



Prof. Arthur Kampf. Flachener Bürger bitten den General Jourdan um Schonung der Stadt.

Moderne Kunst, Künstler und Kunstpflege in Aachen.

Von Professor Dr. Max Schmid.

Pflege der Heimatkunst, das ist die schöne und dankbare Aufgabe besonders aller der Städte und Gemeinden, die das neidische Schicksal aus der Reihe der internationalen Großstädte fern hält. Es soll die Freude an heimischer Art, das Verständnis für die lokale Kunstweise, für das bodenständige Material sich zu erkennen geben, nicht nur in der Erhaltung der Landesdenkmale, sondern auch in der Anpassung neuer Schöpfungen an das Ueberlieferte. Das darf natürlich nicht in mechanisches Kopieren einheimischer Kunstformen ausarten. Vielmehr ist es das Endziel aller Heimatkunstpfege, den Geschmack des heutigen Geschlechtes zu heben und zu verfeinern, aber auch zu eigenem Schaffen anzuregen durch liebevolles Sich-einfühlen in die Hinterlassenschaft der Väter. Ganz verfehlt wäre es jedoch, in gedankenlose Bewunderung alles Verrottenen und Zerfallenen zu verfallen, jedes formlose Henkelstöpschen und jede geschmacklose Sitzgelegenheit als „vaterstädtisches Kunstprodukt“ zu verehren und nachzuahmen, es zu inventarisieren, in einem Museum zu deponieren und schließlich den Historiker oder Archäologen an Stelle des Ästhetikers zum Richter in Kunstdingen zu machen. Die „Kunst“ der Heimat soll gepflegt, nicht aber unter dieser Flagge ein lächerlicher Kult mit historischem Trödel getrieben werden. Darum muß auch neben der Vergangenheit stets die lebendige Gegenwart, die moderne Kunst des engern Vaterlandes in den Provinzstädten mit Interesse verfolgt und durch Ausstellungen und Ankäufe unterstützt werden, damit sie den andern da draußen als ein schöner und eigenartiger Zweig nationaler Gesamtkunst sich darstellen kann.

So etwa dürfte das Programm für die Kunstpolitik unserer deutschen Mittelstädte zu formulieren sein. Wird so bei uns gebaut, gemalt und gemeißelt, wird so Kunst und Kunstgewerbe gesammelt, dann dient das mehr zur Stärkung des Vaterlandsgefühles, als manche Fürstinnenstatuen und Nationaldenkmale. Dann versteht auch das Volk die Kunst, weil sie gleichsam den heimischen Dialekt redet. So wird endlich auch die einzelne Gemeinde in Beziehung zur Allgemeinkunst gesetzt, denn es spiegelt sich bis zu einem gewissen Grade die internationale Kunstentwicklung in der lokalen, der Makrokosmos im Mikrokosmos. Es bleibt ja heute

keine Schule von den großen technischen und inhaltlichen Wandlungen unberührt, die sich in der Welt draußen vollziehen. Impressionismus und Pleinairismus, Luminismus und Symbolismus, schottische Farbenfreudigkeit und pariser Valeurkunst machen ihre Runde um die Welt und dringen schließlich auch in die einsamsten Dörfer vor.

Allerdings darf der Begriff Heimatkunst nicht zu einseitig und nicht zu engherzig gefaßt werden. Selbstverständlich ist jede Stadt in erster Linie den ortsanässigen Künstlern Rücksicht und Pflege schuldig. Dann aber hat sie sich auch als Mitpflegerin der Landeskunst zu fühlen, an das nächste größere Kunstzentrum sich anzuschließen. Aachen z. B. wird Düsseldorf als seinen Kunstvorort gelten lassen und hat ihn immer als solchen betrachtet, um so mehr, als die meisten aus Aachen gebürtigen Künstler des 19. Jahrhunderts dort studiert und viele auch dort gelebt haben. Das moderne Prinzip der Arbeitsteilung, eines der wichtigsten Mittel zur Erhöhung der Leistungsfähigkeit, herrscht heute ja auch im Leben der Städte. Düsseldorf hat für Rheinland und Westfalen zum guten Teil die Kunstproduktion übernommen. Dafür haben unsere großen Industriestädte eine Art moralischer Verpflichtung, die Düsseldorfer Kunst zu unterstützen.

Das ist nicht nur persönliche Liebhaberei, sondern bis zu einem gewissen Grade moralische Pflicht unserer besitzenden Klassen. Wir dürfen die Hoffnung nicht aufgeben, daß eines Tages auch bei uns, so wie jetzt schon in England und Amerika, eine freiwillige Selbstbesteuerung dieser Bevölkerungskreise die Regel wird. Von den Gewinnen, die einzelne Wenige mühelos, z. B. aus dem ungeheuren Steigen der Grundstückspreise erzielen, muß ein entsprechender Prozentsatz der öffentlichen Wohlfahrt, besonders der Pflege idealer Volksgüter wieder zugeführt werden, damit nicht durch gewaltige Explosionen des Volkswillens eine gewaltsame Korrektur der ungleichen Güterverteilung eintritt. Vielfach bemerken wir ja heute schon Anlässe zu solchem Vorgehen. Verdankt doch Düsseldorf die andauernde Blüte seiner Kunst im 19. Jahrhundert zum guten Teil dem Umfande, daß es in Rheinland und Westfalen ein so reiches,

aufnahmefähiges und opferwilliges Hinterland besitzt.

Vielleicht klingt es manchem wie eine Entweihung der hehren Göttin Kunst, wenn man ihr Gedeihen in so unmittelbare Beziehungen zur wirtschaftlichen Blüte, zur Rentabilität von Technik und Industrie setzt. Man hält dem entgegen, daß mancher große Künstler gerade in Zeiten äußerster Not sein Bestes geschaffen. Man erinnert an Böcklin, Feuerbach, Hans Thoma. Aber wie viele der Not erlegen sind, ehe sie ein Böcklin oder Menzel wurden, darüber gibt die Kunstgeschichte keine Auskunft.

Und dann, was von einzelnen Genies gilt, das gilt noch lange nicht von einer Vielzahl von Talenten, als welche sich eine «Schule» in der Regel darstellt. Es soll nicht die Möglichkeit geleugnet werden, daß allzu große und allzu leichte materielle Erfolge auf manchen talentvollen Menschen unheilvoll gewirkt haben, daß die Rücksicht auf die Kunst der Menge manchen Künstler verdorben hat. Aber man muß sich doch hüten, schlechte Malerei immer als die unausbleibliche Folge pekuniären Ueberflusses zu betrachten und dem Publikum allein die Schuld am Niedergange eines Talentes aufzubürden. Das Publikum, sagt Schiller in der Einleitung zur Braut

von Messina, zieht die Kunst nicht herab, der Künstler zieht das Publikum herab; und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfallen ist, verfiel sie durch die Künstler. Es kann also auch ein gut genährter Künstler gute Kunst machen und man hat keinen Grund, unter Berufung auf Böcklins monatelanges Bohneneißen die Künstler darben zu lassen, um sie zu genialem Schaffen anzuregen, etwa wie manche Leute den Vogel hungern lassen, damit er singt. Die Entziehung der Nahrung ist kein sicheres Mittel zur Entfaltung von Genies. In der Regel wird vielmehr das Schaffen eines ernsten und strebsamen Künstlers sehr günstig dadurch beeinflusst, daß er hoffen darf, reichen und gebührenden Lohn für seine Mühen zu finden.

Allerdings ist immer noch der Glaube weit

verbreitet, daß es für Künstler und Gelehrte eigentlich eine Schande sei, für ihre Leistungen «schönen Mammon» einzuheimen, dagegen eine Ehre und ein Vergnügen, umsonst zu arbeiten. Kein Mensch, der eine Maschine braucht, wird sich von zehn Fabrikanten durch «engere Konkurrenz» je eine Maschine ins Haus liefern lassen. Er beansprucht nur zehn Preisofferten. Aber zehn große Modelle auf Kosten von zehn Bildhauern durch eine «Konkurrenz» zu beschaffen, um schließlich einem minderwertigen ersten den Auftrag zu geben, das ist auch heute noch ein nicht selten geübtes Verfahren.

Was macht die Kunst? — fragt der Prinz. Sie geht nach Brot! — antwortet Conti. Das sollte sie nicht, ist die entrüstete Replik des edlen Gonzaga. Das Wort ist oft fälschlich so gedeutet, als sei Geldverdienen immer eine Erniedrigung für Künstler. Als ob diese Menschenklasse von der Liebe zur Kunst allein leben — von Idealen satt werden könnte. Natürlich, sie sollen nicht um des Verdienens willen ihr Schaffen den Launen der Bananen unterwerfen, sollen nicht in der Not um das tägliche Brot die Ideale verdorren lassen. Aber daraus folgt doch nicht, wie viele irrümlich schließen, daß der Broterwerb eines Künstlers unwürdig, daß es also

unnötig ist, ihn durch gutbezahlte Aufträge zu unterstützen.

Wie freilich solche Unterstützung auszuüben wäre, darüber sind die Meinungen sehr geteilt. Während die einen alles von der privaten Initiative der Liebhaber, der Mäcenaten erwarten, fordern andere eine wohlorganisierte Kunstpflege durch Stadt, Gemeinde, Kreis, Provinz und Staat. Daß solche amtliche, meist bürokratisch organisierte Kunstpflege starke Mängel hat, wer wollte das bezweifeln. Sie arbeitet langsam, vorsichtig, sie nimmt lieber gute Mittelmäßigkeiten, als auffallende Genieprodukte, sie hält sich, um Irrtümer zu vermeiden, an bewährte, amtlich beglaubigte Meister, und läßt vorsichtshalber die «Jungen» bei Verteilung der Aufträge noch unberücksichtigt. Diese Jungen beklagen sich dann über



(Fig. Nr. 37.) Arthur Kampf. Studie zur «Uebergabe Hachens».

die Prämierung rückständiger Jubelgreife, über die Auftragerteilung nach der Anciennität. Sie spotten darüber, daß die, nicht von Künstlern, sondern von Beamten gestellten und oft auch in der Ausführung von Beamten überwachten Aufgaben der Entfaltung der Persönlichkeit und der künstlerischen Phantasie hinderlich sind.

Aber, würde die private Kunstpflege auch nur einigermaßen die berechtigten Erwartungen der Künstlerchaft erfüllen? Leider fehlt uns darüber jegliche Statistik. Wir wissen zwar, wieviel Hülsenfrüchte und Kaffeeböden, wann, von wo und zu welchem Preise sie importiert werden, aber kein Nationalökonom hat sich mit der offenbar überflüssigen Frage beschäftigt, wieviel der Jahresumsatz an Bildwerken und Gemälden alljährlich in Deutschland beträgt und wieviel dabei nach Abzug der großen Staatsaufträge aus Privatmitteln auf die Tausende deutscher Künstler entfällt. So fehlt es auch an jeder Unterlage, um den „Bilderkonsum“, überhaupt die Höhe des jährlichen Imports von Kunstwerken bei uns zu veranschlagen. Aachen soll nach einer mir vorliegenden Statistik rund 100 Millionäre, etwa 7 auf je 10 000 Einwohner haben, und nur diese Klasse unserer Mitbürger kommt ja bei Bilderkäufen ernstlich in Betracht. Aachen marschiert also hinter Köln und Düsseldorf neben Bonn als die drittreichste Stadt der Rheinprovinz, ist somit berufen, einen erheblichen Bruchteil der etwa 1500 Bilder aufzunehmen, die Düsseldorf doch zum allermindesten jährlich produziert. Ob davon auch nur ein Prozent in Aachen untergebracht wird? Ich fürchte, selbst dieses Minimum wird nicht erreicht. So lange aber die Privatleute noch so zurückhaltend sind, wird die Kunstpflege aus öffentlichen Mitteln nicht zu umgehen und lediglich für ihre gerechte Verteilung Sorge zu fragen sein. Da ferner die Fürsten und die Kirche*), einig die größten Mäcene, heute nur in ganz begrenztem Umfange und in ganz bestimmter Richtung die Kunst beanspruchen, so muß, gemäß der mehr demokratischen Entwicklung unseres öffentlichen Lebens, die Gemeindevertretung oder die Stadtverwaltung deren Rolle übernehmen.

