

Barbara Straka

N i e t z s c h e s Leierkasten? Zur Ikonographie und Deutung eines Gemäldes von Arthur Kampf (1865 – 1950)

Vortrag im Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg am 19.10.2019

1. Titel, Datierung und Provenienz

Das mittelgroße, gerahmte Gemälde von *Arthur Kampf* wurde dem Nietzsche-Dokumentationszentrum Naumburg im August 2019 aus einer Frankfurter Kunstsammlung zum Kauf angeboten. Der vormalige Besitzer hatte es 2018 auf einer Auktion des Berliner Auktionshauses Quentin ersteigert und gab an, es illustriere Nietzsches Aphorismus „Der v e r s t e c k t e Leierkasten“. Da das Gemälde rechts unten signiert ist, gibt es keinen Zweifel an der *Zuschreibung* zum Künstler Arthur Kampf. Aber zur *Entstehungszeit* ist nichts bekannt. Auch zum *Titel* konnte das Auktionshaus keine Angaben machen; man gab dem Bild im Katalog provisorisch die Bezeichnung „Gaukler mit Leierkasten“, denn vom Künstler selbst ist kein Titel überliefert. Also waren weitere Recherchen nötig: Der Düsseldorfer Kunsthistoriker und Arthur Kampf-Experte Andreas Schroyen schätzt die Entstehungszeit des Bildes auf 1908/1909 im Kontext anderer Werke Kampfs zu Artisten und Zirkusthemen. Allerdings sieht er darin *keine* Nietzsche-Darstellung, sondern eben nur einen „Gaukler mit Leierkasten“. Eine Befassung Kampfs mit Nietzsche und seinem Werk sei ihm bisher nicht bekannt.

Tatsächlich ist auf dem Bild *auf den ersten Blick kein direkter Bezug zu Nietzsche* erkennbar. Nur hatte der Frankfurter Sammler ja *genau diesen* benannt, als er das Gemälde der Nietzsche-Stiftung anbot. So stehen wir also vor vielen offenen Fragen und einem rätselhaften Bild, das unbetitelt und undatiert ist, uns also erst einmal *n i c h t s* über Entstehungszeit und Kontext mitteilt. Detektivischer Spürsinn ist also gefragt: *keine leichte Aufgabe* für mich als Kunsthistorikerin. Denn als solche (und *n i c h t* als Nietzsche-Forscherin) spreche ich ja heute zu Ihnen, um den Schleier über dem neu erworbenen Gemälde etwas zu lüften und mit Ihnen „hinter die Kulissen“ zu schauen.

Wir werden uns also *von den Fakten über die offenen Rätsel mittels der Ikonographie des Bildes zum Versuch seiner Deutung vortasten*. Was ist denn überhaupt bekannt?, werden Sie fragen:

Immerhin bekannt ist der *Künstler*, Arthur Kampf, einer der prominentesten und erfolgreichsten akademischen Maler des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der sein Talent nach 1933 allerdings in die Dienste des Nationalsozialismus stellte und heute umstritten ist. *Dazu später mehr*. Gleichwohl sind aus Arthur Kampfs früherem Oeuvre zahlreiche qualitätvolle Werke wie Porträts und Genreszenen überliefert, die man ideologiefrei betrachten kann, und dazu gehört aus meiner Sicht auch dieses Gemälde.

Und immerhin lässt sich zur *Provenienz* des Bildes festhalten, dass es wohl kein so bewegtes Leben hatte wie der Künstler, sondern im *Erstbesitz* über hundert Jahre im großbürgerlichen Haushalt einer Berliner Grunewaldvilla überdauert hat. Denn dort

wurde es von den Mitarbeitern des Auktionshauses bei der Haushaltsauflösung 2018 vom Nagel genommen und restauriert. Unter dem Staub der Geschichte kamen die leuchtenden Farben eines „marktfrischen Kampf“ zum Vorschein, wie man mir am Telefon sagte. So gelangte es auf die Auktion.

2. Der Aphorismus

In Nietzsches Aphorismus aus *Menschliches, Allzumenschliches*, „Der v e r s t e c k t e Leierkasten“, auf den sich der Sammler bezog, heißt es: „- Die Genies verstehen sich besser als die Talente darauf, den Leierkasten zu verstecken, vermöge ihres umfänglicheren Faltenwurfs; aber im Grunde können sie auch nicht mehr, als ihre alten sieben Stücke wieder spielen“ (1). Nietzsche nivelliert hier die Überhöhung des Genies gegenüber anderen „Talenten“, indem er ihnen in der Metapher eines „umfänglicheren Faltenwurfs“ zwar eine größere Resonanz attestiert, sie aber zugleich der Wiederholung bekannter Formen und Inhalte bezichtigt. Tatsächlich geht es gleich in drei Bilddetails um einen „umfänglichen Faltenwurf“: Das weite Gewand, die grüne Draperie und der schwere dunkle Vorhang. Oberflächlich betrachtet, wäre das Gemälde nur eine Illustration des genannten Aphorismus. Liest man aber Nietzsches ebd. vorangestellte und in der *Morgenröthe* weiter ausgeführte Gedanken zum *Geniebegriff*, dann öffnet sich ein breiteres Themenspektrum, nämlich *Genie*, *Heiliger* und *Wahnsinn*.

3. Fragen

In der reinen Illustration des Aphorismus „Der v e r s t e c k t e Leierkasten“ scheint sich die Aussage des Bildes also keineswegs zu erschöpfen. *Widersprüche, Rätsel und Fragen tun sich auf*: So ist das Instrument ja keineswegs „v e r s t e c k t“, sondern dominiert vielmehr das Bildzentrum. Aber unter dem grünen Tuch ist offenbar etwas verborgen. Und wenn es doch um das Thema *Genie* und *Talent* geht, warum dann ein *Leierkastenmann*? Mit seiner unkreativen, in ewigen Wiederholungen erschöpften „alten Leier“ ist er doch eher das Gegenteil. Sollte hier Nietzsche s e l b s t als profaner Drehorgelspieler dargestellt sein? Ist es überhaupt Nietzsche? Was soll das clowneske Kostüm? Wollte der Künstler Nietzsche der Lächerlichkeit preisgeben und seine Lehre als „alte Leier“ desavouieren? Warum wählte er dafür diese abseitige, tragikomische Inszenierung, diese skurrile Verkleidung, das Arrangement rätselhafter Gegenstände? Welches Motiv könnte Arthur Kampf veranlasst haben, Nietzsche so zu verkleiden, zumal er ja einer Künstlergeneration angehörte, die den um 1900 einsetzenden Nietzsche-Kult miterlebt hat?

4. Der Künstler

Lassen Sie uns deshalb zunächst auf den *Künstler* schauen: Arthur Kampf lebte von 1864 bis 1950. Der Sohn eines Aachener Malers und kaiserlichen Hofphotographen studierte ab 1879 an der Düsseldorfer Kunstakademie, erhielt 1893 dort eine Professur und war Mitglied der Düsseldorfer Freimaurerloge. Ab 1888 sind monumentale Historien- gemälde von ihm bekannt, die *Preußische Geschichte*, *Kaiserzeit* und *Kriegsszenen*

thematisieren, später *Genreszenen und Porträts*. 1898 ging er nach Berlin, wurde 1901 Mitglied der Königlichen Akademie der Künste und deren Präsident von 1907 bis 1912. 1915 – 1925 war Kampf in der Nachfolge Anton von Werners Direktor der Hochschule für Bildende Künste Berlin, wurde in die Preußische Akademie der Künste übernommen und erhielt die Ehrendoktorwürde der Technischen Hochschule Berlin. Der Höhepunkt seines Schaffens liegt in der Zeit v o r 1930. Danach beginnt der zweifelhafte Teil des bis dahin erfolgreichen Karriere Kampfs. Er tritt nach 1933 in die NSDAP ein, nimmt 1939 an der Großen Deutschen Kunstausstellung in München teil und erhält den Adlerschild des Deutschen Reiches. Seine Historienbilder werden von Nazigrößen wie Göring und Ribbentrop geschätzt und gekauft. Noch 1944 nimmt Hitler persönlich ihn als e i n e n von nur v i e r M a l e r n in die sogenannte „Gottbegnadetenliste“ auf. Diese Sonderliste der so genannten „Unersetzlichen Künstler“ umfasste zwölf Bildhauer, Architekten und bildende Künstler. 1945 floh Kampf vor der Roten Armee zunächst nach Berchtesgaden, und lebte später bei seinem Sohn in Castrop-Rauxel, wo er 1950 verstarb. Bis zuletzt malte er; als sein letztes Werk gilt ein „Apokalyptischer Reiter“, und noch kurz vor dem Tod veröffentlichte er seine Autobiographie „Mein Leben“. Im II. Weltkrieg wurden viele Gemälde von Kampf vernichtet oder gelten seither als verschollen; Künstler und Werk gerieten in Vergessenheit. Vor allem aber wegen seiner Wertschätzung im Nationalsozialismus, Zurechnung zur „Blut-und-Boden-Kunst“ sowie propagandistischen Nutzung seines Werks in zwei Weltkriegen gilt Arthur Kampf bis heute als *umstritten*. Gleichwohl gibt es sein noch ideologisch unbelastetes Werk zwischen 1900 und 1930 vielleicht neu zu entdecken, wozu vor allem *Porträts* und wohl auch dieses Gemälde gehören.

Hatte Arthur Kampf einen nachweisbaren Bezug zu Nietzsche? 1850 geboren, war er immerhin Zeitgenosse, und es ist mehr als unwahrscheinlich, dass er nach 1900 als Akademiemitglied und im Austausch mit den namhaften Künstlerkollegen seiner Zeit wie Liebermann, Leistikow, Corinth, Stuck, Klinger, Olde u.a. *nichts* von Nietzsche und seinem Werk gehört haben und davon unbeeindruckt geblieben sein sollte. Hier stehen also noch Forschungsfragen zur Beantwortung aus. Nachweislich aber hat sich Arthur Kampf Ende 1903 in Weimar anlässlich der von Harry Graf Kessler initiierten Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* aufgehalten, der sich als freie Vereinigung von Talenten von der konservativen akademischen Szene um die *Deutsche Kunstgenossenschaft* mit Anton von Werner abgrenzte. Er war mit Vorbereitungen einer deutschen Kunstausstellung in Chicago betraut, in die er auch Mitglieder der Sezession wie Liebermann und Leistikow aufnahm, doch wurden diese Namen von der Regierung gestrichen und Kampf gab den Auftrag zurück (2). Auf einem Foto vom festlichen Diner Kesslers mit Elisabeth Förster-Nietzsche und den Gründungsmitgliedern am 15.12.1903 im Hotel Erbprinz ist er abgebildet. In der Zeitung *Tag* vom 24.12.1903 wurde ein Foto des Weimarer Hofphotographen Louis Held veröffentlicht, „auf dem Frau Förster-Nietzsche zur rechten von Max Liebermann namhaft gemacht wird. Andere Bezeichnete sind Max Klinger, Frau Staatsminister Rothe, Harry Graf Keßler, Generalintendant von Vignau, *Arthur Kampf*, Louis (!) Corinth und Kurt Herrmann“ (3).

