

Wissenschaftliches Kolloquium „Wege zu Otto Knöpfer“ - Protokollband

Zum Gruß

Otto Knöpfer hätte 2011 seinen 100. Geburtstag begehen können. 82 Lebensjahre waren ihm vergönnt, etwa 60 Jahre künstlerischen Schaffens: in Arnstadt geboren, in Holzhausen aufgewachsen, später in Erfurt wohnend, wo er 1993 starb.

Otto Knöpfer war ein Thüringer Maler, schon von seiner Biographie her, ein Thüringer Maler aber auch und vor allem, wenn man sein Schaffen betrachtet.

Künstlerisch war das große Thema Knöpfers sein direktes Umfeld, die Landschaft seiner engeren Heimat, die Menschen in ihren alltäglichen Situationen.

Immer wieder fand er hier Malenswertes. Weniger das große Thema, mehr das Kleine, mehr das Selbstverständliche, dessen Schönheit gerade durch seine Alltäglichkeit oft allzu schnell übersehen wird. Er übersah die einfachen Dinge nicht, die ihm wert waren, sich ihnen intensiv zu widmen, zu malen, und uns damit anzuhalten, einen anderen Blick auf sie zu werfen.

Subtilen Schönheiten, unspektakulären Landschaften, die ja zu unserem Alltag gehören, nahm er sich an. In zahlreichen Blättern hat er vor allem das Gebiet um die Drei Gleichen und ihre Menschen bildlich festgehalten, regional tief verwurzelt und dennoch frei von jedem Provinzialismus.

Gern habe ich zugesagt, als man mich bereits vor zwei Jahre darum bat, die Schirmherrschaft über die Vorhaben in einem Jahr der Ehrung des Malers zu übernehmen. Dass es letztlich 19 Ausstellungen werden sollten, war damals noch nicht absehbar. Wohl aber, dass als ein Höhepunkt besonderer Art ein wissenschaftliches Kolloquium über seine Person und sein Werk vorbereitet werden soll. Unter dem Titel „Wege zu Otto Knöpfer“ fand dieses am 8. Oktober 2011 im Arnstädter Rathaus statt.

Neben gesicherten Einsichten haben sich mittlerweile auch Allgemeinplätze zu Werk und Person des Malers festgesetzt. Sie zu hinter-

fragen, war ein wesentliches Anliegen der Konferenz. Manchem wurde vielleicht sein vermeintlich rundes Bild von Knöpfers Person und Werk doch als etwas komplexer dargestellt.

Erstmals konnte im Rahmen dieses Kolloquiums einer interessierten Öffentlichkeit das 1936 von Knöpfer geschaffene Gemälde „Der Sämann“ vorgestellt werden. Prof. Arlt ist in seinem Vortrag ausführlich darauf eingegangen. Auch ich möchte der Kreissparkasse Gotha, der Eigentümerin des Bildes, danken, dass sie uns dieses Werk für die Konferenz zur Verfügung stellte.

Danken möchte ich auch allen Referenten, die das Kolloquium mit Substanz füllten, vor allem aber Prof. Peter Arlt, der über viele Monate hinweg dessen inhaltliches Konzept im Blick hatte.

Dr. Benno Kaufhold
Landrat des Ilm-Kreises

Zum Geleit

Auf den ersten Blick scheint es müßig, „Wege zu Otto Knöpfer“ zu suchen. Wege zu einem Künstler, der sein Leben lang so vielen anderen Freund und Wegbereiter war? Einem, der so vielen auch menschlich nahe stand?

Wie sonst erklärt sich das Maß an Popularität, an Hochachtung, je selbst Verehrung, das ihm über so viele Jahre zuteil wurde? Seine Popularität wurde Zeit seines Lebens auch von der Achtung vor dem Menschen Otto Knöpfer genährt und von dessen Geradlinigkeit, der auch die reichlich gespendeten späten Ehrungen nichts anhaben konnte. Es bereitete ihm Freude, seine Kunst zu vermitteln und andere teilhaben zu lassen an dem, was ihn selbst zum Künstler prädestinierte: an einer nie verlöschenden Liebe zur Natur, an der unstillbaren Neugier an den großen und kleinen Dingen des Lebens, an der Fähigkeit zu beobachten, sich ein Bild zu machen und im Bild die Schönheit der Natur wiederzufinden. Um diese Schönheit ging es ihm wohl immer. All das ist im Jahr seines 100. Geburtstags mit Sicherheit schon oft gesagt worden. Es ist mir ein Bedürfnis, es hier noch einmal zu bekräftigen. Denn wir wollen uns seiner nicht nur in Verbundenheit erinnern. Wir wollen seiner ganzen Persönlichkeit gerecht werden und der Erinnerung an Otto Knöpfer Nachhaltigkeit verleihen.

Seinen Schülern wird die stille Konsequenz, die Geduld und die Feingefühligkeit Knöpfers unvergesslich bleiben. Dieses „Mensch sein“ und „Mensch sein wollen“ hat sich auch den Bewunderern seiner Kunst mitgeteilt.

Nur wenige Künstler konnten ihrem Publikum so weit entgegen gehen, konnten so viele unterschiedliche Adressaten ansprechen, ohne sich selbst zu verlieren und der Qualität ihrer Kunst Schaden zuzufügen.

Diese Qualität gründete sich zeit seines Lebens auf das feste Fundament harter, ehrlicher Arbeit und ungebrochener Gestaltungsfreude.

Otto Knöpfer gehörte zu denen, die ihr Handwerk von der Pike auf lernten und sich durchbeißen mussten. Er suchte Anregung und Auseinandersetzung auch auf dem weiten Feld der Kunst. Künstlerische Anleihen aber waren ihm wesensfremd.

Es scheint, als habe der Volkskundler Martin Wähler besonders an ihn gedacht, als er feststellte, der Thüringer spüre im Allgemeinen kein Verlangen, die Welt und ihre Erscheinungen in kühler Begrifflichkeit zu bewältigen. Er suche Natur und Menschenleben eher vom Gemüt und vom Herzen her zu erfassen. Als Thüringer hat sich Otto Knöpfer in der Tat

gefühlt. Doch es lag ihm fern, dieses „Thüringer sein“ über das Gefühl einer innigen Verbundenheit hinaus definieren oder gar zum Alleinstellungsmerkmal stilisieren zu wollen.

Den Orten seiner Kindheit rund um die Wachsenburg war er zeitlebens in Liebe verbunden. Der Natur seiner Heimat war er so nah wie ihren Menschen. Trotz städtischer Bürgerschaft hing er mit ganzem Herzen am ländlichen Milieu. Hat ihn das anfechtbar gemacht in jüngeren Jahren? Ist ihm da die Grenze zwischen Heimatliebe und Heimattümelei verschwommen? Hat er sich diese Frage selbst gestellt? Ich bin davon überzeugt. Anders wäre mir das bei seiner Geradlinigkeit nicht denkbar.

Otto Knöpfer wäre verwundert angesichts des Trubels um seine Person und um seinen Geburtstag. Ich hoffe, es wäre ihm auch ein wenig Freude, dass man sich seiner erinnert. Wollen wir ihm also versprechen, ihn und sein Werk nicht zu vergessen und unsere Erinnerung nicht zum Ritual verkommen zu lassen.

MR Dr. Karl-Heinz Hänel
Referatsleiter im Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur

Die verschwiegene Existenz des Bildes „Der Sämann“

Peter Arlt



Abb. 1: Knöpfers Frühwerk „Der Sämann“

75 Jahre nach seiner Entstehung steht das Gemälde „Der Sämann“, dank der Kreissparkasse Gotha und der Restauratorin Sieglinde Timm, frisch gereinigt und mit neu gespannter Leinwand vor uns. Mit diesem Bild dürfte Otto Knöpfer zu Beginn seiner Laufbahn am meisten Furore gemacht haben, wogegen es später das am meisten verschwiegene oder vergessene Bild Knöpfers sein sollte. Dem liegt ein divergierendes zeitgebundenes Verständnis zugrunde, das die Bildstruktur als Bestandteil der herrschenden Struktur der Nazi-Zeit deuten und somit den „Sämann“ zuerst begrüßen, später zurückweisen ließ. Überhaupt nicht gesehen wurde bisher, wie sich Otto Knöpfer mit dem Bild in die Spur eines großen Vorbildes begeben und um seine eigene Identität gerungen hat. Die Bemühung, sich das Bild aus verschiedenen Perspektiven zu erklären, kann wichtige Momente der biographischen und künstlerischen Entwicklung Knöpfers offenbaren.

Mit seinem „Sämann“ landete Knöpfer also einen frühen Erfolg. Das Bild wurde sogleich von der „Sparkasse für das vormalige Herzogtum Gotha“ angekauft, nachdem es mit vier

weiteren Bildern auf der Wanderausstellung der National-Sozialistischen Kulturgemeinde auch in Gotha erfolgreich präsentiert und der „Sämann“ im „Gothaer Beobachter“ als „wichtig, aus der Heimatscholle gewachsen“ hervorgehoben worden war (7. Dezember 1936).¹ Knöpfer hielt die Nähe zur NSKG wohl für annehmbar, weil diese anstrebte, ohne die Hektik Goebbels einen der Renaissance vergleichbaren „deutschen Stil des 20. Jahrhunderts“ hervorzubringen.² Vom jungen Otto Knöpfer, einer „echten Begabung“, „(darf) Großes erwartet werden“, hieß es im Arnstädter Anzeiger vom 13. März 1936 und hob man die „bemerkenswerte Reife und Vielseitigkeit“ hervor, die sich in der Ausstellung „Heimatbilder“ im Schloss Molsdorf gezeigt habe (Arnstädter Anzeiger, Juni 1936). Man lobte seine „eigenwillige (...) starke malerische Begabung“, mit der er „auffallend kraftvoll“ einen „durchaus unromantischen Weg“ ginge (Zeitung von 1936, Quelle unbekannt). Nach 1945 wird es still um den „Sämann“. Das Gemälde wird nie erwähnt, nirgendwo abgebildet und in keiner Ausstellung gezeigt, selbst nicht in jener von 1986 in der Galerie

am Fischmarkt Erfurt, zu welcher im Zusammenwirken mit dem Künstler sein erstes Werkverzeichnis erschien, in welchem erstmals ein „Sämann“ von 1936 aufgeführt ist (Knöpfer 1986; vgl. Anm. 1). Folglich hatte Knöpfer den „Sämann“ nicht vergessen. Jedoch scheinen sich seine handnotierten Bildangaben aus dem Gedächtnis auf ein anderes Bild zu beziehen, denn bei der Technik schrieb er „Oel auf Holz“ statt Leinwand und mit „ca. 60 x 52“ statt, gerahmt, 121,5 x 110 cm verkürzt er die reale Größe des Bildes fast um die Hälfte; den aktuellen Besitzer nennt oder kennt er nicht. Es fragt sich desweiteren, ob Knöpfer sein Bild nicht finden, vielleicht diesem das Recht auf Öffentlichkeit verwehren wollte, weil ein Auftauchen des „Sämannes“ von 1936 ihn befürchten ließ, es könne nach der künstlerischen Nähe zu seinen späteren Bildern fragen lassen und klischeehaft nach einer Nähe von Nazi-Kunst zur Kunst der DDR überhaupt. Dagegen gefiel es Knöpfer, dass bei seiner Kunst der 30er/40er Jahre vornehmlich an Bilder aus Südfrankreich und Italien gedacht wird, die eine gewisse Nähe zu den Impressionisten und den Romantikern aufweisen.

Entgegen dem Nicht-gezeigt-werden des „Sämannes“ nach 1945, war das Bild seit den 30er Jahren und dann über die gesamte DDR-Zeit hinweg doch alltäglich in der Schalterhalle der Kreissparkasse Gotha zu erblicken, zuerst an einer vorderen, dann an einer hinteren Wand.³ Bei eigenen Besuchen multiplizierte sich die räumliche Distanz mit der Kenntnis des Entstehungsjahres und des Dargestellten wegen der ikonographisch-ikonologischen Nähe zu nationalsozialistischen Propagandabilder zu einer inneren Ablehnung. Damit lief der Automatismus der vermuteten Gründe in mir selber ab. Meines jetzigen Erachtens zu unrecht.

Die faschistischen Bildtypen besaßen eine unmittelbar funktionsbestimmte Ausrichtung. Dem hat der junge Otto Knöpfer-Holzhausen (er signierte oben rechts abgekürzt „Otto Knöpfer-Holz.“) im gewissen Sinne Rechnung getragen, denn seine Absicht, Rollenbilder als symbolische Formen nationalsozialistischer Weltanschauung zu bedienen, liegt in seinem gleichzeitigen Bild „Familie bei der Ernte“ mit der rastenden Familie und dem zielklaren Schnitter, einem Gegenstück zum Sämann, offen zu Tage. Aus solchen Erwägungen fragt er im Brief an Marianne vom 18. Juli 1937: „(...) was soll ich malen und gestalten?“ Er betont das Was und reduziert das Wie auf „eine Frage der Technik“ (Knöpfer 2011, S. 56). Gleichwohl stellt er im selben Brief zum Wie klar: „Man soll die Natur gestalten und nicht abklatschen“ (ebd.). Mit dieser Einsicht wendet er sich gegen die „viel zu oberflächlich und lau (erscheinenden)“ Bilder der „neueren Künstler“, obwohl er „auf die Große Ausstellung im Hause der Deutschen Kunst (hofft)“, zu deren Eröffnung er extra per Fahrrad ange-

Peter Arlt, geb. 1943 in Halle/S., Lehrer, Dr. phil. habil. et Dr. paed., tätig als Universitäts-Professor für Kunstgeschichte und –theorie an der Universität Erfurt bis zur Emeritierung 2009, Direktor des Institutes für Kunst, des „Hügel“ (1993-95 u. 1999-2003), Mitglied der Leibniz-Sozietät, Publikationen und Ausstellungen zur Mythosrezeption in der Kunst, zu Otto Knöpfer, Fritz Keller, Curt Ehrhardt u.a. sowie Kunst-kritiken. Lebt in Gotha.

reist ist. Die vom Künstler später oft geäußerte Überzeugung: „Es genügt mir nicht, nur das äußere Bild dessen wiederzugeben, was ich



Abb. 2: Curt Querner „Die Säer“

„ver-sehe“, sondern ein Bild entstehe durch „ver-formen, betonen, steigern oder auch weglassen“ (zit. bei Rudi Kober 1976), trifft bereits auf Knöpfers Frühwerk „Der Sämann“ zu. Unter dem Gesichtspunkt des Menschenbildes liegt Knöpfers „Sämann“ um einiges entfernt vom „individualisierten Prototyp des erzgebir-gischen Kleinbauern“ auf Curt Querners Ge-mälde „Die Säer“ (Abb. 2), 1934, Tempera auf Leinwand, an welches mich Rüdiger Helm-boldt erinnert hat. Künstlerisch entschiedener als Knöpfer gelang dem sieben Jahre älteren und gereiften Querner (1904-1976) im Hun-gerjahr 1934 mit einem sozial engagierten Ver-ismus ein Gegenbild zum nordisch-rassischen Bauern. Zugleich deutet eine Mehrzahl von Sä-männern auf den winzigen Ackerstücken mit ihren „entgegenlaufenden Bewegungen“ (Claußnitzer) auf Isoliertheit und Interessen-konflikte im Einzelbauerntum.



Abb. 3: Oskar Martin-Armorbach „Sämann“

Knöpfers Sämann ist dagegen nicht soz-ial konkret angelegt, sondern idealisiert und symbolisch; er befindet sich gleichfalls weit entfernt vom national-sozialistischen Men-schenschlag der aggressiven Schwertzucker, heroischen Bannerträger oder fackelreckenden Pseudo-Kulturbringer. Denn zwar ist er „bo-denständig“, doch kein Sämann der Blut- und Boden-Malerei, wie ihn der bayrische Oskar Martin-Armorbach aus Roßholzen ein Jahr spä-ter in Tempera gemalt hat und von Knöpfer in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 im Gegensatz zum eigen-gehen gesehen werden konnte. Martins Sämann (Abb. 3) ist in Ganzan-sicht gemalt und schreit-et von den Alpen, man könnte sagen, raum-

erobernd aus, die Saat in der geballten Faust, unterm Regenbogen als Zeichen der Gottge-schütztheit, nicht der Friedfertigkeit. Bei Mar-tin entspricht der Sämann reifen Alters zudem der propagandistischen Altersvorgabe, denn die Jungen müssen vom Acker ins Feld. Dem steht das Bild Knöpfers entgegen. Da schreitet ein junger Mann in heimatlicher Landschaft forsch aus, der Natur harmonisch verbunden, ein Bauer wie ein Wanderer, mit Zügen des Malers, der das Wandern zu seinem Beruf ge-hörig empfand (vgl. Das Volk, 12.03.1961) und bekannte: „Wäre ich nicht Maler geworden, so hätte ich nur noch Bauer werden können, denn in diesen beiden Berufen kann man der Natur so nahe sein, wie ich es von Kindheit wollte“ (zit. bei: Rüdiger Helmboldt 1996). Der Sä-mann wirkt auf manche androgyn; ein sinnli-cher, geistgeprägter Säer mit offenem Gesicht und klaren Augen. Mit dem Vorausblicken äuß-ert sich jugendliches Sendungsbewusstsein, wie bei einem der „Säemänner der Zukunft“, von denen Friedrich Nietzsche in „Also sprach Zarathustra“ schrieb (S. 196). Das von seiner linken Hand erfasste weiße Sätuch birgt wie Kostbarkeiten in einem Schrein die goldgel-bern Saatkörner, Keime des Lebens. Aus der geöffneten säenden Hand fallen die Saatkör-ner auf den fruchtbaren Boden, wo es schon grünt. Die „hügelige Landschaft des Vor-Thüringer Waldes“, wie sie Knöpfer einmal nannte (zit. bei Rudi Kober 1976), streckt sich hinter dem Sämann schwungvoll in die Tiefe und steigt hinter einer Geländefalte wieder empor, wo sie in Stirnhöhe mit wolkenüber-hangendem Bergkamm den Horizont bildet. Es

herrscht „eine geradezu dämonische Gewitter-stimmung“, wie sie der Arnstädter Anzeiger (Juni 1936) ähnlich auf einem Aquarell aus



Abb. 4: Erich Heckel „Lebensstufen“

dem selben Jahr wiederfand. Heraufgezogene Unwetter als Sinnzeichen des Krieges herr-schen auf Bildern deutscher Expressionisten, so bei Ludwig Meidner und in gewisser Hin-sicht auch bei Erich Heckel.

Auf der Spur einer genetischen Erklärung liegt die Feststellung, dass Knöpfer 1931 Werken dieses Expressionisten begegnet sein wird. Zu dieser Zeit begann die Förderung des zwanzigjährigen Talentes durch seinen künst-lerischen Lehrer, Professor Franz Markau, und Museumsdirektor Dr. Herbert Kunze, in dessen Angermuseum eine Ausstellung Erich Heckels und sein von ihm frisch restauriertes Wandbild „Lebensstufen“ zu sehen war. In die-ser Sekkomalerei werden Otto Knöpfer, dem Dorfjungen und dem kommenden Maler von zahlreichen Ähren-, Korn- und Garbenfeldern mit erntenden Bauern und Sämann, die in der Sockelzone von Heckel neu gemalten Bauern interessiert haben: der grabende und erntende und der zentrale säende Bauer, der in der Welt des Mannes symbolisch der Erziehung zuge-ordnet ist (Abb. 4).

Wenn Knöpfer zwar eine solch symbolische, abstrahierende Gestaltung eher fremd blieb, ging von hier gleichwohl ein Moment seiner Erfurter Expressionismus-Prägung aus. Je-doch hat ein anderer Sämann für Knöpfer eine größere Zündkraft besessen.

Hier kreuzt sich die genetische Erklärung von Kunst, die der Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes nachgeht, mit der motivati-onalen Erklärung, welche nach den subjek-tiven Beweggründen fragt und die Suche nach künstlerischer Identität oder Authentizität in den Mittelpunkt stellt. Nach seiner Erfurter Ausbildung suchte Knöpfer in Berlin an der, wie er sagte, „Akademie“, auf seinen Italien-reisen, doch ebenso unter dem Eindruck des nationalsozialistischen Zeitgeistes Bestätigun-gen und Bereicherungen für seinen künstli-chen Weg. Mit jugendlicher Verstiegtheit und bestärkt durch die NSKG fühlte er sich berufen, an der Aufgabe mitzuwirken, „die deutsche Kunst wieder dahin zu bringen, wo

sie einstmals war zur Zeit Dürers, Holbeins und Grünewalds“, so im Brief vom 18.07.37 an Marianne König (Knöpfer 2011, S. 56). Das könnte eine kritische Auffassung Knöpfers zur Moderne erwarten lassen, deren Diffamierung er in der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 in München und 1938 in Berlin erlebt haben wird, wie zu vermuten wäre. Wenn er aber über einen solchen Besuch in seinen Briefen an Marianne König und Claire Werner keine Auskunft gibt, könnte das daran liegen, dass die Auseinandersetzung mit der sogenannten „entarteten Kunst“ für einen jungen Künstler verwirrend und gefährlich gewesen ist. Jedoch enthält der Brief vom 26. Juni 1938 einen gewissen Aufschluss in anderer Richtung. Denn von Begeisterung erfüllt, bekennt der Siebenundzwanzigjährige: „Ich habe hier in Berlin die ersten echten van Goghs gesehen und es hat mich bald umgelegt“ (Knöpfer 2011, S. 58). Wo konnten Knöpfer zu dieser Zeit Bilder van Goghs in Berlin vor Augen kommen? Zwar gab es hinsichtlich der Traditionswürdigkeit van Goghs durchaus zeitgemäße Bestätigungen. Schon Julius Meier-Graefe betonte: „Dies ist der germanische Beitrag zur Entwicklung der modernen europäischen Malerei (...)“ (in: Vincent, Bd. 2, S. 9), was Hubert Wilm 1935 bekräftigte, als er in van Goghs „zeichnerischen Anschauungsweise (...) das germanische Formgefühl“ lobte (S. 10f). Aber bereits nach den Olympischen Spielen, im Jahre 1937, wurde die Neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronenprinzen-Palais geschlossen und waren auch die impressionistischen „Ausländer“ aus der Nationalgalerie entfernt worden. So gab es in Berlin keinen staatlich-öffentlichen Zugang mehr zu Bildern van Goghs.⁴ Bleibt die Vermutung, dass Otto Knöpfer Originalwerke von ihm in einer privaten Kunsthandlung oder -galerie gesehen haben wird oder bei den „richtigen und großen Künstlern“, unter denen er sich in Berlin befände, wie er am 26. Juni stolz auftrumpft (ebd.).⁵ Welche das waren, schreibt er nicht. Knöpfers Begeisterung lassen solche Künstler vermuten, die ähnlich wie Franz Markau den Wegbereitern der modernen Kunst aufgeschlossen gegenüberstanden, die sie ihm nahe brachten. Wenn Knöpfer in seinem Brief die Wucht des Eindrucks der „ersten echten van Goghs“ auf sich beschreibt, so schließt die Formulierung ein, dass ihm zuvor schon reproduzierte Bilder van Gogh begegnet sind. Mit Knöpfers zwei Jahre zuvor entstandenem „Sämann“ geraten deshalb die zahlreichen Sämann-Bilder ins Blickfeld, mit denen Vincent van Gogh eine Tradition krönte, die von mittelalterlichen Jahreszeiten-Zyklen ihren Ausgang nahm und in den realistischen Darstellungen von Jean François Millet ihren Höhepunkt fand. 1849-50 geschaffen, erlebten sie in Émile Zolas Roman „Die Erde“, 1887, eine literarische Wiederkehr, die van Gogh angeregt hat, Millets Sämann 1889 mehrfach zu kopieren und in die eigene Bildsprache zu übersetzen. In den beiden Versionen „Der



Abb. 5: links Vincent van Gogh, rechts Otto Knöpfer

Sämann bei Sonnenuntergang oder mit dem Baum“ von 1888 hat er Millets Motiv am stärksten abgewandelt. Vor allem in der hier zu sehenden kleineren Version, 33 x 41 cm, vom November 1888, Öl auf Leinwand, vormals im Besitz des Neffen Vincent Willem van Gogh in Laren, später des Rijksmuseums Amsterdam (F 451), steigert van Gogh den pointillistischen Impressionismus in einem Farbrelicief aus leuchtenden, kontrastvollen Tönen mit der zeichenhaften Reduktion der Gestalt zu einem expressiven Realismus mit symbolischer Bedeutung. Zu ihm ist, gleichsam aus dem Buch der Natur, der Schnitter das Gegenstück.⁶ Mit der Anordnung der tiefstehenden Sonne über dem Kopf des Sämannes heiligt ihn van Gogh nach dem Vorbild christlicher Ikonographie in einem Lob auf das fruchtbringende Zusammenwirken von Mensch und Natur.⁷ Dieser „Sämann“ van Goghs war es, der Knöpfer stark beeindruckt hat. Doch wo hat er ihn gesehen? Wie meine Literaturrecherche ergab, ist bis zum Jahr der Entstehung des „Sämannes“ von Knöpfer sein Vor-Bild von van Gogh in Deutschland noch nicht publiziert worden. Im Propyläenband zur Kunst des 20. Jahrhunderts, 1931, weist zwar die Bildbeschreibung Carl Einsteins darauf hin, dass van Goghs „Sämann der Sonne identisch (ist), vor der er einherschreitet“ (1988, S. 26), ohne aber das Bild zu zeigen. Selbst in der zweibändigen Prachtausgabe „Vincent“ aus dem Jahr 1922 identifiziert Julius Meier-Graefe zwar im Text van Gogh symbolisch mit einem „Sämann, der Menschen machen wollte“ und vergleicht dessen Bilder mit „Samen (des großen Sämanns)“ (Bd. 2, S. 18); dazu werden auch Sämann-Bilder nach Millet reproduziert. Aber weder in diesen noch anderen Publikationen war „Der Sämann bei Sonnenuntergang“ (F 451) zu sehen. Dieser kam Knöpfer erst vor Augen dank der schönen Farbproduktion, die sich in der großformatigen Buchausgabe „Vincent van Gogh. Leben und Werk“ des Phaidon-Verlags in Wien (Uhde) befindet, deren Auswahl Lud-

wig Goldscheider besorgte.⁸ Diese Reproduktion aus der 1936 erschienenen Auflage gab Knöpfer, so denke ich, den unmittelbaren Impuls zu seinem Sämann. Als unverkennbares Indiz dafür sehe ich, dass über dessen Kopf gleichfalls die Sonne steht, selbst wenn diese klein durch Wolken schimmert, während van Gogh nach eigener Auskunft eine „ungeheure zitronengelbe Scheibe als Sonne“ gemalt hat (Erpel 1982, S. 220). Allerdings blickt der Sämann bei Knöpfer wie sonst auch bei van Gogh und Millet frei gerade aus, während der „Sower“ der Amsterdamer Fassung nach unten blickt. Sonst überwiegen die übereinstimmenden Momente, wie der auf Kniehöhe gewählte Anschnitt der Figur, die Schrittstellung und Haltung des Säenden mit seinem Saatgut, auf welches Knöpfer den pastosen Farbauftrag verlagerte, mit dem van Gogh die Sonne hervorgehoben hat. Zudem schwingen Knöpfers Wolken in den flammenden Formen van Goghs. Ähnlich ist auch die Darstellung des Sämannes mit geöffneter Hand, aus welcher aber dort die Saatkörner mit Schwung auf den Acker geworfen werden, während hier der Sämann die Saatkörner fast wägend in der Hand hält und aus ihr fruchtbringend tropfen lässt. Damit betont Knöpfer, ob bewusst oder intuitiv, das Sinnbildliche des Vorganges in einer zeitverzögerten Aussaat aus männlicher Hand in die weibliche Erde. Der archaische Akt des Säens und das Symbolische der Saat als das Ursprüngliche im Leben lassen, wie die gesteigerte Gebärde und Farbe, an das Vorbild von Goghs denken. Diesem war Natur: „Die Erdscholle, das Gras, der gelbe Weizen, der Bauer“ (Van Gogh 1928, S. 381); Symbolwerte auch des Bildes von Otto Knöpfer, jedoch von ihm übersetzt in seinen veristischen Stil, so „wie es (ihm sein) Gewissen vorsagt(e)“ (15.06.43, Knöpfer 2011, S. 63). Mit Kenntnis dieses Bildes und der Briefe Otto Knöpfers an Marianne hätte ich in meinem Buch „Wanderungen in der Dreigleichenlandschaft mit Otto Knöpfer“ gewiss nicht über drei