In Aachen ist besonders im letzten Jahrzehnt ein vortrefflicher Anfang zu einer systematischen Kunstpflege gemacht worden. Die neuere Düsseldorfer Kunst findet im Museum und in öffentlichen Bauten eine Stätte, und wenn das Vorhandene in der Folgezeit planmäßig ergänzt und erweitert wird, kann Aachen späteren Geschlechtern wohl einmal

*) Es werden im Nachstehenden diejenigen Aachener Künstler, die ausschließlich oder vorwiegend der kirchlichen Kunst dienen, nicht in die Besprechung mit einbezogen, da ihnen ein besonderer Bericht gewidmet werden soll.

ein leidlich vollständiges Bild der Entwicklung rheinischer Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bieten.

Dagegen ist die erste Hälfte des verfloßenen Säkulums bei uns auffallend kümmerlich vertreten, wobei wohl zur Entschuldigung auf die furchtbare Erschöpfung der Stadt infolge der französischen Okkupation verwiesen werden darf. Um so wichtiger wäre es, die Reste zu sammeln, die der Neuklassizismus, der uns Deutschen natürlich nur unter der französischen Etikette «Empire» geläufig ist, in Aachen hinterließ. Von Balfiné*) z. B., dem wackeren Lehrer Alfred Rethels (1783–1844), sind nur zwei an David, aber auch an Poussin gemahnende Bilder in das hiesige Museum gelangt. Sie werden hoffentlich mit der Zeit Gesellschaft erhalten. Jedenfalls soll schon jetzt und an dieser Stelle an alle diejenigen, die Bilder oder Zeichnungen von Balfiné besitzen oder von deren Verbleib Kenntnis haben, die Bitte gerichtet werden, davon der Museumsleitung Kenntnis zu geben.

Ebenso wäre die Museumsdirektion dankbar für jeden Nachweis über Werke des Rokokomalers Bollenrath, sowie der späteren, bisher wenig bekannten Künstler Kuhn, Schmid und Thoma.

Der von Balfiné vertretene, noch etwas nach Rom gravitierende Klassizismus hinterließ bei uns manche, leider wenig beachtete Bürgerhäuser, ferner das Tempelchen auf dem Lousberg und die ehrwürdige Hofmannspieß, während der jüngere hellenizierende Klassizismus im Theater und Elisenbrunnen seinen monumentalen Niederschlag fand. Dagegen sind materielle oder plastische Dokumente dieser hellenizistischen Schule bei uns überhaupt nicht vorhanden, abgesehen etwa von Tieks Büste der Kronprinzessin Elisabeth im Museum. Höchst auffallend ist aber bei dem ausgesprochen kirchlichen Sinne der Aachener Bevölkerung, daß selbst die Großmeister der Düsseldorfer religiösen Romantik hier so gar nicht Einlaß gefunden haben. Von dem aus Düsseldorf gebürtigen Peter Cornelius, dem gewaltigen und strengen Führer dieser Schule, ist ebenso wenig zu finden wie vom demütig frommen Overbeck. Selbst von Wilhelm Schadow, dem gravitatischen Lenker der Düsseldorfer Akademie, besitzen wir nichts, als ein nicht gerade vorteilhaftes Altarblatt der Himmelfahrt Mariae im Museum. Ebenso merkwürdig ist das gänzliche Fehlen der jüngeren, speziell düsseldorferischen katholisch-kirchlichen Malerei. Wer besitzt bei uns eine der herrlichen Schöpfungen von

*) Vergl. M. Schmid. Alfred Rethel. Seite 7. Band XXXII der Künstlermonographien. Bielefeld 1898, Velhagen u. Klasing.

Andreas und Karl Müller, der lieblichen Idyllen Offenbachs, der sanften Farbenhymnen Degers? Die Meister der Apollinariskirche, die Lieblinge des katholischen Volkes am Rhein, sie verdienen auch in Aachen gekannt und geliebt zu werden. Denn von ihnen gilt das Wort: «Sie sind überall willkommen, wo gläubige Gemüter nach dem bildlichen Ausdruck ihrer Andacht in den durch die Sitte der Kirche gesetzten Normen verlangen».

Von den Profanromantikern ist wenigstens der liebenswürdige Kaspar Scheuren in Aachen heimisch.

Seine anmutreichen Landschaften finden sich nicht nur im Museum, sondern auch mehrfach im Privatbesitz. Vor allem ist aber der größte Meister der romantisch-historischen Schule, Alfred Rethel, durch sein Hauptwerk, die Aachener Rathhausfresken, unser unverlierbarer Besitz geworden. Seitdem noch die wichtige Erwerbung der Bonifaciuspredigt für das Museum gelang, ist auch der Rethel der Frühzeit uns vertraut, und wenn der durch die Schenkung Cockerill schon stattlich herangewachsene Schatz der Handzeichnungen und Studien in unserm Museum aus den noch in Privatbesitz befindlichen Vorräten etwa ergänzt und vermehrt würde, so hätte man diesem größten aller Aachener

Meister ein einigermaßen würdiges Denkmal in seiner Vaterstadt gesetzt. Denn durch die Pflege seiner Werke, nicht durch eine Bildsäule mit Stehkragen, Gehrock und Hosen wird sein Gedächtnis wahrhaft geehrt. Auch er möchte weniger gepriesen und häufiger betrachtet sein.

Obwohl Steinle nicht der Düsseldorfer Schule angehört, möchte ich doch dieses spätgeborenen Romantikers und Studiengenossen von Alfred Rethel hier gedenken. Zunächst, weil er in Aachen tätig war und im Chor der hiesigen Marienkirche seinen Pinsel der Marienverehrung weihte. Sodann, weil

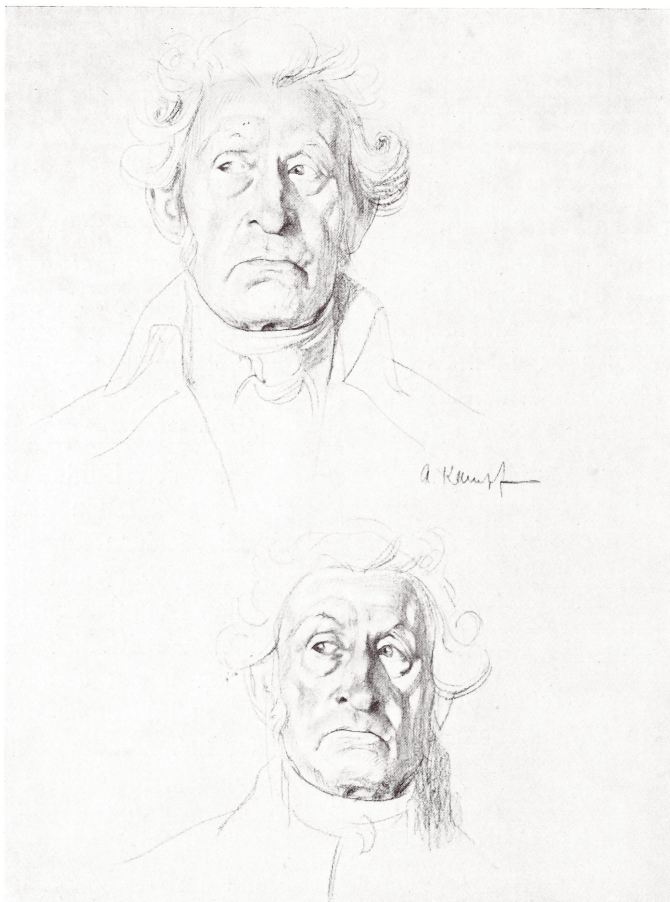
heute noch Werke seiner Hand sich im Besitze des Museums und seiner hiesigen Nachkommen befinden.

Indessen hatten Romantik und Klassizismus in der deutschen Kunst sich überlebt. Unter Pilotys Führung war die Geschichtsmalerei und damit die französisch-belgische Malweise mit den breiten Asphaltschatten und den saften, tiefen Farben in München zur Herrschaft gekommen. Einen typischen Vertreter dieser Richtung hat Aachen in Franz Reiff beseßen (1834-1902). Heute schwankt sein Charakterbild in unserer Vorstellung, durch der Parteien

Sunft und mehr noch durch ihren Haß verwirrt. Wenn einst die Schleier der Vergessenheit über ihn und seine etwas robuste Eigenart sich gebreitet haben, wird man vielleicht wieder mit mehr Interesse seine Werke betrachten, die zwar viele Schwächen der Piloty-Schule spiegeln, aber doch ein respektables Können und in vielem ein liebevolles Naturstudium verraten.

Düsseldorf hat sich ja bekanntlich zunächst ablehnend gegen diese theatralische, französisch-belgisch-münchenerische Historienmalerei verhalten. Lessings solide Manier und Rethels grandiose Selbstausgabe boten vollauf Erlass. Schneller wurden Landschaft und Genrekunst von den neuen realistischen und ko-

loristischen Idealen der Zeit erfüllt, und die Gebrüder Achenbach, dann Ludwig Knaus und Benjamin Vautier erschienen als die viel bewunderten neuen Führer der Düsseldorfer. Die angenehme, altmeisterlich schöne Farbe und die fesselnden Motive ihrer Bilder machen sie noch heute in weiten Kreisen so beliebt, daß ihre und ihrer Schüler Werke vielfach auch in Aachener Privatbesitz übergangen. Hoffen wir, daß sie von dort wenigstens teilweise als Leihgabe oder als Schenkung ins Aachener Museum gelangen, das außer einer vorzüglichen römischen Landschaft



(Fig. Nr. 38.) Arthur Kampf. Studienkopf zum Bildnis des Herrn Baumeister Eromm. (Zu dem Bilde: Die Uebergabe Aachens an Jourdan.)

des Oswald Achenbach nicht viel von ihnen besitzt.

Aber die behaglichen Volksschilderungen des Knaus und Vautier, die effektvollen Marinen des Andreas und die allzu effektvollen italienischen Reisebilder des Oswald Achenbach beherrschten doch nicht andauernd Düsseldorf. Peter Janßen und Eduard von Sebhardt wurden die Führer einer vielseitigeren und individueller schaffenden Generation. Die Düsseldorfer Akademie kam durch sie wieder in Flor. Statt der koloristischen Verhöhnung der Natur erstrebten sie gewissenhafteste Spiegelung ihrer Normalerscheinung, statt der humorvoll erdichteten Anekdoten eine rauhere Wirklichkeit und historische Forschungsresultate. Die Uniformität, deren sich bisher die Schule erfreute, weicht einer stärkeren Differenzierung.

Der streng objektive Peter Janßen sieht die Natur wesentlich anders als der stark subjektive v. Sebhardt*), der gewissenhafte Landschaftschronist S. Macco anders als der feinsinnige Naturchwärmer Oeder. Der letztere ist als geborener Aachener im hiesigen Museum, wenn auch nicht hervorragend, so doch hinreichend mit vier seiner vornehmen Landschaften vertreten. Wir dürfen uns dessen freuen. Denn dem ernsthaften Kunstfreund wird

die Art, wie Oeder die rheinische und westfälische Natur in ihren allereinfachsten Motiven doch mit Größe erfüllt, wie er das feine Spiel des Lichtes, den feuchten Duft der Atmosphäre über Wiesen und Wald in so diskreten Farben schildert, mehr anziehen, als alle die aus der Erinnerung gemalten Brillantfeuerwerke Oswald Achenbachs. Oeder ist eine echt deutsche Parallele zu jener intimen Landschaftskunst der Fontainebleaumeister.

*) Diese beiden führenden Männer der Düsseldorfer Schule sind in Aachen nicht vertreten. Von P. Janßen, der vorwiegend monumentale Wandbilder malt, wird nicht leicht etwas zu erhalten sein. Die Bilderpreise von Ed. v. Sebhardt übersteigen heute schon weit den Etat unseres Museums. Vielleicht gelingt es, noch vor Tschluß eine Studie des Meisters für das Museum zu erwerben. Auch sie sind selten und kaum noch käuflich.



(Fig. Nr. 39.) Bildnis des Baumeister Eromm. Kupferätzung.

Besser als die älteren Generationen der Düsseldorfer ist in Aachen die sogenannte «Schule Peter Janßens» vertreten, oder wenigstens ihre prominenteste Persönlichkeit, Arthur Kampf. Von ihm besitzen wir zwei monumentale Schöpfungen ersten Ranges, die Wandbilder im Burtscheider Kreishause und ein umfangreiches Historienbild im städtischen Suermond-Museum.

Daß Arthur Kampf im städtischen Museum ein Ehrenplatz gebühre, darauf hatte insbesondere der jetzige Oberbürgermeister immer wieder hingewiesen. Als aber im Herbst 1901 ein Entwurf des Meisters zu einem Historienbilde aus der Aachener Geschichte vorlag, wäre die Ausführung fast an der damals

so ungünstigen Finanzlage der Stadt gescheitert. Nur durch die Opferwilligkeit einiger Aachener Herren (Leo Vossen, Cüpper, Delius, Ferber, Kirdorf, Reiß) gelang es, die Mittel zur Verfügung zu stellen, so daß im Dezember 1902 der Kontrakt abgeschlossen werden konnte. Die historische Grundlage des Bildes schildert E. Pauls in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, (Band X. 1888, Seite 210). Wir werden in jene schwere Zeit zurückverlezt, da die französische Revolutionsarmee am 23. Sep-

tember 1794 zum zweiten Male vor Aachens Mauern stand, das bereits Ende 1792 einige Wochen in ihren Händen gewesen war. Als damals die Franzosen durch die Kaiserlichen nach kurzem Straßenkampfe aus Aachen verdrängt wurden, hatten die Bürger der Stadt an der Gefangennahme feindlicher Truppen, ja sogar an der Eroberung zweier Kanonen sich beteiligt. In Paris aber sagte man ihnen weit Schlimmeres nach: Flüchtende sollten erschossen, Verwundete grausam hingemordet, ja, zweihundert Kranke aus den Fenstern des Militär-lazarets mitleidlos auf die Straße geworfen sein. Solche zum mindesten höchst übertriebene Gerüchte hatten in Paris einen grenzenlosen Haß gegen Aachen entzündet und dazu geführt, daß General Jourdan den Befehl erhielt, die alte Kaiserstadt

vollständig zu zerstören. Da, als die französischen Vorposten bereits am Jakobstor standen, übernahmen es zwei mannhafte Bürger, den Feind um Gnade anzuflehen. Zu diesem Ende hatte ein ehrbarer Rat den Herrn Baumeister Cromm und Herrn Doktor Vossen senior deputiert, denen «der alte Herr Creuzer» als Trompeter und Träger der weißen Parlamentärsfahne beigegeben wurde. Nach langem und gefährvollem Ritze gelang es den Abgesandten, endlich vor General Jourdan zu treten, den sie im Hauptquartiere zu Herve mit vielen höhern Offizieren tafeldnd fanden. Böchit ungnädig empfing sie der französische Böchitkommandierende; mit heftigen Worten fuhr er sie an, und alles schien verloren. Da erschien der Colonel Mariette. Ihn hatten bei dem vorigjährigen Rückzug Aachener Bürger vor den Reichstruppen verborgen, und ihm in Verkleidung zur Flucht verholfen. Er begrüßte Herrn Cromm freundschaftlich und trat lebhaft für die Rettung Aachens ein, die schließlich daraufhin gewährt wurde. „Froh konnten die Deputierten den Heimweg aus der Höhle des Löwen antreten.“

Segen die Wiedergabe gerade dieses Momentes der Aachener Geschichte wurden inzwischen in Aachen so starke Bedenken geltend gemacht, daß man Kampf anheimstellte, etwas anderes zu wählen. Man stieß sich daran, — und ganz sind auch heute diese Beforgnisse nicht überall geschwunden — daß die Erinnerung an Greuelthaten der Bürgerschaft und an eine demütigende Situation ihrer Abgesandten mit jenem Ereignis unauslöschlich verbunden seien. Kampf wies aber mit Recht darauf hin, daß in erster Linie der materielle Wert des Bildes in Frage komme. Außerdem finde er das Motiv schön, wie durch den Mut und die Entschlossenheit zweier Bürger die Stadt gerettet werde. «Man kann ruhig diesen Männern ein Denkmal in Form eines Gemäldes setzen», fügt er in seinem Schreiben hinzu.

In der Tat ist es gar nicht notwendig, daß der Beschauer den Genuß am Kunstwerk — und dieser sollte doch in erster Linie stehen — sich verdirbt durch das Nachdenken über allerhand böse Dinge, die in mehr oder weniger entferntem Zusammenhang mit dem Bilde stehen. Gedanken sind ja zollfrei, — sogar heute noch. Man kann sie nicht kontrollieren und auf gewisse Einfuhrstraßen des «Zollgebietes» bannen. Man kann auch niemand verwehren, vor einem Bilde zu «denken» statt zu «sehen» und zu «fühlen». Aber, dann sollte er doch lieber an das «Gute» denken, das sich mit der Handlung verknüpfen läßt, als an das «Böse» und vor allem den Maler nicht für die abschweifenden Gedanken des Beschauers ver-

antwortlich machen. Hätte Kampf darauf Rücksicht nehmen müssen bei der Wahl des Themas, er wäre wohl nie zu einem, jeden bösen Gedanken ausschließenden Motiv gekommen. Nicht einmal ein simples Blumenstück dürfte er dann malen, denn selbst unter Blumen können Schlangen lauern.

Aus einem ähnlichen Gedankengange erwuchs auch das weitere Bedenken, ob nicht der Akt der „Schlüsselübergabe“ für Aachen zu beschämend und daher zu beseitigen sei. Aber, ist denn die Geschichtsmalerei nur dazu da, um eitler Schöntuerei und Ruhmessehnsucht zu dienen? Ist es nicht ebenso erhebend, den Mut der Bürger im Unglück, wie ihre Kraft im Glücke geschildert zu sehen? Be ruht nicht in gewissem Sinne Kampfs Größe gerade darauf, daß er mannhaft und ehrlich ist als Maler, daß er selbst dem Häßlichen und Grauligen nicht feige aus dem Wege geht, wo es gilt, damit eine Situation treffend zu zeichnen? Ist es etwa für Aachen eine Schande, jener Revolutionsarmee die Tore geöffnet zu haben, der schließlich ganz Europa weichen mußte?

Darum schuf Kampf ganz unbekümmert um solche Erwägungen an seinem Bilde, das im Mai 1905 vollendet stand. Der Erfolg war außerordentlich. Selbst der alte Ludwig Knaus, obwohl er einer ganz anderen Kuntrichtung angehört, schrieb doch über das Werk voll freudiger Anerkennung an den Oberbürgermeister von Aachen:

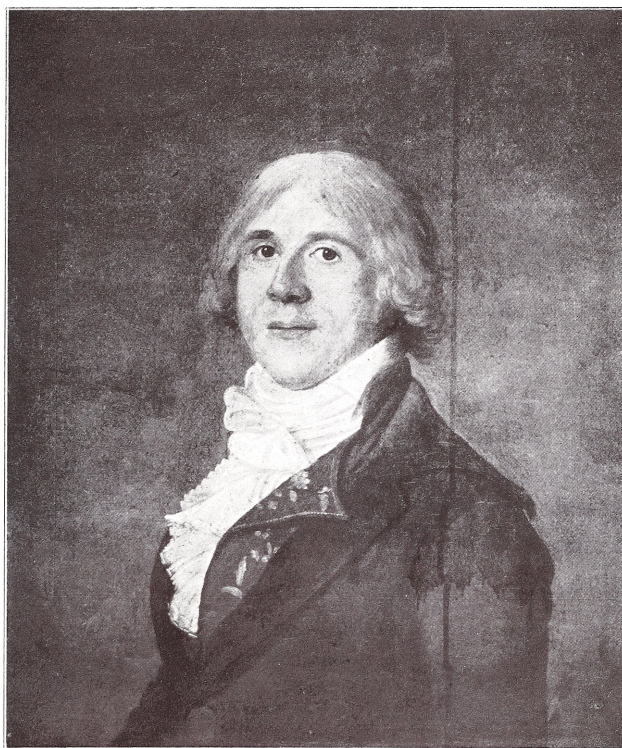
„Die Anschaulichkeit und Lebendigkeit des Vorganges ist überraschend, man ist ganz in die schreckensvolle Zeit der französischen Revolution veretzt und die mordbrennerische Rotte der Sansculottes ist vortrefflich geschildert. Der Kontrast dieser wüsten Bande, sowie der höhnischen Geberde ihres Generals Jourdan mit der Würde und vornehmen Ruhe der beiden Aachener Herren wirkt frappant und überzeugend. Das Bild ist in der breiten wuchtigen Art ausgeführt, welche die Malerei Meister Kampfs kennzeichnet und wird nach meiner Ueberzeugung eine vorzügliche Bereicherung des Aachener Museums sein.“

Ludwig Knaus.“

Das Bild verdient dies Lob (vgl. Tafel 2). Es entstand ja zu einer Zeit (1901–1905), da Kampf der Historienmalerei entwuchs und zum Maler im absoluten Sinne des Wortes sich emporstchwang. Doch blieben ihm die Vorzüge von Kampfs früherer Epoche erhalten, die Lebendigkeit der Erzählung, die Feinheit der Seelenschilderung, die Schärfe der Charakteristik, die geschickte Komposition, die mächtige Seilaltung und kraftvolle Pinselführung. Dazu kam aber eine ausgesprochen malerische Disposition des

Bildes, das deutliche Unterordnen des Ganzen unter eine koloristische Idee. Gerade im Komponieren auf das Farbige, unter Verringerung der Figurenzahl und Konzentrierung des Interesses auf die Hauptgruppe bestand ja der Fortschritt in dem ausgeführten Bilde gegenüber dem ersten Entwurf von 1901.

Kampf hatte so disponiert, daß er zur Rechten die Gruppe der Aachener darstellte, voran Herrn Dr. Vossen. Von ihm ist ein zeitgenössisches Porträt erhalten (Fig. Nr. 40), dessen Autor unbekannt, das aber in seiner zarten, gutgestimmten, silberig grauen Behandlung die Nachwirkung französischer Malerei etwa in der Art des Chardin vermuten läßt*). Die liebenswürdigen, etwas mädchenhaft weichen Züge dieses Bildnisses hat Kampf in seine derbere Sprache übersezt, ohne der Ähnlichkeit Abbruch zu tun. Wir sehen den Dr. Vossen in Reismantel und Reiterstiefeln, den Dreispiz in der Linken, in der Rechten den Stadtschlüssel, wozu der noch im Suermondt-Museum erhaltene respektable Schlüssel des alten Bergtores als Modell diente. Den vornehm gesinnten Mann scheint die aufgeregte, würdelose Heftigkeit des Franzosen mehr zu verlegen, als einzuschüchtern. Um so sorgenvoller blickt hinter ihm der wackere Baumeister Cromm, dessen famoser Charakterkopf durch Kampf in der unter Fig. Nr. 38 wiedergegebenen Studie zu goethemäßiger Größe gesteigert wurde**). Vom Lichte der halboffenen Tür



(Fig. Nr. 40.) Bildnis des Dr. Vossen. (Meister unbekannt.)
Ölgemälde. Aachen. Städt. Suermondt-Museum.

*) Das Bild befindet sich als Schenkung von Fräulein Schillings, Aachen, im städtischen Suermondt-Museum.

***) Ein Porträt des Baumeisters Cromm war zurzeit der Anfertigung des Bildes nicht aufzufinden. Neuerdings sind zwei Abdrücke eines Kupferstiches nachgewiesen, resp. einer Kupferätzung angeblich 1789 gefertigt nach einem Gemälde von J. P. Scheuren (?), Vater des bekannten Caspar Scheuren (cf. Abb. 39). Es ist ein Rundbild von 6,1 cm Durchm. (ohne Plattenrand gemeßen). Die schwer lesbare Umschrift lautet: «Cromm, Président

reizvoll umflutet, erscheint dahinter die ganz von Amtswürde durchtränkte Gestalt des «alten Herrn Creuzer» mit der weißen Parlamentärsflagge. Die Gruppe der Aachener steht in zart durchleuchtetem Halbdunkel. Bescheiden, wenn auch würdig, treten sie zurück. Als Persönlichkeiten wie als Tonwerte sind sie etwas farblos gehalten gegenüber den französischen Generalen, mit deren reichen Uniformen ihr schlichtes Bürgergewand ohnehin nicht wetteifern kann.

Den größten Teil des Zimmers, zu beiden Seiten des weißgedeckten Tisches, füllt die französische Soldateska. Zunächst in der Mitte zwei Generale, der eine sitzend, der andere stehend, erregt, ja zornig auf die Aachener losfahrend. In diesen beiden blauen, goldgestickten Uniformen, in diesen grellen blauweiß-roten Schärpen steckt der Effekt des Bildes, das höchste Leben in der figürlichen Aktion wie in der Farbe. Von diesem Punkte aus muß die ganze malerische Haltung des Bildes beurteilt werden. Die französischen trikoloren Fahnen und Schärpen wirken in natura ja immer unruhig und präntentiös. Kampf dämpft sie auch im Bilde nicht, er sorgt nur dafür, daß sie, durch adäquate Werte ergänzt, die farbige

Einheit nicht stören können. Darum diese kräftig blau getünchte Wand des Zimmers mit dem prächtig goldenen Bildrahmen, darum dieser tiefrote Vorhang in der Zimmertür rechts, darum dieser starke violette Ton auf dem Fußboden.

Der zornige General Fourdan beherrscht die Situation im Bilde, kein anderer kommt neben ihm

du Bureau de Bienfaisance. Dess(inè) et gr(avé) p(ar) Chretien, inventeur du Physionotrace.» Rue St. Honoré en face l'oratoire Nr. 48, à Paris. Unsere Abbildung wurde nach dem im Besitz des Herrn Dr. med. Sockel zu Aachen befindlichen Abdrucke hergestellt, dem wir hiermit verbindlich danken.

auf. Ruftig bleibt der alte General mit den verlebten schlaffen Zügen an der andern Tischseite vor seinem Weingläse. Prüfend gleitet sein Blick über die Hachener Herren, während die aufgepußte Dirne neben ihm leidenschaftlich sich vorbeugt, und offenbar in giftigen Schimpfworten sich ergeht. Der Verwundete hinter ihr scheint sie durch sein Geflüster noch aufzufacheln.

Diese drei letztgenannten Figuren schließen sich zu einer eigenen, wohl abgerundeten Gruppe im Bilde zusammen (vergl. dazu die Studien Abb. 37 und 42). Mit ihrer ausdrucksvollen Mimik und den lebhaften Farben bilden sie das notwendige Gegengewicht gegen die zwei Mittelfiguren. Bedauerlich ist nur, daß Kampf aus Rücksicht auf gewisse Stimmungen im Hachener Publikum die weibliche Hauptperson des Bildes, die Vertreterin der Zuchtlosigkeit im Revolutionsheere, als tugendhafte Lotte kostümiert hat. Oder wollte er vielleicht der als sittenlos verschrieenen Gesellschaft der Sansculotten ein glänzendes Leumundszeugnis ausstellen?

Es folgen zur Linken die Subalternoffiziere, vorzügliche Typen dieser abenteuerverlichen Gesellschaft, die durch höhnische und spottende Zurufe die Grausamkeit der Situation für die Hachener Gesandten zu verschärfen suchen. Vor ihnen, als großer, farbiger Ruhepunkt, die Sitzfigur einer stattlichen Dirne, die einen Zinnkrug in Händen hält. Ihr üppiger Nacken und ihre derben Arme (siehe Studie Abb. 41), das weiße Häubchen und die leinenen Ärmel, endlich die weißen Reithosen ihres Nachbarn dienen dazu, die kalten Töne des Bildes hier zu sammeln. Im übrigen aber löst sich in den bunten, grünen, roten, schwarzblauen Uniformen dieser Gruppe das grelle Hauptmotiv

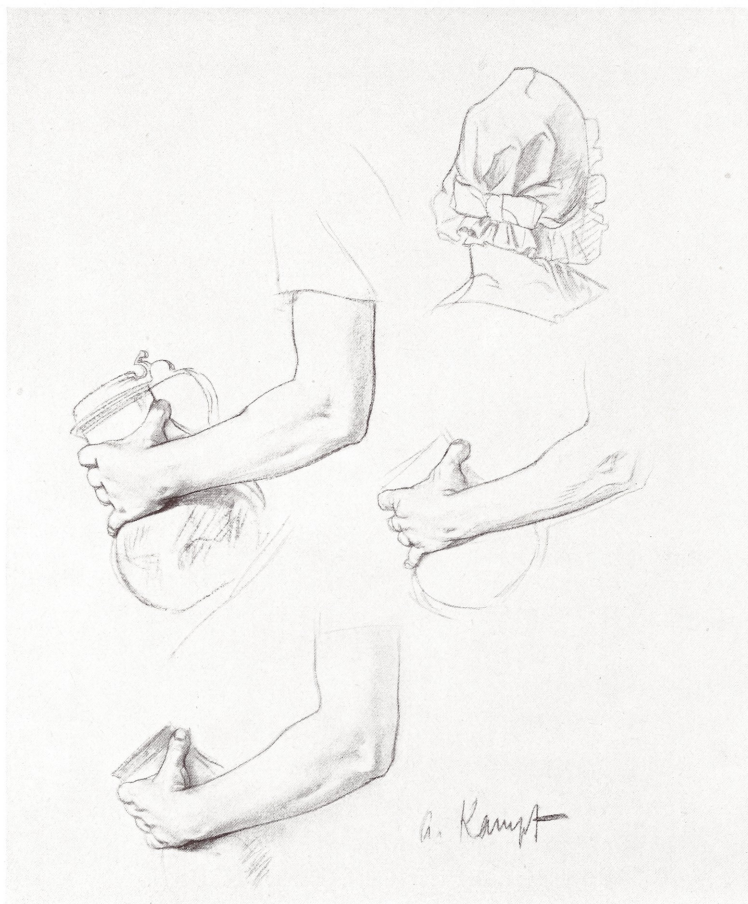
der Trikolore mit ihrem dominierenden Blau allmählich ebenso nach der Seite hin auf, wie nach oben in dem graublauen Tabakdunst, der wolkenhaft das Zimmer durchzieht. Auch die beneidenswert umfangreichen Weinflaschen ganz rechts im Vordergrund sollen nicht nur den Beschauer mit Bewunderung für die Leistungsfähigkeit der republikanischen Sargeln erfüllen, sondern ihr Blaugrün und Selbgrün soll, ebenso wie der daneben liegende bläuliche Lappen, nochmals die Uniformfarbe ausklingen lassen. Uebrigens bringen sie, ebenso wie

die überlebensgroße Figur des Mädchens zur Linken, auch Maßstab in das Bild und drängen die Hauptfiguren für unser Auge soweit zurück, daß sie gut im Raume stehen.

Ein nach Bestellung zu lieferndes Historienbild bietet dem Maler stets erhebliche Schwierigkeiten. Er ist in seiner Bewegung gehemmt, an viele ganz unmalerische Rücksichten gebunden. Um so größer ist unsere Bewunderung für Kampf, der es verstand, nicht nur eine geschichtliche Illustration, sondern ein echtes Gemälde, ein Kunstwerk zu liefern.

Koloristisch unterscheidet sich unser Hachener Historien-

bild merklich von all den frühern, denen Arthur Kampf seinen Ruf zunächst verdankte und die alleamt noch in seiner guten alten Düsseldorf-Manier ausgeführt waren. So darf man sie nennen, zum Unterschied von seiner heutigen Berliner Malweise. Natürlich soll damit nicht der geringste Tadel gegen Düsseldorf ausgesprochen werden, ebensowenig gegen die dortige Akademie, an der Kampfs Talent sich entfaltete. Wie das geschah mag im Nachstehenden kurz skizziert werden, wobei aber auf Kampfs Lebensgeschichte nur soweit eingegangen werden kann,



(Fig. Nr. 41.) Arthur Kampf. Studie zu dem sitzenden Mädchen in der «Uebergabe Hachens».

als zum Verständnis der Aachener Bilder notwendig ist. *)

Wir wissen, daß Arthur Kampf, der jüngere Bruder des Landschaftsmalers Eugen Kampf, im Jahre 1864 zu Aachen geboren ist und zeitweise dort auch die Schule besuchte. Seine Biographen **) pflegen als künstlerische Erweckungsfaktoren zu zitieren: Die Eindrücke des französischen Krieges, den der Knabe doch nur in sehr kurzen Böschchen erlebt haben kann; ferner den frühen Anblick von Werken der altkölnischen und flandrischen Schule, sowie gotischer Holzsulpturen (man scheint die Häufigkeit ihres Vorkommens in Aachen stark zu überschätzen); endlich einige andere Dinge, die ebenfogat in Düsseldorf, Köln, Münster oder sonstwo sich finden. Mir scheint, daß eine angeborne, vielleicht auch vom Vater ererbte Fähigkeit des künstlerischen Sehens das Wichtigste für Arthur Kampfs Zukunft war. Entscheidend trat wohl hinzu, daß sein Bruder Eugen 1877 nach Antwerpen zur Akademie gezogen war und daß Arthur die Studien, welche dieser ältere Bruder heimbrachte, mit Begeisterung betrachtete. Er fand sie wesentlich ergöglicher als die Aufgaben, mit denen man ihn auf der Schule zu Hasselt plagte. Darum verließ er frühzeitig diese Anstalt und zog 1879 als Kunstakademiker nach Düsseldorf. Peter Janßen und Gebhardt wurden dort seine Lehrer, und was er ihnen an sicherer und charaktvoller Erfassung der Natur, an großzügiger Darstellungsweise verdankt, das wird Kampf selber am allerwenigsten gering schätzen.

Aber wie viele haben vor und nach ihm das genossen, ohne annähernd dasselbe zu erreichen wie Kampf. Er hat offenbar noch zwei nicht minder große Lehrmeister nebenher gehabt, die Natur — oder richtiger, seinen gesunden Instinkt für ernste, einfache Natur — und Adolf Menzel.

Adolf Menzel steckt ja der ganzen Generation von damals viel mehr in den Knochen, als wir zugeben wollen. Seine Illustrationen zu Kuglers Friedrich dem Großen, seine in Reproduktionen weit verbreiteten Bilder mit ihrer malerischen Erfassung der Geschichte, ihrer stupenden Natürlichkeit, haben auch auf Arthur Kampf denselben nachhaltigen Eindruck gemacht, vielleicht zum Teil unbewußt, wie auf die ganze übrige Schaar der damaligen jungen deutschen Künstler. Nicht nach-

*) Vgl. übrigens meine biographischen Notizen am Schluß dieser Abhandlung.

**) W. v. Oettingen: Arthur Kampf. In «Die Kunst unserer Zeit.» Jahrg. VI. Lfg. 8. 1895.

Friedr. Fuchs: «Arthur Kampf». Velhagen u. Klafings Monatshefte, Jahrg. 20. Heft 7. 1905/06.

geahmt, aber verständnisvoll mitempfunden hat Arthur Kampf den kleinen Adolf, und nebenbei auch wohl die Neigung zu friedericianischer Historie von ihm gerbt.

Zunächst aber kam sein natürlicher, auf einfache Menschen und einfache Motive gerichteter Instinkt zum Durchbruch, indem aus den zahlreichen Armeleutestudien seines Skizzenbuches sich allmählich neben anderen Proletarierbildern die «letzte Auszage» herausgestaltete. Ein von einem Messerhelden niedergestochener Arbeiter wird da von einigen Kameraden gestützt, um dem Polizisten seine «letzte Auszage» zu Protokoll zu geben. Der Vorgang war in all' seiner Brutalität, ohne Sentimentalität, aber auch ohne Uebertreibung dargestellt und erregte durch seine Urwüchsigkeit eben so viel Aufsehen, wie durch die lebendige Mimik. Sogar in der farbigen Behandlung hatte sich Kampf in diesem Frühbild sehr selbständig gemacht und die neuesten technischen Fortschritte ohne jede Uebertreibung angenommen. Dennoch war er für das damalige Berlin noch zu modern, so daß ihn die dortige Kritik als «Bellmaler und wilden Impressionisten» verdächtigte.

Kampf war noch Akademiechüler, als er 1886 auf dies Bild hin in Berlin (später auch in München und London) eine ehrenvolle Erwähnung erhielt. So hatte er sich aus eigener Kraft zum Meister gemacht, und bald räumte ihm auch die Akademie die Stellung als «Meisterchüler» ein (1887). Im selben Jahre überraschte er die Lehrer und Kameraden durch sein Historienbild «Gebet der Grenadiere nach der Schlacht bei Leuthen».

Alle paar Jahre wird ja, infolge der Biel-Kalkhorst-Stiftung, den rheinischen Kunstfreunden die Gelegenheit geboten, gegen Entlohnung der Selbstkosten ein Bild *al fresco* sich malen zu lassen. Merkwürdiger Weise hat bisher keiner der zahlreichen und wohlbemittelten Aachener Kunstfreunde und Hausbesitzer diese schöne Gelegenheit so wahrgenommen, wie Geh. Kommerzienrat Peill in Düren. Er hatte das Glück, sich juist in jenem Jahre um die Stiftung zu bewerben, in dem Kampf unter allen Konkurrenten Sieger blieb. Kampf wählte nun für die Seitenwand im Speiseaal der Peillschen Villa das ergreifende Motiv «Der Choral von Leuthen». Stiftungsgemäß wurde es in Kalkfarben direkt auf die frischverputzte Wand gemalt (*al fresco*), obwohl Kampf bei seiner geringen Vertrautheit mit der Technik diese Arbeit recht schwer wurde. Wie diese preußischen Grenadiere während des Marsches nach Lissa Salt machen und in Erinnerung an den durchkämpften Schlachttag tiefbewegt und voll Inbrunnit das alte Weihenlied

«Nun danket alle Gott» über die schneebedeckte Leichenbelagerte Walltatt hinklingen lassen, das war das Motiv. Die Schlachtenerproben, alten Krieger sind in ein paar großen, ja derben Vordergrundfiguren überzeugend und wirklich ergreifend dargestellt. Zwar heben sich aus dem langen Heereszug nur etwa ein Dutzend dieser Geitalten deutlich heraus, aber sie genügen gerade, um die Ergriffenheit jedes Einzelnen zu veranschaulichen, ohne doch den großartigen Eindruck der «betenden Masse» aufzuheben. Die Malerei ist großzügig, ernst und schwer in der Farbe, vielleicht etwas gewaltsam im Kontrast zwischen Figuren und Schneefläche, nicht sehr farbig. Aber für ein historisches Erstlingswerk, noch dazu in der so schwierigen Freskotechnik, war es doch eine ganz außerordentliche Leistung. Man darf wohl annehmen, daß Alfred Rethels Aachener Fresken wenigstens in der Energie der Pinselführung, in der starken flächigen Form ihm vorgezeichnet, so sorglich auch sonst der modern realistische Kampf sich von dem «historischen Stil» des Aachener Großmeisters fern hielt, denn er war sich wohl bewußt, daß jeder Zeit ihre eigene künstlerische Ausdrucksform gebührt.

So wuchs das Bild weit über die etwas alltägliche Umgebung hinaus, in der es sich befand. Der junge Meister mußte eine ornamentale Umrahmung komponieren, damit der ernste Stoff sich aus der behaglichen Eleganz dieses ringsum mit Holz vertäfelten luxuriösen Eßzimmers nicht allzu unvermittelt heraushob. Mit feiner Symbolik stellte Kampf in diesem, absichtlich in kleinlicherem Maßstab gehaltenen Rahmen den blutigen Glanz der untergehenden Sonne und andererseits das auf dem blutgedüngten Schlachtfelde überreich sprießende goldene Korn dar.

Um das seelische Gleichgewicht der hier Dinierenden ganz wieder herzustellen, malte er noch über dem Kamin dieses Speisesaales ein recht dekoratives Bild in Caseinfarben: «Wein, Weib, Gesang». Da sehen wir den aus älteren Düsseldorfern stammenden, lautenspielenden Jüngling neben einer hübschen Nymphe und weiterhin nackte



Putti, alles das in ganz modern empfundener Landschaft. Eine geschickte Gelegenheitsarbeit, mehr sollte es ja auch nicht sein. Für Kampf ergaben sich übrigens aus diesem Monumentalauftrage noch einige angenehme und nützliche Beziehungen zu der reichen Fabrikantentadt Düren, indem er in den Familien Peill und Cäsar Schüll nicht nur Porträtaufträge erhielt, sondern auch für einige historische Entwürfe Abnehmer fand. Für Leopold Peill durfte er nach einer Farbenskizze das Bild «Friedrich der Große in Lissia» (Bon soir, Messieurs) ausführen. Das Werk ist fleißig gearbeitet, beachtenswert durch seine lebhafteste Mimik, sehr interessant in den Beleuchtungsproblemen, aber etwas eintönig grau in der Farbe.

Um so mehr waren Kampfs Feinde überrascht durch eine prächtige Studie, die er 1888 bei einem Besuch in Berlin aus dem Gedächtnis malte, unmittelbar nachdem er die Aufbahrung Kaiser Wilhelms im Dome miterlebt hatte. Nichts von grauen Tönen, vielmehr ein großartig feierliches Helldunkel. Vorne die dunklen Silhouetten der Leidtragenden, in der Mitte die unheimlich beleuchtete Gestalt des stillen Toten, um den die riesigen Sardinien wie Rolandssäulen Wacht halten. Vieles erinnert an Menzel, besonders in der vortrefflichen ersten Skizze, die Herr Cäsar Schüll in Düren besitzt. So die Haltung, die Anordnung und Bewegung der Zuschauer,



(Fig. Nr. 42.) Arthur Kampf. Studie zum Bilde «Uebergabe Aachens». (Oelkizze.)



die sichere Unmittelbarkeit, mit der der Naturauschnitt zum Bilde gemacht, die «Illustration» zum gemalten Kunstwerk umgeformt ist. Diese Vorzüge waren so augenscheinlich, die künstlerische Ueberlegenheit des Bildes über alle anderen Darstellungen desselben Vorganges so evident, daß es für die Münchener Pinakothek angekauft wurde.

In den wenigen Jahren von 1886–1888 hatte sich also Kampf zu einem ungewöhnlich vielseitigen Künstler von solidem Können und hohem Streben durchgearbeitet. Im nächsten Jahrzehnt sah man alle Keime dieser fleißigen Lehrjahre glücklich ausreifen. Kampf hatte von Anfang an nichts von dem Kleinlichen, das gerne den Düsseldorfern nachgesagt wird, und er brachte von Jahr zu Jahr

mehr Wucht und Größe in seine Bilder, die durch energische Pinselführung und unerbittliche Wahrheit der Zeichnung imponierten. Nur in einem schien Kampf rückständig! Er blieb nämlich vorläufig bei der preußischen Geschichte. Friedrich des Großen Anrede an seine Generale nach der Niederlage von Kunersdorf war das nächste größere Werk. Der feinsinnige Maler Oeder empfand sofort, daß da eine vorzügliche Charakter Schilderung des großen Königs gegeben war, dem man es anlieht, daß er die ganze feurige Energie seines unbeugbaren Feldenswillens den zum Teil etwas schwerfälligen alten Generalen einzulösen sucht. Oeder kaufte das Bild und schenkte es hochherzig der Düsseldorfer Galerie, wo es auch um seiner malerischen Qualitäten willen gerne aufgenommen wurde. Denn dieses, wie alle spätern Historienbilder Kampfs, hatte den großen Vorzug, daß es gut gemalt war, daß es mit einer gewissen Unerlöschlichkeit die Wahrheit sagte und daß es auch seelischen Gehalt besaß. Kampf gibt nicht Regimentsgeschichte à la Röchling oder militärische Anekdote à la Sell und Genossen. Er schreibt Zeitgeschichte, Beiträge zur Psychologie der Menschen und Völker. So hat er in seinem «Kosakenopfer» die schändliche Brutalität der russischen Reitervölker ohne jede Bemäntelung dargestellt. Das Bild wirkt ja mit seinen nackten Leichnamen stellenweis peinlich. Um so erfreulicher ist aber der Mut, mit dem die schreckliche Wahrheit eingestanden wird. Und in seinen Bildern aus den Freiheitskriegen, die durch Künstlerlithographien jetzt so populär werden, hat er nicht hurrarufende Preußen am Rhein oder den ewigen «Blücher vor Paris», sondern jene ernsten Momente geschildert, da die Seele des deutschen Volkes erwachte, da im Vertrauen auf Gott die ganze Bürgerschaft ihr Bestes dahin gab, Kinder, Frauen und Greise ihre letzte Habe darbrachten (Volksopfer), Männer und Jünglinge Herz und Arm dem Vaterlande weihten (Steffens Ansprache, Einsegnung der Freiwilligen).

So heimisch sich Kampf auf dem Theater der Weltgeschichte fühlte, so selten hat er das Gebiet religiöser Historie gestreift. Gelegentlich ist er doch mit einigen anderen Malern von Ruf den Verlockungen eines spekulativen Kunsthändlers gefolgt und hat an der Konkurrenz um ein «Christusbild» teilgenommen. Kampfs Christus hat damals nur wenige befriedigt, er wurde allgemein unterschätzt. Gewiß fehlt ihm das supranaturalistische Element. Kein Zug erinnert an den Gottessohn, an den Herrn der himmlischen Heerschaaren, an den Triumphierenden. Alles nur an den denkenden, sorgenden, leidenden Menschen, an den großen Lehrer und Philosophen,

an den sozialen Apostel, der das Evangelium der Entfugung predigt. Einen edlen, nicht einen schönen Christus hat er gemalt. Und vor allem sein eigenes Ideal, nicht den geläufigen Typus. Weder an die Alten, noch an seinen Meister v. Sebhardt lehnte er sich an. Das will schon etwas heißen. Dafür betonte er hier, und mehr noch in seinem «Einzug Christi in Jerusalem», die niedere Herkunft und die jüdische Abstammung Christi mit großer Ehrlichkeit, ohne doch die geistige Potenz aus dem Christusantlitz auszuschalten.

Damals schien Arthur Kampf denen, die ihn nur von den großen Ausstellungen her kannten, dem Komponieren und der «Historienmalerei» verfallen zu sein. Tatsächlich arbeitete er rastloser denn je nach der Natur, wie eine Reihe von Studien beweisen, die seit dem Ende der achtziger Jahre entstanden sind, und die vorzugsweise in Aquarellfarben ausgeführt wurden. Es handelte sich für ihn darum, aus der etwas monotonen Skala der zahmen Düsseldorfer Hellmalerei zu farbigem Reichtum zu gelangen. Von einer spanischen Reise (1897) brachte er sehr pikante, farbenprächtige Studien heim, denen aber doch noch jene feine Verschmelzung und stimmungsvolle Größe der Farbe fehlte, wie sie den alten Spaniern eigen ist.

Gerade in dieser Zeit des künstlerischen Experimentierens wurde Kampf als Vorsteher eines Meisterateliers nach Berlin berufen (1899). Weiter wurde damit sein Wirkungskreis, höher die Anforderungen, die er an sich selbst stellte, stärker der Zwang, seine reichen Gaben zu entwickeln.

Für diese Epoche des Ueberganges von Düsseldorf nach Berlin scheinen mir die Wandgemälde bezeichnend, die er im Burscheider Kreishaus im Auftrage des Düsseldorfer Kunstvereins schuf. Die Aufgabe war dankbar. Denn im Landkreis Aachen sind Großindustrie und Landwirtschaft gleichermaßen vertreten und boten sich als selbstverständliche Motive. Kampf, als ein moderner Mensch, mochte nicht mit weifenlosen Allegorien die Wände füllen, nicht Karolingerhistorie und Geschichte von Geistern da malen, wo das «Heute» gebieterisch seine Rechte fordert. So stellte er die wichtigsten Geschäfts- und Interessenkreise dieses Landratsamtes in frischen, unmittelbar dem Leben entnommenen Bildern dar.

Er beginnt an der Hauptwand mit einer Erntescene, Bauern, die nach heißem Erntetage die letzten Farben binden, während andere schon dem Zuthofe zuziehen. Er ist wohl nahe bei Aachen gedacht, da ein dem Lousberg ähnlicher bewaldeter Hügel den Hintergrund bildet. Diese Wahl der Themata deutete auf einen nüchternen Realisten

hin, wenigstens nach der Meinung derer, die ein Bild nur dann ideal finden, wenn dazu ein zwanzigzeiliges Gedicht abgedruckt wird, aus dem der Künstler geschöpft hat.

Kampf suchte die Poesie da, wo sie der Maler vor allem zu suchen hat, in der Farbe. Das war in diesem Falle besonders schwierig wegen der 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 Pilastrer teilen die Wand und eine unruhig kleinlich gegliederte Decke spannt sich darüber. Hätte Kampf noch im Altmeisterstile mit bräunlichen Schattungen und saftigen Mitteltönen gearbeitet, so hätte er diese Architektur allenfalls dulden können. Schwieriger war es, mit den leichten Farben der Bellmalerei 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. Es ist eine Freude, der klugen Lösung dieses Problems hier zu folgen. Kampf beginnt ganz rechts auf dem Altmännerbilde mit lebhaften, warmen Tönen, mit der hellbeleuchteten Mauer, den roten Fliesen davor und der roten, gestrickten Jacke des Alten. Kühler ist daneben die Gruppe der Männer, die in dunkeln Anzügen im Schatten des Baumes sitzen und stehen. Diese kühlen Tonwerte behält er bei im anschließenden Industriebild. In dieser weiten Eisenhalle herrscht eine blaugraue, von Dunst und Rauch erfüllte Atmosphäre. Dazu paßt das kräftige Blau auf den Leinwandhosen der Arbeiter, die kalte Fleischfarbe der nackten Manneskörper. Dazwischen freilich glüht flüchtig auf der Arbeitergruppe zur Rechten der warme Reflex des Hochofenfeuers, oder zieht sich die goldfarbene Linie der aus dem Walzenzug quellenden Eisenchiene hin. Aber trotz dieser Unterbrechungen beherrscht doch das dunstige, kalte Blau hier ebenso konsequent die Situation, wie nebenan auf dem Erntebild das warme Gelb, das von dem goldigen Abendhimmel, von dem leichten Strohgelb der Ähren, vom frischen Grün der Wiesen, von

den gebräunten Armen und Nacken der Menschen, von der rotbraunen Jacke und dem roten Halstuch der Schnitterin widerstrahlt. Nur eine blaue Hose oder Schürze ist hier und da als unentbehrlicher Kontrast eingefügt.

Zwischen diesen farbigen Gegenätzen vermittelt nun Kampf, indem er auf das mittlere Feld dieser Hauptwand, in das die große Tür des Saales einschneidet, ein paar allegorische Figuren setzt, die formal und farbig hier fast unentbehrlich sind. Da schwebt im orangefarbenen Gewand die blondhaarige Göttin des Friedens heran und segnet die Landwirtschaft. Das Stückchen Landschaft darunter mit dem pflügenden Bauer und der Aachener Münstereihouette gehört übrigens zum Besten in diesem Bilde. Die schweren, dunklen Flügel jener Friedensgöttin leiten schon über zu dem Vertreter der waffen schmiedenden Industrie, zu der mächtigen Gestalt des gewappneten Kriegers. Sein dunkler Stahlharnisch soll wohl schon auf das kühle Graublau im anstoßenden Industriebild vorbereiten, dessen Farbestimmung dadurch gleichsam über den Pilastrer hinweg in das Mittelbild hinüberfließt. Andererseits läßt dieses Ritters goldener Schwertschmuck und sein orangefarbener Helmbusch die freundlichen Farben des Friedensbildes noch einmal wiederklingen.



(Fig. Nr. 43) Knabenkopf. Studie von W. Spatz.

Nun folgt im letzten, seitlichen Bilde, im Kindergarten, eine kleine koloristische Idylle. Die Farben der Anitätskleidung, zartgraue Röcke und lichtrota Schürzen, geben einen heiteren Schlußakkord, der schließlich in dem Rot der Ziegeldächer und dem Gelb der Wandflächen des Hauses doch noch mit jenen Farbleitmotiven austönt, die in allen vier Bildern vorhanden sind.

Wohl sind Kampfs Farben hier nicht geschmeidig und lieblich, wohl steht manches zu bestimmt, fast hart und luftlos im Raume, wie z. B. die nackten Männerkörper auf dem Hüttenbild, oder die allegorische Flügeldame. Die Energie seines Pinself, die einen größeren Raum auszufüllen vermag, ist fast zu wichtig für diesen kleinen Sitzungssaal. Aber die männliche Kraft in Kampfs Schöpfungen, die ruhige, jeder Phrase und Pose abholde Selbstver-

Itändlichkeit seiner Gestalten, die Wahrheit und Frische der Farbe ist erquickend neben den oft weifenlosen, rein dekorativen Farbflecken, mit denen andere so gemächlich die größten Flächen überziehen.

In Kampfs Entwicklungsgang stellen sich die Burscheider Wandbilder, so vortrefflich sie an sich sind, doch als Uebergangskunst dar. 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. Wenige Jahre später war diese Epoche des Suchens überwunden. Mit seinem Werke «Die Schwestern» bewies Kampf, daß er den Mut und die Kraft besaß, künstlerisch noch einmal ein neues Leben zu beginnen. Diese Epoche der düffeldorfer-berlinerischen Historie war vergessen, die großen Probleme der modernen Kunst traten in den Vordergrund.

Damit war auch ein Wechsel in den Motiven verknüpft. Nicht phrasenschwangere und gestaltenreiche Theaterzenen, sondern pikante, impressionistisch gezeichnete Einzelfiguren bevorzugt er, die temperamentvolle spanische Tänzerin, die raissige Erscheinung der Kunstreierin im knappen, schwarzen Mieder und prall sitzenden rosa Seidenrock. Nicht auf die Rolle kommt es jetzt an, die sie spielen, sondern auf das sinnliche Leben, auf die körperliche Energie, die sie entfalten, auf das schillernde und doch vornehm gedämpfte, großflächig behandelte Farbenpiel.

Es gehörte eine gewisse Selbstverleugnung dazu, im damaligen Berlin und in der so exponierten Stellung eines akademischen Lehrers nicht etwa gesinnungstüchtige friedericianische Geschichtsbilder, sondern malerische Glaubensbekenntnisse zu produzieren. Kampf lernte auch die Gefahren einer solchen Unabhängigkeitserklärung sofort kennen. Sein Bild «Die Schwestern» wurde von der maßgebendsten Stelle, die freilich mehr historische als künstlerische Kultur besitzt, schlankweg abgelehnt, obgleich die Landeskunstkommission es dringend zum Ankauf für die Nationalgalerie empfohlen hatte. In der Achtung aller modernen Kunstfreunde war Kampf dadurch ungemein gestiegen, und für den Verlust wurde er reichlich entschädigt. Denn Ravené kaufte «Die Schwestern» für seine vornehme Privatsammlung an, von wo sie wohl einstmals den Weg zu der vorläufig «geperrten» Nationalgalerie finden dürften.

Kampf hatte zwar von seiner ersten spanischen Reise 1897 eine Anzahl kräftig gemalter Volkszenen heimgebracht, aber sie zeigten noch die alte realistisch detaillierende Farbgebung. Erst jetzt, nachdem er in Berlin und Paris die neuere farbige monumentale Kunst kennen gelernt, wird die Erinnerung an die «Meninas» des Velasquez und an andere großzügige spanische Bilder in ihm lebendig. Unter diesem Einfluß entstand jene Darstellung der zwei kleinen Mädchen, die auf einer kleinen Vorstadtbühne wie steife Püppchen in ihrem rosa und grünlichen Prunkgewand stehen. Aber die Velasquez-Reminiszenz hätte doch nicht genügt, um dieses lebensgroße Varietétheaterbild zu einem so bewunderten Meisterwerk zu machen, wenn es nicht durch die Größe der Pinselführung, durch die markige Bestimmtheit der Zeichnung trotz harmonischer Verschmelzung der Töne, durch die strenge Beschränkung auf wenige, einfache aber volklingende Farben so überraschend gewirkt hätte.

In solchem rein malerischen Stil dürften sich diejenigen Schöpfungen Kampfs in Zukunft bewegen, die seiner eigenen Initiative entspringen. Aber dieses höhere malerische Niveau kommt natürlich auch den Geschichtsbildern zugute, die nach wie vor Staat und Gemeinde von ihm fordern, so z. B. jenem historischen Zyklus aus dem Leben Kaiser Otto des Großen, den Kampf soeben für das Museum zu Magdeburg vollendet hat und der in einem späteren Jahrgang der Kunstblätter publiziert werden soll.

So viel dürfte aus unserem kurzen Rückblick über Arthur Kampfs Schaffen und vielleicht auch aus dem untenstehenden oeuvre des Meisters hervorgehen, daß er nicht nach seinen friedericianischen Historien oder den sozialen Pleinairbildern allein beurteilt werden darf. Er ist ein vielseitiger Künstler und steht noch in den Jahren, die neue Entwicklungsphasen hoffen lassen. Vorläufig ist er in Aachen nur nach zwei Richtungen hin vertreten. Als raumschmückender Künstler im Kreishaus, als Historienmaler im Museum. Sollen wir in Aachen warten, bis wir aus dem «Nachlaß» des «berühmten Aachener Künstlers» auch Repräsentanten seiner anderen «Epochen» kaufen müssen?

Vielleicht ließe sich damit auch ein etwas gesteigertes Interesse für Eugen Kampf verbinden. Allerdings gehört er wohl nach Aachener Begriffen nicht zu den eigentlichen «Malern». Wenigstens schreibe ich es daraus, daß im Aachener Adreßbuch «Maler» und «Landschaftsmaler» als besondere Kategorien aufgeführt werden, ohne daß man er-

kennen kann, ob sie gleichen oder untergeordneten Ranges sind. Dennoch soll ihm in einem künftigen Heft dieser Kunstblätter ein Sonderaufsatz gewidmet werden, ebenso wie unserem Mitbürger Alexander Frenz, dem geistvollen Schönheitslucher, der eine mehr romantische Richtung in der Düsseldorfer Janissenschule vertritt. Wer die Wandgemälde von Frenz in Düren und anderen Orts gesehen, der wird ihn als einen glänzenden Dekorateur in der Erinnerung haben, als einen Künstler, der den Wohlklang der Linie und die heitere Schönheit blühender Farben mit graziöser Hand zu vereinen weiß.

Wie ein Mittler zwischen diesem dekorativen Improvisator und der strengen Objektivität Arthur Kampfs erscheint uns Willy Spatz. Er ist zwar kein Aachener, aber er hat sich das künstlerische Ehrenbürgerrecht bei uns gewonnen, seitdem wir ein gut Stück seiner Kunst in der Aula des heiligen Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums besitzen. Die drei mächtigen Wandbilder wurden im Atelier zu Düsseldorf in jahrelanger Arbeit in Caseinfarben ausgeführt und dann hier an den Wänden so angebracht, daß sie im Falle einer Verlegung oder eines Umbaus transferiert werden können. Sie sind nicht nur ein pädagogisch anregender Schmuck der Schule, sondern vor allem eine dekorative Leistung, auf die Aachen ebenso stolz sein darf, wie auf Kampfs Wandgemälde im Kreishause.

Willy Spatz, der Schöpfer dieses Cyclus, ist ein paar Jahre älter als sein Schwager Kampf, denn er ist 1861 zu Düsseldorf geboren. Dennoch bezogen sie im selben Jahre 1879 mitfammen die Düsseldorfer Akademie, und dieselben Lehrer, Gebhardt und Peter Janissen, leiteten ihre Studien. Während aber der frühreife Kampf schon 1886 mit seiner «letzten Auslage» die ersten Triumphe feierte, fand Spatz erst nach der Ueberiedlung nach München (1892) in Marr den Meister, unter dessen Pflege er sich seiner besonderen Begabung bewußt wurde, d. h. selbständig biblische Aufgaben behandelte.

Allerdings zum Bildermaler alten Stiles, der die geheiligten Typen und Formeln des Raffael oder Perugino mechanisch reproduziert, dazu taugte dieser nervöse, temperamentvolle, nach Eigenart der Gedanken und des Ausdrucks in Wort und Bild strebende Künstler gewiß nicht. Vielmehr suchte er den guten menschlichen Kern der Christenlehre, die edle Gesinnung und Empfindung, die sittliche Erhabenheit der Vorstellungen in originelle malerische Formen zu kleiden. Die Flucht der heiligen Familie hüllt er in das dumpfe Licht einer Sommernacht (1893). Im «Sang der Hirten zur Krippe» (1894) schlägt er sogar einen etwas derben humorvollen Volkston an, indem er die Hirten im Sänftemarsch heranziehen und schüchtern um die Hausecke nach dem neuen Könige der Juden auslugen läßt. Tief bewegend, ja erschütternd ist sein Christus, dessen Trosteswort «Kommet her zu mir» ein schlutzendes Weib heranrief, auf das in unendlichem Erbarmen der Heiland sich herabbeugt. Die anderen stehen zagend von ferne. Von eigenem Jammer niedergedrückt, harren sie in heiliger Scheu des Augenblickes, da auch sie ihr Leid dem Allerbarmer klagen dürfen.

Amor vincit omnia — diesen Spruch scheint Spatz zum Leitmotiv seines malerischen Schaffens gewählt zu haben. Aber nicht die Liebe im Sinne französischer Romanciers und Salonmaler verherrlicht er, vielmehr die heilige und reine Neigung des Gottes zum Menschen,

der Mutter zu ihrem Kinde. Ein so zartfühlender Mann wie Spatz mußte mit besonderer Vorliebe bei diesem Motive weilen. Kennt er doch selbst die Kinderstube mit ihrer heimlichen Poesie und liebt sie. Darum malt er mit herzlichem Mitempfinden ihre Freuden und Leiden. Weil er sie aber nicht mit profanen Nebendingen ausputzt, weil er nur die edelste Mutterliebe, die zärtlichste Kindesneigung in aller Reinheit und Schönheit darstellt, darum wirkt alles das stärker, idealer, ohne daß dadurch die Realität der äußeren Erscheinung vermindert würde. Die Heiligkeit des



(Fig. Nr. 44.) Schüler. Studie von W. Spatz zu Tafel 3.



W. Spatz. Am Born der Wissensthaft. Wandgemälde in der Aula des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Barchen.

kindlichen Schlummers symbolisiert er durch liebliche Engelsgestalten, die das Knäblein wiegen und mit Blumen schmücken. Oder er zeigt uns die holde junge Mutter, die in ärmlichem Gemache ihren schlummernden Erstgeborenen in Armen hält. Den kahlen Raum füllt die Schaar seeliger Buben und Mädchen, die in langen Hemdlein und weißen Kitteln zaghaft heranflattern, um in «Bethlehems Stall» anzubeten. Ungezwungen wird da das edel Menschliche zum göttlichen Gleichnis, zur biblischen Geschichte gewandelt.

Bewundernswert ist auch, wie Spatz alles so wahr, so natürlich, so realistisch greifbar sieht, und wie er doch allen Erdentaub, alle profane Kleinlichkeit und alle häßliche Realität aus seinen Bildern fern zu halten weiß. Diese stilistischen Qualitäten befähigen ihn zur Monumentalmalerei, und wirklich hat er auch in der Aula des Realgymnasiums zu Elberfeld, im Rathaus zu Duisburg und vor allem in der Schloßkapelle zu Burg an der Wupper Wandgemälde geschaffen, die sich den besten der neueren Düsseldorfser Arbeiten an die Seite stellen lassen; sie sind eben so weit entfernt von trivialen Gedanken wie von vulgären Farben und Formen.

Indessen, wie Spatz solche Aufgaben behandelt, können wir Aechterer ja am besten beobachten an an jener Trilogie, die er für die Aula des Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums in unserer Vaterstadt malte.

Eine Trilogie darf man diese Wandgemälde nennen, nicht nur, weil es drei Bilder sind und zwar eines über der Eingangstür der Mittelwand, die zwei anderen an der Stirnseite und Rückwand. Nein, als eine Trilogie dürfen wir sie auch darum ansprechen, weil sie in sich eine geistige, festabgeschlossene Einheit bilden, eine Einheit, die doch wieder inhaltlich wie koloristisch in einen Dreiklang, in drei gleich feierliche und erhabene Empfindungskomplexe zerfällt.

W. SPATZ



(Fig. 45.) Mädchenkopf. Studie von W. Spatz.

Die Schule und ihr Wirkungskreis ist da nach ihren drei Hauptaufgaben dargestellt, nämlich als Bildnerin des jugendlichen Geistes, des kindlichen Gemütes und Herzens, endlich der jugendlichen Körperkraft.

Zunächst sehen wir die Scientia, die Spenderin geistiger Nahrung, die hehre, erhabene Göttin der Wissenschaft, die ihre Jünger verlammt um den lauter sprudelnden, silberklaren Born der Weisheit. Als eine edle, schöne Frau steht sie da vor uns in feierlichem, antiken Gewande, wie es in einem humanistischen Gymnasium wohl am Platze ist und hoffentlich noch auf Generationen hinaus so bleiben wird. Die Leuchte der Vernunft trägt sie in Händen und den Trank des Wissens reicht sie in kristallener Schale dar. So empfängt Scientia die Jugend, die, von klugen Beratern geleitet, sich herandrängt, um dankbar aus der Quelle den Trank des Wissens zu schlürfen und lernend sich für den Kampf des Lebens zu rüsten. (Taf. 3.)

Eine niedere Mauer umgrenzt das Brunnlein der Wissenschaft, ein heiliger Fichtenhain bildet den Hintergrund für dieses glücklich erfundene Symbol. Kräftig und charaktervoll, in klassischen Linien und

aus klassischen Motiven aufgebaut, erhebt sich der Brunnen, dessen schlichte Schale aus einem mit Marmor eingefassten Bassin aufsteigt. Wissen gibt Macht, verleiht Stärke. Darauf deutet das Relief am Sockel des Brunnens: Herkules, der Freund der Pallas Athene, das sittliche Ideal der klassischen Zeit, bändigt die rohe Natur, den Cerberus. Hell steigt darüber der klare Wasserstrahl empor und rauschend fällt er nieder in das Becken, als wollte er den Wissensdürstigen zuraunen: «sifientes, venite ad fontes!» Aber nicht alle folgen sogleich dem Rufe. Noch scheuen sich manche der Knaben vor der hoheitsvollen Gestalt der Scientia, und zaudern in stummer Ergriffenheit. Andere treibt die Wißbegier näher. Schon haben sich zwei aus

W. SPATZ

der Schar gelöst, um ihre Becher zu füllen, und drüben, neben dem Postament der Pallas Athene-Statue, leeren schon einige bedachtiam die Schalen.

Dabei hat die wißbegierige Schar die Kleinen verdrängt, die ahnungslos jenen plätschernden Brunnen zur Stätte ihrer kindlichen Spiele gemacht hatten. Denn ihnen ist die Wissenschaft vorläufig noch ein Spielzeug. Betroffen und unwillig stehen sie nun an der Seite, und nur das Allerjüngste bleibt harmlos zurück zu Füßen der Scientia und lacht schelmisch und furchtlos die Aelteren an. Der Ernst des Lebens ist diesem kleinen Wildling noch fremd.

In zarte, bläulich-kühle Schatten ist das ganze Bild getaucht, und in diese weiche Harmonie klingt das satte Purpurrot der Rosen, die zur Linken am Sockel der Athene-Statue aufsprießen. Sie illustrieren nicht nur das Sprüchwort: «Fleiß bringt Rosen» — sie symbolisieren nicht nur die Freude, die dem erblüht, der aus dem Quell klassischer Kultur trinkt — ihre gedämpfte Glut soll auch dem Auge einen freundlichen Ruhepunkt in dieser feierlich kühlen Gestaltenreihe gewähren.

«Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an», so steht in goldenen Lettern unter dem zweiten, dem Mittelbilde (Taf. 1). Germania, die Blondgelockte, hat die Jugend um sich verlammt. Willig und in frühreifem Ernste neigen sich ihr die Knaben zu. Wie ein Jung-Siegfried umfaßt der blondgelockte Jüngling zur Linken den mächtigen Zweihänder, kühn blizt das Auge, trotzig schließen sich die Lippen. Für ihn scheinen die Worte geformt zu sein:

«Wird stark mein Arm und fest die Hand,
Dann streit auch ich fürs Vaterland!»

Und ferner jener andere Spruch: «dulce et decorum est, pro patria mori!» Sein Nachbar aber scheint den Vers zu verkörpern:

«Was ich bin und was ich habe,
Dank ich Dir, mein Vaterland».

Denn voll Zärtlichkeit, voll schwärmerischer Hingabe wendet er sich zur Mutter Germania. Die umfaßt nicht minder zärtlich die streitfrohen Knaben und schlingt vertrauensvoll die Arme um ihre jungen Gestalten. So stützt sich das Vaterland auf die Schultern der Jugend, auf die Zukunft des Landes.

Germania ist hier nicht als die landesübliche Brünhilde mit der erzumpanzerten Riefenbülte und dem wilden Schwerteschwung geformt. Nein, als eine schöne, stille, sitzame Frau, so recht als die Göttin des bewaffneten Friedens. Und sie kann diesen Frieden bewahren, sie kann unsere Jugend schirmen, weil diese, die Hoffnung des Vaterlandes, sich treulich

Anmerkung. Herr Professor Spatz hatte die Güte, eine Niederschrift seiner Erläuterung der Aulabilder zu überreichen, die als Unterlage für nachstehende Schilderung diente.

um sie schart. Wie reizend ist der edle Frauenkopf der Mutter Germania, wie blickt sie unter der schweren Krone so freundlich und zugleich so ernst auf uns nieder, wie leuchten aus den feinen Halbschatten fast wehmütig ihre Augen, wie hold lächeln die kraftvoll geschwellten Lippen. Wie edel ist sie aufgefaßt als Symbol der deutschen Frau und Mutter, als Pflegerin der Vaterlandsiebe. Wie rührend schmiegen sich an sie die beiden Kinder, die in seliger Sorglosigkeit von Glück und Sonne träumen und sich geborgen fühlen im Schoße der Mutter. Die beiden Kleinen im Vordergrund haben dem Vaterland schon liebevolle Gaben dargebracht, sie winden ihm Blumen zum Kranze. Die freudigen Farben dieser Blüten, der tiefkönlige Hintergrund mit seiner im Abendstimmer glühenden Burg lassen Ernst und Frohinn zu gleichen Teilen im Bilde erklingen. Zugleich mahnt auch die Ruinenlandschaft eindringlich an jene Zeit, da die Uneinigkeit der Fürsten und Völker Deutschland verwüstete und jedem Feinde preisgab.

Das dritte Bild stellt die deutsche Jugend bei Spiel und Wettkampf dar und rückt damit jenen beiden ernst feierlichen Szenen eine andere zur Seite, in der mehr froher Lebensdrang, Kraft und Bewegung herrscht (Taf. 4). Hinaus eilten die Knaben der dumpfen Stadt, aus der Mauern bedrückender Enge. Um das zu verlinnlichen, wählte Spatz Türme und Wälle des prächtigen alten Städtleins Zons zum Hintergrund. Sie blicken ernst und düster herab auf die wilde Knabenschaar, die mit ihren Lehrern auf dem Ager sich lustig tummelt. Wie oft mag vor Jahrhunderten unter Aachens Mauern das gleiche Bild sich entrollt haben! Wird doch heute noch in Aachen und Umgebung das Armbrustschießen gepflegt, dem hier zur Linken eine kleine Gruppe huldigt, während im Hintergrunde muntere Burtschen sich zum Wettlauf anschicken.

Im Vordergrund aber messen sie unter Aufsicht des Lehrers im Ringkampf die Kräfte. Gürtel und Wams haben die beiden Kämpen abgelegt, ihre breitgeformten Schuhe, die sogenannten Kuhmäuler, sorgsam bei Seite gestellt. Schon haben sie sich gepackt, und der Größere sucht den Kleineren niederzudrücken. Der aber ist gewandter. Er hat Untergriff und wir spüren, wie er soeben mit festem Ruck den Feind gegen die Mauer hin niederzuwerfen sucht. Von allen Seiten sind die Kameraden herzugelaufen, dieser trägt den Fußball herbei, jener den Ballschläger. Mit Ablicht hat der Künstler dieses dem modernen Tennisraket entsprechende Instrument gewählt. Denn das Tennispiel ist zwar über England wieder zu uns gekommen, war aber ursprünglich eine alte deutsche Leibesübung. So



W. Spatz. Knabenwettkämpfe. Wandgemälde in der Aula des Kgl. Kaiser-Wilhelm-Gymnasiums zu Fladen.

finden wir, nach einer Mitteilung des Prof. Spatz auf Blatt 7 des Speculum Cornelianum (Straßburg 1608) das Ballspiel dargestellt. (Abb. 46.) Wie beim heutigen Tennis ist der Spielplatz in bestimmte Felder geteilt und das Netz durch die Mitte gespannt. Auch das Zusammenpielen von je 2 Personen auf einer Partei ist üblich, und selbst die Form des Schlägers entspricht ganz dem heutigen Gebrauch. Die lateinische Beischrift verweist ausdrücklich auf den gesundheitlichen Wert des Spieles für die lernende Jugend:

«*Recta dum pilulam faciunt hinc inde volantem
Exercet iuvenis corpus et ingenium.*

*Nam pila restaurat malesano in corpore vires
Torpet at assiduis obruta mens studiis!*»

So verbindet Spatz historische Belehrung mit künstlerischer Erbauung. Ueberhaupt ist gerade dieses Bild ohne Zweifel sehr glücklich gewählt. Wie oft werden die Blicke künftiger Generationen mit Spannung auf diesen Vorgängen ruhen, die ihrem Verständnis so nahe liegen.

Aber, so wichtig die Wahl und Anordnung der Gegenstände sein mag, viel wichtiger ist doch, daß an dieser Stelle echte Kunst, hervorragende Malerei geboten wird. In die Aula einer höheren Schule gehört Monumentalkunst, nicht billige Gelegenheitsdekoration. Wie mancher, der später über die Schicksale von Kunst und Künstlern zu entscheiden hat, empfängt hier die ersten, vielleicht maßgebenden Eindrücke. Wenn auch zunächst bei den Kindern das sachliche Interesse überwiegt, so entwickelt sich doch mit den Jahren feineres Empfinden und tieferes Verständnis in dem heranreifenden Jüngling. Am Besten muß das geschult werden, praktische Erziehung zu guter Kunst muß unmerklich und ohne Zwang von hier ausgehen.

Dazu dürften die Bilder von Willy Spatz sehr geeignet sein. Ihnen darf man eine vornehme farbige Wirkung nachrühmen, einen großen ruhigen Ton. Spatz hat dabei die Vorzüge der Eafeinfarbe sehr geschickt ausgebeutet. Das Ganze ist gobelinartig zusammengestimmt und steigt aus einem zarten, sammetartigen Blauschwarz in den Schatten durch gedämpftes Gold und Braunrot zu kühlen, bläulichen Lichtern auf, wodurch eine schlichte, würdevolle



(Fig. Nr. 46.) Deutsches Ballspiel im 17. Jahrhundert.
Nach einem Kupferstich von 1608.

Harmonie erzielt ist. Freilich fordert dieser neue Raumschmuck gebieterisch eine ornamentale Neubemalung der Aula. In ihrem jetzigen Zustande, mit ihren häßlichen Ocker- und Terracottatönen, treten diese Wände den Bildern vorläufig noch feindlich und störend gegenüber. Doch dürfen wir wohl auf baldige Abhilfe hoffen, so daß der unverkürzte Genuß künftigen Beschauern zuteil wird.

So bieten uns die, in letzter Zeit schnell sich folgenden Ankäufe von guten Werken hervorragender Düsseldorfer Künstler dafür Gewähr, daß Aachen seine künstlerischen Aufgaben begriffen und zu erfüllen begonnen hat. Möchten in diesem Sinne die Beziehungen zwischen Aachen und Düsseldorf sich immer stärker und inniger gestalten.

Hauptdaten aus Arthur Kampfs Leben.

Geboren am 28. September 1864 zu Aachen.

Besuchte die Schulen zu Aachen und Ballef. — Herbst 1879 Eintritt in die Kunstakademie zu Düsseldorf. Herbst 1880 Uebergang in die Antikenklasse. Lehrer: Peter Janßen. — Seit Herbst 1882 in der Malklasse des Professors v. Gebhardt. — Seit 1883 in der Malklasse des Prof. Peter Janßen. — Seit Herbst 1885 Schüler der Meisterklasse von Peter Janßen. Vorübergehender Aufenthalt in München, Berlin, Paris und Brüssel. — 1887 Kampf Meister-

schüler der Düsseldorfer Akademie. — 1889 Hilfslehrer daselbst. — 1893 Prof. u. ordentl. Lehrer an der Düsseldorfer Akademie. — 1899 (1. April) Berufung nach Berlin als Vorsteher eines Meisterateliers für Historienmalerei an der Kgl. Akademie der Künste.

Arthur Kampfs Werke.

A. Gemälde.

(Porträts sind nicht mit aufgezählt. Die Daten beziehen sich, soweit nicht anders bemerkt, auf das Jahr der erstmaligen Ausstellung.)

1882–1883. Mitarbeit an einem Fries im v. Gebhardt'schen Hause zu Düsseldorf, Rosenstraße.

1886. «Die letzte Auslage». Oelgemälde. Vorarbeiten dazu seit 1884. Bezeichnet: Arthur Kampf, 86 Düsseldorf. Besitzer: Der Künstler selbst.

1887. «Eine interessante Nachricht». Oelgemälde. Besitzer: ?

1887. «Choral von Leuthen», Freskogemälde in der Villa Peill zu Düren. Signiert: A. Kampf, 1887. Gemalt auf Grund der Biel-Kalkhorst-Stiftung.
1887. «Wein, Weib und Gesang». Wandmalerei (Casëin) im Speisezimmer der Villa Peill, Düren.
1887. Guldigungsadresse der Düsseldorfener Akademie zum 90. Geburtstag Kaiser Wilhelm I. Aquarell resp. Souache.
1888. «Aufbahrung der Leiche Kaiser Wilhelm I. im Berliner Dom». Oelgemälde. Besitzer: Neue Pinakothek, München, (angekauft 1890). Entwurf dazu bei Herrn Caesar Schüll in Düren.
1889. «Bon soir, messieurs». Oelgemälde. Bezeichnet: Arthur Kampf, Dldf. 89. Besitzer: Geh. Komm.-Rat Peill in Düren.
1889. «Friedrich der Große und der schlafende Zierhen». Oelgemälde. Besitzer: C. F. Karthaus, Berlin.
- 1889 (?). «Friedrich Wilhelm I. und General Grumbkow inspizieren Potsdamer Gärten». Skizze. Besitzer: Caesar Schüll in Düren.
1890. «Einlegung der Freiwilligen 1813». Oelgemälde. Gemalt für die Verbindung für historische Kunst. Besitzer: Gemälde-Galerie der großherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe.
1892. «Professor Steffens fordert zum Befreiungskriege auf, Breslau 1813». Oelgemälde. Bezeichnet: A. Kampf 91. Besitzer: Kgl. National-Galerie zu Berlin. Befindet sich zurzeit leihweise im Museum zu Breslau.
1893. «Ansprache Friedrich des Großen an seine Generale nach der Schlacht bei Kunersdorf». Oelgemälde. Besitzer: Kunsthalle zu Düsseldorf. (Geschenk des Prof. Oeder). Gemalt 1892.
- 1889–1890. «Mutterlos». Souache. Besitzer: ?
- 1889–1890. «Die Straßenhyänen» (resp. Lumpensammler). Souache. Besitzer: Dr. Weyer, Berlin.
1890. «Ibsen im Café Maximilian». Souache. Bezeichnet: Arthur Kampf Dldf. Besitzer: ?
1890. «Grundsteinlegung einer Kirche». Aquarell. Bezeichnet: Arthur Kampf 1890. Besitzer: Akademie-Inspektor Rechnungs-Rat Bauer, Düsseldorf.



(Fig. Nr. 47.) W. Späth. Studie zum Lehrer auf dem Bilde «Knabenwettkämpfe».

1893. «Sommerabend». Temperabild. Besitzer: ?
1893. «Selbe Flagge». Aquarell. Besitzer: ?
1893. «Alte Wärterin». Aquarell. Besitzer: ?
1893. «In der Dämmerung». Temperabild. Besitzer: ?
1893. «Zahlkellner im Kaffeehaus». Oelgemälde. Besitzer: ?
1893. «Kosakenopfer». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.
1893. «Kuß des Todes». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.
1894. «Spielerei». Oelgemälde. Besitzer: ?
1894. «Benefiz». Aquarell. Besitzer: ?
1895. «Vor dem Theater». Aquarell. Besitzer: Herr B. Schuppmann, Berlin.
1895. «Die Apfelsammlerin». Oelgemälde. Besitzer: ?
1895. «Vertreibung aus dem Paradies». Oelgemälde. Verbrannt.
1896. «Christus». Oelgemälde. Besitzer: Geh. Komm.-Rat Peill in Düren. Gemalt für die Christuskonkurrenz.
- 1896 (?). «Einzug Jesu in Jerusalem» und «Josue legt den Stein des Bundes». Grisailien in Oel. Besitzerin: Gesellschaft «La Bible illustrée». (Abgeb. in A. Arndt, Die Bibel in der Kunst, Mainz, 1906. Kirchheim & Co.)
1896. «Bildnis des Prof. Dr. W. v. Oettingen». Oelgemälde. Besitzer: Prof. v. Oettingen.
1896. «Mit Mann und Roß und Wagen (1812)». Oelgemälde. Angekauft von der Verbindung für historische Kunst, 1900. Jetzt im Museum zu Breslau. Eine Replik besitzt W. Girardet in Eisen. Bezeichnet: A. Kampf 1895.
1896. «St. Martinstag in Düsseldorf». Oelgemälde. Besitzer: ?
1896. «Kevelaer». Oelgemälde. Besitzer: Dresdener Galerie.
1897. «Der Windstoß» (Coup de Vent). Skizze. Müller-Casfel, Berlin.
1898. «Der Abschied».
1898. «Vortrag». Rezitation eines Gedichtes durch einen florentiner Jüngling. Dekoratives Oelgemälde. Besitzer: W. Girardet-Eisen. Bez. A. Kampf.

1898. «Der Schützenkönig». Oelgemälde. Besitzer: Zahnarzt Dr. Wangemann, Aachen.

1897. «Studien von der Reise nach Spanien». Souaches. Darunter: «Spanische Bettler». Besitzer: W. Girardet, Eifen.

1898. «Entwürfe für Wandmalerei im Rathaus zu Alfona». Aquarelle. Dargestellt ist: «Ackerbau», «Städtebau», «Fischerei» und «Schiffahrt». Besitzerin: Kgl. Nationalgalerie, Berlin.

1898. «Volksopfer 1813». Angekauft von der Verbindung für historische Kunst. Inhaber: Städtisches Museum zu Leipzig.

1899. «Bildnis des Feldmarschalls Grafen Moltke». Oelgemälde. Besitzer: Bürger-Casino in Neuß.

1900. «Der Maler», «Der Bildhauer». Zwei dekorative Oelgemälde. Beide bezeichnet: H. Kampf. Besitzer: W. Girardet, Eifen.

1902. «Friedrich der Große in der Kapelle des Charlottenburger Schlosses nach seiner Rückkehr aus dem 7 jährigen Kriege». Besitzer: Herr Felix Kaiser, Düsseldorf.

1902. Fünf Wandbilder im Kreishaus zu Burtscheid. Erste Entwürfe 1895. Vollendet 29. April 1902.

1) «Fürsorge für die Jugend».

2) «Landwirtschaft» (Ernte).

3) «Allegorie» (Karton vollendet 1899).

4) «Fabrikarbeit» (Hüttenwerk Rote Erde).

5) «Altersversicherung».

Anm. Das Bild «Fabrikarbeit» hat H. Kampf mit wesentlichen Veränderungen als Oelgemälde wiederholt. Besitzer: ?

1903. «Die Schwestern». Oelgemälde. Besitzer: Galerie Ravené, Berlin.

1903. «Neßelicker». Aquarell. Besitzer: ?

1903. «Lachender Philosoph».

1904. «Spanische Tänzerin». Oelgemälde. Besitzer: Der Künstler selbst.

1904. «In der Loge». Besitzer: Bankier Günther, Dresden.

1904. «Guitarrespieler».

1905. «Aachener Bürger bitten General Jourdan um Schonung ihrer Vaterstadt». Oelgemälde. Besitzer: Städtisches Suermondt-Museum, Aachen. Erste Skizze 1901, Kontrakt betreffend Ausführung 6. Dez. 1902, vollendet 1905.

1905. Porträt des Herrn Prof. Ludwig Knaus. Besitzer: Städtische Galerie, Düsseldorf, Kunsthalle.

1906. Monumentalgemälde im Kaiser Friedrich Museum zu Magdeburg. September 1906 vollendet.

1) «Otto I. und Edith betreiben die Befestigung von Magdeburg».

2) «Einzug Otto I. in Magdeburg nach Befiegung der Slaven und Wenden».

3) «Otto I. und Adelheid nehmen Abschied vom Grabe Editha's im Dom zu Magdeburg».



(Fig. Nr. 48.) W. Spajz. Knabenkopf. Studie.