Es kann also davon ausgegangen werden, dass Arthur Kampf spätestens hier Elisabeth Förster-Nietzsche kennenlernte, zumal sie für den Folgetag eine Einladung an die Gründungsmitglieder aussprach, das von Henry van de Velde im Jugendstil neu ausgestaltete Nietzsche-Archiv zu besichtigen (4). Falls Arthur Kampf dabei war, dann könnte er auch die von Olde aufgenommenen späten Nietzsche-Fotos, die Zeichnungen und Gemälde gesehen haben. Oder sie waren ihm durch seinen Kontakt zu Olde ohnehin bekannt.

5. Darstellung

Das Gemälde ist wie eine *Guckkastenbühne* inszeniert, in die der Betrachter hineinschaut. Wir blicken in einen fensterlosen düsteren Raum, nur von vorn fällt Licht auf die Szene. Rechts hinten eröffnet sich hinter einem schweren braunen Vorhang ein Ausblick auf einen signalroten Hintergrund. Die hölzernen Balken, seitlich und oben angedeutet, wirken wie ein *innerer Rahmen* und unterstreichen die beengte Raumsituation, die vielleicht auf einem Dachboden spielt. Ein Dachboden, auf dem alte Kisten und ein aussortiertes Instrument abgestellt wurden, wo man aber hinter abgehängten Lumpen ungeahnte Entdeckungen machen kann.

Links ist ein „Gaukler“ dargestellt, der einen Leierkasten spielt. Er trägt ein weites Gewand mit weißem Kragen und auf dem zurückgeneigten Kopf einen weißen, verbeulten Hut. Mit geschlossenen Augen wirkt er ganz in Gedanken versunken, vertieft in die Musik des Leierkastens. Die rechte Hand dreht die Kurbel, die linke Hand ruht auf dem hölzernen Kasten, der in Tischhöhe vor ihm aufgebaut ist und auf einer weiteren Kiste ruht. Ein grünes Tuch liegt nachlässig drapiert auf dem Instrument. Alles wirkt zufällig arrangiert und provisorisch. So weit so gut, aber mit einer werkimmanenten Interpretation auf den tönernen Füßen ungesicherter Fakten kommen wir hier nicht weiter. Was ist die tiefere Bedeutung? Gibt es einen Nietzsche-Kontext? Und: Ist hier überhaupt Nietzsche dargestellt?

Lassen Sie uns nun die *Figur inmitten der rätselhaften Bildelemente* genauer ansehen, um einer Deutung des Gemäldes näherzukommen.

5.1 Der Gaukler

Als „Gaukler“ bezeichnete man früher Akrobaten, die Kunststücke auf dem Jahrmarkt oder im Zirkus vorführten. „Der Begriff Gaukler war schon im Mittelalter gebräuchlich. Damals gehörten Gaukler zum *fahrenden Volk*. Die Gaukler zogen durch die Lande, meist im Gefolge anderer Unterhaltungskünstler und unterhielten die Menschen in den Städten und Dörfern“ (5). mit ihren Kunststücken. Als „fahrender Geselle“ ist der Gaukler dem *Wanderer*, aber auch dem *Artisten* verwandt, beides bei Nietzsche häufig vorkommende Motive. Heute dient der Begriff „Gaukler“ eher als Umschreibung einer zwielichtigen Person, die anderen mittels allerlei Tricks etwas vormacht, vorzutäuschen versucht und damit das *Gegenbild zum Genie* abgibt.

Genauer betrachtet handelt es sich bei dem „Gaukler“ um einen *Pagliaccio*, einer Figur aus der *italienischen Commedia dell'arte* und wird auch als „Spötter“ bezeichnet. Er neigt zu Imitationen anderer Figuren, wird also zu einer *ganzfigurigen Maske*. In seinem meist übergroßen weißen Gewand gilt er als Vorläufer des *Pierrot* und wurde nach 1916 im französischen Theater und Film weiter entwickelt (Bsp.: Jean-Gaspard Debureau: „Kinder des Olymp“).

Der *Narr als Medium der Weltverspottung* kommt bei Nietzsche auch in *Jenseits von Gut und Böse* zur Sprache: „Wir sind (...) vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval großen Stils, zum geistigsten Faschingsgelächter und Übermut, zur transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen *Weltverspottung*. Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unserer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes.“ (Jen 223)

Das *Pagliaccio*-Kostüm besteht in der Regel – anders als hier dargestellt – aus weitem Anzug mit großen Knöpfen, gewelltem Kragen und hohem Hut mit breiter Krempe. Wozu nun aber die *rote Clownsnase*? Sie passt nicht zum *Pagliaccio* und erinnert eher an einen tragikomischen *Zirkusclown*. Was aber hat es mit der Betonung der Nase auf sich? Wenn dieser Leierkastenspieler *Nietzsche* sein soll, was meinte er selbst zur Bedeutung des menschlichen Sinnesorgans „Nase“? In *Ecce Homo* heißt es: „Mein Genie ist in meinen Nüstern“ (6). Ihm gilt das Organ als „Inbegriff einer intuitiven vorbegrifflichen Erkenntnis, die sehr eng mit dem Instinkt zusammenhängt. (...) Statt den Geruchssinn als tierisch und niedrig zu verurteilen, bewertet ihn Nietzsche als das subtile und unfehlbare Instrument (...), als eine Art intuitive Erkenntnis neu“ (7). Und im *Ecce Homo* schreibt er aufschlussreich: „Ich habe erst die Wahrheit entdeckt dadurch, daß ich zuerst die Lüge als Lüge empfand, roch“ (8). Damit wäre hier ein Generalthema Nietzsches angedeutet, Wahrheit und Lüge.

5.2 Der Leierkasten

Der Künstler zeigt hier keine dekorativ ausgestaltete *Drehorgel*, wie sie im 19. Jahrhundert und bis in die Nachkriegszeit hinein als Instrument der Straßenmusik verwendet wurde. Berlin, der langjährige Wohn- und Wirkungsort von Arthur Kampf, galt geradezu als eine Hochburg der Drehorgelmusik, die Leierkastenmänner gehörten zum Straßenbild. *Was auffällt*: Der einfache Holzkasten mit metallischer Kurbel hat hier keinen Unterbau, in dem normalerweise die Walze für das Melodienrepertoire verborgen ist, sondern ist provisorisch auf einer Kiste abgestellt. Damit unterstreicht Kampf die Ärmlichkeit der gesamten Ausstattung dieser bühnenhaften Szene.

Die Figur des *Drehorgelspielers* verweist indessen auf eine lange Tradition, die vor allem in der *Romantik* durch die Gedichte Wilhelm Müllers und vertont in Schuberts „Winterreise“ populär wurde. „Keiner mag ihn sehen, keiner hört ihn an“ – diese Zeile passt auch auf Nietzsche, der seine Philosophie im Zarathustra als „für alle und für

keinen“ auswies. Auch er fühlte sich in seiner Zeit ungehört und unbeachtet wie der Müller'sche Leiermann.

5.3 Die grüne Draperie

Und was verbirgt sich unter dem scheinbar beiläufig zusammengerafften grünen Tuch auf der Drehorgel? Ein weiteres Rätsel, das uns der Künstler aufgibt. Zunächst handelt es sich um eine traditionelle Staffage der Ateliermalerei, vorwiegend von Stilleben, eine sogenannte *Draperie*. In Malerei und Skulptur dient sie meist dazu, als Tuch oder Decke, gerafft oder in Falten gelegt, eine Figur oder ein Möbelstück verhüllend zu umspielen. Hier deutet sich das zentrale Thema der „Verhüllung“ an, das sowohl in der Kunstgeschichte seit der Antike als auch bei Nietzsche eine bedeutende Rolle spielt und auf den philosophischen Diskurs über *Wahrheit und Lüge, Realität und Schein* verweist.

5.4 Die Maske

Betrachtet man die Umrisse genauer, die sich unter dem grünen Tuch abzeichnen, so erkennt man ein Augenpaar mit langer Nase, was auf eine *venezianische Maske* hindeutet. Eine *verhüllte Maske* also und damit eine ikonographische Besonderheit im *Motiv der doppelten Verhüllung*, denn die Maske allein dient ja schon dem Verbergen des menschlichen Antlitzes.

Eine solche venezianische Maske könnte durchaus im Besitz Nietzsches gewesen sein, Souvenir seiner Venedig-Aufenthalte. Unstrittig aber ist die Bedeutung der „Maske“ als ein Motiv in Nietzsches Bildsprache und in seinen Ausführungen zu Kunst und Ästhetik, Wahrheit und Lüge. In dem bekannten Zitat aus *Jenseits von Gut und Böse* heißt es: „Alles, was tief ist, liebt die Maske; (...) Sollte nicht erst der Gegensatz die rechte Verkleidung sein, in der die Scham eines Gottes einherginge? (...) Jeder tiefe Geist braucht eine Maske; mehr noch, um jeden tiefen Geist wächst fortwährend eine Maske, dank der beständig falschen, nämlich flachen Auslegung jedes Wortes, jedes Schrittes, jedes Lebenszeichens, das er gibt“ (9). Pierre Klossowski hat in seiner Studie „Nietzsche und der Circulus vitiosus deus“ gezeigt, „wie fließend die Trennungslinie zwischen Nietzsches ‚wahnsinnigen‘ Pseudonymen und seinem ‚normalen‘ Rollenspiel ist. Alles, was tief sei, liebe die Maske: das war schon die Bühnenanweisung für die Mysterien des ‚Zarathustra‘. Die Vermummung als Christus und Dionysos ist nur die letzte Konsequenz des Denkens unter der Maske, diejenige Phase, in der Maske und Ich identisch werden“ (10).

Hier im Bild ist die traditionelle *Krähenschnabelmaske* des venezianischen Karnevals dargestellt, die Arthur Kampf wie schon die Figur des *Pagliaccio* dem Repertoire der *Commedia dell'arte* entnommen hat. Mit der langen, schnabelartigen Ausformung zwischen dunklen Augenhöhlen erinnert diese Maske an das Skelett eines Vogelkopfes und fungiert hier zweifellos als *T o d e s s y m b o l*. Die Augen der Figur sind, wie in einer diagonalen Parallelverschiebung versetzt, direkt auf die Augen der Maske gerichtet – eine Todesahnung des späten Nietzsche? Zumindest kann die Krähe hier als

Symbol der Einsamkeit und Heimatlosigkeit gesehen werden, wie Nietzsche es in seinem Gedicht „Vereinsamt“ (auch: „Abschied“) nachdrücklich ausgemalt hat.

Wieder ergibt sich damit ein Bezug zur *Romantischen Symbolwelt* bei Wilhelm Müller und Franz Schubert in der Winterreise, in der die *Krähe* als „wunderliches Tier“ bezeichnet wird, während der *Leierkastenmann* als „wunderlicher Alter“ beschrieben wird. Die Krähe ist die Begleiterin des Wanderers wie die Hunde den Leierkastenmann begleiten.

Nietzsches Werk ist voller Tiermetaphern. Die *Vogel-Metapher* löst nachweislich seine *Hunde-Metapher* ab (Beispiel: Nietzsches Empfindung des Angekettet-Seins in seiner „Basler Hundehütte“). In seiner Publikation „Nietzsche und die Tiere“ schreibt Stephan Braun: „Nachdem die Loslösung von der hündischen Existenz vollzogen wurde, erreicht die Metaphorik des Fliegens in der ‚Morgenröthe‘ von 1881 einen ihrer Höhepunkte. (...) Diesen Höhenflug des Denkens fortsetzend, stellt der ‚Prinz Vogelfrei‘ der ‚Fröhlichen Wissenschaft‘ die Inkarnation der Freiheit des Vogel-Daseins dar. (...) Auf der anderen Seite schafft der Vogelflug Distanz (...) Die Folge ist (...) Einsamkeit. Nietzsche beschreibt diese äußerste Distanz auch als ein Leben jenseits von Raum und Zeit“ (11) - wie Arthur Kampf sie hier ausgestaltet hat, könnte man ergänzen. Die Krähe(nmaske) ist unter dem Tuch gefangen, Nietzsches freier Vogelflug der Gedanken ist mit Ausbruch des Wahnsinns beendet.

5.5 Die Kiste

Die Holzkiste, auf der die Drehorgel ruht, trägt noch Reste einer unleserlichen Beschriftung und Beschilderung. Es ist vielleicht eine Umzugs- oder *Reisekiste*, wie sie in früherer Zeit üblich war und auch durch Nietzsche selbst Verwendung fand. Bei seinen Aufenthalten im Engadin, in Italien, an der Riviera und wohin ihn auch immer sein unstetes Leben auf der Suche nach einem gesundheitlich einträglichen Klima verschlug, führte Nietzsche stets eine solche Transportkiste mit sich, die seine „Reisebibliothek“, also seine wichtigsten Bücher und Schriften enthielt. Noch im Wahnsinn, während seines Aufenthalts in der Jenaer Heilanstalt, fragte er permanent nach ihrem Verbleib, weil er sie auf seiner letzten Reise vergessen zu haben glaubte.

Die Kiste dient hier als *Unterbau* des Leierkastens, der normalerweise die Walze mit dem Repertoire der Musikstücke enthält. Wenn wir annehmen, dass es *Nietzsches* Bücherkiste ist, dann wären die darin enthaltenen Schriften und Bücher sein „Repertoire“. Sein Lebenswerk ist in der Kiste verschlossen, abgeschlossen. Folgt man dieser Annahme, dann gäbe Arthur Kampf hier einen Hinweis auf die *Darstellung des späten Nietzsche nach 1889*. Und noch etwas, nur ein kleines Detail: Auffällig ist die schwarze *Kreisform* auf dem abgewetzten Schild, das den Inhalt bezeichnet. Der Kreis korrespondiert formal mit der Drehbewegung der Kurbel. Könnte beides als Symbol für die *Ewige Wiederkehr* gelesen werden, die sozusagen die gesamte Philosophie Nietzsches in sich trägt wie die *Kiste* das Repertoire der sich ewig wiederholenden Melodien?

5.6 Der Vorhang

Der schwere, am oberen Bildrand befestigte dunkelbraune Vorhang teilt die Bildszene in zwei Schichten. Er versperrt wie eine dunkle Wand den Blick auf den Innenraum und gibt den Hintergrund nur ausschnitthaft frei, ein leuchtendes Rot, das im aggressiven Komplementärkontrast mit dem Grün der Draperie bedrohlich wirkt und wie ein Fanal die im Übrigen ruhige Szene belebt.

Arthur Kampf bedient sich auch hier eines gängigen Utensils jedes Künstlerateliers und eines beliebten Motivs der Genre- und Historienmalerei. Auch auf Herrscherbildnissen finden sich solche Arrangements. Hier dient das dunkle Tuch jedoch nicht der Repräsentation, sondern der Verdüsterung der Szene. Eine Anspielung auf politische und kulturelle Erstarrung? Auf die Verdüsterung von Nietzsches Geisteszustand im Ausbruch seines Wahnsinns? Der Vorhang teilt die Bildszene in ein „davor“ und ein „dahinter“ und schafft so ein ästhetisches Spannungsmoment. Es zieht uns ins Bild hinein. Was verbirgt sich hinter dem Vorhang?, will man unweigerlich wissen. Oft sind es Landschaften, unerwartete Durchblicke eröffnen sich. Aufgezogene und geschlossene Vorhänge finden sich auf zahlreichen Malereien von der Antike bis heute, und auch im Kontext des Theaters bildet das Motiv eine gängige Metapher. Ein geöffneter Vorhang signalisiert den *Beginn*, ein geschlossener Vorhang das *Ende* einer Vorstellung. „Vorhang zu und alle Fragen offen“, heißt es lapidar in der Redewendung, wenn Ratlosigkeit angesagt ist. Hier ist der Vorhang *e t w a s* geöffnet. Flammendes Rot erscheint, nichts Gutes verheißend. Was kommt da am Horizont herauf? Kriege und Katastrophen, wie Nietzsche sie vorausgeahnt hat? Seine „Morgenröthe“? Oder ist der Vorhang nur umgeschlagen und offenbart seine seidig leuchtende rote Rückseite? Schöner Schein? Gemalte Illusion? Das Rätsel bleibt.

5.7 Komposition

Horizontal kann man von einer *dreischichtigen Staffellung* der Bildelemente sprechen, die im Vordergrund, Mittel- und Hintergrund angeordnet sind. Durch den seitlich aufgezogenen Vorgang fällt der Blick in die Ferne, wodurch Arthur Kampf eine besondere Tiefenräumlichkeit erzielt. *Vertikal* ergeben sich zwei Bildhälften, die sich in einen „stillen“ linken und in einen „lauten“ rechten Bildteil zerlegen lassen. Während die Figur gedankenverloren und mit geschlossenen Augen der Musik lauscht, geht es rechts akustisch und visuell „laut“ zu - mit dem Leierkasten, dem aggressiven rot-grünen Komplementärkontrast und der spitzwinkligen Dreiecksform.

Der *Bildmittelpunkt* wird durch die Drehbewegung von Hand und Kurbel markiert. Er liegt im *Kreuzungspunkt* der Bilddiagonalen, so dass die Drehbewegung, deren Kreiszeichen sich auf der Kiste wiederholt, zum rotierenden Bildzentrum wird. Denn verfolgt man von hier aus die beiden auf- und absteigenden Linien, dann ergibt sich ein *diagonales Bildschema* von links oben nach rechts unten (Kopf - Kurbel - Kiste) und von rechts oben nach links unten (rote Spitze - Maske - Kurbel - Gewandärmel). Arthur Kampf legt seinem Gemälde die Form eines *Andreaskreuzes* zugrunde, das auf den *Heiligen Andreas* verweist, den Bruder des Simon Petrus, der 60 n. Chr. den Märtyrertod

starb. Noch am Kreuz hängend soll er dem Volk gepredigt haben. Ägeas, Statthalter von Patras, verhöhnte ihn und wurde, der Legende zufolge, mit Wahnsinn geschlagen. Damit befinden wir uns nun, jenseits von Gaukler und Leierkastenmann, vollends in Nietzsches tieferem Motivkanon mit dem wiederkehrenden Figurenrepertoire des *Genies, des Heiligen, des Gekreuzigten*, wie es noch seine letzte *Wahnsinnsprojektion* im Spannungsfeld von „Dionysos“ und „der Gekreuzigte“ zum tragisch-bildhaften Ausdruck brachte. Kann diese Anspielung als weiteres Indiz auf den späten Nietzsche gelesen werden? Damit komme ich zum letzten Punkt, dem Nietzsche-Typus.

5.8 Der Nietzsche-Typus

Hier wird eindeutig das *Gegenbild des Dionysos* gezeigt, eine Figur in *Märtyrerpose*. Arthur Kampf zitiert offensichtlich den *Leidenshabitus Christi* vor seiner Kreuzigung, das Motiv des „Ecce Homo“. „Seht, welch ein Mensch!“, ruft Pontius Pilatus dem Volk zu, bevor er Christus den Schergen und seiner *Verspottung* überantwortete. Aber nicht der *verspottete Märtyrer*, sondern der *Spötter* selbst wird hier gezeigt, denn die Figur des *Pagliaccio* ist dessen *Personifikation*. Mit „Ecce Homo“ blickte Nietzsche am Ende seines geistigen Schaffens selbstbewusst und nicht ohne philosophischen Spott auf sein Leben und Werk zurück, bevor er in geistige Umnachtung verfiel. Ein Heiliger wollte er nun ganz gewiss nicht sein, eher noch ein „Hanswurst“. *Insofern steht ihm das Pagliaccio-Kostüm der Commedia dell' arte besser als die Dornenkrone.*

Wie ich bereits gezeigt habe, trägt dieser Pagliaccio hier nicht seinen typischen Anzug, sondern ein weites, weißes Gewand, das an seine Bekleidung auf dem Krankenbett erinnert, mit der ihn seine Schwester Elisabeth als „lebendes Exponat“ für die Besucher der Villa Silberblick in Weimar inszenierte. Sie trug damit schon zu Lebzeiten ihres Bruders zu seinem prophetenhaften Ausdruck und seiner *an Vergöttlichung grenzenden Idealisierung* bei, wie einer von vielen Zeitzeugenberichten wiedergibt:

„Es war ein guter Tag für den Kranken, und so geleitete uns Frau Elisabeth hinauf in die Gemächer des Bruders, die abseits von jeder Störung, von jedem Lärm, im oberen Stocke gelegen waren. Wie ward mir, da ich ihn erschaute in der Hoheit seines Wesens, der so unendlich vertieften Schönheit seelischen Ausdrucks! (...) In weisse Gewänder gehüllt, ruhte er auf einem Diwan, dem ich zaghaft mich nahte ...“, schreibt Isabella von Ungern-Sternberg am 1. April 1900 (12).

Der hier Dargestellte ähnelt in mehrfacher Hinsicht Nietzsche in seinen letzten Lebensjahren, wie er durch die *Photographien Hans Oldes* (1899) sowie Graphik und Gemälde überliefert ist. Der zurückgelehnte Kopf und die geschlossenen Augen mit den eingefallenen Gesichtszügen legen darüber hinaus einen Vergleich mit der *Totenmaske* Nietzsches nahe, die von Curt Stoeving im Beisein von Harry Graf Kessler am 27.8.1900 abgenommen wurde. Diese und weitere Bildzeugnisse, auf deren detaillierte und beschönigend-idealisierte Gestaltung Elisabeth maßgeblichen Einfluss nahm, wurden von ihr nach Nietzsches Tod den Gästen und Besuchern der Villa Silberblick präsentiert. „Maler und Bildhauer, Schriftsteller und Gelehrte, Sänger und Musiker, Philologen und Philosophen, Mediziner und Theologen“ gingen hier ein und aus waren bei ihren Gesellschaften anwesend (13), vielleicht auch einmal Arthur Kampf.

6. Bildaussage

6.1 Ist Nietzsche der Dargestellte?

Wie ich zu zeigen versucht habe, gibt es auch ohne einen bisher belegbaren Nietzsche-Bezug Arthur Kampfs mehrere Argumente, den Dargestellten mit Nietzsche zu identifizieren:

- Arthur Kampf war *Zeitgenosse* Nietzsches und verkehrte in hochgestellten Künstler- und Intellektuellenkreisen, in denen der aktuelle Diskurs geführt wurde.
- Er *lernte mit Sicherheit Elisabeth Förster-Nietzsche 1903 in Weimar kennen*. Falls er ihrer Einladung ins Nietzsche-Archiv folgte, könnte er dort die späten Nietzsche-Bildnisse Oldes gesehen haben.
- Auch unabhängig davon könnte Arthur Kampf die *Darstellungen Oldes* und weiterer Nietzsche-Porträts gesehen haben, denn sie wurden häufig veröffentlicht.
- *Aufbau und Inhalt des Gemäldes* folgen einerseits typischen Bildmotiven Kampfs und einer Ikonographie, die Arthur Kampf als akademischer Maler kannte und beherrschte, sie passt aber auch überraschend gut auf die *Ikonographie Nietzsches*, seine Bildsprache und Gedankenwelt.
- Der Dargestellte weist starke *Ähnlichkeiten mit dem späten Nietzsche* auf und erinnert auch an die Gesichtszüge der Totenmaske. Das weite Gewand ähnelt dem von Elisabeth Förster-Nietzsche inszenierten Prophetenimage und der Kleidung, die sie ihrem Bruder anlegte.
- Die Ikonographie des Gemäldes spricht *Personifikationen* an, die sich bei Nietzsche in seiner Bildsprache, in Gedichten und Aphorismen und in seiner späteren Stilisierung und Idealisierung wiederfinden: Der Heilige, der „göttliche Hanswurst“, der Gekreuzigte, der dornenbekrönte Christus (Ecce Homo), der Artist, der Einsame usw.
- Je mehr man sich auf das Bild, seine Ikonographie, seine rätselhaften Symbole und deren Kontextualisierung im Denken Nietzsches einlässt, um so mehr Bedeutungsebenen offenbaren sich, die sich schlüssig zu einem Ganzen fügen. Hier zeigt sich nicht nur die Professionalität des akademischen Malers Arthur Kampf, seine fundamentale kunsthistorische und ikonographische Kenntnis, sondern er muss auch über Kenntnisse zu Nietzsches Denken verfügt haben. Er verstand es, mit wenigen Attributen *philosophische und künstlerische Komplexität* zu erzeugen, hintergründig und bedeutungsvoll zu inszenieren.

6.2 Arthur Kampfs „Kunstgriff“ – der versteckte Nietzsche

Warum aber versteckte Kampf s e i n e Nietzsche-Figur hinter Kostümierung, Maskerade und rätselhaften Gegenständen?

D i e s e r Nietzsche, wenn er es denn ist, würde sich vollkommen im Gegensatz zu den um 1909 bekannten und von Elisabeth Förster-Nietzsche autorisierten Nietzsche-Bildnissen in Malerei, Skulptur und Fotografie bewegen. N i e m a l s hätte Kampf für diese Darstellung einen Auftrag von der Herrin des Archivs erhalten. Aus seinem Kontakt zu Hans Olde und Harry Graf Kessler hat er möglicherweise Informationen erhalten, wie stark die Schwester an ihrer „Gestaltungshoheit“ festhielt. Hätte er sein

Gemälde öffentlich präsentiert, wäre Elisabeth mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit energisch dagegen vorgegangen. Denn er zeigt k e i n e n jener von ihren Hofkünstlern geschönten gottgleichen Heroen, vielmehr den „wahren“ Nietzsche an seinem Lebensende, einen tragischen, einsamen, todesnahen, der von seiner Schwester im Obergeschoss der Villa verborgen „aufbewahrt“ wurde wie der einsame Gaukler mit Leierkasten und Kiste auf dem Dachboden. So v e r s t e c k t Arthur Kampf seinen Nietzsche hinter einem vieldeutigen Kostüm und setzt ihn in ein *anspielungsreiches Umfeld voller Rätsel*, die zu seiner Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, nur ikonographiekundigen Experten, also vielleicht seinen Künstlerkollegen verständlich gewesen sein dürften.

6.3 Verborgenes Thema und Deutung

Wenn nun der vom Sammler hergestellte Bezug zum Aphorismus „Der v e r s t e c k t e Leierkasten“, plausibel erscheint und akzeptabel genannt werden kann, dann könnte er auch den *Schlüssel zum Verständnis* des Rätsels liefern, also zum dahinter *verborgenen Thema*, das über die lapidare Illustration des Aphorismus hinausgeht.

Die kostümierte Figur selbst, der abseitige dunkle Raum, das kulissenhafte Arrangement, alle Gegenstände und Attribute handeln vom *Verkleiden, Verstecken und Verhüllen*. Sie verbergen etwas, das tiefer geht als die Oberfläche der Malerei, tiefer als der schöne Schein der Farben und Formen. Der Künstler fordert den Betrachter geradezu heraus, hinter die Maskierung, Kostümierung, Verhüllung zu schauen, die *Wahrheit* hinter dem Schein zu suchen. Und wenn wir sie gefunden hätten, würden wir mit Nietzsche ergänzen, hätten wir wenigstens die Kunst, um nicht an der Wahrheit zugrunde zu gehen. Insofern kommt dem Gemälde ein Appellcharakter zu, eine Aufforderung, über *Wahrheit und Lüge als Generalthema Nietzsches* und die *Rolle der Kunst* nachzudenken. „Kinder und Narren sagen stets die Wahrheit“, heißt es im Volksmund. Der verkleidete Artisten-Philosoph, der *Pagliaccio - Spötter*, wird hier zum *Botschafter der Wahrheit*. S e i n e r Wahrheit, die bekanntlich m u l t i p e r s p e k t i - v i s c h ist. Und so werden Sie, meine Damen und Herren, vielleicht auch ihre eigene Sicht auf dieses Gemälde von Arthur Kampf haben. Eine andere als ich. Das aber wäre wiederum ganz im Sinne Nietzsches.

Doch was ich Ihnen zu guter Letzt nicht vorenthalten will: Kurz vor Abschluss meines Manuskripts habe ich dann endlich den Frankfurter Sammler am Telefon erreicht. Es war ein hoch interessantes Gespräch mit einem Philosophiekundigen. Ich wollte ja wissen, wie er den Bezug des Bildes zum Aphorismus ableitet und ob er Belege für die Identifikation Nietzsches auf dem Gemälde habe?

Seine Antwort war: „Ich habe ihn e r k a n n t.“

Anmerkungen:

1. MEN, 155
2. Neue Freie Presse, 19.12.03
3. Richard Frank Krummel, Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum ...“, Bd. II, Berlin – New York (de Gruyter) 1998, Anm. 453
4. „Die Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar“, Berliner Tageblatt, 16.12.03
5. opus-furore.de
6. KSA 6, 366
7. Madalina Diaconu, Tasten, Riechen, Schmecken: eine Ästhetik der anästhesierten Sinne, Königshausen & Neumann, 2005, vgl. auch F.N., Götzen-Dämmerung, KSA 6, 75 f.
8. F.N., Ecce Homo, KSA 6, 366
9. JEN, II, 31-40
10. Andreas Kilb, Das alte Geschöpf ... gibt auf, in: Die Zeit, 6.1.1989, zit. n.: zeit.de
11. Stephan Braun, Nietzsche und die Tiere oder: Vom Wesen des Animalischen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, S. 45
12. zit. n. Sander L. Gilman (Hrsg.): Begegnungen mit Nietzsche, Bonn – Bouvier Verlag, 2/1985, S. 730 f.
13. Walter Jesinghaus, 1899, zit. n. Sander L. Gilman, ebd., S. 712