Auflagen hinweg behauptet, Knöpfer habe zu dieser Zeit gemerkt, „daß er auf der Reise zu sich selbst längst angekommen war“ (Arlt, S. 35). Mitnichten! Das Bekenntnis Otto Knöpfers, von der Kunst und der Persönlichkeit van Goghs stark beeindruckt zu sein, trägt den Stempel einer Initiation durch diesen großen Wegbereiter der Moderne. Van Goghs Werke und gleichfalls seine Briefe haben Knöpfer offenbar das Gefühl vermittelt, dazu zu gehören, durch sie eingeweiht worden zu sein, was er „für eine Aufgabe zu erfüllen (hat) in (seinen) Leben.“ (26. Juni 1938, Knöpfer 2011, S. 58). In seinem Stolz, im Gegensatz zur bedauerlichen Freundin Marianne, Originalwerke van Goghs selbst gesehen zu haben, mischt sich bei dem selbstbewussten jungen Künstler ein gewisses Minderwertigkeitsgefühl, als er sich mit van Gogh vergleicht: „Meine Arbeiten (...) sind aber tot dagegen (...)“ (Knöpfer 2011, S.58). Jetzt wird ihm ein Anspruch bewusst, der ihm bei seiner Selbstsicherheit nicht klar gewesen sein konnte, mit welcher er am 27. Mai 1938 an Cläre Werner und fast gleichlautend an Marianne Gräfe schrieb: „Die Arbeit geht rasch vorwärts. Ich habe mich jetzt in den drei Wochen schon an die Spitze von meiner Abteilung vorgearbeitet, was dem Alten [offenbar Prof. Plontke, PA] riesigen Spaß macht. Der wundert sich bloß noch, sonst nichts. Es ist ein Kinderspiel hier auf der Akademie und für mich weiter keine Angelegenheit. Aber zu Hause in meiner Wohnung arbeite ich wie der Teufel an Kompositionen herum.“⁹ Mit dem Gefühl erwachender Verantwortung begreift Knöpfer seine Lebensaufgabe und formuliert am 26. Juni an Marianne hochgestimmt die Sentenz: „Die Kunst ist doch das Schönste und Größte was es auf der Welt gibt“ (ebd.). So sehr er sich von van Gogh „umgelegt“ dünkt, fühlt er sich ermuntert und ist gewiss, es „auch dahin zu bringen wie Vincent“ (ebd.).¹⁰ Zu diesem Zweck arbeitet Knöpfer wie sein Vorbild, von dem er Briefe gelesen haben wird, worauf solche Formulierungen in den Briefen vom 27. Mai bzw. 26. Juni deuten, er „arbeite wie der Teufel“ oder „wie eine Dampfmaschine beinahe so wie Vincent in Arles“ (Knöpfer 2011, S. 58). Unübersehbar sind die Anklänge zu jenen Briefstellen Vincent van Goghs, er „renne wie eine Lokomotive zur Malerei“ (Brief 519, van Gogh 1928, S. 216; ähnlich 10.09.1888, van Gogh 1982, S.197) oder er „pflüge wirklich wie ein Besessener“, in dem Brief aus Saint-Remy, in dem van Gogh seinen Mäher beschreibt, der „wie ein Teufel (kämpft)“ (Brief 590, Van Gogh 1928, S. 378; ähnlich 04.oder 05.09.1889, Van Gogh 1982, S. 281, 280). Van Goghs Einfluss auf Knöpfers Haltung zu Leben und Kunst lässt sich daran erkennen, wie er aus einem Rückschlag in Berlin die Erfahrung gewinnt: „Diese Not war wichtig, denn in der Not werden die besten Werke geboren und ich habe es am eigenen Leibe verspürt“ (Ostern 1939, Knöpfer 2011, S. 59), und die Einstellung: „Ich pfeife auf ein Leben voller Glück, Zufriedenheit und Son-

nenschein“ (20.05.42, Knöpfer 2011, S. 61).¹¹ Ähnliches ist vielfach bei van Gogh zu lesen. Eine ernüchternde Entfremdung wirft Knöpfer, inzwischen Soldat der Fuldaer Garnison, in seiner künstlerischen Entwicklung zurück,



Abb. 6: Knöpfer „Alte Brücke bei Arles“

so dass er am 10.10.41 völlig enttäuscht und mit lebensbedrohlicher Klarheit äußert: „Ich habe die verfluchte Malerei satt hier. Den ganzen Tag wie blöde die noch blöderen Gesichter malen. Ich will malen, was ich denke“ (Knöpfer 2011, S. 60). Knöpfers Distanz zu den Nazi-Größen, deren Porträts er vervielfältigen muss, verbindet sich mit der Ablehnung der Propagandamalerei, die sich im Abklatsch erschöpft, den er hasst.

Von dieser propagandistischen, naturalistischen Fron wird Knöpfer befreit, als er mit einem „glücklichen Zufall“ in die Provence versetzt wird (15.06.43, Knöpfer 2011, S.63), und seine Verehrung der großen Wegbereiter der Moderne kräftig auflebt, weil er „so einen Dusel“ besitzt, Cézannes Atelier im Chateau noir, dem „schwarzen Schloßchen (...)“ mitten in den Bergen von Aix“ (30.05.43, Knöpfer 2011, S.62) und auch die Orte St. Remy und Arles besuchen zu können, wo er auf van Goghs Spuren unterwegs sein wird. Es ist zu ahnen, wie er die Nähe zu van Gogh auskosten hat, und allzu gern würde man Otto Knöpfer in seiner Freude zustimmen, mit der er auf der Rückseite einer Federzeichnung notiert hat: „Auf den Spuren van Goghs fand ich diese Zugbrücke. Es ist die alte Brücke, die v. Gogh für seine bekannten Brücken-Bilder verwendete. Ein alter Bauer vom R(h)ône-Kanal gab mir die Bestätigung dafür. Er will van Gogh noch gekannt haben. Ich ging nach Arles und malte das gelbe Haus von Vincent van Gogh. Saint Remy den 20. Juli 1943“. Jedoch war die von van Gogh gemalte Brücke, Pont de Langlois, zu diesem Zeitpunkt schon acht Jahre abgerissen.¹²

Knöpfer hat nur eine ähnliche Brücke in der Nähe gezeichnet. Kaum zu bezweifeln ist, dass Knöpfer dann, also im Juli 1943, vor dem „Gelben Haus“ gestanden haben wird,

das van Gogh 1888 gemalt hat und das er nun gleichfalls malte. Jedoch ist das als „Haus van Gogh in Arles“ betitelte Bild im Angermuseum Erfurt zwar ein herausragendes Bild, eine lichtvolle, farbig strahlende Impression von einem südfranzösischen Haus mit Platane, aber es zeigt keineswegs das Haus van Goghs. Das kann nicht verwundern, weil dieses Bild von 1942 schon gemalt war, bevor Knöpfer das Haus van Goghs überhaupt gesehen hat.¹³ Vielleicht existiert das eigentliche Bild vom Hause van Goghs irgendwo; vielleicht ergab sich bei Knöpfer aus dem Wunsch, in van Goghs Aura geweiht und dies bildlich bezeugt zu haben, eine „Irrtumswilligkeit“. Wer weiß? Dennoch bleibt das Bild eine durchlebte Annäherung an seine französischen Vorbilder. Assoziativ mag selbst das Atelierhaus Cézannes in Aix aufscheinen, wohin er aber ebenfalls erst 1943 gelangte. Dort „in Pauls Atelier stehen zu können“ (ebd.) - Knöpfer duzt Cézanne kollegial - steigerte Knöpfers Selbstwertgefühl.¹⁴ Für wie bedeutungsvoll er das Jahr in Südfrankreich für sein Schaffen auch einschätzt, die auratische Nähe der beiden hat ihn, wie er schreibt, „vollkommen durcheinander gebracht und verwirrt. Eine Revolution brach in mir aus. Ich bin manchmal ein van Gogh, manchmal ein Cézanne und warte nur, daß ich bald wieder ein Knöpfer werde“ (15.06.43, Knöpfer 2011, S. 63). Die Situation lässt ihn unbefriedigt; er spürt offenbar, in Widerspruch zu dem Auftrag für die deutsche Kunst zu geraten, den er 1937 in München für sich erkannt hat, wenn er sagt, er wolle sich zusammenreißen, und schlussfolgert: „Ich will künftig so arbeiten wie früher, so wie ich es fühle, wie es mir mein Gewissen vorsagt“ (ebd.). Die Alternative hieß für ihn aber nicht etwa van Gogh oder Nazi-Kunst, sondern eher van Gogh oder Dürer, welcher, durch Verismus, Neue Sachlichkeit und romantisierende Tendenzen vermittelt, eine unbestreitbare Traditionsmöglichkeit darstellte, die von ihm nicht hinterfragt werden musste. Seiner kritischen Selbstanalyse folgte eine Besinnung auf die Tradition der deutschen Renaissance und Romantik.

Die Zeit der neuen Gesellschaft brachte ei-



Abb. 7: Knöpfer „Vorfrühling I“

nen Neuanfang mit der Aufnahme expressiver Stilzüge, die 1950 mit dem „Glasbläser“ stark aufbrachen, und sich mit impressionistischen verbänden, die er in den 50er/60er Jahren mit der Ausstellung von Bildern aus der südfranzösischen Zeit ins Spiel zu bringen suchte. Nach begeisterter Zustimmung¹⁵ folgte kurze Zeit später der öffentliche Formalismus-Vorwurf, seine Glasbläser seien „ausdruckslos oder verzerrt“, und er habe das Neue noch nicht verstanden (Das Volk, 24.12.1951). Die „sozialistische“ Kunstpolitik instrumentalisierte den Künstler gegen sich selbst, der 1955 öffentlich auf Selbstdistanz ging, indem er Landschaften, die er Anfang der vierziger Jahre im Atelier Cézannes gemalt hatte, als nichterhaltenswert bezeichnete: „Ich habe keinen Wert auf diese Arbeiten gelegt. Sie waren, den Anregungen meiner französischen Kollegen entsprechend, Experimente im Sinne des Formalismus, dessen Kunstauffassung meiner Ansicht über die

Bedeutung und Aufgaben der Malerei zuwider ist“; so glaubte Knöpfer, sich in der Thüringischen Landeszeitung (07.01.1955) selbst kritisieren zu müssen. Selbstverleugnung bis zur Bildzerstörung.¹⁶ In des Künstlers Bereitschaft mischten sich ehrliche Überzeugung und Zaghaftheit, vorauseilender Gehorsam und Schlitzohrigkeit. Denn einerseits neigte er dazu, nachzugeben, sich anzupassen und zurückzuziehen. Andererseits existieren nicht nur etliche Südfrankreich-Bilder weiterhin, sondern ging er auf der Suche nach künstlerischer Innovation den Weg weiter, den er mit Vincent van Goghs Anregung betreten hatte. Dabei stützte er expressive Bildformen, wie beim „Blick ins Drei-Gleichen Gebiet (I)“, 1953, Deckfarben, auf den naturgewachsenen „Expressionismus“ roter und grau-grüner Keuperhügel oder bei der „Mühle von Azmannsdorf“, 1955, auf Meteorologisches. In der Vorsicht, mit der dies geschah, tritt ein

Merkmal der Generation zu Tage, die unter den Bedrängnissen diktatorischer Verhältnisse gelebt hat. Droht ihm deshalb ein Schicksal verschollener Künstler?

Mitte der sechziger Jahre gab es in der Kunst der DDR einen Aufbruch zu größerer stilistischer Vielfalt und verstärkte sich die Tendenz zum Metaphorischen. Die impressive Auflockerung ging Knöpfer nur teilweise mit, so mit dem Gemälde „Ährenfeld“, 1973 (Schlossmuseum Arnstadt), in dem sich eine Reminiscenz an Vincent van Goghs „Kornfeld“ von 1887 zeigt. Stärker besann sich Otto Knöpfer alter Lieben, so zu Albrecht Dürer, also auf das, was er im Innersten als sein Selbst verstand, und er malte, was ihn schon immer reizte: Rasenstücke mit sensualistischer Naturnähe aus Lasuren vielfacher Grünvaleurs, wie beim „Vorfrühling I“ von 1986, Silberdisteln und das Dreigleichenland.

Anmerkungen

1 In Otto Knöpfers handgeschriebenen Gemäldeverzeichnis, mit welchem er seinem ersten Werkverzeichnis (Galerie am Fischmarkt Erfurt 1986) zugearbeitet hat, führt der Künstler relativ willkürlich 240 Titel auf, unter der Nr. 105 das Gemälde „Der Sämann, 1936, Oel/Holz“, mit Doppel-ä, wie bei frühen Skizzen, die aber keine direkten Vorarbeiten zum Gemälde darstellen. Als Besitzer nennt Knöpfer die „Versicherungs-Anstalt in Gotha“. Allerdings konnte der „frühere Archivar der Gothaer, der (...) bis heute noch Zugang zu allen Archivunterlagen dieses Unternehmens hat (...) trotz aller Recherchen keine Spuren über den Besitz entdecken“ (Brief von Edgar Jannot, 18.07.11). Ebenso findet sich in den Archiven der Kreissparkasse Gotha nichts zum Ankauf. Aber ihr Inventarverzeichnis belegt die Übernahme des Bildes von der Sparkasse für das vormalige Herzogtum Gotha. - Der Ankauf des Bildes hat sich offenbar angebahnt durch die Gothaer Station der Wanderausstellung des NSKG „Thüringen - Land und Leute“ (6. - 13.12.1936 in der Herzogl. Ausstellungshalle), die im „Gothaer Beobachter“ vom 7.12.36 besprochen wurde und über die das „Gothaische Tageblatt“ (ebenfalls am 7.12.) kurz berichtet hat (den Hinweis danke ich Matthias Wenzel).

2 Die NSKG wurde von Alfred Rosenberg als Reaktion auf Joseph Goebbels hektische Steuerung der Kunst gegründet und um sich der langfristig zu lösenden Aufgabe zu widmen, einen „Stil des Nationalsozialismus“, den „deutschen Stil des 20. Jahrhunderts“, hervorzubringen, der „ein so klar umrissener Begriff sein (wird), wie (...) Gotik und die Renaissance“ (Rudolf Ramlow in: Joseph Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich, S.118 f). Mit „NS“ Bezeichnetes ist folglich nicht alles abzustempeln, desgleichen nicht alle Künstler, die in die SA eintraten. Das zeigt das Beispiel Carl Crodels (1894-1973) in Halle an der Burg Giebichenstein, der trotz Nazi-Gegnerschaft Mitglied der SA geworden ist, wohl weil er auf die freilich vergebliche Strategie der Jungnazis setzte, den Expressionismus zu favorisieren. Möglicherweise gab es 1933 vergleichbare Hoffnungen bei Franz Markau. In einer Mail vom 06.06.11 teilte mir Anselm Räder mit: „FM war der Luftschutzwart der Hügelschule bis Kriegsende. Ob er in der SA war, weiß ich nicht. Weitere Uniformen kommen sicher nicht in Frage.“ Mit dieser Verbindung hat Markau sicher bis zu einer bestimmten Grenze auf Knöpfer eingewirkt. Diese bestimmte Knöpfer auch dadurch, dass er propagandistischen Veranstaltungen am „Hügel“ fernblieb, wie sich seine Kommilitonin, die Arnstädterin Dorothea Pein, erinnerte (Information von Bäbel Laue, 30.05.11). Dazu einte manche Künstler, „zum Fuchs“ zu werden, wovon der Maler Bernard Schultze berichtete: „Denn wir wollten Künstler, wirklich große Künstler werden und überleben!“ (Stefanie Poley, S. 392). - Über die Wanderausstellung der NSKG mit fünf Werken Otto Knöpfers, darunter „Der Sämann“, hat das „Thüringer Volk“ am 26.09.1936 berichtet, ohne den Arnstadt nachfolgenden Ausstellungsort zu nennen.

3 Vgl. Fotos der Schalterhalle (Kreissparkasse Gotha, S. 43). Für die scheinbare Nichtexistenz des „Sämanns“ spricht solch eine Feststellung von Helga Möbius in der Zs. Bildende Kunst, Heft 1, 1971, S. 8: „Gleich am Anfang (der Figurenmalerei Knöpfers) steht der eindrucksvolle ‚Glasbläser‘ von 1950“.

Das Bild, das ich als Kunde der Kreissparkasse Gotha von etwa 1971/72 an kannte, trat erst Ende Oktober 1995 wieder in mein Blickfeld und zwar im Rahmen des Auftrages, konzeptionelle Vorschläge zur künstlerischen Ausgestaltung der umgebauten und erweiterten Kreissparkasse Gotha (Leitung Manfred Vitt) zu unterbreiten. Danach wurde entschieden, in welchem Flur von den „dauerhaft gezeigten Arbeiten“ der „Säer“ zu sehen sein solle. Dort entdeckte ihn 2003 Heide Welland, die damalige Vorsitzende des Otto Knöpfer-Freundeskreises, welchen sie am 25.06.2003 darüber informierte wie ebenso das „Arnstädter Stadt-Echo“, welches im Juli 2003 eine erstmalige Vorstellung des Bildes von Rüdiger Helmboldt mit einer Abbildung verband.

4 Von der Nationalgalerie wurden 1937 drei Gemälde van Goghs beschlagnahmt, ein Werk, „Moulin de la Galette“, und ein paar Zeichnungen blieben zwar verschont, aber wurden höchstwahrscheinlich nicht gezeigt. (Auskunft von Jörn Grabowski, 07.04.11) Da die Bilder van Goghs sich nicht in einem Depot befanden, sondern durch Hermann Göring „annektiert“ waren, wird es für Knöpfer keinen „Schleichweg“ zu den van Goghs gegeben haben, auch nicht über seinen Professor an der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg, Paul Plontke, Mitglied der NSDAP ab 1933. Denn so „hohe“ Beziehungen, wenn er sie denn gehabt hat, hätte Plontke wahrscheinlich nicht mit solch „negativer“ Kunstpropaganda aufs Spiel gesetzt, zumal Knöpfer erst kurz zuvor ein Student von ihm geworden ist. Vermutlich wäre außerdem der kommunistisch gesinnte Knöpfer auch nicht dorthin mitgegangen. Ebenso zeigte die bis 8. Mai 1938 geöffnete Berliner Station der Ausstellung „Entartete Kunst“ trotz einer Erweiterung gegenüber München keine Bilder van Goghs.

5 Vermutlich kommt eine Kunstgalerie eher in Frage. Florian Karsch relativierte die verbreitete Auffassung zum Ausstellungsverbot, indem er darauf hinwies, dass 1936 in der Galerie Nierendorf eine Franz-Marc-Ausstellung stattgefunden hat (Atelieregemeinschaft, S. 207). „Am Kurfürstendamm (...) fühlt man sich frei genug, um die internationalen Kunströmungen und den aufkommenden Expressionismus emphatisch zu begrüßen (...) Moderne-Händler konzentrieren sich auf das preiswerte Lützowviertel. 1933 stehen 281 Firmen für Kunsthandel in den Adressbüchern – drei Jahre später ist ihre Zahl auf 152 geschrumpft“ (Christiane Meixner: Alles Expressionisten. In: Der Tagesspiegel, 05.05.2011). Und Andreas Hüneke (Mail vom 02.04.11) nennt mir den exemplarischen Fall der Sammlung Koehler, der zeigt, dass es im Berlin von 1938 möglich gewesen ist, unter günstigen Umständen van Gogh-Gemälde sehen zu können. „Bernhard Koehler d.J. führte ja die Sammlung nach dem Tod seines Vaters 1927 weiter und hat sie sicher für Künstler, die mit Empfehlungen kamen, zugänglich gehalten“ (Andreas Hüneke).

6 In seinem Brief 590 an Theo bzw. im Brief vom 04. oder 05.09.1889 versteht Vincent van Gogh den Schnitter als „Gegenteil des Säers“ (Van Gogh 1928, S. 378; ähnlich Van Gogh 1982, S. 280) und als „das Bild des Todes, so wie es das große Buch der Natur verkündet“ (Van Gogh 1928, S. 381; ähnlich Van Gogh 1982, S. 283f). „Die große Welt - Buch der Natur“ spiegelt Johann Armdts Auffassung von den zwei Büchern der Offenbarung Gottes, in der Bibel und im „liber naturae“, der Natur.

7 Während im Expressionismus mit Ausnahme des symbolischen Bildprogramms von Erich Heckels „Lebensstufen“ weder in der Malerei noch in der Lyrik das Sämann-Motiv eine Rolle spielt, stammt aus ihm die häufige Motivverbindung Mensch und Gestirn (z.B. „Mein Haupt ist sternbelaubt“ im Gedicht „Mensch“ von Kurt Heynicke).

8 Die Farbreproduktion von Vincent van Goghs Gemälde „Der Sämann bei Sonnenuntergang oder mit dem Baum“, November 1888, Öl auf Leinwand, 33 x 41 cm, bis 1962 im Besitz von Vincent Willem van Gogh, des Künstlers Neffen, in Laren, später des Rijksmuseums Amsterdam (F 451), in Wilhelm Uhdes „Vincent van Gogh. Leben und Werk“, Wien 1936 (4., veränderte u. vermehrte Aufl.) ist der von Ludwig Goldscheider besorgten trefflichen, thematisch gruppierten Auswahl aus dem Gesamtwerk und der Fotografie Franz Hanfstaengels, München, zu danken. - Dass Knöpfer den Sämann (Sower) schon aus der Zs. „Beeldende Kunst“, Nr. 21, 1927, 14. Jg., kannte, dürfte unwahrscheinlich sein, obwohl möglicherweise Franz Markau über seine in Holland lebende Schwägerin in Besitz der Zs. gelangt sein konnte. Doch generell wird Knöpfer sowohl bei seinen Mentoren Franz Markau und Herbert Kunze als auch in der „Hügel“-Bibliothek einen Einblick in neuere Kunstliteratur und in Leben und Werk namentlich van Goghs gehabt haben. Die Suche nach Publikationen, in welchen der Sämann van Goghs (F 451) abgebildet ist, verlief bei Wilhelm Hausenstein 1914, Hans Hildebrandt 1924, Herwarth Walden 1924, Anton Springer 1925, Carl Einstein 1931 und Richard Hamann 1933 negativ, ebenso in Julius Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte der Kunst, 3. Bd., 1927. Nicht einmal in Julius Meier-Graefes mit 103 Bildtafeln

Peter Arlt: Die verschwiegene Existenz des Bildes „Der Sämann“ von 1936

ausgestatteten „Vincent“ (1922), wo es heißt: „Van Gogh ist aktuell. Man sieht keine Ackerscholle, ohne seiner zu denken, keinen Bauer auf dem Acker (...)“ (Bd. 2, S. 14), enthalten die gesuchte Version des „Sämanns“, allerdings „Der Sämann (nach Millet)“ von 1889 (F 689) aus der Haager Sammlung und „Der Säer“ von 1888 (F 494) aus Winterthur; ebenso weist Meier-Graefes 1922 in 5. Auflage bei Piper in München erschienenen Bändchen „Vincent van Gogh“ zwei Sämann-Bilder nach Millet und die Zeichnung für „Sämann bei untergehender Sonne“, Juni 1888 (F 422) auf. Dort findet sich der gesuchte Sämann van Goghs ebenso wenig wie bei Hubert Wilm 1935 und bereits in der Ausgabe der Briefe van Goghs (1928), anders als in der von Fritz Erpel besorgten und 1959 erstmals erschienenen Auswahl „Als Mensch unter Menschen“, Henschelverlag Berlin, die Knöpfer selbst besaß.

9 Im Brief an Marianne Gräfe heißt es: „Es ist hier [an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg, PA] für mich ein Kinderspiel und weiter keine Angelegenheit“ (ebd.).

10 Knöpfers Selbstbewusstsein bleibt nicht nur in der Gewissheit erhalten, seine Arbeiten würden „gewiß von den anderen [seiner Kommilitonen der Vereinigten Staatsschulen, PA] etwas abstechen“, sondern besonders in der großsprecherischen Angabe gegenüber Marianne: „Meine Arbeiten (...) werde (ich) auch dahinbringen wie Vincent. Allerdings auf andere Art und Du wirst (...) schon nicht viel Unterschiede merken zwischen den meinen und denen van Goghs“ (BR 6, 26.06.38, OK 100, S. 58). Diese Haltung wird bestärkt durch die Gesichtszüge des „Sämanns“, in denen ein idealisiertes Selbstporträt des Künstlers zu erkennen sein dürfte (vgl. die jugendlichen Selbstbildnisse von 1936 und 1949 im Beitrag Rüdiger Helmboldts oder das Foto Knöpfers von 1934, in: Knöpfer 2011, S. 38).

11 Möglicherweise bezieht sich die „Not“, die er „am eigenen Leibe verspürt“ hat, auf seine enttäuschte Hoffnung, künstlerisch in Berlin einzuschlagen und den Auftrag für sein erstes Fresko, den er nach dem Brief an Marianne vom 26. Juni 1938 schon bekommen habe, offensichtlich nicht erhalten hat.

12 „Die ‚Pont de Langlois‘ genannte Brücke über den Schifffahrtskanal Arles-Bouc, im Süden der Stadt; 1935 abgerissen (...)“ (Erpel 1989, S. 151). „Eine fast identische Brücke wurde wenige Kilometer entfernt über einem kleinen Kanal rekonstruiert, an der Montcalde-Schleuse“ (Clébert/Richard, S. 73).

13 Das als „Haus van Goghs in Arles“ betitelte Bild Otto Knöpfers im Angermuseum Erfurt (1942, Öl/Papier/Hartfaser, bez. li. u.: „Knöpfer 42“, Maße: 33 x 51 cm) zeigt nicht das bis zur Bombenzerstörung 1944 in Arles zu sehende Haus van Goghs. Im Vergleich mit diesem weist es eine länger gestreckte Kubatur, ein flacheres Giebeldach mit weniger ausgeprägtem Kranzgesims und eine größere Anzahl von Fenstern auf, das Stockwerkgesims fehlt; die Lage des Hauses ist nicht ebenerdig zur Straße, sondern unterhalb eines Hanges. Es kann sich weder um die Gartenseite des Gelben Hauses handeln, weil auf der nördlichen Rückseite des Hauses van Goghs nur eine Einfahrt vorhanden war, noch kommt die wegen der Traufseite etwas ähnlichere Ostseite des Hauses zur Avenue Montmajor infrage (vgl. Foto in Dorn, S. XVI). Nimmt man außerdem ernst, dass Knöpfer das Bild des Angermuseums, wie bezeichnet, 1942 gemalt hat, und weiß man, dass er sich vom November 1942 bis März 1943 in Beaune (Burgund) und dann weiter südlich in der Auvergne in Le Puy (Behrends, S. 17f) aufhielt, aber sein Bild von van Goghs Haus hingegen erst im Juli 1943 entstand, wird völlig klar, dass der Titel des Bildes im Angermuseum Erfurt (Inventar-Nr. III 755) und sein Inventarkartenvermerk falsch sind. Ob dem Angermuseum das Bild bei der Schenkung 1946 von Otto Knöpfer nun persönlich als „Haus Vincent van Goghs“ übergeben worden ist oder „ein Mitarbeiter des Angermuseums die Verwechslung (verursacht)“ hat, wie Miriam Krautwurst, Mail vom 04.07.11, einräumt; eine Tatsache bleibt, dass Knöpfer im Werkverzeichnis des Erfurter Kataloges von 1986, S. 37, zwar das Entstehungsjahr vom Bild des Angermuseums Erfurt „Haus van Goghs in Arles“ auf 1943 verlegt, aber am Bildtitel festgehalten hat. Aufgrund unserer Korrespondenz hat das Angermuseum bereits den Titel in der digitalen Inventarliste geändert in: „Gelbes Haus in Südfrankreich, angeblich Das Haus van Goghs in Arles“ (Miriam Krautwurst, Mail vom 07.07.11). Somit bleibt für das eigentliche Bild vom Haus van Goghs aus dem Jahr 1943, ob es noch irgendwo oder nicht mehr existiert, der Titel reserviert.

14 Die Aura Cézannes überträgt Knöpfer auf den französischen Maler, der gerade dort wohnt, von dem er außer ein paar Skizzen zwar nichts gesehen hat, aber nicht ausschließt, der könne „zu den großen Malern der Neuzeit (zählen)“ (BR 11, S. 62). Da macht es sich gut, einfließen zu lassen, „er hält viel von mir“, obwohl: „Gesehen hat er von mir natürlich auch noch nichts“; aber sie sind sich sympathisch und wollen gemeinsam mit dem Bus „nach Remy und Arles“ (ebd.). Auch darin, mit einem angefreundeten Künstler das Atelier zu teilen und mit ihm auf Motivsuche zu gehen, nähert sich Knöpfer van Goghs Art an, der 1888 in Arles zeitweilig gemeinsam mit dem belgischen Maler Eugène Boch und danach mit Paul Gauguin zu arbeiten. Daran hält Knöpfer später in der Gemeinsamkeit mit Otto Paetz fest.

15 „Auf seinen Reisen in Italien und Südfrankreich hat er sich zu schönen Bildern und zu einer farbig sehr feinen Wiedergabe seiner Eindrücke begeistern lassen. (...) Wie leuchtet das Haus van Goghs in der Sonne der Provence einladend aus den grünen Bäumen hervor! (...)“ (Thüringer Tageblatt, 29.04.1951)

16 Die Zeitung teilt mit: „Keines der damals entstandenen Bilder ist erhalten geblieben“, nachdem wenige Zeilen zuvor berichtet wurde, wie Knöpfer ein Ölbild herbeischleppt, zu dem er sagt: „Das gleiche Motiv hat bereits Cézanne gemalt.“ Offenbar sind Knöpfer sowohl der Stolz auf die Cézanne-Nähe als auch Bilder aus dieser Zeit erhalten geblieben.

Literatur

Angabe von Quellen aus Zeitungen erfolgt zusammen mit dem Zitat

(Arlt) Arlt, Peter: Wanderungen in der Dreieichenlandschaft mit Otto Knöpfer, Gotha 1997, 1998, 2006

(Akademie 1994) Akademie der Künste Berlin (Hrsg.): Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin, 1933-1945. Berlin 1994.

(Behrends) Behrends, Rainer: Fragmentarische Spurensuche zum Werk Otto Knöpfers. In: In: Otto Knöpfer. Spurensuche. Otto Knöpfer zum 100. Geburtstag. Hrsg. Schlossmuseum Arnstadt 2011.

(Claußnitzer) Claußnitzer, Gert: Curt Querner. Reihe Welt der Kunst, Berlin 1979.

(Clébert/Richard) In: Clébert, Jean-Paul und Richard, Pierre: Van Gogh und die Provence. Marburg 1989.

(Dorn) Dorn, Roland: Décoration. Vincent van Goghs Werkreihe für das Gelbe Haus in Arles. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 45. Hildesheim, Zürich, New York 1990.

(Einstein 1988) Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1988 (entspricht der 3. Auflage der Propyläen-Ausgabe, 1931)

(Erpel 1982) Erpel, Fritz (Hrsg.): Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo, Berlin 1982.

(Erpel 1989) Erpel, Fritz: Vincent van Gogh. Lebensbilder - Lebenszeichen, Berlin 1989.

(Van Gogh 1928) Van Gogh, Vincent: Briefe an seinen Bruder. Bd. III. Berlin 1928 (bei Cassirer), 2. deutsche Auflage (Übersetzung Carl Einstein).

(Van Gogh 1982) Van Gogh, Vincent: Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo, Bd. 2. Berlin 1982 (Übersetzung Eva Schumann).

(Helmboldt 1996) Helmboldt, Rüdiger (Hrsg.): Hohenfeldener Blätter. Sonderausstellung Thüringer Dorfleben im Schaffen von Otto Knöpfer, Hohenfelden 1996.

(Hitler) Hitler, Adolf: Mein Kampf, München 1940.

(Knöpfer 1986) Otto Knöpfer. Malerei. Ausstellung zum 75. Geburtstag. Hrsg. Galerie am Fischmarkt, Erfurt 1986.

(Knöpfer 2011) Otto Knöpfer. Spurensuche. Otto Knöpfer zum 100. Geburtstag. Hrsg. Schlossmuseum Arnstadt 2011. Darin insbesondere: Liebe Marianne! Briefe Otto Knöpfers an Marianne Gräfe/König (1937-1943), transkribiert und bearbeitet von Helga Scheidt.

(Kober 1976) Kober, Rudi: Otto Knöpfer: Landschaft aus dem Dreieichengebiet. In: Zs. Sonntag, Nr. 31, 01.08.1976, S. 3.

(Kreissparkasse Gotha) Kreissparkasse Gotha 1830-1998. Eine Unternehmensgeschichte, Gotha 1998.

(Meier-Graefe) Meier-Graefe, Julius: Vincent. Bd. 1 u. 2, München 1922 (2. A.)

(Möbius) Möbius, Helga: Aus dem inneren Erleben unserer Wirklichkeit. Zum Schaffen des Erfurter Malers Otto Knöpfer. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 1, 1971.

(Nietzsche) Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, Leipzig o. J.

(Poley) Poley, Stefanie (Hrsg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus - Umgang mit dem Erbe. Bad Honnef 1991.

(Uhde) Uhde, Wilhelm: Vincent van Gogh. Leben und Werk. Auswahl von Ludwig Goldscheider, Wien 1936 (4., veränderte u. vermehrte Aufl.).

(Wilm) Wilm, Hubert: Vincent van Gogh. Bd. 2 der Reihe Künstlerschicksale. München 1935.

(Wulf 1963) Wulf, Joseph: Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, rororo Taschenbuch

Abbildungen

Abb. 1: Otto Knöpfer, Der Sämann, 1936, Öl auf Leinwand, gerahmt 121,5 x 110 cm, sign. u. dat. o. re. „Otto Knöpfer-Holz. / 1936“, Zustand nach der Bildoberflächenreinigung und neuen Leinwandspannung, Sept. 2011, Kreissparkasse Gotha

Abb. 2: Curt Querner, Die Säer, 1934, Tempera auf Leinwand, 135 x 145 cm, Kulturhistorisches Museum Magdeburg, aus: Zs. Bildende Kunst, 1970, Heft 9

Abb. 3: Oskar Martin-Amorbach, Sämann, 1937, Tempera, Zs. Die Kunst, 1937, Heft 3

Abb. 4: Erich Heckel, Lebensstufen, Detail Sämann, Fassung nach Restaurierung 1931, Angermuseum Erfurt, aus: Mechthild Lucke/Andreas Hüneke: Erich Heckel. Lebensstufen, Verlag der Kunst, Amsterdam 1992, S. 91

Abb. 5: Vincent van Gogh, Der Sämann mit untergehender Sonne, Nov. 1888, Öl auf Leinwand, 33 x 41 cm, Rijksmuseums Amsterdam (F 451, Ausschnitt) im Vgl. mit Otto Knöpfer, Ausschnitt aus Abb. 1

Abb. 6: Otto Knöpfer, Alte Brücke bei Arles, 1943, Feder, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 1686

Abb. 7: Otto Knöpfer, Vorfrühling I, 1986, Öl auf Hartfaser, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 1808

Otto Knöpfer - Die Bildnisse

Rüdiger Helmboldt



Abb. 1: Otto Knöpfer, Mutterbildnis, 1939

Die Grundlagen:

Unmittelbar nach dem Tod von Otto Knöpfer wurde die Kultur- und Kunstwissenschaftlerin Bärbel Reuter im Auftrag des Thüringer Freilichtmuseums Hohenfelden, dessen Direktor ich bis 2000 war, für 2 Jahre mit dem Auftrag beschäftigt, den Nachlass des Künstlers zu erfassen. So weit wie möglich und mit Informationen von Erna Knöpfer, der Witwe des Künstlers, ausgestattet, wurde auch Privat- und Museumsbesitz in die Erfassung einbezogen: Das Ergebnis in Bezug auf das Thema „Bildnisse“ lautete: 116 Malereien (Aquarelle eingeschlossen), 85 Zeichnungen, 4 Druckgrafiken. Gesamtzahl der Arbeiten, die direkt als Bildnisse ausgewiesen sind: 205

Hinzu kommen mindestens noch einmal so viele unbezeichnete Skizzen u. Studien. Es kann ganz sicher von rund 500 Arbeiten mit Bildnischarakter ausgegangen werden. Diese Zahl deckt sich bis auf wenige Unstimmigkeiten mit dem tatsächlich in Molsdorf vereinnahmten Nachlass.

Nicht in dieser Zahl enthalten sind in den

letzten Jahren aufgefundene Bildnisse in Privatbesitz, die augenblicklich mit 11 beziffert werden können. Neben einer bedeutenden Anzahl von Bildnissen aus dem Nachlass werden in der Ausstellung „Otto Knöpfer – Bildnisse. Malerei, Zeichnungen, Grafik, Dokumente“, die vom 28. Oktober 2011 bis 8. Januar 2012 im Schlossmuseum Arnstadt gezeigt wurde, erstmalig auch 9 Porträts aus Privatbesitz der Öffentlichkeit präsentiert.

Nimmt man sich das bisher bekanntgewordene Oeuvre von Otto Knöpfer in quantitativer Hinsicht vor, so kommt man bei rund 500 erfassten Bildnissen nicht umhin festzustellen, dass dieser Teil des Nachlasses wohl nicht gleichwertig neben seinen Landschaften und Stilleben steht, aber auch nicht als unbedeutend abgetan werden kann. Bei der außergewöhnlich hohen Anzahl von Personalausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen muss allerdings verwundert, dass sich die Bildnisse im öffentlichen Bewusstsein auf wenige Motive beschränken wie einige Darstellungen der

Mutter oder die seiner Frau Erna. Den Grund dafür zu finden, will ich mich in meinem Beitrag ebenso bemühen wie auf neu entstandene Fragen zum Bildnisschaffen vor 1945 einzugehen.

Die durch mich initiierte und kuratierte Ausstellung im Schlossmuseum Arnstadt mit Bildnissen von Otto Knöpfer, ist die erste zum Bildnisschaffen des Künstlers überhaupt. Sie kann bisherige Defizite in unserem Wissen mindern, unseren Blick weiten, sie ermöglicht Vergleiche, provoziert ganz sicher weitere Fragen und gibt hoffentlich auch auf die eine oder andere Frage eine Antwort.

Zu einem ersten Schwerpunkt

In Otto Knöpfers frühen Bildnissen und Figurenbildern, damit meine ich Arbeiten, die vor 1945 entstanden sind, fällt auf, dass er einigen bevorzugten Themenbereichen, Figurenmustern, Physiognomien und Traditionsbezügen der Nationalsozialisten nahe kommt.

Aus der langjährigen Kenntnis der Person Otto Knöpfers möchte ich gleich eingangs entschieden meinen Standpunkt kundtun, dass er sich nicht wegen des öffentlichen oder gar politischen Wohlgefallens Bezüge zur altdeutschen Malerei gesucht und sie praktiziert hat. Seine Liebe zur Natur und die damit im Zusammenhang stehenden Dürerschen Prinzipien, haben ihn ein Leben lang über alle gesellschaftlichen Veränderungen hinweg bis zu seinem Tode 1993 getragen. Er hat diese Beziehung nicht nur praktiziert, sondern auch gelehrt wie etwas, das über allen politischen Dingen steht. Dürers Schriften waren ähnlich wie die Goethes sein lebenslanger moralischer, ethischer und ästhetischer Halt.

Dennoch werfen erst jetzt offengelegte Briefe von seiner Hand aus den 1930er und frühen 1940er Jahren Fragen auf, die im Zusammenhang mit seiner Bildniskunst nicht unerwähnt bleiben sollten:

Am 18. Juli 1937 schreibt er nach Arnstadt an eine Freundin die herzlichsten Grüße aus „... der Stadt der deutschen Kunst. Gewaltig und groß ist der Eindruck den dieses große Fest auf mich macht. Es ist wirklich eine Aufgabe, die deutsche Kunst wieder dahin zu bringen, wo sie einstmals war zur Zeit Dürers, Holbeins und Grünewalds. Wir, als die neue Generation, die nach und nach heranwächst, unsere Aufgabe ist es... den Weg zu zeigen... Nun habe ich ja eine Hoffnung, und das ist die große Ausstellung im Hause der Deutschen Kunst, welche heute früh eröffnet wird.“¹ Die Ausstellung, von der Otto Knöpfer spricht, wurde von Adolf Hitler eröffnet u.a. mit der Bemerkung: „...Nun werden - das will ich Ihnen hier versichern - alle die sich gegenseitig unterstützenden und damit haltenden Cliques von Schwätzern, Dilettanten und Kunstbetrüggern aufgehoben und beseitigt...“² Einen Tag

Rüdiger Helmboldt, geb. 1938 in Erfurt, Abitur u. Lehre als Zierpflanzengärtner, Studium der Pädagogik Erfurt u. Leipzig, Lehrer, Hochschul-lehrer (Kunstgeschichte) an PH Erfurt/Mühlhausen, Prom. Humboldt-Uni Berlin zum Dr. phil. (Gruppenbildnismalerei in der DDR), Leiter Büro baugeb. Kunst im Bezirk Erfurt, Direktor Museen der Stadt Erfurt, Direktor Thüringer Freilichtmuseum Hohenfelden. Mit O. K. bekannt seit Mitte der 1960er Jahre. Lebt in Arnstadt.

später, also am 19. Juli 1937, eröffnete Adolf Ziegler in den Münchner Hofgartenarkaden die Ausstellung „Entartete Kunst“. Die Thüringer Regierung war da schon einen großen Schritt voraus. Die Max-Beckmann-Ausstellung im Erfurter Angermuseum war bereits im Frühjahr 1933 verboten worden wohl im Zusammenhang mit der Entlassung Beckmanns aus dessen Amt als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt/M.³ An der Erfurter Kunstgewerbeschule traten in vorausweisendem Gehorsam fast alle Lehrer, auch Otto Knöpfers Lehrer Franz Markau, in die NSDAP ein.⁴

Otto Knöpfer war als Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste⁵ wohl zur Eröffnung der Münchner Ausstellung in das Haus der Deutschen Kunst eingeladen worden und er nahm mit seinem Bruder 11 Stunden Fahrradfahrt auf sich, um an diesem „großen Fest“⁶ teilnehmen zu können. Max Beckmann, um ihn in einem Vergleich zu belassen, hatte die Rede Adolf Hitlers im Rundfunk gehört. Er verließ einen Tag danach Deutschland⁷. Otto Knöpfer war 1937 26 Jahre jung, Beckmann hatte das Doppelte an Jahren.

Was hat das nun mit Otto Knöpfers Bildnissen zu tun? Müssen wir gar in Anbetracht dieser neuen Fakten Knöpfers Lebenslauf umschreiben und seine Geisteshaltung in Frage stellen? Tatsache ist, dass sein großes „Mutterbildnis“ von 1939⁸ (Abb. 1) in der Münchner Ausstellung keinerlei Anstoß erregt hätte, auch sein „Sämann“ von 1936⁹ nicht und auch nicht sein Gemälde „Familie bei der Ernte“ aus dem gleichen Jahr¹⁰. Auch das blonde, be-



Abb. 2: Otto Knöpfer, Bildnis eines Mädchens

zopfte hübsche Mädchen aus Holzhausen im Vordergrund des Bildes, von Otto Knöpfer mehrfach gezeichnet¹¹, entsprach ebenso wie das Bildnis von Frau Liemen wohl aus dem

Jahre 1938¹², dem propagierten Zeitideal. Da passt scheinbar auch der Sachverhalt ins Bild, dass Otto Knöpfer in Arnstadt bei dem aktiven NSDAP-Mitglied Wilhelm Grunert, einem kunstsinnigen Lehrer, in dessen Druckwerkstatt grafische Techniken übte und durch dessen Vermittlung den Kopf der Titelseite für die Kulturbeilage des Arnstädter Anzeigers zwischen 1936 und Juli 1939 mit einem Dreiecksmotiv gestalten durfte.¹³ Auch passen die Rezensionen von Ausstellungen aus dieser Zeit in Arnstadt, Erfurt und Molsdorf¹⁴ in dieses Bild¹⁵. Die Beteiligung Otto Knöpfers an der Großen Deutschen Kunstausstellung 1939 in München – auch wenn er kein Porträt eingereicht hatte¹⁶ – rundet das Bild von Otto Knöpfers Beachtung als Künstler im Dritten Reich scheinbar ab.

Scheinbar. Im September 1937 schreibt er aus Italien nach Arnstadt: „Die Arnstädter werden eine Ausstellung machen. Ich werde mich nicht daran beteiligen.“ Man solle nicht erschrecken, wenn sein Name nicht auftauche. Er habe seinen Grund dazu!¹⁷ Belegt ist auch, dass Otto Knöpfer in seiner Studienzeit an der Kunstgewerbeschule in Erfurt sowohl im Hause seines Lehrers Franz Markau ein- und ausging¹⁸, jedoch gleichzeitig auch bei Werner Hartmann, einem Mitsstudenten aus der Bildhauerklasse von Carl Melville, der wegen Betätigung im „kommunistischen Sinne“ von der Schule gewiesen wurde. Im Hause Hartmann in Erfurt, Gotthardstraße 8, fanden illegale Zusammenkünfte unter dem Decknamen „Bund deutscher Geistesarbeiter“ statt, an denen auch Otto Knöpfer teilnahm. Otto Knöpfer unterstützte nach 1945 Martel Hartmann, die Frau Werner Hartmanns, der in Jugoslawien als Partisanenkämpfer gefallen war.¹⁹ Dass Otto Knöpfer sich mit seinem jüngeren Bruder Arthur, der aktives Mitglied der Nazi-partei war, auf offener Straße schlug, erzählt man sich noch heute in Holzhausen.²⁰ Und bekannt dürfte auch sein, dass der Künstler mit dem Parteibuch der PDS 1993 verstarb.

Bei dieser verzwickten und teils widersprüchlichen Faktenlage tragen Vorurteile oder gar Vorverurteilungen ganz sicher nicht zu einer objektiven Meinungsbildung bei. Mit einigen Argumenten möchte ich zu differenzierter Beurteilung anregen:

Otto Knöpfer wuchs in kleinbäuerlicher Enge und Armut auf. In seiner Familie traf er auf völliges Unverständnis für seine hochfliegenden Pläne. „Alles, was ich tat, war Quatsch in den Augen meiner Angehörigen. Von keiner Seite ein liebes Wort in Bezug aufs Berufliche.“²¹ Er ertrug, um dieser Pläne willen, Künstler zu werden, die Ausnutzung als Tüncherlehrling. Vier Jahre habe er den Dreckhund beim Malermeister gemacht.²² Er litt nicht selten Hunger und hatte permanent Geldsorgen, so dass er genötigt war, jeden sich bietenden Auftrag anzunehmen und wenn es das stupide Ausma-

len des Jagdzimmers eines Unternehmers in Wandersleben war²³. Gleichzeitig war er immer darauf bedacht, Anerkennung als Künstler zu erlangen.

Wir dürfen auch nicht außer Acht lassen, dass sich bis auf eine Minderheit ein ganzes Volk frenetisch jubelnd hinter Hitler und seine Partei und deren Ideologie bringen ließ. Otto Knöpfer wuchs als Jugendlicher in diese ideologisch aufgedunsene, überhitzte Gesellschaftssituation hinein. Sein Frühwerk, und hierfür stehen auch Bildnisse und Selbstbildnisse, müssen wir lernen, kritisch und unter Zuhilfenahme der konkreten persönlichen Umfeldbedingungen und der historischen Ereignisse zu betrachten. Dazu gehört auch der Umstand, dass die Nazis das ihnen passfähig



Abb. 3: Otto Knöpfer, Bildnis der Mutter, 1945



Abb. 4: Otto Knöpfer, Bildnis der Mutter, 1950

erscheinende künstlerische Erbe wie das Dürers vereinnahmten. Die Vereinnahmung der deutschen Renaissancekunst durch die Nazis hat Otto Knöpfer vermutlich stark verunsichert. Er erlag wohl dem Trugschluss, dass derjenige, der Dürer benutzt, ihn auch ehrt. Otto Knöpfer war damit nur einer unter vielen, der, durch die Nazis verursacht, einen gebrochenen Lebenslauf hat, auch wenn das bisher noch nie, u.a. aus Mangel an Fakten, dargestellt wurde.

Die Irritation Otto Knöpfers führte wohl auch dazu, dass er die überdeutlich sichtbare Bindung seiner künstlerischen Arbeit an Dürer abbrach, also nicht seine ideelle Verwurzelung. Er strebte nach dem Krieg offensichtlich keine direkte Nähe mehr zur Renaissance an wie er sie mit dem Bildnis „Guiseppe“ von 1937²⁴ oder dem eines anderen Holzhausener Mädchens von 1936²⁵ (Abb. 2) - wohl Margarete Knöpfer, die Cousine des Künstlers - bewusst realisiert hatte. Dürer war und blieb sein immerwährender Bezugspunkt, aber er zeigte diese Liebe zumindest in den Bildnissen nicht mehr. Er wendete sich nach seiner Heimkehr aus dem Krieg einer nüchternen, trockenen Gestaltung zu. Als Beispiel nenne ich als Vergleich den „Säugling“ von 1937²⁶ und stelle ihn dem Bild „Spielende Kinder“ von 1956²⁷ gegenüber. Auch aus der Gegenüberstellung von zwei Mutterbildnissen, dem von 1945²⁸ (Abb. 3) und dem um 1950 geschaffenen²⁹ (Abb. 4), wird die Abkehr von lieb gewordenen Gestaltungsprinzipien deutlich.

In seinen Selbstbildnissen ist dieser Wandel nicht ganz so deutlich erkennbar, weil er hier in der Regel nie mehr als den Blick auf sein Selbst zuließ. Otto Knöpfers Umdenken fällt in die Kriegsjahre. Nimmt man seine Selbstbildnisse dieser Zeit zu Hilfe, dann schaut uns ein verunsicherter Mann an³⁰, einer, der gelernt hat, misstrauisch auf Veränderungen, die inneren und die großen gesellschaftlichen, zu reagieren. Er sehnte den Frieden herbei, wusste aber, dass er mit den großen geschichtlichen Wandlungen nicht gleichzeitig seinen inneren Frieden finden wird wie er in einem Brief vom 20.5.1942 schreibt: „Wir müssen nun an den Frieden denken...Ich glaube..., dass ich alle meine guten Vorsätze von früher über den Haufen rennen müsste...“³¹

Hier setze ich zu einem zweiten Aspekt an: Mit Schierz würde ich auch sagen, dass „... weite Teile seines Werkes von einer Bewegung des Rückzugs auf gesicherte ästhetische Traditionen und die kleinen Kreise seines unmittelbar erfahrbaren Lebensumfeldes gekennzeichnet ...“(sind)³² Das wäre für mich die Benennung der beschriebenen Verunsicherung und damit im Zusammenhang gesehen auch Otto Knöpfers stille Rücknahme seiner Absichtserklärungen und seiner hochfliegenden Pläne, die er 1938 in einigen Briefen von Berlin nach Arnstadt noch so formulierte, dass er jetzt wisse, was Kunst sei. Er habe in Berlin die ersten van Goghs gesehen,

die ihn bald umgehauen hätten. Noch wären seine Arbeiten im Vergleich zu van Gogh tot, aber künftig könne man in Arnstadt oder Erfurt Arbeiten von ihm sehen, die „nicht viel Unterschiede“ aufweisen würden zu denen van Goghs.³³ Arbeitswut, Fleiß, großer Ehrgeiz und Verheißung sprechen aus seinen Briefen. Aus Gründen, die wir heute nur noch ungenau an seinen Bildern nachvollziehen können, kommt Otto Knöpfer anders aus dem Krieg als er hineinging. Im Glaswerk Schmiedefeld schufte er künstlerisch an der Basis. Aus der Synthese einer Fülle von Bildnis-Studien und -Skizzen erwächst 1950 zwar kein Bildnis, aber es entsteht mit dem „Glasbläser“ eines der gültigen ehrlichen Arbeiterbilder der DDR-Kunst. Auch Bildnisse von seiner Frau Erna 1944³⁴, vermutlich aufgrund von älteren Vorstudien vordatiert, von seinem Sohn Albrecht um 1950³⁵, der Schwiegermutter 1947³⁶ und vom Nachbarn Karl 1948³⁷ (dem Roten Karl) entstehen bei den Schwiegereltern in Schmiedefeld, Mühlplatz 2, wohin er sich nach der Entlassung aus der Gefangenschaft am 21.6.1945 begeben hatte³⁸, da sich hier auch die Ehefrau und der Sohn aufhielten. Vom Überschwang, der Zuversicht, ein van Gogh zu werden, klingt bestenfalls etwas in einigen lichtdurchfluteten Landschaften nach. In seinem Wesen ist er deutlich verhaltener, wohl klüger und reifer geworden, aber auch stiller. Franz Förster befragt in den „Blättern zum Kulturschaffen der Stadt Erfurt“ 1949 in seinen „Eindrücke aus sieben Ateliers“ auch Otto Knöpfer in seinem Atelier in der Meisterschule Am Hügel und dieser äußert sich, dass sein eigentliches Atelier die freie Natur sei, die ihm als elementares Erlebnis immer wieder Stoffe und Vorwürfe in reicher Fülle schenke. Nach der Beschreibung des Ateliers



Abb. 5: Otto Knöpfer, Selbstbildnis an der Staffelei

durch Förster war Otto Knöpfer zu dieser Zeit mit einem großen Selbstbildnis beschäftigt, „...das an der Wand lehnt und noch in seiner bewussten Zügelung das urtümliche male- rische Temperament des Künstlers verrät.“³⁹ Es ist das Selbstbildnis von 1949 mit dem fragenden, unsicheren Blick und mit den leeren und etwas hilflos agierenden Händen (Abb. 5).⁴⁰

Otto Knöpfer verlässt also nach dem Krieg den Weg, der für seine frühen Bildnisleistungen, in denen ein deutlich sichtbarer und gewollter Bezug zur altdeutschen Malerei bestimmend war. Für einen ganz eigenen Weg, für einen Ausbruch oder gar eine Innovation findet er aber weder die Kraft noch den Mut. Worauf er sich beruft, stützt, sind sein ungeheurer Fleiß, seine Disziplin, sein Schöpfen, ja man kann es auch Klammern an die Natur nennen, aber all das führte nicht zu eigener unverwechselbarer moderner Bildsprache in seinen Bildnissen. Vom ursprünglich selbst gestellten hehren Ziel, das er als junger Mann so deutlich vor sich gesehen zu haben glaubte, ist nicht mehr die Rede. Er hatte einsehen müssen, dass man mit Fleiß allein in der Kunst nicht alles erreichen kann. Er hatte vor allem im Bildnisschaffen zu hoch gegriffen. So groß der Fundus ist und so dauerhaft und kontinuierlich das Metier geübt wurde, es erreicht in der Gesamtheit nicht die Qualität seiner Landschaftsdarstellungen besonders die der ausgewogenen, stimmungsvollen aquarellierten Zeichnungen und auch nicht die seiner gemalten Stillleben. In den letzten Lebensjahren resümiert er das selbst so: „Ich habe einige Porträts gemacht. Persönlichkeiten ebenso forschend ins Gesicht geschaut wie Arbeitern. Menschendarstellung ist etwas sehr Schönes und Schwieriges zugleich. Man muss demjenigen, den man malen will, ins Innere sehen, sein Wissen erfassen, das Charakteristische spüren. Nach diesem Anspruch muss der Maler streben. Das gelingt nicht immer und manches Bild stellt man erst einmal für Jahre zurück oder gibt es ganz auf...“⁴¹

Was wäre also dieser hohe Anspruch im Bildnisschaffen gewesen? Als Basis natürlich handwerkliche Solidität, die man Otto Knöpfer nicht absprechen kann, aber darauf aufbauend inhaltliche Tiefe neben der Erinnerungsfunktion, das Allgemeingültige, das in der Individualität des Dargestellten versteckt ist. Es gilt, dem „wahren“ Bild und dem Wesen des Porträtierten nahe zu kommen, bei dem es zum Zusammenwachsen von Dargestelltem und Künstler kommt. Wir als Betrachter sorgen, sollten wir uns einbringen, für den Aspekt des Gegenwärtigen. In diesem Prozess der Aneignung des Bildes darf die Ähnlichkeit des Dargestellten an Bedeutung verlieren. Im Roman „Das Bildnis des Dorian Gray“ von Oscar Wilde heißt das so: „Jedes Porträt, das mit Gefühl gemalt wurde, ist ein Porträt des Künstlers, nicht dessen, der ihm dafür gesessen hat.“⁴² Die bürgerliche Kunst, das sei hier der Vollständigkeit erwähnt, nimmt das Modell

bestenfalls noch als Anlass, nicht als Partner, drängt das Individuum gänzlich aus dem Bild. In der FAZ vom Juni 1987 war dazu zu lesen: „Unsere (also die bürgerliche) Gesellschaft ist anonym geworden, vielleicht gesichtslos... Das Bildnis interessiert nicht mehr, weil der Mitmensch nicht mehr interessiert.“ Die Documenta in Kassel im gleichen Jahr bestätigt diese Bemerkung, sie enthält kein einziges Porträt. In der X. Kunstausstellung der DDR 1987 war jedes 5. Gemälde ein Bildnis.⁴³

Otto Knöpfer lebte und wirkte über Jahrzehnte in einem Umfeld, in dem aufgrund der ideellen, sozialen und kulturellen Bedingungen Bildnisse nicht nur gedeihen konnten, sondern gewollt waren als Ausdruck der künstlerischen Widerspiegelung von aktiven Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft. Der Fundus auch an qualitativollen Auftragswerken bei Bildnissen und Selbstbildnissen in der DDR-Kunst ist groß. Davon konnte man sich erst kürzlich in Sondershausen überzeugen, wo eine Auswahl aus einer Sammlung von 300 Porträts aus 4 Jahrzehnten unter dem Titel „Helden auf Zeit – Porträts aus dem Kunstarchiv Beeskow“ gezeigt wurden, also Arbeiten, die sich bis 1989 in öffentlichen Gebäuden oder denen von gesellschaftlichen Einrichtungen befanden.⁴⁴ Aber Otto Knöpfer war zumindest in den großen, gesellschaftlich bedeutenden Kunstausstellungen der DDR mit keinem Bildnis vertreten, wogegen man seinen „Glasbläser“⁴⁵ regelrecht strapazierte. Seine Bildnisse haben den Weg in die Ausstellungsöffentlichkeit im Wesentlichen nur im Regionalen gefunden. Für mich kommt dieser Sachverhalt einer Wertung gleich. Ob uns das gefällt oder nicht, bis auf wenige Ausnahmen ist das Werk Otto Knöpfers nicht über Thüringen hinaus, ja nicht einmal annähernd gleichermaßen innerhalb Thüringens bekannt geworden. Auch die diesjährige Ehrung wird den Kreis der Kenner nur unwesentlich vergrößern können, nicht zuletzt wegen der andauernden Ignoranz und Arroganz der Kunstwissenschaftler aus den alten Bundesländern generell gegenüber den Leistungen unserer Künstler hier im Osten.

Die offene Frage nach einem Grund für die geringere Beanspruchung von Bildnissen in Ausstellungen kann also nur auf Qualität zielen und muss lauten: Ist es Otto Knöpfer gelungen, dem entscheidenden Kriterium der Bildniskunst zu entsprechen, oberhalb des Dokumentarischen zu arbeiten, also „... auf der Ebene einer geistigen Deutung und Wertung des Dargestellten...“⁴⁶ Hier meine ich nicht Auftragswerke von denen er selbst 1984 rückblickend sagte, dass manche Frische diskutiert wurde und dass er auch mal nachgegeben habe⁴⁷ wie zum Beispiel bei den Bildnissen „Oberbürgermeister Boock“⁴⁸, Bildnis „Albin Schaedel“⁴⁹ oder dem völlig missglückten Gruppenbildnis „Melitta Hüther (und 2 ihrer Kolleginnen) aus dem Fernmeldewerk Arnstadt“ einem Auftragswerk des FDGB-Bezirksvorstandes von 1971.⁵⁰ Hier ist, auch

nach Meinung von Zeitzeugen, die Stufe der Dokumentation, in der das Modell zu einem bestimmten Zeitpunkt so aussah, nur entfernt erreicht. Von einem geglückten Moment, in dem sich das Modell durch Synthese bestimmender Wesenseigenschaften am ähnlichsten sieht, kann schon gar nicht die Rede sein. Für die höchste Stufe wäre etwas Synthetisches zu schaffen gewesen, eine Gestalt, die das Modell in Wirklichkeit gar nicht besitzt, aber dem Original ähnlicher ist als im Leben selbst, also eine Stufe, auf der jeder Fotograf scheitern muss. Bei Gruppenbildnissen wäre noch eine weitere Ebene zu bewältigen gewesen, danach hat der Künstler ein doppeltes Porträt zu gestalten, das der einzelnen Personen und das der Gruppe.⁵¹ Das von Otto Knöpfer geplante Gruppenbildnis mit seiner Mutter von 1945⁵², das er auf der Einzeldarstellung, dem Ölbild aus dem Besitz des Schlossmuseums Arnstadt am oberen Rand mit „für ein Gruppenbild“ beschrieben hat, hätte uns einen interessanten Vergleich auf dem Sektor selbst gewählter Aufgaben bieten können, wäre es von ihm gemalt worden.

Aber auch im Ausschöpfen formaler Möglichkeiten, die sich für die Bildniskunst bieten, wirkte Otto Knöpfer zurückhaltend. Die in der deutschen und europäischen Kunst so zahlreichen Freundschaftsbildnisse, Elterndarstellungen, Liebespaare, Geschwisterbilder, Kollegenbilder, Bildnisse, die den Maler mit seinem Modell zeigen, fehlen bei ihm nahezu ganz.

Otto Knöpfer konzentrierte sich fast ausschließlich auf Einzelpersonen, die er überwiegend frontal darstellte, d.h. er suchte den direkten Kontakt, das unmittelbare Gegenüber, was vor allem seinen Skizzen, Studien, Zeichnungen, die vor dem Modell entstanden, Unmittelbarkeit und Frische verlieh. Bemerkenswert ist das häufige Reduzieren oder der Wegfall des Raumes oder auch symbolhaltiger Elemente. Mimik, Gestik und bewegte Körpersprache sind, wenn überhaupt vorhanden, stark neutralisiert, und bei der Umsetzung der Studien und Skizzen in fertige Bilder ist eine zunehmende Verfestigung zu spüren. Dieses Abmühen des Künstlers, das Ringen um gültige, auch für ihn zufriedenstellende Darstellungen hat in einigen Fällen auch zum Abbruch, bei einigen größeren Figurenbildern sogar zur Selbstvernichtung geführt.

Die nachweisbaren 58 Selbstbildnisse, also mehr als jedes zehnte Porträt seines Bildnisschaffens, bilden eine über sein gesamtes Künstlerleben verteilte Abfolge von Sichten, die sich deshalb gut zu einer vorsichtigen Beurteilung bzw. Bewertung seines gesamten Porträtschaffens eignen. Hans Jüchser hat das 1972 so begründet: „Bei keiner Darstellung des Menschengesichts kann der Maler so unabhängig, frei von Zwecken und Rücksichtnahmen auf Ähnlichkeit und Eitelkeit des Modells verfahren als beim Selbstbildnis...“⁵³ Ich wage einen erneuten Vergleich mit Max

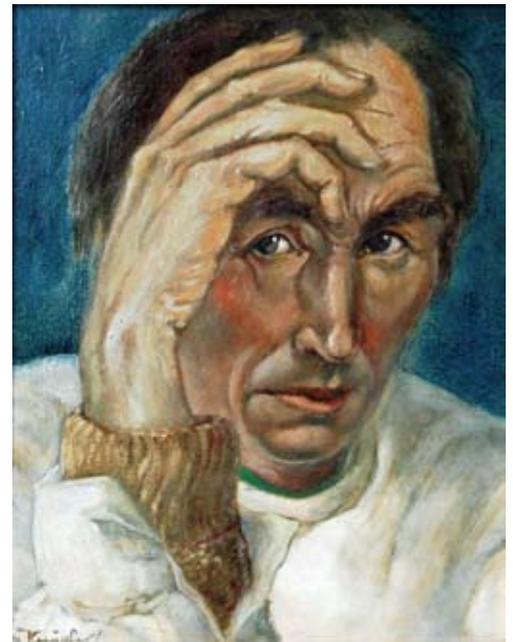


Abb. 6: Otto Knöpfer, Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm

Beckmann. (Es hätten natürlich auch Otto Dix, Conrad Felixmüller, Alfred Ahner oder der von ihm selbst als Vorbild gewählte Vincent van Gogh sein können) Max Beckmann schien mir zum Vergleich geeignet. In seinem schriftlichen Nachlass finden sich eine auffallend große Anzahl von Ähnlichkeiten mit dem Leben Otto Knöpfers. Unter anderem machten beide keinen Hehl aus ihrer Begeisterung für Dürer bzw. die alten deutschen Meister. In der Bewertung eines lebenslangen intensiven Naturstudiums stimmten sie überein. „Lernen Sie die Formen der Natur auswendig, damit Sie sie verwerten können wie Noten in einem Musikstück.“⁵⁴ Das Malen betrieben sie beide als Passion.⁵⁵ In beiden Elternhäusern gab es für die hochgreifenden Wünsche der beiden in ihrer Jugend wenig Verständnis. Beide schafften nur eine „unabgeschlossene künstlerische Ausbildung“. Beide lehrten an einer Kunstgewerbeschule...⁵⁶ Es gibt erstaunlich viele Ähnlichkeiten im Leben der beiden Künstler. Am nächsten kamen sich die beiden im kontinuierlichen Schaffen von Selbstbildnissen, mit deren Hilfe sie sich befragt oder auch in Frage gestellt haben. Wie intensiv sie das taten und welchen Sinngehalt sie ihren Selbstbildnissen gaben, habe ich im Vortrag anhand von gegenübergestellten Selbstbildnissen beider Künstler in vergleichbarem Alter verdeutlicht.⁵⁷ (Abb. 6) Sie werden mit mir einer Meinung sein, dass trotz der Verwendung unterschiedlicher Techniken, Otto Knöpfer, zumindest auf den ersten Blick, der Konfrontation standzuhalten vermag. Ich will noch einen weiteren Vergleich wagen: Beide gingen freudig in den Krieg, der eine in den ersten, der andere in den zweiten Weltkrieg. Beide hatten das Glück, weit hinter der Front von den tatsächlichen Gräueln des Krieges verschont zu bleiben. Beide haben diesen Lebensabschnitt mit Bildwerken belegt, Max Beckmann mit wachsender Einsicht in den menschenverachtenden Mechanismus des Krieges bereits 1915 auch mit verbalen

Äußerungen wie: „Hier war die Existenz des Lebens wirklich zum paradoxen Witz geworden.“ - „Oh, oh, oh! dieser verfluchte Krieg.“ oder „Ich wollte dann, der Krieg wäre zuende und ich könnte malen.“⁵⁸ Solcherart Bekenntnisse sind von Otto Knöpfer nicht bekannt. Seine Selbstdarstellungen als Soldat zeigen ihn 1940 erstaunlich emotionslos.⁵⁹ Trotz Uniform sucht man vergebens nach einem tiefergehenden Sinngehalt. Otto Knöpfers Haltung zum Krieg war ambivalent. Noch im Oktober 1941 schreibt er nach Arnstadt „Hoffentlich geht's bald ab... Ich will malen,... das kann ich nur, wenn ich mitten drin bin, im großen Geschehen...“⁶⁰ Ein knappes Jahr später allerdings scheint ihn alles Militärische angewidert zu haben, wenn er schreibt, „Man müsse nun wieder an den Frieden denken“,⁶¹ was sich in seinem künstlerischen Werk jedoch bestenfalls in friedvollen Landschaften widerspiegelt. In der zeitgenössischen Kunst, also auch der von Otto Knöpfer erlebbaren, gab es ausreichend Beispiele von künstlerisch verarbeiteter Geschichtserfahrung u.a. auch bei Alfred Ahner, bei Kurt Querner, Otto Dix oder Hans Grundig sowieso. „In zahlreichen Selbstbildnissen können wir erkunden, wie Deutschlands Künstler die Bürde der bösen Zeit trugen, wie sie dem immer lastender werdenden Druck unbeirrbar standhielten und ihm eine humane Alternative entgegenstellten...“ beschreibt Diether Schmidt diesen Sachverhalt.⁶² Gottfried Schüler, der Weimarer Malerkollege und Kriegsteilnehmer wie Otto Knöpfer, äußert 1979, was sich nach seiner Meinung u.a. auch in einem Selbstbild widerspiegeln sollte: „...Ich hatte immerhin das Vergnügen, alle Befruchtungen, Wehen, Geburtsvorgänge, Kinderkrankheiten, Pubertäten, Entwicklungsstaus und Entwicklungsschübe der vergangenen drei Jahrzehnte mitzumachen...“ Es ginge uns schon etwas an, wenn hinten weit in der Türkei die Völker aufeinanderzuschlagen...⁶³ Otto Knöpfer kann für die genannten Zitate nicht als Beispiel, als Mitakteur herangezogen werden. Er nutzte diese auch für die Bildniskunst üblichen Mittel wie das Einreihen in eine Gruppe oder das Einbinden in ein sozial determiniertes Umfeld nicht. Er beschränkt sich auf sich selbst. Seine Beigaben sind bestenfalls Kittel, Staffelei, Palette und Pinsel. Otto Knöpfer hat, um zu resümieren, auch wenn einige seiner Selbstbildnisse mit zum Besten zählen, was der Künstler in diesem Bereich schuf, die Möglichkeiten, die dieses Genre bietet, weder formal noch inhaltlich ausgeschöpft. Da er in der Landschaft und dem Stilleben mehr zu leisten vermochte, kann nur geschlussfolgert werden, dass er nicht in gleichem Maße wie in den genannten Genres über die spezifischen Anforderungen verfügte, die in der Bildniskunst benötigt werden, dass er mehr gewollt hat, als er letztlich in diesem Bereich zu realisieren vermochte. Er bleibt zu häufig in Ansätzen stecken, in den zahlreichen Übungen, mit denen er Blick und

Hand schulte. Aus einigen überlieferten Skizzen- und Studienreihen zu Personen, zu denen er eine besonders intensive Beziehung hatte, wird der Wille sichtbar, sich dem Sinngehalt eines angedachten Bildnisses zu nähern.⁶⁴ Bemerkenswert sind andererseits einige Bildnismalereien, die völlig ohne Vorstudien wie im Falle des Bildnisses W.L.) auskamen und in einem Zug durchgemalt worden sind, was zumindest der formalen Qualität bekam⁶⁵, während er an anderen Modellen „hing“ und sich festmalte wie am Bildnis R.H.⁶⁶ Die Gründe sind schwer zu bestimmen. Sie liegen ganz sicher nicht im Handwerklichen, sondern wohl in seinem Wesen begründet, in seiner Ehrfurcht vor jedwedem Lebewesen, im Besonderen aber dem Menschen gegenüber mit seiner komplizierten Psyche, in seiner Angst, jemandem zu nahe treten zu müssen. Hinzu kamen das mit den Jahren gewachsene Misstrauen, auch enttäushtes Vertrauen und die stetig gewachsene Einsicht, zumindest beim Bildnis, nicht das Erreichen zu können, was er geglaubt hatte zu schaffen; große Kunst wie die von van Gogh. All das zusammengenommen machte ihn unsicher und damit letztlich auch anfällig für Beeinflussungen.

So erreichte Otto Knöpfer trotz großem Fleiß und einem beachtlichem Oeuvre im Bildnissbereich nur annähernd bzw. vereinzelt die Leistungen seines Thüringer Weggefährten Alfred Ahner. Bei den Selbstbildnissen können auch Gerhard Altenbourg, Walter Heider, Alfred Schaefer-Ast oder Rudolf Saal genannt werden.

Ein Vergleich mit den zahlreichen Selbstbildnissen von Vertretern der Leipziger Schule verbietet sich mir. Solcherart Herausforderungen, Angriffsflächen, Widersprüche, die bewusst provozieren, gibt es bei Otto Knöpfer nicht. Er entwarf seine Bildnisse nicht als Problembilder. Ausbrüche zu unternehmen, Konflikte anzusprechen, waren seine Sache nicht. Man kann Otto Knöpfers Bildnisse nur aus seiner Lebensphilosophie heraus interpretieren. Er wollte, wie in seinen Landschaftsdarstellungen und Stilleben auch, so nah wie möglich an die Natur heran. Beim Bildnis war das für ihn in jedem Fall ein offenes, aufmerksames, neugieriges und auch ansehnliches Gegenüber. Das machte ihn jedoch unfrei. Otto Knöpfer war, auch wenn man ihm anderes nachsagt, kein Draufgänger. Seine Zurückhaltung bestand auch aus Ängstlichkeit. Das mag ihn daran gehindert haben, Entdeckungen, Offenbarungen, Charakterschwächen seiner Modelle ins Bild zu holen. Er vermied alles, was das Naturschöne, das Harmonische hätte beeinträchtigen können. Die Porträtierten sind wohl nicht immer als schön zu bezeichnen, aber Hässlichkeit, Abartigkeit, Randerscheinungen der Gesellschaft findet man bei ihm nicht dargestellt. Er suchte das Schöne auch im sichtlich Unvollkommenen. Wieviel er wirklich hinter den Stirnen der Porträtierten gesehen hat, wissen wir nicht. Ich meine aber, dass er nicht alles, was er sah,

auch darstellte, darzustellen vermochte und er hat sich bei einigen Modellen gequält, mit dem Widerspruch gekämpft, etwas erkannt zu haben, dem er gern Form und Ausdruck gegeben hätte.

Doch trotz einschränkender Bemerkungen geben uns seine Selbstbildnisse die einmalige Chance, mit ihm das „dialogische Moment“ wie es Peter Arlt⁶⁷ nennt, auszuprobieren. Sie werden schnell erkennen, wenn sie dem Künstler, ermöglicht durch seine Selbstbildnisse, in die Augen schauen, dass er nicht die starke Persönlichkeit war, die seine Erscheinung suggerierte, er war sehr sensibel und mit zunehmendem Alter auch immer öfter im Zweifel an seinen Fähigkeiten. Die Selbstporträts zeigen den Künstler immer nur mit sich allein, so, als ob er sich einem anderen nicht zumuten möchte, sich befragend, wer bin ich,

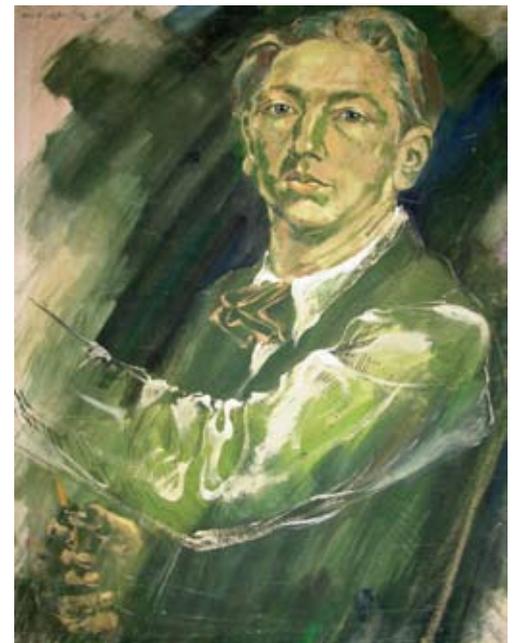


Abb. 7: Otto Knöpfer, Selbstbildnis, 1936

wo stehe ich vor allem künstlerisch, so, als erwarte er auch von uns eine Antwort, eine Ermunterung. Die expressiven Züge in seinem Selbstbildnis von 1936⁶⁸ (Abb. 7), als junger temperamentvoller, vorwärtsstürmender Mann, das die Thüringer Allgemeine Zeitung bereits 1937 besonders gewürdigt hatte wegen seiner originellen, frischen Art⁶⁹ fanden leider keine Fortsetzung.

Beckmann, um ihn ein letztes Mal in den Vergleich zu holen, versucht Fragen zu beantworten, den Beschauer mit einer, seiner Vision zu konfrontieren, Otto Knöpfer stellt vor allem in seinen Selbstbildnissen Fragen so, als erwarte er von uns eine Antwort.

Ich entschuldige mich nicht dafür, dass ich vielleicht auch mehr Fragen aufgeworfen als Antworten zu geben in der Lage war. Ich werde Otto Knöpfers Werk und seiner Persönlichkeit nur gerecht, wenn ich nach dem alten Sprichwort verfare: Der meint es mit dem Freund nicht gut, der alles lobt, was der auch tut.

Rüdiger Helmboldt: Otto Knöpfer - Die Bildnisse

Anmerkungen

1. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König in Arnstadt vom 18. Juli 1937 aus München, Archiv Schlossmuseum Arnstadt. Orthografische Unkorrektheiten wurden der heutigen Schreibweise angepasst.
2. Max Beckmann, Graphik/Malerei/Zeichnung, Ausstellungskatalog zum 100. Geburtstag, Museum der bildenden Künste Leipzig 1984, S.52
3. ebenda, S.65
4. NSDAP-Mitgliedschaft der meisten Lehrer an der FAK Erfurt ab 1933, nach unveröffentlichten Recherchen von Ruth und Eberhard Menzel, Erfurt
5. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König in Arnstadt vom 5. September 1937 aus München, Briefkopf: „Otto Knöpfer, Kunstmaler, Holzhausen – Arnstadt, Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste“, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
6. wie Anmerkung 1
7. wie Anmerkung 2
8. Otto Knöpfer, Meine Mutter, Öl/Holz, 1939, 100x86cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr. 1770
9. Otto Knöpfer, Sämann, Öl/Leinwand, 1936, 113x95cm, Sparkasse Gotha
10. Otto Knöpfer, Familie bei der Ernte, Öl/Leinwand, 1936, 110x122cm, Stadtverwaltung Sömmerda
11. Otto Knöpfer, Mädchenbildnis, Zeichnung, 1933, 45,2x31,5cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr. 746
12. Otto Knöpfer, Bildnis Frau Liemen, Aquarell, um 1938, 54x38cm, Privatbesitz
13. Unsere Heimat, Blätter für Geschichte, Volkstum und Heimatkunde des „Arnstädter Anzeiger“, Grafische Gestaltung des Kopfes der Titelseite durch Otto Knöpfer vom 22. Februar 1936 (Nummer 4) bis 12. Juli 1939 (Nummer 10), darunter auch Illustrationen zu einzelnen Beiträgen, Stadt- und Kreisarchiv Arnstadt/Ilmenau
14. Wilhelm Grunert/Otto Knöpfer, Ausstellung im Schloss Molsdorf 1936
15. u.a. die Gemälde-Ausstellung „Thüringer Künstler“ im Arnstädter Schlosse, Eine Veranstaltung der NS-Kulturgemeinde, in: Arnstädter Allgemeiner Anzeiger vom Dezember 1935
16. Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst, Otto Knöpfer war mit dem Gemälde „Der Grenzstein“ von 1937 vertreten, ausgestellt war das Ölbild im Saal 11
17. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König vom 26. September 1937 aus Capri, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
18. Rüdiger Helmboldt, Film-Interview mit dem Enkel von Franz Markau, Dr. Anselm Räder, Erfurt ---, unveröffentlichte DVD von Oktober 2009
19. Eberhard Menzel, Werner Hartmann - Werk und Wirken, Studie vom 7.3.1991, unveröffentlichtes Manuskript, Archiv Helmboldt
20. Rüdiger Helmboldt, Film-Interview mit Erika Engelhardt und Martin Huyer Holzhausen über Otto Knöpfer, unveröffentlichte DVD vom Juni 2006
21. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König vom 20. Mai 1942 aus Fulda, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
22. ebenda
23. Fabrikantenvilla Küllmer, Wandersleben, Bahnhofstraße 1, dekorative Gestaltung eines Jagdzimmers durch Otto Knöpfer 1935/36
24. Otto Knöpfer, Bildnis Guiseppa (Caprijunge), Aquarell, 1937, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.339
25. Otto Knöpfer, Bildnis eines Mädchens (wohl Margarete Knöpfer, Cousine des Künstlers), Zeichnung/Feder/Tusche, 1936, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.192
26. Otto Knöpfer, Bildnis eines Säuglings, Aquarell, 1937, 46,2x62,9cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr. 1105
27. Otto Knöpfer, Spielende Kinder, Mischtechnik/Hartfaserplatte, 1956, 80x90cm, Stadt Arnstadt
28. Otto Knöpfer, Bildnis der Mutter, Öl/Leinwand, 1945, 76x56cm, Schlossmuseum Arnstadt, Inv.Nr.B 314
29. Otto Knöpfer, Bildnis der Mutter, Öl/Sackleinwand, um 1950, 101x75cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1734
30. Otto Knöpfer, Selbstbildnis an der Staffelei, Mischtechnik / Hartfaserplatte, 1949, 111,3 x 72,4 cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 694
31. wie Anmerkung 21
32. Kai Uwe Schierz, Ein Fall von Heimatkunst? Anmerkungen zu Otto Knöpfers Frühwerk und dessen Prägung, in: Otto Knöpfer (1911-1993), Zum 100. Geburtstag, Gemälde aus dem Nachlass, Schaudapot Gemälde, Katalog, Molsdorf 2011, S.19
33. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König vom 26. Juni 1938 aus Berlin, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
34. Otto Knöpfer, Bildnis Erna (Ehefrau des Künstlers sitzend mit Kopftuch), Öl/Hartfaserplatte, 1944, 77,6x56,7cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.693
35. Otto Knöpfer, Bildnis Albrecht mit Laterne (Sohn des Künstlers), Pastell auf getöntem Papier, um 1950, 29,3x20,6cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1581
36. Otto Knöpfer, Bildnis Wilhelmine Schneider (Schwiegermutter des Künstlers), Mischtechnik/Pappe, 1947, 29,4x22,6cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1124
37. Otto Knöpfer, Bildnis des Nachbarn Karl oder Alter Mann II, (genannt der Rote Karl), Öl/Pappe, 1948, 32,5x26cm, Schlossmuseum Arnstadt, Inv.Nr. B 290
38. Standesamt Schmiedefeld am Rennsteig, Brief an den Autor vom 7.6.2006
39. Franz Förster, Erfurter Künstler am Werk, Eindrücke aus sieben Ateliers, in: Kulturwille, Blätter zum Kulturschaffen der Stadt Erfurt, 1949, S.32
40. Otto Knöpfer, Selbstbildnis an der Staffelei, Zeichnung/Kreide, 1949, 111,3x72,4, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1136
41. Otto Knöpfer 1985, in: Otto Knöpfer, ein Thüringer Maler, Begleitbuch zur Ausstellung „Otto Knöpfer – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen“ im Kunsthaus Apolda 1997, S.10
42. Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray, Taschenbibliothek der Weltliteratur, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar 1984, S.11
43. nach Ingrid Beyer, Gedanken zum Porträtschaffen, in: Bildende Kunst 1/1987, S.16
44. siehe auch: Simone Tippach-Schneider (Hg.), Helden auf Zeit, Porträts aus dem Kunstarchiv Beeskow, Katalog zur Ausstellung, Beeskow 2009
45. Otto Knöpfer, Glasbläser, Mischtechnik/Holz, 1951, 150x70cm, Kunstsammlungen zu Weimar
46. Peter H. Feist, Zur Funktion des Porträts in der sozialistischen Kunst, in: Bildende Kunst 11/1969, S.605
47. Otto Knöpfer 1984, in: wie Anmerkung 39, S.9
48. Otto Knöpfer, Bildnis Oberbürgermeister Boock, Öl/Leinwand, 1966, 100x80cm, Stadt Erfurt
49. Otto Knöpfer, Bildnis Albin Schaedel, Öl/Leinwand, 1979, 80x70cm, Schlossmuseum Arnstadt, Inv.Nr.B 394
50. Otto Knöpfer, Gruppenbildnis Melitta Hüther aus dem Fernmeldewerk Arnstadt, Öl/?, 105x135cm, Verbleib unbekannt
51. Rüdiger Helmboldt, Aktuelle Probleme der künstlerischen Widerspiegelung gesellschaftlicher Beziehungen in der Gruppenbildnismalerei der Deutschen Demokratischen Republik, Promotionsschrift, verteidigt 1976 an der Humboldtuniversität zu Berlin, S.117ff
52. wie Anmerkung 29, am oberen Rand des Bildes von der Hand des Künstlers „Studie der Mutter für ein Gruppenbild/Holzhausen im Oktober 1945/Otto Knöpfer“
53. Hans Jücher 1977, zitiert bei Wolfgang Hütt, Suche, Konstatierung, Möglichkeit, in: Selbstbildnisse, 50. Ausstellung der Klubgalerie des Freundeskreises Bildende Kunst, Kulturband der DDR, Stadtleitung Magdeburg, 1977, ohne Seitenangabe
54. Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern, Reclam Leipzig 1987, Briefe an eine Malerin, Dritter Brief, S.185
55. ebenda, Briefe im Kriege, 1914-1915, S.72
56. ebenda, Chronologie: Leben und Werk, S.407-422
57. Folgende Selbstbildnisse wurden als Vergleich benannt:
 - Max Beckmann, Selbstbildnis von 1914
 - Otto Knöpfer, Selbstbildnis, Zeichnung/Rötel, 1929, 41x30,5cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr. 552
 - Max Beckmann, Selbstbildnis in Schwarz von 1944,
 - Otto Knöpfer, Selbstbildnis mit Hand an der Stirn, Öl/Pappe, 1960, 43,5x36,2cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.37
 - Max Beckmann, Selbstbildnis von 1946
 - Otto Knöpfer, Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm, Öl/Hartfaser, wohl 1979, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr. 4
58. ebenda, Briefe im Kriege, 1914-1915, S.74/76/79
59. Otto Knöpfer, Selbstbildnis als Soldat, Zeichnung auf getöntem Papier/koloriert, 1940, 41,4x29,2cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1090
60. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König vom 10. 10. 1941 aus Fulda, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
61. Otto Knöpfer, Brief an Marianne König vom 20. 5. 1942 aus Fulda, Archiv Schlossmuseum Arnstadt
62. Diether Schmidt, Selbstprüfung im Widerstand, in: Bildende Kunst 1/1969, S.17. Siehe auch: Diether Schmidt, Ich war, ich bin, ich werde sein, Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Henschelverlag Berlin 1968
63. Gottfried Schüler, Selbstbefragung, Über Augenschein und Ursachen nationaler Wesenszüge der Kunst der DDR, Objektive Selbsteinschätzung und gesundes Selbstverständnis, in: Bildende Kunst 9/1979, S. 461
64. siehe Ausstellung „Otto Knöpfer- Bildnisse“ vom 28.10.2011-8.1.2012 im Schlossmuseum Arnstadt
65. Otto Knöpfer, Bildnis W.L., Öl/Hartfaserplatte, 1970, 52x42cm, Privatbesitz
66. Otto Knöpfer, Bildnis R.H., Öl/Leinwand, 1975, 72x52cm, Privatbesitz
67. Peter Arlt, Menschenbilder, Schlossmuseum Sondershausen präsentiert in einer Ausstellung „Helden auf Zeit“, Thüringer Allgemeine Zeitung vom 26.11.2010
68. Otto Knöpfer, Selbstbildnis, Mischtechnik, 1936, 58,5x44,5cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.Nr.1137
69. Erfolg Otto Knöpfers. Der junge Holzhäuser Maler findet Anerkennung, Thüringer Allgemeine Zeitung vom 12.3.1937 in: wie Anmerkung 41, S.16

Das Frühwerk Otto Knöpfers im Spiegel der deutschen Kunst seiner Zeit

Susanne Knorr



Abb. 3: Otto Knöpfer, Landschaft bei Holzhausen, 1937

„Die Geschichte der Auseinandersetzung mit Landschaft wurde vielfältig und auf unterschiedliche Weise erzählt: als Geschichte des Naturbildes oder als Spiegel geografischer Welterschließung, aber auch als Geschichte des Blicks und nicht zuletzt als Geschichte der Subjektivierung und Selbstversicherung.“⁴¹

In meinem Vortrag gilt es, das Frühwerk eines Künstlers einzuordnen, der sich selbst immer wieder als Kunstarbeiter gesehen hat, dem das Wort Atelier wohl nur selten über die Lippen gekommen ist und der in seinem künstlerischen Streben vor allem nach handwerklicher Perfektion suchte und der dabei seiner Heimat zutiefst verbunden war.

In Anbetracht des von Beginn an in großen Teilen stilistisch und motivisch homogenen Werkes Otto Knöpfers fällt es schwer, von einer deutlichen Zäsur zwischen Früh- und Hauptwerk bzw. von stark verschiedenen künstlerischen Phasen zu sprechen, wie es das Œuvre anderer Künstler regelrecht fordert. Im Fall des Thüringer Künstlers sind es eher fließende Übergänge, deren Motivwelt einer großen Beschränkung unterliegt. Der Wechsel von der altmeisterlichen Feinmalerei zur Alla-Prima-Technik, der sich bei Knöpfer zu Beginn der 1940er Jahre vollzog², kann als Zeichen einer Entwicklung gedeutet werden und soll im Folgenden zur Unterscheidung der ersten von den späteren Phasen dienen. An dieser Wegmarke lässt sich zugleich eine Veränderung der stilistischen Orientierung seiner Arbeiten beobachten – bedingt sicher u. a.

durch den Fakt, dass Knöpfer zu diesem Zeitpunkt als Soldat eingezogen wurde und somit seiner künstlerischen Tätigkeit nicht mehr im gewohnten Umfeld nachgehen konnte.

Die These des Vortrages greift die stilistische Einordnung des Frühwerks von Knöpfer auf, die Kai Uwe Schierz in seinem Katalogbeitrag zum 100. Geburtstag des Künstlers vorgenommen hat: Knöpfers Werk steht zu Beginn seines Schaffens in großer Nähe zu den naturalistischen Strömungen, die sich in der Phase des Nachexpressionismus herausgebildet haben.

I. Befragt man ein künstlerisches Œuvre bzw. eine Werkphase hinsichtlich der Verortung im kunstgeschichtlichen Kontext, ist die Betrachtung der biografischen Voraussetzungen des Künstlers als auch der gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Bedingungen, in denen das Werk entstand, nicht zwingend erforderlich, sie kann aber dennoch, bezogen auf die Einflüsse der künstlerischen Prägung, in einigen Punkten erhellend sein.

Knöpfer ist in eine Zeit hineingeboren, die von gravierenden politischen Ereignissen, tiefen ökonomischen Krisen und dem katastrophalen Krieg gezeichnet war. Seine Kindheit war eine Kriegskindheit, die u. a. durch den Verlust des Vaters bereits schwere Prüfungen für den damals Achtjährigen bereithielt. Seine Jugend verlief in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen und lag somit in der Zeit der Konsolidierung der Weimarer Republik und ihres Untergangs. Erspart blieben ihm da-

mit zwar die traumatischen Erlebnisse in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges, die viele Künstler der Generation vor ihm nicht nur physisch, sondern auch schwer psychisch trafen und teilweise brutal aus ihrer Entwicklung herausgerissen haben. Aber es war auch für den in Arnstadt geborenen und in Holzhausen aufgewachsenen Knöpfer eine entbehrensreiche Zeit mit materieller Not.

Die umgebende Landschaft seiner Heimat war ihm bereits zu diesem Zeitpunkt zu einem vertrauten Terrain und Identifikationsraum geworden, den er sich schnell zeichnerisch aneignete. Dass durch den frühen Tod des Vaters, der Dekorationsmaler war, von dieser Seite wohl kaum von einem direkt vermittelnden Einfluss in künstlerischer Sicht zu sprechen ist, scheint evident. Die Lust am Zeichnen muss Knöpfer sozusagen im Blut gesteckt haben. Sein Talent war schon während der Schulzeit bekannt. Obzwar ihm eine intensive Förderung versagt blieb, fand er jedoch in seinem persönlichen Umfeld früh Beachtung und Anerkennung sowie den einen oder anderen hilfreichen Unterstützer, Anleiter und Kritiker. Sein Lehrer Karl und der Burgwart der Wachsenburg, Edmund Werner, seien an dieser Stelle genannt. Bei seinen Besuchen auf der Burg hatte er Zugang zu verschiedenen Publikationen, z. B. zur „Hausgalerie berühmter Gemälde“³, zu Arbeiten von Otto Thomasczek (1854–1923) und Carl Plückerbaum (1880–1852), sowie zu Originalen von Eduard Fiedler (1871–1931)⁴. Allerdings handelte es sich dabei um Darstellungen historischer Themen bzw. um spätromantische Naturansichten, welche vielmehr dem allgemeinen bürgerlich-konservativen Zeitgeschmack verpflichtet waren, als dass der junge Knöpfer dort mit zeitgenössischer Avantgardekunst in Berührung gekommen wäre.

Während seiner Lehre 1925–1928 als Dekorationsmaler bildete er seine zeichnerische Begabung weiter aus, die anschließend an der Staatlich-städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Erfurt eine solide Fundierung und Ausprägung erfuhr.

Der junge Knöpfer kam 1931 an die Kunstgewerbeschule Erfurt in die Klasse von Franz Markau (1881–1968). Dort traf er auf einen Lehrer, dem die baugebundene Arbeit⁵ ebenso lieb war wie die Tafelmalerei und das Aquarell und dessen Œuvre ein breites Themenspektrum umfasste: Porträts, Tiere, Pflanzen und das Leben der Arbeiter interessierten ihn. Markaus Affinität zur Landschaft – er liebte insbesondere die Umgebung des Riechheimer Bergs – mag den jungen Knöpfer in seiner eigenen Sujet- und Motivwahl sehr entsprochen und zudem bestätigt haben. Eine Differenz in der Herangehensweise der bildnerischen Umsetzungen beider Künstler wird in einem Urteil von Alfred Ahnert offenkundig. Ahnert sah Markaus geistige Stärke im „großzügigen Weglassen“⁶. Mit dieser formalen Reduzie-

Susanne Knorr, geb. 1969 in Magdeburg, Studium der Kunstgeschichte an der FSU Jena, in Montpellier und Aix-en-Provence (M.A. 2005). Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin, als solche zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen zur modernen und zeitgenössischen Kunst. Lebt und arbeitet in Erfurt.

Die Erfurter Kunstgewerbeschule (1898 gegründet) verstand sich wie andere Kunstgewerbeschulen als Vermittlerin von kunst- und werkmäßigen Methoden mit einem deutlichen Anspruch auf Praxisnähe und einem universellen kunstpädagogischen Ansatz. Der Kurs, den Julius Ballin (Direktor seit 1925) steuerte, war ein ähnlicher wie der „breite Weg“, den Julius Deffke in Magdeburg beschritt – einer, „der sich von überzogenen Kunstansprüchen und absolutem Fortschrittsglauben distanzierte und solide gebrauchsfähige Produkte unter sozialen Aspekten anstrebte.“⁷

Die Erfurter Kunstgewerbeschule (1898 gegründet) verstand sich wie andere Kunstgewerbeschulen als Vermittlerin von kunst- und werkmäßigen Methoden mit einem deutlichen Anspruch auf Praxisnähe und einem universellen kunstpädagogischen Ansatz. Der Kurs, den Julius Ballin (Direktor seit 1925) steuerte, war ein ähnlicher wie der „breite Weg“, den Julius Deffke in Magdeburg beschritt – einer, „der sich von überzogenen Kunstansprüchen und absolutem Fortschrittsglauben distanzierte und solide gebrauchsfähige Produkte unter sozialen Aspekten anstrebte.“⁷

Hatte die Erfurter Schule unter Ballin Ende der 1920er Jahre ihre schöpferische Hochzeit erreicht⁸, fehlte es während ihres gesamten Bestehens bis 1944 sowohl im Inneren als auch von außen an einem künstlerisch-produktiven Diskurs. Ballin hielt sich wie sein Vorgänger weitgehend fern von kunsttheoretischen Diskussionen⁹. Zudem waren die Positionen in der Lehrerschaft wenig polarisierend, sodass ein fruchtbarer Streit um kunsthandwerkliche und künstlerische Aspekte versagt blieb.

Der Blick über die Mauern des Hängelgebäudes nach außen offenbart ebenso das Dilemma der Zeit: Die progressive zeitgenössische Kunst war rar gestreut. Dem Erfurter Angermuseum, das sich wenige Jahre zuvor angeschickt hatte, zu einer bedeutenden Institution der modernen Kunst zu avancieren, waren nicht erst mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 die Hände bezüglich einer fortschrittlichen Ausstellungs- und Ankaufspolitik gebunden. Desgleichen fanden sich ab 1927 in den vom Erfurter Kunstverein veranstalteten Ausstellungen und Vortragsreihen nur noch sehr vereinzelt zeitgenössische Bezüge¹⁰. Das Bauhaus verließ die benachbarte Landeshauptstadt bereits im April 1925. Kaum war dort der frische Wind verfliegen, machte sich in den engen Gassen nicht nur der tiefge Kleinbürgerdunst wieder breit, sondern paarte sich mit dem aufkeimenden nationalistischen Gedankengut zu einem gefährlichen Gebräu – für moderne Kunst war dies definitiv ein schlechter Boden. Damit bot sich für Knöpfer im näheren Umfeld wenig Gelegenheit, zeitgenössische Avantgardekunst zu rezipieren. Ob dieser Umstand sich für ihn als Defizit darstellte, ist nicht bekannt.

Im Anschluss an eine erste, kurze Studienreise nach Italien besuchte Knöpfer auf Empfehlung Markaus die Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst Berlin-Charlottenburg. Sein Studium dort trug allerdings

nur intermezzoartigen Charakter. „[...] weder die Stadt noch die Hochschule vermögen ihm viel zu geben wie auch sein Lehrer Prof. Plontke meinte.“¹¹ Eine sich im selben Jahr anschließende zweite Italienreise bestätigte, was der eigene Verzicht auf das akademische Studium suggerierte: Knöpfer hatte für sich wohl festgestellt, „[...] dass er auf der Reise zu sich selbst längst angekommen war.“¹² Er hatte bereits in diesen frühen Jahren sein Talent ausgeformt, seine Motivwelt gefunden und im Handwerklichen eine große Perfektion erreicht – eine künstlerische Vision, die darüber hinauswies, wurde nicht formuliert.

II. Nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich nicht nur in Deutschland die Kunstszene. Eine Welle des Realismus mit seinen z. T. widerstrebenden Stilen und Strömungen überrollte förmlich die internationale Kunstszene. Eine Entwicklung, die sehr schnell auf eine überaus große Akzeptanz in der Gesellschaft traf¹³. Es hatte sich in kürzester Zeit eine Komplexität dieser dem Realismus verpflichteten Richtungen herausgebildet, die der in Apolda geborene Kunstkritiker, -historiker und Künstler Franz Roh in seinem 1925 publizierten Werk „Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei“ ausführlich analysierte. Der bei Heinrich Wölfflin promovierte Roh fasste darin das Spektrum der vorhandenen europäischen Ismen als „Nachexpressionismus“ zusammen. Unter diesem Begriff subsummierte er neoklassizistische und neoromantische Ansätze, die gesellschaftskritischen Positionen des Verismus mit seiner bohrenden, minuziösen Genauigkeit, den kubistisch beeinflussten Realismus ebenso wie den Magischen Realismus. Grund für den einschneidenden Wandel waren die schon genannten traumatischen Kriegserlebnisse, die Erfahrung der Bedrohung der persönlichen Existenz und der menschlichen Freiheit allgemein sowie die prekäre wirtschaftliche Situation der ersten krisenhaften Nachkriegsjahre, in denen das nüchterne Streben nach Bewältigung des Alltags im Vordergrund stand. Auch die Künstler richteten nachdrücklicher als vorher den Blick auf die elementaren Dinge des Lebens und damit auf die sichtbare Wirklichkeit. Das Pathos des Expressionismus war nur noch Hülse, man verabschiedete sich von ekstatischen Übersteigerungen, den symbolischen Überhöhungen sowie der Verabsolutierung des Subjektes. Ebenso hielten der Futurismus oder die abstrakte Kunst nur bedingt Lösungen für das entstandene Bedürfnis nach Ordnung und Sicherheit bereit. Einen Ausweg sah man im Rückgriff auf eine traditionellere Sprache und auf Werte der klassischen Ästhetik. Dies ist ein Phänomen, das in Zeiten tiefer Verunsicherung immer wieder zu beobachten ist: Die Suche nach Neuorientierung mündet im Rück-

griff auf Bewährtes – die deutsche Romantik hat dies schon einmal vorgeführt. Nun galten erneut die Alten Meister als vorbildhaft, die Perfektion ihrer Technik als erstrebenswert. Der Lasurtechnik¹⁴ wurde der Vorzug gegenüber der seit dem Impressionismus praktizierten Alla-prima-Malerei gegeben. Verharrte ein Teil der Künstler an den Grenzen der bloßen Abbildhaftigkeit von Realität, ihren Arbeiten fehlt eine Dimension – gleich ob auf ästhetischer oder intellektueller Ebene – sind jedoch in den 1920er Jahren im Spektrum des Stilpluralismus auch viele innovative Entwicklungen zu verzeichnen.

Gustav Friedrich Hartlaub, der Kurator der Mannheimer Ausstellung Neue Sachlichkeit von 1925, führte den Begriff „Neue Sachlichkeit“ als Stilbegriff im Sinne einer klassifikatorischen Beschreibung ein.¹⁵ Auf nähere Ausführungen zur Problematik des Begriffs, die Markus Heinzemann in seiner detaillierten Betrachtung „Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus“¹⁶ ausführlich dargelegt hat, soll in diesem Vortrag verzichtet werden. Etabliert hat sich in der Forschung die Unterscheidung der divergierenden Tendenzen der Neuen Sachlichkeit in einen klassischen Flügel, dem Alexander Kanoldt (1891-1939) und Alfred Erbslöh (1881-1947) zugerechnet werden, sowie einen veristischen, in dem die detailpräzise Übergangsgenauigkeit in der Darstellung an den Hyperrealismus der Altniederländischen Malerei erinnert. Otto Dix (1891-1969) und George Grosz (1893-1959) sind als Vertreter eines sozial-kritischen Verismus zu nennen.

Kennzeichnend für die Neue Sachlichkeit sind die Nüchternheit und Distanziertheit der Darstellung, der Blick auf das Alltägliche und Banale, ein statisch festgefügtter Bildaufbau und der Verzicht auf jegliche Spuren des Malprozesses. Den Bildern ist häufig eine magische Wirkung eingeschrieben, die beklemmend, aber auch von lyrisch-verzaubernden Charakter sein kann.

Helmut Scherf stellte Otto Knöpfer in die Traditionslinie der Weimarer Malerschule und damit der von ihr begründeten thüringischen Landschaftsmalerei.¹⁷ Diese These erweist sich für das Frühwerk als nicht haltbar. Der neue Weg der Weimar Maler orientierte sich an den Werken der französischen Impressionisten. Motiviert wurden sie durch die z. T. originalbildlichen Beispiele, mit welchen der Berliner Kunsthistoriker Emil Heilbut seine 1889 in Weimar gehaltenen Vorträge illustrierte. Kai Uwe Schierz verweist in seinem Katalogbeitrag auf die Missverständlichkeit Scherfs Zuordnung: „[...] denn Knöpfer hat – im Unterschied zu den Malern der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule in Weimar wie Hummel, von Lenbach, Thedy oder Buchholz – nie das Atmosphärische der Landschaft gesucht

und gestaltet [...].¹⁸ Eine Übereinstimmung mit der Weimarer Malerschule liegt einzig im Sujet und der En-plein-air-Malweise, nicht in der eigentlichen Intention der Darstellung.

Näher kommt man dem Frühwerk Knöpfers – und nun folge ich weiter der Argumentation von Kai Uwe Schierz – bei der vergleichenden Betrachtung mit den neuen realistischen Strömungen der 1920er Jahre.

Die Kongruenz ist nicht nur in den Genres Landschaften, Stilleben, Wiesenstücke, die neben Stadtansichten, Interieurs, Porträts umgesetzt wurden, offensichtlich. Hinzutritt die Übereinstimmung im Bestreben, das Tatsächliche abzubilden, der handwerklichen Perfektion in der Ausführung und der häufigen Zentrierung des Motivs sowie in der Menschenleere der Landschaftsbilder.

Ein besonderer Typus, der in der neusachlichen Landschaftsmalerei anzutreffen ist, ist die Gebirgslandschaft, die noch einmal in die Hoch- und in die Mittelgebirgslandschaft unterschieden werden kann. Heinzelmann schreibt der ersten „[...] einen besonderen innovativen Beitrag zur Romantikrezeption der frühen



Abb. 1: Otto Knöpfer, Blick in den Steinbruch, 1937

30er Jahre, den man retrospektiv vielleicht als den vielversprechendsten Strang in der Entwicklung der Neuen Sachlichkeit bezeichnen könnte¹⁹, zu Alexander Kanoldts bekannte Lithografie „Subiaco“ greift schon 1924 dieses Sujet auf. Die Mittelgebirgslandschaft hingegen trägt vor allem Porträtcharakter. Eben diese porträthaft-individuellen Züge finden sich in den frühen Landschaften von Knöpfer (Abb. 1). Genaugenommen handelt es sich bei der Dreigleichen-Landschaft um die Ausläufer eines Hügellandes, dem Westthüringer Berg- und Hügelland.

Die Sympathie neusachlicher Maler für die Kulturlandschaft, in der Natur und künstliche Ordnung zusammenfließen, ist häufig an die Suche nach strukturalen Gesetzmäßigkeiten in der sichtbaren Welt geknüpft. Der Verweis auf eine feststehende göttliche Ordnung, wie er in der spätmittelalterlichen Ikonografie der idealansichtigen Landschaften intendiert ist, z. B. bei Joachim Patinir (um 1475–1524) und Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), spielt in den modernen Überschaualandschaften keine Rolle mehr. Statt des Göttlichen geht es um eine perspektivische Sehweise, um den Übergang von Auf- zu Fernsicht, den typischen Charak-

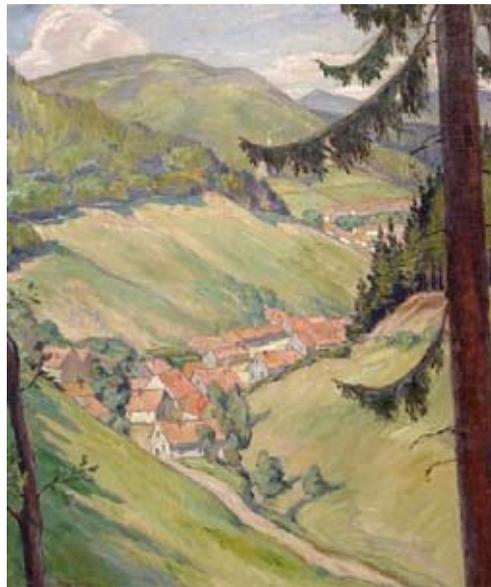


Abb. 2: Josef Mangold (1894–1937 oder 1942), Sommerliche Harzlandschaft mit Blick auf Talkehle, 1924

ter einer Landschaft und ihrer topografischen Merkmale. So wird aus Weltlandschaft Regionallandschaft.²⁰ Nicht das Allgemeingültige, sondern das Spezifische wird in der Darstellung angestrebt (Abb. 2).

In dieser Weise geht es auch Knöpfer immer wieder um das Porträt seiner heimatlichen Umgebung. In einem naturwüchsigen, unmittelbaren Realismus erkundete er von Kindheit an diese Landschaft, deren Topografie er in- und auswendig kannte, und schaffte verifizierbare und genau zu lokalisierende Abbildungen eines Naturraumes (Abb. 3).

Die Entwicklungen in der Neuen Sachlichkeit zum Ende der 1920er Jahre beschreibt Olaf Peters folgendermaßen: „Seit 1928 begann sich die Neue Sachlichkeit und der Verismus selbst zu überwinden. Die zunehmenden Erfolge und die weitgehende, wenn auch nicht unbestrittene gesellschaftliche Akzeptanz ließen den Versuch entstehen, die zeitgemäße Profanität und Säkularität künstlerisch und inhaltlich zu überwinden. Die führenden Vertreter des Stils zogen sich in kunstimmanente Problemfelder zurück, wurden malerischer wie Scholz, und noch traditionsbezogener wie Dix, oder versuchten einen betont nationalen Stil zu generieren, wie Radziwill. Die Tendenzen waren partiell konform oder betonten die Möglichkeit, sich in ein vermeintlich unpolitisches Feld zurückzuziehen.“²¹ Auch Heinzelmann benennt in seiner Untersuchung Künstler, für die die veränderten politischen Verhältnisse nach 1933 zu einer „nachhaltige[n] stilistische[n] Verunsicherung und ständige[n] Neuorientierung“²² führten: Georg Schrimpf (1889–1938), Carlo Mense (1886–1965), Franz Lenk (1898–1968) und Alexander Kanoldt. Sie verzichteten zunehmend zugunsten rein naturalistischer und romantisch-biedermeierlicher Stilelemente auf den innovativen Charakter ihrer Arbeiten aus den 1920er Jahren. Das Idyllische, Unbedarfte und Unkritische spielte jetzt eine Rolle.

Auch Otto Dix hat sich nach seinen frühen Landschaftsbildern zu Beginn des 20. Jahrhunderts um 1934 wieder ganz dezidiert der

Landschaft zugewandt und nahm bewusst Abstand von gesellschaftskritischen Themen. Mit Randegg (1935) knüpft Dix an die kunstpolitisch sanktionierte Akzeptanz der deutschen Romantik an, speziell an die Arbeiten von Caspar David Friedrich (1774–1840). In diesem Kontext stehen auch „Winterlandschaft mit Mond“ (1935) und „Der kleine Teich im Riesengebirge II“ (1942). Dix selbst sprach von „Verbannung in die Landschaft“; Heinzelmann interpretiert diesen Wandel hingegen als einen Versuch der Reintegration in den Kulturbetrieb des Dritten Reiches, aus dem Dix schon frühzeitig durch seine Entlassung (1933) als Professor der Dresdner Akademie ausgeschlossen worden war. Die Innovationen, die er in den 1920er Jahren in die neusachliche Malerei einbringen konnte, wichen nun einem Eklektizismus, den Joachim Preiß als Surrogat von Kunst bezeichnet.²³ Das Erlernen der altmeisterlichen Feinmalerei mit ihrem Detailrealismus und die Orientierung am Kanon der von den Nationalsozialisten als ahistorisch und für ideologisch unbedenklich eingestuften Künstler wie Albrecht Dürer (1471–1528), dessen Zeitgenossen sowie C. D. Friedrich und Philipp Otto Runge (1777–1810), sollten während dieser Zeit des Rückzugs für ihn Bedeutung besitzen. Ähnliche Nischen fanden Kurt Günther (1893–1955), Rudolf Schlichter und Oskar Nerlinger (1893–1969). Immer war die dort entstandene Kunst von einem unverfänglichen, wenn überhaupt klassisch-ikonografischen Zusammenhang gezeichnet. Immer war sie zugleich ein Zugeständnis an die propagierte Kunstauffassung der neuen Machthaber, die in wesentlichen Bereichen an die Heimatkunst des Deutschen Kaiserreiches anknüpfte. In Knöpfers Frühwerk finden sich sowohl motivische und stilistische Parallelen zu den Werken der obengenannten Künstler. Der junge Thüringer stand aber im Gegensatz zu ihnen am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, er brauchte sich damit nicht von einem zu dieser Zeit ideologisch angreifbaren künstlerischen Standpunkt distanzieren. Sein Thema – fast möchte man es Generalthema nennen – hatte er aus einem andern Beweggrund gefunden: Es war die tiefe Beziehung zu seiner Thüringer Heimat mit der charakteristischen Hügellandschaft und zu dem dörflichen Lebensumfeld. Diese kleine Motivwelt war frühzeitig gesetzt und wurde von dem jungen Knöpfer nicht hinterfragt. Ein Konflikt mit der propagierten Kunstauffassung war damit von vornherein ausgeschlossen. Auch seine Wiesenstücke und Stilleben stehen der neusachlichen Kunst nah. Das „Rasenstück mit Blumen“ (um 1939), das er 1977 im „Großen Wiesenstück“ adaptierte, hat seine altmeisterlichen Vorlagen bei Albrecht Dürer in „Das große Rasenstück“ (1503) und in „Das kleine Rasenstück“ (1503). Schon ca. 15 Jahre vor Knöpfer fühlte sich Franz Radziwill Dürers Vorbild verpflichtet, mit einer deutlicheren Distanz griff Franz Lenk das Motiv im selben Jahr auf und 1933 folgte ihnen Willy Kriegel (1901–1966)



Abb. 4: Franz Lenk, Wiesenstillleben, 1924



Abb. 5: Willy Kriegel, Rasenstück, 1933

(Abb. 4 und 5). Allen gelingt es, in fast altmeisterlicher Akkuratess, einen nahsichtigen und einfühlsamen Blick auf einen stets übersehenen Teil der uns täglich umgebenden Natur zu werfen. Zu den gängigen Sujets der Zeit gehören außerdem Blumenstillleben, die mit einem fernsichtigen Landschaftsbild verbunden sind (Abb. 6). Knöpfers Bilder von Sonnenblumen und Silberdisteln, für die er eine besondere Vorliebe hatte und die u. a. in seinen herbstlichen Stillleben anzutreffen sind, weisen einen ähnlichen Aufbau auf (Abb. 7).



Abb. 6: Herbert Böttger (1898–1954), Sommerblumen, um 1934



Abb. 7: Otto Knöpfer, Herbstlicher Garten, 1937

Bei diesen Pflanzenstücken handelt es sich um die kompositorische Auseinandersetzung mit regionaler Landschaft und heimischer Vegetation; das Exotische, das vor dem Ersten Weltkrieg noch von Interesse war, ist auch hier dem Nahen, dem Bekannten gewichen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Otto Knöpfer, der in seinem Selbstverständnis als Künstler schwankte, hat ein Frühwerk hinterlassen, das vollkommen im Konsens mit den anerkannten, realistischen Strömungen der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen stand. Die große stilistische Nähe der Arbeiten des jungen Knöpfers zu den naturalistischen Bildauffassungen der Neuen Sachlichkeit wurde an den genannten Beispielen ersichtlich. Ihnen sind der Blick auf das Alltägliche, Unpräzise, auf Motive, in deren Auseinandersetzung es um Wirklichkeitsdarstellung geht, und die Berufung auf klassisch-ästhetische Werte gemeinsam.

Selbst aus einfachen Verhältnissen kommend, fand er anfänglich vor allem Zugang zum konservativen Kunstgeschmack des Bürgertums. Sein zeichnerisches Talent fundierte er während einer soliden Ausbildung an der Kunstgewerbeschule. Dass Knöpfer mit seinen Arbeiten von Beginn an eine positive Resonanz erfuhr – welche jedoch auf eine regionale Wahrnehmung beschränkt blieb – kann zudem als Indiz gewertet werden, dass seine von einem bodenständigen Realismus geprägten Werke dem vorherrschenden Zeitstil und -geschmack entsprachen. Damit beruht dieser erste Teil seines Œuvre zugleich auf ästhetisch gesicherten Traditionen, die es wenig angreifbar machen. Einen innovativen, ganz eigenständigen künstlerischen Beitrag vermochte er mit seinem Frühwerk nicht zu leisten. Seine Stärken liegen vor allem in der Beherrschung des Handwerklichen, der Malweise, im Umgang mit dem Material und der Technik gepaart mit dem Gefühl für eine ausgewogene Komposition. Dies und seine tiefe Verbundenheit mit der Heimat machen das Werk seiner Frühphase regional bedeutsam, aber lassen es nicht zu einer herausragenden Position werden.

Anmerkungen

- 1 Landschaft als Weltsicht vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Silke von Berswordt-Wallrabe u. Volker Rattemeyer (Hrsg.), Köln 2010, S. 13.
- 2 Einzelne Werke, die von Knöpfer alla prima ausgeführt wurden, sind auch schon in der 2. Hälfte der 1930er Jahre nachgewiesen. Der „Sämann“ (1936) sei an dieser Stelle beispielhaft genannt (s. Aufsatz von Peter Arlt „Die verschwiegene Existenz des Bildes „Der Sämann“ von 1936“ in dieser Publikation).
- 3 Hausgalerie berühmter Gemälde. Ausgewählte Meisterwerke der bedeutendsten Maler aller Zeiten in farbengetreuer Wiedergabe der Originale mit kunsthistorischen Erläuterungen, Jarno Jessen (Hrsg.), Berlin ca. 1910.
- 4 Peter Arlt: Wanderung, Gotha 1997 (i. F. Arlt: 1997), S. 30.
- 5 Bekannt sind von Markau Arbeiten u. a. an einer Fassade in Erfurt (Goethestr. 4) und das Musikbild des ehemaligen Pädagogischen Institutes bzw. der Pädagogischen Hochschule Erfurt, heute Universität Erfurt (seit 2000 verschollen).
- 6 Arlt: 1997, S. 33.
- 7 Marita Weber: Die Staatlich-städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Erfurt von 1898–1944 unter besonderer Beachtung der Abteilung Gebrauchsgrafik – eine exemplarische Studie zum Typ Kunstgewerbeschule, Erfurt 1995 (i. F. Weber: 1995), S. 94f.
- 8 Weber: 1995, S. 102.
- 9 Weber: 1995, S. 93.
- 10 Beispielhaft sein erwähnt: 1930 Vortrag zu Christian Rohlfs; 1931 Erich-Heckel-Ausstellung mit Vortrag; 1932 Vincent-van-Gogh-Vortrag.
- 11 Jörg Heiko Bruns: Otto Knöpfer – ein Maler Thüringens, in: Otto Knöpfer. Malerei, Ausstell.-Kat. Erfurt 1986 (i. F. Bruns: 1986), S. 5.
- 12 Arlt: 1997, S. 35.
- 13 Eine für Deutschland wichtige Kulturzeitschrift, die zur Verbreitung der neusachlichen Tendenzen in den Bereichen Literatur, bildende und angewandte Kunst beitrug, war „Der Querschnitt – Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte“.
- 14 Ein wichtiges Standardwerk hierzu wurde 1921 von Max Doerner veröffentlicht: „Malmaterial und seine Verwendung“, das u. a. als Anleitung für längst vergessene Techniken diene.
- 15 Am 9. Februar 1926 referierte Walter Passarge über die Neue Sachlichkeit in der Malerei in Erfurt im Gymnasium in der Schillerstraße. Hartlaub selbst hielt am 29. November 1932 auf Einladung des Erfurter Kunstvereins den Vortrag „Der Schöpfer der modernen Kunst. Vincent van Gogh“, Vgl. Der Erfurter Kunstverein. Zwischen Avantgarde und Anpassung. Eine Dokumentation von 1886 bis 1945, Ernst Herrbach, Wolfram Morath-Vogel u. a. (Hrsg.), Erfurt 2009.
- 16 Markus Heinzelmann: Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus, Frankfurt a. M. u. a. 1998 (i. F. Heinzelmann: 1998).
- 17 Helmut Scherf: Otto Knöpfer (Maler und Werk), Dresden 1982, S. 1f.
- 18 Kai Uwe Schierz: Ein Fall von Heimatkunst? Anmerkungen zu Otto Knöpfers Frühwerk und dessen Prägung, in: Otto Knöpfer (1911–1993). Zum 100. Geburtstag, Erfurt 2011, S. 10f.
- 19 Heinzelmann: 1998, S. 113.
- 20 Heinzelmann: 1998, S. 117.
- 21 Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Affirmation und Kritik 1931–1947, Berlin 1998, S. 304.
- 22 Heinzelmann: 1998, S. 229.
- 23 Kunst auf Befehl? dreiunddreißig bis fünfundvierzig, Bazon Brock u. Achim Preiß (Hrsg.), München 1990, S. 267, zit. n. Heinzelmann: 1998, S. 229.

Die Konservierung und Restaurierung des Otto-Knöpfer-Nachlasses in Schloss Molsdorf

Karin Kosicki

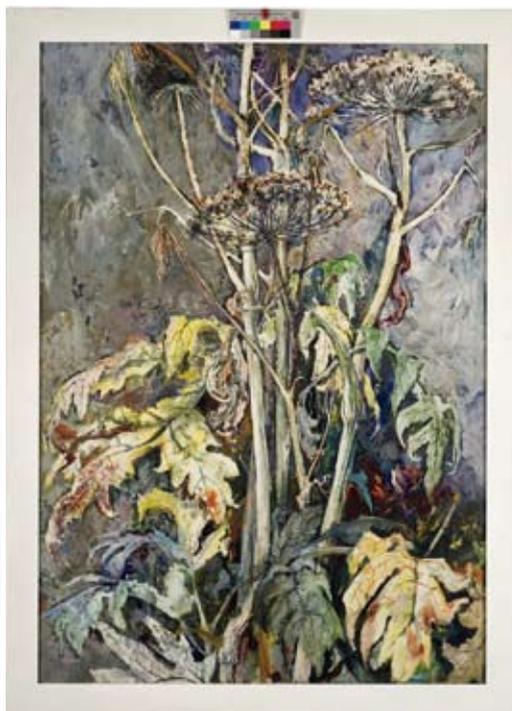
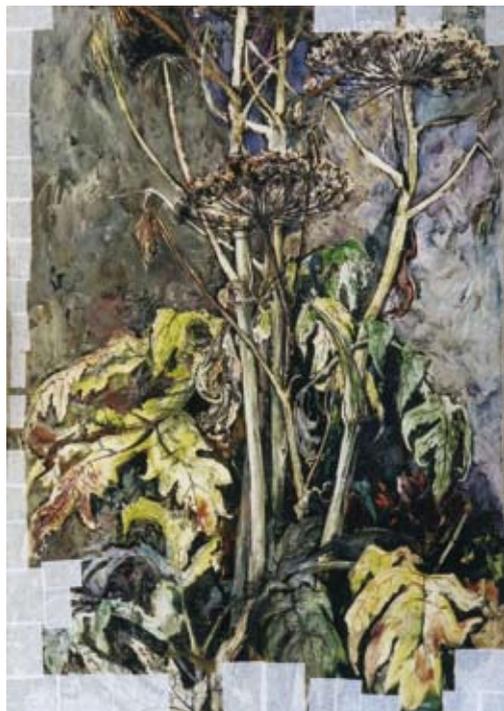


Abb. 1 Otto Knöpfer, Gemälde „O.T.“ (Wiesenbärenklau), 1965, Öl auf Hartfaser Zustand vor der Restaurierung
Abb. 2 Otto Knöpfer, Gemälde „O.T.“ (Wiesenbärenklau), 1965, Öl auf Hartfaser Zustand nach der Restaurierung

Die in Schloss Molsdorf aufbewahrten Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und graphischen Arbeiten, die aus dem Nachlass von Otto Knöpfer stammen, werden konservatorisch und restauratorisch durch die Zentralen Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt betreut.

Die Bearbeitung dieses Bestandes gliedert sich in drei Maßnahmegruppen:

1. Übernahme, Sichtung und Zustandskontrolle, Durchführung von (Not)-Sicherungsmaßnahmen
2. Schaffung der Voraussetzungen für die langfristig sichere Aufbewahrung
3. Restaurierung der Sammlung

1. Übernahme, Sichtung und Zustandskontrolle, Durchführung von (Not)-Sicherungsmaßnahmen

Bereits bei der Übernahme des Nachlasses waren Restauratoren der Zentralen Restaurierungswerkstätten dabei. Neben der sicheren Verpackung der Objekte für den Transport nach Schloss Molsdorf war deren Aufgabe auch eine erste Sichtung des Zustands der Kunstwerke, um zukünftig notwendige Maßnahmen einschätzen zu können. Neben Gemälden und Arbeiten auf Papier, die sich in gutem Zustand befanden, gab es eine Vielzahl von Objekten, die durch Alterung sowie die bisherige Lagerung und Handhabung beschädigt waren. Besonders die im Keller aufbewahrten Gemälde wiesen sehr starke Verschmutzungen und vor allem teilweise auch Wasserschäden und Schimmelbildung auf. Um weitere Schäden zu vermeiden, wurden die mit Schimmel

belasteten Gemälde sofort in die Zentralen Restaurierungswerkstätten übernommen und dort restauratorisch behandelt.

Bei Gemälden mit lockeren Malschichtpartien erfolgten vor dem Transport Notsicherungsmaßnahmen, das heißt, sie wurden durch Seidenpapierbeklebungen vor Verlusten geschützt und anschließend sukzessive in den Zentralen Restaurierungswerkstätten konserviert und restauriert.

2. Schaffung der Voraussetzungen für die langfristig sichere Aufbewahrung

In Schloss Molsdorf sind zwei Depoträume eingerichtet worden, in welchen die Bestände der Otto-Knöpfer-Sammlung unter geeigneten klimatischen Bedingungen aufbewahrt werden können. In diesem Jahr kam zusätzlich das Schaudepot dazu.

Für beide Sammlungsbereiche – Gemälde und graphische Sammlung – waren konservatorische Maßnahmen erforderlich. Neben Konservierungsarbeiten an den Objekten, wie beispielsweise Festigung der Malschicht oder Behandlung der Bildträger, sind bei Kulturgut für eine langfristig sichere Bewahrung spezielle präventive Maßnahmen erforderlich.

Ein Teil der Gemälde der Otto-Knöpfer-Sammlung wies Schmuckrahmen auf, die sich jedoch in unterschiedlichem Zustand befanden. Die Befestigung lockerer Teile von Rahmen, die Behandlung der Fassung, das Einkleben von Filz in die Falze zum Schutz der Malschicht oder die sichere Befestigung der Gemälde in den Schmuckrahmen (in der Regel mit Federklammern) waren unbedingt notwendige Maßnahmen zum Schutz der Ge-

mälde und ihrer zum Teil vom Künstler selbst gestalteten Schmuckrahmen. Zusätzlichen Schutz der Gemälde gegen mechanische und klimatische Einflüsse bietet ein Rückseitenschutz aus Museumskarton.

Da zur Otto Knöpfer-Sammlung zum größten Teil aber ungerahmte Gemälde gehörten, war es nicht nur aus ästhetischen sondern besonders aus konservatorischen Gründen wichtig, auch diese mit Schmuckrahmen zu versehen. Dabei wurde der Stil der von Otto Knöpfer selbst für seine meisten Bilder gewählten einfachen Leistenrahmen mit farbiger Fassung gewählt. Angepasst an die Gemäldeformate sind Leisten in entsprechenden Breiten ausgewählt und durch den Tischler der ZRW zu Schmuckrahmen zusammengesetzt worden, die anschließend eine Farbfassung passend zum Gemälde erhielten. Dabei wurden meist weiße oder helle Farbtöne verwendet – analog zu den von Otto Knöpfer selbst eingesetzten Farben.

Die Schmuckrahmen dienen dem Schutz der Gemälde vor mechanischen Beschädigungen der Kanten und Ecken sowie der Stabilisierung der meist einseitig bemalten Bildträger (Hartfaserplatten, Sperrholzplatten oder Pappen), die mittlerweile aus klimatischen Gründen bereits oft konvex oder konkav verwölbt waren.

Die Arbeiten auf Papier lagen sehr eng in Mappen. Die Formatgrößen waren gemischt und einige Blätter auch größer als die Mappen. Besonders gefährdet sind die einzelnen Arbeiten dadurch gewesen, dass in unterschiedlichen Techniken gearbeitete Blätter wahllos übereinander und ohne zwischenliegendes Seidenpapier gelagert wurden. Vor allem Kreidezeichnungen, Kohlezeichnungen und Pastelle waren dadurch in ihrem Bestand gefährdet, aber auch darauf liegende Blätter wurden davon verschmutzt. Ein großer Teil der Blätter wies Knicke und Risse, vor allem an den Rändern, auf. Es war deshalb von großer Bedeutung, die Arbeiten auf Papier, analog der Lagerung in den anderen Erfurter Museen, in Passepartouts und passenden Graphikkästen unterzubringen.

Kontinuierlich erfolgte seit der Übernahme aus diesem Grund das Einbringen von Arbeiten auf Papier in Passepartouts aus alterungsbeständigem, säurefreiem Karton. Befestigt wurden die Blätter mit Japanpapierstreifen und Methylzellulose. Alle Materialien sind von geprüfter Qualität, so dass auf die Papierarbeiten keine negativen Einflüsse übergreifen können. Die Lagerung im Passepartout sorgt dafür, dass die Originalblätter keinen mechanischen Einflüssen (wie Abrieb, Druck) ausgesetzt werden. Ein eingelegtes Seidenpapier wirkt zusätzlich schützend.

Zu den Passepartoutgrößen passend werden ebenfalls in den Zentralen Restaurierungs-

Karin Kosicki, geb. 1957 in Halle/S., 1976 bis 1981 Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit Abschluss als Diplom-Restauratorin für Gemälde und Holzskulpturen, seit 1981 Tätigkeit in den Museen der Stadt Erfurt, Chefrestauratorin in den Zentralen Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt. Lebt in Erfurt.



Abb. 3: Otto Knöpfer, „Kleinkind“, 1937, Aquarell, Detail mit Riss im Randbereich
Abb. 4: Otto Knöpfer, „Kleinkind“, 1937, Aquarell, Zustand nach der Restaurierung

werkstätten Kästen hergestellt, in denen die Objekte in den Passepartouts gelagert werden können. Die Kästen bieten Schutz vor Verschmutzung sowie mechanischer Belastung und Beschädigung.

Ein weiterer Vorteil der Aufbereitung der graphischen Sammlung in dieser Weise besteht neben dem Schutz auch darin, dass man die Papierarbeiten für geplante Ausstellungen unkompliziert in Rahmen präsentieren kann.

3. Restaurierung der Sammlung

Die Bestände der Otto-Knöpfer-Sammlung werden sukzessive restauriert. Die Auswahl erfolgt sowohl auf Grund konservatorischer Erfordernisse als auch in Vorbereitung von Ausstellungen oder Publikationen.

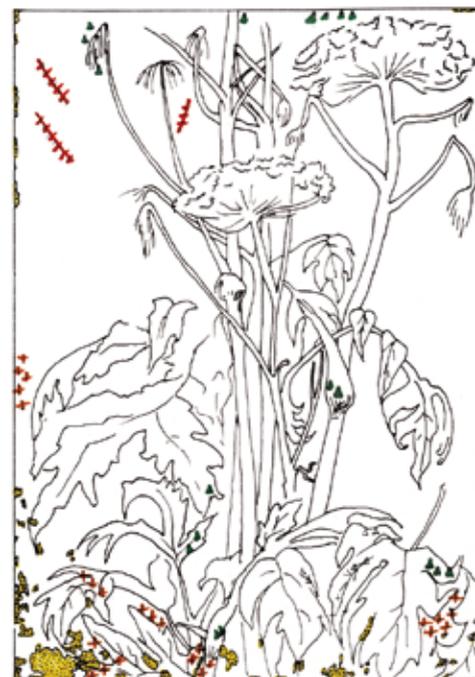
Bei Übernahme waren die Gemälde verschmutzt, wiesen Malschichtlockerungen und -verluste, mechanische Beschädigungen sowie Verwölbungen oder Instabilität von Bildträgern auf. Einige Leinwandgemälde lagen in abgespanntem Zustand vor. Ein Teil der Gemälde zeigte Wasserschäden und Schimmelbefall. Die vorhandenen Schmuckrahmen waren oft instabil und ihre Farbfassung beschädigt. Viele Gemälde hatten keine Schmuckrahmen. Restaurierungsmaßnahmen an den Gemälden und Schmuckrahmen sind hauptsächlich Festigung der Malschicht, Reinigung der Oberfläche, Stabilisierung von Bildträger und Schmuckrahmen, Kittungen und Retuschen der Malschichtfehlstellen. Für restaurierte, ungerahmte Gemälde werden neue Schmuckrahmen angefertigt. Zum Schutz der Gemälde erfolgt das Einkleben von Filz in alle Rahmenfalze sowie die Befestigung der Gemäl-

de mit neuen Befestigungsklammern in den Schmuckrahmen. Bei Notwendigkeit wird ein Rückseitenschutz aus säurefreiem Karton angebracht.

Bei den Arbeiten auf Papier waren Verschmutzungen, Risse und Knicke (besonders in den Randbereichen) typische Beschädigungen. Ein Teil der Risse und instabilen Papierbereiche war unsachgemäß hinterklebt worden. Teilweise gab es Wasserschäden an den Blättern.

Die Restaurierungsarbeiten umfassen deshalb meist die Reinigung der Oberfläche, das Glätten von Knicken, bei Bedarf die Entfernung unsachgemäßer Hinterklebungen sowie das Schließen von Rissen und Fehlstellen im Papier. Anschließend wird jedes restaurierte Blatt in einem Passepartout aus alterungsbeständigem Karton befestigt.

Seit der Übernahme wurden etwa 100 Gemälde und etwa 500 Arbeiten auf Papier restauriert. Die konservatorische und restauratorische Bearbeitung des Nachlasses wird in den nächsten Jahren kontinuierlich fortgesetzt.



-  Malschichtverluste
-  Craquelé / Risse in der Malschicht
-  Frühschwundrisse (vorwiegend auf Pastosem)
-  kratzerartige Spuren

Abb. 5: Otto Knöpfer, „O.T.“ (Wiesensäureklee), 1965, Öl auf Hartfaser, Kartierung der Schäden

Fotos: Dirk Urban, Zentrale Restaurierungswerkstätten der Museen der Stadt Erfurt

Otto Knöpfer - von der Farbenlehre Rudolf Steiners beeinflusst?

Anselm Räder



Abb. 1: Otto Knöpfer, Drei Gleichen Landschaft vorher Blick zum Steinbruch II, 1937

Der Maler Franz Markau, geboren 1881, war nicht nur der Lehrer von Otto Knöpfer, die Familie Markau, Ehefrau Luise, geboren 1886, Goldschmiedin, und die Kinder Annemarie, geboren 1916, und Anselm, geboren 1920, nahmen den jungen Otto Knöpfer in ihr unmittelbares Umfeld auf. Die gegenseitige Sympathie und Affinität resultierten wohl auch aus biographischen Parallelen der beiden Maler. Beide stammten aus einfachen Verhältnissen. In den Familien war der Weg zur Kunst sicher nicht vorgezeichnet. Beide erlernten den Beruf des Anstreichers und arbeiteten angestellt als auch selbständig in ihm. Das Interesse am Zeichnen und der graphischen Darstellung war bei beiden treibende Kraft, sich künstlerisch zu bilden bzw. sich ausbilden zu lassen. In diesem Zusammenhang werden Anregungen aufgesogen, wo immer man sie erhaschen kann. Die Sammlung von Kunstzeitschriften und -mappen in beider Nachlässen belegt das eindeutig. Franz Markau besuchte Kurse an der Preußischen Akademie der Künste u. a. bei Bruno Paul, Max Liebermann und Käthe Kollwitz. Otto Knöpfer nutzte das Ausbildungsangebot an der Kunstgewerbeschule Erfurt, an der er sich zum Meisterschüler Markaus, des damaligen Leiters der Abteilung Wand- und Tafelmalerei, entwickelte.

Durch Franz aber auch durch Luise Markau bestand schon in der Lebensphase bis 1923 in Berlin Kontakt zur Anthroposophie, auch zu Dr. Rudolf Steiner. Im ersten Weltkrieg arbeitet Markau die Kriegsthematik, das Sterben in den Schützengräben und den zermürbenden Granatenbeschuss, meist schwarz-weiß oder einfarbig, mit Kohle bzw. Stift oder Rötel,

auf. Entsprechende expressive Arbeiten befinden sich heute u.a. in der Nationalgalerie in Berlin, Markaus Geburtsstadt. Schon bereits während seiner anschließenden Tätigkeit als Kunsttherapeut für verwundete Soldaten im 1. Weltkrieg wird seine Palette umfangreicher. 1916 bis 1918 entstanden so farbige Skizzen in Temperatechnik aus Makedonien, die Stadt- und Naturlandschaften in erweiterter Farbigkeit und südlichem Licht darstellen. Diese Lebensumstände führten auch dazu, sich in verstärktem Maße mit religiösen Themen zu beschäftigen. Nachdem Raumfarbfassungen und Ausmalungen zunächst das Werk Markaus prägten, so u. a. für Kirchenräume entstanden u.a. Entwürfe für Altarbilder, aber auch Tafelbilder und Temperaskizzen mit biblischen Themen. Durch diese Sujets gab es auch eine Öffnung über die realistische, gegenständliche Formensprache hinaus. Beides, die von der goetheschen Farbenlehre inspirierte umfassende Farbenwelt der Anthroposophie in einer freien ungebundenen Anwendung als auch die formale Öffnung, führte zu einer für Markau charakteristischen Palette.

Mit diesen Eindrücken und Erfahrungen, schon über 40 Jahre alt, erhält Markau den Ruf an die Kunstgewerbeschule Erfurt. Daraus und nicht zuletzt aus der Kenntnis und Beherrschung der handwerklichen Technik und Praxis entwickelt er sein Lehrprogramm. Beim Aufwachsen ihrer Kinder legten die Eltern Markau viel Wert auf musische Erziehung, sowohl Hausmusik als auch Eurythmie sowie freies (Farb-) Gestalten durch den Besuch verschiedener Waldorfschulen waren dabei wesentliche und prägende Elemente.

Die Familie Markau führte ein offenes Haus, über die Kontakte in der Kunstgewerbeschule gab es private Treffen, Atelierfeste auch in der Wohnung und im Umfeld.

In der Ausbildung der Kunstgewerbeschule spielten Bauschmuck und Raumgestaltung eine wesentliche Rolle. Sie dienten als materielle Basis für ausführende Künstler in einer Zeit, in der relativ mehr für diese Zwecke im Verhältnis zu den Bausummen aufgewandt wurde (damals 2% der Bausumme – heute maximal noch 0,5% bei öffentlichen Bauten). Die Studierenden an der Kunstgewerbeschule wirkten oft an entsprechenden Werken ihrer Lehrer mit und eroberten eigene Aufträge in Entwurf und Ausführung. Die Ergebnisse dieser baugebundenen Arbeiten prägen noch heute eine repräsentative Reihe von Bauten in Erfurt und Umgebung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Farbpalette dieser Künstler wurde durch die engen Beziehungen zum Bauwerk aber eher nur technisch, nicht aber vom Ausdruckswillen eingeschränkt. Dies belegen Landschafts- und Porträtbilder aus der Zeit, oft Tempera- bzw. Aquarellarbeiten, sowohl von Markau als auch von Knöpfer.

Die Entwicklung der ungewöhnlich breiten und differenzierten Farbpalette ist bei dem um 30 Jahre jüngeren Otto Knöpfer deutlich nachvollziehbar (Abb. 1). Nicht im Sinne einer fast kopierenden Nachahmung, sondern im Einbringen dieser Farberfahrungen in der eigenen Auseinandersetzung mit dem Werk seines Lehrers zu seiner eigenen künstlerischen Sprache.

Die Eigenart Knöpfers, nicht nur in seiner Graphik, sondern auch im Aquarell und Tafelbild stark detailliert, mit der Linie und der Kontur strukturierend zu arbeiten, wird mit dem weit geöffneten Farbkreis, wie er ihn bei Markau erfahren hat, umgesetzt. In diesem Sinne ist eine synergetische Transmission der durch die Beschäftigung mit der Anthroposophie geprägte Farbigkeit auf das künstlerische Schaffen Otto Knöpfers aus meiner Sicht unübersehbar.

In den Jahren nach 1945 blieb nach Ausscheiden Markaus aus der Kunstgewerbeschule, er wurde Rentner und damit im wahren Sinne „Freier Künstler“, und dem Eintritt Knöpfers in die Ausbildungsaufgabe das Verhältnis beider Maler unverändert eng. Häufig kam es zu gegenseitigen Atelierbesuchen, nicht nur in Weimar und Erfurt, sondern zunehmend auch im Atelier auf dem Katzenberg, oberhalb von Hohenfelden. Manchmal ging man auch gemeinsam zum Skizzieren oder Aquarellieren in die umgebende Natur. Markau, dann aller Verpflichtungen ledig, wird immer freier in Form und Farbigkeit. Besonders möchte ich hier auf sein letztes großes Werk für den Musiksaal der Pädagogischen Hochschule Erfurt „Musik und Tanz“ aus der Mitte der 50er Jah-

Anselm J. Räder, geb. 1946 in Erfurt, 1964 Maurerlehre, Abitur VHS, 1970 Dipl. Ing., Architekt, HAB Weimar, 1973 Dr.-Ing., Technische Universität Dresden, Kreisarchitekt, Direktor VEB Denkmalpflege Erfurt, 1985 Dr. sc. techn., Technische Universität Dresden, Geschäftsführer Thür. Sanierungs- und Denkmalpflege GmbH, 1991 Dr.- Ing. habil., facultas docendi, TU Dresden, 1998 selbständig als Architekt und Projektleiter. Lebt in Erfurt.



Abb. 2: Franz Markau, „Musik und Tanz“, Entwurf zum Wandbild, um 1955

re hinweisen (Abb. 2). Offensichtlich passte dieses Werk nicht immer zum herrschenden Zeitgeist. Nach wenigen Jahren wurde es mit Dekorationstextilien verhüllt. Beim Umbau der Räume zum Präsidialgebäude der wiedergegründeten Universität Erfurt verschwand das 2,3 m hohe und gut 6 m breite Bild, ohne die geringsten Spuren zu hinterlassen. Bildersturm ist offensichtlich ein Delikt, dass nicht auf bestimmte Zeiten beschränkt bleibt.

Knöpfers stärkere Einbindung in Verantwortung des Künstlerverbandes und des Auftragswesens in den 60er und 70er Jahren engten sein Schaffen sicher thematisch und eventuell auch eher formal ein, als dass ihn seine bisherigen Schaffungsfelder verließen. Die Lehrtätigkeit mit Studierenden und mit interessierten sowie engagierten Laien war immer ein besonderes Anliegen Otto Knöpfers. Dies strukturierte und prägte sein Schaffen stark, bis auch er die Lehrtätigkeit aufgeben mußte. Trotzdem war auch in dieser Werkphase Raum für freie Arbeiten, die nach dem auch an institutionelle Aufgaben und Anforderungen gebundenen Lebensabschnitt meines Erachtens künstlerisch stärker und authentischer wurden. Die aus der Zusammenarbeit und Freundschaft mit Markau sich entwickelte Farbpalette Knöpfers, die ihrerseits die Beeinflussung durch die Farben-

lehre Rudolf Steiners nicht verleugnen kann, prägt sein Werk nachdrücklich.

Leider hat meine Mutter, Annemarie Räder, geb. Markau, sie verstarb 1979, das ihr von Otto vor Jahrzehnten versprochene „Schlafzimmerbild“ nie erhalten.

Was sollte man in der Rückschau aus diesen Malerbiographien ableiten?

Offenbar war es nützlich zur Gestaltung der materiellen Lebensumstände, eine gewisse Zeit lang eine an Institutionen gebundene Tätigkeit, auszuüben. Ebenso sind und waren öffentliche Aufträge bzw. die sogenannte „Kunst am Bau“ den praktischen Lebensumständen nützlich und förderlich. Ohne diese Aspekte des künstlerischen Lebens wären die traditionellen (Familien-) Lebensumstände, kaum zu sichern gewesen. Das Galeriesystem war eingeschränkt, aber auch ein gutes Stück berechenbarer als das heutige. Der „Vertrieb“ von Kunst setzt auch heute eine kulturell gebildete wie sensibilisierte und materiell potente Konsumentenschaft voraus. Trotzdem ist es für mich deutlich und kein Widerspruch, sondern Kreativitäts- bzw. Qualitätsschub, wenn die Künstler frei und ungebunden arbeiten können. Die Spätwerke beider hier be-

trachteten Maler gehören zweifelsfrei zu den Charakteristika der Malerei der 2. Hälfte des abgelaufenen Jahrhunderts in dieser, unserer Kulturlandschaft.

Otto Knöpfer und das Angermuseum Erfurt - Stationen einer spannungsvollen Beziehung

Cornelia Nowak



Abb. 1: Angermuseum Erfurt, Skulpturensammlung, 2. v. r.: Lutz Hellmuth, Bildnis Otto Knöpfer, 1974

Das Angermuseum Erfurt hat anlässlich des 100. Geburtstages von Otto Knöpfer (1911-1993) *keine* Werkschau¹ veranstaltet. Freunde seiner Kunst werden in der 2010 neukonzipierten Gemäldegalerie auch keinem einzigen Bild des hierzulande so populären Malers und Grafikers begegnen, obwohl sich in der Sammlung Hauptwerke des Künstlers befinden. Dies zu hinterfragen soll nicht Gegenstand des Referats sein, obzwar allgemein das seit 1990 zu konstatierende leise „Verschwinden“ von in der DDR gemalten Bildern aus den Dauerausstellungen ostdeutscher Museen längst in den Fokus wissenschaftlicher Betrachtungen gerückt ist.² Inhalt dieses Beitrages ist vielmehr das Gefüge aus Kulturpolitik, Ausstellungsprogramm, Sammlungskonzeption und individuellen Intentionen v. a. der Museumsdirektoren Herbert Kunze (1895-1975) und Karl Römpker (1915-1991), mit deren Wirken sich zwischen 1945 und 1976 in Erfurt der Name Knöpfer verbindet. Mit Ausnahme Rüdiger Helmboldts geriet Knöpfer den nachfolgenden Museumsdirektoren mehr oder weniger aus dem Blick.³

Um auf Spuren Otto Knöpfers im Angermuseum zu stoßen, kommt man heute nicht umhin, die Depots aufzusuchen. Dort wird neben einem repräsentativen Gemäldebestand von 22 Werken auch ein qualitativvolles Konvolut von 40 Handzeichnungen des Künstlers bewahrt, ergänzt um einen Zyklus von 67 Studienblättern mit Motiven aus der Mittelaltersammlung. Im Skulpturendepot befindet sich darüber hinaus Lutz Hellmuths „Porträt Otto Knöpfer“ (1974), das der Erfurter Bildhauer in den kulturpolitisch bewegten Jahren von „Weite und Vielfalt“ in der Kunst der DDR überlebensgroß in Zement gearbeitet hat.⁴ Die abgebildete Fotografie [Abb. 1], die den derzeit aktuellen Standort der Skulptur dokumentiert, zeigt Knöpfer in einer Reihe mit Christian Rohlf (links im Bild, 1919 in Terrakotta porträtiert

vom Erfurter Bildhauer Hans Walther), jenem Maler und Zeichner, dessen expressionistisches Werk das Erfurter Publikum zwischen 1918 und 1937 nicht nur paralyisierte, sondern auch polarisierte. Mit Ausstellungen und Ankäufen durch die Direktoren Walter Kaesbach (1920-1924) und anschließend Herbert Kunze (ab 1925) gefördert, stieß Rohlf's Werk in der Öffentlichkeit nicht immer auf Anerkennung. Auch Otto Knöpfers Œuvre verbindet sich exemplarisch mit den Kulturkämpfen seiner Zeit. Waren es bei Rohlf's Diskussionen um den mit „Kulturverfall und -bolschewismus“ gleichgesetzten deutschen Expressionismus der 1920er Jahre, kämpfte man in den 1950er bis 1970er Jahren mit Begriffen wie „Abstraktion“, „Formalismus“ und „Sozialistischer Realismus“. Wie viele Museen in Deutschland war auch das Angermuseum in Erfurt Quelle und Bühne spannungsgeladener Ideendiskussionen. Infolge Grenzziehung und Mauerbau 1961 stand die museale Arbeit (Sammeln, Bewahren, Forschen und Publizieren) in den frühen 1960er Jahren deutlich unter dem Einfluss politischer Verhärtungen im geteilten Deutschland. Das Direktorat des Angermuseums lag zu diesem Zeitpunkt noch bei Herbert Kunze. Inventarbücher und Karteikarten belegen mit Blick auf die Erwerbs- und Ausstellungspolitik des Museums, dass auch Werk und Wirkung Otto Knöpfers von einer Zäsur im Jahr 1961 markiert sind. Erste Kontakte zwischen Künstler und Museumsleitung datieren in die frühe Nachkriegszeit.

Schon bald nach der Wiederberufung Herbert Kunzes als Museumsdirektor im Jahr 1945 - er war von den Nationalsozialisten 1937 aus dem Amt enthoben worden - sind die ersten Werke Knöpfers in die Erfurter Gemäldesammlung gelangt: als Stiftung des Künstlers im Dezember 1946 die beiden Malereien „Gelbes Haus in Südfrankreich“ (1942; bisher angeblich „Das Haus van Goghs in Arles“⁵) und

die „Landschaft in der Provence“ (1942/43). Beide Arbeiten waren während des kriegsbedingten Aufenthalts Knöpfers in Frankreich entstanden und zeigen einen realistisch-impressiven Duktus. Das erste durch Kunze angekaufte Werk des Künstlers ist das Aquarell „Garten im Spätherbst“ von 1946, erworben im Jahr seiner Entstehung für immerhin 250 Mark direkt beim damals 35jährigen Künstler in Schmiedefeld. „Im Vordergrund Obstbäume mit Resten des Laubs, im Mittelgrund Wiese mit Gartenzaun. In der Ferne Wald. Gedämpfte Farbigekeit, Laub rötlich, Wald grau, grauer Regenhimmel“, so lautet die knappe Werkbeschreibung auf der Karteikarte. Mit der melancholischen Novemberstille des Motivs verbindet sich jene von Trauer und Hoffnung gezeichnete Stimmungslage im Nachkriegsdeutschland, die auch Knöpfers Werk reflektiert. Kunzes Interesse an seinen Arbeiten ist jedenfalls geweckt, vier Jahre später, im März 1950, erwirbt er für 120 Mark die 1947 datierte, flächenhafte Zeichnung „Ährenleserin mit Mädchen“ (Rückseite: „Hügellandschaft“). Künstlerisch ringt Knöpfer um eine eigene Sprache, schwankt jedoch zwischen den Traditionen des 19. und den Experimenten des frühen 20. Jahrhunderts, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Herbert Kunzes Affinität fürs Abstrakte hindert den ambitionierten Museumsdirektor 1951 jedoch nicht daran, weitere realistische Landschaftszeichnungen des Künstlers aus den frühen vierziger Jahren zu erwerben, so die Ansicht „Marseille. Alter Hafen“ von 1943 (100 Mark) und das kapitale Blatt „Ansicht von Laon, Frankreich“ (300 Mark). Letzteres korrespondiert mit dem in warmen Farbtönen gehaltenen Aquarell „Westansicht von Gotha mit Schloss Friedenstein“, einer Winterlandschaft von 1941, die bereits 1946 als „Stiftung über das Kulturamt“ Eingang in die Erfurter Museumssammlung gefunden hatte. Zugleich kauft Kunze eine im Jahr der Gründung der DDR 1949 entstandene Federzeichnung „Buschwerk“ (60 Mark). Auf Grundlage dieses qualitativvollen und facettenreichen Bestandes organisierte Herbert Kunze 1951 schließlich die erste Personalausstellung Otto Knöpfers im Angermuseum. Die Werkauswahl verweist auf Kunzes Intention einer spannungsvollen Durchmischung von Internationalem und Regionalem, von Traditionellem und Experimentellem.

Begleitet von den politisch und ästhetisch kontroversen Diskussionen der frühen fünfziger Jahre in Ostdeutschland erwirbt Kunze vom Künstler im November 1953 und damit nur wenige Monate nach dem ersten Volksaufstand in der DDR am 17. Juni schließlich für immerhin 300 Mark - so der Vermerk auf der Karteikarte - das 1952 entstandene Aquarell „Der Aufbau Berlins“. Ein symbolhafter Ankauf. Zwar war Knöpfer selbst an der

Cornelia Nowak, geb. 1965 in Quedlinburg, Studium Deutsch und Kunsterziehung an der Pädagogischen Hochschule Erfurt (Diplom 1989), anschließend wiss. Assistentin im Bereich Kunstgeschichte der PH Erfurt, Landesgraduiertenstipendiatin, wiss. Mitarbeiterin Mühlhäuser Museen. Seit 2000 Mitarbeiterin am Angermuseum Erfurt und Leiterin der Grafischen Sammlung. Kuratorin und Autorin, Arbeitsschwerpunkte: Kunst im 20. Jahrhundert (Expressionismus, Kunst in der DDR), Sammlungsgeschichte, zeitgenössische Kunst. Lebt und arbeitet in Erfurt.

legendären, zäsurbildenden „Dritten Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden 1953 nicht beteiligt, doch lag er mit seiner Darstellung einer Großbaustelle als Sinnbild des Aufbaus einer sozialistischen Gesellschaft durchaus im Strom der Zeit. Die formale und inhaltliche Nähe zu Lothar Howalds Bild „Baustelle Weberwiese“, reproduziert im Dresdner Ausstellungskatalog, belegt dies eindrücklich.⁶ Mit dieser umstrittenen Ausstellung galt der „Sozialistische Realismus“ nach heftigen Kulturkämpfen um Realismus und Formalismus in der bildenden Kunst der DDR als etabliert und vollzogen. Zahlreiche Künstler, deren Werk expressiven bzw. abstrakten Ideen folgte, sind ausjuriert worden. Die Weichen dafür hatte zuvor Walter Ulbricht mit seiner Rede vor der Volkskammer am 31. Oktober 1951 zur 5. Tagung des Zentralkomitees der SED gestellt: „Wir wollen in unseren Kunstschulen keine abstrakten Bilder mehr sehen. Wir brauchen weder die Bilder von Mondlandschaften noch von faulen Fischen. Die Grau-in-Grau-Malerei, die ein Ausdruck des kapitalistischen Niedergangs ist, steht im schroffsten Widerspruch zum heutigen Leben in der DDR.“⁷ Die Sammlungs- und Programmarbeit der Museen blieb davon nicht unberührt, was auch Kunze zu spüren bekam. So eignete sich der Ankauf gerade dieser Zeichnung Otto Knöpfers durchaus zur politischen Rechtfertigung des Museumsdirektors. Auch das Blatt „Unter Tage im Schacht V ‚Glück auf‘, Sondershausen“ (1955) orientiert sich inhaltlich am Kanon „offizieller“ Themenstellungen. Doch bei der formalen Umsetzung sucht der Zeichner nun deutlich nach einer individuellen, authentischen Bildsprache. Kunze honoriert dies und kauft die Arbeit Ende 1955 für 250 Mark an.⁸ In jenem Jahr 1955 endete auch Knöpfers Anstellung als Lehrer an der Landesschule für angewandte Kunst in Erfurt (Am Hügel 1), wo er seit 1947 die Abteilung für dekorative Malerei geleitet hatte. Von dieser Zeit an ist er freiberuflich tätig.

Kunze war souverän genug, um mit Kenner-schaft die Sammlung (Schwerpunkt deutsche Landschaftsmalerei des 18. bis 20. Jahrhunderts) vor allem qualitativ zu bereichern und inhaltlich zu verdichten. Interessant ist, dass sich Kunze im Jahr 1957 wiederum auf Knöpfers inspirierte, stilistisch entschlossene Kunst der 1940er Jahre besinnt: die beiden kleinformatigen, impressionistisch aufgefassten Temperamalereien „Südfranzösische Landschaft“ von 1943 (200 Mark) und „Haus in Südfrankreich“ von 1943 (ohne Preisvermerk) sowie das Gemälde „Aix en Provence“ (1943) kommen nach Erfurt. Anlass genug, um 1957 nach knapp sieben Jahren nun schließlich die zweite Personalausstellung im Angermuseum zu präsentieren.

Doch die Winde der Zeit verdichten sich als-

bald zum Sturm der Veränderung. Sollte Kunze dem nahen Ende seiner Amtszeit entgegen-sehen, reiste Knöpfer zunächst in die Ferne. Die zarte Bisterfederzeichnung „Krimberge bei Jalta“ (1958) wird mit 450 Mark der für Kunze bis dahin kostenintensivste Ankauf einer Knöpfer-Arbeit. Sie entstand anlässlich der ersten von insgesamt drei Studienreisen des Künstlers in die Sowjetunion, gelangte 1958 ins Angermuseum und wurde 1959 in der Ausstellung „Otto Knöpfer. Bilder aus der Krim/UdSSR“ gezeigt. Das Plakat mit Motiv einer traubenbringenden, emporsteigenden jungen Erntehelferin gestaltete der Künstler selbst. Auch er wird künftig die süßen Früchte seiner Arbeit genießen können.

Im März 1961 erwirbt Herbert Kunze, der stets über regionale Grenzen hinaus dachte, dem Regionalen aber ausgesprochen verbunden war, das Gemälde „Die Drei Gleichen“ (1957). Es war anlässlich der Werkschau zum 50. Geburtstag des Künstlers vom 12. März bis 9. April 1961 im Angermuseum Erfurt zu sehen und zierte als Programmbild die Titelseite des schmalen Kataloges. Zuvor war die Ausstellung 1960 in Meiningen zu sehen, wo Gerhard Kaiser zur Kunst Otto Knöpfers vermerkt: „Kein ruhiger Fluß, keine Stetigkeit, auch keine kontinuierliche Stilentwicklung geht durch seine Bilder, sondern ein unruhiger, bisweilen nervöser Wechsel, sprunghaft vor- und wieder zurückgreifend.“⁹ Ob Kaisers Einschätzung, Knöpfers Bilder seien „allgemeinverständlich, optimistisch, einfach und schlicht“, ja nicht einmal „besonders originell“ dem Künstler tatsächlich schmeichelten, bleibt dahingestellt. Herausgeber des Erfurter Kataloges von 1961 war der Verband Bildender Künstler Deutschlands/Bezirksleitung Erfurt und der Rat des Bezirkes Erfurt/Abteilung Kultur. Den Text hatte jedoch nicht Herbert Kunze, sondern der 20 Jahre jüngere Zeichner, Kunsthistoriker und Lehrer Karl Römpler (geb. 1915 in Erfurt) verfasst. Der bei Alfred Hierl (Gebrauchsgrafik) und Walther Klemm (Malerei, Zeichnung) an der „Staatlichen Hochschule für bildende Kunst“ Weimar ausgebildete Römpler wirkte in Erfurt zunächst als Neu-lehrer, seit 1950 war er Dozent für Kunstgeschichte am Institut für Lehrerbildung, später am Pädagogischen Institut Erfurt im Gebäude Am Hügel 1, wo auch Knöpfer gelehrt hatte. Römpler wird in den kommenden Jahren zu einem wichtigen Förderer Knöpfers, und Otto Knöpfer wiederum wird Römplers Position in Erfurt durchaus stärken. Warum dies?

Karl Römpler brachte sich aktiv und ambitioniert in die kulturelle Szene Erfurts ein: kunsthistorisch, künstlerisch, pädagogisch, politisch. Auch hatte er erste Erfolge nachzuweisen. 1957 erschien im Verlag der Kunst, Dresden, seine Publikation „Das Bildnis in Deutschland von 1800 bis zur Gegenwart“,

dessen Einband ein Selbstbildnis Max Beckmanns zierte. 1958 jedoch wegen „Verletzung, Nichtanerkennung und Nichtdurchführung von Parteibeschlüssen“ mit einer „strengen Rüge“ durch die SED abgestraft, war Römpler ins Zwielicht und später auch in den Fokus der Staatssicherheit der DDR geraten.¹⁰ Erstaunlich ist daher, dass Römpler zu Beginn des Jahres 1959 Gelegenheit erhalten hatte, eigene Aquarelle, Zeichnungen und Gemälde im Angermuseum auszustellen.¹¹ Es liegt nahe, dass es nicht allein um künstlerische Wertschätzung, sondern vielmehr um Strategien politischer Indienstnahme ging. Die Leitung des Erfurter Angermuseums lag zu diesem Zeitpunkt noch bei Herbert Kunze, dessen Kunstverständnis und bürgerliche Haltung in den turbulenten Jahren unmittelbar vor und nach Verfestigung der innerdeutschen Grenze 1961 als nicht konform galten. Kunze hatte gegen Despektierlichkeiten und Ablösungs-forderungen zu kämpfen, auch, weil seine Nähe zur klassischen und internationalen Moderne, zu Feininger und Rohlfß, zu Cezanne, Matisse, Braque und Picasso, ihn unweigerlich in ein trübes Licht gebracht hatte. Kunzes Aufmerksamkeit galt vor allem Künstlern wie dem Dresdner Konstruktivisten Hermann Glöckner, dessen für 1951 im Angermuseum geplante Personalausstellung zunächst verschoben und 1952 schließlich abgesagt werden musste.¹² Die zeichnerischen Exkurse von Karl Römpler dagegen dürften Kunze weniger beeindruckt haben.¹³ Bereits hier klingt an, dass sich nicht nur am Werk Knöpfers, sondern auch bezogen auf die Person Römplers künftig die Meinungen scheiden werden.

Otto Knöpfer hatte sich bis dahin von den zeitgenössischen Kontroversen um moderne Kunst zwischen Realismus und Abstraktion offensichtlich weitestgehend frei halten können. „Er haßte die oberflächliche Flüchtigkeit, die seit dem Impressionismus in Mode kam, und er belächelt die Formspielerei der sogenannten Modernen“, bescheinigte Römpler im Katalog und lobt zudem die menschlichen Qualitäten des Künstlers. Er attestiert Knöpfer „Bescheidenheit und Ehrlichkeit“, vermerkt die hohe Wertschätzung und Akzeptanz, die ihm dessen Schüler entgegen bringen, registriert die Bereitschaft, sich gesellschaftlichen Anforderungen zu stellen (seit 1959 hat Otto Knöpfer den Vorsitz des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands im Bezirk Erfurt, den er bis 1967 wahrnimmt) und lobt insbesondere Knöpfers Wirken als Wandmaler, mit anderen Worten: „Er weiß, wo sein Platz in dieser Zeit ist.“¹⁴ Bis 1961 hatte Otto Knöpfer, so vermerkt es der Katalog, „größere staatliche Aufträge in Form von Tafelbildern und Wandmalereien“ in Erfurt, Berlin, Bad Berka, Bleicherode und Nordhausen ausgeführt. Genannt werden Ausstellungen in der Region

(Erfurt, Weimar, Gotha, Meiningen, Eisenach, Arnstadt) und in ganz Deutschland von München über Düsseldorf, Wuppertal und Köln bis Hamburg, in Berlin, Dresden und Halle/Saale. Neben den Museen von Weimar und Gotha und dem Kunstfonds Berlin erfreut sich bis dahin vor allem das Angermuseum Erfurt über Knöpfer-Bestände. Der Künstler, der mit dem Gemälde „Glasbläser“ von 1950 ein einprägsames Bild von musealem Rang geschaffen hatte (es war in der Erfurter Ausstellung von 1961 im Angermuseum zu sehen und gehört heute zum Bestand der Kunstsammlung Weimar) und 1958 an der „4. Deutschen Kunstausstellung“ in Dresden¹⁵ mit dem Ölbild „1. Mai“ beteiligt war, sollte seinen Platz in der ersten Reihe gefunden haben: Seit 1959 ist er Mitglied im Zentralvorstand des VBKD.

Die Ausstellung 1961 in Erfurt hatte jedenfalls in mehrfacher Hinsicht weitreichende Folgen, in erster Linie aber war mit ihr das Label „Otto Knöpfer“ geboren, mit dem sich künftig die Menschen der Region identifizieren werden. „Knöpfer“ bedeutet Kunst, Natur, Landschaft, Thüringen, Heimat, Tradition, Qualität, Frohsinn, Kommunikation, Aktivität, Können, Miteinander, Zukunft. Stadt und Bezirk Erfurt profitieren davon, denn im Gegensatz zu Halle, Leipzig, Dresden und Berlin als lebendige Kunsthochschulstandorte hatte der traditionelle Kulturstandort Erfurt in Sachen zeitgenössischer Kunst vergleichsweise wenig Herausragendes zu bieten. Knöpfer stärkt also nicht nur das Image der Künstlerschaft, sondern das einer Region. Die Personalie Otto Knöpfer gewinnt an Gewicht, der signifikante Namenszug gerät zur Marke, die erstaunlicherweise bis zur jüngsten, 2011 erschienenen Publikation ihre Gültigkeit behalten hat.

Zu den ausgestellten Landschaftsbildern zählt auch die Federzeichnung „Römplers Garten“, vom Angermuseum im politisch aufgeheizten August 1961 für 150 Mark angekauft - zum selben Zeitpunkt feiert man in Erfurt die Eröffnung der „iga“ (Internationale Gartenbauausstellung). Auf dem Blatt zeigt sich trotz vegetativer Fülle jedoch eine eigentümliche Leere, ein Verlorensein im hortus conclusus. Den Garten mit Bäumen, Johannisbeer-Hochstämmen, Stauden und rechts einem Weg inszeniert der Künstler offensichtlich in Schiefelage. Hinter Weinlaub und herabhängenden Baumzweigen teilt ein Drahtzaun die beschaulich wirkende Natur. Doch die Ordnung des Ganzen wird von Knöpfer respektiert, würdevoll reflektiert, keinesfalls infrage gestellt, analysiert, angefochten oder gar zerstört. Letztmalig unter Kunze¹⁶ wird schließlich im August 1961 ein größeres Zeichnungskonvolut von Knöpfer für das Erfurter Kunstmuseum angekauft, Landschaftszeichnungen mit stark regionalem Bezug: „Landschaft bei Wandersleben“ (1960), „Garten bei Bischleben“ (o. J.), „Blick auf Möbisburg“ (1959), „Bei Hopfgarten“ (1958), „Bei Bischleben“ (1959) und - beinahe als Antizipation des bevorstehenden musealen Klimawechsels eben das Blatt „Römplers

Garten“. Begab sich Knöpfer 1962 erneut auf Studienreise nach Moskau (des Weiteren 1965 Rumänien, 1966 Moskau), sollte Kunze den Rückzug antreten: Er muss seine Wirkungsstätte am Anger verlassen und scheidet mit 68 Jahren aus der Museumswelt. 1963 löst Karl Römpler den langjährigen Museumsdirektor Herbert Kunze ab.

Generationswechsel, Zeitenwandel, Kursänderung. Ausstellungsprogramm und Sammlungskonzeption des Angermuseums ändern sich deutlich. Galt Kunzes Aufmerksamkeit der Klassischen Moderne, dem Bauhaus und der Nachkriegsavantgarde von Dresden bis Paris, wird sich Römpler in den Jahren seiner Amtszeit tendenziell auf die von der jungen DDR-Kulturpolitik besonders geachteten Künstler konzentrieren. Die erste unter seiner Leitung gezeigte Ausstellung gilt Willi Sitte¹⁷, 1964 folgen Werner Tübke und Willi Neubert, 1966 Bernhard Heisig. Für Herbert Kunze ist die Arbeit am Angermuseum nicht nur beendet, vielmehr scheint die seit 1925 bestehende Verbundenheit mit seiner Wirkungsstätte zerschnitten. Seine Intentionen sieht er nun in den Reihen der Erfurter Ateliergemeinschaft¹⁸ fortgeführt, einer privat organisierten Kunstvereinigung, in der man Kunzes Kompetenzen außerordentlich schätzte.¹⁹ Mit Ausstellungen und Grafikeditionen verwirklicht man dort - nur wenige hundert Meter vom Angermuseum entfernt - in der Zeit von 1963 bis 1974 inhaltlich quasi ein Gegenkonzept zum musealen Ausstellungskalender. Zum Kreis der dort geförderten Künstler zählen neben Gerhard Altenbourg und Hermann Glöckner auch Philip Oeser, Alfred T. Mörstedt, Werner Schubert-Deister, Waldo Dörsch und Rolf Dieß. So erwirbt der Kunstsammler und Mitbegründer Rudolf Franke in jenen Jahren Werke dieser Künstler für seine private Kunstsammlung, an Knöpfers Kunst hatte er nachweislich kein Interesse, die Inventarbücher Frankes verzeichnen lediglich ein Werk (zwar auch nur ein Blatt Kurt W. Streubels, was allerdings nicht auf fehlendes Interesse zurückzuführen ist).²⁰ Besondere Aufmerksamkeit erlangt in diesem Kreis der aus Bad Langensalza stammende Rolf Dieß, unter Kunze Restaurator am Angermuseum. Dieß hatte schon 1960 der DDR den Rücken gekehrt, 1964 setzte er seinem Leben in Darmstadt ein Ende. Bereits Kunze förderte während seiner Zeit am Museum diesen Künstler, der in Thüringen als einer der frühen Vertreter der Kunst des Informel gilt.

Der erste unter Karl Römpler erfolgte Ankauf eines Knöpfer-Werkes verdeutlicht den Programmwechsel. Im Juni 1963 erhält Römpler vom Kulturamt für das Museum das Gemälde „Vor Arbeitsbeginn in der LPG“ (1961)²¹. Im November 1963 kommt für 400 Mark die Bleistiftzeichnung „Besuch des Kosmonauten Juri Gagarin am 19. November 1963 in Erfurt“ in die Sammlung. Vor der imposanten Kulisse von Dom und Severikirche zeigt sich die neue Zeit; der Platz ist gefüllt mit Fahnen, Menschengruppen und Erwartungen, ganz vorn

links Autos und Radfahrer und ein von einem Mädchen getragenes, kaum erkennbares, rotes Transparent. Ein Jahr später, im Oktober des Jahres 1964, findet Knöpfers ausdrucksstarkes wie gemeinschaftsbildendes Atelierbild „Mein Malzirkel“ (1964) [Abb. 2, 1. Umschlagseite unten] als „Stiftung vom Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur, Oktober 1964“ Aufnahme in die Gemäldesammlung. Mit Blick auf die Kunstentwicklung in der DDR ist es eines der Hauptwerke des Künstlers, der vielen jungen Menschen und künstlerischen Laien zum prägenden Lehrer wurde. Im Juli 1964 hatte Knöpfer dem Museum bereits sein Gemälde „Arbeit in der Glashütte“ (1945) geschenkt, das viele Jahre allerdings uninventarisiert blieb.

Bis zum Ende seiner Amtszeit wird Römpler nicht nur den Knöpfer-Werkbestand kontinuierlich erweitern, sondern zwei weitere Personalausstellungen ausrichten: 1971 anlässlich des 60. Geburtstages des Künstlers (wiederum erschien ein für DDR-Verhältnisse repräsentativer Ausstellungskatalog) und von April bis Juli 1976 eine Sonderausstellung aus Anlass des IX. Parteitages der SED mit dem Titel „Otto Knöpfer. Ein Maler erlebt unsere sozialistische Wirklichkeit“. Zu beiden Ausstellungen verfasste Römpler den Einführungstext und akzentuiert im Katalog von 1971, dass sich Otto Knöpfer, der Schöpfer „zahlloser kleiner Landschaftsveduten“ und „großer romantischer Stimmungslandschaften“, der Bildnis- und Figurenmaler, in den letzten Jahren ein neues Thema erarbeitet habe: „Er gestaltet Menschen der sozialistischen Gesellschaftsordnung, die ihre Feste feiern.“ Das Dilemma nennt Römpler beim Namen: das Malen solcher Bilder sei eine „komplizierte Aufgabe, sowohl vom Inhalt wie von der Form her, denn der Künstler muß sich deutlich vom Unterhaltungsrummel der kapitalistischen Welt abgrenzen und muß zugleich in der Lage sein, große Menschengruppen zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzufassen.“²² Der Katalog bildet dazu eine Ölmalerei „Volksfest“ von 1968 ab, zu der das Angermuseum drei Zeichnungen mit Ansichten des Oktoberfestes in Arnstadt 1967 bewahrt (erworben im Oktober 1969 für 420 Mark). Vergnüglich lässt sich beobachten, dass auch Knöpfer als stiller Schilderer und „Maler der sozialistischen Wirklichkeit“ nicht frei von Begehrlichkeiten zu sein scheint - der Blick auf die Menschengruppe im Hintergrund liegt Knöpfer schon am Herzen, doch noch wichtiger scheint die Darstellung zweier einsam im Bildvordergrund platzierter Motorräder, von denen eines in selbstironisierender Weise auf dem KFZ-Kennzeichen statt der üblichen Registratur die Initialen „OK“ des Künstlers trägt.

Mit jener Sonderausstellung 1976 sollte ein Höhepunkt im Schaffen des Künstlers erreicht sein. Die beiden Aquarelle „Erfurt iga“ von 1971 (angekauft 1976) mit Motiven der „Internationalen Gartenbauausstellung der DDR“ (iga) in Erfurt, wirken verheißungsvoll wie

selbstgenügsam, sind idealisierend und illustrierend zugleich. Knöpfer zeigt mit beiden Parklandschaften eine moderne, heile, auf Harmonie von Mensch und Natur orientierte sozialistische Lebenswelt und sich selbst als der, den man über Jahre hinweg sehen wollte: „Wenn das Angermuseum in diesen Tagen das Lebenswerk des Malers Otto Knöpfer wieder einmal vorstellt, dann will es mit dieser Ausstellung, die am Vorabend des IX. Parteitages eröffnet wird, einen Künstler vorstellen, der seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit sich als Genosse zur Partei der Arbeiterklasse bekannt hat, der als Ausbilder des künstlerischen Nachwuchses an der damaligen Fachschule für angewandte Kunst in Erfurt, als Funktionär seiner Berufsorganisation des VBK DDR und vor allem als Gestalter unserer sozialistischen Wirklichkeit gewirkt hat“. Für den beliebten Künstler und Gestalter dieser Wirklichkeit hat sich die Ausstellung anschließend in bare Münze verwandelt, denn im Juli 1976 (dem Jahr seines 65. Geburtstages) erwirbt das Museum zwölf Landschaftszeichnungen mit Motiven aus Böhmen [Abb. 3, siehe 4. Umschlagseite rechts] und der näheren

Umgebung des thüringischen Arnstadt für insgesamt 9.100 Mark. Der romantisierende Tenor dieser Darstellungen mag an die Kunst Albrecht Dürers, Caspar David Friedrichs und Friedrich Nerlys d. Ä. erinnern, der Kraft zur Innovation entbehren sie jedoch weitgehend. Besonderes Interesse zeigte Römppler an den Wiesenstück-Gemälden Knöpfers, von denen er 1976 vom Künstler vier ankauft. Hinzu kamen die „Landschaft bei Marienthal“ (1975), „Trollblumen“ (1975) und wieder ein Gartenbild „Blick in den Garten“ (1974). Karl Römppler hatte nicht nur zahlreiche Zeichnungen in den Bestand aufgenommen, sondern die Gemäldesammlung um ein 1973 gekauftes Hauptwerk bereichern können: das „Stilleben im Atelier“ (1962). Mit seinen verdorrten Zweigen, Früchten und Blüten vor weißem Tuch, gemalt in einer Palette aus Grautönen, lässt sich der Blick auf Vergangenes zugleich als atmosphärische Situationsbeschreibung im geteilten Land deuten. Doch für Knöpfer standen die Zeichen der Zeit gut, er war auf der Höhe seines Erfolges angelangt. Für Karl Römppler dagegen drohte ein persönlich schwerer Schicksalsschlag. Seine Amtszeit

als Direktor des Angermuseums wurde 1977 infolge der Ereignisse um den Erfurter Kunstsammler Heinz Diétel mit sofortiger Wirkung beendet.²³

Am 16. Juni 1977 übernimmt Rüdiger Helmboldt die Leitung des Hauses. Ins Angermuseum kommen schließlich noch zwei Gemälde²⁴, später dazu ein Konvolut von 67 Handzeichnungen.²⁵ Es sind Studienblätter, die zwischen 1973 und 1975 und damit noch zu Römpplers Zeiten in der Mittelaltersammlung des Museums entstanden waren und neben einzelnen Objekten auch Raumansichten wiedergeben. Knöpfer hatte die Blätter am 25. Juli 1990, drei Jahre vor seinem Tod, dem Museum übereignet. Die Schenkung erfolgte anlässlich des 75. Geburtstages des Künstlers, dem nun die Galerie am Fischmarkt eine große Ausstellung²⁶ ausgerichtet hatte. Letztmalig wurde im Angermuseum 1998 an den Thüringer Künstler Knöpfer mit einer Ausstellung erinnert: anlässlich des fünften Todestages, jenem Jahr, in dem Erna Knöpfer den Nachlass ihres Mannes der Stadt Erfurt zum Geschenk machte.

Anmerkungen

- 1 Retrospektive im Schloss Molsdorf (Kunstmuseum der Stadt Erfurt), wo sich der Nachlass Knöpfers befindet, und Eröffnung eines Schaudepots. Siehe: Otto Knöpfer. Gemälde aus dem Nachlass, Schaudepot Gemälde (Eröffnung 29. Mai 2011), Hg. Landeshauptstadt Erfurt/Schloßmuseum Molsdorf [Konzeption Kristina Baum], 2011. Vgl. auch den Beitrag von Kristina Baum in diesem Band.
- 2 Die Wege der Bilder. Sammlungspolitik ostdeutscher Kunst in und nach der DDR, Wissenschaftliche Tagung, Dresden, 5. bis 7. Mai 2011, Veranstalter: BMBF-Verbundprojekt „Bildatlas: Kunst in der DDR“ (TU Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, Kunstarchiv Beeskow).
- 3 Zu würdigen ist Rüdiger Helmboldts Engagement, Näheres am Ende des Aufsatzes. Erwähnt sei die Ausstellung „Otto Knöpfer“ (Zeichnungen) im Angermuseum Erfurt 1998, Kurator Karsten Horn.
- 4 Laut Karteikarte überwiesen „von der Kunstaussstellung des Bezirkes Erfurt 1975“, inventarisiert Januar 1979 (Inv. Nr. VIII 927), übereignet am 1. Januar 1988 (Vereinbarung vom 15. Januar 1990). Die Abbildung zueid v. l. n. r. die Bildnisse Christian Rohlf's (Hans Walther), Walter Richters (Hans Walther), Friedrich Wilhelm IV. als Knabe (Johann Carl Friedrich Riese), Otto Knöpfer (Lutz Hellmuth) und ein Selbstbildnis von Richard Scheibe. Ich danke meiner Kollegin Miriam Krautwurst für die Bereitstellung dieser Angaben sowie für die Werkdaten aus dem Bereich Gemälde.
- 5 Vgl. [Herbert Kunze:] Angermuseum Erfurt, Katalog der Gemäldegalerie des 18.-20. Jahrhunderts, Erfurt 1961, S. 42-43. Im Rahmen seiner Forschungen zu Otto Knöpfer hat Peter Arlt 2011 den Titel „Das Haus van Goghs in Arles“ (Kat. 147) evaluiert und als falsch nachgewiesen. Das Bild wird nun im Bestand der Gemälde als „Gelbes Haus in Südfrankreich“ (Inv. Nr. III 755) geführt.
- 6 3. Deutsche Kunstaussstellung, Dresden, 1. März bis 25. Mai 1953, Kat. 228.
- 7 Rede abgedruckt im Dokumentationsteil des Bandes: Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im DDR-Kunstsystem, Weimar: VDG 2003.
- 8 Zu sehen in der Ausstellung Grafik im 20. Jahrhundert, Angermuseum Erfurt, 28. Januar bis 4. März 1973.
- 9 Otto Knöpfer, Hg. Meininger Museen, Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur, Text: Gerhard Kaiser, 1960, o. S. [S. 7-8].
- 10 Lisa Weigel: Das Erfurter Angermuseum unter der Direktion von Karl Römppler (1963-1977), Magisterarbeit, Universität Würzburg 2011, S. 32.
- 11 Weigel a.a.O., S. 34, Ausstellung Karl Römppler, Angermuseum Erfurt, 11. Januar 1959 bis 1. Februar 1959.
- 12 Werner Schmidt: Hermann Glöckner. Werke aus acht Jahrzehnten, Hg. Stadt Dessau und Anhaltischer Kunstverein, 2004, S. 50.
- 13 Zeichnungen von Karl Römppler in der Grafischen Sammlung des Angermuseums Erfurt.
- 14 Otto Knöpfer, Hg. VBKD, Bezirksleitung Erfurt u. Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur, Text: Karl Römppler, 1961, o. S. [S. 9].
- 15 4. Deutschen Kunstaussstellung, Dresden, Albertinum, 28. September 1958 bis 25. Januar 1959.
- 16 In seiner Publikation „Angermuseum Erfurt, Katalog der Gemäldegalerie des 18.-20. Jahrhunderts“, Erfurt 1961, listet Herbert Kunze folgende vier Malereien: Landschaft bei Rudolstadt (Kat. 146), Das Haus van Goghs in Arles (2011 korrigiert: Gelbes Haus in Südfrankreich, Kat. 147, Inv. Nr. III 755), Landschaft in der Provence (Kat. 148, Inv. Nr. III 756), