstand mit dem Werk „Schnitter" (G 1907/II.) eine zweite Darstellung, die ein Motivdetail aus den Aachener Wandgemälden („Landwirtschaft"; G 1898-1900/I.) als Tafelbild präsentierte.

[763] Zur künstlerischen Umsetzung einer akzentuierten Körperlichkeit vor dem Hintergrund der Reformbewegung siehe Bildbesprechung zu „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung", 1910 (G 1910/XVII.), Kapitel 6.3.1.

[764] Im Herbst 1899 beteiligte sich Kampf bereits mit einer Darstellung „Walzwerk" in einer Ausstellung der Galerie Keller & Reiner, Kunstchronik, N.F. 11/1900:73. Möglicherweise handelte es sich dabei bereits um dieses Gemälde.

[765] *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden*. 1901 [Kat. Dresden 1901]. Dresden-Blasewitz: Arnold, 32, Nr. 329.

stich im Querformat.[766] Redaktionell setzte sich vermutlich nur Johannes Kleinpaul mit dem Gemälde auseinander. In seinem illustrierten Führer zur Ausstellung bemerkte er:

> „Arthur Kampf's anspruchsvolles Interieur eines Walzwerks kann uns dagegen nur durch die sehr schön behandelte Luft des Hintergrundes und die prächtig wiedergegebene Rotglut des Eisens Bewunderung abnötigen. Die weissen glatten Modelle passen jedoch nicht in solchen Rahmen. Konstantin Meunier hat uns den Geschmack für derartige Darstellungen in solcher Form endgültig verdorben."[767]

Kleinpaul erinnerte hier an die „Internationale Kunstausstellung" in Dresden 1897, auf der Werke des belgischen Künstlers in einer Sonderausstellung zu sehen waren.[768]

In Dresden fand das Bild keinen Käufer. Kampf präsentierte es daraufhin gegen Ende des Jahres im „Verein Berliner Künstler" anlässlich der Ausstellung der „Vereinigten Berliner Klubs". Dazu berichtete die *Kunst für Alle*

> „Die Sache sieht im allgemeinen nicht übel aus, aber da ausschliesslich Mittelgut vorgeführt wird, fehlt es an eindrucksvoller Wirkung. Auf solche Darbietungen wird das anspruchsvolle Berliner Publikum – und nur dieses kommt für die winterlichen Salonausstellungen in Betracht – schwerlich reagieren. Von den interessanteren Berliner Künstlern hat sich keiner beteiligt. Skarbina, Arthur Kampf, Dettmann haben die Bilder geschickt, mit denen sie, nicht gerade glücklich, in Dresden vertreten waren." (KfA, 17/1902:162)

1902 war die Darstellung vom 1. Mai bis zum 20. Oktober in Düsseldorf auf der „Deutsch-Nationalen Kunstausstellung" zu sehen.[769] Das im Katalog mit einem Preis von 8.000 Mark angegebene Gemälde fand hier erstmals Zuspruch. Paul Clemen, Professor für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Kunstakademie erwähnte in der *Kunst für Alle*, dass „die Halbakte mit vollendeter Kunst gemalt" seien. (KfA, 17/1901-1902:540) Dennoch konnte das Gemälde auch hier nicht verkauft werden. Damit begann für die Darstellung eine regelrechte Ausstellungstournee. 1904 wurde es in Österreich zunächst durch den „Salzburger Kunstverein" im dortigen Künstlerhaus präsentiert und mit der „Goldenen Staatsmedaille" ausgezeichnet. (KfA, 18/1902-1903:556) Ab dem 19. März war die Darstellung bei der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus zu sehen. Friedrich Stern vom *Neuen Wiener Tagblatt* (31.03.1904:2) lobte zwar das handwerkliche Können, jedoch fehle der Darstellung das Temperament, sie sei zu kühl. 1909

[766] Illustrirte Zeitung, 1901:819 f., Nr. 3048, Bd. 117. Die Darstellung fand auch im Ausland Beachtung. Der Holzstich wurde 1904 im identischen Format in einer französischen Zeitung wiedergegeben, *L'Illustration.* 1904. 06.02.1904. No. 3180:89 f.

[767] Kleinpaul, Johannes. 1901. *Führer durch die Internationale Kunstausstellung Dresden 1901*, Dresden: Alwin Arnold, 63.

[768] Kleinpauls Kritik an den Werken Meuniers lässt sich kaum nachvollziehen, da sich die Kunstpresse 1897 überwiegend positiv äußerte, Kunstchronik, 8/1897:500, sowie KfA, 12/1896-1897, 341 f.

[769] *Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902*. 1902 [Kat. Deutsch-Nationale 1902]. Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung, 33, Nr. 490.

zeigte die Münchener Galerie Heinemann das Bild in Kampfs erster Einzelausstellung (Kat. Heinemann 1909*)* – der Preis war mittlerweile auf 12.000 Mark angestiegen[770].

Vom 15. März bis Mitte April 1912 fand in der Dresdener Galerie Ernst Arnold die große, thematische Gruppenverkaufsausstellung „Stätten der Arbeit" statt (KfA, 27/1911-1912:358 f.), bei der Kampf auch der Ausstellungsjury angehörte[771]. Paul Schumann, Mitbegründer des Dresdener „Dürerbundes" und maßgeblicher Redakteur der lebensreformerischen Zeitschrift *Der Kunstwart* rezensierte die Darstellung in der *Kunstchronik*, konnte ihr als Kulturreformer allerdings nichts Positives abgewinnen.

> „Der älteren Richtung gehört auch Arthur Kampfs altbekanntes Gemälde »Im Walzwerk« an, bei dem die akademisch durchgeführten Akte halbnackter Arbeiter sich als Hauptsache aufdrängen. Anderer Art sind dann schon die Industriebilder von Eugen Bracht, [...]." (Kunstchronik, N.F. 23/1912:353)

Im Kontext der Ausstellung erschien auch die Publikation „Das Reich der Kraft" von Artur Fürst.[772] Sie entwickelte sich mit mindestens 30.000 gedruckten Exemplaren und mehreren Auflagen bis 1926 zu einem der erfolgreichsten Sachbücher zur Darstellung von Arbeit in der bildenden Kunst. Der Autor hatte sich auf populär-wissenschaftliche Werke zur Technik spezialisiert und illustrierte das Buch mit 85 Abbildungen, von denen 69 Werke der Dresdener Ausstellung wiedergaben. Ebenso wie die über 400 Arbeiten, die in der Galerie Ernst Arnold zu sehen waren (Fürst, 1912:19), zeigte auch die Bildauswahl in der Publikation Fürsts eine große Bandbreite an Arbeitsdarstellungen in unterschiedlichen Stilen und Kunstgattungen, so u. a. naturalistische Gemälde, die die Mühen körperlicher Tätigkeiten veranschaulichten, mythologische Szenen, Industrieszenen mit Arbeitern als Staffage, sozialkritische Zeichnungen von Käthe Kollwitz und zwei Werke mit betonter Körperlichkeit. Im Gegensatz zu den vorwiegenden naturalistischen Darstellungen fokussierte sich der Einleitungstext jedoch auf die Wirkung des Buchtitels und vermittelte die Welt der Arbeit für den Betrachter als faszinierendes Abenteuer.

> „Die Epoche der rasch vorwärtsschreitenden Technik ist wie keine andere Zeit vor ihr voll zarter Märchen und gewaltiger Heldengeschichten. Sie erzählt von dem Manne, der durch den Druck auf einen kleinen Hebel die Kunde von großen Ereignissen im Augenblick hundert Meilen weit durch die Luft sausen sendet, sie berichtet von den Werkleuten, die in heißen, schwarzen Schlünden die Eingeweide der Erde zerreißen, die brodelnde Kessel flüssigen Metalls umrühren oder die Bergeslast eines langen hochrückigen Stahlträgers mit spielender Leichtigkeit an der Krankette hin und her fahren. Diese unsere Zeit hat durch das Weltbild, das sie geschaffen, alles weit hinter sich gelassen, was phantastische Erzähler früherer Epochen je zu denken wagten." (Fürst, 1912:18).

---

[770] Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. „Galerie Heinemann online." <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-28593.htm> (22.05.2015).

[771] *Kunstnachrichten*. 1912. 1. Jg., 25, Nr. 7-9.

[772] Fürst, Arthur. 1912. *Das Reich der Kraft*, Hg. Franz Goerke, Berlin: Vita.

Der Buchtitel „Im Reich der Kraft“ konnte sowohl auf Maschinenkraft als auch auf menschliche Anstrengungen bezogen werden. In der Publikation sind überwiegend Arbeitsprozesse abgebildet, die mithilfe technischer Gerätschaften vollzogen werden. Um die mit dem Buchtitel assoziierte Vorstellung von körperlicher Leistung visuell gerecht zu werden, musste die Publikation zumindest an ihrer prominentesten Stelle, auf der dem Titelblatt gegenüberliegenden Seite, angemessen illustriert werden. Dazu bot sich Kampfs „Walzwerk“ geradezu an. Neben der abgebildeten Skulptur „Wehrhafter Schmied“ von Carl Burger zählte sie zu den wenigen Darstellungen, in denen das Motiv auch als Metapher für körperliche Kraft gesehen werden konnte. Die Szene wurde dementsprechend auf dem Frontispiz wiedergegeben. Als eines von lediglich zwei Reproduktionen ist es darüber hinaus farbig und ganzseitig abgedruckt. Das Titelblatt ziert eine nur halb so große Schwarzweiß-Abbildung von Menzels „Eisenwalzwerk“. Kampfs Werk wurde vermutlich als thematisch prägnanter und aktueller angesehen, Menzels Werk dagegen als Referenz an vergangene Zeiten.

Eine Auswahl aus der Dresdener Präsentation mit dem „Walzwerk“ Kampfs zeigte noch im selben Jahr das Essener Kunstmuseum in der Ausstellung „Die Industrie in der bildenden Kunst“.[773] Sie fand zum 100-jährigen Jubiläum der Krupp-Gussstahlwerke statt und präsentierte „alle bedeutendsten Kunstwerke, die sich mit dem Problem des Industriebildes befassen.“ (Kunstchronik, N.F. 23/1912:490) Kampfs Gemälde stieß auf eine geteilte Resonanz. Ernst Gosebruch, Leiter des Essener Kunstmuseums und einer der engagiertesten deutschen Museumsleiter in Hinblick auf die Etablierung der Moderne, lobte in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog das Werk: „Und auch über Artur Kampfs leuchtenden Bildern waltet der prachtvolle Schwung starkbewegter Leiber, waltet die Stolze, die heldenhafte Gebärde.“ (Kat. Industrie, 1912:7 f.) Dagegen wies Wilhelm Schäfer, Herausgeber der Zeitschrift *Die Rheinlande*, auf die fehlende soziale Komponente hin:

> „Stärker noch vermag diesen Gegensatz die Gegenüberstellung der »Kohlenarbeiter« von Pleuer und dem »Walzwerk« von A. Kampf darzutun, wo der Industrievorgang schließlich doch nur benutzt ist, um drei Halbakte in interessanter Beleuchtung zu malen, während bei Pleuer der Bildvorgang nicht nur in seinem Schattenspiel eine Einheit wird, sondern auch aus seinem »Stilleben« das Schicksal der Arbeit seine eindringliche Sprache redet; […]“ (Rheinlande, 22/1912:219 f.)

[773] *Die Industrie in der bildenden Kunst*. 1912 [Kat. Industrie 1912]. Hg. Kunstmuseum Essen, Essen: Kunstmuseum, 13, Nr. 3.

In der Essener Ausstellung fand das Gemälde dann endlich einen Käufer.[774] Das „Rheinisch-Westfälische Kohlensyndikat“ schenkte das Bild ihrem Direktor Kommerzienrat Wilhelm Olfe[775].

Bis 1945 war die Darstellung 1928 in der Ausstellung „Kunst und Technik“ im Essener Museum Folkwang (Kat. Kunst und Technik, 1928:61, Nr. 486),[776] 1934 in der „Herbst-Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste“ in Berlin anlässlich Kampfs 70. Geburtstags (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5, Nr. 8) und der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 im Münchener Haus der Deutschen Kunst anlässlich des 75. Geburtstages des Künstlers (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 533) zu sehen.[777]

Nach Ende des II. Weltkrieges gehörte das „Walzwerk“ zu einer Retrospektive des Künstlers, die im Castrop-Rauxeler Schloss Bladenhorst stattfand.[778] Für die kommenden Jahrzehnte war das Gemälde nicht mehr öffentlich zu sehen. Die Kunstgeschichte und der Ausstellungsbetrieb setzten sich bis in die 1970er-Jahre hinein nicht mit der wilhelminischen Kunst und damit auch nicht mit dem Werk Arthur Kampfs auseinander. Dies änderte sich erst 1974, als der „Frankfurter Kunstverein“ mit der Ausstellung „Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung“ die offiziell geförderte Kunst während des Nationalsozialismus erstmals nach 1945 thematisierte.[779] Nachfolgend erschien eine Vielzahl von Publikationen zu diesem Aspekt der NS-Kultur, deren Autoren häufig Kampfs „Walzwerk“ als Beleg für ihre Ausführungen heranzogen.[780]

1980/1981 war eine Reproduktion der Darstellung auf der Ausstellung „Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1933“ in Paris und Berlin zu sehen.[781] Erstmals seit über 60 Jahren wurde das Gemälde 2010 auf der Ausstellung „Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl“ im Oberhausener LVR-Industriemuseum gezeigt. (Kat. Feuerländer, 2010:71, Abb. 33)

---

[774] Kampf machte mit dieser großformatigen Darstellung dieselben Erfahrungen wie mit seinem Gemälde „Letzte Aussage“. Falls sich kein Museum für eine Szene in monumentalen Ausmaßen interessierte, war der Kreis potenzieller Interessenten sehr eingeschränkt.

[775] Korrespondenz Nachfahren, 2008.

[776] Das Essener Kunstmuseum ging 1922 im Museum Folkwang auf.

[777] Siehe Kapitel 8.3.1.

[778] *Kunstausstellung Prof. Dr. Arthur Kampf. Schloß Bladenhorst 22.10.-20.11.1949* [Faltblatt]. 1949. Castrop-Rauxel, Nr. 1.

[779] *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*. 1974 [Kat. Kunst im 3. Reich 1974]. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Hg. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

[780] Siehe Kapitel 10.3.

[781] *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*. 1980. Ausstellungskatalog Paris, Berlin, Hg. Günter Metken, München: Prestel, 124, Nr. 162.

Kampfs „Walzwerk“ entwickelte sich – abgesehen von seinen Historiengemälden – medial zu seinem prominentesten Werk und lässt sich dementsprechend häufig als Reproduktion nachweisen. Zusammen mit Menzels „Eisenwalzwerk“ gehörte es zu den populärsten Motiven des Genres und wurde bis 1945 mindestens 15-mal wiedergegeben, bis 2010 noch weitere 18-mal. Nach der bereits erwähnten Veröffentlichung in der *Illustrirten Zeitung* brachte die Zeitschrift *Kunst für Alle* eine ganzseitige Abbildung des Werkes anlässlich Paul Clemens Kritik zur „Deutsch-Nationalen Kunstausstellung 1902“ (KfA, 17/1902:572)[782]. Weitere Abbildungen waren in den bereits erwähnten Ausstellungskatalogen und -besprechungen sowie Artikeln zur deutschen technischen Industrie zu sehen.[783]

Gegen Ende des I. Weltkrieges lässt sich eine ganzseitige Reproduktion ohne Textbezug im Artikel „Im Reiche Vulkans“ von Albert Neuburger in der Sondernummer „Die deutsche Industrie im Weltkriege“ der Zeitschrift *Deutschland* nachweisen. (Deutschland. Das illustrierte Blatt, 9/1918:29, 25.07.1918, 29, Nr. 14/15)

Auch nach 1918 behielt das „Walzwerk“ seine Popularität. 1922 illustrierte es ganzseitig und ohne Textbezug die Zeitschrift *Das Werk.*[784] Drei Jahre später verwendete es Walter de Haas für seine Publikation „Der Weg des Eisens vom Erz zum Stahl“ ebenso wie 1912 Artur Fürst als Frontispiz.[785]

Für die Zeit des Nationalsozialismus lässt sich lediglich eine Reproduktion nachweisen. Anlässlich der Sonderausstellung zu Kampfs 75. Geburtstag auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 illustrierte die Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* die Eröffnungsrede Adolf Hitlers mit Kampfs „Walzwerk“ aus dem Jahre 1901 an prominenter Stelle.[786]

Nach 1945 wurde die Darstellung als Bildbeispiel in Veröffentlichungen zur Kunst im Nationalsozialismus und der Genese von Arbeitsdarstellungen verwandt. 2008 bebilderte es den

[782] Ebenso in einer weiteren Ausstellungsbesprechung von Clemen, Paul. 1902. „Die deutsch-nationale Kunstausstellung. IV. Berlin“. In: *Die Woche der Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung Düsseldorf*, Berlin: Scherl, 145.

[783] Reclams Universum, 26/1910:1296 f.; Schmidt, Richard Wolfgang. 1922. *Die Technik in der Kunst*, Stuttgart: Francks Technischer Verlag, Dieck & Co., Abb. 73.

[784] *Das Werk. Monatsschrift der „Vereinigten Stahlwerke Aktiengesellschaft“.* 1922. 2. Jg., 1922-1923, 456 f. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Prof. Dr. Klaus Türk, Wuppertal.

[785] Haas, Walter de (Hanns Günther). 1925. *Der Weg des Eisens vom Erz zum Stahl. Ein technisches Bilderbuch*, Stuttgart: Dieck & Co., Frontispiz.

[786] *Kunst im Dritten Reich*. 1939. 3. Jahrgang, 241.

Beitrag zur Schwerindustrie im Band „Neuordnung Europas und Restauration: 1793-1849“ der Reihe „Die große Chronik Weltgeschichte“.[787]

Repliken, Kopien und Kunstreproduktionen

Die Popularität des Werks lässt sich nicht nur an den häufigen und zumeist großformatigen Abbildungen nachweisen, sondern auch durch mindestens zwei Bildpostkarten im Schwarzweißdruck, wovon die erste kein Impressum aufweist, jedoch den Bildtitel dreisprachig wiedergibt. Die zweite Karte wurde vermutlich zu Beginn der 1930er-Jahre vom „Winterhilfswerk des Deutschen Volkes“ herausgegeben. Darüber hinaus erschien die Darstellung als Wandbildruck[788] und der Berliner Kunstverlag Stiefbold & Co. gab eine Heliogravüre in den Maßen 660 x 500 mm heraus[789].

Kurz nach der Entstehung des Gemäldes stellte der für seine druckgrafischen Gemäldereproduktionen bekannte Berliner Künstler Otto Riepert einen Holzstich des „Walzwerks“ auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ 1904 aus.[790] Als Kopien entstanden im Laufe der Jahrzehnte mindestens fünf Darstellungen in unterschiedlichen künstlerischen Techniken und Qualitäten. Kein anderes Werk von Kampf fand eine so hohe Anzahl von Kopisten – auch dies ist ein Hinweis auf seine große Bekanntheit.[791]

Vorstudien

Es lassen sich über 20 Vorstudien in den verschiedenen Stadien der Vollendung unter Verwendung einer Vielzahl von künstlerischen Techniken nachweisen. Kampf erarbeitete sich, wie die

[787] *Die große Chronik Weltgeschichte. Neuordnung Europas und Restauration: 1793-1849*. 2008. Bd. 12, Gütersloh, München: Chronik-Verlag im Wissen-Media-Verlag, 43.

[788] In den Beständen des LVR-Industriemuseums in Oberhausen befindet sich ein Kunstdruck ohne Verlagsangaben in den Maßen 750 x 600 mm, LVR-Industriemuseum. Peter-Behrens-Bau, Oberhausen, Inv.-Nr. ob922825.

[789] eBay Inc. <http://www.ebay.de/itm/ws/eBayISAPI.dll?ViewItem&rt=nc&item=230744124527&si=fljFQsSBX4E%2BYpbyci20JYq7LxM%3D&print=all&category=22475> (15.01.2012).

[790] *Grosse Berliner Kunstausstellung 1904. Katalog.* 1904 [Kat. GBK 1904]. Berlin u. a.: Union deutsche Verlagsgesellschaft, 89, Nr. 1269. Siehe auch Hanebutt-Benz, Eva-Maria. 1984. *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1130.

[791] Möglicherweise handelt es sich bei dem abgebildeten Werk aber auch um das Original, das sich noch in der Entstehungsphase befand. Arthur Kampf selber schuf vermutlich eine Replik des Werkes (G 1901/II.), die sich im oberen Bildbereich in Details vom Original unterscheiden könnte.

erhaltenen Vorarbeiten zu seinen größeren Werken belegen, die wichtigsten Bildelemente durch ein umfangreiches Detailstudium.

Resümee

Kampfs „Walzwerk“ war zu Lebzeiten des Künstlers bereits ein besonders prominentes Gemälde. Nach seinem Tode erlangte es weitere Popularität, sodass es schließlich als eines seiner Hauptwerke galt. Einen Anteil daran hat auch die Rezeption der Kunst während des Nationalsozialismus durch die deutsche Kunstgeschichtsforschung in den 1970er-/1980er-Jahren.[792]

4.2.1.3 „Wohltätigkeit“, 1902 (G 1902/XXI. (<))

Arthur Kampf gibt in dem Gemälde eine Pariser Straßenszene wieder, in der eine wohlhabende Abendgesellschaft an einer Hausecke auf eine Gruppe von Arbeitern trifft, die sich um eine Suppenküche versammelt haben (G 1902/XXI. (<); Öl/Lw., 173 x 235 cm, Abb. 91). Während der Mann am linken Bildrand im Begriff ist, für einen bettelnden Jungen ein Geldstück aus seiner Hosentasche zu holen, bedeutet der Mann der am dampfenden Kochtopf sitzenden Frau, den umherstehenden Männern auf seine Kosten eine Speise zu geben. Zwei der Arbeiter, die mit erhobenen Händen auf sich aufmerksam machen, werden von einer zwischen ihrer Begleitung stehenden elegant gekleideten Dame distanziert betrachtet. Sie trägt einen mit Federn geschmückten Hut und einen grauen Mantel mit blauem Seidenfutter sowie eine weiße Fuchsfellstola. Auf der Hauswand hinter der Szene kleben teilweise abgerissene Werbeplakate. Im rechten oberen Bildteil sind Häuserfronten einer in die Bildtiefe führenden Straße zu sehen. Ein darunter positionierter Mann, der seine Suppenschüssel bereits erhalten hat, schließt das Gemälde kompositorisch zum rechten Bildrand ab.

Die drei Personen in Abendgarderobe trafen wohl nach durchfeierter Nacht in den frühen Morgenstunden auf die Arbeiter. Nach Rosenhagen (1922:58) geht das Dargestellte auf ein Erlebnis Kampfs an den Pariser Markthallen, vermutlich 1885, zurück.[793] Kampfs Interesse hätte

[792] Siehe Kapitel 10.3.

[793] Die künstlerische Darstellung von Markthallenarbeitern in Paris scheint Kampf 1902 besonders interessiert zu haben. Er setzte das Motiv auch grafisch um und präsentierte die Lithografie „An den Hallen in Paris“ bei einer Ausstellung im Berliner Künstlerhaus, Berliner Kunst-Herold, 2/1902:60, Nr. 8. Nach einer weiteren Ausstellung des 700 x 500 mm großen Blattes auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ im darauffolgenden Jahr wurde es vom Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin erworben, Berliner Kunst-Herold, 3/1903:91, Nr. 12.

neben dem sozialen Gegensatz auch dem malerischen Reiz, dem Morgenlicht sowie den Farben und der Stofflichkeit der eleganten Kleidung gegolten. (ebd.)

Das Gemälde ist erstmals fünf Jahre nach seiner Entstehung auf der internationalen Akademieausstellung in Berlin 1907 als Exponat nachweisbar.[794] Es folgten im selben Jahr die „Deutsch-Nationale Kunstausstellung" in Düsseldorf[795] sowie eine Ausstellungstournee 1909 in den USA[796].

Das große Format der Darstellung verweist auf die Bedeutung, die Kampf dem Motiv beimaß. Zum Zeitpunkt der Bildentstehung hatte der sozialkritische Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt als internationales künstlerisches Phänomen jedoch bereits lange überschritten und lebte in Deutschland motivisch im Wesentlichen nur in den Werken von Käthe Kollwitz und Hans Baluschek fort. Was Kampf 1886 in der „Letzten Aussage" mit der Kombination von spektakulärem Thema und übergroßem Format gelang, glitt bei der „Wohltätigkeit" ins Genrehafte ab. Im Gegensatz zu seinem Erstlingswerk oder dem ebenfalls Klassenunterschiede thematisierenden Motiv „Vor dem Theater" (1894) ist hier die soziale Not kaum greifbar. Bereits 1907 bemerkte die *Kunst für Alle* anlässlich der Ausstellung des Gemäldes in Berlin: „Aber wie weit liegen die Zeiten hinter uns, da ein solches Bild den Clou einer Ausstellung bildete". (KfA, 22/1906-1907:328) Rosenhagen bemerkte 1922 in einer Biografie zu Kampf:

> „[…]; aber die Pointe der Erzählung ist schließlich doch nicht schlagend genug, um eine kräftige Wirkung hervorzurufen. Die Wohltätigkeit erscheint in diesem Falle mehr als eine Art Einfall oder Laune denn als eine mit Bewußtsein ausgeübte Tugend. […] Das ist eine Großstadtepisode ohne Bedeutung, nicht wert, in Lebensgröße verherrlicht zu werden. Charles Hermans' »Morgendämmerung« hat einen Zug ins Dramatische, und der fehlt der Kampfschen Schöpfung." (Rosenhagen, 1922:59)

Wie Rosenhagen richtig bemerkte, orientierte sich Kampf an einem monumentalen Hauptwerk Charles Hermans' von 1875 (Abb. 13). Dort trifft eine Gruppe von Arbeitern bei ihrem morgendlichen Gang zur Arbeit auf Angehörige der Oberschicht, die noch in Feierlaune ein Nachtlokal verlassen. Während die Gegenüberstellung der Lebensverhältnisse unterschiedlicher Ge-

[794] *Königliche Akademie der Künste. Erste internationale Mitglieder-Ausstellung 1907. 27. Januar bis 9. März*. 1907 [Kat. AdK Berlin 1907]. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 26, Nr. 64.

[795] *Offizieller Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung, verbunden mit einer Aquarell-Ausstellung*. 1907 [Kat. Deutsch-Nationale 1907]. Düsseldorf: L. Schwann, 49, Nr. 434.

[796] *Exhibition of Contemporary German Art. The Art Institute of Chicago 1909*. 1908 [Kat. Chicago 1908]. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck), 49; *Exhibition of Contemporary German Art. Metropolitan Museum of Art, New York 1909*. 1908 [Kat. New York 1908]. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck), 49, sowie *Exhibition of Contemporary German Art. The Copley Society of Boston, Copley Hall 1909*. 1908 [Kat. Boston 1908]. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck), 49.

sellschaftsschichten 1875 eine soziale Anklage und Morallehre beinhaltete, wird das sozial Distanzierende bei Kampf 1902 durch die interaktive „Wohltätigkeit“ relativiert.[797]

4.2.1.4 „Die Schwestern“, 1903 (G 1903/V.)

Nachdem Arthur Kampf 1902 mit „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg“[798] bereits eine breite mediale Aufmerksamkeit erzielen konnte, gelang ihm dies im darauffolgenden Jahr mit dem Gemälde „Die Schwestern“ (G 1903/V., Öl/Lw., ca. 198 x 187 cm, Abb. 92) in weitaus größerem Maße. Ein konkreter Anlass für die Darstellung, die wie kaum ein anderes seiner Werke im Berlin des neuen Jahrhunderts diskutiert wurde, ist nicht überliefert.

Der Bildinhalt und die Bildkomposition

Die Darstellung zeigt eine schlichte Bühne mit geringer Tiefe, auf der zwei Mädchen im Alter von acht bis zehn Jahren singend nebeneinanderstehen. Sie tragen lange, einfarbige Alltagskleider aus einfachen Stoffen, die mit silber-glänzenden Stoffbändern zu Bühnenkleidern aufgewertet worden sind. Auch diese sind aus billigem Material, da sie sehr intensiv glänzen. Das linke Mädchen scheint im Begriff zu sein, eine Bewegung zu vollziehen, und hebt mit den Händen ihr rosa Kleid. Das rechte Mädchen, dessen graugrünes Kleid auf der Brust durch silberne Applikationen ornamental verziert ist, verschränkt die Hände vor seinem Körper und blickt zu einem älteren Mann, vermutlich dem Vater, der die Kinder vor der Bühne stehend mit einer Gitarre und seinem Gesang begleitet. Während die Kinder in ihren schönen Kostümen sowie den Schleifen im Haar und an den Schuhen herausgeputzt sind, wirkt der Vater durch seine Kleidung, das lange Haar sowie den langen Oberlippenbart ungepflegt.

Erstmals fokussierte hier Kampf die Darstellung allein auf die Figuren. Der sie hinterfangene Raum ist nahezu ohne Differenzierung und bleibt farblich fast vollständig im tonigerdigen Spektrum des Bühnenvorhangs.

[797] Die kaum rezipierte Darstellung fand über den Nachlass eines Schweizer Unternehmers Eingang in die Bestände des Kunsthauses Zürich, Inv.-Nr. 1995/13. Entgegen Bott, Gian Casper. 2009. *Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession*, München: Hirmer, 130, handelt sich nicht um ein Hauptwerk des Künstlers.

[798] Siehe Kapitel 4.2.2.2.

Der Künstler präsentierte die Darstellung 1903 auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“,[799] wobei sie eine ähnlich große Aufmerksamkeit wie seine „Letzte Aussage“ 17 Jahre zuvor erhielt. Auch vor den „Schwestern“ versammelten sich die Betrachter in großer Anzahl[800] und entsprechend intensiv wurde das Gemälde von der Kunstkritik rezipiert. Albert Dresdener schrieb in der Zeitschrift *Der Kunstwart*, Kampf sei der einzige Künstler, der an seinem Bild zeige, dass er etwas von den Impressionisten gelernt habe. „Man hat mit Recht bemerkt, daß dies Bild ebenso gut hätte in der Sezessions-Ausstellung hängen können.“ (Kunstwart, 16/1903:525) Für Max Martersteig, Redakteur der von Maximilian Harden herausgegebenen Zeitschrift *Die Zukunft,* schien der Künstler damit sogar zur „Führerschaft der Berliner Kunst“ berufen (Zukunft, 44/1903:71)[801] und Hans Rosenhagen widmete den „Schwestern“ in der *Kunst für Alle* eine ganze Spalte:

> „Dennoch muß gesagt werden, daß es auch auf dieser Seite Leute gibt, die sich rühren. Bezeichnenderweise geht hier ebenfalls Arthur Kampf weit voran. Man hat ihn immer als einen tüchtigen, in allen Sätteln gerechten Künstler geschätzt, aber bisher weder feinere künstlerische Absichten, noch viel Geschmack bei ihm entdecken können. Der triviale Naturalismus, dem er mit entschiedener Vorliebe sonst huldigte, hatte für empfindliche Leute in der Regel etwas Abstoßendes, auch vermochte er als Maler durchaus nicht zu imponieren. Allerdings war er nie ohne moderne Intentionen. Nun überrascht er hier mit einem Werk, das ihm niemand zugetraut hätte, in dem er seine Vergangenheit zwar nicht ganz verleugnet, mit dem er aber beweist, daß er sehr wohl fähig ist, seiner Kunst einen Aufschwung und sogar gute Malerei zu geben. Sein Bild stellt eine Scene auf einer Montmartrebühne dar. »Zwei Schwestern«, noch Kinder, blond, mit roten Schleifen im Haar, in langen Kleidern – eins davon rosa, das andere graugrün, mit Silberlitzen besetzt – stehen auf einem Podium, vor einem dunkelgrauen Vorhang, durch dessen Falten an einer Stelle ein Lichtstreif schimmert. Die Mädchen singen mit angelerntem Ausdrucke ein Duett. Das jüngere hat mit einer artigen Bewegung sein rosa Röckchen an den Seiten aufgehoben, so daß man die Füße ein wenig sieht. Wenn man bei der Erscheinung der Kinder auch an Velazquez’ Infantinnen mit den blassen, müden Gesichtern denken muß, so bleibt doch anzuerkennen, daß Kampf in diesem Teil des Bildes wirklich einmal eine malerische Aufgabe hübsch und geschmackvoll gelöst und sicher nie etwas Besseres gemacht hat. Aber nun steht da unterhalb des Podiums ein bärtiger, ältlicher Kerl, der singend und auf einer gelben Mandoline die Produktion der Kinder begleitet. Und hier hat man den alten Kampf wieder, seinen akademischen Naturalismus, die Arbeit nach dem Modell. Weil die Kinder etwas Zeitloses, also entschieden Stil haben, empfindet man die detaillierte Schilderung dieses Mannes als einen Gegensatz. Dadurch wird die sonstige famose Wirkung des Bildes leider beeinträchtigt; aber selbst mit dieser überflüssigen Figur bleibt es ein Werk, das einen starken und sympathischen Eindruck hinterläßt.“ (KfA, 18/1902-1903:425 f.)

Im Gegensatz zur konservativen Kunstkritik, die Kampfs Werken in der Regel sehr wohlwollend gegenüberstand, kam Rosenhagen zunächst auf das bisherige Image des Künstlers in Kreisen der Moderne zu sprechen: zwar fleißig, aber trivial. Das nachfolgende Lob, „er hätte

[799] *Grosse Berliner Kunstausstellung. Katalog der Ausstellung im Landes-Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof vom 2.5.-4.10.1903*. 1903 [Kat. GBK 1903]. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 30, Nr. 433.

[800] Noch 1912 schrieb die Zeitschrift *Über Land und Meer* rückblickend, dass „das Publikum [dem Gemälde] den Belagerungszustand erklärt“ hätte, Über Land und Meer, 54/1912:723, Bd. 108.

[801] *Die Zukunft*. 1903. Bd. 44, 71.

nie etwas Besseres gemacht“ und mit der Darstellung etwas geschaffen, „was ihm nie jemand zugetraut hätte“, wird Kampf auch bei den Sezessionisten Anerkennung verschafft haben.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der Skandal um das Bild allerdings schon seinen Anfang genommen. Kampf führte als Ausstellungsleiter (Berliner Kunst-Herold, 3/1903:68, Nr. 9) Kaiser Wilhelm II. durch die Säle der „Großen Berliner Kunstausstellung 1903“ und schrieb dazu in seiner Autobiografie:

> „Im nächsten Saal stand er einige Meter weit entfernt von meinem Bild »Die beiden Schwestern«. Als er das Bild sah, sagte er: »Wer hat denn diese beiden häßlichen Kinder gemalt?« Ich bekannte mich als der Urheber, was ihm nun doch peinlich war. Er sagte darauf: »Es erinnert mich an Velazquez«. Das Bild wurde von Prof. Dr. Tschudi für die Nationalgalerie vorgeschlagen, vom Kaiser aber mit dem Vermerk »des sozialen Gegenstandes wegen« abgelehnt.“ (Kampf, 1950:30)[802]

Rosenhagens allgemeine Begeisterung für die Darstellung, der Vergleich mit Velázquez sowie der ungewöhnliche Dreiklang von Schwarz, Grau und Rosa wurden von vielen Kunstschriftstellern und Kulturredakteuren bis 1945 übernommen.[803]

Nach der Ausstellung ging das Bild in den Besitz des Kommerzienrates Louis Auguste Ravené über (Kunstchronik, 14/1903:525),[804] der es in der Galerie seiner privaten Sammlung in Berlin öffentlich präsentierte (Abb. 93).[805]

---

[802] Nach Rosenhagen, 1922:56, begann Wilhelm II. Kampf erst durch dieses Bild zu schätzen. Nachdem der Künstler seine Autorenschaft mitteilte, soll der Kaiser die ihm nun peinliche Meinungsäußerung korrigierend nur noch auf den Vater der Kinder bezogen, aber dennoch den Ankauf durch die Nationalgalerie verhindert haben. Die Ablehnung des Bildes wurde auch in Bezug auf die Ausstellung deutscher Kunst in St. Louis im Reichstag thematisiert, Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 11. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle Reichstagsprotokolle, 1903/05,2. „34. Sitzung, 16.02.1904.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k11_bsb00002808_00144.html> (17.04.2018). Erstmalig überliefert wurde die Äußerung des Monarchen vermutlich durch Maximilian Harden, Die Zukunft, 44/1903:96.

[803] „[…] ein wahres Meisterwerk gelungen, dem nur der Schmelz der Jahrhundertwende fehlt, um getrost mit einem Velasquez zu wetteifern“ (Die Woche, 5/1903:991); „[…]; diese beiden Brettl-Kinder [...] sind ein bemerkenswerthes Stück moderner Malerei. Man will von Velasquez Entlehntes auf Kampfs neuem Weg sehen.“, Die Zukunft, 44/1903:71. Ähnlich u. a. bei Schmid, 1906:53, Troll, 1914:8; Rosenhagen 1922:56, sowie Neue Leipziger Tageszeitung, 27.09.1944. Zur Farbwahl siehe auch Vollmer, 1926:507.

[804] Die satirische Wochenzeitschrift *Kladderadatsch* berichtete über den verhinderten Ankauf durch die Nationalgalerie mit einer Karikatur, Kladderadatsch, 23.08.1903:[459], Nr. 34, 2. Beiblatt. Sie zeigt Arthur Kampf, der mit den beiden Kindern seines Gemäldes an den Händen soeben von der Nationalgalerie abgewiesen wurde und zur Galerie Ravené geht. Die Zeichnung ist betitelt mit „Die Nationalgalerie und der Salon der Zurückgewiesenen“, die Bildunterschrift lautet: „Die beiden hässlichen kleinen Mädchen des Professors Kampf müssen mit dem trauernden Vater eine andere Stelle suchen, wo sie aufgehängt werden können.“ (Abb. 94).

[805] Die Sammlung wurde 1844 begründet und ab 1853 in eigenen Räumen des Geschäftshauses der Firma Ravené an der Berliner Wallstraße öffentlich präsentiert. Die Galerie gehörte aufgrund der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Stellung der Familie zu den prominentesten Ausstellungshäusern Berlins, Hiller von Gaertringen, Katrin u. Hans Georg. 2014. *Eine Geschichte der Berliner Museen in 227 Häusern*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 54 f. Der Ankauf war für die private Kunstsammlung auch ein Marketingerfolg. Mit einer „weitausladenden bürgerlichen Geste gegen den kaiserlichen Geschmack“ hätte sich die „lange eingeschlafene Galerie Ravené“ wieder bekannt gemacht, bemerkte die *Berliner Zeitung am Mittag*, 26.09.1924.

Ravené stellte das Gemälde im kommenden Jahr für die „Große Kunstausstellung“ in Dresden zur Verfügung.[806] Kampf wurde hier für seine Leistung mit der „Großen Goldenen Medaille“ als höchste Auszeichnung prämiert, was die Presse als „eine schöne Genugtuung für ihren Schöpfer“ (Westermanns Monatshefte, 49/1904-1905:148, Bd. 97) ansah. Auch in Dresden hielten die positiven, begeisterten Kritiken an. Die *Kunst für Alle* brachte zur Besprechung eine ganzseitige Abbildung (KfA, 20/1904-1905:29) und Paul Schumann bezeichnete in der *Illustrirten Zeitung* Kampfs ausgestellten Werke[807] als die „besten“ Bilder, die er je geschaffen habe. (Illustrirte Zeitung, 1904:499, Nr. 3197, Bd. 123)

Bis 1945 wurden „Die Schwestern“ auch mehrfach international gezeigt. 1909/1910 tourte das Gemälde in einer „small and select collection of works representing German contemporary art“ zusammen mit Werken bedeutender deutscher Künstler im Rahmen der „Exhibition of Contemporary German Art“ durch die USA.[808] Von der *Kunst für Alle* besprochen, zählten für die Redakteurin Clara Ruge Kampfs Werke, zu „den besten Gemälden der Ausstellung.“ (KfA, 24/1908-1909:316)

Eine weitere offizielle Reputation erlebte das Gemälde, als es zur Auswahl deutscher Kunst für die Weltausstellung 1910 in Brüssel gehörte.[809] Auch hierfür stellte die Galerie Ravené die Darstellung zur Verfügung.[810] Anschließend war es 1934 anlässlich der Sonderausstellung zu Kampfs 70. Geburtstag (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5, Nr. 110) sowie 1936 in der Ausstellung „Deutsche Malerei und Graphik des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ in der Berliner Preußischen Akademie der Künste zu sehen[811]. Nach dem II. Weltkrieg wurde das Bild 1950 in der Retrospektive zu Kampfs Schaffen im Aachener Suermondt-Museum[812] sowie 2000 in der Ausstellung „Kinder des 20. Jahrhunderts“ in der Städtischen Galerie Aschaffenburg[813] und im Koblenzer Mittelrhein Museum präsentiert.

---

[806] *Offizieller Katalog der Großen Kunstausstellung Dresden 1904*. 1904 [Kat. Dresden 1904]. 3. Aufl., Dresden: Arnold & Gröschel, 25, Nr. 226.

[807] Als weiteres Werk wurde das Gemälde „Theaterloge“ (G 1904/IV.) ausgestellt, Kat. Dresden, 1904:25, Nr. 227.

[808] Kat. Boston/Chicago/New York, 1909:72.

[809] Clemen, Paul. 1910. *Sammlung Deutscher Kunstwerke Brüssel 1910. Ausgewählt und eingeleitet von Paul Clemen*, Verlag der deutschen Photogravur Aktiengesellschaft: Siegburg bei Köln, XIII., XVIII.

[810] Louis Auguste Ravené war Präsident des Deutschen Ausstellungskomitees, *Weltausstellung Brüssel 1910. Deutsches Reich. Amtlicher Katalog*. 1910. Hg. Reichskommissar, Berlin: Georg Stilke, Frontispiz.

[811] *Deutsche Malerei und Graphik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Jubiläums-Ausstellung aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der akademischen Ausstellungen. Frühjahr 1936*. 1936. Hg. Preußische Akademie der Künste, Berlin: Preußische Akademie der Künste, 32, Nr. 139.

[812] *Ausstellung Arthur Kampf anlässlich seines 85. Geburtstages* [Faltblatt]. 1950. Hg. Museumsverein Aachen, Februar/März 1950.

[813] *Kinder des 20.* Jahrhunderts. 2000. Ausstellungskatalog Aschaffenburg, Koblenz, Hg. Christa Murken u. a., Köln: Wienand, 10 f., 14, 21.

Rezeption

Die Begeisterung für das Gemälde führte dazu, dass es bis 1945 zu den wenigen Genreszenen zählte, die in Publikationen zum Künstler erwähnt wurden. Im März 1906 widmete Friedrich Fuchs der Darstellung in seinem biografischen Artikel über Arthur Kampf sogar drei Spalten. Auch er betonte zunächst das Unerwartete angesichts der bisherigen künstlerischen Entwicklung Kampfs.

> „Nachdem er den ersten Erfolg seines frühreifen Könnens mit starker Verstandesmäßigkeit und außergewöhnlicher Arbeitsfreude durch fast zwanzig Jahre konstant erhalten hat, so daß man ihn längst als eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit anzusehen gewöhnt war, tritt er plötzlich […] mit einem Werke hervor, dessen Qualitäten ihn als Bekenner ganz neuer Anschauungen, als Beherrscher ganz neuer Gefühle und Ausdrucksmittel zeigen; […] mit Hoffnungen beseelt er uns, als wäre er ein junges Talent, das sich eben erst durch ein vielversprechendes Erstlingswerk verraten hätte.“ (Fuchs, 1906:8)

> „Denn das Sensationelle dieses Bildes war für den Kunstfreund die Farbe, war seine Malerei. Auf Schwarz, Rosa und Silber gestellt, gab es einen Klang von wundervoll nobler Ruhe und Tiefe. Und gemalt war es auf eine sozusagen unsichtbare Weise; die Formen, die Farbe und das Licht waren miteinander da, ohne daß man sie, wie sonst, durch die Energie des Strichs und Auftrags unterscheiden mußte, und doch hatte man gerade vom künstlerisch Gemachten den starken Eindruck, das köstliche Gefühl.“ (ebd., 14)

Für Max Schmid bewies Kampf mit der Darstellung, „daß er den Mut und die Kraft besaß, künstlerisch noch einmal ein neues Leben zu beginnen. Jene Epoche der düsseldorferisch-berlinischen Historie war vergessen, die großen Probleme der modernen Kunst traten in den Vordergrund.“ (Schmid, 1906:53)

Während noch 1907 „Die Schwestern“ für Fritz Stahl, Kulturredakteur am *Berliner Tageblatt*, das „Hauptwerk“ Kampfs (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 17.05.1907:[1], Nr. 247) ausmachte, fand die Begeisterung Arthur Rehbeins selbst acht Jahre später kaum Grenzen:

> „Zwei Jahre später wurde das Werk geboren (ich wähle diesen Ausdruck mit voller Absichtlichkeit), das Arthur Kampf den Größten beigesellt, das Werk, das – wie man getrost prophezeien darf – fortan zu den Ewigkeitswerken der Malerei aller Zeiten und Völker gehören wird, ein Werk, welches Velasquez freudig grüßen und preisen würde: »Die beiden Sachwestern« (Galerie Ravené, Berlin). In diesem Werke ist jene absolute Harmonie von Inhalt, Form und Farbe erreicht, von der ich sprach; es ist schlechthin vollkommen.“ (Rehbein 1915:90)

Hans Rosenhagen hielt im Wesentlichen auch noch 1922 an seinem positiven Eindruck fest. Zwar stehe die Figur des Gitarrespielers in einem zu starken Kontrast zur Erscheinung der Mädchen, „aber an fertigen Kunstwerken ist nichts zu ändern und so muss man sich damit abfinden, daß diese »Schwestern« als Malwerk von unantastbarer Vorzüglichkeit und den besten Bildern zuzuzählen sind, die Anfang des Jahrhunderts in Deutschland gemalt wurden.“ (Rosenhagen 1922:57)

Abbildungen, Repliken und Vorstudien

Die Darstellung wurde bis 1945 mindestens 17-mal, fast ausschließlich im Schwarzweißdruck reproduziert, darunter ganzseitig anlässlich der Dresdener Ausstellung 1904 (KfA, 20/1904-1905:29), in fast allen biografischen Publikationen zu Arthur Kampf, den Ausstellungspublikationen Brüssel 1910 sowie Berlin 1934 und 1936.[814]

Kunstreproduktionen der Darstellung sind nicht nachweisbar, allerdings ist eine Replik in kleinerem Format auf einer Fotografie der Privatwohnung des Künstlers abgebildet (G 1903/VI.). An Vorstudien sind drei Zeichnungen zur Figur des Vaters sowie des linken Kindes in Abbildungen überliefert. Insbesondere bei der Vorzeichnung zur männlichen Figur suchte Kampf auch mit mehreren schnell skizzierten Umrissstudien nach der geeigneten Kopfhaltung. Diese Darstellung des verarmten Musikers wurde bis 1945 mindestens fünfmal, auch großformatig, reproduziert.

Resümee

Vier Jahre nach der Übernahme des Meisterateliers an der Berliner Hochschule für bildende Künste gelang es Kampf erstmals künstlerisch nachhaltig durch ein Werk („Die Schwestern“) auf sich aufmerksam zu machen, das nicht mit dem tradierten Motivrepertoire eines konservativ ausgerichteten Lehrstuhls in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Kampf reüssierte in Berlin mit einem modern umgesetzten Genrethema, dessen nachhaltige Popularität zwar im Kontrast zum bisherigen Malstil des Künstlers begründet lag, aber eigentlich durch die ablehnende Haltung Wilhelms II. befeuert wurde. Zwar soll der Monarch seine spontane Reaktion, vermutlich aus Gründen der Höflichkeit, mit einem Velázquez-Vergleich revidiert haben, dennoch wird seine Kritik, zumal sie durch die spätere Verhinderung des Ankaufs durch die Nationalgalerie bestätigt wurde, als weiterer Beleg seines unangemessenen Einflusses auf die Entwicklung der Kunst und Kultur in Preußen aufgefasst worden sein. Dies wird bereits ausgereicht haben, um dem Werk eine Prominenz zu geben, die es ohne diese Aussage möglicherweise nicht erreicht hätte. Darüber hinaus wurde mit dem Veto des Kaisers gegen den Ankauf die Arbeit eines populären Professors an der bedeutendsten Kunstakademie des Deutschen Kaiserreiches bewusst ausgeschlossen – auch dies ein Eklat.[815]

[814] Siehe Kapitel 8.3.1.

[815] Noch fünf Jahre später erinnerte Paul Fechter in seinem Artikel „Der König und die Ausstellung“ an diesen Vorfall anlässlich einer abwertenden Äußerung des sächsischen Königs Friedrich August III. gegenüber einem anderen Künstler bei der Eröffnung der „Großen Kunstausstellung Dresden 1908“, Dresdner Neueste Nachrichten, 13.05.1905:[1], Nr. 129.

Ob Wilhelm II. tatsächlich eine Parallele zum Malstil von Velázquez erkannte und damit erstmals einen aufwertenden, für die kommenden Jahrzehnte immer wieder bemühten Vergleich zog oder ob Kampf sich später in Kenntnis der Kritiken selber loben wollte, ist unklar. Eine weitere Quelle zur Aussage des Kaisers ist nicht überliefert.

Ungewöhnlich an der Darstellung ist der Rückgriff auf ein Motiv des Naturalismus, der als eine kritisch die gesellschaftlichen Zustände reflektierende Kunstströmung seinen Höhepunkt bereits in den 1890er-Jahren hatte. Kampf bemühte hier dieselbe Strategie, die er bereits 1886 bei der Präsentation der „Letzten Aussage" und der „Wohltätigkeit" anwandte: Die Erzielung von Aufmerksamkeit durch die Thematisierung der Lebensumstände sozial Schwacher in einer großformatigen Darstellung.

Die Kunstkritik fokussierte sich jedoch in erster Linie auf die für Kampf neuartige, eingeschränkte Farbauswahl. Einige Redakteure setzten sich aber auch mit der sozialen Komponente auseinander. Fortunat von Schubert-Soldern brachte es für das *Dresdner Jahrbuch* 1905 auf den Punkt. „Es ist die tragische Geschichte von Not und Entbehrung […]. Die Wirkung dieses Kampfes sind psychologisch meisterhaft in der Haltung und dem Minenspiel der einzelnen Personen durchgeführt." Während das kleine Kind noch mit Freude und Hoffnung singen würde, seien die Strapazen dem größeren Mädchen bereits anzusehen. Es sprechen bereits „Ermüdung und Überdruß […] aus ihren abgehärmten Zügen. […] Mit unerbittlicher Wahrheit wird das Ende dieser Laufbahn in dem Alten geschildert […]. Gebrochen, in sein Schicksal ergeben, zieht er seine Last wie ein alter müder Karrengaul […]. Es ist die Tragödie des Menschen, wie sie ergreifender nicht gefaßt werden kann."[816]

Diese soziale Differenzierung bildete Kampf auch koloristisch ab. Während die Figur des Vaters durch die ihn charakterisierenden erdigen Farbtöne der Bühne für das harte und perspektivlose Leben der Schausteller steht, symbolisiert die Farbigkeit der Kinderbekleidung ihre Hoffnung und Freude. Diese helle, zum Umfeld kontrastreiche Kolorierung wirkt allerdings nicht homogen in die Gesamtdarstellung eingearbeitet, sondern eher wie eine aufgelegte Folie. Für die Zeitschrift *Über Land und Meer* waren die Kinder „auf eine unsichtbare Weise gemalt, wie hingezaubert, denn die Striche des Auftrags waren nicht zu unterscheiden" (Über Land und Meer, 54/1912:723, Bd. 108.). Den Grund für den Einfluss der modernen Kunst auf Kampfs Werk sah die Kunstkritik in der unmittelbaren Anschauung und Auseinandersetzung mit den aktuellen künstlerischen Strömungen in der Großstadt. Darüber hinaus habe Berlin eine „intimere Beziehungen zum modernen Paris" (Volbehr 1908a:476 f.) sowie zu den dort entstandenen und hier ausgestellten Werken des Impressionismus (Fuchs, 1906:16). Für Kampf, der sich

[816] Schubert-Soldern, Fortunat von. 1905. „Kunst, Kultur, Kritik". In: *Dresdner Jahrbuch. Beiträge zur bildenden Kunst*, 126.

in seinem Œuvre immer wieder mit dem Leben sozial Schwacher auseinandersetzte, zählten „Die Schwestern“ nach eigenem Bekunden zu seinen bedeutendsten Schöpfungen. 1930 von der *Illustrirten Zeitung* aufgefordert, sein bestes Bild zu benennen, schrieb er:

> „Ich sende die Photographie eines meiner bekanntesten Bilder, in welchem vielleicht am meisten von dem enthalten ist, was mein Streben und Empfinden ausmacht. Das Bild »Die beiden Schwestern« hat seinerzeit viel Aufsehen erregt.“ (Kampf, 1930:117)

4.2.1.5 „Theaterloge“, 1904 (G 1904/IV.)

Dargestellt ist die dunkle Loge eines Theaters, in dem sich ein Paar befindet, das konzentriert dem Geschehen auf der Bühne folgt. Die sitzende Dame trägt ein rötliches, schulterfreies Abendkleid mit Pailletten und einen breitkrempigen weißen Hut mit glitzernder Brosche. Der links hinter ihr stehende Herr im Smoking mit weißer Fliege und Kummerbund hat die Hände vermutlich in die Hosentaschen gesteckt und beugt sich nach vorne. Vor den beiden Personen befinden sich an der Brüstung zwei weiß gerahmte Sichtblenden, die mit gelbem Stoff behangen sind. Links neben der weiblichen Figur ist der rückwärtige Logenvorhang etwas beiseitegeschoben. Beleuchtet wird die Szene lediglich durch das Bühnenlicht, das die hellen Kleidungsstücke und insbesondere den gelben Stoff der Sichtblenden hervorhebt, während der Logenraum dunkel bleibt.

Kampf stellte die „Theaterloge“ (G 1904/IV., vermutlich Öl/Lw., 117,5 x 143,5 cm, Abb. 95) zusammen mit dem Gemälde „Die Schwestern“ erstmals in der „Großen Kunstausstellung“ 1904 in Dresden aus. (Kat. Dresden 1904, Nr. 227) Für seine beiden Exponate, die kontrastreich unterschiedliche Lebenswelten sozio-ökonomischen Schichten abbildete, erhielt er die „Große Goldene Medaille für Kunst“ zuerkannt. Zur Jahreswende war das Gemälde im Berliner Künstlerhaus in der „Ausstellung der Vereinigten Klubs“, (KfA, 17/1902:162) 1911 auf der internationalen Kunstausstellung zur Feier des 50-jährigen Bestehens der italienischen Monarchie in Rom (Kat. Rom, 1911:67) sowie 1917 in Basel und Zürich in einer Ausstellung zur deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu sehen.[817] Am 18. Juli 1922 beim Auktionshaus

[817] *Ausstellung deutscher Malerei. 19. und 20. Jahrhundert im Zürcher Kunsthaus 19. Aug.- 23. Sept. 1917*. 1917 [Kat. Zürich, 1917]. Hg. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich: Neue Zürcher Zeitung (Druck), Nr. 26, sowie *Ausstellung Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. 7.10.-4.11.1917*. 1917 [Kat. Basel, 1917]. Hg. Basler Kunsthalle, Basel: E. Birkhäuser, Nr. 28.

Helbing in München verauktioniert,[818] erwähnt Kroll (1944:IV.) als letzten bekannten Eigentümer Kampfs Privatschüler Xu Beihong (Ju Péon)[819] in Nanjing/China.

Die „Theaterloge" gehört zu jenen Werken in Kampfs Œuvre, die am stärksten vom Impressionismus beeinflusst sind. Die Darstellung baut sich aus schnellen und markanten Pinselstrichen auf, lediglich die Gesichter der Personen sind detaillierter ausgeführt. Während in den Jahren zuvor Szenen im traditionellen akademischen oder naturalistischen Stil detailreich Handlungen wiedergaben, zeigte Kampf mit der „Theaterloge" die Wirkung von gedämpftem Licht auf den Gesichtern und hellen Gegenständen. Um nicht von dieser Absicht abzulenken, wählte er ein unbewegtes Motiv ohne inhaltliche Spannung. Was für ein Geschehen die beiden Personen verfolgen, ist nicht bildrelevant. Nach Schubert-Soldern (1905:126) birgt die Szene so „keinen seelischen Inhalt, kein dramatisches Moment." Von Bedeutung für die Bildaussage wird lediglich die durch ihre Konzentration hervorgerufene Unbewegtheit der Dargestellten.

Für Paul Schumann zählte das Gemälde zusammen mit den „Schwestern" zu den „besten" Bildern, die Kampf bisher gemalt hatte. (Illustrirte Zeitung, 1904:499, Nr. 3197, Bd. 123) Walther Gensel lobte in *Westermanns Monatsheften* den „vortrefflichen Beleuchtungseffekt" (Westermanns Monatshefte, 49/1904-1905:148, Bd. 97) und Rosenhagen (1922:56) die „Harmonie von Gelb, Weiß und Schwarz".[820]

Die „Theaterloge" und „Die Schwestern" waren die letzten Arbeiten im Œuvre des Künstlers, die sowohl von der konservativen wie modernen Kunstkritik als innovative zeitgenössische Leistung Anerkennung fanden.

Die Darstellungen von Szenen aus dem Theater und Varieté gehörten seit dem 19. Jahrhundert zu beliebten künstlerischen Sujets. Reizvoll war aus malerischer Sicht neben der eleganten Bekleidung der Zuschauer insbesondere die Beleuchtungssituation. Ein Gaslicht am vorderen Bühnenrand erzeugte in unmittelbarer Nähe ein sehr helles Licht mit scharfen Kontrasten und tauchte gleichzeitig den Zuschauerraum in eine warme, mit zunehmender Distanz abnehmende Helligkeit. Eine der prominentesten Theaterszenen stammt vom Adolph Menzel, der um 1856 eine Aufführung im Pariser Théâtre du Gymnase wiedergab.[821]

---

[818] *Ölgemälde moderner Meister: aus nord- und süddeutschem Besitze. Auktion in München in der Galerie Helbing, Dienstag, den 18. Juli 1922, Mittwoch, den 19. Juli 1922*. 1922. Hg. Hugo Helbing, München, Nr. 170.

[819] Der chinesische Künstler war von ca. 1921 bis 1923 Kampfs Privatschüler, Encyclopædia Britannica, Inc. „Xu Beihong" <https://www.britannica.com/biography/Xu-Beihong> (17.12.2019).

[820] Eine farbige Kunstreproduktion der „Theaterloge" erschien bei *E. A. Seemann's Farbige Gemälde Wiedergaben.* 1928, Leipzig: E. A. Seemann.

[821] Daneben lassen sich weitere Motive von Theaterzuschauern von französischen Künstlern wie Honoré Daumier („Eine Theaterloge", um 1865), Pierre-Auguste Renoir („La Loge", 1874), Mary Cassatt („La Loge à l'Opera", 1879) oder Eva Gonzalès („Une loge aux Italiens", 1874) nachweisen.

Kampf setzte sich mit dem Motivkreis des Theaters seit der „Theater=Nummer“ von *Schorers Familienblatt* aus dem Jahre 1890 immer wieder auseinander.[822] Nach 1899 lassen sich in seinem Werk Darstellungen nachweisen, die Szenen aus der Welt des Theaters, des Zirkus und des Varietés abbilden.[823]

Qualitativ herausragend ist in diesem Zusammenhang das 1903 entstandene Gemälde „Spielpause“ (G 1903/I., Öl/Lw., 171 x 127 cm, Abb. 96). Möglicherweise unter Verwendung desselben männlichen Modells, das Kampf u. a. auch für die „Theaterloge“ engagiert hatte, zeigte der Künstler einen Gitarrenspieler, der entspannt auf einem Stuhl sitzt. Erstmals 1904 im Berliner Künstlerhaus ausgestellt, (Berliner Kunst-Herold, 4/1904:4, Nr. 22) fand es wohl bis in die frühen 1940er-Jahre auf einer Vielzahl von Ausstellungen keinen Käufer und wurde 1943 vom Künstler der Nationalgalerie gestiftet.[824] Im Artikel „»My best picture« by the most eminent German painters“ des britischen *The Strand Magazine* nannte Kampf 1906 explizit dieses Gemälde. „It is only a slight piece of work, but it may well be that the delightfully free and careless figure better expresses Herr Kampf’s art than any of his more elaborate compositions.“[825]

Die großformatige Darstellung zeigt im Gegensatz zu den oftmals exakt konzipierten Kompositionen Kampfs eine Momenthaftigkeit und Spontanität, die sich nur in den Jahren bis zum I. Weltkrieg in seinem Œuvre nachweisen lassen. Für Rosenhagen zählte die „Spielpause“ zu einer Reihe von Darstellungen, in denen Kampf sich seit seinem Umzug nach Berlin insbesondere physiognomischen Beobachtungen widmete.

> „Die halb belustigte, halb kritische Mine, […] die selbstvergessene Haltung sind köstlich. Ein schnell vorübergehender Ausdruck kann nicht gut überzeugender wiedergegeben werden. Auch als malerische Leistung mit der doppelten Beleuchtung von vorn und von dem Fenster im Hintergrund her ist das Bild höchst bemerkenswert.“ (Rosenhagen 1922:54)

[822] Siehe Kapitel 3.4.2 sowie G 1891/IV.-VI.

[823] „Reiterin auf dunklem Pferd“ (G 1902/XIII. (<)), „Spanische Tänzerin“ (G 1904/V.), „Akrobat“ (G 1904/I., G 1904/II.), „Theaterloge“ (G 1904/V.), „Loge eines Pariser Varietés“ (G 1906/X. (<)), „Der Artist“ (G 1907/VI.), „Schulreiterin“ (G 1907/VII.) oder „Die Tänzerin Ruth St. Denis“ (G 1907/VIII.).

[824] Arthur Kampf an die Direktion der Nationalgalerie, [o. O.], 28.03.1943, SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.

[825] Margaux, Adrian. 1906. „»My best picture« by the most eminent german painters“. In: *The Strand Magazine*, 31. Jg., Nr. 184, April, 463.

4.2.1.6 „Das störrische Pferd“, 1907 (G 1907/I.)

Obwohl der überwiegende Teil der Werke Arthur Kampfs sich motivisch mit Genreszenen auseinandersetzen, sind unter diesen Arbeiten nur einige wenige, die eine breitere Rezeption erfuhren.

Dazu zählt die erstmals 1902 auf einer Atelierfotografie nachweisbare Darstellung „Das störrische Pferd“ (G 1902/X.). Es handelt sich vermutlich um eine Vorstudie im Format 56 x 56 cm, die zur Umsetzung des gewünschten Bildeffektes später monumentalisiert und kompositorisch entscheidend optimiert wurde. Das Motiv des Pferdebändigers ist ein seit der Antike ikonografisch überliefertes prominentes Motiv,[826] das insbesondere eine plastische Umsetzung erfuhr. Es symbolisiert die durch den individuellen menschlichen Willen bzw. eine gesellschaftliche Organisationsform gezähmte Natur.

Kampf präsentierte die finale Version seiner Darstellung (G 1907/I., Öl/Lw., 215 x 207 cm, Abb. 97) vermutlich auf der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste 1907/1908 in Berlin.[827] Wiedergegeben ist ein sich mit den Vorderläufen aufbäumendes schwarzes Pferd von seiner linken Seite. Es wird am Zügel an der weiteren Aufwärtsbewegung durch einen Mann gehindert, der mit breitem Schritt links neben dem Pferd steht. Vor dem Pferd springt ein Hund ebenfalls in die Höhe. Dies ereignet sich auf einem staubigen Weg in einer Landschaft, die nur durch einen Grünstreifen sowie einem begrünten Hügel auf der linken Bildseite angedeutet wird. Das Pferd nimmt mit seiner massigen Gestalt einen Großteil des Bildraumes ein und scheint ihn dabei geradezu zu sprengen. Sein Fell ist schwarz, lediglich die hellen Fesseln der erhobenen Vorderläufe heben sich davon ab. Der Körper des Tieres befindet sich fast vollständig oberhalb des Horizonts, kontrastreich vor einem unruhig bewölkten Himmel.

Bewegung und Dynamik bestimmen das Bildmotiv. Innerhalb einer pyramidal gefassten Komposition der Bildfiguren gelingt es Kampf durch Reihungen und Wiederholungen einzelner Elemente den Aufwärtsdrang des Tieres zu veranschaulichen. Der Betrachter erblickt in Untersicht zunächst drei Bildelemente, die sich durch große, weite Gesten auszeichnen: Die Armhaltung und das Standmotiv des Mannes, die weitgreifenden Vorder- und Hinterläufe des Pferdes, zwischen denen optisch der Rossebändiger steht, sowie die Wiederholung des Sprungmotivs durch den Hund. Die Bewegung zum oberen Bildrand erfolgt durch die v-förmige Beinstellung des Mannes, seinen aufwärts gehaltenen rechten Arm, seine Blickrichtung, das Spring-

[826] Zum Beispiel die ab 1844 vor dem Portal IV des Berliner Schlosses aufgestellten Rossebändiger des Bildhauers Peter Clodt von Jürgensburg.

[827] *Zweite Ausstellung 1907/1908: Mitte November bis Mitte Januar*. 1907 [Kat. AdK Berlin 1907a]. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 20, Nr. 22.

motiv des Pferdes und des Hundes sowie dessen Blickrichtung. Farblich wird der Bewegungszug durch die aufwärtsstrebende Reihung der hellen Flächen vom Fell des Hundes, den Fesseln des Pferdes sowie des Männerhemdes unterstützt. Eine leichte Gegenbewegung dazu ist in dem nach hinten gebogenen Körper des Mannes angelegt.

Ausstellungen

Nach der Präsentation in Berlin war das Gemälde bis zum Ende des II. Weltkrieges als eines der Hauptwerke Kampfs auf Ausstellungen präsent: 1911 in der „Großen Kunstausstellung" in Düsseldorf[828], 1913 im Kunstverein des ostpreußischen Königsberg (Meyer-Bremen, 1993:136; Kunstchronik, 24/1913:513), im Herbst 1934 in der Preußischen Akademie der Künste in Berlin anlässlich einer Sonderausstellung zu Kampfs 70. Geburtstag (Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:6, Nr. 15) und 1942 bei der Biennale in Venedig (Becker/Lagler, 1995:228).

Rezeption

Die Ausstellungskritiken waren insbesondere in der Zeit vor dem I. Weltkrieg geradezu überschwänglich. Anlässlich der ersten Präsentation 1907 schrieb *Die Post. Berliner neueste Nachrichten* (11.12.1907), das Werk hätte „geradezu Sensation gemacht". Auch für die *Kunstchronik* war „ein famos studiertes galoppierendes Pferd" (19/1908:152) ein Höhepunkt der Ausstellung. Robert Schmidt bemerkte in der *Kunst für Alle*:

> „Als die pièces de résistance der ganzen Ausstellung aber stehen wir nicht an, die beiden Werke von Arthur Kampf zu bezeichnen: das Porträt seiner Frau und den Pferdebändiger […]. Und dann der Rossebändiger, oder, wie der Katalog schlichter betitelt: »Das störrische Pferd«! Prachtvoll sind auch hier die Farben: das Ziegelrot der Jacke des Stallknechtes und das glänzende Grauschwarz in dem aufbäumenden Pferd, alles gestellt gegen einen wolkenschweren grauen Himmel. Die große Leistung des Bildes liegt aber anderswo: in der fabelhaften Energie der Bewegung. Wie der dunkle Körper des Gauls diagonal durch die Bildfläche schneidet, und wie sich dieser Kraft die andere, die des Bändigers, rechtwinkelig entgegenstemmt, das ist mit einer staunenswerten Eindringlichkeit gesagt. Und noch deutlicher wird das Bewegungsmotiv durch die Wiederholung der großen Achse in dem Terrier, der bellend anspringt. Der Bildausschnitt, oben und hinten das Pferd scheinbar beengend, trägt auch dazu bei, die gewaltige Spannung der Gruppe noch energischer zum Ausdruck zu bringen. So gut das Niveau der Ausstellung auch ist: dies Bild schlägt alles. Freuen wir uns, daß sein Schöpfer eine so einflußreiche Stellung in der Akademie der Künste einnimmt." (KfA, 23/1907-1908:176)

[828] *Grosse Kunstausstellung verbunden mit einer Internationalen Aquarell-Ausstellung. Düsseldorf im Städt. Kunstpalast vom 27. Mai bis 8. Oktober 1911*. 1911 [Kat. GKA Düsseldorf 1911]. Düsseldorf: L. Schwann, 46 f.

Lediglich Walter Cohen fand in der national-liberalen Zeitschrift *Die Grenzboten* kritische Worte:

> „Arthur Kampf, wenn er nicht Historienbilder malt, sucht sich gern Vorwürfe aus, die seiner resoluten, frisch zugreifenden Art durch einfache Fassung des Gegenständlichen entsprechen. Diesmal stellt er in einer riesigen Leinwand einen Stallknecht in roter Jacke auf die Beine, im Begriff, auf staubiger Landstraße ein störrisches, sich aufbäumendes Pferd zu bändigen. Das ist prächtig und sehr wirkungsvoll heruntergemalt, mit der Sicherheit, die alles auszeichnet, was dieser frische und selbstbewusste Rheinländer auch unternehmen mag. Eine tiefergehende Wirkung bleibt ihm freilich auch hier versagt […]." (Grenzboten, 67/1908:23)

Kurz nach der Ausstellung wurde die Darstellung von der „Verbindung für historische Kunst" erworben (Kunstchronik, 19/1908:415; Schmidt, 1985:253). Nach Schmidt (ebd., 172) setzte Friedrich Schmidt-Ott, seit 1907 Ministerialdirigent der Abteilung für Kunst und Wissenschaft im preußischen Kultusministerium,[829] den Kauf gegenüber der Darstellung „Der verlorene Sohn" von Max Slevogt durch, was einige Mitgliedsaustritte aus der Verbindung hervorgerufen haben soll.[830]

Hans Rosenhagen bemerkte 1922, der Künstler hätte den Zeitgenossen zeigen wollen, wie auch er im Stande sei, den flüchtigen Eindruck festzuhalten, „[…] daß eine stürmische Bewegung sich nicht nur mit den Mitteln der Farbe, sondern noch viel überzeugender durch die Linie wiedergeben lasse, daß man nicht die Form zu vernachlässigen brauche, um bewegtes Leben darzustellen." (Rosenhagen, 1922:74 f.)

> „Man hat vor diesem Werke die Empfindung, daß der Maler seinen impressionistisch gesonnenen Kollegen damit habe eine Lehre erteilen wollen. Nämlich, daß man, um eine lebhafte Bewegung in Farben darzustellen, sein Bild nicht skizzenhaft unfertig lassen brauche, sondern es bis ins letzte ausführen könne, wenn man fähig sei, die Funktionsmerkmale der Bewegung an einem Körper zu erkennen und sie mit Sicherheit wiederzugeben. Es sei sehr einfach, wie Liebermann, die Bewegung eines Pferdes nur andeutungsweise zu zeigen, indem man sich allein auf die Richtigkeit der Silhouette stützt und von dem die Bewegung erzeugenden Spiel der Muskeln so gut wie nichts sehen lässt. Meister wie Rubens, Snyders und Delacroix hätten die stärksten Bewegungen in ihren Bildern vollendet zum Ausdruck gebracht, ohne die Form im einzelnen zu vernachlässigen. Es sei nur nötig, die Form so gut zu kennen und zu beherrschen wie sie, um zu dem gleichen Resultat zu gelangen. Und wie um zu beweisen, daß sein künstlerisches Vermögen ihm gestatte, mit seinen Leistungen auch in den Maßen den großen Meistern der Vergangenheit an die Seite sich zu stellen, malte er in Lebensgröße dieses wild sich aufbäumende und daherjagende Pferd, das von einem kräftigen Arm kaum im Zaume gehalten wird." (ebd., 76 ff.)

> „Sehr schön in der Farbe – rot die Stalljacke des Burschen, schwarz das Pferd, weiß der Terrier und grau die Luft –, wuchtig und breit als Malerei, hat das Bild noch etwas, was allen impressionistischen Leistungen und auch denen Liebermanns fehlt, – es ist monumental, es hat Größe, nicht nur äußerlich, sondern von innen heraus. Bei allem momentanen Ausdruck ist das Wesen der Bewegung groß erfaßt und wiedergegeben. […] Von den heut lebenden Malern wäre nicht einer imstande, Kampf dieses lebensprühende [!] und doch auf die monumentale Wirkung hin komponierte Bild nachzuschaffen." (ebd., 78)

---

[829] Brocke, Bernhard vom. 2007. „Schmidt-Ott, Friedrich Gustav Adolf Eduard Ludwig". In: *Neue Deutsche Biographie,* Hg. Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 23, Berlin: Duncker & Humblot, 165-167 <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117511161.html#ndbcontent> (03.02.2016).

[830] Das Werk gelangte danach in das Eigentum des Museums für bildende Kunst der Stadt Straßburg, die Mitglied der „Verbindung für historische Kunst" war, Schmidt, 1985:255.

Arthur Kampfs „Störrisches Pferd“ blieb über mehrere Jahrzehnte derart attraktiv, dass sich bis 1945 mindestens elf Abbildungen nachweisen lassen.[831]

4.2.2 Historienmalerei

4.2.2.1 „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“, 1902 (G 1902/XXII.)

1899 erhielt Arthur Kampf den ersten Auftrag des preußischen Staates. Es handelte sich um die Anfertigung eines monumentalen Tafelbildes für die Aula des Königlichen Katholischen Mariengymnasiums für Knaben in Posen.[832]

Nach Volbehr (1908a:475) soll der Künstler zunächst ein dreiteiliges Wandbild mit den Themen Nächstenliebe, Freundschaft und Treue vorgesehen haben, was allerdings keine Zustimmung fand. Stattdessen setzte er das Motiv „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“ im monumentalen Format um (G 1902/XXII., 325 x 528 cm, Abb. 98).

Bildgegenstand und historischer Kontext

Dargestellt ist die Missionierung der slawischen Bevölkerung durch deutsche Mönche. Der Anschluss an das Christentum erfolgte in Polen nach der Taufe des polnischen Königs Mieszko I. im Jahre 966 und der anschließenden Errichtung eines ganz Polen umfassenden Missionsbistums. Mit der Missionstätigkeit sollen – der deutschen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts entsprechend – auch Benediktinermönche betraut worden sein.

[831] Zur Besprechung während der ersten Ausstellung bildeten das Gemälde sowohl *Die Woche* (9/1907:2104), die *Kunst für Alle* (23/1907-1908, H. 8) als auch *Westermanns Monatshefte* (52/1908:472, Bd. 104) als Titelblatt großformatig ab. Später brachten die biografischen Publikationen von Troll (1914:33; 1922 [o. P.]), Rosenhagen (1922:69) und Kroll (1944, Abb. 59) ganzseitige Abbildungen, 1923 folgte *Die Gartenlaube* mit einer ganzseitigen Reproduktion als Titelblatt (1923, Nr. 5). Die Darstellung konnte, gestochen von dem Radierer Franz August Börner, als Remarkdruck auf Atlas mit der Unterschrift beider Künstler für 250 Mark und als Remarkdruck auf „echt china“, ebenfalls mit beiden Unterschriften für 100 Mark sowie mit farbigem Schriftdruck zu 40 Mark erworben werden. Darüber hinaus sind bis heute im Kunstgewerbehandel farbige, gerahmte Reproduktionen in Formaten von ca. 700 mm Höhe nachweisbar. Kampf selber malte in den nachfolgenden Jahren noch mindestens zwei kleinere, in Details abweichende Versionen des Motivs (G 1900-1925/IV.; G 1900-1925/XXVIII.).

[832] Erlass vom 07.08.1899, *Jahresbericht des Königlichen Marien-Gymnasiums zu Posen für das Schuljahr 1899/1900*. 1900. Posen: Mariengymnasium, 15. Die Anfertigung des Gemäldes wurde mit 11.000 Mark aus dem Staatsfonds für Kunstzwecke zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik bezuschusst, *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen.* 1904. 25. Jg., Nr. 3, LXIII. Zur Präsentation in der Schule siehe *Jahresbericht des Königlichen Marien-Gymnasiums zu Posen für das Schuljahr 1902/1903*. 1903. Posen: Mariengymnasium, 15.

Die Geistlichen sind auf Kampfs Darstellung zuvor mit einem Segelboot über ein Gewässer am rechten Bildrand ans Ufer gelangt. Während ein Mönch im Boot verbleibt, widmen sich fünf von ihnen bereits der Missionierung. Wie eine Barriere nebeneinander angeordnet, hält einer mithilfe eines breiten Nackengurtes ein Kruzifix in die Höhe, ein weiterer verweist mit seiner linken Hand auf die Christusfigur, ein dritter betet kniend und ein vierter, ein ebenfalls kniender und dabei zu Boden blickender Mönch, hält die Bibel in seinen Händen. Hinter der Gruppe schwingt ein fünfter Mönch ein Gefäß, aus dem dichter Weihrauch nach links ins Bildinnere zieht.

Vor den Mönchen hat sich eine Gruppe von mehr als 30 Personen in der Graslandschaft versammelt. Sie sind aus einer befestigten Anlage gekommen,[833] deren hohe Mauern am linken Bildrand sichtbar sind. Unter ihnen befinden sich Frauen, Männer und Kinder jeden Alters. Ihre Kleidung, Frisuren und Barttracht entsprechen vermutlich den zeitgenössischen Vorstellungen vom Aussehen osteuropäischer Völker des Mittelalters. Sie lauschen mit unterschiedlichen Reaktionen den Worten des Mönchs. Die Mimik reicht dabei von Ablehnung und Abwendung bis zum demutsvollen Kniefall.

Ausstellungen

Das Gemälde wurde lediglich im Jahr seiner Fertigstellung 1902 während der „Großen Berliner Kunstausstellung“ präsentiert. (Kat. GBK, 1902:40, Nr. 575) In der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* berichtete der völkische Kunstschriftsteller und Maler Momme Nissen über die monumentale Szene.

> „Gewaltiger noch berührt sein in grosszügigem Freskenstil hingesetztes drittes Werk der diesjährigen Grossen Berliner Ausstellung: Einführung des Christentums in Polen. Meisterhaft kontrastiert er die schwarze Masse der Mönche zu den hellen germanisch-skythischen Typen des aufhorchenden Volkes. Rassegeist und Geschichtsgeist durchdringen sich hier. Die polnische Glaubensinbrunst ist wunderbar getroffen. Man lebt den Vorgang mit. Er ist real und doch visionär gesehen. Das volle Schwergewicht ruht hier im Seelischen, ohne dass die Form dabei vernachlässigt wäre. Diese gemahnt an den allerbesten Düsseldorfer Geist – an Rethel. Die kühle gobelinartige Tonskala erscheint zwar etwas bunt; ein endgültiges Urteil hierüber ist aber erst am Aufstellungsort des Wandbildes möglich. Jene Mischung von technischer Kühle mit seelischer Tiefe, die Kampf durchweg auszeichnet, ist dem geschilderten Vorgang ganz adäquat. Das Werk wirkt als das bedeutendste der Ausstellung. Künstlerische Prinzipien lassen sich besser an einem hervorragenden Gemälde als an einer ganzen Ausstellung demonstrieren. Es gelang hier Kampf, den reinen klaren grossen deutschen Kartonstil mit einer starken malerischen Qualität und einer plastischen Realität organisch zu verbinden. Will sagen: er verwarf nicht die echt deutsche Tradition und revolutionierte, sondern er baute weiter auf ihr und reformierte. Dieses letztere Verfahren kann man geradezu als das konservative Kunstprogramm, an sich, bezeichnen. Derartige Kunst lebt nicht in und von Selbstzerfaserung. Sie schafft, sie konserviert, indem sie konstruiert und neu gebiert – die Geschichte. Kampf macht künstlerische Generalstabsarbeit. Er ist der Gegenpol der hypersensiblen Uebermüden. Solche sind freilich blind für die Leistungen einer krystallinischen,

[833] Durch den Umstand, dass in Posen das erste Bistum auf polnischem Boden gegründet wurde, konnte die Befestigung am linken Bildrand auch als Posener Stadtmauer aufgefasst werden.

festen, in sich geschlossenen und gleichzeitig historisch lokalfarbenen Kunst. Beide diese Faktoren dominieren in Kampfs Bilde wie in jeder echten Geschichtsmalerei.“ (KfA, 17/1902:506).

Rezeption

Die Darstellung zählt bis 1945 zu Kampfs medial zitierten Standardwerken. Nach der Ausstellungsbesprechung 1902 scheint sich allerdings erst wieder Theodor Volbehr 1908 der Darstellung gewidmet zu haben. Seine Erläuterungen benannten erstmals die kritischen Aspekte der Komposition:

„Es ist, als sei der Künstler wieder in seine Frühzeit zurückgetreten. Wieder finden wir die Charakterisierung und Individualisierung der einzelnen Menschen bis zum äußersten, so daß unser Blick hin und her tastet und die Geschichte sich in lauter Erzählungen von Einzelschicksalen aufzulösen droht. Man ertappt sich darauf, daß man anatomische Finessen und ungewöhnliche Bewegungsmotive untersucht, statt im Banne des Vorgangs selbst zu stehen. Mit einem Worte, man fühlt, daß der Künstler in diesem Werke nicht mit dem Herzen gearbeitet hat, und sich gerade darum doppelt mühte, alle Künste seines Pinsels zu zeigen.“ (Volbehr, 1908a:475)

Diese Meinung hält sich über die kommenden Jahrzehnte. Auch Hans Rosenhagen fehlt „die innere Bewegung, das, was notwendig ist zur Erzielung eines tieferen, eines monumentalen Eindrucks, […]. Kampf gibt in diesem Werke das Übliche, das indessen von einem Meister von seinem Range zu wenig ist.“ (Rosenhagen 1923:485). Es handele sich um einen „der üblichen Aufträge für die Historien- und Wandmalerei, mit denen man damals im Deutschen Reich freigebig genug umging.“ (Rosenhagen, 1922:52 f.)

„Kampf hat den ihm erteilten [Auftrag] seiner Begabung entsprechend gut gelöst, ohne grade etwas Überraschendes und neues zu bieten. Wenn nicht ein paar slawische Typen unter den andächtigen Zuhörern zu bemerken wären, könnte die Darstellung ebenso gut ein Belehrungswerk bei den Galliern, den Sachsen, Wallisern oder irgendeinem anderen heidnischen Volksstamm anschaulich machen.“ (ebd., 53)[834]

Abbildungen und Vorstudien

Reproduktionen des Gemäldes erschienen bis 1945 mindestens siebenmal, fast ausschließlich in biografischen Publikationen zum Künstler.[835] 1912 und 1913 hielt es Einzug ins deutsche Bildungssystem und illustrierte das „Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen“.[836]

[834] Vollmer sprach 1926 in seinem Eintrag zum *Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* sogar von einer „ziemlich langweiligen und nichtssagenden akademischen Komposition“, 1926:506.

[835] Reproduktionen nach 1945 lassen sich nicht nachweisen.

[836] *Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen. Ausgabe für konfessionell gemischte Schulen.* 1912. Bearb. Friedrich Donat, 2. Teil, Leipzig: G. Freytag, 23, sowie ebd., 1913. 1. und 2. Teil, 2. verb. Aufl., 144.

Vorstudien

Wie bei anderen figurenreichen Darstellungen Kampfs hat sich eine Vielzahl von Vorstudien in unterschiedlichen künstlerischen Techniken erhalten.[837] Darüber hinaus ist eine Kompositionsstudie nachweisbar, die weitgehend der endgültigen Fassung entspricht, jedoch den die Heilsgeschichte erläuternden Mönch durch Kleidung und isolierte Bildposition als zentrale Bildfigur hervorhebt. Die Studie vermittelt einen Eindruck von der möglichen Farbigkeit des späteren Gemäldes (Abb. 99).[838]

Ikonografische Tradition

Die Bekehrung von Nichtchristen, die Zerstörung ihrer Glaubenssymbole und die Einführung des Christentums gehörten zum gängigen Motivkanon der Malerei des 19. Jahrhunderts. Neben der prominentesten Darstellung dieses Themas – Alfred Rethels „Sturz der Irminsul“ (1848) im Aachener Krönungssaal – schuf Heinrich Mücke im Elberfelder Rathaus das Fresko „Einführung des Christentums im Wuppertale durch Suitbert, den Apostel des bergischen Landes“ (1841-1844).

Kampf wird möglicherweise auch Adolph Menzels Darstellung „Vicelin predigt den Wenden das Christenthum um das Jahr 1137“ aus den „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte“ (Blatt 1) von 1834 bekannt gewesen sein.[839] Im Berliner Stadtbild war das Motiv ebenfalls präsent. Eines der in den Jahren 1876 bis 1879 entstandenen Terrakottareliefs am Roten Rathaus thematisierte die „Christianisierung der Slawen.“

Darüber hinaus zeigt Kampfs Darstellung inhaltliche und kompositionelle Anregungen mit dem Wandgemälde „Otto der Große und seine Gemahlin Editha landen auf der Elbe bei Magdeburg, um im Jahre 943 durch Gründung des Moritzklosters das Christentum zu befestigen“, das Hugo Vogel 1899 im Großen Sitzungssaal des Ständehauses in Merseburg vollendete (Abb. 100). Auch dort ist eine Menschenmenge aus einer städtebaulichen Anlage am linken Bildrand an ein Gewässerufer gekommen, um Personen zu empfangen, die mit einem Segelboot in einer christlichen Mission angelandet sind. Vogel setzte das Motiv weniger akademisch-

[837] Siehe G 1902/XXII.-1 bis G 1902/XXII.-33.

[838] Von dem Gemälde ist keine Farbfotografie nachweisbar. Hinweise zur Kolorierung gibt Momme Nisse, KfA, 17/1902:506. Für die Übermittlung einer Fotografie des jetzigen Zustandes dankt der Autor Herrn Jerzy Sokól, Poznań (PL).

[839] Menzel, Adolph von u. Friedländer, Gottlieb. 1834. *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte*, Berlin: Sachse, Bl. 1.

traditionell als Arthur Kampf um. Er kleidete seine Figuren in kräfig-farbiger Tracht und gab sie wie auf einer Folie vor einer malerisch undifferenzierten Landschaft wieder. Herrscher und Untergebene stehen sich trotz der Machtgeste Ottos I. gleichberechtigt gegenüber.

Resümee

Kampfs Darstellung kennzeichnet künstlerisch einen Rückgriff auf sein bewährtes Gestaltungsprinzip des Rednerbildes – der am Bildrand verortete Einzelne bzw. die separierte Gruppe der Mönche steht einer Menschenmenge gegenüber. Auch die angestrebte Individualisierung jeder Bildfigur erinnert an seine Historienbilder zu den Befreiungskriegen aus den 1890er-Jahren, jedoch scheint bei dem Posener Gemälde eine noch intensivere Umsetzung dieser Düsseldorfer Schultradition angestrebt worden zu sein. Jede Person zeigt eine andere Regung, vom Kniefall über das konzentrierte, erstaunte, skeptische und ablehnende Zuhören bis zum neugierigen Interesse der Kinder an der Person des Mönchs, der im Boot verblieben ist.

Um die Rezeption des Gemäldes in Posen im gesellschaftspolitischen Kontext einordnen zu können, ist ein historischer Rückblick notwendig.

Posen gehörte seit der Zweiten Polnischen Teilung 1793 zu Preußen und wurde bei der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress 1815 zusammen mit dem gleichnamigen Großherzogtum erneut dem Königreich zugesprochen. Mit der Reichsgründung 1871 war diese „Provinz Posen“ Bestandteil des Deutschen Kaiserreiches. Das Verhältnis zwischen dem preußisch gewordenen Polen und den Landesherren kennzeichnete im 19. Jahrhundert ein beiderseitig anwachsender Nationalismus.[840] Während die polnische Autonomiebewegung einen eigenständigen Staat anstrebte, versuchte Preußen die Provinz in Hinblick auf die Verwaltung und Justiz straff zu organisieren und die polnische Sprache und Kultur zurückzudrängen. Der „Nationalitätenkampf“ der Polen in Preußen hatte zur Folge, dass „von einer erfolgreichen Einschmelzung der Polen in das preußische Staatswesen […] sich die Verhältnisse mehr und mehr, [entfernten] […].“ (Wehler, 1979:186) Wie angespannt die preußische Seite das Verhältnis empfand, verdeutlicht Bismarcks Aussage von 1861: „Haut doch die Polen, dass sie am Leben verzagen… wir können, wenn wir bestehen wollen, nichts andres tun, als sie auszurotten; […].“ (zit. nach ebd.)

[840] Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Informationen zum Verhältnis beider Nationalitäten von Wehler, Hans-Ulrich. 1979. *Krisenherde des Kaiserreichs 1871-1918. Studien zur deutschen Sozial- und Verfassungsgeschichte*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 184 ff. Siehe auch Broszat, Martin. 1963. *Zweihundert Jahre deutsche Polenpolitik*, München: Ehrenwirt.

Das preußische Aktionsprogramm gegen den erstarkenden polnischen Nationalstaatsgedanken, gespeist „von den Ideen eines west-östlichen Kulturgefälles und germanisierender Überlegenheit gegenüber den Slawen“,[841] umfasste auch die Vorschrift, dass der Volksschulunterricht nur in deutscher Sprache abgehalten werden durfte.[842] „Alles Deutsche wurde fortab von vielen Polen mit aggressivem Protestantismus gleichgesetzt, jede Assimilierung galt auch zugleich als Glaubensverrat.“ (ebd., 185) Starke ideologische Unterstützung bei der Umsetzung der Maßnahmen erhielt Preußen durch den 1894 in Posen gegründeten Interessensverband „Deutscher Ostmarkenverein“, zu dessen Gründungsmitgliedern Ferdinand von Hansemann, ein Neffe des Arthur Kampf bekannten Gustav von Hansemann gehörte[843].

Von polnischer Seite wurde die Einführung des Christentums, das als Nationalkatholizismus „romantizistischer“ (Wehler, 1979:185) Prägung die polnische Identität tief und umfassend bestimmte, allerdings nicht mit deutschem Engagement in Verbindung gebracht. Im Vordergrund stand stattdessen die im 9. Jahrhundert erfolgte Missionierung durch den byzantinischen Mönch und ersten Erzbischof von Mähren Method von Saloniki und seinen Schülern.[844] Zum Gedenken plante die polnische Seite 1863 dieses Ereignis im Rahmen einer großen Tausendjahrfeier zur Erhebung der Piasten als erste polnische Herrscherdynastie zu feiern, was allerdings nach behördlicher Anordnung verboten wurde und nur auf eine Jubelandacht in den Kirchen beschränkt blieb. (ebd., 112)

Kampfs Darstellung stellte die Christianisierung ausschließlich als eine deutsche Leistung dar und nahm damit die Forderung Eugen von Horns, Oberverwaltungsgerichtsrat a. D. und Autor der Schrift „Die Ostmarkenfrage und ihre Lösung“ von 1913, vorweg. In Kapitel „VIII. Aufklärung der polnischen Bevölkerung“ schrieb von Horn:

> „Der Umstand, daß ein großer Teil des polnischen Klerus und das niedere polnische Volk jeder Bildung abhold und schwer zu belehren sind, darf nicht abhalten, auch sonst mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln an ihrer Aufklärung zu arbeiten und diejenigen zum Teil künstlich geschaffenen Missverständnisse zu beseitigen, die ihrer Annäherung an das Deutschtum im Wege stehen. So wird immer wieder, besonders in der Schule, näher darzulegen sein, dass den Polen das Christentum durch die Deutschen gebracht worden ist […]. Ein besonderes Verdienst um die Christianisierung des polnischen Reiches erwarb sich der Orden der Benediktiner, hauptsächlich durch Mönche aus Fulda und Regensburg.“[845]

---

[841] Wehler, Hans-Ulrich. 1983. Das *deutsche Kaiserreich*, 5. durchges. u. bibliogr. erg. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 114.

[842] Seit 1874 wurden alle Schulklassen des Mariengymnasiums in Deutsch unterrichtet. 1911 besuchten ca. 600 Schüler das Gymnasium, darunter ca. 70% Polen, *Die Residenzstadt Posen und ihre Verwaltung im Jahre 1911*. 1911. Hg. Bernhard Franke, Posen: W. Decker & Co., 456, 518.

[843] Siehe Kapitel 4.1.1.

[844] Kupke, G. 1908. „Das Fest zur Erinnerung der Einführung des Christentums in Polen“. In: *Historische Monatsblätter für die Provinz Posen*, 9. Jg., 105 ff.

[845] Horn, Eugen von. 1913. *Die Ostmarkenfrage und ihre Lösung*, Berlin: Springer, 69. Von Horns Forderungen müssen auch vor dem Hintergrund der geistlichen Lehre durch die polnische Kirche betrachtet werden. In der deutschen Wahrnehmung predigte sie, „dass polnisch und katholisch dasselbe und die katholische Religion eine spezifisch polnische sei, während die Begriffe evangelisch und deutsch zusammenfielen.“, Wäber,

Zuvor setzte sich künstlerisch 1889 der polnische Maler Jan Matejko mit dem Thema des Beginns der Christianisierung Polens auseinander. Sein Motiv zeigt die Taufe des polnischen Königs Mieszko I.[846]

4.2.2.2 „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg“, 1902 (G 1902/I.)

Drei Jahre nach seinem Umzug gelang es Arthur Kampf erstmals künstlerisch in Berlin durch die 1902 vollendete großformatige Darstellung „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg“ (G 1902/I., Öl/Lw., 172 x 130 cm, Abb. 101) auf sich aufmerksam zu machen. Nach Kugler soll sich Friedrich II. zu einem Te Deum in die Kirche begeben haben:

> „Es wird erzählt, daß sich Friedrich, bald nach seiner Ankunft [30. März 1773], nach Charlottenburg begeben und Musiker und Sänger ebenfalls dahin bestellt habe, mit dem Befehl, das Tedeum von Graun in der Schloßkapelle aufzuführen. Auf solche Anordnung habe man dem Erscheinen des gesamten Hofes entgegengesehen. Aber der König sei ohne Begleitung in die Kapelle eingetreten, habe sich niedergesetzt und das Zeichen zum Anfang gegeben. Als die Singstimmen mit den Worten des Lobgesanges einsetzten, habe er das Haupt in die Hand gestützt und geweint.“ (Kugler, 1936:435)

Historisch hat sich das Ereignis in dieser Form nicht zugetragen.[847] Kampf verlegte die anekdotisch überlieferte Szene in den Logenbereich an der Nordwand der Eosander-Kapelle des Charlottenburger Schlosses.[848] Friedrich der Große sitzt unter dem Baldachin zusammengesunken in einem mit rotem Stoff bezogenen, ausladenden Armlehnstuhl in blauem Uniformrock und gelber Weste. Der Degen ist noch umgeschnallt, links neben ihm liegt vermutlich der Dreispitz. Der König stützt seinen Kopf in seine linke Hand und hält mit der rechten Hand ein weißes Taschentuch vor seinen Mund. Der Gehstock lehnt gegen einen Stuhl im linken Bildhintergrund. In der linken Empore an der östlichen Arkadenwand sind die Musiker versammelt. Die Sänger wenden dem König den Rücken zu, lediglich die rechte Person sieht zu Friedrich II. hinunter. Arthur Kampf positionierte die Hauptfigur untersichtig in die linke Bildecke und

---

Alexander. 1907. *Preußen und Polen. Der Verlauf und der Ausgang eines zweitausendjährigen Völkergrenzstreites und deutsch=slavischer Wechselbeziehungen*, München: J. F. Lehmann, 321.

[846] Wikimedia Commons. 15.08.2005. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Matejko_Christianization_of_Poland.jpg&oldid=428242098> (17.12.2019).

[847] Gundlach, Wilhelm. 1905. *Geschichte der Stadt Charlottenburg: Urkunden und Erläuterungen*, Bd. 2, Berlin: J. Springer, 345.

[848] *Schloss Charlottenburg. Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Charlottenburg*. 1970. Bearb. Margarete Kühn, 1. Teil, Berlin: Gebr. Mann, Abb. 132.

zeichnete sie durch das schwere Sitzmöbel sowie den sie überfangenen, mit Posamenten geschmückten Wandvorhang aus. Die Einsamkeit des Königs in der Kapelle wird durch den in dem großen Stuhl in sich zusammengesunkenen Körper im Kontrast zu der großen, homogenen grauen Fläche des Bodens in der rechten Bildhälfte veranschaulicht. Die formale Einbindung des Hintergrundes gelingt durch den Blick des Sängers auf der Empore zum König, der den Betrachter visuell wieder auf die Hauptfigur zurückführt. Gleichzeitig unterstreicht die große räumliche Distanz zwischen beiden Personen die innere Verfasstheit der Hauptfigur.

Ausstellungen

Arthur Kampf präsentierte die Darstellung erstmals auf der „Großen Berliner Kunstausstellung 1902“. (Kat. GBK, 1902:40, Nr. 574) Von den dort gezeigten 1.399 Gemälden scheinen sich lediglich Rudolf Eichstaedt (17, Nr. 227) und Carl Röchling (73, Nr. 1080 f.) ebenfalls mit Motiven aus friderizianischer Zeit auseinandergesetzt zu haben. Kampfs Gemälde hatte aufgrund seines monumentalen Formates und seines Bildinhaltes vermutlich ein Alleinstellungsmerkmal. Die *Kunst für Alle* schrieb: „Ein neues Oelbild Kampfs, sein in der Schlosskapelle weinender alter Fritz, getreu nach der Volksvorstellung empfunden, wirkt wie ein gemalter Choral. Das ist ferme [!] Wirklichkeitsmalerei.“ (KfA, 17/1901-1902:506)

Kritischer zeigte sich Paul Warncke in der *Kunstchronik*. Das Bild sei zwar „gut“, jedoch würde sich das „Inhaltliche allzusehr vordrängen“. (Kunstchronik, N.F. 13/1902:483) Dennoch wurde Kampf für das Gemälde die „Große Goldene Medaille für Kunst“[849] als höchste Ausstellungsauszeichnung, seine erste nach dem Amtsantritt in Berlin, zuerkannt. (Berliner Kunst-Herold, 2/1902:125, Nr. 16) Das Bild fand vermutlich noch während der Präsentation einen Käufer.

1912 war die Darstellung in der von Kampf selber kuratierten Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst“ (Kat. Friedrich, 1912:32, Nr. 103) zu sehen und letztmalig 1981 während der Ausstellung „Preußen. Versuch einer Bilanz“ (Kat. Preußen, 1981:490, Nr. 23/72).

In der Berichterstattung über den Künstler und sein Schaffen in den kommenden Jahrzehnten entwickelte sich das Motiv zu einem seiner Hauptwerke und festigte damit erneut Kampfs Image, sich in erster Linie historischen Themen zu widmen. Für Troll (1914:8) „haben wir es hier mit einem der allerbesten Werke des Meisters, ja mit einem der Hauptwerke der historischen Kunst überhaupt zu tun“, nach Rehbein (1915:90) brachte „kein Geschichtswerk, kein

[849] Die Zuerkennung der Medaille war mit einer Juryfreiheit für zukünftige Teilnahmen bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“ verbunden, Berliner Kunst-Herold, 8/1908:183, Nr. 19.

historischer Roman, kein Epos, kein Drama […] uns die Größe der Gefahr und die Größe des Sieges näher als dieses Bild des einsamen Helden“. 1922 urteilte Rosenhagen ähnlich und letztmalig:

> „Nun ist es gewiß schwer für einen Maler, ein seelisches Erlebnis, eine Gemütsbewegung anschaulich zu machen, ohne den Ausdruck nach einer gewissen Richtung hin zu übertreiben. Kampf ist der Klippe ungewöhnlich glücklich ausgewichen. Es ist ihm gelungen, in der Erscheinung Friedrichs den einsamen Menschen, den Mann, der großen unbegreiflichen Geschehnissen nachsinnt, den königlichen Denker und den vor seinem Gott sich beugenden und ihm still dankenden Herrscher in eines zu fassen. Er hat den innerlich ergriffenen großen König wundervoll geträumt, und die Kraft und Fähigkeit gehabt, diesen Traum – man möchte sagen: in vollster Naturwahrheit – wiederzugeben. Er zeigt in diesem Bilde eine psychologische Tiefgründigkeit, die höchster Anerkennung wert ist. Und noch etwas muss zu Kampfs Ruhme gesagt werden: Das Bild bedarf keiner Unterschrift, keines Kommentars. Jeder Preuße, jeder Deutsche, ja jeder gebildete Ausländer weiß, was der Künstler hat darstellen wollen und dargestellt hat. […] Wenn es im Gegensatz zum erdachten Historienbild gefühlte Historienbilder gibt – hier ist ein solches.“ (Rosenhagen, 1922:54)

Abbildungen

1902, im Jahr der ersten Präsentation, wurde die Darstellung vermutlich nur einmal abgebildet. Der Berliner Ausstellungskatalog zeigte das Gemälde als erste Wiedergabe in seinem Abbildungsteil. Weitere 17 Reproduktionen, ganzseitig und im Schwarzweißdruck, lassen sich bis 1945 nachweisen, davon vier im zweiten Ausstellungsjahr 1912. Illustriert wurden u. a. biografische Artikel,[850] Publikationen zu Friedrich dem Großen[851] sowie ein heimatkundliches Werk (Vom deutschen Herzen, 1917:82). Darüber hinaus produzierte der Dresdener Eckstein-Halpaus Verlag ein Sammelbild mit der Darstellung für sein Album „Ruhmesblätter Deutscher Geschichte“ (1930:30, Nr. 107). 1912 hielt das Bilddetail des sitzenden Königs Einzug in das „Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen“, 1913 erfolgte eine zweite, verbesserte Auflage.[852]

Ebenso wie frühere Historiendarstellungen Kampfs wurde dieses Motiv als Kunstdruck angeboten. Neben einer Bildkarte gab der Münchener Kunstverlag Franz Hanfstaengl auch Reproduktionen in größeren Formaten heraus.

Arthur Kampf zitierte das Motiv in der von ihm 1913 illustrierten Publikation „Preußens Geschichte“ von Rudolf Herzog als Federzeichnung. (Herzog, 1913:193)

---

[850] So u. a. in Volbehr, 1908a:476; Troll, 1914:17; Rosenhagen, 1922:43; Ernabone, X. 1925. „Pintores alemanes contemporáneos Arturo Kampf“. In: *Blanco y Negro*, Madrid, 07.06.1925 [o. P.], sowie Kroll, 1944, Abb. 27.

[851] So u. a. in Kugler, um 1900:151 (Radierung); Zepelin/Scharfenort, 1912:391; Kat. Friedrich, 1912, Tf. 82; Kügler, Hermann. 1922. *Hohenzollernsagen*, 4., vollst. umgearb. u. mit Anm. vers. Aufl. von Oskar Schwebels „Sagen der Hohenzollern“, Leipzig: Hermann Eichblatt, Frontispiz, sowie Fritsch, Oskar. 1936. *Friedrich der Große unser Held und Führer*, verb. Volksausgabe, München: J. F. Lehmanns, [o. P.].

[852] *Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen. Ausgabe für konfessionell gemischte Schulen*. 1912. Bearb. Friedrich Donat, 3. Teil, Leipzig: G. Freytag, 83.

Vorstudien und ikonografische Tradition

Zu dem Werk lassen sich mehrere Vorstudien nachweisen, u. a. eine in Kohle ausgeführte Kompositionsskizze in annähernd identischem Format des später ausgeführten Ölgemäldes. Zwei weitere Studienskizzen belegen, wie Kampf sich der Figur des sitzenden Königs immer weiter zur späteren Untersicht näherte.

Kampf orientierte sich stark an der 1868 entstandenen Darstellung[853] desselben Themas von Oskar Begas. Der Berliner Maler zeigt Friedrich den Großen ebenfalls in leichter Untersicht an scheinbar ähnlicher Stelle in der Kapelle. Die Unterschiede zum Gemälde Arthur Kampfs sind allerdings augenfällig. Friedrich II. sitzt nicht aufrecht in der Loge, sondern gegen die östliche Arkadenwand und ist vom umliegenden Kapellenraum durch eine Brüstung getrennt. Aufmerksam lauscht er bei guter körperlicher Verfassung mit aufgestütztem Gehstock und korrekt sitzender Kleidung dem Chorgesang der sich zum Innenraum hinwendenden Sänger. Diese befinden sich nun in der Empore rechts neben der Orgel. Begas zeigt nicht einen psychisch zerrüttenden preußischen König, lediglich einen nachdenklichen, gefassten Herrscher.[854]

Resümee

Ein konkreter Anlass für die Anfertigung des Gemäldes lässt sich nicht nachweisen. Der Künstler beschäftigte sich, ebenso wie in Düsseldorf, weiterhin mit Ereignissen aus dem Leben des preußischen Königs. Zwei Jahre zuvor waren bereits zwei kleinformatige Gemälde entstanden, die Friedrich II. beim Kartenstudium (G 1900/I.) sowie in seiner Todesstunde (G 1900/II.) zeigen. Sicherlich wird die unmittelbare räumliche Nähe zu Zeugnissen aus preußischer Zeit anregend gewirkt haben, darüber hinaus fanden 1901 die Feiern zum 200. Regierungsjubiläum des Hauses Hohenzollern statt.

Die Wirkung des Bildes gründet in ähnlichen formalen und inhaltlichen Elementen, die der Künstler bei seinem Gemälde „Die letzte Aussage“ anwandte. Auch hier steht der Betrachter einer lebensgroßen leidenden Figur gegenüber, deren körperliche Verfassung durch den ge-

[853] Bayerische Staatsbibliothek. „Deutsche Biographie. Begas, Oskar.“ <www.deutsche-biographie.de/pnd11610905X.html> (20.01.2016).

[854] Ludwig Burger widmete sich ebenfalls dem Thema, siehe Schmidt, Ferdinand. 1882. *Preußens Geschichte in Wort und Bild*, 3. verb. Aufl., Bd. 2, Leipzig, Berlin: Otto Spamer, 295.

schickten Einsatz von Isolation und Distanz schaffenden kompositorischen Mittel verstärkt wird.

> „Es ist erzählt worden, daß ein Mann, dem weiche Gefühle sonst fremd sind, lange vor dem Bilde stehen blieb und sich verstohlen Tränen aus den Augen wischte. Es ist damit die tiefe Wirkung gekennzeichnet, die es auf das empfängliche Gemüt des Beschauers ausübt." (Troll, 1914:8)

Anstelle eines Arbeiters leidet mit Friedrich II. allerdings eine legendäre Figur der deutschen Geschichte. Die Anteilnahme des Betrachters wird somit eine andere Qualität gehabt haben. Nach Volbehr fesselte „[…] der Empfindungsgehalt in der Gestalt des Königs […] den Blick des Beschauers wie mit magischer Kraft […]." (Volbehr, 1908a:474)

Für Rehbein (1915:90) markierte das Gemälde „den Höhepunkt einer besonderen Kampf'schen Note: seine packende, nicht zu überbietende Fähigkeit, seelische Vorgänge zur bildlichen Anschauung zu bringen."

So verwundert es nicht, dass die Darstellung 1923 in der Filmreihe „Fridericus Rex, 4. Teil – Schicksalswende"[855] nachgestellt wurde. Auch hier sitzt der Schauspieler Otto Gebühr in der Loge der Eosander-Kapelle in einem wuchtigen Stuhl mit erhöhter Rückenlehne, stützt sich den Kopf in die linke Hand und hält mit der rechten ein Taschentuch an den Mund.

4.2.2.3 Wandgemälde zum Leben Kaiser Ottos I. in Magdeburg, 1906 (G 1906/II., G 1906/III., G 1906/IV.)

Nach der Ausmalung des Sitzungssaales im Kreishaus von Aachen-Burtscheid bot sich für Kampf 1906 in Magdeburg erneut die Gelegenheit, eine monumentale Wanddarstellung anzufertigen.[856] Der Künstler hatte sich durch die Darstellungen in Aachen (ab 1898) und den Auftrag für das Königliche Katholische Mariengymnasium in Posen (1902) für die Umsetzung von historischen Motiven in monumentalem Format empfohlen.

Die Stadt Magdeburg lobte 1898 einen Wettbewerb für den Bau eines neuen Stadtmuseums für Kunst und Kunstgewerbe aus, das ab 1901 als Kaiser Friedrich-Museum[857] vom Wiener Architekten Friedrich Ohmann errichtet wurde.[858] Ohmann, der zusammen mit dem ebenfalls

[855] Regie: Arzén von Cserépy.

[856] Siehe dazu auch Schroyen, 2001:37-58.

[857] Heute Kulturhistorisches Museum Magdeburg.

[858] Sombart, Carl Max. 1906. *Zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums am 16. Dezember 1906. Seine Vorgeschichte,* Magdeburg: E. Baensch jun. (Druck), 33; Deutsche Bauzeitung. 1907. 41. Jg., Nr. 53, 369-371, 372 f. Abb. 57, 397-402; *Centralblatt der Bauverwaltung* [Preußen]. *Nachrichten der Reichs- u. Staatsbehörden*. 1901. 21. Jg., 290 ff., sowie Kärgling, Karlheinz. 2001. „»Ein architektonisches Stimmungsbild, wie es poetischer nicht zu denken ist.« Der Magdeburger Saal im Kulturhistorischen Museum". In: *Der Kaiser-Otto-Saal.*

aus Wien stammenden Architekten August Kirstein auch die Bauleitung übernahm (Centralblatt der Bauverwaltung, 21/1901:291) konzipierte hier einen vielbeachteten, neuartigen Museumstyp.[859] Das Zentrum des Gebäudes, der sog. Raum der Magdeburger Altertümer oder kurz „Magdeburger Saal“ genannt, ist mit ca. 20 m Länge, 10 m Breite und 16 m Höhe als Halle angelegt (Zentralblatt der Bauverwaltung, 26/1906:669) und beherbergte bedeutende Exponate der Stadtgeschichte[860]. Während seine lange Ostwand als geschlossene Fläche ein Monumentalgemälde aufnehmen sollte, ermöglichen die anderen drei Wände durch offene Umgänge in zwei Geschossen eine optimale Betrachtung der Darstellung. (Abb. 102) Die enormen Raumdimensionen und zahlreichen Wanddurchbrüche geben der Halle den Charakter eines sakralen Baukörpers mit angegliedertem Chor. Die Beleuchtung erfolgt mit Tageslicht durch ein verglastes Tonnengewölbe.

Entstehungshistorie

Im Mai 1903 erklärte sich der für die Ausgestaltung öffentlicher Bauten zuständige preußische Kultusminister Konrad von Studt aufgrund eines Antrages des Magdeburger Oberbürgermeisters Dr. Gustav Schneider mit der monumentalen Ausmalung der Ostwand einverstanden. Das Ministerium schlug vor, zwei Drittel der Finanzierung des auf 60.000 Mark veranschlagten Künstlerhonorars zu übernehmen, wenn die Stadt das restliche Drittel zahlen, die Malfläche auf ihre Kosten vorbereiten und die erforderlichen Gerüste stellen würde.[861]

Die Bestimmung des ausführenden Künstlers behielt sich Studt zwar vor[862], allerdings hatte die Stadt mit drei stimmberechtigten Vertretern ein Mitspracherecht[863]. Das Ministerium wandte sich nun mit der Bitte um Stellungnahme an die preußische Landeskunstkommission in Berlin, die Arthur Kampf als ausführenden Künstler favorisierte. Neben den zuvor genannten

»...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 13-36.

[859] Nach Volbehr, Theodor. 1906. „Das Kaiser=Friedrich=Museum der Stadt Magdeburg“. In: *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift*, 8. Jg., 2278, steht u. a. die Stadtgeschichte Magdeburgs im architektonischen Mittelpunkt. Beckmann, Erich. 1910. „Das Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg“. In: *Der Türmer. Deutsche Monatshefte. Die Bergstadt*, 12. Jg., 910, bezeichnete das Museum als „erste deutsche »Volkshochschule«. Dieses schönste, fesselndste und lehrreichste Museum ist […] eine reine Schausammlung von kunstgewerblichen und Kunstgegenständen, die durch einen klaren, übersichtlichen Anschauungsunterricht die Entwicklung der Kunst als Kunstfaktor vorführen will.“

[860] Volbehr, Theodor. 1916. *Führer durch das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg*, Magdeburg: Wohlfeld, 6 ff.

[861] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd.3, spec. 11, 172.

[862] Ebd.

[863] Ebd., 189.

Gründen für die Auftragsvergabe an Kampf wird seine erfolgreiche Beschäftigung mit der Historienmalerei seit den 1890er-Jahren und die bereits beim Posener Auftrag erfolgte künstlerische Auseinandersetzung mit einem Ereignis aus ottonischer Zeit eine Rolle gespielt haben. Darüber hinaus bekleidete der Künstler seit 1902 das Amt des gerichtlichen Sachverständigen für Historien- und Monumentalmalerei im einflussreichen „Verein Berliner Künstler". (Berliner Kunst-Herold, 2/1902:81, Nr. 11)

Bei der Auswahl eines Künstlers wurde auf einen Wettbewerb verzichtet. Studt stimmte dem zu.[864] Der Magistrat Magdeburgs setzte sich daraufhin mit Kampf in Verbindung und bat ihn, Vorschläge zur Gestaltung der Wandfläche zu unterbreiten[865]. Im August 1903 traf der Künstler daraufhin in Magdeburg ein und regte an, Ereignisse aus dem Leben des deutschen Kaisers Otto I., einer zentralen Figur des europäischen Frühmittelalters und der Stadtgeschichte, zu thematisieren. Das Hauptbild sollte den Einzug des Herrschers nach der Niederwerfung der Slawen und Wenden zeigen, für die beiden kleineren, seitlichen Gemälde waren die Befestigung der Stadt sowie der Besuch Ottos am Grabmahl seiner verstorbenen Frau Editha (Egditha) vorgesehen.[866]

Kampf machte darüber hinaus Vorschläge zur Gestaltung des Hauptsaales sowie der angrenzenden Nebenräume[867], da „farbige Gegengewichte durch die Ausmalung der Decken und anderer Wandtheile der Nebenräume geschaffen werden müssen".[868]

Nachdem die Themenvorschläge sowohl die Zustimmung des Magistrats wie auch des preußischen Kultusministeriums fanden[869], reichte der Künstler im selben Jahr Entwürfe zur geplanten Ausmalung ein.[870] Sie wurden im September 1904 mit der Auflage bewilligt, Flächen zwischen den Bildern möglichst schlicht zu gestalten.[871]

Die Größe der dabei in Kaseinfarben al secco (Zentralblatt der Bauverwaltung, 26/1906:669) zu bemalenden Wandfläche betrug 110 qm (Kärgling, 2001:18), wobei die Darstellungen nicht direkt auf die Ostwand aufgetragen wurden.

> „Zur sorgfältigen Isolierung der kostbaren Wandmalerei wurde vor der Längsmauer des Saals eine besonders gewaltige Tafel aus Eisengerippe mit Kalk- und Quarzsandbewurf hergestellt, die mit der oberen Kante sich um 15 cm nach vorn überneigt, sowohl um das bessere Beschauen zu ermöglichen, wie auch der Staubablagerung entgegenzuwirken." (Zentralblatt der Bauverwaltung, 26/1906:669)

[864] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd.3, spec. 11, 196.

[865] Ebd.

[866] Ed., 200.

[867] Ebd., Bd. 4, spec. 11, 64.

[868] Ebd. Über das Aussehen der Räume ist nichts überliefert, Kärgling, 2001:18.

[869] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd. 3, spec. 11, 216.

[870] Ebd., 226.

[871] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd. 4, spec. 11, 19.

Kampf erwähnt den Auftrag in seiner Autobiografie wie folgt:

> „Das große Wandbild sollte eine große und hohe Halle schmücken, aus der man in die oberen Räume gelangen konnte. Das Bild hatte eine Länge von etwa 17 m und eine Höhe von 6,5 m. Ich entwarf ein dreiteiliges Bild, das Szenen aus dem Leben Kaiser Otto I. darstellte. Ein Seitenbild zeigte Otto und Editha bei der Besichtigung des Baues der Magdeburgischen Stadtmauern, das zweite, mittlere und größere Bild stellte den Einzug Ottos in Magdeburg nach Unterwerfung der Slaven und Wenden dar. Das dritte Bild zeigte Otto am Grabe Edithas in der Gruft des Quedlinburger Domes. Ich hatte genügend Vorarbeiten gemacht, sodaß ich die drei Bilder in sieben bis acht Wochen fertigstellen konnte. Dabei war die Arbeit nicht leicht zu bewältigen, da ein hohes fahrbares Gerüst hin- und hergefahren werden mußte, was viel körperliche Kraft beanspruchte. Irgendwelche Hilfe habe ich bei der ganzen Arbeit nicht gehabt. Nur die quadratische Übertragung der Kartons auf die Wandfläche hat mir ein Anstreicher, so gut er konnte, gemacht.“ (Kampf, 1950:31)

Bei dem von Kampf despektierlich erwähnten „Anstreicher“, der, „so gut er konnte“ aushalf, handelte es sich um seinen, seit dem Sommersemester 1906 als Meisterschüler an der Berliner Akademie eingeschriebenen späteren Mosaizisten Johannes Osten. Der Künstler übertrug ab Dezember 1905 die Vorzeichnungen des Kartons und malte die rahmenden Bordüren.[872] Nach Ströher (2004:158) hatte Kampf „Osten, der alle möglichen Techniken kannte, kommen lassen, um ihn zu Rate zu ziehen.“[873]

Die Fertigstellung des Monumentalgemäldes musste, entgegen Kampfs eigener Aussage, im Laufe der kommenden Monate immer wieder verschoben werden. Während der Künstler noch 1904 hoffte, im April 1906 die Darstellungen zu vollenden[874], konnte er die Arbeiten erst im Herbst des Jahres 1906 abschließen. Die feierliche Eröffnung des neuen Kaiser Friedrich-Museums fand am 16. Dezember 1906 in Anwesenheit von Kronprinz Wilhelm von Preußen statt. (Volbehr, 1906:2278)

Bildgegenstand und historischer Kontext

Die Hauptfigur aller drei Darstellungen ist der deutsche Kaiser Otto I., auch Otto der Große genannt. Er stammte aus dem Geschlecht der Liudolfinger, war ab 936 Herzog von Sachsen sowie König des Ostfrankenreiches und ab 951 König von Italien. Eine seiner bedeutendsten militärischen Leistungen war der Sieg über die Ungarn am 10. August 955 auf dem Lechfeld bei Augsburg. Durch seine Krönung 962 zum römisch-deutschen Kaiser galt Otto I. als Gründer des ersten eigenständigen deutschen Staates.

---

[872] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd. 4, spec. 11, 21, 193. Am 28.12.1905 werden mehrere Maler erwähnt, die mit der „Aufzeichnung der Mittelgemälde“ beschäftigt seien, ebd., 194.

[873] In seiner Autobiografie schrieb Kampf 1950:41, dass er alle seine Wandbilder „ganz allein, […], ohne fremde Hilfe“ gemalt habe.

[874] Magdeburg, Stadtarchiv, A II M 77, Bd. 4, spec. 21, 196.

Um 1900 wurden Otto I. und seine historische Bedeutung in Meyers Konversations-Lexikon wie folgt beschrieben:

> „Entschieden in seinem Wollen, kühn und ausdauernd im Handeln, von imponierender Gestalt und gewandt in ritterlichen Übungen, tiefinnerlich fromm im Sinn seiner Zeit, ernst von Ansehen und Haltung, mild und freundlich gegen das Volk, Freunden treu und zur Versöhnung mit Feinden geneigt, trug er viel zur Hebung des Ansehens des deutschen Namens und zur Kräftigung des Reichs nach innen und außen bei.“ (Meyers, 1897:366, Bd. 13)

Die drei von Arthur Kampf dargestellten Szenen zeigen den Herrscher in unmittelbarem Zusammenhang mit Magdeburg. Tatsächlich hatte Otto I. zu keiner anderen Stadt am östlichen Rand seines Herrschaftsbereiches ein derart intensives Verhältnis. Mindestens 23-mal – so häufig, wie an keinem anderen Ort – lässt sich sein Aufenthalt in der „Magadoburg“, wie Magdeburg im 10. Jahrhundert noch hieß, nachweisen.[875] Die Stadt befand sich an der Ostgrenze des fränkischen Reiches und entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte durch ihre Lage an der Elbe zu einem bedeutenden Grenzhandelsort. Bereits für die karolingische Zeit wird ein Handelsplatz mit Hafen und Furt sowie eine Burg mit Ansiedlung vermutet. [876] Magdeburg war wegen seiner Grenzlage auch ein wichtiger militärischer Stützpunkt an der Grenze zu den slawischen Gebieten.

Die Ortsbefestigung

Nachdem Ottos erste Frau Editha die Einkünfte aus Gebieten um Magdeburg bzw. die Magadoburg bei ihrer Hochzeit 929 als Morgengabe erhalten hatte (Ludowici, 2001:392), stand Magdeburg nach der selbstständigen Herrschaft Ottos im Zentrum seiner Aktivitäten[877]. Es folgte vermutlich der Bau einer königlichen Pfalz,[878] 937 die Gründung des Klosters des Hl. Mauritius (Ludowici, 2001:391), 955 der Beginn des Dombaus (Schubert/Leopold, 2001:354) und 968 die Gründung des Erzbistums Magdeburgs. (Althoff, 2001:350) Über das genaue Aussehen der Ansiedlung im 10. Jahrhundert, von einer Stadt wird noch nicht zu sprechen sein, liegen allerdings keine gesicherten Erkenntnisse vor (Ludowici, 2001:392).

[875] Ludowici, Babette. 2001. „Die Pfalz Ottos des Großen in Magdeburg“. In: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa* [Kat. Otto der Grosse 2001], Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern, 391.

[876] Böttcher, Gert u. Gerhard Gosch. 2001. „Magdeburg im 10. Jahrhundert“. In: Kat. Otto der Grosse, 2001:403, Bd. 1.

[877] Althoff, Gerd. 2001. „Die Gründung des Erzbistums Magdeburg“. In: Kat. Otto der Grosse, 2001:344.

[878] Schubert, Ernst u. Gerhard Leopold. 2001. „Magdeburgs ottonischer Dom“. In: Kat. Otto der Grosse, 2001:353.

> „Der Königshof befand sich […] im Schutz der »Magado-Burg«, denn das gesamte, hochwassersicher auf einem Felsen über der Elbe gelegene Gelände um den Dom gilt als der Bereich, den diese Befestigung ehemals umschlossen hat.“ (ebd.)[879]

Durch die innerhalb weniger Jahrzehnte vollzogene Entwicklung zu einem bedeutenden Reichszentrum (Ludowici, 2001:391) erschien Otto I., wie der Chronist Thietmar von Merseburg im frühen 11. Jahrhundert vermerkte, bereits für die Zeitgenossen als der eigentliche Gründer der Stadt. (Böttcher/Gosch, 2001:406)

Der Kampf gegen slawische Nachbarn

Als Stützpunkt des Reichs gegenüber den slawischen Gebieten wurde Magdeburg das Zentrum, von dem aus der späteren Ostkolonisation entscheidend der Weg bereitet wurde. (Ludowici, 2001:397) Die erste militärische Aktion von Otto als König richtete sich in den 930er-Jahren gegen den slawischen Stamm der Redarier im südöstlichen Mecklenburg.[880] 939 konnte ein Aufruhr entlang der Ostgrenze des Reiches niedergeschlagen (Lübke, 2001:70) und die Grundlagen für die Eingliederung dieser Gebiete in einen frühfeudalen Staat gelegt werden. 955 folgten weitere Schlachten gegen die Ungarn, gegen den slawischen Stamm der Abodriten sowie die mit ihm verbündeten Sorben (Wenden). Nachdem bis 963 immer wieder Aufstände niedergeschlagen werden konnten, war danach der slawische Widerstand gebrochen.[881]

Die Grabstätte von Editha

Ottos erste Frau Editha starb überraschend 946 und wurde in der Kirche des Hl. Mauritius-Klosters begraben. Der 955 begonnene Dombau ersetzte die Klosterkirche, jedoch blieb das Grab unverändert und befand sich im Domneubau „in einem Oratorium […] wahrscheinlich im nördlichen Arm des Querhauses [..].“ (Schubert/Leopold, 2001:355) Am Palmsonntag 973, dem 16. März, hielt sich Otto in Magdeburg auf und besuchte den Dom.[882]

---

[879] Volbehr, 1916:6, erwähnt den Bau einer Ringmauer für das 936.

[880] Lübke, Christian. 2001. „Die Ausdehnung ottonischer Herrschaft über die slawische Bevölkerung zwischen Elbe/Saale und Oder“. In: Kat. Otto der Grosse, 2001:70, Bd. 1.

[881] Bartmuß, Hans-Joachim. 1993. „Vom Randgebiet des Ostfränkischen Reiches zur Basislandschaft der sächsischen Könige“. In: *Geschichte Sachsen-Anhalts. Das Mittelalter,* Red. Gerlinde Schlenker, Bd. 1, Berlin u. a.: Koehler & Amelang, 77.

[882] Becher, Matthias. 2012. *Otto der Große: Kaiser und Reich. Eine Biographie*, München: Beck, 252 f.

Kampf gliederte die Wandflächen in drei Bildfelder mit umlaufenden gemalten Ornamentrahmen, die zeitlich und örtlich unterschiedliche Szenen deutlich voneinander trennten und Platz für die Bildbeschriftungen unter den Darstellungen bot. (Abb. 103) Die Einfassung lehnte sich formal an andere Raumdetails wie den gemauerten Fensterbogen im Obergeschoss der benachbarten „Kapelle“ an, der ebenfalls farbig gefasst war.

Die Gesamtkomposition korrespondiert mit der Raumsituation und geht bildimmanent vielfältige formale Beziehungen ein. Am augenfälligsten ist die optische Fortführung der senkrechten Rahmenelemente zu den Halbsäulen des Blendarkadenwerks, das sich über der Darstellung befindet. Besonders betont wird diese vertikale Gliederung durch aufstrebende Bilddetails, wie das Baugerüst mit dem aufwärts blickenden und eine Leiter emporsteigenden Bauarbeiter sowie Türme und die Säule auf den schmalen Bildfeldern.

Der mittleren Szene kommt durch ihre zentrale Positionierung und ihre Größe besondere Bedeutung zu. Sie weist im Vergleich mit den seitlichen Gemälden ein doppelt so breites Bildformat auf. Wie bei einem Triptychon deuten die kleineren Nebendarstellungen auf die mittlere Szene und verbinden sie optisch durch ihre jeweils zur Mitte des Hauptbildes verlaufenden Diagonalen. Darüber hinaus deuten die bildbestimmenden Kompositionslinien der Seitenszenen auf die Hauptdarstellung und somit auf das entschiedene Handeln Ottos des Großen. Es entsteht so über alle drei Gemälde eine Dreieckskomposition, die in der Gruppe um Otto I. im mittleren Feld ihren höchsten Punkt erreicht und damit die Bedeutung des Herrschers für alle drei Ereignisse unterstreicht.

Seine Bedeutung wird durch die Farbigkeit seines Mantels zusätzlich betont. Dessen kräftiges Rot ist in den Seitenbildern nur schwach vertreten. Hier herrscht als Farbschwerpunkt eher ein helles Blau in den Gewändern der Hauptpersonen vor. Oettingen schrieb 1908:

> „Um diese Zwecke zu erreichen [Verschmelzung des Gemäldes mit dem Raum, Nutzung des Raumes zur Betonung des Gemäldes], wählte Kampf eine im ganzen kühle, ernste Farbenreihe, deren Zusammenklang mit vorherrschenden grauen und violetten Tönen aus dem hellgetünchten Grund der Halle nicht grell herausfällt, sondern in einem gewissen Abstande mit ihm harmoniert. Dabei ordnete er die Farben so an, dass das immer aufleuchtende Rot in den Seitenbildern nur ganz matt, links in den Beinlingen des Königs, rechts in der Architektur der Gruftkapelle zur Geltung kommt, im Mittelbilde dagegen, besonders in der Gewandung des Kaisers, seine hervorhebenden Kräfte ausübt; und die Beleuchtung der Gruppe führt er so, dass große Massen sich klar und ruhig voneinander absondern.“[883]

Inhaltlich lässt sich die Gesamtkomposition mit dem von links beginnenden Aufstieg des jugendlichen Herrschers im Morgenlicht, dem Höhepunkt seiner Macht als reifer Mann im hellen

[883] Oettingen, Wolfgang von. 1908. *Aus stiller Werkstatt. Natur und Kunst. Erlebtes und Erdachtes*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 155.

Tageslicht der mittleren Szene sowie seinem Lebensabend als alter Mann im Dunkel des rechten Gemäldes deuten. Gleichzeitig bilden die Szenen ein stadtgeschichtliches, ein nationales sowie ein privates Ereignis ab.

„Otto I. und Editha betreiben die Befestigung von Magdeburg“ (G 1906/II.)

Auf dem linken Wandbild zeigt Arthur Kampf den Besuch des jungen Kaisers Otto I. und seiner Ehefrau Editha auf einer Baustelle. (Abb. 104) Das Herrscherpaar lässt sich in der linken Bildhälfte auf der Stadtmauer von einem Baumeister den Bauplan erläutern. Während der Herrscher nüchtern und distanziert auf die Zeichnung blickt, bringt Editha den Ausführungen mehr Interesse entgegen. Sie hat ihre rechte Hand auf die Schulter ihres Mannes gelegt, rafft ihr Kleid mit der linken und blickt über die Schulter Ottos auf den Plan. Während hinter der Figurengruppe ein Hofbeamter anwesend ist, handelt es sich bei den anderen Personen um Bauarbeiter, die mit der Erhöhung der Mauer sowie der Errichtung eingerüsteter Türme am rechten Bildrand und im Bildhintergrund beschäftigt sind. In der Ferne ist die Elbe zu sehen.

„Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“ (G 1906/III.)

Nach der Niederwerfung eines Aufstandes gegen Slawen und Wenden zieht Otto I. mit einer Anzahl von Gefangenen durch eine befestigte Toranlage. (Abb. 105) Neben ihm schreiten gefesselte, in weiße Gewänder[884] gekleidete Slawen, vor ihm geht ein bärtiger, korpulenter Mann mit freiem Oberkörper und gesenktem Haupt. Der Zug begibt sich in eine befestigte Stadt, wobei der am linken Bildrand im Hintergrund dargestellte Turm auf Magdeburg verweist. Identifizierbar am Bruchsteinmauerwerk, befindet er sich im linken Wandbild noch im Bau.

Wie auf einer Bühne ziehen die Dargestellten am Betrachter vorbei zum linken Bildrand. Die geringe räumliche Erstreckung ermöglicht dem Zug das bildparallele Vorbeischreiten durch die Toranlage in die Stadt. Der Blick auf den im Bildmittelgrund dargestellten siegreichen Herrscher öffnet sich für den Betrachter, da einer seiner Soldaten den erschöpften Gefangenen am rechten Bildrand Einhalt gebietet.

[884] Nach Weiss, Hermann. 1864. *Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4ten bis zum 14ten Jahrhundert,* Stuttgart: Ebener & Seubert, 320, trugen die Slawen entweder Leinen- oder ungefärbte, weiße Wollkleidung.

Die zentrale Figur Ottos wird durch verschiedene Gestaltungsmittel hervorgehoben. Seine Gestalt ist nicht von anderen Bildelementen überschnitten, sodass sich sein Oberkörper betont konturiert gegen den mit Wolken durchzogenen blauen Himmel abzeichnet. Seine Position ist durch den Goldenen Schnitt akzentuiert, mehrere Bild- und Blickachsen wie die geschulterten Speere der vor ihm Marschierenden, die auf ihn gerichteten Blicke der Krieger am linken Bildrand und im Bildvordergrund sowie die der Gefangenen verweisen auf ihn. Besonders hervorgehoben ist der mit beiden ausgestreckten Armen und krallenartig geformten Händen gegen ihn gerichtete Fluchgestus[885] der weiblichen Gefangenen am rechten Bildrand. Ottos gestreckte, aufrechte und kaum Raum einnehmende Haltung symbolisiert Macht und Stärke. Seine bildbeherrschende Position wird durch mehrere Vertikale, wie das emporgehaltene Schwert, die Fahnenstange und den vom Sonnenlicht beschienenen Turm im Bildhintergrund zusätzlich betont.

Bei der hinter Otto in einigem Abstand reitenden und einen Schild tragenden Person handelt es um Markgraf Gero, einem der zuverlässigsten Gefolgsmänner Ottos, der die Hauptlast der sächsisch-slawischen Grenzkämpfe trug. Kampf orientierte sich bei der Darstellung an Szenen antiker Triumphzüge, wobei das vorgelagerte Stadttor an die eigens zu diesem Zweck errichteten römischen Triumphtore erinnert.

„Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Edithas“ (G 1906/IV.)

Die rechte Darstellung zeigt den älteren Herrscher mit seiner zweiten Ehefrau Adelheid kniend am Grab Edithas. (Abb. 106) Der Kaiser ist in ein kostbares Gewand gehüllt und verbeugt sich im Gegensatz zur aufrecht innehaltenden Adelheid mit dem Oberkörper tief und demütig. Im Hintergrund warten sein Sohn, Mitkaiser Otto II. mit seiner Ehefrau Theophanu (Oettingen, 1908:153), die vom Anblick ergriffen, ihr Gewand ängstlich vor den Mund führt. Auch sie sind in kostbare lange Kleider gehüllt und tragen als Auszeichnungen metallene Kopfreifen. Um sie herum und auf den Treppenstufen hinter ihnen stehen mindestens sieben junge Diakone in dunklen Talaren sowie weißen Chorhemden und beleuchten die Szenen mit langen Kerzen. Ihr Rauch hängt wolkig in der Luft.

Bei der künstlerischen Ausgestaltung des Magdeburger Museumsneubaus handelte es sich um einen der bedeutendsten Monumentalaufträge des Kaiserreichs zu Beginn des neuen Jahrhunderts. Eine vergleichbare Bedeutung schien zunächst noch die Umsetzung von drei Wand-

[885] Diese Geste verwendete Kampf auch bei der Darstellung des Teufels, der Faust im Himmel verflucht, *Faust. Eine Tragödie von Goethe*. 1925. Mit Radierungen von Arthur Kampf, Berlin: Eigenbrödler, Abb. 259, Bd. 2.

darstellungen im Deutschen Reichstag durch Angelo Jank zu haben.[886] An dem im Jahre 1904 dazu ausgelobten Wettbewerb hatte sich auch Kampf beteiligt.[887]

Der Magdeburger Auftrag stellte für Arthur Kampf den Höhepunkt seiner bisherigen Karriere dar. Die von ihm geschaffene Monumentaldarstellung war mit ihren 110 qm (Kärgling, 2001:18) bemalter Fläche eines der großen Wandgemälde Deutschlands. Ihm kam „eine gestalterisch und inhaltlich herausragende Bedeutung für den Magdeburger Saal“ zu.[888] Es dominierte den Raum aber nicht allein durch seine enorme Größe, sondern auch durch die Möglichkeit, das Wandgemälde vom erhöhten Standpunkt ohne perspektivische Verzerrungen wahrnehmen zu können.

Die Steigerung der monumentalen Wirkung des weiten Saales resultierte auch aus der „farbigen Belebung der Wandfläche“ (Volbehr, 1907:38). Der Raum wirkte „mit den ihn umgebenden Gliedern als farbige Einheit“, der ihn „in seiner Geschlossenheit“ ein „wesentliches Element des Museumsneubaus“ darstellte.[889]

Die drei Szenen bildeten die vornehmsten Aufgaben europäischer Herrscher seit dem Mittelalter ab, den Kaiser als Bauherr bedeutender und machtvoller Architektur, als siegreichen Bezwinger seiner Feinde sowie als demutsvollen gläubigen Menschen. Grundlage der künstlerischen Umsetzung war allerdings die genrehafte Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts, nicht das überlieferte öffentliche Auftreten mittelalterlicher Fürsten. Edithas vertrautes Handauflegen bei der Baustellenbesichtigung sowie das kleine Blumengebinde auf ihrer Grabplatte werden vermutlich ebenso wenig der Realität entsprochen haben, wie der Einzug Ottos mit Gefangenen in die befestigte Stadt. Magdeburg war im 10. Jahrhundert noch keine Stadt, nachweisbar ist aus ottonischer Zeit lediglich ein Palas, weder eine Stadtmauer noch ein vorgelagertes

[886] Die Beauftragung an Jank erfolgte im Spätsommer 1905, die Gemälde waren im Herbst 1908 vollendet und wurden 1909 wieder abgehängt, Kunstchronik, N.F. 16/1905:507, sowie KfA, 24/1908-1909:103, 198 f., 244. Weitere monumentale Wandgemälde vollendete 1905 Georg Barlösius im Halberstädter Domprobsteigebäude (KfA, 21/1905-1906:47) sowie Albert Männchen im Rudolstädter Justizgebäude (Kunstchronik, N.F.17/1906:91). Eine weitere Beauftragung ging von der neuen Technischen Hochschule in Danzig an Ludwig Dettmann (Kunstchronik, N.F.16/1905:507). 1906 wurden drei Gemälde von Max Koch im preußischen Herrenhaus angebracht (Kunstchronik, N.F.17/1906:317) und Otto Marcus gewann den 1. Preis in der Entwurfsfindung für monumentale Darstellungen im Quedlinburger Stadtverordneten-Sitzungssaal (ebd., 423).

[887] Nach KfA, 19/1903-1904:484, beteiligten sich Angelo Jank, William Pape, Woldemar Friedrich und Hugo Vogel. Siehe auch Berliner Börsen-Zeitung, 13.06.1904:3, Nr. 272.

[888] Groll, Ernst Thomas u. Mathis N. Schubert. 1998. „Thesen zur Restaurierungskonzeption“. In: *Abschlußbericht zu den Raumfassungsuntersuchungen im Magdeburger Saal des Kulturhistorischen Museums*, Bd. 3, 219, zit. nach Kärgling, 2001:19, Anm. 11.

[889] Ebd.

Tor.[890] Otto erscheint denkmalgleich, „wie das eherne Schicksal selbst“[891] und trägt das Schwert als Symbol der Macht und Zeichen der obersten richterlichen Gewalt[892] ähnlich eines Zepters. Die Bildunterschrift gibt kein konkretes militärisches Ereignis an,[893] sodass die allgemeine Bedeutung der Beherrschung des slawischen Ostens in Ottos imperialem Selbstverständnis betont wird. Die Bulle von Papst Johannes XII. würdigt ihn 962 als einen Kaiser, der „die Ungarn und andere heidnische Völker besiegt und die Slaven dem Christentum zugeführt habe“. Auf dieser Grundlage „gestattete die Bulle die Gründung des Erzbistums und die Einsetzung von Bischöfen für weitere vom Kaiser bei den Slaven gegründeten Bistümer“.[894]

Die Darstellung der kriegerischen Auseinandersetzung nimmt als mittleres Bildmotiv bedeutend mehr Raum ein als die friedlichen Motive an den Seiten. Dies entsprach sicherlich zunächst formalen Aspekten – ein mittlerer Lebensabschnitt des Dargestellten soll auch in der Bildmitte platziert werden. Durch die Hinwendung der agierenden Figuren der seitlichen Szenen zum mittleren Bild wird dessen Akzentuierung jedoch so stark, dass Kampf möglicherweise auf einen Bildsinn verweisen wollte, der nicht nur das historische Ereignis abbildete.

Grundsätzlich kann darüber spekuliert werden, warum der siegreiche Kampf über die slawischen Nachbarn überhaupt die größte Fläche in dieser Trias einnimmt. Ottos Sieg gegen die Ungarn am 10. August 955 auf dem Lechfeld bei Augsburg war als nationales Ereignis bedeutender, ebenso seine 962 erfolgte Krönung zum römischen Kaiser und die damit einhergehende Begründung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen. Kampf suchte vermutlich zunächst auch für das Mittelbild den Lokalbezug, obwohl der Einzug Ottos in die Magadoburg mit besiegten Slawen nicht überliefert ist. In künstlerischer Freiheit wurde hier ein Ereignis konstruiert, um den Herrscher auch als Kriegsheld mit der Stadt in Verbindung zu bringen. Die thematische Auseinandersetzung mit dem Kampf gegen die Slawen des 10. Jahrhunderts bot sich aufgrund der räumlichen Nähe geradezu an. Darüber hinaus verwies die Konfrontation mit

[890] Meckseper, Cord. 2001. „Zur Interpretation des 1959 bis 1968 auf dem Magdeburger Domplatz ergrabenen Bauwerks („Pfalz“)“. In: *Ottonische Neuanfänge. Symposion zur Ausstellung „Otto der Große, Magdeburg und Europa“*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 59-70; dort ebenfalls Lodowici, Babette. 2001. „Archäologische Quellen zur Pfalz Ottos I. in Magdeburg: erste Ergebnisse der Auswertungen der Grabungen 1959 bis 1968 auf dem Magdeburger Domplatz“, 71-84.

[891] Howe, Georg. 1910. „Das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg“. In: *Deutschland. Das illustrierte Blatt für Heim und Reise*, 1. Jg., 1910-1911, Nr. 1, 9.

[892] Drabek, Anna M. 1964. *Reisen und Reisezeremoniell der römisch-deutschen Herrscher im Spätmittelalter*, Wien: Geyer, 25, zum Empfang des Kaisers Friedrichs III. 1447 in Nürnberg.

[893] Für Oettingen, 1908:151, handelt es sich um den Einzug Ottos nach ihrem Sieg über die Slawen am 16. Oktober 955. Nach Volbehr, 1916:6, hätte dieser Sieg die Sicherung des Reiches nach Osten und Nordwesten ermöglicht.

[894] Lübke, Christian. 2001. „Die Erweiterung des östlichen Horizonts: Der Eintritt der Slaven in die europäische Geschichte im 10. Jahrhundert“. In: *Ottonische Neuanfänge. Symposion zur Ausstellung „Otto der Große, Magdeburg und Europa“*, Hg. Bernd Schneidmüller, Mainz: Philipp von Zabern, 125.

den östlichen Nachbarn aber auch auf einen aktuellen Krisenherd des Kaiserreichs, bei dem sich wiederum Slawen und Deutsche gegenüberstanden.

Gespeist aus einer Angst vor „Barbarentum“ und einem Gefühl der Überlegenheit gegenüber den „kultur- und geschichtslosen“ Slawen, etablierte und festigte sich seit dem frühen 19. Jahrhundert auf deutscher Seite ein tiefes Misstrauen gegenüber den Nachbarn.[895] Die Besetzung polnischer Gebiete seit dem 18. Jahrhundert wurde als eine „Naturnothwendigkeit“ verstanden, da die Polen „keine Vormauer gegen asiatische Barbarei“ seien und die Gefahr bestünde, dass sie sich mit den „stammverwandten Russen“ gegen die Deutsche zusammenschließen würden. (Wippermann, 1996:514)

Auch der im Mittelbild thematisierte Kampf gegen die kleine Volksgruppe der Wenden konnte gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf einen tagesaktuellen Bezug, die „wendische Frage“, verweisen. Die slawische Minderheit der Sorben (Wenden) waren assimilierte, loyale deutsche Staatsbürger, deren Sprache und Kultur von einer kleinen Schicht Intellektueller bewahrt und gepflegt wurde. Anlässlich ihres Auftretens während eines Volkstrachtenfestes 1896 befürchteten hohe preußische Beamte eine Verschwörung der Sorben im Zuge slawischer „Unionsbestrebungen“ (ebd., 517 f.), was in der Folgezeit zu rassistischen Metaphern und Deutungsmustern, ähnlich dem Antisemitismus, führte. (ebd., 518) Nach Kurd von Strantz, Mitglied des Alldeutschen Verbandes, sollten die Behörden nach seiner 1904 veröffentlichten Schrift

> „jeden Schein der Stärkung nichtdeutscher Stämme im Reiche angesichts der unleugbaren Polengefahr vermeiden und daher auch sonst harmlose Volksreste undeutscher Art aufsaugen, um nicht das fremde Blut durch diese interessanten Völkerschaften nach österreichischem Vorbild zu vermehren.“ (ebd.)

Neben diesen innenpolitischen Aspekten hatte die Diskriminierung slawischer Minderheiten wie die der Sorben auch eine außenpolitische Dimension. Nachdem bereits in den 1840er-Jahren der Gedanke der Kolonisation südosteuropäischer Gebiete diskutiert wurde (ebd., 520), regte der Professor für Orientalistik Paul de Lagarde 1885 an, die „dünn bevölkerten“ Gebiete in den „slovakischen und magyarischen Theilen Ungarns“, die „polnischen Striche Schlesiens“ sowie Russisch-Polen zu annektieren und mit deutschen Kolonisten zu besiedeln. (ebd., 521) Die dort lebenden Slawen seien „eine Last für Europa. Je schneller sie untergehen, desto besser für uns und für sie.“ (ebd., 522)

Der bereits im frühen Mittelalter errungene Sieg über die beharrlichen, immer wieder ihre Unabhängigkeit einfordernden slawischen Stämme blieb auch in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts virulent. Anlässlich einer Reproduktion des Gemäldes „Das Gastmahl des Gero“

[895] Wippermann, Wolfgang. 1996. „Antislavismus“. In: *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918,* Hg. Uwe Puschner, München u. a.: Saur, 515. Siehe auch Kapitel 4.2.2.1.

(1876) von Carl Gehrts in der Familienzeitschrift *Daheim* schrieb Hermann Pantenius 1882, dass „unter den zahlreichen Großthaten, von denen die Geschichte unseres Volkes zu berichten hat, […] die allmähliche Wiedereroberung der Landstriche im Osten der Elbe und die vollständige Germanisierung ihrer slawischen Einwohner eine der großartigsten und für seine Geschicke bedeutungsvollsten“ sei. Die Deutschen

> „konnten mit den keinerlei staatlicher Ordnung unterworfenen, zuchtlosen Elbslawen ebensowenig in Frieden leben, wie heute die Russen mit den Tekinzen. Was in den Grenzgebieten irgend an Kulturarbeit geleistet wurde, fiel regelmäßig der Zerstörung anheim […]. Zu den nationalen Gegensätzen trat hier der religiöse. Der sächsische Christ sah auf den slawischen Heiden nicht nur mit der Abneigung des feindlichen Nachbarn, sondern auch mit der Verachtung, welche der Glaube an den Besitz einer besseren Religion und einer höheren Kultur notwendig einflößt.“ [896]

> „In seinem verständigen, praktischen Wesen, […] wie in seinem unversöhnlichen Hasse und seiner rücksichtslosen Kampfweise und seinem stolzen und schroffen Nationalgefühl ist [Markgraf Gero] ein echter Sohn seines sächsischen Stammes. Von diesem Schlage waren die sächsischen Kolonisten, die allmählich das ganze Deutschland ostwärts der Elbe unterwarfen und nach Norden bis Narwa vordrangen; von diesem Schlage waren die Männer, mit denen später die Hohenzollern das heutige Preußen schufen; […].“ (Daheim, 18/1881-1882:217, Nr. 14)

Die historischen Konflikte mit den östlichen Nachbarn, die aktuellen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und der Provinz Posen sowie das schlechte Image der Polen als slawische Nachfahren werden bei der Betrachtung des Hauptbildes vermutlich mitgelesen worden sein. Sollten hier von Kampf historische Ereignisse als Lösungsbeispiel für zeitgenössische Probleme mit den nach Autonomie strebenden ehemaligen polnischen Gebieten visualisiert werden – legitimiert durch das tradierte Triptychon christlicher Prägung? Gleichzeitig konnte die polnische Bevölkerung das Motiv auch als Warnung verstehen und den für sie erfolglosen Ausgang zukünftiger Auseinandersetzungen als bereits in der Vergangenheit vorbestimmt ablesen.[897]

Konzeptionell bot Kampf mit den Magdeburger Darstellungen eine Mischung aus tradierter Herrscherglorifizierung und unkonventionellen Alltagsszenen in der Vorstellung seiner Zeit. Dabei bewegte er sich künstlerisch auf demselben schlichten und leicht rezipierbaren Niveau, das auch die Posener Monumentalszene wenige Jahre zuvor bestimmte. Auch in Magdeburg wurde der Künstler den Erwartungen seiner Auftraggeber gerecht, die bei einem dauerhaft angebrachten Werk innerhalb eines stadtgeschichtlichen Museums eine Bildsprache mit eindeu-

[896] Pantenius, Hermann. 1882. „Markgraf Gero. Ein Lebensbild aus dem X. Jahrhundert“. In: *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*, 18. Jg., 1881-1882, Nr. 14, 215.

[897] Darüber hinaus konnte die mittlere Szene auch die Sehnsucht der wilhelminischen Gesellschaft nach herausgehobenen Persönlichkeiten, nach dem „starken Mann“, bedienen, siehe Martynkewicz, Wolfgang. 2009. *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900-1945*, Berlin: Aufbau, 155-168.

tig, positiver Aussage im Sinne der vorgegebenen musealen Konzeption erwarteten. So war gewährleistet, dass die Darstellung auf eine breite allgemeine Akzeptanz stoßen konnte.[898]

Ausstellungen

Arthur Kampf machte durch Vorstudien und Kartons zu den drei Darstellung auf der „Großen Berliner Kunstausstellung 1907“ auf seine Arbeit in Magdeburg aufmerksam. (Kat. GBK, 1907, Nr. 1851a-c) Walther Gensel lobte in der *Kunst für Alle* die Arbeiten, äußerte aber auch Vorbehalte:

> „Kampf, der kürzlich zum Präsidenten der Akademie erwählt worden ist, gehört mit Eduard v. Gebhardt und Peter Janssen [...] zu den ganz wenigen »Könnern« der gegenwärtigen deutschen Kunst. Wie Gebhardt soeben mit den Malereien der Düsseldorfer Friedenskirche sein größtes Werk vollendet hat, so bilden die Malereien im Magdeburger Museum, zu denen die Kartons und eine Reihe Studien ausgestellt sind, die monumentale Hauptschöpfung Kampfs. So sehr dies augenblicklich noch manchen wider den Strich gehen mag, es wird wieder eine Zeit kommen, wo man große Kompositionen, auch wenn sie nicht durchweg befriedigen, höher einschätzt als ein Bildchen mit ein paar geschmackvoll arrangierten Aepfeln.“ (KfA, 22/1906-1907:538)

Einige Vorarbeiten zu den Gemälden waren erst wieder 1934 während der Sonderausstellung anlässlich Kampfs 70. Geburtstag in der Herbstausstellung der Akademie der Künste zu sehen (Kat. AdK Berlin, Herbst, 1934:7, Nr. 43)

Nachfolgende Rezeption

Die Rezeptionsgeschichte der Magdeburger Darstellungen beginnt mit einer bebilderten Notiz in der *Gartenlaube*. Kampf befände sich „auf der Höhe seiner Kunst“ und zeige „wieder seine Meisterschaft in der Darstellung muskulöser Körper“. Im Mittelbild ziehe Otto I. die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, „trotz einer Fülle ergreifender Einzelheiten.“ (Gartenlaube, 1906:1107)

[898] Dem Zeitdruck bei der Fertigstellung sind sicherlich einige handwerkliche Unstimmigkeiten geschuldet. Die kniende Person im Vordergrund des Mittelbildes erfuhr eine starke Breitendehnung, die insbesondere an der überlangen Konturlinie von Hals und Rücken sichtbar wird. Ähnlich überstreckt ist der linke Arm des Maurers im Bildvordergrund des linken Wandbildes sowie die Schuhe des vordersten Messdieners auf der Krypta-Szene. Perspektivische Unsicherheiten finden sich in der Staffelung der Reiter, die sich in dieser Form zu dicht beieinander befinden sowie bei der Gestaltung des Gewölbes auf dem rechten Gemälde. Inhaltlich unklar ist darüber hinaus die Diskrepanz zwischen der aufgebrachten Haltung der Personengruppe am rechten Bildrand des mittleren Gemäldes und der Figur des jungen Mädchens, das an die Gefangenen Wasser austeilt. Außerdem ist ihre Position neben dem Karren nicht nachvollziehbar.

Der Magdeburger Museumsdirektor Theodor Volbehr publizierte seit 1906 häufig über das neu entstandene Haus.[899] Volbehrs Begeisterung für den künstlerischen Stil Arthur Kampfs ließ ihn 1908 auch über den Werdegang des Künstlers in der *Gartenlaube* publizieren (Volbehr, 1908:380-385), wobei er die Werke im Kaiser Friedrich-Museum als Höhepunkt der monumentalen Darstellungen Kampfs bezeichnete.

> „Bisher hatte Arthur Kampf seine Wandbilder angesehen, als seien es Staffeleigemälde, als seien sie unabhängig von dem Raum, für den sie geschaffen werden sollten. Jetzt diente ihm die Linienführung seiner Gruppierungen zur organischen Gliederung der Wand, und die Farbe diente den gleichen Zwecken. Daß aber darunter der psychologische Ausdruck seiner Werke nicht litt, mag die Studie zu der Mutter mit ihrem Knaben [...] beweisen, [...]." (ebd., 383)

Ebenfalls 1908 erschien in der Juli-Ausgabe der *Westermanns Monatshefte* ein umfangreicher und mit zahlreichen Abbildungen illustrierter biografischer Artikel Volbehrs zu Arthur Kampf. (Volbehr, 1908a:465-480) Der Autor betonte dabei erneut das psychologische Interesse des Künstlers sowie die Gliederung und „rhythmische Belebung" der Magdeburger Wandfläche, welche verdeutliche, inwieweit „er in diesem Werke die Freskoarbeiten seiner früheren Jahre an monumentaler Kraft übertraf."

Wolfgang von Oettingen widmete im selben Jahr den Wandgemälden ein Kapitel in seiner Publikation „Aus stiller Werkstatt" und besprach sie fast durchweg positiv:

> „Die einzige Gestalt, deren Berechtigung mir anfechtbar vorkommt, ist die eines gefangenen Häuptlings von auffallender Dickbäuchigkeit, den bloß mit einem malerischen Fetzen zu bekleiden der Künstler sich nicht hat versagen können: […]" (Oettingen, 1908:154)

Georg Howe veröffentlichte 1910 in der nationalkonservativen Zeitschrift *Deutschland* den vorerst letzten Artikel zur Neueröffnung des Kaiser Friedrich-Museums (Howe, 1910:8 f.) und illustrierte ihn mit dem Mittelbild.

Alle Autoren scheinen von der Monumentaldarstellung derart beeindruckt gewesen zu sein, dass sie andere im Museum vertretene Gemälde bedeutender zeitgenössischer Maler, wie Böcklin, Gebhardt, Lenbach, Thoma, Uhde u. a., weder erwähnten noch abbildeten. Howe erkannte trotz seiner uneingeschränkt positiven Beurteilung des Historienbildes aber auch die schwindende Bedeutung dieses Motivkreises am Beginn des 20. Jahrhunderts.

---

[899] Bereits 13 Tage nach der Eröffnung stellte er in der Zeitschrift *Die Woche* das neue Gebäude mithilfe eines erläuternden Textes sowie sechs Spezialfotografien vor, Volbehr, 1906:2278-2282. Im darauffolgenden Jahr erschien sein 13-seitiger Artikel in der Zeitschrift *Westermanns Monatshefte,* Volbehr, Theodor. 1907. „Das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg". In: *Westermanns Monatshefte,* 52. Jg., 1907-1908, Bd. 103/I, 34-46, sowie der ausführliche „Führer durch das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg" aus seiner Feder, Volbehr, Theodor. 1907. *Führer durch das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg*, Magdeburg: Wohlfeld.

> „Das Historienbild hat im allgemeinen heute den Nimbus verloren, der es früher umleuchtete; es galt sogar eine Zeitlang für überwunden. Wir haben keinen Sinn mehr für die Fülle von Theatralik, von falschem Pathos, süßlicher Rührsamkeit und äußerlicher Effekthascherei, welche lange das Entzücken derer bildete, die den Stoff über das eigentliche Kunstwerk setzten. Daß auch in unserer Gegenwart noch geschichtliche Vorwürfe trotz ihrer sachlichen Gebundenheit zu starken künstlerischen Leistungen anregen können, wenn nur der rechte Mann sich ihrer bemächtigt, das ist hier durch Arthur Kampf bewiesen.“ (ebd., 9)

Hans Rosenhagen verwies in seiner 1922 erschienenen Biografie zum Künstler ausdrücklich auf die hellen, leuchtenden Farben des Werkes, die einen Realitätsbezug herstellen und nicht auf zeitlich weit entfernte Ereignisse verweisen würden.

> „Nach seiner Gewohnheit hat Kampf auch diesen Szenen einer tausend Jahre zurück liegenden Zeit den stärksten Schein des Wirklichen gegeben, was vielleicht nicht im Einklang steht mit den ungeschriebenen Gesetzen der Wandmalerei, jedenfalls aber eine starke Wirkung hervorbringt.“ (Rosenhagen, 1922:66)

Darüber hinaus betonte Rosenhagen das an vielen Beispielen im Wandgemälde erkennbare Streben Kampfs nach Individualisierung, die den Eindruck einer wirklichkeitsbezogenen Momentsituation verstärke. „Man betrachte nur die Bauhandwerker auf dem ersten Bilde, die gefangenen Wendenfürsten im Siegeszuge des Kaisers, unter denen besonders der dickbäuchige vor dem Pferde Ottos auffällt, und die Chorknaben im Gruftbilde.“ (ebd.)

Ein weiterer, von Hans Rosenhagen veröffentlichter Artikel in *Velhagen & Klasings Monatsheften* mündete 1923 letztendlich in einem geradezu verzweifelten Bestreben, das Ansehen des Malers als „bedeutendster lebender deutscher Monumentalmaler“ zu beschwören.

> „[...], so wäre es nur Recht und billig, die in Deutschland reisenden Fremden darauf hinzuweisen, daß Kampfs Fresken im Aachener Kreishause, im Magdeburger Kaiser Friedrich=Museum, im Lesesaal der Bibliothek und in der Aula der Universität zu Berlin, zu den Dingen gehören, die man gesehen haben muß. Leider geschieht das eben nicht, und deshalb soll hier einmal von diesen schönen Schöpfungen des ausgezeichneten Künstlers gesprochen werden.“ (Rosenhagen, 1923:484)

Abbildungen und Kunstreproduktionen

Abbildungen der Magdeburger Wandgemälde wurden bis 1945 mindestens 26-mal im Wesentlichen in biografischen Publikationen zum Künstler publiziert. Bereits 1912 fand das Mittelbild Einzug in ein Schulbuch und illustrierte im „Geschichtsbuch für Mittelschulen“ das Kapitel zum Sieg Otto I. über die Slawen.[900] Bis 1922 erlebte das Werk drei Auflagen. Als Reproduk-

[900] Schoenborn, Heinrich. 1912. *Geschichtsbuch für Mittelschulen. Deutsche Geschichte bis zur Folgezeit des Dreißigjährigen Krieges*, 3. H., Klasse III., Berlin: B. G. Teubner, 1912, Tf. II.

tionen lassen sich neben Bildpostkarten zu den einzelnen Szenen auch ein Kunstdruck der Berliner Reichsdruckerei in Originalgröße zu einer Studie eines Mauers nachweisen.[901]

Vorstudien

Zu allen drei Darstellungen sind insgesamt ca. 64 Vorstudien in verschiedenen künstlerischen Techniken, zumeist als Rötel und Tempera bekannt. Davon entfallen allein 40 auf das Mittelbild. Sie zeigen zumeist die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Einzelfigur und Körperdetails.

Ikonografische Tradition

Ikonografische Vorbilder für die umgesetzten Szenen aus dem Leben Otto I. lassen sich kaum nachweisen. Kampf orientierte sich stattdessen bei seiner Themenwahl vermutlich an einem der bedeutendsten historischen Gemäldezyklen des 19. Jahrhunderts, den von Alfred Rethel im Krönungssaal des Aachener Rathauses geschaffenen Karlsfresken (ab 1847). Unter jenen Motiven, die Höhepunkte im Leben Karls des Großen abbilden, finden sich thematisch ähnliche Darstellungen, wie der „Bau des Münsters", der „Einzug in Pavia" sowie „Otto III. in der Gruft Karls des Großen"[902] (Abb. 107-109). Rethels Kompositionen kennzeichnet die Verwendung weniger Bildelemente in dunkeltonigem Kolorit, aus dem einige kraftvolle Farbakzente hervorleuchten. Formal übernahm Kampf den roten Mantel Karls des Großen, das aufrecht gehaltene Schwert sowie die dominante Säule in der Krypta.

Die Person Ottos I. wurde 1899 auch im benachbarten Merseburg thematisiert. In seinen Wandbildern für den Großen Sitzungssaal des dortigen Ständehauses setzte Hugo Vogel u. a. das Motiv „Otto der Große und seine Gemahlin Editha landen auf der Elbe bei Magdeburg, um im Jahre 943 durch Gründung des Moritzkloster das Christentum zu befestigen" um (Abb. 100).[903]

1941 griff der Künstler selber auf das Motiv des Triumphzuges im Mittelbild zurück. Das Gemälde „Der Sieger" (G 1941/VI., Abb. 181) zeigt die idealisierte Darstellung eines sieg-

[901] *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin*. 1928. Berlin: Reichdruckerei, Nr. 1015.

[902] Übereinstimmend ist hier auch die durch Säulen charakterisierte Raumsituation.

[903] Siehe Kapitel 4.2.2.1.

reichen Herrschers antik-mittelalterlicher Prägung mit identischen Bildelementen wie eine zu durchschreitende Architektur, Fahnen, einem aufrecht gehaltenen Schwert etc.

Ähnlich wie in den Darstellungen zur Ehrung deutscher Gewerke und Künstler durch die französische Nationalallegorie Marianne[904] (G 1901/VI.) und der Ankunft deutscher Missionare in Polen (G 1902/XXII.) thematisierte Kampf auch hier das deutsche Vorurteil gegenüber anderen Volksgruppen. Die Besiegten werden sowohl durch eine unvorteilhafte Wiedergabe einzelner Slawen – hier die korpulente Figur in der linken Bildhälfte – als minder zivilisiert abgewertet als auch auf der rechten Bildseite durch hassvolle Blicke als verschlagen charakterisiert.

Das Kaiser Friedrich-Museum erlitt im II. Weltkrieg zwar schwere Verwüstungen, jedoch blieb das Wandbild Kampfs davon verschont. Da sich die Herrschaftsinteressen Kaiser Otto I. gegen östliche Gebiete richtete, wurde es bis zur 25. Jahresfeier der Deutschen Demokratischen Republik verhängt. Für den Platzbedarf einer Ausstellung zur Geschichte der Arbeiterbewegung anlässlich der Jubiläumsfeier 1974 wurde im Magdeburger Raum eine Decke eingezogen, die das Wandbild massiv beschädigte und alle noch sichtbaren Farbflächen übermalt bzw. herausgebrochen.[905] (Groll, 2001:59) Die ab 1989 erfolgte Restaurierung des als nunmehr als „Kaiser-Otto-Saal“ bezeichneten Raumes umfasste auch das Monumentalbild, das seit 2001 wieder zugänglich ist. Seine ursprüngliche Farbbrillanz ist durch die Abdeckungen der 1970er-Jahre vollständig verloren gegangen. Bis auf kleinste Details ist die originale Oberfläche nicht mehr vorhanden, große Teile der Zeichnung sowie die kompositorische Gliederung sind jedoch ablesbar. (Groll, 2001:90) Somit befindet sich in Magdeburg heute das einzige noch öffentlich zugängliche Wandgemälde Arthur Kampfs.

4.2.2.4 Weitere historische und allegorische Darstellungen

Mit dem Aufenthalt in Berlin lassen sich neben den ausführlich besprochenen Werken nur noch wenige historische Motive im Œuvre Kampfs nachweisen. Es handelt sich dabei fast ausnahmslos um kleinformatige Frideriziana wie „Friedrich der Große“ (G 1900/I.) und „Der Tod Fried-

[904] Siehe Kapitel 4.2.1.1.

[905] Groll, Thomas. 2001. „Der vorläufige Abschluß eines Prozesses. Zur Restaurierung des Monumentalgemäldes von Arthur Kampf“. In: *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 59.

richs des Großen“ (G 1900/II.).[906] Von „Friedrich der Große beim Flötenspiel“ (G 1906/VIII. (<) bzw. G/006) konnte nur der Bildtitel ermittelt werden. Bei diesen drei Gemälden widmete sich Kampf Szenen aus dem tradierten Themenkanon zu Friedrich II.

1902, noch im Jahr der Einweihung der Aachener Wandgemälde, erhielt Kampf den Auftrag für ein großformatiges Tafelbild.[907] Diesmal eindeutig lokalhistorisch, sollte der Künstler eine Szene aus der Französischen Besatzungszeit Ende des 18. Jahrhunderts wiedergeben. Sie trägt den Titel „Aachener Bürger bitten General Jourdan um die Schonung der Stadt“ (G 1905/II., Öl/Lw., 286 x 356 cm, Abb. 110).

Nachdem 1793 die französische Revolutionsarmee zunächst aus Aachen abgezogen war, bedrohte sie im Jahr darauf wiederum die Kaiserstadt.[908] Der Rat der Stadt Aachen beauftragte daraufhin u. a. Nikolaus Vossen und Johann Joseph Cromm die Schlüssel des Aachener Jakobstores am 23. September 1794 im Lager der französischen Sambre- und Maas-Armee im belgischen Herve zu übergeben.[909]

> „Vossens und Cromms Verdienst bestand darin, daß es ihnen gelungen war, die französische Hauptarmee aus der Stadt herauszuhalten, und nach Burtscheid umzulenken. Dies bedeutete in Aachen einen verminderten Bedarf an Einquartierungen und an Verpflegung und war somit gleichbedeutend mit finanzieller Schonung der Bürger. Zugleich verminderte sich die Gefahr von Plünderungen und Exzessen anderer Art.“[910]

Arthur Kampf gibt den Moment wieder, in dem die Aachener Deputation beabsichtigte den Stadtschlüssel zu übergeben. Am rechten Bildrand haben Vossen, Cromm und im Türrahmen der Stadttorwächter Kreutzer mit der weißen Fahne den Raum betreten. Vossen hat soeben das Wort an General Jourdan gerichtet und ihm dabei den Stadtschlüssel zur Übergabe angeboten, als der Franzose die Gesandten mit einer Geste des rechten Armes brüsk zurückweist. Seine

[906] Eine Ausnahme bildet das 1899 entstandene Porträt Helmuth Graf von Moltkes am Kartentisch (G 1899/XI.).

[907] Nach Schmid, 1906:45, 63, finanzierten die Kommerzienräte Leo Vossen, Carl Delius, Johannes Cüpper, Adolf Kirdorf, Reiss und der Fabrikant August Ferber die Beauftragung während einer ungünstigen monetären Lage der Stadt. Der Vertrag mit dem Künstler kam am 6. Dezember 1902 zustande. Nach der *Aachener Volkszeitung*, 24.09.1954, belief sich die von Vossen aufgebrachte Summe auf 24.000 Mark.

[908] Gielen, Viktor. 1977. *Aachen unter Napoleon*, Aachen: J. A. Mayer, 16 ff.

[909] Nach Pauls, August. 1951. „Beiträge zur Haltung der Aachener Bevölkerung während der Fremdherrschaft, 1792-1814“. In: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, Jg. 1950, Bd. 63, 80, soll es sich bei Kampfs Darstellung um die Illustration einer schriftlichen Überlieferung Vossens handeln, die allerdings von den tatsächlichen Ereignissen abweichen würde („Ortslegende“). Kampf wiederum hätte diese Version in künstlerischer Freiheit dahingehend verändert, dass Vossen mit dem Stadtschlüssel in der Hand vor dem erbosten Obergeneral steht, obwohl er ihn bereits zuvor wegen dessen Abwesenheit an den französischen Volksrepräsentanten René-Pierre Mathurin Gillet übergeben hatte. Der Aachener Geschichtsverein soll nach seiner Monatsversammlung am 10. Dezember 1902 beschlossen haben, den Oberbürgermeister Aachens zu bitten, statt der beabsichtigten, „für Aachen demütigende Episode“, einen anderen Vorgang aus der Stadtgeschichte von Kampf umsetzen zu lassen. Der Vorschlag wäre aber abgelehnt worden.

[910] Kraus, Thomas R. 1994. *Auf dem Weg in die Moderne. Aachen in französischer Zeit 1792/93, 1794-1814*, Ausstellungskatalog Aachen, Aachen: Verlag des Aachener Geschichtsvereins, 73.

Reaktion geht auf Ereignisse des Vorjahres zurück, als Aachener die abziehende französische Armee bekämpft sowie Verwundete und Kranke getötet haben sollen.

Der Bildaufbau orientiert sich an dem häufig von Kampf angewandten Kompositionsschema. Ähnlich wie auf dem Bild des zum Widerstand aufrufenden Professor Steffens[911] ist die Hauptfigur, General Jourdan, im verlorenen Profil abgebildet, am linken Bildrand führt eine Rückenfigur in die Handlung ein.

Mimik, Gestik und Bekleidung der Figuren sind variantenreich dargestellt und betonen wirkungsvoll den Kontrast zwischen der feiernden Soldatengruppe und der Deputation der Aachener Bürger.

Die inhaltliche Aussage ist, wie bereits im Bild für das Mariengymnasium in Posen, schlicht. In Aachen bediente die Darstellung der zügellosen französischen Soldaten die gängigen deutschen Vorurteile während des Kaiserreiches. Ob diese Bildkonzeption gefordert war oder von Kampf vorgeschlagen wurde, ist nicht überliefert. Sicherlich wäre es auch möglich gewesen, das Aufeinandertreffen von Sieger und Bittsteller weniger abwertend darzustellen. Während des I. Weltkrieges konnte sich die konservative Kunstkritik dann genau auf diesen Aspekt fokussieren:

> „In der Gegenüberstellung der trunkenen Franzosen und ihrer Dirnen gegen die ernsten Gestalten der Magistratsherren spiegelt sich die einander kreuzende Entwicklung der beiden ringenden Mächte: die vom Rausche der Erfolge erzeugte Verlotterung der napoleonischen Soldateska und die gewaltige Läuterung und daraus geborene Erhebung der deutschen Nation. So wächst also die Darstellung weit über das Anekdotische hinaus und wird zum Symbol.“[912]

Ebenso Rosenhagen 1922:

> „Er schildert in einigen vorzüglichen Typen den Lottergeist des französischen Heeres. Man vergnügt sich im fremden Quartier mit Wein und Weibern und ist, wie noch heut, für rücksichtslose Vernichtung aller feindlichen Hilfsmittel und Güter. […] Wieviel mehr geschichtlicher Geist steckt doch in diesem Bilde als in Pilotys großen, rohgemalten Schinken!“ (Rosenhagen, 1922:64)

Das Gemälde wurde Ende 1905 als Schenkung dem Aachener Suermondt-Museum übereignet. (KfA, 21/1905-1906:117)[913]

---

[911] Siehe Kapitel 3.2.3.4.

[912] Rehbein, Arthur. 1915 [Rehbein 1915a]. „Arthur Kampf. Der neue Direktor der Königl. Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin“. In: *Die Wochenschau. Illustrierte Zeitung*, Kriegsnummer, 05.06.1915, Nr. 23, 725.

[913] Eine Reproduktion der Darstellung konnte von der Kunstanstalt Gebrüder Driessen in Aachen in vier verschiedenen Ausführungen bezogen werden, Verkaufsprospekt der Kunstanstalt Gebrüder Driessen, Aachen [o. J.].

„Bismarck bringt als Wappenherold Kaiser Wilhelm I. das Gesetzbuch“, 1904 (G 1904/VIII.)

Nachdem Arthur Kampf sich 1889 erfolglos bei einem Wettbewerb für eine Huldigungsdarstellung Kaiser Wilhelms I. beteiligt hatte, bot sich 1904 eine erneute Möglichkeit, dasselbe Thema monumental umzusetzen. Dazu lobte die Reichsregierung einen Wettbewerb zur Schaffung von drei Wandgemälden für den Plenarsaal des Reichstages aus (Berliner Börsen-Zeitung, 13.06.1904:3, Abendausgabe). Nachweisbar ist in diesem Zusammenhang ein Entwurf (G 1904/VIII. (<), Gouache, 950 x 1610 mm, Abb. 54), dessen Kompositionsschema sich am Aufbau des Sakralbildes einer „Sacra Conversazione“ orientiert und Wilhelm I. sitzend auf einem von Säulen eingefassten sechsstufigen Thron[914] zeigt. Der barhäuptige Monarch trägt ein langes weißes Gewand und ist als Zeichen seiner Macht mit einem reich verzierten Mantel sowie einem Schwert ausgestattet. Beide Gegenstände erinnern an Krönungsinsignien. Die aufrechte statuenhafte Haltung des Monarchen lässt ihn zu einem lebenden Denkmal werden, dessen Kopf durch die hochgezogene Rückenlehne wie von einem Heiligenschein hinterfangen scheint. Zur Linken des Kaisers steht Otto von Bismarck in der Kleidung eines Herolds. In seinem rechten Arm hält er die im Wind wehende preußische Fahne, dessen Adlermotiv ebenfalls sein Gewand schmückt. Er zeigt auf einen Folianten mit der Aufschrift „LEX“, hochgehalten von einem jungen Diener in einer antiken Tunika. Bismarcks Geste gilt dem Volk, das sich von rechts und links dem Thron nähert. Jung und Alt beiderlei Geschlechts winken Wilhelm I. begeistert zu, Frauen haben ihre Kleinkinder und Säuglinge mitgebracht, in der rechten Menschenmenge hält ein Reiter auf einem schweren Kaltblut die Fahne des Deutschen Reiches, die sich auch rechts neben Bismarck findet. Da sich auffallend viele ältere und gebrechliche Personen sowie Handwerker eingefunden haben, verweist Bismarck mit dem Hinweis auf das Gesetzbuch auf die von ihm angeratenen und vom Monarchen ab 1881 initiierten Gesetze zur finanziellen Absicherung der Arbeiter im Fall von Krankheit, Unfall und Invalidität. Statt Wilhelm I. in erster Linie als Reichseiniger und -gründer abzubilden, entschloss sich Kampf für eine Betonung seiner sozialen Errungenschaften.

Für die kommenden 1890er-Jahre lässt sich keine Wettbewerbsteilnahme nachweisen. Erst 1897 erfolgte eine direkte Beauftragung durch den „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ für die Ausmalung des Sitzungssaales im neuen Kreishaus in Aachen-Burtscheid.[915]

[914] Der Thron nimmt damit Bezug auf den sechsstufigen Thron des biblischen Königs Salomon, LCI, 1990:22, Bd. 4.

[915] Siehe Kapitel 3.3.3.

4.2.3 Freie Druckgrafik

Nach seinem Umzug nach Berlin 1898 beschäftigte sich Kampf bis 1906 kaum noch mit der freien Druckgrafik. Gesichert nachweisen lassen sich Werke, die in einem Editions- und Auftragszusammenhang stehen, wie die Radierungen „Der Einsame“ aus der 1902 erschienenen Mappe XVII. des „Vereins für Originalradierungen zu Berlin“ (Junge, 1989:356) sowie „Taubenliebhaber“ von 1904 als eine Jahresgabe des „Deutschen Kunstvereins“ in Berlin.[916] 1902 fertigte der Künstler in thematischer Anlehnung an das Ölgemälde „Wohltätigkeit“ (G 1902/XXI. (<)) die Lithografien „An den Hallen in Paris“ sowie das Blatt „Schiffer“, welches ebenfalls auf ein Gemälde („Spreeschiffer“; G 1902/V.) zurückgeht. Mit „Dolce far niente“ und „Porträt eines Mannes“ erschienen um 1906 zwei weitere Lithografien, dessen Entstehungskontext allerdings ungesichert ist.

Diese geringere druckgrafische Produktion lässt sich möglicherweise mit der Konzentration auf prestigeträchtigere Werke im neuen Lebens- und Berufsumfeld erklären. Dennoch war der Künstler zu Beginn des Jahrzehnts Mitglied in vier druckgrafischen Berufsverbänden: dem „Verein für Originalradierungen zu Berlin“, der „Vereinigung für Original-Lithographie“ (KfA, 17/1901-1902:384), der „Freien Vereinigung der Graphiker zu Berlin“ (Berliner Kunst-Herold, 3/1903:66, Nr. 9) sowie dem 1897 von Kampf mitgegründeten „Verbandes deutscher Illustratoren“ (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 18.10.1897:[2], Nr. 530).[917]

Ein Beweggrund für diese Mitgliedschaften könnte auch das Bestreben gewesen sein, sich außerhalb der Königlichen Akademie ein Netzwerk aufzubauen. Dem „Verein für Original-Lithographie“ gehörten beispielsweise Hans Baluschek, Eugen Bracht, Martin Brandenburg, Otto Heinrich Engel, Richard Friese, Hans Herrmann, Ludwig von Hofmann, Walter Leistikow, Max Liebermann, Franz Skarbina, Franz Stassen, Max Uth u. a. an (KfA, 17/1901-1902:384).

4.2.3.1 Künstlersteinzeichnungen und Illustrationen

Weitaus mehr Popularität, als die traditionelle Druckgrafik der Malerradierer und ihre Vermarktungsstrategien erreichen konnten, brachte Kampf sein Engagement für den sich ab 1901 etablierten künstlerischen Wandschmuck, einer Sonderform des sog. Schulwandbildes ein.

---

[916] *Vereinsgabe 1904*. Hg. Deutscher Kunstverein, Berlin. Die Mappe enthielt auch Grafiken von Hans Herrmann, Ludwig von Hofmann, Graf Leopold von Kalckreuth, Max Klinger, Walter Leistikow und Max Liebermann.

[917] Zusammen mit Emil Doepler, Friedrich Jüttner, Friedrich Kallmorgen, Ludwig Manzel, René Reinicke, Franz Skarbina und Hermann Vogel. Siehe auch *Katalog. Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1899*. 1899. Berlin: Rud. Schuster, 119; GBK, 1903:110; *Schwarz-Weiß. Ein Buch der zeichnenden Kunst*. 1903. Hg. Verband Deutscher Illustratoren. Berlin: Fischer & Franke, [o. P.].

Schulwandbilder erlebten ihre Blütezeit in Deutschland vom letzten Drittel des 19. bis zum ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sie gehörten zur Grund- und Pflichtausstattung aller öffentlichen Schulen, die je nach Etat über einen gewissen Fundus dieser Anschauungstafeln verfügten.[918] Nach Stach handelte es sich bei der Mehrzahl der engagierten Illustratoren um kaum erfolgreiche „Durchschnittskünstler", deren Motive sich an der Auffassungsgabe der „Durchschnittsschüler" zu orientieren hatten und ästhetisch eher anspruchslos waren. (Stach, 1988:21)

Eine besondere Form des Schulwandbildes stellte der künstlerische Wandschmuck dar. Hier stand die ästhetische Funktion gegenüber der belehrenden im Vordergrund. (Uphoff, 2002:16) „Die künstlerischen Bilder wurden zu Bestandteilen der harmonischen Ausbildung der Schüler und ein übergreifendes Mittel, die Kunst dem Volke näherzubringen." (ebd.) Insbesondere die Verlage Teubner, Voigtländer und E. A. Seemann boten sie als Kunstreproduktionen „für Schule und Haus" an. (ebd., 16 f.) Nachdem der erste Kunsterziehungstag vom 28. bis 29. September 1901[919] das Thema in Dresden erörtert und legitimiert hatte, erfuhr der künstlerische Wandschmuck im Zuge einer breit und übernational geführten pädagogisch-didaktischen Diskussion eine große Beachtung. (ebd., 17)

In Hinblick auf ein ganzheitliches Bildungsideal, das einen Ausgleich zu den gesellschaftlichen Verwerfungen des hochindustrialisierten Kaiserreichs bieten konnte, sollte die Kunst bereits den Alltag der Schulkinder bereichern und damit frühzeitig in der deutschen Bevölkerung ein Selbstverständnis im Umgang mit schöpferischen Ausdrucksmitteln begründen (ebd., 22). „Die ästhetische Erziehung wurde also nicht nur als Disziplin begriffen, sondern vielmehr als ein tragendes Prinzip allgemeiner Menschenbildung" in dessen Dienst der künstlerische Wandschmuck stand. (ebd., 25)[920]

Als Medium künstlerischen Schaffens wurde in diesem Zusammenhang die Lithografie neu entdeckt. (ebd., 27) Verlagshäuser versuchten für alle Unterrichtsfächer Künstler zur Gestaltung von Wandbildern zu gewinnen, um dem stetig wachsenden Bedürfnis nach Kunst gerecht zu werden (ebd., 47), und bedienten diesen „modischen Ausdruck pädagogischen Kunstwollens" geradezu mit einer Flut von Druckgrafiken und Kunstreproduktionen. (ebd., 52)

---

[918] Stach, Reinhard. 1988. *Schulwandbilder als Spiegel des Zeitgeistes zwischen 1880 und 1980*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988, 21.

[919] Schlünder, Inge. 1973. *Die deutschen Künstler-Steinzeichnungen und die kunstpädagogische Reformbewegung in der Wilhelminischen Ä*ra, Bern, Frankfurt a. M.: Lang, 101.

[920] Welche Bedeutung der Kunstpädagogik in den Schulen beigemessen wurde, verdeutlicht die Veröffentlichung von Lichtwark, Alfred. 1897. *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Nach Versuchen mit einer Schulclasse,* Hg. Lehrervereinigung zur Pflege der kunstkritischen Bildung, Hamburg: Lütcke & Wulff. Bis 1918 erlebte die Publikation 14 Auflagen. Zum Stellenwert der Bildbetrachtung äußerte sich Lichtwark bereits 1887 in dem Vortrag „Die Kunst in der Schule". In: *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle*, 1887, Hamburg: Meißner, 19-40.

Dem Wunsch nach einem preiswerten, großformatigen „Original“ entsprach dabei die Künstlersteinzeichnung, der sich insbesondere die Verlage Teubner und Voigtländer widmeten. (ebd., 54) Sie konnten u. a. die Künstler Ludwig Dettmann, Robert von Haug, Angelo Jank, Friedrich Kallmorgen, Walter Leistikow, Emil Orlik, Franz Skarbina, Hans von Volkmann und Arthur Kampf als Künstler gewinnen.[921] Angeboten wurden religiöse und historische Motive, Stadtansichten, Dorfszenen oder Porträts. (ebd., 55) In der Farbgebung betont kräftig, kamen die Blätter in verschiedenen Blattmaßen auf den Markt, wobei die wesentlichen Bildelemente auch aus der Entfernung betrachtet werden konnten. (ebd.)

Für Arthur Kampf lassen sich bis 1914 vier Motive nachweisen, die in den Katalogen von Teubner und Voigtländer angeboten wurden. Es handelt sich dabei um zwei Motive seiner bekannten Historiengemälde „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.)[922] sowie „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ (G 1895/I.)[923]. Als Neuentwurf, der nicht auf ein Tafelbild zurückging, bot der Gesamtkatalog von Teubner & Voigtländer 1904 ein Porträt Kaiser Wilhelms II. an,[924] Voigtländer offerierte 1913 die Darstellung einer „Germanentaufe“[925].

Insbesondere die Historienbilder dienten als ideales Anschauungsmaterial. Dem Geschichtsunterricht wurde im wilhelminischen Kaiserreich eine zentrale Bedeutung „für die gesamte ideengeschichtliche Entwicklung eines Volkes zuerkannt“ (Stach, 1988:125). Mit Order vom 1. Mai 1889 bestimmte Kaiser Wilhelm II., dass Gottesfurcht, Liebe zum Vaterland und Königstreue an erster Stelle zu vermitteln seien. (ebd., 130 f.) Der Unterricht umfasste demzufolge in erster Linie deutsche Stammes-, Kaiser-, Fürsten- und Ländergeschichte (ebd., 131) und verstand sich als Erziehung zur Opferbereitschaft für das Vaterland, das durch mutige Kämpfe seine Größe erreicht hatte. Dies bildeten die Lithografien Kampfs ab.

Illustrationen

Was Anfang der 1890er-Jahre in Berlin mit Arbeiten für Familienzeitschriften begann, sollte sich in den kommenden Jahrzehnten zu einer regelmäßigen und thematisch breit gefächerten

[921] *Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901*. 1902. Leipzig: Voigtländer, Anzeige 221 f.

[922] *Künstlerischer Wandschmuck.* 1902:45 f., Bildunterschrift (Kunstblatt Nr. 113, 1000 x 700 mm). Kampf veränderte für den Steindruck die Gesamtkomposition, siehe dazu auch Uphoff, 2002:90 ff.

[923] Scheiblhuber, Alois Clemens. 1912. *Präparationen für den Geschichts-Unterricht in der Volksschule. 80 ausführliche Lehrproben*, 3. Aufl., Nürnberg: Korn, 29.

[924] *Künstlerischer Wandschmuck*, 1902:46 (Kunstblatt Nr. 29, 600 x 500 mm).

[925] Voigtländer, Robert. 1913. *Die farbige Künstlerlithographie und ihre Bedeutung für die künstlerische Kultur*, Ausgabe Frühjahr, Leipzig: Voigtländer, XIV., Nr. 120 (1000 x 700 mm).

künstlerischen Beschäftigung entwickeln. Neben Kalenderblättern[926] illustrierte Kampf 1902 erstmals den Umschlag einer Buchpublikation[927].

1903 folgte ein ungewöhnlicher Auftrag, der ein großes Maß an künstlerischer Freiheit erlaubte und forderte: Die Illustration des Verkaufskataloges für die Jahre 1903/1904 der „Malerfarben- und Malertuchfabrik Dr. Fr. Schoenfeld & Co.“[928]. Hierbei handelte es sich um das prominenteste Künstlerbedarfsgeschäft in Düsseldorf. Auch für die Familie Schoenfeld war der Künstler vor der Auftragsvergabe kein Unbekannter. Im Werkkatalog lassen sich ihr die Provenienzen der Werke G 1900/I., G 1906/IX. (<) sowie G/006 zuordnen. Für das Unternehmen wird die Illustrationstätigkeit Arthur Kampfs als bedeutender zeitgenössischer Düsseldorfer Künstler ein Imagegewinn gewesen sein.

4.3 Motive

Der Verweis auf die stilistische Nähe zur Formensprache von Diego Velázquez wurde nach 1906 zwar gelegentlich noch angebracht (Die Zukunft, 44/1903:71; Ströher, 2004:182), jedoch kam in der Kunstkritik nun auch der Einfluss des Impressionismus in Kampfs Œuvre zur Sprache. In Hinblick auf die Darstellung der „Schwestern“ von Max Martersteig noch als „Kolorist mit Tendenz zum Impressionismus“ bezeichnet (Die Zukunft, 44/1903:71), erklärte der das Werk Kampfs nunmehr wohlwollender betrachtende Fritz Fuchs: „Dort [in Düsseldorf] war er ein Gott gewesen. Anders in Berlin. […]: er hatte Gelegenheit Manets zu sehen. Und wie die Dinge in Berlin lagen: er musste sich notwendigerweise mit den Impressionisten auseinandersetzen. […] Denn jetzt in Berlin begann er erst, das Leben zuvörderst um seiner Farben willen zu lieben, […].“ (Fuchs, 1906:16)

Arthur Kampfs Interesse an der französischen Malerei blieb nach seinem Weggang von Düsseldorf bestehen, allerdings nur soweit, wie sie sich mit seiner Stilauffassung vereinbaren ließ. In Berlin hatte der Maler französische Werkbeispiele nun direkt vor Augen. Seit den 1890er-Jahren erwarb Hugo von Tschudi in spektakulären Ankäufen die ersten französischen impressionistischen Gemälde für die Nationalgalerie. (Kat. Manet bis van Gogh 1996) Ein derart radikaler Bruch mit der traditionellen Auffassung von bildwürdigem Motiv und seiner ma-

[926] Zur Westen, Walter von. 1912. *Berlins graphische Gelegenheitskunst*, Bd. 2, Berlin: Otto von Holten, 188 f., 190 f.

[927] Weinitz, Franz. 1902. *In acht Monaten rund um die Erde (1893/94). Eine Reiseschilderung*, Berlin: Selbstverlag.

[928] *Dr. Fr. Schoenfeld & Co. Düsseldorf.* 1903. Hg. Malerfarben- und Malertuchfabrik Dr. Fr. Schoenfeld & Co., Düsseldorf, für Farben und Gerätschaften zur Ölmalerei u.s.w., Düsseldorf.

lerischen Umsetzung fand bei Kampf nur eingeschränkt Zustimmung. Als sein späterer Schüler Friedrich Karl Ströher 1903 beabsichtigte, in Paris zu studieren, befürwortete Kampf dies zwar nachdrücklich, verwies Ströher aber nicht auf Vertreter der Moderne. „[…] auch er [Kampf] schwärmte für französische Malerei und empfahl mir Lucien Simon als Lehrer." (Ströher, 2004:133) Simon malte neben Landschaften das Leben der bretonischen Landbevölkerung im naturalistischen Stil.

Thematisch veränderte sich das motivisch breite Œuvre Kampfs bis 1907 insofern, als mit dem Selbstporträt[929] sowie der Aktmalerei[930] bereits in seinem ersten Berliner Jahr zwei neue Motivkreise hinzukamen. Sein erstes eigenes Bildnis, Ausdruck eines gestärkten künstlerischen Selbstbewusstseins, führte Kampf im Stile Rembrandts aus, dessen Kunst in Europa um 1900 stark rezipiert wurde (G 1899/VIII.). Hier verzichtete der Künstler noch auf die Attribute seines Berufes, was sich zu einem späteren Zeitpunkt jedoch ändern würde.

Kampfs Aktdarstellungen[931] finden ihre Vorbilder in der französischen Moderne, die für den Künstler von seinen Paris-Reisen[932] und in Berliner Ausstellungen bekannt waren. Statt den unbekleideten weiblichen Körper in Posen abzubilden, die von allegorischen, historischen oder literarischen Bezügen bestimmt waren, wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts die realistische Haltung von unbekleideten Frauen bei der Toilette, beim Frisieren oder beim Baden bildwürdig. Beispielhaft sind hier Werke von Edgar Degas, Aristide Maillol oder Berthe Morisot.

Ländliche Genreszenen wurden nun von Großstadtmotiven abgelöst. Es lassen sich bis 1907 allerdings keine eindeutigen Berliner Freiluftszenen im Werk nachweisen, lediglich Darstellungen aus dem Milieu des Zirkus, Varietés und Theaters. Die Welt der Arbeiter wurde, mit Ausnahme des aus dem Aachener Auftrag isolierten Walzwerkmotivs (G 1901/I.), künstlerisch ebenfalls nicht mehr thematisiert.

Hinsichtlich der Arbeitstechniken dominierte die Ölmalerei. Werke in Aquarell sowie der klassischen Druckgrafik lassen sich kaum nachweisen, obwohl Kampf in Berlin Mitglied zahlreicher Vereine wurde, die sich um die Pflege dieser künstlerischen Techniken bemühten. Auch in der Reichshauptstadt blieb seine Mitgliedschaft in der „Gesellschaft [Vereinigung] deutscher Aquarellisten" – mindestens bis 1903 (KfA, 19/1903-1904:126) – bestehen.[933]

[929] G 1899/VIII., G 1903/II. und G 1905/V.

[930] G 1899/X., G 1899/XVII., G 1900/XX. (<), G 1900/XXI. (<), G 1902/XII. (<) etc.

[931] Wie z. B. G 1900/XX. und G 1905/I.

[932] Neben seiner Studienreise 1885 soll Kampf nach Rossig, 1902:501, alljährlich die französische Hauptstadt besucht haben.

[933] Arthur Kampf wurde zusammen mit Franz Skarbina, Max Fritz, Hans Herrmann und Hans von Bartels als Vorstand auf fünf Jahre wiedergewählt, Kunstchronik, N.F. 11/1900:167.

4.4 Rezeption

4.4.1 Ausstellungen und Auszeichnungen

Im Zeitraum 1899 bis 1906 beteiligte sich Arthur Kampf an mindestens 77 Ausstellungen. In Berlin lässt sich die Teilnahme an Veranstaltungen im Künstlerhaus[934] und bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“[935] nachweisen. Weitere nationale Veranstaltungen beschickte Kampf in Dresden[936], in Düsseldorf (Kat. Deutsch-Nationale, 1902:33) und in München[937]. Ebenso wurden seine Werke in Kunstvereinen präsentiert. So in Posen[938], Köln[939], Königsberg i. Pr.[940], Barmen[941], Bremen[942] und Braunschweig[943]. Neben den Veranstaltungen mit allgemeinem Charakter gab es auch Beteiligungen an Präsentationen zu künstlerischen Techniken. Aquarellausstellungen lassen sich hier ähnlich häufig nachweisen für Düsseldorf[944] und Berlin[945], wie Fachausstellungen zur Druckgrafik in Düsseldorf[946], Berlin[947] und Stuttgart[948].

---

[934] KfA, 17/1901:162; Jahrbuch der bildenden Kunst, 4/1905-1906:2, sowie Kunst und Künstler, 3/1905:326.

[935] Kat. GBK, 1899:30; *Katalog. Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1900.* 1900. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 132; Kat. GBK, 1902:40, sowie Kat. GBK, 1903:30, 101, 110.

[936] Kat. Dresden, 1899:24, 28, sowie Kat. Dresden, 1901:32.

[937] *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1900 im kgl. Glaspalast. 2. Ausgabe vom 23. Juni 1900*. 1900 [Kat. München Glaspalast 1900]. München: Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 53, und *Offizieller Katalog der Münchener Jahresausstellung 1902 im kgl. Glaspalast. 2. Ausgabe vom 18. Juni 1902*. 1902 [Kat. München Glaspalast 1902]. München: Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 58.

[938] *Katalog der 9. Ausstellung 1899.*1899. Hg. Kunstverein Posen, Posen: Kunstverein, 6, Nr. 97.

[939] 1901, 1905, 1906, *Einhundertfünfzig Jahre Kunstvermittlung / S: Statistik: Kunstvereins-Menue. Zahlen, Listen und Dokumente zu Personen, Ausstellungen, Künstlern, Jahresgaben*. 1989. Hg. Kölnischer Kunstverein u. a., Köln: Kunstverein, Diskette.

[940] 1901, 1905, Meyer-Bremen 1993:57, 79.

[941] 1906, Becks-Malorny, Ulrike. 1992. *Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Wuppertal: Born, 260.

[942] Katalog der deutschen Kunst-Ausstellung. Vierunddreissigste grosse Kunstausstellung des Kunstvereins und Sonderausstellung von Klingers Originalradierungen aus dem Besitz Dr. H. H. Meier jun., 18.2.-15.4.1904 <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle_inhalt/sammlung/kataloge/1900-1950.html> (22.05.2002) sowie Internationale Kunstausstellung Bremen 1906. Katalog <http://www.kunsthalle-bremen.de/kunsthalle_inhalt/sammlung/kataloge/1900-1950.html> (22.05.2002).

[943] 1904, KfA, 20/1904-1905:116.

[944] *Katalog der 2. Großen Aquarell-Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum Düsseldorf*. 1900. Hg. Bismeyer & Kraus, Düsseldorf, 14.

[945] 1900, Berding, Bianca. 2012. *Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914*, München: Dr. Hut, 496. Zur Rezeption der von Kampf gestalteten Einladungskarte siehe Kapitel 4.1.2. Weiterhin für 1901, KfA, 16/1901-1902:317, und 1903 (KfA, 19/1903-1904:126.

[946] *Katalog der Original-Radierungs-Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum Düsseldorf*. 1899. Hg. Bismeyer & Kraus, Düsseldorf, 25.

[947] 1902, Berliner Kunst-Herold, 2/1902:60, Nr. 8.

[948] 1903, KfA, 18/1902-1903:437.

Gruppenausstellungen in Privatgalerien waren auf wenige Orte und Kunstsalons beschränkt. In Berlin zeigten die Salons von Amsler & Ruthardt[949], Paul Cassirer[950], die „Berliner Secession“[951], Caspars[952] sowie Eduard Schulte[953] Kampfs Arbeiten.

Im Kunstsalon Keller & Reiner präsentierte der Künstler dem Berliner Kunstpublikum erstmals im Oktober 1899 mit 26 Werken eine größere Auswahl seiner Arbeiten.[954] Die Galerie war erst zwei Jahre zuvor gegründet worden und hatte sich in kurzer Zeit zum erfolgreichsten Berliner Kunsthandel etabliert.[955] Weiterhin lassen sich Präsentationen im „Kunst-Salon Ernst Arnold“ in Dresden 1905[956] sowie im Hamburger Kunstsalon von Paul Cassirer im Oktober und November[957] nachweisen.

International war Kampf 1899 auf der Ausstellung der „Wiener Secession“, auf der Weltausstellung 1900 in Paris[958] und der Biennale in Venedig 1901[959] vertreten. 1904 in Salzburg[960] und Wien[961] ausstellend, beteiligte er sich im Jahr darauf erneut an der Biennale[962]. Für 1906 lassen sich Kampfs Werke auf der XII. Ausstellung der „Société des Beaux Arts“ in Brüssel[963] nachweisen.

---

[949] 1906, KfA, 21/1905-1906:180.

[950] KfA, 20/1904-1905: 384, sowie *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905. „man steht da und staunt“*. 2011 [Cassirer 2011a], Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher, 727.

[951] 1906, Kunstchronik, N.F. 18/1907:147, sowie *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. „den Sinnen ein magischer Rausch“*. 2013 [Cassirer 2013], Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher, 790.

[952] 1904, Kunstchronik, N.F. 15/1904:252, sowie 1905, KfA, 20/1904-1905:213.

[953] 1901, KfA, 16/1901-1902:239, sowie 1906, KfA, 21/1905-1906:378.

[954] Kunstchronik, N.F. 11/1900:73, sowie Berliner Architekturwelt, 2/1900:335, 337, Abb.

[955] Berding, 2012:129 f. Keller & Reiner hatten sich auf den Verkauf von angewandter Kunst spezialisiert und zeigten in ihren Räumen aber auch aktuelle bildende Kunst, ebd., 133, 139.

[956] *Zweite Ausstellung von Handzeichnungen deutscher Künstler*. 1905. Hg. Kunst-Handlung E. Arnold, Dresden: Selbstverlag, sowie KfA, 21/1905-1906:90.

[957] 1904, Cassirer, 2011a:530.

[958] Kat. Weltausstellung 1900:130.

[959] *IV. Esposizione Internazionale d'Arte della Città de Venezia, 22 Aprile-31 Ottobre 1901*. 1901. 2. Aufl., Venedig: Carlo Ferrari, 96.

[960] KfA, 19/1903-1904:556.

[961] Ebd., 365.

[962] *VI. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*. 1905. Venezia: C. Ferrari, 68.

[963] KfA, 21/1905-1906:473 f.

Auszeichnungen[964]

Eine „Goldene Medaille“ erhielt der Künstler 1899 für seine Werke auf der „Deutschen Kunst-Ausstellung“ in Dresden (Kunstchronik, N.F. 10/1899:380) sowie eine „Silberne Medaille“ bei der Weltausstellung 1900 in Paris (KfA, 15/1899-1900:571)[965]. „Große Goldene Medaillen“ folgten 1902 bei „Großen Berliner Kunstausstellung“ (Kunstchronik, N.F. 13/1902:520) und 1904 bei der „Großen Kunstausstellung“ in Dresden (Kunstchronik, N.F. 15/1904:413). Der Kunstverein Salzburg verlieh dem Künstler im selben Jahr die „Goldene Staatsmedaille“. (KfA, 19/1903-1904:556) 1906 erhielt Kampf den „Preußischen Roten Adlerorden 4. Klasse“[966]. Ehrenmitglied der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Dresden wurde er 1903 anlässlich des Geburtstages von König Georg von Sachsen. (KfA, 18/1902-1903:573)

Eine besondere Ehre wurde dem Künstler zuteil, als er am 13. Februar 1905 bei der Beisetzung Adolph Menzels dessen Orden trug. (Kampf, 1950:56)

4.4.2 Publikationen

Der berufliche Erfolg von Arthur Kampf in Berlin fand auch in der medialen Berichterstattung ihren Niederschlag. Regelmäßig informierten *Die Kunst für Alle*, die *Kunstchronik* oder andere Kunstzeitschriften wie die *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten* über neu entstandene Werke und die Karriere des Künstlers. Den Beginn seines Berliner Amtsantritts unterstützte *Die Kunst für Alle* und veröffentlichte im Januar 1899 den ersten, vom Kunsthistoriker Oscar Ollendorff verfassten und umfangreich bebilderten biografischen Artikel. (Ollendorff 1899) Im Jahr darauf folgte *Die Woche* mit einem illustrierten Bericht zu Berliner Malerateliers und machte Kampf damit auch jenen Berlinern bekannt, die sich weniger für Kunst interessierten. (Granichstaedten, 1900:771 f.)

Die zweite biografische Übersicht verfasste Alfred Rossig 1902 für das Familienblatt *Vom Fels zum Meer* (Rossig 1902), 1906 folgten in Zusammenhang mit den vollendeten Wandmalereien für den Neubau des Kaiser Friedrich-Museums in Magdeburg umfangreiche Artikel von

[964] Aufgeführt werden nur verifizierbare Auszeichnungen.

[965] *Exposition universelle de 1900 à Paris. Liste des Récompenses*. 1901. Hg. République française. Ministère du commerce, de l’industrie, des postes et des télégraphes, Paris: Impremerie Nationale, 109.

[966] Urkunde der Generalkommission in Angelegenheiten der Königlich Preußischen Orden über die Verleihung des Roten Adlerordens IV. Klasse an A. Kampf, Berlin 18.01.1906 (Privatbesitz). Das *Handbuch über den Königlich Preußischen Hof und Staat für das Jahr …*, Berlin: Decker, verzeichnet ab dem Jahr 1910 für Arthur Kampf den Besitz eines „Roten Adlerordens 3. Klasse mit Schleife“, 1910:89.

Friedrich Fuchs in *Velhagen & Klasings Monatshefte* (Fuchs 1906) sowie von Max Schmid in den *Aachener Kunstblättern* (Schmid 1906).

Erwähnungen in unselbstständig erschienenen Publikationen lassen sich im Laufe der Berliner Jahre immer häufiger nachweisen, darunter oftmals reich illustrierte und aufwendig gestaltete Prachtbände zur deutschen Geschichte. Kampfs historische Darstellungen zur friderizianischen Zeit sowie den Befreiungskriegen fanden hier Eingang. Prominente Beispiele sind Hans Kraemers „Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild“[967] (1899), der für die kommenden Jahrzehnte in mehreren Auflagen erschienene „Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort“[968] oder das von Julius Lohmeyer herausgegebene „Goldene Buch des deutschen Volkes an der Jahrhundertwende“[969] (1900).

Um 1900 erschien im Münchener Bruckmann Verlag die Kunstmappe „Aus der Düsseldorfer Gallerie. Neun Heliogravuren nach den Originalgemälden“. Zusammen mit der Reproduktion eines Werkes von Arthur Kampf, hier die „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“, befanden sich in der Publikation u. a. Abbildungen von Werken Eduard von Gebhardts, Ludwig Knaus’, Christian Kröners und Carl Friedrich Lessings.

In kunsthistorischen Schriften fand der Künstler Erwähnung in Max Osborns „Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert“[970] (1901), Paul Schubrings „Die protestantische Malerei im XIX. Jahrhundert“ (1902:822, 825 f.), Adolf Rosenbergs „Handbuch der Kunstgeschichte“[971] (1902) sowie Hermann Schweitzers 1905 erschienene „Geschichte der Deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart“.[972] Alle Autoren erwähnen ausschließlich Kampfs Leistungen auf dem Gebiet der Historienmalerei.

Zu den bereits vorhandenen lexikalischen Einträgen kamen bis 1906 eine Fülle weiterer hinzu, so u. a. im Verzeichnis der Gegenwartskünstler von Felix Becker und Erich Haenel in „Spemanns goldenes Buch der Kunst“ (1901:1380), in Wilhelm Spemanns „Kunstlexikon“[973]

---

[967] Kraemer, Hans. 1899. *Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild: politische und Kultur-Geschichte,* Bd. 3: 1871-1899, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong, 305.

[968] Bildersaal, 1900:273, 276, 282 - 284, 286 f., 291, 325, 329, 330 f., 334 f.

[969] *Das goldene Buch des deutschen Volkes an der Jahrhundertwende. Eine Überschau vaterländischer Kultur und nationalen Lebens in 76 Einzeldarstellungen aus der Feder hervorragender Fachmänner, über 1000 Bildern, Aussprüchen und Lebensbeschreibungen lebender deutscher Männer und Frauen und 37 Kunstbeilagen*. 1900. Hg. Julius Lohmeyer, Leipzig: J. J. Weber, [o. P.].

[970] Osborn, Max. 1901. „Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert“. In: *Das deutsche Jahrhundert in Einzelschriften*, Bd. 1, Berlin: Schneider, 306.

[971] Rosenberg, Adolf. 1902. *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 618.

[972] Schweitzer, Hermann. 1905. *Geschichte der Deutschen Kunst von den ersten historischen Zeiten bis zur Gegenwart*, Ravensburg: Otto Maier, 691 f., 700.

[973] Spemann, Wilhelm. 1905. *Kunstlexikon. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*, Berlin, Stuttgart, 492 f.

(1905) sowie in Hans Wolfgang Singers „Allgemeines Künstler-Lexicon“[974]. Allgemeinen biografischen Charakter hatten die Beiträge zu Kampf im „Deutschen Zeitgenossenlexikon. Biographisches Handbuch deutscher Männer und Frauen der Gegenwart“[975] (1905) sowie in „Meyers Großes Konservations-Lexikon“ (Meyers, 1905:522 f., Bd. 10).

Auch international wurde Kampf mittlerweile stärker beachtet. 1900 zählte er zu den wenigen deutschen Künstlern, deren Arbeiten in der vierbändigen Bibelausgabe „The Holy Bible. Containing the Old and New Testaments, according to the authorized version“ zu sehen waren. Die „Illustrated Bible Society“ brachte diese von Walter Crane künstlerisch bearbeitete Prachtpublikation der Heiligen Schrift in Amsterdam, Berlin, London, New York und Paris im Folioformat heraus, wobei der vierte Band hundert monochrome, ganzseitige Abbildungen von Werken europäischer Künstler enthielt.[976] Kampf konnte sich mit den in Grisaille-Technik ausgeführten Darstellungen „Joshua setzt den Stein des Bundes“ (G 1896/V.) und „Christi Einzug in Jerusalem“ (G 1897/XII.) beteiligen.[977] Aufgrund der selten angewandten malerischen Technik ist davon auszugehen, dass sie eigens für die Reproduktionen in dieser Publikation geschaffen wurden.

4.4.3 Verwaltungstätigkeit

Schon wenige Jahre nach seiner Ankunft in der Reichshauptstadt übernahm Kampf eine Vielzahl von Aufgaben in Kommissionen und Vereinen.[978] Einflussreich war die Mitarbeit im Or-

[974] *Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werk der berühmtesten bildenden Künstler*. 1906. Hg. Hans Wolfgang Singer, 3. Aufl., Bd. 6 (Nachträge), Frankfurt a. M.: Rütten & Loening, 158.

[975] *Deutsches Zeitgenossenlexikon. Biographisches Handbuch deutscher Männer und Frauen der Gegenwart*. 1905. Hg. Franz Neubert, Leipzig: Schulz & Co., 700 f.

[976] Beteiligt waren u. a. Edwin Austin Abbey, Jean-Joseph Benjamin-Constant, Lawrence Alma Tadema, Václav Brožík, Edward Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Walter Crane, Frank Bernard Dicksee, Eduard von Gebhardt, Jean-Léone Gérome, Ernest Hébert, Jozef Israëls, Arthur Kampf, Max Klinger, Jean-Paul Laurens, Max Liebermann, J. P. Michetti, Domenico Morelli, Edward Poynter, Francisco Pradilla y Ortiz, Ilja Repin, Georges-Antoine Rochegrosse, S. [Sascha ?] Schneider, Giovanni Segantini, John Macallan Swan, James Tissot, Fritz von Uhde, José Villegas Cordero sowie Juliaan de Vriendt. Clevnet Library Consortium <http://clevnet.library.link/portal/The-Holy-Bible-containing-the-Old-and-New/6hYzj-WyPbU/> (26.10.2016); Barbara Leibowits Graphics. „Late 19th Century Books.” <http://www.barbaraleibowitsgraphics.com/pages/books/late19thcenturybooks15.html> (24.10.2016); Fairbrother, Trevor. 2000. *J. John Singer Sargent. The Sensualist*, Seattle: Seattle Art Museum, 220, Anm. 18, sowie *The Tablet. A weekly newspaper and review*. 20.7.1901, Vol. 98, No. 3193, 87 f. Nach *The Tablet* waren die Originale im Juli 1907 in der Londoner „Holland Gallery“ ausgestellt, im April 1908 dann vermutlich im Berliner Kunstsalon von Keller & Reiner, Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 12.04.1908, Nr. 88. Kampf war Walter Crane bzw. dessen Werk spätestens seit 1896 bekannt. Der englische Künstler wurde in jenem Jahr zur Winterausstellung des Düsseldorfer „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ eingeladen, KfA, 12/1896-1897:134.

[977] Die Originalarbeiten wurden 12. Mai 1908 vom Auktionshaus Fred. Müller & Co. in Amsterdam versteigert, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. 1908, 1. Jg., Bd. 1, Teil 1, 588 f.

[978] So im „Verein Berliner Künstler“ (Kat. GBK, 1900:53), in der Berliner „Künstlergenossenschaft“ (Rossig, 1902:496) sowie im „Verband deutscher Illustratoren“ (Kat. GBK, 1899:119). 1902 gehörte Kampf der

ganisationskomitee der „Großen Berliner Kunstausstellung“ (GBK), die von der Akademie der Künste alljährlich ausgerichtet wurde. Nachdem er bereits 1898 (Kat. GBK, 1898:X.) und noch 1899 (Kat. GBK, 1899:X.) als Mitglied der Düsseldorfer Kunstakademie in der Ausstellungskommission tätig war, erfolgte 1901 eine Wahl in die Aufnahme- und Anordnungskommission[979]. Im darauffolgenden Jahr war Kampf erneut Mitglied der Ausstellungskommission (Kat. GBK, 1902:X.) sowie bereits Leiter der GBK[980]. In dieser Funktion gelang es ihm erstmals, das künstlerische Niveau zu heben. Eine einschneidende Maßnahme war die Reduzierung der Anzahl der ausgestellten Werke. Mit dem Übergang zum neuen Jahrhundert sah sich der Besucher jährlich rund 2.500 Werken gegenüber, die Kampf 1902 um etwa ein Fünftel reduzieren konnte. Eine höhere Beachtung der Veranstaltung erfolgte über die Beteiligung ausländischer Künstler wie Joaquín Sorolla und José Benlliure y Gil. (Kat. GBK, 1902:82) Eine weitere spürbare Neuerung war die Zuweisung eines eigenen Raumes für die Mitglieder der „Berliner Secession“[981] sowie die einreihige Hängung der Bilder in den Hauptsälen und deren verbesserte Ausleuchtung (Kampf, 1950:30).

Kampf, der 1902 auch als Mitglied der Königlichen Kunstakademie in die Preußische Landeskunstkommission gewählt wurde,[982] übernahm aufgrund des Ausstellungserfolges (KfA, 19/1903-1904:222) auch für 1903 die Leitung der GBK.[983]

In seiner Eröffnungsrede betonte der Künstler 1903 ausdrücklich, dass sich die Ausstellungskommission unter seiner Leitung bemüht hätte, „das Niveau der Ausstellung wesentlich zu heben.“[984] Dazu wurden zunächst bauliche Veränderungen am Landesausstellungspalast

---

Jury zur „Deutsch-Nationalen Kunstausstellung“ in Düsseldorf an, Berliner Kunst-Herold 1/1901:114 f., Nr. 15, und wurde vom VBK zum gerichtlichen Sachverständigen für das Fach Historien- und Monumentalmalerei gewählt, Berliner Kunst-Herold 2/1902:81, Nr. 11. Sein Organisationstalent hatte bereits in Düsseldorf Anerkennung gefunden, Volks-Zeitung, 03.05.1902, Nr. 206.

[979] *Katalog. Grosse Berliner Kunstausstellung 1901*. 1901 [Kat. GBK 1901]. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, XII.

[980] Clemen, Paul. 1902. „Die deutsch-nationale Kunstausstellung. IV. Berlin“. In: *Die Woche der Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung Düsseldorf 1902*, 19.07.1902, Nr. 12, 408, sowie KfA, 19/1903-1904:222.

[981] Raum 10, Kat. GBK, 1902. Kampf erwähnt in seinen Erinnerungen, dass sich Kaiser Wilhelm II. beim Ausstellungsrundgang geweigert haben soll, den Raum zu betreten. Er hätte dem Monarchen daraufhin gesagt, dass er es als seine Pflicht angesehen hätte, auch diese Künstler einzuladen (Kampf, 1950:30). Die Beteiligung von Mitgliedern der Berliner Secession führte nach Aufzeichnungen des Hamburger Kunstsammlers und Mäzens Gustav Schiefler zur Verstimmung von Max Liebermann, *Max Liebermann. Briefe 1902-1906*. 2013 [Braun, Liebermann]. Hg. Ernst Braun, Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag, 502.

[982] Die Landeskunstkommission beriet u. a. über den Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie. Kampf war hier bis 1918 Mitglied, With, Christopher B. 1986. *The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911. A Study in State Subvention of the Arts*, Berlin: Gebr. Mann, 90, siehe auch Kapitel 5.4.1.2.

[983] Berliner Kunst-Herold 2/1902:192, Nr. 24, 3/1903:68, Nr. 9. Nach Kunstchronik, 14/1903:75, teilte sich Kampf die Leitung mit Friedrich Kallmorgen. Anlässlich der Ausstellungseröffnung bezeichnete die Tagespresse am 3. Mai 1902 Kampf als „den Maler, den wir nun mit Stolz den Unsern nennen, […].“, Vossische Zeitung, 03.05.1902:[11], Nr. 206.

[984] Berliner Börsen-Zeitung, 02.05.1903:3, Nr. 204. Auch diesmal erhielten die Mitglieder der „Berliner Secession“ mit den kleinen Räumen 8 und 9 eigene Ausstellungsflächen, Kat. GBK, 1903.

vorgenommen. Aus drei separaten Räumen entstand nach anfänglichem Widerspruch von Kaiser Wilhelm II. eine große Halle. (Dresdner Nachrichten, 14.03.1903:1 f.)

Die Anzahl der ausgestellten Werke reduzierte Kampf noch einmal um 100 auf 1.907. (Kat. GBK 1903) Darüber hinaus akquirierte er als Delegierter der Ausstellungskommission auf Reisen ins europäische Ausland (Berliner Kunst-Herold 3/1903:3, Nr. 1) international bekannte Maler. So waren neben Werken von Künstlern aus New York, Arbeiten von Cézanne, Crane, Ensor, Khnopff, Monet, Pissarro, Renoir, Sargent, Sisley, Sorolla und Puvis de Chavannes zu sehen. Wehmütig rückblickend schrieb die *Berliner Börsen-Zeitung* im darauffolgenden Jahr: „Der große blaue Quersaal war […] die Sehenswürdigkeit der Ausstellung. Hier hingen die besten Werke der Amerikaner, Engländer und Franzosen, hier waren die besten Deutschen [!] Plastiken aufgestellt, […]." (Berliner Börsen-Zeitung, 01.05.1904:10)

Die Ausstellungskritiken 1903 waren überwiegend positiv und befürworteten, trotz der immer noch vorhandenen künstlerischen Mittelmäßigkeit das neue Konzept:

> „Herr Professor Arthur Kampf, der verdienstvolle Reformator der »Großen« schüttelt trüb lächelnd das Haupt: er thut ja schon das Mögliche, Gutes, Besseres, als man gewöhnt war, herbeizuschaffen und selbst solche Werke einzuschmuggeln, die sicher zu der Rinnsteinkunst verwiesen würden, wenn es bei der Führung nicht gelänge, die Allerhöchst-Besichtigenden geschickt in Rückenstellung zu diesen Scheußlichkeiten festzuhalten; aber den Erdenrest abzuschütteln, den zu tragen ihm um so peinlicher sein mag, als er wirklich nicht sehr reinlich ist: Das vermag der muthige Herr Professor nicht. Er ist an die Rangliste gebunden."[985]

> „Breiter noch als in der Plastik ist das Ausland in der Malerei vertreten. Auch hierin zeigt sich Arthur Kampf als guter Taktiker; man kann ihm diese »Kampf=Weise« wohl zugestehen der Sezession gegenüber, […]. Natürlich wird man sich in der Kantstraße etwas ärgern; drei gute Bilder von Puvis de Chavannes sehen zu können, mindestens einen vortrefflichen Monet, Sisley und außer den schon Genannten die Vorläufer der Lichtmalerei Boudin, Jongkind und Lépine: Das muß die »Große« auch für Gourmets besuchenswerth machen." (Die Zukunft, 44/1903:67 f.)

> „Unter den übrigen Berliner Malern ist dann […] der Präsident der Ausstellungskommission, Arthur Kampf, diese frische Kraft, die erst vor wenigen Jahren von Düsseldorf her in den Lehrkörper unserer akademischen Hochschule berufen wurde und diesmal beweist, daß sie nicht nur außergewöhnliche organisatorische Fähigkeiten besitzt – Kampf ist die Seele aller erreichten Reformen gewesen – sondern auch künstlerisch einen hervorragenden Faktor bedeutet."[986]

Nach der *Vossischen Zeitung* zählte die Ausstellung „zu den an erfreulichen Kunstwerken reichsten, an schlechten und langweiligen Erzeugnissen ärmsten unter allen, die uns die letzten Jahre gebracht haben." (Vossische Zeitung, 03.05.1903:[5], Nr. 205) Durch bauliche Veränderungen nunmehr entschieden als Ausstellungsort aufgewertet, gewänne die „Grosse Berliner" durch die Zurückweisung von ca. 1.600 Werken von minderwertigem Ballast enorm. (ebd.) Großes Lob kam auch von Hans Rosenhagen in der *Kunst für Alle:*

[985] Die Zukunft, 44/1903:64, sowie Rheinlande, 6/1903:350-352.

[986] Osborn, Max. 1903. „Die Berliner Sommerausstellungen". In: *Deutschland. Monatsschrift für die gesamte Kultur*, Bd. 2, 513. Zur Annäherung zwischen Secession und GBK siehe ebd., 508.

> „Man hat auf die diesjährige Ausstellung im Moabiter Glaspalast [Landesausstellungspalast Lehrter Bahnhof] nur geringe Erwartungen setzen können. Die in Aussicht genommene Beteiligung der Münchener Sezession, die aller Wahrscheinlichkeit nach der Ausstellung dieses Mal eine besonders stattliche Zahl vorzüglicher Kunstwerke zugeführt haben würde, ist leider durch höheren Machtspruch verhindert worden. […]. Trotzdem übertrifft die Ausstellung ihre letzten Vorgängerinnen ganz entschieden. […] Es braucht kein Geheimnis daraus gemacht zu werden, daß man diese Wendung zum Besseren einzig und allein der Einsicht Arthur Kampfs zu verdanken hat." (KfA, 18/1902-1903:423 f.)[987]

> „In der richtigen Erkenntnis, daß es heutzutage unmöglich ist, soviel gute und neue deutsche Bilder aufzutreiben, um mit ihnen allein eine sehenswerte Kunstausstellung größeren Umfangs herzurichten, hat Kampf nicht gezögert, das Ausland für die Berliner Veranstaltung zu interessieren." (KfA, 18/1902-1903:427)

Das Ausstellungskonzept und die damit verbundene strengere Auswahl der zur Präsentation kommenden Werke stieß allerdings bei den Zurückgewiesenen auf massive Kritik. Diese wurde nicht nur verbal geäußert, sondern fand ihren Niederschlag auch in einer Protestschrift, die der Berliner Maler Hans Holtzbecher veröffentlichte. Holtzbecher, dessen Werke seit 1894 regelmäßig bei auf der GBK zu sehen gewesen sein sollen,[988] wurde als ausstellender Künstler 1903 ebenfalls von der Jury abgelehnt. Die Erstellung und Verbreitung seiner 44 Seiten umfassenden Broschüre „Die Grosse Berliner Kunst-Ausstellung. Eine Flucht der Künstler in die Öffentlichkeit"[989] verdeutlicht, wie groß die Kritik und die Empörung über die neue Ausstellungskonzeption gewesen sein muss.

Der Maler kritisiert darin u. a. die bevorzugte Hängung der eingeladenen französischen und amerikanischen Gäste (Holtzbecher, 1903:6), die Zurückweisung von 2.200 Werken und die damit verbundene Existenzbedrohung für viele Künstler (ebd., 7), die Einladung von 750, zumeist ausländischen juryfreien Werken (ebd., 13) sowie die angebliche Bevorzugung von Mitgliedern der Secession (ebd., 22). Holtzbecher zitierte auch kritische Rezensionen der Tagespresse, so das *Berliner Tageblatt* vom 1. Mai 1903: „Ich weiss nicht, ob es richtig war, der Sezession seine Spezialität zu nehmen. Es entbehrt nicht eines gewissen Humors, die Heroen des Impressionismus in diesen heiligen Hallen verehrt zu sehen". (ebd., 23) Die Berliner Zeitung *Welt am Montag* vom 4. Mai 1903 soll sogar in einer Rezension mit der Spitzmarke „Geborgter Glanz" die GBK mit einem „alternden Mädchen" verglichen haben, das man „verlachen" muss, weil es „durch die Künste der Schneiderin und Perückenmacherin sich ein jün-

[987] Nach dem Austritt der Mitglieder der „Münchener Secession" aus der Berliner Vereinigung 1902 soll Kampf ihnen einen eigenen Ausstellungsraum sowie eine eigene Ausstellungsjury zugesichert haben. Konservative Kräfte sperrten sich allerdings gegen diese Entscheidung, woraufhin Kampf direkte Einladungen versandt haben soll, um eine Jury zu umgehen und eine garantierte Teilnahme zu ermöglichen. Kaiser Wilhelm II. wurde darüber durch von Anton von Werner informiert, der anschließend um Aufklärung zu dieser Sonderregelung bat. Letztendlich sagten die Münchener ihre Teilnahme ab, Dresdner Nachrichten, 14.03.1903:1 f.

[988] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* 1924. Hg. Hans Vollmer, Bd. 17, Leipzig: Seemann, 407 (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992).

[989] Holtzbecher, Hans. 1903. *Die Grosse Berliner Kunst-Ausstellung. Eine Flucht der Künstler in die Öffentlichkeit*, Berlin: Hans Stöcker.

geres Aussehen zu geben versucht“ und „durchaus mit den losen Mädchen im schlichten Gewand draussen in Charlottenburg konkurrieren will.“ (Holtzbecher, 1903:23 f.) Die Absicht der zurückgewiesenen Künstler, einen „Salon der Refüsirten“ zu organisieren, wurde nicht umgesetzt. (Kunstchronik, N.F. 14/1903:440) Die Kritik weitete sich schließlich zur „Kampf-Affaire“ aus,[990] und Holtzbechers Schrift soll sogar dem Kaiser mit einem Immediatgesuch übersandt worden sein (Die Kunst V/XVI., Beilage zum Heft 2, November 1903).[991]

Nach 1903 wurden wieder mehr Werke ausgestellt.[992] Kampf hatte sich 1904 von der Organisation der GBK zurückgezogen und beschickte die „Große Berliner Kunstausstellung“ bis 1907 selber lediglich mit einer Radierung.[993]

St. Louis und die Gründung des „Deutschen Künstlerbundes“

1904 fand im amerikanischen St. Louis die Weltausstellung „Louisiana Purchase Exposition“ („The Saint Louis World’s Fair“) vom 30. April bis 1. Dezember statt.

Auch das Deutsche Kaiserreich beabsichtigte, sich an der Veranstaltung zu beteiligen. Anders als auf der Weltausstellung 1900 in Paris[994] sollte sich die deutsche Kunstabteilung in der Wahrnehmung und im Verkauf erfolgreicher präsentieren. (Kunstchronik, 11/1900:481 ff., KfA, 16/1900-1901:89 ff.) Im April 1903 lud Reichskommissar Theodor Lewald 39 prominente Künstler und Kunstvermittler ein, um die Frage zu erörtern, ob die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“ erneut mit der Ausstellungsorganisation betreut werden sollte oder von

[990] „Sollen wir die Secession auflösen oder nicht? oder: ist die Secession noch notwendig? Allerdings sollte man nach der »Kampf« Affaire nicht daran zweifeln; aber leider sind die Leute à la Kampf schwer aufzurütteln u mir zu sehr geneigt, immer mit der Regierung zu gehn, daher ich mir von der Seite keine Hilfe verspreche.“, Schreiben von Max Liebermann an Hugo von Tschudi, 28.08.1903, zit. nach *Max Liebermann. Jahrhundertwende*. 1997 [Kat. Liebermann Jahrhundertwende 1997]. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Angelika Wesenberg, Berlin: Ars Nicolai (Art Service), 310.

[991] Nach Deutschland. Monatsschrift, 3/1904, 244, musste sich die Ausstellungskommission in einem Bericht rechtfertigen. „Es geht daraus klar hervor, daß im nächsten Jahr von einer Fortführung der Reformen nicht die Rede sein, sondern der alte Schlendrian wieder aufgenommen wird.“, ebd.

[992] 1904 = 2.171 Katalognummern, 1905 = 2.328 Katalognummern und 1906 = 2.381 Katalognummern. Zur Ausstellung bemerkte die Kunstchronik: „Die vortrefflichen ausländischen Kollektionen des Vorjahres werden von dem kunstsachverständigen Teil der Besucher schmerzlichst vermisst; […]. Betrachten wir die Ausstellung als das, was sie sein will, eine Jahresparade der »korrekten« Berliner Kunst“, Kunstchronik, N.F. 15/1904:397 f. Die *Kunst für Alle* schrieb: „Der Aufschwung, den das Ausstellungswesen im Moabiter Glaspalast im vergangenen Jahre erkennen ließ, hat ein schnelles Ende gefunden. Die neuerdings ans Ruder gelangte Partei des Berliner Künstlervereins ließ es sich angelegen sein, die Erinnerung an das von Arthur Kampf Geleistete so radikal wie möglich auszulöschen, und so sieht man eine Ausstellung wieder nach jenen Prinzipien gemacht, welche die Große Berliner Kunstausstellung im Laufe der Jahre so arg diskreditiert haben“, siehe KfA, 19/1903-1904:449.

[993] *Offizieller Katalog der großen Berliner Kunst-Ausstellung 1905*. 1905. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 105.

[994] *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901. „Das Beste aus aller Welt zeigen“*. 2011 [Cassirer 2011], Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher, 311, Anm. 3.

einem zu diesem Zweck gebildeten Ausschuss von Künstlern, Museumsdirektoren und Kunsthändlern. (Paret, 1981:187) Lewald kam damit einer 1902 geäußerten Empfehlung von Kultusminister Studt nach, die allerdings nicht der Vorstellung Kaiser Wilhelms II. entsprach. (Bartmann 1985, 195) Lediglich der künstlerische Wert sollte nun als Maßstab angelegt werden, nicht mehr die Verteilungsquote einzelner Ortsgruppen der ADK oder die Teilnahme prominenter Künstler. Damit bestand die Möglichkeit, den modernen Strömungen in der deutschen Kunst mehr Raum gegenüber dem offiziell favorisierten Stil zu geben. Die Präsentation sollte der aktuellen deutschen Kunst den amerikanischen Markt öffnen (Bartmann 1985, 201), da er bereits den europäischen Kunsthandel dominierte und sich am weitesten dem französischen Impressionismus angenähert hatte.[995]

Der Kommission aus Vertretern der traditionellen wie auch modernen Richtung, die von der Presse „Kunstparlament" genannt wurde (Paret, 1981:173), gehörte auch Arthur Kampf an.[996] Sie beschloss, die Leitung nicht erneut der ADK zu übertragen, und wählte unter deren Boykott aus ihren Reihen eine 21-köpfige Arbeitsgruppe (Bartmann, 1985:196; Paret, 1981:188), zu der Kampf ebenfalls zählte[997]. Der Kaiser sprach sich gegen das von Studt favorisierte Verfahren aus, nachdem Anton von Werner ihn auf die angebliche Bevorzugung von Mitgliedern der „Secession" aufmerksam gemacht haben soll. (Bartmann, 1985:196) Im August 1903 erhielt die ADK von der Reichsregierung den offiziellen Auftrag, die Organisation der deutschen Kunstabteilung für die Weltausstellung in St. Louis zu übernehmen.[998] Da die Teilnahme der Sezessionen noch unklar war, schrieb Max Liebermann am 28. August 1903 an Hugo von Tschudi:

---

[995] Mai, Ekkehard. 1981. „Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis". In: *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Hg. Ekkehard Mai u. a., Berlin: Gebr. Mann, 465.

[996] Nach Berliner Kunst-Herold 3/1903:51, Nr. 7, handelte es sich bei den Teilnehmern neben Kampf um Carl Blos, Gregor von Bochmann d. Ä., Ludwig Dill, Eugen Drollinger, Herrmann Ende, Carlos Grethe, [Ludwig] Gutbier, Hugo von Habermann, Habig [Ludwig Habich ?], Robert Haug, August Holmberg, Peter Jansen, Heinrich Kayser, Albert von Keller, Ferdinand von Keller, Fritz Klimsch, Gotthard Kühl, Theodor Lauxmann, Walter Leistikow, Alfred Lichtwark, Ludwig Manzel, Karl Marr, Ferdinand von Miller, [Friedrich] Offermann, Josef Olbrich, Hans Olde, Gustav Pauli, Adolph Paulus als Mitarbeiter des Kunstsalons Ed. Schulte, Hans von Petersen, [Hermann] Prell, Fritz Roeber, Karl Seiler, [Woldemar von] von Seydlitz, Franz von Stuck, Hans Thoma, Hugo von Tschudi, [Hans Richard] von Volkmann und Anton von Werner. Aus dieser Gruppe wollte sich ein Arbeitsausschuss von sieben bis acht Mitgliedern bilden, der die Werke für St. Louis aussucht, KfA, 18/1902-1903:368.

[997] Nach Berliner Kunst-Herold 3/1903:51, Nr. 7, gehörten dieser Arbeitsgruppe Ludwig Dill, Hugo von Habermann, Robert Haug, Arthur Kampf, Friedrich Kallmorgen, Heinrich Kayser, Albert von Keller, Max Klinger, Gotthard Kühl, Walter Leistikow, Alfred Lichtwark, Ludwig Manzel, Karl Marr, Claus Meyer, Josef Olbrich Hans Olde, Adolph Paulus, Fritz Roeber, Wilhelm von Rümann, Karl Seiler und Hugo von Tschudi an.

[998] Kampf gehörte anschließend u. a. mit Friedrich Kallmorgen, Baurat Kayser und Ludwig Manzel zur Jury des Berliner Lokalvereins der ADK, Berliner Kunst-Herold, 3/1903:146, Nr. 19. In St. Louis stellte die Nationalgalerie sein Historiengemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau" (G 1891/II.) für die Ausstellung zur Verfügung, *Weltausstellung in St. Louis 1904. Amtlicher Katalog der Ausstellung des deutschen Reichs*. 1904. Hg. Reichskommissar, Berlin: Georg Stilke, 402, Nr. 1119.

> „Aber für die deutsche Secession wäre es der geeignete Moment zu erklären: entweder wir stellen überhaupt nicht aus oder als gesonderte Gruppe. [...] Aber vielleicht unterzöge sich auch Kampf, geärgert wie er ist, der Aufgabe, die St. Louis-Angelegenheit zum Ausgangspunkt eines gemeinschaftlichen Vorgehns aller deutschen – incl. der Wiener-Secessionen zu machen. Daß eine königl. preußische Secession ein Unding, wird Kampf wohl nachgerade eingesehn haben u da sein ganzer Ehrgeiz ist, modern zu sein, wird er über kurz über lang den entscheidenden Schritt doch thun müssen. Sonst wird er mit den Skarbina, Hermann, Vogel zum alten Eisen geworfen, was um so unangenehmer für ihn sein muß, da die »Alten« [konservative Secessionsmitglieder] ihn doch nur widerwillig u mißtrauisch unter sich dulden. Wenn Sie ihn mal bei passender Gelegenheit auf den Zahn fühlten! Wäre ich in Berlin würde ich offen mit ihm reden: verba volant, aber scripta manent u deshalb schreibe ich ihm nicht."[999]

In Zusammenhang mit Ausstellungsmöglichkeiten in den USA erfolgte 1903 eine weitere Benachteiligung für die Mitglieder der Sezessionen. In ihrem Septemberheft meldete die Zeitschrift *Kunst und Künstler* 1903, dass Kampf auf Bitten der preußischen Regierung eine Auswahl der 100 besten zeitgenössischen deutschen Gemälde zusammenstellen solle, da der deutsche Generalkonsul in den USA, Weber, eine Präsentation deutscher Kunst in Chicago plane. Kampf hätte allerdings Künstler der „Berliner Secession" ausschließen müssen, was er abgelehnt haben soll. Daraufhin sei er von dieser Aufgabe zurückgetreten und die Ausstellung hätte nicht stattgefunden.[1000]

Schon vor 1903 sahen sich die deutschen Künstler der Moderne Repressalien von staatlicher Seite ausgesetzt. Bei Ankäufen für die Nationalgalerie blieben sie ebenso unberücksichtigt, wie bei den Verleihungen der Medaillen auf der „Großen Berliner Kunstausstellung". Die Benachteiligungen, denen sie sich hinsichtlich ihrer Teilnahme an der Ausstellung in St. Louis gegenübersahen, hatten Ende 1903 die Gründung des „Deutschen Künstlerbundes" zur Folge. (KfA, 19/1904:199)[1001]

Wie nah Kampf in dieser Zeit den Sezessionen stand,[1002] belegt seine Teilnahme an der Gründungsversammlung der Künstlervereinigung, die vom 15. bis 17. Dezember 1903 in Weimar stattfand.[1003] Insbesondere in Hinblick auf seine Stellung im offiziellen preußischen Kulturbetrieb ist dieses selbstbewusste Auftreten beim offiziellen Gründungsakt bemerkenswert. Seine irrtümlich von der *Kunst für Alle* kommunizierte Mitgliedschaft im Künstlerbund wurde

---

[999] Schreiben von Max Liebermann an Hugo von Tschudi, Scheveningen, 28.08.1903, zit. nach Kat. Liebermann Jahrhundertwende, 1997:311, 312, Anm. 86.

[1000] Kunstchronik, N.F. 15/1904:65; Kunst und Künstler, 2/1904:36. Nach Deutschland. Monatsschrift, 3/1904:244, sollte die Ausstellung in Chicago ein Testlauf für die Präsentation in St. Louis sein.

[1001] Siehe auch Wehlte-Höschele, Martina. 1994. *Der deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des wilhelminischen Kaiserreichs*, Dissertation Universität Heidelberg.

[1002] Drei Schüler Kampfs, August Achternhagen, Johann Michael Bossard und Max Fabian, stellten in der Winterausstellung der „Berliner Secession" aus, *Katalog der vierten Kunstausstellung der Berliner Secession. Zeichnende Künste*. 1901. Berlin: Paul Cassirers Kunstverlag, 9, 11, 14.

[1003] Weitere Teilnehmer aus Berlin waren Lovis Corinth, August Gaul, Curt Herrmann, Fritz Klimsch, Walter Leistikow, Reinhold Lepsius, Max Liebermann, Max Slevogt und Louis Tuaillon, KfA, 19/1904:199. Zur grundsätzlichen Zustimmung Kampfs zu einer eigenständigen Positionierung der deutschen Moderne im Vorfeld der Versammlung in Weimar siehe Schreiben Max Liebermann an Leopold von Kalckreuth, Berlin, 11.10.1903, zit. in Braun, Liebermann, 2013:131 f.

allerdings nicht als Hinweis auf eine sezessionistische Grundhaltung, sondern auf die unbeschränkten Zugangsmöglichkeiten zur Vereinigung gesehen, wenn man nur ein „wirklich schaffender Künstler“ sei. (KfA, 19/1904:199) In einem Schreiben vom 3. März 1904, vermutlich an einen Journalisten, erwähnt Kampf, dass er nicht Mitglied des „Künstlerbundes“ sei. Er hätte zwar „seiner Zeit“ in Weimar an den Sitzungen teilgenommen, „hatte aber Gründe, dem Bund nicht beizutreten“.[1004] Eine Mitgliedschaft wäre mit der Stellung des Vorstehers eines Meisterateliers an der prominentesten preußischen Kunsthochschule vermutlich kaum vereinbar gewesen.[1005]

4.4.4 Das Image Arthur Kampfs

Kampfs positives Image, das ihm den Ruf nach Berlin eingebracht hatte, hielt bis 1906 im Wesentlichen an. Der 1901 von Felix Becker und Erich Haenel in ihrem Verzeichnis der Gegenwartskünstler geäußerten Beurteilung, die „Kraft seiner Charakterisierung [hat] manchmal etwas Altmeisterliches, die Gediegenheit seiner Zeichnung spottet jeder Schwierigkeit“,[1006] stand kaum eine Kritik gegenüber, die an seiner grundsätzlichen Befähigung zweifelte. Lediglich Hans Rosenhagen bemerkte in seiner Besprechung zur „Grossen Berliner Kunstausstellung“ 1903, man hätte Kampf bis vor dieser Ausstellung

> „[…] immer als einen tüchtigen, in allen Sätteln gerechten Künstler geschätzt, aber bisher weder feinere künstlerische Absichten, noch viel Geschmack bei ihm entdecken können. Der triviale Naturalismus, dem er mit entschiedener Vorliebe sonst huldigte, hatte für empfindliche Leute in der Regel etwas Abstoßendes, auch vermochte er als Maler durchaus nicht zu imponieren.“ (KfA, 18/1903:425)

[1004] Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, 2 n* 1886. Kampf gehörte, wie Walter Leistikow am 28. Oktober 1903 an Hugo von Habermann schrieb, neben Harry Graf Kessler, Leopold von Kalckreuth, Max Klinger, Alfred Lichtwark, Max Liebermann und Louis Tuaillon zu den wenigen Eingeweihten, die mit „begeisterte[r] Zustimmung“ den Plan einer Künstlervereinigung verfolgten, *Walter Leistikow – Briefe von 1889 bis 1908*. 2018. Hg. Margrit Bröhan, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 122-124. Friedrich Schmidt-Ott, 1904 enger Mitarbeiter des preußischen Ministerialdirektors im Kultusministerium Friedrich Althoff, schrieb in seiner Autobiografie, dass Kampf am Gründungstag aus Weimar bei ihm telegrafisch nachgefragt hätte, ob er Mitglied werden solle. Davon hätte er abgeraten, Schmidt-Ott, 1952:61.

[1005] Arthur Kampf beteiligte sich kaum an den Ausstellungen der Sezessionen. 1899 folgte der Künstler einer Einladung der „Wiener Secession“ und zeigte bei der „V. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ drei Gemälde, Zeichnungen und Lithografien, *Katalog der V. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession*. 1899. Wien: Selbstverlag, 35, Nr. 266-272. 1906 erfolgte eine Beteiligung an der Schwarzweiß-Ausstellung der „Berliner Secession“ im Kunstsalon Cassirer (Kunstchronik, N.F. 18/1907:145), im darauffolgenden Jahr die Präsentation von vier Gemälden bei der 29. Frühjahrsausstellung der „Wiener Secession“, ebd., 345. Ebenfalls 1906 war er erneut in Wien vertreten. Diesmal mit dem vermutlich unverkauft und als anstößig empfundenen Gemälde „Verschämt“ (G 1900/XX. (<)), *Vereinigung bildender Künstler Österreichs – Secession. Katalog der VIII. Ausstellung*. [1900]. Wien: Selbstverlag, 26.

[1006] Becker, Felix u. Erich Haenel. 1901. „Künstler der Gegenwart“. In: *Spemanns goldenes Buch der Kunst. Eine Hausstunde für Jedermann*, Hg. Felix Becker, W. Bode u. a., Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1380.

Zwei Jahre später findet sich noch eine Kritik des Düsseldorfer Malers und Kunstschriftstellers Eduard Daelen, der unter seinem Pseudonym Angelo Dämon zu Kampfs Werken auf der internationalen Kunstausstellung Düsseldorf 1904 urteilte:

> „Und was ist aus Kampf geworden, der, aus derselben Schule wie Schmitz [vermutl. Carl Schmitz-Pleis] hervorgegangen, mit seinem ersten Bilde so Grosses versprach? – Ein unausstehlicher Akademiker, ein routinierter Velasqueznachtreter, der sich nur noch durch eine zufällig abfällige Kaiserbemerkung über Wasser zu halten und bei der Sezession lieb Kind zu machen sucht." (Dämon, 1905:23)

Daelen äußerte hier ein Urteil, das über die in Berlin entstandenen Werke Kampfs im Laufe der kommenden Jahrzehnte immer häufiger zu lesen war. In seiner Kritik an der Darstellung „Die Schwestern" anlässlich der Präsentation bei der „Großen Berliner Kunstausstellung" zwei Jahre zuvor schrieb Rosenhagen bereits:

> „Aber nun steht da unterhalb des Podiums ein bärtiger, ältlicher Kerl, der singend und auf einer gelben Mandoline die Produktion der Kinder begleitet. Und hier hat man den alten Kampf wieder, seinen akademischen Naturalismus, die Arbeit nach dem Modell." (KfA, 18/1903:425 f.)

1902 wurde „akademisch" in der Kunstkritik mit „[…] schulgerecht, regelmäßig, mit dem Nebensinn steif, pedantisch" gleichgesetzt,[1007] aber auch „abhängig von Vorbildern, […] nach einem Schema angefertigt oder unfrei in der Anwendung" (Rosenhagen, 1922:5) – Stilcharakteristika, die insbesondere auf Kampfs historische Darstellungen zutreffen, aber ihm im konservativen Lehrbetrieb des wilhelminischen Reiches die Lehrstellen in Düsseldorf und Berlin erst ermöglicht hatten.[1008] „Akademisch" erhielt mit der Etablierung der Moderne eine immer stärkere negative Konnotation, insbesondere da mit dem Begriff die Bevorzugung der Linie gegenüber der Farbe abwertend gleichgesetzt wurde. 1898 schrieb Max Liebermann in der Zeitschrift *Pan* „An und für sich ist »akademisch« durchaus kein Schimpfwort. Aber allmählich […] ist es in die Jahre gekommen, daß kein Künstler der sich einigermaßen respektiert, ein akademischer genannt werden will; obgleich ein jeder es ist, oder es doch sein sollte. Jetzt heißt akademisch: zopfig."[1009]

[1007] *Meyers großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. 1902. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl., Leipzig u. a.: Bibliographisches Institut, 221, Bd. 1. Die akademische Kunstlehre bezog sich auf die barocke und klassizistische Kunsttheorie und blieb für die deutschen Kunstakademien bis ins späte 19. Jahrhundert verbindlich. Subjektive Gestaltungsmöglichkeiten und damit eine Vielfalt im individuellen Ausdruck ermöglichte erst die Moderne.

[1008] Eine Ausnahme bildete Kampfs „Die letzte Aussage" (G 1886/I.).

[1009] Liebermann, Max. 1896. *Degas*. In: *Pan*, Hg. Genossenschaft Pan, 4. Jg., 1898-1899, H. 4, 194.

Der Kunstwart, der in seiner Kritik den Akademien grundsätzlich eine starke Abneigung entgegenbrachte, soll in seinen Artikeln „Akademiker“ von „Künstlern“ unterschieden haben. (Mylarch, 1994:33)[1010]

In Bezug auf den Stil Kampfs hatte Rosenhagen 1922 allerdings seine Meinung geändert und bemerkte rückblickend zum ersten Jahrzehnt:

> „Als Arthur Kampf, [...] die Leitung eines Meisterateliers [...] übernahm und damit die Wahrscheinlichkeit bestand, seine Gegenwart könnte das Berliner Kunstleben in einer von gewisser Seite nicht gewünschten Weise beeinflussen, brach man solcher Wirkung sehr einfach die Spitze dadurch ab, daß man die Meinung im Umlauf brachte, die vielgerühmte Malerei Arthur Kampfs sei weiter nichts als »akademisch«. Keine Kritik hätte dem jungen Künstler damals mehr schaden können, als diese Bemerkung; denn gerade in jener Zeit tobte der durch Anton von Werners Verhalten gegen die heranreifende Kunst des Impressionismus herbeigeführte Krieg wider die Akademien am heftigsten. Dabei war Kampf über den Kopf Werners fort und gegen dessen Willen an die Akademie berufen worden; aber das kleine Wort »akademisch« genügte, um die von ihm errungenen Erfolge in den Augen einer ganzen Reihe von wichtigen Kunstfreunden in einem höchst zweifelhaften Lichte erscheinen zu lassen. Die Akademien galten eben als Bollwerke der offiziell anerkannten Kunst, die jedem Fortschritt im Wege standen.“ (Rosenhagen, 1922:5 f.)

Obwohl diese Kritik im Raum stand, hatte sie für Kampf zu diesem Zeitpunkt in der allgemeinen Wahrnehmung noch keine negativen Folgen. Tatsächlich zögerten aber die öffentlichen Sammlungen seine Arbeiten zu erwerben. Selbst die in großer publizistischer Breite rezipierten Gemälde „Die Schwestern“ und „Theaterloge“ wurden nicht angekauft. Unbeeinträchtig davon, bewahrte sich der Künstler durch Ausstellungserfolge, organisatorisches Talent sowie Sympathien für neue, moderne Strömungen in der Malerei ein positives Image in vielen Lagern. Alfred Lichtwark schrieb 1903 zur Teilnahme Kampfs am Diner der „Berliner Secession“: „Zum erstenmal nahm auch Professor Kampf, der Leiter der offiziellen Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof, mit theil, das hat mir von ihm gefallen. Soviel Courage haben die Männer in seiner Stellung selten.“[1011]

Dieses nonkonforme Verhalten ließ Kampf für die jungen Berliner Künstler in einem neuen Licht erscheinen. Unterstrichen wurde seine Haltung noch durch vereinzelte, frühe künstlerische Darstellungen, die die moralischen Grenzen der akademisch-traditionellen Konvention überschritten, wie die Akte auf der Einladungskarte der 9. Ausstellung der „Vereinigung deutscher Aquarellisten“[1012] und dem Gemälde „Verschämt“ (G 1900/XX. (<)). Nach der „Letzten Aussage“ und dem „Kosakenopfer“ belegt insbesondere diese letzte Darstellung wie sehr

[1010] Die Kunstchronik, 7/1896:302, schrieb zur Ausstellungseröffnung des „Vereins Düsseldorfer Künstler“ im März 1895: „Auch die Künstler, welche diesmal debütiren, wie Ungewitter, Philippi, Beckerath, bringen nichts Hervorragendes. Des letzteren Pietà ist gut gemalt, aber akademisch.“

[1011] Schreiben vom 07.04.1903, Lichtwark, Alfred. 1924. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Hg. Gustav Pauli, Bd. 2, Hamburg: Westermann, 44. Nach Kunstchronik, 15/1904:205, soll an Ludwig Dettmann die amtliche Weisung gegangen sein, weniger sezessionistisch zu malen, „da sich dies für den Direktor einer Königlichen Akademie nicht schicke.“

[1012] Siehe Kapitel 4.1.2.

Arthur Kampf den Ausstellungserfolg in dieser frühen Phase seines Schaffens suchte und dafür auch den Skandal in Kauf nahm. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Aussage von Friedrich Karl Ströher, Kampf hätte unter den Akademiestudenten in den frühen 1910er-Jahren das Image eines „Revolutionärs“ gehabt, nachvollziehen.[1013]

Negative Auswirkungen auf seine Karriere hatte dies scheinbar nicht. Kampfs Meinung zählte auch außerhalb der Reichshauptstadt. 1904 holte der Frankfurter Oberbürgermeister Franz Adicke seinen Rat zur geplanten Ausmalung des Bürgersaales im Rathauskomplex[1014] ein. Auch dessen Aachener Amtskollege Philipp Veltmann fragte in Hinblick auf die Errichtung eines neuen Denkmals zu Ehren Kaiser Friedrichs II. an. Kampf empfahl zunächst noch eine engere Konkurrenz, präferierte 1906 jedoch Hugo Lederer,[1015] der anschließend von Aachen auch direkt beauftragt wurde[1016].

[1013] Siehe Kapitel 4.1.2.

[1014] Frankfurt a. M., Stadtarchiv, Magistratsakten, R 1074, Bd. 3. Kampf war bereits Jurymitglied für die Ausgestaltung des Frankfurter Festsaalgebäudes und des neu errichteten Südbaues, Brüne, Gerd. 2007. „»Bilder aus der Geschichte des neuen deutschen Reiches«. Die Wandmalereien im Bürgersaal des Frankfurter Rathauses“. In. *Ferdinand Brütt. 1849-1936. Erzählung und Impression*, Ausstellungskatalog Frankfurt, Hg. Museum Giersch, Frankfurt a. M., Petersberg: Michael Imhoff, 134.

[1015] Aachen, Stadtarchiv, OB 7/1, I.

[1016] Jochum-Bohrmann, Ilonka. 1990. *Hugo Lederer. Ein deutschnationaler Bildhauer des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Bern: Peter Lang, 89.

5. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich II. (1907-1913)

5.1 Künstlerisches Leben und Lehramt

5.1.1 Berlin um 1907

Die traditionelle Malerei verlor zu Beginn des neuen Jahrhunderts gegenüber der Moderne kontinuierlich an Bedeutung. Diese wurde in Berlin nicht nur weiterhin im Ausstellungsraum der „Berliner Secession“ und der Galerie von Paul Cassirer gezeigt, sondern beispielsweise auch im bisher eher konservativ orientierten Kunstsalon von Eduard Schulte. Zum Jahreswechsel 1907/1908 fand dort durch Vermittlung der Malerin Ida Gerhardi die erste gemeinsame Ausstellung einer Gruppe deutscher und französischer Künstler mit Werken des Fauvismus, Kubismus, Postimpressionismus und Symbolismus statt.[1017]

Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung der „Berliner Secession“ schrieb Max Liebermann 1907:

> „Man begegnet vielfach im Publikum wie in der Presse der Meinung, als hätten sich die Secessionen überlebt: was sie in der Kunst angestrebt hätten, wäre erreicht und würde auch von den Gegnern als richtig anerkannt. Tatsächlich gelten die großen Meister des Impressionismus, […] bereits als Klassiker und […] ihre Werke werden auch auf akademischen Ausstellungen als Meisterwerke gezeigt. […]: die Revolutionäre von einst sind die Klassiker von heute.“[1018]

1910 erlebte die 1905 in Dresden gegründete expressionistische Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ mit einer gleichnamigen Ausstellung in der Dresdener Galerie Ernst Arnold den künstlerischen Durchbruch. Es erschien die den Expressionismus fördernde Zeitschrift *Der Sturm* von Herwarth Walden und mit der „Neuen Secession“ entstand eine weitere Vereinigung der Moderne. Im selben Jahr ließ sich Ernst Ludwig Kirchner in Berlin nieder, im Jahr darauf Erich Heckel, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff. 1912 eröffnete Herwarth Walden die Galerie „Der Sturm“ mit der Ausstellung „Der Blaue Reiter, Oskar Kokoschka, Expressionisten“ und zeigte im selben Jahr Werke italienischer Futuristen. 1913 organisierte er eine Präsentation mit Skulpturen des Bildhauers Alexander Archipenko und eröffnete im Herbst 1913 den ersten deutschen „Herbstsalon“ mit Arbeiten der europäischen Avantgarde.

Die offizielle Anerkennung der „Berliner Secession“ fand 1912 ihren Ausdruck in der Verleihung der Ehrendoktorwürde an Max Liebermann durch die Berliner Friedrich-Wilhelms-

[1017] Darunter befanden sich Werke von Bonnard, Delaunay, Denis, Dufy, Gauguin, Maillol, Picasso, Roussel, Redon, Rodin, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard, KfA, 23/1907-1908:208, sowie Kropmanns, Peter. 2014. „Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse und die Fauves: Ausstellungen französischer Moderne in Berlin, Dresden und München 1904-1909“. In: *Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum Blauen Reiter*, München: Prestel, 68.

[1018] *Katalog der dreizehnten Ausstellung der Berliner Secession*. 1907, Berlin: Verlag Ausstellungshaus am Kurfürstendamm GmbH, 9.

Universität sowie in seiner Wahl in den Senat der Akademie der Künste. Max Slevogt wurde 1914 zum Mitglied der Kunstakademie gewählt und Louis Tuaillon erhielt 1912 den Orden „Pour le Mérite“, nachdem er zwei Jahre zuvor ebenfalls die Ehrendoktorwürde der Universität erhalten hatte.[1019] 1913 war sogar eine gemeinsame, aussöhnende Kunstausstellung der verschiedenen Kunstrichtungen zum 25. Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. geplant, an der allerdings nur vereinzelte Secessionsmitglieder teilnehmen wollten. (Kunstchronik, N.F. 24/1913:507)

Mit der Etablierung der Moderne nahm aber auch die Kritik und Ablehnung von konservativer Seite sowie der traditionell orientierten Mitbewerber zu. Der prominenteste Kunsthändler der Moderne, Paul Cassirer, nahm eine dezidiert ablehnende Haltung gegenüber dem Traditionellen ein. In seinem Artikel „Kunst und Kunsthandel“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Pan. Wochenschrift* schrieb er 1911: „Wenigstens glaube ich, dass die Berliner Akademie, ebenso wie die Pariser nichts, auch gar nichts für die Kunst bedeuten, und dass es so gleichgültig, wie nur irgend etwas ist, ob diese Institute existieren oder nicht.“[1020]

Die Moderne stand im Mittelpunkt des Berliner Kunstmarktes, war international vernetzt und hatte angesichts des hohen Handelswerts das Image des Elitären. Sie stand zwar nun nicht mehr außerhalb des akzeptierten Kunstspektrums, wurde aber dennoch von der Mehrheit der Kunstinteressierten nicht akzeptiert. 1910 stellte Karl Scheffler resigniert fest:

> „Mit logischer Konsequenz ist Berlin der bildenden Kunst eine Hauptstadt des Platten, leicht Verständlichen und Renommistischen geworden; eine Stadt gewissenlos entarteter Denkmalplastik, kleinbürgerlich versimpelter Genremalerei und einer für zuchtlose Kindergemüter bestimmten panoramamäßigen Malerei. Die materielle Täuschung, Abschrift der Natur, vereinigt mit protzigem Eklektizismus, gemalter Patriotismus, Genrehumor, Anekdotisches und Photographisches, Soldatisches und Höfisches: das sind die Charakteristika der neuberlinischen Reichskunst. Das ungebildete Kolonistengeschlecht wollte unterhalten und geschmeichelt sein, nicht belehrt und veredelt, es wollte Marktwerte, nicht Kulturwerte. Es brauchte das Sentimentale, Wohlfeile, Theatralische, das vom Augenblick geborene, das Mittelmäßige und Massenhafte.“[1021]

5.1.2 Leitung der Königlichen Akademie der Künste

Bereits 1904 zeigte Kampf Interesse an höheren Verwaltungsämtern an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, als er erstmals das Amt des stellvertretenden Akademiepräsidenten in Folge einer Erkrankung von Dr. Joseph Joachim bekleidete. (Chronik, 1905:24) In den bei-

[1019] Das Kultusministerium soll darüber hinaus Erkundigungen eingezogen haben, ob Paul Cassirer den Titel „Kommerzienrat“ annehmen wolle, Paret, 1981:318.

[1020] *Pan. Wochenschrift*. 1911. 1. Jg., 1910-1911, 570 f.

[1021] Scheffler, Karl. 1910. *Berlin. Ein Stadtschicksal*, Berlin-Westend: Reiss, 199 f.

den darauffolgenden Jahren übernahm er dieselbe Funktion erneut, da sich Joachim beurlauben ließ. (Chronik, 1906:29; 1908:35)

Am 2. Januar 1907 bat der Architekt und Akademiepräsident Johannes Otzen aus Gesundheitsgründen Kampf um die Übernahme des Senatsvorsitzes,[1022] am 1. Mai 1907 erfolgte seine erstmalige Wahl zum neuen Präsidenten der Berliner Königlichen Akademie der Künste für die Wahlperiode 1. Oktober 1907 bis 30. September 1908.[1023] Die Presse bewertete Kampfs Übernahme der Präsidentschaft überaus positiv. Hervorgehoben wurde von der Berliner *Staatsbürger Zeitung*, dass mit ihm erstmals seit 1895 wieder ein Maler an der Spitze der Institution stehe und es sich bei Kampf um das jüngste ordentliche Mitglied des Senats handele.[1024] Sein Stil würde zwar der neueren Kunstrichtung angehören, dennoch schätzten ihn alle Parteien. „Durch seine umsichtige und tatkräftige Leitung mehrerer Ausstellungen erwarb er sich das Vertrauen der Berliner Künstlerschaft. Seine Berufung an die Spitze der Akademie wird den Berliner Kunstverhältnissen einen neuen frischen Zug verleihen“. (Staatsbürger Zeitung, 12.05.1907)

Fritz Stahl widmete sich ausführlich dem bisherigen Image der Akademie und der mit der Neuwahl Kampfs verbundenen Hoffnung auf ihre Revitalisierung. Provokant stellte er in Frage, ob man angesichts der geringen Bedeutung der Lehranstalt über diesen Personalwechsel überhaupt berichten solle. „Dieses plötzliche Lebenszeichen lenkt einmal wieder die öffentliche Aufmerksamkeit auf das ehrwürdige Institut, das seit recht langer Zeit in dem rührenden Dämmerungszustand zwischen Schlafen und Wachen verharrt.“ (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 17.05.1907:[1 f.], Nr. 247) Scheinbar hatte sich am Renommee der Akademie seit Kampfs Übernahme des Meisterateliers 1899 kaum etwas geändert.[1025] Nach Stahl zählten weder die „besten Künstler“ zu ihren Mitgliedern, noch waren die von ihr organisierten Ausstellungen frei von Rücksichtnahmen. Schädlich sei die Autorität Anton von Werners gewesen, der sicherlich auch Kampfs Wahl zum Präsidenten verhindert hätte, allerdings sei sein Einfluss mittlerweile begrenzt. Mit den Architekten Hermann Ende und Johannes Otzen wären als Vorgänger bewusst keine Maler, sondern „neutrale“ Personen gewählt worden. Die Mehrheit der

[1022] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0695, Bl. 1.

[1023] Ebd., Bl. 11. Die *Illustrirte Zeitung* (1907:884, Nr. 3334, Bd. 128) berichtete, dass die Senatoren nach dem scheidenden Präsidenten Otzen zunächst einen weiteren Architekten als neuen Akademiepräsidenten in das Amt wählen wollten, jedoch hätte dieser nicht namentlich genannte Architekt eine Nominierung abgelehnt. Die Angabe lässt sich in der Akte AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0695 (Wahlen. Präsident und Vorsitzende der Senatssektionen), nicht verifizieren. Ludwig Justi erwähnte, dass bereits 1905 Kampfs Förderer Friedrich Schmidt-Ott auf ihn als den „brauchbarsten Mann“ hingewiesen hätte, Justi, 1999:197.

[1024] So auch die Illustrirte Zeitung, 1907:884, Nr. 3334, Bd. 128; Vossische Zeitung, 30.05.1907:[16], Nr. 247; Berliner Lokal-Anzeiger, 02.06.1907, sowie KfA, 23/1907-1908:72. Weniger beachtet wurde, dass der Erste Ständige Sekretär der Akademie Ludwig Justi aufgrund seines Amtes ebenfalls Mitglied des Senats und 12 Jahre jünger als Kampf war.

[1025] Siehe Kapitel 4.1.

Mitglieder wolle keine Gegnerschaft zur Moderne und hätte auch deshalb Kampf als ausgleichende Persönlichkeit gewählt. Diese Einschätzung teilte das Fachblatt *Kunst und Künstler*:

> „Ein Maler steht jetzt wieder an der Spitze. Und zwar einer, der mit jenen Kunstunternehmungen zu flirten liebt, die zur Entakademisierung der Kunst gestiftet sind: Arthur Kampf. Ein Kompromißler, vielleicht nicht von Neigung, aber durch den Zwang seines Aufstieges“ (Kunst und Künstler, 6/1908:174)

Für das Familienblatt *Welt und Haus* stand die Berufung Kampfs in Zusammenhang mit einer grundsätzlichen personellen Verjüngung der preußischen Kulturinstitute auf Leitungsebene.[1026] So übernahm Bruno Paul, 1874 geboren, 1906, die Leitung der Unterrichtsanstalt am Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin und ebenfalls 1907 wurde Alfred Messel, 1853 geboren, zum Architekten der Königlichen Museen ernannt.

Die positiven Reaktionen der Kunstpresse zur Wahl Kampfs hielten bis in das Jahr 1908 hinein an. „Dessen einstimmige Wahl zeigt, daß die ehrwürdige Korporation der Akademie ein frisches, vorwärtsschauenden Leben durchpulst, daß sie ernsthaft gewillt ist, reaktionäre Zöpfe abzuschneiden und neue Strömungen, sobald sie für ein stetiges Fahrwasser bürgen, anzuerkennen.“ (KfA, 23/1907-1908:170)

Gemäß § 3 des Akademiestatuts war die Wahl des Präsidenten jährlich vorzunehmen, wobei eine Wiederwahl zulässig war.[1027] Nach maximal drei Jahren musste eine Unterbrechung eintreten. (Chronik 1908:8) Arthur Kampf wurde in seinem Amt sowohl für die Wahlperiode 1908/1909 als auch für 1909/1910 bestätigt.[1028] Demnach standen für die ab Oktober 1910 beginnende Amtszeit Neuwahlen an.[1029] Im Mai des Jahres wurde wieder ein Architekt, Karl von Großheim, zum Präsidenten der Akademie und Arthur Kampf zu dessen Stellvertreter gewählt.[1030] Nach Großheims Tod am 5. Februar 1911 übernahm Kampf zunächst auf Anregung des Senats kommissarisch die Amtsgeschäfte[1031] und wurde anschließend für die Wahlperiode 1911/1912 erneut zum Präsidenten der Akademie gewählt.[1032]

Als Akademiepräsident führte Kampf den Vorsitz in allen Gesamtsitzungen des Senats und der Genossenschaft sowie in den Sitzungen der Senatssektion der bildenden Künste.[1033] Wei-

---

[1026] *Welt und Haus. Das deutsche Familienblatt*. 1907. 6. Jg., 02.06.1907.

[1027] *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1906 bis 1. Oktober 1908*. 1908. Berlin: Königliche Akademie der Künste, 7; AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0317, Bl. 3.

[1028] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0659, Bl. 50, 62.

[1029] *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1908 bis 1. Oktober 1910*. 1910. Berlin: Königliche Akademie der Künste, 27.

[1030] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0659, 74v.

[1031] Ebd., 101r, 105r.

[1032] Ebd., 111r.

[1033] Ebd., I-0317, Bl. 3, § 7.

terhin blieb er auch in den akademischen Ausschüssen aktiv. So lässt sich seine Mitgliedschaft im Ausschuss für Akademische Ausstellungen (1907-1912)[1034], für Wahlen (1911-1912)[1035], für Auszeichnungen (1910-1911)[1036] sowie für Allgemeine und Verwaltungsangelegenheiten (1910-1911) nachweisen. (Chronik, 1910:90)

Während seiner Amtsdauer von 1907 bis 1912 wurden 22 Personen neu in die Akademie aufgenommen. Dabei handelte es um neun Mitglieder in der Sektion für Musik und 13 Mitglieder in der Sektion für die bildenden Künste, darunter drei Architekten, fünf Bildhauer (u. a. Fritz Klimsch, Hugo Lederer) und vier Maler (u. a. Ludwig Dettmann und Franz von Stuck). 1911 wurde der Berliner Unternehmer, Kunstmäzen und Kampfs späterer Kollege in der Landeskunstkommission[1037], Eduard Arnhold, Mitglied der Akademie.[1038]

5.1.3 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste und Jurybeteiligungen

> „Als Kampf zum Präsidenten der Akademie gewählt wurde, war er so beschäftigt, dass er keine Zeit mehr für seine Schüler hatte. Ungerufen kam er überhaupt nicht mehr, so kam es vor, dass er innerhalb eines Jahres vielleicht einmal das Atelier eines Schülers betrat.“ (Ströher, 2004:182)

Vor diesem Hintergrund reduzierte sich auch die Anzahl der von Kampf unterrichteten Schüler von 1907 bis 1913 auf elf Meisterschüler,[1039] wovon fünf bereits vor 1907 ihr Studium begonnen hatten. Von den jeweils fünf Studenten pro Semester in diesem Zeitraum nahmen lediglich Walter Miehe und Arnold Waldschmidt[1040] nach ihrem Studium eine prominentere Rolle im Kunstbetrieb ein.

Den Einfluss Kampfs auf die zeitgenössische Kunst im Laufe seiner Präsidentschaft bis 1912 verdeutlicht auch seine Teilnahme an Wettbewerbsjurys und Ausstellungskommissionen außerhalb der Berliner Akademie. 1908 war er Mitglied einer Jury des Architekturverlages

---

[1034] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1254. 1910 wurde Kampf zum Vorsitzenden des Ausschusses gewählt, ebd., Bl. 60 f.

[1035] Ebd., 1254.

[1036] Ebd.

[1037] Siehe Kapitel 5.4.1.2.

[1038] *»… alle, die zu diser Academie Beruffen«. Verzeichnis der Mitglieder der Berliner Akademie der Künste 1696 - 1996*. 1996. Hg. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Berlin: Akademie der Künste, 320 f.

[1039] Vor dem Wintersemester 1906/1907 waren Wilhelm Heinrich Focke, Albert Gartmann, Johannes Osten, Friedrich Karl Ströher, Fritz Wolff bereits eingeschrieben. Danach hatten sich Artur Dänewald (1878-1917), Reinhold Grohmann (1877-1915), Eugen Hersch (1887-1967), Walter Miehe (1883-1972) und Heinrich Walter Rehrmann (1878-1914) neu eingeschrieben, AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1404 [o. P.].

[1040] Ab 1939 leitete Waldschmidt ein Meisteratelier für Bildhauerei an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, AdK, Berlin, Historisches Archiv 1406 [o. P.].

Ernst Wasmuth zur Prämierung eines Umschlages für die Zeitschrift *Berliner Architekturwelt*[1041]. Im selben Jahr lässt sich eine Jurymitgliedschaft beim Preisausschreiben des *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, der auflagenstärksten Zeitung im Deutschen Kaiserreich, für einen Wandkalender[1042] sowie seine Teilnahme im Organisationskommitee der Ausstellung „Die Dame in Kunst und Mode" im Berliner Hohenzollern-Kunstgewerbehaus im Januar 1909 nachweisen. (Kunstchronik, N.F. 20/1909:140)

1910 bis 1911 war Kampf Jurymitglied zum „Menzelpreisausschreiben für Zeichnungen" der *Berliner Illustrierten Zeitung* für die Prämierung der besten, von einem deutschen Künstler stammende und das moderne Leben schildernde Illustration, [1043] Mitglied der Ausstellungsleitung der „Grossen Aquarell-Ausstellung" in Dresden 1909[1044] sowie Jurymitglied eines von der Firma Günther Wagner („Pelikan") ausgelobten Wettbewerbs zur Gestaltung eines Werbeplakats.[1045] 1910 nahm er an einer Wettbewerbsjury zur Errichtung einer neuen „Großen Oper" in Berlin teil[1046] und war 1911 zusammen mit dem Bildhauer Ludwig Manzel und dem Architekten Ludwig Hoffmann Preisrichter für ein Denkmal des Politikers Eugen Richter auf dem Askanischen Platz in Berlin[1047]. Seit diesem Jahr gehörte er auch dem Arbeitsausschuss zur Gestaltung eines silbernen Tafelaufsatzes als Hochzeitsgeschenk für das Kronprinzenpaar an.[1048] Für 1912 ist eine Jurymitgliedschaft zur Prämierung des besten Bildes aus dem deutschen Familienleben beim Preisausschreiben der *Gartenlaube* (Die Gartenlaube, 1912:919, 928) nachweisbar. 1913 gehörte Arthur Kampf zu den Gründungsmitgliedern des „Wirtschaftlichen Verbandes Bildender Künstler Berlins" und wurde dessen erster Vorsitzender.[1049]

[1041] Zusammen mit Bruno Paul, Otto Heinrich Engel, Cornelius Gurlitt u. a., Berliner Architekturwelt, 10/1908:441.

[1042] Zusammen mit Bruno Paul, Emil Orlik, dem Kunstkritiker des *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* Fritz Stahl, und dem Verleger der Zeitung, Rudolf Mosse, Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 30.04.1908:[2], Nr. 218.

[1043] Zusammen mit Georg Hermann, Franz Kruse, Max Liebermann und Carl Schnebel, Kunstchronik, N.F. 20/1909:510, sowie Berliner Kunst-Herold, 9/1909:115 f., Nr. 13. Weiterhin Kunstchronik, N.F. 21/1910:628, sowie N.F. 23/1912:54.

[1044] *Katalog der Grossen Aquarell-Ausstellung Dresden 1909*. 1909. 4. Aufl., Dresden: Heinrich, 5.

[1045] Kunstchronik, N.F. 20/1909:374; *Mitteilungen des Vereins deutscher Reklamefachleute. Fachblatt für das gesamte Werbewesen*. 1909. 1. Jg., August, Nr. 2 [o. P.], sowie Bäumler, Susanne. 1996. „Im Zeichen des Pelikan". In: *Die Kunst zu werben. Das Jahrhundert der Reklame*, Hg. Susanne Bäumler, Köln: DuMont, 173, 178. Weitere Jurymitglieder waren Peter Behrens, Karl Hoffacker, Alfred Roller, A. Schaper [?] und Senator Fritz Beindorff.

[1046] Kunstchronik, N.F. 21/1910:250. Weitere Mitglieder waren Ludwig Hoffmann, Max Liebermann, Otto March, Dr. Max Osborn und Heinrich Seeling.

[1047] Steckner, Cornelius. 1989. *Der Bildhauer Adolf Brütt. Schleswig-Holstein, Berlin, Weimar. Autobiographie und Werkverzeichnis*, Heide in Holstein: Westholsteinische Verlagsanstalt Boysen & Co., 271.

[1048] Zum Ausschuss gehörten 1911 Ludwig Hoffmann, Ludwig Manzel, Bruno Paul, Josef Rauch, Louis Tuaillon, Krogemann, Bettina. 1997. *Das Berliner Kronprinzensilber. Ein höfisches Prunkservice zwischen Historismus und Werkbund*, Köln: LETTER-Stiftung, 19.

[1049] Zum Gründungskomitee gehörten Hans Baluschek, Peter Breuer, Otto Heinrich Engel, Fritz Hellwag, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Ludwig Manzel, Max Pechstein, [Fritz] Schaper, Rudolf Schulte im Hofe,

5.2 Künstlerische Arbeiten

5.2.1 Genremalerei

5.2.1.1 „Walzwerk“, 1913 (G 1913/V.)

Im Jahre 1913 erhielt Kampf den Auftrag, für die Stirnseite des Plenar-Sitzungssaales im Reichspatentamt ein monumentales industrielles Motiv auf Leinwand anzufertigen (G 1913/V., Öl/Lw., 245 x 460 cm, Abb. 111).

Der Künstler gab den Innenraum eines Walzwerks wieder, in dem mehrere Männer einen soeben geformten Metallstrang zur weiteren Bearbeitung bewegen. Während drei Arbeiter mit Eisenzangen das glühende Metall über halbrunde Erhöhungen ziehen, korrigiert ein vierter Arbeiter mit einer langen Stange den Verlauf des Werkstücks. Im rauchverhangenen, durch Stützen, Streben und Einbauten charakterisierten Industriegebäude sind im Hintergrund zwei weitere Arbeiter zu sehen, die einen Handwagen ziehen, der mit einem Walzstück schwer beladenen ist. Links in der vorderen Bildecke befindet sich ein Wasserbottich.

Kampf orientierte sich bei der Darstellung an seinem Tafelbild „Walzwerk“ aus dem Jahre 1901[1050] und stellte die Szene 1913 annähernd identisch, jedoch mit verändertem Figurenpersonal und von der linken Bildseite betrachtet dar. Die Gruppe bewegt sich nicht mehr auf den Betrachter zu, sondern zur rechten Bildseite. Darüber hinaus übernahm Kampf aus dem früheren Werk nahezu alle Bildelemente und -details wie den Wasserbottich, das Schuhwerk der Arbeiter, ihre Kopfbedeckungen sowie das jeweilige Hin- und Abwenden zum bzw. vom Walzstrang.

Neben den Gemeinsamkeiten zwischen beiden Darstellungen fallen jedoch auch ihre Unterschiede auf. Während das Motiv von 1901, das selber auf eine Wanddarstellung Kampfs von 1898 zurückgeht,[1051] weitgehend naturalistisch gehalten ist, legte der Künstler die Körper im Gemälde von 1913 idealisiert an. Dazu setzte Kampf verstärkt zeichnerische Gestaltungsmittel, wie Umrisslinien und kaum differenzierte Binnenstrukturen ein, die die Darstellung flächig wirken lassen und überzeitlich stilisieren. Dies führte allerdings auch dazu, dass der Walzstrang malerisch vollkommen undifferenziert und strukturlos ausgeführt wurde. Ohne die ihn umgebenden Arbeiter wäre er als solcher nicht erkennbar. Sein rötlicher Schein dominiert die Szene farblich und beleuchtet die Figuren bis zur Hüfthöhe.[1052]

Max Slevogt, Georg Tappert und Adolf Wagner, Kunstchronik, N.F. 24/1913, 421. 1924 sollen dem Verband 8.000 Mitglieder angehört haben, Glückwunschschreiben von Otto Marcus an Arthur Kampf zum 60. Geburtstag, 27.09.1924 (Wroclaw (PL), Muzeum Narodowe, Nr. 107).

[1050] Siehe Kapitel 4.2.1.2.

[1051] Siehe Kapitel 3.3.3.

[1052] Siehe zur Darstellung des Rauchs auch die in Kapitel 6.3.1 beschriebene Gestaltung der Wolken.

Die im älteren Werk bereits angedeutete Betonung der Körperlichkeit in Hinblick auf eine Akzentuierung der Körpersprache wird 1913 bei allen Bildfiguren weiter ausdifferenziert. Die Körper der vier Arbeiter sind derart athletisch angelegt, dass sie mit dem tatsächlichen Körperbau von Walzwerkern kaum etwas gemein haben. Jeder Muskel ist exakt definiert, die Rippenbögen werden betont und auf eine natürliche Brustbehaarung wird komplett verzichtet. Die Athletisierung geht so weit, dass Kampf die scheinbar dünne und weiche Kleidung bei der Rückenfigur enganliegend um den Körper fließen lässt, um auch die Rücken-, Bein- und Gesäßmuskeln abbilden zu können.[1053]

Angesichts derartiger Kraft fällt es den teilnahmslos blickenden Männern scheinbar leicht, den Metallstrang mit ihren Zangen zu bewegen. Die Arbeiter auf den Gemälden 1898 und 1901 mussten vor Anstrengung noch ihre Rücken krümmen, um das Werkstück einer weiteren Bearbeitung zuzuführen. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Kontrast zwischen dem mühelosen Agieren der athletischen nackten Körper im Vordergrund und den komplett bekleideten, schwer ziehenden Männern im Mittelgrund. Diese scheinen weniger athletisch zu sein.

Der Bildaufbau entspricht Kampfs Rednerbildern des 19. Jahrhunderts. Auch hier steht der Einzelne einer Gruppe gegenüber. Kompositionell ordnete der Künstler die breit angelegte Darstellung in einen Vorder- und Mittelgrund mit geringer Tiefenerstreckung, wobei das Agieren der Hauptgruppe im schmalen Vordergrund der Szene einen bühnenartigen Aufbau verleiht. Betont wird die Bedeutung der Figurengruppe durch den kontrastierenden hellen Rauch, der sie komplett hinterfängt und als trennendes Element zum Mittelgrund fungiert.

Die Hauptfiguren sind hier in zwei Bereiche angeordnet, wobei die Einzelfigur auf der linken Bildseite im Goldenen Schnitt platziert ist. Das kompositorische Bildzentrum bilden die in das Metall greifenden Zangenköpfe. Auf sie deuten die Horizontale des Walzstranges sowie die Diagonalen der Werkzeuge und Körperhaltungen.

Ebenso wie bereits bei der „Letzten Aussage“ setzte der Künstler christologische Motive ein, um beim Betrachter den Eindruck des Vertrauten zu erzielen. Während die Einzelfigur mit der Stange die Haltung des kämpfenden Hl. Michael bzw. Hl. Georg nachahmt, erinnert der wie kraftlos herabhängende linke Arm des rechten Arbeiters an die Armhaltung Christi bei der Kreuzabnahme. Die flächige Gesamtanordnung der Figuren auf zwei Bildpositionen sowie einem horizontal angeordneten Bildzentrum orientiert sich an tradierte Darstellungen der Grablegung Christi, insbesondere durch die vor Kraftanstrengung zur Seite geneigten Körper auf der rechten Bildseite.[1054]

[1053] Diese Art der Gewandbehandlung wird ab den 1930er-Jahren zum Kennzeichen des Altersstils des Künstlers.

[1054] So bei Raffaels „Grablegung Christi“ (1507).

Kampf ging es 1913 nicht mehr um eine realistische Wiedergabe von Arbeitsverhältnissen in der Montanindustrie. Die Darstellung sollte stattdessen symbolhaft unter Ausblendung der tatsächlichen Verhältnisse in den Betrieben Arbeit und Arbeiter heroisieren. Aus diesem Grund wurde die dargestellte Raumsituation trotz Rauch und Einbauten schlicht gehalten und die Handlung lediglich auf einen Aspekt konzentriert: der Darstellung von Arbeitskraft, die in dieser Form vermutlich einer Neigung Kampfs entsprach. Eine Individualisierung der Personen war nicht nötig – alle Arbeiter scheinen das gleiche Alter, denselben Körperbau und dieselbe Körpergröße zu haben.

Die Darstellung sollte im Reichspatentamt die Arbeitsleistung als Grundlage der ökonomischen Stärke des Deutschen Kaiserreiches überhöhen. Um beim Tafelbild eine Anmutung eines historischen Wandgemäldes zu erzielen, verwendete Kampf sehr trockene Temperafarben und ließ die Darstellung ungefirnist.[1055]

Ausstellungen

Das Werk wurde erstmals 1919 auf der Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste einem breiteren Publikum gezeigt.[1056] Eine weitere Präsentation fand in den Berliner Ausstellungshallen am Kaiserdamm bei der Ausstellung „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ 1934 statt. (Türmer, 36/1933-1934:209, 215 Abb., Bd. 2)

Rezeption

Für das Jahr der Fertigstellung 1913 lässt sich keine Erwähnung in der Presse nachweisen. 1915 setzte sich Arthur Rehbein erstmals mit dem Gemälde in einem biografischen Artikel zum Künstler in der Zeitschrift *Deutschland* auseinander. (Rehbein, 1915:89-92) Die Reduzierung von Farbe und Form steigere die Darstellung ins „Heroische“ und „kraftgeschwellte Muskeln“ ließen die Körper trotz der Bekleidung als Akte erscheinen. Kampf sei ein „Meunier des Pinsels“. (ebd., 92)[1057]

[1055] Für diese Auskunft dankt der Autor Herrn Restaurator Gerhard Prückner, Berlin.

[1056] *Akademie der Künste. Frühjahrsausstellung. 1919*. 1919 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1919]. Berlin: Königliche Akademie der Künste, 12, Nr. 76.

[1057] In diesem Sinne auch bei Rehbein, Arthur. 1916. *Ehret eure Meister! Würdigung vorbildlicher zeitgenössischer Maler, Bildhauer und Baukünstler in zwangloser Folge, mit 64 Bildern*, Berlin: Boll & Pickardt, 17.

1919 wurde der Akademismus-Vorwurf erstmals in Bezug auf das „Walzwerk“ erhoben. Anlässlich der Präsentation des Werkes auf der Frühjahrsausstellung der Berliner Akademie der Künste schrieb die *Vossische Zeitung*, es fehle an „Inspiration, an ursprünglichem Erlebnis. Nackte Fabrikarbeiter […] werden zu einer Sammlung akademischer Aktstudien, die in Modellposen durcheinanderturnen.“ (26.06.1919:[2], Nr. 319) Anders urteilte Friedrich Düsel 1919 in der konservativen Familienzeitschrift *Westermanns Monatshefte*. Ganz im Kampfschen Sinne deutend, strebe das Werk „ins Große und Dauernde, Sinnvolle und Bedeutende, mit einem Wort ins Monumentale.“ (Westermanns Monatshefte, 64/1919-1920:114, Bd. 127/I.)

1922 besprach Kampfs Biograf Hans Rosenhagen das Motiv in der Monografie zum Künstler:

> „Wieder ist die große Auffassung, die gute Kenntnis der menschlichen Gestalt zu rühmen; aber das bei Kampf sonst so lebhaft betonte seelisch Menschliche fehlt der Schöpfung, und dieser Umstand läßt sie nicht so eindringlich wirken wie das Bild im Aachener Kreishause, das ebenfalls ein Walzwerk darstellt. Allerdings kommt in dem Berliner Wandgemälde die Arbeit selbst, das Ausziehen der glühendroten Eisenplatte, anschaulicher zur Wiedergabe, indessen ist das kein Ersatz für die fehlende innere Wärme“. (Rosenhagen, 1922:92)

Möglicherweise urteilte Rosenhagen ursprünglich noch kritischer. Vor der Veröffentlichung der Monografie konnte Kampf den Text lesen und wandte sich anschließend am folgenden Tag schriftlich mit dem Wunsch an den Autor: „auch noch die etwas allzuscharfen Kritiken über das Dombild, die Bathseba und das grosse, neuere Walzwerk für das Patentamt, zu mildern. Ich möchte natürlich Ihre Meinung, dass diese Bilder nicht zu meinen gelungenen gehören, nicht beeinflussen, aber diesselben etwas wohlwollender behandeln können Sie sie doch.“[1058]

Das Schreiben belegt das differenzierte Urteilsvermögen, mit der Rosenhagen seine Tätigkeit als Kunstkritiker ausübte. Kampf trat dagegen devot auf und versuchte, die negativen Besprechungen mit freundlichen Bitten abzumildern. Um Rosenhagen günstig zu stimmen, versicherte er ihm sogar, dieselbe Meinung zu haben: „Ich selbst finde ja auch nicht alles gut was ich gemacht habe.“

Nach 1933 wird die Darstellung anders bewertet. Während sie noch 1934 von Paul Friedrich im Vergleich zu anderen Werken Kampfs als künstlerisch schwächer beurteilt wurde (Berliner Börsen-Zeitung, 27.9.1934), sah Werner Rittich sie 1943 in seiner Publikation „Deutsche Kunst der Gegenwart“ wesentlich positiver.[1059] Der Autor schätzte das Gemälde als ein Beispiel, wie das „Gedankengut der neuen Weltanschauung“ im Bereich der Arbeitsdarstellung ins „Monumentale und Heroische verweist“, wobei die Szene ein „Sinnbild konzentrierten Ar-

[1058] Bayerische Staatsbibliothek München, Rosenhageniana II,1.

[1059] Rittich, Werner. 1943. *Deutsche Kunst der Gegenwart. Darstellung und Einführung*. Bd. 2, Breslau: Hirt, 15.

beitswillens und hoher Leistung“ wiedergebe. Darüber hinaus suggeriert der Bildtitel von Rittichs Publikation, es handele sich um eine aktuelle Malerei des „3. Reichs“, ohne im Textteil auf die tatsächliche Entstehungszeit einzugehen.

Innerhalb der seit 1933 rezipierten Arbeitsdarstellungen in der Malerei ist die von Arthur Kampf umgesetzte athletisierte Körperauffassung von 1913 allerdings eine solitäre Erscheinung. Die auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ 1939 bis 1944 präsentierten Arbeitsmotive zeigen in der Malerei Personen mit einem realistischen Körperbau.[1060] Erneute Beachtung erfuhr das Werk erst ab den 1970er-Jahren.[1061]

Abbildungen

Das Werk wurde bis 1945 mindestens zehnmal in Printmedien abgebildet. Kunstreproduktion lassen sich nicht nachweisen, lediglich eine farbige Lithografie als Druckgrafik (475 x 775 mm). Kopien oder Repliken sind ebenfalls nicht überliefert.[1062]

Vorstudien

Dem Werk ging eine Reihe von mindestens 12 Darstellungen zu technischen Errungenschaften voraus,[1063] die der Künstler vier Jahre zuvor als kleinformatige Studien[1064] vermutlich für geplante Wandmalereien im Reichspatentamt schuf. Darunter befand sich auch die 1913 als großformatiges Tafelbild vollendete Szene „Walzwerk“ (G 1909/II., Öl/Lw., 48 x 92 cm, Abb. 112). Ikonografisch lässt sich für die Komposition kein Vorbild nachweisen.

[1060] Siehe GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. <http://www.gdk-research.de> (17.12.2019).

[1061] Siehe Kapitel 10.3.

[1062] In den Printmedien, die die Darstellung wiedergeben, lassen sich zwei Bildvarianten nachweisen. Während beim vollendeten Gemälde der die Männer hinterfangene Rauch auch über der Mittelfigur zu sehen ist, reicht er von rechts kommend beispielsweise bei Kroll, 1944, Abb. 79, nur bis zur senkrechten Stütze in der Bildmitte. Vermutlich gab Kroll einen früheren Arbeitszustand des Bildes wieder. Die erwähnte Anzahl der Bildreproduktionen bis 1945 bezieht sich auf beide Varianten.

[1063] Einige Motive sind auf der Vorderseite mit Nummern bezeichnet. Die höchste Nummer (12) soll die Darstellung *Brückenbau und Verkehrswesen* (G 1909/VIII.) getragen haben, Mitteilung Deutsches Patentamt, Berlin, 21.12.1993.

[1064] Nachweisen lassen sich die Motive *Hochbau und Luftschiffahrt* (G 1909/I.), *Walzwerk* (G 1909/II.), *Erschaffung des Feuers* (G 1909/V.) bzw. *Die Zähmung des Feuers* (G 1909/XXVII.), *Chemie* (G 1909/VI.), *Elektrizität* (G 1909/VII.), *Brückenbau und Verkehrswesen* (G 1909/VIII.), *Verkehr* (G 1909/X.) und *Schiffsbau* (G 1909/XII.).

1924/1925 setzte sich Kampf erneut mit dem Motiv auseinander. Vermutlich im Auftrag für den Berliner Kommerzienrat Dr. Leo Lustig entstand eine naturalistischere Fassung (G 1924/X., Abb. 113), die sich stilistisch an die Vorstudie von 1909 anlehnt, jedoch figurenreicher ausgeführt ist.

5.2.2 Historienmalerei

5.2.2.1 „Nutrimentum spiritus“, 1909 (G 1909/IV.)

Den Auftrag, ein Wandgemälde im neuen Lesesaal der Bibliothek der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität anzufertigen, erhielt Kampf um 1908.[1065] Die Auftragsvergabe erfolgte auch hier direkt, ohne vorangegangenen Wettbewerb.

Der Lesesaal befand sich im rückwärtigen Teil des Neubaus der Königlichen Bibliothek. Er war nicht über den Haupteingang des Gebäudes an der Straße „Unter den Linden“, sondern über die parallel verlaufende Dorotheenstraße erreichbar. Bereits seit 1838 geplant,[1066] erfolgte die Bauausführung nach dem Entwurf von Ernst von Ihne (Schwenke, 1908:3) von 1903 bis 1914[1067], wobei eine Nutzung schon ab 1909 erfolgte[1068]. Beim Zeitpunkt der Einweihung 1914 handelte es sich um das größte Bibliotheksgebäude der Welt mit einem Lesesaal in den Maßen 25 x 40 m. (Adams, 1914:227)

Die von Kampf zu bemalende Wandfläche erstreckte sich über einer Türöffnung an der nördlichen Längswand (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277). Sie betrug weniger als ein Drittel der Gesamtwandlänge und war flankiert von zwei mächtigen Wandpfeilern. Die für das Gemälde vorgesehene Fläche teilte sich durch vier vorgesetzte Pilaster in drei Abschnitte mit einem Hauptfeld und zwei flankierenden schmalen Seitenfeldern (Abb. 114). Kampf malte in Kaseinfarben direkt auf die Putzfläche (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277). Bei freier Motivwahl sollte die Darstellung die Beziehung des herrschenden Hauses Hohenzollern zur Bibliothek thematisieren. Gewünscht war ein Ausblick ins Freie, um dadurch den Raum optisch zu erweitern. (Westermanns Monatshefte, 54/1910:142, Bd. 108) Allerdings sollte das Motiv „in der Fläche bleiben“ und „kein Loch in die Wand reißen.“ (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277)

[1065] Die Ortsangaben in der zeitgenössischen Literatur sind oftmals ungenau. Der Raum wird irrigerweise auch als „Großer Lesesaal der neuen Bibliothek“, „Lesesaal der Universität“, „Aula der Universität“ oder ähnlich bezeichnet.

[1066] Schwenke, Paul. 1908. „Der Neubau der Königlichen Bibliothek zu Berlin“. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 25. Jg., 1.

[1067] Schwenke, Paul. 1914. „Die Einweihung der neuen Königlichen Bibliothek“. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 31. Jg., 147, 151.

[1068] Adams, [Anton]. 1914. „Der Neubau für die Königliche Bibliothek und die Akademie der Wissenschaften in Berlin“. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 34. Jg., 227.

Der Künstler entschied sich mit „Nutrimentum spiritus“ für eine Szene aus friderizianischer Zeit, die eine größere Anzahl von Personen in einer Loggia darstellte (G 1909/IV., Bildmaße unbekannt, Abb. 115). Er führte die realen Wandvorlagen des Lesesaales in die gemalte Loggienarchitektur fort, die sich zum Lesesaal hin öffnete. Dieser gemalte Raum war von der Betrachterseite über gemalte Stufen erreichbar und erschloss sich in einer perspektivisch stark verkürzten Untersicht. Zum Bildinneren bildete die Loggia entsprechend den Bildfeldern drei offene Wandachsen, von denen die seitlichen mit Kolonnaden abschlossen. Die mittlere Wandachse war breiter angelegt und überfing die Wandöffnung mit einem großen Rundbogen.

Innerhalb der Architektur stellte Kampf eine fiktive Szene dar, in der Friedrich der Große den Gelehrten die 1788 vollendete (Alte) Königliche Bibliothek, die „Kommode“, durch einen hinweisenden Handgestus übergab.[1069] Dazu hatte er sich von seinem mit einem Baldachin überspannten Thron im linken Bildfeld in das zentrale Bildfeld begeben. Hier stand der König im Halbdunkel, sodass die Darstellung ihn in der charakteristischen Silhouette wiedergab, und wandte sich den Gelehrten zu, die sich vor ihm verneigten. Mit seiner ausgestreckten linken Hand verwies Friedrich II. auf den vom Sonnenschein erhellten Neubau der Königlichen Bibliothek im Bildhintergrund. Der Mittelrisalit des Gebäudes wurde durch den großen Rundbogen der Loggia überfangen und dadurch hervorgehoben.[1070]

Weitere Personen befanden sich in den seitlichen Bildfeldern. Links betrachteten Höflinge die Hauptszene, rechts, vor weiteren anwesenden Gelehrten auf den Stufen stehend, blickten die beiden Architekten der Alten Königlichen Bibliothek Georg Christian Unger und Jan Bouman auf einen Bauplan. Hinter ihnen standen, gestützt auf einem Gehstock, der Astronom Johann Elert Bode sowie direkt links neben dem Pilaster der Pädagoge Johann Heinrich Ludwig Meierotto. Identifizierbar ist weiterhin im linken Bildfeld als Ganzfigurenporträt im Profil von rechts der preußische Staatsmann Ewald Friedrich von Hertzberg. (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277)

Das gewählte Motiv verband Vergangenheit und Gegenwart. Es verwies auf das sich in unmittelbarer Nachbarschaft befindende Vorgängergebäude der neu errichteten Bibliothek und somit auf die geisteswissenschaftliche Kontinuität in der preußischen Landeshauptstadt. Dar-

[1069] Die alte Königliche Bibliothek befand sich ebenfalls in unmittelbarer Nähe der Straße „Unter den Linden“. Sie schloss mit ihrem Nordpavillon an der Ostecke des Palais’ Kaiser Wilhelms I. an, das sich gegenüber dem Hauptportal des Bibliotheksneubaus befand.

[1070] Kampf zitierte mit der hierarchisierten Loggiafassade ein Architekturmotiv, das sich innerhalb der neuen Königlichen Bibliothek von 1909 befand. Die Treppe in der Haupttreppenhalle endete im ersten Obergeschoss an einem Rundbogen, der von zwei niedrigeren Kolonnadenstellungen flankiert war. Auch hier befand sich ebenso wie in der gemalten Architektur an der höchsten Stelle im Rundbogen ein krönendes Ornament. Der Künstler suggerierte, dass sich die Szene von der Königlichen Oper aus ereignete, die sich im 18. Jahrhundert gegenüber dem Bibliotheksneubau befand. Eine derartige Loggia existierte zwar an der Westfassade des Gebäudes nicht, jedoch orientierte sich Kampf an der architektonischen Aufwertung durch einen vorhanden Mittelrisalith mit Kolossalordnung.

über hinaus huldigte die Darstellung dem Herrscherhaus der Hohenzollern, die mit dem regierenden Kaiser Wilhelm II. nun einen weiteren Monarchen als Bibliotheksstifter stellte. An einer Girlande zwischen den Pilastern befand sich in der Mitte des Hauptfeldes eine Tafel mit der Inschrift „Nutrimentum spiritus“ (Nahrung des Geistes). Eine identische Devise hatte Friedrich II. an der Alten Bibliothek anbringen lassen,[1071] um zu verdeutlichen, dass er auch dem Bürgertum den Zugang zu Bildung ermöglicht.

Bei dem Wandgemälde handelte es sich vermutlich um die einzige Monumentalmalerei im gesamten Neubau. Dieses Auszeichnungsmerkmal wurde allerdings durch seinen Standort geschmälert. Innerhalb des 1.000 qm großen Saales stand an der nördlichen Längsseite weniger als ein Drittel Wandfläche für das Gemälde zur Verfügung, die darüber hinaus von den breiten, tiefen und mit Fensteröffnungen durchbrochenen Wandpfeilern eingefasst und optisch in den Hintergrund gedrängt wurde. Dies wurde auch von der zeitgenössischen Kritik so empfunden. Die Familienzeitschrift *Daheim* schrieb, dass aufgrund der Detailfülle des Raumes, die für das Bild zur Verfügung stehende Wandnische „ein volles Auswirken“ der künstlerischen Kraft Kampfs nicht ermögliche. Der Betrachter müsse das Bild beim Betreten des Saales suchen. (Daheim, 46/1909-1910:1)

Um die Szene vollständig erfassen zu können, musste ein erhöhter Standpunkt eingenommen werden, da die Gesichter der Dargestellten vom Lesesaal nur verzerrt zu erkennen waren. (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277) Auch die Beleuchtungssituation war ungünstig. Kampf schrieb in seiner Autobiografie: „Die Wandfläche, die zu bemalen war, lag zwischen den Fenstern und hatte kein direktes Licht. Es [das Wandbild] ist nur gut zu sehen, wenn im Lesesaal elektrisches Licht brennt.“ (Kampf, 1950:41)

Die zeitgenössische Kunstkritik beachtete Kampfs Werk kaum, obwohl es sich vermutlich um die erste prominente Monumentaldarstellung Friedrichs II. im 20. Jahrhundert handelte. Wandgemälde mit historischem Herrschermotiv hatten mittlerweile viel von ihrem ehemaligen Stellenwert eingebüßt.[1072] Die *Kunst für Alle* brachte überhaupt keine Rezension, die *Kunstchronik* lediglich einen Hinweis von wenigen Zeilen. (Kunstchronik, N.F. 20/1909:272)

Besprechungen des Werks lassen sich hauptsächlich in Familienblättern oder Tageszeitungen nachweisen, diese sind allerdings durchweg positiv. Hans Rosenhagen begann seinen Artikel (Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277) zunächst mit einer geradezu vernichtenden Kritik an den im Jahr zuvor fertiggestellten und nur kurz präsentierten Reichstagsbildern Angelo Janks. Diese Erwähnung sollte verdeutlichen, dass Arthur Kampf im Gegensatz zu dem Münchener Künstler einer der wenigen deutschen Künstler sei, der genügend Erfahrung sowie große

[1071] Der Tag, Berlin, 26.11.1909, Nr. 277, sowie Schwenke, 1914:156.

[1072] Siehe Kapitel 6.3.1, Abschnitt „Die Historienmalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts“.

malerische und zeichnerische Fähigkeiten besäße, um Wandgemälde monumentalen Stils zu schaffen – selbst unter schwierigen Verhältnissen, wie im Lesesaal der Universität.

Kampf fertigte von der Darstellung eine Vielzahl von Vorstudien an. Nachweisen lassen sich Kompositionsstudien in Öl und Kohle sowie Figuren- und Detailstudien in Öl, Bleistift und Rötel. Kunstreproduktionen zur Darstellung sind nicht erschienen, selbst Bildpostkarten des Lesesaals lassen sich nicht nachweisen.

Das Motiv wurde vom Künstler akademisch-traditionell umgesetzt und muss angesichts der mittlerweile etablierten Moderne auf den Betrachter den Eindruck von Rückständigkeit hinterlassen haben. Möglicherweise lässt sich aus diesem Grund eine breite Rezeption nicht nachweisen. Kampf hatte sich bei der stilistischen Umsetzung sowohl am historischen Thema als auch an den klassischen Bauelementen zu orientieren, die in der Szene Berücksichtigung finden mussten.

5.2.3 Porträtmalerei

Herausragend in der Gattung des Porträts ist bis 1914 die Darstellung „Knabenporträt“ von 1907 (G 1907/IV., Öl/Lw., 100 x 70 cm, Abb. 116). Kampf malte seinen jüngsten Sohn Otto Gerhard im Alter von drei Jahren in roter „Russenbluse“ mit kurzer Hose und rotem Käppi auf einem lederbezogenen Stuhl sitzend. Mit schnellen Pinselstrichen schuf der Künstler in impressionistischer Anmutung ein spontanes Porträt, das durch den offenen, aufmerksamen Blick des Kindes einen großen Reiz auf den Betrachter ausübt. Die Präsenz des Jungen wird durch die leuchtende rote Farbe seiner Kleidung intensiviert. Bemerkenswert ist, dass Kampf seinen Sohn nicht im Matrosenanzug, der bevorzugten Kinderkleidung des wilhelminischen Reiches, darstellte. Das Gemälde wurde 1909 auf der Ausstellung mit Werken von Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste erstmals gezeigt[1073] und von diesem Zeitpunkt an von der Kritik durchweg positiv besprochen.[1074] Rosenhagen äußerte sich noch 1910 in Erinnerung an die Darstellung geradezu euphorisch. Als herausragendes Werk spreche es wie kaum ein anderes des Malers „so bedingungslos als künstlerische Tat zum Betrachter“. (Der Tag, Berlin, 14.01.1910, Nr. 11) Die hohe Qualität steht stellvertretend für viele Werke Kampfs im Bereich des Kinderporträts. Hier gelang es dem Künstler, Darstellungen zu schaffen, die das Wesen der Kinder

[1073] *Sonder-Ausstellung Johann Gottfried Schadow und Ausstellung von Werken der Mitglieder der Akademie vom 27. Januar bis 7. März 1909*. 1909 [Kat. AdK Berlin 1909]. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 70, Nr. 325.

[1074] KfA, 24/1908-1909:348, 544; Der Tag, Berlin, 14.1.1910, Nr. 11, sowie Rosenhagen, 1922:72.

authentisch wiedergeben. Das „Knabenbildnis“ wurde 1910 von der Berliner Nationalgalerie angekauft und bis 1945 in mindestens elf Publikationen reproduziert.

Weitere Porträts entstanden von 1908 bis 1910, u. a. von Kaiser Wilhelm II., der nach Aussage von Walther Rathenau im Jahre 1911 eine „Abneigung“ gegen den Künstler empfand.[1075] Möglicherweise wurde Kampf als Präsident der Akademie der Künste mit den Kaiserbildnissen beauftragt. Das erste Porträt des Monarchen beauftragte 1908 der Essener Unternehmer Gustav Krupp von Bohlen und Halbach für den „Kaiserlichen Automobilclub“ mit Sitz im Palais Bleichröder am Leipziger Platz in Berlin. (Kampf, 1950:41) Wilhelm II. wurde jedoch nicht in einem Automobil, sondern als Ganzfigur in der Uniform eines Jägers neben seinem Pferd stehend wiedergegeben (G 1908/III., vermutlich Öl/Lw., Abb. 117). Während die rechte den Zügel hielt, war die linke Hand selbstbewusst in die Hüfte gestemmt. Der Kaiser soll Kampf dazu Modell gestanden haben. (ebd.) Medial wurde über die Entstehung sowohl von der nationalen (Württemberger Zeitung, Stuttgart, 17.09.1908) und internationalen Tagespresse (Neues Wiener Tagblatt 07.03.1908:7) als auch von den Fachblättern berichtet (KfA, 24/1908-1909:32, 76).

Zeitgleich entstand im Auftrag des deutschen, in den USA lebenden Kunstsammlers Hugo Reisinger ein Hüftbild des Monarchen. (Württemberger Zeitung, Stuttgart, 17.09.1908) Bekleidet mit der Uniform der Gardes du Corps und schwarzem Kürass trägt der Kaiser als Ordensschmuck das „Protektorenkreuz des Johanniterordens“[1076] sowie Schärpe und Kleinod des „Schwarzen Adlerordens“ (G 1908/IV., Öl/Lw., 101,8 x 90,8 cm, Abb. 118). Seitlich liegt auf einem Tisch der Uniformhelm. Reisinger zeigte die Darstellung im Januar 1909 als Highlight auf der von ihm organisierten „Exhibition of Contemporary German Art“ im New Yorker Metropolitan Museum of Art und ließ sich bei der Vernissage davor fotografieren. (Abb. 123)

Zwei Jahre später entstand erneut im Auftrag des Unternehmers Gustav Krupp von Bohlen und Halbach ein Ganzfigurenporträt des Monarchen für den Sitzungssaal des „Deutschen Stahlwerksverbandes“ in Düsseldorf (G 1910/VIII., Öl/Lw., 232 x 136 cm, Abb. 119).[1077] Der Kaiser trägt den roten Mantel, den Ordensstern und die Collane des preußischen „Schwarzen Adlerordens“, des höchsten Ordens des Königreiches Preußen sowie die „Protektordekoration des

[1075] *Walther Rathenau. Tagebuch 1907-1922*. 1967. Hg. Hartmut Pogge von Strandmann, Düsseldorf: Droste, 133. Dennoch pflegte der Künstler zeitweise ein engeres Verhältnis zur Familie Wilhelms II. 1908 zeichnete er im Marmorpalais den ältesten Sohn des Kronprinzen, Wilhelm von Preußen, Die Woche, 10/1908:25.

[1076] Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Carsten Roth, Bochum.

[1077] Als Gegenstück wurde von Walter Petersen das Bildnis Otto von Bismarcks geschaffen, Schreiben von Gustav Krupp von Bohlen und Halbach an Arthur Kampf, Essen, 01.02.1909, sowie Schreiben von Arthur Kampf an Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, Berlin, 07.08.1910 (HA Krupp, FAH 4 E 81).

Johanniterordens“ mit Krone, Reichsschwert und Zepter.[1078] Bekleidet ist Wilhelm II. mit der von ihm wegen ihrer Prachtentfaltung besonders geschätzten Uniform des Regiments Gardes du Corps, der vornehmsten Kavallerieeinheit der preußischen Garderegimenter. Die wiedergegebene Montierung entspricht der Paradeuniform des Regiments: weiße Uniform mit hier verdeckten roten Aufschlägen und weißen Handschuhen mit großen Stulpen. Wilhelm stützt sich auf einen Kavalleriesäbel mit Portepee, der vom Regiment getragen wurde.[1079] Das Gemälde fand medial kaum Resonanz. Es lässt sich weder eine Erwähnung noch eine Kritik nachweisen. Aufgrund des offiziellen Charakters sowie der repräsentativen Darstellung des Porträtierten als Ganzfigur wurde es allerdings als Frontispiz im Ausstellungskatalog „Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung“ reproduziert.[1080] Dies ist die einzige nachweisbare Reproduktion.

Über die gesamte Schaffensperiode Kampfs betrachtet, lässt sich feststellen, dass die porträtierten Personen ausschließlich alleine, zumeist stehend, selten sitzend, abgebildet sind, wobei fast immer eine repräsentative Bildwirkung angestrebt wird. Wenige Porträts zeigen Menschen bei einer Tätigkeit, so Helmuth Graf von Moltke am Kartentisch stehend (G 1899/XI.), Ludwig Knaus am Schreibtisch (G 1904/III.) und die Ehefrau Mathilde Kampf neben einem Teetisch sitzend (G 1907/XIII.).

Selten wurden charakterisierende Attribute wiedergegeben, so bei den Porträts des Kunst- und Literaturhistorikers Wolfgang von Oettingen mit den Totenmasken von J. W. von Goethe und G. E. Lessing (G 1894/I.), von Helmuth Graf von Moltke im Offiziersmantel (G 1898/III.) und des Bibliothekars Fritz Milkau (G 1925/V.) mit einem Buch. Kinder hingegen sind fast immer mit Spielzeug abgebildet (G 1891/III., G 1911/III., G 1943/I.). Eine Ausnahme macht die Darstellung von Robert von Mendelssohn d. J., der selbstbewusst seine Hände in die Hosentaschen steckt (G 1907/IX.).

Kampf bevorzugte, die Porträtierten in Innenräumen darzustellen. Lediglich Porträts von Mathilde Kampf (G 1898/X.), Kaiser Wilhelm II. (G 1908/III.) und Mustafa Kemal Pascha (G 1927/IV.) sind vor einer Landschaft wiedergegeben.

Der Bildhintergrund ist bei den Porträts entweder farblich unstrukturiert diffus[1081] oder ab 1893 als Innenraumsituation durch angeschnitten wiedergegebene Details angedeutet.[1082] For-

[1078] Im selben Ornat eröffnete der Monarch auch 1893 den Reichstag im Weißen Saal des Berliner Schlosses, siehe gleichnamiges Gemälde von Anton von Werner, abgebildet in Kat. Kaiser und die Medien, 2005:56 f.

[1079] Für diese Informationen dankt der Autor Herrn Dr. Rainer Hüttenhein, Düsseldorf.

[1080] *Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung*. 1910 [Kat. Brüssel 1910]. Hg. Gottfried Stoffers, Köln: M. DuMont Schauberg.

[1081] G 1889/IV., G 1900/IX., G 1910/I., G 1925/V. sowie G 1944/II.

[1082] G 1893/VIII., G 1903/IX., G 1911/III., G 1927/XII. sowie G 1949/VI.

mal dominiert das Bruststück. Darüber hinaus lassen sich wenige Hüftstücke[1083] und kaum Kniestücke[1084] nachweisen. Ebenso selten sind Ganzfigurenporträts[1085].

5.2.4 Freie Druckgrafik und Illustrationen

Kampfs druckgrafische Tätigkeit kommt in den Jahren 1907 bis 1913 fast vollständig zum Erliegen. Lediglich die Ätzradierungen „Merkur“ sowie „Don Quijote“ lassen sich um 1913 nachweisen.[1086]

Regelmäßig und intensiv setzte sich der Künstler hingegen ab 1912 mit Illustrationsaufträgen auseinander. Für die Publikation „Die Maschinenfabrik R. Wolf Magdeburg-Buckau 1862-1912“[1087] schuf Kampf Werke mit Motiven zu Arbeitsdarstellungen in Tempera, als Grisaille und Federzeichnungen, die die Festschrift bebildern. Der Autor Conrad Matschoss lehrte seit 1909 an der Technischen Hochschule in Berlin und wird Kampf vielleicht im dortigen akademischen Milieu kennengelernt haben.

Im selben Jahr ergab sich eine Zusammenarbeit mit dem deutschen Bestsellerautor Rudolf Herzog. Der Schriftsteller schildert in seiner Autobiografie, dass angesichts politischer Unwägbarkeiten dem Kaiser die Kenntnisse des deutschen Volkes zur preußischen Geschichte zu lückenhaft gewesen seien.[1088] Um dieses Manko zu beheben, sollte eine neue Historie verfasst werden. Das preußische Kultusministerium hätte sich nicht an einen Historiker, sondern an Herzog als Verfasser populärer Historienromane gewandt. (Herzog, 1935:134) Dieser stellte sich das Werk wie folgt vor:

> „Ich gab meiner Meinung dahingehend Ausdruck, daß es nicht allein genüge, sondern unbedingt notwendig und ein Gebot der Stunde sei, Millionen im Volke in heißer Liebe zur Geschichte ihres Landes zu entflammen. […] Das Geschichtsbuch müsse sich lesen wie ein Heldenlied […].“ (ebd.)

Die Publikation „Preußens Geschichte“ sollte mit Illustrationen versehen sein und stand damit als „Heldenlied“ für das Volk in der Tradition von Franz Kuglers „Geschichte Friedrich des Großen“. Als Künstler hätte Herzog Arthur Kampf, „den Meister der preußischen Geschichtsmalerei“, bewusst ausgewählt. (ebd., 136)

[1083] G 1893/VIII., G 1910/IX. (<) sowie G 1933/IV.

[1084] G 1908/I., G 1925/V. sowie G 1943/III.

[1085] G 1898/III., G 1903/IV., G 1907/VI., G 1910/VIII. sowie G 1927/IV.

[1086] Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1970/151, 101 und 102.

[1087] Matschoss, Conrad. 1912. *Die Maschinenfabrik R. Wolf Magdeburg-Buckau 1862-1912,* Magdeburg: Wohlfeld.

[1088] Herzog, Rudolf. 1935. *Mann im Sattel. Ein Lebensroman*, Berlin: Paul Neff, 133.

Nach Herzog erhielten Schüler an preußischen Schulen das Werk als Prämie, wobei die Publikation bis etwa 1927 über 40 Auflagen mit mindestens 45.000 Gesamtexemplaren erlebte. (Herzog, 1935:140) Kampf fertigte hierzu 22, teilweise farbige Federzeichnungen an, die auch Kompositionen seiner Historienbilder aus der Zeit um 1890 zitieren.[1089] Darüber hinaus schuf er mit den Motiven zu „Friedrich der Große bei Zorndorf" (Tf. zw. 184/185) und „Königin Louise" (Tf. zw. 224/225) zwei Kompositionen, die er 1913 auch in Öl umsetzte (G 1913/X., G 1913/VII.).

Im darauffolgenden Jahr 1913 lässt sich ein Frontispiz nachweisen, das der Künstler für die anlässlich des 25. Regierungsjubiläums Wilhelms II. herausgegebene mehrbändige Publikation „Die Werke Friedrichs des Großen" anfertigte. Die Bände enthielten ebenfalls zahlreiche Tafeln nach Werken und Textillustrationen von Adolph Menzel, was die mittlerweile erreichte Annäherung Kampfs an die Bedeutung des Altmeisters unterstreichen sollte. Die Zeichnung von Kampf gibt Friedrich II. am Schreibtisch sitzend wieder.[1090]

Weiterhin beteiligte sich Kampf 1913 an dem von Carl Graeb verfassten Prachtband „Königsresidenzen in der Mark" mit vier Porträt-Medaillons. Herausgeben von der Direktion der Königlichen Nationalgalerie und mit einem Vorwort von Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie und ehemaligem Sekretär der Berliner Königlichen Akademie der Künste, versehen, wurde das Buch von der Reichsdruckerei ebenfalls zum Regierungsjubiläum des Kaisers produziert und gab als Illustrationen die von Kampf geschaffenen Architekturansichten wieder.[1091]

5.2.5 Zusammenarbeit mit der Reichsdruckerei

1924, anlässlich seines 60. Geburtstages, erhielt Arthur Kampf auch ein Telegramm von der Direktion der Berliner Reichsdruckerei. Neben den Glückwünschen erwähnte man eine seit Jahrzehnten bereits andauernde Zusammenarbeit in Hinblick auf die Wiedergabe seiner Zeichnungen sowie die Verwendung seiner Entwürfe für Banknoten und Wertpapiere.[1092] Zusätzlich

[1089] „Joachim-Hektor nimmt das Abendmahl" (63), „Einsegnung von Freiwilligen" (237); „»Nun danket alle Gott«. Der Choral von Leuthen" (Tf. zw. 182/183); „Friedrich der Große nach dem 7jährigen Krieg" (133) sowie „Volksopfer 1813" (230).

[1090] *Die Werke Friedrichs des Großen*. 1913-1914. Hg. Gustav Berthold Volz, 10 Bde., Berlin: Reimar Hobbing.

[1091] Graeb, Carl. 1913. *Königsresidenzen in der Mark. Vierzehn Aquarelle nach Bauten preußischer Könige in Berlin, Potsdam & Charlottenburg. Zum 15. Juni 1913*, Hg. Direktion der Königlichen Nationalgalerie, Berlin: Reichsdruckerei. Die Einband- und Titelzeichnungen stammen von Heinrich Wieynk.

[1092] Telegramm der Direktion der Reichsdruckerei, Berlin, 23.09.1924, Wroclaw (PL), Muzeum Narodowe, Nr. 89-90.

zu dieser künstlerischen Zusammenarbeit bestand noch eine verwaltungstechnische. Kampf wurde mit der Übernahme der Präsidentschaft an der Akademie der Künste Mitglied im künstlerischen Sachverständigenausschuss der Reichsdruckerei, die bis 1921 andauerte.[1093] Diese enge Beziehung sowie Kampfs akademischer Zeichenstil wird möglicherweise die Kooperation begünstigt haben.[1094]

Am Beginn stand vermutlich der Druck der Motive „Einsegnung von Freiwilligen 1813" sowie „Germanentaufe" als Lithografie zwischen 1903 und 1906. (Crous, 1929:218) Nach 1906 erschien das erste großformatige Mappenwerk „Acht Handzeichnungen von Arthur Kampf" mit Reproduktionen seiner Werke,[1095] 1923 die zweite Veröffentlichung dieser Art, „Arthur Kampf. Handzeichnungen. 29 Faksimiliedrucke der Reichsdruckerei auf 23 Tafeln", mit einer Einführung von Hans Rosenhagen. (Rosenhagen, 1923a)

Insbesondere in den 1920er-Jahren fokussierte sich die Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und der Reichsanstalt auf die Herausgabe von hochwertigen Kunstdrucken. Die Reichsdruckerei stellte bereits ab 1889 Reproduktionen in Originalgröße her und vertrieb diese seit 1895 in Kommission über den Berliner Kunsthandel Amsler & Ruthardt.[1096] Ab 1921 erschienen die Blätter im eigenen Kunstverlag unter der Bezeichnung „Reichsdrucke". (Crous, 1929:220)

Prinzipiell eher auf die Wiedergabe von Werken verstorbener Künstler vergangener Jahrhunderte spezialisiert, nahm die Reichsdruckerei neben Arbeiten von Kampf lediglich solche von Friedrich Wilhelm Kleukens und Max Liebermann als zeitgenössische Maler in ihrem Katalog von 1928 auf.[1097]

Zu den reproduzierten Werken Kampfs zählen Studienblätter zu seinen bekannten, großformatigen Gemälden, wie „Wohltätigkeit" (G 1902/XXI.-11 (<))[1098], „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen" (G 1902/XXII.-12[1099], G 1902/XXII.-14[1100], G 1902/XXII.-

[1093] Berliner Kunst-Herold, 8/1908:175, Nr. 28; Telegramm der Direktion der Reichsdruckerei, Berlin, 23.09.1924, Wroclaw (PL), Muzeum Narodowe, Nr. 89-90.

[1094] Mit der künstlerischen Arbeit für die Reichsdruckerei wurden bereits in der Vergangenheit Düsseldorfer Künstler beauftragt. So gestaltetete Wilhelm Sohn den 1882 erschienen Reichskassenschein, der von Carl Ernst Forberg gestochen wurde, Crous, 1929:146.

[1095] *Acht Handzeichnungen von Arthur Kampf in Faksimiliedrucken herausgegeben von der Reichsdruckerei*. [nach 1906]. Hg. Reichsdruckerei, Berlin.

[1096] Peters, Dorothea. 2007. „Kunstverlage". In: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Hg. Ernst Fischer u. Stephan Füssel, Bd. 2: Die Weimarer Republik: 1918–1933, Teil 1, München: K. G. Saur, 485.

[1097] Kat. Reichsdrucke, 1928:188-192. Im Katalog waren Werke von 318 Künstlern aufgelistet.

[1098] Ebd., 188, Nr. 1022 („Männlicher Studienkopf II").

[1099] Ebd., 189, Nr. 1017 („Sitzender weiblicher Akt").

[1100] Ebd., 188, Nr. 1023 („Männlicher Studienkopf III").

24[1101]) und „Otto I. und Editha betreiben die Befestigung von Magdeburg“ (G 1906/II.-5)[1102], aber auch Skizzen ohne nachweisbaren Bezug zu größeren Arbeiten.[1103] 1931 erschienen als Reichsdrucke in der Reihe „Deutsche Männer“ Porträts von Rudolf Virchow[1104] und Theodor Mommsen.[1105]

Ende August 1933 berichtete die für den Fachhandel herausgegebene Zeitschrift „Der Reichsdruck“, dass in der Reihe „Deutsche Männer, deutsche Stätten“ mit der Nr. 1146 ein Porträt Adolf Hitlers als Originallithografie von Arthur Kampf erschienen sei. (Abb. 120)

> „Niemand war berufener, das Porträt des Volkskanzlers in einer Meisterlithographie zu schaffen, als Arthur Kampf, der Schöpfer des bekannten Gemäldes »Fichtes Rede an die deutsche Nation«, […]. Ein Probedruck der Steinzeichnung hat dem Herrn Reichskanzler vorgelegen, der sich anerkennend über die wohlgelungene Arbeit aussprach und seinen Namenszug unter das Bild setzte. Trotz der Fülle der schon vorhandenen Bildnisse werden sie deshalb bei der sich täglich steigernden Verehrung für den Führer, den heute auch schon das Ausland als den größten Mann des Jahrhunderts preist, neue Käufer für das schöne graphische Blatt finden.“[1106]

Die Darstellung wurde auch als kostengünstigerer Lichtdruck angeboten und illustrierte die Titelseite der Zeitschrift.[1107]

[1101] Kat. Reichsdrucke, 1928, 188, Nr. 1021 („Männlicher Studienkopf I“).

[1102] Ebd., 192, Nr. 1015 („Männlicher Akt I“).

[1103] Ebd., 188, Nr. 1019 („Herrenbildnis“); ebd., 190, Nr. 1014 („Lesende Dame“), Nr. 1018, („Kniender weiblicher Akt“); ebd., 191, Nr. 897 („Sich bäumende Pferde“); ebd., 192, Nr. 1016 („Männlicher Akt II“) sowie Nr. 1020 („Vorstudie zu einem Diplom“).

[1104] *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. I. Nachtrag zum Hauptkatalog*. 1931. Berlin: Reichdruckerei, 513, Nr. 1041. Kampfs Darstellung von Rudolf Virchow war Bestandteil der in Berlin (West) 1952/53 erschienenen Postwertzeichen-Sonderausgabe „Männer aus der Geschichte Berlins“, die am 24. Januar 1953 mit einem 15 Pfennig Wert in pupurvioletter Ausführung erschien, Michel, 1996:263, Nr. 96.

[1105] Reichsdrucke*,* 1931:513, Nr. 1042.

[1106] *Der Reichsdruck. Mitteilungen aus dem Verlag der Reichsdruckerei*. 1933. 9. Jg., 18.

[1107] Die Bewerbung des Porträts erfolgte 1933 auch über eine illustrierte Werbepostkarte für den Fachhandel sowie im Anzeigenteil des Kataloges zur „Herbst-Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste“, Kat. AdK Berlin, Herbst 1934, Anzeigenteil. Noch 1937 empfahl *Der Reichsdruck* (13/1937:45) den Lichtdruck der Darstellung für Behördenräume. Als Illustration für Printmedien findet sich 1933 eine Verwendung in Czech-Jochberg, Erich. *Blick auf die Deutsche Geschichte von einem Nationalsozialisten.* 1933, Leipzig: Ph. Reclam jun., Verlag „Das neue Deutschland“, Tf. zw. 256/257.

Ebenfalls 1933 gab die Reichsdruckerei die von Kampf gezeichneten Porträts von Otto von Bismarck[1108], Helmuth Graf von Moltke[1109], Richard Wagner[1110] sowie eine Ansicht des Tannenberg-Denkmals[1111] heraus.[1112]

Eine besonders intensive Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und der Reichsdruckerei entwickelte sich im Bereich des Banknotendrucks, für den Kampf Illustrationsvorlagen anfertigte.

Eine 20 Mark-Reichsbanknote nach Entwürfen von Arthur Kampf wurde aufgrund des stark erhöhten Bedarfs an Zahlungsmitteln seit Bekanntgabe drohender Kriegsgefahr bereits am 31. Juli 1914, und nicht wie ursprünglich geplant im November, in Umlauf gebracht (Abb. 121).[1113] Sie zeigt auf der Vorderseite eine allegorische Darstellung des Überflusses. Zwei Männerakte, spiegelsymmetrisch in kniender Haltung, schütten jeweils ein gewundenes Füllhorn mit Münzen zum Betrachter hin aus. Die allegorischen Darstellungen „Arbeit“ und „Ruhe“ auf der Rückseite sind selbstredend von Gegensätzen geprägt. Der Mann links blickt den Betrachter en face an, krempelt sich dabei den linken Hemdsärmel hoch und wird in den frühen Morgenstunden zur Arbeit schreiten.[1114] Rechts zeigt Kampf dagegen eine schlafende Frau mit zusammengelegten Händen unter nächtlichem Himmel mit Mond und Sternen.

Auch für die 50 Mark-Reichsbanknote stellte Arthur Kampf einen Entwurf zur Verfügung. Der Geldschein sollte 1916 erscheinen, kam aber erst am 23. Juli 1920 in Umlauf (Abb. 122). (Papiergeld, 1965:40) Die Vorderseite zeigt das Brustbild eines jungen Mädchens en face mit Rosenblütenkranz im Haar, das dem Betrachter Früchte mit beiden Händen entgegenhält. Das Gesicht ist vor dunklem Hintergrund von unten links angeleuchtet und erhält durch die Schat-

[1108] Czech-Jochberg 1933, Tf. zw. 256/257, sowie Bewerbung im Kat. AdK Berlin, Herbst 1934, Anzeigenteil [Nr. 1105].

[1109] Bewerbung in Kat. AdK Berlin, Herbst 1934, Anzeigenteil, sowie *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. Zweiter Nachtrag zum Hauptkatalog*. 1935. Berlin: Reichdruckerei, 563, Nr. 1107.

[1110] Bewerbung in Kat. AdK Berlin, Herbst 1934, Anzeigenteil, sowie Reichsdrucke, 1935:563, Nr. 1151.

[1111] Bewerbung in Kat. AdK Berlin, Herbst 1934, Anzeigenteil, sowie Reichsdrucke, 1935:560, Nr. 1147.

[1112] Was die Verbreitung der Blätter anging, erwähnt Crous 1929:295, dass in der Inflationszeit „in Jahresfrist“ 150.000 Reichsdrucke verkauft wurden.

[1113] *Das Papiergeld im deutschen Reich. 1871-1948*. 1965. Hg. Deutsche Bundesbank, Frankfurt a. M.: Deutsche Bundesbank, 38 f. Nach der Berliner Börsen-Zeitung, 12.09.1917:[4], Nr. 428, fand die Ausgabe am 11.09.1917 statt.

[1114] Eine Motivvariante findet sich auf einem Notgeld-Gutschein der Stadt Düren, der ab dem 23. November 1923 in Umlauf kam. Statt der aufgehenden Sonne ist nun eine Fabrikkulisse dargestellt und der Arbeiter hat einen Vorschlaghammer über seine linke Schulter gelegt, Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 02.11.2003. „Düren“, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C3%BCren&oldid=201833802> (12.07.2014). Diesbezüglich scheinen Details des ebenfalls von Arthur Kampf entworfenen Motivs für die 50 Mark-Reichsbanknote von 23. Juli 1920 verwendet worden zu sein. Obwohl der Notgeld-Gutschein für den Zahlungsverkehr in einem Nachbarort von Kampfs Heimatstadt Aachen bestimmt war und im Regierungsbezirk Aachen und Köln Gültigkeit hatte, wird der Künstler aufgrund stilistischer Merkmale möglicherweise nicht der Urheber des Bildentwurfs gewesen sein.

tenwirkung plastische Tiefe. Auf der Rückseite sind allegorische Darstellungen von Landwirtschaft und Gewerbefleiß durch die Figuren eines Schnitters und eines Industriearbeiters abgebildet.

Sowohl die 20 Mark- wie auch die 50 Mark-Reichsbanknote blieben bis zum 5. Juni 1925 im Umlauf. (Papiergeld, 1965: 56) Insbesondere die rückseitigen Motive beider Banknoten unterscheiden sich deutlich von den Darstellungen, die bis zur Mitarbeit Kampfs bei Geldscheinen der Reichsdruckerei Verwendung fanden (ebd., 45 ff.) und durch überzeitlich erhöhte Abbildungen der Germania, römischer Götter oder Allegorien den Eindruck von Wertstabilität und Erhabenheit vermittelten. Kampfs Illustrationen zeigen dagegen Figuren des zeitgenössischen Alltags, denen jede Heroisierung fehlt. Sie entstammen aus einer für den Künstler typischen Motivwelt, in der körperlich arbeitende Menschen zum Themenkanon gehörten.

Nachdem am 11. Oktober 1924 die Reichsmark die Mark als Währung abgelöst hatte, wurden 1925 auch neugestaltete Rentenbankscheine herausgegeben (ebd., 107), zu denen Kampf Illustrationen aus dem Bereich der Landwirtschaft lieferte. Der am 20. März 1925 erschienene 50 Rentenmarkschein zeigt das Brustbild eines Schnitters, der mit der linken Hand eine Sense umfasst. Ab dem 3. Juli 1925 kam ein Schein zu 10 Rentenmark mit dem Bildnis einer Bäuerin mit Kopftuch in Umlauf. Der 5 Rentenmarkschein vom 2. Januar 1926 zeigt ein Mädchen, das eine Gabe Ähren in den Armen hält. (ebd.) Dieser Schein blieb bis zum 20. Juni 1948 in Umlauf, (ebd., 119) womit die Entwürfe Kampfs über drei Jahrzehnte im deutschen Alltag sichtbar waren.

5.3 Motive

Seit 1907 dominieren im Gemäldeœuvre des Künstlers das Porträt und die figürliche Darstellung. An Kampf, der sich bereits seit den Düsseldorfer Studientagen intensiv mit dem Bildnis auseinandersetzte, werden durch die Übernahme der Präsidentschaft an der Berliner Akademie der Künste verstärkt Porträtanfragen herangetragen worden sein. Neben Mitgliedern aus der eigenen Familie fertigte er in dem Zeitraum von 1907 bis 1913 Bildnisse, u. a. Kaiser Wilhelm II. (G 1908/III., G 1908/IV., G 1910/VIII.), der spätere Bankier Robert von Mendelssohn (G 1907/IX.), der Industrielle und Politiker Henry Theodore von Böttinger (G 1908/I.), der Unternehmer und Vorsitzende des „Barmer Kunstvereins“ Robert Barthels (G 1908/II.), der in den USA lebenden deutschen Unternehmer und Kunstsammler Hugo Reisinger (G 1910/II.) sowie der Bürgermeister Magdeburgs August Lentze (G 1912/XI.). In grafischen Techniken schuf Kampf im betreffenden Zeitraum für die beiden Wochenzeit-

schriften *Die Woche* und *Berliner Illustrierte Zeitung* Porträts bekannter Persönlichkeiten, wie u. a. von Kronprinz Wilhelm von Preußen (Die Woche, 10/1908, Tf. zw. 452/453) und dessen gleichnamigen ältesten Sohn (Die Woche, 10/1908, Tf. zw. 24/25) sowie des Kaisererziehers Georg Hinzpeter (Die Woche, 9/1907, Tf. zw. 1785/1786).[1115] Andere grafische Arbeiten halten, wie in Kampfs gesamter Schaffenszeit, Szenen des Alltags fest oder geben vorbereitende Studien zu großformatigen Darstellungen in Öl wieder.

Der Malstil orientierte sich wie in den Jahren zuvor an der vom Auftraggeber geforderten bzw. erwarteten künstlerischen Umsetzung. Die Motivwahl von Kampfs freien Arbeiten bewegten sich im bekannten Spektrum. Variiert wurde, wie in den Jahren zuvor, auch der Realitätsgrad. Freie Arbeiten führte Kampf gelegentlich als Ölskizze aus, beauftragte Werke mit einer größeren Abbildungsnähe. Diese große stilistische Stilbreite endete dauerhaft um die Mitte des zweiten Jahrzehnts und die Formensprache des Künstlers reduzierte sich auf eine akademisch-tradtionelle Umsetzung.

Eine modernere Auffassung hinsichtlich der Motivwahl zeigte sich in der gesamten Schaffenszeit Kampfs lediglich bei der Darstellung „Verschämt“ aus dem Jahre 1900 (G 1900/XX. (<)). Bemerkenswert ist darüber hinaus das Gemälde „Frühstück“ (G 1908/XVII.), das einen jungen Mann lesend am Frühstückstisch wiedergibt. Es zählt zu den wenigen Werken im Œuvre des Künstlers, das kein tradiertes Genremotiv wiedergibt, sondern den Alltag eines städtischen Bürgers.[1116]

Das Genre als Bildmotiv verlor für Kampf in den Jahren bis 1913 quantitativ an Bedeutung. Nachweisbar sind immer noch Darstellungen aus der Welt des Zirkus (G 1907/VI., G 1909/XIV. (<)) und des Varietés (G 1907/VII.), wie die Tanzszene mit Ruth St. Denis (G 1907/VIII.).[1117] Dieses Motiv blieb eines der wenigen innerhalb seines Gesamtwerks, das eine Bewegung thematisiert.

Dem Thema der Arbeit widmete sich Kampf lediglich bei dem großformatigen Gemälde für das Berliner Reichspatentamt sowie bei der Illustration einer Festschrift für die Magdebur-

[1115] Weitere Dargestellte waren der Generaldirektor Heinrich Wiegand (Die Woche, 10/1908, Tf. zw. 980/981) vom Norddeutschen Lloyd, Ökonom Gustav von Schmoller (Die Woche, 10/1908, Tf. zw. 1064/1065) sowie Intendant Max Reinhardt, *Theaterhistorische Porträtgraphik. Ein Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung zu Köln*. 1995. Bearb. Roswitha Flatz, Berlin: Gebr. Mann, 570, Nr. 4472.

[1116] Fritz Stahl attestierte Kampf anlässlich der Ausstellung von 20 Werken im Kunstsalon von Eduard Schulte 1913 einen künstlerischen Neuanfang. „Dieser Maler hat als Akademiker begonnen: Skizze, Studien zum Detail Ausführung [!], in diesen Etappen bewegte sich seine Arbeit. […] Da lag dann immer der beste Wert in den Studien, das Bild enthielt zu viel Modell. Jetzt geht er gleich auf das Ganze los, dessen Einheit in Form und Farbe dann nicht mehr zerrissen werden kann.“, Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 11.01.1913:[1], Nr. 19. Stahl mag hier noch das traditionell aufgefasste und nur wenige Jahre zuvor vollendete „Nutrimentum spiritus“ (G 1909/IV.) vor Augen gehabt haben. In den freien Arbeiten des Künstlers lassen sich seit der Jahrhundertwende Einflüsse des deutschen Impressionismus nachweisen.

[1117] Die Tänzerin gastierte während ihrer von 1906 bis 1909 andauernden Europa-Tournee auch in Berlin.

ger Maschinenfabrik Buckau.[1118] Werke zu historischen Themen bzw. zu zeitgeschichtlichen Ereignissen sind ebenfalls nur noch singulär anzutreffen. Außer dem monumentalen Wandgemälde „Nutrimentum spiritus“ (G 1909/IV.)[1119] sowie der Darstellung Friedrichs des Großen auf dem Sterbebett (G 1912/X.) bildete Kampf noch einen Fackelzug am Brandenburger Tor (G 1910/XVI.) ab, der wohl anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin 1910 stattfand.

Zu einem prominenten Auftrag mit historischem Bezug kam es noch einmal 1913. Der Künstler wurde aufgefordert, ein Bildnis der preußischen Königin Luise für die deutsche Botschaft in St. Petersburg anzufertigen. (Rheinlande, 24/1914:357) Kampf stellte die Mutter Kaiser Wilhelms I. als Ganzfigur in einer Parklandschaft dar, bekleidet mit einem Tageskleid des Empire (G 1913/VII.).

5.4 Kulturpolitische Aufgaben

5.4.1 Organisation von Ausstellungen

Arthur Kampfs Präsidentschaft an der Akademie der Künste war im Wesentlichen durch die Veranstaltung von Ausstellungen älterer englischer und französischer Kunst geprägt.

Am 23. Januar 1907 bezog die Akademie der Künste ein neues, seit 1903 umgebautes und erweitertes Gebäude am Pariser Platz 4 und war nun in der Lage, repräsentative Ausstellungen durchzuführen.[1120] Welchen Stellenwert die Durchführung eigener Präsentationen für die Akademie einnahm, verdeutlicht bereits Kampfs Teilnahme an der Kommission für die Gestaltung künftiger Akademieausstellungen im Jahre 1901.[1121] Bei der ersten handelte es sich um die vom 27. Januar bis 9. März 1907 stattfindende juryfreie „Erste Internationale Mitgliederausstellung“, die 216 Werke von 53 deutschen und 41 auswärtigen Akademiemitgliedern zeigte. (Chronik, 1908:94)[1122] Kampf beteiligte sich mit seinem älteren, großformatigen Werk „Wohl-

[1118] Siehe Kapitel 5.2.1.1 und 5.2.4.

[1119] Siehe Kapitel 5.2.2.1.

[1120] Baumunk, Bodo-Michael. 1996. „Der Neubau der Akademischen Hochschulen für die Bildenden Künste und für Musik“. In: *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, 9. Juni bis 15. September 1996. 1696-1996 Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*, Hg. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel, 339, sowie Chronik, 1908:86. Diesbezüglich wurde mit kaiserlichem Erlass vom 13. Mai 1907 auch § 3, Absatz 6 des Akademiestatuts angepasst. Nunmehr wurde festgelegt, dass zum Geschäftskreis der Senatssektion für die bildenden Künste insbesondere „Die Veranstaltung von besonderen Akademischen Ausstellungen im Akademiegebäude“ gehöre, Chronik, 1908:8. Zu Akademieausstellungen siehe auch Justi, 1999:198 ff.

[1121] Siehe Kapitel 4.1.2.

[1122] Auch die zweite, von November 1907 bis Januar 1908 veranstaltete Akademieausstellung gab sich international. Als Gast war u. a. John Singer Sargent, einer der prominentesten internationalen Gesellschaftsmaler,

tätigkeit“ (G 1902/XXI. (<)), dem Gemälde „Vor dem Spiegel“ (G 1905/I. oder G 1906/V.) und einem Bildnis. (Kat. AdK Berlin, 1907:26, 30 f.)

Zu den prominentesten Ausstellungen, die Arthur Kampf seit seiner ersten Wahlperiode 1907/1908 als Akademiepräsident zu verantworten hatte, gehörte die 1908 in der Königlichen Akademie präsentierte „Ausstellung älterer englischer Kunst“.[1123] Unter den Exponaten befanden sich Gemälde von John Constable, Thomas Gainsborough, Henry Raeburn, Joshua Reynolds, George Romney u. a. Darüber hinaus wurden Kunstgewerbe sowie Druckgrafik des 18. Jahrhunderts ausgestellt. (Kunstchronik, N.F. 19/1907-1908:242) Viele der u. a. aus Privatbesitz stammenden Werke waren zum ersten Mal in Deutschland zu sehen, darunter Gainsboroughs Gemälde „Blue Boy“.[1124] Zur Ausstellung berichtete die Kunstchronik: „Die Aufnahme durch Publikum und Presse ist denn auch eine so enthusiastische, wie sie noch nie eine Vereinigung älterer Kunstwerke in der Reichshauptstadt gefunden hat.“ (Kunstchronik, N.F. 19/1907-1908:241)[1125] Altenglische Kunst stand für Vornehmheit, Tradition und hohe künstlerische Qualität. Dieses positive Image wertete auch die Person Arthur Kampfs auf. Für die Mehrheit der Presse war er der erfolgreiche Organisator, zumal die Akademie seit Beginn des neuen Jahrhunderts keinen Gesamtüberblick über die historische Kunst anderer Länder veranstaltet hatte.[1126] So nimmt auch die Besprechung dieser Ausstellung in Kampfs Autobiografie von 1950 einen breiten Raum ein. Lediglich Ludwig Justi habe dem Künstler damals hilfreich zur Seite gestanden. Wilhelm Bode zeichnete jedoch in seinen Lebensäußerungen ein anderes Bild. Danach war mit der Präsentation ein lang gehegter Wunsch der Kaiserin Friedrich erfüllt worden, den neben Justi insbesondere ihr Kammerherr und Oberhofmeister Götz Graf von Seckendorff realisiert hatte. (Bode, 1930:208, Bd. 2)

Neben einer Aquarellausstellung im Herbst des Jahres 1908 (Chronik, 1910:91) machte die Akademie mit weiteren länderspezifischen Ausstellungen auf sich aufmerksam. So folgten zur Jahreswende 1908/1909 chinesische Gemälde (Chronik, 1910:91),[1127] sowie bis April 1910 Werke französischer Kunst des 18. Jahrhunderts und amerikanischer Kunst (ebd., 93 f.).

---

eingeladen. Während sich alle Teilnehmer bei ihrer Präsentation auf zwei Werke beschränken mussten, durfte Sargent acht Bilder ausstellen, Kat. AdK Berlin, 1907a:91.

[1123] *Ausstellung älterer englischer Kunst. Königliche Akademie der Künste; 26. Januar bis 23. Februar 1908*. 1908. Berlin [u. a.]: Union Deutsche Verlags-Gesellschaft. Siehe dazu auch Justi, 1999:203 ff.

[1124] Bode, Wilhelm von. 1930. *Mein Leben*, Bd. 2, Berlin: Hermann Reckendorf, 207 f.

[1125] Eine Ausstellung mit Werken altenglischer Kunst veranstaltete bereits 1900 der Kunstsalon von Paul Cassirer, Cassirer, 2011:162.

[1126] Kritisch äußerte sich Alfred Lichtwark, dem die Ausstellung aufgrund eines politischen Zwecks als von kurzer Hand organisiert erschien, Schreiben von Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle Hamburg, Berlin, 03.02.1908, in: Lichtwark, 1924:220-223, Bd. 2.

[1127] Siehe auch Bode, 1930:231 f., Bd. 2.

Insbesondere die Präsentation französischer Werke fand eine ähnlich positive Presseresonanz wie die zur Ausstellung altenglischer Kunst zwei Jahre zuvor. Gezeigt wurden Gemälde aus dem Privatbesitz des Kaisers, des französischen Staates und privater Sammler. Gelobt wurde insbesondere Kampfs großes Engagement (KfA, 25/1909-1910:265) und sein „hochgebildeter" Geschmack (Westermanns Monatshefte, 54/1910:138, Bd. 108). Auch dieses Ereignis schilderte der Künstler in seiner Lebensbeschreibung ausführlich.[1128]

Sowohl mit der altenglischen wie der altfranzösischen Ausstellung wurden politische Absichten verknüpft. Zwischen den englischen und deutschen Herrscherhäusern herrschte in den Jahren vor 1908 ein tiefes Misstrauen.[1129] Im Verlauf des Jahres 1907 verbesserte sich jedoch das Verhältnis, sodass im November Wilhelm II. zu einem Staatsbesuch nach England reiste. (Röhl, 2008:625, 631) Diese Entspannung wird die Realisierung der Ausstellung begünstigt haben.

Am Ende seiner ersten Präsidentschaftsperiode im Jahre 1910 beendete Kampf zunächst seine Beteiligung an der Durchführung von Akademieausstellungen, was von der Fachpresse bedauert wurde. (Dresdner Neueste Nachrichten, 18.10.1910:[1], Nr. 284.)

Während seiner nachfolgenden Präsidentschaft ab 1911 organisierte der Künstler u. a. von Januar bis März 1912 die Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst" in den Räumen der Berliner Akademie, die auch zwei seiner älteren Historiengemälde zeigte.[1130] Kampf kombinierte diese großformatigen Werke mit Arbeiten von Wilhelm Camphausen, Johann Eckstein, Jean-Antoine Houdon sowie Franz Skarbina und präsentierte sie zusammen mit Werken Adolph Menzels in einem Saal, um eine ebenbürtige künstlerische Qualität zu dokumentieren. (Kat. Friedrich, 1912:30-32)

Wie erfolgreich die großen historischen Präsentationen waren, zeigen die Besucherzahlen. Die Ausstellung älterer englischer Kunst (1908) sahen 64.515, die der französischen Kunst (1910) 61.000 und die zu Friedrich dem Großen (1912) 51.282 Besucher.[1131]

Neben der „Großen Berliner Kunstausstellung" am Lehrter Bahnhof bot sich den Mitgliedern der Akademie in den neuen Räumen die Möglichkeit, ihre eigenen Werke zu präsentieren. Um die Veranstaltungen nicht „ziemlich trostlos" (Justi, 1999:200) werden zu lassen, lud

[1128] Bode, der Kampf in seiner Autobiografie reserviert gegenüberstand, gab das Zustandekommen auch dieser Ausstellung in einem anderen Licht wieder. Der französische Botschafter Jules-Martin Cambon hätte sich an ihn gewandt, da die Präsentation durch Kampfs Untätigkeit zu scheitern drohte und nur durch sein Eingreifen und anderer sei es noch zu einem guten Gelingen gekommen, siehe Bode, 1930:208 f., Bd. 2.

[1129] Röhl, John C. G. 2008. *Wilhelm II. Der Weg in den Abgrund 1900-1941,* München: Beck, 494, 506.

[1130] „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf" (G 1893/XII.; Nr. 101) und „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg" (G 1902/I.; Nr. 102), Kat. Friedrich 1912, 32.

[1131] *»…zusammenkommen, um von den Künsten zu räsonieren«. Materialien zur Geschichte der Preußischen Akademie der Künste*. 1991. Berlin, Akademie der Künste, 143.

Arthur Kampf als Präsident auch Künstler aus dem Secessionskreis zu den „Mitglieder-Ausstellungen“ ein.

> „An sich war es sonderbar, daß die Akademie in ihrem eigenen Hause auf den guten Plätzen Werke von Künstlern zeigte, die sie nicht zu Mitgliedern gewählt hatte. Es war eben so, daß der Präsident aus eigener Machtvollkommenheit und nach eigenem Urteil einen Querschnitt durch die Kunst der Gegenwart zeigte, ohne sich um die »Behörde« zu kümmern, die er eigentlich vertrat.“ (Justi, 1999:200)

5.4.1.1 Die „Internationale Kunstausstellung“ in Rom 1911

1911 feierte das italienische Königreich sein 50-jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass richtete die Regierung eine Reihe von Ausstellungen aus. In Florenz fand eine Präsentation italienischer Porträtkunst statt, in Turin eine Weltausstellung zu den Themen Wirtschaft und Arbeit und in Rom von März bis Oktober eine internationale Kunstausstellung. Dabei orientierten sich die Veranstalter an den Weltausstellungen, sodass nicht einzelne internationale Künstler, sondern ganze Nationen die Werke ihrer Künstler zumeist in eigenen Pavillons präsentierten. (Die Woche, 13/1911:965-970) Die Ausstellung galt als „größte, umfassendste und vollkommenste […], die man bisher gesehen“ hatte.[1132]

Auch Deutschland beteiligte sich und ließ zu diesem Zweck ein Gebäude durch den Architekten German Bestelmeyer errichten. (KfA, 23/1911:538) In der Präsentation sollten neben historischen Werken des 19. Jahrhunderts (Die Woche, 13/1911:968) auch Arbeiten der verschiedenen zeitgenössischen Kunstrichtungen der letzten zehn Jahre aus dem gesamten Reich gleichmäßig Berücksichtigung finden.[1133] Zur Organisation und Betreuung der Ausstellung wurde Arthur Kampf bereits 1909[1134] zum „Spezialkommissar“ oder „Generalkommissar“, nicht als Reichskommissar,[1135] ernannt. Er war ebenfalls als Kommissar für Berlin

[1132] Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 30.03.1911:[1], Nr. 165. An der Ausstellung beteiligten sich neben Deutschland u. a. Argentinien, Bulgarien, China, Dänemark, England, Frankreich, Griechenland, Italien, Niederlande, Norwegen, Österreich, Rumänien, Russland, Schweden, Schweiz, Spanien und Ungarn.

[1133] Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 12. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle 1909/10,3. „49. Sitzung, 05.03.1910.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00243.html>, <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00245.html> (18.09.2018).

[1134] Kunstchronik, N.F. 21/1910:71, sowie Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 12. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle 1909/10,3. „49. Sitzung, 05.03.1910.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00245.html> (18.09.2018).

[1135] Diesen Titel gibt Kampf in seiner Autobiografie an, Kampf, 1950:35.

zuständig[1136] und darüber hinaus Vorsitzender des künstlerischen Gesamtausschusses[1137]. Ihm arbeiteten Kommissare aus den Kunstzentren Düsseldorf (Ernst Roeber), München (Carl von Marr), Dresden (Robert Diez), Stuttgart (Christian Landenberger) und Karlsruhe (Gustav Schönleber) zu und stellten jeweils Werke aus ihrer Region für eine Vorauswahl zusammen.[1138] Final sollten rund 300 Werke zur Ausstellung kommen, davon 50 aus Berlin und 70 Arbeiten aus München. (Kunstchronik, N.F. 22/1911:24)[1139]

Zuvor hatten mehrere Parlamentarier im März 1910 mithilfe einer im Deutschen Reichstag eingebrachten Resolution versucht, die Auswahl der zur Präsentation kommenden Werke auf die „Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft“ sowie den „Deutschen Künstlerbund“ zu übertragen. Diese Resolution wurde allerdings, auch nach den Erfahrungen, die bei der Ausstellung in St. Louis 1904 gemacht worden waren, abgelehnt.[1140]

Die deutsche Ausstellung eröffnete am 2. April 1911 der italienische König Viktor Emmanuel III., wobei Fürst Bernhard von Bülow, bis 1909 Reichskanzler und nunmehr Ehrenvorsitzender der deutschen Abteilung, die Eröffnungsrede hielt. (Neue Hamburgische Börsen-Halle, 03.04.1911:1, Nr. 171)

Für die Kunstkritik war die Auswahl der Werke zwar repräsentativ und ausgewogen, sie blieb jedoch für die Fachpresse ohne herausragende Akzente. (KfA, 23/1911:529 f.; Kunst und Künstler, 9/1911:553 ff.; Pan. Wochenschrift, 2/1911:146 f.) Oskar Pollak schrieb in der *Zeitschrift für bildende Kunst,* Kampf sei in der retrospektiven wie in der modernen Ausstellung zu „gewissenhaft“ vorgegangen; dem Bedeutenden würde zu wenig und dem Unbedeutenden zu viel Raum gegeben. (22/1911:282) Kritisiert wurde ebenfalls, dass die deutsche Abteilung außer Wettbewerb gestellt wurde und sich somit einer internationalen Beurteilung entzog. (Kunstwelt, 1/1911-1912:367)

[1136] Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 12. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle 1909/10,3. „49. Sitzung, 05.03.1910.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00243.html>, <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00245.html> (18.09.2018). Georg Freiherr von Hertling, Vorsitzender der Zentrumsfraktion, betonte bei der 49. Debatte im Reichstag am 5. März 1910, dass die Reichsregierung „vollkommenes Zutrauen“ zu Kampf hätte und gegen seine „Persönlichkeit von keiner Seite Einspruch erhoben worden“ sei, ebd., <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00247.html> (18.09.2018).

[1137] Internationale Kunstausstellung. Rom 1911. Deutschland. 1911 [Kat. Rom 1911]. München: F. Bruckmann, 7.

[1138] Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 12. Legislatur-Periode. Reichstagsprotokolle 1909/10,3. „49. Sitzung, 05.03.1910.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003323_00243.html> (18.09.2018).

[1139] Tatsächlich verzeichnet der Katalog zur deutschen Abteilung 611 Werke, davon 90 in der retrospektiven Abteilung. Von Künstlern aus Berlin, Charlottenburg und Wannsee stammten dabei 119 Werke.

[1140] Verhandlungen des Deutschen Reichstags. Reichstag des Kaiserreichs 1895-1918. 12. Legislatur-Periode. 2 Secession. Reichstagsprotokolle 1911,11. „Anlage 2. Aktenstück Nr. 303.“ <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00003340_00458.html> (18.09.2018).

Unter den 72 Künstlern der zeitgenössischen Abteilung, die aus dem Großraum Berlin stammten, befanden sich 16 Mitglieder der „Berliner Secession“.[1141] Es kann tatsächlich von einer ausgewogenen Auswahl moderner und traditioneller Künstler ausgegangen werden, insbesondere da Max Liebermann als prominentester Vertreter des deutschen Impressionismus mit 17 Werken die meisten Arbeiten in der Ausstellung aufweisen konnte. (Kat. Rom 1911) Kampf selber stellte mit der „Theaterloge“ sein prominentestes neueres Werk aus. Dieses war bereits 1904 (G 1904/IV.) entstanden, galt jedoch bis 1911 noch als sein modernstes Werk und hatte bisher keinen Käufer gefunden. Vermutlich wollte der Künstler der internationalen Kunstkritik keinen Hinweis auf seine bevorzugte akademische Formensprache geben und damit unmodern erscheinen.

5.4.1.2 Die Preußische Kommission zur Beratung über die Verwendung des Fonds für Kunstzwecke (sog. Landeskunstkommission)

Kampf, der seit 1902 Mitglied der Preußischen Landeskunstkommission war, behielt sein Amt auch nach deren Reformierung im Herbst 1911. Auf Betreiben Ludwig Justis als Direktor der Berliner Nationalgalerie entschied nun eine Sachverständigenkommission über Ankäufe für die Nationalgalerie.[1142] Ihr gehörten auf seine Empfehlung neben Kampf Prinz August Wilhelm von Preußen[1143] als Vorsitzender, der Bildhauer und Meisterateliervorsteher Louis Tuaillon, der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Berliner Universität Heinrich Wölfflin, der Sammler und Mäzen Eduard Arnhold, Ministerialdirektor Dr. Friedrich Schmidt-Ott sowie Ludwig Justi selbst an.[1144] Kampfs Mitgliedschaft endete 1918. (Vossische Zeitung, 06.07.1924:[5], Nr. 318)[1145]

Zu den Künstlern, deren Werke den Bestand der Nationalgalerie von 1912 bis 1917 ergänzten, gehörten auch Mitglieder der „Berliner Secession“. Darunter befanden sich Martin Brandenburg, Lovis Corinth, Rudolf Dammeier, Berthold Genzmer, Ernst Oppler, Rudolf

[1141] Darunter Lovis Corinth, Philipp Franck, Oskar Frenzel, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Emil Orlik und Max Slevogt.

[1142] Justi, 1999:290. Nach dem *Berliner Tageblatt* (14.10.1911:[3], Nr. 525) wurde die Reformierung allseits begrüßt. Die Tätigkeit der Landeskunstkommission soll sich danach weiterhin auf die Beratung der Regierung bei der Vergabe von Kunstaufträgen des preußischen Staates bezogen haben.

[1143] Kampf gab dem Sohn Kaiser Wilhelms II. vermutlich ab 1922 Malunterricht, Roegels, Fritz Carl. 1933. *August Wilhelm v. Preussen. SA-Mann u. Hohenzollernprinz*, Berlin: Otto Stollberg GmbH, 52.

[1144] Kunstchronik, N.F. 23/1912:39-41, sowie Arnhold, Johanna. 1928. *Eduard Arnhold. Ein Gedenkbuch,* Berlin: Privatdruck, 270 f., 273.

[1145] Ludwig Justi erwähnt in seiner Autobiografie, dass Kampf nach dem Anblick der von Justi ausgewählten Werke gesagt haben soll, den „Ankauf solcher Sachen mache er nicht mit“, um dann empört das Zimmer zu verlassen, Justi, 1999:403.

Schramm-Zittau, Max Slevogt, Franz Stassen und Wilhelm Trübner. Hinzu kamen Gemälde von Fritz Burger und Hans Hartig, die ebenfalls zur Moderne zählten. Weiterhin lassen sich für diesen Zeitraum Arbeiten von Arthur Kampf, dessen Schüler Franz Kiederich sowie von Karl Dahl, Adolf Harten, Carl Hentze, Alois Metz, Hermann Sandkuhl, Otto Ubbelohde und Karl Wendel nachweisen.[1146]

5.5 Rezeption

5.5.1 Ausstellungen und Auszeichnungen

Auch nach 1907 blieb Kampfs Ausstellungstätigkeit rege. Seine Position als Präsident der Berliner Akademie der Künste wird dabei auch ein Imagegewinn für die Veranstalter bedeutet haben. Von 1907 bis 1914 lassen sich mindestens 66 nationale und internationale Beteiligungen nachweisen, in denen seine Arbeiten präsentiert wurden.

In Berlin beschickte der Künstler die Veranstaltungen der Berliner Akademie[1147], sowie erstmals seit vier Jahren ab 1907 wieder die „Große Berliner Kunstausstellung".[1148] Deutschlandweit fanden sich seine Werke bei den großen Ausstellungen in Baden-Baden[1149], Düssel-

[1146] Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, SMB-digital. „Online-Datenbank der Sammlungen." <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&moduleFunction=search> (03.12.2018).

[1147] Kat. AdK Berlin, 1907:26, 30 f.; Kat. AdK Berlin, 1907a:20, 43; *Aquarell-Ausstellung 1908 vom 18. Oktober bis 29. November*. 1908. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 26 f., 29, 57; Kat. AdK Berlin, 1909:60, 70; *Winterausstellung 1911. (Werke von Mitgliedern und eingeladenen Künstlern). Januar/März*. 1911. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, München, Berlin: F. Bruckmann, 20, sowie Kat. Friedrich, 1912:32.

[1148] Kat. GBK, 1907:171; *Katalog der Grossen Berliner Kunst-Ausstellung 1909*. 1909. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 12, 16; *Grosse Berliner Kunstausstellung 1912*. 1912 [Kat. GBK 1912]. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 118, sowie *Grosse Berliner Kunstausstellung 1913*. 1913 [Kat. GBK 1913]. Berlin: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 34.

[1149] *Städtische Kunstausstellung Badener Salon 1908*. 1908. 2. Ausgabe, Baden-Baden, 1908 [o. P.]; *Offizieller Katalog der Ausstellung vom 20.3.-Ende Oktober, Baden-Baden*. 1910. Baden-Baden: Wild, 34; Kunstchronik, N.F. 23/1912:533 (Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung 1912/1913) sowie Kunstchronik, N.F. 24/1913:432 (Baden-Baden, Deutsche Kunstausstellung 1913).

dorf[1150], Dresden[1151], Hamburg[1152], Leipzig[1153], München[1154], Posen[1155], Stuttgart[1156] und Wiesbaden[1157]. Ebenso war Kampf mit seinen Arbeiten u. a. in den Kunstvereinen von Barmen[1158] und Königsberg i. Pr.[1159] präsent.

Ausstellungen in Privatgalerien lassen sich ab 1907 häufiger nachweisen. Seine Werke zeigten die Berliner Salon Gurlitt[1160], Schulte[1161], Rheins[1162] und Caspers[1163]. Darüber hinaus stellte er im Salon Teichert in Königsberg i. Pr.[1164], in der Dresdener Galerie Ernst Arnold[1165] sowie in dem Kunstsalon von Marie Held[1166] in Frankfurt a. M. aus.

Im Februar 1909 fand in der Münchener Galerie Heinemann die vermutlich erste Einzelausstellung mit 30 Arbeiten des Künstlers statt. (Kat. Heinemann 1909) Weitere Präsentationen mit dem Schwerpunkt auf Kampfs Œuvre folgten 1911 in einer Sonderausstellung der Dresdener Galerie Ernst Arnold[1167] sowie anlässlich der „Großen Kunstausstellung“ in Düsseldorf

---

[1150] Kat. Deutsch-Nationale, 1907:49, 104; *Offizieller Katalog der Grossen Kunstausstellung des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V. Düsseldorf 1909. Städt. Kunstpalast 15. Mai bis 3. Oktober*. 1909. Düsseldorf: Bagel, 16 f.; Kat. GKA Düsseldorf 1911, 46 f., sowie *Offizieller Katalog der grossen Kunst-Ausstellung im städt. Ausstellungspalast Düsseldorf 1913*. 1913. Düsseldorf: Verlag des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen, 53.

[1151] Kunstchronik, N.F. 19/1908:505 (Große Kunstausstellung Dresden 1908); *Katalog der Grossen Aquarell-Ausstellung Dresden 1909*. 1909. 4. Aufl., Dresden: Heinrich, 9, 10, 14; Kunstchronik, N.F. 21/1910:644 (1. Ausstellung Künstlervereinigung Dresden 1910), sowie KfA, 27/1912-1913:509 ff. (Große Kunstausstellung Dresden 1912).

[1152] Zusammen mit Werken seines Lehrers Peter Janssen im Kunstsalon von Louis Bock, Hamburger Correspondent, 04.04.1909:8, Nr. 172.

[1153] KfA, 28/1913-1914:496 (Leipziger Jahresausstellung 1913).

[1154] *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast München 1908, verbunden mit einer Jubiläums-Ausstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft (ADK), München 1.6. - Ende Oktober 1908*. 1908 [Kat. München Glaspalast 1908]. 2. Ausg., München: Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 122, sowie *Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung 1910 im königlichen Glaspalast, 1.6. - Ende Oktober*. 1910. Provisorische Ausgabe vom 1.7.1910, München: Verlag der Münchener Künstlergenossenschaft, 28.

[1155] Posener Neueste Nachrichten, 26.04.1911 (Ausstellung „Arthur Kampf“, Kaiser Friedrich-Museum).

[1156] *Katalog der Großen Kunstausstellung im königl. Kunstgebäude, Schloßplatz, Mai-Oktober.* 1913. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 51.

[1157] *Erste grosse Kunst-Ausstellung. Kunsthalle, Wiesbaden 1909*. 1909. Wiesbaden: Kunsthalle, 29.

[1158] Becks-Malorny, 1992:262, 263.

[1159] KfA, 24/1908-1909:222, sowie Kunstchronik, N.F. 24/1913:513.

[1160] KfA, 25/1909-1910:262.

[1161] Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 11.01.1913:[1], Nr. 19.

[1162] *Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner u. Sammler*. 1913. 10. Jg., 344.

[1163] Die Post, Berlin, 11.12.1907.

[1164] KfA, 24/1908-1909:222.

[1165] Rosenhagen, Hans. 1911. *Arthur Kampf. Sonder-Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold, Dresden, Schloßstr. 34, 1911*, Dresden: Galerie Ernst Arnold.

[1166] KfA, 24/1908-1909:172.

[1167] Rosenhagen, 1911 [o. P.].

1911 mit jeweils 26 Werken. Bis 1913 lassen sich vermehrt Ausstellungen des Künstlers feststellen, die mehr als zehn Exponate von seiner Hand präsentieren.[1168]

Mit dem neuen Jahrhundert etablierten sich die Einzelpräsentationen von Werken eines Künstlers im privaten Ausstellungswesen wie auch thematische Gruppenausstellungen in deutschen Museen und Privatgalerien. Diesbezüglich beteiligte sich Kampf 1912 an der von der Galerie Ernst Arnold in Dresden ausgerichteten Ausstellung „Stätten der Arbeit" (Fürst, 1912:19), die im selben Jahr teilweise vom Städtischen Kunstmuseum in Essen anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des dort ansässigen Unternehmens Friedrich Krupp AG unter dem Titel „Die Industrie in der bildenden Kunst" übernommen wurde.[1169] Weitere Beteiligungen lassen sich bei der von Kampf persönlich kuratierten Berliner Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst"[1170] sowie der 1913 stattgefundenen Jahrhundert-Ausstellung zur Feier der Freiheitskriege in Breslau[1171] nachweisen.

Die berufliche Stellung Kampfs öffnete auch den Weg zu vermehrten Präsentationen im Ausland. 1907 wurde er zur Frühjahrsausstellung der „Secession" in Wien eingeladen[1172] sowie zu Ausstellungen in New York[1173] und London[1174]. Ebenfalls 1907 beteiligte sich Arthur Kampf an der „Internationalen Kunstausstellung" in Barcelona.[1175] 1908 zeigte eine Ausstellung des Carnegie Institute im amerikanischen Pittsburgh drei seiner Werke, wobei die „Schulreiterin" (G 1907/VII.) mit einer „Ehrenvollen Erwähnung" prämiert wurde.[1176] Für 1909 lässt sich eine Teilnahme am Antwerpener „Salon de l'Art Contemporain"[1177] sowie an der nordamerikanischen „German Art" Tournee (New York, Chicago, Boston)[1178] belegen.

Kampf organisierte diese bis 1910 andauernde Ausstellungsreihe „Exhibition of Contemporary German Art" zusammen mit dem in New York lebenden deutschen Kaufmann und

[1168] Berlin, Salon Gurlitt 1910 (Der Tag, Berlin, 14.01.1910, Nr. 11); Dresden, Galerie Arnold 1911 (Rosenhagen, 1911 [o. P.]); Düsseldorf, Große Kunstausstellung 1911 (Kat. GKA Düsseldorf 1911); Posen, Kaiser Friedrich-Museum 1911 (Posener Zeitung, Posen, 26.04.1911) sowie Berlin, Salon Schulte 1913 (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 11.01.1913:[1], Nr. 19).

[1169] Kat. Industrie, 1912:13, 25.

[1170] Kat. Friedrich, 1912:32. Kampf beteiligte sich mit drei Darstellungen friderizianischer Thematik an der Ausstellung. Um ihre künstlerische Bedeutung zu verdeutlichen, ließ er sie in Saal III. präsentieren, in dem auch Gemälde von Adolph Menzel hingen.

[1171] Kat. Breslau, 1913:262, 267, 285.

[1172] *Katalog der XXIX. Kunstausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession. Wien, März, April, Mai 1907*. 1907, Wien, [o. P.].

[1173] The New York Times, 13.01.1907.

[1174] Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1908:588 f.

[1175] Kat. Barcelona, 1907:179, sowie Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 30.08.1907:[3], Nr. 439.

[1176] *Catalogue of the twelfth annual exhibition at the Carnegie Institute, April Thirtieth to June Thirtieth, Nineteen Hundred and Eight*. 1908. Hg. Carnegie Institute, Pittsburgh: Carnegie Institute, No. 17,3 [o. P.].

[1177] KfA, 24/1908-1909:415.

[1178] Stilke, 1908:49 (jeweils Boston, Chicago, New York).

Kunstsammler Hugo Reisinger (Stilke, 1908:71). Der Wiesbadener hatte dort bereits 1908 Erfahrungen mit der Präsentation deutscher Kunst sammeln können, als er im „National Arts Club“ im Tilden Mansion einen Teil seiner eigenen Sammlung, u. a. mit Werken Arthur Kampfs zeigte.[1179]

Die ab 1909 präsentierte „small and select collection of works representing German contemporary art“[1180] setzte sich aus Werken u. a. von Arnold Böcklin, August von Kaulbach, Max Klinger, Hugo Lederer, Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Adolph Menzel, Hans Thoma und Wilhelm Trübner zusammen. Die Werke stammten direkt von den beteiligten Künstlern, privaten Sammlern, öffentlichen Museen, wie der Berliner Nationalgalerie,[1181] sowie dem Kunsthandel.

Als Kurator wirkten Wilhelm von Bode, Kampf, Reisinger und der Münchener Akademieprofessor Carl von Marr.[1182] Die Ausstellung, initiiert auf Wunsch der deutschen Regierung,[1183] sollte nach Kritiken an der deutschen Kunst während der Weltausstellung 1904 in St. Louis ein positiveres Bild vom aktuellen Stand des nationalen Kunstschaffens vermitteln. (Kunstchronik, N.F. 20/1909:205)

Während sich Kaiser Wilhelm II. noch erfolgreich gegen eine Präsentation sezessionistischer Werke sperrte,[1184] gehörten diese 1909 zum festen Kanon der offiziellen deutschen Kunst. So schrieb Paul Clemen, Professor für Kunstgeschichte in Bonn und Kenner der amerikanischen Kunst, im Katalogvorwort:[1185]

[1179] The New York Times, 13.01.1907; Danzker, Jo-Anne Birnie. 2008. „Münchner Secession und Amerika. Die Sammlungen von Hugo Reisinger, Josef Stránsky und Charles und Emma Frye“. In: *Die Münchner Secession 1892-1914*, Hg. Michael Buhrs, München: Edition Minerva Hermann Farnung, 277 f. Hugo Reisinger hatte bereits in den Jahren zuvor Kontakt zur Berliner Kunstszene. So richtete die Akademie ab 1906 die „Hugo-Reisinger-Stiftung“ für Schüler der Berliner Hochschule für die bildenden Künste ein, aus dessen Mitteln 1907 Kampfs Schüler Friedrich Karl Ströher 1.000 Mark zuerkannt wurde, Chronik, 1906-1908:129. Bereits 1905 berichte der *Berliner Kunst-Herold*, dass auf Anregung von Reisinger in New York ein deutscher Kunstverein („German Art Society“) in der Entstehung begriffen sei, der eine jährliche Wanderausstellung deutscher Kunst in Amerika organisieren soll, Berliner Kunst-Herold, 5/1905:3, Nr. 44.

[1180] Zur Ausstellung kamen 131 Ölgemälde, 59 Zeichnungen und Aquarelle sowie 28 Skulpturen, *Bulletin of the Art Institute of Chicago.* 1909. 2. Jg., 51.

[1181] 28 Werke stellte die Berliner Nationalgalerie zur Verfügung. Nach dem *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*. 1909. 4. Jg., No. 1, 4, wurde niemals zuvor für eine im Ausland stattfindende Ausstellung eine derart große Anzahl von Arbeiten ausgeliehen.

[1182] Stilke 1908:71, sowie Bulletin of the Art Institute of Chicago, 2/1909:51. Zur Organisation siehe auch Bode, 1930:209 f.

[1183] Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 4/1909, No. 1, 2, sowie Bahrmann, Nadine. 2017. „»... out of the private possessions of New Yorkers«. Die Werke Max Liebermanns 1940 in den New Yorker Schoenemann Galleries“. In: *Markt und Macht. Der Kunsthandel im »Dritten Reich«*, Hg. Uwe Fleckner u. a., New York u. a.: De Gruyter, 174.

[1184] Siehe Kapitel 4.4.3.

[1185] Der Katalog wurde nur in englischer Sprache in der Reichsdruckerei gedruckt und galt für die *Kunst für Alle* als „Meisterwerk der Typographie“, KfA, 24/1908-1909:351.

„»Nur eine Sache ist wichtig, im ersten Anlaufe zu malen, was man sieht«, hatte der großer Vater dieser Richtung [Impressionismus] gesagt. Vielleicht ist der Impressionismus ein Zug unserer ganzen Kultur und zugleich die Verkündigung des höchsten Subjektivismus dieser Zeit.“ (KfA, 24/1908-1909:358)

Die Berichterstattung war auch in der deutschen Tages- und Fachpresse überwiegend positiv. Gelobt wurde von der *Kunst für Alle* zwar, dass diese Ausstellung deutscher Kunst auf amerikanischen Boden als erste einen repräsentativen Charakter besäße, jedoch würde es sich bei den Arbeiten der beteiligten Künstler nicht um deren Hauptwerke handeln. (KfA, 24/1908-1909:316) „Zu den besten Gemälden der Ausstellung gehören Artur Kampfs »Wohltätigkeit« und »Die beiden Schwestern«.“ (ebd.) Neben diesen bereits 1902 und 1903 entstandenen Werken, zeigte Kampf das extra für diese Ausstellung angefertigte Porträt Kaiser Wilhelms II. (G 1908/IV.) sowie ein weiteres, nicht identifizierbares Bildnis.

Während „Die Schwestern“ zu seinen erfolgreichsten Darstellungen der letzten Jahre gehörte, bezog sich die sozialkritische Gegenüberstellung unterschiedlicher sozialer Klassen im Gemälde „Wohltätigkeit“ thematisch auf die letzten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Es sollte vermutlich seine künstlerische Fähigkeit, in großen Formaten arbeiten zu können, verdeutlichen, aber sieben Jahre nach seiner Entstehung sicherlich auch einen Käufer finden. Das von ihm geschaffene Porträt Kaiser Wilhelms II. belegte Kampfs Prominenz unter den Künstlern Deutschlands und wurde vermutlich in den drei amerikanischen Ausstellungen herausragend exponiert. (Abb. 123)

1910 nahm Kampf an der Weltausstellung in Brüssel (Kat. Brüssel, 1910:48) sowie an der „Exposición internacional del centenario“ in Buenos Aires teil[1186], die im Rahmen der Jahrhundertfeier Argentiniens veranstaltet wurde. Im Jahr darauf wurden Werke des Künstlers bei der „Internationalen Kunstausstellung“ zur Feier des 50-jährigen Bestehens der italienischen Monarchie in Rom präsentiert, (KfA, 26/1910-1911:535, 538) 1913 ebenfalls bei einer weiteren deutschen Ausstellung in Buenos Aires (Berliner Volks-Zeitung, 29.04.1913:[2 f.], Nr. 197).

Auszeichnungen

Für seine Darstellung „Abschied“ (G 1898/II.) wurde Kampf während der V. „Internationalen Kunstausstellung“ in Barcelona die „1. Medaille“ verliehen. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 30.08.1907:[3], Nr. 439) 1908 folgten anlässlich des preußischen Krönungs- und Or-

[1186] *Exposición internacional de arte del centerario Buenos Aires 1910. Catalogo*. 1910. 2. Aufl., Buenos Aires: M. Rodriguez Giles, 43.

densfestes die Verleihung des „Preußischen Kronenordens 3. Klasse“[1187], 1910 der „Königlich Bayerische Verdienstorden vom Heiligen Michael 3. Klasse“[1188] sowie für die Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts der Orden eines „Kommandeurs der Ehrenlegion“[1189] und das „Offizierskreuz des Königlich Sächsischen Albrechtsordens“[1190].

Ebenfalls 1910 wurde dem Künstler eine Medaille bei der „Exposición internacional de arte del centenario“ in Buenos Aires verliehen. (Degeners, 5/1911:694) Bei dieser ausländischen Ehrung handelt es sich um die letzte Auszeichnung, die Arthur Kampf für eine konkrete künstlerische Leistung erhielt. Dieser Umstand markiert bereits zu diesem Zeitpunkt eine Veränderung in der Wertschätzung seiner Arbeit.

1911 folgten die Verleihung einer höheren Ordensstufe des „Preußischen Roten Adlerordens“, der 3. Klasse mit Schleife,[1191] sowie des „Ehrenkreuzes der Württembergischen Krone“[1192] aufgrund der Verdienste um die Gestaltung des württembergischen Saals bei der „Internationalen Kunstausstellung“ in Rom 1911[1193]. Im Jahr darauf erhielt Kampf für die Organisation der Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst“[1194] auch den „Preußischen Kronenorden“ in einer höheren Ordensstufe, der 2. Klasse[1195]. Ebenfalls 1912 verlieh die italienische Regierung dem Künstler das „Großkreuz des italienischen Kronenordens“ für seine Verdienste als deutscher Reichskommissar anlässlich der römischen Ausstellung 1911.[1196]

5.5.2 Käufer und Sammlungen

Die Übernahme des Präsidentenamtes an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin bedeutete für Arthur Kampf einen Karrieresprung, der mit einem enormen Prestigegewinn einherging. Insofern wurden seine Werke häufiger als in den Jahren zuvor von sozial hochgestell-

[1187] *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen*. 1908. 50. Jg., 335. Bei der Auszeichnung handelte es sich um einen allgemeinen Verdienstorden der preußischen Monarchie.

[1188] A. Kampf, 1950:63, sowie *Handbuch über den Königlich Preußischen Hof und Staat für das Jahr 1911*. 1910. Berlin: Decker, 89.

[1189] Kampf, 1950:63, sowie Neue Preußische Zeitung (Kreuz-Zeitung), 24.05.1910.

[1190] Kampf, 1950:63, sowie Dresdner Anzeiger, 28.06.1910.

[1191] Berliner Lokalanzeiger, 18.01.1911, sowie Handbuch Preußischer Hof 1911, 1910:89.

[1192] Handbuch Preußischer Hof 1912, 1911:88, sowie Berliner Zeitung am Mittag, 08.09.1911. Danach galt der mit der Verleihung verbundene persönliche Adel nur für Bürger Württembergs.

[1193] Kampf, 1950:63; Handbuch Preußischer Hof 1912, 1911:88, sowie Hamburgischer Correspondent, 06.09.1911:2, Beilage, Nr. 454.

[1194] Siehe Kapitel 5.4.1.

[1195] Kampf, 1950:39-41, sowie Handbuch Preußischer Hof 1913, 1912:89.

[1196] Kampf, 1950:63, sowie Handbuch Preußischer Hof 1913, 1912:89.

ten Persönlichkeiten, wie dem Kaiserhaus, dem Auswärtigen Amt, Kommunalpolitikern oder Unternehmern sowie Institutionen und Sammlungen nachgefragt.

Im Zeitraum von 1907 bis 1913 bestellte der in den USA lebende deutsche Kaufmann Hugo Reisinger eine Darstellung Kaiser Wilhelms II. (G 1908/IV.) sowie sein Porträt (G 1910/II.). Daneben beauftragte Gustav Krupp von Bohlen und Halbach Kampf ebenfalls mit zwei Porträts des Kaisers als Stiftung für den „Kaiserlichen Automobilclub“ in Berlin (G 1908/III.) sowie für den in Düsseldorf ansässigen „Deutschen Stahlwerksverband“ (G 1910/VIII.). Für den Kunstverein in Barmen schuf Kampf ein Porträt des Vorsitzenden des örtlichen Verschönerungsvereins Robert Barthels (G 1908/II.) und malte im selben Jahr den Aufsichtsratsvorsitzenden der Farbenfabriken vormals Friedr. Bayer und Co. Henry Theodore von Böttinger (G 1908/I.).

Neben dem öffentlichen Auftrag zur Anfertigung eines Wandgemäldes in der neuen königlichen Bibliothek[1197] fertigte der Künstler im Auftrag des Berliner Reichspatentamts 1909 und 1913 Szenen zu technischen Errungenschaften (G 1909/I. - II., V. – VIII., X., XII., XXVII.; G 1913/V.). Weitere Porträts entstanden 1912 für das Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg (Oberbürgermeister August Lentze, G 1912/XI.) sowie 1913 für den Neubau der Deutschen Botschaft in St. Petersburg (Königin Luise von Preußen, G 1913/VII.). Die Nationalgalerie in Berlin erwarb drei zwei Werke Kampfs (G 1907/IV., G 1907/VI.).

5.5.3 Publikationen

Die Rezeption Arthur Kampfs in den Druckmedien der Jahre 1906 bis 1913 stand in engem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Präsident der Akademie der Künste. Wie auch in den Jahren zuvor bilden die Kunstzeitschriften die größte Gruppe der Rezipienten.

In kunsthistorischen Gesamtübersichten lassen sich Erwähnungen in Cornelius Gurlitts „Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts“,[1198] Friedrich Haacks „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts“[1199] sowie Karl Woermanns „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“[1200] nachweisen. Von Haack nur namentlich genannt, äußerten sich die beiden anderen Autoren grundsätzlich positiv zu Kampfs künstlerischer Leistung und erwähnten in erster Linie

[1197] Siehe Kapitel 5.2.2.1.

[1198] Gurlitt, Cornelius. 1907. *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Taten*, 3., umgearb. Aufl., Berlin: Bondi, 553, 677.

[1199] Haack, Friedrich. 1907. *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Grundriß der Kunstgeschichte*, 2., verm. u. verb. Aufl., Esslingen: Paul Neff, 376.

[1200] Woermann, Karl. 1911. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 3, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 617.

seine Arbeiten zu historischen Themen. Lediglich Cornelius Gurlitt, Kunsthistoriker und Rektor der Technischen Hochschule Dresden, zitierte „Die letzte Aussage“ als Werk der Armeleutemalerei. Karl Woermann, Leiter der Sächsischen Gemäldegalerie in Dresden, sprach von „vaterländischen Erinnerungsbildern“ sowie „keck gesehenen Volksstücken“.[1201]

Daneben erscheinen Kampfs Werke als Abbildungsreproduktionen auch in der populären Literatur bzw. es wird dort auf den Künstler verwiesen. Im 1907 erstmals publizierten „Hausbuch deutscher Kunst. Ein Familien=Bilderbuch in 375 Abbildungen“ gab Autor Eduard Engels drei Werke Kampfs großformatig wieder und reihte sie zwischen denen der prominentesten deutschen Künstler der vergangenen Jahrhunderte ein. (Engels, 1907, Abb. 179, 235, 239) Die vierte, 1921 erschienene Ausgabe hatte bereits eine Auflage von 25.000 Exemplaren.

Ebenfalls beteiligt war Kampf mit der Tafelabbildung seines Werkes „Volksopfer“ in der „Deutschen Gedenkhalle“, (Gedenkhalle, [1907], Tf. 28) einem unter der Leitung des Wiener Verlegers Max Herzig herausgegebenen, von Julius von Pflugk-Harttung redaktionierten und von Hugo von Tschudi künstlerisch betreuten monumentalen Prachtband.[1202] Die sehr aufwendig gestaltete Publikation[1203] erschien unter dem Protektorat Kaiser Wilhelms II. zum 25-jährigen Bestehen des Deutschen Kaiserreichs 1906 zunächst in einer Exklusivauflage[1204]. Die literarischen Beiträge sollten in diesem „Denkmal deutscher Buchkunst“[1205] den „Höhe- und Sammelpunkt der augenblicklichen Geschichtsschreibung“ (Gedenkhalle [1907]:XV.) darstellen. Im Jahr darauf wurde die erste öffentliche Ausgabe (Text- und Tafelband) publiziert, die dem *Hamburger Correspondent* befähigt schien, das „patriotische Gefühl in allen Schichten zu stärken, […]. In ihrer Gesamtheit soll die Deutsche Gedenkhalle […] ein Pantheon des deutschen Volkes und gleichsam eine vaterländische Bibel werden.“ (11.12.1907:3, Nr. 629, Beilage). Bis 1927 folgten noch vier weitere, unveränderte Auflagen.[1206]

[1201] Woermann, 1911:617. Lexikalische Fachbiografien sowie allgemeine biografische Nachschlagewerke, die im betreffenden Zeitraum erschienen sind, enthalten alle Beiträge zu Arthur Kampf.

[1202] Die Kunstbeilagen geben ausschließlich Historienwerke u. a. von Wilhelm Camphausen, Friedrich Kaulbach, Hans Markart, Adolph Menzel, Julius Schnorr von Carolsfeld und Anton von Werner wieder.

[1203] Das Werk enthält 84 Beiträge namhafter Historiker zur deutschen Geschichte, zu Kultur, Recht, Wissenschaft etc. sowie sieben farbig lithografierte Tafeln und 50 ganzseitige Heliogravüren.

[1204] Die bronzebeschlagene Exklusivauflage konnte zum Preis von 5.000 Mark erworben werden und wurde von Kaiser Wilhelm II. auch als Gastgeschenk verwendet, Jarchow, Margarete. 1989. „Preussische Schlösser für die österreichische Tafel. Ein Geschenk Kaiser Wilhelm II. an Kaiser Franz Josef I. 1898“. In: *Tafeln bei Hofe. Zur Geschichte der fürstlichen Tafelkultur*, Hg. Ilsebill Barta-Fliedl, Hamburg: Dölling und Galitz, 133. Es handelt sich um die einzige Publikation, für die Wilhelm II. die Schirmherrschaft übernahm, Domeier, Norman. 2010. *Der Eulenburg Skandal. Eine politische Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Frankfurt a. M.: Campus, 255.

[1205] Gemäß der von Pflugk-Harttung im Vorwort zitierten Kabinettsordre Wilhelms II., Gedenkhalle, [1907]:XVI.

[1206] Eine ebenfalls hohe Auflage erfuhr der Reiseführer „Die Rheinlande Schwarzwald Vogesen“ von Karl Baedecker. Die Ausgabe von 1912 empfahl den Touristen eine Besichtigung von Kampfs Historiengemälde „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.) in Düsseldorf,

Es erschien bis 1914 keine Gesamtdarstellung über den Künstler als eigenständige Publikation.[1207] Trotz seiner enormen Berliner Karriere erschöpften sich die literarischen Beiträge zu Leben und Werk in biografischen Artikeln der Fach- und Familienzeitschriften. Zu Beginn der Präsidentschaft Kampfs an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gab die *Kunst für Alle* mit einiger Verzögerung erst im Dezember-Heft einen zehnseitigen Artikel des Aachener Kunsthistorikers Guido Joseph Kern „Artur Kampf. Ein Beitrag zur Psychologie seiner Kunst“ heraus. (24/1908-09:104-114) Der Autor ordnete den Künstler weder eindeutig den Impressionisten noch den Akademikern zu. Seine Hauptleistung liege im Bereich des Wandgemäldes, wobei die Darstellungen in Magdeburg gegenüber denen in Aachen qualitativ gewonnen hätten. Dennoch würden die Motive zum Leben Ottos I. aufgrund der Fülle an realistischem Beiwerk nicht den monumentalen Charakter hervorrufen wie die Werke Alfred Rethels. Kampf werde zwar bei seinen friderizianischen Motiven mit Menzel verglichen, „[…], die Zukunft aber mag entscheiden, ob er dem neuen Amt […] gewachsen und ob er berufen ist, eine Rolle im Kulturleben der Nation zu spielen.“ (ebd., 114) Keine Zweifel daran ließen die Artikel des Direktors des Magdeburger Kaiser Friedrich-Museums Theodor Volbehr (Gartenlaube, 1908:380-384, Nr. 18; Westermanns Monatshefte, 52/1907-1908:465-480, Bd. 104,II.) und von H. R. [Hans Rosenhagen ?], dessen Beitrag anlässlich der zweiten Berliner Akademie-Präsidentschaft Kampfs erschien (Über Land und Meer, 54/1912:721-723, Bd. 108).

Zahlreiche Erwähnungen und Illustrationen lassen sich darüber hinaus in Publikationen nachweisen, die 1912 bis 1913, anlässlich der Jahrhundertfeier der Befreiungskriege, publiziert wurden. Kampfs historische Werke der 1880er- und 1890er-Jahre drängten sich zur Bebilderung dieser Thematik geradezu auf. Zu den prominentesten Veröffentlichungen zählten 1912 die Ehrengabe der Stadt Leipzig zur Sedan-Feier am 2. September 1912[1208] sowie die 1913 erneut von Julius von Pflugk-Harttung veröffentlichte „Illustrierte Geschichte der Befreiungskriege. Ein Jubiläumswerk zur Erinnerung an die große Zeit vor 100 Jahren“. (Pflugk-Harttung 1913)[1209]

Baedecker, Karl. 1912. *Die Rheinlande Schwarzwald Vogesen. Handbuch für Reisende*, 32. Aufl., Leipzig: Karl Baedecker, 296.

[1207] Die populärsten Künstlermonografien wurden im wilhelminischen Reich von Hermann Knackfuß im Verlag Velhagen & Klasing (Bielefeld und Leipzig) herausgegeben. Bis 1914 erschienen dort Publikation zu zeitgenössischen Künstlern, die früher als Kampf geboren waren. Allerdings bedachte der Verlag auch Maler, die nur unwesentlich älter waren, aber nicht über eine derart exponierte kulturpolitische Stellung verfügten, wie Max Koner (1901), Hermann Prell (1901), Ludwig von Hofmann (1903) und Lovis Corinth (1913).

[1208] *Im Kampf um Freiheit und Vaterland 1806-15*. 1912. Hg. Leipziger Lehrerverein, Leipzig: Alfred Hahns, zw. 176/177 (Abb. von G 1895/I.). Die Publikation erlebte bis 1918 neun Auflagen.

[1209] Abb. 76 f. zeigt einen Holzstich zu Kampfs Gemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (G 1891/II.). Weitere Erwähnungen lassen sich u. a. in aufwendigen Publikationen wie Bethge, 1913, Abb. zw. 104/105; Meinecke, Friedrich. 1913. *Das Zeitalter der deutschen Erhebung (1795-1815)*, 2. Aufl., Bd. 25, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. Tf. 1, sowie Zepelin, Constantin von.

Ab 1910 finden der Name und das Werk des Künstlers immer häufiger Eingang in pädagogische Vorbereitungs- und Unterrichtspublikationen für den Geschichtsunterricht in Volks- und Mittelschulen.[1210] Zunächst nur als Hinweis auf Kampf als populären zeitgenössischen Künstler,[1211] ab 1912 mit entsprechenden Verweisen auf seine Werke (Scheiblhuber, 1912:215) oder auf Künstlersteinzeichnungen als Anschauungsmaterial[1212]. Schulbücher mit Abbildungen von Werken Arthur Kampfs lassen sich ab 1912 nachweisen. Reproduziert wurden zunächst allerdings weniger seine Werke zu den Befreiungskriegen. In die Auswahl kamen die Motive zum Wirken Friedrich dem Großen („Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg", G 1902/I.) und der Christianisierung des Ostens („Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen", G 1902/XXII.)[1213] sowie zu Otto I. („Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein", G 1906/III.)[1214]. Erst ab 1913 lässt sich die erste Abbildung eines Gemäldes zum Kampf gegen Napoleon finden („Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen", G 1895/I.).[1215] Dabei könne das Bildmaterial in Schulgeschichtsbüchern für die Kinder „nicht hoch genug veranschlagt werden", da es lebhaftere und dauerhaftere Eindrücke vermittle als das gedruckte Wort.[1216]

Seit 1912 traf Kampf auch als Autor in Erscheinung, zunächst im Einleitungstext zum Katalog der Ausstellung „Friedrich der Große in der Kunst" (Kat. Friedrich, 1912:7-11), die er auch kuratiert hatte.[1217] Im darauffolgenden Jahr erschien im *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (20.07.1913:[9], Nr. 363) unter der Überschrift „Die Künstler organisieren sich" sein

1913. *Die Befreiungskriege 1813-1815. Zur 100jährigen Gedächtnisfeier dem deutschen Volke geschildert von C. von Zepelin*, Berlin: C. A. Weller, 43, 51, 63, Abb., nachweisen.

[1210] Bereits in den Jahren zuvor waren seine Werke jedoch Thema im deutschen Schulunterricht, Kaemmel, 1906:XVI.

[1211] Kreuzberg, Peter Josef. 1910. *Die Entwicklung des deutschen Volkes und seiner Kultur. II. Vom Westfälischen Frieden bis zur Gegenwart*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 266.

[1212] Ebd., 29, 215, sowie Kapitel 4.2.3.1.

[1213] *Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen.* 1912. Bearb. Friedrich Donat, Ausgabe für konfessionell gemischte Schulen, 3. Teil, Leipzig: G. Freytag, 83, sowie *Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen.* 1912. Bearb. Friedrich Donat, Ausgabe für konfessionell gemischte Schulen, 2. Teil, Leipzig: G. Freytag, 23.

[1214] *Geschichte für Mittelschulen. Deutsche Geschichte bis zur Folgezeit des Dreißigjährigen Krieges*. 1912. Bearb. Heinrich Schoenborn, 4. Teil, Leipzig u. a.: Teubner, Abb. 9.

[1215] *Lehrbuch der Geschichte für preußische Mittelschulen*. 1913. Bearb. Friedrich Donat, 2., verb. Aufl., 3. Teil, Leipzig: G. Freytag, 130. Den Kindern wurde dementsprechend früh vermittelt, dass es sich bei Kampf um einen Künstler handelte, der bedeutende Themen zur neuen deutschen Geschichte darstellte. Neben den Schulbüchern fanden sie seine Werke auch auf den Schulfluren vor und behandelten sie in Prüfungsaufgaben, siehe Kapitel 3.2.3.3 und Kapitel 3.2.3.6.

[1216] Schallenberger, Horst. 1964. *Untersuchungen zum Geschichtsbild der Wilhelminischen Ära und der Weimarer Zeit. Eine vergleichende Schulbuchanalyse deutscher Schulgeschichtsbücher aus der Zeit von 1888 bis 1933*, Ratingen: A. Henn, 85 f.

[1217] Siehe Kapitel 5.4.1.

Bericht über die allgemeine Künstlerversammlung am 5. April 1913, die zur Gründung des „Wirtschaftlichen Verbandes Bildender Künstler“ in Berlin führte.[1218]

5.5.4 Das Image Arthur Kampfs

Kampfs Ansehen in Künstlerkreisen veränderte sich insbesondere durch die Übernahme der Präsidentschaft der Berliner Akademie der Künste 1907. Das von seinem Schüler Friedrich Karl Ströher überlieferte Image eines „Revolutionärs“ konnte Kampf während der frühen Berliner Jahre dank einer gewissen Unabhängigkeit pflegen, die ihm sein Amt als Meisterateliervorsteher erlaubte. Die Leitung der Berliner Akademie der Künste erforderte allerdings ein verbindliches Auftreten, was eher durch Rücksichtnahme als durch Eigenmächtigkeit gekennzeichnet war.

In Hinblick auf die Sympathien, die Kampf bis zu diesem Zeitpunkt der immer stärker sich etablierenden Moderne entgegenbrachte, und die traditionelle Ausrichtung des Lehrinstituts galt er in Berliner Kunstkreisen als Vermittler zwischen Alt und Neu.[1219] Nach Ludwig Justi hielt er die Werke der meisten Senatoren für unbedeutend, schätzte hingegen begabte Mitglieder der „Secession“, die er vergeblich bei Wahlen in die Akademie zu bringen versuchte. (Justi, 1999:197)

Gleich zu Beginn seiner Präsidentschaft irritierte Kampf jedoch konservative Kreise. Im April 1908 wurde der Künstler in seiner Funktion als neuer Akademiepräsident in den Arbeitsausschuss des bereits seit Mai 1907 bestehenden „deutsch-französischen Annäherungskomitees“ (Comité de Rapprochement) zur Verbesserung der Beziehungen zwischen beiden Ländern gewählt.[1220] In Frankreich berichtete die Tageszeitung *Le Gaulois* über die Verhandlungen und

[1218] Siehe Kapitel 5.1.3.

[1219] Staatsbürger Zeitung, Berlin, 12.05.1907; Berliner Kunst-Herold, 7/1907:1, Nr. 7/8; Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 17.05.1907:[1], Nr. 247, Kunstchronik, N.F. 18/1907:441, sowie Die Gartenlaube, 1907:450 ff., Nr. 21. Dieses Image hielt auch in den folgenden Jahren an, *Bauwelt*. 1911. 2. Jg., Nr. 104, 39. 1912 vermutete Max Liebermann, dass die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität an ihn von Arthur Kampf beeinflusst war: „Ich sehe vielmehr eine politische Schlauheit Kampfs dahinter.“, zit. in Braun, Liebermann, 2015:209.

[1220] Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 19.06.1908:[2], Nr. 307, sowie Ostpreußische Zeitung, Königsberg i. Pr., 18.4.1908. Nach *Die Friedens-Warte. Journal of International Peace and Organization.* 1908. 10. Jg., Nr. 5, 85 ff., gehörten dem Arbeitskomitee „nur die ersten Persönlichkeiten des Reiches an“, u. a. Chefredakteure der Berliner Presse, Kaufleute und Offiziere. Bereits 1904 gab es durch den Journalisten und Schriftsteller Carl Lahm in der Münchner *Allgemeine Zeitung* eine Anregung zu einer Gemeinschaftausstellung, Allgemeine Zeitung, 13.06.1904:1, Nr. 264. In der Folge veröffentlichte das Blatt eine Reihe von Meinungen von Künstlern beider Nationen. Arthur Kampf äußerte sich positiv zu dieser Idee und bot direkt seine Mitarbeit bei der organisatorischen Umsetzung an, ebd., 22.02.1905:2, Nr. 87.

interviewte dazu auch den Künstler. Seine Aussage wurde am 26. April 1908 in dieser Zeitung wiedergegeben:

> „Je suis partisan convaincu du rapprochement franco-allemand. J'aime la France et ma principale raison, c'est que j'aime l'art français. Vous avez été nos maitres et, sous de multiples rapports, vous l'êtes toujours. Nous vous devons en grande partie les progrès nous avons accomplis. Dans le comité de rapprochement, nous sommes tous d'accord sur le but à atteindre. Pratiquement, toutefois, chacun espère y arriver plus particulièrement par les moyens qui sont le plus à sa portée. En ma qualité d'artiste, je songe naturellement à ce qu'on pourrait faire en commun dans le domaine de l'art. Eh bien, tout d'abord, je voudrais voir vos peintres et les nôtres prendre respectivement une part plus grande que celle qu'ils prennent à l'ordinaire aux Salons annuels. On pourrait en outre organiser, à des époques plus ou moins espacées, de grandes expositions de peinture allemande en France. Les artistes allemands tireraient un profit non douteux des expositions fréquentes de peintres françaises en Allemagne, et les artistes français de leur côté, auraient l'occasion de se rendre compte de quelques-unes de nos qualités natives, qui, selon moi, sont de nature à les intéresser. Il pourrait en être de même de la musique, par exemple. Vous ne connaissez guère, en France, que nos grands maitres et nous ne connaissons, en fait de musiciens français, que les noms les plus éclatants. On pourrait donc songer à organiser des festivals de musique française en Allemagne et de musique allemande en France. L'art aurait de la sorte l'occasion de fraterniser sur une vaste échelle, et les deux nations suivraient peu à peu le mouvement." (Le Gaulois, 25.04.1908:1)

In Deutschland wurde Kampfs Aussage zunächst von der Branchenzeitschrift *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler* in der deutschen Übersetzung am 18. Mai wiedergegeben.[1221] Mitte Juni setzte sich der ebenfalls in Berlin lebende Architekt und Historienmaler Werner Schuch in derselben Zeitschrift mit der Aussage auseinander. (Werkstatt der Kunst, 7/1907-1908:510 f.)

Schuch zitierte Kampfs Aussage und ließ die Sätze „Ich liebe Frankreich" sowie „Ihr seid unsere Lehrmeister gewesen und in vielen Beziehungen seid Ihr es noch" gesperrt abdrucken. Im Folgenden kritisierte er, dass die Äußerungen ein übertriebenes Entgegenkommen signalisieren, den Chauvinismus der Franzosen stärken und „Lobhudelei à la Kampf" seien. Deutsche Künstler hätten bei den internationalen Kunstausstellungen in Deutschland nur schlechte Erfahrungen gemacht. Dazu zählten ein negatives Image im Ausland, eine Konkurrenz auf dem deutschen Markt und der Einfluss dekadenter französischer Werke auf Kunstempfinden und -schaffen. Bei wechselseitigen Ausstellungen würden die Franzosen wesentlich mehr Erfolg haben, als die mit einem schlechten Leumund behaftete deutsche Kunst in Frankreich.[1222]

Im Anschluss an diese Kritik druckte *Die Werkstatt der Kunst* die Erwiderung Arthur Kampfs auf Schuchs Aussage. (ebd., 511) Das Interview sei mit Fehlern behaftet wiedergegeben worden. Er hätte dem Journalisten auch gesagt, dass die französische Kunst in Deutschland seit Jahrzehnten sehr entgegenkommend aufgenommen worden sei und „daß wir Wert darauf legten, daß man jetzt zunächst versuchen sollte, auch einmal gute deutsche Kunst in Frankreich

[1221] *Die Werkstatt der Kunst.* 1908. 7. Jg., 1907-1908, 451.

[1222] Auch der Berliner Kunst-Herold gab die Standpunkte wieder. Einige französische Künstler bemerkten in diesem Zusammenhang, dass ihnen deutsche Kunst eher unbekannt sei, Berliner Kunst-Herold, 5/1905:2, Nr. 17, sowie 5/1905:2 f., Nr. 18.

zu zeigen. Zur Beruhigung der Herren Kollegen, welche etwa eine Invasion französischer Kunst fürchten, kann ich nur sagen, daß ich nicht eher daran denke, eine französische Ausstellung in Deutschland zu befürworten, bis eine gute Ausstellung deutscher Kunst in Paris gezeigt worden ist.“ (ebd.)

Vier Tage später, am 19. Juni 1908, zitierte auch das *Berliner Tageblatt* in seiner Morgenausgabe Kampfs Richtigstellung und erwähnte seine Aussagen gegenüber der französischen Zeitung, die „vor einigen Wochen durch die Zeitungen“ gegangen seien. (19.06.1908:[2], Nr. 307) Damit wäre Kampfs positive, geradezu bewundernde Haltung gegenüber der französischen Kunst einem breiteren Publikum bekannt geworden.

Seine Meinung irritiert auch insofern, als dass der Künstler bereits 1907 den Gründungsaufruf des „Werdandi-Bundes“ unterzeichnete. (Der Kunstwart, 20/1907:507-509) Auf Initiative des Architekten und Privatdozenten an der Technischen Hochschule in Charlottenburg, Dr. Friedrich Seeßelberg, formierte sich im Mai 1907 eine deutsch-nationale Kulturvereinigung, dem Architekten, bildende Künstler, darunter oftmals Akademieprofessoren, Schriftsteller und Kulturpolitiker angehörten.[1223] Sie hatte sich zum Ziel gesetzt, „eine große, heilige deutsche Kunst“ wiederzubeleben, die sich u. a. bewusst von einer solchen mit „französelnder Entartung“ absetzt.[1224] Überhaupt sollte durch die Künstlermitglieder ein zu etablierendes konservativ orientiertes Kulturprogramm die Erneuerung des „Deutschtums“ einleiten und fördern. (Parr, 1996:316) Diesbezüglich publizierte der Bund mit *Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart* von 1908 bis 1912 eine eigene Zeitschrift. Arthur Kampf oder sein Werk wurden in der Zeitschrift allerdings kaum thematisiert,[1225] auch lässt sich keine weitere Aktivität des Künstlers innerhalb des Bundes nachweisen.

Kampfs Bewunderung für die neuere französische Malerei trägt in Hinblick auf seine Unterstützung völkisch-nationaler Orientierung opportunistische Züge. Insbesondere sein weiteres Handeln verdeutlicht, dass seine Sympathien für eine sich weiter entwickelnde Moderne nicht mehr vorhanden waren.

Auch die Diskussion um sein Interview mit der Zeitung *Le Gaulois*, ob korrekt wiedergegeben oder nicht, wird dazu beigetragen haben, dass Kampf den avantgardistischen Strömungen

[1223] Zu den ca. 500 Mitgliedern zählten u. a. Adolf Harnack, Engelbert Humperdinck, Wilhelm Kreis, Wilhelm Raabe, Franz von Stuck, Henry Thode, Hans Thoma, Fritz von Uhde, Heinrich Vogeler, Der Kunstwart, 20/1907:508 f., Parr, Rolf. 1996. „Der »Werdandi-Bund«“. In: *Handbuch zur Völkischen Bewegung 1971-1918*, Hg. Uwe Puschner, München: Saur, 318. Viele Mitglieder gehörten, ebenso wie Arthur Kampf, gleichzeitig dem im selben Jahr gegründeten „Werkbund“ an, Baumann, Kirsten. 2002. *Wortgefechte – völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927-1939*, Weimar: VDG, 39.

[1224] Frecot, Janos. 1979. „Der Werdandibund“. In: *Architektur, Stadt und Politik. Julius Posener zum 75. Geburtstag*, Hg. Dieter Radicke u. a., Gießen: Anabas, 41.

[1225] Eine Studie zu Kampfs Magdeburger Wandgemälden war auf dem Titelblatt von Werdandi, 1/1908, Titelblatt, H. 7/8, abgebildet.

immer kritischer gegenüberstand. Wie wenig geschätzt sein Werk mittlerweile bei Anhängern der Moderne war, erlebte der Künstler ebenfalls 1908. Anlässlich der 32. Hauptversammlung der „Verbindung für historische Kunst“ in Bremen schlug die von Friedrich Schmidt-Ott als kommissarischer Leiter geführte Verbindung vor, statt des Gemäldes „Der verlorene Sohn“ von Max Slevogt Kampfs „Störrisches Pferd“ anzukaufen. Dies soll dazu geführt haben, dass u. a. Gustav Pauli als Leiter der Bremer Kunsthalle sowie weitere Bremer Mitglieder aus der Verbindung austraten.[1226]

Die der Moderne positiv gegenüberstehende Presse kritisierte den Künstler scharf und polemisch. 1911 erschien in der Wochenzeitschrift *Pan*, die zu dem Zeitpunkt von Paul Cassirer herausgegeben wurde, der von Emil Waldmann verfasste Artikel „Wie die »deutschen« Kunstausstellungen im Ausland gemacht werden“. (Pan. Wochenschrift, 2/1911:146-149) Der Autor zitierte Hans Rosenhagens Bemerkung in der Einleitung des Kataloges zur „Internationalen Kunstausstellung“ 1911 in Rom, „Artur Kampf zählt auf dem Gebiet der Monumentalmalerei zu den ersten Künstlern Deutschlands“, und kommentierte dies mit den Worten „Rosenhagen verwechselt die beschäftigsten mit den besten.“ (ebd., 148) Die Redaktion der Zeitschrift merkte dazu an:

> „Diese Bemerkung Rosenhagens war wohl der erste Streich. Die zweite war seine törichte Denunziation der Berliner Secession als Majestätsbeleidigungs-Institut im »Tag«. […] Dass der Mittler Artur Kampf hinter dem Angriff steckte, weiss jedes Kind. Artur Kampf interessiert vielleicht den Minister; wer sich um Kunst kümmert, kümmert sich nicht um Artur Kampf.“ (ebd.)[1227]

Cassirers Verhältnis zu Kampf wurde im Laufe des ersten Jahrzehnts zunehmend distanzierter. 1904 präsentierte der Galerist noch Werke des Künstlers in seiner Hamburger Dependance sowie 1905 und letztmalig 1906 in seinem Berliner Kunstsalon.[1228]

Der Artikel Waldmanns verdeutlicht durch die bewusst lückenhafte Wiedergabe von Ereignissen auch, wie groß die Abneigung der Verfechter der Moderne gegenüber Kampf war. Der Autor führte weiter aus: „In St. Louis fehlte der deutsche Künstlerbund. – Bei der Hudson-Fulton-Ausstellung in New York 1909 war es tatsächlich so, dass man, wie Valentiner schrieb,

[1226] Schmidt-Ott, 1952:85 f., sowie Schmidt, 1985:172.

[1227] Cassirer bezieht sich hierbei auf Rosenhagens Artikel „Die Neuerwerbungen der Königlichen Nationalgalerie“ in der Berliner Tageszeitung *Der Tag,* Der Tag, Berlin, 14.10.1911, sowie KfA, 27/1911-12:79 ff. Der Kritiker zeigte hier Verständnis für die Abneigung Wilhelms II. gegenüber Mitgliedern der „Berliner Secession“, da ihm „aus deren Lager nur Schmähungen entgegenschallen, […].“

[1228] Siehe Cassirer, 2011a:530, 727, sowie Cassirer, 2013:790.

»durch jede offene Tür ein Bild von Artur Kampf sah.« (Die Ausstellung hatte Artur Kampf mitorganisiert.).“ (ebd., 146)[1229]

Waldmann ignorierte, dass Kampf 1903 auf Bitten der preußischen Regierung eine Auswahl der 100 besten zeitgenössischen deutschen Gemälde für eine Präsentation deutscher Kunst in Chicago ohne Künstler der „Berliner Secession“ zusammenstellen sollte. Er lehnte dies jedoch ab und trat von der Aufgabe zurück.[1230]

Bei der von Waldmann angeführten Ausstellung der „Hudson-Fulton Celebration“ wurden jedoch keine Werke deutscher Künstler gezeigt.[1231] Der Autor bezog sich vermutlich auf die vom 4. Januar bis 22. Februar des Jahres im New Yorker Metropolitan Museum of Art stattgefundene „Exhibition of Contemporary German Art“, die Kampf zusammen mit Carl Marr aus München kuratierte. Während Marr Werke von Künstlern aus dem süddeutschen Raum ausgewählt hatte, übernahm Kampf dies für den norddeutschen Bereich. (Ludwig, 1986:261) Da eine exakte regionale Abgrenzung nicht überliefert ist, könnte Kampf auch für Mittel- und Ostdeutschland verantwortlich gewesen sein. Von den dabei ermittelten etwa 42 Malern und Bildhauern, waren immerhin elf Künstler Mitglieder der „Berliner Secession“. (Stilke 1908)

Kampfs Abwendung von der Moderne zeigt sich auch in seiner Unterstützung der 1911 erschienenen Schrift „Ein Protest deutscher Künstler“ des deutschen Malers Carl Vinnen. Sie verdeutlicht, inwieweit sich seine völkisch-nationale Orientierung nach dem 1907 erfolgten Beitritt zum „Werdandi-Bund“ gefestigt hatte. Vinnen richtete sich in seiner Einleitung „Quousque tandem“ gegen die angebliche Dominanz moderner französischer Kunst in Deutschland und ließ seinen Ausführungen Bestätigungsschreiben der ihn unterstützenden Künstler und Kunstschriftsteller folgen.[1232]
Seine Behauptungen bezogen sich auf

- den Ankauf französischer Avantgardekunst, beispielsweise von Picasso oder Matisse
- das Fehlen einer Fokussierung auf die nationale Kunst

[1229] Der Kunsthistoriker Wilhelm Reinhold Otto Valentiner war auf Empfehlung Wilhelm von Bodes seit 1908 am Metropolitan Museum of Art in New York tätig, Dictonary of Art Historians, „Valentiner. Wilhelm Rheinhold Otto.“ <http://arthistorians.info/valentinerw> (31.05.2018).

[1230] Siehe Kapitel 4.4.3.

[1231] Die Veranstaltung fand vom 25.09. bis 09.10.1909 in der Stadt New York sowie im Staat New Jersey statt, Wikipedia. The Free Enzyklopedia. 13.03.2020. „Hudson-Fulton Celebration“ <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hudson%E2%80%93 fulton_Celebration&oldid=945362595> (05.08.2018).

[1232] *Ein Protest deutscher Künstler. Mit einer Einleitung von Carl Vinnen.* 1911, Jena: Eugen Diederich. Vinnen gab in seiner Publikation teilweise die schriftlichen Zustimmungen der Unterstützer wieder. Zum kulturhistorischen Hintergrund siehe Paret, 1981:261 ff.

- die Steuerung des Kunsthandels durch eine vornehmlich von Berlin aus agierende profitorientierte Gruppe von Kunsthändlern und Galeristen
- die quantitativ überzogene publizistische Berichterstattung zu moderner Kunst aus Frankreich
- die Ausgabe großer finanzieller Mittel für den Erwerb ausländischer (französischer) Kunst[1233]

Bei den insgesamt 138 Befürwortern von Vinnens Ausführungen handelte es sich um 16 Kunstschriftsteller sowie 119 Künstler aus Deutschland, drei aus Italien, Österreich und der Schweiz. Von den im Kaiserreich ansässigen Unterstützern stammten 84, also 61 % aus Süddeutschland, zumeist aus München. Lediglich 15 Personen wohnten in Berlin. 41 Künstler waren als Lehrkräfte an einer Kunstakademie bzw. Kunsthochschule tätig, fünf weitere, darunter Arthur Kampf, standen einem solchen Lehrinstitut vor.

Vinnens Aufruf folgten kaum prominente Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturbranche. Neben Arthur Kampf beteiligten sich aus Berlin lediglich die Kunstschriftsteller Hans Rosenhagen und Fritz Stahl, aus Dresden Gotthard Kühl und aus Karlsruhe Wilhelm Trübner.[1234] Von München folgten Hugo von Habermann als Präsident der „Secession", Angelo Jank, Carl von Marr, Franz von Stuck und Heinrich Zügel dem Aufruf, von Weimar Fritz Mackensen und Hans Olde. (Vinnen, 1911:17-20)

Vinnens Schrift rief heftige Kritik unter deutschen und internationalen Künstlern, Galeristen, Sammlern, Kunstschriftstellern und Museumsdirektoren hervor. Nachdem zunächst Briefe und Artikel gegen den „Protest" veröffentlicht wurden, erschien noch 1911 unter dem Titel „Im Kampf um die Kunst. Die Antworten auf den »Protest deutscher Künstler«" eine Broschüre mit 50 Originalbeiträgen.[1235] *Die Rheinlande* schrieb dazu: „Nachdem da 9 Galerieleiter, 48 Künstler, 15 Schriftsteller und 3 Sammler ihre Meinung gesagt haben, werden es manche der Protestler doch wohl bedauern, Herrn Vinnen so ins Garn gegangen zu sein; […]." (Rheinlande, 21/1911:287), insbesondere nachdem erwiesen war, dass sich Vinnens Behauptungen in Hinblick auf die Ankaufspolitik deutscher Museen als falsch erwiesen hatten. (ebd.)

Die Beweggründe, sich Vinnens Kritik anzuschließen, waren vor allem bei den süddeutschen Künstlern wirtschaftlicher Natur gewesen. Nachdem Berlin sich als neues kulturelles

[1233] Siehe auch Herzogenrath, Wulf. 1996. „»Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten«. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der »Protest deutscher Künstler«". In: Kat. Manet bis van Gogh, 264 ff.

[1234] Trübner widerrief später öffentlich, Paret, 1981:273.

[1235] Unter anderem von Alfred Lichtwark, Gustav Pauli, Max Beckmann, Lovis Corinth, Karl Hofer, Wassily Kandinsky, Gustav Klimt, Max Liebermann, Franz Marc, Max Slevogt, Henry van de Velde, Walter Cohen, Arthur Moeller van den Bruck, Paul Cassirer und Alfred Flechtheim *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler"*. 1911. München: Piper.

Zentrum im Kaiserreich etablieren konnte, werden Münchener Künstler mit Sorgen die Entwicklung der Moderne sowie den Einfluss französischer Kunst dort verfolgt haben. Für die Verteidiger der Moderne handelte es sich bei den Parteigängern Vinnens um „Versager mittleren Alters, die andere um ihren Erfolg beneideten". (Paret, 1981:273 f.)

Der Name Arthur Kampfs ist in Vinnens Publikation lediglich in der Liste der Unterstützer wiedergegeben. Eine schriftliche Äußerung, falls es sie gab, ist dort nicht publiziert. Abgedruckt ist jedoch die Meinung von Hans Rosenhagen, der als Kunstkritiker den Sezessionen sowie den modernen französischen Werken des Impressionismus und Post-Impressionismus positiv gegenüberstand. Rosenhagen wird Kampf bereits seit den 1890er-Jahren gekannt haben, als er die Kunstzeitschrift *Das Atelier* publizierte. Rosenhagens Kritik bezog sich auf die französische Avantgardekunst („Fauves", Picasso, Braque etc.), die sich seit 1900 im Anschluss an van Gogh und den Post-Impressionismus entwickelt hatte. (Vinnen, 1911:64) Deutsche Künstler würden sich vom „Abfall der französischen" Kunst inspirieren lassen, worüber man sich bereits in Frankreich lustig mache. (ebd., 67) Überhaupt sei moderne französische Kunst bei deutschen Käufern zu hoch bewertet, sodass heimische Kunst zweitrangig erscheine. (ebd., 64)

Auch für Arthur Kampf wird die in Berlin ausgestellte künstlerische Avantgarde, die sich mit der Künstlergruppe der „Fauves" in Frankreich entwickelt hatte, eine neue Seherfahrung bedeutet haben. Insbesondere die Malerei von Henri Matisse setzte 1909 für das Berliner Kunstpublikum und die Kritiker völlig neue ästhetische Akzente. Zur Ausstellung seiner Werke im Kunstsalon Cassirer im Januar 1909 äußerte sich Max Osborn: „Ich stehe all diesen Extravaganzen ratlos gegenüber und habe, wie ich offen erkläre, davor nur eine einzige Empfindung: die eines ungeheuren, unüberwindlichen Lachreizes." (Kunstchronik, N.F. 20/1909:239 f.) Robert Schmidt schrieb*:* „Ist das noch wirklich Kunst? Es ist ein Zeichen für die Verwirrung unserer Zeit in künstlerischen Fragen, daß es wahrhaftig Leute gibt, die ob solcher Werke in Verzückung geraten." (KfA, 24/1908-1909:272)

Kampf orientierte sich hingegen nach eigenem Bekunden an der älteren Kunst. In einer Umfrage der Zeitschrift *Die Kunstwelt* unter prominenten Künstlern, welches Kunstwerk den größten persönlichen Eindruck hinterlassen hätte, nannte Kampf Werke von Michelangelo, Rembrandt und Velázquez.[1236] Der in den Jahren zuvor so oft bemühte Vergleich seiner Kunst mit dem Stil des Spaniers lässt sich im Zeitraum 1907 bis 1913 hingegen nur noch anlässlich einer Ausstellung in der Dresdener Galerie Ernst Arnold 1911 belegen. (Dresdner Nachrichten, 05.11.1911) Überhaupt sind, vermutlich angesichts der mittlerweile arrivierten Position des

[1236] *Die Kunstwelt. Deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst*. 1912. 2. Jg., 1912-1913, 66 f.

Künstlers, Stilvergleiche kaum noch nachweisbar. Die Kunst Menzels wird aber weiterhin als Orientierung für Kampf konstatiert.[1237]

Mit dem 100. Jahrestag der Entscheidungsschlacht bei Leipzig wurde 1913 noch einmal medial ein positiver Fokus auf die zwischen 1891 und 1895 entstandenen Historiendarstellungen Kampfs zu den Befreiungskriegen gelegt.[1238] Auch die Darstellung des von Hans Wolfgang Singer positiv bewerteten, mittlerweile „so anheimelnde[n] Milieu[s] unserer Vorväter" wird sich günstig auf Kampfs Image ausgewirkt haben.

Ausführliche positive Kritiken, die sich ab 1907 bis 1913 auf Kampfs Werke beziehen, finden sich in der zeitgenössischen Literatur weniger häufig als in den Jahrzehnten davor. Und wenn, dann sind sie mit Einschränkungen verbunden. Robert Breuer schrieb 1907: „Gewiß kann man Kampf nicht neben Liebermann stellen; er hat weder dessen phänomenales Können, […] und am wenigsten dessen sicher treffenden Geschmack. Aber andrerseits überragt Kampf das tausendköpfige und vieltausendköpfige Heer der Maler um weit mehr als Haupteslänge." (Welt und Haus, 02.06.1907)

Konservative Kritiker sahen sich genötigt, Kampfs Leistungen explizit zu verteidigen. Anlässlich der Präsentation von Studien zu den Magdeburger Gemälden auf der „Großen Berliner Kunstausstellung" urteilte der Kunstkritiker Walther Gensel im selben Jahr, dass Kampfs „monumentale Hauptschöpfungen" im Magdeburger Museum „manchen wieder den Strich gehen mag", jedoch „wird wieder eine Zeit kommen, wo man große Kompositionen […] höher einschätzt als ein Bildchen mit ein paar geschmackvoll arrangierten Aepfeln." (KfA, 22/1906-1907:538)

Ähnlich äußerte sich der völkische Autor Willy Pastor zu den Abbildungen der Magdeburger Wandbilder: „Das Hauptbilde, »Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein«, hat in seinem großen Wurf und in dem edlen, durchaus nicht erheuchelten Pathos etwas vom Geiste Geselschaps. Das gilt heute fast als ein Makel. Aber man wird noch anders darüber denken lernen." (Jahrbuch der bildenden Kunst, 6/1907-1908:78)

Die Gegenüberstellung von Kampfs künstlerischem Stil mit dem der Moderne bzw. mit deren Vertreter blieb für die kommenden Jahre häufiger Bestandteil der Kunstkritik. Für einige Fachjournalisten galt der Künstler als Hauptrepräsentant der akademisch-traditionellen Richtung. Den Gegenpart stellte Max Liebermann als Inbegriff der mittlerweile etablierten deutschen Moderne dar. Burkhard Meier schrieb 1911: „Außerhalb der Secessionskreise ist Arthur Kampf der beste Maler, die »Theaterloge« zeigt ihn von seiner besten Seite." (KfA, 26/1910-

[1237] *Meisterzeichnungen Deutscher Künstler. Für den Kunstunterricht*. 1910. Hg. Karl Reichhold, München: F. Bruckmann A.G., 15, sowie H.R. 1912. „Arthur Kampf und seine Kunst". In: *Über Land und Meer*, 54. Jg., Bd. 108, 722.

[1238] Siehe Kapitel 5.5.3.

1911:535) Zwei Jahre später wurden beide Künstler sogar als „Klassiker des Kunst Spree Athens“ bezeichnet.[1239]

Zurückzuführen ist diese Gegenüberstellung auch auf die zusätzliche Prominenz, die Kampf durch sein Amt als Präsident der Königlichen Kunstakademie und Liebermann durch seine Führungsrolle bei der „Berliner Secession“ erworben hatten.

Wie sehr in konservativen Kreisen das Werk Arthur Kampfs geschätzt wurde, zeigt ein Besuch des sächsischen Prinzen und Kunstsammlers Johann Georg in dessen Atelier anlässlich einer zweitägigen Reise nach Berlin. (Sächsische Volkszeitung, 29.05.1913:3)

Kritiken, die sich negativ über Kampfs Werk äußerten, lassen sich erstmals ab 1907 häufiger als ausführliche wohlwollende Beurteilungen nachweisen. Vorwürfe, wie Kampf versuche, „in jedem Bild etwas anderes, das ein anderer schon besser gemacht hat […]“ (Kunstchronik, N.F. 13/1907:345 f.), seine Motive seien „einfach“ aufgefasst und tiefergehende Wirkungen blieben ihm versagt (Grenzboten, 67/1908:23) oder er besäße ein „schlichtes, aber hinreichendes Können“ (DKD, 31/1912-1913:18) kulminierten Ende 1911 in der Zeitschrift *Pan*, in der die von Paul Cassirer geleitete Redaktion feststellte, „[…]; wer sich um Kunst kümmert, kümmert sich nicht um Arthur Kampf.“ (Pan. Wochenschrift, 2/1911:148)

Darüber hinaus wurde der Akademismusvorwurf immer lauter. Gleichgesetzt mit „langweilig“ und „unkreativ“ wertete nicht nur die ausführlichere Charakterisierung in diesem Sinne, sondern selbst die bloße Verwendung als Adjektiv das rezensierte Werk ab. Von Autoren, die der Moderne nahestanden, wurde der Begriff „akademisch“ in Hinblick auf die Kunst Arthur Kampfs ausschließlich negativ eingesetzt. So schrieben die *Sozialistischen Monatshefte*: „Als der angesehenste dieser Art gilt in deutschen Landen heute Arthur Kampf; und mit Recht. Er ist das Urbild eines Akademikers; zeichnet so meisterhaft, wie leblos; alles ist gestellt, selbst jede Falte des Kleides. Aus den schöpferischen Tiefen, […], stammt bei ihm nichts.“[1240] Zu einer niederländischen Versteigerung schrieben die *Monatshefte für Kunstwissenschaft*: „Arthur Kampfs virtuos gezeichneten Grisaillemalereien kamen den Holländern etwas zu akademisch glatt vor.“ (1908:589, Bd. 1/1) Für Robert Breuer war der Künstler 1912 der „akademische Kampf“ (Kunst und Künstler, 10/1912:471) und Klein diagnostizierte 1912 „je mehr Kampf gibt, […], je akademischer wird er, […]“. (DKD, 31/1912-1913:20)

Ausschließlich unter diesem Aspekt wurden die Werke Kampfs dann in der Dresdener Galerie Ernst Arnold im November 1911 rezensiert.

[1239] *Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst u. der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben*. 1913. 9. Jg., 1912-1913, 361.

[1240] *Sozialistische Monatshefte*. 1907. 13. Jg., 893.

> „Es [Kampfs Werk] ist Akademie, tüchtige größtenteils und vornehme auch – aber eben Akademie, d. h. Kunst, die in ihrem Letzten nicht auf ein unmittelbares Erlebnis der Dinge in ihrer Sichtbarkeit, sondern auf begrifflich Zugängliches, auf Erlerntes, Gewolltes und begrifflich Empfangenes gegründet ist. Kampfs Bilder sind typisch für das, was mit Geschmack und Energie ohne eigentlichen Beruf im Malerischen zu erreichen ist.“ (Dresdner Neueste Nachrichten, 09.11.1911:[1])

Wohlwollende, konservative Kunstschriftsteller nahmen den negativ konnotierten Begriff auf, um ihn durch weitere Charakterisierungen Kampfs zu neutralisieren oder positiv umzudeuten. So schrieb Walther Gensel in *Westermanns Monatshefte*:

> „Manche Leute werden vor diesen Bildern und Studien das Wort »akademisch« aussprechen; aber ich meine, daß in vielleicht gar nicht zu langer Zeit dieses Wort, das alle Sezessionisten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als greulichstes Schimpfwort gebraucht haben, wieder ein Ehrentitel sein wird.“ (Westermanns Monatshefte, 54/1910:141, Bd. 108)

Auch Hans Rosenhagen unterstützte Kampf in diesem Punkt bis weit in die 1920er-Jahre und stellte dessen akademisches, künstlerisch-handwerkliches Können in Kontrast zur modernen Malerei. In einer Besprechung zur Ausstellung von Kampfs Werken im Berliner Salon Gurlitt im Januar 1910 urteilte er: „Deshalb ist diese Ausstellung nicht zu übersehen, zumal sie den Beweis liefert, daß das vielberufene und von den Ahnungslosesten am heftigsten geschmähte akademische Können einen modernen Menschen in keiner Weise hindert, ein moderner Künstler zu sein.“ (Der Tag, Berlin, 14.01.1910:[2], Nr. 11)[1241]

[1241] In diesem Sinne schrieb auch der Rezensent der *Posener Neuesten Nachrichten*: „Die Werke Kampfs, […] wie wir sie hier vor uns sehen, zeigen keine Spur von dem, was man in der Kunst im schlechten Sinne als „akademisch“ bezeichnet.“ (Posener Neueste Nachrichten, 28.04.1911).

6. Die Berliner Jahre im wilhelminischen Kaiserreich III. (1914-1918)

6.1 Leitung der Königlichen Akademischen Hochschule für die bildenden Künste

Nach dem Tod des Direktors der Berliner Akademischen Hochschule für die bildenden Künste Anton von Werner am 4. Januar 1915 bat der preußische Kultusminister August von Trott zu Solz, Arthur Kampf am 7. Januar die Amtsgeschäfte des Verstorbenen bis auf Weiteres vertretungsweise wahrzunehmen.[1242] Am 30. Januar erfolgte die erneute Bitte des Ministers auch vertretungsweise das Meisteratelier Anton von Werners zu führen.[1243]

In der Sitzung der Sektion für die bildenden Künste des Senats der Akademie der Künste kam es am 17. Februar 1915 zur Wahl eines Kandidaten, der als neuer Direktor dem Kultusminister vorgeschlagen werden sollte.[1244] Wilhelm von Bode, Generaldirektor der Königlichen Museen, stellte den Antrag, die Wahl zurückzustellen und stattdessen dem Minister zunächst Reformvorschläge für den akademischen Unterricht vorzutragen. Dies wurde zwar mit einer Stimme Mehrheit abgelehnt, jedoch entschied man sich für die Bildung einer Kommission, die dieses Thema erörtern sollte. Bei der anschließenden Wahl zur Neubesetzung der Direktorenstelle erhielt Arthur Kampf 13 Stimmen, der Direktor der Königsberger Kunstakademie Ludwig Dettmann vier Stimmen, der Berliner Akademiepräsident Ludwig Manzel sowie der Leiter des Ateliers für Landschaftsmalerei an der Hochschule für die bildenden Künste Friedrich Kallmorgen jeweils eine Stimme.

Kultusminister Trott zu Solz leitete diesen Vorschlag am 4. April 1915 an Kaiser Wilhelm II. weiter.[1245] Darüber hinaus teilte er mit, dass das Geheime Zivilkabinett mit Schreiben vom 13. Januar auf Briefe der Tochter Anton von Werners aufmerksam gemacht hatte, in denen dieser den Historienmaler Hermann Prell als seinen Nachfolger favorisierte. Prell hätte aber aus gesundheitlichen Gründen bereits seine Ämter niederlegen müssen.[1246] Die Tochter habe dem Kultusministerium aber auch mündlich mitgeteilt, für ihren Vater sei neben Prell „in erster Linie“ Arthur Kampf ein geeigneter Kandidat gewesen. Auch Trott zu Solz befürwortete den Vorschlag der Akademie „aufs wärmste“. Der Künstler hätte als „Lehrer und Künstler eine gleich erfolgreiche Tätigkeit entfaltet und auf das gesamte Kunstleben der Reichshauptstadt fördernden Einfluß genommen. […] Namentlich hat er als Präsident der Akademie der Künste

[1242] Schreiben des Ministers der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten August von Trott zu Solz an den Vorsteher eines Akademischen Meisterateliers Professor Arthur Kampf, Berlin, 07.01.1915 (Privatbesitz).

[1243] Schreiben des Ministers der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten August von Trott zu Solz an den Vorsteher eines Akademischen Meisterateliers Professor Arthur Kampf, Berlin, 30.01.1915 (Privatbesitz).

[1244] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0735, Bl. 35 f.

[1245] GStA PK I HA Rep. 89 Nr. 20397, Bl. 12-14.

[1246] Ebd., Bl. 12 f.

[…] und als Leiter von Kunstausstellungen großes Geschick für Organisation und Verwaltung an den Tag gelegt."[1247] Kaiser Wilhelm II. kam dem Vorschlag der Sektion und der Empfehlung seines Kultusministers nach und ernannte Arthur Kampf mit Schreiben vom 8. April ohne Zeitbeschränkung zum neuen Direktor der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste[1248]. Von Trott zu Solz unterrichtete den Künstler mit Schreiben vom 16. April und ersuchte ihn, „die Direktorengeschäfte nunmehr endgültig zu übernehmen."[1249] Im administrativen Bereich der Akademie der Künste blieb Kampf in diesem Zeitraum weiterhin in den Ausschüssen aktiv. So lässt sich seine Mitgliedschaft in dem Gremium für Allgemeine und Verwaltungsangelegenheiten 1915 und 1918[1250] sowie im Beamtenrat[1251] nachweisen.

Rezeption

Die Tages- und Fachpresse beurteilte die Wahl Arthur Kampfs ausschließlich positiv.[1252] Dies betraf sowohl die konservativ wie auch die modern ausgerichteten Kunstzeitschriften. Nach den Erinnerungen seines Meisterschüler Friedrich Karl Ströher (Ströher, 2004:170) galt der Künstler bereits um 1905 als Nachfolger Anton von Werners.[1253] Als dieser 1913 einen sechsmonatigen Urlaub antrat, wurde Kampfs Name erneut in diesem Zusammenhang genannt und damit gleichzeitig die Hoffnung nach einer Reform des akademischen Unterrichts ausgedrückt.[1254] Insbesondere Kampfs erfolgreiche Gestaltung des monumentalen Wandbildes in der Universitätsaula[1255] Anfang des Jahres 1915 wird seine Chancen bei der Besetzung des Direktorenpostens unterstrichen haben. Außerdem hatten Kampfs Historienbilder zu den Befreiungskriegen seit Beginn des I. Weltkrieges wieder erneute Beachtung gefunden.[1256] Auch das Schaffen des Künstlers, das gleichzeitig impressionistisch beeinflusste als auch akademisch-traditionelle Werke hervorbrachte, wird sich positiv ausgewirkt haben. (Vossische Zeitung,

[1247] GStA PK I HA Rep. 89 Nr. 20397, Bl. 13.

[1248] Ebd., Bl. 15.

[1249] Schreiben des Ministers der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten August von Trott zu Solz an den Geschichtsmaler Professor Arthur Kampf, Berlin, 16.04.1915 (Privatbesitz).

[1250] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0698, Bl. 159, sowie 0698, Bl. 325.

[1251] Ebd., 0707, Bl. 73 f.

[1252] So beispielsweise Rehbein, 1915a:724, sowie Kühner, 1916:262.

[1253] Das *Prager Tagblatt* (02.02.1900:2, Nr. 32) erwähnte im Februar 1900, dass der Ruf Kampfs nach Berlin bereits damit in Zusammenhang stand.

[1254] Kunstchronik, N.F. 25/1914:62, sowie Kunst und Künstler, 13/1914-1915:237.

[1255] Siehe Kapitel 6.3.1.

[1256] Siehe Kapitel 6.5.

26.09.1940, Nr. 490) Der den deutschen Impressionismus fördernde Schriftsteller und Kunsthistoriker Julius Elias schrieb in seinem Nachruf auf Anton von Werner:

> „Wird Arthur Kampf der Mann sein? Vielleicht. Er ist zwar eine Kompromissnatur; aber er ist nicht einseitig. Man darf ihn mit der Überzeugung ehren, dass sein Interesse für die jüngeren Schulen nicht erheuchelt ist. Alles hängt von der vorurteilsfreien Auswahl der Lehrkräfte ab. […] Um einen wichtigen Künstler und Menschen zu nennen: Wilhelm Trübner. Er ist zu haben. Kampf hole ihn.“ (Kunst und Künstler, 13/1914-1915:280)

Ausführlich äußerte sich auch die *Die Kunst für Alle*, die insbesondere Kampfs breites künstlerisches Spektrum hervorhob:

> „Diese Wahl befriedigt alle Kunstkreise, soweit sie sich überhaupt für die Akademie interessieren. […] Man hat es Anton von Werner verübelt, daß er seine persönliche Kunstauffassung allzu einseitig und streng zum Dogma erhob und andere Richtungen nicht gelten ließ. Seinem Nachfolger im Amte wird man diesen Vorwurf nicht machen können. Kampfs bisherige künstlerische Produktion umfasst so verschieden geartete Werke, daß es schwerfallen würde, ihren Schöpfer einer bestimmten Richtung einzuordnen. […] Man darf ihm zutrauen, daß er weitblickend und objektiv genug sein wird, markante Künstlerpersönlichkeiten heranzuziehen, die der Berliner Kunsthochschule neues Ansehen verleihen können.“ (KfA, 30/1914:365)

Für konservative Autoren wie Arthur Rehbein (Die Wochenschau, 05.06.1915:727, Nr. 23) war Kampf „der rechte Führer der Kunstjugend“.

Organisation des Unterrichtes

Die unter Arthur Kampf erfolgte Neuorganisation des Unterrichts erfolgte ab 1916 sowohl durch Änderungen im Lehrplan als auch durch Einstellung neuer Lehrkräfte. Dazu zählten von 1916 bis 1922 die Architekten, Bildhauer, Maler und Zeichner German Bestelmeyer, Erich Wolfsfeld, Ferdinand Spiegel, Hugo Lederer, Olof Jernberg, Hans Meid, Karl Hofer, Wilhelm Gerstel und Fritz Klimsch. 1922 soll Kampf darüber hinaus bei Olaf Gulbransson in einer vertraulichen Anfrage nachgefragt haben, ob er bereit wäre, eine Zeichenklasse an der Hochschule zu übernehmen.[1257]

Noch bevor Arthur Kampf allerdings sein Direktorenamt ausüben konnte, erhielt die Lehranstalt die Aufforderung des Militär-Bauamtes Berlin IV, unverzüglich Räume für die Einrichtung eines Reservelazaretts einzurichten.[1258] Der Lehrbetrieb wurde aber aufrechterhalten[1259].

[1257] *Olaf Gulbransson*. 1980. Ausstellungskatalog Nürnberg, Stavanger, München: Prestel, 88.

[1258] Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Best. 6, Akte 77 [o. P.].

[1259] Ebd.

Neben diesen räumlichen Einschränkungen kamen auf den neuen Direktor in vielerlei Hinsicht Beeinträchtigungen zu – so sollen sich für das Wintersemester 1915/1916 lediglich 50 Studenten eingeschrieben haben. (Berliner Börsen-Zeitung, 23.10.1915:2) Um der bereits seit Jahren geforderten Reformierung des Unterrichts an der Hochschule zu entsprechen, besetzte Arthur Kampf die Lehrerstellen teilweise mit jungen, aufstrebenden und prominenten Künstlern. Im Juni 1915 erhielt der Architekt German Bestelmeyer einen Ruf an die Königliche Akademie und übernahm ab 1. Oktober 1915 das zweite, seit dem Tode von Johannes Otzen unbesetzte Meisteratelier für Architektur.[1260] Zuvor ordentlicher Professor an der Technischen Hochschule und der Akademie der bildenden Künste in Dresden, prägte seine Architektur ein Streben nach Einfachheit. Bestelmeyer unterrichtete auch an der Berliner Hochschule. Der Lehrplan des Wintersemesters 1916/1917 vermerkt die von ihm geleiteten „Übungen in Kompositionen in Verbindung mit Architektur“ im Fach „Ornamentlehre und dekorative Architektur“.[1261]

Für das Wintersemester 1915/1916 wurde angeordnet, dass Schüler der Mal- und Aktzeichenklassen verpflichtet waren, am Kompositionsunterricht von Professor Raffael Schuster-Woldan teilzunehmen.[1262] Um die Schüler bereits früh an eine handwerkliche Ausbildung zu führen, richtete Kampf im Frühjahr 1916 eine Werkstatt für Steinplastik ein, der der Bildhauer Fritz Diederich vorstand.[1263] Ebenfalls verpflichtete Kampf den aufgrund der großen Qualität seiner Radierungen bekannt gewordenen Druckgrafiker und Maler Erich Wolfsfeld (KfA, 29/1913-1914:111 ff.) für den Unterricht im „Zeichnen der menschlichen Figur“.[1264]

Am 1. Oktober 1916 wurde der Münchener Ferdinand Spiegel als Lehrer verpflichtet, nachdem Professor Julius Ehrentraut als Lehrkraft für die Zeichenklasse der menschlichen Figur pensioniert worden war.[1265] Spiegel war bis dahin als Dekorationsmaler und Illustrator für die Zeitschriften *Jugend* und *Simplicissimus* tätig.[1266] Einem größeren Kreis von Kunstinteressierten wurde er durch einen Artikel in der Zeitschrift *Kunst für Alle* (31/1915-1916:30-34) zum Mappenwerk „1914/1915“ bekannt, das Kriegsdarstellungen von ihm und Fritz Erler enthält.

[1260] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0712, Bl. 143 f. Dem ersten Meisteratelier für Architektur stand Franz Schwechten vor.

[1261] *Lehrplan und Aufnahme-Bestimmungen der Königlichen Akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin in Charlottenburg*. 1916. Berlin, Königliche Akademie der Künste, 4.

[1262] Ebd.

[1263] Lehrplan HbK Berlin, 1916:6, sowie Berliner Börsen-Zeitung, 15.01.1916:8, Nr. 23.

[1264] Lehrplan HbK Berlin, 1916:3.

[1265] AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.009, Bl. 14.

[1266] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 1937. Hg. Hans Vollmer, Bd. 31, Leipzig: Seemann, 369 (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992).

Davor volkstümlich-dekorativ, wandelte sich seine Malweise ab 1914 ins Völkisch-Monumentale.

Ebenfalls 1916 erfolgte eine Berufung von Hugo Lederer als Lehrer der Klasse für „Modellieren von Relief- und Rundakten und Gewandung. Kompositionsübungen“ in der Nachfolge von Ernst Herter[1267]. Dem Bildhauer gelang zuvor der künstlerische Durchbruch mit der Gestaltung des Bismarck-Denkmals in Hamburg. Lederer galt als einer der meistbeschäftigten Künstler seiner Zeit mit einer Vorliebe für kraftvolle männliche Körper. Ähnlich wie Kampf verstand er es, seine künstlerischen Ausdrucksformen den Vorstellungen seiner Auftraggeber anzupassen.[1268] Das „Atelier für Landschaftsmalerei“ wurde im Wintersemester 1916/1917 nur noch von Friedrich Kallmorgen geleitet. Der zweite Vorsteher, Professor Paul Vorgang, war ausgeschieden.

Zu Beginn des Jahres 1917 berichtete die *Berliner Volks-Zeitung* (30.01.1917:[2], Nr. 54) von einem Ruf Wilhelm Trübners als Lehrkraft an die Berliner Akademie, der – falls angenommen – einen bedeutenden künstlerischen Gewinn für die Reichshauptstadt bedeuten würde. „[Trübner] nimmt […] in der Gesellschaft der modernen deutschen Kunst eine hervorragende Stellung ein.“ Dazu kam es allerdings nicht. Der Künstler lehnte aus gesundheitlichen Gründen ab[1269] und verstarb am 24. Dezember 1917.[1270]

1918 verließ Friedrich Kallmorgen Berlin und gab seine Position als Lehrer der Landschaftsklasse an der Hochschule auf. (Berliner Börsen-Zeitung, 16.01.1918:[6], Nr. 25). Am 1. April 1918 wurde Olof Jernberg, der Schwager von Arthur Kampfs Ehefrau und Künstlerkollege aus Düsseldorf, Mitglied des Lehrerkollegiums.[1271] 1919 erhielt Hans Meid, einer der bedeutendsten impressionistischen Illustrationsgrafiker seiner Zeit, einen Ruf an die Hochschule und leitete ab dem 1. April eine Grafikklasse.[1272] Im Jahr darauf übernahm Karl Hofer,

---

[1267] Lederer hatte wenige Jahre zuvor einen Ruf an die Wiener Akademie abgelehnt, Kunstchronik, N.F. 27/1916:286.

[1268] Staps, Sven-Wieland. 2014. „Lederer, Hugo“. In: *AKL*, Bd. 83, 442 f.

[1269] Bahns, Jörn. 1994. „Chronologie“. In: *Wilhelm Trübner, 1851-1917*, Ausstellungskatalog Heidelberg, München, [Heidelberg]: Ed. Braus, 78.

[1270] Wilhelm Trübner korrespondierte mit Arthur Kampf am 21. Oktober 1916 über das zunächst wohl informell übermittelte Angebot aus Berlin. Er schrieb: „Ihr überaus freundliches Schreiben wurde mir hierhin nachgeschickt [München, Hotel Continental] und bevor ich morgen meine Rückreise antrete erlaube ich mir für Ihr freundliches u. ehrenvolles Anehrbieten meinen herzlichsten Dank auszusprechen. Wenn ich aber eine Bitte hinzufügen darf, so wäre es die, daß Sie mir eine offizielle Berufung zuschicken, damit ich überzeugt sein werde, daß es recht gemeint ist. Vor circa 2 Tagen habe ich Ihnen schon eine Zusicherung gemäß [?] für einen Cursus zu übernehmen, bis jetzt ist aber nichts offiziell darüber verlautbart worden. Scheut man dann mir gegenüber die Öffentlichkeit. Sonst liest man doch häufig von Berufungen und von deren Annahme od. Ablehnungen. Weshalb ist in diesem Falle bei mir das [vertrauliche.?] Geheimnis geübt? Vielleicht können Sie mir also diesen kleinen Wunsch noch erfüllen und dann kann ich in Verhandlung mit Ihnen eintreten.“ (Privatbesitz).

[1271] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1356, Bl. 254.

[1272] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 24, Sitzung vom 21.06.1919, sowie Franken, Franz Hermann. 1987. *Hans Meid. Leben und Werk*, Hg. Ralph Jentsch, Stuttgart-Bad Cannstadt: Cantz, 187.

Mitglied der „Freien Secession“, ab 1. Oktober eine Lehrstelle für Malerei[1273] und 1921 leitete der akademische Bildhauer Wilhelm Gerstel ab dem 1. Juli eine Bildhauerklasse.[1274] Zum Wintersemester 1921/1922 kam mit Fritz Klimsch einer der prominentesten Berliner Bildhauer als Lehrer an die Hochschule.[1275] Der Nachfolger von Peter Breuer war selber Schüler der Anstalt gewesen und hatte 1898 zusammen mit Walter Leistikow und Max Liebermann zunächst die „Berliner Secession“ mitgegründet, dann 1920 die „Freie Secession“. Klimsch, Gerstel und der bereits seit längeren Jahren an der Hochschule tätige Gerhard Janensch standen ab 1921 jeweils einer Bildhauerschule vor. Mit dieser Neustrukturierung des Unterrichts war es den Schülern nun nicht mehr möglich, an wechselndem Klassenunterricht teilzunehmen und daneben eine werkstattmäßige Ausbildung in der Materialbearbeitung zu machen. Nun lag ihre gesamte künstlerische Ausbildung in der Hand des jeweiligen Leiters. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 14.10.1921:[6], Nr. 484)

Die personellen Veränderungen an der Hochschule für die bildenden Künste und die Umstrukturierungen des Unterrichts von 1915 bis 1924 belegen, dass Kampf bestrebt war, die Etablierung der Moderne auch an der Hochschule abzubilden. Unterstrichen wurde die Reformbestrebungen noch durch die Übernahme des Meisterateliers des verstorbenen Anton von Werners durch Max Slevogt, der als einer der prominentesten deutschen Impressionisten sein Amt am 25. April 1917 antrat.[1276]

Zulassung von Frauen zum Studium

In die Amtszeit Arthur Kampfs als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste fiel auch das erneute Bestreben, auch Frauen die Ausbildung an der Lehranstalt ebenfalls zu ermöglichen.

Mit Schreiben vom 20. Februar 1916 wandte sich der Vorstand des in Berlin ansässigen „Frauenkunstverbandes“ unter dem Vorsitz von Käthe Kollwitz angesichts der „veränderten Zeitumstände“ mit einem erneuten Gesuch an den preußischen Kultusminister und teilte dies Arthur Kampf als Direktor der Hochschule mit der Bitte um Unterstützung mit.[1277] Dieser erwiderte dem Verband mit Schreiben vom 26. Februar, dass er zwar Verständnis für das Anlie-

[1273] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1356, Bl. 252.

[1274] Ebd., BK 159 [o. P.].

[1275] Ebd., I. 0067, Bl. 8.

[1276] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0712, Bl. 170, 211.

[1277] Schreiben von Arthur Kampf an den „Frauenkunstverband“, Berlin, 26.02.1916, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 253 f.

gen, Frauen ein Kunststudium zu ermöglichen, habe, könne diese bereits 1904 [richtig 1905], 1908 und 1913 gestellte Forderung aber nicht durch eine Zugangszulassung an der Hochschule ermöglichen.[1278]

Am 14. April 1916 erläuterte Kampf schriftlich seine Position in dieser Frage dem Kultusminister.[1279] Wie sein Vorgänger Anton von Werner hielt er das Studium von jungen Menschen beiderlei Geschlechts in Klassen, die mit Modellen arbeiten, für bedenklich. Er befürchtete „die Verwilderung der Sitten“[1280] oder der „sittlichen Anschauungen“. Während die größeren Akademien in Deutschland und Österreich eine Zulassung von Frauen ablehnen, würden die kleineren, wie in Weimar und Königsberg i. Pr., Frauen zulassen. Der Unterricht laufe dann nach Geschlechtern getrennt ab, wofür an der Berliner Hochschule allerdings kein Raumangebot zur Verfügung stehe. Kampf sei aber der Meinung, dass begabten Mädchen der Zugang zu einem Kunststudium nicht verschlossen werden könne, und unterstütze daher den bereits von Anton von Werner 1905 und 1908 geäußerten Vorschlag, die Berliner Kunstschule des „Vereins der Künstlerinnen“ mit einem öffentlichen finanziellen Zuschuss auszustatten, damit er in der Lage sei, die entsprechende Anzahl guter Lehrkräfte zu halten. Eine staatliche Aufsicht würde der Schule das nötige Ansehen verleihen.

> „Wenn durch die Einrichtung einer solchen staatlich beaufsichtigten Anstalt das Unwesen der unzähligen wilden Privatunterrichtsinstitute etwas eingeschränkt würde, so wäre diese Nebenwirkung mit Dank zu begrüßen. Die hemmungslose Züchtung von Künstlerinnenproletariat darf meines Erachtens in bisheriger Weise nicht weitergehen. Deshalb müßte auch die geplante Unterrichtsanstalt bei der Auswahl ihrer Schülerinnen die höchsten Ansprüche an die künstlerische Begabung stellen, besonders wenn die Anstalt nach außen hin Charakter einer Akademie, womöglich mit dem Titel einer Hochschule, wie gewünscht wurde, tragen soll. Organisation und Leitung der Schule dürfte nur einem sehr erfahrenen und energischen Künstler übertragen werden.“[1281]

Kampfs Abneigungen und Vorurteile gegenüber Frauen als bildende Künstlerinnen wird aus diesen Worten deutlich. Sie resultiert aus dem patriarchalischen Rollenbild der Zeit, das Frauen zunächst die Funktion der Mutter und Hausfrau zuwies und für sie lediglich gering geschätzte Berufsfelder bereithielt. Außerdem wurde die Kunstbranche – ob bei der Produktion, im Handel oder der Verwaltung – ausschließlich von Männern dominiert. Von daher forderte Kampf auch einen Mann an der Spitze einer Kunstakademie für Frauen, der „energisch“ durchgreifen müsse.

[1278] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 249 f.

[1279] Ebd., Bl. 255 f.

[1280] Ebd., Bl. 255.

[1281] Schreiben von Arthur Kampf an Kultusminister August von Trott zu Solz, Berlin, 14.04.1916, ebd., Bl. 256. Siehe dazu auch Matz, Cornelia. 2000. „Die Organisationsgeschichte der Künstlerinnen in Deutschland von 1867 bis 1933“, Dissertation Universität Tübingen, 195 <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-4173> (15.10.1910).

Im Sommer 1916 errangen die Frauen einen ersten Erfolg auf dem Weg zur Gleichberechtigung. Hans Virchow, der Sohn des prominenten Pathologen Rudolf Virchow, leitete an der Hochschule eine anatomische Vorlesung, zu der Frauen seit Jahren vergeblich um Zugang baten. Als ihn erneut eine diesbezügliche Bitte erreichte, teilte er mit Schreiben vom 17. Juni 1916 der Königlichen Akademie mit, dass er diese Wünsche immer an die Behörde weitergeleitet hätte und nach seiner Meinung die Frauen zugelassen werden sollten, da viele ernsthafte Anliegen hätten.[1282] Kampf genehmigte daraufhin im August 1916 Frau Hamspoke [?] den Besuch der Vorlesung.[1283]

Am 11. Dezember 1917 beschäftigte sich Arthur Kampf erneut mit dem Thema der Zulassung von Frauen zum Unterricht an der Hochschule. Anlass war eine am 15. November 1917 erfolgte Eingabe im Preußischen Abgeordnetenhaus zur Einrichtung einer Unterrichtsanstalt für Frauen in Düsseldorf.[1284] Er betonte, dass er es „für recht und billig" halte, Frauen das Kunststudium zu ermöglichen, sehe aber keine Möglichkeit, dies an der Berliner Hochschule durchzuführen. Nach dem Krieg würden die sich jetzt im Feld befindenden Studierenden zurückkommen, ebenso der Nachwuchs und Studierende von anderen Akademien, sodass sich die Räume wieder füllen würden. Darüber hinaus soll noch eine Architekturabteilung angegliedert werden und die Bedenken hinsichtlich des gemeinsamen Unterrichts von Studenten und Studentinnen hätten sich seit 1916 auch nicht geändert.[1285]

> „Es könnte also einer späteren Prüfung vorbehalten bleiben, ob […] studierenden Frauen die Teilnahme an gewissen Nebenfächern ermöglicht werden. Ich würde sogar keine Bedenken tragen, einigen ganz hervorragenden begabten Schülerinnen, die sich bereits eine Vorbildung angeeignet haben, die Vollendung ihres Studiums in den Atelierschulen der Hochschule zu gestatten. Alles dieses unter der Voraussicht, daß genügend Raum zur Verfügung steht. Denn die männliche studierende Jugend hat zunächst ein Anrecht, daß ihr die Studiengelegenheit an der Hochschule in bisherigem Umfange erhalten bleibt."[1286]

Nachdem die am 30. November 1918 ratifizierte Verordnung über die Wahlen zur verfassunggebenden deutschen Nationalversammlung (Reichswahlgesetz) Männern und Frauen ab 20 Jah-

[1282] „Ich habe von einer ganzen Anzahl der sich meldenden Frauen und Mädchen den Eindruck bekommen, daß sie es als eine ernste Sache nehmen würden, freilich einige waren (mit Respekt zu sagen) Kälber. Dieses redliche Wollen hat sogar ein gewisses Anrecht, Nahrung zu finden. Ja, es ist vielleicht im Augenblick die Achtung vor dem Objekt, die bei den männlichen Schülern von Jahr zu Jahr unter der Einwirkung der Ich-bin-Ich Überhebung mehr abkrümelt bei den Frauen größer.", Schreiben von Hans Virchow an den Präsidenten der Kgl. Akademie der Künste Franz Schwechten, Berlin, 17.07.1916, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 260 f.

[1283] Entwurf eines Schreibens von Arthur Kampf an Hedwig Hamspoke [?], Berlin, 15.08.1916, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 262.

[1284] Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Preußischen Hauses der Abgeordneten 1916/18,6 = 22. Legislaturperiode, 3. Tagung 1916/18: 92.-107. Sitzung, 16. Oktober bis 13. Dezember 1917, Berlin, 1918, 6107 ff.

[1285] Schreiben von Arthur Kampf an den Kultusminister Friedrich Schmidt-Ott, Berlin, 11.12.1917, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 264 f.

[1286] Ebd., Bl. 264 f.

ren gleichberechtigt das Wahlrecht zubilligte, schrieb am 28. Januar 1919 Margarete Schubert an die Hochschule und bat Arthur Kampf um Zulassung zum Studium.

> „[…] im stolzen Bewußtsein meiner neuen Staatsbürgerwürde bitte ich Sie heute mich als Akademieschülerin zuzulassen. Im Oktober hatten wir Frauen noch nicht gleiche Rechte mit den Männern, aber da die neue Regierung uns nunmal dieses Recht zugestanden hat, müssen wir doch auch unsere Vorteile wahrnehmen.“[1287]

Unter dem Vorsitz von Arthur Kampf fand dazu am 27. März 1919 eine Sitzung des Lehrerkollegiums statt, die u. a. die „Aufnahme von Probanden“ erörterte. Er erläuterte, dass

> „die Frage der Zulassung der Frauen zum Studium an der Hochschule durch die politischen Vorgänge der letzten Monate, durch die die Frauen gewährte völlige politische Gleichberechtigung in ein neues Stadium getreten sei. Die früheren Bedenken gegen die Zulassung selbst wenn sie heute noch aus sachlichen Gründen aufrecht erhalten werden könnten, müßten aus politischen Erwägungen fallen gelassen werden.“[1288]

Als Ergebnis der Diskussion fasste Kampf zusammen, dass „künftig auch Schülerinnen im Unterricht der Hochschule unter denselben Bedingungen wie die männlichen Studierenden teilnehmen können, […]. Die Zulassung von Frauen kann einstweilen selbstverständlich auch nur nach Maßgabe des jetzt vorhandenen Platzes erfolgen.“[1289]

Margarete Schubert sollte in einer Zeichenklasse eine Probe ablegen. Für weitere Studentinnen beabsichtigte Kampf eine eigene Klasse einzurichten, die abwechselnd von Ferdinand Spiegel und Erich Wolfsfeld geleitet werden sollte.[1290]

Im Wintersemester 1919/1920 wurden 18 Frauen immatrikuliert. Kampf schrieb am 27. Mai 1920 an den Kultusminister: „Irgendwelche Unzuträglichkeiten anlässlich des gemeinsamen Unterrichts der beiden Geschlechter hat es nicht gegeben. […] Bedenken gegen die weitere Zulassung von Frauen zum Studium auf der Hochschule liegen deshalb nicht vor, […].“[1291]

[1287] Schreiben von Margarete Schubert an Arthur Kampf [Akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin], Berlin, 28.10.1919, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 270. Margarete Schubert war auch Mitbegründerin des Berliner „Arbeitsrats für Kunst“, der sich für eine Rätedemokratie und die Abschaffung der Akademie einsetzte, Gesellschaft für Medienwissenschaft e. V. Zeitschrift für Medienwissenschaft. Kathrin Peters. „Gender-Blog. 100 Jahre Frauenkunststudium. Eine ganz kurze Chronik der Universität der Künste Berlin“ <https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/100-jahre-frauenkunststudium#footnote6_m8acao9> (12.10.2020).

[1288] Protokoll der Sitzung des Lehrer-Kollegiums der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste, Berlin, 27.03.1919, UdK-Archiv, Best. 6, Akte 31, Bl. 275.

[1289] Ebd.

[1290] Ebd. Die Zulassung wurde vom Kultusministerium mit Schreiben vom 22. April 1919 bestätigt, ebd., Bl. 278.

[1291] Schreiben von Arthur Kampf an den Kultusminister Konrad Haenisch, Berlin, 27.05.1920, ebd., Bl. 280.

6.2 Lehrtätigkeit an der Königlichen Akademie der Künste bis 1918

Während des I. Weltkrieges unterrichtete Arthur Kampf lediglich sechs Studenten als Meisterschüler. Neben den bereits vor 1914 eingeschriebenen,[1292] kamen Richard Fuhry (1862-ca. 1935), Ewald Mataré (1887-1965) und Max Erich Nicola (1889-1958) als Neuzugänge hinzu[1293]. Während Richard Fuhry vermutlich kein öffentliches Amt im Kulturbereich einnahm bzw. Werke von überregionaler Beachtung schuf, bekleidete Max Erich Nicola von 1947 bis 1954 eine Professur an der Dresdener Hochschule der bildenden Künste.[1294] Ewald Mataré hingegen wurde aufgrund seines Erfolgs nach seiner Hinwendung zur Bildhauerei der prominenteste Schüler Arthur Kampfs und einer der international bekanntesten Künstler der klassischen Moderne. Auch er unterrichtete später an der Kunstakademie Düsseldorf. Die Kunstauffassung seines Lehrers schien für Mataré 1916 unerheblich zu sein. Sein Tagebucheintrag vom 4. September 1916 lautet: „Seit dem 1. Oktober Meisterschüler bei Arthur Kampf. Das hat nur eine äußere Bedeutung, insofern ich ganz ungestört nun arbeiten kann und Modellgeld habe."[1295] Die unterschiedlichen künstlerischen Ansätze verdeutlicht auch sein Tagebucheintrag vom 29. November 1916: „Kampf sah gestern mit Entsetzen mein Bild »Maria mit der Dornenkrone«".[1296] Von Arthur Kampf ist keine Äußerung über seinen Schüler überliefert.

6.3 Künstlerische Arbeiten

6.3.1 „Fichtes Rede an die deutsche Nation", 1915 (G 1915/I.)

Entstehungshistorie

Die Unterbringung der Bestände der Königlichen preußischen Bibliothek in Berlin erforderte im 18. Jahrhundert einen Neubau, der als Stiftung Friedrichs II. von 1774 bis 1780 am Opernplatz[1297] errichtet wurde. Der seitdem stetig wachsende Raumbedarf der Bibliothek machte zu

[1292] Vor 1914 waren bereits Arthur Dänewald (Meisterschüler bis SS 1917), Eugen Hersch (Meisterschüler bis WS 1918/1919) und Walter Miehe eingeschrieben (Meisterschüler bis SS 1918), AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1405 [o. P.]. Heinrich Walter Rehrmann war auch für das WS 1914/1915 eingeschrieben, fiel aber am 6. Oktober 1914 im I. Weltkrieg, ebd.

[1293] Richard Fuhry (Meisterschüler vom SS 1915 bis zum WS 1917/1918), Ewald Mataré (Meisterschüler vom WS 1916/1917 bis zum WS 1918/1919) und Max Erich Nicola (Meisterschüler vom SS 1915 bis zum WS 1918/1919), ebd.

[1294] Kasten, Eberhard. 2017. „Nicola, Max-Erich". In: *AKL*, Bd. 92, 312 f.

[1295] Mataré, Ewald. 1973. *Tagebücher*, Hg. u. ausgew. von Hanna Mataré u. Franz Müller, Köln: Jakob Hegner, 17.

[1296] Ebd.

[1297] Heute Bebelplatz.

Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum die Errichtung eines neuen Gebäudes notwendig, das ab 1903 auf der gegenüberliegenden Straßenseite „Unter den Linden“ entstand.[1298] 1909 zogen die Buchbestände der Hofbibliothek in die neue Königliche Bibliothek um und das frei gewordene Gebäude wurde nach umfangreichen Umbauten von der benachbarten Friedrich-Wilhelms-Universität genutzt.

Diese, bereits beim Neubau der Bibliothek festgelegte Umnutzung, trug dem Anwachsen der Studentenschaft und einem damit verbundenem Raummangel Rechnung. Insbesondere der bis dahin als Universitätsaula dienende Festsaal des Prinz-Heinrich-Palais wurde als zu klein empfunden,[1299] wobei diese Einschränkung jetzt mit dem Einbau eines angemessenen Raumes in der alten Hofbibliothek behoben wurde.

Die Beleuchtung des 1.600 Zuhörer fassenden, mit drei seitlichen Emporen ausgestatteten Saales erfolgte durch eine elliptische, stuckornamentierte Mittelkuppel. (Sarrazin/Schultze, 1910:528) Hinter dem Rednerpult, an der zum Opernplatz gelegenen Außenwand, wurde ein aus Marmor ausgeführter Sockel bis zur Höhe der seitlichen Emporenfußböden hochgeführt. Die darüber sich befindende Wand diente zur Aufnahme eines ca. 5,5 x 12 m[1300] großen Wandgemäldes. (ebd.)

Die Beauftragung Kampfs mit einer Monumentalmalerei an dieser Stelle erfolgte ohne Ausrichtung eines Wettbewerbs. Vermutlich wurde bereits vor 1910 vereinbart, dass der Künstler sowohl das Wandgemälde im Neubau der Königlichen Staatsbibliothek (G 1909/IV.), als auch jenes in der entstehenden neuen Universitätsaula im älteren Bibliotheksgebäude schaffen sollte (G 1915/I.).

Die Festlegung auf ein Motiv, das den Philosophen Johann Gottlieb Fichte wiedergibt, scheint bereits ab dem Jahre 1911 verbindlich geworden zu sein, da die *Kunstchronik* über die erteilte Genehmigung der dazugehörigen Skizzen durch das Kultusministeriums berichtete. (N.F. 22/1911:397)

Kampf fertigte nach Rosenhagen (1922:87) jedoch zunächst einen Entwurf mit dem Titel „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“.[1301]

[1298] Siehe Kapitel 5.2.2.1.

[1299] Sarrazin, Otto u. Schultze, Friedrich. 1910. „Die neue Aula der Universität Berlin in der früheren Königlichen Bibliothek“. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 30. Jg., 528.

[1300] Die genauen Bildmaße sind nicht überliefert.

[1301] So auch betitelt im Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:7, Nr. 39. Vermutlich bezeichnete erstmals die *Deutsche Zeitung, Berlin* (19.10.1924) die Darstellung als „Apoll als Lichtbringer“. 1944 wird dieser Bildtitel auch von Kroll (1944:V.) sowie 1950 von Kampf (1950:41) übernommen. Die Anfertigung von Entwürfen erwähnt der Künstler auch in seiner Autobiografie, Kampf, 1950:41.

Entwurf „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“, 1910 (G 1910/XVII.)

Dargestellt ist ein männlicher Akt, der lichtumflutet en face in Orantenhaltung aus einer hellen Wolke auf eine ihn als Heilsbringer verehrende Menschengruppe trifft (G 1910/XVII., Abb. 124). Diese lebt in einer dunklen, archaischen Landschaft und ist als Naturvolk nur unzureichend mit Tüchern bekleidet. Während einige Personen an den Bildrändern noch schlafen, begrüßt der Großteil die männliche Figur enthusiastisch, wendet sich dankbar mit ausgestreckten Armen ihm zu oder verneigt sich in unterschiedlichen Varianten der Verbeugung. Kampf versetzte die Hauptfigur zentral in den Bildmittelgrund und ordnete halbkreisförmig davor den überwiegenden Teil der sie verehrenden Personen.

Die Figur des Jünglings in Kampfs Entwurf orientiert sich an der Jugend- und Lebensreformbewegung, die sich seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in Deutschland etablierte.

> „Die Jugend, mit der aufbauend auf seit Ende des 18. Jahrhunderts entfalteten Vorstellungen zunächst Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Nonkonformismus assoziiert wurden, entwickelte sich zum Bedeutungsträger für die Erneuerung einer in Zwängen erstarrten, dem Menschsein vermeintlich feindlichen Bürgerlichkeit. […] Jugend avancierte zum Schlachtruf der kulturellen Neuausrichtung und zum modernen Lebensmodell, zur »Chiffre für einen Mythos«, mit dem sich Kreativität und Zukunft verband.“[1302]

Die bis in die 1920er-Jahre wirkungsvolle Lebensreformbewegung strebte angesichts der durch die Industrialisierung verursachten Störung der Lebenswirklichkeit eine Rückkehr des Menschen zur Natur an. Natürlichkeit und Naturnähe symbolisierende Nacktheit, oft verbunden mit sportlicher Betätigung im Freien, sollte dabei ein verlorenes Lebensgefühl zurückbringen.

In der Kunst erfuhren der jugendliche Akt und seine Ästhetisierung während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts eine breite Aufmerksamkeit. Es „avancierte nun der junge schlanke Leib zum Sinnbild von Natürlichkeit und Vitalität, das »Körperlichkeitsmuster eines Lebensalters« zur Chiffre einer neuen Dimension des Menschen.“ (Kammel, 2013:22) Die von vitaler Frische und Kraft geprägten Darstellungen von Jungen und Mädchen symbolisierten Natürlichkeit und Reinheit.

Das charakteristische Bildmotiv dazu schuf der Künstler Hugo Höppener, genannt Fidus. Er gestaltete seit 1892 mit dem „Lichtgebet“, einer dem Himmel und der Sonne zugewandten Orantenfigur, die bis weit ins neue Jahrhundert populäre künstlerische Darstellung. (Abb. 125) „Der der Antike entlehnte […], vom Christentum tradierte Orantengestus, eine bis heute ge-

[1302] Kammel, Frank Matthias. 2013. „Nach Sonnenaufgang. Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900“. In: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, Ausstellungskatalog Nürnberg, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 20.

bräuchliche religiöse Würdeformel, erfuhr die Steigerung zur exaltierten Gebärde.“ [1303] (ebd., 23) Beispiele für die Verwendung des Bildmotivs finden sich bis 1910 zahlreich in der bildenden Kunst,[1304] u. a. auch in den Werken von Max Klinger[1305] und Hans Thoma[1306]. In der Bildhauerei verwendete Ludwig Habich die Haltung 1905 für ein Denkmal des Schriftstellers Gottfried Schwab auf der Darmstädter Mathildenhöhe. Große formale Übereinstimmungen mit der Darstellung Arthur Kampfs findet sich in der Aktfigur „Sonnenanbeter“ von Alexander (Sascha) Schneider, der die knapp lebensgroße Skulptur 1910 für die Terrasse von Schloss Eckberg bei Dresden schuf (Abb. 126).

In Kampfs Entwurf wendet sich der Überbringer von Wissenschaft und Zivilisation nicht dem Licht zu, sondern scheint aus ihm hearus zu treten. Dies ermöglichte die Mehrdeutigkeit der Haltung. Mit ihr wurde primär eine allgemeine Beziehung zu erhabenen Werten verknüpft, was eine variable künstlerische Verwendung zuließ.

> „Die »verklärte Physis« solcher Figuren erbot sich gemeinsam mit der den Strahlen der Sonne entgegen geschickten »religiösen Urgebärde« als geeignete Chiffre für unterschiedlichste Bedeutungsinversionen. Das Adorantenmotiv ist nicht eindeutig konnotiert und sein Sinn so relativ, das es je nach Ausdrucksdimension und Verwendungszusammenhang justiert werden und wahlweise als Verkörperung eines neuen Menschengeschlechts oder Bezeichnung der Sehnsucht nach Freiheit gelten, Sinnbild freier Religiosität sein oder Hommage an die Jugend bedeuten konnte […].“ (ebd., 24) [1307]

Nach Rosenhagen (1922:87) sollte Kampfs Entwurf dem zunächst geäußerten Wunsch des Auftraggebers nach einer allegorischen Szene entsprechen. Allerdings sei er zu abstrakt und unverständlich gewesen, da sich die Personifikation der Wissenschaft dem Betrachter nicht erschlossen hätte.

[1303] Für Kampf leicht zugänglich war diesbezüglich die antik-griechische Skulptur des „Betenden Knaben“ aus dem Umkreis des Lysipp, die sich seit 1830 als ehemalige Kriegsbeute Napoleons im Alten Museum in Berlin befand.

[1304] *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. 2001 [Kat. Lebensreform 2001]. Hg. Kai Buchholz, Ausstellungskatalog Darmstadt, Darmstadt: Häusser, Institut Mathildenhöhe Darmstadt.

[1305] Max Klinger, „Und doch!“ (aus: Vom Tode. II. Teil, Opus XIII, 1898).

[1306] Hans Thoma, „Sehnsucht“ (1900).

[1307] Zum ersehnten „neuen Menschen“ als „Lichtwesen“ zu Beginn des Jahrhunderts siehe auch Ulbricht, Justus H. 2001. „Lichtgeburten. Neuheidnische und »neugermanische« Tendenzen innerhalb der Lebensreform“. In: Kat. Lebensreform, 2001:133-138, Bd. 2.

Entwurf „Erziehung der Jugend“, 1910 (G 1910/XVIII.)

Der zweite von Arthur Kampf, vermutlich Ende 1910 angefertigte Entwurf für das zu gestaltende Monumentalgemälde in der neuen Aula trug den Bildtitel „Erziehung der Jugend“ (Rosenhagen, 1922:87; G 1910/XVIII., Abb. 127).

Dargestellt sind fünf Gruppen von jungen Männern, die auf einem baumbestandenen Rasenstück jeweils von einem älteren Mann unterrichtet werden. Im Bildmittelgrund führt ein Mann eine große Gruppe weiß gekleideter junger Mädchen zum rechten Bildrand. Beobachtet wird der Zug von einem älteren, als Rückenfiguren dargestellten Paar. Im Bildhintergrund erhebt sich auf der linken Seite eine Anhöhe, die mit burgähnlichen Gebäuden bebaut ist, rechts ist eine Tempelfront wiedergegeben.

Der idyllische Charakter der Szene wird im Wesentlichen durch die uneindeutige, zeitlose Bekleidung der Dargestellten bestimmt. Die männlichen Personen des Bildvordergrundes tragen einen kurzen, griechischen Chiton, bzw. bei unbekleidetem Oberkörper Hosen, ähnlich den wollenen, römische Feminalia. Einige ältere Männer haben noch unspezifische Manteltücher umgehängt.

Kampf ging es nicht um eine korrekt wiedergegebene Darstellung innerhalb einer historischen Epoche, sondern um den Eindruck von naturnaher Ursprünglichkeit eines Urzustandes. Dazu bediente er sich versatzstückhaft Bilddetails verschiedener Zeitalter, um eine friedliche Gesellschaft in der Frühzeit der Zivilisation zu zeigen. Im Fokus steht auch bei diesem zweiten Entwurf die Jugend und zwar ausschließlich die männliche.[1308] Gezeigt wird in Anlehnung an die antike Überlieferung ihre Erziehung von Geist und Körper an verschiedenen Stationen, bei denen sie von jeweils älteren Lehrern in Musik, Philosophie, Naturwissenschaften und Waffenkunde unterrichtet werden.

Der Malgrund ist in drei horizontale Zonen aufgeteilt. Ein dunkelgrüner grasbedeckter Vorder- und Mittelgrund als Aktionsraum für die handelnden männlichen Figuren wird von einem Hintergrund mit hellgrünem, von der Sonne beschienenen Gras abgelöst. Der Himmel sowie die landschaftlichen Erhebungen schließen sich an. Die Personen im Bildvordergrund sind friesartig rhythmisch abwechselnd vor- und zurückversetzt und dabei gleichwertig platziert. Auffallend ist der Verzicht auf eine tiefenräumliche Erfassung und die Betonung der Fläche, wobei sich die Figuren durch eine betonte Konturierung auszeichnen.

[1308] Seit 1908 durften sich Frauen in Preußen für ein Studium immatrikulieren. 1913 betrug ihr Anteil an den Einschreibungen 8 %, Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 29.06.2004. „Frauenstudium im deutschen Sprachraum“.
<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Frauenstudium_im_deutschen_Sprachraum&oldid=200757152> (17.10.2020). Ihre Anwesenheit wird bei Kommilitonen und Dozenten oftmals auf Ablehnung gestoßen sein. Kampf wird die Darstellung der Erziehung von Frauen in seinem Entwurf als unangemessen empfunden haben.

Während das erste Motiv des wissenschaft- bzw. lichtbringenden Jünglings seine Vorläufer in den die Lebensreform seit den 1890er-Jahren begleitenden künstlerischen Werken fand, griff Kampf für das Motiv „Erziehung der Jugend“ auf eine ältere Vorlage zurück. Vorbild für diese Bildkomposition ist vermutlich die im Musée de Picardie in Amiens befindliche Darstellung „Ludus pro patria“ des französischen Künstlers Pierre Puvis de Chavannes (1883-1889, Abb. 128). Als Erneuerer der traditionellen Historienmalerei gefeiert und „als erster Moderner“ bewundert,[1309] handelt es sich bei dem Maler um einen der prominentesten Künstler im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts[1310].

Kampf übernahm das Kompositionsprinzip und einzelne Aspekte der Bildthematik des „Ludus pro patria“. Darüber hinaus orientierte er sich an der stilisiert ausgeführten Bildlandschaft, strebte aber nicht den für die Gemälde von de Chavannes typischen ornamentalen Charakter sowie die Bewegungslosigkeit und Verinnerlichung der Figuren an. Die von Kampf wiedergegebenen Personen sind individualisierter aufgefasst, stehen in den von ihnen gebildeten Gruppen enger beisammen und befinden sich im aktiven Austausch.[1311] Dadurch entsteht bei einer fast identischen Anzahl der dargestellten Personen eher ein gedrängtes beieinander als die von de Chavannes erzielte Harmonie durch den Einklang von Natur und Kultur. Völlig konträr aufgefasst ist die Körperlichkeit der Figuren. Während im französischen Vorbild keine ausgeprägte Muskulosität vorliegt, ist sie bei Kampf geradezu maniriert athletisch angelegt. Besonders augenfällig wird dies an der Gruppe der Speerwerfer, die Kampf für seinen Entwurf übernahm. Die Oberkörper scheinen nur deshalb unbekleidet dargestellt worden zu sein, um Kraft und Stärke abzubilden. Kompositionell hervorgehoben ist bei der „Erziehung der Jugend“ die Einzelperson, die sich auf der Höhe des Goldenen Schnitts in der rechten Bildhälfte befindet. Sie trägt als Chronist oder Gelehrter ein Buch sowie eine Schriftrolle und ist als Pendant zur zentralen Rückenfigur im Gemälde von de Chavannes aufzufassen.

Bei Kampfs Entwurf handelt es sich um eines der wenigen Motive im Œuvre des Künstlers, dessen Handlung sich in eine Naturlandschaft einfügt. Bereits die Darstellungen „Fest des Hl. Isidore bei Madrid“ (G 1897/I.), „Landwirtschaft“ (G 1898-1900/I.) sowie „Deutsche Mönche bringen das Christentum nach Polen“ (G 1902/XXII.) zeigen eine Naturkulisse, jedoch agieren die Bildfiguren dort ausschließlich im Bildvordergrund. In der „Erziehung der Jugend“

[1309] Thomas, Kerstin. 2010. *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*, Berlin [u. a.]: Deutscher Kunstverlag, 27.

[1310] Eine Möglichkeit, Arbeiten von de Chavannes in Berlin zu sehen, ergab sich für Kampf im Frühjahr 1908. Die Galerie Keller & Reiner veranstaltete eine Ausstellung mit Werken zur biblischen Geschichte, bei der Werke beider Künstler zu sehen waren, Berliner Kunst-Herold, 8/1908:81, Nr. 9. Bereits 1891 stellte de Chavannes eine verkleinerte Version unter dem Titel „Pro Patria!“ in München aus, *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891*. 1891 [Kat. München Glaspalast 1891]. 3. Aufl., München: Verlags-Anstalt für Kunst und Wissenschaft, 82, Nr. 1210a.

[1311] Die Bildmaße des Entwurfes sind nicht überliefert.

griff Kampf auf diesen Bildaufbau erneut zurück, nutzte aber in Anlehnung an das französische Vorbild erstmals den Bildmittelgrund für eine erweiterte szenische Handlung. Ebenfalls neu im Œuvre ist die Darstellung der Wolken als breite, parallele und miteinander verbundene Bänder vor blauem Himmel. Ohne jede Tiefenerstreckung schließt dieser wie eine senkrechte Fläche die Darstellung zum Bildhintergrund ab.

Das Kompositionsschema von parallelen Bildelementen sowie die Auffassung der Landschaft als Fläche erinnern an Grundprinzipien im Werk von Ferdinand Hodler. Ähnliche ornamental-dekorative Wolkenstrukturen wie in Kampfs Entwurf zeigen seine Darstellungen vom Genfer- und Thunersee (Abb. 129).[1312]

Die betont athletische Körperauffassung der Figuren resultiert ebenfalls aus den reformerischen Lebenskonzepten, dessen erhoffter neuer Menschentyp sich äußerlich durch eine von Kraft definierte Schönheit auszeichnen sollte. Im Gegensatz zur Darstellung der Frau, deren Haltung oftmals immer noch das Passive zum Ausdruck brachte, wurde dem Mann eine aktive Körpersprache zugebilligt,[1313] die ihn zuweilen als muskelstarken Athleten bei physisch anstrengenden Tätigkeiten zeigen (Wolbert, 2001:343, Bd. 2).

> „Die nächste Stufe war aber jene, auf der eine höchste Steigerung des physischen Energiepotentials, ein heroischer Körperpathos angestrebt wurde: Anton Hanak, Johannes Bossard, Kolo Moser, Franz Metzner, Alexander (»Sascha«) Schneider und Franz Stassen haben Männerkörper geschaffen, in denen das kraftstrotzende zuletzt ins Gewalttätige, ins Prometheisch-Titanische oder aber ins Instinkthaft-Kriegerische weitergetrieben wurde."[1314]

Dies war aber nur eine Variante innerhalb der Bandbreite reforminspirierter Körperdarstellungen (Abb. 130-131).

[1312] *Ferdinand Hodler. Landschaften*. 2003, Ausstellungskatalog Zürich, Hg. Tobia Bezzola u. a., Zürich: Scheidegger & Spiess, 102, Abb. 44 („Genfersee von Chexbres aus", 1905), sowie 110, Abb. 49 („Der Thunersee von Leissingen aus", 1904). Falls Kampf die Werke Hodlers noch nicht bekannt gewesen sein sollten, konnte er Landschaftsdarstellungen des Schweizers in der am 16. April 1910 eröffneten 20. Ausstellung der „Berliner Secession" sehen, *Katalog der zwanzigsten Ausstellung der Berliner Secession Berlin 1910*. 1910. 2. Aufl., Berlin: Verlag der „Ausstellungshaus am Kurfürstendamm GmbH", 28.

[1313] Wolbert, Klaus. 2001 [Wolbert 2001]. „Die Verarbeitung reformerischer Körperkonzepte in der Kunst um 1900". In: Kat. Lebensreform, 2001:342, Bd. 2. Das passive Verhalten der Frauen in Kampfs Entwurf „Erziehung der Jugend" wird durch ihre Darstellung im Bildhintergrund verdeutlicht.

[1314] Wolbert, Klaus. 2001 [Wolbert 2001a]. „Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900". In: Kat. Lebensreform, 2001:222, Bd. 1. Beispielhaft dafür sind von Anton Hanak „Der Gigant" (1910), von Kampfs Schüler Johann Michael Bossard „Kraft" (1907) sowie die Formensprachen von Otto Greiner, Franz Matsch oder Alexander (Sascha) Schneider. Schneider schrieb 1912 in *Mein Gestalten und Bilden*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, ^{2}1916, 8: „Erst, wo die Nacktheit gezogen, durchgebildet und veredelt worden ist, spielt sie die hohe Kulturrolle, macht sie den »Menschen« überhaupt aus. Wir wünschen ein kräftiges und vornehmes Geschlecht, dem die hoffnungsfreudige, klare und bewußte Kultur, wie sie jetzt allgemach nach 2000jährigem Schlaf wieder zu neuem Leben erwacht, von Jugend auf zuteil werden soll." sowie „Der natürliche Wunsch, inmitten einer formvollendeten Rasse zu leben, war die treibende Kraft zu dieser Kunst, die in engstem Anschluß an die neu erwachende physische Kultur sich weiter bilden soll.", ebd., 27.

> „[…] sie reicht von der Aufrüstung des Muskeltonus über die Aufladung mit Energien des Willens, der Tat, der Seele und des Geistes bis zur einfachen natürlichen Zuständlichkeit einer neuen schlanken und sportiven Körperlichkeit.“ (Wolbert, 2001:344, Bd. 2)

Johann Michael Bossards „Kraft“ (1907) und Anton Hanak, „Gigant“ (1911) verdeutlichen die enorme Athletisierung des männlichen Körpers, dessen Gestalt von beiden Künstlern ins physisch Extreme gesteigert wurde. Als künstlerische Aussage stehen durch die Akzenturierung jedes einzelnen Muskels Kraft, Gewalt und Unbesiegbarkeit im Vordergrund.

Das Körperschema der griechischen Antike, auf die Arthur Kampf in seinem Entwurf verweist, diente dabei als Bezugspunkt, obwohl das hellenistische Ideal nicht als Maßstab für eine zeitgemäße veredelte Körperästhetik empfunden wurde. (Wolbert, 2001a:216, Bd. 1) Dennoch behielt die antike Kunst ihre Vorbildlichkeit aus Gründen der damit einhergehenden Wertigkeit sowie einer tabufreien und international akzeptierten Nacktheit. (ebd., 218)

Beide Entwürfe zeigen gegenüber dem von Arthur Kampf nur wenige Monate zuvor vollendeten und traditionell akademisch aufgefassten Monumentalgemälde „Nutrimentum spiritus“ (Abb. 115) nunmehr Stilelemente, die der Künstler dem Repertoire der zeitgenössischen Moderne entlehnt hatte. Einige davon gehören von nun an zu seinem festen Gestaltungskanon. Sie werden in den kommenden Jahrzehnten immer dann eingesetzt, wenn den Motiven öffentliche Aufträge zugrunde liegen. Hierzu zählen insbesondere die Betonung einer athletischen Körperlichkeit, die Darstellung von stofflicher Bekleidung mit der Anmutung eines weichen, eng anliegenden, fließenden Wollstoffs sowie ein zeichnerischer, konturbezogener Malstil. Insofern kommen den beiden ersten Entwürfen zur Gestaltung eines Wandgemäldes für die ehemals königliche Bibliothek Schlüsselpositionen für die Figurenauffassung im späteren Werk zu.

Nachdem auch dieser zweite Entwurf abgelehnt worden war, führte Kampf mit „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ schließlich in der Aula der Alten Bibliothek ein Motiv aus, das von Adolf von Harnack vorgeschlagen worden sein soll. (Rosenhagen, 23.01.1926:17)[1315] Harnack stieg als Professor für protestantische Theologie im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zum „überragenden Repräsentanten des deutschen Wissenschaftssystems auf“,[1316] wurde 1905 zum Generaldirektor der Königlichen Bibliothek in Berlin gewählt und zählte seitdem zum „vorrangigen bildungs- und wissenschaftspolitischen Berater des Kaisers“.[1317] Ab

[1315] Arthur Kampf erwähnt Harnack und das durch ihn vorgegebene Motiv in seiner Autobiografie nicht. Nach seiner Schilderung seien alle drei Entwürfe auf ihn selbst zurückgegangen und das Fichte-Motiv wäre vom Auftraggeber ausgewählt worden, Kampf, 1950:41.

[1316] Rebenich, Stefan. 2001. „Der alte Meergreis, die Rose von Jericho und ein höchst vortrefflicher Schwiegersohn: Mommsen, Harnack und Wilamowitz“. In: *Adolf von Harnack. Theologe, Historiker, Wissenschaftspolitiker*, Hg. Kurt Nowak u. Otto Gerhard Oexle, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 60.

[1317] Bruch, Rüdiger vom. 2001. „Adolf von Harnack und Wilhelm II.“ In: *Adolf von Harnack. Theologe, Historiker, Wissenschaftspolitiker*, Hg. Kurt Nowak u. Otto Gerhard Oexle, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 24.

1911 übte er das Amt des Präsidenten der von ihm initiierten „Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften“ aus.

1913 wurde der Wandputz entfernt und die Malfläche präpariert (Neue Preußische Zeitung, 22.10.1913). Im Herbst 1913 begann Kampf mit den Vorarbeiten (Unverfälschte Deutsche Worte, 22.10.1913). Dazu zählte auch – zur besseren Anschauung – die bildhauerische Umsetzung des Kopfes der Rednerfigur (Rehbein, 1916:17)[1318] sowie die Anfertigung von Vorstudien zum Gemälde im Winter 1913/1914. (Vossische Zeitung, 01.03.1914, Beilage *Zeitbilder*, Nr. 26 [o. P.]) Danach soll der Moment wiedergegeben sein, in dem Johann Gottlieb Fichte seine letzte Rede schließt. Das Wandbild wurde mit Kaseinfarben auf den trockenen Putz ausgeführt (G 1915/I., 5,5 x 12 m, Abb. 132).

Johann Gottlieb Fichte als Motiv

Die Darstellung des deutschen Philosophen Johann Gottlieb Fichte war um 1910 in vielerlei Hinsicht naheliegend. Zunächst wurde damit an die Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität erinnert, denn Fichte war einer ihrer Gründungsväter und 1811 der erste Rektor der Hochschule.[1319] 1914 stand mit dem Gedenken an die 100. Wiederkehr seines Todes darüber hinaus ein Jubiläum an.

Bereits im Jahr zuvor wurde mit der 100. Rückbesinnung auf die Entscheidungsschlacht bei Leipzig 1813 und das siegreiche Ende der Befreiungskriege ein weiteres, nunmehr nationales Jubiläum gefeiert. Im zeitgenössischen Verständnis kam diesen militärischen Auseinandersetzungen eine herausragende Bedeutung zu. Sie wurden als „Heilige Kriege“ empfunden, die – gewonnen mithilfe Gottes – den Beginn der nunmehr machtpolitisch bedeutenden deutschen Nation begründeten.[1320] Johann Gottlieb Fichte bediente dabei als einer der zentralen Protagonisten innerhalb dieser Auseinandersetzungen auch eine höhere, bedeutendere nationale Erinnerungskultur. An 14 Sonntagen, vom 13. Dezember 1807 bis zum 10. Mai 1808, hielt er in der

[1318] Siehe auch Freytag, Hugo. 1915. „Rechenschaft über das Ergebnis der Sammlung zum Besten eines Ehrenmals für Fichte in Jena. Mai 1915“. In: *Thüringer Pfarrblatt*, 6. Jg., Juni, Nr. 6, 43. Danach soll bereits vom Künstler eine Fichte-Büste in Gips angefertigt worden sein. Nach dem Krieg von Kampf in Marmor ausgeführt, wurde sie der Universität Jena am 18. Januar 1920 übergeben. Der Künstler erhielt dafür die Ehrendoktorwürde zuerkannt, *Geschichte der Universität Jena. 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum*. 1962. Hg. Kollektiv des Historischen Instituts der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Bd. 2: Quellenedition zur 400-Jahr-Feier 1958, Jena: Gustav Fischer, 655.

[1319] Lenz, Max. 1910. *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*. Bd. 1, Halle a. d. Saale: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 93, 400.

[1320] Theodor Körner schrieb 1813 in seinem Gedicht „Aufruf“ die Zeilen „Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen; Es ist ein Kreuzzug, ‚s ist ein heil’ger Krieg!“, Körner, Theodor. 1868. *Leier und Schwert. Zriny. Rosamunde*, Hg. Rudolf Gottschall, Leipzig: F. A. Brockhaus, 19. Siehe auch Kapitel 3.2.3.9.

Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, die sich in unmittelbarer Nähe zur Königlichen Hofbibliothek befand, „Reden an die deutsche Nation“.[1321] Seine Vorlesungen waren nicht ungefährlich, da sie unter den Augen der französischen Besatzung stattfanden. Preußen hatte am 14. Oktober 1806 im Dritten napoleonischen Krieg die Schlachten bei Jena und Auerstedt verloren.

Die Rezeption dieser „Reden an die deutsche Nation“ förderte nach der Reichsgründung 1871 maßgeblich die Bildung der nationalen Identität. Fichte pries in ihnen das Deutschtum, das sich gegenüber allen anderen europäischen Nationen als sittlich-religiös auserwählt und moralisch-kulturell höherwertig auszeichne.[1322] Die Deutschen seien als „Ur-Volk“ Träger der Humanitätsidee und somit – im Gegensatz zu einem „mechanistischen Frankreich“ – vorbestimmt, die Menschheit in die glückliche Zukunft eines neuen Zeitalters zu führen.[1323] „Ihr sehet im Geiste durch dieses Geschlecht den deutschen Namen zum glorreichsten unter allen Völkern erheben, ihr sehet diese Nation als Wiedergebärerin und Wiederherstellerin der Welt.“[1324]

Seine Vorstellungen vom Deutschtum war durch Charaktereigenschaften wie „Treue“, „Ehre“, „Stolz“, „Tugendhaftigkeit“ und „Mut“ gekennzeichnet, mit denen sich der deutsche Nationalismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert gegenüber allen anderen europäischen Nationen auszeichnen und distanzieren wollte. Fichte „wirkte als unübertreffbares Vorbild des Willens zur rückhaltlosen Vereinigung der philosophischen Theorie mit der Sache der Nation, die damit zur schlechthin allgemeinen Theorie mit der Sache wurde.“[1325]

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts setzte in Deutschland eine Fichte-Renaissance ein, die sich auch an den einschlägigen Veröffentlichungen nachweisen lässt. „Zwischen 1890 und 1900 gibt es zu Fichtes Rechts- und Sozialphilosophie kaum mehr als 10 bemerkenswerte Titel. Zwischen 1900 und 1920 sind es gegen 200.“ (Lübbe, 1963: 200, Anm. 2)[1326] Im Mittelpunkt

[1321] Die Lehranstalt befand sich an der Straße „Unter den Linden 8“ und teilte sich das Gebäude mit der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften.

[1322] Pelzer, Erich. 2000. „Die Wiedergeburt Deutschlands und die Dämonisierung Napoleons“. In: *»Gott mit uns«. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Hg. Gerd Krumeich u. Hartmut Lehmann, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 142.

[1323] Beßlich, Barbara. 2000. *Wege in den „Kulturkrieg“*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 88, sowie Seidel, Helmut. 1997. *Johann Gottlieb Fichte zur Einführung*, Hamburg: Junius, 127, 129.

[1324] Fichte, Johann Gottlieb. 1908. *Reden an die deutsche Nation*, Berlin: Realschulbuchhandlung, 462 [14. Rede].

[1325] Lübbe, Hermann. 1963. *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte,* Basel u. Stuttgart: Benno Schwabe & Co, 206. Sein Engagement führte so weit, dass sich der Philosoph 1806 und 1813 – allerdings vergeblich – der preußischen Regierung als Feldredner anbot, „um da draußen »Schwerter und Blitze« zu reden, um die »Kriegführenden in Gott einzutauchen«“, ebd., 205.

[1326] Nach Nordalm, Jens. 1999. „Fichte und der »Geist von 1914«. Kulturgeschichtliche Aspekte eines Beispiels politischer Wirkung philosophischer Ideen in Deutschland.“ In: *Fichte-Studien. Beiträge zur Geschichte und Systematik der Transzendentalphilosophie*, Hg. Klaus Hammacher, Bd. 15, Transzendentale Logik, Amster-

standen dabei die in zahllosen Neuausgaben erscheinenden und in Fachartikeln thematisierten „Reden an die deutsche Nation". „Das Thema »Fichte und wir« wurde zum wichtigsten Kapitel der neuidealistischen Rezeption der deutschen philosophischen Klassik nach 1900." (ebd., 201) Insbesondere als sich die Vortragsreihe des Philosophen 1908 zum 100. Mal jährte, lässt sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit den Reden nachweisen. Am 27. Januar 1908 hielt der Rektor der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, Erich Schmidt, unter dem Titel „Fichtes Reden an die deutsche Nation" eine Ansprache anlässlich des Geburtstages Kaiser Wilhelm II.[1327] Bereits zu Beginn erinnerte er daran, dass in ihnen das „unvergängliche Gewicht von Thaten", „das vielgeprüfte Schicksal Preussens" sowie „die unmittelbare Vorgeschichte der während schwerer vaterländischer Noth geborenen Hochschule tief eingegraben" seien. (Schmidt, 1908:3) Darüber hinaus sei die Ruine der Akademie[1328] noch sichtbar, in der Fichte seine Reden hielt.

Die Bedeutung Fichtes unterstrich die Universität bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Aufstellung einer Büste Fichtes, die zusammen mit denen weiterer verdienter Professoren in der Universitätsaula präsentiert wurde.[1329]

Seit 1906 gab es Bestrebungen, der Universität zum 100. Bestehen ein Fichte-Standbild zu stiften. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 12.05.1915:[5], Nr. 240)

> „Denn keineswegs allein der aufregende Denker, dem doch die grosse Welt nach einem Jahrhundert selten nachfragt, soll in Stein oder Erz verewigt werden; der ungebeugte, tapfere deutsche Mann, nach Goethes Wort eine der tüchtigsten Persönlichkeiten, die man je gesehn hat, der Professor des berühmten, noch heut und für alle Zeit bildenden und stählenden Collegium publicum für die deutsche Nation hat vollen Anspruch darauf, dass nicht bloss die Zunft sein Mnemeion betreibe." (Schmidt, 1908:30)

Zum Jubiläum 1910 war zwar die durch „Mitbürger und Gönner" (ebd.) angedachte Finanzierung der Skulptur noch nicht gesichert,[1330] ihr Standort lag jedoch fest. Das Denkmal sollte zusammen mit einem weiteren Standbild des Juristen und Nachfolger Fichtes als Rektor,

---

dam [u. a.]: Rodopi, 231, war Fichte „in den Schulen ebenso präsent wie in der Presse und im gebildeten, kulturell interessierten Bürgertum".

[1327] Schmidt, Erich. 1908. *Reden an die deutsche Nation. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 27. Januar 1908*, Berlin: Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Fraucke).

[1328] Der letzte Teil des Gebäudes wurde 1908 abgerissen, Berlin von A-Z. „Akademie der Wissenschaft." <https://berlingeschichte.de/lexikon/mitte/a/akademie_der_wissenschaften.htm> (15.10.2019).

[1329] Schmidt, 1908:30; Humboldt-Universität zu Berlin, Wissenschaftliche Sammlungen / Teil-Katalog der wissenschaftlichen Sammlungen. „Kunstsammlung der Humboldt-Universität zu Berlin." <https://www.sammlungen.hu-berlin.de/objekte/-/52/> (17.10.2019).

[1330] *Jahrhundertfeier der Königlichen Friedrich=Wilhelms=Universität zu Berlin 10.-12. Oktober 1910. Bericht erstattet im Auftrag des Akademischen Senats von dem Prorektor Erich Schmidt*. 1911. Berlin: Schade, 13 f.

Friedrich Carl von Savigny, vor der Aula der Königlichen Hofbibliothek zur Aufstellung kommen. (Schmidt, 1911:16) Dies verzögerte sich allerdings noch bis Anfang Mai 1923.[1331]

„Fichtes Rede an die deutsche Nation“, 1915 (G 1915/I.)

Unter hohen Bäumen haben sich eine Vielzahl von Personen zusammengefunden, um eine Rede des deutschen Philosophen Johann Gottlieb Fichte zu hören (Abb. 132-133). Die Zusammenkunft findet auf einem unbefestigten erdig-braunen Boden statt, der von niedrigen, grasbewachsenen Erhebungen durchzogen ist. Der Redner scheint im Vorwärtsschreiten innezuhalten und steht im linken Profil erhöht auf einem solchen Hügel. Er rafft mit seiner linken Hand seinen Mantel nach oben zum leicht vorgebeugten Körper, hat den rechten Arm zum Redegestus erhoben und blickt starr vor sich hin. Ohne eine der sich vor ihm befindenden Personen anzublicken, hält er in der Rede inne, um seine Gedanken zu sammeln. Seine Haltung erinnert an die einer Skulptur.

Bei den Zuhörern handelt es sich um etwa 58 Personen, zumeist Männer[1332] unterschiedlichen Alters – vom Jugendlichen bis zur reifen Persönlichkeit – und sozialen Standes. Unter ihnen befinden sich Handwerker, Studenten und Geschäftsleute, die zumeist in Gruppen um den Redner stehen und sitzen. Die Mehrzahl ist an den Bildseiten angeordnet, sodass der Blick des Betrachters direkt auf Fichte fällt. Die aufmerksamen Zuhörer blicken auf den Redner, einige folgen seinen Worten mit gesenktem Kopf. Körperhaltung und Minenspiel zeigen Bewunderung und Nachdenklichkeit. Ebenfalls zum Redner blicken zwei uniformierte französische Soldaten am linken Bildrand.

Im Bildhintergrund, hinter den hohen Bäumen, ist der obere Teil des Brandenburger Tores ohne die 1806 nach Paris verbrachte Quadriga zu sehen.[1333] Ansichtig ist die durch das ungestaltete Attikafeld gekennzeichnete Rückseite des Gebäudes.

Bildkomposition

In einer stilisiert ausgeführten Landschaft wird der Vordergrund zum Handlungsraum der Figuren. Der Mittelgrund ist dabei vernachlässigt, der Hintergrund lediglich durch ein architek-

[1331] Beide Skulpturen schuf Hugo Lederer, Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 09.05.1923:[2], Nr. 216.

[1332] Lediglich vier Frauen aus gehobenen sozio-ökonomischen Schichten sind abgebildet.

[1333] Kampf verzichtete auf die Darstellung des senkrecht stehenden Befestigungseisens der Viktoria, das bis zur Rückkehr der Quadriga im Jahre 1814 an deren Fehlen erinnerte.

tonisches Detail angedeutet, das allerdings Ort und Zeit der Handlung markiert. Das breite Querformat unterteilen vertikal vier Baumstämme bzw. Baumstammgruppen, die zum oberen Bildrand angeschnitten sind. Durch die fehlenden Kronen vermitteln sie den Eindruck architektonischer Stützen, die in Korrespondenz mit den das Wandgemälde seitlich rahmenden Pilastern stehen. (Abb. 133) Der Ansatz der Belaubung lässt sie aufgrund der optischen Verbreiterung mit den Kapitellen der Pilaster harmonisieren und somit zum Eindruck beitragen, dass sie ebenfalls die einen Architrav imitierende umlaufende Stuckleiste am oberen Bildrand stützen. Die Wolken sind wiederum stilisiert angelegt, sodass sie als parallel übereinander angelegte horizontale Bänder erscheinen.

Die dargestellten Personen wenden sich in ihrer Mehrzahl dem Redner zu. An beiden Bildrändern leiten Rückenfiguren jeweils paarweise als Ganzfiguren optisch zur ebenfalls in seiner gesamten Körpergröße erhöht dargestellten Hauptperson. Alle anderen Figuren sind aufgrund ihrer Körperhaltungen und ihrer dichten Stellung innerhalb von Gruppen nur teilweise sichtbar. Eine direkte Aufforderung an den Betrachter, sich mit dem Gesagten kritisch auseinanderzusetzen, erfolgt durch die Figur am linken Rand, die den Betrachter mit nachdenklich-kritischer Mimik direkt ansieht.

Die Figur des Redners steht im Profil erhöht direkt vor der hellen Fläche des Himmels und wird von keiner anderen Figur überschnitten. Sogar die Wolken sparte Kampf an dieser Stelle aus und hob somit die Silhouette des Redners zusätzlich hervor.

Unter der Vielzahl der Zuhörer lassen sich neun Personen identifizieren, die für Berlin bzw. die Friedrich-Wilhelms-Universität um 1807/1808 von Bedeutung waren. Sie befinden sich an beiden Bildrändern und stehen jeweils in Gruppen beieinander. Es handelte sich am linken Rand zunächst um den als Rückenfigur wiedergegebenen Astronomen und Direktor der Sternwarte Johann Elert Bode. Links neben ihm steht der Altphilologe und erste Dekan der Akademie Friedrich August Wolff, rechts von ihm der preußische Kammergerichtspräsident Karl Friedrich von Beyme sowie Wilhelm von Humboldt als ein weiterer geistiger Vater der Universität. Rechts über Humboldt, der auf dieser Bildseite den Betrachter direkt ansieht, blickt die mit einer dunklen Stola bekleidete Salonnière Henriette Herz zum Redner. Am rechten Bildrand befindet sich ganz außen der Jurist und dritter Rektor der Universität Friedrich Carl von Savigny, links neben ihm der Mediziner und Hochschullehrer Christoph Wilhelm Hufeland. Bei der Person links neben der Rückenfigur handelt es sich Friedrich Schleiermacher,[1334] ebenfalls ein geistiger Vater der Berliner Hochschule, der dort als Professor für Theologie und Rek-

[1334] Nach Hübinger, Gangolf. 2006. *Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 228, unterstreicht die Darstellung von Humboldt und Schleiermacher die kommunikative Spannung. Humboldt würde nicht den „Reformkonkurrenten" Fichte ansehen und rechts würde sich ebenfalls Schleiermacher Fichte entziehen.

tor wirkte.[1335] Die versammelten Gelehrten und Persönlichkeiten sind untereinander gleichrangig wiedergegeben und stehen durch ihre Auseinandersetzung mit dem Gehörten in einer aktiven Wechselbeziehung mit dem redenden Fichte.

Sie repräsentieren auf dem Gemälde mit einer Vielzahl von Menschen unterschiedlichen Alters und mit verschiedenen Berufen das „Volk". Ort und Zeit markiert das Brandenburger Tor mit der fehlenden Quadriga, die im Dezember 1806 von Napoleon I. nach Paris verschickt worden war. Bei dieser Ansicht auf das Triumphtor befindet sich der fiktive Standort Fichtes im Bereich des Berliner Tiergartens.

Der von Kampf gewählte Naturraum ist losgelöst von institutionell-architektonisch befrachteten Bedeutungen. Er sollte Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Wahrheit symbolisieren und damit den Inhalt der Reden Fichtes charakterisieren. Der Redner steht nicht auf einem Katheder und redet zu Akademikern, sondern verkündet auf unbebautem Boden Naturwahrheiten. Die Bedeutung seiner Worte soll daran zu erkennen sein, dass das „ganze Volk" einschließlich der identifizierbaren Zeitgenossen sie hören wollen. Fichte selber spricht, ohne seine Zuhörer anzusehen, quasi für sich, aus seinem Inneren heraus.

Kampf gestaltete die Rednerfigur nicht wie bei seinen früheren Historienbildern im akademisch-traditionellen Sinne. Um seinen Worten auch über die Haltung den Charakter von Dauer zu verleihen, erhielt Fichte die Anmutung einer Skulptur, die auch im Schreitmotiv den zukunftsweisenden Charakter der Äußerungen des Philosophen verdeutlicht. Der Künstler nahm damit die Aufstellung des geplanten Standbildes, dessen Realisierung sich 1914 vermutlich immer undeutlicher abzeichnete, vorweg.

Im Gegensatz zu seinen Rednerbildern der 1880er- und 1890er-Jahre beabsichtigte Kampf nicht den psychologischen Moment eines historischen Ereignisses festhalten. Dazu zerfallen die Zuhörer zu sehr in einzelne Gruppen, die durch ihre räumliche Distanz nicht den Eindruck einer geschlossenen Menge vermitteln. Insbesondere die Personen der beiden Seitengruppen scheinen durch ihre teilweise abgewandten Haltungen den Worten Fichtes eher skeptisch gegenzuüberstehen. Ebenso wie auf seinen früheren Darstellungen zu den Befreiungskriegen individualisierte Kampf zwar das Mienenspiel der Zuhörer, jedoch bleibt fraglich, ob bei einer Vielzahl von tatsächlich emotionslosen Gesichtern die „Reden an die deutsche Nation" bei allen Beteiligten eine geistige Auseinandersetzung hervorrufen. Es entsteht eher der Eindruck, Einzelpersonen betrachten ein Denkmal, um über den Dargestellten sowie die Bedeutung des historischen Ereignisses zu sinnieren. Dazu trägt insbesondere bei, dass ein Drittel der Anwesenden sitzt und Fichte niemanden direkt anspricht.

[1335] Siehe auch Über Land und Meer, 58/1916:49, Bd. 115.

Während in den Darstellungen „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ oder „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ auch die zeitlichen Aspekte von Vergangenheit und Zukunft motivunabhängig thematisiert wurden, gelang dies Kampf hier nur durch den Hinweis auf die nicht mehr vorhandene Quadriga.

Das Wandgemälde setzte sich zwar aus historischen Elementen zusammen und deutete die Wiedergabe eines konkreten Ereignisses an, thematisierte aber durch seine formale Gestaltung eine überzeitliche Fiktion.

Ausstellung

Da Arthur Kampf als Maler im Kriegseinsatz offiziell Ende November 1914 (Berliner Börsen-Zeitung, 25.11.1914:8, Nr. 551) zur Westfront reiste, musste er die letzten Arbeiten am Wandgemälde unterbrechen. Somit verzögerte sich die Übergabe an den Auftraggeber und die Öffentlichkeit.

Der Berliner Kunstsalon von Eduard Schulte zeigte ab dem 14. Dezember 1914 bis mindestens Ende Februar 1915 den Karton sowie 26 Studien und Skizzen zum Werk.[1336] Besondere Beachtung fand die Ausstellung durch den Besuch der Kaiserin im Januar 1915. (Berliner Börsen-Zeitung, 16.01.1915:6, Nr. 25)[1337]

Während die konservative Kunstkritik die Vorstudien lobte und mit Spannung das vollendete Wandgemälde erwartete (Berliner Volks-Zeitung, 06.02.1914:[2], Nr. 61), kam bereits zu diesem Zeitpunkt Kritik von der Moderne. Karl Scheffler urteilte:

> „Bei Ed. Schulte hatte Artur Kampf einen Karton und sechsundzwanzig Studien zu dem der Berliner Universität bestimmten Monumentalgemälde »Fichte als Redner an die deutsche Nation« ausgestellt. […] Besondere Hoffnungen erwecken die Vorarbeiten nicht. Die Modelle der Einzelstudien sind zweckvoll und nützlich zurechtkostümiert worden, dadurch wirken diese Arbeiten unnaiv; der Karton ist eine aus »Stellungen« aufgebaute Komposition im Stil der alten Historienmalerei. Kampf sucht aus Studien eine Einheit herzustellen; der hoffnungsvollere Weg wäre es, wenn er eine künstlerisch gefundene Einheit in Studien hinterher zerlegen würde.“ (Kunst und Künstler, 13/1914-1915:236)

Am 20. Februar 1915 berichtete die Tagespresse über die Vollendung des Wandgemäldes (Berliner Volks-Zeitung, 20.02.1915:[2], Nr. 94). Eine Einweihungszeremonie fand nicht statt. Seine Fertigstellung wurde öffentlich anlässlich der Jahrhundertfeier des Geburtstages von Otto

[1336] Berliner Tageblatt, 19.12.1914:[3], Nr. 644; Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 28.12.1914:[3], Nr. 658, sowie KfA, 30/1914-1915:239.

[1337] Durch Abbildungen lassen sich heute noch 22 Vorstudien zum Gemälde eindeutig identifizieren.

von Bismarck durch die Friedrich-Wilhelms-Universität am 1. April 1915 wahrgenommen. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 02.04.1915:[5], Nr. 169)[1338]

Dem Wunsch Arthur Kampfs, die Büsten von Friedrich Wilhelm III. als Stifter sowie Kaiser Wilhelm II. neben das Gemälde aufzustellen, „um die Breitenerstreckung des Ganzen noch einmal fühlbar zu machen", (Berliner Volks-Zeitung, 06.02.1914:[2], Nr. 61) ist die Universität nicht nachgekommen.

Rezeption

Über die Anfertigung des Wandgemäldes in der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek durch Kampf und das endgültig gewählte Motiv der Rede Fichtes wurde mit Vollendung des Kartons seit dem Beginn des Jahres 1914 ausführlich in der Berliner Tagespresse berichtet, wobei oftmals Zitate aus den Reden Fichtes abgedruckt waren (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 05.02.1914:[2], Nr. 65). Dabei wurde angenommen, auf dem Wandgemälde sei der Philosoph während seiner letzten, der 14. Rede dargestellt. (Berliner Volks-Zeitung, 06.02.1914:[2], Nr. 61)[1339]

Im Verlauf des I. Weltkrieges begann die Tagespresse eine Analogie zwischen den Befreiungskriegen und dem aktuellen Kriegsgeschehen zu ziehen. In der zeitgenössischen Wahrnehmung befand sich Deutschland 1914 in einem ähnlichen Befreiungskampf wie 1813. Daher konnte die Behauptung, dargestellt sei die 14. Rede Fichtes, in der das Szenario eines deutschen Schicksalskampfes, dessen Verlauf Auswirkungen auf die Entwicklung der menschlichen Zivilisation hätte, auch vom Betrachter nachvollzogen werden.

So zitierte die Berliner Börsen-Zeitung den Philosophen aus seiner 14. Rede:

> „Ist in dem, was in diesen Reden dargelegt worden, Wahrheit, so seid unter allen neueren Völkern ihr es, in denen der Keim der menschlichen Vervollkommnung am entschiedensten liegt, und denen der Vorschritt in der Entwicklung derselben aufgetragen ist. Gehet ihr in dieser eurer Wesenheit zu Grunde, so gehet mit euch zugleich alle Hoffnung des gesammten Menschengeschlechts auf Rettung aus der Tiefe seiner Uebel zu Grunde." (Berliner Börsen-Zeitung, 08.08.1914:6, Nr. 367)

Fritz Stahl schrieb anlässlich des Geburtstages Kampfs im September 1914: „Mindestens dasselbe darf man von dem Bilde in der neuen Aula der Universität hoffen, das Fichte als Redner

[1338] Die Festrede hielt der Philologe Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, allerdings ohne die Neuschöpfung Kampfs zu erwähnen, Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. 1915. *Reden aus der Kriegszeit*, 3. Heft, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 51-76. Zu Wilamowitz-Moellendorffs Abneigung gegen das Wandgemälde, Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von. 1928. *Erinnerungen 1848-1914*, 2., erg. Auf., Leipzig: K. F. Koehler, 311.

[1339] Das Wandgemälde enthielt jedoch keine Hinweise auf die 14. Rede Fichtes.

an die deutsche Nation darstellt, und dem jetzt die Stimmung der Zeit so wunderbar hilft." (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 27.09.1914:[2], Nr. 491) Für den Redakteur der *Berliner Volks-Zeitung* war im Dezember des Jahres aus dem Historienbild auch ein zeitgenössisches Ereignisbild geworden.

> „Man sieht diese Gesichter, in denen sich der Ernst der Zeit, todesmutige Entschlossenheit und Vaterlandsliebe widerspiegeln, und man fragt sich: »Wo haben wir solche Menschen schon gesehen?« Und dann kommt plötzlich die Erkenntnis. Das sind ja dieselben Menschen, wie wir sie heute sehen, das sind dieselben Deutschen, die dieselbe Entschlossenheit, denselben Ernst auf ihrem Antlitz zur Schau tragen, in denen derselbe Gedanke brennt, dem Vaterlande zu helfen – heute, wie damals. […] Das ist ein Beweis, wie sehr der Künstler den Geist der Zeit, die er darstellen sollte, erfaßt und wie lebenswahr er ihn gestaltet hat. […] Wenn einst von Kampfs Fichtebild die Hülle gefallen sein wird, dann wird es eine doppelte Bestimmung haben. Des deutschen Volkes Erhebung in zwei großen Kriegen wird es uns künden. Heute, wie damals, war die Uebermacht groß, heute wie damals beseelte das deutsche Volk derselbe unbeugsame Gedanke, den Kampf aufzunehmen […]. Und der Sieg fiel diesem glaubensstarkem zu in seiner gerechten Sache – damals, wie er ihm heute zufallen wird." (Berliner Volks-Zeitung, 20.12.1914:[3], Nr. 620)

Die nationalistische Tendenz in der Berichterstattung hielt auch 1915 (Nordalm, 1999:216) an. Die *Berliner Börsen-Zeitung* schrieb in Hinblick auf die Ausstellung des Kartons und der Vorstudien, Kampf sei einer der „deutschesten Künstler", dessen Gemälde „gleichsam über Nacht eine unmittelbar packende, zeitgenössisch und zeitgemäß ergreifende Bedeutung erhalten hat. […] Kantgeist, Fichtegeist – er ist nicht tot, wirkt heute Wunder wie ehedem […]." (16.01.1915:6, Nr. 25)

> „Eine moderate Fichte-Rezeption, eine Kulturkrise diagnostizierend […], oder auch nur eine Kaiser-Einheits-National-Begeisterung ausdrückend […], radikalisierte sich nun mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Jetzt wurden die Abgrenzungstendenzen zum westlichen Ausland, jetzt wurde das Militante, der Selbstbehauptungswille, die Selbstbesinnung als drängende, unverzichtbare Forderungen der Kriegssituation noch schärfer akzentuiert. Fichte erschien als der Forderer." (Nordalm, 1999:218)

Mit der *Kunstchronik* berichtete erstmals die Fachpresse Anfang März 1915 über das fertiggestellte Bild, allerdings auf lediglich 16 Zeilen und ohne jegliche Wertung oder Interpretation (Kunstchronik, N.F. 26/1915:312). Das Blatt ging von einer Enthüllung erst im August des Jahres aus, was eine ausführlichere Berichterstattung erwarten ließ, die jedoch nicht erfolgte.

Im Mai 1915 besprach die *Kunst für Alle* ausführlich mit einer Bildtafel und mehreren Details die Darstellung.[1340] Der Autor Eduard Plietzsch hob die kühle Färbung, insbesondere das blasse, dominierende Grün hervor, das sich dem linearen Eindruck unterordne, und dazu beitrage, durch seinen „hellen und klaren Ton die Wirkung der Umrißlinie zu einem Eindruck voll großer Klarheit und Sprödigkeit zu steigern […]."[1341] Der „Formenschatz der deutschen

[1340] Eine Fotografie Kampfs während seiner Arbeit an dem Wandgemälde erschien in der Zeitung *Der Tag, Berlin* (15.02.1914, Nr. 39).

[1341] Plietzsch, E.[duard]. 1915. „Arthur von [!] Kampfs Wandgemälde »Fichte als Redner an die deutsche Nation« in der Aula der Berliner Universität." In: KfA, 30/1914-1915:296-298.

Kunst“ sei zwar nicht um „neuartige Gebilde“ bereichert worden (KfA, 30/1914-1915:298), dennoch beurteilte Plietzsch die Leistung Kampfs positiv.

Erwähnungen der „Rede Fichtes“ fanden 1915 nur noch im Zusammenhang mit der Berichterstattung über Arthur Kampf als Nachfolger Anton von Werners an der Hochschule für die bildenden Künste statt.[1342] Es handelte sich dabei ausschließlich um die konservative Kultur- und Tagespresse, deren Rezensionen von lobende Adjektiven, wie „gewaltig“, „kraftvoll“ oder „charakterstark“ geprägt waren und die die Aktualität des Bildthemas mit Fichte-Zitaten hervorhoben.[1343] Während das Wandgemälde bei seiner ersten öffentlichen Präsentation im April 1915 keinerlei Beachtung fand, urteilte Rektor Theodor Kipp in seiner Rede bei der Gedächtnisfeier für den Stifter der Friedrich-Wilhelms-Universität am 3. August 1915:

> „[…] und in diesem unserem Festraum ist ein Kunstwerk vollendet worden, das uns in allen Feierstunden zurückerinnern soll an den Geist der Epoche unserer Gründung. Solche mahnende Erinnerung wird uns zu allen Zeiten dienlich sein. Aber als der Gedanke zu dem großen Bilde entstand, wußten wir nicht wie nah uns eine Zeit war, die mit der unwiderstehlichen Gewalt einer engsten Verwandtschaft die Gedanken auf die Zeit der Befreiungskriege lenken und uns zu den Reden Fichtes an die deutsche Nation als einem sprudelnden Born der Begeisterung und des nationalen Kraftbewußtseins mit neuer Macht führen werde.“[1344]

Historiengemälde und zeitgenössisches Ereignisbild waren seit dem Ende des ersten Kriegsjahres miteinander verwoben. Bereits 1915 wurde das Gemälde erstmals ausschließlich in einem auf das Thema Krieg bezogenen Kontext gestellt und illustrierte die Publikation „Das Buch vom Kriege“.[1345] Auch im zweiten Kriegsjahr 1916 hielt die Besprechung des Wandgemäldes an. Die Zeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlichte eine Reproduktion des Gemäldes mit Erläuterungen zu den dargestellten Personen. (Über Land und Meer, 58/1916:49, Bd. 115)

Ausführlicher analysierend setzte sich 1918 noch einmal Wilhelm Waetzoldt, Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Halle, in seiner Publikation „Deutsche Malerei seit 1870“ mit dem Gemälde auseinander:

> „In der Sprache der neuen Kunst hat noch keiner die allen verständliche Form gefunden, von vaterländischen Dingen zu reden. Der Besitz der Erfahrungen, die die Meister der Vergangenheit erworben haben, gab Arthur Kampf […] die Sicherheit, ein großes Wandbild zu wagen, das nicht nur Fichtes Reden an die deutsche Nation zum Bildmotiv nimmt, sondern selbst eine Rede an die deutsche Nation sein will. Das Bild ist vor dem Kriege entstanden. Was lehrbar und was lernbar an der Kunst ist, enthält es: der Gefahr des patriotischen Allerweltsbildes, durch hohles Pathos die Ausdrucksunfähigkeit zu verschleiern, ist Kampf entgangen. Spar-

[1342] Zur Nachfolge Anton von Werners siehe Kapitel 6.1.

[1343] *Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe. Organ für die deutschen Verkehrs-Interessen*. 1915. 6. Jg., 91. Der Artikel war großzügig bebildert, u. a. auf dem Titelblatt und durch eine Fotografie über zwei Seiten (86 f.), die Kampf auf dem Malgerüst vor dem noch unfertigen Gemälde zeigt. Weiterhin *Die Wochenschau*, 05.06.1915:724-727, Kriegsnummer, Nr. 23.

[1344] Kipp, Theodor. 1915. *Der Staat und die Jugend. Rede zur Gedächtnisfeier des Stifters der Berliner Universität König Friedrich Wilhelms III. in der neuen Aula der Universität am 3. August 1915*, Berlin: Norddeutsche Buchdruckerei und Verlagsanstalt, 4.

[1345] *Das Buch vom Kriege.* 1915. Hg. Hans Ferdinand Helmolt, Berlin: Deutsche Bibliothek, Tf. zw. 16/17.

> sam und norddeutsch zurückhaltend in Mienenspiel und Gebärden, gab er auch dem Redner eine knappe und eckige Gestalt, die – gemessen an der Ruhe der Hörer – schon empfunden wird als Zeuge tiefer seelischer Erregung. Raffaels und Andrea del Sartos weise und edle Bildarchitektonik hat Kampf verstanden. Ihnen dankt er die Fähigkeit, den Eindruck der Menge mit vergleichsweise wenigen Figuren zu erzwingen, durch Gruppenbildung die mit Formen gefüllte Fläche zu gliedern und schaubar zu machen, den Redner als reine Silhouette zu behandeln und in Vermeidung naturalistischer Details das Zeitkostüm, ohne zu fälschen, doch zu monumentalisieren. Freilich: der unbeschreibliche Zauber morgenfrischer Selbstständigkeit und Einmaligkeit, der von genialen Menschen und genialen Werken ausgeht, er fehlt diesem Wandbilde, das einem akademischen Festraum einen im besten Sinne akademischen Schmuck gibt."[1346]

Nach der Niederlage im I. Weltkrieg waren die zuvor eher unbestimmt wahrgenommenen Analogien zwischen der politischen Situation Deutschlands im Jahre 1918 und jener in der Zeit Fichtes Realität geworden. Als am 12. Mai 1919 in der Universitätsaula die Deutsche Nationalversammlung tagte, um über die Friedensbedingungen der Entente zu debattieren, nahm angesichts der bevorstehenden verheerenden Folgen nicht nur die Tagespresse, sondern auch die Versammlung Bezug auf Fichtes Reden an die deutsche Nation, u. a. auch Wilhelm Kahl in seiner Begrüßungsansprache als Abgeordneter und Professor der Berliner Universität:

> „Dieses deutsche Volk wollen sie vernichten, dieses deutsche Volk wiederum nur noch tiefer als damals zur Zeit der Gründung unserer Universität, am Boden liegend, geschlagen und besiegt. Aber da lebt nun das andere Zeichen jener Zeit in dem Wandgemälde unseres Festraums. […] Dieser Mann [Fichte], diese Feuerseele, redet auch heute zu uns allen, das Urbild des rücksichtslosen Denkens und Drängers zur Wahrheit, das Sinnbild des nie verzagenden Mutes, […]. Wenn hier in diesem Geiste Entschlüsse reifen und Beschlüsse gefaßt werden, dann ist es der Anfang zum Wiederaufbau, […]."[1347]

Die Bedeutung dieser Debatte erkannte auch die Familienzeitschrift *Die Gartenlaube*. Unter der Überschrift „Nationaltrauer" zeigte sie eine großformatige Fotografie der Versammlung vor dem Wandgemälde. (Gartenlaube, 1919:294, Nr. 21)

Die Silhouette des redenden Fichte schien bereits 1920 eine allgemeine Bekanntheit erreicht zu haben. Während zuvor das Gemälde zumeist in Verbindung mit der aktuellen nationalpolitischen Situation Erwähnung fand, wurde 1920 erstmals lediglich die Figur des Philosophen mahnend propagandistisch eingesetzt, um auf bedrohtes nationales Gut aufmerksam zu machen.

Eine Bedingung des Versailler Friedensvertrages war die am 1. Juli 1920 erfolgte Auslieferung der Seitentafeln des Genter Altars aus dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum nach Brüssel. (Neue Hamburger Zeitung:03.07.1920:[3], Nr. 322) Am 10. Januar veranstaltete die Berliner Humboldt-Hochschule einen Lichtbildvortrag zum bevorstehenden Abtransport und bewarb die Veranstaltung mit einem Plakat, zu dem Arthur Kampf eine Zeichnung Fichtes mit

[1346] Waetzoldt, Wilhelm. 1918. *Deutsche Malerei seit 1870*, Leipzig: Quelle & Meyer, 100.

[1347] Verhandlungen des Deutschen Reichstages, Reichstag (Weimarer Republik/Nationalsozialismus) 1918-1942. Nationalversammlung. Reichstagsprotokolle, 1919/20,2. „39. Sitzung, 12.05.1919." <http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_wv_bsb00000011_00353.html> (10.01.2020).

dem charakteristischen Redegestus zur Verfügung gestellt hatte (Abb. 134). Weitere Zeichnungen desselben Motivs gestaltete Kampf 1923 für Plakate zum „Deutschen Volksopfer“ anlässlich der Besetzung des Ruhrgebiets durch französische Truppen.[1348]

Am ausführlichsten setzte sich Kampfs Biograf Hans Rosenhagen mit dem Wandgemälde auseinander. (Rosenhagen, 1922:88-92) Auch er betonte den von Fichte formulierten nationalen Überlegenheitscharakter gegenüber anderen Völkern und den vorgezeichneten Weg in eine bessere Zeit. Fichte hätte als erster die Jugend darauf hingewiesen, „daß das Volk der Deutschen nicht untergehen dürfe, daß in der deutschen Jugend der Keim der menschlichen Vervollkommnung am entschiedensten liege und ihr der Fortschritt derselben aufgetragen sei.“ (ebd., 88) Rosenhagen zitierte ebenfalls jene seit 1914 herangezogenen bedrohlichen Passagen aus Fichtes 14. Rede, die die Aufforderung zum Handeln und die Konsequenzen beim Versagen – hier nun eines nationalen Wiederaufbaus – thematisieren. (ebd.) Darüber hinaus gab Rosenhagen weitere Passagen aus der 8. Rede wieder, die den Widerstand gegenüber Gegnern thematisiert, und schließt seinen historischen Exkurs mit der Einschätzung:

> „Fichte sprach so schon 1808; aber jetzt erst, da das einst so mächtige Deutschland entehrt am Boden liegt, versteht man ihn wieder und begreift, daß da in Kampfs Bilde ein großer Künstler aus seiner Empfindung heraus der deutschen Jugend einen Mahner und Warner vor die Augen stellen wollte, damit sie wüßte, wie sie sich zu verhalten habe, wenn das Vaterland, wie damals, in Not geriete. Nie hat ein Maler ein Bild so packenden und begeisternden Inhalts so zur rechten Zeit geschaffen.“ (ebd., 89)

Zunächst als Erinnerung an die Gründungsgeschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität entstanden, dann am Beginn des I. Weltkrieges zur zwingend beispielhaften nationalen Handlungsaufforderung umgedeutet, verkörperte das Wandgemälde nach der Niederlage von 1918 für Rosenhagen 1922 sinnbildhaft die Hoffnung auf eine bessere Zukunft:

> „Möchte dem Vaterlande doch bald wieder ein Führer erstehen, der, wie Fichte, die Fähigkeit hat, die Seelen der Deutschen zusammenzureißen, daß der Wille in ihnen zu glühen beginnt, das Joch der Feinde zu zertrümmern und sich aus den Sklavenfesseln zu befreien, die es jetzt umschlungen halten!“ (ebd., 92)

1931 erschien eine Darstellung der Fichte-Figur als Gemäldeausschnitt auf dem Titelblatt der Oktober-Ausgabe der Zeitschrift *Der Türmer*. (Türmer, 34/1931, H. 1) Damit wurde der erste Artikel bebildert, der die letzte Passage aus Fichtes 14. Rede behandelte, die mit „Wenn ihr versinkt…“ übertitelt war.[1349] Die Zeitschrift wurde ab 1930 von Friedrich Castelle herausgegeben, der als Parteigänger der NSDAP das Blatt entsprechend völkisch ausrichtete und hier

[1348] Deutsche Digitale Bibliothek. „Kultur und Wissen online.“ <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/SFWQU4CA4PXJCPF74TSYIZ474BUKWSN6> sowie <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/ZWIHCSYVDBAXFZA7I5NBZQ4D7WGWPCMB> (17.02.2020).

[1349] Es folgte der Artikel „Deutschlands Zukunft“ von Hans von Wolzogen.

das Fichte-Zitat sowie das Wandgemälde angesichts der innenpolitischen Situation Deutschlands propagandistisch instrumentalisierte. Zwei Jahre später, 1933, erfolgte in der Universitätsaula die Vereidung des preußischen Staatsrates. Weder der Redner Hermann Göring, noch die berichtende Presse nahmen allerdings Bezug auf das Wandgemälde.

Berücksichtigung fand es weiterhin in Besprechungen zum Künstler oder in übergeordneten Zusammenhängen. Dabei wurde zwar auf Fichte als Philosophen und auf seine Reden Bezug genommen, jedoch kein direkter Bezug zwischen der aktuellen Lage und den Befreiungskriegen hergestellt. (Dresdner Nachrichten, 27.09.1934) [1350]

Eine propagandistische Instrumentalisierung der Darstellung lässt sich für diesen Zeitraum mehrmals nachweisen. Die Publikation *Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes* versah 1942 eine Reproduktion des Gemäldes mit einem Zitat aus der 14. Rede Fichtes, das würdige Nachfahren anmahnt und vor der Niederlage durch Feinde warnt.[1351] Eine großformatige, doppelseitige Abbildung erschien im folgenden Jahr 1943 in der prominentesten Kunstzeitschrift des „3. Reichs", der *Kunst im Deutschen Reich.* (7/1943:36 f.)[1352] Robert Scholz, Kampfs ehemaliger Meisterschüler und mittlerweile Hauptschriftleiter der Zeitschrift, verfasste den dazugehörigen Artikel unter dem Titel „Heroische Sinnbilder". Nach den einleitenden Worten stellte er die aktuelle politische Lage in einen nationalen, historischen Entwicklungszusammenhang:

> „In den Schicksalsstunden eines Volkes treten alle großen heroischen Gestalten seiner Geschichte lebendig vor das Auge jedes einzelnen. […] In solchen Zeiten wird sich ein Volk seiner wahren Kraft und Größe bewußt, es schöpft dann seine stärksten Widerstandskräfte aus der plötzlich klar und lebendig gewordenen Erkenntnis der großen geschichtlichen und kulturellen Leistungen der Nation. Aus dem Bewußtsein, in einen großen geschichtlichen Ablauf, in eine Mission gestellt zu sein, für die schon vergangene Zeiten und Geschlechter gelebt und gekämpft haben, [...], erwächst jedem einzelnen die Erkenntnis der eigenen Verpflichtung." (ebd., 30)

Auch hier wurde das Kampf Gemälde mit einem Zitat aus der 14. Rede Fichtes untertitelt.

Die Rezeption des Gemäldes nach 1945 ist in erster Linie mit der Geschichte der Berliner Universität verbunden. Da es sich bis heute scheinbar um die einzige Darstellung des Themas handelt, wird „Fichtes Rede" aktuell auch in Schulbüchern reproduziert.[1353]

[1350] Scholz, Robert. 1939. *Zum 75. Geburtstag von Arthur Kampf*. In: *Kunst im Deutschen Reich*, 3. Jg., F. 10, II. Nach Schuffenhauer, Heinz. 1985. *Johann Gottlieb Fichte*, Leipzig u. a.: Urania, 81 wurde das Gemälde während des Nationalsozialismus zugehängt, da mehrere Juden, u. a. Henriette Herz, abgebildet waren. Diese Aussage ließ sich nicht verifizieren (Abb. 135).

[1351] *Frau und Mutter – Lebensquell des Volkes.* 1942. Hg. Hans Hagemeyer, München: Hoheneichen, 162.

[1352] Der Karton zum Wandgemälde wurde bereits 1940 zum Artikel „Arthur Kampf als Zeichner" von Wilhelm Westecker abgebildet, Kunst im Deutschen Reich, 4/1940:144.

[1353] *Connect… History for Bilingual Classes.* 2015, Hg. Iris Faßbender u. Colette Granvillano, Paderborn: Schöningh, 50.

Abbildungen und Kunstreproduktionen

Das Wandgemälde wurde in seiner Gesamtheit bis 1945 mindestens 24-mal, oftmals als Titelabbildung oder auf Doppelseiten bzw. Tafeln, auch zusammen mit Detailabbildungen reproduziert. Besonders prominent ist die Verwendung als farbiger Buchumschlag von Band 5 der 1943 in Berliner Propyläen-Verlag erschienenen *Neuen Propyläen Weltgeschichte. Die Alte und die Neue Welt im Zeichen von Revolution und Restauration*.[1354] Das Gemälde zählt damit zu Kampfs bekanntesten Darstellungen.

Ein Kunstdruck erschien ausschließlich im Kunstverlag der Photographischen Gesellschaft Berlin, der 1924 eine Heliogravüre in den Maßen 380 x 740 mm zu 80 Mark anbot.[1355] Als Bildpostkarte konnte lediglich ein nach 1933 erschienenes Exemplar des Berliner Verlages J. Wieland nachgewiesen werden. Repliken oder Kopien sind nicht bekannt.

Ikonografische Tradition

Ob Kampf außer dem Thema der Rede Fichtes auch die Darstellung prominenter zeitgeschichtlicher Persönlichkeiten aus dem Umkreis der frühen Universitätsjahre vorgegeben war, ist nicht überliefert.

Zunächst schließt das Gemälde an die eigenen Rednerbilder des Künstlers, wie „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“, „Die Einsegnung von Freiwilligen 1813“ oder „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“, an. Kampfs nur bedingt als Historienbild aufzufassende Fichte-Darstellung wurde als letztes Werk zum Themenkreis der Befreiungskriege angefertigt, stand inhaltlich aber am Beginn der abgebildeten Ereignisse. Es folgte einem überzeitlichen Prinzip, das sich am Motiv der Gelehrtenversammlung orientierte. Dessen prominentester Vorläufer ist Raffaels Gemälde „Schule von Athen“ (1510/11), das von Kampf neben weiteren des Italieners intensiv rezipiert wurde. Zwar orientierte sich der Künstler nicht an den zahlreichen Gesten und Aktionen innerhalb der Gruppen des römischen Freskos – die von ihm wiedergegebenen Personen sind im

[1354] Scheinbar handelt es sich um die einzige größere nachweisbare Farbabbildung des Gemäldes. Eine kleinformatige farbige Reproduktion erschien im Zigarettenbilder-Sammelalbum *Ruhmesblätter Deutscher Geschichte,* Ruhmesblätter, 1930:34, Nr. 122.

[1355] *Photographische Gesellschaft-Kunstverlag Berlin*. 1925, [Verlagskatalog], 52, Nr. 7654. Nach Kühner 1916, 267, konnte im selben Verlag eine Heliogravüre als Volksausgabe in den Maßen 500 x 330 mm zum Preis von einer Reichsmark erworben werden.

Wesentlichen inaktiv –, doch übernahm er einige Figurengestaltungen, wie die des isoliert stehenden Plotin im roten Gewand auf der rechten Bildseite, die Schleiermacher im Berliner Bild entspricht. Die drei Figuren am rechten Bildrand dienten als Vorbild für Friedrich Carl von Savigny, Christoph Wilhelm Hufeland sowie für die Rückenfigur in langem Mantel und Zylinder. Ebenso wie Raffael, der sich in der „Schule von Athen" selbst porträtierte, blickt Friedrich Carl von Savigny den Betrachter an. (Abb. 136) Weitere Vorbilder fand Kampf in den weiblichen sitzenden Figuren und in den Bäumen von Raffaels „Der Parnass" (um 1511, Abb. 137) sowie im Heiligen, der rechts neben dem Altar im Gemälde „Die Disputa" (1509/1510) mit erhobenem, freigestelltem Armgestus zum Himmel zeigt (Abb. 138).

Darüber hinaus bot eine Vielzahl von Gemälden des 19. Jahrhunderts dem Künstler eine Orientierung zur Wiedergabe eines Einzelnen vor einer Menschenmenge. So finden sich ähnliche Motive bei Friedrich Wilhelm Martersteigs „Luthers Einzug in Worms" (1850) oder Anton von Werners „Luther in Worms" (1877). In Berlin hatte Kampf aber auch ein neuzeitliches Beispiel direkt vor Augen: Otto Knilles Friesgemälde „Das moderne Zeitalter – Weimar 1803" von 1884 (Abb. 139). Das Monumentalgemälde (147 x 364 cm) zählte zu einer Gruppe von vier Darstellungen, die die bedeutendsten Erzieher und Geistesgrößen seit dem Altertum in Friesform wiedergaben. Sie wurden zu Beginn des Jahres 1885 im Treppenhaus der Königlichen Hofbibliothek, also im selben Gebäude, in dem Kampf 29 Jahre später, seine Fichte-Darstellung malte, angebracht[1356] und 1889 in die Nationalgalerie überführt[1357]. Otto Knille gab in seiner Darstellung des modernen Zeitalters Johann Wolfgang von Goethe während eines Vortrages über die neben ihm stehende Zeus-Büste von Otricoli wieder. Unter den Zuhörern waren prominente Zeitgenossen Goethes aus Kultur und Wissenschaft, so u. a. Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schleiermacher und Johann Gottlieb Fichte, die individuell auf den Redner reagierten. Kampf orientierte sich an den kaum Emotionen zeigenden Physiognomien und verwendete ebenfalls das Rückenmotiv am linken Bildrand.

Ein weiteres prominentes Werk gibt seit 1875 in Berlin bedeutende deutsche Persönlichkeiten des Kultur- und Geisteslebens wieder. 1870 bis 1875 schuf der Bildhauer Otto Geyer im Treppenhaus der Alten Nationalgalerie einen ursprünglich 35 m langen Relieffries mit zahlreichen Repräsentanten deutscher Kulturleistungen von germanischer Zeit bis in die Epoche Friedrich Wilhelms IV. (Abb. 140).

[1356] *Der Kunstfreund*. 1885. 1. Jg., 102.

[1357] Berg, Lars. 2013. *Otto Knille (1832-1898). Ein Historienmaler zwischen Düsseldorfer Malerschule und Berliner Akademie*, Dissertation Universität Düsseldorf, 177, <https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-32467/Dissertation%20Lars%20Berg_Otto%20Knille.pdf> (15.07.2019).

Kampf nahm sich das Gestaltungsprinzip zum Vorbild und strebte in seinem Gemälde durch die Zusammenstellung von historischen Einzelfiguren ebenfalls eine Überzeitlichkeit an. Es handelte sich bei dem Wandgemälde in der Universitätsaula um den renommiertesten Auftrag und den Höhepunkt in der Karriere Arthur Kampfs.[1358]

Historienmalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Diese monumentale Wandmalerei sollte die letzte sein, die Kampf im öffentlichen Auftrag anfertigte.[1359] Bis 1914 umfasste sein Motivspektrum bei dieser Gattung Darstellungen mit zeitgenössischer (Kreishaus Aachen, ab 1898) sowie mit historischer Thematik (Kaiser Friedrich-Museum Magdeburg, ab 1906, und Königliche Bibliothek Berlin, ab 1909).

Die Historienmalerei hatte gegen Ende des 19. Jahrhunderts stark an Bedeutung verloren. Ihre propagandistische Ausrichtung, in der sich die Gegenwart durch einen Verweis auf die Vergangenheit legitimierte, verlor – je weiter sich das Datum der Reichsgründung entfernte – immer stärker ihre Notwendigkeit. Die mit monumentalen Geschichtsdarstellungen verbundene Fokussierung auf nationalpolitische Ereignisse wurde im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts als mittlerweile unzeitgemäß und überbewertet angesehen. Der österreichische Maler Rudolf Alfred Jaumann mutmaßte im März 1904 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* über die Zukunft der Historienmalerei und stellte fest, diese hätte „seit geraumer Zeit aufgehört, mit der Entwicklung der übrigen Malerei gleichen Schritt zu halten". [1360] Künstler hätten sich Gebieten zugewandt, wo „wirkliches Leben pulsierte, wo neue Probleme gestellt und neue Lösungen gefunden wurden". (Jaumann, 1904:348) Bereits 1906 regten die „Münchener Secession" sowie die „Luitpold-Gruppe" bei der „Verbindung für historische Kunst" an, anstelle von Historiengemälde Darstellungen in Auftrag zu geben bzw. anzukaufen, die „dem Leben und der Natur größte Aufmerksamkeit" zukommen lassen. (Schmidt, 1985:164) Bis 1914 dominierten bei den Ankäufen Genre- und Landschaftsdarstellungen, wobei bereits zwei

[1358] Das Wandbild wurde bei der Zerstörung des Universitätsgebäudes im II. Weltkrieg vernichtet.

[1359] Als weitere monumentale Wandgemälde im zeitlichen Umkreis wurden 1911 Werke mit allegorischen Motiven von Raffael Schuster-Woldan für den Reichstag (KfA, 26/1910-1911:284 ff.), und eine Sämann-Darstellungen für die Universität Kiel von Ludwig Dettmann (Potztal, 2008:141) ausgeführt. 1912 schuf Fritz Erler Wandbilder mit allegorischen Szenen zur Entwicklung niedersächsischer Städte für das Rathaus in Hannover (KfA, 27/1911-1912:309 ff.) und 1915 vollendete Karl Schmoll gen. Eisenwerth einen Nibelungen-Zyklus für das „Cornelianum" in Worms (Schmoll genannt Eisenwerth, J. A. 2003. „Der Wormser Nibelungen-Wandbildzyklus von Karl Schmoll von Eisenwerth". In: *Die Nibelungen*, Hg. Joachim Heinzle u. a., Wiesbaden: Reichert, 621-635.

[1360] Jaumann, A. 1904. *Die Zukunft der Historien-Malerei*. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 13. Jg., 1903-1904, 348.

Jahre zuvor einer Vorauswahlkommission empfohlen wurde, „alle Richtungen der zeitgenössischen Kunst zu berücksichtigen, ausgenommen der Futuristen usw.“ (ebd., 165).

Die Sonderausstellung monumental-dekorativer Kunst auf der „Großen Kunstausstellung Dresden 1912“ (KfA, 28/1912-1913:25 ff.) zeigte, dass das Interesse am monumentalen Bild bestehen blieb. Werke älterer, akademisch-traditionell ausgebildeter Künstler kamen allerdings hier nicht mehr zur Präsentation. Diskutiert wurde hingegen die moderne Formensprache der Arbeiten von Albin Egger-Lienz oder Ferdinand Hodler, deren Monumentalwerke wie beispielsweise „Einzug König Etzels in Wien“ (Wien, Rathaus, 1910) und „Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ (Großherzogliche und Herzogliche Sächsische Gesamt-Universität Jena, 1908) mittlerweile eine breite Rezeption erfuhren. Darüber hinaus wurde der Vorschlag unterbreitet, den historischen Begriff weiter zu fassen. 1912 schrieb Gerhart Rosenhagen-Romint in seiner Besprechung zur Ausstellung „Stätten der Arbeit“ in der Dresdener Galerie Ernst Arnold:

> „Es ist jetzt allgemein üblich, von dem Niedergang der Historienmalerei zu sprechen, und es gibt viele Leute, die behaupten, es würden überhaupt keine Historienbilder mehr geschaffen. Diese Meinung ist aber nur insofern zutreffend, als man allerdings den Geschmack für Historienbilder im Sinne eines Wilhelm von Kaulbach oder Piloty, ihrer Vorgänger und Nachfolger verloren, daß man sich von der Darstellung von Ereignissen aus längst vergangenen Tagen abgewendet hat. Das Leben der Gegenwart, das sich weder durch kriegerische noch durch romantische Episoden auszeichnet, bildet aber für den Literaten wie den Künstler eine unversiegbare Quelle, aus der er fortwährend Anregung zu neuen Schaffen empfängt. Ist es nicht also ebenfalls Historienmalerei, wenn sich solche Anregungen in bildliche Darstellungen umsetzen?“ (Westermanns Monatshefte, 56/1912:571, Bd. 112)

6.3.2 Freie Druckgrafik und Illustrationen

Während des I. Weltkrieges beschäftigte sich Arthur Kampf ein letztes Mal intensiver mit der freien Druckgrafik. Zwischen 1914 und 1918 lassen sich 26 zumeist großformatige Arbeiten – hauptsächlich Lithografien – nachweisen. Dabei handelt es sich um zehn Kriegsmotive, 15 figürliche Genreszenen sowie ein Gedenkblatt. Kampf arbeitete hier oftmals mit breiter Lithografiekreide und erreichte dadurch die Anmutung von Bleistift- bzw. Kohlezeichnungen.[1361]

Bei dem Gedenkblatt handelte es sich um eine Auftragsarbeit für das Preußische Kultusministerium mit dem Titel „100 Jahre Preussisches Kultus-Ministerium 1817-1917“. (Vossische Zeitung, 20.10.1918:[3], Nr. 537) Das großformatige Werk (Bildmaß ohne Schmuckrahmen 448 x 312 mm) entstand als Algrafie (Abb. 141). Dargestellt ist der am Schreibtisch sitzende Wilhelm von Humboldt, der im Zuge der Preußischen Reformen 1808 die

[1361] Die Lithografie war auch die bevorzugte künstlerische Technik der zahlreichen Mappenwerke, die zum Thema I. Weltkrieg erschienen. Nach Karl Scheffler ist „die Technik […] ihrer Bequemlichkeit, Wohlfeilheit und malerischen Wirkungskraft wegen ergriffen worden, [...].“, Kunst und Künstler, 14/1916:107.

Leitung der Sektion des Kultus und des öffentlichen Unterrichts im Ministerium des Inneren übernommen hatte. Den von ihm konzipierten Reformen im Bildungsbereich wurde eine herausragende Bedeutung beigemessen, da durch Erziehung und Bildung die Selbstverantwortung des Staatsbürgers gestärkt werden sollte. Die Grundlagen dafür bildeten die Ideen der Aufklärung, die wiederum auf den humanistischen Vorstellungen der Antike und des Christentums aufbauten. Dies symbolisieren die allegorischen Figuren der griechischen Göttin Athena und der Eccelsia. Das Blatt wurde vom Kultusministerium an preußische Behörden verschenkt[1362] und stellt eines der letzten Werke dar, das Arthur Kampf im öffentlichen Auftrag anfertigte.

Die Illustrationstätigkeit setzte Arthur Kampf auch während des Krieges fort. 1914 beteiligte er sich mit 26 Zeichnungen an der zweibändigen Publikation „Eine feste Burg" des prominenten Berliner Hofpredigers Bruno Doehring.[1363] Kampf illustrierte den Text mit Federzeichnungen und griff dabei auf Motive und Detailkompositionen früherer Werke zurück. Er schuf aber auch neue Bildlösungen, die in seinem Werk wieder aufgegriffen wurden.

1916 erschien als Kalendertitelbild des Vereins „Kolonialkriegerdank" die Reproduktion eines Aquarells von Arthur Kampf mit der Darstellung eines deutschen Kolonialsoldaten in Khakiuniform mit Gewehr und Schutztruppenhut. Im darauffolgenden Jahr publizierte der Berliner Verlag von Reimar Hobbing die zweibändige Biografie „Bismarck. Ein Bild seines Lebens und Wirkens" des Historikers Dietrich Schäfer.[1364] Kampfs 49 Federzeichnungen geben allegorische Motive, Detailansichten und historische Begebenheiten wieder und erinnerte bereits die zeitgenössische Kritik an die Illustrationstätigkeit Adolph Menzels zum Leben und Werk Friedrichs des Großen. (Daheim, 53/1916-1917:17, Nr. 26) Auch die Presse sah diese Analogie und verglich diesbezüglich letztmalig ein neues Werk Arthur Kampfs mit dem Schaffen Menzels. (Velhagen & Klasings Monatshefte, 31/1916-1917:275, Bd. 3) 1917 kam es zu einer erneuten Zusammenarbeit mit Hofprediger Doehring. Im Leipziger Spamer Verlag erschien ein Erinnerungsbuch für die im Krieg geborene Jugend „Unsere Kriegskinder. Deutschlands kom-

[1362] Kunstakademie Düsseldorf, Archiv, [altes Inventar] K sowie Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, 40/1918:8, Nr. 1, zur Schenkung an das Berliner Kupferstichkabinett.

[1363] Doehring, 1914. Das Werk erlebte mehrere Auflagen, u. a. erschien um 1920 im selben Verlag eine „Neue große Prachtausgabe" mit einer Auflage von 130.000 Exemplaren. Weitere beteiligte Künstler waren Eduard Kämpffer, Ernst Pfannschmidt, Richard Pfeiffer und Max Gärtner. Kampfs Werke sind ausschließlich im ersten Band vertreten.

[1364] Schäfer, Dietrich. 1917. *Bismarck. Ein Bild seines Lebens und Wirkens, mit Textzeichnungen von Arthur Kampf,* Berlin: Reimar Hobbing. Bis 1935 erschien das Werk in verschiedenen Ausgaben und einer Auflage von 26.000 Exemplaren.

mendem Geschlecht gewidmet“[1365] mit zwei Kriegsmotiven als Textillustrationen von Arthur Kampf und weiteren von Georg Kau.

6.4 Künstlerisches Schaffen während des I. Weltkrieges. Ereignisbilder

Zwischen 1914 und 1918 beschäftigte sich Arthur Kampf mit Themen des I. Weltkrieges. Bereits die Mobilmachung am 1. August 1914 hielt er in einem Gemälde fest.
Der Journalist Moritz Goldstein schilderte seine Erlebnisse am Tag der Kriegserklärung:

> „Am 1. August 1914 befand ich mich unter denjenigen Berlinern, die durch die Nachricht von der soeben ausgesprochenen Mobilmachung zum Schloss gezogen wurden. Es waren dort, und zwar auf der Seite, die nach dem Lustgarten blickt, vielleicht hunderttausend Menschen zusammengeströmt. Was für Menschen? Solche, versteht sich, die an diesem blauen Sommernachmittage nicht in einer Fabrik, in einem Laden, in einem Bureau festgehalten wurden. […] Frauen sah man wenig. Dafür viele Männer in guter Kleidung und mit guten Köpfen. [...] das muss, dem Ansehen und der Vermutung nach, gehobenes Bürgertum gewesen sein: Anwälte, Richter, Beamte, Journalisten, Literaten, Lehrer, Universitätsprofessoren, Studenten. [...] Glücklicher Weise waren wir nicht führerlos. [...] Er [ein auf eine Laterne gekletterter Einpeitscher] liess uns Lieder singen, abwechselnd ›Heil Dir im Siegerkranz‹, ›Die Wacht am Rhein‹, ›Deutschland, Deutschland über alles‹. Und er liess uns in rhythmische Rufe ausbrechen: ›Wir wollen den Kaiser sehen‹. [...] der Kaiser erschien neben seiner Frau und sprach – zwar nicht die berühmt gewordenen Worte: ›Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche‹, aber doch den Vorklang dazu. Und damit war unser Verlangen gestillt, und wir zogen ab.“[1366]

Auch Arthur Kampf wird sich vermutlich an diesem Samstag am Berliner Stadtschloss aufgehalten und den Laternenkletterer inmitten der Menschenmenge als bildwürdig erachtet haben. Seine Darstellung (G 1914/I., vermutlich Öl, Bildmaße unbekannt, Abb. 142) zeigt eine Gruppe von Menschen, unter denen sich zumeist in Rückenansicht Männer, Frauen und Kinder, befinden. Es handelt sich um Arbeiter und wohlhabende Bürger, die auch hier einen Querschnitt der deutschen Gesellschaft abbilden, also das „gesamte Volk“ repräsentieren sollen. Die Menge schaut zu einem Mann, der eine Laterne erklommen hat und mit Redegestus seiner rechten sowie hochgehaltener deutscher Flagge in seiner linken Hand zu den Berlinern spricht. Im Hintergrund ist die Fassade des Berliner Stadtschlosses mit dem Balkon IV dargestellt, auf dem Kaiser Wilhelm II. seine Reden am 31. Juli und 1. August 1914 hielt.

Die künstlerische Auseinandersetzung Kampfs mit den Kämpfen des I. Weltkrieges erfolgte zunächst nicht aus der eigenen Anschauung. In der November-Ausgabe der *Velhagen &*

[1365] Doehring, L. [vermutl. Bruno]. 1917. *Unsere Kriegskinder. Deutschlands kommendem Geschlecht gewidmet*. Textworte von Hofprediger Lic. L. Doehring, Berlin, Berlin, Leipzig: Spamer.

[1366] Goldstein, Moritz. *Widerlegung der Macht*. Unveröffentlichtes Manuskript im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund, 82-85, zit. nach Stöber. Rudolf. 2013. „Vom »Augusterlebnis« zur »Novemberrevolution«. Öffentlichkeit zwischen Kriegsbegeisterung (?) und Herbstdepression“. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 15. Jg., 93 f., 116, Anm. 23.

Klasings Monatshefte erschien 1914 unter dem Titel „Auf Posten“ seine Federzeichnung eines deutschen Soldaten. (29/1914-1915:443, Bd. 1) Die Szene vermeidet jeden Hinweis auf die Gewalt und das Leiden des Krieges, was für die kommende Beschäftigung des Künstlers mit dieser Thematik programmatisch sein sollte.

Am 4. Oktober 1914 zählte Kampf zu den 93 prominenten Vertretern des deutschen Geisteslebens, die den Aufruf „An die Kulturwelt“ unterzeichneten, in dem sie zu den angeblichen Verleumdungen und Lügen der Kriegsgegner Stellung bezogen.[1367]

Darstellungen als offizieller Kriegsmaler

Nach Angaben in der Tagespresse unterbrach Arthur Kampf die Fertigstellung des Wandgemäldes „Fichtes Rede an die deutsche Nation“, um Ende November zur Westfront abzureisen. (Berliner Börsen-Zeitung, 25.11.1914:8, Nr. 551) Tatsächlich geschah dies erst am 8. Januar 1915[1368]. Als offizieller Kriegsmaler[1369] hielt er sich beim Stab des von ihm bereits 1905 porträtierten Infanteriegenerals Ewald von Lochow (G 1905/VI.) im Schloss Pinon im nordfranzösischen Département Aisne auf. (Kampf, 1950:42)[1370]

In Hinblick auf die Anwesenheit Kampfs an der Westfront setzte die konservative Kulturpresse großen Erwartungen in sein künftiges künstlerisches Schaffen. Fritz von Ostini schrieb 1916:

> „Was Arthur Kampf uns noch über den Krieg sagen wird, müssen wir erst erfahren […]. Man könnte sich denken, daß er künftig einer der Geschichtsschreiber des Krieges würde, er mit seiner scharfen preußischen Klarheit und seinem gewaltigen tatsächlichen Können. Im Geiste seiner Kunst lebt auch etwas von dem Geiste, der unser Heer von Sieg zu Sieg führt, dem Geiste phrasenloser Pflichttreue und Festigkeit. Vielleicht wird er einmal große Augenblicke des Völkerringens festhalten mit einem Stich ins Offizielle, mit betonter

[1367] Weitere prominente unterzeichnende Kunstschaffende waren u. a. Wilhelm von Bode, Peter Behrens, Franz von Defregger, Leopold Graf Kalckreuth, Max Klinger, Max Liebermann, Ludwig Manzel, Bruno Paul, Franz von Stuck, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Ungern-Sternberg, Wolfgang u. Jürgen von. 1996. *Der Aufruf* ’*An die Kulturwelt*’. *Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, Stuttgart: Franz Steiner, 145-147.

[1368] Schreiben von Arthur Kampf an Willy Spatz [Berlin; 01.01.1915], 1914-1918: Ein rheinisches Tagebuch. Quellen aus Archiven des Rheinlands, Stadtarchiv Düsseldorf, „Tagebuch Willy Spatz 1914-1919. 0-1-23-44.0000. Tagebucheintrag vom 09. Januar 1915.“ <https://archivewk1.hypotheses.org/6813> (09.12.2019).

[1369] Kampf war einer von mindestens 110 „bisher auf dem Kriegsschauplatz zugelassenen Maler“, Auflistung AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0289, Bl. 82. Weitere Künstler waren u. a. Ludwig Dettmann, Kampfs ehemaliger Meisterschüler Max Fabian sowie Wilhelm Trübner.

[1370] Auf Zeichnungen Kampfs sind die Namen des benachbarten Ortes „Cerny“ (Cerny-en-Laonnois; Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 171-1917) sowie des belgischen Torgny („Togny“) vermerkt. Damit hätte sich Kampf auch in Belgien aufgehalten. Das *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* berichtete Ende Mai 1915 (28.05.1915:[6], Nr. 268), Kampf hätte bereits „mehrere Kriegsgemälde fertiggestellt.“ Darunter befänden sich die Studie eines „Dorfwegs bei Antwerpen“, Motive aus Flandern, vom Yser-Kanal, Mechelen, Nieuwpoort und Ramskapelle. Diese Arbeiten lassen sich nicht nachweisen, möglicherweise liegt eine Verwechslung vor.

> Tatsächlichkeit […]. Seine ergreifenden Bilder aus den Befreiungskriegen, sein Magdeburger Wandgemälde lassen uns da gar manches erhoffen.“[1371]

Zunächst zeichnete der Künstler in Aisne Details der Innenräume und Außenanlagen des 1918 zerstörten Schlosses in Pinon.[1372] Während seines gesamten Aufenthaltes in Nordfrankreich, entstanden weitere Zeichnungen, Druckgrafiken sowie Werke in Öl bzw. Tempera. [1373] Das für Kampf sicherlich am meisten beeindruckende Erlebnis hielt er als Vorstudie in Öl für eine später anzufertigende größere Ausführung fest.

„Vorbeimarsch gefangener Soldaten an Kaiser Wilhelm II. und General von Lochow“, 1915 (G 1915/VII.)

Vom 12. bis 14. Januar 1915 hatten deutsche Truppen in der Schlacht von Soissons die Höhen von Crouy und Vregny in Gegenwart Kaiser Wilhelms II. erstürmt.[1374] Am 14. Januar mussten die gefangen genommenen französischen Soldaten, unter denen sich auch Männer aus den französischen Kolonien befanden, in Laffaux[1375] am Monarchen sowie an General von Lochow und seinem Stab vorbeiziehen. (G 1915/VII., Öl/Lw., 79 x 115 cm, Abb. 143) Kampf hielt dieses Ereignis in einer Ölstudie fest.

Auf Kampfs Darstellung sind die Uniformen der Gefangenen im Gegensatz zu denen der deutschen Sieger verdreckt, auch sind sie nur noch teilweise militärisch korrekt bekleidet. Ungeordnet marschierend, blicken sie entweder enttäuscht auf den Boden oder abweisend in Richtung des deutschen Kaisers. Wilhelm II. ist durch seine isolierte Position, den am Kragen pelzbesetzten Feldmantel sowie seinem Degen formal und inhaltlich als siegreicher Feldherr charakterisiert. Er befindet sich nicht auf einem erhöhten Standpunkt, sondern auf Augenhöhe mit

[1371] Ostini, Fritz von. 1916. „Der Krieg und die Maler“. In: *Kriegsalmanach*, Hg. Schriftleitung von Velhagen & Klasings Monatshefte, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 77.

[1372] *Zeichnungen von Arthur Kampf*. [1921] [Singer 1921]. Einleitung von Hans Wolfgang Singer, Leipzig: Seemann, Tf. 45, Bd. 2, sowie Druckgrafiken in den Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

[1373] Die Aufenthaltsdauer im Kriegsgebiet, vielleicht auch mit Unterbrechungen, ist nicht überliefert. Als konkretes Datum lässt sich der 7. April 1915 nachweisen, da Kampf im Schloss Pinon eine datierte und bezeichnete Porträtzeichnung von Generaloberst Hans von Seeckt anfertigte, Singer, [1921], Tf. 43, Bd. 2. Als die Sachverständigenkommission für die Nationalgalerie am 13. September 1915 tagte, soll sich der Künstler ebenfalls im Feld befunden haben, siehe *Zum Kriegsdienst berufen. Die königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg*. 2014. Hg. Petra Winter u. Jörn Grabowski, Köln u. a.: Böhlau, 81.

[1374] Vermutlich stand Kampfs Aufenthalt an diesem Frontabschnitt zu diesem Zeitpunkt im direkten Zusammenhang mit dem Besuch Wilhelms II. Andernfalls hätte der Künstler sicherlich zunächst die Arbeiten am Berliner Fichte-Wandgemälde beendet.

[1375] Das Ereignis fand am Gehöft „Moulin de Laffaux“ statt.

den Gefangenen. Den Moment der Bewegung hielt Kampf durch die unterschiedlichen Stadien des Auf- und Absetzens der Kopfbedeckungen fest.
Arthur Kampf erwähnte dieses Ereignis in seiner Autobiografie:

> „Auch malte ich eine größere Skizze zu einem Bilde im Auftrage des Generals von Lochow. Das Bild sollte den Vorbeimarsch gefangener Franzosen vor dem Kaiser und dem General von Lochow mit seinem Stabe darstellen. Der General hatte kurz zuvor die Schlacht bei Soissons gewonnen und die Gefangenen wurden nun am Kaiser und dem General vorbeigeführt. Die Skizze zum Bilde war fertig, und die Studien der Lokalität des Vorbeimarsches hatte ich gemacht. Durch den unglücklichen Ausgang des Krieges ist das Bild nicht gemalt worden." (Kampf, 1950:43)

Bei der sich erhaltenen Vorzeichnung (G 1915/VII.-1) handelt es sich um eine der von Kampf erwähnten Studien. Sie zeigt im Wesentlichen die Wegkreuzung des historischen Ereignisses, das zerstörte Gehöft „Moulin de Laffaux" sowie eine in die Bildtiefe führende Allee.[1376] Die Ölstudie gibt als vermutlich einzige Bildquelle zum Ereignis nicht nur das historische Geschehen wieder, sondern offenbart auch den irritiert-neugierigen deutschen Blick auf einen ethnisch heterogenen Gegner.[1377] Kampf stellt den besiegten Gegner durch die Diversität in Physiognomie und Uniformierung in Verbindung mit der verschmutzen Bekleidung allerdings gegenüber den korrekt und sauber versammelten deutschen Offizieren abwertend dar. Statt Soldaten der Kampftruppen hätte auch eine Begegnung mit französischen Offizieren dargestellt werden können.[1378]

Während dieses Werk weder als Abbildung reproduziert oder in der zeitgenössischen Literatur erwähnt wurde, entwickelte sich die im selben Jahr entstandene Darstellung „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche" zu seinem prominentesten Werk aus der Zeit des I. Weltkrieges.

„Karfreitag in einer französischen Dorfkirche", 1915 (G 1915/II.)

Dargestellt ist eine Gruppe deutscher Soldaten während des Gottesdienstes an Karfreitag 1915 (2. April) in einer französischen Dorfkirche (G 1915/II., Öl/Lw., 71 x 55 cm, Abb. 144). Die Männer stehen dicht gedrängt bis in den Vorraum der Kirche und blicken zum Geistlichen, der für den Betrachter nicht sichtbar ist, halten teilweise Gesangshefte in den Händen und singen

[1376] Eine weitere Vorzeichnung ist bei Singer, [1921], Tf. 44, Bd. 2, abgebildet und zeigt die zerstörte Straßenfront des Gehöfts.

[1377] Darstellungen von besiegten Gegnern, die an deutschen Soldaten vorbeigeführt werden, sind auch von Hans Kohlschein, „Abzug der kriegsgefangenen Besatzung von Maubeuge, 8. September 1914", sowie von Georg Schöbel, „Gefangenenzug vor Wilhelm II. im Herbst 1914", nachweisbar.

[1378] Da es sich um eine Auftragsarbeit handelt, kann die Art der Darstellung auch von General von Lochow erwünscht worden sein.

ein Kirchenlied. Ein im Halbprofil dargestellter Soldat am rechten Bildrand führt den Betrachter ins Bild ein. Nach der Bezeichnung auf dem Gemälde „Karfreitag in der Kirche a [!] Pinon“ handelte es sich bei dem Gotteshaus um die Dorfkirche Saint-Martin in Pinon.

Die Darstellung wurde bis 1945 mindestens siebenmal in der Fachpresse und Familienzeitschriften publiziert. Erstmals erschien sie vermutlich im Januar 1916 in *Velhagen & Klasings Monatshefte* (30/1915-1916, Tf. zw. 8/9, Bd. 2) unter dem von Hanns von Zobeltitz abgeänderten Titel „Wir treten zum Beten …“. Zobeltitz bezog sich dabei auf die ersten Zeilen des Liedes „Wir treten zum Beten vor Gott, den Gerechten“, das wegen seines niederländischen Ursprunges auch als „Altniederländisches Dankgebet“ bekannt wurde. Rosenhagen führte dazu 1922 aus: „War doch das niederländische Dankgebet in den noch Sieg verheißenden ersten Kriegsjahren das Lied, das die deutschen Herzen am meisten bewegte und mit tiefer Inbrunst überall gesungen wurde, wo man des Kriegers Not und der Tapferen im Feld gedachte.“ (Rosenhagen, 1922:94) Durch diesen Bildtitel, der sich bis 1939 überwiegend nachweisen lässt, wurde der Krieg des deutschen Militärs in Frankreich als ein von Gott, dem Gerechten, legitimierter umgedeutet und die deutschen Soldaten als gottesfürchtige Männer stilisiert.[1379]

1915 erwarb die Nationalgalerie in Berlin das Gemälde[1380], das sich danach lediglich auf zwei Ausstellungen nachweisen lässt. 1939 wurde es zunächst in der Sonderausstellung zu Kampfs 75. Geburtstag während der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 in München präsentiert (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 528) und aus diesem Anlass sowohl in der *Kunst für Alle* (KfA, 54/1938-1939:379) als auch in der Zeitschrift *Die Kunst im Deutschen Reich*[1381] ganzseitig reproduziert. 1942 war das Gemälde in der deutschen Ausstellung auf der Biennale in Venedig zu sehen. (Becker/Lagler, 1995:228) Im Schwarzweißdruck lässt sich eine Heliogravüre aus dem Kunstverlag der Berliner Photographischen Gesellschaft nachweisen. (Photographische Gesellschaft, 1925:264)

Arthur Kampf wollte vor dem Hintergrund einer kriegerischen Auseinandersetzung mit diesem Motiv aus religiösem Kontext erneut an den Erfolg seiner Darstellung „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.) aus dem Jahre 1891 anschließen. Auch hier wird der Schrecken des Krieges durch die religiöse Handlung verdeckt und legitimiert. Obwohl das Motiv aufgrund

[1379] Deutsche Soldaten, die als gläubige Christen einen Gottesdienst feiern, wurden auch von anderen deutschen Künstlern wiedergegeben. Nachweisen lassen sich die Darstellungen „Erster Gottesdienst in der zerstörten Kirche von Lyck nach der Vertreibung der Russen, 18. Oktober 1914“ von Max Rabe sowie „Am Lagerfeuer im Christiwald“ von Otto Schön.

[1380] Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, SMB-digital. „Online-Datenbank der Sammlungen.“ <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=3> (22.12.2019).

[1381] *Die Kunst im Deutschen Reich*. 1939. 3. Jg., 355.

der Kunstreproduktion bekannter wurde, scheint Kampf über den Mangel an öffentlicher Wahrnehmung enttäuscht gewesen zu sein. So schrieb Arthur Dobsky 1918 in seinem monografischen Artikel zum Künstler: „[…], das, was das Bild hätte werden müssen, ein von einmütiger freudiger Anerkennung getragener künstlerischer Besitz des ganzen deutschen Volkes ist es nicht geworden. Diese Tatsache mag für niemanden schmerzlicher gewesen sein, als für den Künstler selbst.“ (Dobsky, 1918:2)

Die Erinnerungen an den verlorenen I. Weltkrieg und seine weitreichenden Folgen werden einer breiten Rezeption des Gemäldes bis weit in die 1920er-Jahre hinein entgegengestanden haben.

Neben dieser Darstellung erreichte lediglich ein weiteres großformatiges Werk Arthur Kampfs mit einer ähnlichen Thematik eine größere Publizität.

„Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons“, 1915 (G 1915/V.)

Es handelt sich um die Darstellung „Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons“ (G 1915/V., vermutlich Öl/Lw., 142 x 170 cm, Abb. 145), in denen von einem Militärgeistlichen bei Kerzenschein und elektrischem Licht eine Messe gehalten wird.[1382] Der Betrachter steht hinter den Soldaten, die mit gebeugten Köpfen den Worten des Geistlichen folgen. Auffällig ist die von Kampf angewandte Isokephalie zur Vereinheitlichung der Soldaten als größere Gruppe, von der sich der erhöht stehende Militärgeistliche optisch abhebt. Um die geringe Höhe des künstlich angelegten Gewölbes zu verdeutlichen, wählte Kampf im Gegensatz zum Karfreitagsgottesdienst in der Dorfkirche ein Querformat, das hier die niedrige Raumhöhe betont. Die Rückenansicht der dichtgedrängten Soldaten lassen sie als kompakte Masse erscheinen. Typisch für den von Kampf präferierten Bildaufbau sind die Figuren im Halbprofil an den Bildrändern, die den Betrachter optisch zum Bildzentrum führen. Bei der Örtlichkeit handelt es sich wahrscheinlich um die 20 Kilometer südwestlich von Pinon gelegenen Grotten von Pasly bei Soissons, die den deutschen Truppen im April 1915 als Unterstand dienten. (Die Presse. Ostmärkische Zeitung, 33/20.04.1915:1, Nr. 91)[1383]

[1382] Darstellungen mit derselben Thematik schufen Franz Kiederich, „Andacht der Soldaten“ (1917) sowie der französische Künstler Louis Tinayre, „Weihnachtsmesse 1914 in Confrécourt“ (1914).

[1383] Vermutlich entstanden auch Kriegsdarstellungen von Ernst Vollbehr in diesen Grotten, Rocholl, Theodor. [1915]. *Kriegsfahrten deutscher Maler. Selbsterlebtes im Weltkrieg 1914-1915*, Bielefeld u. a.: Velhagen & Klasing, 159 f., 167.

Kampfs Darstellung gelangte nicht in öffentlichen Besitz und wurde bis 1945 mindestens fünfmal als Abbildung reproduziert, davon dreimal während des I. Weltkrieges.[1384] Aufgrund der Prominenz des Künstlers berichtete die Berliner Tagespresse bei seiner Rückkehr von der Front über das in der Entstehung befindliche Gemälde. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 21.04.1915:[3], Nr. 202; Berliner Volks-Zeitung, 28.05.1915:[2], Nr. 268)

Die F. Bruckmann A.-G. und die Photographische Union boten das Werk noch 1924 im gemeinsamen Katalog als Aquarell-Gravüre in den Maßen 500 x 675 mm an.[1385]

Weitere Darstellungen zu Themen des I. Weltkrieges

Eine weitere Gruppe von Arbeiten zeigt Porträts gegnerischer Soldaten. Darunter befinden sich auch Darstellungen französischer Armeeangehöriger, die vermutlich nach der verlorenen Schlacht bei Soissons gefangen genommen wurden. Kampfs Interesse galt dabei Modellen mit auffälligen Erscheinungsmerkmalen, wie zwei Soldaten mit markanten Vollbärten. Eine Person wurde dabei in drei Zeichnungen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und teilweise mit Kopfbedeckung gezeichnet, wobei eine Grafik mit dem Datum des 5. März 1915 versehen ist. (Singer, [1921], Tf. 42, Bd. 2) Vom zweiten, ebenfalls bärtigen Soldaten existiert ein Porträt als rauchende Sitzfigur, datiert auf den 9. März 1915, sowie ein weiteres als Schulterstück mit der Datierung 12. März 1915.[1386]

Die wenigen nachweisbaren, während Kampfs Frontaufenthalt entstandenen Werke – zumeist als Grafik oder Druckgrafik – zeigen deutsche Soldaten[1387] sowie Szenen aus deren Alltag zwischen den Kampfeinsätzen.[1388] Lediglich drei Arbeiten sind überliefert, die eine kriegerische Auseinandersetzung andeuten bzw. wiedergeben. Dabei handelt es sich um das vermutlich in Tempera ausgeführte Motiv des Abmarsches deutscher Truppen zum Kampfeinsatz (KfA, 31/1915-1916:239), das Aufbäumen der Pferde von zwei Kavalleriesoldaten bei einer

[1384] Zunächst erschien eine Reproduktion in der unterhaltenden katholischen Wochenzeitschrift *Raphael. Illustrierte Zeitschrift für die reifere Jugend und das Volk.* 1916. 38. Jg., 09.03.1916, Nr. 10, dann 1917 im April-Heft der *Velhagen & Klasings Monatshefte* (31/1916-1917: Tf. zw 580/581, Bd. 2) sowie in der auflagenstarken Publikation *Vom deutschen Herzen* (1917, Abb. 83).

[1385] *Kunstblätter-Katalog. Alte und Neue Meister. Verzeichnis einer Auswahl von Reproduktionen in allen mechanischen Wiedergabeverfahren*. 1924. Hg. F. Bruckmann A.-G. und Photographische Union. München, 119, Nr. 4882.

[1386] Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne (F), Nr. 3274, 3276.

[1387] Westermanns Monatshefte, 61/1917:757, Bd. 122, sowie Singer, [1921], Tf. 48, Bd. 2.

[1388] So zum Trocknen aufgestellte Stiefel (KfA, 31/1915-1916:244), Soldaten vor einem zerstörten Gebäude (ebd., 238), eine provisorische Unterkunft (ebd., 242), reitende Soldaten (Berliner Illustrierte Zeitung, 24/1915:717, Bd. 2), Requisition von Vieh (KfA, 31/1915-1916:240) oder Wachposten auf eroberten Befestigungen („Auf eroberten Wällen“; Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 162-1917).

Detonation (Kroll, 1944, Abb. 67)[1389] sowie Soldaten beim bevorstehenden Überraschungsangriff auf einen französischen Wachposten.[1390]

Der Schrecken des Weltkrieges, das Kämpfen, Töten, Leiden und Sterben der Soldaten und Zivilisten, das Kampf während des Frontaufenthaltes auch erfahren haben muss, nahm keinen Einfluss auf das Œuvre des Künstlers. Die überschaubare Anzahl der im Frühjahr 1915 entstandenen Arbeiten hinterlässt den Eindruck von Beliebigkeit und war weder dazu angetan, die Leistungen der deutschen Armee hervorzuheben noch einen Eindruck über die Bedeutung der Auseinandersetzungen zu vermitteln.[1391] Von daher ist zu vermuten, dass Kampf die Ereignisse in den vordersten Linien nicht persönlich wahrgenommen hat.[1392] Für ihn, wie für viele andere deutsche Kriegsmaler stand „der Report des Wirklichen und zugleich auch Malerischen […] im Vordergrund".[1393] Rückblickend diagnostizierte Hans Rosenhagen 1922:

> „Dem fein empfindenden Maler widerstrebt es, die Greuel des Krieges zum Gegenstande seiner Darstellungen zu machen, Schlachten und Angriffe wiederzugeben, oder die Leiden der Verwundeten oder Felder voller Leichen von Gefallenen. Hatte ihn doch durch all die Jahre immer nur das Menschliche angezogen. Warum sollte er sich mit Dingen abgeben, die jeden Fernstehenden als unmenschlich berühren? Wohl hat er Schlachtfelder besucht, wohl die Schrecken des Krieges gespürt; aber das, was ihn künstlerisch reizte, fand er immer nur hinter der Front." (Rosenhagen, 1922:92)

Was Rosenhagen für Kampf im Speziellen geltend machte, resümierte Karl Scheffler bereits im November 1916 angesichts der Vielzahl von Kriegszeichnungen, die in Mappenwerken reproduziert wurden.

[1389] Eine Reproduktion dieser Ölstudie erschien 1916 im *Kriegs-Almanach*. 1916, Berlin u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 65.

[1390] Wroclaw (PL), Muzeum Narodowe, Reproduktion. Das *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* (28.05.1915:[6], Nr. 268) erwähnte, dass der Künstler die Kämpfe bei Diksmuide als Motiv für ein „groß angelegtes Schlachtengemälde" verwendet habe. Diese Darstellung ist nicht nachweisbar.

[1391] Der Hinweis von Lutz S. Malke, Kampf hätte „überdies erfolgreich versucht, seinen Soldatenporträts harte, martialische Züge zu geben und sie auf diese Weise zu entmenschlichen", konnte nicht verifiziert werden, Malke, Lutz S. 1989. „Erster Weltkrieg. Künstler an die Öffentlichkeit". In: *Europäische Moderne. Buch und Graphik aus den Berliner Kunstverlagen 1890-1933*, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin: Dietrich Reimer, 214.

[1392] Zu beachten ist dabei, dass Kampf sich nicht, wie viele andere deutsche Künstler, freiwillig zum Dienst bei den kämpfenden Truppen gemeldet hatte, sondern der Einladung eines hohen Offiziers gefolgt war. Seine Kriegseindrücke, die nicht mit denen von Max Beckmann, Otto Dix oder Willy Jaeckel vergleichbar gewesen sein werden, stammen in erster Linie aus der Etappe. Auch in seinem späteren Werk lässt sich keine künstlerische Verarbeitung von bedrückend Erlebtem, wie beispielsweise im Werk von Max Slevogt, nachweisen. Slevogt musste aufgrund seiner Kriegserlebnisse den Frontaufenthalt nach kurzer Zeit abbrechen und verarbeitete die Eindrücke in seinem späteren druckgrafischen Werk, Bartholomeyczik, Gesa. 2014. *Im Banne der Verwüstung. Max Slevogt und der Erste Weltkrieg*, Ausstellungsbegleitheft Edenkoben, Hg. Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz, Mainz. Von den bei Zum Kriegsdienst, 2014:86f., 89, erwähnten und von Kampf 1915 für den Ankauf durch die Nationalgalerie eingereichten Darstellungen „Der Unterstand" und „Im Schützengraben" sind Abbildungen oder weitere Angaben nicht überliefert.

[1393] Zit. nach Mai, Ekkehard. „»Ja, das ist der Krieg!« Zur Militär- und Schlachtenmalerei im Kaiserreich". 1994. In: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Rainer Rother, Berlin: Ars Nicolai, 255.

> „Einer späteren Zeit wird es weiterhin wahrscheinlich auffallen, dass in all diesen Blättern nirgends eine sachliche Abschilderung von Krieg und Kampf versucht worden ist, sondern dass alle Zeichner die Aufgaben mehr oder weniger symbolisch-allegorisch genommen haben. Sie alle haben die Idee, das Gefühl des Krieges malen zu wollen. Dabei sind sie dann wie von selbst […] ins Dekorative geglitten. […] Die künstlerische Ausbeute ist, alles in allem, gering." (Kunst und Künstler, 14/1916:107)[1394]

Das Thema konnte nach Guido Joseph Kern, Maler und Kritiker der *Kunst für Alle,* ästhetisch auch nicht befriedigend in Gemälden umgesetzt werden: „Kein Pinsel vermag überhaupt mehr die ungeheuren Abmessungen des modernen Schlachtfeldes, die in der Erde wühlenden Massen, der Kampf der Maschinen auf Entfernungen, die jeder Vorstellung spotten, zu bannen." (KfA, 30/1914-1915: 288)

Einen ganz anderen Blick auf die Darstellungen von Kriegsereignissen äußerte bereits 1914 Richard Braungart, der darauf verweis, dass auch die Weiterentwicklung in der Waffentechnik neue Bildlösungen erfordere:

> „Mit der Einführung und stetig fortschreitenden Vervollkommnung der Feuerwaffen aber wurden die Distanzen immer größer und die Schauplätze einer Schlacht immer ausgedehnter. So mußte sich die Schlachtenmalerei späterer Jahrhunderte mehr und mehr auf den Ausschnitt beschränken, und in unserer Zeit vollends ist es nur noch einem Rundbild (Panorama) und auch diesem nur recht bedingt möglich, eine Totalansicht einer Schlacht, etwa in einem entscheidenden Moment, zu geben. Das Tafelbild aber muß notgedrungen wieder zur Episode, zum Ausschnitt seine Zuflucht nehmen oder versuchen, durch Typisierung oder Monumentalisierung von Einzelgruppen die Illusion einer großen Aktion zu erzeugen." (KfA, 29/1913-1914:556)

Grundsätzlich unterlagen Darstellungen der Schrecken des Krieges, Abbildungen deutscher Gefangener oder verletzter deutscher Soldaten der Zensur. (Mai, 1994:253) Quantitativ wurden, was sich auch in Kampfs Œuvre nachweisen lässt, im Allgemeinen wesentlich mehr grafische als Leinwandwerke zu Themen des I. Weltkrieges geschaffen. (ebd., 253, 255)

Nach seinem Frontaufenthalt erhielt der Künstler noch einmal die Gelegenheit, Porträtdarstellungen von Kriegsgegnern anzufertigen. Ein 1918 datiertes Gemälde zeigt zwei französische Soldaten afrikanischer Herkunft als Halbfiguren (G 1918/III., vermutlich Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 146). Während der rechte Mann eine geschlossene blaue Uniformjacke mit goldenen Knöpfen trägt, ist der linke Mann mit einer kakifarbenen Uniformjacke, einem offenen blauen Mantel sowie einen roten Fez bekleidet. Beide Soldaten blicken mit ernsten

[1394] Ähnlich urteilte auch Hamann, Richard. 1917. *Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze*, Marburg: Elwert, 6, 8. Darstellungen von Kampfszenen in Schützengräben oder im offenen Gelände lassen sich vereinzelt aber doch nachweisen, so beim Künstler Wilhelm Schreuer, Rocholl, [1915]:100. Eine Ausnahme unter den Kriegsmalern stellt Ernst Vollbehr dar, der unmittelbar am Schützengraben malte oder Darstellungen aus der Luft anfertigte, Schuberth, Konrad. 2017. *Ernst Vollbehr*, Halle a. d. Saale: Mitteldeutscher Verlag, 211 ff. Realistische Darstellungen vom Kampfgeschehen lieferte im grafischen Bereich u. a. auch Ludwig Dettmann, siehe *Ausstellung von Werken der Mitglieder und Gäste der Akademie. Gedächtsnisausstellung Josef Scheurenberg, Karl Köpping. Kriegsbilder aus dem Westen und Osten. März bis Mai 1915*. 1915. 2. Aufl., Berlin: Königliche Akademie der Künste, D 1-D 111; *Kriegsbilder-Ausstellung. Februar-April 1916.* 1916. Berlin: Verlag der Königlichen Akademie der Künste, 9-14, sowie *Ausstellung deutscher, österreichischer und bulgarischer Kriegsbilder. Mai-Juni 1917*. 1917, Berlin: Verlag der Königlichen Akademie der Künste, 9-12.

Gesichtern in verschiedene Richtungen aus dem Bild heraus, womit Kampf eine große Distanz zum Betrachter schuf.[1395] Diese Darstellung wurde zunächst in der 1921 veröffentlichten Publikation „80 Bilder aus deutschen Gefangenenlagern“ abgebildet.[1396] Um 1925 erschien sie mit der Bildunterschrift „Somalineger und Madagasse“ in dem großformatigen Bildband „Deutschlands Gegner im Weltkriege“,[1397] der in seinem Textteil die Niederlage der deutschen Armee angesichts einer gegnerischen Übermacht aus allen Weltteilen, als zwangsläufig erläuterte. Abgebildet sind auf ebenfalls 80 hochwertigen Reproduktionen Werke zeitgenössischer Maler,[1398] die deutsche Kriegsgegner im Porträt oder im Kriegseinsatz zeigen. Der ein- bis zweiseitige Bildtext bezieht sich auf die jeweilige Darstellung, erläutert die ethnische Herkunft des Soldaten oder stellt Überlegungen zum Charakter der damit repräsentierten Volksgruppen an.

Möglicherweise saßen die beiden Dargestellten dem Künstler im „Halbmondlager“ bei Wünsdorf, 20 km südlich von Berlin, Modell. Das Sonderlager existierte seit Februar 1915 und beherbergte ca. 4.000 Gefangene überwiegend muslimischen Glaubens aus den Kolonien Frankreichs und Großbritanniens.[1399]

Kampfs Interesse am Erscheinungsbild der afrikanischen Soldaten wird bereits an dem Vorbeimarsch der Gefangenen an Kaiser Wilhelm II. und General von Lochow bei Soissons 1915 deutlich (G 1915/VII.). Es reflektiert auch die bereits seit Kriegsbeginn andauernde propagandistische Berichterstattung zum Einsatz der gegnerischen Kolonialtruppen in der deutschen Presse.[1400]

Ebenfalls 1918 entstanden Porträts britischer Gefangener (G 1918/I., G 1918/IV.). Die dazu Modell sitzenden Soldaten wählte der Künstler persönlich im Internierungslager des Truppenübungsplatzes Döberitz aus, um sie in sein Berliner Atelier bringen zu lassen. Im Auftrag Kaiser Wilhelms II. sollte Kampf für ein neu einzurichtendes Kriegsmuseum ein Gemälde anfertigen, auf dem je ein Kriegsgefangener der gegnerischen Nationen dargestellt sei. (Neue Zeit.

[1395] Eine weitere Motivversion mit veränderten Details (G 1918/II., vermutlich Öl/Lw., ca. 86 x 76 cm) befindet sich im französischen Museum Historial de la Grande Guerre, Château de Péronne (F).

[1396] *80 Bilder aus deutschen Gefangenenlagern.* 1921. München, Berlin: Weltfriedenverlag, Abb. 2.

[1397] Frobenius, Leo u. Hugo Friedrich von Freytag-Loringhoven. [um 1925]. *Deutschlands Gegner im Weltkriege*, Berlin-Grunewald: Hermann Klemm AG, 301.

[1398] Wie zum Beispiel Theodor Baumgartner, Otto Flechtner, Walter Georgi oder Hans Looschen.

[1399] Kahleyss, Margot. 2015. „Kolonialsoldaten in Gefangenschaft und Lager“. In: *Gefangene Bilder. Wissenschaft und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Hg. Benedikt Burkard, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Petersberg: Michael Imhoff, 26. Denkbar ist aber auch, dass Kampf die Dargestellten bei seinem Aufenthalt in Nordfrankreich 1915 porträtierte und das Gemälde 1918 vollendete.

[1400] Beispielsweise die Abbildungen afrikanischer Soldaten auf Titelblättern der *Berliner Illustrierten Zeitung*, 09.06.1916 und 24.12.1916. Zur abwertend-rassistischen Beurteilung der gegnerischen Kolonialtruppen siehe auch Ehrenberg, Hermann. 1915. *Der Krieg und die Kunst. Kriegsvorträge der Universität Münster i. Westfalen*, Münster: Borgmeyer & Co., 26.

Das illustrierte Berliner Morgenblatt, 28.09.1934)[1401] Vermutlich sollte dabei auch deren ethnische Vielfalt zum Ausdruck kommen. Vor diesem Hintergrund wird ebenfalls das Porträt der afrikanischen Kolonialsoldaten entstanden sein.

Zu den Motiven, die auf persönliche Erfahrungen des Künstlers an der Westfront zurückgehen, kommen noch solche, die sich aus den Berichten vom Kriegsverlauf ergaben. Dazu zählt auch die Zeichnung „Der Tod des Prinzen Friedrich Wilhelm zur Lippe beim Sturm auf Lüttich", die 1915 als ganzseitige Tafel in der *Illustrierten Kriegs-Chronik des Daheim* veröffentlicht wurde.[1402]

„Überfall", 1917 (G 1917/VIII.)

1917 entstand das großformatige Gemälde „Überfall" (G 1917/VIII.; Öl/Lw., 114 x 160 cm, Abb. 147). Dargestellt sind 13 deutsche Soldaten, die während des Badens in einem Gewässer vom herannahenden Feind überrascht wurden und sich nun überhastet anziehen und verteidigen.

Kampf bildete dabei die Personen in unterschiedlichen, zeitlich aufeinanderfolgenden Stadien des Bekleidens ab. Beginnend beim noch nackten Soldaten im Wasser, verläuft die Abfolge der Darstellungen über denjenigen, der seine Kleidung kniend zusammenrafft und schließlich zu den Soldaten im Bildzentrum, die jeweils einzelnen Uniformteile wie Hose, Hemd, Jacke und Mütze anlegen. Unabhängig davon hat am rechten Bildrand ein Soldat sein Gewehr gegen die heranrückenden Feinde erhoben, während am linken Bildrand ein berittener, noch unbekleideter Soldat im Begriff ist, Hilfe herbeizuholen, sobald er notdürftig Teile seiner Uniform angelegt hat.

Die Bildidee steht in der Tradition von Michelangelos Darstellung der „Schlacht von Cascina" (ab 1504). Diese zeigt den Augenblick, als das florentinische Heer bei einem Bad im Arno vom Angriff des pisanischen Gegners überrascht wird. Kampf orientierte sich bei der Umsetzung seines Motivs zwar ebenfalls an der kreisförmigen Gesamtkomposition und individuellen körperlichen Entfaltung der einzelnen Figuren, vermied jedoch, den Variantenreichtum der psychischen Verfassungen abzubilden. Nur bei der Hälfte der dargestellten Personen sind Gesichter zu erkennen. Von der sitzenden Figur in der Bildmitte ist nur der Rücken wiederge-

[1401] Die *Neue Zeit,* Berlin, berichtete am 28.09.1934 ebenso wie andere deutsche Tageszeitungen, dass Alfred Kampf, der Sohn des Künstlers, in Southampton angekommen sei, um einem der ehemaligen britischen Soldaten sein Porträt zu überbringen. Dabei handele es sich um eine „Freundschaftsgabe an die englische Nation".

[1402] *Der Weltkrieg. Illustrierte Kriegs-Chronik des Daheim.* 1915. Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Tf. zw. 21/22, Bd. 1.

geben. Das Gemälde ist mit dem Datum „17. April 1917“ versehen, womit angedeutet werden soll, Kampf bilde ein historisches Ereignis ab. Tatsächlich markiert das Datum den Beginn der Schlacht an der Aisne in Nordfrankreich, bei dem die französischen Truppen ab dem 16. April versuchten, mit einer Großoffensive die deutschen Stellungen auf dem Höhenzug des „Chemin des Dames“ einzunehmen. Am 17. April erfolgte der französische Angriff in der Champagne.

Beim Betrachter hinterlässt das Gemälde den Eindruck, das Motiv sei in erster Linie gewählt worden, um akademische Aktstudien in unterschiedlichen Posen abzubilden. Im Zusammenhang mit dem Hinweis auf den Beginn der französischen Offensive durch die Datierung könnte die Szene als Allegorie verstanden werden, die das abrupte Ende einer Ruhephase im Kampfgeschehen abbilden soll. In der Realität waren die deutschen Truppen seit Anfang April einem vorbereitenden Artilleriebeschuss ausgesetzt, der keine Möglichkeit zum Baden gegeben haben wird.

Arthur Kampfs künstlerische Umsetzung kriegerischer Auseinandersetzungen konzentrierte sich bis zu diesem Zeitpunkt nie auf die Schlacht als solche, sondern immer auf Nebenereignisse, die den Betrachter assoziativ zum bevorstehenden oder vorangegangenen Kampf führen sollte. Insofern ist diese Art der Umsetzung zu den Ereignissen am 16./17. April 1917 nachvollziehbar. Sie steht schlüssig innerhalb seines gesamten Werkes zum I. Weltkrieg, das angesichts der sich ereignenden menschlichen Tragödien im Wesentlich aus verharmlosend motivischen Banalitäten besteht.

Das Gemälde wurde bis 1945 mindestens viermal auf Ausstellungen gezeigt.[1403] Anlässlich der ersten Präsentation auf der Berliner Akademieausstellung im Frühjahr 1919 schrieb die *Vossische Zeitung* (26.06.1919:[2], Nr. 319):

> „In seinen [Arthur Kampfs] Bildern (Walzwerk, Pro patria, Ueberfall) ist viel erlerntes Können, und bei derbem Zugreifen, ein durchaus achtbarer Fleiß der Verarbeitung. Doch es fehlt an Inspiration, an ursprünglichem Erlebnis. Nackte Fabrikarbeiter und nackte, badende Soldaten werden zu einer Sammlung akademischer Aktstudien, die in Modellposen durcheinanderturnen.“

„Pro Patria“, 1917 (G 1917/X.)

Ebenfalls 1917 vollendete der Künstler das Gemälde „Pro Patria“ (G 1917/X., Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 148) und übernahm dabei das Motiv einer seiner prominentesten Dar-

[1403] Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1919:12, Nr. 78; *Katalog der Großen Kunstausstellung im städtischen Kunstpalast, Düsseldorf 1920.* 1920 [Kat. Düsseldorf 1920]. Düsseldorf: Verlag des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V., 48, Nr. 607; *Katalog der deutschen Kunst. 1921. Ausstellung Baden-Baden.* 1921. Baden-Baden, 20, Nr. 24, sowie *Dresdner Kunstausstellung 1935. Sonderschau: Kriegsbilder, 29. Juni bis September 1935. Katalog.* 1935. Dresden: Selbstverlag, [o. P.], Nr. 330.

stellungen, des „Volksopfers im Jahre 1813“ von 1894 (G 1894/II.). Auch im I. Weltkrieg ergingen ab März 1915 aufgrund der Rohstoffknappheit Aufrufe an die deutsche Bevölkerung zur Spende von Wert- und Metallgegenständen.[1404] Kampf zeigt wie 1895 auf seinem Gemälde die Abgabe von Haushaltsgerätschaften aus Metall, jedoch ohne die Raumsituation abzubilden. In nahem Abstand zum Betrachter sind Personen wiedergegeben, die vom rechten zum linken Bildrand in einer Reihe hintereinanderstehen, um ihre Spende, zumeist große Metallgefäße aus Kupfer und Messing, an einem Tisch zu spenden. Ähnlich wie beim „Volksopfer“ sind verschiedene soziale Stände, Geschlechter und Altersstufen vertreten, darunter zwei Arbeiter, drei schwarz gekleidete Witwen unterschiedlichen Alters, ein bürgerliches Ehepaar sowie eine junge Frau mit zwei Kindern.

Der Künstler konnte mit „Pro Patria“ den Erfolg von 1895 nicht wiederholen. Das Gemälde wurde bis 1945 lediglich dreimal abgebildet, davon zweimal in Monografien zum Künstler.[1405] Zu sehen war es auf der Berliner Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 1919 (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1919:12, Nr. 77) sowie auf der „Großen Kunstausstellung Düsseldorf 1920“ (Kat. Düsseldorf, 1920:48, Nr. 606), wo es vermutlich verkauft wurde.

Hans Rosenhagen kritisierte Kampfs Gemälde ausdrücklich und betonte, es sei die künstlerisch wesentlich schwächere der beiden Spendendarstellungen. Den Personen fehle eine wirkliche Anteilnahme am Geschehen, vielleicht weil man sich lediglich von Haushaltsgeräten trenne. Auch sei die junge Witwe zu pathetisch wiedergegeben und das Paar im Hintergrund wirke wie hinzugemalt als Lückenfüller vor der Wand. Lediglich die Kinder seien in ihrer Gleichgültigkeit authentisch.

Mitarbeit bei der Zeitschrift „Kriegszeit“

Darstellungen zum I. Weltkrieg finden sich im Werk Arthur Kampfs auch als Illustrationen, die für Publikationen angefertigt wurden. Bereits im ersten Kriegsjahr beteiligte er sich, ebenso wie viele weitere prominente deutsche Künstler,[1406] an der Gestaltung von national-patriotischen, kriegsbefürwortenden Künstlerflugblättern[1407] Diese gab der Verlag Paul Cassirer als privat organisierte Propaganda unter dem Titel *Kriegszeit* in drei verschiedenen Ausgaben vom 31. Au-

[1404] *Ein Krieg wird ausgestellt. Die Weltkriegssammlung des Historischen Museums (1914-1918). Themen einer Ausstellung. Inventarkatalog*. 1976, Frankfurt a. M.: Historisches Museum, 142.

[1405] BIZ, 28/1919:203; Rosenhagen, 1922, Abb. 89, sowie Kroll, 1944, Abb. 74.

[1406] Wie zum Beispiel Hans Baluschek, Ernst Barlach, Max Beckmann, Peter Behrens, August Gaul, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Hans Meid, Max Slevogt, Wilhelm Trübner.

[1407] Eine Ausnahme bilden die Darstellungen von Ernst Barlach, Max Beckmann und Käthe Kollwitz, Brühl, Georg. 1991. *Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus*, Leipzig: Edition Leipzig, 198.

gust 1914 (Nr. 1) bis Ende März 1916 (Nr. 64/65) in Form von großformatigen Faltblättern heraus.[1408] Dabei wurden die Künstlerzeichnungen als Lithografien auf gefalteten Bögen mit vier Seiten (480 x 320 mm) großformatig gedruckt. Motive waren u. a. kriegswichtige Ereignisse, Kriegshelden, zerstörte Gebäude, militärische Einrichtungen, mythologische Figuren sowie der geschmähte Feind in der Karikatur. Der Reinerlös soll laut Verlagswerbung dem Kriegsfonds des u. a. von Kampf 1913 mitbegründeten[1409] „Wirtschaftlichen Verbandes Bildender Künstler" zugeflossen sein.[1410]

Bereits im ersten, am 31. August 1914 erschienenen Heft ist auf der zweiten Seite eine Zeichnung Kampfs abgedruckt.[1411] Dargestellt ist ein deutscher Soldat, der vor den rauchenden Trümmern eines zerstörten Hauses Wache steht. Das vermutlich von der Redaktion als Bildunterschrift hinzugefügte Gedicht lautet: „Vom deutschen Lüttich zum deutschen Namur / In Feuer und Eisen geschmiedet / die Spur Tambour, schlag an! Stabsbläser blas! / Die Wacht an der Maas!". Das Titelbild zeigt die Grafik „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche (Der Kaiser)" von Max Liebermann, die dritte Seite „Die erste Fahne" von Otto Hettner und die Rückseite „Siegesnachrichten" von Max Oppenheimer.

Durch die erläuternde Bildunterschrift bezog sich Kampfs Zeichnung vermeintlich nur auf die Eroberung der belgischen Städte Lüttich und Namur im August 1914. Die „Wacht an der Maas" – durch beide Städte fließt dieser Fluss – richtete sich als tradierte Parole gegen den französischen Feind westlich der Maas.

Die Darstellung ist untypisch für die grafischen und druckgrafischen Arbeiten Kampfs der kommenden Jahre. Neben dem Soldaten liegt am rechten Bildrand ein toter Zivilist. In Verbindung mit dem zerstörten Gebäude erhält das Motiv einen konkreten Bildsinn. Entgegen der Bildunterschrift, die den Eindruck vermittelt, abgebildet sei ein deutscher Wachsoldaten nach einer Eroberung der belgischen Stadt, handelt es sich vielmehr um die Darstellung einer Vergeltungsaktion der deutschen Wehrmacht gegen Zivilisten, die sogenannten Franktireure[1412].

Nachdem der geplante zügige Marsch der deutschen Armee durch das neutrale Belgien ab dem 4. August 1914 aufgrund eines hartnäckigen alliierten militärischen Widerstandes ins Sto-

[1408] Feilchenfeldt, Rahel E., Markus Brandis u. Verlag Paul Cassirer. 2002. *Paul-Cassirer-Verlag. Berlin 1898-1933. Eine kommentierte Bibliographie. Bruno-und-Paul-Cassirer-Verlag 1898-1901, Paul-Cassirer-Verlag 1908-1933*, München: Saur, 476 ff.

[1409] Siehe Kapitel 5.1.3.

[1410] Klein, Claudia Stefanie. 2014. „Paul Cassirer und die *Kriegszeit* – Fundstücke zur Publikationsgeschichte einer Künstlerzeitschrift". In: *Kriegszeit. Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914-1916*. Ausstellungskatalog Trier, Hg. Stephan Brakensiek, Norderstedt: BoD - Books on Demand, 17.

[1411] *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*. 31.08.1914, Nr. 1, 2.

[1412] Der Begriff „franc-tireur" bezeichnete erstmals 1792 französische Zivilisten, die die Revolutionsarmee unterstützten, Bischoff, Sebastian. 2018. *Kriegsziel Belgien. Annexionsdebatten und nationale Feindbilder in der deutschen Öffentlichkeit*, Münster, New York: Waxmann, 40, Anm. 269.

cken geraten war, verbreitete sich in den kommenden Wochen die Meldung, dass deutsche Soldaten von Freischärlern aus dem Hinterhalt beschossen würden. (Bischoff, 2018:39 f.) Diese, bereits im Deutsch-Französischen Krieg 1870/1871 gefürchteten, im Verborgenen kämpfenden Zivilisten, sollen sich nach deutscher Wahrnehmung schnell zu einem erstzunehmenden Gegner entwickelt haben, der aus dem Hinterhalt deutsche Soldaten verletzte und tötete. (ebd., 40) In der Folge kam es zu Vergeltungsmaßnahmen der deutschen Armee, denen durch Erschießungen und Kriegsgräuel ca. 5.000 Zivilisten zum Opfer fielen und 20.000 Häuser zerstört wurden. (ebd., 42)

Die deutsche Presse berichtete seit dem 8. August 1914 regelmäßig ausführlich über angebliche Angriffe der sogenannten Franktireure (ebd., 48) und das unnachgiebige Vorgehen der deutschen Armee[1413]. Der Leser wurde außerdem durch eine große Zahl von Bildpostkarten für das Thema sensibilisiert. (ebd.)

Die in der *Kriegzeit* vom 31. August 1914 veröffentlichte Darstellung eines erschossenen belgischen Zivilisten stellte Kampf auch für eine Bildpostkarte zur Verfügung.[1414]

Während der Künstler 1893 die Darstellung getöteter Zivilisten („Kosakenopfer", G 1893/I.) noch als schockierendes und damit aufsehenerregendes Hauptmotiv in den Bildvordergrund verlegte, gelingt die Identifizierung des erschossenen Belgiers 1914 als liegende, lediglich im Ausschnitt angelegte Rückenfigur hier nur auf den zweiten Blick. Die Lithografie zählt damit zu den wenigen Darstellungen der *Kriegszeit*, die den Tod abbildet und deren Thematik durch den Bezug zu tagesaktuellen Ereignissen auch ohne erläuternde Bildunterschrift nachvollziehbar wird.[1415]

Im Heft Nr. 25 der *Kriegszeit*, erschienen am 3. Februar 1915, wurde auf der letzten Seite ein weiteres Motiv Kampfs veröffentlicht. „Die erste Siegesnachricht – Lüttich gefallen! Erinnerung an die ersten Augusttage" zeigt einen erhöht stehenden Polizisten, der, umringt von einer Menschenmenge, die Siegesmeldung vom 7. August 1914 vorliest. (Kriegszeit, 03.02.1915, Nr. 25, 4) Nach der *Berliner Börsen-Zeitung* (08.08.1914:1, Nr. 367) soll Kaiser Wilhelm II. einen seiner Flügeladjutanten zum Berliner Lustgarten geschickt haben, damit dieser die Nachricht dort verkündet.

[1413] „Die Einnahme von Lüttich". In: *Berliner Volks-Zeitung*, 11.08.1914, Nr. 377 [2] sowie „Von belgischen Mordgesellen". In: *General-Anzeiger für Hamburg-Altona*, Nr. 202, 29.08.1914, 2.

[1414] Bildpostkarte des Berliner Postkartenverlages A. Gerhard & Co. Den Kampf gegen Franktireure hat auch der als Kriegsmaler tätige Düsseldorfer Wilhelm Schreuer künstlerisch umgesetzt, Rocholl, [1915]:89 ff.

[1415] Kramskaja, Daria. 2014. „Der Tod in der Kriegszeit – Das Bild des Soldatentodes an der Grenze zwischen patriotischem Ideal und künstlerischer Authentizität". In: Kriegszeit, 153-180.

Eine letzte Zeichnung von Arthur Kampf reproduzierte das Heft Nr. 38 am 5. Mai 1915. Sie zeigt unter dem Titel „Neues Siegesblätter“ mehrere Personen, die aus einem fahrenden Auto Zeitungen an eine Menschenmenge verteilen.

In dem unter der Lithografie abgedruckten Text mit dem Titel „Notizbuch eines Neutralen II“ behandelte die Redaktion der *Kriegszeit* ironisch das Thema „Kriegszeitschriften“. In der Folge führte die Kritik zur Einstellung der Künstlerflugblätter und zum Erscheinen des Nachfolgeblattes *Der Bildermann*, an dem sich Arthur Kampf aber nicht beteiligte.

Angesichts der kritischen Haltung, die Paul Cassirer gegenüber der Kunst Arthur Kampfs einnahm,[1416] verwundert dessen Beteiligung an der *Kriegszeit*. Kampf zählte von den 51 namentlich erfassten beteiligten Künstlern (Kriegszeit, 2014:302) zur Gruppe der ältesten, lediglich Dora Hitz, Max Liebermann, Wilhelm Trübner und Hedwig Weiß waren älter. Darüber hinaus handelte es sich bei den Teilnehmern in erster Linie um Kunstschaffende der Moderne, 23 von ihnen waren Mitglieder der „Berliner Secession“.[1417]

Im Erscheinungszeitraum der *Kriegszeit* von August 1914 bis März 1916 war Kampf auch der einzige Direktor einer Kunsthochschule und neben Otto Hamel, der die Abteilung für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule Hannover leitete, einer von lediglich zwei Dozenten an einer staatlichen Kunsthochschule. Diese singuläre Position lässt darauf schließen, dass seine Beteiligung, insbesondere im ersten Heft, den Zusammenschluss von Künstlern der Moderne und der akademischen Richtung belegen sollte. Kampf bot sich als prominentester traditioneller Künstler in Preußen dafür geradezu an.

Darauf deutet auch die von Max Liebermann stammende Lithografie für das Titelblatt der ersten Ausgabe hin. Dargestellt ist die Menschenmenge, die sich am 1. August 1914 vor dem Berliner Stadtschloss versammelte, um die zweite Balkonrede Wilhelms II. zu hören. Den dabei vom Kaiser gesprochenen Satz „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche“ schrieb der Künstler unter seine Zeichnung, positionierte damit die neue Publikation eindeutig und machte sich die Worte damit auch selbst zu eigen. (Kriegszeit, 31.08.1914:1, Nr. 1). Der beginnende Krieg als Ereignis von nationaler Bedeutung egalisierte die kulturpolitischen Differenzen zwischen künstlerischer Tradition und Moderne und erzwang einen innenpolitischen und kulturellen Frieden.

Julius Meier-Graefe schrieb in derselben Ausgabe:

[1416] Siehe Kapitel 5.5.4.

[1417] Gemäß der Auflistung der 110 „auf dem Kriegsschauplatz zugelassenen Maler“ beteiligten sich lediglich Heinrich Kaiser und Wilhelm Trübner mit ihren Werken an der *Kriegszeit*, Auflistung AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0289, Bl. 82.

„Der Krieg beschert uns. Wir sind anders als gestern. Der Streit um Worte und Programme ist zu Ende. Wir kämpften gegen Windmühlen. Manchem war die Kunst ein Zeitvertreib. Wir hatten Farben, Linien, Bilder, Luxus. Wir hatten Theorien. Was uns fehlte, der Inhalt, das, Brüder, gibt uns die Zeit. […] Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge." (Kriegszeit. Künstlerflugblätter, 31.08.1914:4, Nr. 1)[1418]

„Und wenn die Welt voll Teufel wär", 1915

1915 zeichnete Arthur Kampf erstmals eine allegorische Darstellung des Weltkrieges. Dieser war mit den ersten vier Zeilen der dritten Strophe des vor 1529 komponierten Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott" von Martin Luther untertitelt: „Und wenn die Welt voll Teufel wär und wollt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr; es muss uns doch gelingen!". Die Szene zeigt einen nordeuropäischen Mann in mittelalterlich anmutender Tracht, der gegen Teufelsgestalten mit Hörnern, Flügeln und Schwänzen kämpft (Abb. 149).[1419] Vier von ihnen sind bereits schwer verletzt, gegen weitere holt er zum Schwertschlag aus. Auf einem Felsen in der linken oberen Bildecke befindet sich eine Burganlage, in deren Umgebung die Teufelsgestalten in kriegerischer Absicht eingedrungen sind.

Das Motiv des Helden, der einer Überzahl von Feinden, vielköpfigen Schlangen, Dämonen etc. gegenübersteht, findet sich angesichts der großen Anzahl gegen Deutschland kämpfenden Nationen als künstlerisches Thema bereits seit Beginn des I. Weltkrieges.[1420] Solche Szenen wurden dabei entweder plakativ mit dem 1791 von Carl Gottlob Cramer komponierten Titel des Liedes „Feinde ringsum"[1421] oder mit der von Martin Luther stammenden Liedzeile „Und wenn die Welt voll Teufel wär […]" betitelt. Diesbezüglich lässt sich eine Vielzahl von Bild-

[1418] Die Egalisierung von Meinungsunterschieden zur Erreichung eines gemeinsamen Zieles wurde auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht erstrebt. Am 28. November konstituierte sich der Verein „Deutsche Gesellschaft 1914", um „reichsdeutschen Männern aus allen Berufen und Ständen ohne Unterschied der Partei die Möglichkeit eines vorurteilsfreien, zwanglosen geselligen Verkehrs zu geben und so den Geist der Einigkeit von 1914 in die Jahre des Friedens hinüberzutragen", *Meyers großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. 1920. Kriegsnachtrag, 3. Teil, Leipzig u. a.: Bibliographisches Institut, 214, Bd. 27. Arthur Kampf war bei der Gründung Präsidiumsmitglied und gehörte dem Gesellschaftsrat an, Berliner Tageblatt und Handelszeitung, 29.11.1915:[3], Nr. 609, *Mitglieder-Verzeichnis der Deutschen Gesellschaft 1914*. 1921, Berlin: Selbstverlag, VI. Der Verein umfasste zeitweise 1.855 Mitglieder aus Politik, Industrie, Militär und Kultur. Er verstand sich als Medium zur Koordinierung sowie Vermittlung zwischen geistiger und politischer Elite, Hauptmann, Gerhart. 1997. *Tagebücher* 1914 bis 1918, Hg. Peter Sprengel, Berlin: Propyläen, 340 f.

[1419] Zur Tradierung von Darstellungen mittelalterlicher Landsknechte bei Kampf bis in die 1920er-Jahre, Faust, 1925:201, Abb., Bd. 2.

[1420] Zu allegorischen Darstellungen des Krieges siehe auch Holsten, Siegmar. 1976. *Allegorische Darstellungen des Krieges. Ikonologische und ideologiekritische Studien*, München: Prestel.

[1421] Das Lied zählte seit dem 19. Jahrhundert bis in die 1930er-Jahre zum deutschen Volksliedgut und war dementsprechend in vielen Liederbüchern abgedruckt, Hubertus Schendel. Deutsches Lied. „Feinde ringsum." <http://www.deutscheslied.com/de/search.cgi?cmd=search&srch_Titel=F*&start=1000> (21.01.2020).

postkarten nachweisen, die das Motiv variantenreich abbilden.[1422] Eine der am meisten rezipierten Darstellungen zu diesem Thema zeigt eine Lithografie von Otto Greiner auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Jugend* im Jahre 1915 (20. Jg., Nr. 49), die einen deutschen Soldaten wiedergibt, der mit seinem Gewehr im Anschlag von Dämonen umzingelt ist.

Arthur Kampf stellte die Szene ebenfalls bereits 1914 in der u. a. von ihm bebilderten und vom Hof- und Domprediger Bruno Doehring herausgegebenen Publikation „Ein feste Burg ist unser Gott. Predigten und Reden aus eherner Zeit" dar. (Doehring, 1914:230, Bd. 1) Sie illustriert eine am 19. September 1914 gehaltene Feldpredigt und zeigt eine frühe Fassung des vom Künstler 1915 wiederholten Motivs. Die Figuren sind in Aussehen und Haltung annähernd identisch, 1914 jedoch ohne Landschaftsdarstellung und in Friesanordnung.

Darüber hinaus lässt sich 1916 eine Beteiligung Kampfs an der Publikation *Kriegsmappe des SDS*[1423] zugunsten des „Schutzverbandes deutscher Schriftsteller e. V." nachweisen. Der Verband bot seinen Mitgliedern Rechtsschutz gegen staatliche Eingriffe in ihr Werk und hatte seinen Sitz in Berlin. Kampf stellte eine Federzeichnung des römischen Kriegsgottes Mars zur Verfügung, der Pegasus zu bändigen sucht.[1424]

„Abschied der Soldaten", 1916

Ebenfalls 1916 unterstützte der Künstler das „Deutsche Rote Kreuz", was ihm die größte öffentliche Aufmerksamkeit während des I. Weltkrieges einbrachte. Der von Kampf gestaltete Bildentwurf „Abschied der Soldaten" diente als Vorlage für ein „Kriegs-Mosaik", für das 300.000 Steine[1425] erworben und von den Käufern in den Entwurf geklebt werden konnten. (Abb. 150-151) Die Steine des 20 qm großen Bildes stiftete die Glasmosaikanstalt Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff aus Berlin. Als neuartige Nagelmethode[1426] von der Presse hervorgehoben, befand sich die Bildvorlage von Ende 1915 bis in die zweite Jahreshälfte (Berliner Volks-Zeitung, 30.09.1917:5, Nr. 499) in einem Gebäude auf dem Berliner Wittenbergplatz, dessen Innendekoration von dem Werbegrafiker Julius Gipkens entworfen worden

[1422] Beispielsweise Gebhard Fugel, „Feinde ringsum" (Innsbruck, Verlag Johann Gross); Friedrich Kaskeline, „Und wenn die Welt voll Teufel wär!" (o. Verlagsangaben); Max Frey, „Und wenn die Welt voll Teufel wär" (Dresden, Verlag Stengel & Co.). Das Motiv wurde auch in der Malerei umgesetzt, so z. B. von Franz von Stuck in „Feinde ringsum" (1914).

[1423] *Kriegsmappe des SDS* [Schutzverband deutscher Schriftsteller e. V.]. 1916, Berlin: Deutscher Kurier, 9.

[1424] In der griechischen Mythologie wird Pegasus nur im Zusammenhang mit dem Kampf von Bellerophon gegen die Chimära erwähnt. Kampf tauschte vermutlich aus Gründen des allgemeinen Verständnisses den Helden gegen den Kriegsgott.

[1425] Nach der Berliner Volks-Zeitung, 18.11.1915:[3], Nr. 590, handelte es sich um 200.000 Steine.

[1426] Üblicherweise wurden zu wohltätigen Zwecken zuvor erworbene Nägel in einen Gegenstand eingeschlagen.

war.[1427] Der Erlös kam dem „Ausschuß für Mütter= und Säuglingsfürsorge“ zugute. (Velhagen & Klasings Monatshefte, 30/1915-1916:130, 132, Bd. 2)

Dargestellt war im Bildzentrum ein ins Feld ziehender älterer deutscher Soldat, der breitbeinig und en face stehend, sich von seiner Frau verabschiedet. Diese hat ein dunkles, langes Trauergewand mit Kopftuch angelegt, hält seine rechte Hand und blickt betrübt zu Boden. Hinter ihr, am linken Bildrand, befinden sich die beiden Kinder des Ehepaares sowie ein älteres Paar, vermutlich seine Eltern. Der stehende Großvater hat die Hand auf die rechte Schulter seines Enkels gelegt, während seine sitzende Frau den neugeborenen Säugling auf den Knien hält. Sie trägt ebenfalls ein langes Gewand mit einem weißen Kopftuch. Am rechten Bildrand sind weitere deutsche Soldaten sichtbar, die sich, wie zum Abmarsch, aus dem Bild rechts hinaus wenden. Hinter ihnen befindet sich die deutsche Reichskriegsflagge.

Kampf gestaltete die Szene friesartig und orientierte sich grob an der Bildkonzeption des Fichte-Wandgemäldes. Auch hier finden sich eine streifenartig aufgebaute Landschaft sowie auf der linken Seite angeschnitten dargestellte Bäume. Sie symbolisieren die Heimat, in der die beiden für den Krieg noch nicht und nicht mehr einsatzfähigen Generationen zurückbleiben.[1428] Bei der Figurenabfolge orientierte sich der Künstler an dem Relief „Der Abschied“, das Johannes Schilling für das ab 1877 errichtete Niederwalddenkmal bei Rüdesheim schuf. Dort findet sich mit der sitzenden Mutter, dem stehenden Vater sowie dem zentralen Paar ein teilweise identisches Bildpersonal in übereinstimmender Haltung.

Während seiner Entstehungszeit wurde das von einem Eichenrahmen eingefasste Mosaik von der Berliner Tagespresse als neues Kriegerdenkmal gefeiert, das an würdiger Stelle erhalten bleiben sollte. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 18.11.1915:[5], Nr. 590)[1429] Zum Start der Benefizaktion am 18. November 1915 sangen Schulkinder, offizielle Vertreter der Stadt Charlottenburg sowie des Kriegsministeriums hielten Reden. (Berliner Volks-Zeitung, 18.11.1915:[3], Nr. 590) Um Gelder zur Fertigstellung zu akquirieren, fanden bis 1917 regelmäßig Konzerte vor dem Gebäude statt. (Berliner Börsen-Zeitung, 25.3.1916:3, Nr. 143) Ebenso berichtete die Tagespresse regelmäßig über prominente Spender, erwähnten den Gesamtzusammenhang und Arthur Kampf als Urheber des Entwurfs.[1430] Nach dem *Kunstge-*

[1427] Zur Bewerbung der Wohltätigkeitsaktion wurde von Julius Gipkens auch ein Plakat gestaltet, auf dem zwei betende Hände vor einem blauen Mosaikgrund dargestellt sind. Der darunter angebrachte Text lautet: „Fügt Stein an Stein für die Frauen und Kinder unserer tapferen Krieger“.

[1428] Der „Ausschuß für Mütter- und Säuglingsfürsorge“ gab zum Preis von 1 Mark auch einen bei der Charlottenburger Druckerei von Otto Felsing hergestellten Kunstdruck in den Maßen 300 x 240 mm (Bildgröße) heraus. Darüber hinaus erschien auch eine Bildpostkarte des Motivs.

[1429] Das Mosaik befand sich 1993 hinter einer Holzwand im Rathaus von Berlin-Charlottenburg.

[1430] Bertha Krupp von Bohlen-Halbach spendete 10.000 Mark für die Fertigstellung des Soldatenkopfes, ihre Mutter 3.000 Mark, Hamburgischer Korrespondent, 26.11.1915:3, Nr. 603. Am 18. Februar 1916 besuchten

werbeblatt (N.F. 27/1915-1916:197) soll der Fortgang der Fertigstellung ein tägliches Berliner Stadtgespräch gewesen sein, zumal das von Gipkens koordinierte Marketing „immer neue Tausende“ in das Mosaikgebäude locken würde.[1431]

Gelegenheitsgrafik

Als Gelegenheitsgrafik mit inhaltlichem Bezug zum I. Weltkrieg gestaltete Kampf 1917 ein Ex Libris für seinen Sohn Otto mit einer Darstellung des Hl. Georg als Drachentöter. Diese während der Kriegsjahre häufig von Künstlern gewählte Allegorie sollte das christlich motivierte ritterliche Ideal im Kampf gegen den als Untier diffamierten Gegner symbolisieren. Dieser Vergleich wird für den Künstler zwei Jahrzehnte später noch einmal relevant.[1432]

Für das Jahr 1919 illustrierte Kampf auch einen zweiseitigen Kalender der Zeitung *Berliner Lokal-Anzeiger.* Dabei war jeweils ein Hauptmotiv mit zwei kleineren Nebenszenen auf einer Seite abgebildet. Auf der Kalenderseite mit der ersten Jahreshälfte stellte Kampf eine Schlachtenszene der deutschen Wehrmacht dar. Entschlossen kämpft eine Gruppe von Soldaten mit Handgranaten gegen einen nicht sichtbaren Feind. Deutlich wird hier, welche Probleme Arthur Kampf mit der künstlerischen Umsetzung von Bewegung hatte. Bemerkenswert ist, dass der Kalender vermutlich vor dem Waffenstillstand am 11. November 1918 fertiggestellt war und mit einer Beendigung der Kriegshandlungen in der zweiten Hälfte des Jahres 1919 gerechnet wurde. Dementsprechend illustrierte Kampf diesen Teil des Kalenders mit einem blumenstreuenden Engel über einem sonnenbeschienenen Acker.

6.5 Rezeption

6.5.1 Ausstellungen, Auszeichnungen und Publikationen

Ausstellungen

Für den Zeitraum von 1914 bis 1918 lassen sich lediglich zehn Ausstellungsbeteiligungen Arthur Kampfs nachweisen. Dies ist nicht nur auf den I. Weltkrieg zurückzuführen, sondern auch auf seine nachlassende künstlerische Bedeutung. Bei den großen städtischen Präsentatio-

die Kronprinzensöhne das Gebäude (Berliner Börsen-Zeitung, 19.02.1916:3, Nr. 83) und am 1. März 1916 erwarb die Schauspielerin Tilla Durieux Mosaiksteine, Berliner Börsen-Zeitung, 27.02.1916:3, Nr. 97.

[1431] Überregional berichteten die Berliner Illustrierte Zeitung 24/14.11.1915:630, Die Gartenlaube, 1915:1028, Nr. 49, sowie Velhagen & Klasings Monatshefte, 30/1915-1916:132, Bd. II.

[1432] Siehe Kapitel 8.2.2.

nen war er nur bei der „Großen Berliner Kunstausstellung“ in Düsseldorf vertreten.[1433] 1916 findet sich eine Arbeit aus Privatbesitz bei einer Veranstaltung des „Kölner Kunstvereins“.[1434] Zwei Jahre später zeigte die Ausstellung „Berliner Bildnisse. 1848-1918“ der „Berliner Secession“ (Vossische Zeitung, 28.05.1918:[2 f.], Nr. 267) sein Porträt von Johannes Otzen als Präsident der Königlichen Akademie der Künste (G 1906/VII.). Daneben fanden fünf Ausstellungen in Privatgalerien statt, so im Berliner Kunstsalon von Eduard Schulte (KfA, 30/1914-1915:239), der Breslauer Galerie Ernst Arnold[1435] sowie dem Berliner Kunstsalon von Victor Rheins (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 15.04.1917:[2], Nr. 190).

Obwohl Arthur Kampf aufgrund seines Frontaufenthaltes 1915 Werke mit Kriegsmotiven schuf, lässt sich keine Beteiligung an der „Kriegsbilder-Ausstellung“ nachweisen, die die Königliche Akademie der Künste 1916 veranstaltete. (Kat. Kriegsbilder 1916) Stattdessen waren zwei seiner Werke, die „Theaterloge“ (G 1904/IV.) sowie das nicht näher identifizierbare Gemälde „Interieur“ auf der „Ausstellung Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts“ zu sehen, die 1917 im Zürcher Kunsthaus sowie anschließend im selben Jahr in der Kunsthalle Basel stattfand.[1436] Es handelte es sich dabei um eine Veranstaltung, die im Rahmen der deutschen Kulturpropaganda die Bedeutung nationaler Malerei der neutralen Schweiz näherbringen sollte. Neben Deutschland versuchte auch Frankreich durch Ausstellungen und Tourneen bekannter Kunsthistoriker sowie einer intensiven Buch- und Pressepropaganda auf die französische Kunst und Kultur aufmerksam zu machen.[1437] Die deutsche Präsentation in der Schweiz wurde von dem Direktor der Kunsthalle Bremen, Emil Waldmann, sowie von Paul Cassirer und Harry Graf Kessler zusammengestellt. (Kostka, 2015:121 f.) Als ausgewiesene Förderer der Avantgarde präsentierten sie 157 Werke von zumeist modernen Künstlern, wobei Max Liebermann mit 20 Arbeiten im Mittelpunkt stand. Darüber hinaus waren über 20 expressionistische Werke von Oskar Kokoschka, Franz Marc, Emil Nolde, Max Pechstein u. a. zu sehen. Im Gegensatz zur Fachpresse wurde die Züricher Ausstellung von der Berliner Tagespresse behandelt und dort auch positiv besprochen. Wenn Namen einzelner Teilnehmer in Zusammenhang mit den ausgestellten Werken genannt wurden, waren darunter in erster Linie diejenigen der expressionistischen Künstler. Arthur Kampf fand fast keine Erwähnung. Wie weit sich seine Kunst mittler-

[1433] *Grosse Berliner Kunstausstellung 1917 im Kunstpalast zu Düsseldorf.* 1917 [Kat. GBK 1917]. Berlin: Otto Elsner AG, 29, Nr. 204-208.

[1434] *Kunst in Kölner Privatbesitz. Mitte Febr. bis Ende März.* 1916. Köln: Ziegler, Beckmann, [o. P.], Nr. 48.

[1435] Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers. 1916. 8. Jg., 164.

[1436] Kat. Zürich, 1917, Nr. 26, 27, sowie Kat. Basel, 1917, Nr. 28.

[1437] Kostka, Alexandre. 2015. „»Bemalte Kanonen?« Die Schweiz als Schauplatz deutscher und französischer Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg“. In: *Kunst und Karriere. Ein Kaleidoskop des Kunstbetriebs*, Hg. Oskar Bätschmann u. Regula Krähenbühl, Zürich: SIK-ISEA, 115.

weile von der allgemein akzeptierten Moderne entfernt hatte, verdeutlichte das *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*:

> „Als die Deutschen vor sieben Jahren auf der Brüsseler Weltausstellung vor dem Ausland ein repräsentatives Bild deutscher Malerei darbieten wollten, glaubten sie schon mit Artur Kampf dem allzu modernen Geiste sehr nahezurücken. Die neue, dem Kulturwettbewerb im neutralen Land dienende Kunstschau zieht die Grenzen viel weiter, von Spitzweg bis zu Franz Marc, und Kokoschka ist ihr Leitspruch […]. Zum ersten Mal konnten künstlerische Weitherzigkeit und geschickte Organisation eine belehrende und erfreuliche Gesamtschau zustande bringen." (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 20.08.1917:[3], Nr. 423)

Auszeichnungen

Während des I. Weltkrieges wurde Arthur Kampf am 16. Januar 1915 zum Kommandeur des „Königlichen Nordstern Ordens" II. Klasse ernannt.[1438] Vermutlich für die Unterstützung bei der Lazarettbetreibung in der Hochschule erhielt er vom preußischen Staat am 11. April 1917 das „Verdienstkreuz für Kriegshilfe"[1439] sowie im Januar 1918 das „Eiserne Kreuz" II. Klasse am weiß-schwarzem Band für Nichtkämpfer[1440]. Darüber hinaus ernannte ihn die Akademie der bildenden Künste in Wien am 26. Oktober 1917 zum Ehrenmitglied.[1441]

Publikationen

Vermutlich unter dem Eindruck des 1915 vollendeten monumentalen Fichte-Gemäldes sowie der Übernahme des Direktorenamtes der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste erschien in der *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 1916 der biografische Artikel „Ein Meister der vaterländischen Geschichtsmalerei: Arthur Kampf" von Pfarrer K. Kühner. Bereits in seinen einführenden Worten machte der Autor klar, warum Kampf eine derart hohe Bedeutung für das künstlerische Leben Deutschlands und das aktuelle Geschehen habe:

> „[…] er hat mit einigen seiner Werke, so dem »Volksopfer« […] und »Die Einsegnung der Freiwilligen i. J. 1813« die Töne angeschlagen, die während des großen gegenwärtigen Krieges weckend, heiligend und versöhnend wirken, und in denen wir unser eigenstes deutsches Wesen wiederfinden." (Kühner, 1916:262)

[1438] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 27 [o. P.].

[1439] Besitzzeugnis der Generalkommission in Angelegenheiten der Königlich Preußischen Orden, 11.04.1917 (Privatbesitz).

[1440] AdK, Berlin, Historisches Archiv, Personalnachrichten, [Bl. 4, eigenhändig ausgefüllt].

[1441] Mitteilung Akademie der bildenden Künste Wien, 14.05.1996.

Für das letzte Kriegsjahr lässt sich ein weiterer biografischer Artikel unter dem Titel „Arthur Kampf“ von Arthur Dobsky in der Zeitschrift *Deutschlands Kunst* nachweisen. (Deutschlands Kunst, 1918:1-21, H. 4)

6.5.2 Das Image Arthur Kampfs

Arthur Kampfs Prominenz ist nicht nur auf die Fertigstellung des Wandgemäldes „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ und die Übernahme des Direktorenamtes der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste 1915 zurückführen, sondern besuchte auch auf der enormen Rezeption seiner vier monumentalen Historiendarstellungen zu Ereignissen aus den Befreiungskriegen. Von 1913 bis zum Ende des I. Weltkrieges 1918 wurden die Gemälde „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (G 1891/II.), „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.), „Volksopfer im Jahre 1813“ (G 1894/II.) sowie „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ (G 1895/I.) mindestens 28-mal in Publikationen zu Themen der Befreiungskriege reproduziert. Den Auftakt zu einer medial breit und national kommunizierten Rückbesinnung machte 1913 die „Jahrhundert-Ausstellung zur Feier der Freiheitskriege“ in Breslau, die drei Gemälde Kampfs präsentierte.[1442] Zu diesem Anlass erschienen von den Motiven „Professor Steffens“ sowie vom „Volksopfer“ Bildpostkarten.[1443] Angesichts des aktuellen Kriegsgeschehens wurde zur Erinnerung an die Leistungen im Kampf gegen Napoleon die Darstellung der spendenden Bürger in zahlreichen Geschichtspublikationen reproduziert, erschien als Kunstbeilage, auf Werbebildkarten für Benefizaktionen und als Gedenkblatt für Goldspenden während des I. Weltkrieges.[1444] Insbesondere die „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ wurde auf mehreren sozialen Ebenen rezipiert.[1445]

Aber auch Kampfs „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.) fand propagandistische Verwendung. Der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ in Düsseldorf ließ 1914 eine Heliogravüre der Darstellung als Jahresgabe für seine Mitglieder herstellen. (Kat. 5 x 30, 1979 [o. P.])

Eine erste eigenständige Publikation über Arthur Kampf gab 1914 die „Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege“ heraus. Die 40-seitige Monografie erschien in der Reihe „Kunstgaben“

[1442] „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“ (G 1895/I.), „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (G 1891/II.), „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.), Kat. Breslau, 1913:262, 267, 285.

[1443] Siehe Kapitel 6.5.2.

[1444] Siehe Kapitel 3.2.3.6.

[1445] Siehe Kapitel 3.2.3.3.

des Mainzer Verlages Joseph Scholz mit einem einleitenden Text von Alexander Troll sowie 19, zumeist großformatigen Abbildungen.[1446] Parallel dazu veröffentlichte Hans Rosenhagen im *Daheim-Kalender für das Deutsche Reich. Auf das Jahr 1914* einen umfangreichen Artikel über Arthur Kampf, der die Leistungen des Künstlers ausschließlich positiv hervorhob. (Rosenhagen, 1914:49-64) Typisch für Rosenhagen ist jedoch die teilweise ausführliche Beschreibung künstlerischer Schwächen Kampfs sowie die Erläuterung der aktuellen Beurteilung des Künstlers im Kunstbetrieb. Dabei entsteht allerdings auch der Eindruck, negative Aspekte seien gelegentlich überbetont. Rosenhagen, der zwar dem Impressionismus wohlwollend und fördernd gegenüberstand, jedoch zum Expressionismus, Kubismus und Futurismus keinen Zugang fand, nutzte die Charakterisierung Kampfs, um sich als Sprecher einer fiktiven deutschen Allgemeinheit gegen die neuesten Strömungen eindeutig zu positionieren. Bei der aktuellen Hinwendung zu traditionellen Malern gebe

> „der gesunde Sinn des Volkes […] auf diese Weise seine Abneigung gegen gewisse Bestrebungen zu erkennen, die darauf gerichtet sind, alle seither in Geltung gewesenen Begriffe von den Aufgaben und Zielen der Malerei über den Haufen zu werfen, um einer fremden, der deutschen Art ganz entgegengesetzten Kunst Eingang und Ansehen zu verschaffen." (ebd., 49)

Deshalb würden sich jetzt die Blicke „liebevoller als bisher" auf Arthur Kampf richten. Sein Name sei zwar klangvoll, aber „er zählte bisher kaum zu den führenden Persönlichkeiten." (ebd.) Verantwortlich seien jene „Neider", „Unwissenden" und „Böswilligen", die bedingungslos eine moderne Malerei wollten und deshalb Kampf als Akademiker schelten würden. (ebd., 50) Diesen, von Dritten geäußerten Vorwurf, wird Rosenhagen in den kommenden Jahren immer wieder aufgreifen und Kampf dagegen verteidigen. Ein weiterer Grund zur fehlenden Anerkennung sei, „daß die Malerei Höheres zu leisten habe, als nur Natureindrücke mitzuteilen; […]". Kampfs Kunst hätte für seine Gegner ihre Daseinsberechtigung verloren, jedoch bliebe er auf seinem Weg. „Zum Glück ließ Kampf sich nicht beirren. Jetzt empfängt er den Lohn für seine Beständigkeit. Die Bestrebungen der sogenannten modernen Malerei haben sich in Extremen verloren, eine allgemeine Verwirrung der Anschauungen ist eingetreten, und die Unfähigkeit beginnt, in der Kunst wüste Orgien zu feiern. Alle Welt ruft nun mit einem Male nach der Akademie […]." (ebd., 51)

In Hinblick auf die künstlerischen Leistungen nahmen die Beurteilungen im Zeitraum von 1914 bis 1918 im Vergleich zu den vorangegangenen Jahren noch einmal spürbar ab. Wenn überhaupt, wurden Werke des Künstlers zwar erwähnt, aber kaum noch kritisch besprochen. Eine Ausnahme bildete das Jahr 1915, in dem das Wandgemälde „Fichtes Rede an die deutsche

[1446] Troll, 1914. Die Publikation erlebte 1922 eine veränderte Neuauflage. In der Reihe erschienen zuvor Monografien u. a. über Anselm Feuerbach, Eduard von Gebhardt, Ludwig Knaus und Max Liebermann.

Nation“ vollendet wurde und die Presse in erster Linie ausschließlich positiv Kampfs Amtsübernahme als neuer Direktor der Berliner Akademischen Hochschule für die bildenden Künste betonte.[1447]

Die von Kampf vertretene traditionelle akademische Malerei konkurrierte während der Zeit des I. Weltkrieges mit einer Vielzahl moderner Kunstströmungen, von denen der deutsche Impressionismus seine Avantgardestellung mittlerweile an den Expressionismus und neu entstandene Sezessionen abtreten musste. Die von Paul Cassirer als prominentester Vermittler des Impressionismus herausgegebene Zeitschrift *Kriegszeit* kann als ein Versuch angesehen werden, diese Kunstrichtung in neuen Themenfeldern zu etablieren, um die alte Vormachtstellung des Impressionismus wieder zu erreichen.

Der Krieg, so hofften die deutschen Intellektuellen, würde kulturell reinigend wirken und die verschiedenen Lager zu einer gemeinsamen neuen „Deutsche Kunst“ zusammenführen.[1448] Konservative Autoren wie Arthur Rehbein waren überzeugt, dass Arthur Kampf dabei eine führende Rolle spielen würde, seine Malerei die deutsche Kunst nach Beendigung der Kampfhandlungen zu neuer Größe führen und die aktuellen Strömungen hinter sich lassen würde. Im Vorwort seiner 1916 erschienenen Publikation „Ehret eure Meister! Würdigung vorbildlicher zeitgenössischer Maler, Bildhauer und Baukünstler in zwangloser Folge“ heißt es:

> „Wie wir Besserung erhoffen, das geht aus unserer Zusammenstellung hervor: nicht wieder auf dem Wege eines Programms, eines Schlagwortes, der ja gerade ins Verderben geführt hat, sondern durch Beispiele. Exempla docent. Durch Beispiele von Meistern, die auch in der Zeit der größten Irrungen und Wirrungen sich und ihrer deutschen Art treu geblieben sind. [...] Ehret Eure deutschen Meister – das ist auch ein Kriegsziel. Ehret sie zum Segen des Deutschtums. Laßt im phönixjungen Deutschland von morgen die Kunst wieder, wie einst, die stammestreue Blüte deutscher Seele und im natürlichen Kreislauf auch immer wieder Kern und Keim deutscher Kultur sein! Bahn frei, der freien, ehrlichen, deutschen Kunst.“ (Rehbein, 1916, [Vorwort, o. P.])

Zur Kunst Arthur Kampfs schrieb Rehbein:

> „Und ich hoffe weiter, daß uns sein mächtig gesteigerter Einfluß dazu hilft, nach dem heiligen Kriege mit dem Kunstbluff und der Kunstakrobatik fertig zu werden, ohne dem nicht minder schlimmen Hurrakitsch zum Opfer zu fallen; ich hoffe, daß er uns helfen wird zu einer kraftvollen, großen deutschen Kunst.“ (ebd., 18)

Die Realität außerhalb konservativer Kreise sah anders aus: „Kampf galt damals [um 1905] schon als der Nachfolger von Anton von Werner, und als er es später tatsächlich wurde, galt seine Malerei als veraltet, und er wurde ebenso bekämpft wie Anton von Werner“, urteilte Kampfs Schüler Friedrich Karl Ströher. (Ströher, 2004:170) Insofern verwundert es nicht, dass

[1447] Siehe Kapitel 6.3.1.

[1448] Mark, Claas Dennis. 2014. „Max Liebermann und die Kunst im Krieg“. In: Kriegszeit, 99 ff.

es sich bei dem Ankauf von „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“ um den letzten Erwerb einer szenischen Darstellung durch eine öffentliche Sammlung bis vermutlich 1937 handelte.[1449] Überhaupt gab es seit Arthur Kampfs Wirken in Berlin kein großes Interesse von kommunalen oder nationalen Museen an seinen Tafelwerken. Dieses Desinteresse steht geradezu konträr zu seiner enormen Popularität und ist auch durch die allgemeine kulturelle Hinwendung zur Moderne zu erklären.

[1449] Siehe Kapitel 8.3.3.

7. Die Berliner Jahre in der Weimarer Republik (1918-1933)

7.1 Leitung der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste bis 1924 und Lehrtätigkeit

Bereits ein Jahr nach seinem Amtsantritt sah sich Arthur Kampf einer öffentlichen Forderung gegenüber, die maßgebliche Auswirkungen auf seine Position an der Hochschule haben sollte. Am 1. April 1916 erschien der Artikel „Aufgaben der Kunsterziehung nach dem Kriege“ von Wilhelm von Bode. (Die Woche, 18/1916:469-470) Der Generaldirektor der Berliner Museen forderte aufgrund der zu erwartenden schwierigen staatlichen Finanzlage nach dem Krieg eine bereits seit vielen Jahren notwendige Reform der Lehrinstitute.[1450] Der Kunstunterricht solle zunächst auf der Ausbildung im Zeichnen und Modellieren in allen kunstgewerblichen Fächern beruhen. Nur wer in dieser Vorschule hervorragende Begabung zeige, könne sich in den zahlenmäßig einzuschränkenden Künstler- und Meisterateliers weiterbilden. Damit würden Kunstakademie, Kunstgewerbeschule und Kunstschule in eine vereinigte Lehranstalt überführt, die den Ausbildungsschwerpunkt auf kunstgewerbliche Berufe zu legen habe. Den Weg zur freien Kunst sollen nur wenige tatsächlich Begabte finden. Dies würde die „Überproduktion an Künstlern und wie man hart, aber nicht ganz unberechtigt zu sagen pflegt – […] »die Züchtung eines großen Künstlerproletariats«“ verhindern. Neben der Vermeidung der bisher anfallenden Kosten könnten „Tausende von tüchtigen Kräften einer nützlichen Beschäftigung“ zugeführt werden. (ebd., 470)

Von Bodes Forderung trug auch der gestiegenen Bedeutung des Kunstgewerbes Rechnung, die bereits vor der Jahrhundertwende einsetzte. Freie und angewandte Kunst waren nicht mehr scharf voneinander getrennt, sondern ergänzten und durchdrangen sich, wie der 1907 gegründete „Deutsche Werkbund“ zeigte. Protagonisten des Kunstgewerbes wie Peter Behrens oder Henry van de Velde hatten Malerei studiert und erfuhren in den Fachzeitschriften der bildenden Kunst eine gleichberechtigte Würdigung ihrer Arbeit.

Als Direktor der prominentesten preußischen Kunsthochschule musste Arthur Kampf auf diese Forderung ebenso öffentlich reagieren. Seine Entgegnung erschien am 5. August 1916 in derselben Publikation. (Die Woche, 18/1916:1111 f.) Eine gemeinsame elementare Vorbereitung sei nicht auszuschließen, jedoch wären die individuellen Fähigkeiten für die „hohe oder für die angewandte Kunst“[1451] grundsätzlich verschieden, was notwendigerweise zu unterschiedlichen Fachausbildungen führe. Dies könne nur an getrennten Lehrinstituten erfolgen. Die von Bode kritisierte „Überproduktion an Künstlern“ rühre von einer „»Privatindustrie« im

[1450] Bode hatte sich bereits 1896 mit diesem Anliegen an Anton von Werner gewandt, Mai, 2010:361 f.

[1451] Durch die Einführung des von Kampf hier benutzten und von Bode nicht verwendeten Begriffs der „hohen Kunst“ wollte Kampf die freie Kunst gegenüber der angewandten aufwerten.

Kunstunterricht, in Verbindung mit der abnormen Gestaltung eines Teiles unseres Ausstellungswesens und Kunsthandels“ her. (ebd., 1112)

Das Thema einer Reform der Künstlerausbildung blieb in Kulturkreisen für die kommenden Jahre aktuell. 1917 veröffentlichte Woldemar von Seidlitz, Vortragender Rat in der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden, Meinungen von Kunstschaffenden und Kulturverantwortlichen, die er zu diesem Thema befragt hatte.[1452] Bruno Paul, Leiter der Unterrichtsanstalt am Königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin, plädierte für eine gemeinsame Ausbildung von Architekten, Malern, Bilderhauern, Gießern etc. in Werkstätten. (Seidlitz, 1917:16) Arthur Kampf, der nach Kenntnis aller Stellungnahmen das Schlusswort hatte, wies darauf hin, dass er solche für Maler und Bildhauer bereits an der Hochschule eingerichtet hätte. (ebd., 52)

Entscheidend für den weiteren Verlauf der Ereignisse war die 1921 von Wilhelm Waetzoldt herausgegebene Schrift „Gedanken zur Kunstschulreform“.[1453] Waetzoldt, seit 1920 Vortragender Rat im Preußischen Kultusministerium, lehnte seine Forderungen an den Ideen des „Deutschen Werkbundes“ an. Die „Einheitskunstschule“ sollte eine handwerkliche Unterrichtsbasis schaffen, die gemeinsame Ausbildung von Architekten, Künstlern und Kunstgewerblern ermöglichen sowie eigenständige Kreativität und individuelles Talent der Schüler fördern. Damit wurde auch der wirtschaftlichen Bedeutung der Kunst Rechnung getragen und den Bestrebungen des Ministeriums zu nationaler Vereinheitlichung entsprochen. (Kratz-Kessemeier, 2008:302)

Nach Veröffentlichung der Schrift im Februar 1921 regte erstmals das preußische Finanzministerium aufgrund der prekären Staatsfinanzen eine Verbindung der Akademischen Hochschule mit der Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum an. Um den Charakter der Institute zu erhalten und eine Akademisierung zu vermeiden, beabsichtigte das Kultusministerium jedoch beide Einrichtungen als gleichberechtigte Abteilungen einer Einheitsschule unter dem Namen „Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst“ unter ihren jeweiligen Direktoren und in ihren jeweiligen Gebäuden weiter bestehen zu lassen. (Kratz-Kessemeier, 2008:314 f.) Ursprünglich war die Umstrukturierung bereits für 1922 geplant, verzögerte sich jedoch wegen Abstimmungsmodalitäten mit dem Handels- und Finanzressort. (ebd., 315) Am 8. Februar 1924 ordnete das Kultusministerium aus Kostengründen den Umzug der Kunstgewerbeschule in das Gebäude der Hochschule für die bildenden Künste an. (ebd., 316) In der Hochschule und der Berliner Künstlerschaft[1454] stieß die Anordnung auf starken Widerstand.

[1452] Seidlitz, Woldemar von. 1917. *Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler*, Leipzig: E. A. Seemann.

[1453] Waetzoldt, Wilhelm. 1921. *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig: Quelle & Meyer.

[1454] Am 14. Oktober 1924 bat Max Liebermann in einem Schreiben Max Slevogt um seine Unterstützung bei einem allgemeinen Protest der Berliner Künstler, der vorbereitet würde. Er richte sich gegen die „Willkür des

Die Lehrerkonferenz am 18. Februar kritisierte die Reform im Allgemeinen, das fehlende Gespräch mit dem Lehrerkollegium, die Präferierung des Lehrkörpers der Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum und die Eingliederung des Modeateliers in die Lehranstalt.[1455] Bei einer drei Tage später einberufenen Konferenz brachte Kampf ein an ihn persönlich gerichtetes Schreiben von Wilhelm Waetzoldt sowie das übersandte Programm der neuen Lehranstalt zur Kenntnis:

> „Der Herr Vorsitzende verwahrt sich gegen einige Bemerkungen in dem Schreiben des Dezernenten, in dem von seinem Einverständnis und seiner Mitarbeit an der in Wirklichkeit unter Ausschaltung seiner Person beschlossenen geregelten und auf ihn erst jetzt bekannt gegebenen Gründung der aus der akademischen Hochschule und der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums zu bildenden neuen Lehranstalten gesprochen wird. Er habe in Wahrheit bei früheren Rücksprachen mit dem Dezernenten die bereits eineinhalb Jahre zurückliegen, nur einer organisatorischen Vereinigung der beiden Anstalten in der Weise zugestimmt, daß die lokale Trennung bestehen bleibt und beide Abteilungen für Angewandte und für freie Kunst ihre eigenen Direktoren behalten, daß jedoch nach Bedarf und Begabung die Schüler der einen Unterrichtsanstalt sich an den Lehrfächern der anderen ohne weiteres beteiligen dürfen.“[1456]

Mit Datum vom 7. März erging ein Schreiben des Lehrerkollegiums der Hochschule an den Kultusminister:

> „Die unterzeichneten Mitglieder des Lehrerkollegiums der Hochschule der bildenden Künste, Charlottenburg, erheben scharfen Einspruch dagegen, daß sie bei Aufstellung der Reformpläne für ihre Anstalt völlig übergangen worden sind. Sie müssen es als schwere Kränkung empfinden, daß ohne ihre Anhörung Maßnahmen einfach angeordnet werden, welche für das Schicksal der Hochschule von einschneidender Bedeutung sind. Sie erheben die Forderung, daß bis zur Klärung der schwebenden Fragen der Direktor, Professor Dr. Arthur Kampf in seinem Amte verbleibt.“[1457]

In der Sitzung vom 19. Mai 1924 wurde der Vorschlag des Ministeriums, dass die zusammengelegten Lehranstalten von Bruno Paul geleitet werden sollen, abgelehnt. Das Kollegium würde Paul kein Vertrauen entgegenbringen. Stattdessen unterzeichnete das Lehrerkollegium einen Einspruch von Arthur Kampf gegen eine bis zum 1. Juli zu unterzeichnende Rücktrittserklärung von seinem Amt.[1458] Kultusminister Otto Boelitz teilte ihm am 12. Juni 1924 mit, dass er mit Wirkung zum 1. Juli 1924 in den einstweiligen Ruhestand versetzt werde und nur noch die Tätigkeit eines Vorstehers eines Meisterateliers für Malerei wahrzunehmen habe.[1459] Damit

---

Ministeriums“, die „Zusammenlegung der Kunstschulen, Ernennung von Bruno Paul, rücksichtslose Entlassung Kampfs […]. Schließlich sind wir doch keine Trotteln [!], die sich alles gefallen lassen“, zit. in Braun, Liebermann, 2017:258 f.

[1455] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 24 [o. P.]. Das Lehrerkollegium der Unterrichtsanstalt stand der Vereinigung beider Kunstschulen wesentlich positiver gegenüber, Kratz-Kessemeier, 2008:321.

[1456] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 24 [o. P.].

[1457] Ebd. Zu Protesten der Kunstschüler siehe Kratz-Kessemeier, 2008:317.

[1458] UdK-Archiv, Best. 6, Akte 24 [o. P.].

[1459] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1365, Bl. 236. Kampf leitete das Meisteratelier ab dem 1. August 1924 hautptamtlich, ebd., 1129, Bl. 167.

hatte sich das Kultusministerium gegen die von Kampf vertretene akademische Richtung und für einen Kandidaten als neuen Direktor entschieden, der von der Hochschule abgelehnt worden war. Diese Entscheidung reflektierte den Anspruch der Weimarer Regierung statt der Fortführung konservativer Traditionen, nunmehr Orientierung durch eine zeitgemäße Moderne zu ermöglichen.

Die Neugründung der Staatsschule ermöglichte 1924 erstmals in Preußen die gleichberechtigte Ausbildung freier und angewandter Künstler. Sie durchliefen dabei zunächst gemeinsam die Werkstätten, Fachklassen und Sonderklassen einer „Fachschule", um sich dann in der dreigliedrigen „Hochschule" mit den Abteilungen Architektur, freie und angewandte Kunst weiterzubilden. (Kratz-Kessemeier, 2008:313) Vorbilder waren die englische „Arts and Crafts"-Bewegung sowie das Ausbildungsprinzip des Weimarer Bauhauses. (Grauer, 2010:37)

Das Kultusministerium hatte mit der Reform nicht nur die Entlastung der staatlichen Finanzen in Hinblick auf den Betrieb der Kunstschulen angestrebt, sondern auch die Ausbildung einer Künstlergeneration ohne wirtschaftliche Existenznöte.

Für die 1918 in „Akademie der Künste" und 1926 in „Preußische Akademie der Künste" umbenannte Institution blieb Arthur Kampf weiterhin in den Kommissionen aktiv. Diesbezüglich lassen sich seine Mitgliedschaften im Ausschuss für Akademische Ausstellungen[1460], Wahlen[1461], Auszeichnungen[1462], Allgemeine und Verwaltungsangelegenheiten[1463] sowie für Unterstützungen 1932[1464] nachweisen. Auch in Hinblick auf eine Reform der Institution war Kampf engagiert. Zusammen mit dem Architekten Franz Seeck arbeitete er Vorschläge dazu aus und richtete sie im März 1928 an den Akademiepräsidenten Max Liebermann.[1465]

1929 befand sich der Künstler im 65. Lebensjahr und hätte am 30. September nach Erreichen der Altersgrenze den Ruhestand antreten müssen[1466]. Die Akademie erhielt jedoch nach wiederholtem Antrag die Zustimmung, dass Arthur Kampf nach ministerieller Anordnung vom 14. November das Meisteratelier kommissarisch ein weiteres Jahr führen konnte[1467]. Der Präsident Max Liebermann begründete seinen im Mai 1929 erneut gestellten Antrag mit einem

[1460] AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.234, Bl. 38 (1919); ebd., I.0273, Bl. 1 (1920); ebd., I.234, Bl. 33 (1923); ebd., I.234, Bl. 31 (1924); ebd., 1223, Bl. 98 (1925); ebd., I.234, Bl. 29 (1926), sowie ebd., 1224, Bl. 109 (1927).

[1461] Ebd., I.234, Bl. 31 (1923-1924), ebd., I.234, Bl. 29 (1925), ebd., 1223, Bl. 15 (1926), sowie ebd., I.234, Bl. 23 (1927-1929).

[1462] Ebd., I.234, Bl. 33 (1921-1922), ebd., 1224, Bl. 108 (1927), sowie ebd., I.234, Bl. 23 (1928-1929).

[1463] Ebd., 0698, Bl. 325 (1918), sowie ebd., I.234, Bl. 23 (1920, 1923, 1925-1929).

[1464] Ebd., 1226, Bl. 76.

[1465] Ebd., 1314, Bl. 169 ff.

[1466] Nach dem Erlass des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 04.09.1929, ebd., 1129, Bl. 1, 77. Die Vorsteherstelle endete am 30.09.1929, ebd., 1129, Bl. 88.

[1467] Ebd., 1129, Bl. 82 f., 93.

„erheblichen staatlichen Interesse“. Kampf sei noch „rüstig und frisch“ und verfüge über ein solides maltechnisches Können im Sinne der akademischen Tradition, was in den Meisterateliers möglichst lange nutzbar bleiben sollte.

> „Professor Kampf hat seine Schüler niemals im Sinne seiner eigenen Kunstauffassung beeinflusst, sondern sie immer sich frei nach ihrer Eigenart entwickeln lassen […]. Da A. Kampf bei den älteren, mehr akademisch gerichteten Künstlern ein grosses Ansehen geniesst, würde ich es auch aus kunstpolitischen Gründen für richtig halten, ihn vorläufig noch in seinem Amte zu belassen.“[1468]

Diese Verlängerung wiederholte sich jährlich bis zum September des Jahres 1932. Danach war eine Tätigkeit nicht mehr möglich, da es unzulässig war, einen Beamten über das 68. Lebensjahr hinaus zu beschäftigen.[1469]

Arthur Kampfs Verwaltung eines Meisterateliers und die damit verbundene Mitgliedschaft im Senat endete endgültig am 30. September 1932.[1470] Dennoch erhielt er im Oktober 1932 die ministerielle Genehmigung, die Räume weiter zu nutzen sowie die Aufsicht über die Schüler der verwaisten Ateliers bis zur Stellenneubesetzung zu führen.[1471]

Meisterschüler

Im Zeitraum 1918 bis 1932 sind 20 Meisterschüler Arthur Kampfs nachweisbar. Neben den bereits vor 1918 eingeschriebenen[1472], handelte es sich um Erich Beckerath (geb. 1879)[1473], den Ungarn Imre Goth (1893-1982), Robert Balcke (1880-1945)[1474], Alfred Birkle (1900-1986)[1475], Georg Ehmig (1892-1969)[1476], Conrad Fliess (geb. 1899), Erwin Freytag (1901-1940)[1477], Paul Heymann (1883-1967)[1478], Gustav Hilbert (1900-1981)[1479], Maximilian Klewer (1891-

[1468] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1129, Bl. 95 f.

[1469] Ebd., 1129, Bl. 49, 64, 67.

[1470] Ebd., 1290, Bl. 163.

[1471] Ebd., 1129, Bl. 26.

[1472] Ewald Mataré war noch im WS 1918/1919 sowie im SS 1920 eingeschrieben, ebd., 1405 [o. P.], 1406, Bl. 1.

[1473] Meisterschüler vom SS 1921 bis WS 1921/1922 sowie evt. im SS 1923, ebd., 1406, Bl. 3, 6 [unleserlich]. Beckerath war bereits zu Beginn des Jahrhunderts für vier Semester sein Schüler, siehe AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1404 [o. P.].

[1474] Meisterschüler evt. im SS 1927, ebd., 1406 [o. P., unleserlich].

[1475] Meisterschüler vom WS 1923/1924 bis WS 1924/1925, ebd., 1406, Bl. 6 [o. P.].

[1476] Meisterschüler vom SS 1927 bis SS 1932, ebd., 1406 [o. P.].

[1477] Meisterschüler vom SS 1930 bis SS 1932, ebd.

[1478] Meisterschüler vom SS 1920 bis WS 1923/1924, ebd., 1406, Bl. 1, 3, 5 f.

[1479] Meisterschüler im SS 1925, SS 1927, vom WS 1927/1928 bis WS 1928/1929, ebd., 1406 [o. P.].

1963)[1480], Alois Kowol (1891-1976)[1481], Rudolf Krohne [Krahne] (geb. 1898)[1482], Hans List (1902-1977)[1483], Wilhelm Rentz (geb. 1887)[1484], Robert Scholz (1902-1981)[1485], Richard Schrötter (1893-1939)[1486], Martin Stekker (1878-1962)[1487], Hans Stübner (1900-1973)[1488] und Wilhelm Tank (1888-1967)[1489].

Auch von den Meisterschülern dieser letzten 15 Jahre konnte keiner eine auch nur annähernde Prominenz erreichen, die mit der von Kampf vergleichbar gewesen wäre. Die überwiegende Mehrheit scheint sich aber eine Existenz als Künstler aufgebaut zu haben, wenigen gelang es, Anstellungen an öffentlichen Institutionen als Dozenten zu erhalten.

Die Werke Albert Birkles, die in den 1920er-Jahren stilistisch im neusachlichen Realismus entstanden und sozialkritische Motive thematisierten, wurden im „3. Reich" als entartet beschlagnahmt. In den 1940er-Jahren als Kasernen- und Kriegsmaler tätig, spezialisierte sich Birkle nach dem II. Weltkrieg auf religiöse Glasmalerei.[1490] Demgegenüber arbeitete Georg Ehmig mit völkischer Bildthematik und behielt den traditioneller Malstil nach 1945 bei.[1491] Gustav Hilbert war ab 1928 an den Vereinigten Staatsschulen als Dozent tätig und wurde dort 1940 Nachfolger Ferdinand Spiegels im Lehramt für Malerei, Zeichnen und Komposition.[1492] Maximilian Klewer übernahm 1921 eine Zeichenklasse an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste als Nachfolger von Konrad Böse. (Vossische Zeitung, 22.03.1921:[3], Nr. 136) Sein Werk ist von einem enormen zeichnerischen Talent geprägt, mit dem er klassische Themen oftmals in einer grotesk-symbolistischen Sprache umsetzte.[1493]

[1480] Meisterschüler vom SS 1920 bis SS 1923, AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1406, Bl. 1, 3, 6.

[1481] Meisterschüler vom WS 1927/1928 bis WS 1931/1932, ebd., 1406 [o. P.].

[1482] Meisterschüler im SS 1924 und vom SS 1926 bis WS 1927/1928, ebd., 1406 [o. P.].

[1483] Meisterschüler im WS 1923/1924 und vermutlich vom SS 1926 bis SS 1929, ebd., 1406 [o. P., teilw. unleserlich].

[1484] Meisterschüler vom SS 1920 bis WS 1920/1921, ebd., 1406, Bl. 1.

[1485] Meisterschüler im WS 1923/1924 und vermutlich im SS 1927, ebd., 1406, Bl. 6 [o. P., unleserlich].

[1486] Meisterschüler im WS 1922/1923, ebd., 1406, Bl. 5.

[1487] Meisterschüler im WS 1920/1921 bis WS 1923/1924, ebd., 1406, Bl. 1, 3, 5 f.

[1488] Meisterschüler vom SS 1929 bis SS 1932, ebd., 1406 [o. P.].

[1489] Meisterschüler vom WS 1923/1924 bis WS 1924/1925, ebd., 1406, Bl. 6 [o. P.].

[1490] Dreher, Thomas. 1995. „Birkle, Albert". In: *AKL*, Bd. 11, 158-160.

[1491] Kruse, Christiane. 2002. „Ehmig, Georg". In: *AKL*, Bd. 32, 434. Siehe auch *Nationalsozialistische Monatshefte. Zentrale politische und kulturelle Zeitschrift der NSDAP*. 1937. 8. Jg., 364.

[1492] Heise, Ulla. 2012. „Hilbert, Gustav". In: *AKL*, Bd. 73, 152 f.

[1493] Lehmann, Evelyn. 2014. „Klewer, Maximilian". In: *AKL*, Bd. 80, 460 f.

Eine große Hoffnung Kampfs wird auf Hans List gelegen haben, der 1934 den Großen Staatspreis der Preußischen Akademie für Maler erhielt[1494], jedoch nach 1945 künstlerisch kaum in Erscheinung trat.

Robert Scholz ist in den Schülerlisten nur zwei Semester als Student eingeschrieben. Gegen Ende der 1920er-Jahre widmete er sich dem Kunstjournalismus und arbeitete für die Kultursparten verschiedener Tageszeitungen. Während des „3. Reichs" wurde er Kunstschriftleiter des *Völkischen Beobachters*, 1935 Hauptschriftleiter der Zeitschrift *Die Völkische Kunst,* 1940 Leiter der Hauptstelle für Bildende Kunst unter Alfred Rosenberg sowie von 1939 bis 1945 Direktor des Museums Moritzburg in Halle a. d. Saale. Seine prominenteste Aufgabe war die Übernahme der Hauptschriftleitung der Zeitschrift *Kunst im Dritten Reich*/*Kunst im Deutschen Reich*.[1495]

Hans Stübner wurde 1950 als Dozent für Freies Malen und Bildwandteppiche an die Staatliche Werkkunstschule Berlin berufen,[1496] Wilhelm Tank verfasste Lehrbücher über anatomisches Zeichnen und wurde Dozent an der Hochschule für die bildende Künste in Berlin[1497].

Neben den Meisterschülern gab Arthur Kampf in Berlin vermutlich einer Vielzahl von Privatschülern und -schülerinnen Unterricht, der sich allerdings quellenmäßig in den wenigsten Fällen eindeutig belegen lässt.

Unter diesen Schülern befanden sich der chinesische Künstler Xú Bēihóng, August Wilhelm, Prinz von Preußen, und seine Ehefrau Alexandra sowie Paul Werner Söchtig[1498].

7.2 Künstlerische Arbeiten

7.2.1 „Venus und Adonis", 1926 (G 1926/XXV.)

1926 entstand als freie Arbeit das großformatige Tafelbild „Venus und Adonis" (G 1926/XXV., Öl/Lw., 183 x 158 cm, Abb. 152).

Gemäß der römischen Mythologie hatte sich die Liebesgöttin Venus in den Jüngling Adonis verliebt, der auf der Jagd von einem Eber getötet wurde. Venus lässt daraufhin aus

[1494] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1227, Bl. 125.

[1495] Thomae, Otto. 1978. Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich, Berlin: Gebr. Mann, 202.

[1496] Kasten, Eberhard. 2020. „Stübner, Hans". In: *AKL*, Bd. 106, 524.

[1497] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*. 1958. Hg. Hans Vollmer, Bd. 4, Leipzig: Seemann, 417 (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992).

[1498] Schreiben von Arthur Kampf an Paul Werner Söchtig, Castrop-Rauxel, 23.08.1949 (Privatbesitz). Arthur Kampf erwähnt in seiner Autobiografie noch einen Schüler Behrmann, der sich nicht ermitteln lässt, Kampf, 1950:27.

seinem Blut eine Blume, das Adonisröschen, sprießen und Adonis verbringt von nun an eine Jahreshälfte in der Unterwelt, die andere als Blume im Reich der Lebenden.

In der bildenden Kunst ist zumeist der Moment wiedergegeben, in dem Venus versucht, Adonis von der Jagd abzuhalten. So auch auf der Darstellung Arthur Kampfs. Der Künstler orientierte sich dabei stark an Tizians gleichnamiger Darstellung aus dem Jahre 1554 (Abb. 153). In annähernd identischer, jedoch spiegelsymmetrischer Körperhaltung versucht Venus Adonis mit beiden Armen zu sich hinzuziehen und von der Jagd abzuhalten. Der Jüngling ist entgegen der Vorlage aus der Hochrenaissance ebenfalls als Akt wiedergegeben und blickt mit zur Seite gedrehtem Kopf hinter sich, weil sein Schimmel bereits zum Aufbruch drängt. Neben der Kopfhaltung und dem barrierehaft vorgeschobenen linken Bein des Jünglings, markiert insbesondere der diagonal zwischen den Figuren gehaltene Jagdspeer das Trennende.

Kampf verlegte die Szene unter einen Eichenbaum innerhalb einer gebirgigen Landschaft und gestaltete Venus und Adonis mit nordeuropäischen Physiognomien. Die Körper beider Figuren sind im Vergleich mit dem Gemälde Tizians athletischer dargestellt. Diese ausgeprägte Körperlichkeit gehört seit Kampfs Entwürfen für das Wandgemälde in der Berliner Universitätsaula 1911 zu seinem Stilrepertoire für Aktmotive mit heroischer Attitüde. Hier erscheinen allerdings die Physiognomien beider Figuren weniger harmonisch proportioniert. Der weibliche Körper zeigt einen überlangen Rücken mit breitem Hüft- und Beckenbereich sowie ein voluminöses rechtes Bein. Adonis gespreizte Haltung der Arme, die zum breiten Oberkörper und den muskulösen Schultern eher zu schmal angelegt sind, wirkt unnatürlich. Insbesondere sein geknicktes linkes Bein, das stark abgewinkelte Zehen des linken Fußes bedingt, erscheint als Bilddetail geradezu körperfremd und verhindert vollends den von Kampf angestrebten Vergleich mit klassischer Linienführung.[1499]

Das Gemälde wurde vermutlich 1926 vollendet und auf der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie in Berlin erstmals präsentiert.[1500] Ein bestimmter Anlass zur Umsetzung dieses Motivs ist nicht überliefert, jedoch könnte der Künstler durch die Darstellung „Rast“ von Karl Ziegler auf der „Grossen Berliner Kunstausstellung 1925“[1501] inspiriert worden sein. Möglicherweise wollte Kampf nach den negativen Kritiken der vergangenen Jahre wie bei seinem Erstlingswerk „Letzte Aussage“ 1886 durch eine lebensgroße Darstellung mit einem Ausstellungsbild auf sich aufmerksam machen. Um sich auch thematisch gegenüber der Moderne ab-

[1499] Venus würde nach hinten fallen, wenn sie sich nicht an Adonis festhalten würde.

[1500] *Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni 1926*. 1926 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1926]. Hg. Preussische Akademie der Künste zu Berlin, Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 16, Nr. 142.

[1501] *Grosse Berliner Kunstausstellung. Katalog. 1925*. 1925 [Kat. GBK 1925]. Berlin, Verein Berliner Künstler, 78, Nr. 1153, Abb. 38.

zugrenzen, wählte er ein klassisches Sujet, das er darüber hinaus auch noch physisch überbetont darstellte, um eine erhöhte Aufmerksamkeit zu erzielen. Für diese Annahme spricht, dass sich in den Berliner Ausstellungskatalogen der Zeit von 1918 bis 1926 weder Abbildungen von Werken mit klassischer Thematik noch mit einer athletisierten Körpersprache finden lassen.[1502]

Während die Fachpresse nicht reagierte, lässt sich lediglich ein kurzer Vergleich in *der Berliner Börsen-Zeitung* finden: „Und nun Kampf. Ein Könner und doch wie gespalten. Venus mit dem sportstrainierten Riesenkerl Adonis erinnert an Ary Scheffer und die ersten Romantiker; […]." (Berliner Börsen-Zeitung, 08.05.1926:3, Nr. 212) Grundsätzlich kritisch zu den ausgestellten Arbeiten Kampfs äußerte sich Käthe Kollwitz:

> „[Ende April 1926] In der eben eröffneten Akademie-Ausstellung gewesen. Diese etwas peinliche Zusammenstellung der alten Akademiekünstler und der Jungen. Wie muß bloß Kampf zumute sein? Immer wieder die alte Frage: Merkt man es nicht, wenn man künstlerisch senil wird, […]. Um Gotteswillen, dann muß man doch jemand einsetzen, der einen warnt. Es ist doch eine Affenschande sich selbst so zu überleben." (Bohnke-Kollwitz, 1989:613)

Zwei Jahre später versuchte Kampf sein Gemälde auf einer Ausstellung im Städtischen Suermondt-Museum in Aachen zu veräußern, was erfolglos blieb.[1503] 1939 erschien es im Zusammenhang mit der „Großen Deutschen Kunstausstellung" im Münchener Haus der Deutschen Kunst. Da es nicht im Katalog aufgeführt ist, kam es mit großer Wahrscheinlichkeit auf der Ausstellung auch nicht zur Präsentation. Zwar ist das Gemälde auf einem Installationsfoto der Ausstellungsdokumentation des Jahres 1939 abgebildet,[1504] jedoch wurde die betreffende Wand im Raum 21 vermutlich final umdekoriert und an die Stelle von Kampfs „Venus und

[1502] Zu den wenigen Beispielen zählen die bei den „Großen Berliner Kunstausstellungen" 1923 sowie 1924 präsentierten Aktplastiken von Ernst Wenck und Otto Placzek, *Grosse Berliner Kunstausstellung. 1923* [Katalog]. 1923 [Kat. GBK 1923]. Berlin, Tf. 16, sowie *Grosse Berliner Kunstausstellung. 1924* [Katalog]. 1924 [Kat. GBK 1924]. Berlin: Kleedehn & Co., Tf. 8.

[1503] *Die Aachener im Reich. Katalog der 2. Jubiläums-Ausstellung des Museumsvereins Aachen*, 1928. Städtisches Suermond-Museum Aachen, 23, Nr. 32. Ebenso wie das 1886 entstandene großformatige Ausstellungsbild „Die letzte Aussage" viele Jahrzehnte unverkauft blieb, fand sich zunächst auch für diese Darstellung keinen Käufer. Für die Konzeption des Gemäldes als Ausstellungsbild spricht, dass der Künstler sich der Problematik großformatige Werke zu verkaufen, durchaus bewusst war. „Wenn Scheffler als Argument anführt, dass die Expressionisten nicht mehr bei der Secession ausstellen könnten weil sie grössere Abstände zum Betrachten ihrer Bilder brauchen, so zeigt das nur, dass sie aber auf falschen Wegen sind, denn Zimmer, (wofür doch schließlich die Bilder gemalt werden) welche Abmessungen wie grosse Kunstausstellungsräume haben gibt es nicht, es seien denn in Ausnahmefällen grössere Representationsräume [!]", Schreiben von Arthur Kampf an Dr. Römer, Berlin, 31.08.1918 (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, 2n (9) 1886).

[1504] GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. „Arthur Kampf. Venus und Adonis." <http://www.gdk-research.de/obj19990022.html> (01.04.2020). Die hier angegebenen Bildmaße sind nicht korrekt.

Adonis“ Werner Peiners Gobelin „Indische Falkenjagd“ gehängt[1505]. Im Vorfeld der Ausstellung erwarb Adolf Hitler „Venus und Adonis“ zum Preis von 10.800 Reichsmark.[1506]

Nach 1945 wurde diese Darstellung am intensivsten innerhalb des Gesamtwerkes Arthur Kampfs von der Kunstgeschichte und Kulturpresse rezipiert.[1507] Dazu beigetragen hat ihre Präsentation auf nationalen und internationalen Kunstausstellungen, nachdem sie in den Besitz der Bundesrepublik Deutschland gekommen war. Zunächst zeigte das Düsseldorfer Stadtmuseum das Gemälde 1987 in der Ausstellung „Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945“[1508], danach die von 1995 bis 1996 in der Londoner Hayward Gallery, dem Centre de Cultura Contemporània de Barcelona und dem Deutschen Historischen Museum in Berlin ausgerichtete Ausstellung „Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1934“.[1509] 1999 war es Teil der Weimarer Ausstellung „Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler“[1510] und 2016 bis 2017 wurde es innerhalb der Ausstellung „»artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ im Bochumer Museum unter Tage, der Kunsthalle Rostock sowie dem Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg gezeigt.[1511]

7.2.2 Porträts von Mustafa Kemal Pascha und Darstellungen aus der Türkei, 1927 (G 1927/I.-IV., VIII.-XIII.)

Die Preußische Akademie der Künste erreichte am 3. Mai 1926 ein Schreiben der türkischen Botschaft in Berlin, in dem man um Empfehlung von deutschen Künstlern unterschiedlicher Kunstgattungen für das türkische Unterrichtsministerium bat.[1512] Der erste Akademiesekretär Alexander Amersdorffer schlug daraufhin vor, gemeinsam mit einem Vertreter der Botschaft die aktuelle Frühjahrsausstellung der Akademie zu besuchen und dort geeignete Künstler aus-

[1505] GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. „Werner Peiner. Indische Falkenjagd.“ <http://www.gdk-research.de/de/obj19403140.html> (01.04.2020).

[1506] GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. „Arthur Kampf. Venus und Adonis.“ <http://www.gdk-research.de/obj19990022.html> (01.04.2020).

[1507] Siehe Kapitel 10.3.

[1508] *Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945*. 1987 [Kat. Düsseldorfer Kunstszene 1987]. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf: Stadtmuseum Düsseldorf, 158, Nr. 54.

[1509] *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*. 1996 [Kat. Kunst und Macht 1996]. Ausstellungskatalog London, Barcelona, Berlin, Hg. Europarat, [Stuttgart]: Oktagon, 350, Nr. 4.57.

[1510] *Aufstieg und Fall der Moderne*. 1999 [Kat. Aufstieg und Fall der Moderne 1999]. Ausstellungskatalog Weimar, Hg. Rolf Bothe u. Thomas Föhl, Ostfildern: Hatje Cantz, 419, 412, Abb. Zur Ausstellung erschien auch ein großformatiges Plakat mit dem Bildmotiv.

[1511] *»artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus*. 2016 [Kat. artige Kunst 2016]. Ausstellungskatalog Bochum, Rostock, Regensburg, Hg. Silke von Berswordt-Wallrabe u. a., Bielefeld: Kerber Art, 63, Abb.

[1512] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0935, Bl. 138.

zuwählen.[1513] Im Mai 1926 teilte das türkische Unterrichtsministerium Akademiedirektor Max Liebermann mit, dass beabsichtigt sei, ein Porträt des türkischen Staatspräsidenten Mustafa Kemal Pascha[1514] anfertigen lassen. Diesbezüglich hätte man bei verschiedenen Künstlern angefragt und möchte nun seine Konditionen für ein in Ankara anzufertigendes Gemälde nachfragen.[1515]

Max Liebermann wandte sich am 3. August 1926 an den türkischen Botschafter und teilte mit, er könne wegen seines hohen Alters dem Wunsch des türkischen Unterrichtsministers nicht entsprechen und schlage für ein Staatsporträt sowie andere Bildnisse Arthur Kampf vor, der ein hohes Ansehen in diesem Genre genieße. Für plastische Aufgaben empfehle er die Bildhauer Fritz Röll und Ludwig Isenbeck.[1516] Drei Tage später unterrichtete Liebermann auch den türkischen Unterrichtsminister über seine Empfehlung von Arthur Kampf, der auch bereit sei, den Auftrag anzunehmen.[1517]

Die Beauftragung für mehrere Porträts kam zustande (Vossische Zeitung, 25.10.1927:[11], Nr. 504) und Kampf reiste vom 22. Oktober bis Mitte Dezember 1927 in die Türkei.[1518]

In der Autobiografie des Künstlers nimmt dieses Ereignis einen breiten Raum ein. Auf dreieinhalb Seiten schildert er zunächst einen dreiwöchigen Besuch von Konstantinopel, der ihn auch in die dortige Schule der Schönen Künste geführt hätte. Die Schilderung eines Erlebnisses in einer Aktklasse verwundert angesichts seiner akademisch-traditionellen Kunstauffassung als Maler und Lehrer, jedoch deutet sie nicht den Stilwechsel zum Freiluftmaler an.

> „Beim Rundgang durch die Klassen kam ich in ein Atelier, wo sich Schüler mit mehr oder weniger Erfolg bemühten, ein armseliges Aktmodell zu malen. Das Modell war weder reizvoll in der Farbe, noch in der Form. Ich trat zufällig an das Atelierfenster und sah hinaus. Ich war ganz betroffen von dem sich mir bietenden Anblick. Vor mir lag der Hafen, das blaue Wasser belebt von malerischen Fischerbooten und anderen Schiffen, im Hintergrund sah ich die leuchtenden Paläste und Moscheen in einer hügeligen, von Zypressen belebten Landschaft. Und alles das im glitzernden Sonnenschein! Ich machte einen Schüler auf diese Schönheiten aufmerksam und sagte ihm, er solle doch das malen, es sei Farbe und Leben.“ (Kampf, 1950:47)

[1513] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0935, Bl. 137.

[1514] Ab 1935 Kamâl Atatürk.

[1515] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0935, Bl. 132.

[1516] Ebd., Bl. 77 f.

[1517] Ebd., Bl. 76. Die Beauftragung westlicher Künstler durch den türkischen Staat war in diesem Zeitraum nicht ungewöhnlich. Seit 1925 schuf der österreichische Künstler Heinrich Krippel Standbilder von Mustafa Kemal Pascha.

[1518] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1129, Bl. 136, sowie Kampf, 1950:46-49. Das bei Kampf genannte Datum 1925 ist nicht korrekt. Für den Künstler handelte es sich aufgrund des datierten Werkes „Türkin“ aus dem Jahre 1917 (G 1917/V., G 1917/VII.) möglicherweise nicht um den ersten Besuch des Landes.

In Ankara (Angora) fertigte Kampf bei Porträtsitzungen zunächst Studien von Mustafa Kemal Pascha in dessen Palast an und vollendete die Gemälde im neu errichteten Museum Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi und in einem Salon des Parlamentsgebäudes. (ebd., 48 f.)

Überliefert sind bis heute vier Porträts des Staatsgründers. *Velhagen & Klasings Monatshefte* bildeten im Juli 1933 ein Brustbild ab, bei dem lediglich der Kopf differenzierter ausgeführt ist. Die Oberbekleidung und der monochrome Hintergrund sind in einem lockeren Malduktus angelegt (G 1927/II.). (V&K, 47/1932-1933, Tf. zw. 548/549) Das Werk stellte vermutlich eine Vorstudie zu einem Hüftbild dar, in dem der Staatspräsident, gekleidet in schwarzem Frack mit verschränkten Armen vor einer wehenden türkischen Fahne steht. (G 1927/III.; Öl/Lw.; 100 x 77 cm, Abb. 154) Der große Farbkontrast sowie der modern-zeitlos anmutende Hintergrund in Verbindung mit der selbstbewussten Körperhaltung verleiht der dargestellten Person eine souveräne Attitüde. Das mit Anklängen an den Stil der Neuen Sachlichkeit umgesetzte Porträt zählt zu den künstlerisch hochwertigsten in Kampfs Gesamtwerk.

Bei dem dritten Werk handelt es sich um ein Ganzfigurenporträt in olivfarbener Uniform vor einer hügeligen, kargen Landschaft (G 1927/IV.). Mustafa Kemal Pascha hält in der Rechten eine Reitgerte und eine Zigarette sowie in der Linken seine Uniformmütze. Die blaue Farbe des Himmels und die braune Kolorierung der Landschaft teilen kontrastreich den Hintergrund in zwei gleiche Teile. Kampfs Darstellung eines Freiluftporträt innerhalb einer Landschaft steht singulär innerhalb seines Œuvres. Ebenfalls ungewöhnlich ist, dass der Künstler den Kopf des Staatspräsidenten zu klein proportionierte.[1519] Weiterhin nachweisbar ist eine Porträtzeichnung, die 1928 als Frontispiz in der Publikation „Rede gehalten von Gasi Mustafa Kemal Pascha in Angora vom 15. bis 20. Oktober 1927 vor den Abgeordneten und Delegierten der Republikanischen Volkspartei. Die neue Türkei 1919-1927. Der Weg zur Freiheit 1919-1920“ erschien.[1520]

Alle vier Porträts zeigen denselben Gesichtsausdruck und eine identische Kopfhaltung im Viertelprofil von rechts. Vermutlich war die von Kampf bei der Sitzung mit Mustafa Kemal Pascha angefertigte Vorzeichnung so angelegt.

Wieder zurück in Berlin schuf er im Laufe des Jahres 1928 „Erinnerungsbilder aus Angora und […] eine große Anzahl von Bildern und Zeichnungen“ (Kampf, 1950:49), die neben Porträts in erster Linie das von Kampf in Konstantinopel und Ankara beobachtete Alltagsleben

[1519] Nach Kral, August Ritter von. 1937. *Das Land Kamal Atatürks. Der Werdegang der Modernen Türkei*, 2., vollst. umgearb. u. stark erw. Aufl., Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller, 184, soll eines dieser Porträts eine große Verbreitung an türkischen Schulen gefunden haben. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Professor Dr. Klaus Kreiser, Berlin.

[1520] *Rede gehalten von Gasi Mustafa Kemal Pascha in Angora vom 15. bis 20. Oktober 1927 vor den Abgeordneten und Delegierten der Republikanischen Volkspartei. Die neue Türkei 1919-1927. Der Weg zur Freiheit 1919-1920*. 1928. Bd. 1, Leipzig: K. F. Koehler, Frontispiz.

wiedergeben und bis 1934 auf Ausstellungen gezeigt wurden.[1521] Die Werke tragen Titel wie „Gebet in der Moschee“, „Steinklopfer in Anatolien“, „Markt in Angora“ oder „Plauderei, Angora“. Die mit „Erinnerung an Angora“ bezeichnete Darstellung (G 1928/XIII.) schließt motivisch und formal an die 1897 in zwei Versionen entstandenen Szenen „Bettler mit kriechendem Kind“ (G 1897/X.) und „Bettler mit Hund“ (G 1897/XI.) an. In identischer künstlerischer Umsetzung positionierte Kampf auch hier eine Figur aus ärmlichen Verhältnissen an eine Hausecke und variierte die Szene in zwei weiteren Versionen mit unterschiedlichem Figurenpersonal desselben Milieus (G 1927/XIII., G 1927/VIII.).

Ebenfalls nachweisbar sind unter dem Titel „Marianka“ Frauenporträts stehend als Hüftbild sowie in sitzender Position (G 1927/IX., G 1927/XII.).

Von großem koloristischem Reiz ist das vermutlich erstmals 1929 abgebildete Porträt einer sitzenden attraktiven Dame mit ins linke Profil gedrehtem Haupt, rotem Art déco-Kleid und weißem, linken Handschuh (G 1928/II.). Die Darstellung wird insbesondere durch die farblichen Kontraste der großen roten Farbfläche vor dem hellen Hintergrund, neben dem braun/grünem Farbton des Sitzmöbels sowie dem schwarzen Haar charakterisiert. Darüber hinaus legte Kampf Wert auf die koloristische Hervorhebung des goldenen Schmucks auf der dunklen Haut. Das Werk wurde seit 1929 zwar mehrfach unter dem Titel „Bildnis einer indischen Fürstin“ veröffentlicht, entstand aber vermutlich im Zusammenhang mit dem Türkei-Aufenthalt Kampfs, da für den Künstler keine Beziehungen zu Indien nachweisbar sind. Vermutlich hat die Frauendarstellung „Weiblicher Rückenhalbakt“ (G 1928/X.) ebenfalls diesen Entstehungshintergrund.

7.2.3 Mosaikentwürfe für die Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin (Berliner Dom)

Nach dem Entwurf für die 1916 umgesetzte Mosaikdarstellung „Abschied der Soldaten“ am Berliner Wittenbergplatz (Abb. 150-151) erhielt Arthur Kampf, vermutlich ebenfalls um 1916, erneut einen Auftrag für die Gestaltung eines weiteren Mosaikmotivs.

Dieser bezog sich auf ein große Szene und fünf kleinere Motive an der Westfassade der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin, dem Berliner Dom. Gelegen zur Lustgartenseite, handelt es sich dabei um die aufwendigste der vier Gebäudefassaden, mit einer mittig angelegten gro-

[1521] *Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni 1928*. 1928 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1928]. Hg. Preussische Akademie der Künste zu Berlin, Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 10; *Herbst-Ausstellung Oktober/November 1929*. 1929 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1929]. Hg. Preussische Akademie der Künste zu Berlin, Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 14, sowie Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5-9.

ßen Triumpfbogenarchitektur über den Hauptportalen. Sie wird seitlich von einer gedoppelten kolossalen Säulenordnung flankiert und bildet im oberen Bereich eine mächtige Bogentonne vor einem großen Tympanonfeld über den Portalen aus. Dieser Gebäudeteil wird auch als Vorhalle bezeichnet (Abb. 158).

Für diese Fläche entwarf Kampf eine Christusdarstellung zum Thema „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Ich will euch erquicken“ nach Matthäus 11:28 (Abb. 159). Sie orientiert sich an dem zentralisierten und durch flächig angeordnete Figurengruppen gegliederten Aufbau des Entwurfs von 1916 und zeigt den Gottessohn in langem, weißem Gewand mit von den Schultern herabgerutschtem purpurnen Mantel und ausgebreiteten Armen. Von beiden Seiten nähern sich Männer und Frauen verschiedenen Alters, von demütig kniend bis aufrechtstehend, bittend zu ihm hingewandt. Identifizierbar sind ein Blinder in Begleitung eines Kindes, eine verzweifelte Frau und ein mit Ketten gefesselter Mann, ein Lahmer, ein Soldat mit Stahlhelm, eine Trauernde mit Kleinkind sowie ein lorbeerbekränzter älterer Mann. Bis auf den Stahlhelm ist die Bekleidung durchgängig antiken Charakters. Die Szene ereignet sich in einer flachen Landschaft mit tiefem Horizont. Wolken sind in einem Kreissegment über Christus schematisch angelegt. Die Gesamtkomposition ist eingefasst von einem breiten, ornamental gestalteten Rahmen, der das Thema der Darstellung als Bildunterschrift in Majuskeln wiedergibt.

Das Mosaik wurde von den Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff aus Berlin Ende Oktober 1920 angebracht. (Vossische Zeitung, 29.10.1920:[3], Nr. 532)[1522] Kampfs Entwurf wird aufgrund der Darstellung des Soldatenhelmes während des I. Weltkrieges zwischen 1916, also nach Einführung des Stahlhelms beim deutschen Heer, und 1918 entstanden sein. Aufgrund des ähnlichen Bildaufbaus wie beim „Abschied der Soldaten“ stammt er vermutlich aus dem Jahre 1916, was auch Vollmer (1926:507) angibt.[1523] Die Gestaltung orientiert sich durch die Fokussierung auf die Bildmitte auch am Kompositionsschema des allegorischen Motivs „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“ (Abb. 124) aus dem Jahre 1910.[1524]

[1522] Woldemar Friedrich und Anton von Werner schufen ebenfalls Vorlagen für Mosaiken des Doms, die im Inneren ausgeführt wurden, Schröder, Jochen. 2002. *Die Baugestalt und das Raumprogramm des Berliner Doms als Spiegel der Ansprüche und Funktionen des Bauherrn Kaiser Wilhelm II.*, Dissertation Universität Marburg, 87, 104.

[1523] Arthur Kampf erwähnt in seiner Autobiografie, den Karton mit der Darstellung 1923 gemalt zu haben, Kampf, 1950:46.

[1524] Siehe Kapitel 6.3.1. 1926 gestaltete Arthur Kampf nach Vermittlung der Berliner Firma Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner – Gottfried Heinersdorff zwei Entwürfe einer Christusdarstellung für den geplanten Bau des Broadway Temple der Broadway Temple United Methodist Church in New York. Das ebenfalls als Mosaik auszuführende Motiv sollte 6 m hoch werden, wobei sich die Christusfigur vermutlich formal an die der Berliner Tympanon-Darstellung anlehnte. Für diesen Hinweis dankt der Autor Frau

Die Darstellung ist von der Fachpresse zunächst nicht beachtet worden. Ihre Anbringung erwähnen lediglich einige Berliner Tageszeitungen (u. a. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 01.11.1920), was vermutlich im Zusammenhang mit dem zwischen Ablehnung und Tolerierung schwankenden Ansehen des Gesamtbauwerks als Kirche Wilhelms II. nach dem I. Weltkrieg steht.[1525] Lediglich Hans Rosenhagen befasste sich in zwei Veröffentlichungen zum Künstler eingehender mit der Darstellung und übte massive Kritik.[1526] Kampf hätte überraschenderweise erstmals mit einer Monumentaldarstellung versagt. Sein Entwurf sei zu konventionell angelegt, Christus erscheine müde und biete nur die übliche auffordernde Gebärde. Darüber hinaus wäre für diese Lokalität eine kräftigere Farbigkeit angemessen gewesen, wie überhaupt einem Mosaik besondere, hier nicht beachtete Gesetzmäßigkeiten unterlägen. (Rosenhagen, 1922:98)[1527]

Kampf traf sich am 22. Mai 1922 mit Rosenhagen. Bei diesem Anlass wurde auch ein Text des Autors für eine zu veröffentlichende Publikation besprochen, und der Künstler bat den Autor am nächsten Tag, allerdings vergeblich, in einem Schreiben die „allzuscharfen Kritiken über das Dombild“ zu mildern: „Ich möchte natürlich Ihre Meinung, dass diese Bilder [u. a. der Tympanon-Entwurf] nicht zu meinen gelungenen gehören, nicht beeinflussen, aber dieselben etwas wohlwollender behandeln können Sie sie doch.“[1528]

Rosenhagens Kritik ist nachvollziehbar. Die Figurengruppen neben Christus sind in ihren individuellen Haltungen spiegelbildlich arrangiert, wobei die figürlichen Pendants sogar farblich identische Kleidung tragen. Darüber hinaus scheinen sie versatzstückhaft hintereinander gestaffelt, ohne dass auf individuelle Posen wie die der flehenden Figur am linken Bildrand Rücksicht genommen wurde. Die Gesamtkomposition lässt ebenfalls die starke Untersicht für den Betrachter sowie die Verschattung im oberen Bilddrittel außer Acht.

Erhalten hat sich ein Entwurf Kampfs zu einer alternativen Bildkomposition (Abb. 160), bei der Christus am linken Bildrand steht und die sich ihm anvertrauenden, annähernd identischen Personen die gesamte rechte Bildhälfte einnehmen. Durch den Verzicht auf Symmetrie kann hier jede Person in ihrer Individualität stärker wahrgenommen werden. Vermutlich zog der Künstler jedoch die Zentrierung der Christus-Figur vor, weil die Darstellung über dem Mit-

Dr. Vera Bachmann-Ernsting, Köln. Das Mosaik wurde jedoch nicht ausgeführt und das Gebäude erst nach dem II. Weltkrieg in kleinerer Bauausführung vollendet.

[1525] Klingenburg, Karl-Heinz. 1987. *Der Berliner Dom. Bauten, Ideen und Projekte vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin: Union Verlag, 200 ff.

[1526] Rosenhagen, 1922:98, sowie Rosenhagen, 1923:490 f.

[1527] Diese generelle Einschätzung übernahm auch Vollmer, 1926:507.

[1528] Bayerische Staatsbibliothek München, Rosenhageniana II,1.

telportal der Hauptfassade angebracht ist und der Gottessohn sich damit in der Mittelachse des Gesamtgebäudes befindet.

Außerdem entwarf Arthur Kampf weitere Mosaikdarstellungen für drei Zierfelder im Bogenrelief der Halbtonne vor dem Tympanon. Dabei handelt es sich um eine schwebende Taube, den Kelch des Abendmahls sowie die Dornenkrone. Zwei weitere Motive, eine Lutherrose sowie das sich aus einem Dornenbusch und einer Luther- bzw. Heckenrose gebildete Domwappen entstanden für die beiden Bildfelder seitlich der Pforten des Hauptportals. Ebenso stammen die Darstellung der Krone über dem Portal I, dem Zugang zum kaiserlichen Treppenhaus, sowie das Christusmonogramm Chi-Rho über Portal IX vom Künstler.[1529]

Arthur Kampfs Entwürfe für die Westfassade des Berliner Doms stellen die einzigen monumentalen Werke dar, die der Künstler für einen Außenbereich schuf.

Die fehlende mediale Resonanz lässt sich sowohl auf Kampfs akademisch-traditionelle und damit als überholt angesehene Formensprache zurückführen als auch auf das Image des Künstlers, da seine Person nach 1918 als Repräsentant des überwundenen Kaiserreichs galt.

7.2.4 Wandgemälde für die Kirche in Groß-Behnitz, 1923 (G 1923/I.-VII.)

> „Im Jahre 1923 verbrachte ich drei Wochen auf dem Kirchhof in Behlitz [!], um dort die Friedhofskapelle im Chor mit Wandbildern zu bemalen. Da ich täglich von morgens bis abends beschäftigt war, hatte ich nach drei Wochen genug von dieser wenig anheimelnden Umgebung und war froh, meine Arbeit vollendet zu haben.“ (Kampf, 1950:46)

Dieser Auftrag geht auf die Berliner Unternehmerfamilie Borsig zurück, die das Landgut Groß-Behnitz (nicht Behlitz), ca. 50 km westlich von Berlin im Havelland, besaß und mit dem Künstler sicherlich gesellschaftlich in Kontakt stand.

Ernst von Borsig und sein Bruder Conrad ließen als Patrone die zum Gut gehörende Kirche 1923 umfangreich umbauen[1530] und vermutlich in diesem Zusammenhang den Chor mit Wandgemälden versehen. (Abb. 155).

Zur Ausführung kam als zentrales Motiv an der Stirnwand hinter dem Altar die Himmelfahrt Christi (G 1923/IV.-1, Abb. 156). Bekleidet mit weißem Hüftgewand und umgelegtem roten Manteltuch hatte die von Wolken umgebene Figur die Arme erhoben und den Blick zum Himmel gerichtet. Auffällig war der starke Kontrast zwischen dem roten Stoff und den umlie-

[1529] Diese Mosaike wurden erst im August 1934 angebracht, Berliner Lokalanzeiger, 19.08.1934.

[1530] Gemäß einer Abschrift der sich seit 1922 im Kirchturmknopf befindenden Urkunde. Für alle Hinweise und Abbildungsmaterial dankt der Autor Herrn Stefan Lindemann und Herrn Klaus Schomacker, Groß-Behnitz.

genden helleren Farbtönen, wobei der Bildhintergrund goldfarben oder mit Blattgold versehen angelegt war[1531]. Gerade dieser Aspekt des Farbkontrastes war bei Kampfs 1920 entstandenem Christus-Motiv am Berliner Dom als zu schwach ausgebildet kritisiert worden. Auf drei Wandjochen vor der Stirnwand befanden sich ebenfalls großformatige Bildfelder, deren Fläche von einem waagerechten unteren Bildrand sowie einem an dessen Ende anschließenden Bogensegment begrenzt wurden. Dargestellt waren auf die Christusfigur ausgerichtete Gruppen von Engeln, die sich auf den gegenüberliegenden Wandflächen jeweils entsprachen. Im ersten Joch musizierten stehende Engel unterschiedlichen Alters (G 1923/I., Abb. 157), im zweiten Joch sangen ältere aufwärts schwebend den Text von einem Schriftband (G 1923/II.), und im dritten Joch schwebten ausschließlich Gruppen von jüngeren Engeln betend zu Christus empor (G 1923/III.). Diese letzten Darstellungen waren auf beiden Seiten kleiner angelegt, da Rundfenster in die Bildfelder einschnitten.[1532]

Nach Hans Rosenhagen sei „mit diesem Werke wiederum ein Zeugnis dafür erbracht, daß Deutschland auf dem Gebiete der Wandmalerei zurzeit keinen größeren Meister besitzt als eben Arthur Kampf.“[1533] Bei diesem Auftrag handelt es sich um die letzte Umsetzung von monumentalen Darstellungen im Œuvre des Künstlers. Sie wurden nach 1945 übermalt.

7.2.5 Freie Druckgrafik, Gelegenheitsgrafik und Illustrationen

Die freie Druckgrafik als Radierung oder Lithografie lässt sich für den Zeitraum von 1919 bis 1932 in Arthur Kampfs Werk im Wesentlichen nur kurz, um 1920 herum, noch nachweisen. In dieser Zeit experimentierte der Künstler erstmals mit dem Holzschnitt und stellte die Blätter 1921 auf der „Schwarzweiß-Ausstellung“ der Akademie der Künste aus. (KfA, 36/1920-1921:292)[1534]

In den kommenden Jahren sind nur noch Druckgrafiken nachweisbar, die in einem konkreten verlegerischen Zusammenhang stehen. Als Auftragsarbeit erschien zunächst 1925 für den Wegweiser-Verlag der Berliner Buchgemeinschaft „Volksverband der Bücherfreunde“ un-

[1531] Siehe Nagel, Adolf. *Handschriftliche Wanderaufzeichnungen. Wanderung vom 07.10.1934*, Bd. 8, 350-368, nach Mitteilung von Herrn Stefan Lindemann, 29.03.1998.

[1532] Von den sieben Darstellungen konnten lediglich drei ausgeführte Bildfelder mit Engelsmotiven in Schwarzweiß-Abbildungen nachgewiesen werden. Das Aussehen von drei weiteren solcher Felder ist durch Studien überliefert, das zentrale Christusmotiv als Aquarell.

[1533] Rosenhagen, Hans. 1926. „Wandbilder von Arthur Kampf“. In: *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*, 62. Jg., 1925-1926, Nr. 17, 17.

[1534] Abbildungen der Holzschnitte konnten in der zeitgenössischen Literatur nicht ermittelt werden. Neben undatierten Werken, die dem Künstler zugeschrieben werden können, gilt eine Arbeit mittlerweile als gesichert, da sie das Motiv einer Zeichnung des Künstlers wiedergibt (Abb. 162).

ter dem Titel „Arthur Kampf. Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken“ eine Flügelmappe im Folioformat, die 20 Kaltnadelradierungen in den Maßen 225 x 145 mm zu Motiven aus Shakespeares Dramen enthielt.[1535] Erläutert wurde die ausschließlich für die Mitglieder der Buchgemeinschaft bestimmte Grafikfolge durch einen zweiseitigen Text von Hans Rosenhagen.[1536] Die Darstellungen zeigen allgemein bekannte Schlüsselszenen der prominentesten Shakespeare-Dramen, so z. B. aus „Hamlet“ die Totengräberszene oder die Ermordung der Titelfigur im „Julius Cäsar“ (Abb. 161). Vorrangiges Kriterium war die sofortige Wiedererkennbarkeit. Kampf vermochte weder die Dargestellten näher zu charakterisieren, noch die Ereignisse psychologisch zu hinterfragen. Dem Betrachter gelingt es nicht, durch die wiedergegebenen Szenen Näheres über die Motive der Handelnden zu erfahren, eigene Assoziationen einzubringen oder die Tragweite der Geschehnisse zu erahnen. Diese Vordergründigkeit, die Arthur Kampf bereits vereinzelt seit den 1890er-Jahren von der Kunstkritik vorgeworfen wurde, nahm in Verlauf seines Schaffens einen immer größeren Raum ein. Die ehemals breite, motivabhängige Formensprache reduzierte und verfestigte sich, während die inhaltliche Aussage nur noch singuläre Aspekte transportierte. Im Einleitungsteil zur Radierfolge lobte Hans Rosenhagen Kampfs Vielseitigkeit als „hervorstechendsten Zug seiner Kunst“ und attestierte ihm „Einfachheit“ in der Bildaussage, da er den „größten Wert darauf [legt], von allen verstanden zu werden.“

In den 1920er-Jahren entwickelte der Künstler für seine Darstellungen Physiognomien („Richard III.“) und Gesten („Der Sturm“), die er für die kommenden Jahre fest in sein Gestaltungsrepertoire aufnahm. Auch wurde der weibliche Körper athletischer. Beide Stilmittel finden sich ebenfalls in den Radierungen.

Für 1925 lässt sich die Lithografie eines Porträts Paul von Hindenburgs nachweisen, die in der konservativen *Deutschen Allgemeinen Zeitung* abgebildet (Berlin, 16.08.1925, Nr. 59) sowie im selben Jahr als Frontispiz in Victor Ottmanns Biografie „Paul von Hindenburg – des Deutschen Reiches treuer Eckart“ Verwendung fand.[1537]

1928 beteiligte sich der Künstler ebenfalls mit einer Lithografie am Almanach „Vier Zeilen“ des Vereins „Berliner Presse“, der anlässlich des Presseballs 1928 erschien. Sehr frei

[1535] Ebenso wie viele Arbeiten in seinem druckgrafischen Œuvre der 1890er-Jahre entstanden die Motive durch eine Kombination aus Aquatinta und Kaltnadelradierung, wobei die Aquatinta-Technik nur gelegentlich angewandt wurde.

[1536] Der Wegweiser-Verlag gab für die Mitglieder des „Volksverbandes der Bücherfreunde“ 1926 eine zehnbändige Buchausgabe von Shakespeares Werken heraus, die mit den Radierungen illustriert waren, *Werke. Shakespeare, mit Bildern* [Tafeln] *nach Radierungen von Arthur Kampf*. 1926. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser. Der Künstler gestaltete dafür auch den Bucheinband.

[1537] Ottmann, Victor. 1926, *Paul von Hindenburg – des Deutschen Reiches treuer Eckart. Ein Lebens- und Charakterbild*, Berlin: Vaterländische Verlags- und Kunstanstalt, Frontispiz. Nach den Angaben auf dem Vorsatzblatt konnte die Lithografie als Kunstblatt im Kunstverlag Grauert & Zink, Charlottenburg erworben werden.

und ohne die akademische Formensprache zu betonen, stellte der Künstler den „Traum des Berichterstatters“ dar.[1538]

Weitere Auftragsarbeiten im Bereich der Druckgrafik ergaben sich ab 1931 durch die Berliner Reichsdruckerei. Für den Bestand an erwerbbaren „Reichsdrucken“ schuf der Künstler bis 1934 Porträts prominenter Deutscher aus Kultur und Wissenschaft.[1539] Nach 1934 lässt sich eine Beschäftigung mit der Druckgrafik nicht mehr gesichert nachweisen.

Gelegenheitsgrafik

Seit 1949 erhielt die in seiner Berliner Zeit nur sporadisch nachweisbare Gelegenheitsgrafik wieder einen größeren Stellenwert. Der Künstler stellte Zeichnungen für Plakate und Flugblätter zu aktuellen Themen der Nachkriegszeit zur Verfügung, so 1919 für das Flugblatt „Berliner! Schützt Euch und Eure Familie! Meldet Euch zur Einwohnerwehr! Flugblatt der Freikorps-Soldaten, Januar 1919“.[1540] Eine Auseinandersetzung mit den Folgen der Kriegsniederlage und dem Versailler Friedensvertrag setzte Kampf mehrfach in allegorischen Szenen um. Thematisiert wurde dabei immer das am Boden, oftmals in Ketten liegende Deutschland, symbolisiert durch männliche und weibliche Figuren als Akte oder in überzeitlicher Bekleidung. Erstmals 1919 veröffentliche die Familienzeitschrift *Daheim* eine Zeichnung des Künstlers mit einem erschöpft am Boden sitzenden männlichen Akt[1541], dem eine Siegesgöttin die Ketten abgenommen hatte. (Daheim, 55/1918-1919:1, Nr. 37) Thematisch identisch ausgerichtet war die Zeichnung „Durch Nacht zum Licht“, die das Titelblatt einer Ausgabe der *Deutschen Kriegszeitung* illustrierte und einen athletischen männlichen Akt wiedergab, der vor einer Ruinenlandschaft seine Arme flehend zum Himmel erhob.[1542]

Vermutlich im selben Jahr unterstützte Arthur Kampf den „Reichsfrauenausschuss zur Herausgabe der Gefangenen“ mit der Zeichnung einer Gruppe von Angeketteten, die verzweifelt die Hände zum Himmel recken. Das Motiv wurde, wie viele ähnliche anderer Künstler, als

---

[1538] *Vier-Zeilen-Presseball 1928. Der Almanach des Vereins „Berliner Presse“. Herrenspende auf dem Presseball 1928.* 1928. Hg. Verein „Berliner Presse“, Berlin. Weitere beteiligte Künstler waren u. a. Arthur Grunenberg, Hans Meid, Ludwig Meidner, Emil Orlik und Lesser Ury.

[1539] Siehe Kapitel 5.2.5.

[1540] *Illustrierte Geschichte der Deutschen Revolution.* 1928. Berlin: Internationaler Arbeiterverlag, 456, Abb.

[1541] Dessen Haltung übernahm der Künstler für die Gemälde „Versailles!“ (G 1918/VII.) und „Aufbau“ (G 1925/XIII. (<)).

[1542] *20. Jahrhundert. Dokumente zur Zeitgeschichte. Neue Folge der Deutschen Kriegszeitung. Illustrierte Wochenausgabe, Berlin*. 1919. Nr. 1. Der Verlag August Scherl GmbH warb mit einem Plakat, das das Titelblatt dieser Ausgabe wiedergab, für die Zeitschrift, Bildindex Foto Marburg. 20. Jahrhundert. Dokumente zur Zeitgeschichte.“ <https://www.bildindex.de/document/obj14050878> (15.03.2014).

Bildpostkarte vertrieben, deren Verkaufserlös dem Wohl der deutschen Kriegsgefangenen zukommen sollte. 1923 engagierte sich der Künstler mit einer Zeichnung für ein Plakat zum Spendenaufruf des „Deutschen Volksopfers“.[1543] Seine Darstellung eines Soldaten mit zerschnittenem Gesicht war untertitelt mit: „Trotz allem / wir beugen uns nicht / helft – dass wir frei werden / gebt zum deutschen Volksopfer“. (Abb. 163) Ebenfalls 1923 erschien ein zweites Plakat, bei dem Kampf eine Zeichnung von Johann Gottlieb Fichte im Brustbild und Profil von links zur Verfügung stellte, die sich an dem Fichte-Wandbild in der Berliner Universitätsaula orientierte.[1544] Beide Plakate stehen im Zusammenhang mit der Besetzung des Ruhrgebietes durch französische Truppen zur Durchsetzung der im Vertrag von Versailles festgelegten Reparationsverpflichtungen.

Illustrationen

Einen breiten Raum nahm für Arthur Kampf ab 1919 die Illustrationstätigkeit ein. Während diese Gattung bereits zu Beginn seiner Karriere ein umfangreiches künstlerisches Tätigkeitsfeld darstellte, aber eher gelegentlich ausgeführt wurde, nahm die Zusammenarbeit mit Tageszeitungen, Verlagen und Autoren in der Weimarer Zeit einen enormen Aufschwung.

1921 brachte die *Deutsche Allgemeine Zeitung* in Berlin zu Weihnachten die Publikation „Des deutschen Jungborn. Ein Buch zur Stärkung deutscher Seelen“ heraus, die Originallithografien von zwei Künstlern enthielten, darunter den „Rossebändiger“ von Arthur Kampf.[1545] 1923 folgte ein lithografisches Porträt Johann Gottlieb Fichtes als Jahresgabe der Fichtegesellschaft[1546] und die Anthologie „Kämpfer. Großes Menschentum aller Zeiten“, zu der Kampf sechs Porträts lieferte.[1547] 1924 beteiligte er sich mit Max Liebermann und Max Slevogt u. a. an dem Mappenwerk „Künstlerspende für den deutschen Wald“ mit der Radierung einer Pan-Figur.[1548]

[1543] Berlin, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kunstbesitz, Inv.-Nr. 14004526.

[1544] Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv.-Nr. P62/1631.

[1545] *Des deutschen Jungborn. Ein Buch zur Stärkung deutscher Seelen*. 1921. Hg. Deutsche Allgemeine Zeitung Berlin, Weihnachten.

[1546] *Deutsche Graphik. Dritte Jahresgabe der Fichtegesellschaft 1923*. 1923. Hg. Fichtegesellschaft, Leipzig: R. Voigtländers.

[1547] *Kämpfer. Großes Menschentum aller Zeiten*. 1923. Hg. Hans von Arnim, Berlin u. a.: F. Schneider.

[1548] *Künstlerspende für den deutschen Wald*. 1924. Hg. Gesellschaft zur Förderung der forstlichen Forschung und des forstlichen Hochschulunterrichtes in Mitteldeutschland, Dresden.

Nachdem sich Kampf 1925 den Werken Shakespeares in einer Radierfolge gewidmet hatte[1549], erschienen im selben Jahr seine Illustrationen zu einem weiteren Klassiker der Weltliteratur: Goethes „Faust. Eine Tragödie“. Das zweibändige, aufwendig ausgestattete Werk im Folio-Format wurde vom Berliner Eigenbrödler-Verlag in zwei unterschiedlichen Editionen (150/500 Exemplare) veröffentlicht und enthält insgesamt 24 ganzseitig radierte Motive. (Faust 1925) Kampfs Illustrationen gehören zu einer Flut von künstlerischen Arbeiten zu diesem Hauptwerk Goethes, die nach dem Ende des I. Weltkrieges publiziert wurden. Im Vordergrund stand dabei die erneute Beschäftigung mit der literarischen Tragödie unter dem Eindruck der Kriegskatastrophe. Gefördert wurde diese, bis zur Mitte der 1920er-Jahre anhaltende Auseinandersetzung durch eine große Anzahl von bibliophil ausgestatteten Büchern.[1550]

Ebenso wie bei den 1925 veröffentlichten Radierungen zu den Werken Shakespeares konzentrierte sich Arthur Kampf bei der Motivfindung auf die Hauptszenen der Tragödie. In schnell zu erfassenden Darstellungen orientierte er sich strikt an der literarischen Vorlage und hielt durch ein historisierendes Kostümbild sowie die Verwendung von Stereotypen bei der figürlichen Charakterisierung an der traditionellen Auffassung fest. (Abb. 164) Vielbeachtet wurde die Mitarbeit des Grafikers und Buchillustrators Marcus Behmer, der die Entwürfe für den Satz, die Titelbezeichnung und den Einband lieferte.

1926 lässt sich eine erneute Zusammenarbeit mit der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* nachweisen, bei der Arthur Kampf den Artikel „Historische Weihnachten“ von G[ottfried] Traub mit drei kolorierten Zeichnungen illustrierte. (Die Gartenlaube, 1926:1018-1020, Nr. 51)

Im selben Jahr erfolgte die vermutlich erste Zusammenarbeit mit einem Verlag zur Gestaltung eines Buchumschlages. Diese künstlerische Aufgabe sollte in den kommenden Jahren einen breiten Raum im Schaffen des Künstlers einnehmen. Hier handelt es sich um die Publikation „Attila“ von Gustav Freytag, die im Verlag von Hermann Hillger erschien.[1551]

1928 illustrierte der Künstler für *Velhagen & Klasings Monatshefte* die Erzählung „Auf dem Turm von Sankt Johann“ von Eilhard Erich Pauls mit vier Darstellungen. (V&K, 42/1927-1928:193-200)

Im selben Jahr konnte Kampf den jährlichen Almanach des Verlages illustrieren. 1928 trug dieser den Titel „Velhagen & Klasings Almanach. Ein Jahrbuch aus der Zeit des alten Kaisers“ und enthielt 51 farbige Illustrationen sowie das von Arthur Kampf gestaltetet Vorsatzpapier.

[1549] Siehe Kapitel 7.2.5.

[1550] Popitz, Klaus. 1982. „Goethes Faust“. In: *Von Odysseus bis Felix Krull. Gestalten der Weltliteratur in der Buchillustration des 19. und 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Berlin, Berlin: Dietrich Reimer, 168-187.

[1551] Freytag, Gustav. [1926]. *Attila*, Berlin, Leipzig: Hermann Hillger.

(Almanach, 1928) Die Publikation mit Gedichten, Novellen und Erzählungen wurde auch in den Monatsheften des Verlages beworben. Georg Giesecke schrieb als Rezensent:

> „Der Künstler des Almanachs ist Arthur Kampf. Seine Zeichnungen sind völlig aus dem Geist der Zeit geboren und nehmen in dem reichen Schaffen des Meisters einen hervorragenden Platz ein. Kein anderer hätte das Gute, Große und Starke jener zu Unrecht verlästerten Epoche so zwingend, so liebenswürdig gestalten können wie er. In diesem Almanach findet sich kein Bild, keine Zeile, die nicht höchsten künstlerischen Ansprüchen standhielten." (V&K, 41/1926-1927:453 f., Bd. 1)

1929 setzte der Verlag von Hermann Hillger die Zusammenarbeit mit Arthur Kampf für das Umschlagbild des Romans „Ingo. Ingraban" von Gustav Freytag fort.[1552] 1930 schloss sich Velhagen & Klasing an und veröffentlichte die Erzählung „Der Husar von Rheinsberg" von Friedrich Freksa mit Abbildungen von vier farbigen Aquarellen des Künstlers.[1553] 1932 folgte die Illustration der Erzählung „Schloß Marquardt" von Fritz Daussig in *Velhagen & Klasings Monatsheften*. (V&K, 47/1923-1933:160-164)

Ebenfalls 1932 erschien die Biografie „Hindenburg der Deutsche" von Walter Bloem. Kampf illustrierte das Werk mit 57 Federzeichnungen und folgte bei der Umsetzung der Gestaltung der 1917 ebenfalls im Verlag von Reimar Hobbing erschienenen Biografie von Reichskanzler Otto von Bismarck. Hier bieten die Darstellungen von allegorischen Motiven, Assoziationen durch bildliche Verweise antiker Szenen, Detailansichten und historischen Begebenheiten für den Betrachter ein abwechslungsreiches Bild zum Leben des Porträtierten. Kampf knüpfte damit an die Illustrationstätigkeit Adolph Menzels zum Leben und Werk Friedrich des Großen an[1554] und offenbarte hier einen künstlerischen Einfallsreichtum, der er in seinem gesamten malerischen Œuvre kaum nachweisbar ist.

Motive und Bildunterschriften spiegeln oftmals die völkisch-nationale Grundtendenz des Werkes wider. Sie gleiten gelegentlich ins Skurrile ab, wenn beispielsweise ein bärtiger, nur mit einem Stahlhelm sowie einem Lendenschurz bekleideter deutscher Soldat über ein Leichenfeld hetzt, ein blutiges Schwert in der Rechten hält und die Szene mit „Krieg im Vertrauen auf die Gerechtigkeit der Sache des deutschen Volkes" betitelt ist. (Bloem, 1932, Tf. zw. 16/17) Hindenburgs politisches Wirken in die Zeit des „3. Reichs" wird durch einen Nationalsozialisten wiedergegeben, der eine Hakenkreuzflagge in der linken Hand und den rechten Unterarm

[1552] Freytag, Gustav. 1929. *Ingo. Ingraban*, Berlin, Leipzig: Hermann Hillger.

[1553] Freksa, Friedrich. 1930. *Der Husar von Rheinsberg. Eine Erzählung aus friedericianischer Zeit*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1930.

[1554] Bloem, Walter. 1932. *Hindenburg der Deutsche*, Berlin: Reimar Hobbing. Nach Kampf, 1950:51, musste das Buch „auf Befehl der Nazi-Regierung eingestampft werden, wahrscheinlich weil Bloem den Nationalsozialismus nicht genügend gefeiert hatte." Diese Aussage ließ sich nicht verifizieren, jedoch gehörte Walter Bloem zu den Autoren, die in der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums" aufgeführt waren, *Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums*. 1938. Hg. Reichsschrifttumskammer, Berlin.

abgewinkelt nach oben hält. Es handelt sich dabei um eine der wenigen konkreten Darstellungen Kampfs, die auf das aktuelle politische System verweisen.

7.3 Motive

Nach Ende des I. Weltkrieges setzte sich Arthur Kampf thematisch im Wesentlichen mit denselben breit gestreuten Motivgattungen seines bisherigen Schaffens auseinander. Neben Porträts und Selbstporträts lassen sich das städtische Genre, Figuren- und Interieurszenen, Darstellungen zur Arbeit, zu literarischen Vorlagen sowie zu mythologischen Stoffen nachweisen.[1555] Erstmals wird in diesem Zeitraum auch das Thema „Sport" als Motiv bearbeitet, wobei der Schwerpunkt auf Szenen des Wasser- und Fußballspiels (G 1926/VII. (<), G 1929/III. (<), G 1929/VIII. (<) sowie G 1929/X. (<)) sowie liegt und Kampfs malerische Probleme mit der Darstellung von Bewegung offenbaren. Der Künstler reflektierte damit den enormen Aufschwung, den der Breitensport in der Weimarer Republik nahm.[1556] Seit 1918 lässt sich ebenfalls eine Hinwendung zu religiösen Themen feststellen, die möglicherweise mit einer erhöhten Nachfrage nach Kriegsende zu erklären ist.

Neu im Motivspektrum, jedoch als singuläre Erscheinung, war die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen aktuellen Kulturformen wie der Mode, die in den 1920er-Jahren große Bedeutung erlangten. Vom 24. Februar 1921 an fand in den Räumen der Berliner Akademie die Ausstellung „Farbe und Mode" statt, die in Zusammenarbeit mit dem „Verband der deutschen Modeindustrie" während der Berliner „Frühjahrsmodewoche" veranstaltet wurde. Ermöglicht wurde die von Bruno Paul kuratierte Präsentation, da sich die Hochschule mittlerweile auch dem Kunstgewerbe geöffnet hatte. (Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 03.01.1921:2, Nr. 2) Der Beitrag Kampfs zeigt „eine Dame in grüner Korsage, grünem, schwarzdrapiertem Reifrock und schwarzem Hut, die Zigarette in der Hand, den Arm auf die Hüfte gestützt voll Eleganz und Grazie." (Berliner Börsen-Zeitung, 02.03.1921:5, Nr. 101, Abb.)

Der Künstler reflektierte aber auch weiterhin tagesaktuelle Ereignisse. Sein auf der Frühjahrsausstellung der Akademie der Künste 1919 präsentiertes Gemälde „Der 10. November

[1555] Neben seinem Wirken als bildender Künstler lässt sich für Arthur Kampf zusammen mit Max Bezner, Carl Ebbinghaus, Fritz Klimsch und August Köster auch eine Beratertätigkeit für den Film „Wege zu Kraft und Schönheit" nachweisen, der unter der Regie von Wilhelm Prager entstand und im März 1925 uraufgeführt wurde, *Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über moderne Körperkultur in sechs Teilen. Hergestellt von der Kulturabteilung der Universum Film Aktiengesellschaft Berlin, Regie: Wilhelm Prager, wissenschaftliche Mitarbeit: Nicholas Kaufmann,* Berlin: Wilhelm Wagner (Druck), 41, 45.

[1556] Siehe Trumpfheller, Matthias. 2006. *Sportorganisationen in der Weimarer Republik*, München: Grin.

1918“ (G 1918/X., vermutlich Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 165)[1557] zeigt bewaffnete Revolutionäre, die auf der Ladefläche eines zum rechten Bildrand fahrenden motorisierten Fahrzeugs stehen, eine Fahne gehisst haben und Flugblätter den Passanten zuwerfen. Am 9. November war in Berlin ein Generalstreik ausgerufen, die Abdankung Kaiser Wilhelms II. bekannt gegeben und Friedrich Ebert zum Reichskanzler bestellt worden. Nachdem am Abend eine Gruppe von „Revolutionären Obleuten“ ein Revolutionsparlament gegründet hatte, sollte am 10. November ein Rat der Volksbeauftragten zur Umsetzung der Beschlüsse des Revolutionsparlaments gewählt werden. Bei den Flugblättern wird es sich um Wahlempfehlungen an die Bürger Berlins gehandelt haben. Kampf hat das Ereignis vermutlich persönlich erlebt und malte in schnellem Pinselduktus die Szene im Sinne einer Ölstudie. Sie erhält zusätzliche Bewegung und Dramatik durch die wehenden Flugblätter und den zu ihnen laufenden Jugendlichen.

Vermutlich 1921 entstand die Darstellung „Wählt kommunistisch“ (G 1921/VIII., Öl/Lw., 82 x 57 cm, Abb. 166). Auch sie gibt eine Straßenszene anlässlich einer politischen Wahl wieder und zeigt die Rückseite eines motorisierten roten Wagens mit der titelgebenden Aufschrift. Auf dessen Ladefläche stehen Arbeiter, schwenken große rote Fahnen und werfen ebenfalls Flugblätter. Da die „Kommunistische Partei Deutschlands – Spartakusbund“ nach dem I. Weltkrieg erstmals bei der Reichstagswahl am 6. Juni 1921 antrat, wird die Darstellung vermutlich in jenem Jahr entstanden sein. Auch hier hat die Szene durch die schnelle Pinselführung den Charakter einer Studie erhalten, bei der sich die dominierende Farbe Rot kontrastreich vom Hintergrund absetzt.

Einen breiten motivischen Raum nahm im Œuvre Kampfs bis weit in die 1920er-Jahre der von konservativer Seite als Schmach empfundene nationalpolitische Zustand Deutschlands ein. Kampf bildete diese Thematik in einer schlichten allegorischen Bildsprache als Grafik und Druckgrafik ab.

„Versailles!“, 1918 (G 1918/VII., G 1918/VIII.)

1922 schrieb Hans Rosenhagen diesbezüglich in seiner Biografie: „In Kampfs Atelier steht ein gezeichneter Karton zu einem Wandbild, an dessen Ausführung unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht zu denken ist, mit dem er sich aber wohl selbst freimachen wollte von dem Drucke der Zeit.“

[1557] Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1919:12, Nr. 79.

Unter dem Titel „Versailles!“ (G 1918/VII., Abb. 167) sind vier Personen sitzend dargestellt, die als Elternpaar mit zwei Söhnen im Kindes- und Mannesalter aufgefasst werden können. Während der Mann im Bildvordergrund sowie der kleine Junge unbekleidet sind, tragen die beiden anderen Figuren antikisierende, überzeitliche Gewänder. Die Männer haben vor Not und Erschöpfung ihre Oberkörper tief gebeugt. Die trauernde Mutter schaut auf den kleinen Jungen, der wiederum eine Taube beobachtet, die sich anschickt, über eine flache, sonnenbestrahlte Flusslandschaft im Bildhintergrund zu fliegen. Der im Bildvordergrund sitzende Jüngling ist als Akt wiedergegeben, da die Bekleidung von seinem Körper gerutscht ist. Der Bildtitel verweist auf den 1919 im Schloss Versailles unterzeichneten Friedensvertrag,[1558] der aufgrund seiner harten Auflagen die soziale Situation in Deutschland massiv verschlechterte. Die Familie repräsentiert demnach das ältere deutsche Volk, das als überzeitliche und damit von konkreten Ereignissen entbundene, ursprüngliche Erscheinung unverschuldet in tiefe Not gekommen ist. Eine bessere Zukunft liegt bei der Jugend, die zur Taube als Zeichen der Hoffnung blickt.

Die Situation der Dargestellten müsste eigentlich ein ausgezehrtes, unheroisches Körperbild hervorbringen. Kampf entschied sich jedoch für eine athletisierte Figurenauffassung, um das Bild eines heldischen Deutschlands aufrecht zu erhalten. Allerdings offenbaren sich bei der Darstellung des Jünglings im Vordergrund künstlerisch-handwerkliche Schwächen, die an der überlangen Rücken- und Halspartie sowie dem fehlproportionierten Oberkörper sichtbar werden.

Nach Rosenhagens Ausführungen scheint es sich bei dem Werk um eine freie Arbeit für ein großformatiges Wandgemälde zu handeln. Die einzige nachweisbare Verwendung fand die Darstellung auf dem Titelblatt einer 1924 geplanten, jedoch vermutlich nicht zur Veröffentlichung gelangten Publikation mit dem Titel „Aus Deutschlands schwerster Zeit, aus bitterster Not. Autographen-Album deutscher Zeitgenossen zum Besten notleidender Schriftsteller mit Geleitwort von Rudolph Stratz“. Dort wurde das Werk als Zeichnung auf dem Titelblatt wiedergegeben.[1559] Weiterhin soll Kampf durch die Gestaltung der Frauenfigur für eine weitere, nun jedoch skulpturale Umsetzung inspiriert worden sein, die Rosenhagen in seiner Biografie (Rosenhagen, 1922, Abb. 103) abbildete (Abb. 168). Die Skulptur erlangte fünf Jahre später, zum 10. Jahrestag der Unterzeichnung des Vertrages von Versailles 1929 eine größere Bekanntheit. Sie wurde vermutlich in einer Berliner Tageszeitung veröffentlicht[1560] und zeigt das große Format der Darstellung. Die Reproduktion des Motivs ist vor dem politischen Hintergrund des Jahres 1929 zu sehen, in dem es im September und Oktober zu mehreren, von der politischen

[1558] Der Bildtitel wird demnach erst später gewählt worden sein.

[1559] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1093, Bl. 168 ff.

[1560] Die genaue Quellenangabe ließ sich nicht ermitteln.

Rechten organisierten Demonstrationen zur Durchführung eines Volksbegehrens gegen den „Young-Plan“ kam.[1561] Dabei handelte es sich um die letzte Zahlungsverpflichtung des Deutschen Reichs, die sich aus dem Versailler Vertrag ergab. Gefordert wurde, dass die Reichsregierung den Artikel über die deutsche Kriegsschuld aus dem Vertrag tilgen müsse und neue, sich aus dem Artikel ergebende finanzielle Verpflichtung, wie eben den „Young-Plan“, abzulehnen hätte.[1562] Der Verbleib von Kampfs Darstellung ist nicht bekannt. Erhalten hat sich noch eine kleinere Version mit gemaltem Rahmen in den Maßen 70 x 80,9 cm. (G 1918/VIII.)

„Aufbau“, 1925 (G 1925/XIII. (<))

Das Motiv erschöpfter und in Trauerkleidung gehüllter Figuren übernahm Arthur Kampf für eine weitere Illustration. 1925 publizierte der Deutsche Nationalverlag den von Reichsbehörden und Wirtschaftsverbänden finanzierten und zur Selbstdarstellung dienenden Prachtband „Deutschland. Vergangenheit und Gegenwart. Bilder zur deutschen Politik und Kulturgeschichte“.[1563] Der Band setzte sich aus Beiträgen zur deutschen Politik, Wissenschaft, Kultur und Wirtschaft zusammen, die von prominenten Vertretern der jeweiligen Bereiche verfasst wurden. Illustriert mit 30 Kunstblättern, konnte Arthur Kampf seine Darstellung hier an prominentester Stelle als Frontispiz platzieren (G 1925/XIII. (<), Abb. 169). Dargestellt ist am linken Bildrand ein in Erschöpfung und Trauer versunkenes älteres Paar. Es symbolisiert durch den neben ihnen liegenden zerbrochenen, mit einem reliefierten Adler als Hoheitszeichen versehenen Wappenstein, das durch Krieg und Nachkriegszeit in Not geratene Deutschland. Hinter ihnen macht sie jedoch ein Jugendlicher auf den Neubau eines Gebäudes im Bildhintergrund aufmerksam. Auch hier liegt die Zukunft der Nation, so lautet die Bildaussage, in den Händen der Jugend, die durch zupackendes Handeln den Wiederaufbau und eine kommende Blüte erahnen lässt. Formal akademisch-traditionell aufgefasst und im Bildmotiv künstlerisch anspruchslos angelegt, wird hier der Neubau des Gebäudes zum symbolischen Hoffnungsträger.

Der heroischen Größe angemessen sind auch die Physiognomien, insbesondere die der männlichen Aktfiguren. Charakteristisch für die Zeit nach dem I. Weltkrieg wird für den Künstler eine erstmals zu Beginn der 1910er-Jahre sichtbare und bis 1945 anhaltende dekorativ-

[1561] Ehls, Marie-Luise. 1997. *Protest und Propaganda*. Berlin [u. a.]: de Gruyter, 148. Namensgeber des Plans war der Amerikaner Owen D. Young.

[1562] Ebd., 153.

[1563] *Deutschland. Vergangenheit und Gegenwart. Bilder zur deutschen Politik und Kulturgeschichte*. 1925, Hg. unter Mitwirkung von Reichsbehörden und wissenschaftlichen Verbänden von Karl Federn und Joachim Kühn, Berlin, München: Deutscher Nationalverlag.

athletisierte Figurensprache bei Aktdarstellungen beiderlei Geschlechts, die immer dann eingesetzt wird, wenn für einen öffentlichen Adressatenkreis allegorische, mythologische oder literarische Motive sowie solche mit überzeitlichem Anspruch dargestellt werden.

Die Kunst Arthur Kampfs reflektiert in diesem Zeitraum den Nationalismus, der weite Teile der Gesellschaft erfasste. Als vorrangige Aufgabe der deutschen Politik wurde die Beseitigung der Belastungen und Einschränkungen durch den Versailler Vertrag angesehen, der das deutsche Volk in seiner Ehre verletzen und die Nation fesseln würde.[1564]

> „Von daher ergab sich als zentrale Aufgabe deutscher Politik, das Reich von den Beschränkungen und Belastungen des Versailler Vertrages zu befreien, die volle nationale Autonomie wiederzugewinnen, den Vertrag zu revidieren. Dieser Revisionismus verstand sich als eine nationale Freiheitsbewegung." (Dann, 1996:274)

Zum Gegner einer deutschen Kunst wurden weiterhin ein französischer Einfluss, eine Tendenz zur Amerikanisierung sowie der „Kulturbolschewismus" ausgemacht.

> „Die rechtsextremen Kulturbünde mobilisierten gegen die neue Blüte der modernen Künste, die durch die liberalisierte und experimentierfreudige Ankaufspolitik der Museen und eine offenere Kunstkritik ermöglicht wurde. Da gerade die staatlichen Institutionen, die Museen, Theater, Opernensembles, Orchester, Akademien und Bauämter die neuen Künste förderten, wurde die Moderne als Errungenschaft der Republik gesehen. Damit koppelte sich Kulturkrise und sozioökonomische Krise mit der Krise des republikanischen Staates."[1565]

7.4 Rezeption

7.4.1 Ausstellungen und Auszeichnungen

Für den Zeitraum 1919 bis 1932 lassen sich lediglich 33 Ausstellungsbeteiligungen Arthur Kampfs nachweisen. Im Vergleich dazu war der Künstler von 1899 bis 1906, also in nur sieben Jahren, auf mindestens 77 Präsentationen präsent. Bei den Ausstellungen handelt es sich in erster Linie um Veranstaltungen in Berlin, die von der Preußischen Akademie der Künste im

[1564] Dann, Otto. 1996. *Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770-1990*, 3., überarb. u. erw. Aufl., München: Beck, 273.

[1565] Saehrendt, Christian. 2005. *„Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich" und im Kalten Krieg*, Stuttgart: Franz Steiner, 35.

Frühjahr (1919, 1925-1932) [1566], Herbst (1924, 1926, 1929, 1931-1932)[1567] oder aus besonderen Anlässen durchgeführt wurden. Darüber hinaus beteiligte sich der Künstler auch weiterhin an den „Großen Berliner Kunstausstellungen“ (GBK, 1924-1926, 1932)[1568] sowie an größeren Präsentationen in Aachen, Darmstadt, Dresden und Düsseldorf[1569].

Umfangreiche Ausstellungen seiner Werke fanden noch 1924 anlässlich seines 60. Geburtstages auf der Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste,[1570] bei der „Großen Berliner Kunstausstellung 1926“[1571], der „Allgemeinen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast 1926“[1572] und der Ausstellung „Kunst und Technik“ in Essen 1928[1573] statt. Innerhalb des untersuchten Zeitraumes lässt sich nur noch eine Präsentation im Ausland, anlässlich der „Seconda Biennale romana mostra internazionale di belle arti“ in Rom 1923 nachweisen.[1574] Bis auf eine Beteiligung bei der Präsentation „Kunstschaffen um die Jahrhundertwende der Düsseldorfer Kunst“[1575] im „Kunstverein für die Rheinlande und

[1566] Kat. AdK Berlin, Frühjahr, 1919:12, Nr. 76-79; 25, 201; 35, Nr. 297; *Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1925*. 1925 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1925]. Berlin: Verlag der Akademie der Künste, 10, Nr. 109-111; Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1926:16, Nr. 142-145; *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung April/Mai. 1927*. 1927 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1927]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 12, Nr. 168-170; Kat. AdK Berlin, Frühjahr, 1928:10, Nr. 109-113; *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1929*. 1929 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1929]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 10, Nr. 104-106; *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1930*. 1930 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1930]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 9, Nr. 91-94, sowie *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung April/Mai. 1931*. 1931 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1931]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 8, Nr. 113-116.

[1567] *Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/November. 1924*. 1924 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1924]. Berlin: Verlag der Akademie der Künste, 20 f., Nr. 234-267; *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung November/Dezember 1926.* 1926 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1926]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 21, Nr. 224; Kat. AdK Berlin, Herbst 1929:14, Nr. 211-218; *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/November 1931.* 1931 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1931]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste, 13 f., Nr. 180-185.

[1568] Kat. GBK, 1924:53, Nr. 387; Kat. GBK, 1925:40, Nr. 491-493; *Grosse Berliner Kunstausstellung. 1926. Farbige Raumkunst.* 1926 [Kat. GBK 1926]. Berlin: Verein Berliner Künstler, 38, Nr. 399-410.

[1569] Kat. Aachener im Reich, 1928:23, Nr. 32-35; *Kunst des Jahres Darmstadt 1919*. 1919, Hg. Städtisches Ausstellungsgebäude auf der Mathilden-Höhe, Darmstadt, Darmstadt, 29, Nr. 117 f.; *Grosse Aquarell-Ausstellung Dresden 1926.* 1926. Hg. Sächsischer Kunstverein, Dresden, Dresden: Wolfgang Jess, 22, Nr. 400-402; Kat. Düsseldorf, 1920:48, Nr, 606 f.; *Katalog der Großen Kunstausstellung im städt. Kunstpalast, Düsseldorf 1922*. 1922. Düsseldorf: Verlag des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V., 59, Nr. 658 f. sowie *Düsseldorf-Münchener Kunst-Ausstellung. Düsseldorf 1932.* [Katalog]. 1932. [Düsseldorf]: [Strucken in Komm.], 21, Nr. 100 f.

[1570] 40 Werke, Kat. AdK Berlin, Herbst 1924:20.

[1571] 12 Werke, Kat. GBK, 1926:38.

[1572] 9 Werke, *1. Allgemeine Kunstausstellung München 1926 im Glaspalast. Dauer: vom 1. Juni bis Anfang Oktober 1926, amtlicher Katalog*. 1926 [Kat. München Glaspalast 1926]. München: Knorr & Hirth, 18.

[1573] 15 Werke, *Kunst und Technik. Ausstellung anläßlich der Tagung des VDI, Essen, Museum Folkwang, 8.6.-22.7.1928*. 1928 [Kat. Kunst und Technik 1928]. Essen: W. Girardet (Druck), 61, 91, 114.

[1574] Das dort ausgestellte Selbstporträt wurde 1924 von den Uffizien in Florenz erworben, *Gli Uffizi. Catalogo Generale.* 1980. 2. Aufl., Firenze: Centro Di, 903.

[1575] Kat. 5 x 30, 1979 [o. P.].

Westfalen“ in Düsseldorf 1929 finden sich seine Werke anscheinend nicht mehr auf den Veranstaltungen der Kunstvereine. Auch Privatgalerien, die seine Werke präsentierten, konnten nicht ermittelt werden. Die stark rückläufigen Ausstellungsmöglichkeiten für Arthur Kampf verweisen auf den großen Bedeutungsverlust, den die traditionelle akademische Kunstauffassung in den 1920er-Jahren erfuhr. Während der Künstler sich im Kaiserreich noch monatlich an Veranstaltungen beteiligen konnte, lässt sich beispielsweise für 1922, 1923, 1927 und 1930 lediglich jeweils eine Präsentation pro Jahr nachweisen. Damit wird für Kampf auch ein großer Umsatzeinbruch einhergegangen sein.

1920 und 1922 verliehen die Universität Jena sowie die Technische Hochschule in Charlottenburg Arthur Kampf die Ehrendoktorwürde. (Degeners, 9/1928:760)

7.4.2 Publikationen

Trotz der deutlichen Abnahme der Ausstellungsbeteiligungen und damit der Präsenz als bildender Künstler setzte sich die in den 1910er-Jahren begonnene Herausgabe monografischer Schriften als eigenständige Publikationen über Arthur Kampf im folgenden Jahrzehnt fort.

Den Beginn machte Hans Wolfgang Singer, der ab 1891 als Kunsthistoriker am Dresdener Kupferstichkabinett tätig war und seit den 1890er-Jahren häufig über Kampf publizierte. 1921 veröffentlichte er in der vom Leipziger Schumann Verlag herausgegebenen Reihe „Meister der Zeichnung“ das zweibändige Werk „Zeichnungen von Arthur Kampf“ mit 53 Lichtdrucktafeln und einer Einleitung.[1576] Es handelte sich dabei um eine umfangreichere Publikation über den Künstler. Sie widmete sich ausschließlich seinem zeichnerischen Œuvre und strebte aufgrund der hochwertigen Abbildungen wissenschaftliches Niveau an. Ebenso wie Rosenhagen war Singer von der künstlerischen Qualität Kampfs überzeugt, zweifelte mittlerweile aber ebenso, „ob die Anzeige allein oder der bloße Name auf dem Titel gewinnt, […], denn Kampf ist kein Schreier. Und seit der Revolution haben die Schreier in der Kunst […] so gut »gebrüllt«, daß das Publikum nichts wie sie zu hören bekommen hat. […] Die anderen seien nicht mehr »aktuell«.“ (Singer, [1921]:9, Bd. 1)

Im Jahr darauf erschien als weitere Publikation eine veränderte Neuauflage der durch die „Freie Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege“ in Berlin herausgegebene und mit einem Geleitwort von Alexander Troll versehenen Schrift „Arthur Kampf“. (Troll 1922) Ebenfalls 1922 publizierte Hans Rosenhagen unter dem Titel „Arthur Kampf“ die erste umfangreiche allge-

[1576] *Zeichnungen von Arthur Kampf*. [1921]. Einleitung Hans Wolfgang Singer [Singer 1921], Leipzig: Schumann.

meine Biografie zum Künstler. Sie erschien reich bebildert im Verlag von Velhagen & Klasing innerhalb der von Hermann Knackfuß begründeten „Künstler-Monographien“. (Rosenhagen 1922) In der seit 1895 herausgegebenen populären Reihe über klassische und zeitgenössische Künstler wurde nach Benjamin Vautier d. Ä. und Eduard von Gebhardt (1897 und 1899) mit Kampf zwar der erste Düsseldorfer Künstler der neueren Zeit porträtiert, jedoch erfolgte dies angesichts seines langen Wirkens relativ spät, und zu einem Zeitpunkt, da seine künstlerische Bedeutung massiv zu schwinden begann. Zu Kampfs Zeitgenossen Max Liebermann war beispielsweise bereits 1900 eine Monografie in der Reihe erschienen. Möglicherweise ist diese Verzögerung auch durch den I. Weltkrieg zu erklären. Rosenhagens Erläuterungen zu Kampfs Schaffen sind innerhalb der Reihe der „Künstler-Monographien“ ungewöhnlich, weil sie nicht nur Lobendes über die Mehrzahl der besprochenen Werke erwähnt. Wie bereits in früheren Besprechungen scheut sich der Autor auch hier nicht, oftmals harsche Kritik anzubringen. Kampf versuchte anscheinend, den Autor diesbezüglich vor der Veröffentlichung milder zu stimmen, und schrieb ihm am 23. Mai 1922:

> „Lieber Rosenhagen!
>
> Für den gestrigen Abend und vor allen Dingen für Ihre vortreffliche Arbeit über meine Wenigkeit möchte ich Ihnen hiermit nochmals meinen herzlichsten Dank aussprechen! Ich finde Ihre Arbeit ausgezeichnet nur möchte ich Sie freundlichst bitten, die gestern Abend angegebenen Änderungen auszuführen. Daran anschließend möchte ich den Wunsch aussprechen, auch noch die etwas allzuscharfen Kritiken über das Dombild, die Batseba und das grosse, neuere Walzwerk für das Patentamt, zu mildern. Ich möchte natürlich Ihre Meinung, dass diese Bilder nicht zu meinen gelungenen gehören, nicht beeinflussen, aber diesselben etwas wohlwollender behandeln können Sie sie doch. Bei der Batseba hat mich die koloristische Wirkung und vor allem das Fleisch am meisten gereizt. Ich kann Sie [!] versichern, bei aller Bescheidenheit, dass das Fleisch der Batseba nicht schlechter gemalt ist wie ein Corinth’scher Akt. Vielleicht ist es keine Batseba, dann nennen wir es Kupplerin. Was Sie sonst darüber sagen, dass mir die Darstellung sinnlicher Motive u. Begebenheiten nicht liegt, darin stimme ich mit Ihnen vollkommen überein! Also lieber Freund, nichts für ungut und nehmen Sie mir diese Zeilen und die Kritik an Ihrer Kritik nicht übel. Alles in den Himmel loben können und dürfen Sie nicht, das weiss ich genau. Ich selbst finde ja auch nicht alles gut was ich gemacht habe.“[1577]

Neben Kritik nimmt in Rosenhagens Schrift die fehlende Akzeptanz der Werke Kampfs in dem durch die Moderne beherrschten Kunstdiskurs sowie die falsch verstandene Bezeichnung „Akademiker“ als abwertendes Kunsturteil einen großen Raum ein.

Rosenhagens Biografie stand am Beginn einer Welle von Publikationen über den Künstler, die bis 1927 in ihrer Häufigkeit einer Popularisierungskampagne zur Wiederherstellung von Kampfs Reputation gleichkam. Sie ereignete sich ausnahmslos in den konservativen Familienzeitschriften des Verlages Velhagen & Klasing und diente darüber hinaus auch dazu, seine gesamte künstlerische Arbeit als deutsche Antwort auf die internationale Moderne aufzuzeigen. Hier wurde insbesondere der sich mit dem I. Weltkrieg etablierende und bei Vertretern der

[1577] Bayerische Staatsbibliothek München, Rosenhageniana II,1.

traditionellen Auffassung auf völlige Irritation stoßende Expressionismus als Hauptgegner identifiziert. Selbst Hans Wolfgang Singer bemerkte dazu in seinem modernen und unkonventionellen Vorwort zur Zeichenkunst Arthur Kampfs: „Der Expressionist – das ist der Nicht-Könner." (Singer, [1921]:11, Bd. 1) Ebenfalls 1923 erschien von Hans Rosenhagen ein Aufsatz über Arthur Kampf als Monumentalmaler in den *Velhagen & Klasings Monatsheften*, (Rosenhagen 1923) 1923 eine Mappe der Reichsdruckerei mit 29 Faksimiliedrucken und einer umfassenden Einleitung des Autors (Rosenhagen 1923a) sowie 1924 eine Würdigung der Zeichenkunst des Künstlers durch Hans Wolfgang Singer ebenfalls in den Monatsheften.[1578] (Singer 1924) 1924 brachte der „Volksverband der Bücherfreunde" im Berliner Wegweiser-Verlag eine Radierfolge Kampfs unter dem Titel „Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken" heraus, zu der Hans Rosenhagen wiederum die Einführung schrieb.[1579] Zwei Jahre später veröffentlichte der Autor in der ebenfalls bei Velhagen & Klasing erscheinenden Zeitschrift *Daheim* einen Aufsatz über die Wandbilder des Künstlers (Rosenhagen 1926) und im Jahr darauf im selben Familienblatt einen Artikel über die Zeichenkunst Kampfs. (Rosenhagen 1927)

Durch alle Publikationen des Autors zieht sich die Argumentation, Kampfs Werke seien durch eine positive Schlichtheit charakterisiert und deshalb, im Gegensatz zur aktuellen Moderne, jedem verständlich. Sie zeichneten sich durch „gar nichts Problematisches und noch weniger etwas Nervöses" aus, (Rosenhagen, 1925 [o. P.]) und verdienten nicht die ihnen zustehende Missachtung. Kampf sei ein „durch und durch deutsch gesinnter Maler" (Rosenhagen, 1926:15), der es als eines großen Künstlers unwürdig fände, Unfertiges im Bild stehen zu lassen, „um sich interessant zu machen, oder weil die Skizze heute als das vollkommen ausgeführte Bild" gilt (ebd., 16).

Die Erwähnung Kampfs in kunsthistorischen Gesamtdarstellungen zur deutschen bzw. europäischen Kunst war in den 1920er-Jahren selbstverständlich geworden. Neben zumeist kurzen Charakterisierungen von Kampfs Malstil und Themen[1580] nahm insbesondere Friedrich Haack, Privatdozent für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Erlangen, in seinem 1925

[1578] Eine angekündigte „Künstler-Mappe" zu Arthur Kampf, herausgegeben vom *Kunstwart*, München: Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, erschien in der gleichnamigen Reihe nicht mehr, da sie 1925 einstellt wurde, Kitschen, Friederike. 2021. *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 190.

[1579] *Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken von Arthur Kampf mit einem Einleitungstext von Hans Rosenhagen*. 1925 [Rosenhagen, 1925]. Hg. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin: Wegweiser [o. P.].

[1580] Knapp, Fritz.1923. *Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Eine Geschichte der Kunst und der künstlerischen Weltanschauungen seit dem Untergang der Alten Welt. Bd. 3: Die malerische Problematik der Moderne. Vom Klassizismus zum Expressionismus*, 2.-3. Aufl., Bonn, Leipzig: Kurt Schroeder, 218 f., 338 f., sowie Woermann, Karl. 1927. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. 6: Die Kunst der jüngeren Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart*, Neudruck der 2., neubearb. u. verm. Aufl. 1922, Leipzig: Bibliographisches Institut, 310.

erschienenen Werk „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart“[1581] Rosenhagens Vorwürfe der fehlenden Wertschätzung des Künstlers auf. Allerdings sei nicht Kampf im Berlin des Impressionismus tonangebend gewesen, sondern Max Liebermann. (Haack, 1925:215)

1928 erfolgte eine ausführliche Würdigung der frühen druckgrafischen Leistungen Kampfs durch Paul Horn. Seine Zusammenfassung der „Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit“ (Horn, 1928:158-160, 162, 164, 173) betonte das große Engagement Kampfs für die Radierkunst und die führende Rolle, die der Künstler in den 1880er- bis 1890er-Jahren in Düsseldorf spielt.

Ebenfalls positiv wird der Umstand bewertet worden sein, dass die Abbildungen seiner Historienwerke zum festen Bestandteil deutscher Schulbücher zählten. Von 1922 bis 1932 lassen sich ca. 60 Ausgaben von Lese- und Geschichtsbüchern für die Grund- und Mittelschule sowie der Höheren Lehranstalt in Berlin, Brandenburg, Magdeburg, Niedersachsen, den Rheinlanden und Westfalen nachweisen. Der Künstler war bereits den Schülern im Deutschen Kaiserreich durch Abbildungen seiner Werke in Unterrichtsmaterialien, Schulwandbildern und Aufgabenstellungen zu seinen Werken bekannt.

Viel seltener lassen sich jedoch Reproduktionen seiner Werke in Fach- und Populärzeitschriften dieses Zeitraums finden, was oftmals in direktem Zusammenhang mit der Berichterstattung über den Künstler bzw. seinen Ausstellungsbeteiligungen stand. Insbesondere das grafische Werk, dessen Qualität vormals hochgeschätzt wurde, ist kaum noch als Abbildungsillustration vertreten.

7.4.3 Das Image Arthur Kampfs

Im Zeitraum 1919 bis 1932 wurde weiterhin ein positives Image Arthur Kampfs fast ausschließlich durch Bildbesprechungen in konservativen Monatszeitschriften wie *Velhagen & Klasings Monatshefte* und *Westermanns Monatshefte* gepflegt. Insbesondere vor dem Hintergrund der Dominanz moderner Kunstströmungen gegenüber der akademisch-traditionellen Richtung charakterisierten diese Zeitschriften seine Werke oftmals mit Begriffen wie „kraftvoll“, „gesund“, „männlich“, „dramatisch“, „deutsch“ oder „wuchtig“.[1582] Betont wurde auch, die Kunst Arthur Kampfs hätte „und das ist ihre Sendung in unserer vielfach so verworrenen Zeit […] nichts Problematisches.“[1583] Seine Kunst mute wie ein „absichtlicher und wohlüberlegter Protest ge-

[1581] Haack, Friedrich. 1925. *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart,* Bd. 1: Die Kunst der neuesten Zeit, Stuttgart: Neff, 214 f.

[1582] V&K, 33/1918-1919:4, sowie 34/1919-1920:229 f.

[1583] V&K, 40/1925-1926:478, sowie 41/1926-1927:108.

gen die Geschmacksverwirrungen unserer Zeit an […].“ (Westermanns Monatshefte, 71/1926-1927:584, Bd. 141) Angesichts der in den Katalogen der Preußischen Akademie der Künste in den 1920er-Jahren reproduzierten Ausstellungswerke kann die Vermutung einer bewußten Opposition Kampfs gegenüber der Moderne nur bestätigt werden. Seine im akademisch-traditionellen Stil umgesetzten Motive wirken neben den nachimpressionistischen, expressionisten, neusachlichen und expressiv realistischen Szenen wie aus der Zeit gefallen. Während sich der Künstler noch zu Beginn des Jahrhunderts Stilelemente des damals populären Impressionismus aneignete und mit seinem Kunstwollen verband, war ihm dies bei der aktuellen zeitgenössischen Formensprache nicht mehr möglich. Seine Gemälde fielen bei Ausstellungen ebenso auf, wie in den1890er-Jahren, wirkten jedoch nun veraltet.

Diese Randposition innerhalb des zeitgenössischen Stilspektrums bekleidete Arthur Kampf auch in der Preußischen Akademie der Künste. Akademiepräsident Max Liebermann begründete gegenüber dem Berliner Bürgermeister Heinrich Sahm in einem Schreiben vom 18. Mai 1931 die Qualität der akademischen Ausstellungen damit, „dass „die Zusammensetzung der Aufnahmejury von Kampf bis Pechstein reicht“.[1584]

Unter den Kunstkritikern war, wie bisher allerdings mit Einschränkungen, weiterhin Hans Rosenhagen ein Bewunderer seiner Kunst. Wie schon in der Vergangenheit erwähnte er dabei regelmäßig, dass Kampf in Deutschland nicht die Achtung erfahre, die ihm eigentlich gebühre. Er sei zwar „der bedeutendste lebende deutsche Monumentalmaler“, jedoch zu „ideal gesinnt“, um auf sich aufmerksam zu machen. (Rosenhagen, 1923:482) Rosenhagen, der vor seinem Eintreten für eine nationalistische deutsche Kunst, zunächst den französischen und deutschen Impressionismus befürwortete, bescheinigte dem Künstler, ein Führer der Jugend im Kampf gegen die Moderne zu sein. Seine Kunst hätte einen „Zug ins Selbstverständliche, Volkstümliche. Er will nicht für einen zu engen Kreis von Kunstverständigen schaffen.“ (Rosenhagen, 1923a:3)[1585] Der Kritiker schrieb: „Aber was wird nicht alles unternommen, um einen Künstler zu diskreditieren, der nicht Lust hat, sich der Diktatur einer Richtung zu beugen! Jedenfalls gibt es heute keinen Maler in Deutschland, der fähig wäre, Kampf in seiner Art zu ersetzen oder gar das, was er leistet, besser zu machen.“ (ebd., 5 f.)

Zwei Jahre später konstatierte Rosenhagen, in Kampfs Werken fände sich eine

> „gesunde Sinnlichkeit, wie sie in der Kunst von heute kaum noch zu finden ist, und die in Harmonie steht mit einem ebenso gesunden sittlichen Empfinden. […] Man wird von Arthur Kampf noch sprechen, wenn heute am häufigsten genannte Künstlernamen längst vergessen sind. Denn letzten Endes kommt es nicht

[1584] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0750, Bl. 23.

[1585] Identische Bewertungen finden sich auch in Rosenhagens Biografie zum Künstler von 1922 sowie in seinem Einführungstext zur Radierfolge *Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken von Arthur Kampf*, Rosenhagen, 1925 [o. P.].

> darauf an, was ein Maler gewollt hat und ob er von einem engen Kreis für einen großen Anreger gehalten wurde, sondern was er Positives und Wertvolles für sein Volk und damit für alle Zeiten geleistet. Man braucht kein blinder Bewunderer Kampfs zu sein, um festzustellen, daß er in seinem Vaterlande längst nicht die Schätzung genießt, auf die er seinen eindrucksvollen und immer mit dem vollen Einsatz seines großen Könnens geschaffenen Werken nach Anspruch hätte.“ (Rosenhagen, 1925 [o. P.])

Auch anlässlich des 60. Geburtstages des Künstlers am 26. September 1924 hoben noch einige konservative Medien positive Aspekte zu seiner Person und seinem Œuvre hervor. Dies geschah allerdings bereits mit Einschränkungen. Trotz allen Lobes für seine Leistungen gehörte der Künstler für die *Neue Preußische Zeitung* „nicht zu den überragenden Gestalten deutschen Kunstlebens, die in ihrer Art nur einmalig sind.“ (Neue Preußische Zeitung, 27.09.1924, Morgenausgabe) Für die *Antiquitäten-Rundschau* lag jedoch nach der Hyperinflation 1923 und der langsamen Konsolidierung der Währung insbesondere in seiner Kunst eine große Hoffnung für die Zukunft: „Möge der ideale Geistesschwung der Werke Arthur Kampfs die Mißmutigen und Kleinmütigen unter uns durch sein Beispiel zu neuer Schaffenskraft anfeuern, ohne die es keinen Aufstieg zu besseren Zeiten geben kann.“ (Antiquitäten-Rundschau, 22/1924:483)

Die überwiegende Mehrzahl der Presseartikel zu Kampfs Geburtstag berichtete ohne Wertung über sein künstlerisches Leben und besprachen als letztes Werk das rund zehn Jahre zuvor fertiggestellte Fichte-Wandbild in der Universitätsaula. Seine im I. Weltkrieg geschaffenen Arbeiten kamen nicht zur Erwähnung. Insbesondere vor dem Hintergrund des kurz zuvor erfolgten Verlustes des Direktorenamtes an der Hochschule war damit für die Medien auch eine künstlerische Epoche zu Ende gegangen, an die nun in der Rückschau erinnert wurde. Die Möglichkeit, dass der Künstler zukünftig erneut Bedeutendes leisten könne, wurde nicht thematisiert.

Diesen wenigen positiven Rezeptionen steht von 1918 bis 1932 eine Vielzahl von negativen Beurteilungen gegenüber. Während sie sich bis zum Ende seiner aktiven Zeit als Direktor bis Mitte 1924 nur vereinzelt finden, lassen sie sich unmittelbar danach fast ausschließlich, insbesondere in der Berliner Tagespresse nachweisen.

Den Auftakt machte u. a. *Die Welt am Abend, Berlin* in einem Artikel zu Arthur Kampfs 60. Geburtstag, die dessen breites Motivrepertoire sowie seinen Stilwechsel kritisierte. Der Künstler sei „ausgekämpft, seine Historienmalerei ist historisch. […] Aber Kampf malte Leuthen und andere Kämpfe, schielte aber mit einem Auge gleichzeitig aufs Soziale. […] Aber hier, ein Pfund Historie […], ein Pfund Patriotismus, ein achtel soziales Gemüt, ein achtel Impressionismus (man kann nie wissen, was man versäumt).“ (Die Welt am Abend, 02.10.1924*)*

Ausschließlich negativ bewertet wurden seine auf der Herbstausstellung der Akademie der Künste ab dem 18. Oktober 1924 gezeigten Werke. Die Ausstellung von 40 vermutlich aktuellen Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen in einem Sondersaal sei nach der Berliner Tageszeitung *Der Tag* als „Riesentrostpflaster“ für den „unrühmlich Abgesägten“ gedacht gewesen.

(Der Tag, 19.10.1924) Sie wurden von der Kritik als „sauberes Epigonentum“ (Berliner Zeitung am Mittag, 19.10.1924), „stark antiquiert“, (Germania, 18.10.1924, Abendausgabe), „akademisch gekonnt und öde […]. Man faßt sich an den Kopf“ (Berliner Börsen-Zeitung, 19.10.1924:3, Nr. 493) oder „so fern von modernem Wollen“ (Berliner Volks-Zeitung, 19.10.1924:[3], Nr. 498, 2. Beiblatt) bewertet.

Scharfe Kritik kam insbesondere von der Zeitschrift *Das Kunstblatt*, das als Sprachrohr der modernen Strömungen seit 1917 von Paul Westheim herausgegeben wurde. Anlässlich eines negativen Urteils über sowjetische Malerei schrieb das Blatt 1926: „Wir finden danach, daß unser Arthur Kampf sich als Sowjet=Hofmaler sehr gut machen würde und hätten auch nichts dagegen, wenn ihr ihn euch holen wolltet. Vermutlich kann der Sokolow bei ihm sogar noch mancherlei lernen.“[1586]

Missbilligung an seiner persönlichen Kunstauffassung sowie Missachtung seiner Bemühungen, die Hochschule während seiner zehnjährigen Amtszeit zu modernisieren, konnte der Künstler auch noch 1926 von offizieller Seite wahrnehmen. Kultusminister Carl Heinrich Becker führte bei seiner Festrede anlässlich der Gründung der Sektion für Dichtkunst aus:

> „In Deutschland gehört es zum guten Ton des geistigen Menschen, sich von dem Begriff ‚Akademie’ schrecken zu lassen und das Akademische als das Verzopfte, Erstarrte, Rückwärtsgewandte schlechthin abzutun. Um so höher werden wir alle die Zivilcourage und den Freiheitssinn Max Liebermanns achten, der willig die dornenvolle Aufgabe auf sich genommen hat, die Akademie der Künste aus unfruchtbarer Isoliertheit zur Mitwirkung im Kunstleben unserer Zeit zu führen.“ (Grauer, 2010:39)

Negative Kritik kam zu diesem Zeitpunkt sogar in Bezug auf Kampfs Druckgrafik.

> „Seit dem ungewöhnlich raschen Aufstieg, den er in so frühen Jahren genommen, hat er aber in den letzten Jahren nichts geschaffen, was über seine früheren Arbeiten hinausginge. Er ist der Akademiker comme il faut und seine trockenen Allegorien werden durch seine ebensolche Technik nicht genießbarer gemacht.“ (Die graphischen Künste, 54/1931:22)

Der Hinweis auf eine angeblich von Gegnern Kampfs permanent abwertende Charakterisierung des Künstlers als „Akademiker“ wurde für Hans Rosenhagen in den 1920er-Jahren zum Topos. In seiner 1922 erschienenen Publikation zum Künstler widmete er sich u. a. gleich zu Beginn auf vier Seiten diesem, seiner Ansicht bereits seit Übernahme des Meisterateliers im Jahre 1898 anhaltenden Vorwurf. (Rosenhagen, 1922:5-8, 89 f.)[1587] Rosenhagen versuchte damit, dem künstlerischen Traditionalismus als wertbeständiges Element der deutschen Kunst gegenüber den aktuellen Strömungen aufzuwerten und Arthur Kampf als dessen herausragenden Protagonisten zu rehabilitieren.

[1586] *Das Kunstblatt*. 1926. 10. Jg., 288.

[1587] In diesem Sinne erneut bei Rosenhagen, 1923a:2 f., sowie Rosenhagen, 1925 [o. P.].

In der Zeit der Weimarer Republik wird sich Arthur Kampf des Bedeutungsverlustes der traditionellen akademischen Kunst und der damit einhergehenden Minderung seiner eigenen Prominenz bewusst geworden sein.[1588] Signifikant dafür ist der kontinuierliche Verlust an Ausstellungsmöglichkeiten, die sich für den Künstler gegen Ende der 1920er-Jahre fast nur noch durch die Akademie der Künste ergaben.

Vor diesem Hintergrund kann auch das 1928 entstandene Selbstporträt gesehen werden (G 1928/IV.), in dem sich Kampf erstmals mit Malerutensilien vor der Staffelei darstellte, so als bedürfe es dieser Hinweise, damit er als Künstler überhaupt wahrgenommen wird. Die persönliche Abneigung gegenüber der Moderne wird sich angesichts dieser Entwicklung noch verstärkt haben.

Während des I. Weltkrieges hoffte Kampf, wie viele Kulturschaffende auf eine geeinigte nationale deutsche Kunst. Dazu von Max Schwarte für die 1918 erschienene Publikation „Der Weltkrieg in seiner Einwirkung auf das deutsche Volk“ gefragt, antwortete der Künstler:

> „Es ist zu hoffen, daß auch nach dem Kriege das Interesse des Publikums für unsere deutsche Kunst in gleichem Maße anhält, und nicht wieder, bei unserer leidigen Vorliebe für alles Fremde, kritiklos alles, was vom westlichen Auslande kommt, mit offenen Armen empfangen wird. Das gleiche aber möchten sich auch die Künstler gesagt sein lassen; es ist fast würdelos, wie unsere Kunst sich zum Spielball sämtlicher neu aufkommenden »Ismen« gemacht hat. […] Impressionismus, Futurismus, Kubismus, Expressionismus sind Produkte rein französischer Empfindung und französischen Geistes, die uns völlig fremd sind; […]. Der Krieg hat bewirkt, daß wir uns mehr aus uns selbst besinnen als es bisher der Fall war; er hat unser nationales Denken und Empfinden gestärkt; es ist zu hoffen, daß nach dem Kriege eine gesunde und starke deutsche Kunst entsteht, die bei größter Qualitätssteigerung der künstlerischen Darstellung diesem Empfinden gerecht wird.“[1589]

Hinsichtlich der „Aussichten in der bildenden Kunst“ gefragt, urteilte Kampf 1926, dass die älteren Künstler bestrebt sein müssen, „gegen den Import der Massenfabrikation von völlig wertlosen und minderwertigen Auslandswaren zu kämpfen.“ (Berliner Lokal-Anzeiger, 16.12.1926)

Als er sich 1930 gegenüber dem *Kasseler Tageblatt* zu seinen Wünschen äußerte, wiederholte er erneut seine Kritik gegenüber der Orientierung an den französischen Einflüssen. Hinzu kam u. a., dass die Kunst nicht politisiert werden sollte, die Künstler ihre Kunst „nicht so problematisch auffassen“ und sich nicht „allzu sehr verwirren [lassen sollten] von all den vielen

[1588] So beschloss die Museumsdeputation des Museums Halle, das 1910 vom Künstler erworbene Selbstporträt 1920 an Rudolph Lepke’s Kunst-Auctions-Haus in Berlin zur Versteigerung zu übergeben, *Wege zur Burg der Moderne. 1905: Die Reinhold-Steckner-Stiftung*, 2017. Ausstellungskatalog Halle a. d. Saale, Hg. Freunde und Förderer des Kunstmuseums Moritzburg Halle (Saale) e. V., Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle a. d. Saale: Kunstmuseum Moritzburg, 70.

[1589] Kampf, Arthur. 1918. „Kunst“. In: *Der Weltkrieg in seiner Einwirkung auf das deutsche Volk*, Hg. Max Schwarte, Leipzig: Quelle & Meyer, 444 f.

Strömungen, die euch fortzureißen und zu verschlingen drohen“. (Kasseler Tageblatt, 01.01.1930)

Noch in seiner Autobiografie von 1950 schrieb Kampf zu seinen ersten Malversuchen: „Das ganze war, wie gesagt, furchtbar geschmiert und hatte ungefähr das Aussehen, wie heute die Expressionisten malen.“ (Kampf, 1950:7). In einem weiteren Vergleich bemühte er niederländische Barockmaler: „Was waren das alles für große Könner, gegenüber den Blüten der heutigen Ismen! Heute wird Kunst geredet, früher haben sie Kunst gemacht.“ (ebd., 45 f.)

Die Sorge um die deutsche Kunst, der wahrgenommene persönliche Bedeutungsschwund sowie die Demütigungen ließen Arthur Kampf mit den politischen Rechten sympathisieren. Am 5. September 1929 schrieb Joseph Goebbels in sein Tagebuch: „Danach mit Schweitzer und Kutschmann in Krolls Garten. Prof. Kutschmann erzählte, daß die Professoren von der Akademie, vor allem Prof. Artur Kampf, ganz bei uns sind. Das ist sehr erfreulich. Die Intelligenz kommt nun allmählich.”[1590]

[1590] *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente*. 1987. Hg. Elke Fröhlich, Teil 1: Aufzeichnungen 1924-1941, Bd.1: 27.6.1924 - 31.12.1930, München u. a.: Saur, 419. Hans Herbert Schweitzer war Grafiker, seit 1926 Mitglied der NSDAP und Freund Goebbels aus der Berliner „Kampfzeit“, Klee, Ernst. 2007. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 560. Der Maler Max Kutschmann gehörte der Partei ebenfalls seit 1926 an, ebd., 347.

8. Die Berliner Jahre im „3. Reich“ (1933-1945)

8.1 Tätigkeit an der Preußischen Akademie der Künste bis 1945

Arthur Kampfs Tätigkeit an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin setzte sich trotz seiner Pensionierung nach 1932 fort.

Am 26. Juni 1934 schlug die Akademie dem Kultusministerium den Künstler als Vorsitzenden der Abteilung für die bildenden Künste vor, da dieses Amt seit dem Tode des kommissarischer Akademiedirektors August Kraus unbesetzt sei.[1591] Nachdem vermutlich eine Entscheidung ausblieb, erinnerte die Akademie am 28. Oktober 1936 erneut an ihren Vorschlag und ergänzte ihn am 11. Dezember des Jahres dahingehend, Kampf auch in den Senat der Abteilung zu berufen.[1592] Den Anträgen wurde im darauffolgenden Jahr stattgegeben und der kommissarisch tätige Akademiedirektor Georg Schumann unterrichtete die Akademiemitglieder am 21. April 1937 über Kampfs Ernennung und Berufung.[1593] Dieses Amt behielt der Künstler vermutlich bis zum Kriegsende inne.[1594]

Wie früh sich Arthur Kampf mit der Ideologie des Nationalsozialismus nach der Machtergreifung identifizierte, wird zunächst durch ein Schreiben deutlich, das er zusammen mit Richard Pfeiffer, Franz Seeck und Ferdinand Spiegel an den Akademiepräsidenten Dr. Max von Schillings am 23. Juni 1933 sandte. Die vier Künstler beschwerten sich, dass die von Hitler

> „klar gegebenen Anordnungen in der Befolgung umgebogen oder dilatorisch behandelt werden. Weder ist bei den Ausstellungen, die in der Zwischenzeit eröffnet worden sind, eine Aenderung der Kunstauffassung zu bemerken, noch aber lassen die Behörden, […], erkennen, dass sie von dieser Kunstauffassung abrücken. Auch die Presse schreibt genau in derselben Weise wie bisher und lobt als nationale Kunst das, was bis vor kurzem noch als internationalistisch französischer Kulturbolschewismus galt. Die Unterzeichneten erlauben sich, nochmals auf den Ernst der Lage hinzuweisen, zumal die an dieser Kunstrichtung interessierten Kreise von Museumsleitern, Literaten und Künstlern ausserordentlich rührig sind. Sie glauben, dass es notwendig sein wird, immer wieder Schritte zu unternehmen, vor allem aber, den Führer von den Tatsachen in Kenntnis zu setzen.“[1595]

Die Künstler bezogen sich vermutlich auf die aktuelle, von Mai bis Juni 1933 stattfindende Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie, in der u. a. Werke von Alfred Kubin sowie

[1591] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1104, Bl. 19.

[1592] Ebd., 1105, Bl. 66 f.

[1593] Ebd., Bl. 64, sowie 0948, Bl. 138.

[1594] Mit dieser Amtsbezeichnung ist noch ein von Kampf unterzeichnetes offizielles Dokument vom 26. Juli 1944 unterzeichnet, ebd., 0956, Bl. 26.

[1595] Ebd., 0751, Bl. 112.

der Expressionisten Willy Jaeckel, Max Pechstein[1596] und Hans Purrmann präsentiert wurden.[1597]

Kampfs ideologische Übereinstimmung lässt sich auch aus der Wortwahl seiner Gutachten ersehen, die er in Hinblick auf Kunstankäufe, Beurteilung von Lehramtskandidaten, Ausstellungen, Unterstützungen und zur Ausbildungspraxis für die Akademie erstellte. Vom Ankauf eines Gemäldes des Künstlers Magnus Zeller riet er 1934 ab, da es „inhaltlich noch zu sehr das Gut der marxistischen und kommunistischen Zeit" trage.[1598] Von einer Anstellung Arthur Wellmanns als Dozent an der Kunst- bzw. Kunstgewerbeschule riet Kampf 1934 mit dem Hinweis ab, dieser „könnte bei einer Beschäftigung als Lehrer gefährlich auf die Schüler wirken."[1599] 1937 empfahl er in Hinblick auf eine angebotene Ausstellung amerikanischer Kunststudenten der Vereinigung „Art Students League of New York":

> „Erkundigungen bei dem Deutschen Generalkonsul in New York einzuziehen, insbesondere auch darüber, ob die genannte League nicht unter jüdischem Einfluß [stehe]. Jedenfalls ist bei der bekannten Hinneigung amerikanischer Kunstkreise zu allen modernen Experimenten auf dem Gebiet der Kunst Vorsicht geboten."[1600] „[…], unter Umständen könnten wir eine complette Ausstellung entarteter Kunst bekommen, was uns ja nicht erwünscht wäre."[1601]

Die Förderung und Unterstützung des Malers Hans Joachim Wagner befürwortete er 1939, jedoch nicht aufgrund der künstlerischen Leistungen, sondern aus „charitativen Gründen bzw. mit Rücksicht auf seine Verdienste um die Partei".[1602] Im selben Jahr beurteilte er Arbeiten des Malers Dersch mit dem Hinweis, sein Werk hätte „künstlerisch keinerlei Eigenart, einige Entwürfe wie die Masken erinnern stark an entartete Kunst. Zeichnerisch ist es absolut unvollkommen, was soll es lehren?"[1603] Hinsichtlich des Modellstudiums in Kunsthochschulen gab Kampf 1939 zu bedenken:

> „Bei dem großen Wert, der von der Bevölkerungs- und Rassepolitik auf die bildliche Darstellung der Familie und des Kinderreichtums gelegt werden muß, ist es notwendig, die angehenden Künstler mit dem kindlichen

[1596] Kampf und Pechstein hatten ihre Ateliers im selben Gebäude und pflegten einen freundlichen Kontakt, Wulf, Joseph. 1989. *Kultur im Dritten Reich. Bd. 3, Die bildenden Künste im Dritten Reich: eine Dokumentation,* Frankfurt a. M. u. Berlin: Ullstein, 383. Danach bat die Akademie Kampf, Pechstein zum Austritt aus der Institution zu veranlassen. Beide Künstler korrespondierten daraufhin 1937 und Pechstein wurde mit Schreiben vom 11. September 1937 ausgeschlossen, ebd., 384.

[1597] *Preussische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1933.* [Katalog]. 1933 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1933]. Berlin: Verlag der Preussischen Akademie der Künste.

[1598] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0943, Bl. 57.

[1599] Ebd., 0944, Bl. 199.

[1600] Ebd., 0949, Bl. 134.

[1601] Ebd., Bl. 136.

[1602] Ebd., 0951, Bl. 100.

[1603] Ebd., 0951, Bl. 49.

> Körper und seiner Wiedergabe vertraut zu machen. Die vorliegende Frage berührt daher nicht allein künstlerische, sondern auch völkische Belange."[1604]

Als Vorsitzender der Ausstellungskommission eröffnete der Künstler auch die Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste 1935 und bemerkte u. a.:

> „Unsere Ausstellung zeigt Ihnen schon ein wesentlich anderes Gesicht als viele Ausstellungen der vergangenen Jahre. Künstlerische Gesundung ist überall zu spüren. Diese Gesundung besteht in der Hauptsache in der absoluten Abkehr vom Futurismus, Expressionismus und ihren Verzerrungen. […] Die Künstler, verwirrt durch die vielen Kunstmoden und Richtungen der letzten Jahrzehnte, waren aber von der geraden Bahn ihrer Entwicklung abgedrängt. Durch den Willen des Führers, nur eine gesunde, grosse deutsche Kunst fördern zu wollen, ist nunmehr den Künstlern ein festes Ziel gesetzt, sie brauchen nur zu wollen und zu können!"[1605]

In seiner Ansprache zur Frühjahrsausstellung 1939 äußerte sich der Kampf:

> „Mit der neuen Blüte Deutschlands, mit der Schöpfung Großdeutschlands ist auch für die Kunst neuer Lebens- und Schaffensraum gegeben. Wir alle, die der Kunst schaffend und genießend verbunden sind, danken dies unserm Führer und ich bitte Sie zum Ausdruck dieses Empfindens und unsers dankbaren Gedenkens mit mir einzustimmen in den Ruf: Unser Führer und Reichskanzler Adolf Hitler Sieg Heil!"[1606]

Neben seiner Tätigkeit als Vorsitzender der Abteilung für die bildenden Künste war Kampf weiterhin Mitglied im Ausschuss für akademische Ausstellungen[1607] sowie für Unterstützungen[1608].

Wie sehr der Künstler persönlich mit der Institution verbunden war, wird in einem Dankschreiben vom 30. September 1944 deutlich, das er anlässlich der Glückwünsche zu seinem 80. Geburtstag aus seiner Evakuierung an die Akademie nach Berlin schrieb: „Ich fühle mich mit der Akademie so stark verbunden, dass es mir schwerfällt die Zeit abzuwarten um wieder mitarbeiten zu können. Ich hoffe auf einen baldigen guten Frieden, der dann unsere akademische Gemeinschaft wieder zusammenbringen und aufleben lässt!"[1609]

Dazu ist es nicht mehr gekommen. Die Preussische Akademie der Künste schloss ca. 1946 alle Künstler, die der NSDAP angehörten, als Mitglieder aus.[1610]

[1604] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0951, Bl. 35.

[1605] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0746, Bl. 141 ff.

[1606] Ebd., Bl. 77. Siehe auch die Rede zur Eröffnung der Herbstausstellung vom 26. Oktober 1940, ebd., 64.

[1607] AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0273, Bl. 24 (1934); ebd., I.0269, Bl. 32-37 (1935, Vorsitzender); ebd., 0752, Bl. 84 (1937, Vorsitzender) sowie ebd., I.0273, Bl. 24 (1940).

[1608] Ebd., 1226, Bl. 76 (1932).

[1609] Ebd., I.0194, Bl. 149.

[1610] Ebd., I.0221, Bl. 1 ff., 13.

8.2 Künstlerische Arbeiten

Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus forderte im Laufe der 1930er-Jahre eine ausschließliche Rückbesinnung auf die traditionelle akademische Formensprache sowie die Rückkehr zur Gattungsmalerei.[1611] Damit reflektierte sie den kleinbürgerlichen, antimodernen und von der Mehrheit der Bevölkerung getragenen Kunstgeschmack. Die Kunst sollte als „Künderin deutscher Art und deutschen Wesens“[1612] die neue Weltanschauung repräsentieren. Als „Volkskunst“ wurde ihr ein erzieherischer Wert beigemessen, der eine formale und inhaltliche Lesbarkeit bedingte.[1613] Bildinhalte wurden idealisiert und dargestellte Figuren zu sinnbildhaften Trägern nationalsozialistischen Gedankenguts. (Holert, 2010:11)

> „[…] denn der Nationalsozialismus übersteigert nicht mehr das Einzelleben ins Absonderliche, sondern er hat den starken Willen zu einer überpersönlichen Oeffentlichkeit. Die symbolkräftige menschliche Gestalt als Gleichnis höherer Ordnung, nicht das Individuum, sondern der Mythos, das ist das innere Ziel, […].“[1614]

Alle diese Forderungen entsprachen Arthur Kampfs konservativem Verständnis vom Aussehen einer deutschen Kunst. Die Moderne wurde abgelehnt und bekämpft. Der von ihm verachtete und seit den 1920er-Jahren wesentlich erfolgreichere Expressionismus wurde seit 1933 in Ausstellungen als „entartet“ diskreditiert.

8.2.1 „Porträt Adolf Hitler“, 1934 (G 1934/IV.)

Neben dem Porträt Adolf Hitlers, das Arthur Kampf 1933 als „Reichsdruck“ anfertigte,[1615] entstand bereits 1934 ein großformatiges Tafelbild des neuen Reichskanzlers (G 1934/IV., vermutlich Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 170). Die *Berliner Börsen Zeitung* berichtete in ihrer Ausgabe vom 3. Juli 1934, dass der Künstler im Auftrag der Stadt Berlin ein Pendant zu Hugo Vogels Bildnis des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg für den Festsaal des Berliner

---

[1611] Oellers, Adam C. 1980. „Tradition und Ideologie in der Industriedarstellung des Nationalsozialismus“. In: *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus*, Hg. Helmut Friedel, Ausstellungskatalog München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 148.

[1612] „[Adolf] Zieglers Rede zur Eröffnung der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937“. 1987. In: *Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, Hg. Peter-Klaus Schuster, München: Prestel, 218.

[1613] Holert, Anna Isabel. 2010. *Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus*. In: kunsttexte.de, Politische Ikonographie, Nr. 3, 7 <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8245/holert.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (22.02.2021).

[1614] Wilkendorf, Fritz. 1936. „Weinheimer Heldenmal“. In: *Der Führer am Sonntag*, 18.10.1936, Folge 42, Jg. 1936 [3].

[1615] Siehe Kapitel 5.2.5.

Rathauses vollendet habe. Das Gemälde sei nach „Gelegenheitsstudien“ angefertigt worden, da „dem Führer die Zeit für Porträtsitzungen naturgemäß fehlt.“

Die Anbringung des Werkes lässt sich lediglich als Notiz in wenigen Ausgaben der Tagespresse nachweisen. Die Darstellung selber wurde weder dort, noch in der Fachpresse ausführlicher besprochen. Auch hat sich scheinbar nur eine einzige, eher unrepräsentative Abbildung überliefert, auf der ein Betrachter vor dem Gemälde steht – vermutlich um eine Vorstellung von der Bildgröße zu vermitteln.[1616]

Arthur Kampf orientierte sich bei der Umsetzung an dem ca. vier Meter hohen Gemälde Hugo Vogels (Abb. 171) und stellte Hitler ebenfalls en face im Ganzfigurenporträt dar. Er trägt den NSDAP-Dienstrock, eine Stiefelhose sowie Stiefel, Koppel mit Schultergurt, eine Hakenkreuzbinde und das „Eiserne Kreuz“ als Kriegsauszeichnung des I. Weltkrieges. Die linke Faust hat Hitler in die Hüfte gestemmt. Der Reichskanzler steht im Außenbereich vor einer Wand, die am rechten Bildrand durch einen Pilaster gegliedert ist und von der eine große Hakenkreuzfahne herabhängt. Sie verläuft abgeknickt von der unteren Wandkante nach vorne über den Boden zum unteren Bildrand. Ähnlich wie bei Porträt Kemal Paschas (G 1927/III.) soll hier die Person und die Nation bzw. politische Bewegung inhaltlich miteinander verknüpft werden.

Das Porträt Hugo Vogels zeigt Reichspräsident Hindenburg dagegen in einem Wohnraum. Er trägt einen ordengeschmückten Frack und steht neben einem Tisch mit roter Tischdecke, auf dem sich ein Globus und Bücher befinden. Seine rechte Faust stützte er auf den Tisch, in der linken Hand hält er Dokumente.

Arthur Kampf schuf mit seinem Hitler-Porträt ein deutliches Gegenbild zum Porträt Hindenburgs. Während dieser innerhalb eines Gebäudes in bürgerlicher Kleidung und mit den Dokumenten für eine überwundene Zeit der etikettebewussten Diplomatie steht, betont Kampf Hitlers öffentliches Handeln. Die nobilitierende klassische Säule ersetzte Kampf durch einen moderneren Pilaster. Gleichzeitig soll seine Porträtauffassung auch die Überwindung des klassischen Adelsporträts mit abgebildetem Wappen aufzeigen. Der neue Reichskanzler trägt einen Kampfanzug. Die scheinbar willkürliche Drapierung der Fahne, die darüber hinaus auch noch teilweise auf dem Erdboden liegt, soll vermutlich an eine nationale Bewegung erinnern, die „von der Straße“ – also vom Volk – begründet wurde.

[1616] Eigentlich hätte die Rezeption des Gemäldes aufgrund der Prominenz von Dargestelltem und Künstler sowie des Anbringungsortes intensiver nachweisbar sein müssen. Möglicherweise war Arthur Kampf 1934 „in Ungnade“ gefallen. Dies erwähnte der deutsche Philosoph und Mediziner Max Dessoir in seiner Autobiografie ohne nähere Angaben, Dessoir, Max. 1946. *Buch der Erinnerung*, Stuttgart: Enke, 273. 1934 kamen Gerüchten auf, Kampf sei Freimaurer. Die Berliner Akademie wies in einem Schreiben an den Kultusminister vom 26. Juni 1934 darauf hin, dass dies unzutreffend sei, da der Künstler bereits „vor 36 Jahren aus der Loge ausgetreten ist“, AdK, Berlin, Historisches Archiv 1104, Bl. 19. 1938 musste der Künstler seine ehemalige Zugehörigkeit zu Logen in Düsseldorf und Neuwied anlässlich eines Parteigerichtsverfahrens der NSDAP schriftlich bestätigen. Das Verfahren wurde wegen Geringfügigkeit eingestellt, AdK, Berlin, Historisches Archiv, I.0211, Bl. 51 f.

8.2.2 „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“, 1937 (G 1937/V.)

Vor der Kulisse einer Gebäuderuine steht ein junger Mann einer Gruppe von mindestens acht männlichen Personen auf der rechten Bildseite gegenüber. (G 1937/V., Öl/Lw., Bildmaße unbekannt, Abb. 172) Kurz zuvor muss es bereits zu einem ersten Schlagabtausch zwischen beiden Parteien gekommen sein, denn eine Person aus der Gruppe liegt am Boden. Die anderen Männer reagieren mit Drohgebärden auf die Auseinandersetzung. Zwischen den Kontrahenten ist eine vollplastische Darstellung von Sankt Georg im Kampf mit dem Drachen erkennbar, die auf einer Konsole an der Gebäuderuine befestigt ist.

Gegenüber stehen sich hier das „Gute“ in der Figur des Einzelkämpfers auf der linken Bildseite – rechts von der christlichen Figur – und das „Böse“ in Verkörperung der Gruppe auf der rechten Seite. Ihre Mitglieder kennzeichnet eine unattraktive Physiognomie, die Grobschlächtigkeit, Brutalität, Verschlagenheit und Aggressivität suggerieren soll. Darüber hinaus werden die Personen als hinterhältig dargestellt. Am rechten Bildrand hält ein Mann ein für den Gegner nicht sichtbares Messer vor seinen Körper. Wild und unzivilisiert erscheint sein kahlköpfiger Nachbar, der mit freiem und gebeugtem Oberkörper zum Sprung bereit erscheint. Weitere Hinweise für ihre negativen Absichten geben ihre Positionierung im dunklen, verschatteten Bereich, ihre gedrängte Kompaktheit und unfaire Überzahl.

Das positive Gegenüber verkörpert der mutige Einzelne auf der linken Bildseite. Er wagt es, sich mit sicherem, breitem Stand allein einer ganzen Gruppe zu stellen. Seine Gestalt befindet sich in hellem Licht, ist vollständig aufgerichtet und wird dem Betrachter annähernd frontal wiedergegeben. Die blonden, vom Tatendrang bewegten Haare sowie seine nordischen, im Profil sich scharf abzeichnenden Gesichtszüge stehen im krassen Gegensatz zum Aussehen seiner Gegner. Jene besitzen zum größten Teil kurz geschnittene, dunkle Haare und fixieren ihn mit zusammengekniffenen, für den Betrachter kaum sichtbaren Augen. Der Jüngling hingegen betrachtet die Angreifer mit festem Blick, nachdem er bereits einen von ihnen, an dem insbesondere die grobschlächtigen Hände auffallen, niedergestreckt hat. Mit weit ausgreifenden Bewegungen hält er seinen linken Arm wie eine Barriere gegen die Gruppe. Bekleidet ist er mit einem weißen Hemd, dessen Ärmel zur besseren Bewältigung des kommenden Kampfes hochgekrempelt sind.

Exakt auf der Mittelachse der Darstellung befindet sich an der Gebäuderuine die Skulptur des mit dem Drachen kämpfenden Sankt Georg, die die Rivalen visuell voneinander trennt. Formal über der Auseinandersetzung angeordnet, bewertet die Skulptur das Ereignis im Bildvordergrund und stellt es in den Kontext der christlichen Heilsgeschichte. Sie verweist darüber hinaus auf den Ausgang des Geschehens. Ebenso wie das Böse in der Gestalt des Drachen

streckt der am Boden Liegende seine Körperglieder nach oben und wird deshalb das gleiche Schicksal erleiden. Der Kampf gegen ihn und die gesamte Gruppe ist dem christlichen Bezug entsprechend vorbestimmt und wird siegreich enden.

Motivisch und inhaltlich knüpfte Arthur Kampf mit dieser Darstellung an seine allegorische Zeichnung „Und wenn die Welt voll Teufel wär" von 1915, der Zeit des I. Weltkrieges, an. Dort kämpft ein nordeuropäischer Mann in mittelalterlicher Bekleidung gegen Teufelsgestalten mit Hörnern, Flügeln und Schwänzen (Abb. 149). Eine leicht veränderte Fassung dieses Motivs erschien 1920 unter dem Titel „Feinde ringsum" in der Zeitschrift *Wachtfeuer.*[1617]

Während das Ereignis in beiden Zeichnungen aufgrund der mythenhaften Gegner mit einer unbestimmten, vergangenen Zeit verbunden wird, ist die Darstellung im Gemälde von 1937 überzeitlich angelegt. Zwar stellte Kampf die Person ebenfalls in mittelalterlicher Bekleidung dar, jedoch sollen diese auf keine konkrete zeitliche Einordnung verweisen. Die Bildthematik ist der symbolische Kampf des „guten Nordischen" gegen eine Bedrohung durch das „böse Osteuropäische".

Aus den Fabelwesen der rechten Bildhälfte in der Zeichnung von 1915 entwickelte Kampf auf dem Gemälde von 1937 menschliche Figuren, die in Haltung und Gebärdensprache dem Vorbild stark angenähert wurden. Es stimmen bei beiden Darstellungen die Figur des am Boden Liegenden, die gebeugte Haltung der vordersten Figuren ebenso wie eine zum Gegner weisende stark verkrampfte und konturierte Hand überein. Dieses Motiv der krallenhaft umgebogenen Finger, das auch von der Gestalt des Einzelkämpfers übernommen wird, ahmt die ebenfalls umgebogenen Waffenspitzen auf den Zeichnungen von 1915/1920 nach und sollen die Hände so als zusätzliche, ebenso gefährliche Waffen erscheinen lassen. In Zusammenhang mit zum Gegner ausgestreckten Armen wird damit die ihm entgegengebrachte Wut verdeutlicht.[1618]

Für seine Darstellung übernahm Kampf die inhaltliche Aussage seiner Vorlage ebenso wie die formale Polarisierung beider, nun fast waffenlos kämpfender Gruppen. Die aus den Gestalten der Sagenwelt entwickelten menschlichen Figuren sind nun durch ihre Physiognomie eindeutig negativ charakterisiert. Hier wie dort treffen sie auf einen Einzelnen, der sich ihnen mutig und entschlossen entgegenstellt und den Kampf für sich bzw. das „Gute" entscheidet.

Der Künstler gibt in diesem Gemälde den anderen Völkern und Nationen überlegenen „Herrenmenschen" der nationalsozialistischen Ideologie wieder. Dieser stellt sich einer Vielzahl von Gegner furchtlos gegenüber und wird die „feigen" und bewaffneten Kontrahenten aufgrund der Vorbestimmung besiegen. So verstand es auch die Presse. Paul Weiglin gab in seiner

[1617] *Wachtfeuer. Deutsche Kunstblätter*. 1920. 6. Jg., H. 5, 35.

[1618] Die Gegenüberstellung der beiden Figurengruppen erinnert, insbesondere durch das weiße Hemd, an die Darstellung „Die Erschießung der Aufständischen" (1814) von Francisco de Goya. Für diesen Hinweis dankt der Autor Herrn Prof. Dr. Timo Skrandies, Düsseldorf.

Bildbesprechung in den *Velhagen & Klasings Monatsheften* einen Hinweis auf den eigentlichen Bildsinn: „In der Gestaltung unseres Meisters tritt die tiefere, von unserm Volk seit sagenhaften Zeiten immer wieder erlebte Bedeutung des Vorwurfs [Entwurfs] klar zutage, […].“ (V&K, 52/1937-1938:89, Bd. 1) Der bereits seit „undenklichen Zeiten bestehende Sinn“ des Entwurfs beinhaltete für Weiglin, dass die von Kampf durch ihr Erscheinungsbild gekennzeichneten Menschen bekämpft und besiegt werden müssen, da sie das deutsche Volk bedrohen. Dass es sich bei dem blonden Kämpfer um einen Deutschen handelte, erläuterte Ulrich Christoffel in seiner Besprechung zur „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“: „Eine Allegorie »Der Kampf des Lichtes gegen die Finsternis« zeigt einen jungen Deutschen, der sich einer Rotte von Stärkeren stellt.“ (KfA, 54/1938-1939:371)

Der Bildtitel bezieht sich auf die Offenbarung des Johannes 12,7, die den Kampf des Erzengels Michael mit dem Teufel in Gestalt des Drachen beschreibt. Bei der Skulptur an der Ruine handelt es sich jedoch um eine Darstellung des Sankt Georg. Vermutlich sollte der Bildtitel nur beschreibenden Charakter haben und keinen expliziten biblischen Bezug. Gemeint waren mit der personifizierten „Finsternis“ zunächst noch unkonkret und diffus Personengruppen, die in der Propaganda der 1930er-Jahre nicht dem Typus des nordischen Menschen entsprachen.

Bereits 1934 glaubte der nationalsozialistische Kunsttheoretiker Paul Schultze-Naumburg, der mit Arthur Kampf korrespondierte,[1619] physiognomische Gegensätze als Bestandteil der neuen deutschen Kunst erkennen zu können:

> „Im Sinne Adolf Hitlers ist der Ausgangspunkt der Kunst der heldische Mensch. Der heldische Mensch im deutschen Volk aber ist der Nordische Mensch. Die Kunst wird als höchste Aufgabe immer die Gestalt des edelsten Zielbildes eines Volkes aufstellen. [...] Das soll natürlich nicht heißen, daß die Kunst neben dieser höchsten und führenden Aufgabe nicht auch noch andere Gebiete pflegen könnte. […], und künstlerische Kräfte haben sich der Darstellung des Hässlichen immer bedient. [...] Nicht, um diese [„Studien mißgestalteter Menschen“] der Welt als etwas vorbildliches aufzureden, sondern um auf dem Hintergrunde des Häßlichen das Adelige um so heller strahlen zu lassen.“[1620]

In der Regel stellte die ideologienahe Kunst die inneren und äußeren Feinde des Nationalsozialismus nur mithilfe niederer Kunstgattungen, wie der Karikatur oder der Plakatkunst, dar. Während die dabei bis 1933 sich entwickelnden Hass-Karikaturen darauf abzielten, den innenpolitischen Gegner zu diffamieren, folgten darauf karikierende Darstellungen, die die späteren Feindstaaten einer „jüdisch-bolschewistisch-plutokratischen Weltverschwörung“ anklagten.[1621]

[1619] Schreiben von Arthur Kampf an Paul Schultze-Naumburg, Berlin, 03.10.1930, Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marburg a. N., Nr. 69.206.

[1620] Schultze-Naumburg, Paul. 1934. *Kunst aus Blut und Boden*, Leipzig: E. A. Seemann, 37 f.

[1621] Merker, Reinhard. 1983. *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln: DuMont, 71.

Motive dieser Art, die zudem noch hinsichtlich ihrer Betitelung eindeutig auf tagespolitische Ereignisse und Stimmungen reagierten, konnten ihr Figurenpersonal nicht durch die Darstellungsform des Ölgemäldes aufwerten, da die Wiedergabe des Gegners keinesfalls in die Sphäre des Kunstschönen vordringen sollte.[1622] Wenn Reinhard Merker anführt, dass der Nationalsozialismus „keine formale anspruchsvolle antisemitische Malerei oder Plastik" (Merker, 1983:239 f.) hervorbrachte, so nimmt dieses Werk Arthur Kampfs eine Sonderrolle ein und zeigt „das angebliche polare Rassenringen symbolistisch, allegorisierend [und] mythisierend [...]". (ebd.)

Derartige Themen wurden bewusst vermieden, weil dies Inhalte negativ besetzt waren, die wiedergegebenen Personen der Vernichtung anheimfallen sollten und sich deshalb eine Gestaltung, die wie Malerei oder Plastik Ewigkeitswert beanspruchte, ausschloss.[1623] „Nur aus der anderen, der »positiven« Welthalbkugel waren die Themen zu schöpfen, und diese Themen schrieben bereits zugleich die Gestaltungsweise vor, denn »Gutes« musste »schön« sein, gleich ob es sich um »reine« Natur, menschliche Arbeit oder die Menschengestalt »als solche« handelte." (Merker, 1983:241 f.)

Das Gemälde wurde bis 1945 lediglich einmal auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939" im Münchener Haus der Deutschen Kunst präsentiert. (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 524) 1944 wurde der Bildtitel konkretisiert. Bruno Kroll benannte die Darstellung in seinem Bildband zum Künstler in „Kampf gegen das Untermenschentum" um (1944:VI.) und veränderte den vormals christlichen Bezug in einen aktuell politischen.

Der Begriff „Untermenschentum" ist in anthropologischen Schriften bereits seit den 1920er-Jahren nachweisbar und wird im folgenden Jahrzehnt auch im nationalsozialistischen Zusammenhang benutzt. Dokument 157b aus dem S.S.-Hauptamt gab 1935 folgende Charakterisierung:

> „Der Untermensch – jene biologisch scheinbar völlig gleichgeartete Naturschöpfung mit Händen, Füßen und einer Art von Gehirn, mit Augen und Mund, ist doch eine ganz andere, eine furchtbare Kreatur, ist nur ein Wurf zum Menschen hin, mit menschenähnlichen Gesichtszügen – geistig, seelisch jedoch tiefer stehend als jedes Tier. Im Inneren dieses Menschen ein grausames Chaos wilder, hemmungsloser Leidenschaften: namensloser Zerstörungswille, primitivste Begierde, unverhüllteste Gemeinheit. Untermensch – sonst nichts.

[1622] Siehe dazu auch Diederich, Reiner u. Richard Grübling. 1980. „Plakate des deutschen Faschismus – Die Darstellung des Feindes". In: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 425.

[1623] Merker, 1983:240. Auch Günter Aust irrt, wenn er schreibt: „Die gewünschte ideologische Prägung im Sinne eines extremen Nationalismus, der Rassentheorie und der allgemeinen Heroisierung des Lebens war bei namhaften Künstlern offenbar nicht durchzusetzen.", Aust, Günter. 1977. „Traditionalismus und Trivialität". In: *Die dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, Ausstellungskatalog München, Essen, Zürich, München: Haus der Kunst, 89.

> [...] Er haßt das Werk des anderen. Er wütet dagegen, heimlich als Dieb, öffentlich als Lästerer – als Mörder. Er gesellte sich zu seinesgleichen.“[1624]

Erst mit dem Bruch des Hitler-Stalin-Paktes von 1939 und dem Russlandfeldzug von 1941 wurde der Begriff propagandistisch breiter gestreut.[1625] Die als absolut notwendig vermittelte kriegerische Auseinandersetzung zwischen Nationalsozialismus und Bolschewismus musste über den Rückgriff auf Angstvorstellungen vor dem „Untermenschen“ in der Bevölkerung akzeptabel gemacht werden. Maßgeblichen Anteil daran hatte die ab 1942 in mehreren Auflagen erschienene und vom S.S.-Hauptamt herausgegebene Schrift „Der Untermensch“, die Menschen aus Osteuropa in Text und Bild grob abwertete.[1626]

Das Gemälde Kampfs schließlich wurde von der neuen Reichskanzlei am 23. März 1937 auf Veranlassung des Generalinspekteurs der Reichshauptstadt für 2.000 Reichsmark vom Künstler erworben.[1627] Leihgeber für die Ausstellung 1939 war der Reichsminister und Chef der Staatskanzlei in Berlin. (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 524)

Der Bildtitel „Kampf gegen das Untermenschentum“ wurde kommentarlos sogar noch 1954 im Katalog des Düsseldorfer „Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen“ zur Gedächtnisausstellung anlässlich des 90. Geburtstages Arthur Kampfs zitiert.[1628]

Bemerkenswert bleibt an dieser Darstellung, dass zur Bekämpfung von rassistisch abgewerteten Volksgruppen noch die christliche Heilsgeschichte bemüht werden musste, um die angeblich zwingende Notwendigkeit einer gottgewollten Bekämpfung und auch Tötung zu verdeutlichen. Dieser Rückgriff ist insofern außergewöhnlich, da der Nationalsozialismus die christliche Religion, ihre Repräsentanten und ihre Glaubensinhalte bekämpfte.

Es hat in der nationalsozialistisch geprägten Kunst vermutlich kaum eine künstlerische Aussage gegeben, die auch nur annähernd einen derart menschenverachtenden und wirklichkeitsbezogenen Bildsinn enthielt wie dieses heute verschollene Gemälde Arthur Kampfs. Der Künstler kam mit der Darstellung der Forderung nach symbolhaften Inhalten nach.

[1624] *Der Untermensch*. 1935. Hg. Reichsführer SS, SS-Hauptamt, Berlin. Einen Auszug daraus in: *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945*. 1980 (1957). Hg. Walther Hofer, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 180 f.

[1625] Wette, Wolfram. 1994. „Das Rußlandbild in der NS-Propaganda. Ein Problemaufriß“. In: *Das Rußlandbild im Dritten Reich*, Hg. Hans-Erich Volkmann, Köln u. a.: Böhlau, 58, 74.

[1626] *Der Untermensch*. [1942]. Hg. Reichsführer-SS, SS-Hauptamt, Berlin: Nordland-Verlag.

[1627] Schönberger, Angela. 1981. *Die Neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin: Mann, 194, nach BArch, R 43 II./1062b.

[1628] *Arthur Kampf. 1863-1950. Zur Gedächtnis-Ausstellung des vor 90 Jahren geborenen Künstlers, im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 8.-30. Mai 1954*. 1954 [Kat. Düsseldorf KV 1954]. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, [o. P.].

8.2.3 „30. Januar 1933“, 1938 (G 1938/I. (<))

Das Gemälde „30. Januar 1933“ (G 1938/I. (<), vermutlich Öl/Lw., ca. 90 x 140 cm, Abb. 173) gibt den Fackelzug wieder, den die Berliner S.S.- und S.A.-Formationen sowie der Landesverband Groß-Berlin des Wehrverbandes „Stahlhelm-Bund der Frontsoldaten“ zu Ehren des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg und Adolf Hitlers, der an diesem Tag von diesem zum deutschen Reichskanzler ernannt worden war, durchführten. Der Marsch, an dem sich auch Zivilisten beteiligten, dauerte mehrere Stunden und führte in Berlin über die Charlottenburger Chaussee durch das Brandenburger Tor, die Straße „Unter den Linden“ entlang bis in die Wilhelmstraße, wo die Spitze des Zuges gegen 20:30 Uhr eintraf. Dort, von der Alten Reichskanzlei aus, begrüßte Hindenburg den von ca. 15.000-17.000 Personen gebildeten Fackelzug, Hitler vom benachbarten Erweiterungsbau.[1629]

Arthur Kampf stellte den Moment dar, an dem fackeltragende S.A.-Angehörige als Teil des Zuges, von der Charlottenburger Chaussee kommend, das Brandenburger Tor in der Dunkelheit passierten. Die Ostseite des Tores ist durch Scheinwerfer hell erstrahlt, eine zusätzliche Lichtquelle bilden die im Bildmittelgrund sich zu einem Lichtband überlagernden Fackeln. Die Quadriga ist am oberen Bildrand angedeutet, rechts ist ein Torhaus erkennbar, dahinter eine Ecke des Wohnhauses von Max Liebermann.[1630]

Im Bildvordergrund stehen mit Distanz zu den Marschierenden begeisterte Zuschauer und grüßen den Fackelzug mit erhobenem rechtem Arm. Unter den Personen befinden sich Männer und Frauen. Formal herausgehoben ist eine junge, blonde Frau am linken Bildrand, die den Arm fast senkrecht nach oben streckt. Die Personen dieser ungeordnet wirkenden Gruppe wurden von Arthur Kampf individualisiert dargestellt. Sie stehen im Kontrast zu den militärisch strukturiert marschierenden Teilnehmern des Zuges, dessen Dynamik durch den nach hinten wehenden Fackelschein hervorgehoben wird. Signalwirkung haben die rot/weiß/schwarzen Hakenkreuz-Parteifahnen der NSDAP. Sie werden von den Teilnehmern des Fackelzuges mitgeführt und auch von Passanten am linken Bildrand hochgehalten. Das Gemälde wurde erstmals 1938 in der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* (2/1938:7) ganzseitig farbig abgebildet und wird in jenem Jahr bzw. kurz zuvor entstanden sein. Eine weitere publizistisch genutzte Reproduktion lässt sich bis 1945 nicht nachweisen.

Möglicherweise wurde Kampf zu der Darstellung anlässlich der Wiederholung des Fackelzuges am 30. Januar 1936 inspiriert, der zur Erinnerung an das Ereignis drei Jahre zuvor von

[1629] Vossische Zeitung, 31.01.1933:[2], Nr. 51; Altonaer Nachrichten, 31.01.1933:[5], Nr. 26.

[1630] Max Liebermann soll der Anekdote nach, das Ereignis vom Dach seines Hauses mit den Worten kommentiert haben: „Ich kann nicht so viel fressen, wie ich kotzen möchte.“, Küster, Bernd. 1988. *Max Liebermann. Ein Malerleben*, Hamburg: Ellert & Richter, 216.

35.000 Marschierenden durchgeführt und gefilmt wurde. (Altonaer Nachrichten, 31.01.1936:[1], Nr. 26) Die *Hamburger Nachrichten* (30.01.1936:[1], Nr. 30) bebilderten ihren Artikel zu der Veranstaltung mit einer Fotografie aus dem Jahre 1933, die aufgrund des Blickwinkels, der Lichtkegel und -quellen sowie der Personensilhouetten vermutlich Kampf als Gemäldevorlage diente.

Als Leihgabe der „Kameradschaft der deutschen Künstler Berlin e. V.“[1631] wurde die Darstellung 1939 auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Münchener Haus der Deutschen Kunst ausgestellt.[1632] Es sind weder Pressebesprechungen noch Reproduktionen des Motivs als Kunstdrucke überliefert. Kampf scheint auch der einzige Künstler gewesen zu sein, der sich dieses Themas annahm.

Die Darstellung des zeitgenössischen Ereignisses deutete Arthur Kampf im Sinne seiner politischen Überzeugung um. Während auf der historischen Fotografie die zuschauenden Personen am Straßenrand den Fackelzug lediglich betrachten, euphorisierte der Künstler sie in seinem Werk zu begeisterten Anhängern der politischen Rechten.[1633]

Der große Raum, den das Brandenburger Tor auf Kampfs Darstellung im Gegensatz zu den handelnden Personen formal einnimmt, reflektiert den Symbolcharakter des Ereignisses. Der Marsch durch das in diesem Kontext als Triumphbogen umgedeutete Bauwerk in die Stadtmitte Berlins symbolisierte die Eroberung bzw. Beherrschung der Reichshauptstadt durch den Nationalsozialismus.

8.2.4 „Jungfrau von Hemmingstedt“, 1939 (G 1939/I.)

Im Bildmittelpunkt der großformatigen Darstellung (G 1939/I., Öl/Lw., 237 x 160 cm, Abb. 174) aus dem Jahre 1939 steht eine blonde, große und kräftige Frauenfigur.[1634] Innerhalb einer kriegerischen Auseinandersetzung führt sie eine Männergruppe an, die wie sie selber, bewaffnet ist. Die Kleidung und Waffen verweisen die Szene in das Mittelalter. Die junge Frau

[1631] Die 1933 gegründete Kameradschaft sollte laut Satzung „alle künstlerisch schöpferischen Menschen aufgrund des Leistungsprinzips zu einer kameradschaftlichen Gemeinschaft vereinigen, deren bestimmende Grundlage die nationalsozialistische Weltanschauung ist“. Im Laufe der Jahre entwickelte sich die Kameradschaft zu einem repräsentativen Treffpunkt der staatlichen Führung, die hier auch mit Prominenten aus der Wirtschaft, Diplomaten und ausländischen Gästen verkehrte, *NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation*. 1987, Bd. 3/I: 1935, Bearb. Gabriele Toepser-Ziegert, München u. a.: KG Sauer, 295. Ehrenmitglieder waren Joseph Goebbels und Hermann Göring, zum Präsidialbeirat gehörte u. a. Arthur Kampf, BArch, R 56-I/96, Bl. 5 f.

[1632] Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 532.

[1633] Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Zuschauer sich tatsächlich, wie in der Darstellung wiedergegeben, für das Ereignis begeisterten.

[1634] Der Entstehungszusammenhang der Darstellung ist unbekannt.

hat soeben einen vor ihr liegenden Gegner mit ihrem noch blutigen Schwert, das sie in der rechten Hand hält, tödlich am Hals getroffen. In der linken Hand trägt sie eine wehende Fahne, die eine Muttergottes mit Jesuskind in einer gelben Strahlenglorie zeigt. Mit fordernd, fragendem Blick wendet sich die Frauengestalt zu der Männergruppe um, wobei sie mit der Fahnenstange den Brustkorb des Sterbenden niederdrückt.[1635]Die Männer blicken zum Kampf entschlossen vermutlich auf einen Gegner rechts außerhalb der Darstellung. Sie können das Kampfgeschehen hinter ihnen unbeachtet lassen, weil ihre Kameraden den Gegner bereits zu Boden gerungen haben oder stark bedrängen.

Der historische Hintergrund

Das dargestellte Ereignis reflektiert die Auseinandersetzung zwischen Dithmarscher Bauern und den zahlenmäßig weit überlegenen Truppen des dänischen Königs Johann I. sowie seines Bruders Herzog Friedrich von Holstein am 17. Februar 1500 bei Hemmingstedt. In der Region konnte sich im Mittelalter bis dahin eine von Adel und Klerus unabhängige Selbstverwaltung etablieren, da die bisherigen Lehnsherren keine straffe Lehnshoheit ausübten. Dithmarschen verstand sich deshalb nominell als freie Bauernrepublik. Nachdem die 1499 geforderte Anerkennung einer durch die beiden Brüder ausgeübten Landeshoheit nicht akzeptiert wurde, kam es zur militärischen Auseinandersetzung, die von den Bauern unter ihrem Anführer Wulf Isebrand siegreich beendet wurde. Der Legende nach hielt während der Kämpfe eine Jungfrau mit unbekanntem Namen bzw. mit dem Namen Telse das Banner hoch.[1636]

Der Sieg über die zahlenmäßig und waffentechnisch hoch überlegenen Truppen des Adels wurde in der nachfolgenden Rezeption zum wichtigsten identitätsstiftenden Ereignis der Dithmarscher Geschichte. In der Schlussfolgerung bedeutete es, dass sich Freiheit auch gegen einen übermächtigen Gegner bewahren lässt, wenn Einigkeit und Zusammenhalt bestehen. Insbesondere in Norddeutschland ist bis ins 20. Jahrhundert hinein eine intensive Rezeption des Ereignisses nachweisbar. Nachdem 1847 Theodor Fontane die Ballade „Der Tag von Hemmingstedt" verfasst hatte, markierte die Errichtung des zentralen Landesdenkmals am Ort der Schlacht auf

[1635] Die Bildposition des liegenden Mannes ist identisch mit der des Niedergeschlagenen in „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis" (G 1937/V.).

[1636] Nehlsen, Rudolf. 1908. *Geschichte von Dithmarschen*, Tübingen: H. Laupp, 67. Nach Marten, Georg u. Mäckelmann, Karl. 1927. *Dithmarschen. Geschichte und Landeskunde Dithmarschens*, Heide: Westholsteinische Verlagsdruckerei Heider Anzeiger, 123, handelte es sich um ein Kruzifix. Der überlieferte Name „Telse" sei wenig glaubwürdig. Zur historischen Figur der Jungfrau von Hemmingstedt siehe auch Kobelt-Groch, Marion. 2004. „Telse und die Schlacht bei Hemmingstedt. Die Entstehung einer Dithmarscher Heldin". In: *Nordlichter. Geschichtsbewußtsein und Geschichtsmythen nördlich der Elbe*, Hg. Bea Lundt, Köln u. a.: Böhlau, 179-196.

der Dusenddüwelswarf im Jahre 1900 einen weiteren Höhepunkt in der Erinnerungskultur. 1934 erlebte der historische Roman „Die Dithmarscher“ als Hauptwerk des antisemitischen Schriftstellers Adolf Bartels seine fünfte Auflage[1637] seit 1928 und wurde von offizieller Seite gelobt, da er „ein überzeugungstreues und freiheitsstolzes Bekenntnis zur eigenen Art [sei], und dadurch eine Vorwegnahme desjenigen Schrifttums, das der Nationalsozialismus heute für die Nation fordert!“[1638] Im Februar 1939 feierte Dithmarschen die 439. Wiederkehr der Schlacht bei Hemmingstedt, verbunden mit einem Heimatfest an der Dusenddüwelswarf. (Hamburger Nachrichten, 148/23.02.1939:4, Nr. 54) Anfang März 1939 erhielt ein in Büsum gebautes Schiff den Namen des „Freiheitskämpfers“ und „Freiheitshelden“ Wulf Isebrand (Hamburger Nachrichten, 06.03.1939:6, Nr. 65).

Mit der Machtübernahme der NSDAP stand Dithmarschen, das seit dem Ende der 1920er-Jahre als nationalsozialistische Hochburg galt, deutschlandweit im öffentlichen Interesse.[1639] Ab 1933 sah ein Generalplan in Schleswig-Holstein vor, zur Gewinnung von Siedlungs- und Wirtschaftsraum Land einzudeichen und in der Region eine neue Fläche für 4.000 Menschen als Sinnbild des nationalsozialistischen Aufbauwillens entstehen zu lassen. (Trende, 2011:20 f., 24) Eine reichsweite Popularität erreichte die Region, als 1935 der „Adolf-Hitler-Koog“, ein durch Eindeichung erreichter Zusammenschluss mehrerer Kooge, eröffnet und sogar von Hitler aufgesucht wurde. (ebd., 24) In der Folgezeit hob die nationalsozialistische Berichterstattung die erfolgreiche Landgewinnung derart propagandistisch heraus, dass der Koog als Touristenziel galt. (ebd., 180, 183, 191) Vom Regime ausländischen Gästen als Modellprojekt vorgeführt, waren die Siedlerfamilien Teil der Ikonografie der Volksgemeinschaft. (ebd., 190, 194)

Kampfs Darstellung orientiert sich nicht am historischen Ereignis, das bei Regen und Tauwetter auf einer von Wassergräben flankierten Straße vor einer aufgeworfenen Barrikade stattfand. Auch stellte der Künstler nicht die kriegerische Auseinandersetzung in den Vordergrund, sondern die Gestalt und die Bedeutung der Jungfrau. Er entschied sich, sie nicht mit einem Kruzifix, sondern mit einem windbewegten Banner abzubilden und deutete ihre nach der Überlieferung passive Rolle signifikant um. Während sie im Jahre 1500 der Legende nach das Kruzifix dem Bauernheer vorantrug (Marten/Mäckelmann, 1927:123), wird die Figur vom Künstler durch ihre zentrale Bildposition, ihre Vollansichtigkeit sowie ihr persönliches Eingreifen zur maßgeblichen Akteurin. Sie steht nunmehr an der Spitze einer Kampfgruppe, scheint Befehle zu erteilen oder zumindest eine gleichberechtigte Rolle unter den Männern einzunehmen. Auch

[1637] Bartels, Adolf. 1934. *Die Dithmarscher. Historischer Roman in vier Büchern*, 5. Aufl., Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt. 1925 erschien auch in 2. Auflage der Roman *Telse Kampen. Aus Dithmarschens großer Zeit* von Peter Petersen (Neumünster i. H.: K. Wachholtz), in dem die Jungfrau die Hauptrolle spielt.

[1638] *Adolf Bartels zum* achtzigsten *Geburtstag*. 1942. Hg. Detlef Cölln, Heide: Boyens, 25 f.

[1639] Trende, Frank. 2011. *Neuland! War Das Zauberwort*. [Heide]: Boyens, 26.

tötet sie dabei selbst. Ohne den Bildtitel ist somit der Bezug zur Schlacht in Dithmarschen nicht mehr herstellbar. Angesichts der wenigen allgemein bekannten historischen kriegerischen Ereignisse, bei denen Frauen eine entscheidende Rolle einnahmen, suggeriert der Künstler mit dieser Art der Motivumsetzung auch, dass angesichts einer existenzbedrohenden Situation Frauen am Kampf teilnehmen müssen.

Arthur Kampf präsentierte das Gemälde erstmals auf der „Frühjahrs-Ausstellung der Akademie der Künste“ in Berlin vom März bis April 1939. (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1939:9, Nr. 116) Nachdem es dort keinen Käufer fand, gehörte es zu seinem Konvolut, das ab Juli des Jahres auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst gezeigt wurde. (Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 522)

Das Gemälde scheint weder in der Tagespresse noch in den Fachzeitschriften näher besprochen worden zu sein. Abgebildet wurde es u. a. im Katalog der Frühjahrsausstellung der Akademie (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1939, Abb. 11), in der Zeitschrift *Der Feuerreiter*[1640] sowie im Bildband zum Werk des Künstlers von Bruno Kroll (1944, Abb. 101).

Im Zusammenhang mit den Ereignissen des II. Weltkrieges wurde eine Abbildung des Gemäldes im Oktober 1939 verwendet. Das zweite Heft der *Velhagen & Klasings Monatshefte* war mit einer Beilage versehen, die den Artikel „Im ersten Monat des Verteidigungskampfes. Der Geist der Stunde“ zur Besetzung Polens von Hans-Caspar von Zobeltitz enthielt. Dieser war gegenüber der ersten Seite mit einer großformatigen Abbildung des Gemäldes illustriert, die mit der Bildunterschrift „Jungfrau Telsche in der Schlacht bei Hemmingstedt am 17. Februar 1500“ versehen war. Seinen Artikel begann der Autor mit einem Gedicht, das Kampfs Darstellung geradezu erläutert.

> „Deutschland, sei wach! Die ernste Stunde naht, / die stolze Stunde der Befreiungstat, / Deutschland sei wach und prüfe Deine Klingen. / Reif stand das Korn, sie zwangen uns zur Mahd, / eins sei nun Volk und Führer, Heer und Staat, / und unser alter Gott geb das Gelingen.
>
> Die heilige Freiheitsfackel ist entfacht / und leuchtet uns in glühendroter Pracht / und durch das Land schallt tapferes deutsches Singen. / Mann stelle sich zu Mann, bereit zur Wacht, / bereit zu freiem Sterben in der Schlacht, / und unser alter Gott geb das Gelingen.“ (V&K, 54/1939-1940:I., H. 2)

Ikonografisch schöpft die Figur mit ihrer massiven Gestalt, den blonden Haaren sowie Fahne und Schwert aus der Bildtradition einer zum Krieg gerüsteten Germania, wie sie seit dem 19. Jahrhundert dargestellt wird.[1641] Mit Kampfs Gemälde ist die von Friedrich August von Kaulbach geschaffene „Germania“ als bewaffnete Personifizierung des Deutschen Reiches vor

[1640] *Der Feuerreiter*. 1939. 15. Jg., Nr. 40, [o. P.].

[1641] Inspiration bot auch die Charakterisierung der Figur im Roman von Adolf Bartels: „Mit scheuem Blick sahen die Männer auf sie, ihr helles blondes Haar, ihr weißes Antlitz, ihre kräftige Gestalt“, Bartels, 1934:110.

einem flammenden Horizont vergleichbar (Abb. 175), die der Künstler im ersten Kriegsjahr 1914 malte.[1642]

Das historische Ereignis vom 17. Februar 1500 wurde bereits vor 1939 künstlerisch wiedergegeben. Aus dem 19. Jahrhundert lassen sich zwei Druckgrafiken, eine undatierte Darstellung bei der die Jungfrau das Kruzifix hochhält[1643] sowie eine 1891 datierte Lithografie des dänischen Künstlers Rasmus Christiansen[1644] nachweisen. Beide Szenen zeigen das Kampfgeschehen realistisch in einem Wassergraben und auf der dahinter liegenden Straße. 1910 schuf der Berliner Künstler Max Friedrich Koch für den Sitzungssaal im Kreishaus Meldorf, südlich von Hemmingstedt, unter dem Titel „Die Schlacht bei Hemmingstedt" ein monumentales Leinwandgemälde (276 x 707 cm, Abb. 176).[1645] Möglicherweise kannte Arthur Kampf diese Darstellung. Auch hier erscheint die Jungfrau als treibende Kraft des Ereignisses, die zudem eine Fahne mit der Gottesmutter in der Strahlenglorie schwenkt.[1646]

Zur Überhöhung der weiblichen Figur von einer legendären Heldin regionalen Charakters zur Kämpferin für das Deutsche Reich konnte Arthur Kampf auch auf seinen eigenen Motivfundus zurückgreifen. Bereits 1913 zeichnete er für Rudolf Herzogs Sachbuch „Preußens Geschichte" eine Gruppe von bewaffneten Bauern, die gemeinsam auf einen Gegner in der Ferne schauen. (Herzog, 1913:103) 1936 gestaltete er das Umschlagbild für den Roman „Das schwarze Weib. Roman aus dem Bauernkrieg" von Julius Wolff[1647], das bei einer thematischen Übereinstimmung der Ereignisse ebenfalls eine bewaffnete Frau als Anführerin einer kämpfenden Gruppe zeigt[1648] (Abb. 177).

[1642] Siehe auch Lorenz Clasen, „Germania auf der Wacht am Rhein" (1860) oder die Germania-Figur am Niederwalddenkmal (1883) von Johannes Schilling.

[1643] Dithmarschen-Wiki. „Die Schlacht bei Hemmingstedt." <https://www.dithmarschen-wiki.de/Schlacht_bei_Hemmingstedt> (01.05.2020).

[1644] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. „Schlacht bei Hemmingstedt." <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ditmarskertoget_-_Rasmus_Christiansen_(17029)_-_cropped.png> (01.05.2020).

[1645] Max Friedrich Koch (1859-1930) Werkverzeichnis. „Die Schlacht bei Hemmingstedt."<https://maxfriedrichkoch.blogspot.com/2015/08/die-schlacht-bei-hemmingstedt.html> (01.05.2020). Ebenfalls setzte sich Hans Olde 1913 in einem großformatigen Werk mit der Thematik auseinander, Gantner, Hildegard. 1970. *Hans Olde. 1855-1917. Leben und Werk,* Dissertation Universität Tübingen, 231. Eine Abbildung findet sich bei Dithmarschen-Wiki. „Olde, Hans" <https://www.dithmarschen-wiki.de/Olde,_Hans> (14.02.2020).

[1646] Die Gottesmutter ist die Schutzheilige Dithmarschens, Hansen, Reimer. 2005. „Marienland Dithmarschen. Die Mutter Gottes als Schutzheilige der Bauernrepublik". In: *Aus einem Jahrtausend historischer Nachbarschaft. Studien zur Geschichte Schleswigs, Holsteins und Dithmarschens*, Hg. Reimer Hansen, Malente: Schleswig-Holsteinischer Geschichtsverlag, 73-92. Eine Mariendarstellung in der Strahlenglorie findet sich bereits auf einem Siegel des 15. Jahrhunderts, Boie, Karl. 1926. *Die mittelalterlichen Siegel Dithmarschens*, Hg. Gesellschaft für holsteinische Geschichte, Kiel, 26.

[1647] Wolff, Julius. 1936. *Das schwarze Weib. Roman aus dem Bauernkrieg*, Berlin: Knaur.

[1648] Dabei handelt es sich um Margarete Renner, die als einzige namentlich bekannte Frau an den Bauernkriegen des frühen 16. Jahrhunderts teilnahm.

Der athletisierte Körper der weiblichen Figur knüpft an den der Venus aus dem Jahre 1926 an und gehörte 1939 mittlerweile zum etablierten Stilmittel des Künstlers bei Figurendarstellungen, die bedeutsame Ereignisse wiedergeben.

Mit der Darstellung der „Jungfrau von Hemmingstedt" versuchte Arthur Kampf ein künstlerisches Konzept wiederzubeleben, mit dem er fünfzig Jahre zuvor seine berufliche Karriere begründet hatte. Während er in den frühen 1890er-Jahren Motive aus dem Themenkreis der Befreiungskriege umsetzte und damit den Beginn eines historisch legitimierten, glorreichen Kaiserreichs markierte, sollte die Wahl des norddeutschen Stoffes dieselbe erinnerungsmächtige Funktion erfüllen. Der zunächst aussichtslose, aber letztendlich erfolgreiche Volkskampf gegen einen zahlenmäßig überlegenen Gegner wurde vom Künstler am Vorabend des II. Weltkrieges zu einem Freiheitskampf umgedeutet, der am Beginn einer neuen Nation mit nationalsozialistischer Prägung stehen würde. Kampf konnte allerdings den damaligen Erfolg nicht wiederholen. Das Gemälde blieb weitgehend unbeachtet.

8.2.5 Aufträge für drei Monumentaldarstellungen, 1941 (G 1941/I., G 1941/V.-VI.)

Zu Beginn der 1940er-Jahre beschäftigte sich Arthur Kampf mit drei monumentalen Darstellungen.[1649] In seiner Autobiografie schrieb er dazu:

> „In den Jahren 1942-43 hatte ich noch die Freude, drei große Wandbilder im Auftrag des Staates für ein geplantes Ministerium, das aber infolge des Krieges nicht errichtet wurde, zu malen. Die Bilder waren fertig verpackt und abgeholt worden und sind verschwunden. Ich hatte diese figurenreichen Werke in neun Monaten gemalt und glaube, daß man ein Abnehmen meiner künstlerischen Kraft trotz meiner neunundsiebzig Jahre nicht merken konnte." (Kampf, 1950:49)

Kampf begann möglicherweise bereits 1940 mit den Arbeiten. Am 26. Dezember 1940 schrieb er an Arno Breker: „[…], das erste Bild ist fertig und ich bin jetzt am Carton zum zweiten Bild. Ich möchte gerne, dass Sie sich das Bild einmal ansehen sobald Sie wieder in Berlin sind. […] Auch Prof. Speer hätte ich gerne das erste Bild gezeigt." Zwei Jahre später teilte der Künstler dem Bonner Beethoven-Forscher Stephan Ley am 2. November 1942 mit, dass er an großen Bildern arbeite.[1650]

[1649] Die genauen Umstände sowie die Auftragdetails sind nicht ermittelbar.

[1650] Arthur Kampf an Prof. Dr. Stephan Ley, Charlottenburg, 02.11.1942, siehe Stadtarchiv Bonn, Ii 98/508/20.

Der geplante Anbringungsort ließ sich nicht ermitteln. In seiner Autobiografie erwähnt Kampf ein neues Ministerium, *Velhagen & Klasings Monatshefte* den Sitzungssaal eines Heeresamtes (V&K, 56/1941-1942:110) und der *Völkische Beobachter*, Berlin, eine Soldatenhalle (26.09.1944, Nr. 268). Alle Darstellungen sollen in Kasein gemalt worden sein und jeweils eine Größe von 300 x 400 cm aufweisen. (V&K, 56/1941-1942:110)

Kampf thematisierte in drei Szenen die Notwendigkeit eines militärischen Schutzes für die zivile Bevölkerung und ließ die Figuren in einem antikisch-mittelalterlichen Ambiente agieren.[1651]

„Die Wehrmacht schützt den Frieden des Landes", 1941 (G 1941/I.-2)

Das Gemälde gibt mehrere Personengruppen in einer weiten Landschaft wieder, die unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Im Bildvordergrund wachen, dem Bildtitel entsprechend, zwei mit Schwert und Speer bewaffnete Soldaten in mittelalterlich anmutender Rüstung über die zivile Bevölkerung. (G 1941/I.-2, Kasein, ca. 300 x 400 cm, Abb. 178) Während der linke Soldat auf einer Grasfläche sitzend ruht, steht die Hauptfigur frontal auf einer Erhöhung und hat den Blick in die Ferne gerichtet. Rechts neben dem Stufenaufgang ist ein Reliefstein mit einem Adler als Hoheitszeichen aufgestellt.

Die die beiden Soldaten umgebende Zivilbevölkerung ist bei landwirtschaftlicher Arbeit und beim Bau eines Gebäudes sowie bei der Kinderfürsorge und Erziehung bzw. der Unterrichtung von Jugendlichen beim Speerwerfen wiedergegeben.

Bei der Darstellung handelt es sich in ihrer Gesamtheit um keine neue Bilderfindung des Künstlers. Stattdessen baut sich die Komposition annähernd vollständig aus isoliert aneinandergereihten Bildgruppen und -details auf, die Kampf bereits in seinen früheren Gemälden verwandte.

Der Bildkonzeption lag der Entwurf „Erziehung der Jugend" (Abb. 127) für ein Wandgemälde in der Aula der Berliner Universität aus dem Jahre 1910 zitiert, der wiederum von Puvis de Chavannes inspiriert war (Abb. 128).[1652] In einer idealisierten Landschaft sind Personengruppen aus einer zeitlich unbestimmten, sich an antikem und mittelalterlichem Habit orientierenden Epoche wiedergegeben. Ihre Tätigkeiten symbolisieren Arbeit, Familie, Wehrerziehung und Hausbau, wobei dies durch den Schutz des Militärs ermöglicht wird. Aus seinem Entwurf von 1910 übernahm der Künstler die Gruppen der Speerwerfer und Reiter und kombinierte sie

[1651] Die Besprechung der Darstellungen erfolgt nach einer vermuteten Reihenfolge der Anbringung.

[1652] Siehe Kapitel 6.3.1.

mit den Motiven des Hausbaus aus seinem Gemälde „Aufbau“ von 1925 (Abb. 169). Die Mäher und Gabenbinderinnen finden ihre Entsprechung in Kampfs Wandbild „Landwirtschaft“ im Kreishaus in Burtscheid von 1898 (Abb. 65), wobei der dort im Bildzentrum positionierte Sensenschleifer jetzt durch den erhöht stehenden Soldaten ersetzt wurde. Auch eine solche Figur findet sich bei den Wandbildern in Burtscheid. Bereits bei der dortigen Friedensallegorie beschützt ein Ritter in Rüstung die Arbeit der Bauern (Abb. 67). Der sich mit dem Unterarm den Schweiß von der Stirn wischende Mäher entstammt formal, allerdings mit umgedrehter Sense, dem Gemälde „Ernte“ von Léon Lhermitte (1883, Abb. 72), aus dem Kampf bereits 1898 ebenfalls für das Erntemotiv in Burtscheid zitierte.[1653]

Weitere Anregungen scheint Arthur Kampf von dem Wandgemälde „Weg des Lebens“ erhalten zu haben, das Carl Bantzer 1930 für das Rathaus in Marburg malte.[1654] Möglicherweise inspirierte ihn diese Darstellung auch zu einem eigenen Gemälde mit dem Motiv des Lebenszyklus (G 1941/I.-1). Bantzer gruppierte kreisförmig die fünf Lebensstationen Geburt, Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter und bevorstehender Tod, wobei wie von Arthur Kampf die Geburt durch eine Mutter mit Säugling und die Jugend in Verbindung mit einem Pferd veranschaulicht wird. Auch hier wacht über das Leben ein Soldat, dessen Funktion durch seine Rückenansicht allerdings in den Hintergrund tritt.

Der die Familie bzw. die Arbeit beschützende Soldat bzw. Mann lässt sich in künstlerischen Darstellungen während des Nationalsozialismus häufiger finden, beispielsweise auf einem Flugblatt der Gaupropagandaleitung der NSDAP zum Wochenspruch vom 2. bis 8. Juli 1939, das in einer Zeichnung von Robert Fuchs einen Familienvater in identischer Haltung zeigt, der mit einem Knüppel bewaffnet, bereit ist, seine Familie zu verteidigen.[1655]

Formal wird die Szene von den Repräsentanten des Militärs, insbesondere von der auf dem Goldenen Schnitt positionierten aufrechtstehenden Figur, beherrscht. Diese erhält durch ihre heldische Pathosattitüde, die isolierte Darstellung in Untersicht sowie den aus der Körperachse gedrehten und dabei einen imaginären Punkt außerhalb des Gemäldes fixierenden Blick, den Charakter eines Denkmals. Als höhere Instanz agiert sie nach eigenen Gesetzen, die erst das gesellschaftliche Leben mit all diesen Facetten ermöglicht. Formal orientierte sich Kampf dabei

[1653] Siehe Kapitel 3.3.3.

[1654] Beide Künstler kannten sich durch ihre Mitgliedschaft in der „Vereinigung deutscher Aquarellisten“ (Kunstchronik, N.F. 9/1897-1898:347) sowie durch ihre Beteiligung an einem 1924 erschienenen Mappenwerk, Künstlerspende 1924.

[1655] München: Zentralverlag der NSDAP Franz Eher Nachf., 1939. Siehe Ducht Militaria. „Glauben an Deutschland/Adolf Hitler.“ <https://dutchmilitaria.com/product/wwii-german-nsdap-wochenspruch-propaganda-miniposter-glauben-an-deutschland-adolf-hitler/> (11.05.2020).

am Motiv der Rolandfigur, die sich als Rechtssymbol, hier als „Hüter des Reiches“ präsentiert.[1656]

Für Paul Weiglin, der die Darstellung in *Velhagen & Klasings Monatshefte* im Kriegsjahr 1941 besprach, handelte es sich um einen Vertreter der deutschen Wehrmacht. (V&K, 56/1941-1942:112) Nachvollziehbar wird dies, da trotz der angestrebten Überzeitlichkeit die stilisierte Darstellung des bis 1936 im Wappen des Deutschen Reiches verwendeten Reichsadlers als Relief am kleinen Hügel im Bildvordergrund abgebildet ist.[1657]

Das am linken Bildrand an prominenter Bildposition wiedergegebene Mutterglück stellte die wichtigste Existenzform dar, die nationalsozialistische Ideologen deutschen Frauen zuschrieb. Ihr Leben sollte erst dann sinnerfüllt sein, wenn sie gegenüber „Führer“ und „Volksgemeinschaft“ hingabe- und opferbereit waren. Die Geburt von Kindern war dabei als Aufgabe aufzufassen, die den Bestand der Wehrkraft und somit die Existenz der Volksgemeinschaft sichern sollte. Nach der Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink entstünde die „Wehrkraft der deutschen Nation […] aus gesundem Muttertum [...]. Die deutsche Nation bleibt ewig, wenn die deutsche Mutter ihre Sendung in ihren Kindern erfüllt.“[1658] Wie in Kampfs Darstellung wiedergegeben, sind lediglich die Männer handelnde Akteure mit erweitertem sozialem Raum. Frauen werden neben der hier auch erdnah dargestellten Rolle als Mutter nur untergeordnete Tätigkeiten zugewiesen.[1659]

Die Gesamtszene trug den gegen Ende der 1930er-Jahre aufkommenden Forderungen nach Bildinhalten mit erhöhten und verpflichtenden Werten Rechnung. „In Anlehnung an Vorbilder aus der Feudalsphäre und der sakralen Kunst kam in der Malerei es zu anspruchsvollen, oft großformatigen Verherrlichungen der Staatsmacht, der Volksgemeinschaft, der deutschen Familie, der Mutterschaft, der deutschen Landschaft, des Krieges.“ (Aust, 1977:90) Kampf vereinigte dabei viele dieser Aspekte in seiner Darstellung. Diese Motive waren Ausdruck der von den Nationalsozialisten aufgegriffenen und bereits seit der Jahrhundertwende existierenden großstadtfeindlichen Strömungen, die rassistisch begründete Menschenverachtung mit antika-

[1656] Scharf, Helmut. 1984. *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 52.

[1657] Auch Hugo Lederer gestaltete beim Hamburger Denkmal (1906), das Bismarck als Rolandfigur wiedergibt, großformatige Adler, die zu dessen Füßen sitzen.

[1658] Zit. nach der Reichsfrauenführerin Gertrud Scholtz-Klink, Poley, Stefanie. 1991. „Die Mutter. Eine Mutter wie die Jungfrau Maria“. In: *Rollenbilder im Nationalsozialismus – Umgang mit dem Erbe*, Hg. Stefanie Poley, Bad Honnef: Beck, 129.

[1659] Weitere Darstellungen von Müttern mit Säuglingen lassen sich für die Zeit bis 1945 auf den Ausstellungen der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Münchener Haus der Deutsche Kunst sehr häufig nachweisen, so u. a. von Franz Eichhorst, Erich Erler, Robert Frank-Krauss, Richard Heymann, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. <http://www.gdk-research.de> (10.10.2019).

pitalistischen Aspekten verbanden und zur offiziellen Doktrin der 30er-Jahre kulminierten[1660]. Die dabei von den Faschisten geschaffene „Blut-und-Boden"-Ideologie besagte, dass es für das „deutsche Volk" eine

> „bestimmte, unveränderliche, der menschlichen Einwirkung sich entziehende und daher dem geschichtlichen Wandel nicht unterworfene Bedingungen der Existenz gäbe: das deutsche Volk benötigte zu seiner Existenz eine »natürliche« Lebensordnung, die im Idealfall bäuerlich bestimmt war."[1661]

Auch darauf legte Kampf den Fokus seiner Arbeitsdarstellung. Während er in seinem Entwurf von 1910 die Jugenderziehung (G 1910/XVIII., Abb. 127) in mehreren Stationen wiedergab und auch Carl Bantzer noch 1930 den Bauern zusammen mit dem Wissenschaftler schreiten ließ, zeigt die Darstellung von 1941 als berufliche Tätigkeit nur noch die des Bauern, des Handwerkers und des militärischen Ausbilders.

Das ländliche Bauerntum erschien im Gegensatz zum städtischen Raum als Lebensquell der „nordischen Rasse". (Bergmann, 1970:328) Das Agrarprogramm der NSDAP von 1930 verband bereits zu diesem Zeitpunkt die Leistungsfähigkeit des bäuerlichen Jungvolkes mit der Schlagkraft der deutschen Wehrmacht. (ebd., 330, Anm. 288)

Während in den 1930er-Jahren die „Blut-und-Boden"-Literatur im deutschen Schrifttum stark vertreten war (Hinz, 1977:338), wurden auch in der nationalsozialistisch geprägten bildenden Kunst Motive des bäuerlichen Lebens ebenso wie die der kriegerischen Auseinandersetzung zu den am häufigsten dargestellten Themen.

Der vom Künstler ins Bildzentrum gerückte Typus des Soldaten diente während der Zeit des Nationalsozialismus als Vorbild für die gesamte Nation und suggerierte, als Idealfigur des deutschen Mannes der Garant für die Verwirklichung einer zu erstrebenden Weltherrschaft zu sein. Soldatische Tugenden wie Ehre, Pflicht und Gehorsam sollten für die Volksgemeinschaft als Vorbild dienen, sodass während des „3. Reichs" in allen nur denkbaren Medien die Figur des Soldaten den Betrachter an dieses Ziel erinnerte.[1662] Die Unentbehrlichkeit der Wehrmacht wurde damit begründet, dass der Lebensraum des deutschen Volkes ständig bedroht sei.

Die Darstellung wurde lediglich in *Velhagen & Klasings Monatsheften* besprochen und dort auch mit zwei weiteren Detailausschnitten abgebildet (V&K, 56/1941-1942:109-112).

[1660] Weyergraf, Bernd. 1978. „Aspekte faschistischer Demagogie und Volkstümlichkeit". In: *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Hg. Ralf Schnell, Stuttgart, 3. Zur Vielschichtigkeit und einer oftmals den wechselnden Erfordernissen angepassten nationalsozialistischen Ideologie hinsichtlich Großstadtfeindlichkeit und Agrarromantik siehe Bergmann, Klaus. 1970. *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan: Anton Hain, 354 ff.

[1661] Bergmann, 1970:327. Zu Erntedarstellungen als Ausdruck einer Wunschzeit der Eintracht von Mensch und Natur siehe Holsten, 1978:112.

[1662] Hinkel, Hermann. 1975. *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus*, Gießen: Steinbach, 67 f.

Eine weitere Reproduktion findet sich im Bildband von Bruno Kroll (Kroll, 1944, Abb. 103 f.) *Velhagen & Klasings Monatshefte* brachten darüber hinaus im Mai 1944 in einem biografischen Artikel auch den Entwurf zum Gemälde als Farbtafel (V&K, 58/1943-1944:384). Dieser sollte auf den im selben Verlag erschienenen Bildband von Bruno Kroll hinweisen, der den Entwurf ebenfalls farbig abbildete (Kroll, 1944, Tf. XIV.).

„Verteidigung der Heimat", 1941 (G 1941/V.)

Die zweite Darstellung mit dem Titel „Verteidigung der Heimat" (G 1941/V., Kasein, ca. 300 x 400 cm, Abb. 179) wurde erstmals im Bildband von Bruno Kroll (Kroll, 1944, Abb. 105 f.) abgebildet. Sie zeigt den Angriff auf ein mittelalterlich anmutendes Dorf. Die linke Bildhälfte nehmen die fliehenden Einwohner mit dem Vieh ein. Im Bildmittelgrund kämpfen auf der rechten Seite Soldaten in Rüstungen gegen Angreifer, während im Hintergrund eine Rundhütte brennt. Im Bildzentrum steht in Rückenansicht ein junger Mann, der mit einem Schwert in seiner rechten Hand die Flucht der Bewohner sichert.

Der Künstler weist dem weiter entfernten Kampfgeschehen eine untergeordnete Bedeutung zu und betont dagegen die Flucht der Schwächsten innerhalb der Dorfgemeinschaft im Bildvordergrund. Mütter fliehen angstvoll, hastig und nur notdürftig bekleidet mit ihren Kindern unterschiedlichen Alters. Der zornige, rachevolle Blick des Jungen im Vordergrund scheint bereits die kommende Vergeltung für diesen Überfall anzukündigen.

Die isolierte Rückenfigur des Jünglings im Bildzentrum erinnert in ihrer Bildpositionierung an die Mittelfigur im Entwurf „Erziehung der Jugend" von 1910. Ihre angesichts des Kampfgeschehens unangemessen entspannte Haltung reflektiert zunächst die Haltung des „David" (um 1503) von Michelangelo,[1663] erinnert aber auch an die Skulptur „Bereitschaft" (1937, Abb. 180) von Arno Breker, zu dem Kampf ein freundschaftliches Verhältnis pflegte.[1664] Vielleicht ist dies der Grund, warum Breker sich ein vollendetes Gemälde des Künstlers ansehen sollte. Hier ist die Skulptur in ihrer Körperhaltung gleichsam aus der Rückenansicht dargestellt, wobei die Positionen von Stand- und Spielbein mit dem erhöht dargestellten Fuß ausgetauscht wurden. Der Kopf ist stark ins Profil gedreht und das Kurzschwert, bei Breker noch in der Scheide, bereits gezogen.

[1663] 1919 gab Kampf bei einer Umfrage an, das Werk des Renaissance-Künstlers hätte auf ihn einen großen Eindruck gemacht, Die Kunstwelt, 2/1912-1913:59.

[1664] Wie eine Vorstudie zeigt, scheint Kampf die Haltung der Figur hin zu einer stärkeren Anlehnung an die Skulptur Brekers erst nachträglich verändert zu haben (G 1941/V.-2).

Arthur Kampf konnte sich auch bei der Umsetzung des Fluchtmotivs auch hier an seinem eigenen Œuvre orientieren. Eine seiner Illustrationen für „Das Dschungelbuch“ von Rudyard Kipling zeigt eine ähnliche Szene, in der Dorfbewohner vor Elefanten fliehen, die ihre Rundhütten zerstören.[1665]

Deutlich dominiert auf Kampfs Darstellung allerdings die Fluchthandlung. Die Verteidigung nimmt eher eine untergeordnete und unheroische Rolle ein.

„Der Sieger“, 1941 (G 1941/VI.)

Das dritte Monumentalgemälde zeigt den Einzug eines siegreichen Feldherrn mit seinem Streitwagen in eine befestigte Burg bzw. eine Stadt (G 1941/VI., Kasein, ca. 300 x 400 cm, Abb. 181). Die Hauptfigur steht mit senkrecht erhobenem Schwert auf dem Wagen, während ihm seine berittenen Truppen folgen. Er wird von begeisterten, fahnenschwenkenden Zuschauern mit ihren Kindern gefeiert. Sie grüßen ihn mit erhobenen und ausgestreckten rechten bzw. linken Arm. Den Streitwagen ziehen zwei Schimmel, die wiederum von einem jungen Mann geführt werden. Neben ihm streut eine junge Frau mit freiem Oberkörper Blumen.

Die Bildidee orientiert sich zunächst an Arthur Kampfs eigener Darstellung „Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“ aus dem Jahre 1906 (G 1906/III., Abb. 105). Auch dort führt ein siegreicher, allerdings eindeutig mittelalterlicher Feldherr mit aufgestelltem Schwert sein Heer in eine befestigte Anlage, die eine ähnliche Ummauerung aufweist. Jedoch fehlen bei der Magdeburger Darstellung die begeisterten Zuschauer. Angesichts des seit der Antike häufig in der bildenden Kunst umgesetzten Triumphzugmotivs wird Kampf auch durch andere Darstellungen Anregungen erfahren haben. Als Vorbild für die barbusige junge Frau im Bildvordergrund diente ihm das Wandgemälde „Aurora“ (1614) von Guido Reni (Abb. 182). Dargestellt ist dort der Zug der Aurora, zu dem u. a. ein Streitwagen gehört, dessen zwei Zugpferde von Apollo gelenkt werden. Der Wagen ist wiederum von sieben Horen umgeben, voran schwebt die rosenstreuende Aurora.[1666] Kampf übernahm von dem Wandgemälde als Bildideen den Streitwagen, die markant geschwungene Rückenfigur der rechten, vorderen Hore mit dem blauen Kleid sowie die Hinwendung einer weiteren Hore zur Rückenfigur, in dem er auch den Pferdehalter die blumenstreuende junge Frau anblicken lässt.

[1665] Kipling, Rudyard. 1936. *Die Dschungelbücher, mit Bildschmuck von Arthur Kampf*, Berlin: Th. Knaur Nachfolger, 307.

[1666] Das Fresko gehört zu den bekanntesten Werken Guido Renis, das in zahlreichen Stichen verbreitet war und auch Eingang in die Literatur fand. Theodor Fontane erwähnt es in seinem Roman „Effi Briest“.

Während „Wehrmacht“ und „Verteidigung“ mehr oder weniger überzeitliche, sich am Mittelalter orientierende Ereignisse wiedergeben, kommen beim „Sieger“ weitere zeitliche Bezüge hinzu. So deutet sowohl der Streitwagen als auch der lorbeerbekränzte Held auf die Antike. Der ihm dargebotene Gruß konnte vom Betrachter als tradierter „Saluto romano“[1667] aufgefasst werden. Er verwies aber vor allem durch die Übereinstimmung mit dem „Deutschen Gruß“ oder „Hitlergruß“ ebenso in die Gegenwart der 1930er- und 1940-Jahre, wie das auf den Fahnen abgebildete Motiv des aus der nordischen Bronzezeit stammende Symbol des Sonnenrades. Eigentlich eine Versinnbildlichung des zyklischen Laufs der Sonnenbewegung wird in diesem Kontext ein Bezug zur nordischen/germanischen Kultur hergestellt, auf die sich die Nationalsozialisten beriefen. Die Figur der Hore wurde vermutlich als solche nicht erkannt. Sie soll mit ihrem unbekleideten Oberkörper auf die Ursprünglichkeit einer vergangenen Epoche verweisen.

Die Darstellung wurde bis 1945 nur im Bildband von Bruno Kroll (1944, Abb. 107) reproduziert und erschien kurz innerhalb eines Porträts über den Künstler, das als Teil der Deutschen Wochenschau in den deutschen Kinos ausgestrahlt wurde (Deutsche Wochenschau Nr. 732, Europa-Woche Nr. 81, 1944).[1668]

Resümee

Arthur Kampfs Darstellungen waren weitgehend weder kompositorische noch motivische Neuschöpfungen. Seine für historische und allegorische Themen entwickelte Formensprache aus der Kaiserzeit konnte – ersetzt durch vermeintliche kulturhistorische Bezüge zu einer frühdeutschen Vergangenheit – im Nationalsozialismus erneut angewandt werden.

Im Vergleich zu seinen älteren Motiven mit historischen Bezügen finden sich allerdings signifikante Unterschiede. Die Darstellungen zu den Befreiungskriegen beziehen sich auf ein konkretes historisches Ereignis und weisen den namenlosen Akteuren eine entscheidende Bedeutung für einen positiven Ausgang zu. Ihr Handeln als ziviler und damit schwächster Teil einer Volksgemeinschaft ist darüber hinaus religiös-ethisch begründet und legitimiert. Auf den sich einstellenden Erfolg gründen Macht und Ansehen des Deutschen Kaiserreichs als Weltnation.

[1667] Römischer Gruß.

[1668] Berlin, Bundesarchiv, Filmarchiv.

Die monumentale Darstellung „Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“ (G 1906/III.) bezieht sich ebenfalls auf ein historisches Ereignis, kann und soll aber auch allegorisch die Macht dieser Weltnation im imperialistischen Sinne abbilden.

Nichts dergleichen findet sich in diesen drei allegorischen Darstellungen aus dem Jahre 1941. Es gibt weder einen konkreten Bezug zu einem historischen Ereignis, noch eine Notwendigkeit bzw. Legitimierung im religiös-ethischen Sinne, noch eine Dokumentation von Stärke und Macht über besiegte Völker als Hinweis auf den imperialistischen Charakter des „3. Reichs“. Diese Szenen sollen zeitlos Frieden, Krieg und Sieg abbilden, wobei allerdings dem Militär die entscheidende Rolle für den Verlauf der Ereignisse zugewiesen wird. Kampf orientierte sich dabei an der geforderten inhaltlichen Neuorientierung, die sich eine symbolische Aufwertung des Indiviuums als Abbild einer völkischen Gemeinschaft zum Maßstab nahm.[1669]

Während des II. Weltkrieges geschaffen, bildeten die drei Gemälde die Argumentation der Nationalsozialisten ab, in einem durch die Geschichte legitimierten Verteidigungskampf zu stehen, zu dem ein friedliebendes Volk gezwungen wurde und der zu einem siegreichen Ende führen wird. Das letzte Motiv „Der Sieger“ stellt das prominenteste Werk dar, weil sich hier der erhoffte Ausgang der Auseinandersetzungen abbildete. Paul Weiglin kommentierte im Entstehungsjahr 1941:

> „Es konnte dem Künstler nicht einfallen, in seinen Darstellungen Menschen von heute abzubilden. Wohl hat ihm die Gegenwart nicht nur den Auftrag gegeben; sie hat ihn auch innerlich angeregt. Aber was er malte, mußte zeitlos sein, um auch noch einer fernen Zukunft verständlich zu bleiben. Er wählte deshalb für seine Menschen eine zeitlose Tracht, die immer gültig ist. […] und ein so erhabener Vorwurf wie Heer und Heimat in Auftrag, Opfer und Sieg muß in einer Form gestaltet werden, die seiner Würde entspricht und den Betrachter über sich selbst in jene Ewigkeit führt, die nach irdischem Maß unser Volk verkörpert und um deretwillen sich auch der Künstler an die Seite des Soldaten stellt.“ (V&K, 56/1941-1942:110 f.)

Arthur Kampfs Kriegstrilogie war, wie Weiglin bemerkte, vom II. Weltkrieg inspiriert und reflektierte die zeitgenössische Auffassung vom erfolgreichen Verteidigungskrieg.

In der Gegenüberstellung mit seinen früheren historischen Themen verdeutlichen die Darstellungen den enormen Verlust an künstlerischem Niveau. Thematisch schlicht aufgefasst und umgesetzt, ohne jede psychologische Tiefe, werden die in ihrer Gesamtheit und im Einzelnen nur teilweise nachvollziehbaren Handlungen kompositorisch anspruchslos abgebildet. Die Motive sind nunmehr lediglich formale Hüllen für Ereignisse, die ohne Berücksichtigung ihrer inhaltlichen Komplexität als schlichte Bildformeln wiedergegeben werden.

[1669] Siehe Kapitel 8.2.

8.2.6 Freie Druckgrafik und Illustrationen

Eigenständige druckgrafische Werke lassen sich im Zeitraum ab 1933 bis zum Tode Arthur Kampfs 1950 nicht mehr nachweisen. Eine Ausnahme bilden die im Zusammenhang mit den „Reichsdrucken“ erschienenen Arbeiten.[1670]

In Hinblick auf die Illustrationskunst hielt die seit den 1920er-Jahren rege entfaltende Tätigkeit auch auf dem Gebiet der Jugendliteratur an. 1933 erschien die Publikation „Der deutsche Luther“ von Wilhelm Fronemann, zu der Kampf zwölf Federzeichnungen schuf. (Fronemann 1933) Im selben Jahr gestaltete er für die Monatshefte des Verlages *Velhagen & Klasing* die Novelle „Die seltsame Nacht von Rheinsberg“ von Gerhart Herrmann Mostar (V&K, 47/1932-1933:569-572) und im Jahr darauf ein Porträt Kaiser Wilhelms II. (V&K, 48/1933-1934:487). 1936 begann die Zusammenarbeit mit dem Berliner Verlag Theodor Knaur Nachf. für den Kampf Buchumschläge gestaltete. Nachweisen lassen sich für dieses Jahr Illustrationen zu den Romanen „Soll und Haben“ und „Die Ahnen“ von Gustav Freytag sowie für „Der Gülfmeister“, „Der Raubgraf“, „Der Sachsenspiegel“ und „Das schwarze Weib“ von Julius Wolff. Ebenfalls 1933 entstand ein Porträt von Fritz Reuter für die im selben Verlag erschienene Gesamtausgabe seiner Werke. 1937 folgten die Umschlagillustration zu „Leonardo da Vinci“ von Dmitri Mereschkowski, zu „Schuld und Sühne“ von F. M. Dostojewski sowie der Einband zu „Friedrich der Große. Mein Leben und meine Zeit“ für den Berliner Vier-Falken-Verlag.

Der letzte vom Künstler entworfene Buchumschlag erschien 1941 zu „Vor dem Sturm“ von Theodor Fontane für den Berliner Verlag von Gustav Grote, nachdem Kampf im Jahr zuvor wiederum für den Knaur Verlag den Umschlag für Gustav Freytags „Die verlorene Handschrift“ gestaltet hatte.

Neben den Buchumschlägen illustrierte Arthur Kampf bis 1938 auch noch zwei komplette Textvorlagen. 1936 verstarb Rudyard Kipling, dessen Kinderbücher „Das Dschungelbuch“ und „Das neue Dschungelbuch“ bereits 1894 und 1895 veröffentlicht worden waren. Aus diesem Anlass publizierte im selben Jahr der Knaur Verlag erstmals beide Werke unter dem Titel „Die Dschungelbücher“ in einem Band. Kampf illustrierte die Abenteuer des Jungen Mogli mit 31 Federzeichnungen, gestaltete den Buchumschlag sowie das vordere und hintere Vorsatzpapier mit aquarellierten Darstellungen in reduzierter Farbigkeit. Die Zeichnungen geben Kampfs enormes Zeichentalent wieder, wobei insbesondere die Darstellungen der Tiere über einen großen Reiz verfügen. 1938 entstanden 80 Illustrationen für die Publikation „Deutschen Heldensagen“ des nationalsozialistischen Schriftstellers Hans Friedrich Blunck. Bei diesem letzten von

[1670] Siehe Kapitel 5.2.5.

ihm illustrierten Gesamtwerk konzentrierte sich Kampf motivisch auf mittelalterliche, durch Waffen, kriegerische Auseinandersetzung und mythologische Szenen gekennzeichnete Darstellungen. Die Publikation entwickelte sich zu seinem kommerziell erfolgreichsten Illustrationswerk und erschien bis 1952 in drei Auflagen, zuletzt nur noch mit 60 Zeichnungen. 1957 wechselte bei einer Neuauflage mit Karl Richter der Autor, dessen Werk mit den Illustrationen von Arthur Kampf letztmalig 1976 erschien.

8.2.7 Motive

Für die Zeit von 1933 bis zum Kriegsende 1945 lassen sich mindestens 58 Werke Arthur Kampfs in Öl, Tempera, Pastell oder Gouache nachweisen. Auch darunter ist erneut das Porträt am häufigsten vertreten, gefolgt vom Figurenbild, religiösen und historisierenden Szenen, Arbeitsdarstellungen sowie weiteren Motiven.

Neben den bereits erwähnten programmatischen Werken „Jungfrau von Hemmingstedt“, den Aufträgen für drei Monumentaldarstellungen, dem Ereignisbild „30. Januar 1933“, der Allegorie „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“ sowie den Porträts Adolf Hitlers sind zwei kleinere Werke bemerkenswert, die die Situation der Zivilbevölkerung während des Krieges widerspiegelt.

1944 entstand das Gemälde „Berliner Luftschutzkeller im Jahre 1944“ (G 1944/I.), die Personen unterschiedlichen Alters und sozialen Standes in Schutzräumen zeigt. Die Entstehungszusammenhänge sind nicht überliefert, aber es kann davon ausgegangen werden, dass der Künstler die Werke ohne Beauftragung nach eigener Anschauung malte. Die Szenen belegen auch die Bombardierung deutscher Städte und das Versagen der deutschen Luftabwehr. Vermutlich fanden die beiden Gemälde während des Nationalsozialismus keine Öffentlichkeit, sodass Arthur Kampf aufgrund der für das Regime unvorteilhaften Motivwahl keine Benachteiligungen erfahren musste.

Der vom Künstler erstmals singulär 1898/1901 (G 1898-1900/II. / G 1901/I.) angewandte und 1913 akzentuiert umgesetzte Personalstil einer athletisierten Körpersprache (G 1913/V.) für eine im völkisch-nationalistischen Sinne als heroisch empfundene Tätigkeit steigerte sich während des Nationalsozialismus zumindest in einem nachweisbaren Werk ins Extreme. 1942 präsentierte Kampf in der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste die Darstellung (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1942:12, 13, Abb.) „Erde“ (G 1942/III. (<), Tempera, Bildmaße unbekannt, Abb. 183). Sie zeigt insgesamt drei, in mittelalterlich anmutender kurzer Beinkleidung wiedergegebene muskulöse Personen bei Rodungsarbeiten. Während die beiden

hinteren Figuren verschattet sind, steht die vordere, bei der ein weniger muskulöser Feldarbeiter einer Kalenderillustration Kampfs aus dem Jahre 1905 als Vorbild diente, in hellem Licht und reckt ihren Körper. Dieser ist derart extrem athletisiert wiedergegeben, dass der Eindruck entsteht, der Künstler wollte malerisch jede einzelne Muskelgruppe im anatomischen Sinne derart abbilden, dass diese auch durch die Bekleidung erkennbar bleiben. Eine solche Betonung männlicher Körperlichkeit ist in der während des Nationalsozialismus entstandenen Malerei singulär und bleibt ein motivgebundener Personalstil Arthur Kampfs.[1671] Dahingegen wird die in der Zeit entstandene Skulptur aufgrund ihrer oftmals allegorischen Funktion von einer athletisierten Körpersprache beherrscht.

8.3 Rezeption

8.3.1 Ausstellungen und Auszeichnungen

Mit Kampfs Beteiligung an 45 nachweisbaren Ausstellungen zwischen 1933 und 1945 erhöhte sich die Anzahl um mehr als 30 % gegenüber seinen Ausstellungsaktivitäten während der Weimarer Republik. Den Schwerpunkt bildeten Retrospektiven, die anlässlich seines 70. und 75. Geburtstages an der Berliner Akademie der Künste sowie im Münchener Haus der Deutschen Kunst gezeigt wurden. 1934 veranstaltete die Akademie in Zusammenhang mit ihrer „Herbst-Ausstellung“ eine Sonderpräsentation zum 70. Geburtstag des Künstlers mit 100 Werken aller Gattungen, darunter auch seine monumentalen Historienbilder der 1880er- und 1890er-Jahre.[1672] In der Tagespresse wurde die Ausstellung zwar häufig erwähnt, eine längere Berichterstattung brachte allerdings scheinbar nur die Zeitschrift *Daheim* (71/1934-1935:6-8, Nr. 8). 1939 folgte eine der prominentesten und die am meisten besuchte Ausstellung seiner Laufbahn. Kampf konnte auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ zu seinem 75. Geburtstag im Haus der Deutschen Kunst in München auf Anweisung Adolf Hitlers 17 Werke in einer Sonderschau präsentieren.[1673] Alle Werke wurden zusammen in Raum Nr. 3 ausgestellt, wobei eine Tafel mit der Aufschrift „Sonderschau / Arthur Kampf / Zum 75. Geburtstag“ auf den

[1671] Bei einer Durchsicht der Werke, die auf den „Großen Deutschen Kunstausstellungen“ 1937 bis 1944 ausgestellt wurden, ließen sich lediglich plastische Arbeiten nachweisen, die physisch akzentuiert gestaltet waren, siehe GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. <http://www.gdk-research.de> (14.02.2020).

[1672] Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:5-9. Die Ausstellung wurde im Januar 1935 auch im Düsseldorfer „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ gezeigt, Kat. 5 x 30, 1979 [o. P.].

[1673] Kat. München GDK, 1939:46 f., Nr. 521-537, sowie Schlenker, Ines. 2007. *Hitler's Salon. The 'Große Deutsche Kunstausstellung' at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937-1944*, Oxford u. a.: Lang, 129.

Anlass hinwies.[1674] Ausgestellt wurden zwei Figurenbilder[1675], vier Porträts[1676], drei Historiengemälde[1677], ein Motiv aus dem I. Weltkrieg[1678], drei kurz zuvor fertiggestellte historische, allegorische und tagesaktuelle Darstellungen[1679], ein religiöses Motiv[1680], eine Arbeitsdarstellung[1681] sowie zwei bäuerliche Szenen[1682]. Von den 17 Gemälden waren neun unverkäuflich, sechs weitere wurden von Adolf Hitler („Jungfrau von Hemmingstedt“[1683], G 1939/I.; „Der verlorene Sohn“ [1684]; G 1929/I.; „Junger Schauspieler“[1685], G 1908/V.), vom Reichsminister des Auswärtigen Freiherr Joachim von Ribbentrop („Erntesegen“, G 1939/IV. (<))[1686], vom Reichserziehungsminister Bernhard Rust („Sämann“, G 1935/III.)[1687] sowie vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels („Dame im Pelz“, G 1939/II.)[1688] erworben.[1689] Lediglich das „Porträt einer indischen Fürstin“ sowie die „Spielpause“, das künstlerisch anspruchsvollste und einzige impressionistisch beeinflusste Werk der Auswahl blieben unverkauft.

[1674] GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Der 30. Januar 1933.“ <http://www.gdk-research.de/de/obj19402830.html> (17.03.2019).

[1675] „Spielpause“ (G 1903/I.) sowie „Porträt einer indischen Fürstin“ (G 1928/II. (<)).

[1676] „Damenbildnis [Porträt Mathilde Kampf]“ (G 1907/XIII.), „Knabenporträt“ (1907/IV.), „Junger Schauspieler“ (G 1908/V.) sowie „Damenbildnis im braunen Pelz [Dame im Pelz]“ (G 1939/II.).

[1677] „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.), „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.) sowie „Volksopfer im Jahre 1813“ (G 1894/II.).

[1678] „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“ (G 1915/II.).

[1679] „Jungfrau von Hemmingstedt“ (G 1939/I.), „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“ (G 1937/V.) sowie „Der 30. Januar 1933“ (G 1938/I. (<)).

[1680] „Der verlorene Sohn“ (G 1929/I.).

[1681] „Walzwerk“ (1901/I.).

[1682] „Sämann“ (G 1935/III.) sowie „Erntesegen“ (G 1939/IV.).

[1683] Zum Preis von 12.000 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Jungfrau von Hemmingstedt.“ <http://www.gdk-research.de/de/obj19402820.html> (17.03.2019).

[1684] Zum Preis von 9.000 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Rückkehr des Sohnes.“ <http://www.gdk-research.de/obj19402834.html> (17.03.2019).

[1685] Zum Preis von 3.000 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Junger Schauspieler.“ <http://www.gdk-research.de/obj19402825.html> (17.03.2019).

[1686] Zum Preis von 3.500 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Erntesegen.“ <http://www.gdk-research.de/obj19402821.html> (17.03.2019).

[1687] Zum Preis von 3.500 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Der Sämann.“ <http://www.gdk-research.de/obj19402833.html> (17.03.2019).

[1688] Zum Preis von 3.500 Reichsmark, GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. 1939. „Arthur Kampf. Dame im braunen Pelz.“ <http://www.gdk-research.de/obj19402835.html> (17.03.2019).

[1689] Bereits 1938 erhielt Reichswirtschaftsminister Hermann Göring eine Ölskizze zum Gemälde „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ vom Gau Köln-Aachen anlässlich seines 46. Geburtstages zum Geschenk, Ludwig, 1977:90.

Arthur Kampf zählte zu den wenigen älteren Künstlern des 19. Jahrhunderts, die sich an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ beteiligen durften.[1690] Dies erfolgte allerdings nicht, weil die Verantwortlichen seine im „3. Reich“ entstandene Kunst schätzten, sondern um einen prominenten Befürworter ihrer Kulturpolitik anlässlich seines hohen Lebensalters zu ehren. Eine nochmalige Präsentation bei der Ausstellungsreihe seiner Werke ist, wie bei der Mehrzahl der beteiligten Künstler, nicht nachweisbar.

Auch die Berliner Akademie der Künste beabsichtigte 1939 eine Sonderausstellung anlässlich des 75. Geburtstages von Arthur Kampf auszurichten, jedoch fand diese wegen des Ausbruchs des II. Weltkrieges erst zur Frühjahrsausstellung 1940 statt. Präsentiert wurden 61 ausschließlich grafische und druckgrafische Werke sowie Aquarelle der letzten 50 Jahre. (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1940:16.)

Arthur Kampf nahm weiterhin u. a. an den regelmäßig wiederkehrenden Frühjahrs[1691]- und Herbstausstellungen[1692] der Berliner Akademie der Künste teil. Auch die Kunstvereine zeigten wieder Interesse. 1941 stellte der „Münchener Kunstverein“ ca. 50 seiner grafischen Arbeiten aus. (Donauzeitung, Belgrad, 23.09.1944:8) Daneben lassen sich Beteiligungen an thematischen Präsentationen, wie der Berliner Ausstellung „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ 1934 (Der Türmer, 36/1933-34:215, Abb.), der „Dresdner Kunstausstellung mit Sonderschau: Kriegsbilder“ im Sommer 1935[1693] sowie der 1936 veranstalteten Ausstellung „Deutsche Malerei und Graphik des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ (Kat. AdK Berlin, 1936, Nr. 139) der Berliner Akademie der Künste nachweisen.

[1690] Zu den wenigen, die sich beteiligen konnten, zählten Max Clarenbach, Angelo Jank und Hans Meid. Ludwig Dettmann, der sich ebenfalls ideologiekonform verhielt, war nicht auf der GDK vertreten, Thoms, Robert. 2018. *Die Künstler der Großen Deutschen Kunstausstellung München 1937-1944. Gesamtverzeichnis*, vollst. überarb., korr. u. erg. Neuaufl., Berlin: Neuhaus, 35, 81, 108.

[1691] *Preußische Akademie der Künste. Frühjahrs-Ausstellung. April-Mai 1934*. 1934 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1934]. Berlin: Preußische Akademie der Künste, 8, Nr. 79-80; Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1933:17 f., Nr. 295-300; *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung April/Mai. 1937* [Katalog]. 1937 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1937]. Berlin: Preußische Akademie der Künste, 11, Nr. 120 f.; *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung März/April. 1939* [Katalog]. 1939 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1939]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 9, Nr. 116-118; *Preußische Akademie der* Künste *zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1942* [Katalog]. 1942 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1942]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 12, Nr. 163-167, sowie *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung April/Mai. 1943* [Katalog]. 1943 [Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1943]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 12, Nr. 162 f.

[1692] *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/November. 1935* [Katalog]. 1935 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1935]. Berlin: Preußische Akademie der Künste, 10, Nr. 125-127; *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/Dezember. 1940* [Katalog]. 1940 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1940]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 12, Nr. 100 f.; *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/Dezember. 1941* [Katalog]. 1941 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1941]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 12, Nr. 132 f., sowie *Preußische Akademie der Künste zu Berlin. Herbst-Ausstellung Oktober/Dezember. 1942* [Katalog]. 1942 [Kat. AdK Berlin, Herbst 1942]. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 1, Nr. 119.

[1693] *Dresdner Kunstausstellung 1935. Katalog*. 1935. Dresden: Selbstverlag der Ausstellung, Nr. 330.

Der Künstler beteiligte sich auch an Ausstellungen, die ihre ideologische Ausrichtung bereits im Ausstellungstitel ausdrückten, so anlässlich der von der Berliner „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“ 1936 ausgerichteten Präsentation „Lob der Arbeit“, die als Wanderausstellung auch in Bautzen (Januar 1937), Stettin (Februar 1937), Düsseldorf (März-April 1937) und Hannover (Mai-Juni 1937) zu sehen war.[1694] Zu sehen waren die Werke „Pflasterer“ sowie „Hochofenarbeiter“[1695]. Im selben Jahr wurde auf der Berliner Ausstellung „Vom schönen und starken Deutschland“ anlässlich der Olympiade 1936 im „Verein Berliner Künstler“ das Werk „Heimkehr“ gezeigt.[1696] 1938 sind Exponate Kampfs bei der Berliner Ausstellung „Deutscher Bauer – Deutsches Land“[1697] und 1939 bei „Der Bauer und seine Welt“ im Leipziger Museum der bildenden Künste[1698] nachweisbar. 1941 nahm der Künstler mit der Darstellung eines Walzwerkarbeiters an einer durch die Nationalsozialistische Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ organisierten „Kunstausstellung für deutsche Soldaten“ in der Düsseldorfer Kunsthalle teil.[1699] Im selben Jahr fand bis 1945 die letzte umfangreiche Ausstellung für Arthur Kampf statt. Das Moritzburg-Museum in Halle veranstaltet eine Einzelpräsentation, die im Katalog 38 Nummern umfasste und mehr als 60 Werke seines Œuvres zeigte, darunter auch eine Fassung der „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ von 1888.[1700]

1942 kam es zur ersten Ausstellung im Ausland innerhalb dieses Zeitraumes. Arthur Kampf beschickte zusammen mit elf weiteren Malern[1701] als 78-jähriger Künstler den deutschen Pavillon der 23. Biennale von Venedig. Für ihn handelte es sich um die dritte Biennale-Beteiligung nach 1901 und 1905.[1702]

Unter seinen 16 gezeigten Werken befanden sich u. a. dieselben drei großformatigen Historienbilder des 19. Jahrhunderts, die zuvor 1939 im Münchener Haus der Deutschen Kunst zu

---

[1694] Bloth, Ingeborg. 1994. *Adolf Wissel. Malerei und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin: Gebr. Mann, 86, sowie *Lob der Arbeit, Kunstausstellung der NS-Kulturgemeinde, 25.11.-20.12.1936* [Katalog]. 1936. Hg. Nationalsozialistische Kulturgemeinde, Berlin, 8, Nr. 35 f.

[1695] Dabei handelte es sich vermutlich um die Darstellung „Walzwerk“ (G 1901/I.).

[1696] *Verein Berliner Künstler. Vom schönen und starken Deutschland, Ausstellung Malerei / Plastik. 1936*. [Katalog]. 1936, Berlin: Verein Berliner Künstler, [o. P.], Nr. 54.

[1697] *Deutscher Bauer – Deutsches Land. Berlin, Ausstellungsgebäude Tiergartenstrasse, 15.1.-15.2.1938*. 1938, Berlin, 6, Nr. 47 f.

[1698] *Der Bauer und seine Welt*. 1939. Hg. Museum der bildenden Künste, Leipzig, Leipzig: Museum der bildenden Künste, [o. P.], Nr. 149.

[1699] *Kunstausstellung für deutsche Soldaten. Zeitgenössische Künstler stellen aus*. [Katalog]. [1941]. Hg. NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Düsseldorf: NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, 16, Nr. 87.

[1700] *Kunstausstellung Prof. Dr. h.c. Arthur Kampf, 30.3.1941-11.5.1941.* [Katalog]. 1941. Hg. Städtisches Moritzburg-Museum, Halle (Saale) sowie Ludwig, 1977:92. Siehe auch Zuschlag, Christoph. 1995. *Entartete Kunst Ausstellungsstrategien im Nazi- Deutschland*, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 294.

[1701] Claus Bergen, Franz Gerwin, Richard Gessner, Walter Hemming, Ewald Jorzig, Georg Lebrecht, Erich Mercker, Leonhard Sandrock, Wilhelm Sauter, Herbert Schnürpel und Ferdinand Spiegel.

[1702] *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*. 1995. Hg. Institut für Auslandsbeziehungen, Ostfildern: Cantz, 150 f., 228.

sehen waren,[1703] sowie Figurenbilder und Porträts. (Becker/Lagler, 1995: 228) Kampf wurde am 5. September für seine Darstellung „Volksopfer im Jahre 1813“ (1894) als bester ausländischer Künstler mit dem von Benito Mussolini gestifteten Preis „Premio del Capo del Governo“ ausgezeichnet.[1704] Diese Wertschätzung suggerierte, dass sich das deutsche Volk und die mit ihm verbündeten Italiener in einer ähnlichen, vom Einsatz der Bevölkerung getragenen kriegerischen Auseinandersetzung befinden, wie Preußen während der Befreiungskriege im Jahre 1813. Während 1940 in Venedig noch allegorische Aktskulpturen von Arno Breker mit dominant-aggressiver Attitüde den deutschen Pavillon beherrschten, (Becker, 1995:32) gab die Darstellung Arthur Kampfs einen Hinweis auf den tatsächlichen Kriegszustand. Darüber hinaus sollte mit dem Motiv die Kontinuität von Opferbereitschaft und Patriotismus verdeutlicht werden.

Im Jahre darauf beteiligte sich der Künstler mit dem Gemälde „In einer spanischen Kirche“ (G 1943/VII. (<)) an der Florentiner Ausstellung „Düsseldorfer Künstler der Gegenwart“, die im Palazzo Strozzi stattfand.[1705]

In Privatgalerien lässt sich im Zeitraum von 1933 bis 1945 lediglich eine Präsentation in der Galerie Stern in Düsseldorf 1935 nachweisen.[1706]

Auszeichnungen

Anlässlich seines 60. Geburtstages am 28. September 1934 wurde Arthur Kampf die „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ verliehen (Das Archiv, 1934-1935:944, September 1934), die 1932 von Paul von Hindenburg zum 100. Todestag Johann Wolfgang Goethes gestiftet worden war. Die Zuerkennung war nicht streng an ideologische Übereinstimmungen oder politischen Taten gebunden, sondern wurde Personen verliehen, die ein hohes Lebensalter, ein außerordentliches Fachwissen oder ein im Wesentlichen abgeschlossenes künstlerisches Lebenswerk aufweisen konnten.[1707] Antragsteller war die Preussische Akademie der Künste durch

[1703] Siehe Fußnote 1677.

[1704] *Das Archiv. Nachschlagewerk für Politik, Wirtschaft und Kultur.* 1942. Nr. 102, 562, sowie Kleine Volks-Zeitung, Wien, 09.09.1942:6.

[1705] *D'Arte Contemporanea di Düsseldorf / Düsseldorfer Künstler der Gegenwart. Florenz, Palazzo Strozzi, April-Mai 1943. XXII., veranst. vom faschistischen Syndikat der schönen Künste Florenz, in Verbindung mit der Stadt Düsseldorf und der Stadt Florenz sowie der Deutsch-Italienischen Gesellschaft Düsseldorf*. 1943. [o. P.], Nr. 159.

[1706] *Gemälde alter und neuer Meister. Sommer-Ausstellung der Galerie Stern, Königsallee 23, 22.6.-31.8.1935*. 1935. Düsseldorf: Galerie Stern, 24.

[1707] Merker, 1983:166; Thomae, 1978:23, und Backes, Klaus. 1988. *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln: DuMont, 87, 190 ff.

ein Schreiben des kommissarisch eingesetzten Akademiedirektor Georg Schumann vom 21. September 1934 an das Reichsministerium des Innern. Zur Begründung gab dieser an, der Künstler sei

> „der Tradition der guten akademischen Schule […] treu geblieben, er ist heute ihr repräsentativster Vertreter und wird als solcher auch von der nach anderen Zielen strebenden künstlerischen Jugend geachtet. Von aller Problematik der Kunstanschauungen hat er sich ferngehalten, auch der Impressionismus hat seine Kunst kaum berührt. Dagegen beschäftigen ihn Beleuchtungs- und Lichtprobleme, [...] Seine repräsentative, von allen Kämpfen im Kunstleben sich fernhaltende Persönlichkeit machte ihn auch besonders geeignet für die Leistung deutscher Kunstausstellungen im Lande."[1708]

Am 28. September 1939 folgte anlässlich seines 75. Geburtstages (Thomae, 1978:280) die Verleihung des „Adlerschildes des Deutschen Reiches" mit der ein Alleinstellungsmerkmal suggerierenden Widmung „Dem Deutschen Maler"[1709]. Die Reichskammer der bildenden Künste begrüßte den zuvor von der Reichskammer der Wissenschaft eingereichten Antrag, weil dies eine Auszeichnung der gesamten Künstlerschaft bedeuten würde. Die Abteilung der bildenden Künste teilte mit, dass sie die Verleihung „sehr" begrüße. (Thomae, 1978:280) Diese, von Friedrich Ebert 1922 gestiftete Auszeichnung, wurde während des „3. Reichs" an lediglich zwei weitere Künstler, Wilhelm Kreis 1943 und Paul Schultze-Naumburg 1944, verliehen. (ebd., 21) Sie war für Personen bestimmt, „deren Schaffen und Wirken weit über den Rahmen ihres eigentlichen Arbeitsgebietes hinausgehen und Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind".[1710] Ebenfalls 1939 erhielt der Künstler von der Stadt Magdeburg die „Kaiser-Otto-Medaille".[1711]

Während des II. Weltkrieges wurde Arthur Kampf zusammen mit Hermann Gradl, Willy Kriegel und Werner Peiner als „überragendes nationales Kapital" (Thomae, 1978:538) in den Listen „Unersetzlicher Künstler"[1712] und der „Künstler im Kriegseinsatz" geführt. (ebd., 423)[1713] Kampf gehörte als Einziger beiden (ebd., 423), von Joseph Goebbels 1943/1944 angelegen Listen an (ebd., 538).

Darüber hinaus würdigte 1944 die „Die Deutsche Wochenschau" (Nr. 732; Europa-Woche Nr. 81) den Künstler zwei Wochen vor seinem Geburtstag in der Reihe „Köpfe/Persönlichkei-

[1708] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 1104, Bl. 5-8.

[1709] Scholz, 1939:II., sowie Thomae, 1978:280.

[1710] Zit. nach BArch R55/94, Bl. 27, bei Backes, 1988:87. Bei der nicht tragbaren Auszeichnung handelte es sich um eine Bronzemedaille, die auf einem Bronzesockel montiert war. 1928 erhielt Max Liebermann die Auszeichnung.

[1711] Arthur Kampf an Else Rudhardt, Charlottenburg, 21.10.1939 (Privatbesitz).

[1712] Auch „Liste der Unsterblichen", „Liste der Gottbegnadeten" oder „Liste A" genannt, Merker, 1983:167. Diese dort aufgelisteten Künstler waren von allen Beschränkungen befreit, Thomae, 1978:538.

[1713] Danach waren die Künstler zwar dienstverpflichtet, aber vom Wehrdienst und Einsatz in Rüstungsbetrieben freigestellt, ebd., 538.

ten der Zeit“. Zu sehen ist Arthur Kampf, bekleidet in einem Malerkittel, wie er in seinem Atelier an dem Entwurf zum Gemälde „Der Sieger“ (G 1941/VI.) arbeitet. Die Off-Stimme erläutert dazu:

> „Der bekannte Maler Professor Arthur Kampf vollendet in diesen Tagen das 80. Lebensjahr. Motive aus der preußischen und deutschen Geschichte werden von ihm in monumentalen Bildwerken festgehalten. Der »Choral von Leuthen« und die »Rede Fichtes an die deutsche Nation« sind Bilder, die in ergreifender Darstellung Szenen aus der friderizianischen Zeit und aus den Tagen der Befreiungskriege wiedergeben.“[1714]

Danach zeigt die Kamera das 1934 entstandene Selbstbildnis (G 1934/I.), die Darstellung eines weiblichen Aktes von 1937 (G 1937/II.) und die „Spielpause“ von 1903 (G 1903/I.). Arthur Kampf präsentierte anschließend selber Reproduktionen der vom Off-Sprecher erwähnten Darstellungen, die an vergangene militärische Erfolge aus der Zeit der Befreiungskriege erinnerten.[1715] Dabei wird für den Betracher die Analogie zu 1813 sofort augenfällig. Wie in historischen Zeiten haben in den 1930er- und 1940er-Jahren nationalozialistische Redner wie Adolf Hitler oder Joseph Goebbels vor Menschenmengen als einzelne, expressiv agierende Akteure eine drohende Gefahr und die Notwendigkeit kollektiven Handels thematisiert.[1716]

8.3.2 Publikationen

1934 und 1939 gaben vor allem der 70. und 75. Geburtstag Arthur Kampfs am 28. September Anlass zur Berichterstattung in der Tagespresse. Insbesondere für 1934 lassen sich eine Vielzahl von Zeitungsartikeln nachweisen, die oftmals mit einem Porträtfoto versehen, deutschlandweit erschienen. In der Regel wurde ein kurzer biografischer Rückblick gegeben, gefolgt von einer Aufzählung der prominentesten Gemälde Kampfs, wobei die historischen Darstellungen im Vordergrund standen. Einen umfangreichen Artikel verfasste Robert Scholz, Kampfs ehemaliger Meisterschüler, der mittlerweile als Kunstschriftsteller tätig war und zu diesem Anlass ausführlich über seinen ehemaligen Lehrer im *Völkischen Beobachter* berichtete. (Völkischer Beobachter, 26.09.1934, Nr. 269) Betitelt wurden die Berichterstattungen oftmals mit dem Hinweis über die anlässlich des 70. Geburtstages an Arthur Kampf verliehene Goethe-Medaille sowie die Glückwünsche von Joseph Goebbels (Braunschweiger Landeszeitung, 29.09.1934) oder des Reichsinnenministers Wilhelm Frick (Kölnische Zeitung, 01.10.1934).

[1714] Deutsche Wochenschau, Nr. 732, Europa-Woche Nr. 81, 1944.

[1715] Insbesondere Kampfs historische Darstellungen, die das Gegenüber des einzelnen Redners zu einer Gruppe thematisieren, werden vor dem Hintergrund nationalsozialistischer Massenbeeinflussung durch einzelne Agitatoren als historische Analogie wahrgenommen worden sein.

[1716] Siehe dazu auch die kompositorisch von Kampfs „Einsegnung“ beeinflusste Darstellung von Hermann Otto Hoyer, „Am Anfang war das Wort“ (1937), die Hitler agitierend vor einer Gruppe von Zuhörern wiedergibt.

Darüber hinaus lassen sich bereits kurze Zeit später Hinweise in der Tagespresse über die bevorstehende Sonderausstellung seiner Werke während der Herbstausstellung der Akademie der Künste finden (Vogtländischer Anzeiger, Plauen, 05.10.1934). In diesem Zusammenhang erschienen bis Anfang 1935 biografische Artikel, wie „Eine Malerfamilie. Arthur Kampf und Eugen Kampf und ihre Vorfahren“ (Echo der Gegenwart, 29.09.1934:4, Nr. 227). [1717]

1937 erwähnte Bruno Kroll den Künstler in seiner Publikation „Deutsche Maler der Gegenwart“[1718]. Der Verlag Velhagen & Klasing brachte die 1922 erschienene Biografie von Hans Rosenhagen erneut, diesmal in einem Sammelband zusammen mit den in derselben Reihe erschienenen Künstlermonografien zu Arnold Böcklin, Giovanni Segantini und Franz von Stuck unter dem Titel „Malerei der Neuzeit“ heraus[1719]. Im Jahr darauf lässt sich eine Arbeitsdarstellung in der Publikation „Das Taschenbuch Schönheit der Arbeit“ nachweisen, das vom gleichnamigen Amt innerhalb der „Deutschen Arbeitsfront“ herausgegeben worden war. [1720]

Die Tagespresse schrieb anlässlich des 75. Geburtstages des Künstlers 1939 erneut umfangreich über das Ereignis, wobei auch diesmal in den Artikelüberschriften das Jubiläum und der Erhalt des „Adlerschildes des Deutschen Reiches“ (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 29.09.1939) oder die Glückwünsche Joseph Goebbels (Völkischer Beobachter, 29.09.1939:7, Nr. 272) angegeben wurden.[1721]

1940 erschien ein umfangreiches Porträt des Künstlers in der Publikation „Persönlichkeiten der Gegenwart“[1722] und 1943 eine Erwähnung in der kunsthistorischen Abhandlung „Deutsche Kunst der Gegenwart“ von Werner Rittich (Rittich, 1943:15, 64.).

Anlässlich des 80. Geburtstages 1944 scheint die Berichterstattung in der Tagespresse wesentlich geringer gewesen zu sein. Velhagen & Klasing veröffentlichten allerdings in ihren *Mo-*

[1717] Ebenfalls Gotzes, August. 1935. „Der Maler Arthur Kampf“. In: *Die katholische Welt,* 47. Jg., 358-362. Bereits 1933 berichtete der Autor umfangreich über den Künstler, Gotzes, August. 1933. „Arthur Kampf“. In: *Stadt Gottes. Katholische illustrierte Familienzeitschrift*, 57. Jg., 56-58. 1938 erschien von ihm der ganzseitige Artikel „Ein monumentaler Gestalter. Der Maler Arthur Kampf“ in der *Kölnischen Volkszeitung*, 11.12.1938:11 f. Weiterhin publizierte Carl Bulcke 1935 „Arthur Kampf“. In: *Kunst und Antiquitäten-Rundschau*, 43. Jg., 12-16. Den annähernd identischen Text veröffentlichte der Autor 1937 im *Jahrbuch der Kunstfreunde*, [o. Jg.; damit Ersch. eingestellt], 181-184.

[1718] Kroll, Bruno. 1937. *Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der deutschen Malerei seit 1900*, Berlin: Rembrandt-Verlag, 43 f., 159.

[1719] *Malerei der Neuzeit. Arnold Böcklin, Giovanni Segantin, Franz von Stuck, Arthur Kampf.* 1937. Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing. Der 1922 erschienene Band zu Arthur Kampf erlebte nur eine Auflage, was auch auf die sinkende Popularität des Künstlers hinweist.

[1720] *Das Taschenbuch Schönheit der Arbeit*. 1938. Hg. Amt „Schönheit der Arbeit“, Berlin, 211.

[1721] Außerdem Artikel im Völkischen Beobachter, 28.09.1939, Nr. 271 und 29.09.1939:7, Nr. 272 sowie Quadflieg, Eberhard. 1939. „Eine Malerfamilie. Nachwort zum 75.Geburtstag von Arthur Kampf“. In: *Mitteilungen der westdeutschen Gesellschaft für Familienkunde*, Bd. 11, 171-178.

[1722] Hellwig, Lothar Wilfried u. E. [Erich] Ruckhaber. 1940. „Arthur Kampf“. In: *Persönlichkeiten der Gegenwart*, Berlin: Richard Pape, 123-127.

natsheften einen umfangreichen biografischen Artikel (59/1944: 377-384, Mai), ebenso schrieb erneut Robert Scholz im *Völkischen Beobachter* (26.09.1944, Nr. 268).

Die Erwähnung von Kampfs prominentesten historischen Darstellungen zu den Befreiungskriegen aus den 1890er-Jahren erfolgte kaum noch über ausführlichere Bildbesprechungen. Gelegentlich wurden Artikel mit einzelnen Werken in Hinblick auf eine propagandistische Wirkung illustriert. Zunächst anlässlich der 125. Jahrestages des Sieges über Napoleon I. 1938, dann während des II. Weltkrieges[1723]. In Bild und Ton folgte 1944 eine Würdigung des Künstlers im Rahmen der „Deutschen Wochenschau".[1724]

Die Zeitschrift „Die Kunst im Dritten Reich" / „Die Kunst im Deutschen Reich"

Werke des Künstlers wurden auch in der prominentesten Kunstzeitschrift des Nationalsozialismus, der *Kunst im Dritten Reich/Kunst im Deutschen Reich* rezipiert. In diesem Zusammenhang hat die Bekanntschaft des Hauptschriftleiters Robert Scholz mit Arthur Kampf eine nicht unerhebliche Bedeutung. Scholz war im Wintersemester 1923/1924 und vermutlich im Sommersemester 1927 Meisterschüler Arthur Kampfs.

Der erste Bezug zum Künstler erschien mit der ersten Folge des zweiten Jahrgangs 1938. Es enthält eine farbige Reproduktion des Gemäldes „Der 30. Januar 1933" (G 1938/I. (<)) mit dem Hinweis, dass Arthur Kampf die Darstellung der „Kameradschaft der deutschen Künstler Berlin e. V." geschenkt habe. Die Abbildung sollte in jenem Jahr an den fünften Jahrestag der Machtergreifung erinnern. (KIDR, 2/1938:7)

Ebenfalls ohne größeren Textbeitrag erschien in der Folge 8 des dritten Jahrgangs 1939 der nunmehr in *Die Kunst im Deutschen Reich* umbenannten Zeitschrift eine großformatige, farbige Reproduktion der Darstellung „Walzwerk" (G 1901/I.) innerhalb der abgedruckten Rede, die Adolf Hitler zur „Großen Deutschen Kunstausstellung" hielt. (KIDR, 3/1939:241)

Einen umfangreichen, allerdings unbebilderten Artikel verfasste Robert Scholz 1939 anlässlich des 75. Geburtstages Kampfs. (KIDR, 3/1939:II., F. 10) Wiederum ohne direkten Text-

[1723] Daheim, 71/1934:6, Nr. 8; Oheim-Steinchen, Gertrud. 1938. „Schlesien – vor 125 Jahren das Herz der Nation". In: *Der Oberschlesier. Organ des Bundes Deutscher Osten und der Vereinigung für Oberschlesische Heimatkunde*, 20. Jg., 125-138, Abb. zw. 124/125, 148/149; *Das Eiserne Kreuz*. [1938]. Hg. Karl Rauch, Königstein im Taunus: Verlag der Eiserne Hammer, 4 f., 9, 13, Abb. Das *Düsseldorfer Tageblatt* (30.05.1940, Nr. 146) bebilderte den Artikel „»Ich verlasse mich auf die Bravour meiner Soldaten«. Eine zeitgemäße Erinnerung – Vor 200 Jahren trat Friedrich der Große seine Regierung an" mit der „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf" (G 1893/XII.). Dieselbe Reproduktion benutzte die *Deutsche Zeitung im Ostland, Riga* (23.09.1944:6) gegen Ende des II. Weltkrieges in einem Artikel zu Kampfs bevorstehendem Geburtstag.

[1724] Deutsche Wochenschau, Nr. 732, Europa-Woche Nr. 81, 1944.

bezug erschien in der Folge 11 desselben Jahrgangs eine ebenfalls großformatige, farbige Reproduktion der Darstellung „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“ (G 1915/II.) im Artikel „Maler des Weltkrieges 1914-1918“ von Werner Rittich. (KIDR, 3/1939:355).

Der einzige umfangreiche Artikel zum Werk des Künstlers folgte in der Mai-Ausgabe des vierten Jahrgangs 1940. Wilhelm Westecker stellte mit Bildbeispielen „Arthur Kampf als Zeichner“ vor. (KIDR, 4/1940:144-149) Darunter befinden sich auf der Titelseite das Bildnis eines nordischen Jünglings, ein Frauenkopf, zwei Frauenakte, der Karton zum Fichte-Wandbild in der Berliner Universitätsaula, die Figur eines Fischers sowie die Darstellung des verwahrlost aussehenden Vaters zum Gemälde „Die Schwestern“ (G 1903/V.). Kampfs Gemälde „Walzwerk“ bewertete kurz Walter Horn in seinem Artikel „Kunst und Technik“ (KIDR, 6/1942:45).

Letztmalig wird 1943 in der *Kunst im Deutschen Reich* ein Gemälde Arthur Kampfs reproduziert. Der Beitrag „Heroische Sinnbilder“ von Robert Scholz enthält Darstellungen historischer Persönlichkeiten mit ihren Aussagen zu Krisenzeiten, so auch das Wandbild in der Berliner Universitätsaula mit einem Zitat Johann Gottlieb Fichtes. (KIDR, 7/1943:36 f.)

Während die Berichterstattung in selbständig erscheinenden Publikationen überschaubar blieb, veröffentlichte Bruno Kroll anlässlich Kampfs 80. Geburtstag 1944 den umfangreichen Bildband „Arthur Kampf“, der ebenfalls bei Velhagen & Klasing erschien. Mit seinen 15 Farbtafeln und zusätzlichen 131 ganzseitigen Abbildungen, von denen eine Vielzahl der wiedergegebenen Rötelzeichnungen ebenfalls farbig abgedruckt wurden, erschien im vorletzten Kriegsjahr eine bemerkenswert aufwendig produzierte Publikation im Quartformat. Sie zählt neben der Biografie von Hans Rosenhagen (1922) zu den beiden Standardwerken über Leben und Werk Arthur Kampfs. (Kroll 1944)

In Hinblick auf die Bebilderung von Schulbüchern lassen sich 15 Ausgaben nachweisen, die mit Reproduktionen der Historiengemälde des Künstlers illustriert waren. Darunter befanden sich im Wesentlichen Lesebücher ohne Titelbezug zum „3. Reich“, zwei Geschichtsbücher für die „Jugend des 3. Reichs“[1725] sowie ein Gedichtband.

8.3.3 Das Image Arthur Kampfs

Die Zeit des Nationalsozialismus nimmt in Arthur Kampfs Autobiografie lediglich eineinhalb Seiten ein. (Kampf, 1950:49-51) Der Künstler springt von seinen Erlebnissen in der Türkei 1927 direkt zu den 1940 begonnenen Zerstörungen durch die Bombardierung Berlins sowie seinen damit verbundenen Beeinträchtigungen. Er verschwieg seine neue Aufgabe an der Preu-

[1725] Schütte, Carl u. a. 1934. *Geschichtsbuch für die Jugend des Dritten Reiches*, 2. verm. Aufl., Halle a. d. Saale: Schroedel, 48, sowie 3. verm. Aufl., 1936, 96.

ßischen Akademie der Künste ebenso wie sein Engagement im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie.

Die Bewertung seiner künstlerischen Leistung war mit der Machtübernahme 1933 fast einhellig positiv. Betont wurden seine kontinuierlich akademisch-traditionelle Ausrichtung, die Neubewertung seiner Kunst unter der neuen Regierung, seine „deutsche" Formensprache sowie die Beschäftigung mit der deutschen Geschichte.

Anlässlich seines 70. Geburtstages urteilte der nationalsozialistische Schriftsteller Carl Bulcke 1934: „Als Vorbild, als Maler von exemplarischer Mustergültigkeit, haben wir heute nur ihn, Arthur Kampf. Das aus ganzem Herzen bekennen zu dürfen, ihn unter den großen Malern unserer Zeit den größten nennen, ist erst im neuen Deutschland möglich geworden." (B.Z. am Mittag, 26.09.1934, Nr. 231) Bettina Feistel-Rohmeder, Hauptschriftleiterin der Zeitschrift *Deutsche Bildkunst* bemerkte: „Kampf ist unbedingt einer der Deutschesten Künstler, die wir überhaupt haben", und zitierte Paul Wittko, der Kampf als „gewiesenen Eckpfeiler für die unumgänglichen Zusammenhänge, deren auch eine neuen Zielen aufstrebende Kunst nie entraten [!] darf" bezeichnete.[1726]

Weitere Charakteristika Kampfs seien seine „ernste Männlichkeit" und „nordgermanische Wirkung". Seine besten Schöpfungen blieben ein „eiserner Kunstbestand der deutschen Nation". (Berliner Börsen-Zeitung, 27.9.1934, Nr.225)

Robert Scholz erinnerte an die Kunstkritik der vergangenen Jahre:

> „Und doch steht man heute vor der Notwendigkeit diesen Meister, dessen Ruf weit über Deutschlands Grenzen hinausreicht, gegen die Urteilslosigkeit einer Kunstwertung in Schutz zu nehmen, die ihre falschen Maßstäbe aus einer Zeit des schlimmsten geistigen und künstlerischen Niedergangs herleitet. Jene, die nur wirres Gestammel als Kunst ansehen, nennen diesen Maler einen Akademiker. […] Denen aber, die heute für die Werke von Arthur Kampf das Wörtchen »unmodern« bereit haben, kann man nur sagen, daß Kampfs Werke als Leistung noch dann bestehen werden, wenn man die Kunstproblematik der letzten Jahrzehnte, die diversen Ismen und all das was sie hervorgebracht haben, nur noch als einen wirren Angsttraum ansehen wird." (Völkischer Beobachter, 26.09.1934, Nr. 269)

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Interview, das 1934 in der Zeitung *Neue Zeit*, Berlin (25.09.1934, Nr. 265) erschien. Auf die Frage, warum er sich der Historienmalerei gewidmet habe, entgegnete Kampf: „Ich war schon als junger Mann außerordentlich national – und sozial fühlend." Große Kunst zu schaffen, gelänge durch „eiserne, disziplinierte Arbeit an sich selber. [...]: sich restlos vertiefen." Als Ratschlag könne er der jungen Generation mitgeben, Dinge zu malen, die „allgemeinverständlich" seien. Seine Position zu modernen Kunstströmungen war eindeutig. „Expressionismus – Impressionismus – in diesen Dingen steckt was

[1726] *Das Bild. Monatsschrift für das deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart*. 1934. 4. Jg., 360.

Gutes. Jedes wirklich gute Bild ist ex- und impressionistisch. Expression – heißt Ausdruck. Haben vielleicht Rembrandtbilder keinen Ausdruck? Aber als Modeerscheinung lehne ich den Expressionismus ab, wie ich überhaupt jede Modeerscheinung der Kunst ablehne."

Zur Herbstausstellung der Preußischen Akademie der Künste 1934 schrieb Paul Oskar Hoecker in der Familienzeitschrift *Daheim*: „Vierzehn Jahre lang mußte Kampf in der offiziellen Einschätzung durch die Ämter und in der Bewertung durch die aus Paris orientierten Kritiker zurückstehen. Heute weiß man wieder, was Deutschland an ihm besitzt!" (Daheim, 71/1934-1934:8, Nr. 8) Die *Dresdner Nachrichten (*27.09.1934) gaben auch einen Ausblick auf eine mögliche Wiederbelebung der Historienmalerei:

> „Aber er zählt dafür zu den Bewahrern großer Überlieferungen, die eine feste Linie durchgehalten haben durch den verwirrenden Wechsel der Zeiterscheinungen. Und diese Linie ist vaterländisch und deutsch, in der Gesinnung realistisch und doch großzügig in der künstlerischen Durchführung. Die Historienmalerei galt bisher als eine erledigte Angelegenheit und Kampf als einer ihrer letzten Ausläufer. Indessen werden die großen Umwertungen und Anforderungen *unserer Gegenwart auch hier* Wertverschiebungen [Hervorhebung im Original] bringen *und vielleicht dem Geschichtsbild* [Hervorhebung im Original] neue Wichtigkeit und eine werdende Zukunft verleihen. Dann wird auch Arthur Kampfs Stellung in der Entwicklung bedeutsam und zielweisend erscheinen."

Selbst 1939, sechs Jahre nach der Machtergreifung, wurde immer noch die Kunstkritik der Vergangenheit bemüht.

> „Kampf ist der nationalen Haltung seiner künstlerischen Zielsetzung wegen giftig angegriffen worden zu einer Zeit, da jüdisches Kunstkritiker- und Händlertum und dessen nichtjüdische Hörige mit deutscher Kultur und Kunst nach ihrem schändlichen Belieben umsprangen. Das ehrt ihn heute ganz besonders." (Jeversches Wochenblatt, 30.09.1939)

Fast ausschließlich bezog sich die Presse dabei auf Darstellungen, die vor 1933 entstanden waren, weil es keine prominenten neueren Werke des Künstlers gab.

Konkret zu einzelnen, aktuell entstandenen grafischen Arbeiten äußerte sich Wilhelm Westecker 1940 in seinem Artikel „Arthur Kampf als Zeichner" ganz im Sinne des nationalsozialistischen Kunst- und Kulturverständnisses (KIDR, 4/1940:144-149): „Arthur Kampf ist in seinen Zeichnungen ein meisterhafter Gestalter nordischer Verhaltenheit. Er zeichnet Männer, die kühl wägend in die Ferne blicken, deren Seele das zu Bezwingende ins Auge faßt." (ebd., 144)

> „Aber der Männerkopf gibt eine schärfer ausgeprägte seelische Haltung wieder, ein vorbildliches Menschentum, eine Führernatur, die ihr Führertum mit leidenschaftlichem Ernst ausfüllt. [...]. Der Mann der Silberstiftzeichnung gehört aber zu den Menschen, die das Leben nach ihrem Willen formen. Sie haben etwas Mitreißendes. Sie sind also Vorbild und Symbol. Auch die Frau ist im Bereich der Frau nichts anderes. Sie vertändelt nicht das Leben mit der Ausbesserung ihrer Natur, sie hütet das Gefühl, das ganze Geschlechter nährt, in ihrem Innern." (ebd., 146)

Kurz vor Kampfs 80. Geburtstag erschien der Bildband Bruno Krolls zu ausgesuchten Werken Kampfs der letzten 60 Jahre. (Kroll, 1944) In pathetischen Worten schilderte Kroll Kampfs angeblich verzweifeltes Ringen um eine völkische Kunst, die ihm erst durch die Nationalsozialisten ermöglicht wurde: „Kampf ist einer der letzten großen Idealisten! Seine Kunst ist Verkörperung der lebenserhaltenden Mächte des völkischen Selbstbewußtseins und künstlerischer Gemeinschaftsempfindung." (ebd., 1). „Jedenfalls war er der letzte Geschichtsmaler von Format." (ebd., 2)

> „Wohl trug er selber in sich alles, was ihn zu einem großen Wandmaler befähigte, doch die Zeit versagte sich ihm. Denn große und vollgültige Wandmalerei erblüht eigentlich nur in Epochen echter Gemeinschaftsverbundenheit. Das wußte Kampf. Allein das deutsche Volk lebte nicht mehr aus solch völkisch einheitlichem Bewußtsein heraus. [...] Das Sichaustoben im Willkürlichen, das Wichtignehmen im Persönlichen, all das waren Feinde der monumentalen Kunst, die Arthur Kampf anstrebte. Es gab keinen gemeinsamen Glauben mehr. Und dennoch rang Arthur Kampf um einen solchen völkischen Mythos. Seine ganze Monumentalkunst wurde aus dem Glauben an das deutsche Volk geboren, [...]." (ebd., 15)

> „Und er wurde der große Geschichtsmaler der letzten beiden Generationen. Die Zeitgenossen haben ihm das wenig gedankt. Führende Kunstschriftsteller haben ihn totgeschwiegen. Das Jahr 1933 bringt für den Künstler, [...], die Befreiung von einem schweren Alpdruck. Wurde nun die deutsche Kunst nicht auch wieder auf einen Mythos verpflichtet, auf eine geistige, weltanschauliche Zentralgewalt, auf den Glauben an die schöpferische Gemeinschaft des Volkes? Ein Weg wurde gewiesen, um den Arthur Kampf zwei Generationen lang mit fast unmenschlicher Energie und Ausdauer gerungen hatte." (ebd., 16)

> „Für ihn, der das Volk stets als Inbegriff des naturhaft und seelenhaft Schöpferischen anerkannt hatte, brach nun die Schöpferkraft beinahe gewaltsam wieder aus. Neue Werke entstanden. Man kennt sie kaum. Sie künden von den Wänden unserer Großen Soldatenhallen und der Feierhallen völkischer Repräsentation herab von einem neuen Glauben." (ebd., 17)[1727]

Negative Kritik lässt sich 1934 nur selektiv, anlässlich der Würdigungen zu seinem 70. Geburtstag in der Tagespresse finden. So seien wenige frühere Arbeiten in der Anlage und Gestaltung „mißlungen" (Fränkisches Volk, Bayreuth, 28.09.1934) und würden sich durch eine „leere Theatralik" auszeichnen. (Der Berliner Westen, Berlin, 27.09.1934)

Verhältnis zu Arno Breker und Albert Speer

Ein freundschaftliches Verhältnis verband Arthur Kampf mit dem 36 Jahre jüngeren Arno Breker seit 1934, als der Bildhauer eine Anzahl von Porträtbüsten schuf, darunter auch solche von Max Liebermann und Arthur Kampf. (Abb. 184) Die anschließende mehrmalige Ausstellung der Büste bis 1944 bedeutete für Kampf eine Aufwertung als Künstler, insbesondere nach

[1727] Siehe auch den anlässlich der Veröffentlichung des Bildbandes von Bruno Kroll erschienenen biografischen Artikel zum Künstler in V&K, 1943-1944:377 ff.

den Jahren des Bedeutungsverlustes während der Weimarer Republik und durch den Aufstieg Brekers zum führenden Bildhauer des „3. Reichs“.[1728] So war seine, in Bronze gegossene Porträtbüste auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1937“ in München zu sehen[1729] und wurde dazu ganzseitig in der Zeitschrift *Kunst und Volk* abgebildet[1730] sowie auf Ausstellungen in Paris (1942) und Potsdam (1944) gezeigt[1731]. Naturalistisch aufgefasst, blickt Kampf nach vorne, wobei die äußeren Enden seiner Augenbrauen wie auch die des Oberlippenbartes flügelartig umgebogen sind. Dadurch wird der ernsten Mimik ein Ausdruck von Spontanität verliehen. Die Büste gibt Arthur Kampf als älteren, souveränen und einflussreichen Künstler wieder, dessen Bedeutung auf einem großen, vielbeachteten Werk beruht.

Während Arthur Kampf den Bildhauer in seiner Autobiografie nur kurz erwähnte (Kampf, 1950:51), berichtete Breker in seiner Lebensbeschreibung 1972, dass Kampf ihn zum juryfreien Teilnehmer einer Akademieausstellung erklärt habe, nachdem er zuvor ausjuriert worden sei.[1732] (Breker, 1972:82) Ebenfalls schlug Arthur Kampf Breker als Leiter eines Meisterateliers für Bildhauerei in der Nachfolger Hugo Lederers vor, die mit 20:3 Stimmen allerdings abgelehnt wurde.[1733]

Wie eng das Verhältnis zwischen den beiden Künstlern war, verdeutlichen die von Kampf an Breker gerichteten Briefe.[1734] Gelegentlich vermitteln sie eine Vertrautheit, die in Kampfs überlieferter Korrespondenz singulär ist. Für den Leser entsteht dabei der Eindruck, der ältere Künstler schmeichle dem erfolgreichen jüngeren, um sich Vorteile zu verschaffen. Darüber hinaus offenbaren sie auch die tiefe ideologische Übereinstimmung Kampfs mit dem Regime.

> „Es ist nichts, dass Sie so weit von Berlin sind, ich habe ordentlich Sehnsucht nach Ihnen, es gibt doch so wenig Collegen mit denen man sich menschlich und künstlerisch versteht.“[1735]

> „Das Attentat auf den Führer war eben so dumm wie verbrecherisch! Gott hat ihn sichtlich geschützt! Es ist doch tragisch in der Deutschen Geschichte, dass wir ohne Verrat nicht auskommen können. Das ist nun gottlob vorüber und hoffentlich für immer!. […] Ich hoffe sehr, dass bis zu meinem Geburtstage unsere

[1728] Eine weitere Porträtbüste schuf bereits 1927 der Bildhauer Bernhard Bleeker, die auf der „Herbst-Ausstellung der Preußischen Akademie der Künste“ 1941 gezeigt wurde, Kat. AdK Berlin, Herbst 1941:4, Nr. 21.

[1729] *Große Deutsche Kunstausstellung im Haus der Deutschen Kunst zu München, 18. Juli bis 31. Oktober 1937*. 1937. München: Knorr & Hirth, 34, Nr. 79.

[1730] *Kunst und Volk. Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde*. 1937. 5. Jg., 197.

[1731] Nach Auskunft von Frau Charlotte Breker, Düsseldorf, war die Büste im Pariser Musée de l’Orangerie bei der „Exposition Arno Breker“ von Mai bis Juli 1942 sowie auf der Ausstellung „Arno Breker. Ausstellung in Potsdam“, Garnisonsmuseum Lustgarten von Juni bis September 1944 zu sehen.

[1732] Vermutlich handelt es sich um die Frühjahrsausstellung 1934 der Preußischen Akademie der Künste, Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1934:14, Nr. 169.

[1733] AdK, Berlin, Historisches Archiv, 0948, Bl. 139.

[1734] Für die Einsicht dankt der Autor Frau Charlotte Breker, Düsseldorf.

[1735] Arthur Kampf an Arno Breker, Charlottenburg, 26.12.1940 (Privatbesitz).

> neuen Waffen eine grundlegende Änderung auf den Kriegsschauplätzen herbeigeführt haben, sonst ist das mit dem Geburtstag recht mies!“[1736]

> „Es ist doch grossartig wie der Führer bei all der Sorge und Verantwortung, die auf ihm liegt noch die Zeit und Lust findet sich mit künstlerischen Ideen zu beschäftigen. Das soll ihm mal ein anderes Staatsoberhaupt nachmachen können. Er muß doch das feste Vertrauen haben, dass unsere Sache zum guten Ende geführt wird und das ist für uns alle recht tröstlich!“[1737]

Nach Ende des Weltkrieges riet Arthur Kampf Breker, in eine kleinere Ortschaft in die Nähe Düsseldorfs zu ziehen,

> „denn von den dortigen speziellen Collegen könnte, natürlich aus Missgunst und Neid für Sie wieder eine drangvolle Zeit entstehen. [...] Vor allen Dingen einstweilen nicht an die Öffentlichkeit treten oder durch Pressebesprechungen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken bis die Entnazifizierung endlich und endgültig allgemein erledigt ist. Das soll ja nach Zeitungsmeldungen im Laufe des Juli der Fall sein.“[1738]

Auch zu Albert Speer unterhielt Arthur Kampf eine freundschaftliche Beziehung, die aus den Erwähnungen in den Briefen an Arno Breker hervorgeht. Speer sollte sich zusammen mit Breker einen seiner vollendeten Entwürfe für ein Wandgemälde ansehen[1739] und wird auch im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Leiter des Amtes „Schönheit der Arbeit“ in Beziehung zu Kampf gestanden haben. Das 1938 erschienene „Taschenbuch Schönheit der Arbeit“ gibt auf einem Foto ein Gemälde Arthur Kampfs im Eingangsbereich eines Kameradschaftsheimes wieder. (Schönheit der Arbeit, 1938:211)

Zur Rolle im „3. Reich“

Als Adolf Hitler am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler ernannt wurde, war Arthur Kampf bereits 69 Jahre alt. Wenige Monate später, am 1. Mai 1933, trat er in die NSDAP ein[1740]. Die NSDAP hatte nach dem 30. Januar aufgrund des enormen Zustroms von Interessierten eine Mitgliedssperre angeordnet, die am 1. Mai in Kraft trat.[1741] Der 30. April stellte somit die letzte Möglicheit dar, einen Mitgliedsantrag zu stellen, was von 1,3 Millionen Personen genutzt

[1736] Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 20.08.1944 (Privatbesitz).

[1737] Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 26.12.1944 (Privatbesitz).

[1738] Arthur Kampf an Arno Breker, Angermund bei Düsseldorf, 08.02.1948 (Privatbesitz).

[1739] Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 26.12.1944 (Privatbesitz).

[1740] Mitgliedskarte der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) für „Kampf Arthur, Dr. h.c.“, Mitgliedsnummer 3020058, in die Partei eingetreten am 01.05.1933, BArch R9361-IX Kampf, Arthur.

[1741] Weigel, Björn. 2009. „»Märzgefallene« und Aufnahmestopp im Frühjahr 1933. Eine Studie über Opportunismus“. In: *Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder*, Hg. Wolfgang Benz, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 92.

wurde. (Weigel, 2009:94) Im Parteijargon „Märzgefallene“ genannt,[1742] standen als Beitrittsgründe oftmals Karrierismus und Opportunismus im Vordergrund. Für Arthur Kampf traf beides zu. Hinzukommen wird noch die Sorge um den Bedeutungsverlust der traditionellen akademischen Formensprache, die damit verbundenen Einschränkungen eigener künstlerischer Produktivität sowie die bereits in den 1920er-Jahren einsetzende Verringerung seiner Bedeutung für die deutsche Kunst. Dennoch wird Kampf auch ein positives Verhältnis zu Adolf Hitler gehabt haben, wie aus den Briefen an Arno Breker hervorgeht. Darauf lässt die Anfertigung des Porträts Hitlers für das Berliner Rathaus sowie für den Bestand an „Reichsdrucken“ schließen.

Vermutlich versuchte sich der Künstler unmittelbar im Anschluss an die Machtübernahme indirekt der neuen Regierung für Aufträge zu empfehlen. Auf der Frühjahrsausstellung der Preußischen Akademie der Künste zeigte er 1933 die Darstellung „Das große Wecken. Entwurf zu einem Wandgemälde“ (Kat. AdK Berlin, Frühjahr 1933:17 f., Nr. 296) sowie auf der Herbstausstellung 1934 den Entwurf „Der Fahnenträger“[1743]. Abbildungen beider Motive sind nicht überliefert.

Im Juni 1933 wurde Arthur Kampfs Radikalisierung im nationalsozialistischen Sinne erstmals öffentlich erkennbar. Er unterstützte die von der völkischen antimodernen Propaganda, die bis zum Aufbau der Reichskulturkammer im Herbst 1933 durch Aktionen und Verbandsgründungen den öffentliche Diskurs bestimmte, und gehörte zu den Unterzeichnern der Erklärung „Die deutsche Kunst ist in Gefahr!“, die der im Frühjahr neugegründete „Deutschen Künstlerbund 1933“ im *Völkischen Beobachter* am 12. Juni 1933 (Nr. 163) veröffentlichte.[1744] Das Manifest richtete sich gegen den Expressionismus, insbesondere gegen Max Pechstein[1745] und weitere Mitglieder der ehemaligen Künstlergemeinschaft „Die Brücke“:

> „Die weitgehende Zersetzung der deutschen Kunst und gerade auch die Zersetzung in formaler Beziehung, ließ weite Kreise des Nationalsozialismus vom Siege der Bewegung eine durchgreifende Reinigung der deutschen Kunst von den Erscheinungen der art- und kunstfremden Zersetzung erhoffen. Mit dem Siege der nationalsozialistischen Bewegung haben dann auch an vielen Orten Säuberungsaktionen eingesetzt, die in ihrer Berechtigung grundsätzlich zu bejahen sind. […] Wenn aber dieses mannhafte Wort Goerings schon heute in der Presse mißbraucht wird, um mit unerhörter Dreistigkeit dafür Stimmung zu machen, den ganzen Kreis, mit dem Cassirer und Flechtheim ihre Geschäfte gemacht haben und gerade formzersetzende Persönlichkeiten wie Nolde, Schmidt-Rottluff, Klee, Mies van der Rohe, nun als die eigentliche deutsche Kunst in

[1742] Die Bezeichnung bezog sich usprünglich auf die am 18. März 1848 vor dem Berliner Schloss gefallenen revolutionären Demonstranten. 1933 waren damit jene Personen gemeint, die nach den Reichstagswahlen am 5. März 1933, bei denen die NSDAP als eindeutiger Sieger hervorging, den Zugang zur Partei suchten, Weigel, Björn. 2009. „»Märzgefallene« und Aufnahmestopp im Frühjahr 1933. Eine Studie über Opportunismus“. In: *Wie wurde man Parteigenosse? Die NSDAP und ihre Mitglieder*, Hg. Wolfgang Benz, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 94 f.

[1743] Kat. AdK Berlin, Herbst 1934:7, sowie Berliner Börsen-Zeitung, 10.11.1934.

[1744] Zu den 37 Unterzeichnern zählten u. a. Angelo Jank, Leo Samberger und Paul Ludwig Troost. Siehe auch Brenner, Hildegard. 1963. *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 38. Zur Situation 1933 siehe auch Saehrendt, 2005:45 ff.

[1745] Zur Rolle Max Pechsteins in den 1920er- und 1930er-Jahren, ebd., 20 ff., 61.

> den nationalsozialistischen Staat einzuschwärzen, so erhebt sich ernsthafter Widerspruch aller im organischen Sinn modernen und aus echtem deutschen Empfinden heraus schaffenden Künstler. […] Der Deutsche Künstlerbund 1933 legt feierliche Verwahrung dagegen ein, daß die Leute, die die künstlerischen Schrittmacher der zersetzenden kommunistischen Revolution gewesen sind und dabei stärkste und nachdrückliche Förderung vom marxistischen Staat, dem Logen- und Judentum erfahren haben, nun sich dem deutschen Volk als die Vertreter seiner eigentlichen Kunst präsentieren wollen."

Seine Kritik an der aktuellen kulturellen Situation formulierte Arthur Kampf erneut in einem achtseitigen Schreiben, das er am 1. Februar 1934 an den kommissarischen Bürgermeister von Groß-Berlin, Oskar Maretzky, adressierte. Er betonte, dass es sich dabei nicht nur um seine persönliche Meinung handele, sondern auch die der Künstlerschaft. Direkt zu Beginn nannte der Künstler die Beweggründe seines Handels. „Nicht nörgelnde Kritik, sondern ernste Sorge um die deutsche Kunst lässt mich auf nachfolgende Mißstände hinweisen: […]." Bei dem Übergang der öffentlichen Kunstpflege „aus den Händen des Marxismus in die des neuen Staates" hätten sich Zustände ergeben, die eine Gefährdung des nationalen Kunstlebens befürchten ließen.[1746]

> „Die deutsche Künstlerschaft hatte gehofft, dass mit dem Sieg des Nationalsozialismus, welcher den Kampf gegen die marxistische Verfallskunst und der [!] bekannten Kulturentartungen in sein Programm aufgenommen hatte, diese Verfallskunst durch ihre Repräsentanten von jedem Einfluss im deutschen Kunstleben ausgeschaltet würden. Die Künstlerschaft musste das erwarten, da der Führer in seinem Kampf dem Kulturbolschewismus und den die deutsche Seele vernichtenden internationalen Moderichtungen die Vernichtung angesagt hatte, ebenso wie die nationalsozialistische Kampfpresse und die Kulturprogrammatiker der Bewegung Rosenberg, Schultze-Naumburg auch der erste nationalsozialistische Minister Frick praktisch in Thüringen getan hat. [!]"[1747]

Allerdings sei diesbezüglich die Künstlerschaft und „Teile des deutschen Volkes […] auf das schwerste enttäuscht" worden. Da dringendere Probleme zu bewältigen waren, hätten sich die Verantwortlichen für den „Kulturbolschewismus" seit dem 30. Januar 1933 „getarnt". Ihre zersetzende Arbeit hätte mit einer Umdeutung der „sogenannten Moderne und Expressionisten" zu „Bahnbrechern des Nationalsozialismus" und als „urdeutsch" begonnen.[1748] Künstler einer „arteigenen, deutschrassigen und völkischen Kunst" seien als „Reaktionäre" bezeichnet worden. Zu den Akteuren würden auch „Literaten, die die Reklame für diese internationale snobistische Kunstrichtung gemacht hatten, die staatlichen Galeriedirektoren, die diese Kunst der perversen Seele angekauft und dem deutschen Volk aufgezwungen hatten" sowie begünstigende kunsthistorisch ausgebildete Ministerialreferenten[1749] gehören. „Hinter allem aber steht noch

[1746] BArch R 43 II/1225, Bl. 6.

[1747] Ebd., Bl. 6 f.

[1748] Ebd., Bl. 7.

[1749] Vermutlich meinte Kampf hier Wilhelm Waetzoldt. Der Kunsthistoriker entwickelte maßgeblich die Kunsthochschulreform, die Arthur Kampf 1924 zur Niederlegung seines Amtes als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste zwang, und war von 1920 bis 1927 Vortragender Rat im Preußischen Kultusministerium,

der internationale jüdische Kunsthandel, der diese Verfallskunst importiert hatte und der um den Kursverlust seiner aufgelagerten Ware bangt. Alle diese Kliquen kämpfen um ihre Existenz.“[1750] Die „Säuberung des Kunstlebens“ sei völlig unterblieben, so dass im Kunstressort des Kultusministeriums inkompetente Personen tätig seien. Die Leitung wäre mit dem „Nichtfachmann“ [Wolf Meinhard] von Staa besetzt, ihm zur Seite stehe u. a. der Sympathisant „für die Hofkunst des 2. Reiches“ „Dr. v. Oppen, ein ehemaliger Mitarbeiter des berüchtigten Reichskunstwarts Redslob“[1751]. Wilhelm Waetzoldt, Hans Poelzig und Ludwig Justi seien zwar beurlaubt worden, Justi nun aber doch wieder tätig.[1752] Alois Schardt sei ein „Gesinnungsgenosse“ Justis, der sich als dessen Nachfolger in der Leitung des Kronprinzenpalais’ „in einem öffentlichen Vortrag an die Spitze der Verfallsklique stellte“ und „offen für die Repräsentanten der Verfallskunst und des Primitivismus wie Feininger, Klee, Nolde, Heckel etc. eintrat.“ Es würden weiterhin die Werke dieser „Verfallsrepräsentanten“ als Vorbilder deutscher Kunst dort gezeigt.

> „Der Führer hat in seiner wunderbaren Nürnberger Kulturproklamation klar gesagt, dass die Irrenkunst im neuen Reich ausgespielt hat, und dass »die Repräsentanten des Verfalls nicht die Bannerträger der Zukunft sein können«. In Wirklichkeit treiben diese nicht nur ihr Spiel weiter, sondern sind durch geschickte Kulissen-Intrigen und gesellschaftliche Beziehungen die Herren der Situation.“[1753]

Der kommissarische Leiter der Berliner Kunsthochschule sei unfähig eine Reorganisation durchzuführen. Die Schülerschaft weigere sich die „nationalsozialistischen Erziehungsideen und Kunstanschauungen“, die allerdings nur von einem kleinen Teil der Lehrerschaft vertreten werde, anzuerkennen und folge dem oppositionellen Zeichenlehrer Otto A. [Andreas] Schreiber. Die Preussische Akademie der Künste wäre ebenfalls funktionsunfähig und ihr würden immer noch die eingesetzten „13 Kulturbolschewisten“[1754] angehören. Als Ausgleich wäre

---

siehe Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. „Wilhelm Waetzold“. 16.12.2006. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wilhelm_Waetzoldt&oldid=203638723> (12.04.2020).

[1750] BArch R 43 II/1225, Bl. 8.

[1751] Edwin Redslob bekleidete von 1920 bis zu seiner Entlassung 1933 das Amt des Reichskunstwarts. Seine Aufgabe war die Popularisierung des republikanischen Gedankens in der Bevölkerung, Peters, Olaf. 2003. „Redslob, Edwin“. In: *Neue Deutsche Biographie*, Hg. Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 21, Berlin: Duncker & Humblot, 250 f. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118743759.html#ndbcontent> (15.03.2020). Redslob bezeichnet den Expressionismus als seine „geistige Heimat“, Saehrendt, 2005:33.

[1752] BArch R 43 II/1225, Bl. 9.

[1753] Ebd., Bl. 10.

[1754] Kampf zählte seit 1932 innerhalb der Akademie zur national-konservativen Gruppe um den Berliner Architekten Albert Geßner („Geßner-Partei“). Sie wandte sich gegen den 1931 erfolgten „Pairs-Schub“, der auf Vorschlag einer Reformkommission und mit Billigung von Präsident Max Liebermann erfolgten Ernennung von 13 progressiven Künstler zu Akademiemitgliedern (u. a. Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde und Ernst Schmidt-Rottluff), um die Sektion für die bildenden Künste wieder beschlussfähig zu machen, Kampe, Norbert. 1996. „Emanzipation und Antisemitismus. Juden als Mitglieder der Akademie der Künste 1792-1934“. In: *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der*

der Künstlerschaft „das Geschenk“ ihrer Kunstkammer gegeben worden, dessen Präsidium aber neben dem Bildhauer [August] Kraus kein Künstler von Rang angehöre. Der Vizepräsident [Hans] Weidemann verbiete aufgrund seiner der „Verfallszeit zugeneigten Geschmacksrichtung“ Ausstellungen „wirklich deutscher Künstler“.[1755]

> „So erleben wir eine noch nie dagewesene staatliche Förderung des Dilettantismus, […]. Diese Umbiegung und wirkliche Vernichtung der nationalsozialistischen Kunstanschauung wird am stärksten durch die ehemals bürgerliche Presse gefördert. Das ist kein Wunder, sind es doch fast überall dieselben Leute, die früher für die marxistische Kunst Propaganda gemacht haben. Werner in der DAZ[1756], Friedrich in der Börsenzeitung, desgleichen im Tag Scholze und Ganske im Lokalanzeiger, die erbitterten Gegner des Nationalsozialismus vor dem 30. Januar, diktieren heute nach wie vor die öffentliche Meinung in Kunstfragen und suchen jede Gelegenheit, die Grössen des Kunstverfalls im Dritten Reich zu präsentieren. […] Unter diesem Druck und unter der oben geschilderten dilettantischen Kunstpflege können niemals die Werke entstehen, die als Ausdruck des neuen Deutschland gelten könnten.“[1757]

Der Expressionismus sei als „Modeerscheinung eine längst in sich abgeschlossene Zeiterscheinung des Niedergangs“, sein Eintreten dafür „wahrhaft reaktionär“.

> „Die gesamte Kunstpolitik des letzten Jahres ist eine einzig fortgesetzte Sabotage des Führerwillens, der sich […] noch letzthin ganz unmissverständlich gegen diese Kunstbolschewisten gegen Nolde u. Konsorten, ausgesprochen hat. Aus allen Kreisen der Künstlerschaft wird mir ständig der Wunsch zugetragen, die Misstände und schweren Bedenken den zuständigen Persönlichkeiten darzulegen.“[1758]

Kampfs Schreiben verdeutlicht, wie stark sich der Künstler bereits zu Beginn des „3. Reichs“ mit der neuen Ideologie identifizierte. Seine von Verachtung, Antisemitismus und Denunziation geprägten Zeilen enthalten die zeittypische Wortwahl der Nationalsozialisten in Hinblick auf die Diffamierung ihrer Gegner. Dabei hatte für Kampf die Umsetzung einer neuen Ausrichtung der deutschen Kunst ohne Rücksicht auf persönliche Beziehungen absolute Priorität.[1759]

Künste, 9. Juni bis 15. September 1996. 1696-1996 Dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste, Hg. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel, 392 f., sowie Grauer, 2010:40. Konservative Mitglieder sahen in dem Vorgang einen eklatanten Verstoß gegen das Selbstergänzungsrecht der Akademie.

[1755] BArch R 43 II/1225, Bl. 11 f.

[1756] Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin.

[1757] Ebd., Bl. 12 f. Hier handelt es sich um [Paul] Friedrich, [Willy] Ganske, [Paul ?] Scholze und Bruno E. Werner.

[1758] Ebd., Bl. 13. Kampfs Schreiben wurde vom kommissarischen Bürgermeister Maretzky am 02.02.1934 an den Staatssekretär in der Reichskanzlei, Hans Heinrich Lammers, weitergereicht, ebd., Bl. 5. Dieser leitete am 14.02.1934 eine Abschrift an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie an das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, ebd., Bl. 15.

[1759] Vor diesem Hintergrund muss auch Kampfs Verzicht auf die Teilnahme am Begräbnis von Max Liebermann gesehen werden, der am 11. Februar 1935 auf dem Jüdischen Friedhof Schönhauser Allee in Berlin bestattet wurde. Unter den ca. 38 namentlich bekannten Trauergästen befanden sich lediglich 10 KünstlerInnen, darunter Konrad von Kardorff, Leo Klein von Diepold, Käthe Kollwitz, Hans Purrmann und Eugen Spiro. Die Stadt Berlin und die Preußische Kunstakademie entsandten keine Delegationen, Braun, Ernst. 1985. „Die Beisetzung Max Liebermanns am 11. Februar 1935: Umstände, Personen, Überlieferungen, Pressereaktionen“. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, Bd. 17, 169 f.

Seine Abneigung muss auch vor dem Hintergrund der Wertschätzung gesehen werden, die die Weimarer Republik von offizieller Seite nicht der akademisch-traditionellen, sondern der expressionistischen Kunst entgegenbrachte. Sie wurde als Symbol eines neuen, demokratischen Deutschlands gesehen, die die nationale Kultur auch bei Präsentationen im Ausland vertrat.[1760] (Saehrendt, 2005:28 ff.)

Kampfs Schreiben vom 1. Februar 1934 wird auch seinem ehemaligen Schüler Robert Scholz, der 1934 Leiter der Abteilung Bildende Kunst beim Amt Rosenberg geworden war, nicht unbekannt geblieben sein. In seinem Bericht zur kulturpolitischen Lage an Alfred Rosenberg vom 19. Februar 1934 wiederholte Scholz Kampfs Behauptungen. (ebd., 68 f.)

Die Nationalsozialisten sahen in Arthur Kampf einen Altmeister, der sich aufgrund seiner Historiengemälde zur deutschen Geschichte um die deutsche Kunst verdient gemacht hatte.[1761]

> „[…] so dürfte doch heute bereits unzweifelhaft feststehen, daß der Name Arthur Kampf mit zu den besten der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts gehört. […] Arthur Kampf ist der letzte große Vertreter und meisterliche Beherrscher einer natürlichen, augensinnlichen malerischen Anschauung, […]. Als letzte große Malerpersönlichkeit vor dieser zu Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Epoche eines künstlerischen Verfalls stellt Arthur Kampfs Werk für unsere Zeit ein Vorbild und eine Brücke dar, zu den Werken einer malerischen Überlieferung, an welche die heutige Malerei wieder anknüpft.“[1762]

Seine über Jahrzehnte demonstrierte motivische Kontinuität umfasste auch jene Themen, die von den Machthabern als Kerninhalte deutschen Lebens und damit der deutschen Kunst angesehen wurden: Arbeit und nationaler Freiheitskampf. Kampfs freiwilliges Engagement, sich kulturpolitisch im Sinne des Nationalsozialismus zu engagieren, stellte sich daher als ein Vorteil dar, der propagandistisch ausgenutzt werden konnte. Dies erfolgte mit der Verleihung der „Goethe-Medaille“ und des „Adlerschildes des Deutschen Reiches“ sowie der Zugehörigkeit zur „Liste der Unsterblichen“ als fast 80-jähriger Maler. Diese Auszeichnungen wurden nicht für einzelne künstlerische Leistungen, sondern für das sich über Jahrzehnte erstreckende Gesamtwerk zumeist in Verbindung mit „runden“ Geburtstagen verliehen. Kampfs Wertschätzung

[1760] Kampfs Ablehnung des Expressionismus steht in Zusammenhang mit der Geringschätzung seiner Werke, und damit seiner Kunst, durch öffentliche Sammlungen. Während zu Beginn der 1930er-Jahre der vermutlich letzte Museumsankauf 1915 durch die Berliner Nationalgalerie erfolgt war („Karfreitag in einer französischen Kirche“), wurden Arbeiten prominenter expressionistischer Künstler wie Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff in der Weimarer Republik durch deutsche Museen stark nachgefragt. Jeder von ihnen war Anfang der 1930er-Jahre in über zehn Häusern vertreten, Erich Heckel sogar in 29, Saehrendt, 2005:20, 22, 24, 26 sowie Kapitel 6.5.2.

[1761] Damit empfahl sich der Künstler der neuen Regierung. In seiner Rede bei der Kulturtagung des Reichsparteitages 1935 in Nürnberg sagte Adolf Hitler: „Unsere Sympathie und Achtung gehört nur den Männern, die auch auf anderen Gebieten den Mut hatten, sich nicht vor der Kanaille zu verbeugen oder dem bolschewistischen Wahnsinn ihre Referenz zu erweisen, sondern die tapferen Herzens, an eine Mission glaubend, für diese dann auch offen und ehrenhaft kämpften.“, *Die Reden Hitlers am Parteitag der Freiheit*. 1935. München: Zentralverlag der NSDAP, 37.

[1762] Scholz, Robert. 28.09.1939. „Arthur Kampf 75 Jahre alt. Der Maler des Freskengemäldes »Fichte redet zur deutschen Nation«“. In: *Völkischer Beobachter*, Nr. 271.

war allerdings in erster Linie keine Honorierung künstlerischer Leistungen, die nationalsozialistische Ideologien transportierten. Gewürdigt wurde der Künstler als bedeutendster noch lebender Vertreter einer akademischen Stiltradition, die als überlieferte Bildsprache erneut vorbildhaft gegenüber einer kurzzeitig sich etablierenden Moderne wirken sollte. So schrieb Walter Horn 1940:

> „Das Vorbild handwerklicher Disziplin und Werktreue, das die "Alten", Künstler vom Range eines Dettmann, Kampf, Pfannschmidt, Müller=Wischin, Philipp Franck, geben, wird von der jungen Generation aufgenommen und mit neuem Impuls erfüllt." (KIDR, 4/377-381)

Eine Einbindung des Künstlers in die aktuelle Kulturpolitik oder bei der offiziellen Auftragsvergabe fand allerdings kaum statt.[1763] Eine Ausnahme bildete der Vorsitz einer vom Ministerium für Propaganda und Volksaufklärung zusammengestellten Auswahlkommission, die die von März bis Mai 1935 stattfindende Ausstellung „Berliner Kunst in München" in der Neuen Pinakothek kuratieren sollte.[1764] Die zur Ausstellung kommenden Werke jurierten laut Katalog Minister Joseph Goebbels und der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste Eugen Hönig, wobei laut Einleitungstext die Kollektion alle Kunstrichtungen umfassen sollte. Ausgewählt waren auch Werke von Ernst Barlach, Karl Hofer, Ernst Heckel, Käthe Kollwitz und Max Pechstein. Kurz nach der Eröffnung ließ Gauleiter Adolf Wagner 26 Gemälde der Moderne abhängen,[1765] was eine Wende in der nationalsozialistischen Kulturpolitik darstellte.[1766]

Die von Kampf im Alter von 73 bis 80 Jahren bekleidete Position des Vorsitzenden der Abteilung für die bildende Kunst an der Preußischen Akademie der Künste verdeutlicht, dass die Nationalsozialisten an einer lebendigen Entwicklung der Institution nicht interessiert waren.

[1763] Künstler wie Arno Breker und Werner Peiner wurden von Adolf Hitler oder Hermann Göring protegiert. In Ansätzen ist dies an Kampfs Beziehung zu Albert Speer sichtbar, jedoch wird vermutlich das hohe Alter des Künstlers eine nachhaltige Förderung ausgeschlossen haben. Unterstützung sollten aufgrund ihrer Unvoreingenommenheit in erster Linie Künstler einer jüngeren Generation erfahren, wie Adolf Hitler bereits 1933 in seiner Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg betonte: „*Aber das wissen wir, daß unter keinen Umständen die Repräsentanten des Verfalls, der hinter uns liegt, plötzlich Fahnenträger der Zukunft sein dürfen*.", siehe *Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939*. 2004. Hg. Robert Eikmeyer, Frankfurt a. M.: Revolver, 52. Hitler bezog sich dabei auf Künstler, die sich zuvor der Moderne zugewandt hatten. Allerdings waren auch kaum noch prominente Künstler aus Kampfs Generation beruflich tätig. Dazu gehörte beispielsweise Ludwig Dettmann. Nur knapp ein Jahr jünger als Arthur Kampf, war er seit 1928 Mitglied in der Vereinigung „Der Stahlhelm – Bund der Frontsoldaten" und damit ab 1934 SA-Mann. Auch er trat am 1. Mai 1933 in die NSDAP ein, Potztal 2008:175. Eine Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung als prominenteste Präsentationsmöglichkeit blieb Dettmann allerdings versagt.

[1764] Weitere Mitglieder waren Georg Kolbe, Wilhelm Gerstel, Leo von König, Otto Roloff, Franz Lenk, Erich Feyerabend, Karl Storch d. Ä. und Arno Breker, Müller-Mehlis, Reinhard. 1977. *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Aufl., München: Heyne, 156, und KfA, 50/1934-1935:193 ff.

[1765] Siehe auch Rittich, Werner. 1935. „Gedanken um eine Kunstausstellung". In: *Die völkische Kunst*, 1. Jg., 234 ff.; Holz, Keith. 1999. „Die eingeschränkte französische Moderne: Paul Strecker, Leo von König und das Dritte Reich". In: *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus - Kunsthistoriker und Künstler 1937*, Hg. Eugen Blume u. Dieter Scholz, Köln: König, 205, sowie Müller-Mehlis, ^{2}1977:156.

[1766] Eine Reaktion zum Ausschluss von Werken der Moderne ist von Arthur Kampf nicht überliefert.

Die Akademie war zudem in die Reichskulturkammer eingebunden, die direkt dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstand. Nach einer personellen Umbesetzung 1933 war sie praktisch funktionslos. (Grauer, 2010:46) Wie aus seinen Gutachten ersichtlich, verkörperte Arthur Kampf dabei auf seiner Position die geforderte antimoderne, völkische Parteilinie.[1767]

Außerhalb der Institution gehörte der Künstler darüber hinaus weder zur Jury der „Großen Deutschen Kunstausstellung" im Münchener Haus der Deutschen Kunst, noch zum Künstlerbeirat der prominentesten deutschen Kunstzeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* / *Die Kunst im Deutschen Reich*. Er war allerdings von 1934 bis 1945 Mitglied des Beirats der Nationalgalerie (Grabowski, 2015:292)[1768], gehörte der völkischen „Deutschen Kunstgesellschaft" an (Das Bild, 9/1939:188), war im Präsidialbeirat der „Kameradschaft der deutschen Künstler e. V."[1769] sowie der „NS-Volkswohlfahrt"[1770].

Als Künstler trat Arthur Kampf medial nur noch bei den größeren Präsentationen zu seinen Geburtstagen 1934, 1939 und 1944 in Erscheinung. Dabei konzentrierte sich die Berichterstattung fast ausschließlich auf vergangene Leistungen. Visuell deutlich wird diese Rückbesinnung im Wochenschaubericht 1944, in dem er anlässlich seines 80. Geburtstages porträtiert wurde. Während das aktuell bearbeitete Bild auf der Staffelei nur wenige Sekunden und auch nur im Ausschnitt zu sehen ist, zeigt der Film wesentlich länger Reproduktionen von Kampfs Historiengemälden aus dem 19. Jahrhundert.[1771]

Überhaupt wurden nur wenige seiner im Nationalsozialismus entstandenen Werke vereinzelt reproduziert und ausgestellt sowie kaum von der gleichgeschalteten Kunstkritik besprochen. Als Kunstreproduktionen lassen sich für den gesamten Zeitraum lediglich Postkarten der Gemälde „Einsegnung von Freiwilligen 1813" (1891) und „Volksopfer im Jahre 1918" (1894) nachweisen, die anlässlich der Sonderausstellung im Münchener Haus der Deutschen Kunst 1939 käuflich zu erwerben waren.[1772] Selbst eines der Hauptwerke Kampfs, das großformatige

[1767] Nach Overesch, Manfred. 1983. *Chronik deutscher Zeitgeschichte. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Bd. 2.1, Düsseldorf: Droste, 361, waren 1937 in der Abteilung für bildende Künste von 70 Mitgliedern lediglich acht Parteimitglieder der NSDAP.

[1768] Grabowski, Jörn. 2015. *Leitbilder einer Nation. Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie*, Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, Bd. 4., Hg. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Petra Winter, Köln u. a.: Böhlau, 292.

[1769] BArch R 56-I/96, Bl. 5 f.

[1770] Parteistatistische Erhebung 1939 des Reichsorganisationsleiters der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei, Hauptorganisationsamt München 33, Gau Berlin, Ortsgruppe Sybel, Block 03, Zelle 21, Stand 01.07.1939, BArch, R9361-I/1533.

[1771] Robert Scholz schrieb im *Völkischen Beobachter* anlässlich Kampfs 75. Geburtstages „Am berühmtesten sind Kampfs Bilder aus der friderizianischen Geschichte […] und die Bilder der Freiheitskriege […]" und illustrierte den Artikel mit der Darstellung „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf" von 1893 (G 1893/XII.), Scholz 1939.

[1772] Haus der Deutschen Kunst. 1937-1945. Eine Dokumentation. „Postkarten." <http://www.hausderdeutschenkunst.de/postkarten/hdk1-99.html> (14.05.2020).

Gemälde „Walzwerk“ (G 1901/I., Abb. 90) erschien lediglich einmal in der Zeitschrift *Kunst im Deutschen Reich*. Nachdem diese prominente Darstellung während der Ausstellung 1934 keine mediale Beachtung fand, wurde sie in den Besprechungen anlässlich der Sonderausstellung der Werke des Künstlers zur „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1939 wieder erwähnt. Die gleichgeschaltete Presse berichtete einheitlich positiv. Für Ulrich Christoffel, Berichterstatter der Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, zeigte Kampf mit der Szene „sein Verhältnis zur Wirklichkeit“. (KfA, 54/1938-1939:371) Damit sollte der Eindruck entstehen, der Künstler hätte das mittlerweile 38 Jahre alte Motiv erst kürzlich, im Sinne der nationalsozialistischen Kunstauffassung geschaffen. Für Bettina Feistel-Rohmeder, Herausgeberin der Zeitschrift *Das Bild,* handelte es sich sogar um „die größte Industriedarstellung dieser Jahresschau.“ (Das Bild, 9/1939:292). Walter Horn, Autor des Artikels „Kunst und Technik“ in der Zeitschrift *Kunst im Deutschen Reich,* fasste 1942 die maßgeblichen Einschätzungen zusammen:

> „Für die Darstellung des Werkmannes im Lebensbereich der Industrie bleibt bis heute das Vorbild des wuchtigen Freskos »Im Walzwerk« von Arthur Kampf fruchtbar, der als erster Künstler unserer Zeit den schaffenden Menschen als kraftvollen Beherrscher der Materie im Werkprozeß der Arbeit zeigt, ein Kunstwerk von kraftvoller Komposition, das alle Züge sinnbildhafter Monumentalität in sich vereint.“ (KIDR, 6/1942:45)[1773]

Betonung der Körperlichkeit, der Mensch als Beherrscher der Technik, sinnbildhafter Charakter – diese Aspekte einer konservativ-nationalen Kunstinterpretation wurden allerdings bereits von Granichstaedten (1900:771 f.) und Wilhelm Schäfer 1912 (Rheinlande, 22/1912:219 f.) genannt und nun von der nationalsozialistischen Kunstkritik aufgegriffen.

Auch die 1926 entstandene und für die Aufarbeitung der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus nach 1945 oft zitierte Darstellung „Venus und Adonis“ (G 1926/XXV., Abb. 152) wurde vermutlich im „3. Reich“ überhaupt nicht als Abbildung reproduziert.

Eingesetzt wurden einige seiner Gemälde jedoch im propagandistischen Zusammenhang, wenn es um die Bebilderung zu Ereignissen des II. Weltkrieges ging, so die „Jungfrau von Hemmingstedt“ (G 1939/I., Abb. 174) zum Überfall auf Polen 1939 und der an die deutsche Nation redende Fichte (G 1915/I., Abb. 132) zum Kriegsende 1944.[1774]

Auch an offiziellen Aufträgen war Kampf grundsätzlich nicht beteiligt, trotz seiner Erfahrungen in der Umsetzung historischer Stoffe. Eine Ausnahme bilden die drei Entwürfe für ein Heeresamt, deren Entstehungszusammenhang sich nicht mehr nachvollziehen lässt.[1775] Ebenso sind keine Porträtaufträge durch führende Nationalsozialisten oder Funktionseliten an Arthur Kampf nachweisbar. Scheinbar erwarben lediglich zwei öffentliche Sammlungen während dieses Zeitraumes Werke des Künstlers.[1776]

[1773] Horn erwähnt zwar hier das Wandbild des Kreishauses in Aachen-Burtscheid – fälschlicherweise als „Fresko“ bezeichnet –, bezieht sich aber mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Tafelbild von 1901.

[1774] Siehe Kapitel 8.2.4, Kapitel 6.3.1 und Kapitel 8.3.

[1775] Siehe Kapitel 8.2.5.

[1776] Das Städtische Moritzburg-Museum in Halle a. d. Saale erwarb 1937 „Das störrische Pferd“ (G 1902/X. (<)), eine Studie zu „Volksopfer im Jahre 1813“ (G 1894/II.-2) sowie 1940 eine Silberstiftzeichnung,

9. Die Nachkriegszeit (1946-1950)

Arthur Kampfs Wohnung und Atelier fielen nach eigenen Angaben Ende Januar 1944 Bombenangriffen auf Berlin zum Opfer.[1777] Daraufhin wurde er im Mai des Jahres ins niederschlesische Oberlangenau, Kreis Habelschwerdt, mit seinem „sämtlichen transportablen Besitz" evakuiert. (Kampf, 1950:50) Der Künstler bewohnte das sog. „Hoecker-Haus", das nach dem Tode des 1910 verstorbenen Malers und Mitbegründers der „Münchener Secession" Paul Hoecker von mehreren Künstlern genutzt worden war.[1778] Anlässlich seines 80. Geburtstages 1944 erhielt Kampf in Oberlangenau ein Glückwunschtelegramm Adolf Hitlers sowie Glückwunschschreiben u. a. von Joseph Goebbels und Albert Speer.[1779] Zu Beginn des Jahres 1945 musste der Künstler nach eigenen Angaben 30 Flüchtlinge in seinem Atelier einquartieren, die vor der heranrückenden Roten Armee geflohen waren. (Kampf, 1950:50) Am 20. Februar wurde Kampf zusammen mit seinem Sohn, dem Maler Herbert Kampf und dessen Frau, die wohl auch im „Hoecker-Haus" wohnten, mit einem Fahrzeug der „Organisation Todt", die dem Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion Albert Speer unterstand, nach Berchtesgaden gebracht.[1780] Allerdings scheint die Unterbringungssituation dort ungenügend gewesen zu sein, den am 13. März schrieb Kampf an Breker:

> „Wir schweben dauernd in der Luft. Ich habe an Dr. Seckel nach Berlin geschrieben und gebeten uns einen anderen Aufenthaltsort zu bestimmen, bis heute, also seit 3 Wochen, keine Antwort. Auch telefonische Anfragen an Hoffmann waren bisher ohne Erfolg da er wohl nicht in Berlin weilt. Es geht doch nicht uns aus Schlesien wegzuholen und uns hier dem Schicksal zu überlassen. Hier haben wir täglich Alarm und müssen in den Felsenkeller, ein Zustand der mich ganz zermürbt. Können Sie sich nicht mit Hoffmann in Verbindung setzen, dass etwas geschieht. […] Vor 8 Tagen an Speer telegrafiert aber noch keine Antwort."[1781]

In Oberlangenau soll unterdessen der gesamte zurückgelassene Besitz Arthur Kampfs gestohlen und zerstört worden sein. (Kampf, 1950:50)[1782] Der Aufenthalt in Berchtesgaden, zuletzt auch

Schreiben Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 03.08.1994/07.09.1995. Die Studie eines Walzwerkarbeiters (G 1924/X.-1) erwarb 1942/1943 das Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Kat. Braunschweig, 2000:247.

[1777] Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Berlin, 04.02.1944 (Privatbesitz).

[1778] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. 06.09.2006. „Hoecker-Haus" <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hoecker-Haus&oldid=183354521> (12.06.2021).

[1779] Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 14.10.1944 (Privatbesitz).

[1780] Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Berchtesgaden, 13.03.1945 (Privatbesitz).

[1781] Ebd.

[1782] Vermutlich stammen Archivalien, die sich heute im Muzeum Narodowe in Wroclaw (PL), befinden, aus dem Besitz Arthur Kampfs in Oberlangenau. Durch den II. Weltkrieg war die Mehrzahl seiner prominenten Monumentalwerke verschollen oder wie die Wandmalereien in Aachen und in Berlin zerstört worden.

im Schloss Berchtesgaden, das wohl für geflüchtete Künstler eingerichtet worden war,[1783] dauerte bis Oktober 1945. In dieser Zeit sah Kampf auch nach eigenen Angaben am 11. Mai die Bombardierung von Hitlers „Berghof" auf dem Obersalzberg. (Kampf, 1950:50 f.)

Ende Oktober wurde Arthur Kampf von seinem Düsseldorfer Freund und Kunstsammler Gustav Esser abgeholt und lebte in den kommenden Jahren in dessen Haus im benachbarten Angermund. (Kampf, 1950:51) Am 18. Juni 1949 zog er zu seinem Sohn Otto nach Castrop-Rauxel[1784] und konnte auch dort weiterhin künstlerisch tätig sein[1785]. Hier verstarb Arthur Kampf am 8. Februar 1950.

9.1 Motive

Für den Zeitraum 1945 bis 1950 lassen sich gesichert noch ca. 30 Werke in Öl und Gouache im traditionell-konservativen Stil des Künstlers nachweisen. Neben Porträts entstanden Figurenbilder, allegorische und mythologische Szenen sowie Darstellungen zum ländlichen Genre. Kampf gestaltete bis September 1945 in Berchtesgaden auch Porträts zweier amerikanischer Offiziere.[1786] Die meisten Motive, ca. 14 Werke, haben jedoch einen religiösen Bezug. Dies lässt sich auch auf sein persönliches Umfeld in Angermund bei Düsseldorf zurückführen. Allerdings ist ein solcher Themenschwerpunkt auch nach Ende des I. Weltkrieges feststellbar.[1787] Möglicherweise gab es nach großen nationalen Krisen, die tief ins soziale Leben wirkten, eine verstärkte Nachfrage nach Darstellungen mit religiösen Motiven.

9.2 Ausstellungen und Auszeichnungen

Für den Zeitraum von 1945 bis 1950 lassen sich noch zwei Ausstellungsbeteiligungen in Düsseldorf[1788] sowie zwei Einzelausstellungen des Künstlers nachweisen. Vom 22. Oktober bis zum 20. November 1949 zeigte die Stadt Castrop-Rauxel, vermutlich aus Anlass des 85. Ge-

[1783] Kampf erwähnt in seiner Autobiografie die Düsseldorfer Maler Erich von Perfall und Richard Schreiber, Prof. [Carl ?] Ederer sowie den Bildhauer Willy Meller aus Köln, Kampf, 1950:50.

[1784] Schreiben von Arthur Kampf an Paul Werner Söchtig, Angermund bei Düsseldorf, 16.06.1949 (Privatbesitz).

[1785] Schreiben von Arthur Kampf an Paul Werner Söchtig, Castrop-Rauxel, 23.08.1949 (Privatbesitz).

[1786] Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Berchtesgaden, 22.09.1945 (Privatbesitz)

[1787] Siehe Kapitel 9.1.

[1788] *Geschichtliche Sammlungen der Stadt Düsseldorf. Hundert Jahre Düsseldorfer Malerei. Kunstpalast Ehrenhof Düsseldorf, 15. August-10. Oktober 1948* [Faltblatt]. 1948. Düsseldorf: Kunstpalast Ehrenhof, sowie 1949 die vom 28. September bis 6. Oktober 1949 stattfindende Ausstellung „Werke aus Düsseldorfer Privatbesitz" (Rheinische Post, 28.09.1949).

burtstages von Arthur Kampf, im Wasserschloss Bladenhorst die „Kunstausstellung Prof. Dr. Arthur Kampf“, die laut Katalog 64 Werke umfasste. (Kat. Castrop-Rauxel 1949) Darunter befanden sich Gemälde, Aquarelle und Grafiken, vermutlich aus dem Besitz des Künstlers.

Von Februar bis März 1950 präsentierte der „Aachener Museumsverein“ im dortigen Suermondt-Museum 86 Werke unter dem Titel „Ausstellung Arthur Kampf anlässlich seines 85. Geburtstages“, darunter Arbeiten aus Museumsbesitz, Privatbesitz und Kampfs Atelier. (Faltblatt Aachen 1950) Arthur Kampf erhielt damit doch noch die von ihm bisher vermisste Würdigung seiner Heimatstadt und konnte sich nach einem Festakt am 2. Februar 1950 ins Goldene Buch eintragen. (Aachener Volkszeitung, 11.02.1950)

Die letzte offizielle Ehrung des Künstlers erfolgte am 23. Juni 1948, als der Düsseldorfer „Künstlerverein Malkasten“ Arthur Kampf anlässlich der Feier seines einhundertjährigen Bestehens zum Ehrenmitglied ernannte.[1789]

9.3 Publikationen

Neben einigen Erwähnungen des Künstlers in Monografien und Festschriften erschien nach seinem Tod am 8. Februar 1950 die von Herbst 1948 bis Pfingsten 1949 verfasste und im Verlag des „Aachener Museumsvereins“ publizierte Autobiografie „Aus meinem Leben“. (Kampf 1950) Als Herausgeber fungierte der Kunstkritiker August Gotzes, der seit den frühen 1930er-Jahren Artikel zum Künstler verfasst hatte. In seinem Vorwort erwähnt er, dass die Aufzeichnungen der Lebenserinnerungen Arthur Kampfs auf ihn zurückgingen und er den Künstler bereits 1946 zur Niederschrift ermutigt hätte. Die Schrift umfasst 63 Seiten, 15 zusätzliche Abbildungen sowie eine Fotografie der gefalteten Hände des verstorbenen Künstlers. In seinen Erinnerungen überblickte der Künstler 85 Jahre seines Lebens, erwähnte nur bedeutende Ereignisse und vermied die unangenehmen Aspekte. Wichtig schien ihm die namentliche Erwähnung von prominenten Personen gewesen zu sein, mit denen er Kontakt hatte. Formal korrespondiert die Niederschrift mit der Umsetzung seines künstlerischen Werkes und bleibt nur im Oberflächlichen haften. Im letzten Kapitel „Meine Ansicht über die Kunst unserer Zeit“ ging der Künstler noch einmal auf die Moderne ein und wiederholte seine seit den 1910er-Jahren geübte Kritik am Expressionismus.

> „Die miserabele Zeit, in der wir leben, findet in vollstem Maße ihren Ausdruck in den neuesten Kunstrichtungen. Mit Bedauern muß ich ein Absinken der künstlerischen Qualität der Kunstwerke in fast allen Ländern feststellen. […] Wie groß ist der Abstand der heutigen abstrakten und expressionistischen Malerei, die nur durch große Propaganda lebensfähig zu sein scheint, von alledem, was man bisher für Malerei gehalten hat!

[1789] Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, Archiv, Protokollbuch [1944-1950], KVM:90.

> Die abstrakte Malerei, die für mich wie bunte Geometrie wirkt, und vielleicht noch als Kunstgewerbe brauchbar wäre, zeigt in ihren Produkten Flächen, die mit Kreisen, Rechtecken, Dreiecken, Linien und Punkten gefüllt sind und dem Empfinden der Seele gar nichts geben. […] Eine Weiterentwicklung der Kunst kann nur auf der Basis der guten Tradition erfolgen, wie dies auch zu allen Zeiten gehandhabt wurde.“ (Kampf, 1950:60 f.)

Medial fand der Künstler bis zu seinem Tode fast keine Erwähnung mehr. Anlässlich seiner Einzelausstellungen in Castrop-Rauxel und Aachen berichteten noch einmal die örtlichen Lokalzeitungen. Nachrufe mit kurzen biografischen Angaben sowie einer positiven Bewertung seiner Werke erschienen in den Tageszeitungen in Aachen (Aachener Volkszeitung, 11.02.1950), Berlin (Der Tag, 10.02.1950; Der Tagesspiegel, 09.02.1950), Castrop-Rauxel (Castroper Anzeiger, 13.0.21950) und Düsseldorf (Düsseldorfer Nachrichten, 09.02.1950).

10. Rezeption nach 1950

10.1 Ausstellungen

Werke Arthur Kampfs waren von 1950 bis 2017 auf ca. 60 Ausstellungen in Deutschland, Europa und den Vereinigten Staaten zu sehen. Die Präsentation erfolgte in der Regel in Sonderausstellungen öffentlicher Museen durchaus kontinuierlich, wobei die Objekte bis in die 1980er-Jahre hinein zumeist den Sammlungsbeständen entstammten.

Arbeiten aus Privatbesitz zeigte 1951 die Minoritenschule der Stadt Ratingen in der Ausstellung „Kunstsammlung eines gebürtigen Ratingers“.[1790] 1953 folgte die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf mit einer Ausstellung von Handzeichnungen und Bildnissen ehemaliger Mitglieder, wobei Kampf mit sechs Zeichnungen vertreten war.[1791]

1954 veranstaltete der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ in Düsseldorf anlässlich des 90. Geburtstages eine Gedächtnisausstellung, die über 19 Werke von 1885 bis 1934 zeigte. (Kat. Düsseldorf KV 1954) Zehn Jahre später erinnerte die Düsseldorfer Galerie Paffrath mit einer großen, 56 Nummern umfassenden Präsentation an den 100. Geburtstag (Kat. Gal. G. Paffrath, 1964), im darauffolgenden Jahr auch das Aachener Suermondt-Museum mit der bis heute letzten Einzelausstellung in einem Museum.[1792] Damit endete auch die allgemeine positive Wertschätzung des Künstlers und seines Werkes.

1974 wurden Werke des Künstlers erstmals ausschließlich im Kontext des Nationalsozialismus gezeigt. Die Ausstellung „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“ im „Frankfurter Kunstverein“ präsentierte neben der „Jungfrau von Hemmingstedt“ (G 1939/I.) eine Gemäldereproduktion und wurde anschließend in Hamburg, Stuttgart, Ludwigshafen, Berlin und Wuppertal-Elberfeld gezeigt.[1793]

Erstmals seit Ende des II. Weltkrieges gelangten 1981 mehrere Historiengemälde des Künstlers in eine Präsentation. Auf der Ausstellung „Preußen. Versuch einer Bilanz“ im Berliner Martin-Gropius-Bau wurden fünf Werke zu Friedrich dem Großen gezeigt. (Kat. Preußen, 1981:478, 485, 489 f.)

[1790] Rheinische Post, Düsseldorf, 03.09.1951. Für die Auskunft dankt der Autor Herrn Dr. Heinz Peters, Ratingen.

[1791] *Von Gabriel Grupello bis Paul Klee. Von Lambert Krahe bis Theo Champion. Ausstellung von Handzeichnungen und Bildnissen ehemaliger Mitglieder der Akademie*. 1953. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf: Staatliche Kunstakademie, 49 f.

[1792] *Arthur Kampf 1864-1950. Zum hundertsten Geburtstag* [Faltblatt]. 1965. Hg. Suermondt-Museum Aachen, Aachen: Suermondt-Museum.

[1793] Kat. Kunst im 3. Reich, 1974. Zur Präsentation der Fotografie siehe *Betrifft: Reaktion. Anlaß: Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung. Ort: Frankfurt*. [1974]. Red. Georg Bussmann, Frankfurt a. M.: Kunstverein, 45.

Zwei Jahre später fand in Jüchen auf Schloss Dyck eine Verkaufsausstellung der Galerie Dietmar Wolf statt, die 58 Werke aller Gattungen präsentierte.[1794]

1994 wurde der Künstler dann international entdeckt. Die Ausstellung „The Romantic Spirit in German Art 1790-1990" zeigte ebenfalls die „Jungfrau von Hemmingstedt" (G 1939/I.) zunächst in Edinburgh und London sowie 1995 im Münchener Haus der Kunst unter dem Titel „Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990".[1795] Im Jahr darauf präsentierte die Ausstellung „Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930-1934 / Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945" dasselbe Gemälde auf einer bis 1996 andauernden Ausstellungstournee in London, Barcelona und Berlin.

Erneut im nationalsozialistischen Kontext erschienen seine Gemälde 1999 in der Weimarer Ausstellung „Die Kunst dem Volke – erworben: Adolf Hitler" (Kat. Aufstieg und Fall der Moderne, 1999:412, Abb. 192 f.) sowie 2016 bis 2017 auf der Ausstellung „»artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus" in Bochum, Rostock und Regensburg. (Kat. artige Kunst, 2016:63, Abb.)

10.2 Publikationen

Die Tagespresse gedachte des Künstlers noch einmal anlässlich besonderer Geburts- und Todestage. 1964 berichtete sowohl die *Aachener Volkszeitung*[1796] wie auch die Zeitschrift *Weltkunst*[1797]. Zum 125. Todestag erschien in der *Aachener Volkszeitung* unter dem Titel „Aachens »großer Sohn« war einer der prominenten Nazi-Künstler. Zum 125. Geburtstag des Malers Arthur Kampf – Eine kritische Würdigung" ein Artikel von Eckhard Hoog, der sich auf das Leben und Werk des Künstlers im Nationalsozialismus fokussierte. (Aachener Volkszeitung, 27.09.1989) Trotz der tendenziösen Überschrift gelang dem Autor eine kritische und umfassende biografische Darstellung.

[1794] *A. Kampf*. 1983. Ausstellungskatalog Jüchen, Schloss Dyck, Hg. Galerie Wolf, sowie Einladungskarte Galerie Wolf, Jüchen, zur Ausstellung „Arthur Kampf", 1983.

[1795] *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*. 1995. Ausstellungskatalog München, Edinburgh, London, Hg. Christoph Vitali, Stuttgart: Octagon, Tf. 210.

[1796] *Das Akademische in der Kunst. Vor 100 Jahren, am 28. September wurde der Maler Arthur Kampf in Aachen geboren*. 28.09.1964. Aachener Volkszeitung.

[1797] *Arthur Kampf zum 100. Geburtstag*. 1964. In: *Weltkunst*, 34. Jg., 872.

10.3 Das Œuvre Arthur Kampfs im „3. Reich“

Die Rezeption des Künstlers und seines Werkes nahm nach 1950 keinen breiten Raum ein. Die Ursache dafür ist das bereits nach 1918 einsetzende negative Image der wilhelminischen Epoche unter Kaiser Wilhelm II. sowie der akademisch-traditionellen Malerei als Opposition zur sich etablierenden Moderne.

Arthur Kampf wäre trotz seiner kulturpolitischen Ämter von der Kunstgeschichte und einer kunstinteressierten Öffentlichkeit vermutlich kaum beachtet geblieben, wenn nicht einige Arbeiten seines umfangreichen Œuvres doch für kurze Zeit eine intensive Auseinandersetzung innerhalb der kunsthistorischen Forschung erfahren hätten.

Die größte Aufmerksamkeit erhielt Kampf nach 1945 in Zusammenhang mit der Rezeption einiger seiner Kunstwerke, die während des „3. Reichs“ ausgestellt bzw. im Schrifttum des Zeitraumes von 1933 bis 1945 reproduziert wurden.

Zuvor wurde die Beziehung des Künstlers zum Nationalsozialismus erstmals durch seinen Sohn Otto thematisiert, der sich im Katalog zur Ausstellung anlässlich Kampfs 100. Geburtstages 1964 in der Düsseldorfer Galerie G. Paffrath an dessen Leben erinnerte.

> „Eines Tages wollte ich gern, daß mein Vater von meinem Sohn in der gleichen Größe, wie von mir im Jahre 1910 gemalt, ein Porträt machen sollte, im gleichen Alter von sechs Jahren. Das war im Jahre 1942, es war Krieg und es gab keine Leinwand. Eines Tages erklärte aber mein Vater, jetzt habe er das Material und mein Sohn solle doch ins Atelier gebracht werden. Als das Bild, was jetzt in meinem Besitz ist, fertig war, erklärte er mir mit einem Schmunzeln, worauf das Bild gemalt sei. Er hatte nämlich von der Stadt Berlin den Auftrag über ein Hitlerbild nach einer Fotografie bekommen, den er schlecht abschlagen konnte, […]. Er hatte dafür von der Stadt auch die Leinwand bekommen. Er zögerte die Fertigstellung des angefangenen Bildes immer wieder hinaus, nahm eins [!] Tages kurzentschlossen diese Leinwand, stellte das Bild auf den Kopf und übermalte es mit dem Porträt meines Sohnes, so daß in dem Bäuchlein meines Sohnes der Hitlerkopf lag. Dann gab er ihm auf dem Bild einen Teufel aus dem Kasperltheater in die Hand. Er erklärte daraufhin, für das Hitlerbild, was er nun wohl noch mal beginnen müsse, genüge auch ein Pappdeckel.“ (Kat. Galerie G. Paffrath, 1964 [o. P.])

Otto Kampf schilderte seinen Vater als einen Künstler, der dem Nationalsozialismus kritisch gegenübergestanden hätte, aber aus dem Zwang der Verhältnisse einen offiziellen Auftrag nicht ablehnen konnte. Seine Abneigung gegenüber Hitler soll eine Teufelspuppe verdeutlichen, die als Personifikation des Bösen gedeutet werden kann.

Ein derartiger Porträtauftrag von der Stadt Berlin an Kampf lässt sich nach der Anfertigung des großformatigen Ganzfigurenporträt Hitlers 1934 nicht nachweisen. Abgesehen von einer völligen Umkehr der Beziehung, die der Künstler zum NS-Regime pflegte, ließ sich auch bei einer 1993 durchgeführten Röntgenaufnahme des Gemäldes (G 1943/I.) keine Übermalung eines Porträts festgestellt.

Die Aufarbeitung der im „3. Reich“ präferierten bildenden Kunst und eine damit verbundene Beachtung Arthur Kampfs nahm in der Bundesrepublik Deutschland ihren Anfang mit der

1974 vom „Frankfurter Kunstverein“ veranstalteten Ausstellung „Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung“. Im Vorwort des Kataloges wird darauf hingewiesen, dass es sich bei der Veranstaltung um die erste ihrer Art handelt, die sich „mit der Kunstproduktion des »Dritten Reiches« befaßt, […].“ Gezeigt und im Katalog besprochen wurden von Kampf die Darstellungen „Jungfrau von Hemmingstedt“ (G 1939/I.) als Original sowie eine Fotoreproduktion des Gemäldes „Walzwerk“ (G 1913/V.).[1798] Während die Darstellung der Schlacht bei Hemmingstedt auch tatsächlich in der Zeit des Nationalsozialismus entstand[1799], verließen sich die Ausstellungsveranstalter und damit auch Peter Schirmbeck (Schirmbeck 1979:376) als Katalogautor auf die 1943 erschienene Publikation von Werner Rittich „Deutsche Kunst der Gegenwart“ (Rittich, 1943:15, 64), die das 30 Jahre zuvor entstandene Werk „Walzwerk“ ohne Hinweise auf die tatsächliche Datierung lediglich kurz besprach und abbildete. 1974 wurde es darüber hinaus mit einer Ausstellung im Jahre 1939 in Verbindung gebracht, auf der es nicht zu sehen war.

Ebenfalls 1974 erschien mit „Die Malerei im deutschen Faschismus“ eine für viele Jahrzehnte als Standardwerk etablierte Fachpublikation von Berthold Hinz zu dieser Thematik. Auch hier wird Kampfs Darstellung „Walzwerk“ von 1913 sowie nun auch das 1901 entstandene und in der Zeitschrift *Kunst im Deutschen Reich* abgebildete Gemälde „Walzwerk“ (G 1901/I.) als Arbeiten des Künstlers aus der Zeit des Nationalsozialismus erwähnt. Insbesondere das Gemälde „Walzwerk“ von 1913 sei „vielbeachtet“ gewesen.[1800]

Die Forderung der nationalsozialischen Ideologie nach Darstellungen mit Symbolcharakter lässt Kampfs „Walzwerk“ durchaus als Ausdruck nationalsozialistischen Kunstwollens erscheinen. Deutlich wird dies im Vergleich mit den Sportmotiven, die Gerhard Keil und Albert Janesch (Kat. artige Kunst, 2016:24, Abb.) schufen. Übereinstimmend werden athletische Körperbetonung und Entindividualisierung als stilistische Mittel eingesetzt, während bei Keil eine Vereinheitlichung zusätzlich durch Serialität entsteht (Abb. 185). Auch dort ist die eigentliche Handlung nicht das primäre Sujet, Körperlichkeit und Schematisierung, auch in den Physiognomien, sind das eigentliche Bildthema.

Beide Walzwerk-Darstellungen Arthur Kampfs wurden damit zu Referenzmotiven, wenn an Hand von Bildbeispielen zur Rolle der Arbeit die nationalsozialistische Ideologie erläutert

[1798] Der Katalog gibt irrigerweise an, dass das „Walzwerk“ (G 1913/V.) auf der „Großen Deutschen Kunstausstellung 1939“ ausgestellt war. Tatsächlich wurde dort das Gemälde „Walzwerk“ von 1901 präsentiert, Kat. Kunst im 3. Reich, 1974, Nr. 131, Abb. 191, sowie Kat. München GDK, 1939:46, Nr. 533.

[1799] Siehe Kapitel 8.2.4.

[1800] Das Gemälde wurde lediglich 1934 in der Ausstellung „Deutsches Volk – Deutsche Arbeit“ gezeigt, dann bei Rittich (1943:64) sowie im Bildband von Bruno Kroll (1944, Abb. 79) abgebildet. Neben Rittich geht lediglich ein Artikel in der *Berliner illustrierte Nachtausgabe* (25.09.1939) näher auf das Werk ein. Eine „vielbeachtete“ Rezeption konnte nicht nachgewiesen werden.

wurde. So auch bei Hermann Hinkel in seinem 1975 erschienenen Werk „Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus“ (Hinkel, 1975:41 f.) sowie 1981 bei Martin Damus, der in seiner Publikation „Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus“ ausführte: „In der Kunst des Nationalsozialismus werden Arbeiter grundsätzlich als Heroen dargestellt, als kräftige Gestalten, die schwere körperliche Arbeit verrichten. Zu diesem Genre gehören als wohl bekannteste Beispiele die Walzwerkbilder von A. Kampf. Kampf malte vor und nach 1933 die gleichen Stahlwerker bei ihrer Arbeit.“[1801] Vermutlich ging Damus davon aus, dass die während des „3. Reichs“ abgebildeten und ausgestellten Werke Kampfs auch in dieser Zeit entstanden sind. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Walzwerk-Motiven nach 1933 durch Kampf kann nicht verifiziert werden. Darüber hinaus lässt sich die Darstellung von Arbeitern als athletisierte „Heroen“ in der Malerei des Nationalsozialismus grundsätzlich fast nicht nachweisen.[1802] Kampfs Walzwerk-Darstellung von 1913 gehört zu den wenigen Arbeitsmotiven des Kaiserreichs, die in einer symbolhaften, heroisierten Bildsprache wiedergegeben sind. Das Walzwerk-Bild von 1901 ist hingegen im akademisch-naturalistischen Charakter des späten 19. Jahrhunderts umgesetzt, betont das Individuelle in den einzelnen Physiognomien und entspricht nicht der „symbolkräftigen menschlichen Gestalt als Gleichnis höherer Ordnung“ (Wilkendorf, 1936:[3]). Dieser Malstil wurde von Arthur Kampf fast ausschließlich vor 1918 angewandt.

1984 erschien die Publikation „Kunst Hochschule Faschismus, Dokumentation der Vorlesungsreihe an der Hochschule der Künste Berlin im 50. Jahr der Machtübertragung an die Nationalsozialisten“, die das Walzwerk-Bild von 1913 in das Jahr 1940 datierte.[1803]

Differenzierte Hinweise zur Entstehungszeit der Gemälde vor 1933 und einer stilistischen Vorbildfunktion finden sich seit den frühen 1980er-Jahren, so 1983 bei Reinhard Merker, „Die bildenden Künste im Nationalsozialismus“ (Merker, 1983:278), Peter Schirmbeck „Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit“ (Schirmbeck, 1984:134, 136) und Joachim Petsch „»Unersetzliche Künstler«. Malerei und Plastik im »3. Reich«“.[1804]

[1801] Damus, Martin. 1981. *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuchverlag, 41. So bereits schon im Katalog „Die dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland“ (Kat. Schauplatz, 1977:92) sowie bei Schirmbeck, 1984:137, und *Geschichte der deutschen Kunst. 1918-1945*. 1990. Hg. Harald Olbrich, Leipzig: E. A. Seemann, 322.

[1802] Siehe GDK Research. Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937-1944. <http://www.gdk-research.de> (17.12.2019). Eines der wenigen nachweisbaren Beispiele ist das Gemälde „OT Organisation Todt“ (1942) von Albrecht Kettler, das drei Arbeiter mit freien, extrem muskulösen Oberkörpern zeigt, Texas Tech University, Southwest Collection/Special Collection Library, German Art Collection, 1889-1980, „OT Organization TODT“ < https://swco-ir.tdl.org/handle/10605/11840?show=full> (25.08.2021).

[1803] Noack, Detlef M. 1984. „Kunst unter Diktatur“, in: *Kunst Hochschule Faschismus, Dokumentation der Vorlesungsreihe an der Hochschule der Künste Berlin im 50. Jahr der Machtübertragung an die Nationalsozialisten*, Hg. Hochschule der Künste Berlin, Berlin: Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten-Presse, 117.

[1804] Petsch, Joachim. 2004. *„»Unersetzliche Künstler«. Malerei und Plastik im »3. Reich«“, in: Hitlers Künstler: die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus*, Hg. Hans Sarkowicz, Frankfurt a. M.: Insel, 262. Zur

Mit dem Ende der 1980er-Jahre werden beide Walzwerk-Darstellungen als Bildbeispiele im Zusammenhang mit dem „3. Reich“ in der Kunstgeschichtsforschung nicht mehr herangezogen. Stattdessen avanciert nun ein anderes Gemälde des Künstlers zum angeblichen Beleg für seine aktive Tätigkeit im „3. Reich“. Es handelt sich um die großformatige Darstellung „Venus und Adonis“ (G 1926/XXV.), die allerdings bereits 1926 entstand. Nach 1945 erstmals im Katalog „Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945“ des Stadtmuseums Düsseldorf im Jahre 1987 reproduziert, wurde das „Entstehungs- bzw. Ausstellungsjahr 1939“ angegeben, obwohl das Gemälde auch 1939 nicht ausgestellt worden war. (Kat. Düsseldorfer Kunstszene, 1987:158)

1993 berichtete die Tagespresse unter der Überschrift „620 NS-Kunstwerke sollen nach Berlin“ über die geplante Verlagerung von Gemälden, die sich noch in der Obhut der Oberfinanzdirektion München befanden, zum Deutschen Historischen Museum. Bebildert war der Artikel mit der Reproduktion von Kampfs Darstellung, zu der die Bildunterschrift erläuterte: „VENUS UND ADONIS: Ein Beispiel dafür, daß die NS-Kunst die heroische Geste liebte. Arthur Kampf malte das Bild 1939.“ (Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Essen, 11.08.1993, Nr. 185)

1995 gehörte das Gemälde zu den Exponaten der 23. Ausstellung des Europarates, die unter dem Titel „Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930-1934 / Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945“ in London, Barcelona und Berlin präsentiert wurde. Im Ausstellungskatalog wird als Entstehungsjahr 1939 angegeben (Kat. Kunst und Macht, 1996:294, Abb.). Demzufolge sprach die Berichterstattung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von „offizieller Malerei, wie sie Arthur Kampfs »Venus und Adonis« verkörperte“. (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.11.1995:33) Eine Abbildung des Werkes wurde auch für die Pressearbeit zur Verfügung gestellt, so dass die Darstellung zur Bewerbung der Ausstellung diente und besondere Beachtung fand.[1805]

> „Wieder haben die Nazimaler einen Bilddrang, wie er den Favoriten der Nachbardiktatoren keinesfalls zugestanden wird. Während zum Beispiel auf dem Schauplatz Moskau sorgfältig zwischen »russischer Avantgarde« und »Parteimalerei« unterschieden wird, sind den Nazioffiziellen Adolf Ziegler, Arthur Kampf und Ivo Saliger mit ihren jagdbesessenen Dianen und liebesvergessenen Adonissen [!] zwischen Carl Hofer und Georg Schrimpf völlig gleichberechtigte Wandplätze eingeräumt worden.“ (Die Zeit, 17.11.1995)

falschen Datierung von Gemälden Arthur Kampfs durch die Kunstgeschichtsforschung siehe Schroyen, Andreas. 1997. „»NS« ist nur drin, wenn »NS« draufsteht? Die Rezeption der Arbeitsdarstellungen von Arthur Kampf im 3. Reich und ihre Rezeption durch die Kunstgeschichte nach 1945“. In: *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Hg. Klaus Türk, Stuttgart: Franz Steiner, 110-118.

[1805] So im *TOP Magazin Berlin*. 1996. 10. Jg., Ausgabe 2, 4, und im *Frankfurter Allgemeine. Zeitung für Deutschland. Magazin.* 1996. 07.06.1996, H. 849, 44, mit der Betitelung „Schinken: Arthur Kampf, »Venus und Adonis« (1939)“.

Für Karin Volland, Herausgeberin des Bestandskataloges „Malerei des 19. Jahrhunderts“ der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle ist Kampf 1996 ein „führender Propagandist nationalsozialistischer Ideologie“.[1806]

In den Katalogen zu der 1999 von den Kunstsammlungen zu Weimar veranstalteten Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“[1807] sowie zur 2016 bis 2018 in Bochum, Rostock und Regensburg präsentierten Ausstellung „»artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus“ (Kat. artige Kunst, 2016:63, Abb.) wird mit der Datierung „vor 1939“ zwar nichts Unrichtiges behauptet, jedoch im Kontext des Nationalsozialismus eine Entstehung wenige Jahre zuvor suggeriert.

In welchem Maße die Auseinandersetzung mit Arthur Kampf und seinem Werk aktuell erfolgt, verdeutlicht der Beitrag im Katalog von 2016. Es wird lediglich kommentarlos das Gemälde reproduziert, Arthur Kampf aber in keinem Textbeitrag erwähnt. Innerhalb der Forschung zur Kunst im „3. Reich“ spielt der Künstler mittlerweile kaum noch eine Rolle.

Die Kunstgeschichtsforschung zitierte mit der Auswahl an Darstellungen Arthur Kampfs zwar die korrekten Beispiele, um die erwünschte Bildsprache im Nationalsozialismus zu erläutern, machte ihn jedoch durch die falschen oder vermuteten Datierungen zu einem Künstler, der sich durch die Schaffung ideologiekonformer Werke aktiv künstlerisch engagierte. Die scheinbar offenkundig nach 1933 angeeigneten Stilformen ließen die Möglichkeit ihrer Entstehung innerhalb der von der Reformbewegung seit Ende der 1880er-Jahre initiierten breiten Palette an figurativen Ausdrucksformen vergessen.

Arthur Kampf wurde zwar zum Verfechter des nationalsozialistischen Kunstwollens, aber in erster Linie durch sein kulturpolitisches Wirken und in viel geringerem Maße durch seine wenigen zwischen 1933 und 1945 entstandenen und in der Zeit des „3. Reichs“ kaum publizierten Werke.

[1806] *Malerei des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt*. 1996. Hg. Karin Volland, Dresden: Verlag der Kunst, 94.

[1807] Kat. Aufstieg und Fall, 1999:412. Auch bei dieser Ausstellung diente eine Abbildung des Werkes für die Pressearbeit. So in der *Kunstzeitung*. 1999. 3. Jg., Nr. 33, 11, die das Entstehungsdatum mit „vor 1933“ angab.

11. Zusammenfassung

Arthur Kampf hat gleichermaßen als Künstler, Lehrer und Kulturpolitiker gewirkt. Kaum eine dieser über 65 Jahre intensiv und umfangreich ausgeübten Tätigkeiten hinterlässt allerdings Spuren, die bis in unsere Zeit reichen. Sein Wirken war auf fast allen Gebieten engen, traditionell vorgeprägten Strukturen unterworfen, die neue Entwicklungen aus persönlichen und vorurteilsbehafteten Gründen ablehnten oder sie nur in geringen Maßen zuließen. Auf allen drei Gebieten galt der Künstler im vorherrschenden konservativen Kulturmilieu des Kaiserreichs allerdings zunächst als Neuerer, als ein Maler, der akademisch ausgebildet und sich dort verwurzelt fühlend, frischen Wind in eingefahrene Strukturen brachte und bei den Studenten sogar als bewunderungswürdiger Kunst-„Revolutionär" galt. Dieses Image kehrte sich jedoch in dem Maße um, wie sich die Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer stärker etablierte. Gleichwohl wird es sich bei seinen Werken um die prominentesten Bildmotive eines deutschen Künstlers im Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1945 gehandelt haben. Wenn dabei auch nicht immer Kampf als Person bekannt gewesen sein mag, seine Darstellungen wurden mindestens während zwei Generationen durch Abbildungen in Schulbücher, als Unterrichtsthematik, über Kunstdrucke, Bildkarten, religiöse Feiern, Kunstausstellungen und unzähligen Reproduktionen in Printmedien eindrücklich vermittelt.

Arthur Kampfs Karriere begann im Alter von 16 Jahren mit der Ausbildung an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Ebenso wie sein älterer Bruder Eugen hatte auch er den starken Berufswunsch Maler zu werden. Prominente Lehrer wie Eduard von Gebhardt und Peter Janssen brachten ihn mit religiösen und historischen Themen in Kontakt. In Hinblick auf die andere große Motivwelt innerhalb seines Œuvres – der Genremalerei – war ein Aufenthalt in Paris 1885 prägend. Erstmals sah er dort großformatige Darstellungen zum Leben sozial schwächerer Menschen und wird dabei die Aufmerksamkeit erlebt haben, die der Betrachter den Motiven in einem für das Genre ungewöhnlich großem Format entgegenbrachte. Unter diesem Eindruck entstand Kampfs bewusst als Ausstellungsbild konzipierte großformatige Darstellung „Die letzte Aussage". Ihr verdankte er eine erste überregionale Aufmerksamkeit, die medial zu kontroversen Beurteilungen führte und ihn allerdings sozial zu isolieren drohte. Das Image eines „Sozialisten" assoziierte ein geringes Einkommen – bereits während seiner Studienzeit konnte er zeitweise den Semesterbeitrag nicht aufbringen – und stand darüber hinaus seinem Karrierebestreben diametral entgegen. In der Konsequenz musste dies zu einem Motivwechsel führen, was durch den Gewinn des Wettbewerbs der Biel-Stiftung 1887 auch initiiert wurde. Dort noch mit einem Thema aus der Geschichte Friedrichs des Großen vertreten, verlegte sich Kampf in den Folgejahren bei seinen großformatigen Ausstellungsbildern auf Darstellungen

aus der Zeit der Befreiungskriege und traf damit den Nerv der Zeit. Wie kaum ein zweiter Künstler gelang es ihm, mit der Wiedergabe psychologisch einprägsamer und den Betrachter berührender Momente die Bedeutung der Ereignisse um 1812 für die aufstrebende deutsche Nation angemessen abzubilden und zu würdigen. Die Gemälde gingen innerhalb weniger Jahre in Museumsbesitz über und Abbildungen der Werke dienten bis 1945 als Anschauungsmaterial in Schulbüchern, auf Wandbildern und als Prüfungsthema. Ihre Verwendung auf Konfirmationsscheinen, Grammofonnadeldosen und als Zinnfiguren verweist darauf, wie tief die Darstellungen im kollektiven Gedächtnis verankert waren. Arthur Kampf galt fortan als einer der letzten wichtigen und zugleich jüngsten Historienmaler seiner Zeit. Neben den Befreiungskriegen widmete sich der Künstler weiterhin Themen aus der Geschichte Friedrichs des Großen. Grundsätzlich als Herrscherfigur in der Erinnerungskultur positiv beurteilt, haftete den Themen ein volkstümlich-sentimentales Image an, das Arthur Kampf in Ausstellungsbildern oder Privataufträgen erfolgreich umsetzte. Aber auch das zeitgenössische Ereignisbild blieb von ihm nicht unbeachtet, wobei sich hier erneut sein Sinn für öffentlichkeitswirksame Bildthemen zeigte. 1888 reiste er nach Berlin, um die Aufbahrung Kaiser Wilhelms I. darzustellen.

Bis zur Mitte der 1890er-Jahre wurde der erst 30 Jahre alte Künstler zum populärsten zeitgenössischen Künstler Düsseldorfs. Seine in dieser Zeit erzielten Erfolge sollten ihm ein hohes, mit einer Unterbrechung während der Weimarer Republik, bis 1945 anhaltendes Ansehen verschaffen.

Reputation und darüber hinaus soziale Sicherheit brachte grundsätzlich auch ein Lehrauftrag an einer Kunstakademie. Kampf strebte deshalb früh eine Karriere an einer Ausbildungsstätte an. Die Düsseldorfer Kunstakademie erkannte sein Talent und bemühte sich, seinem Wunsch nach einer eigenen Professur unbedingt nachzukommen, insbesondere nachdem bereits 1893 Anton von Werner versuchte, Kampf als Lehrer für die Königlichen Akademische Hochschule der bildenden Künste in Berlin zu gewinnen. Kampf lehnte dieses Angebot angesichts der Person des Hochschuldirektors und des konservativen Ansehens der Königlichen Akademie der Künste in Berlin ab. Dieses Selbstbewusstsein zahlte sich aus. Fünf Jahre später kam erneut eine Offerte aus Berlin, jetzt zur Übernahme eines Meisterateliers an der dortigen Akademie (1899-1932). Nur dem preußischen Kultusminister verpflichtet, war dies eine der wenigen gut dotierten, unabhängigen und mit einem hohen Prestige verbundenen Positionen im preußischen Kulturbetrieb. Sie sollte mit der zweimaligen Übernahme der Präsidentschaft der Königlichen Akademie der Künste (1907-1910; 1911-1912) sowie des Direktorenamtes an der dortigen Hochschule für die bildenden Künste (1915-1924) nach dem Tod Anton von Werners am Beginn einer beispiellosen Karriere als Kulturpolitiker stehen. Institutionell konnte ein preußischer Künstler nicht weiter aufsteigen. Im Nationalsozialismus bekleidete der Künstler

außerdem von 1937 bis 1945 das Amt des Vorsitzenden der Abteilung für die bildenden Künste an der Akademie.

Möglich wurden diese Karriereschritte auch durch ein dichtes Netz an Beziehungen und Kontakten. Arthur Kampf war in zahlreichen Vereinen in Düsseldorf und Berlin aktiv und beteiligte sich nachweisbaren an 317 Ausstellungen.

Sein Interesse an Verwaltung und Organisation im Kulturbereich lässt sich bereits während seiner Jahre in Düsseldorf belegen. Geleitet von der Absicht, die eigenen Werke innerhalb jurierter, qualitätvoller Arbeiten abseits von allgemein zugänglichen Großausstellungen zu präsentieren, ließ ihn 1891 zusammen mit weiteren Malern den „Künstler-Club Sankt Lucas“ gründen sowie 1892 der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“ beitreten. Mit diesem Anspruch gelang es Kampf, der im „Künstler-Club“ eine Führungsrolle übernahm, 1897 eine internationale Kunstausstellung in Düsseldorf zu veranstalten.

Das Bestreben, das Qualitätsniveau von Ausstellungen zu verbessern, setzte der Künstler unter großem Widerstand auch 1902 und 1903 in Berlin als Verantwortlicher der „Großen Berliner Kunstausstellung“ um. Sein Amt als Präsident der Königlichen Akademie der Künste nutzte er in ähnlichem Sinne. Unter seiner Führung fanden in diesem Zeitraum große, erfolgreiche Ausstellungen zur altenglischen und altfranzösischen Kunst sowie zu Friedrich II. statt. Das Image als innovativer bildender Künstler verlor Arthur Kampf allerdings seit seinem Umzug nach Berlin schnell. Gradmesser dafür ist der spärliche Ankauf seiner malerischen Werke durch Museen, oftmals gelangten sie erst durch Schenkung von seiner Hand in öffentliche Sammlungen. Nach 1915 lassen sich diesbezüglich kaum noch Erwerbungen nachweisen, selbst während der Zeit des Nationalsozialismus. Konträr dazu steht sein Aufstieg zum prominentesten akademisch-traditionellen Maler des wilhelminischen Kaiserreichs, der maßgeblich durch die konservative Kunst- und Populärpresse begleitet und gefördert wurde.

Ein wichtiger Schritt in dieser Karriere war ab 1915 seine Tätigkeit als Direktor der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, die jedoch zunächst durch den I. Weltkrieg überschattet wurde. Bereits während dieser Zeit versuchte Kampf das Lehrinstitut einer Reform zu unterziehen und verfolgte diese Umstrukturierung bis zum Ende seiner Amtszeit 1924. Neben einer Neuorganisation des Unterrichts verpflichtete er Lehrkräfte, die der Moderne nahestanden, ermöglichte jedoch Frauen erst ein Studium, als sie 1919 ein Anrecht darauf hatten.

Als Vertreter des im wilhelminischen Kaiserreich offiziell vorherrschenden konservativen akademisch-traditionellen Stils versuchte der Künstler dennoch die Werke seiner Kollegen, die sich der Moderne zugewandt hatten, bei Ausstellungen zu berücksichtigen. Kampf galt daher als Vermittler, dessen Arbeiten auch auf Ausstellungen der „Berliner Secession“ zu sehen waren. Die von ihm akzeptierte Moderne bezog sich allerdings ausschließlich auf den deutschen

Impressionismus. Strömungen der Klassischen Moderne, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus oder Dadaismus, stand er, wie die Mehrheit der traditionell arbeitenden Künstler mit großem Unverständnis und Ablehnung gegenüber. Seit den 1920er-Jahren entwickelte sich für Kampf insbesondere der Expressionismus als Gegenposition zur akademischen Kunst, die er bis zu seinem Tode geradezu verachtete. Die Stilbezeichnung selber diente ihm dabei als Sammelbegriff für alle Formen der Klassischen Moderne. Diese starke Abneigung ist zudem als Reaktion auf den an ihn gerichteten Vorwurf des Akademismus im Sinne des Erlernten und Unkreativen zu verstehen, der seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts von Autoren, die der Moderne nahestanden, sowie von Paul Cassirer, ihrem prominentesten deutschen Förderer, erhoben wurde. Dies führte insbesondere in den 1920er-Jahren zu einer immer stärkeren Herabsetzung der künstlerischen Leistungen Kampfs, die sogar persönlichen Beleidigungen nahekamen. Parallel dazu lässt sich ein starkes Nachlassen der Berichterstattung über seine Person, der Ausstellungsbeteiligungen, der Häufigkeit von Abbildungen und Kunstreproduktionen seiner Werke seiner Arbeiten nachweisen.

Nachdem das Kultusministerium 1924 die Zusammenlegung der Hochschule für die bildenden Künste mit der Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum zu Berlin beschlossen und sich für Bruno Paul als Leiter der neuen Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst entschieden hatte, wurde Arthur Kampf als Direktor in den Ruhestand versetzt. Schlagartig überwog nun die negative Kritik an seiner Kunst. Darüber hinaus reduzierten sich während der 1920er-Jahre seine Ausstellungsmöglichkeiten so sehr, dass für einige Jahre keine Präsentationen seiner Werke nachweisbar sind. Die dadurch bedingten reduzierten Einnahmemöglichkeiten, die Missachtung seiner Person und seiner Malerei, die drohende Gefahr einer Abwertung seiner öffentlich zugänglichen Arbeiten sowie die Sorge um den Erhalt einer akademisch-traditionellen deutschen Kunst werden ihn zu den politischen Rechten geführt haben.

Der bereits nach 1915 einsetzende Bedeutungsschwund des Künstlers lässt sich auch an der nachweisbaren Anzahl seiner reproduzierten Werke in den Printmedien feststellen. Sie nehmen im Laufe der Jahrzehnte quantitativ immer stärker ab. Während bis zu Beginn des I. Weltkrieges neben Gemälden auch grafische Arbeiten reproduziert wurden, sind danach im Wesentlichen nur noch Werke der Malerei abgebildet. Eine Ausnahme bilden die Jahre von 1914 bis 1918, in denen auch aktuelle druckgrafische Arbeiten reproduziert wurden.

Mit der Machtübernahme Hitlers 1933 setzte sich Arthur Kampf nachdrücklich für die kulturpolitischen Ansichten der Nationalsozialisten ein, die ihn bis 1945 angesichts einer nun nicht mehr vorhandenen Moderne vor dem Vergessen bewahrten. Kampf wusste dies zu schätzen. Er trat direkt nach der Wahl Hitlers zum Reichskanzler in die NSDAP ein, denunzierte

Künstlerkollegen, mahnte noch nicht umgesetzte Anordnungen Adolf Hitlers an und offenbarte in seinen Gutachten und Hinweisen zu Künstlern und Anfragen an die Akademie eine vollständige Übereinstimmung mit der Ideologie des Regimes. Die Nationalsozialisten suggerierten mit der Verleihung der „Goethe-Medaille“ (1934) und des „Adlerschildes des Deutschen Reiches“ (1939) an den Künstler seine einzigartige Bedeutung für die deutsche Kunst. Darüber hinaus erhielt der Künstler 1937 im Alter von bereits 73 Jahren den Vorsitz der Abteilung für die bildenden Künste an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin zuerkannt. Tatsächlich hatte er aber keinerlei Einfluss mehr auf die Kulturpolitik. Seine wenigen neuen Werke wurden kaum beachtet, obwohl er sich mit ideologienahen Bildthemen wie „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“ (G 1937/V.) und „Die Jungfrau von Hemmingstedt“ (G 1939/I.) zu empfehlen suchte. Insbesondere bei dem letzten, eher ungewöhnlichen und nicht im kollektiven Gedächtnis verankerten Motiv, versuchte er, wie in den 1890er-Jahren, die Etablierung des neuen, nun nationalsozialistisch geprägten Deutschen Reichs historisch zu belegen.

Stattdessen wurden seine vor mehr als 20 Jahren entstandenen Gemälde mit Themen zu den Befreiungskriegen, das Fichte-Wandbild, sowie die Walzwerk-Darstellungen propagandistisch eingesetzt. Allerdings gehörte der Künstler kaum einem Gremium an und durfte lediglich an seinem 75. Geburtstag im Rahmen einer Sonderschau an der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Münchener Haus der Deutschen Kunst teilnehmen. Als die *Deutsche Wochenschau* 1944, kurz vor seinem 80. Geburtstag, den Künstler im Atelier porträtierte, wurde seine aktuelle Arbeit auf der Staffelei kaum erwähnt. Arthur Kampf zeigte hingegen selber Kunstreproduktionen seiner Werke zu den Kämpfen gegen Napoleon I. aus den 1890er-Jahren.

Dem neuen Regime versuchte sich der Künstler durch Kontakt zu Prominenten wie Albert Speer oder Arno Breker zu nähern, zu dem er ein geradezu devotes Verhältnis pflegte. Zur Stärkung seiner Position und seines Ansehens schenkte er der „Kameradschaft der deutschen Künstler Berlin e. V.“, die in Berlin Gesellschaftsräume für die NS-Elite unterhielt, das Ereignisbild „30. Januar 1933“, das daraufhin in einer Farbreproduktion in der prominentesten Zeitschrift des „3. Reichs“, der *Kunst im Dritten Reich* großformatig abgebildet wurde. Nachdem er bereits 1933 eine Porträtzeichnung Hitlers für die „Reichsdrucke“ zur Verfügung gestellt hatte, schuf Kampf 1934 ein großformatiges, jedoch medial kaum erwähntes Ganzfigurenporträt des „Führers“. Nach Ende des II. Weltkrieges wandte er sich 1944, mit mittlerweile 80 Jahren an die Berliner Kunstakademie, um seine Hilfe beim Wiederaufbau anzubieten. Das Institut schloß allerdings nach 1945 alle ehemaligen Parteiangehörigen der NSDAP als Mitglieder aus.

Kurz vor seinem Tod 1950 verfasste der Künstler seine Autobiografie. Altersmild überblickte er die vergangenen 85 Jahre und erwähnte nur bedeutende Ereignisse seines Werdegangs. Aus kunsthistorischer Sicht lässt sich nur wenig Substantielles aus der knappen, anek-

dotenreichen Schrift entnehmen, zumal die chronologischen und sachlichen Angaben nicht immer korrekt sind. Auffällig ist die Egozentrik, die Abwertung der Leistungen anderer Künstler, die Reklamierung fremder Verdienste als eigene und die nur kurze Erwähnung des preußischen Kulturpolitikers Friedrich Schmidt-Ott, der Kampf über Jahrzehnte protegierte. Diese Charakteristika müssen auch vor dem Hintergrund gesehen werden, dass der Künstler seinen enormen Bedeutungsverlust nach Kriegsende deutlich wahrgenommen haben wird. Keiner seiner Meister- und Privatschüler widmete sich der Historienmalerei, fast keiner, der akademisch-traditionell arbeitete, hatte angesichts zeitgenössischer Kunstentwicklungen eine überdurchschnittliche Präsenz im Kulturbetrieb erreicht. Ledig Heinrich Vogeler aus seiner Düsseldorfer Zeit und Ewald Mataré, der nur wenige Jahre vor seiner Hinwendung zur Bildhauerei sein Meisterschüler war, konnten erfolgreich reüssieren. Kampfs Berliner Wohnung war teilweise zerstört, seine Ehefrau kurz vor Kriegsende verstorben, das letzte Atelier in Niederschlesien nach seiner Flucht vermutlich geplündert und die Berliner Akademie hatte ihn als Mitglied ausgeschlossen. Darüber hinaus waren die meisten seiner monumentalen Tafel- und Wandgemälde verschollen oder zerstört. Dennoch wird ein gewisses Maß an Opportunismus Teil der Persönlichkeit gewesen sein, worauf der spätere Parteieintritt in die NSDAP sofort nach deren Wahlsieg schließen lässt.

Das künstlerische Werk Arthur Kampfs ist bis in die 1920er-Jahre von einer großen Stilbreite gekennzeichnet. Je nach Bildfunktion oder Erwartung des Auftraggebers wurde die malerische Umsetzung angepasst. Das Erstlingswerk „Die letzte Aussage“ (G 1886/I., Abb. 1) sowie die meisten Genredarstellungen bis in die Jahre um 1900 sind naturalistisch, mit schnellen, gröberen Pinselstrichen erfasst und teilweise von der Fotografie beeinflusst. Sie unterscheiden sich deutlich von dem glatten Atelierton anderer Künstler, insbesondere, wenn sie in Duktus und Kompositon von der Moderne inspiriert erscheinen und die Figurenumsetzung in den frühen Jahren noch unsicher anmutet. Kampf hatte sich damit ein Alleinstellungsmerkmal erarbeitet. Kaum ein anderer Maler setzte in dieser Art, die zuweilen an unfertige Ölstudien erinnert, Genremotive und Ereignisbilder um. Für die Presse wurde er damit zu einem modernen Akademiker, der aber dennoch an den erlernten Techniken der traditionellen Bildentwicklung von grafischen Skizzen, Figuren- und Detailstudien über Ölstudien bis zum vollendeten Gemälde festhielt. Seine monumentalen Tafelbilder zu Motiven der Befreiungskriege sowie die 1902, 1906 und 1915 entstandenen Wandgemälde zeigen angesichts der eher an einen konservativen Rezipientenkreis adressierten Thematik wieder eine traditionelle Formensprache.

Nachdem sich der Künstler bereits in den 1890er-Jahren an kompositorischen Neuerungen des französischen Impressionismus orientierte, lassen sich mit seinem Umzug nach Berlin 1898 bis zum I. Weltkrieg auch stilistische Einflüsse des Impressionismus in seinen Gemälden fest-

stellen, die sie zu den qualitativ anspruchsvollsten in seinem Gesamtœuvre machen. Ab 1910 verfestigten sich jedoch stilistische Ausdrucksformen, die während des „3. Reichs“ zu den Hauptmerkmalen seiner Kunst zählen. Kampf verwendete nun einen glatten, pastosen Malstil, differenzierte die Flächen durch Konturen und bevorzugte zur Betonung von Muskeln eine enge, figurnahe Bekleidung. Damit korrespondierte eine Tendenz zur Wiedergabe athletisierter Körper beiderlei Geschlechts – insbesondere aber des männlichen Körpers –, die mit dem Wandgemälde „Industrie“ (G 1898-1900/II., Abb. 66) ihren Anfang nahm. Endpunkt dieser Entwicklung ist die befremdlich anmutende Darstellung „Erde“ (G 1942/III. (<), Abb. 183). In der Regel waren Motive dieser Art großformatig für eine breite Öffentlichkeit angelegt. Sie spiegeln auch Kampfs private Vorliebe für muskulöse Männerakte wider, die in Zusammenhang mit anderen Werken, wie „Der Artist“ (G 1907/VI.) und „Porträt eines jungen Mannes“ (G 1943/III.) sowie der beratenden Mitarbeit am Film „Wege zu Kraft und Schönheit – Ein Film über moderne Körperkultur“, beachtet werden muss.[1808]

Ebenso breit wie sein Malstil waren die Motivgattungen, die der Künstler umsetzte. Bis auf Landschafts- und Marinedarstellungen bildete der Künstler sowohl malerisch als auch grafisch und druckgrafisch eine große Bandbreite an Inhalten ab. Auch das soziale Thema, von dem er sich 1886 in Hinblick auf Ausstellungsbilder zunächst distanzierte, beschäftigte ihn bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts immer wieder und war vermutlich ein persönliches Anliegen. Diesbezüglich lässt sich auch sein Engagement als Vorsitzender des „Wirtschaftlichen Verbandes Bildender Künstler Berlins“ erklären, zu dessen Gründungsmitgliedern er gehörte. Genre und Porträt blieben aber, vermutlich aus kommerziellen Gründen, die Hauptgattungen. Nach 1945 fokussierte sich der Künstler, vermutlich ebenfalls in Hinblick auf mögliche Absatzchancen, auf religiöse Themen.

Arthur Kampf fand die Motive seiner Genrebilder in erster Linie durch eigene, persönliche Anschauung. Der Künstler sah in seinem Alltag eine figürliche Szene oder ein Ereignis, dass ihm bildwürdig erschien, machte davon Erinnerungsskizzen und setzte es anschließend auf der Leinwand um. Von daher kann davon ausgegangen werden, dass ein Großteil der nicht zeitge-

[1808] 1933 äußerte sich Arthur Kampf zur Bedeutung des Sports: „Der gesunden, kraftvollen Männlichkeit, die aus sportlicher Betätigung spricht, gilt vor allem meine Sympathie. Doch auch in künstlerischer Hinsicht gibt mir der Sport ungemein vielseitige Anregungen. Er läßt den Menschen befreit von der – vom Standpunkt des bildenden Künstlers doch nur häßlichen – Kleidung in natürlicher Körperschönheit sehen“, zit. in, Trossbach. 1933. *Leibesübungen. Kernworte und Gedankensplitter*, Dresden: Wilhelm Limpert, 1933, 65. Kampf sah den Sport in erster Linie als Mittel zur Ausbildung einer athletischen Physiognomie für Männer. Diese Körperverständnis korrespondierte mit dem des offen homosexuell lebenden und ab 1904 als Professor an der Großherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar tätigen Alexander (Sascha) Schneider. Der Künstler betrieb ab 1919 ein eigenes Studio für Krafttraining, um auf Modelle mit kraftvollem Körperbau zurückgreifen zu können, siehe Starck, Christiane. 2012. „Von Marmor zu Muskeln. Sascha Schneider und das Kraft-Kunst-Institut in Dresden“. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft,* H. 53, 6-16 <https://doi.org/10.25969/mediarep/2534> (01.03.2021).

bundenen Motive zuvor auf Erfahrungen Kampfs zurückgingen. Beispielweise finden sich ländliche Motive nur in den 1890er-Jahren, in denen Arthur Kampf einen Sommersitz im Dorf Wittlaer nördlich von Düsseldorf besaß.

Die Umsetzung des Erlebten orientierte sich dabei zumeist exakt am realen Vorbild, obwohl eine veränderte Bildkomposition den Gesamteindruck optimiert hätte. So kann man sich fragen, warum bei „Zwei Arbeiter, an einer Lore lehnend" (G 1900-1925/XLVII.) die oberen Körperhälften verschattet sind, warum die männliche Figur bei „Nach dem Dinner" (G 1926-1950/VII.) von einer Blumenvase verdeckt ist oder bei „Elbfahrt" (G 1939/III. (<)) das Rettungsboot derart viel Bildraum einnimmt.

Figürliche Darstellungen konnte Artur Kampf nur mit Hilfe von Modellen bildmäßig erfassen. Noch 1944 schrieb er, nachdem er also bereits über 50 Jahre als Maler tätig war, an Arno Breker: „Hier ist es soweit ganz schön aber sehr ländlich. Für meine Arbeiten ist es allerdings schwierig da ich gänzlich ohne Modelle bin und daher aufgeschmissen bin."[1809]

Gelegentlich wurde das Modell auch selber zum Bildthema, so wie bei „Verschämt" (G 1900/XX. (<)), „Interieur mit Mädchenakt" (G 1900/XXI. (<)) oder bei „Im Atelier" (G 1928/XII. (<)).

In den Druckgrafiken war Arthur Kampf zu Beginn seiner Karriere innovativ und experimentell tätig. Nach Ende des I. Weltkrieges widmete er sich erstmals dem Holzschnitt. Auch bildhauerisch war der Künstler aktiv, es lassen sich bis in die 1920er-Jahre einige Arbeiten nachweisen. Darüber hinaus lieferte er Entwürfe für die Gestaltung von Banknoten der Reichsdruckerei sowie für Mosaiken in öffentlichen Gebäuden.

Als künstlerisches Konzept schuf Arthur Kampf bis in die 1920er-Jahre großformatige Ausstellungsbilder wie „Die letzte Aussage" (G 1886/I., Abb. 1), „Walzwerk" (G 1901/I., Abb. 90), „Die Schwestern" (G 1903/V., Abb. 92) sowie „Venus und Adonis" (G 1926/XXV., Abb. 152). Sie hatten primär den Zweck, während der Präsentation die größtmögliche Aufmerksamkeit zu erzielen, um anschließend medial breit rezipiert zu werden. Ihre Größe und der daraus auch resultierende Preis verhinderten jedoch oftmals einen unmittelbaren Verkauf, so

[1809] Schreiben von Arthur Kampf an Arno Breker, Oberlangenau, 11.06.1944 (Privatbesitz). Als Modelle lassen sich im malerischen und grafischen Werk mindestens zwei Männer ausmachen, die auf mehreren Darstellungen zu finden sind, so auf „Porträt eines männlichen Modells" (G 1882-1899/XX.) und „Clown als Leierkastenspieler" (G 1909/XXX. (<)). Es handelt sich um einen Herrn vom Typ „Handwerker/Arbeiter", der durch einen dichten, breiten Oberlippenbart gekennzeichnet ist. Möglicherweise ist dies „Pothmann", der mehrmals im Gedicht von Willy Spatz erwähnt wird, siehe Kapitel 18. Der zweite Herr findet sich auf Szenen von 1893 bis 1907 und repräsentiert eine Person gehobener Lebensart oder einen Künstler. Er hat ein längliches Gesicht sowie ebenfalls einen Oberlippenbart, allerdings gepflegter als der erste Typus und ist u. a. auf den Darstellungen „Im Café" (G 1893/VII.), „Im Atelier – Maler und Modell" (G 1900/XV. (<)), „Wohltätigkeit" (G 1902/XXI. (<))", „Spielpause" (G 1903/I.), „Theaterloge" (G 1904/IV.) sowie „Der Artist" (G 1907/VI.) wiedergegeben.

dass die Gemälde teilweise über Jahrzehnte auf Ausstellungen zu sehen waren, aber so auch immer wieder rezipiert wurden.

Die Darstellung von Menschen anderer Nationen war im Werk Kampfs oftmals mit nationalistischen Ressentiments verbunden. Vertreter der eigenen Nation wurden selbstbewusst als zivilisatorisch höherstehend oder siegreich dargestellt.

In Hinblick auf seine Bildkompositionen warf die Fachpresse ihm vereinzelt bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts formal-künstlerische Mängel vor. Insbesondere bei mehrfigurigen Bildkompositionen war die Isolierung einzelner Gruppen, anstelle eines einheitlichen Zusammenschlusses ein Thema der Kritik. Darüber hinaus wurde auch bereits in dieser Zeit der sich bis in die 1920er-Jahre hinziehende Vorwurf erhoben, die Motivumsetzung sei zu schlicht. Nicht thematisiert war hingegen die Orientierung zunächst an eigenen, bereits angewandten Bildlösungen, aber auch an solchen anderer Künstler. Kaum ein großes Werk seines Œuvres kommt ohne die Anlehnung an figürliche Zitate aus der Kunstgeschichte aus. Kampf präferierte hier Detailmotive insbesondere aus dem Fundus der italienischen Renaissance.

Nach seinem Tod 1950 wurden bis in die 1960er-Jahre Einzelausstellungen mit Werken Arthur Kampfs veranstaltet. Zu einer kunsthistorischen Beachtung einiger seiner Arbeiten kam es erstmals 1974 im Zuge der im „3. Reich“ präsentierten und entstandenen Kunst durch den Kunstverein in Frankfurt a. M. Dabei wurde dem Künstler und seinem Werk eine Öffentlichkeit und Präsenz eingeräumt, die er allerdings während dieser Zeit nicht hatte. So wie die Nationalsozialisten den Künstler und Teile seines Werkes in ihrem Sinne neu bewerteten, so erfolgte dies ironischerweise wiederum im selben Zusammenhang durch die Kunstgeschichtsforschung.

Die kunsthistorische Charakterisierung sowohl des Gesamtwerkes von Arthur Kampf als auch die Werke einzelner Zeitabschnitte hinterlässt ab den 1970er-Jahren oftmals den Eindruck eines Gesinnungsurteils. Sein Wirken innerhalb kulturell antimoderner und politisch undemokratischer Systeme des Wilhelmismus und des „3. Reichs“ prägt bis heute sein negatives Image.

So werden unbelegte Behauptungen über die Entstehung bestimmter Motive während eines Zeitraumes aufgestellt, aus lediglich einem nachweisbaren Motiv eine Vielzahl ähnlicher und nicht nachweisbare Darstellungsformen als Belege angeführt. Scheinbar beispielhaft sind dazu seine Darstellungen aus der Zeit des I. Weltkrieges und aus der Arbeitswelt. Insbesondere jene letzteren stehen dabei angeblich entweder für eine heroische Männlichkeitsattitude als Ausdruck imperialistischen Machtwillens seit dem Kaiserreich oder sollen bei einer, allerdings irrigen späteren Datierung Kampfs Hinwendung zum Kunstwillen der Nationalsozialisten dokumentieren. All diese Aspekte bestimmen heute nachdrücklich das Bild des Künstlers.

Diese negative Grundtendenz in der Beurteilung von Werk und Person orientiert sich an einem ideellen und künstlerischen Charakterbild, dem Arthur Kampf nicht gerecht werden kann. Der Künstler war kein Pazifist, kein Widerstandskämpfer im „3. Reich“, kein Ankläger sozialer Ungerechtigkeit oder unmenschlicher Arbeitsbedingungen. Insbesondere war er – und dies scheint bei der Bewertung unterschwellig immer eine Rolle zu spielen – kein Moderner. Er repräsentierte innerhalb zweier politischer Systeme, die der Kunst keine aufklärerische Rolle zuwiesen, als Dozent, Akademiepräsident und Hochschuldirektor in Motiv und Stil eine Kunst, die Funktionen zu erfüllen hatte. Kunst sollte, und insbesondere die eines Künstlers in preußischen Diensten, repräsentativ für die Nation und ihre Menschen stehen. Das wurde von der Mehrheit derjenigen, die sich für Kunst interessierten, auch erwartet und gewollt.

Kampf war ein, wie die meisten Maler seiner Zeit, akademisch-traditioneller Künstler. Seine Popularität geht auf den Beginn seiner Karriere in Düsseldorf zurück, die bereits von einer enormen künstlerischen Stilbreite geprägt war. Sie reicht von einem avantgardistischen Konservatismus innerhalb seiner Genredarstellungen bis zu realistisch aufgefassten Historiengemälden mit Themen aus der Zeit der Befreiungskriege. Allerdings weisen diese Werke in künstlerischer und motivischer Hinsicht keine derart einzigartige Qualität auf, die einen überzeitlichen Anspruch rechtfertigen würde. Darüber hinaus haben seine bedeutendsten Schöpfungen, die großformatigen Arbeiten zu den Befreiungskriegen, für den heutigen Betrachter viel von ihrer früheren Prominenz eingebüßt. Sie wurden zwar in ihrer Zeit als für die spätere deutsche Nationenbildung enorm relevant betrachtet, doch verbindet man mit dieser Nation heute einen irritierenden Monarchen und die Schrecken des I. Weltkrieges. Kampfs zweiter Schwerpunkt, Motive aus dem Leben König Friedrichs II. von Preußen, behandeln zwar eine im allgemeinen Bewusstsein populäre historische Gestalt, werden aber von den Werken Adolph Menzels in künstlerischer Hinsicht überstrahlt.

Einen wesentlichen Grund, warum der Künstler und sein Werk heute nahezu vergessen sind, konstatierte bereits 1897 die *Illustrirte Zeitung*:

> „Nicht die Kunst des Verschweigens und Ahnenlassens ist ihm zu eigen, sondern die des restlosen Aussprechens dessen, was sich nur irgend sagen läßt; nicht die selbstthätige Phantasie des Betrachters anzuregen, sondern ihm die Sache, um die es sich handelt bis auf den Grund zu explicieren, fühlt man als das vom Maler leitende Bestreben.“ (Illustrirte Zeitung, 1897:76, Nr. 2794, Bd. 108)

Bis auf wenige Ausnahmen sind die Motive in den Darstellungen Arthur Kampfs direkt und ohne Möglichkeiten der Assoziationen für den Betrachter umgesetzt. Die Bildthematik geht in wenigen Fällen über das Dargestellte selber hinaus. Ausnahmen bilden neben den Darstellungen zu den Befreiungskriegen sein erstes Werk, „Die letzte Aussage“ (G 1886/I.), das bis heute

nichts von seiner Rätselhaftigkeit und Faszination eingebüßt hat. Kampf spannte eine Kriminalgeschichte aus der Alltagsrealität verarmter Menschen in ein kompositorisches Gerüst, das jeder Betrachter aus den künstlerischen Darstellungen zum Tode von Jesus Christus kannte und machte den Betrachter damit zum Zeugen des dramatischen Ereignisses.

Von großer künstlerischer Qualität sind neben den grafischen Fähigkeiten auch seine Kinderporträts, die der Künstler nach eigenem Bekunden gerne anfertigte. Beispielhaft steht hierfür das Porträt seines Sohnes Otto in roter Kleidung (G 1907/IV., Abb. 116) im Besitz der Alten Nationalgalerie in Berlin.

Der vorliegende Werkkatalog (Teil 2) veranschaulicht zunächst das quantitativ außerordentlich umfangreiche Werk des Künstlers, der von 1881 bis 1950 tätig war. Darunter befindet sich eine kaum zu überblickende Anzahl von Vorstudien, die Arthur Kampf gemäß seiner akademisch-klassischen Ausbildung als künstlerische Annäherung an das zu schaffende Werk vorbereitend erstellte. Überliefert haben sich diesbezüglich oftmals Arbeiten, die für den späteren Verkauf signiert und als Ausweis eines überragenden grafischen Könnens zur Abbildung in Publikationen vom Künstler zur Verfügung gestellt wurden. Bevorzugte Technik war hier der Bleistift, gefolgt von Rötel und Kohlestift. Insbesondere zu den großformatigen Historiengemälden haben sich neben grafischen Werken auch eine Vielzahl von Vorstudien in unterschiedlichen Maltechniken, insbesondere der Ölmalerei, erhalten.

Neben dem quantitativen Befund verdeutlicht der Werkkatalog darüber hinaus die große Vielfalt an Motiven, denen sich der Künstler widmete. Bis auf Jagd-, Marine- und Landschaftsszenen, die sich nur sporadisch nachweisen lassen, finden sich in seinem Œuvre nahezu alle Sujets.

Die stilistische Entwicklung des Künstlers vollzog sich vom Naturalismus der 1880er- und 1890er-Jahre, über die Einflüsse des Impressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu einem nach 1915 feststellbaren Akademismus, der sich insbesondere im „3. Reich“ zu einer ausschließlich abbildhaften Form verhärtete. Auffällig ist dabei jedoch, dass der Künstler den Endzustand seiner Arbeiten bis zu den 1920er-Jahren nicht immer einheitlich gestaltete. Während viele vollendete Werke detailreich ausgeführt sind, scheinen andere über das Stadium einer Vorstudie nicht hinausgekommen zu sein. Kampf passte hier seinen Malstil dem Sujet bzw. einem zukünftigen Präsentationsort an.

Für die kunsthistorische Forschung ist Arthur Kampf aufgrund seiner Tätigkeit als akademisch orientierter Künstler und einflussreicher Kulturpolitker im Deutschen Kaiserreich, während der Weimarer Republik und der Zeit des Nationalsozialismus von hohem Interesse.

12. Tabellarischer Lebenslauf

1864, 28.09.	Geburt in Aachen als drittes von sechs Kindenr der Eheleute August Kampf, Fotograf, und Maria, geb. Westendorp.
1879 - 1891	Aufnahme des Studiums an der Königlichen Kunstakademie, Düsseldorf, bei Andreas Müller (Elementarklasse), Peter Janssen (Antikensaal und Naturklasse, Spezifischer Fachunterricht), Eduard von Gebhardt / Julius Roeting (Vereinigte Malklasse), Carl Ernst Forberg (Kupferstecherklasse).
1885, Frühjahr	Studienreise mit dem Maler Helmuth Liesegang nach Paris.
1886	Erstes Ausstellungsbild „Die letzte Aussage“ (G 1886/I.).
1887	Wandgemälde „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ (G 1887/I.), Villa Leopold Robert Peill, Düren.
bis 1888	Studienreisen nach Belgien und Holland.
1888	Ereignisbild „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ (G 1888/I.).
1891	Historiendarstellungen „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (G 1891/I.) und „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (G 1891/II.).
1892	Hilfslehrer an der Königlichen Kunstakademie, Düsseldorf. Zusammen mit Peter Janssen Leitung der Antikensaal und Naturklasse/Vorbereitungsklasse B sowie bei Erkrankung von Kupferstecher Carl Ernst Forberg dessen Radierkurs zusammen mit dessen Bruder Wilhelm Forberg.
1892	Gründungsmitglied des „Künstler-Clubs Sankt Lucas“ in Düsseldorf.
ab 1892	Mitglied der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler“.
1893	Historiendarstellung „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (G 1893/XII.).
1893	Studienreise nach Italien zusammen mit dem Maler und Druckgrafiker Alexander Frenz und dem Essener Unternehmer Wilhelm Girardet.
1893	Ablehnung eines Angebotes des Direktors der Königlichen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin zur Übernahme einer Dozentenstelle.
1894	Ordentlicher Professor an der Königlichen Kunstakademie, Düsseldorf, allerdings ohne Zuteilung einer eigenen Klasse, weiterhin tätig als Co-Dozent in der Klasse von Peter Janssen.
1894	Historiendarstellung „Volksopfer im Jahre 1813“ (G 1894/II.).

1895	Historiendarstellung „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen (Rückzug der Franzosen aus Russland)“ (G 1895/I.).
1897	Studienreise nach Spanien mit dem Maler Paul Neuenborn.
1898	Umzug nach Berlin und Übernahme eines Meisterateliers für Geschichtsmalerei an der dortigen Königlichen Akademie der Künste.
1898-1899	Beteiligung am Wettbewerb zur Ausmalung des Rathaussaales in Altona (heute Hamburg-Altona; G 1898/V.-VIII.).
1898-1901	Wandgemälde (al secco) für den Sitzungssaal im „Haus des Kreises Aachen“ in Burtscheid (heute Aachen-Burtscheid; G 1898-1900/I.-III., G 1900-1901/I.-II.).
1901	Arbeitsdarstellung „Walzwerk“ (G 1901/I.).
1902	Historiendarstellung „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“ (G 1902/XXII.).
1903	Genredarstellung „Die Schwestern“ (G 1903/V.).
1904	Genredarstellung „Theaterloge“ (G 1904/IV.).
1906	Wandgemälde (al secco) mit historischen Darstellungen zum Leben Kaiser Ottos I. (G 1906/II.-IV.) in Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg.
1907-1910	Erste Amtsperiode als Präsident der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.
1909	Wandgemälde (al secco) mit der historischen Darstellung „Nutrimentum spiritus“ (G 1909/IV.).
1911-1912	Zweite Amtsperiode als Präsident der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.
1911	Deutscher Generalkommissar für die „Internationale Kunstausstellung“ in Rom.
1913	Arbeitsdarstellung „Walzwerk“ (G 1913/V.).
1915	Historiendarstellung „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ (G 1915/I.).
1915	Als offizieller Kriegsmaler in Nordfrankreich tätig.
1915	Kriegsdarstellung „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“ (G 1915/II.).
1915	Entwurf für das Mosaik „Abschied der Soldaten“, Berlin, Wittenbergplatz.

1915-1924	Direktor der Akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin.
1917	Illustration der Biografie „Bismarck. Ein Bild seines Lebens und Wirkens“, von Dietrich Schäfer (Berlin: Reimar Hobbing).
1920	Anbringung von Mosaikdarstellungen nach Entwürfen von Arthur Kampf an der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin (Berliner Dom).
1921	Publikation „Zeichungen von Arthur Kampf“ in der Reihe „Meister der Zeichnung“ mit einer Einleitung von Hans Wolfgang Singer (Leipzig: Schumann).
1922	Publikation „Arthur Kampf“ in der Reihe „Künstler-Monographien“ von Hans Rosenhagen (Bielefeld: Velhagen & Klasing).
1923	Wandgemälde für die Kirche in Groß-Behnitz.
1925	„Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken“, Hg. Volksverband der Bücherfreunde (Berlin: Wegweiser).
1925	„Faust. Eine Tragödie von Goethe. Mit Radierungen von Arthur Kampf“ (Berlin: Eigenbrödler-Verlag).
1926	Mythologische Darstellung „Venus und Adonis“ (G 1926/XXV.).
1932	Illustration „Hindenburg der Deutsche“ von Walter Bloem (Berlin: Reimar Hobbing).
1933	Eintritt in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP).
1933	Porträt „Adolf Hitler“ als Druckgrafik für die „Reichsdrucke“.
1933	Kritik an der mangelnden Umsetzung des kulturpolitischen Willens Adolf Hitlers.
1934	Porträt „Adolf Hitler“ (G 1934/IV.) für den Festsaal des Berliner Rathauses.
1934	Verleihung der „Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft“ an Arthur Kampf.
1937	Allegorische Darstellung „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“ (G 1937/V.).
1938	Ereignisbild „Der 30. Januar 1933“ (G 1938/I. (<)).
1939	Sonderausstellung zum 75. Geburtstag Arthur Kampfs bei der „Großen Deutschen Kunstausstellung“, München, Haus der Deutschen Kunst.

1939	Verleihung des „Adlerschildes des Deutschen Reiches“ mit der Widmung „Dem deutschen Maler“.
1944	Publikation „Arthur Kampf“ von Bruno Kroll (Bielefeld: Velhagen & Klasing).
1944	Kriegszerstörung der Privatwohung und des Ateliers in Berlin.
1944-1945	Evakuierung nach Oberlangenau, Niederschlesien, und nach Berchtesgaden.
1945	Ausstellung „Kunstausstellung Prof. Dr. Arthur Kampf“, Castrop-Rauxel, Wasserschloss Bladenhorst.
ca. 1946	Ausschluss aller ehemaligen Mitglieder der NSDAP aus der Akademie der Künste, Berlin.
1950	„Ausstellung Arthur Kampf anlässlich seines 85. Geburtstages“, Aachen, Suermondt-Museum.
1950, 08.02.	Tod Arthur Kampfs in Castrop-Rauxel.
1954	Ausstellung „Arthur Kampf. 1863-1950“, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
1964	Ausstellung „Arthur Kampf 1864-1950. Zum 100. Geburtstag“, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf.
1965	Ausstellung „Arthur Kampf 1864-1950. Zum hundertsten Geburtstag“, Aachen, Suermondt-Museum.

13. Abbildungen



Abb. 1: Arthur Kampf, „Die letzte Aussage“ (1886; G 1886/I.)



Abb. 2: Albrecht Dürer,
„Die Beweinung Christi“ (um 1500)



Abb. 3: Peter Paul Rubens,
„Die Beweinung Christi“ (1614)

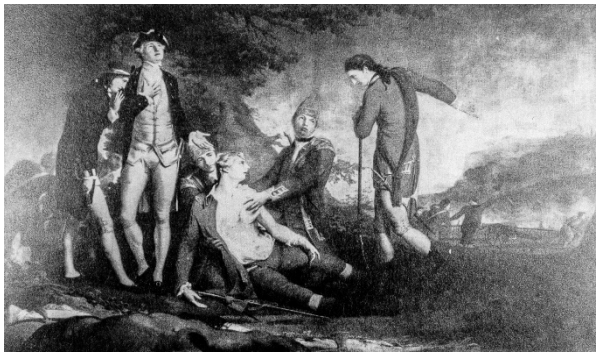


Abb. 4: James Barry,
„Tod des General Wolfe“ (1775/76)



Abb. 5: Benjamin West,
„Tod des General Wolfe“ (1770)



Abb. 6: Johann Christoph Frisch,
„Schwerins Tod in der Schlacht bei Prag den 6. Mai 1757“ (1787)



Abb. 7: Eduard von Gebhardt,
„Auferweckung von Jairi Töchterlein“ (1864)

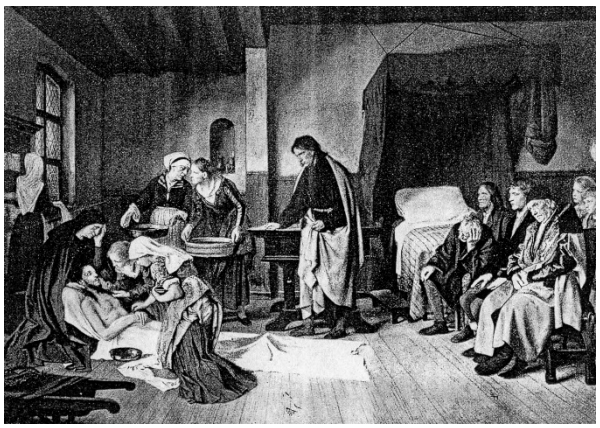


Abb. 8: Eduard von Gebhardt,
„Die Waschung des Leichnams Christi“ (1883)

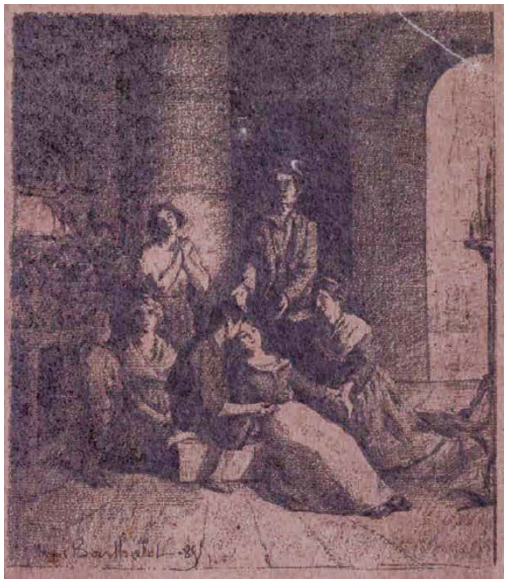


Abb. 9: Marius Barthalot,
„La mort de Mireille“ (1885)



Abb. 10: Benjamin Vautier d. Ä., „Bange Stunde“ (1886)



Abb. 11: Emil Neide, „Am Ort der That“ (1886)



Abb. 12: Arthur Kampf, Kompositionsstudie zu „Die letzte Aussage“ (1886; G 1886/I.-1)



Abb. 13: Charles Hermans, „Im Morgengrauen“ (1875)



Abb. 14: Wohnverhältnisse in Berlin (1903)



Abb. 15: Fritz Fleischer, „Die Not“ (1890)



Abb. 16: Arthur Kampf, „Der Todeskuss“ (1893; G 1893/VI.)

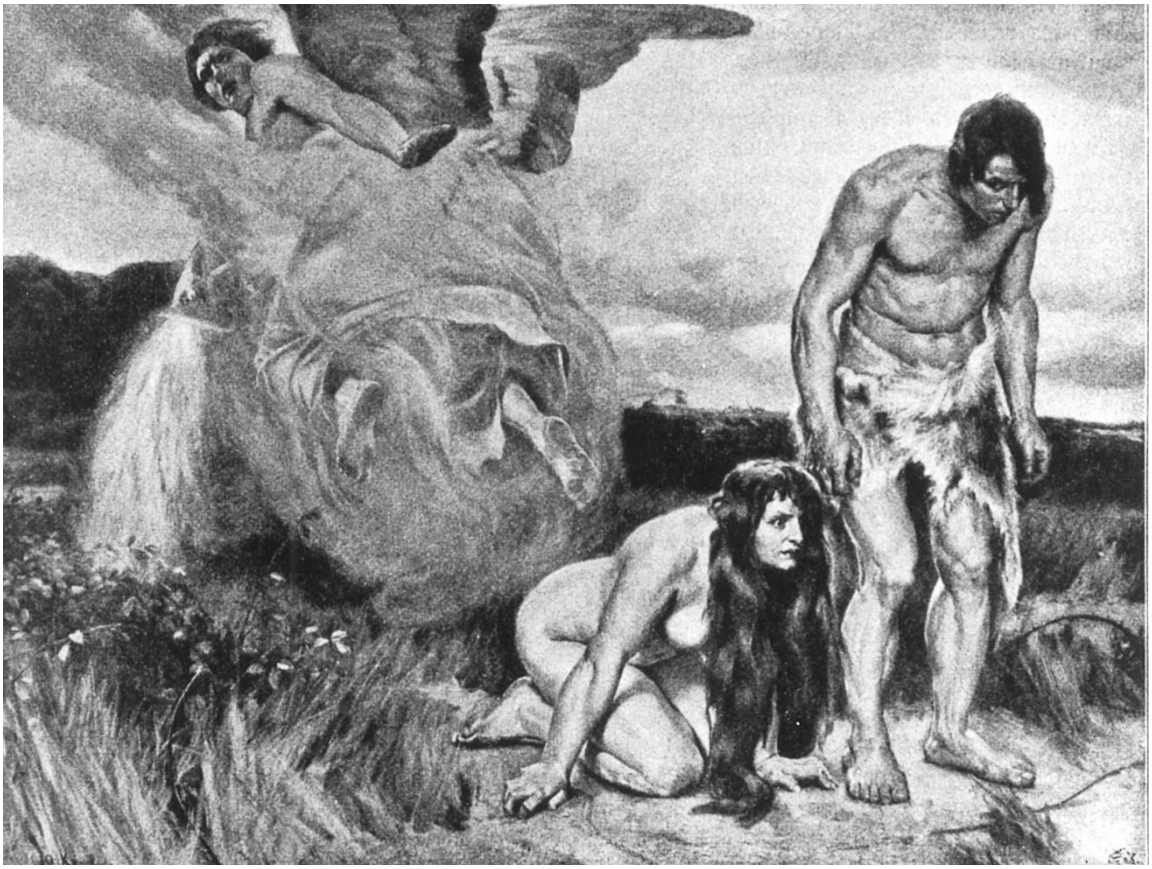


Abb. 17: Arthur Kampf, „Vertreibung aus dem Paradies“ (um 1894; G 1895/III.)

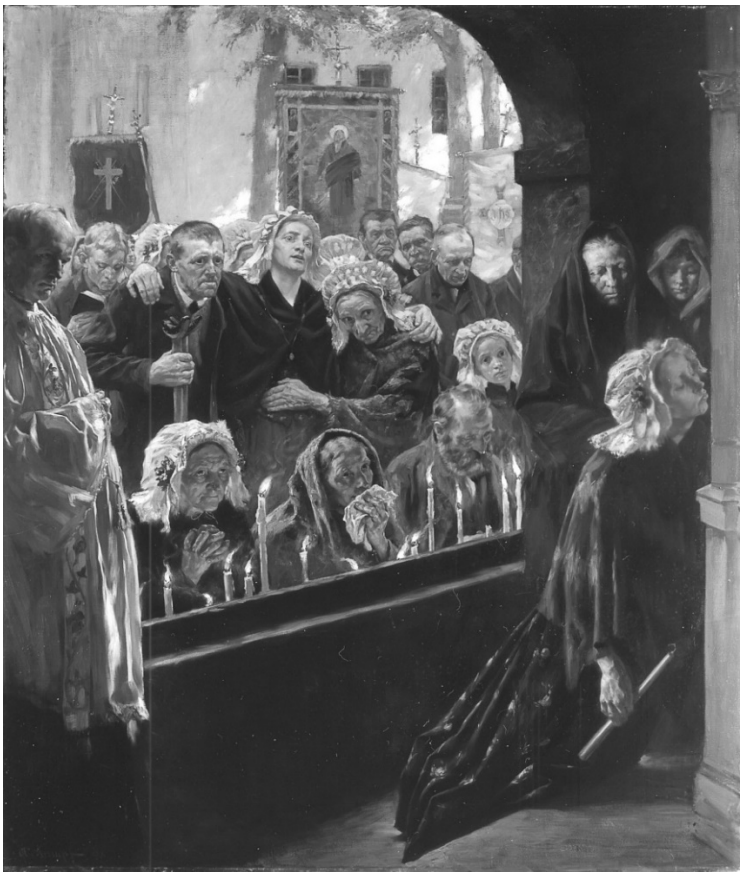


Abb. 18: Arthur Kampf, „Vor dem Gnadenbild in Kevelaer“ (1896; G 1896/I.)

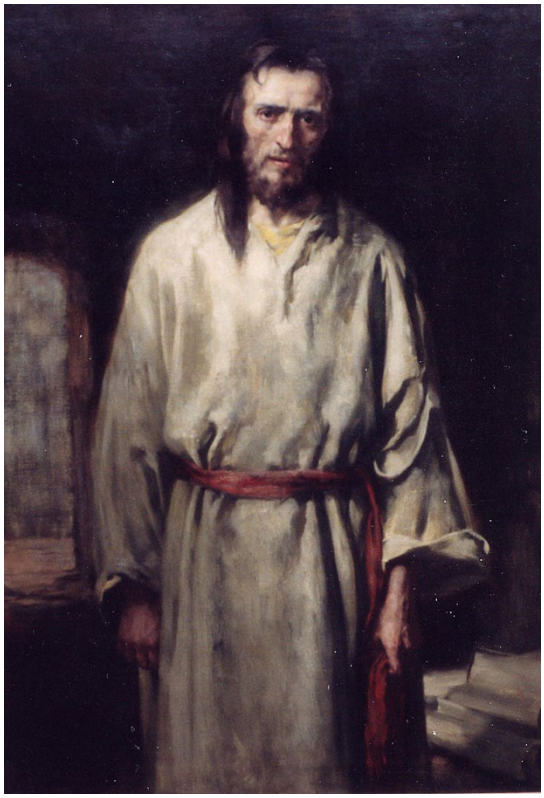


Abb. 19: Arthur Kampf, „Christus“ (1896; G 1896/IV.)



Abb. 20: Arthur Kampf, „Abschied“ (1898; G 1898/II.)

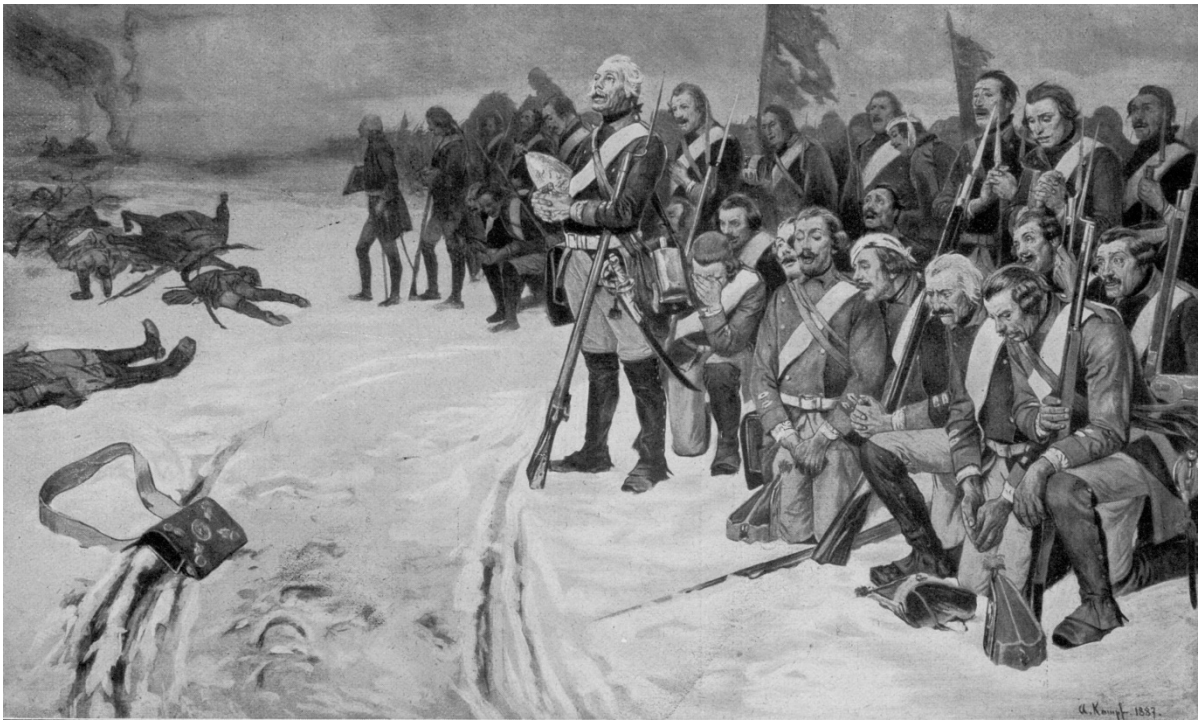


Abb. 21: Arthur Kampf, „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“ (1887; G 1887/I.-1)

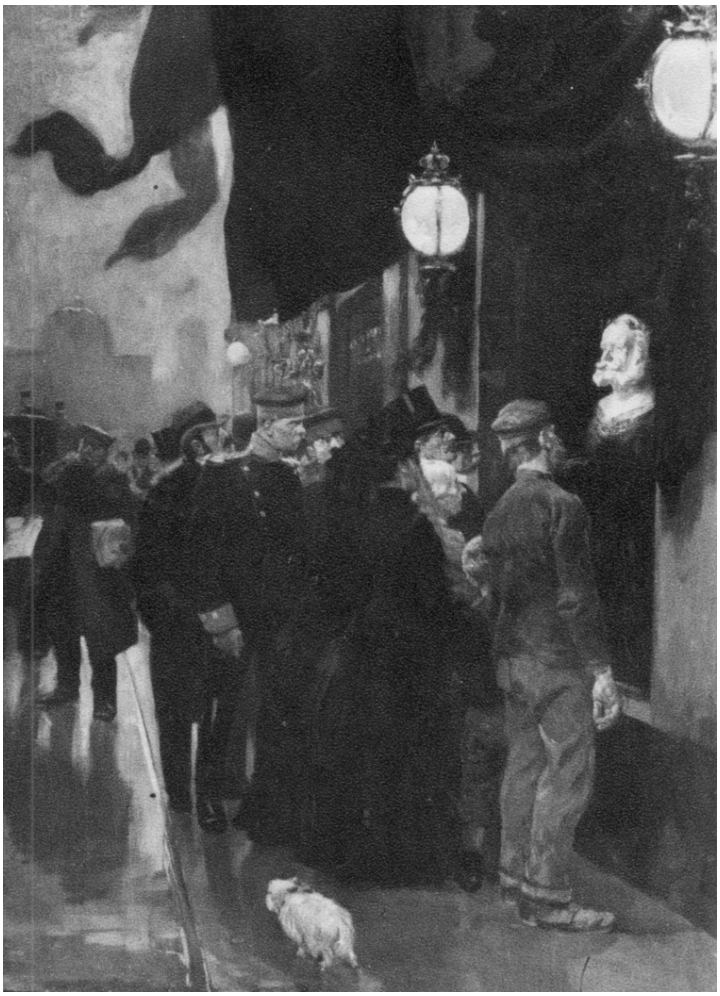


Abb. 22: Arthur Kampf, „Neueste Berliner Nachrichten zum Tode Kaiser Wilhelms I. im März 1888“ (1888; G 1888/VII.)



Abb. 23: Arthur Kampf, „Aufbahrung der Leiche Wilhelms I. im Dom zu Berlin“ (1888; G 1888/I.)



Abb. 24: Arthur Kampf, „Einsegnung von Freiwilligen 1813“ (1891; G 1891/I.)



Abb. 25: Friedrich Martersteig, „Einsegnung des Lützowschen Freikorps in der Kirche zu Rogau am 27. März 1813“ (vor 1891)



Abb. 26: Arthur Kampf, „Einsegnung von Freiwilligen 1813“, Lithografie (1902)



Abb. 27: Konfirmationsschein (1915)



Abb. 28: Motiv aus „Geschichtliches Frage-spiel für die Jugend“ (nach 1891)



Abb. 29: Arthur Kampf, „Professor Steffens begeistert zur Volkserhebung im Jahre 1813 zu Breslau“ (1891; G 1891/II.)



Abb. 30: Arthur Kampf, „Rede Friedrichs des Großen an seine Generäle nach der Schlacht bei Kunersdorf“ (1893; G 1893/XII.)



Abb. 31: Arthur Kampf, „Volksopfer im Jahre 1813“ (1894; G 1894/II.)



Abb. 32: Reproduktion zur Erinnerung an die Goldschmucksammlung der Reichsbank (1917)

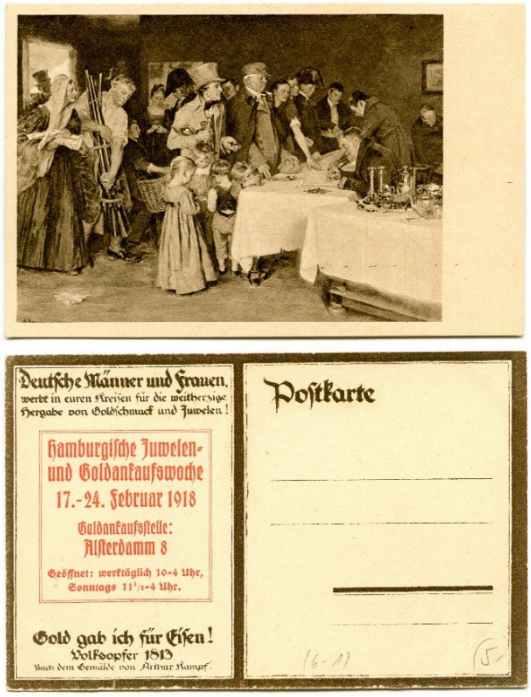


Abb. 33: Werbepostkarte (1918)



Abb. 34: Österreichische Kunstpostkarte (1914-1916)



Abb. 35: Gustav Graef, „Gold gab ich für Eisen“ (um 1863)



Abb. 36: „Volksopfer 1813“, Kunstpostkarte (um 1907)



Abb. 37: Zinngussfiguren zum „Volksopfer“



Abb. 38: Lebendes Bild nach dem Gemälde „Volksopfer im Jahre 1813“, Berlin (um 1910)



Abb. 39: Arthur Kampf, „Rückzug aus Rußland“, Radierung (1890)



Abb. 40: Arthur Kampf, „Mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen (Rückzug der Franzosen aus Russland)“ (1895; G 1895/I.)



Abb. 41: Christian Wilhelm Faber Du Faur, „In der Gegend von Smorgony, 3. Dezember 1812“ (1812)



Abb. 42: Arthur Kampf, „Rede Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“, 1887“ (1887; G 1887/VIII.)



Abb. 43: Adolph Menzel, „Rede Friedrichs des Großen vor der Schlacht bei Leuthen“ (1840)



Abb. 44: Arthur Kampf, „Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“ (1888; G 1888/IV.)



Abb. 45: Arthur Kampf, „Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“ (1888; G 1888/V.)



Abb. 46: Julius Schrader, „Friedrich der Große nach der Schlacht von Kolin“ (1849)



Abb. 47: Arthur Kampf, „Bon Soir, Messieurs“ (1889; G 1889/I.)



Abb. 48: Adolph Menzel,
„Bon Soir, Messieurs“ (1840)

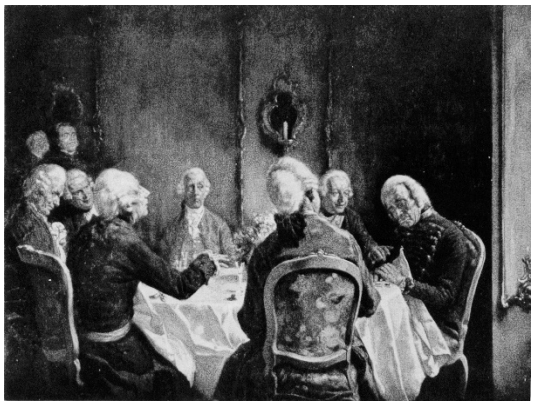


Abb. 49: Arthur Kampf,
„Friedrich der Große und der schlafende Zieten“ (1889; G 1889/III.)

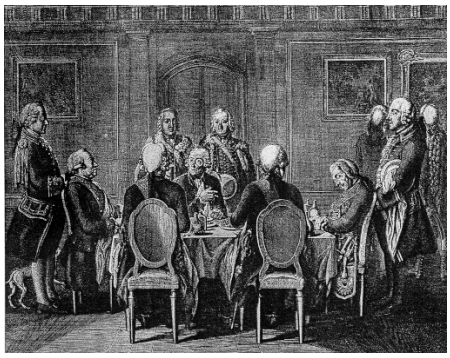


Abb. 50: Daniel Chodowiecki,
„Der eingeschlafene Zieten“ (1786)



Abb. 51: Arthur Kampf, „Der eingeschlafene Zieten bei der Tafelrunde Friedrichs des Großen“ (1889; G 1889/VIII.)



Abb. 52: Arthur Kampf, „Friedrich Wilhelm I. und General von Grumbkow inspizieren Potsdamer Gardisten“ (1889; G 1889/V.)



Abb. 53: Arthur Kampf, „Kosakenopfer“ (1893; G 1893/I.)



Abb. 54: Arthur Kampf, „Bismarck bringt als Wappenherold Kaiser Wilhelm I. das Gesetzbuch“ (1904; G 1904/VIII.)

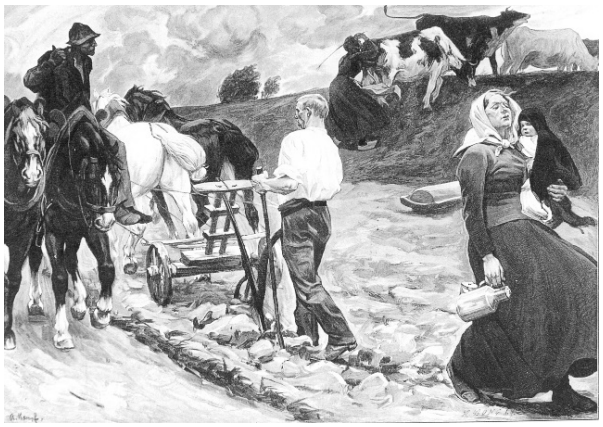


Abb. 55: Richard Bong, „Ackerbau“ nach Arthur Kampf, Holzschnitt (1898)

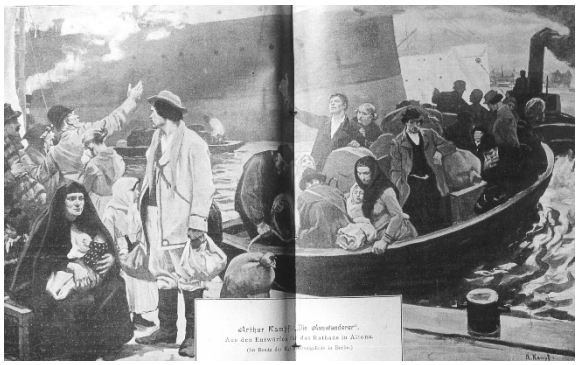


Abb. 56: Arthur Kampf, „Schiffahrt“ (1898; G 1898/VIII.)



Abb. 57: Arthur Kampf, „Einzug der Bundestruppen in Altona 23.12.1863“ (1899; G 1899/III.)



Abb. 58: Arthur Kampf, „Die Hamburger Ratsherren protestieren bei Johann von Lohe gegen den Bau des Hauses“ (1899; G 1899/IV.)

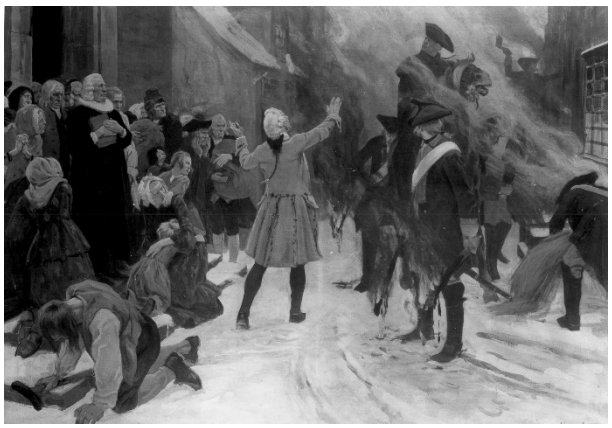


Abb. 59: Arthur Kampf, „Steenhock verbrennt Altona, 1713“ (1899, G 1899/V.)



Abb. 60: Arthur Kampf, „Aufnahme der vertriebenen Hamburger, 1813“ (1899; G 1899/VI.)



Abb. 61: Reklamemarken der Kunstanstalt Langebartels & Jürgens (1914)


Abb. 62: Sitzungssaal im „Haus des Kreises Aachen“, Burtscheid (heute Aachen-Burtscheid), 1901

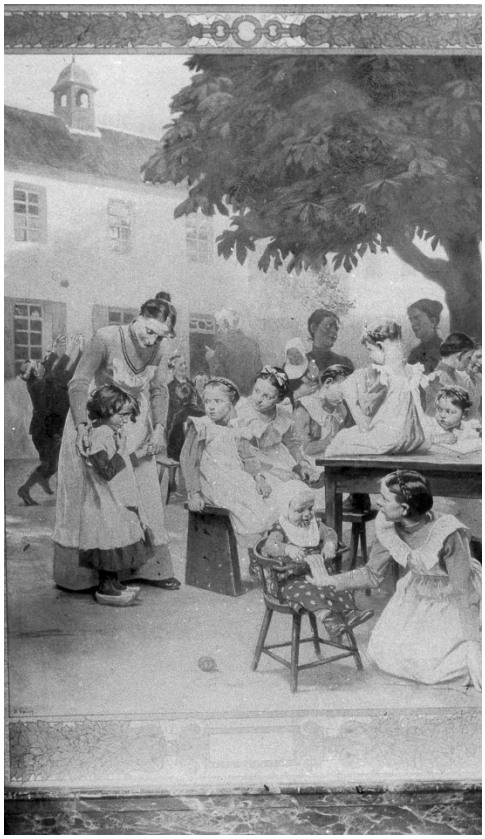


Abb. 63: Arthur Kampf,
„Kinderfürsorge“ (1901; G 1900-1901/I.)

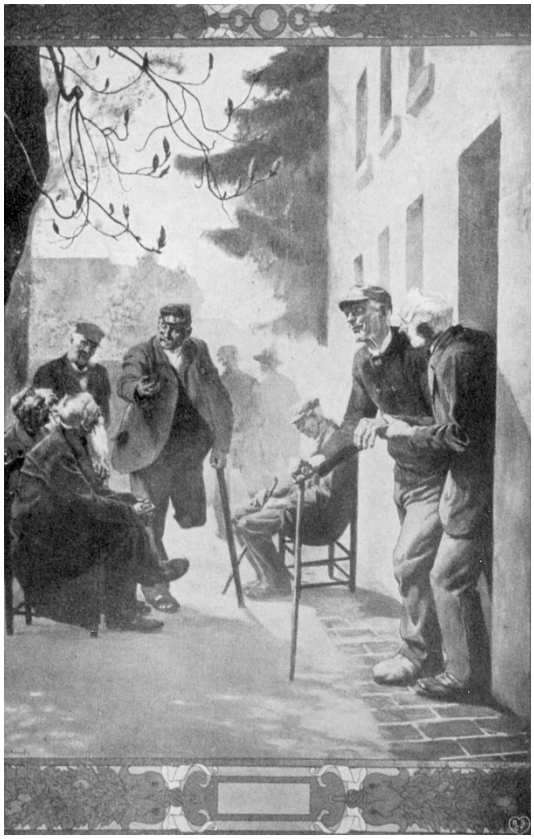


Abb. 64: Arthur Kampf,
„Altersfürsorge“ (1901; G 1900-1901/II.)



Abb. 65: Arthur Kampf, „Landwirtschaft“ (1900; G 1898-1900/I.)



Abb. 66: Arthur Kampf, „Industrie“ (1900; G 1898-1900/II.)



Abb. 67: Arthur Kampf, „Allegorie auf den Frieden“ (1900; G 1898-1900/III.)



Abb. 68: Hugo Vogel,
„Verherrlichung Schinkels“ (1893)



Abb. 69: Constantin Meunier,
„Die Puddler“ (1890-1893)



Abb. 70: Constantin Meunier,
„Industrie“ (1890-1893)



Abb. 71: Constantin Meunier, „La Coulée à Ougrée“ (1885-1890)



Abb. 72: Léon Lhermitte, „Ernte“ (1883)

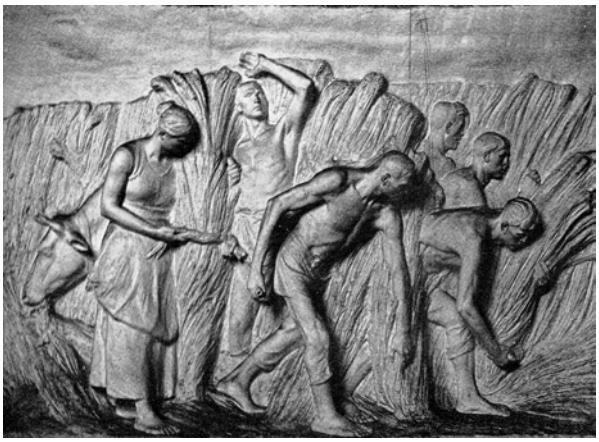


Abb. 73: Constantin Meunier, „Ernte“ (1890-1893)



Abb. 74: Adolph Menzel, „Eisenwalzwerk (Moderne Cyclopen)“ (1872-1875)

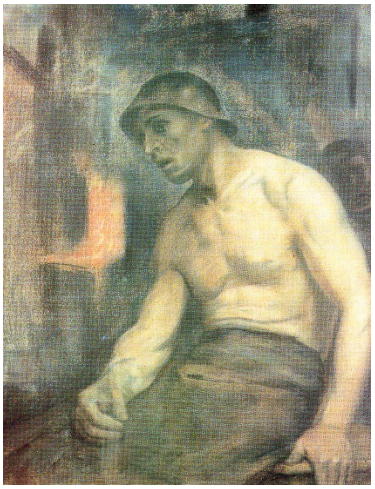


Abb. 75: Constantin Meunier, „Puddler“ (um 1880)

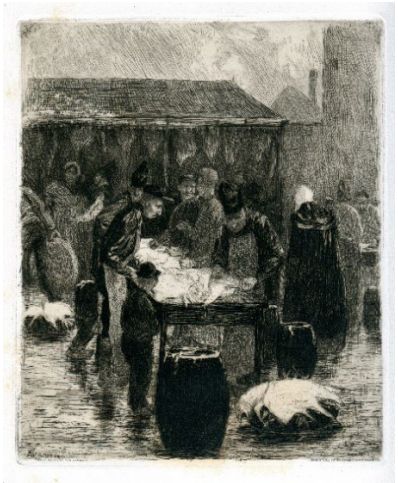


Abb. 76: Arthur Kampf, „Fischmarkt in Antwerpen“ (1882)



Abb. 77: Arthur Kampf, „Die Einführung des hölzernen Pferdes in die Mauern Troja's“, Programmplakat (1885)

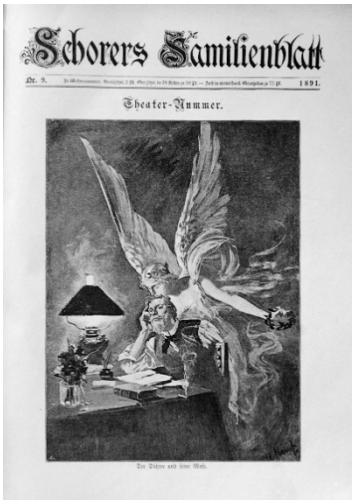


Abb. 78: Arthur Kampf, Illustration aus der „Theater=Nummer“ (1891)



Abb. 79: Arthur Kampf, „Adolph Menzel am Pult arbeitend“ (1891)



Abb. 80: Arthur Kampf, „In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus caritas“ (1895)



Abb. 81: Arthur Kampf, „Der Sieger“ (1896)

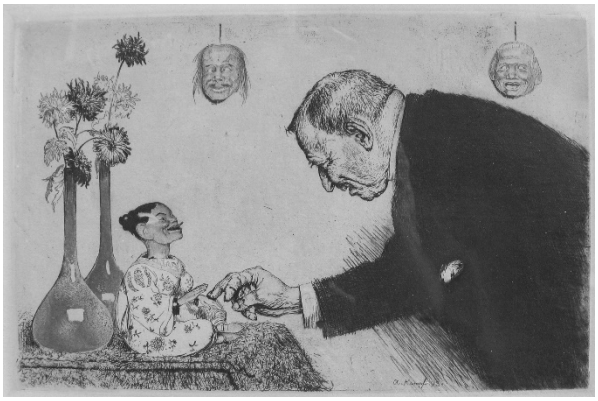


Abb. 82: Arthur Kampf, „Der Kenner“ (1893)



Abb. 83: Arthur Kampf, „Vor dem Theater“ (1894)



Abb. 84: Arthur Kampf, „Die Leiche Schwerins“ (1892)



Abb. 85: Arthur Kampf, „Die Malerei“ (1893)



Abb. 86: Arthur Kampf, Illustration der Einladungskarte der IX. Ausstellung der Gesellschaft Deutscher Aquarelllisten (1900)



Abb. 87: Arthur Kampf, „Verschämt“ (1900; G 1900/XX. (<))



Abb. 88: Adressenschrank für Reichskommissar Dr. Max Richter (1901-1902)



Abb. 89: Arthur Kampf, „Allegorie auf den Ruhm des deutschen Gewerbes“ (1901; G 1901/VI.)



Abb. 90: Arthur Kampf, „Walzwerk“ (1901; G 1901/I.)



Abb. 91: Arthur Kampf, „Wohltätigkeit“ (1902; G 1902/XXI. (<))



Abb. 92: Arthur Kampf, „Die Schwestern“ (1903, G 1903/V.)



Abb. 93: Berlin, Galerie Ravené (1903)



Abb. 94: Karikatur zur abgelehnten Erwerbung der „Schwestern“ (1903)



Abb. 95: Arthur Kampf, „Theaterloge“ (1904, G 1904/IV.)

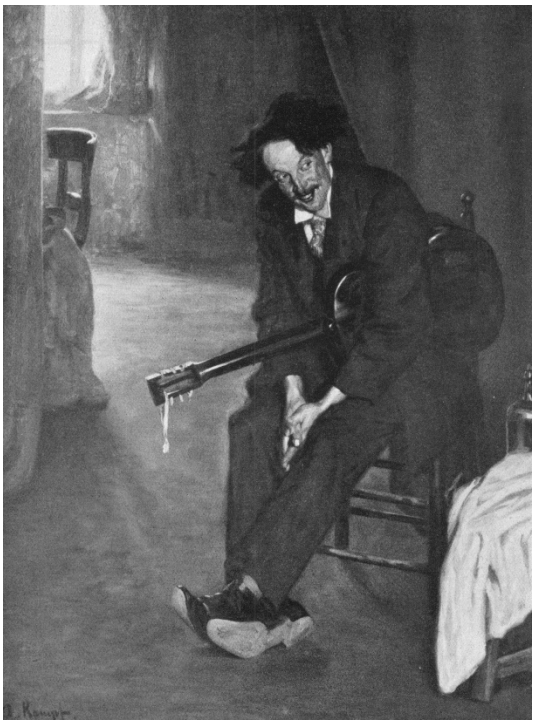


Abb. 96: Arthur Kampf, „Spielpause“ (1903; G 1903/I.)

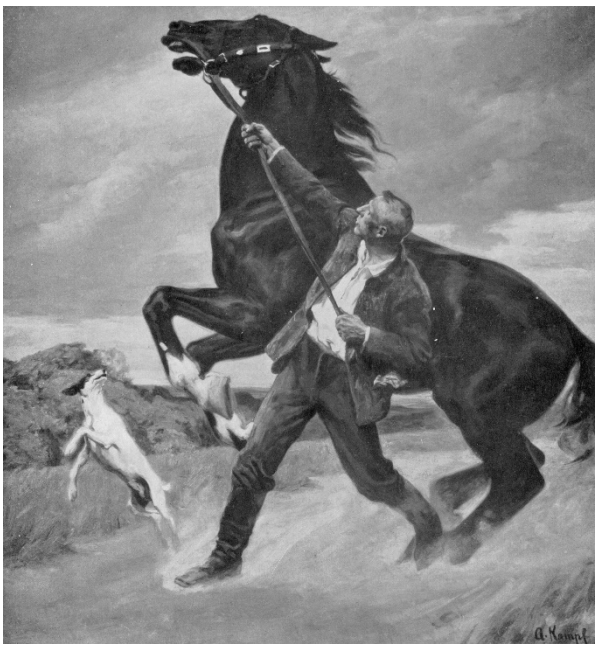


Abb. 97: Arthur Kampf, „Das störrische Pferd“ (1907; G 1907/I.)

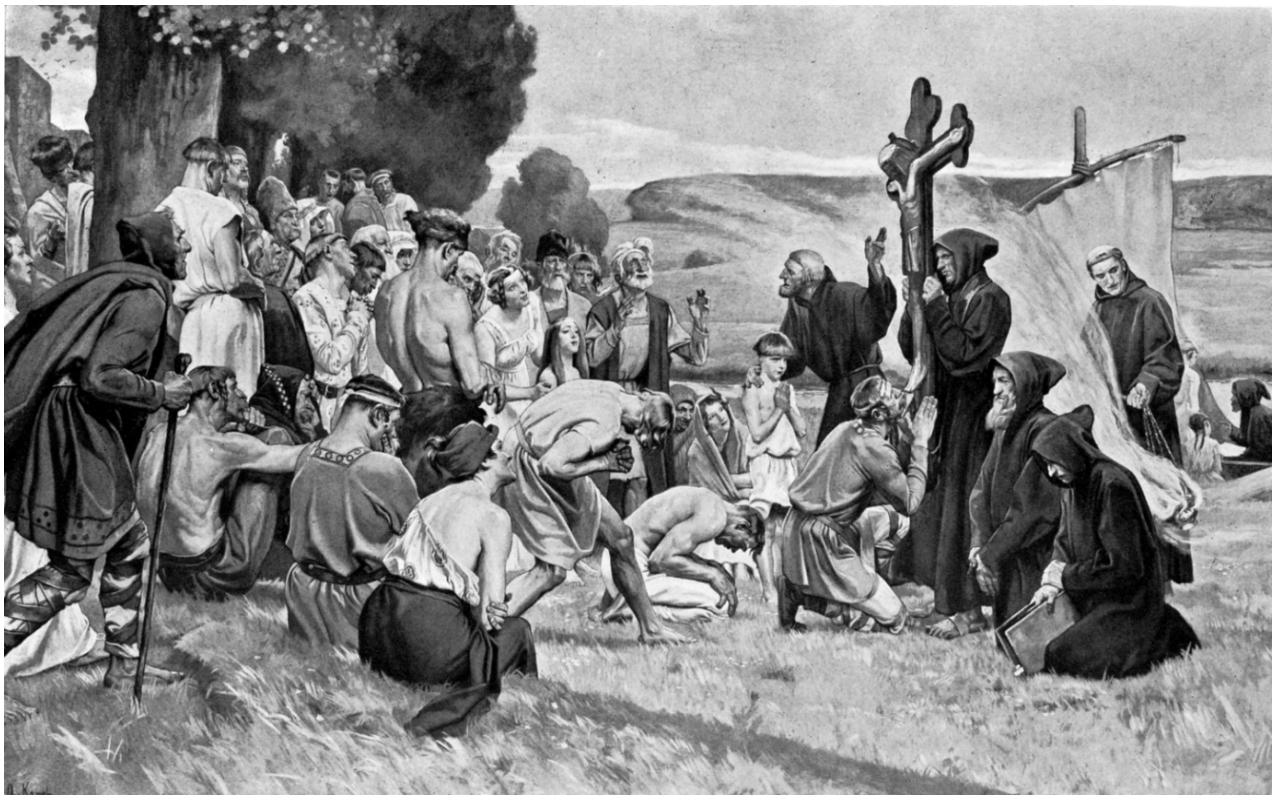


Abb. 98: Arthur Kampf, „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“ (1902; G 1902/XXII.)



Abb. 99: Arthur Kampf, Studie zu „Deutsche Mönche verbreiten das Christentum in Polen“ 1902; G 1902/XXII.-1)



Abb. 100: Hugo Vogel, „Otto der Große und seine Gemahlin Editha landen auf der Elbe bei Magdeburg“ (1899)



Abb. 101: Arthur Kampf, „Friedrich der Große nach dem Siebenjährigen Krieg in der Schlosskapelle zu Charlottenburg“ (1902; G 1902/I.)

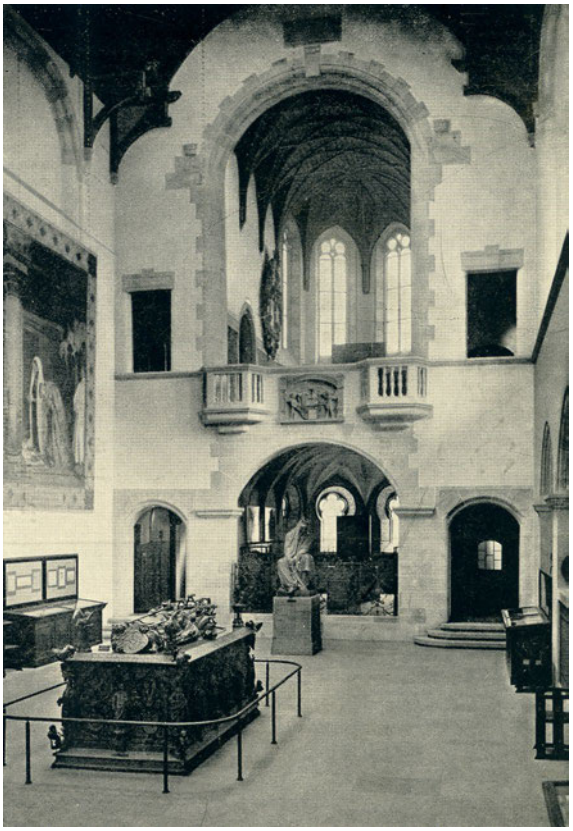


Abb. 102: Magdeburg, Kaiser Friedrich-Museum, „Magdeburger Saal“



Abb. 103: Arthur Kampf, „Wandgemälde zum Leben Kaiser Ottos I.“ (1906; G 1906/II.-IV.)

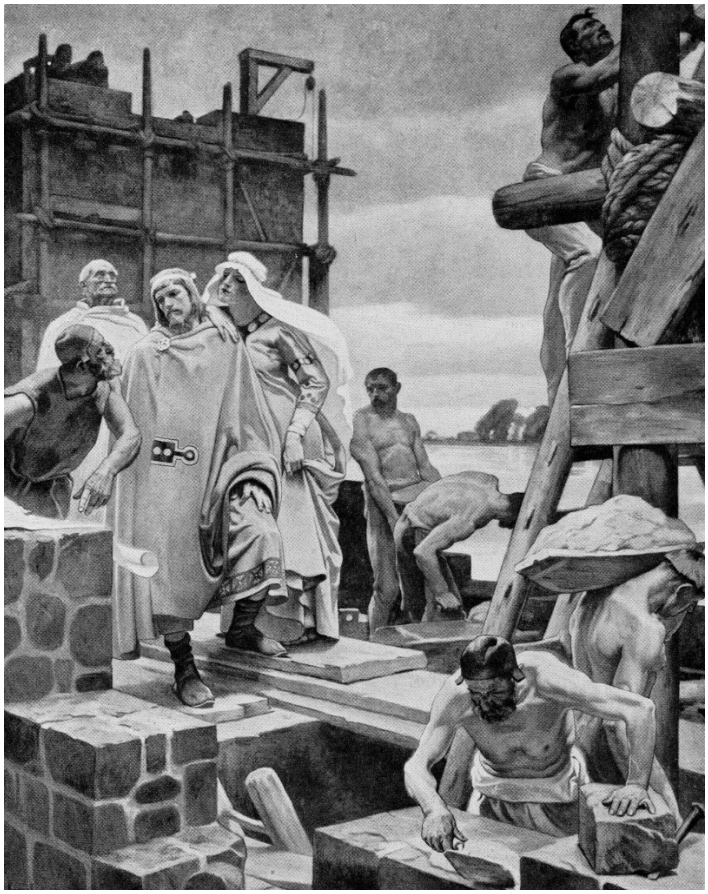


Abb. 104: Arthur Kampf, „Otto I. und Editha betreiben die Befestigung von Magdeburg“ (1906; G 1906/II.)



Abb. 105: Arthur Kampf,
„Otto I. zieht als Sieger über die Slawen und Wenden in Magdeburg ein“ (1906; G 1906/III.)

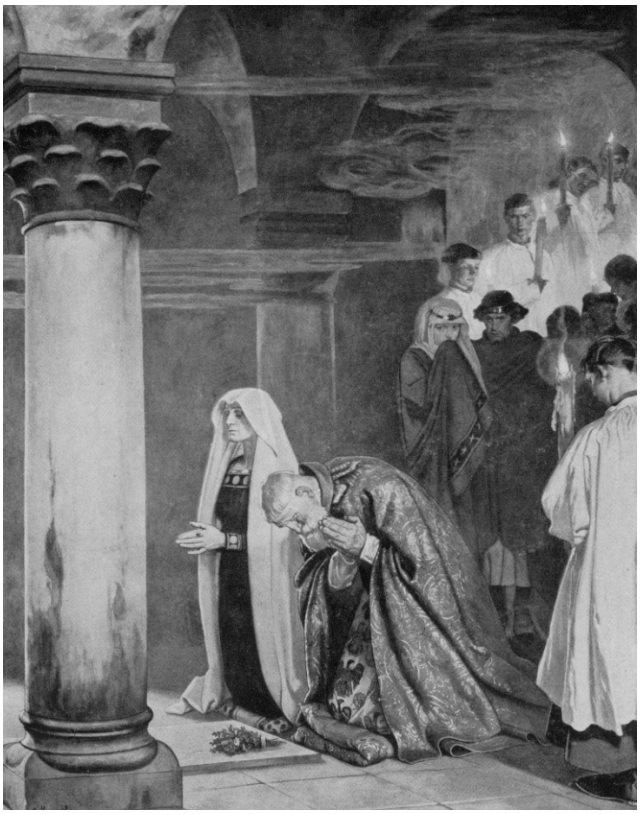


Abb. 106: Arthur Kampf, „Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Edithas“ (1906; G 1906/IV.)



Abb. 107: Alfred Rethel, „Bau des Münsters“ (ab 1847)



Abb. 108: Alfred Rethel, „Einzug in Pavia“ (ab 1847)



Abb. 109: Alfred Rethel, „Otto III. in der Gruft Karls des Großen“ (ab 1847)



Abb. 110: Arthur Kampf, „Aachener Bürger bitten General Jourdan um die Schonung der Stadt“ (1905; G 1905/II.)



Abb. 111: Arthur Kampf, „Walzwerk“ (1913; G 1913/V.)



Abb. 112: Arthur Kampf, „Walzwerk“ (1909; G 1909/II.)



Abb. 113: Arthur Kampf, „Walzwerk“ (1924; G 1924/X.)



Abb. 114: Berlin, Kgl. Bibliothek, Lesesaal der Friedrich-Wilhelms-Universität (nach 1909)



Abb. 115: Arthur Kampf, „Nutrimentum spiritus“ (1909; G 1909/IV.)



Abb. 116: Arthur Kampf, „Knabenporträt“ (1907; G 1907/IV.)



Abb. 117: Arthur Kampf, „Porträt Kaiser Wilhelm II.“ (1908; G 1908/III.)



Abb. 118: Arthur Kampf, „Porträt Kaiser Wilhelm II.“ (1908; G 1908/IV.)



Abb. 119: Arthur Kampf, „Porträt Kaiser Wilhelm II.“ (1910; G 1910/VIII.)



Abb. 120: Arthur Kampf,
„Porträt Adolf Hitler“, Reichsdruck Nr. 1146



Abb. 121: Arthur Kampf, Illustration zur
20 Mark-Reichsbanknote, 1914



Abb. 122: Arthur Kampf, Illustration zur
50 Mark-Reichsbanknote, 1920

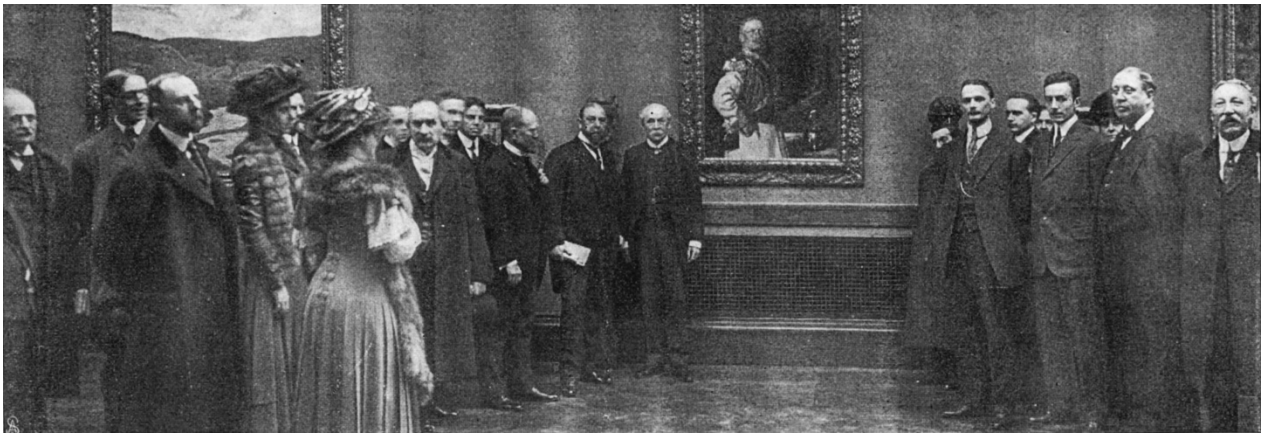


Abb. 123: Eröffnung der Ausstellung „Exhibition of Contemporary German Art” im Metropolitan Museum of Art, New York, 05.01.1909



Abb. 124: Arthur Kampf, „Die Wissenschaft bringt der Menschheit Erleuchtung und Erlösung“ (1910; G 1910/XVII.)



Abb. 125: Hugo Höppener („Fidus“), „Lichtgebet“ (seit 1892)



Abb. 126: Sascha Schneider, „Sonnenanbeter“ (1910)



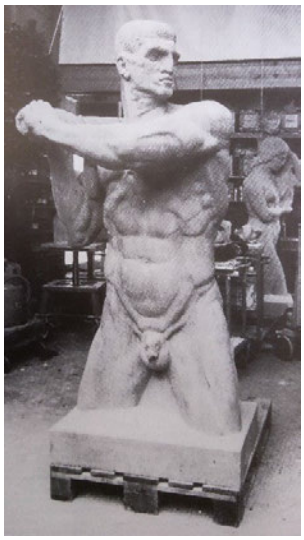
Abb. 127: Arthur Kampf, „Erziehung der Jugend“ (1910; G 1910/XVIII.)



Abb. 128: Pierre Puvis de Chavannes, „Ludus pro patria“ (1883-1889)



Abb. 129: Ferdinand Hodler,
„Genfer See von Chexbres aus“ (um 1905)



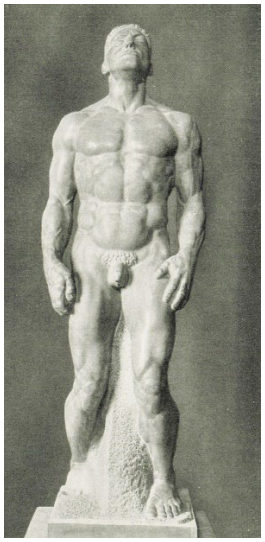


Abb. 130-131: Johann Michael Bossard,
„Kraft“ (1907); Anton Hanak, „Gigant“ (1911)



Abb. 132: Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ (1915; G 1915/I.)



Abb. 133: Arthur Kampf, „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ (1915; G 1915/I.)

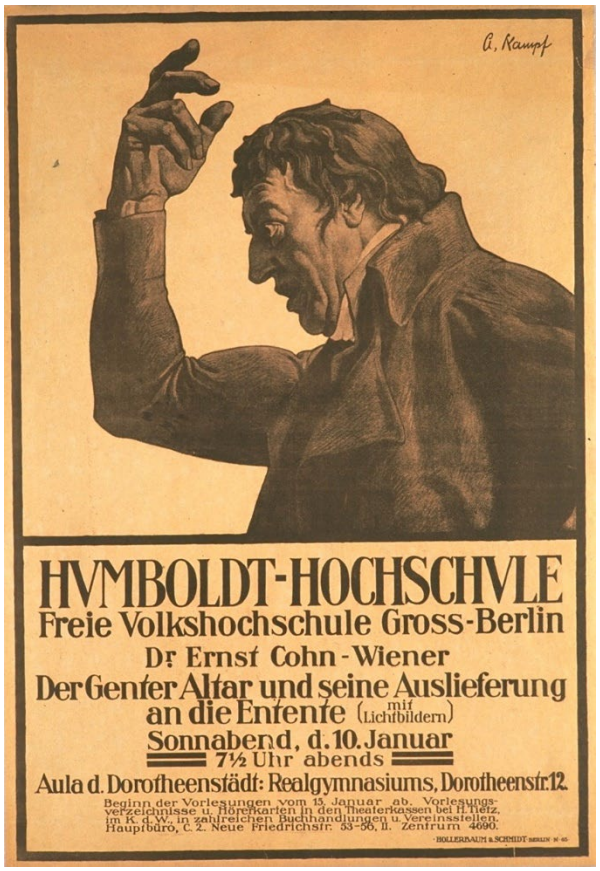


Abb. 134: Vortragsplakat zum Abtransport des Genter Altas (1920)

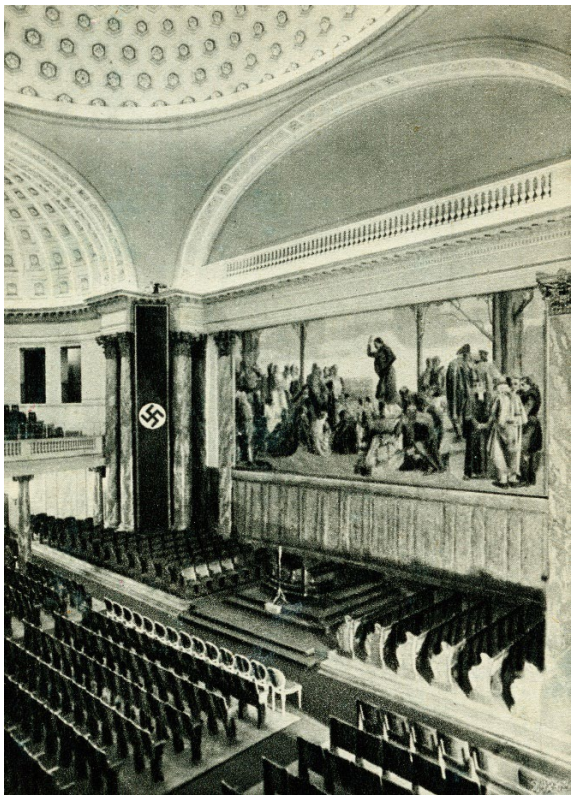


Abb. 135: Aula der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin, 1943

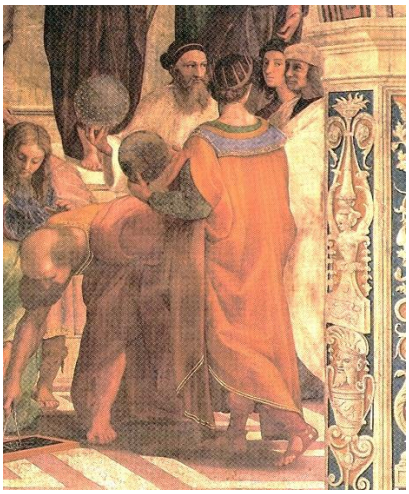


Abb. 136: Raffael, „Schule von Athen“ (Detail, 1510/11)

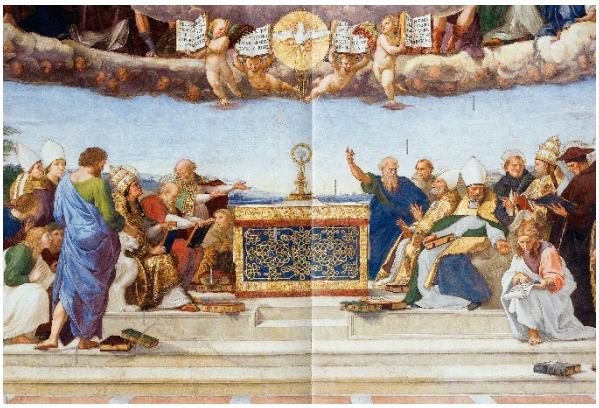


Abb. 138: Raffael, „Disputa“ (1509/10)



Abb.137: Raffael, „Der Parnass“ (1510-1511)



Abb. 139: Otto Knille, „Das moderne Zeitalter – Weimar 1803“ (1884)

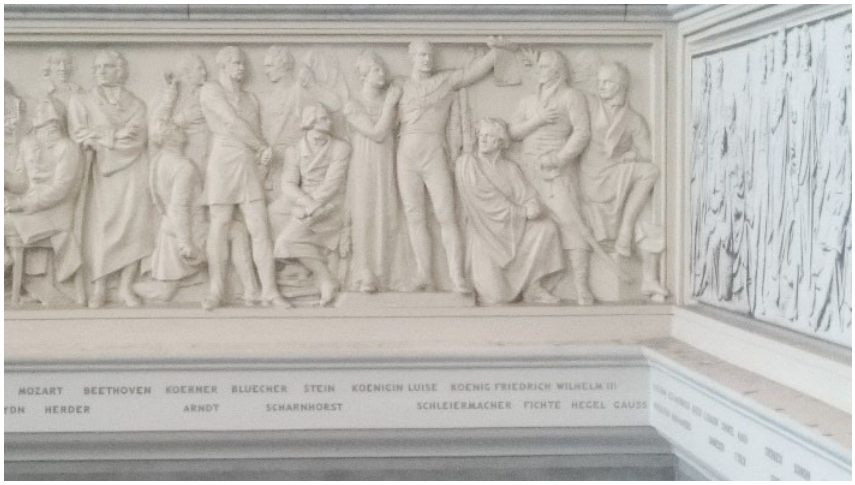


Abb. 140: Otto Geyer, „Kulturgeschichtlicher Fries“, Berlin, Alte Nationalgalerie (Detail, 1870-1875)



Abb. 141: Arthur Kampf, „100 Jahre Preussisches Kultus-Ministerium 1817-1917“ (1918)


Abb. 142: Arthur Kampf, „1. August 1914“ (1914; G 1914/I.)


Abb. 143: Arthur Kampf, „Vorbeimarsch gefangener Soldaten an Kaiser Wilhelm II. und General von Lochow“ (1915; G 1915/VII.)

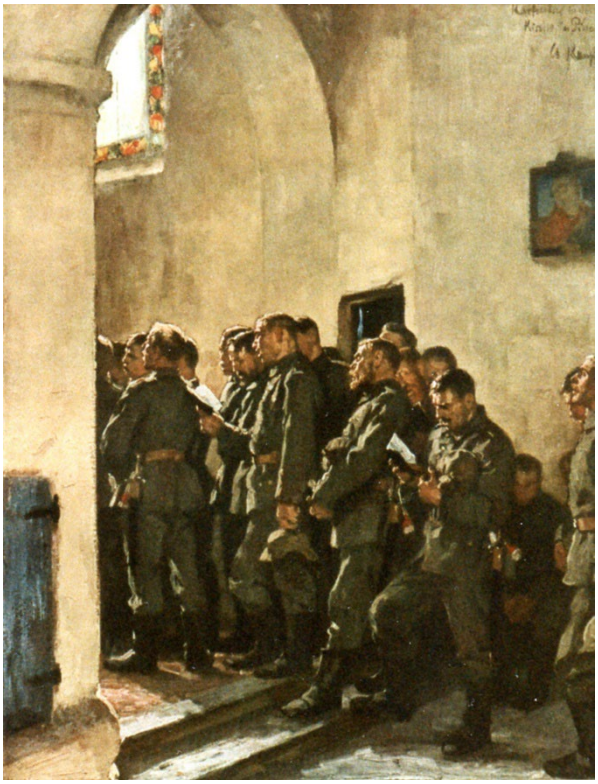


Abb. 144: Arthur Kampf, „Karfreitag in einer französischen Dorfkirche“ (1915; G 1915/II.)



Abb. 145: Arthur Kampf, „Ostergottesdienst 1915 in den Höhlen bei Soissons“ (1915; G 1915/V.)



Abb. 146: Arthur Kampf, „Somalineger und Madagasse“ (1918; G 1918/III.)



Abb. 147: Arthur Kampf, „Überfall“ (1917; G 1917/VIII.)



Abb. 148: Arthur Kampf, „Pro Patria“ (1917; G 1917/X.)

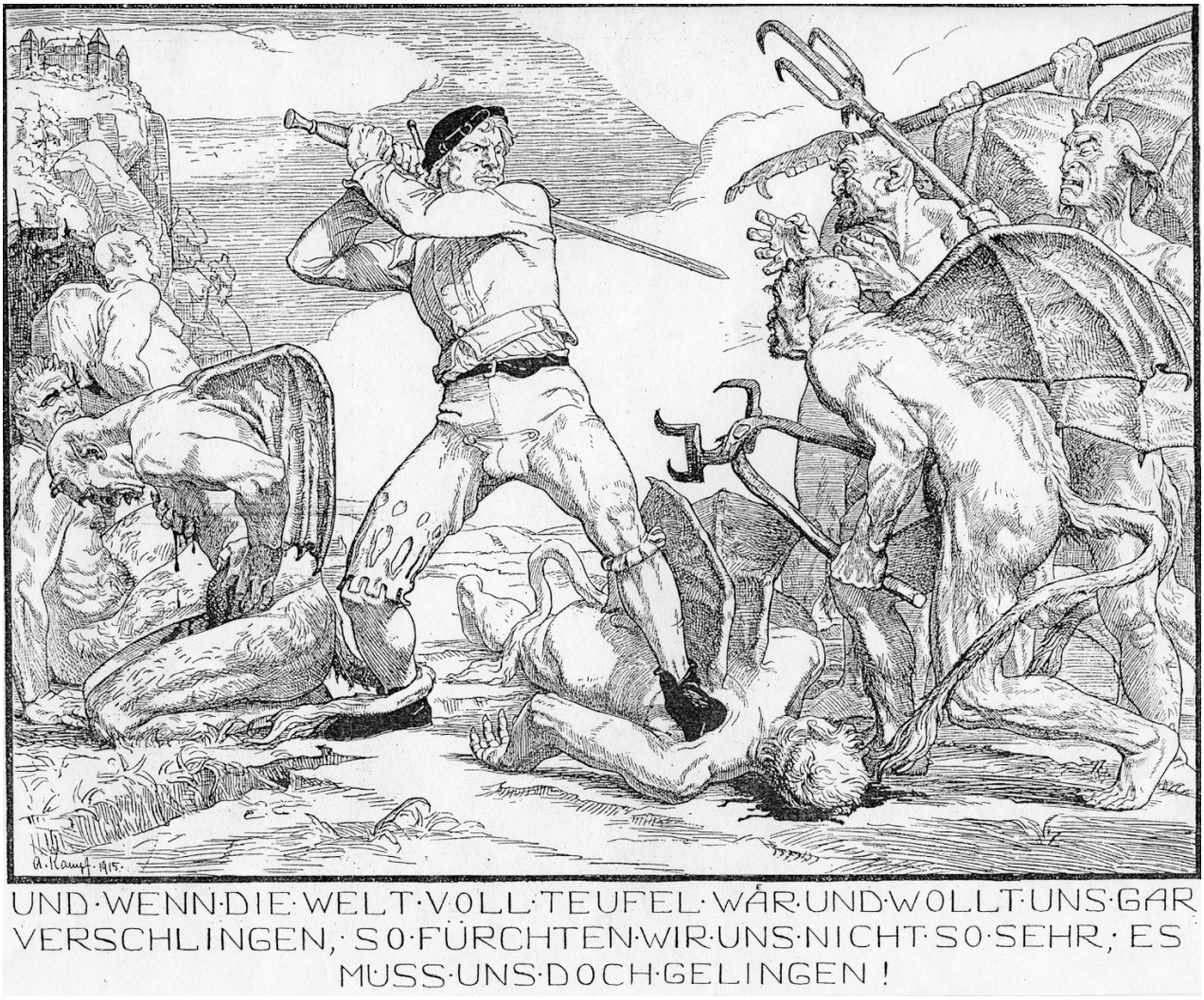


Abb. 149: Arthur Kampf, „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ (1915)


Abb. 150: Arthur Kampf, „Abschied der Soldaten“ (1916)


Abb. 151: „Kriegsmosaik“ am Wittenbergplatz, Berlin (1916)



Abb. 152: Arthur Kampf, „Venus und Adonis“ (1926; G 1926/XXV.)



Abb. 153: Tizian, „Venus und Adonis“ (1554)



Abb. 154: Arthur Kampf,
„Mustafa Kemal Pascha“ (1927; G 1927/III.)



Abb. 155: Kirche in Groß-Behnitz (nach 1923)

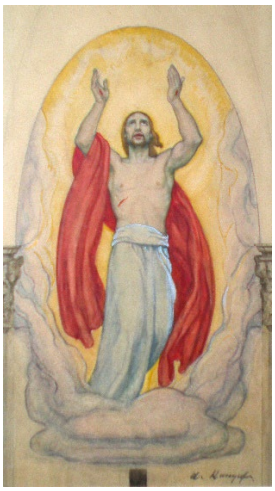


Abb. 156: Arthur Kampf, „Christus gen Himmel fahrend“ (1923; G 1923/IV.-1)



Abb. 157: Arthur Kampf, „Musizierende Engel nach rechts gewandt“ (1923; G 1923/I.)



Abb. 158: Berlin, Dom (Postkarte, 1900)



Abb. 159: Arthur Kampf, „Kommet her zu mir alle […]“ (1920)



Abb. 160: Arthur Kampf, Entwurf zu „Kommet her zu mir alle […]“ (1920)


Abb. 161: Arthur Kampf, „Julius Cäsar“ (1925)



Abb. 162: Arthur Kampf, „Männliche Kopfstudie mit Kopfbedeckung“ (1918)

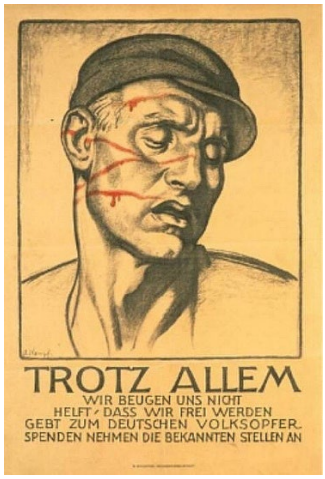


Abb. 163: Arthur Kampf, „Trotz allem [...]“ (1923)


Abb. 164: Arthur Kampf, „Teufel vor dem toten Faust“ (1925)

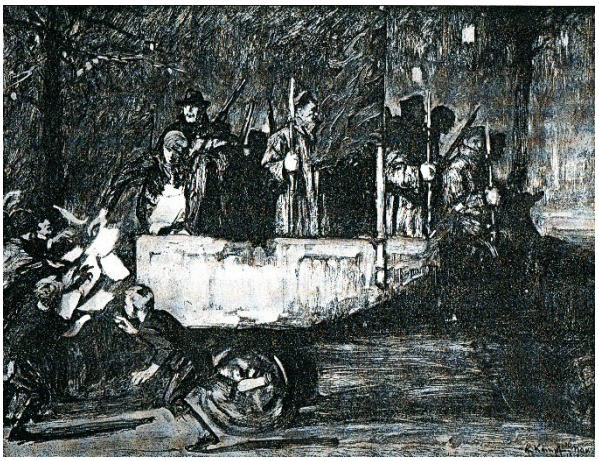


Abb. 165: Arthur Kampf,
„Der 10. November 1918“ (G 1918/X.)



Abb. 166: Arthur Kampf,
„Wählt kommunistisch“ (G 1921/VIII.)



Abb. 167: Arthur Kampf,
„Versailles!“ (G 1918/VII.)



Abb. 168: Arthur Kampf,
„Versailles“ (1922)



Abb. 169: Arthur Kampf, „Aufbau“
(1925; G 1925/XIII. (<))



Abb. 170: Arthur Kampf, „Porträt Adolf Hitler“, Ausschnitt (1934; G 1934/IV.)



Abb. 171: Hugo Vogel im Atelier vor dem „Porträt Paul von Hindenburg“ (1933)

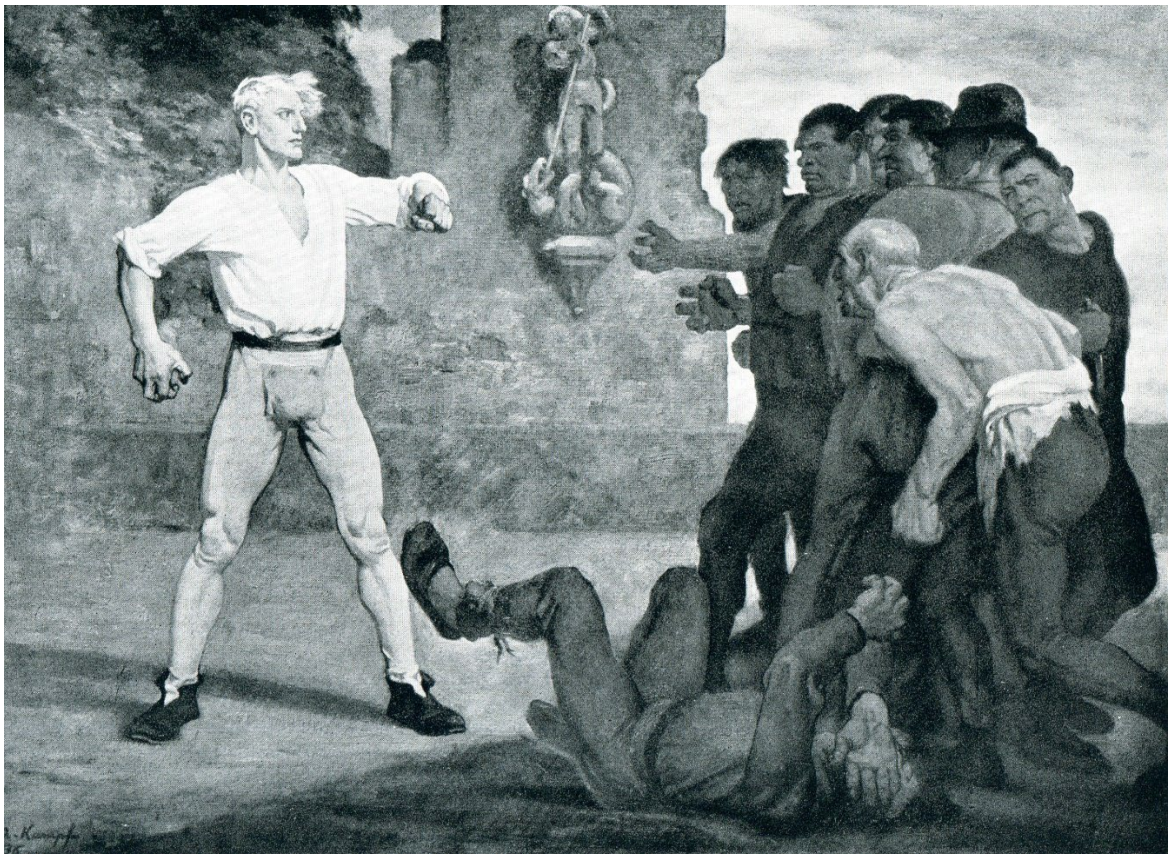


Abb. 172: Arthur Kampf, „Der Kampf des Lichts gegen die Finsternis“, 1937 (G 1937/V.)



Abb. 173: Arthur Kampf, „30. Januar 1933“, 1938 (G 1938/I. (<))



Abb. 174: Arthur Kampf, „Jungfrau von Hemmingstedt“, 1939 (G 1939/I.)



Abb. 175: Friedrich August von Kaulbach, „Germania“ (1914)



Abb. 176: Max Friedrich Koch, „Die Schlacht bei Hemmingstedt“ (1910)



Abb. 177: Arthur Kampf, Titelillustration zu
„Das schwarze Weib“ (1936)



Abb. 178: Arthur Kampf, „Die Wehrmacht schützt den Frieden des Landes“
(1941; G 1941/I.-2)



Abb. 179: Arthur Kampf, „Verteidigung der Heimat“ (1941; G 1941/V.)

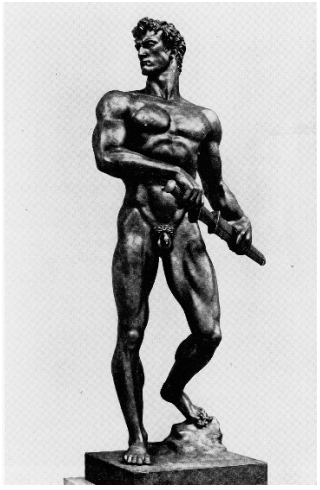


Abb. 180: Arno Breker, „Bereitschaft“ (1937)

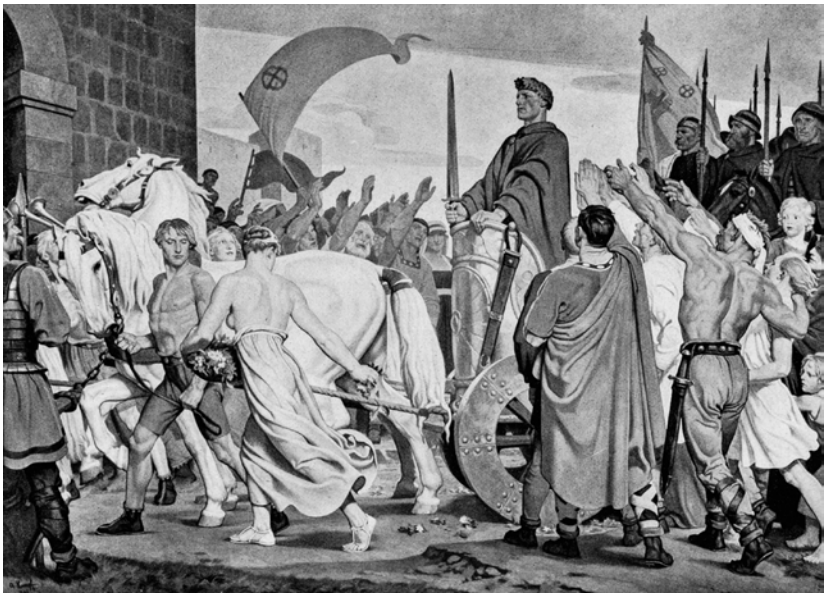


Abb. 181: Arthur Kampf, „Der Sieger“ (1941; G 1941/VI.)



Abb. 182: Guido Reni, „Aurora“ (1614)

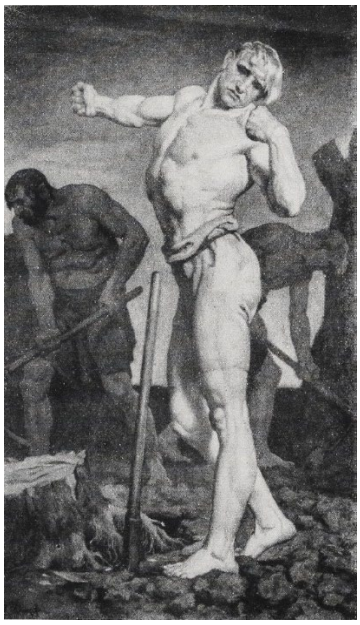


Abb. 183: Arthur Kampf,
„Erde“ (1942; G 1942/III. (<)

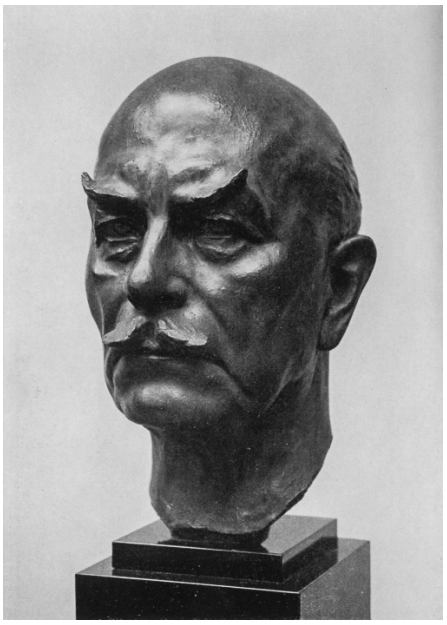


Abb. 184: Arno Breker,
„Porträtbüste Arthur Kampf“ (um 1934)

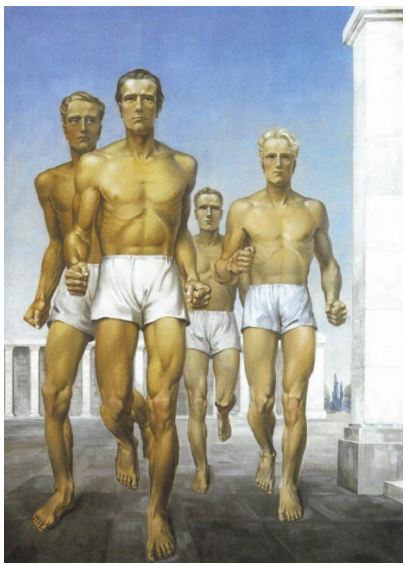


Abb. 185: Gerhard Keil, „Turner“ (1939)

14. Abbildungsverzeichnis

1. *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900 aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW)*. 1999. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Martina Sitt, Köln: Böhlau, 77.
2. *Die Bibel in Bildern. Schatzkammer der Malerei*. 1987. Köln: Naumann & Göbel, 229.
3. Schiller, Gertrud. 1968. *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh: Mohn, 581, Abb. 620.
4. Pressly, William L. 1981. *The Life and Art of James Barry*, New Haven, London: Yale University Press, 59, Tf. 47.
5. Wikimedia Commons. 21.05.2005. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Benjamin_West_005.jpg&oldid=494539092 > (20.09.2020).
6. Wikimedia Commons. 21.11.2012. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Johann_Christoph_Frisch_-_Death_of_Field_Marshal_Schwerin.jpg&oldid=296496706> (20.09.2020).
7. Rosenberg, Adolf. 1899. *E. von Gebhardt*, Bielefeld, Leipzig: Velhagen & Klasing, 11, Abb. 8.
8. Ebd., 42, Abb. 40.
9. *Livret illustré du Salon. Supplement au Catalogue illustré du Salon*. 1885. Hg. F.-G. Dumas, Paris: Librairie d'Art L. Baschet, 273.
10. KfA, 3/1887-1888, Tf. zw. 8/9.
11. KfA, 1/1885-1886:289.
13. Wikimedia Commons. 04.11.2007. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Charles_Hermans.jpg&oldid=354802627&uselang=de> (20.09.2020).
14. *Unsere Wohnungs-Enquête im Jahre 1903*. 1904. Bearb. Albert Kohn, Berlin: Verlag der Orts-Krankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker [o. P.] <https://digital.zlb.de/viewer/image/34713154_1903/27/LOG_0008/> (10.02.2022).
15. Richter, Gert. 1985. *Erbauliches, belehrendes, wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A bis Z. Zu Nutz und Frommen eines geschmackvollen Lesers präsentiert und kommentiert von Hrn. Gert Richter, Doctor philosophiae*, Gütersloh: Prisma, 1985, 94.
17. Ollendorff, Oscar. 1899. „Arthur Kampf". In: KfA, 14. Jg., 1898-1899, 119.
18. Ebd., Tf. zw. 111/112.
20. Album Söchtig.
21. Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 4.
22. Auktionskatalog Carola Van Ham, Köln, Auktion 109, 27.06.1986, Nr. 1279, Tf. 115.
24. Bildpostkarte des Volkskunstverlags Richard Keutel, Stuttgart, Serie 3/118.
25. Pflugk-Harttung, Julius von. 1913. *1813-1815. Illustrierte Geschichte der Befreiungskriege*, Stuttgart u. a.: Union Dt. Verlags-Gesellschaft (Nachdruck Struckum: Verlag für ganzheitliche Forschung und Kultur 1985), 81.
26. Voigtländer, Robert. 1913. *Die farbige Künstlerlithographie und ihre Bedeutung für die künstlerische Kultur*, Ausgabe Frühjahr 1913, Leipzig: Voigtländer, 3, Nr. 113.

29. Amtliche Bildpostkarte Nr. 7 der Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913, Breslau, Verlag Th. Lichtenberg, Kunsthandlung.
30. Schroyen, Andreas. 1998. „Arthur Kampf. 1864-1950“. In: *Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten*, Hg. Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, Düsseldorf: Richter Verlag, 216, Nr. 280.
31. Bildpostkarte NKG Serie 757, Kulturgeschichtliche Bilder II.
33. Bildpostkarte ohne Verlagsangaben.
34. Bildpostkarte (?) ohne Verlagsangaben.
35. Bildpostkarte Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin-Charlottenburg 9.- P.K. Nr. 19.
36. Bildpostkarte KNG, Serie 1000. Aus grosser Zeit. Volksopfer 1813.
38. © akg-images.
40. Die Gartenlaube, 1913, Tf. zw. 12/13.
41. *1813 bis 1815. Grossdeutschlands Freiheitskampf*. 1940. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Staatliche Museen, Berlin, Berlin: National-Galerie, Tf. 210.
43. Kugler, Franz. 1936. *Geschichte Friedrichs des Großen*, mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel, Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs, Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 306.
45. Onlinekatalog Auktionshaus Bolland & Marotz, 10.11.2012, Nr. 1527.
46. Irmgard Wirth. 1990. *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum 1. Weltkrieg*, Berlin: Siedler Verlag, 333, Abb. 418.
47. *Ruhmesblätter Deutscher Geschichte*. [ca. 1930]. Dresden: Eckstein-Halpaus, 27, Nr. 95.
48. Kugler, Franz. 1936. *Geschichte Friedrichs des Großen, mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel, Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs*, Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 314.
49. Zepelin, Constantin von & Louis von Scharfenort. 1912. *Friedrich der Große. Dem deutschen Volke geschildert, bei der 200jähr. Wiederkehr des Tages seiner Geburt*, Berlin: Verlag C. A. Weller, 428.
50. Kugler, Franz Theodor. [um 1900]. *Friedrich der Große und seine Zeit in Wort und Bild*, Hg. Bruno Schrader, Hamburg: Hansa, 157.
51. Schmidt, Jakob Heinrich. 1964. „Arthur Kampf. Zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages“. In: *Das Tor*, Bd. 30, 189.
52. © Solingen, Deutsches Klingenmuseum, Inv.-Nr.: * 261 M.
53. Ollendorff, Oscar. 1899. „Arthur Kampf“. In: *Die Kunst für Alle*, 14. Jg., 1898-1899, 115.
54. *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 1696-1996, dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*. 1996. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel, 327.
55. Vollmar, H. 1906. „Arthur Kampf“. In: *Moderne Kunst in Meisterholzschnitten. Nach Gemälden und Skulpturen berühmter Meister*, Berlin: Rich. Bong, 20. Jg., H. 11, Tf. XX 11.XXXV.
56. Ebd., 146 f.
57. © SHMH-Altonaer Museum, Inv.-Nr. AB 6840.
58. Piper, Paul. 1914. „Altona an der Elbe“, in: *Deutschland. Zeitschrift für Heimatkunde und Heimatliebe. Organ für die deutschen Verkehrs-Interessen*, Düsseldorf, 5. Jg., Nr. 5, April 1914, 187.
59. Potztal, Monika. 2008. *Ludwig Dettmann 1865-1944. Zwischen Avantgarde und Anpassung*, Heide: Boyens Medien GmbH, 90.
60. Ebd., 92.

62. Fuchs, Friedrich. 1906. „Arthur Kampf“. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 20. Jg., 1905-1906, Bd. 2, 12.
63. Volbehr, Theodor. 1908. „Arthur Kampf“. In: *Die Gartenlaube*, Nr. 18, 382.
64. Volbehr, Theodor. 1908. „Arthur Kampf“. In: *Westermanns Monatshefte*, 52. Jg., 1908, Bd. 104/II., 470.
65. Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 34.
66. Türk, Klaus. 2003. *Mensch und Arbeit. 400 Jahre Geschichte der Arbeit in der bildenden Kunst. Die Eckhart G. Grohmann Collection an der Milwaukee School of Engineering*, Milwaukee, Wisconsin: MSOE Press, 217.
67. Biedermann, Birgit. 2001. *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhoff Verlag, 229.
68. Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 7/1896:17.
69. The Cleveland Museum of Art. Collection. „Constantin Meunier. The Furnace“ <https://www.clevelandart.org/art/1946.347> (14.09.2020).
70. Gensel, Walther. 1907. *Constantin Meunier,* 2. Aufl., Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 57.
71. *Das Eisen in der Kunst. Eine Auswahl von Gemälden und Aquarellen aus früher Zeit*. 1961. Hg. Phoenix-Rheinrohr AG Düsseldorf, Vereinigte Stahlwerke Düsseldorf, Bearb. Wilhelm Salewski, Düsseldorf, Essen: Friedrich Krupp Graphische Anstalt Essen [o. P.].
72. Le Pelley Fonteney, Monique. 1991. *Léon Augustin Lhermitte (1844-1925). Catalogue Raisonné*, Paris: Cercle d’Art, 126, Abb. 31.
73. Gensel, Walther. 1907. *Constantin Meunier,* 2. Aufl., Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 63.
74. Wikimedia Commons. 16.02.2011. </https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Adolph_Menzel_-_Eisenwalzwerk_-_Google_Art_Project.jpg&oldid=422596934/> (20.09.2020).
75. Bachmann, Manfred. 1982. *Dresdner Gemäldegalerie. Alte und neue Meister,* Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag, Abb. 163.
77. Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Kupferstichkabinett [o. Inv.-Nr.].
78. Schorer’s Familienblatt, 12/1891, H. 9, Titelblatt.
79. Ebd., 13/1892, H. 4, 2. Blatt, Titelblat.
80. Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Kupferstichkabinett [o. Inv.-Nr.].
81. Ollendorff, Oscar. 1899. „Arthur Kampf“. In: *Die Kunst für Alle*, 14. Jg., 1898-1899, 127.
85. *Katalog der Jahresausstellung der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler und ihrer Freunde, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1893, Schulte’sche Kunstausstellung*. 1993. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck), Nr. 47.
86. © Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Sammlung Historischer Dokumente, Konvolut Keller & Reiner, SM 2022-00202 1-2.
89. Sotheby’s. 2015. *Of Royal and Noble Descent, Auction in London* [Katalog], 24.02.2015, 128 f., Nr. 216.
90. Fürst, Arthur. 1912. *Das Reich der Kraft*, Hg. Franz Goerke, Berlin: Vita, 2.
91. Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 23.
92. Baldry, Alfred Lys. 1925. *Contemporary Figure Painters*, Hg. Geoffrey Holme, London: The Studio, pl. XII.

93. Fuchs, Friedrich. 1906. „Arthur Kampf“. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 20. Jg., 1905-1906, Bd. 2, 13.
94. Kladderadatsch, 23.08.1903:[459], Nr. 34, 2. Beiblatt.
95. Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 22/1911, Tf. nach 296.
96. KfA, 20/1904-1905, Tf. zw. 464/465.
97. *Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk*. 1914. Mit einem Geleitworte von Alexander Troll, Hg. Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz: Josef Scholz, 33.
98. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 28.
99. Stiftung Sammlung Volmer. „Kampf, Arthur“. < https://www.stiftung-volmer.de/art-work/146> (19.02.2020).
100. Wikimedia Commons. 27.09.2017. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Ankunft_Ottos_I._und_Ediths_in_Magdeburg.jpg&oldid=466413870> (20.09.2020).
101. *Ruhmesblätter Deutscher Geschichte*. [ca. 1930]. Dresden: Eckstein-Halpaus, 30, Nr.107.
102. Bildkarte [o. A.].
103. *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, Anhang.
104. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 40.
105. Bildpostkarte ohne Verlagsangaben.
106. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 41.
107. *Die Karlsfresken Alfred Rethels. Einführung von Felix Kuetgens*. [1939], Bonn: Ludwig Röhrscheid Verlag, Abb. 16.
108. Ebd., Abb. 9.
109. Ebd., Abb. 1.
110. Kraus, Thomas R. 1994. *Auf dem Weg in die Moderne. Aachen in französischer Zeit 1792/93, 1794-1814*, Ausstellungskatalog Aachen, Aachen: Verlag des Aachener Geschichtsvereins, 435.
111. Westermanns Monatshefte, 64/1919, Tf. zw. 56/57, Bd.127/I.
112. © akg-images.
114. Axel Springer Syndication GmbH, ullstein bild, Mediennummer: 00821421.
115. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 61.
116. Kern, Guido Joseph. 1908. „Artur Kampf. Ein Beitrag zur Psychologie seiner Kunst“. In: KfA, 24/1908-1909, Tf. zw. 105/106.
118. © The Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Acc. No. BR09.1.
119. © Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv.-Nr.: B 2823.
120. Der Reichsdruck. Mitteilungen aus dem Verlag der Reichsdruckerei, 9/1933:17, H. 2, Titelblatt.
123. Quelle unbekannt [Illustrierte Zeitung].
125. Wolbert, Klaus. 2001. „Die Lebensreform. Ein Zugang über die Kunst“. In: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Hg. Kai Buchholz, Ausstellungskatalog Darmstadt, Bd. 2, Darmstadt: Häusser, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 22, Abb. Kat. 0.16.

126. Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schl-Eckberg-Sonnenanbeter.jpg (© SchiDD / Wikimedia Commons / CC-BY-SA-3.0 / keine Veränderungen) (20.09.2020).
127. Original (Album Söchtig).
128. The Metropolitan Museum of Art. „Ludus pro patria (Patriotic Games)“ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437347> (20.09.2020).
129. *Ferdinand Hodler. Landschaften.* 2003. Ausstellungskatalog Zürich, Hg. Tobia Bezzola u. a., Zürich: Scheidegger & Spiess, 2003, 102, Abb. 44
130. *Johann Michael Bossard. Ein Leben für das Gesamtkunstwerk*. 1986. Ausstellungskatalog Zug (Schweiz), Oldenburg, Hg. Zuger Kunstgesellschaft, Zug: Kunsthaus, 13.
131. KfA, 27/1911-1912:84.
132. *Neuen Propyläen Weltgeschichte. Die Alte und die Neue Welt im Zeichen von Revolution und Restauration.* 1943. Bd. 5, Berlin: Propyläen-Verlag, Buchumschlag.
133. © SMB-ZA (Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv), V/Slg. Künstler, Kampf, Arthur.
134. © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 14004527.
135. Bildpostkarte J. Wieland & Co., Berlin, 1943.
136. Beck, James H. 2003. *Raffael*, Köln: DuMont, 109.
137. Wikimedia Commons. 09.07.2012. https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Raphael_-_The_Parnassus.jpg&oldid=465894978&uselang=de (20.09.2020).
138. Redig De Campos, Deoclecion. 1984. *Raphaels Fresken in den Stanzen*, Stuttgart: Urachhaus, Tf. 4.
139. Wikimedia Commons. 03.11.2011. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Weimar_1803_by_Otto_Knille,_1884.jpg&oldid=505660674 / 16:20, 3. Nov. 2011> (20.09.2020).
141. © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 66-1918.
142. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 65.
144. Daheim, 70/1934, Tf. vor 1, Nr. 46.
145. V&K, 31/1916-1917, Tf. zw. 580/581.
146. Frobenius, Leo & Hugo Friedrich von Freytag-Loringhoven. [um 1925]. *Deutschlands Gegner im Weltkriege*, Berlin-Grunewald: Hermann Klemm AG, 301.
147. Online Katalog Auktion Schloss Ahlden, Ahlden, 01.-02.05.2009, Nr. 1191.
148. Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 89.
149. *Bug-Zeitung. Nachrichtenblatt des Großen Soldatenrates der Etappe Bug.* 21.10.1917, Nr. 3, Beilage: Bilderschau.
150. Ausschuß für Mütter- und Säuglingsfürsorge des Zentralkommitees vom Roten Kreuz in Berlin [Bildpostkarte].
151. Illustrirte Zeitung, 24/1915, 630.
152. Preiss, Achim. 1999. *Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Weimar: VDG, 59, Abb. 9.
153. Wikimedia Commons. 10.07.2012. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Venus_and_Adonis_by_Titian.jpg&oldid=391812185> (20.09.2020).
154. Schreiben Republik Türkei, Außenministerium, Abt.: Küld. 69, 26.4.1996.
155. Bildpostkarte [o. A.].
157. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 156.

158. Wikimedia Commons. 25.01.2012. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Dom_Berlin_1900.jpg&oldid=626702767> (10.02.2022).
165. Westermanns Monatshefte, 63/1919, zw. 556/557, Bd. 126/II.
166. *Weltstadt-Sinfonie. Berliner Realismus 1900-1950*. 1984. Hg. Eberhard Roters und Wolfgang Jean Stock, Ausstellungskatalog München, Berlin: Frölich & Kaufmann, 35.
167. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 77.
168. Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 103.
169. *Deutschland. Vergangenheit und Gegenwart. Bilder zur deutschen Politik und Kulturgeschichte*. 1925. Hg. unter Mitwirkung von Reichsbehörden und wissenschaftlichen Verbänden von Karl Federn und Joachim Kühn, Berlin, München: Deutscher Nationalverlag, I.
170. Axel Springer Syndication GmbH, ullstein bild, Mediennummer: 01089809 (Ausschnitt).
171. Archiv der sozialen Demokratie / Friedrich-Ebert-Stiftung, 6/FOTA122309.
172. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 100.
173. *Entdecken und Verstehen 3. Geschichtsbuch für den Technischen Sekundarunterricht in Luxemburg*. 2009. Bearb. Marie-Paule Eyschen u. a., Berlin: Cornelsen, 103.
174. *Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990*. 1995. Ausstellungskatalog München, Edinburgh, London, Hg. Christoph Vitali, Stuttgart: Octagon-Verlag, Tf. 210.
175. Wikimedia Commons. 17.04.2006. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:F_A_von_Kaulbach_Germania_1914.jpg&oldid=434127399&uselang=de-formal> (20.09.2020).
176. Wikimedia Commons. 24.09.2006. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Max_Koch_Schlacht_bei_Hemmingstedt.jpg&oldid=473174062&uselang=de-formal> (20.09.2020).
177. Wolff, Julius. 1936. *Das schwarze Weib. Roman aus dem Bauernkrieg*, Berlin: Knaur, Umschlagillustration.
178. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Tf. XIV.
179. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 105.
180. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.
181. Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, Abb. 107.
182. Wikimedia Commons. 21.05.2005. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Guido_Reni_008.jpg&oldid=475060185> (20.09.2020).
183. *Preußische Akademie der* Künste *zu Berlin. Frühjahrs-Ausstellung Mai/Juni. 1942* [Katalog]. 1942. Berlin: [Preußische Akademie der Künste], 13.
184. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.
185. »*artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus*. 2016. Ausstellungskatalog Bochum, Rostock, Regensburg, Hg. Silke von Berswordt-Wallrabe u. a., Bielefeld: Kerber Art, 65.

Aufnahmen aus Privatbesitz 12, 16, 19, 23, 27, 28, 32, 37, 39, 42, 44, 61, 76, 82-84, 87-88, 113, 117, 121, 122, 124, 140, 143, 156, 159-164.

15. Literaturverzeichnis[1810]

AKL: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker.* 1992-2009/2010 ff., München: Saur / Berlin u. a.: de Gruyter.

A. Kampf. 1983. Ausstellungskatalog Jüchen, Schloss Dyck, Hg. Galerie Wolf.

Acht Handzeichnungen von Arthur Kampf in Faksimiliedrucken herausgegeben von der Reichsdruckerei. [nach 1906]. Hg. Reichsdruckerei, Berlin, Berlin: Reichsdruckerei.

Ackermann, Volker. 1990. *Nationale Totenfeiern in Deutschland. Von Wilhelm I. bis zu Franz Josef Strauß. Eine Studie zur Semiotik*, Stuttgart: Klett-Cotta.

Adams, [Anton]. 1914. „Der Neubau für die Königliche Bibliothek und die Akademie der Wissenschaften in Berlin". In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 34. Jg., 225-228.

Album Söchtig: Fotografien von Werken Arthur Kampfs aus dem Bestand des Künstlers und seines letzten Schülers Paul Werner Söchtig.

Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werk der berühmtesten bildenden Künstler. 1906. Hg. Hans Wolfgang Singer, 3. Aufl., Bd. 6 (Nachträge), Frankfurt a. M.: Rütten & Loening, 158.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. 1956. Hg. Hans Vollmer, Bd. 3, Leipzig: Seemann, 12 (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992).

Almanach 1928: *Velhagen und Klasings Almanach. Ein Jahrbuch aus der Zeit des alten Kaisers*. 1928. Hg. Schriftleitung von Velhagen und Klasings Monatsheften, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

Andresen, Wibke. 1987. *Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: tuduv.

Arndt, Monika. 1985. *Die „Ruhmeshalle" im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung*, Berlin: Gebr. Mann.

Arthur Kampf 1864-1950. Zum hundertsten Geburtstag [Faltblatt]. 1965. Hg. Suermondt-Museum Aachen, Aachen: Suermondt-Museum.

Ausstellung Arthur Kampf anlässlich seines 85. Geburtstages. Museumsverein Aachen, Februar/März 1950. 1950. Ausstellungskatalog Aachen: Suermondt-Museum [o. P.].

Aust, Günter. 1977. „Traditionalismus und Trivialität". In: *Die dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, Ausstellungskatalog München, Essen, Zürich, Hg. Haus der Kunst, München u. Museum Folkwang, Essen, München: Haus der Kunst., 65-95.

Aust 1977a: Aust, Günter. 1977. „Realisten im Kaiserreich". In: *Von Liebermann zu Kollwitz*, Ausstellungskatalog Wuppertal, Hg. Günter Aust u. Hans Günter Wachtmann, Wuppertal: Von der Heydt-Museum Wuppertal [o. P.].

[1810] Das Literaturverzeichnis umfasst Standardwerke zu Arthur Kampf sowie erneut die vollständigen bibliographischen Angaben zu den verkürzt angegebenen Quellen.

Backes, Klaus. 1988. *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln: DuMont.

Bartmann, Dominik. 1985. *Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich. Anton von Werner und seine Stellung in der Wilhelminischen Kunstpolitik*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft.

Becker, Christoph u. Annette Lagler. 1995. *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Hg. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Ostfildern: Cantz.

Becker, Edwin u. Gabriel P. Weisberg. 2010. „Einführung – Der Naturalismus". In: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918,* Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser, 13-17.

Becker, Felix u. Erich Haenel. 1901. „Künstler der Gegenwart". In: *Spemanns goldenes Buch der Kunst. Eine Hausstunde für Jedermann*, Hg. Felix Becker, W. Bode u. a., Berlin, Stuttgart: W. Spemann, 1068-1706.

Becker, Frank. 2001. *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864-1913*, München: R. Oldenbourg.

Becks-Malorny, Ulrike. 1992. *Der Kunstverein in Barmen 1866-1946. Bürgerliches Mäzenatentum zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Wuppertal: Born.

Berding, Bianca. 2012. *Der Kunsthandel in Berlin für moderne angewandte Kunst von 1897 bis 1914*, München: Dr. Hut.

Bergmann, Klaus. 1970. *Agrarromantik und Großstadtfeindschaft*, Meisenheim am Glan: Anton Hain.

Bethge 1913: *Deutschland, erwache! Heldentaten und Erlebnisse, Urkunden, Gedichte und Lieder aus der Zeit der Befreiungskriege sowie eine zusammenhängende Darstellung der Erhebung in Preußen*. 1913. Hg. Ernst Heinrich Bethge, Langensalza: Beltz.

Bieber, Dietrich u. Ekkehard Mai. 1979. „Eduard von Gebhardt und Peter Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert". In: *Die Düsseldorfer Malerschule,* Ausstellungskatalog Düsseldorf, Darmstadt, Hg. Wend von Kalnein, Mainz: Philipp von Zabern, 165-185.

Bieber, Dietrich. 1979. *Peter Janssen als Historienmaler*, Bonn: Habelts Dissertationsdrucke.

Biedermann, Birgit. 2001. *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Petersberg: Michael Imhoff.

Bierck 1896: *Christus. Begleitbriefe zu ihren Christusgemälden von Ferdinand Brütt, Arthur Kampf, Carl Marr u. a.* [1896]. Hg. Theodor Bierck, Berlin: Sittenfeld.

Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort. 1900. Hg. Adolf Bär u. Paul Quensel, Stuttgart u. a.: Union Deutsche Verlags-Gesellschaft.

Bischoff, Sebastian. 2018. *Kriegsziel Belgien. Annexionsdebatten und nationale Feindbilder in der deutschen Öffentlichkeit*, Münster, New York: Waxmann.

Bloem, Walter. 1932. *Hindenburg der Deutsche*, Berlin: Reimar Hobbing.

Bode, Wilhelm von. 1930. *Mein Leben*, Bd. 2, Berlin: Hermann Reckendorf.

Boetticher, Friedrich von. 1895. *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, Bd. 1, 2. Hälfte, Leipzig: Schmidt & Günther, 670, Nachtrag 1018 (unveränd. Neudruck der 1891-1901 ersch. Erstausgabe. Leipzig: Schmidt & Günther, 1948).

Böttcher, Gert u. Gerhard Gosch. 2001. „Magdeburg im 10. Jahrhundert". In: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern, 403-416.

Bohnke-Kollwitz 1989: *Käthe Kollwitz. Die Tagebücher*. 1989. Hg. Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin: Siedler.

Brandt, Peter. 1995. „Einstellungen, Motive und Ziele von Kriegsfreiwilligen 1813/14: Das Freikorps Lützow". In: *Kriegsbereitschaft und Friedensordnung in Deutschland 1800-1814*, Hg. Jost Dülffer, Münster u. a.: Lit, 211-233.

Braun, Liebermann: *Max Liebermann. Briefe 1902-1906.* 2013*; 1911-1915*. 2015; *1922-1926.* 2017. Hg. Ernst Braun, Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag.

Breker, Arno. 1972. *Im Strahlungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers – Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Preußisch-Oldendorf: Schütz.

Bulcke, Carl. 1935. „Arthur Kampf". In: *Kunst und Antiquitäten-Rundschau*, 43. Jg., 12-16.

Cassirer 2011: *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1898-1901. „Das Beste aus aller Welt zeigen"*. 2011. Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher.

Cassirer 2011a: *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1901-1905. „man steht da und staunt"*. 2011. Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher.

Cassirer 2013: *Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen 1905-1908. „den Sinnen ein magischer Rausch"*. 2013. Hg. Bernhard Echte, Wädenswil: Nimbus. Kunst und Bücher.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1898 bis 1. Oktober 1899. 1899. Berlin: Königliche Akademie der Künste.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1904 bis 1. Oktober 1905. 1905. Berlin, Königliche Akademie der Künste.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1905 bis 1. Oktober 1906. 1906. Berlin: Königliche Akademie der Künste.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1906 bis 1. Oktober 1908. 1908. Berlin: Königliche Akademie der Künste.

Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin vom 1. Oktober 1908 bis 1. Oktober 1910. 1910. Berlin: Königliche Akademie der Künste.

Crous, Ernst. 1929. *Fünfzig Jahre Reichsdruckerei 1879-1929*, Berlin: Reichsdruckerei.

Czech-Jochberg, Erich. 1933. *Blick auf die Deutsche Geschichte von einem Nationalsozialisten.* Leipzig: Ph. Reclam jun., Verlag „Das neue Deutschland“.

Dämon, Angelo [Pseudonym von Eduard Daelen]. 1905. *Bilanz der „Internationalen“*, Stuttgart: Strecker & Schröder.

Dann, Otto. 1996. *Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770-1990*, 3., überarb. u. erw. Aufl., München: Beck.

Das Papiergeld im deutschen Reich. 1871-1948. 1965. Hg. Deutsche Bundesbank, Frankfurt a. M.: Deutsche Bundesbank.

Das Taschenbuch Schönheit der Arbeit. 1938. Hg. Amt „Schönheit der Arbeit“, Berlin.

Debize, Christian. 1993. „Bastien-Lepage, Jules“. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker,* Bd. 7, München u. a.: Saur, 429-430.

Decker, Franz. 1965. *Die betriebliche Sozialordnung der Dürener Industrie im 19. Jahrhundert*. Köln: Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv.

Degeners: *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen.* 1911. Hg. Herrmann A. L. Degener, 5. Ausg., neu bearb. und erw., Leipzig: H. A. L. Degener; *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*. 1914.

Hg. Herrmann A. L. Degener, 7. Ausg., vollkommen neu bearb. und bedeutend erw., Leipzig: H. A. L. Degener; *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen*, 1928. Hg. Herrmann A. L. Degener, 9. Ausg., neu bearb. und erw., Berlin: Degener.

Dettmann, Ludwig. 1973. „Lebenserinnerungen. Teil 1“. In: *Nordelbingen*, 42. Jg., 23-69.

Deutsche Gedenkhalle. Bilder aus der vaterländischen Geschichte. 1907. Hg. Julius von Pflugk-Harttung u. a., Berlin, Leipzig: Vaterländische Verlagsanstalt.

Deutschland in Brüssel 1910. Die deutsche Abteilung der Weltausstellung. 1910. Hg. Gottfried Stoffers, Köln: M. DuMont Schauberg.

Dobsky, Arthur. 1918. „Arthur Kampf“. In: *Deutschlands Kunst. Monatsschrift für alle bildenden und angewandten Künste. Zeitschrift des Bundes der Freunde Deutscher Kunst*, 10. Jg., H. 4, 1-21.

Doehring 1914: *Eine feste Burg. Predigten und Reden aus eherner Zeit*. 1914. Hg. Bruno Doehring, Bd. 1, Berlin: Schmidt & Co.

Doehring, L. [vermutl. Bruno]. 1917. *Unsere Kriegskinder. Deutschlands kommendem Geschlecht gewidmet*. Textworte von Hofprediger Lic. L. Doehring, Berlin, Berlin, Leipzig: Spamer.

Dröge, Kurt. 1985. *Sprüche zur Konfirmation. Bilder zur Erstkommunion*, Ausstellungskatalog Detmold, Hg. Freilichtmuseum Detmold.

Düsseldorf und seine Umgebung. 1890. Zürich: Städtebilder-Verlag.

Edler, Doris. 1992. *Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum*, Münster u. a.: Lit.

Ein Protest deutscher Künstler. Mit einer Einleitung von Carl Vinnen. 1911. Jena: Eugen Diederich.

Faust. Eine Tragödie von Goethe. Mit Radierungen von Arthur Kampf. 1925. Berlin: Eigenbrödler.

Flum, Carmen. 2013. *Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830-1914*, Merzhausen: ad picturam.

Freiheitskriege 1913: *Die Freiheitskriege in der Kunst. Zehn farbige Kunstblätter*. 1913. Mit begleitendem Text von Hans W. Singer, Stuttgart: Verlag für Volkskunst Richard Keutel.

Froitzheim, Eva-Maria. 1993. „Kunstförderung im 19. Jahrhundert: Badischer Kunstverein und Karlsruher Kunsthalle im Spannungsfeld Großherzoglicher Kunstpolitik". In: *175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Bilder im Zirkel*, Ausstellungskatalog Karlsruhe, Hg. Jutta Dresch u. Wilfried Rößling, Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 125-137.

Fronemann, Wilhelm. 1933. *Der deutsche Luther*, mit einem Vorwort von Joachim Hossenfelder. Buchschmuck von Arthur Kampf, Leipzig: Franz Schneider.

Fuchs, Friedrich. 1906. „Arthur Kampf". In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 20, 1905-1906, Bd. 2, 1-17.

Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1978. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit. I. Französische Linienregimenter, britische, preußische und spanische Truppen der Zeit des Ersten Kaiserreiches*, München: Mosaik.

Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1978. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit. II. Französische Kaisergarden, die Truppen der Alliierten, die schwedische, österreichische und russische Armee zur Zeit des Ersten Kaiserreichs*, München: Mosaik.

Funcken, Liliane u. Fred Funcken. 1997. *Historische Uniformen. Napoleonische Zeit, 18. und 19. Jahrhundert*, München: Orbis.

Fürst, Arthur. 1912. *Das Reich der Kraft*, Hg. Franz Goerke, Berlin: Vita.

Gafert, Karin. 1973. *Die soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts,* Kronberg (Taunus): Scriptor.

Garlepp, Bruno. 1915. *Bismarck-Denkmal für das Deutsche Reich*, Berlin: Vaterländischer Verlag Weller.

Gotzes, August. 1933. „Arthur Kampf". In: *Stadt Gottes. Katholische illustrierte Familienzeitschrift*, 57. Jg., 56-58.

Gotzes, August. 1935. „Der Maler Arthur Kampf". In: *Die katholische Welt,* 47. Jg., 358-362.

Gotzes, August. 1938. „Ein monumentaler Gestalter. Der Maler Arthur Kampf". In: *Kölnische Volkszeitung*, 11.12.1938, 11 f.

Grabowski, Jörn. 2015. *Leitbilder einer Nation. Zur Geschichte der Berliner Nationalgalerie*, Schriften zur Geschichte der Berliner Museen, Bd. 4., Hg. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Petra Winter, Köln u. a.: Böhlau.

Granichstaedten, Emil. 1900. „Berliner Malerateliers". In: *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift*, 2. Jg., 05.05.1900, Nr. 18, Bd. 2, 771-773.

Grauer, Elise. 2010. *Die Berliner Akademie der Künste. Verfassungs- und verwaltungsrechtliche Untersuchung einer Kulturinstitution des Bundes*, Berlin: Weißensee.

Groll, Thomas. 2001. „Der vorläufige Abschluß eines Prozesses. Zur Restaurierung des Monumentalgemäldes von Arthur Kampf". In: *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 59-100.

Gross, Friedrich. 1989. *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Marburg: Jonas.

H. R. 1912. „Arthur Kampf und seine Kunst". In: *Über Land und Meer*, 54. Jg., Bd. 108, 721-723.

Haack, Friedrich. 1925. *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart.* Bd. 1: Die Kunst der neuesten Zeit, Stuttgart: Neff.

Hager, Werner. 1998. *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a.: Olms.

Hartleb, Renate. 1988. „Das Zeitalter der Befreiungskriege und die Leipziger Schlacht. Darstellung und Reflexion in der bildenden Kunst". In: *1813. Die Zeit der Befreiungskriege und die Leipziger Völkerschlacht in Malerei, Graphik, Plastik,* Ausstellungskatalog Leipzig, Hg. Museum der bildenden Künste, Leipzig, 25-34.

Hattenhauer, Hans. 1990. *Geschichte der deutschen Nationalsymbole. Zeichen und Bedeutung*, 2. erw. Aufl., München: Olzog.

Herzig, Arno. 2008. *Schlesien. Das Land und seine Geschichte in Bildern, Texten und Dokumenten*, Hamburg: Ellert & Richter.

Herzog, Rudolf. 1913. *Preußens Geschichte*, schwarze und farbige Bilder von Professor Arthur Kampf, Buchschmuck und Einbandzeichnung von Professor Georg Belwe, Leipzig: Quelle & Meyer.

Herzog, Rudolf. 1935. *Mann im Sattel. Ein Lebensroman*, Berlin: Paul Neff.

Hinkel, Hermann. 1975. *Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus*, Gießen: Steinbach.

Hinz, Berthold. 1977. *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Historienmalerei. 1996. Hg. Thomas W. Gaethgens u. Uwe Fleckner, Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1, Berlin: Reimer.

Holert, Anna Isabel. 2010. *Politische Strategien und ihre visuelle Umsetzung in der bildenden Kunst im Nationalsozialismus*. In: kunsttexte.de, Politische Ikonographie, Nr. 3, 7 <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8245/holert.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (22.02.2021).

Holsten, Siegmar. 1978. „Erntedarstellungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert". In: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 23. Jg., 107-140.

Horn, Paul. 1928. *Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit*, Düsseldorf: Verlag für die Rheinlande und Westfalen.

Howe, Georg. 1910. „Das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg". In: *Deutschland. Das illustrierte Blatt für Heim und Reise*, 1. Jg., 1910-1911, Nr. 1, 8 f.

Hummel, Rita. 1989. *Die Anfänge der Münchner Secession*, München: tuduv.

Hütt, Wolfgang. 1958. „Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland". In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 8. Jg., H. 1, 183-212.

Jackson, David. 2010. „Der natürliche Norden – Russland und die nordischen Länder". In: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918*, Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser, 100-127.

Jaumann, A. 1904. „Die Zukunft der Historien-Malerei". In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 13. Jg., 1903-1904, 348-350.

Junge, Henrike. 1989. *Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die „Griffelkunst-Vereinigung" Hamburg-Langenhorn*, Mainz: Philipp von Zabern.

Justi 1999: *Ludwig Justi. Werden, Wirken, Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. 1999. Hg. Thomas W. Gaehtgens u. Kurt Winkler, Bd. 1, Berlin: Nicolai.

Käding, Michael. 2008. „Der Aachener Hütten-Aktien-Verein Rothe Erde und der luxemburgische Stahlkonzern ARBED". In: *Das Rheinland und die europäische Moderne. Kulturelle Austauschprozesse in Westeuropa 1900-1950*, Hg. Dieter Breuer u. Gertrude Cepl-Kaufmann, Essen: Klartext, 179-186.

Kaemmel 1906: *Jahresbericht des Städtischen Gymnasiums zu St. Nikolai-Nikolaischule-zu Leipzig als Einladungsschrift zur feierlichen Entlassung der Abiturienten Donnerstag den 22. März sowie zu den öffentlichen Klassenprüfungen Mittwoch den 4. April im Namen des Lehrerkollegiums. Bericht über das Schuljahr 1905/1906.* 1906. Hg. Otto Kaemmel, Leipzig: Kommissionsverlag der Dürr'schen Buchhandlung.

Kärgling, Karlheinz. 2001. „»Ein architektonisches Stimmungsbild, wie es poetischer nicht zu denken ist.« Der Magdeburger Saal im Kulturhistorischen Museum". In: *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 13-36.

Kaffanke, Eva-Maria. 2001. *Der deutsche Heiland. Christusdarstellungen um 1900 im Kontext der völkischen Bewegung*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

Kammel, Frank Matthias. 2013. „Nach Sonnenaufgang. Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900“. In: *Aufbruch der Jugend. Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*, Ausstellungskatalog Nürnberg, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 19-27.

Kampf, Arthur. 1918. „Kunst“. In: *Der Weltkrieg in seiner Einwirkung auf das deutsche Volk*, Hg. Max Schwarte, Leipzig: Quelle & Meyer, 439-445.

Kampf, Arthur. 1950. *Aus meinem Leben,* Hg. August Gotzes, Aachen: Museumsverein.

Kat. 5 x 30, 1979: *5 x 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen. 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829-1979*. 1979. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Städtische Kunsthalle [o. P.].

Kat. Aachener im Reich 1928: *Die Aachener im Reich. Katalog der 2. Jubiläums-Ausstellung des Museumsvereins Aachen*, 1928. Hg. Städtisches Suermondt-Museum Aachen.

Kat. AdK Berlin 1886: *Katalog der Jubiläums-Ausstellung (58. Ausstellung) von Mai-Oktober im Landes-Ausstellungsgebäude*. 1886. Berlin, Königliche Akademie der Künste, Berlin: Berliner Verlags-Comtoir.

Kat. AdK Berlin 1888: *Katalog der Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin, 15.7.-Okt. 1888*. 1888. Berlin: Rud. Schuster.

Kat. AdK Berlin 1889: *Verzeichnis der Werke der lebenden Künstler auf der 61. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Unter den Linden 38, vom 1. September bis 27. October 1889*. 1889. Berlin: Rud. Schuster.

Kat. AdK Berlin 1907: *Königliche Akademie der Künste. Erste internationale Mitglieder-Ausstellung 1907. 27. Januar bis 9. März*. 1907. Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Kat. AdK Berlin 1907a: *Zweite Ausstellung 1907/1908: Mitte November bis Mitte Januar*. 1907. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Kat. AdK Berlin 1909: *Sonder-Ausstellung Johann Gottfried Schadow und Ausstellung von Werken der Mitglieder der Akademie vom 27. Januar bis 7. März 1909*. 1909. Hg. Königliche Akademie der Künste, Berlin, Berlin u. a.: Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Kat. AdK Berlin 1936: *Deutsche Malerei und Graphik vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Jubiläums-Ausstellung aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der akademischen Ausstellungen. Frühjahr 1936*. 1936. Hg. Preußische Akademie der Künste, Berlin: Preußische Akademie der Künste.

Kat. AdK Berlin Frühjahr: Akademie der Künste, Berlin. Kataloge Frühjahrsausstellung, 1919, 1925-1931, 1933-1934, 1937, 1939-1940, 1942-1943.

Kat. AdK Berlin Herbst: Akademie der Künste, Berlin. Kataloge Herbstausstellung, 1924, 1926, 1929, 1931, 1934-1935, 1940-1942.

Kat. Angesichts der Ereignisse 1999: *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900 aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW)*. 1999. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Martina Sitt, Köln: Böhlau.

Kat. artige Kunst 2016: *»artige Kunst« – Kunst und Politik im Nationalsozialismus*. 2016. Ausstellungskatalog Bochum, Rostock, Regensburg, Hg. Silke von Berswordt-Wallrabe u. a., Bielefeld: Kerber Art.

Kat. Aufstieg und Fall der Moderne 1999: *Aufstieg und Fall der Moderne*. 1999. Ausstellungskatalog Weimar, Hg. Rolf Bothe u. Thomas Föhl, Ostfildern: Hatje Cantz.

Kat. Barcelona 1907: *V Exposición internacional de bellas artes é industrias artísticas, Catálogo ilustrado*. 1907. 2. Aufl., Barcelona: Imp. de Henrich y Cia.

Kat. Basel 1917: *Ausstellung Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts. 7.10.-4.11.1917*. 1917. Hg. Basler Kunsthalle, Basel: E. Birkhäuser.

Kat. Bilder der Macht 1997: *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts.* 1997. Hg. Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann, München, Berlin: Klinkhardt & Biermann.

Kat. Boston 1909: *Exhibition of Contemporary German Art. The Copley Society of Boston, Copley Hall 1909*. 1908. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck).

Kat. Braunschweig 2000: *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus*. 2000. Ausstellungskatalog Braunschweig, Hg. Städtisches Museum Braunschweig u. Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Hildesheim u. a.: Georg Olms.

Kat. Breslau 1913: *Katalog der historischen Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913*. 1913. 2. verm. Aufl., Breslau: Verlag der Jahrhundert-Ausstellung.

Kat. Brüssel 1910: *Weltausstellung Brüssel 1910. Deutsches Reich. Amtlicher Katalog*. 1910. Hg. Reichskommissar, Berlin: Georg Stilke.

Kat. Castrop-Rauxel 1949: *Kunstausstellung Prof. Dr. Arthur Kampf. Schloß Bladenhorst 22.10.-20.11.1949* [Faltblatt]. 1949. Castrop-Rauxel.

Kat. Chicago 1909: *Exhibition of Contemporary German Art. The Art Institute of Chicago 1909*. 1908. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck).

Kat. Deutsch-Nationale 1902: *Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902*. 1902. Düsseldorf: Verlag der Deutsch-Nationalen Kunstausstellung.

Kat. Deutsch-Nationale 1907: *Offizieller Katalog der Deutsch-Nationalen Kunst-Ausstellung, verbunden mit einer Aquarell-Ausstellung*. 1907. Düsseldorf: L. Schwann.

Kat. Dresden 1887: *Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden und Handzeichnungen zu Dresden vom 14. August bis 25. September 1887 in den Räumen des Königl. Polytechnikums. Illustrirter Katalog*. 1887. Dresden: Meinhold.

Kat. Dresden 1897: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897.* 1897. 4. Aufl., Dresden-Blasewitz: Arnold.

Kat. Dresden 1899: *Offizieller Katalog der Deutschen Kunst-Ausstellung Dresden 1899*. 1899. 2. Aufl., Dresden-Blasewitz: Arnold.

Kat. Dresden 1901: *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden*. 1901. Dresden-Blasewitz: Arnold.

Kat. Dresden 1904: *Offizieller Katalog der Großen Kunstausstellung Dresden 1904*. 1904. 3. Aufl., Dresden: Arnold & Gröschel.

Kat. Düsseldorf 1920: *Katalog der Großen Kunstausstellung im städtischen Kunstpalast, Düsseldorf 1920.* 1920. Düsseldorf: Verlag des Vereins zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V.

Kat. Düsseldorf KV 1954: *Arthur Kampf. 1863-1950. Zur Gedächtnis-Ausstellung des vor 90 Jahren geborenen Künstlers, im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 8.-30. Mai 1954*. 1954. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, [o. P.].

Kat. Düsseldorfer Kunstszene 1987: *Düsseldorfer Kunstszene 1933-1945*. 1987. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Stadtmuseum Düsseldorf.

Kat. Düsseldorfer Malerschule 1979: *Die Düsseldorfer Malerschule.* 1979. Ausstellungskatalog Düsseldorf, Darmstadt, Hg. Wend von Kalnein, Mainz: Philipp von Zabern.

Kat. Feuerländer 2010: *Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl*. 2010. Ausstellungskatalog Oberhausen, Hg. LVR-Industriemuseum, Münster: Aschendorff.

Kat. Friedrich 1912: *Friedrich der Große in der Kunst. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Januar-März 1912*. 1912. 3. Aufl., Berlin: Bruckmann.

Kat. Friedrich 1912a: *Friedrich der Große in der Kunst*. 1912 [Prachtausgabe]. Mit einem Vorwort über die Werke der älteren Kunst von P. Seidel und einem Vorwort über die Werke der neueren Kunst von A. Amersdorffer. Hg. Akademie der Künste, Berlin, Berlin: Photographische Gesellschaft.

Kat. Friedrich 1986: *Friedrich der Grosse*. 1986. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Berlin: Nicolai.

Kat. FVDK 1892: *Katalog der Jahresausstellung der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1892, Schulte'sche Kunstausstellung*. 1892. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck).

Kat. FVDK 1893: *Katalog der Jahresausstellung der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler und ihrer Freunde, mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeichneten Illustrationen, März 1893, Schulte'sche Kunstausstellung.* 1893. Düsseldorf: Franz Rangette & Söhne (Druck).

Kat. Gal. G. Paffrath 1964: *Arthur Kampf 1864-1950. Zum 100. Geburtstag, Katalog zur Sonderausstellung*. 1964. Hg. Galerie G. Paffrath, Düsseldorf [o. P.].

Kat. GBK: Grosse Berliner Kunstausstellung, Berlin. Kataloge 1893, 1897-1902, 1904-1905, 1907, 1909, 1912-1913, 1917, 1923-1926.

Kat. GKA Düsseldorf 1911: *Grosse Kunstausstellung verbunden mit einer Internationalen Aquarell-Ausstellung. Düsseldorf im Städt. Kunstpalast vom 27. Mai bis 8. Oktober 1911*. 1911. Düsseldorf: L. Schwann.

Kat. Hamburg KV: *Führer der grossen Kunstausstellung des Kunst-Vereins in der Kunsthalle. März-April 1895*. 1895. [Hamburg]: Grefe & Tiedemann.

Kat. Heinemann 1909: *Kollektiv-Ausstellung Professor Arthur Kampf, Berlin.* 1909. Hg. Galerie Heinemann, München [o. P.].

Kat. Illusions 2010: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918*. 2010, Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser.

Kat. Industrie 1912: *Die Industrie in der bildenden Kunst*. 1912. Hg. Kunstmuseum Essen.

Kat. Kaiser und die Medien 2005: *Die Kaiser und die Macht der Medien*. 2005. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Berlin: Jaron.

Kat. Karlsruhe 1971: *Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert*. 1971. Hg. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bearb. Jan Lauts u. Werner Zimmer, Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.

Kat. Kriegsbilder 1916: *Kriegsbilder-Ausstellung. Februar-April 1916.* 1916. Berlin: Verlag der Königlichen Akademie der Künste.

Kat. Kunst im 3. Reich 1974: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*. 1974. Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Hg. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

Kat. Kunst und Macht 1996: *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*. 1996. Ausstellungskatalog London, Barcelona, Berlin, Hg. Europarat, [Stuttgart]: Oktagon.

Kat. Kunst und Technik 1928: *Kunst und Technik. Ausstellung anläßlich der Tagung des VDI, Essen, Museum Folkwang, 8.6.-22.7.1928*. 1928. Essen: W. Girardet (Druck).

Kat. Lebensreform 2001: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. 2001. Hg. Kai Buchholz, Ausstellungskatalog Darmstadt, 2 Bde., Darmstadt: Häusser, Institut Mathildenhöhe Darmstadt.

Kat. Liebermann Jahrhundertwende 1997: *Max Liebermann. Jahrhundertwende*. 1997. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Angelika Wesenberg, Berlin: Ars Nicolai (Art Service).

Kat. Manet bis van Gogh 1996: *Manet bis van Gogh – Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*. 1996. Ausstellungskatalog Berlin, München, Hg. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München u. a.: Prestel.

Kat. Menzel 1996: *Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*. 1996. Ausstellungskatalog Paris, Washington, Berlin, Hg. Claude Keisch u. Marie Ursula Riemann-Reyher, Köln: DuMont.

Kat. München GDK 1939: *Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst zu München, 16. Juli bis 15. Oktober 1939*. 1939. München: Knorr & Hirth.

Kat. München Glaspalast: Glaspalast, München. Kataloge 1883, 1890-1891, 1893-1895, 1900, 1902, 1908, 1910, 1926.

Kat. New York 1909: *Exhibition of Contemporary German Art. Metropolitan Museum of Art, New York 1909*. 1908. Hg. Georg Stilke, Berlin: Reichsdruckerei (Druck).

Kat. Otto der Grosse 2001: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*. 2001. Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern.

Kat. Preußen 1981: *Preußen. Versuch einer Bilanz*. 1981. Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Gottfried Korff, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Kat. Refüsirten 1887: *Kritischer Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung. Salon der Refüsirten. Eine gefälschte Bilder-Gallerie. Decemberfest 1887*. 1887. Düsseldorf: Künstlerverein Malkasten.

Kat. Rom 1911: *Internationale Kunstausstellung. Rom 1911. Deutschland*. 1911. München: F. Bruckmann.

Kat. Schauplatz 1977: *Die dreissiger Jahre. Schauplatz Deutschland*. 1977. Ausstellungskatalog München, Essen, Zürich, Hg. Haus der Kunst, München u. Museum Folkwang, Essen, München: Haus der Kunst.

Kat. VBK 1891: *Katalog der Internationalen Kunstausstellung 1891 im Verein Berliner Künstler anläßlich seines fünfzigjährigen Bestehens 1841-1891.* 1891. Berlin: Verein Berliner Künstler.

Kat. Weltausstellung 1900: *Amtlicher Katalog der Ausstellung des Deutschen Reichs. Weltausstellung in Paris 1900*. 1900. Berlin: Selbstverlag des Reichskommissariats.

Kat. Zürich 1917: *Ausstellung deutscher Malerei. 19. und 20. Jahrhundert im Zürcher Kunsthaus 19. Aug.-23. Sept. 1917*. 1917. Hg. Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich: Neue Zürcher Zeitung (Druck)

Keil, Siegmar. 2007. „»Der Choral von Leuthen« – ein preußisch-deutscher Mythos“. In: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, 2007, H. 4, 442-449.

Kern, Guido Joseph. 1908. „Artur Kampf. Ein Beitrag zur Psychologie seiner Kunst“. In: *Die Kunst für Alle*, 24. Jg., 1908-1909, 104-114.

Kessler, Caroline. 1994. *Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptions-geschichte*, Berlin: Dietrich Reimer.

Kipling, Rudyard. 1936. *Die Dschungelbücher,* mit Bildschmuck von Arthur Kampf, Berlin: Th. Knaur Nachfolger.

Kostka, Alexandre. 2015. „»Bemalte Kanonen?« Die Schweiz als Schauplatz deutscher und französischer Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg“. In: *Kunst und Karriere. Ein Kaleidoskop des Kunstbetriebs*, Hg. Oskar Bätschmann u. Regula Krähenbühl, Zürich: SIK-ISEA, 115-136.

Kratz-Kessemeier, Kristina. 2008. *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin: Akademie-Verlag.

Krickel, Georg u. Gustav Lange. 1892. *Das deutsche Reichsheer in seiner neuesten Bekleidung und Ausrüstung*, Berlin: Hochsprung.

Kroener, Bernhard R. 2000. „»Nun danket alle Gott«. Der Choral von Leuthen und Friedrich der Große als protestantischer Held. Die Produktion politischer Mythen im 19. und 20. Jahrhundert“. In: *„Gott mit uns“. Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Hg. Gerd Krumeich u. Hartmut Lehmann, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 105-134.

Kroll, Bruno. 1944. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

Kugler, Franz. [um 1900]. *Friedrich der Große und seine Zeit in Wort und Bild*, Hg. Bruno Schrader, Hamburg: Hansa.

Kugler, Franz. 1936. *Geschichte Friedrichs des Großen*, mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel, Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs, Leipzig: E. A. Seemann.

Kühner, Karl. 1916. „Ein Meister der vaterländischen Geschichtsmalerei: Arthur Kampf“. In: *Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, 21. Jg., 262-268.

Kunstausstellung Prof. Dr. h. c. Arthur Kampf, 30.3.1941-11.5.1941. [Katalog]. 1941. Hg. Städtisches Moritzburg-Museum, Halle (Saale).

Kunst-Halle Girardet [nach 1901]: *Kunst-Halle. W. Girardet, Essen*. [nach 1901]. Essen: Selbstverlag.

Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen. Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde. 1904. Hg. Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin, 6. Aufl., Berlin: Georg Reimer.

Künstlerischer Wandschmuck. Deutsche Künstler-Stein-Zeichnung. 1902. 4. Abdruck, Herbst 1902, Leipzig: B. G. Teubner u. R. Voigtländer.

Künstlerspende für den deutschen Wald. 1924. Hg. Gesellschaft zur Förderung der forstlichen Forschung und des forstlichen Hochschulunterrichtes in Mitteldeutschland, Dresden.

Kunstverein Rheinlande 1897: *Jahresbericht des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 67. Verwaltungsjahr, 1.11.1895-31.10.1896*. 1897. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.

Kunstverein Rheinlande 1898: *Jahresbericht des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 68. Verwaltungsjahr, 1.11.1896-31.10.1897*. 1898. Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.

LCI 1990: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1990. Hg. Engelbert Kirschbaum, Sonderausgabe der Ausgabe von 1968, Rom u. a.: Herder.

LDM 1997-1998: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819-1918*. 1997-1998. Hg. Kunstmuseum Düsseldorf u. Galerie Paffrath, Bd. 1-3, Düsseldorf, München: Bruckmann.

Lichtwark, Alfred. 1924. *Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*, Hg. Gustav Pauli, Bd. 2, Hamburg: Westermann.

Liebenwein-Krämer, Renate. 1977. *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte, Frankfurt a. M.

Lübbe, Hermann. 1963. *Politische Philosophie in Deutschland. Studien zu ihrer Geschichte,* Basel u. Stuttgart: Benno Schwabe & Co.

Lübke, Christian. 2001. „Die Ausdehnung ottonischer Herrschaft über die slawische Bevölkerung zwischen Elbe/Saale und Oder". In: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*. Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1., Mainz: Philipp von Zabern, 65-74.

Lucie-Smith, Edward. 1977. *Work and struggle. The painter as witness, 1870-1914*, New York, London: Paddington.

Ludowici, Babette. 2001. „Die Pfalz Ottos des Großen in Magdeburg". In: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1., Mainz: Philipp von Zabern, 391-402.

Ludwig, Horst. 1977. *Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog*, Hg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Bd. 6, München: Hirmer.

Mai, Ekkehard. 1993. „Nationale Kunst – Historienmalerei vor und nach 1870. Von der Romantik der Geschichte zu geschichtlicher Wirklichkeit". In: *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Dominik Bartmann, München: Hirmer, 19-32.

Mai, Ekkehard. 1994. „»Ja, das ist der Krieg!« Zur Militär- und Schlachtenmalerei im Kaiserreich". In: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Rainer Rother, Berlin: Ars Nicolai, 241-258.

Mai, Ekkehard. 1998. „Realismus und nationale Kunst. Tendenzen der europäischen und Schweizer Malerei nach 1848/60 und 1870/71". In: *Von Anker bis Zünd. Die Kunst im jungen Bundesstaat 1848-1900*, Ausstellungskatalog Zürich, Genf, Hg. Christian Klemm, Zürich: Scheidegger & Spiess, 25-50.

Mai, Ekkehard. 2010. *Die Deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln: Böhlau.

Markowitz 1969: *Die Düsseldorfer Malerschule.* 1969. Bearb. Irene Markowitz, Hg. Kunstmuseum Düsseldorf, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. IV, 2, Düsseldorf: Kunstmuseum.

Markowitz, Irene. 1973. „Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule“. In: *Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf*, Hg. Eduard Trier, Düsseldorf: Schwann, 47-84.

Markowitz, Irene. 1979. „Rheinische Maler im 19. Jahrhundert“. In: *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden*, Hg. Eduard Trier u. Willy Weyres, Bd. 3, Düsseldorf: Schwann, 43-144.

Marten, Georg u. Mäckelmann, Karl. 1927. *Dithmarschen. Geschichte und Landeskunde Dithmarschens*, Heide: Westholsteinische Verlagsdruckerei Heider Anzeiger.

Meister, Sabine. 2005. *Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin*, Dissertation Universität Freiburg im Breisgau.

Meister, Sabine. 2010. „»Und nun ging das Spektakel los« – Philipp Franck in Berlin um 1900“. In: *Vom Taunus zum Wannsee. Der Maler Philipp Franck (1860-1944)*, Ausstellungskatalog Frankfurt a. M., Berlin, Hg. Ingeborg Becker u. Manfred Großkinsky, Petersberg: Michael Imhof, 71-79.

Merker, Reinhard. 1983. *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus*, Köln: DuMont.

Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. 1999. Bearb. Peter Betthausen u. a., Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Meyer-Bremen 1993: *Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins (20. Jahrhundert) mit Künstlerregister, sowie die Geschichte der anderen ost- und westpreussischen Kunstvereine*. 1993. Bearb. u. Hg. Rudolf Meyer-Bremen, Köln u. a.: Böhlau.

Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 1897. 5., gänzlich neubearb. Aufl., Leipzig u. a.: Bibliographisches Institut.

Meyers Großes Konversations=Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens, 1905. 6., gänzl. neubearb. u. verm. Aufl., Bd. 10, Leipzig u. a.: Bibliographisches Institut.

Michel. Deutschland-Katalog 1996/97. 1996. München: Schwaneberger.

Moeller, Magdalena M. 1984. *Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf*, Köln: Rheinland Verlag.

Müller-Mehlis, Reinhard. 1977. *Die Kunst im Dritten Reich*, 2. Aufl., München: Heyne.

Mylarch, Elisabeth. 1994. *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen des Kunsturteils über moderne Malerei in den Kunst- und Kulturzeitschriften Gesellschaft, Kunstwart und Freie Bühne*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang.

Nabert, Wilhelm. 1893 [-1895]. *Kunst-Ausstellungen im Jahre 1893 für die Mitglieder des Vereins der Düsseldorfer Künstler z. g. U. u. H.*, Düsseldorf: Bagel (Druck).

Negendanck, Ruth. 1998. *Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Neubauer, Richard. 1888. *Blätter der Erinnerung an Deutschlands Großen Kaiser Wilhelm I.*, Berlin: Franz Vahlen.

Nordalm, Jens. 1999. „Fichte und der »Geist von 1914«. Kulturgeschichtliche Aspekte eines Beispiels politischer Wirkung philosophischer Ideen in Deutschland." In: *Fichte-Studien. Beiträge zur Geschichte und Systematik der Transzendentalphilosophie*, Hg. Klaus Hammacher, Bd. 15, Transzendentale Logik, Amsterdam [u. a.]: Rodopi, 211-232.

Oettingen, Wolfgang von. 1895. „Arthur Kampf". In: *Die Kunst unserer Zeit*, 6. Jg., 2. Hlbbd., 21-38.

Oettingen, Wolfgang von. 1908. *Aus stiller Werkstatt. Natur und Kunst. Erlebtes und Erdachtes*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann.

Olbrich 1988: *Geschichte der deutschen Kunst. 1890-1918.* 1988. Hg. Harald Olbrich, Leipzig: E. A. Seemann.

Ollendorff, Oscar. 1899. „Arthur Kampf". In: *Die Kunst für Alle*, 14. Jg., 1898-1899, 113-118, Abb. bis 121.

Paret, Peter. 1981. *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin: Severin & Siedler.

Parr, Rolf. 1996. „Der »Werdandi-Bund«". In: *Handbuch zur Völkischen Bewegung 1871-1918*, Hg. Uwe Puschner, München: Saur, 316-327.

Pflugk-Harttung, Julius von. 1913. *1813-1815. Illustrierte Geschichte der Befreiungskriege*, Stuttgart u. a.: Union Dt. Verlags-Gesellschaft (Nachdruck Struckum: Verlag für ganzheitliche Forschung und Kultur 1985).

Photographische Gesellschaft Kunstverlag Berlin. 1925 [Verlagskatalog].

Pieske, Christa. 1976. „Wandschmuck des 19. und 20. Jahrhunderts. Andenken an Kommunion und Konfirmation. Teil II", In: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde*, 22. Jg., 191-220.

Pietsch, Ludwig. 1886. *Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläums-Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin 1886*, München: Franz Hanfstaengl.

Poggendorf, Gabriele. 1996. „Anton von Werner und die Geburt der Kunsthochschule". In: *»Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 1696-1996, dreihundert Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste*, Ausstellungskatalog Berlin, Hg. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin, Berlin: Henschel, 295-299.

Potztal, Monika. 2008. *Ludwig Dettmann 1865-1944. Zwischen Avantgarde und Anpassung*, Heide: Boyens Medien GmbH.

Rabius, Wilhelm. 1906. *Der Aachener Hütten-Aktien-Verein in Rote Erde 1846-1906. Die Entstehung und Entwicklung eines rheinischen Hüttenwerks*, Jena: Gustav Fischer.

Radtke, Dieter. 2007. *Die Schlacht bei Leuthen. 5. Dezember 1757*, Selbstverlag.

Reichsdrucke 1928: *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin*. 1928. Hg. Reichsdruckerei Berlin, Berlin: Reichdruckerei.

Reichsdrucke 1931: *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. I. Nachtrag zum Hauptkatalog*. 1931. Hg. Reichsdruckerei Berlin, Berlin: Reichdruckerei.

Reichsdrucke 1935: *Die Reichsdrucke. Eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten, Gemälden, Aquarellen und Pastellen in Nachbildungen der Reichsdruckerei zu Berlin. Zweiter Nachtrag zum Hauptkatalog*. 1935. Hg. Reichsdruckerei Berlin, Berlin: Reichdruckerei.

Rehbein, Arthur. 1915. „Arthur Kampf". In: *Deutschland. Das illustrierte Blatt für Heim und Reise*, 6. Jg., Nr. 3, 86 f., 89-92.

Rehbein 1915a: Rehbein, Arthur. 1915. „Arthur Kampf. Der neue Direktor der Königl. Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin". In: *Die Wochenschau. Illustrierte Zeitung*, Kriegsnummer, 05.06.1915, Nr. 23, 724-727.

Rehbein, Arthur. 1916. *Ehret eure Meister! Würdigung vorbildlicher zeitgenössischer Maler, Bildhauer und Baukünstler in zwangloser Folge, mit 64 Bildern*, Berlin: Boll & Pickardt.

Ricke-Immel, Ute. 1979. „Die Düsseldorfer Genremalerei". In: *Die Düsseldorfer Malerschule*, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Darmstadt, Hg. Wend von Kalnein, Mainz: Philipp von Zabern, 149-164.

Rittich, Werner. 1935. „Gedanken um eine Kunstausstellung". In: *Die völkische Kunst*, 1. Jg., 234-236.

Rittich, Werner. 1943. *Deutsche Kunst der Gegenwart. Darstellung und Einführung,* Bd. 2: Malerei und Graphik, Breslau: Hirt.

Röhl, John C. G. 2008. *Wilhelm II. Der Weg in den Abgrund 1900-1941,* München: Beck.

Rosenberg, Adolf. 1889. *Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen*, Leipzig: Ramm & Seemann.

Rosenhagen, Hans. 1911. *Arthur Kampf. Sonder-Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold, Dresden, Schloßstr. 34, 1911*. 1911. Dresden: Galerie Ernst Arnold [o. P.].

Rosenhagen, Hans. 1914. „Arthur Kampf". In: *Daheim-Kalender für das Deutsche Reich. Auf das Jahr 1914*, Hg. Daheim-Redaktion, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 49-64.
Rosenhagen, Hans. 1922. *Arthur Kampf*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

Rosenhagen, Hans. 1923. „Arthur Kampf als Monumentalmaler". In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 37. Jg., 1922-1923, Bd. 1, 479-492.

Rosenhagen 1923a: Rosenhagen, Hans. 1923. *Arthur Kampf. Handzeichnungen. 29 Faksimiliedrucke der Reichsdruckerei auf 23 Tafeln*, Berlin: Reichsdruckerei.

Rosenhagen 1925: *Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken von Arthur Kampf mit einem Einleitungstext von Hans Rosenhagen*. 1925. Hg. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin: Wegweiser [o. P.].

Rosenhagen, Hans. 1926. „Wandbilder von Arthur Kampf". In: *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*, 62. Jg., 1925-1926, Nr. 17, 14-17.

Rosenhagen, Hans. 1927. „Arthur Kampf als Zeichner". In: *Daheim. Ein Familienblatt mit Illustrationen*, 63. Jg., 1926-1927, Nr. 25, 16 f.

Rossig, Alfred. 1902. „Arthur Kampf". In: *Vom Fels zum Meer. Die Weite Welt*, 22. Jg., 1902-1903, Bd. 1, 496-502.

Ruhmesblätter Deutscher Geschichte. [ca. 1930]. Dresden: Eckstein-Halpaus.

Sachße, Christoph u. Florian Tennstedt. 1991. „Armenfürsorge, soziale Fürsorge, Sozialarbeit". In: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. *1870-1918: von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkriegs,* Hg. Christa Berg, Bd. 4, München: Beck.

Saehrendt, Christian. 2005. *„Die Brücke" zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich" und im Kalten Krieg*, Stuttgart: Franz Steiner.

Sahr, Julius. 1908. *Das deutsche Volkslied*, 3. verm. u. verb. Aufl., Bd. 1, Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.

Sarrazin, Otto u. Schultze, Friedrich. 1910. „Die neue Aula der Universität Berlin in der früheren Königlichen Bibliothek". In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 30. Jg., 526-530.

Sauerhering, Friedrich. 1896-1897. *Vademecum für Kunstfreunde. Ein systematisch geordnetes Verzeichnis der bedeutendsten Schöpfungen der Historienmalerei aller Zeiten*, Teil 1-2, Stuttgart: Paul Neff.

Sauerlandt, Max. 1957. *Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902-1933*, Hg. Kurt Dingelstedt, München: Müller.

Schaarschmidt, Friedrich. 1902. *Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert*, Hg. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf: Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen.

Scharf 2000: *Anton Wilhelm Nordhoff. 1778-1825. Die Geschichte der Zerstörung Moskaus im Jahre 1812*. 2000. Hg. Claus Scharf, München: Boldt im Oldenbourg-Verlag.

Scheiblhuber, Alois Clemens. 1912. *Präparationen für den Geschichts-Unterricht in der Volksschule. 80 ausführliche Lehrproben*, 3. Aufl., Nürnberg: Korn.

Schiller, Gertrud. 1968. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2, Gütersloh: Mohn.

Schirmbeck, Peter. 1979. „Darstellung der Arbeit". In: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.

Schirmbeck, Peter. 1984. *Adel der Arbeit. Der Arbeiter in der Kunst der NS-Zeit,* Marburg: Jonas.

Schlecking, Jennifer. 2004. *Arthur Kampf: Die letzte Aussage, 1886*, Hausarbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Schmid 1906: Schmid, Max. 1906. „Moderne Kunst. Künstler und Kunstpflege in Aachen". In: *Aachener Kunstblätter,* 1. Jg., 41-63.

Schmidt, Erich. 1908. *Reden an die deutsche Nation. Rede zur Feier des Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs gehalten in der Aula der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 27. Januar 1908*, Berlin: Universitäts-Buchdruckerei von Gustav Schade (Otto Fraucke).

Schmidt, Hans-Werner. 1985. *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854-1933*, Marburg: Jonas.

Schmidt-Ott, Friedrich. 1952. *Erlebtes und Erstrebtes. 1860-1950*, Wiesbaden: Franz Steiner.

Scholz, Robert. 1939. *Zum 75. Geburtstag von Arthur Kampf*. In: *Kunst im Deutschen Reich*, 3. Jg., F. 10, II.

Schrenk, Klaus. 1973. *Industriedarstellungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Industriemotivs in der bildenden Kunst*. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 3, Nr. 5/6 <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb/article/view/9682/3551> (17.12.2016).

Schroyen, Andreas. 1997. „»NS« ist nur drin, wenn »NS« draufsteht?. Die Rezeption der Arbeitsdarstellungen von Arthur Kampf im 3. Reich und ihre Rezeption durch die Kunstgeschichte nach 1945". In: *Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums*, Hg. Klaus Türk, Stuttgart: Franz Steiner, 110-118.

Schroyen, Andreas. 1998. „Arthur Kampf. 1864-1950". In: *Hundertfünfzig Jahre Künstlerverein Malkasten* [1848-1998], Hg. Julia Lohmann, Düsseldorf: Richter, 101-104.

Schroyen, Andreas. 1998. „Kampf, Arthur". In: *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819-1918,* Hg. Hans Paffrath, Kunstmuseum Düsseldorf, München: Bruckmann, Bd. 2, 212-216.

Schroyen, Andreas. 1999. „Arthur Kampf: Die letzte Aussage". In: *Angesichts der Ereignisse: Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900. Aus dem Bestand des Kunstmuseums Düsseldorf im Ehrenhof mit Sammlung der Kunstakademie (NRW)*, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hg. Martina Sitt, Köln: Böhlau, 76.

Schroyen, Andreas. 2001. „Heroisierung als Künstlerpflicht. Einige Anmerkungen zum Monumentalgemälde Arthur Kampfs im Magdeburger Kaiser-Otto-Saal". In: *Der Kaiser-Otto-Saal. »...ein Raum zur Hebung des stadtgeschichtlichen Interesses« im Kulturhistorischen Museum*, Hg. Matthias Puhle, Magdeburg: Magdeburger Museen, 37-58.

Schroyen, Andreas. 2013. „ Arthur Kampf". In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker,* Bd. 79, Berlin u. a.: de Gruyter, 237 f.

Schroyen, Andreas. 2018. „Arthur Kampf und Eugen Kampf im Künstlerclub Sankt Lucas“. In: *Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs*, Hg. Ekkehard Mai, Petersberg: Michael Imhof, 12-27.

Schubert, Ernst u. Gerhard Leopold. 2001. „Magdeburgs ottonischer Dom“. In: *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, Ausstellungskatalog Magdeburg, Hg. Matthias Puhle, Bd. 1., Mainz: Philipp von Zabern, 353-366.

Schubert-Soldern, Fortunat von. 1905. „Kunst, Kultur, Kritik“. In: *Dresdner Jahrbuch. Beiträge zur bildenden Kunst*, 121-130.

Schubring, Paul. 1902. „Die protestantische Malerei im XIX. Jahrhundert“. In: *Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts in Wort und Bild*, Hg. C. Werckshagen, Bd. 2, Berlin: Wartburg, 809-842.

Schwenke, Paul. 1908. „Der Neubau der Königlichen Bibliothek zu Berlin“. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 25. Jg., 1-18.

Schwenke, Paul. 1914. „Die Einweihung der neuen Königlichen Bibliothek“. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 31. Jg., 147-162.

Seidlitz, Woldemar von. 1917. *Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler*, Leipzig: E. A. Seemann.

Singer, Hans Wolfgang. 1899. „Modern German Lithography. III. Hamburg, Düsseldorf, and Frankfort-on-the-Main“. In: *The Studio*, Vol. 17, 232-244.

Singer [1921]: *Zeichnungen von Arthur Kampf*. [1921]. Einleitung von Hans Wolfgang Singer, Bd. 1-2, Leipzig: Schumann.

Singer, Hans Wolfgang. 1924. „Arthur Kampf als Zeichner (Zum 60. Geburtstag des Künstlers)“. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, 39. Jg., 1924-1925, Bd. 1, 201-208.

Spanier, M. 1900. *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen*, 2., erw. Aufl., Hamburg: Commeter.

Spemann, Wilhelm. 1905. *Kunstlexikon. Ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*, Berlin, Stuttgart: Spemann.

Stach, Reinhard. 1988. *Schulwandbilder als Spiegel des Zeitgeistes zwischen 1880 und 1980*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Ströher 2004: *Lebenserinnerungen des Malers Friedrich Karl Ströher 1876-1925*. 2004. Hg. Freundeskreis des Werkes von Friedrich Karl Ströher e. V. u. Hunsrück-Museum Simmern, Simmern: Hunsrück-Museum.

Thomae, Otto. 1978. *Die Propaganda-Maschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im Dritten Reich*, Berlin: Gebr. Mann.

Trende, Frank. 2011. *Neuland! war das Zauberwort*. [Heide]: Boyens.

Troll 1914: *Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk*. 1914. Mit einem Geleitworte von Alexander Troll, Hg. Freie Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz: Josef Scholz.

Troll 1922: *Arthur Kampf*. [1922]. Geleitwort v. Alexander Troll, Hg. Freie Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege, Berlin, neue Aufl., Berlin: Dom.

Türk, Klaus. 2000. *Bilder der Arbeit*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Uphoff, Ina Katharina. 2002. *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bildschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*, Dissertation Universität Würzburg.

Volbehr, Theodor. 1906. „Das Kaiser=Friedrich=Museum der Stadt Magdeburg". In: *Die Woche. Moderne illustrierte Zeitschrift*, 8. Jg., 2278-2282.

Volbehr 1907: Volbehr, Theodor. 1907. „Das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg". In: *Westermanns Monatshefte*, 52. Jg., 1907-1908, Bd. 103/I, 34-46.

Volbehr 1908: Volbehr, Theodor. 1908. „Arthur Kampf". In: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, Nr. 18, 380-384.

Volbehr 1908a: Volbehr, Theodor. 1908. „Arthur Kampf". In: *Westermanns Monatshefte*, 52. Jg., Bd. 104/II., 465-480.

Volbehr, Theodor. 1916. *Führer durch das Kaiser Friedrich Museum der Stadt Magdeburg*, Magdeburg: Wohlfeld.

Vollmer, Hans. 1926. „Kampf, Arthur". In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hg. Hans Vollmer, Bd. 19, Leipzig: Seemann (Nachdruck München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992), 506-508.

Vom deutschen Herzen. Werke neuerer Meister. 1917. Die blauen Bücher, Königstein i. T., Leipzig: Karl Robert Langewiesche.

Wappenschmidt, Heinz Toni. 1981. *Studien zur Ausstattung des deutschen Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918*, Bonn: Rudolf Habelt.

Wappenschmidt, Heinz Toni. 1990. „Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs". In: *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Hg. Ekkehard Mai, Mainz: Philipp von Zabern, 335-346.

Wartmann, Andreas. 1996. *Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867)*, Münster: Lit.

Wehler, Hans-Ulrich. 1979. *Krisenherde des Kaiserreichs 1871-1918. Studien zur deutschen Sozial- und Verfassungsgeschichte*, 2. überarb. u. erw. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Wehler, Hans-Ulrich. 1983. *Das deutsche Kaiserreich*, 5. durchges. u. bibliogr. erg. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Weisberg 2010: Weisberg, Gabriel P. 2010. „Neubestimmung des Naturalismus“. In: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918*, Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser, 18-29.

Weisberg, 2010a: Weisberg, Gabriel P. 2010. „Interpretation des modernen Lebens – Die kritische Rezeption“. In: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875-1918,* Ausstellungskatalog Amsterdam, Helsinki, Hg. Mercatorfonds, Brüssel, Stuttgart: Belser, 82-99.

Welskopp, Thomas. 2010. „Maloche auf der Hütte. Präzisionsarbeit mit der Wucht des Vorschlaghammers“. In: *Feuerländer. Regions of Vulcan. Malerei um Kohle und Stahl*, Hg. LVR-Industriemuseum, Münster: Aschendorff, 401-411.

Werke. Shakespeare, mit Bildern [Tafeln] *nach Radierungen von Arthur Kampf*. 1926. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser.

Westecker, Wilhelm. 1940. „Arthur Kampf als Zeichner“. In: *Die Kunst im Deutschen Reich*, 4. Jg., 144-149.

Wieber, Franz. 1909. *Der Arbeiterschutz in der gesundheitsschädlichen und schweren Industrie*, Duisburg: Christlicher Metallarbeiterverband Deutschlands.

Wilke 2008: Wilke, Jürgen. 2008. *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte*, Köln u. a.: Böhlau.

Wilke 2008a: Wilke, Jürgen. 2008. *Massenmedien und Spendenkampagnen*, Hg. Jürgen Wilke, Köln u. a.: Böhlau.

Wilkendorf, Fritz. 1936. „Weinheimer Heldenmal“. In: *Der Führer am Sonntag*, 18.10.1936, Folge 42, Jg. 1936 [3].

Wippermann, Wolfgang. 1996. „Antislavismus“. In: *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871-1918,* Hg. Uwe Puschner, München u. a.: Saur, 512-524.

Woermann, Karl. 1911. *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 3, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut.

Wolbert 2001: Wolbert, Klaus. 2001. „Die Verarbeitung reformerischer Körperkonzepte in der Kunst um 1900“. In: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Hg. Kai Buchholz, Ausstellungskatalog Darmstadt, Bd. 2, Darmstadt: Häusser, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 341-368.

Wobert 2001a: Wolbert, Klaus. 2001. „Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900“. In: *Die Lebensreform: Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Hg. Kai Buchholz, Ausstellungskatalog Darmstadt, Bd. 1, Darmstadt: Häusser, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 215-222.

Wolter, Hans-Wolfgang. 1980. *Wilhelm Girardet 1838-1918. Individualismus und Universalität. Zur Biographie einer Unternehmerpersönlichkeit der Gründerzeit*, Essen: Privatdruck W. Girardet.

Zabel, Eugen. 1900. *Wereschtschagin*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing.

Zamoyski, Adam. 2012. *1812. Napoleons Feldzug in Russland*, München: C. H. Beck.

Zepelin, Constantin von u. Louis von Scharfenort. 1912. *Friedrich der Große. Dem deutschen Volke geschildert, bei der 200jähr. Wiederkehr des Tages seiner Geburt*, Berlin: C. A. Weller.

Zum Kriegsdienst berufen. Die königlichen Museen zu Berlin und der Erste Weltkrieg. 2014. Hg. Petra Winter u. Jörn Grabowski, Köln u. a.: Böhlau.

Zur Westen, Walter von. 1912. *Berlins graphische Gelegenheitskunst*, Bd. 1-2, Berlin: Otto von Holten.

16. Quellenstandorte

Quellenmaterial zum Wirken Arthur Kampfs an der Kunstakademie in Düsseldorf bis 1898 befindet sich im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Duisburg, zu seiner Tätigkeit an der Berliner Kunstakademie bis 1944 sowie der angegliederten Hochschule für die bildenden Künste bis 1924 im Archiv der Akademie der Künste und im Archiv der Universität der Künste in Berlin. Dokumente mit Bezug zur Tätigkeit des Künstlers im „3. Reich“ verwahrt darüber hinaus das Bundesarchiv in Berlin und Koblenz sowie das Archiv Arno Breker in Düsseldorf. Teile seines Nachlasses, die sich nach seiner Flucht noch in Niederschlesien befanden, wurden ins Muzeum Narodowe we Wrocławiu in Wrocław, verbracht. Weitere Archivalien befinden sich in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in Berlin, in dem Deutschen Literaturarchiv Marburg, dem Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethemuseum, dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Potsdam, dem Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf, der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, der Stadt - und Universitätsbibliothek Frankfurt, den Stadtarchiven in Aachen, Düsseldorf und Magdeburg sowie dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Zusätzlich befinden sich Dokumente im Familienbesitz, privaten Sammlungen sowie im Düsseldorfer Kunsthandel.

17. Abkürzungsverzeichnis

Abb.	=	Abbildung/en
a. D.	=	außer Dienst
ADK	=	Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft
Anm.	=	Anmerkung
Aufl.	=	Auflage
Ausg.	=	Ausgabe
ausgew.	=	ausgewählt
Bearb. / bearb.	=	Bearbeitung, Bearbeiter/-in / bearbeitet
Bd.	=	Band
Bde.	=	Bände
bibliogr.	=	bibliografisch
BIZ	=	Berliner Illustrierte Zeitung
Bl.	=	Blatt
BM	=	Blattmaß
bz.	=	bezeichnet
B.Z.	=	Berliner Zeitung
bzw.	=	beziehungsweise
ca.	=	circa
cm	=	Zentimeter
d. Ä.	=	der Ältere
d. h.	=	das heißt
d. J.	=	der Jüngere
dat.	=	datiert
DKD	=	Deutsche Kunst und Dekoration
doubl.	=	doubliert
Dr.	=	Doktor
durchges.	=	durchgesehene
ebd.	=	ebenda
erg.	=	ergänzte
ersch.	=	erschienene
Ersch.	=	Erscheinen
erw.	=	erweiterte
evt.	=	eventuell
F.	=	Folge
F	=	Frankreich
f.	=	folgende Seite
fb.	=	farbig
ff.	=	folgende Seiten
Fig.	=	Figur
FVDK	=	Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler
gänzl.	=	gänzlich
GBK	=	Große Berliner Kunstausstellung
GDK	=	Große Deutsche Kunstausstellung
GKA	=	Große Kunstausstellung
geb.	=	geboren/-e
H.	=	Heft
Hg.	=	Herausgeber/-in
Hl.	=	Heilige
Hlbbd.	=	Halbband
in.	=	inch/-es

Inv.-Nr.	=	Inventarnummer
Jg.	=	Jahrgang
Jh.	=	Jahrhundert
Kat.	=	Katalog
KfA	=	Kunst für Alle
kg	=	Kilogramm
Kgl.	=	Königlich/-e/-en
KIDR	=	Kunst im Deutschen/Dritten Reich
km	=	Kilometer
korr.	=	korrigiert
KV	=	Kunstverein
l.	=	links
LCI	=	Lexikon der Christlichen Ikonographie
Lw.	=	Leinwand
m	=	Meter
M.	=	Mitte
mm	=	Millimeter
monogr.	=	monogrammiert
Neuaufl.	=	Neuauflage
neubearb.	=	neubearbeitet
N.F.	=	Neue Folge
N. N.	=	Nomen nominandum
No./Nr.	=	Nummer
NSDAP	=	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
o.	=	oben / ohne
o. A.	=	ohne Angaben
o. J.	=	ohne Jahr
o. Jg.	=	ohne Jahrgang
o. O.	=	ohne Ort
o. P.	=	ohne Paginierung
qm	=	Quadratmeter
r	=	recto
r.	=	rechts
Red.	=	Redaktion
Reg.-Nr.	=	Registernummer
sign.	=	signiert
S.A.	=	Sturmabteilung
sog.	=	sogenannte
S.S.	=	Schutzstaffel
SS	=	Sommersemester
sw	=	schwarzweiß
teilw.	=	teilweise
Tf.	=	Tafel
u.	=	und
u.	=	unten
u. a.	=	und andere / unter anderem
überarb.	=	überarbeitete
umgearb.	=	umgearbeitete
unbz.	=	unbezeichnet
unveränd.	=	unverändert
USA	=	United States States of America/Vereinigte Staaten von Amerika
v	=	verso
verb.	=	verbesserte

verm. = vermehrte
vermutl. = vermutlich
V&K = Velhagen und Klasings Monatshefte
VBK = Verein Berliner Künstler
vers. = versehene
Vol. = Volume
vollst. = vollständigte
WS = Wintersemester
WK = Weltkrieg
z. B. = zum Beispiel
ZBK = Zeitschrift für bildende Kunst
zit. = zitiert
zw. = zwischen

Abkürzungen zu Archiven und Institutionen

AdK = Akademie der Künste, Berlin
BArch = Bundesarchiv, Berlin, Koblenz
GSTA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin
HA Krupp = Historisches Archiv Krupp, Essen
HbK = Hochschule für die bildenden Künste, Berlin
LAV NRW = Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Duisburg
SMB-ZA = Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv
UdK = Universität der Künste, Berlin

18. Anhang

[Willy Spatz], „Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte“ [um 1898][1811]

»Wir wolln zum Pitter gehn’,
Da ist’s so wunderschön!«
Also klangs im wilden Chore
Einst im Kunststall-Corridore.
Ihrer viere liefen schnell,
Dorthin, wo man malt mit Oell,
Und von einem Kampf geheissen,
Der da stammt aus Rheinland (Preussen)
Und der auch (man darf’s doch sagen?)
Ward geboren einst in Aachen,
Der alsbald von allen Vieren
That am besten Farbverschmieren,
Von dem ward es bald bekannt:
»Der wird mal was im Deutschen Land!«

1.
Er war bald - konnts anders sein? -
In ’nem Atelier allein!
Und in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang,
Und die neue Mal-Methode,
Für ihn war’s nur ’ne Episode!.

[2.]
Eine graue Morithat
Er nun bald begonnen hat.
Es war ein Mann vom vierten Stand
Der von ruchlos böser Hand
In die Seite ward gestochen.
Doch die That, sie wird gerochen!
Denn ein Sicherheitsorgan
Schreibt auf, was aussagt der Mann.
Taktvoll, sagen wir’s nun frei,
War gemalt die Polizei!

3.
Der, da sie von heiss Geblüt
Man lieber auf den Rücken sieht.
Das schöne Bild entstand sehr rasch
Und hiess: »La Dernière Aussasch«.
Doch in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang,
Nicht macht ihn sein Erfolg marode,
Für ihn war’s nur ’ne Episode!-

[1811] Unveröffentlichtes Manuskript (Privatbesitz).

Nun bricht Pothmanns [Namen eines männlichen Modells] Glanzzeit an,
Denn als preussischer Kriegersmann,
Lernt er unter Schweiss u. Mühn,
So mal u. bald so mal knieen
Und sein Mundwerk weit aufreissen,
Zu dem Sang der tapferen Preussen.
Soll ich Euch das Rätsel deuten?
Es war der Choral von Leuthen.

4.
Als man nun das Werk erblickt
War man allgemein entzückt.
Und wir können auch am Ende
Falten drüber unsre Hände!
Doch in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang;
Und die Krieger-Winter-Ode,
Für ihn war's nur 'ne Episode

Eines Tages der Pothmann rief:
»Herr Kampf, mal rasch ein neu Motiv!«
»Das Leben ist so schön u. süss,«
»Nur ech, ech hann nix an de Füss!«
Bald hat Kampf was ausgesonnen
Und den »Steffen« rasch begonnen:
Wie er mit Wort u. Ellbogenschwung
Entfacht die höchste Begeisterung.

5.
Und Pothmann, der Modell gesessen
That sich zu dem Ausspruch vermessen:
»Wat ech hä war als Ühr Modell,«
»Ech wett wat dröm, dat wöht Ihr schnell,«
»Nu graduhr sag ech Üch; Ech hoff',«
»Dat bald mir schmiere: A.Kampf, Prof.«
Pothmanns Wunsch u. Traum u. Hoffen,
Ist bald wirklich eingetroffen.-
Doch in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang;
In Kleidern, jetzt nach neuster Mode,
für Ihn war's nur 'ne Episode.

In dem Bett den alten Fritzen,
Lässt Kampf vor'm Gefechte schwitzen;
Vor ihm stehn die Generäle,
Pfeffert Ihnen auf die Seele!

6.
Einem kommts 'was komisch vor,
Kratzt mit'm Stock sich hinter'm Ohr,
Andre ziehen in die Luft,
Eigenthümlich scheint der Duft.
»Messieurs, Ihr riecht Pulverdampf!«

»Morgen drum, halb acht Uhr, kampf!«
Doch in heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein gang.
Der alte Fritz, im Bett, commode,
Für ihn war's nur 'ne Episode.

Nun malte Kampf ein grosses Bild,
Das fast 'ne ganze Wand ausfüllt.
»Mit Mann u. Ross u. Wagen«,
»hat sie der Herr geschlagen.«
Doch von den Rossen u. den Wagen,
[... ?] der Mensch musst sich da sagen:

7.

»Die müssen arg beschäftigt sein,«
»Man sieht kein Rad, kein Pferdelein!«
»Der Namen Zahl ist auch nicht gross,«
»So etwa 10-15 blos.«
Doch in dem kleinen zug, ohn' Frage,
Trat ein reiner grosser Zug zu Tag!.

Einstmals auch Kampf darauf verfiel,
Zu maln 'nen Zwerg auf hohem Stuhl.
Mit dem Werk hat er nur bewiesen
Dass selber er aber wie ein Riese
Sitzt auf 'nem hohen, stolzen Thron,
Ruhm u. Ehr hat er davon!
Am Bilde aber, unten, links,
Da las man deutlich: A.Kampf, pinx.

Nun ich jetzt erwähnen muss
Das schöne Bild: Der Todes Kuss.

8.

Ein mageres Wesen sitzt da,
Wie'n altes Haus, dem Einsturz nah,
Und das alsbalde wird vergehen,
Um dann, wie'n Neubau, auferstehen.
Doch: Bauen, wissen wir von je,
Das ist der Architects Metier.
Das Bild hiess drum (wo [...?])
Statt »Todeskuss« einfach »Custodis«-
[...?] heissem Schaffensdrang
Immer weiter geht sein gang,
Und auch dieses Bild vom Tode,
Für ihn war's nur 'ne Episode.

»Kosackenopfer«, Adam und »E-
Va« und »Bonsoir Messieurs«
»Volksopfer« u. »ein Schützenkönig«
Gefielen allerwärts nicht wenig.
Doch jenes war ein kräftiger Schlag:
Die Karte für den Ärzte-Tag.

9.
Benannt er einst mit viel Kurasch
Den Erstling: La Dernière Aussasch,
So fand die Kart den Titel rasch:
Les derrières [...?] Les dense âges.

In ’nem separirtem Zimmer
Malt er einst ein Frauenzimmer
In ein schön Gewand gehüllt,
Nicht so wie das Eva-Bild.
Da Erstere nicht wie Letztere war,
war ein Misserfolg ganz klar.
Zwar, er war nicht eventuell,
Doch war er auch nicht act-uell.
Am meisten dran gefiel den Damen,
Der Rahmen
Und nun habe ich zuletzt
Noch etwas hierher gesetzt,
Ein Bild aus früherer Periode:
»Der dicke Mann u. der Pagode.«

10.
An dieses Kunstwerk muss man denken,
Da Kampf alsbald den Schritt wird lenken
Nach der Reichshauptstadt Berlin,
Wo man liebt [...?] u. Böcklin-
Nun ich seh ihn schon im Geist,
In dem Zug, wenn ab er reist,
An dem Coupéfenster lachen,
Und wie der Pagode machen:
Mit dem Köpfchen nick, nick, nick,
Mit dem Händchen tick, tick, tick.
Einer noch lässt mich nicht ruhn:
Wird er auch das Dritte thun?
Das, Ihr wisst es, mit der Zungen?
Hab’s noch nicht herausge[...?]ungen -
Bah, in Berlin, mit Schaffensdrang
Immer weiter geht sein Gang,
Der Abschied hier, à la Pagode,
Für ihn ist’s nur ’ne Episode.

11.
Dort, wo man Zwanzig Jahr gelebt,
Wo man studirte u. gestrebt,
Dort schafft man sich, wie jeder weiss,
’Den grossen, treuen Freundeskreis.
Drum, jetzt bei allen Abschiedsfêten
- Als Feind von Sentimentalitäten -
Muss Kampf Eins fühlen, Eines wissen:
Wir werden All ihn schwer vermissen!-
Und wahrlich, s’ ist kein Hohn noch Spott,
Wenn wir Dir wünschen: B’hüt Di Gott!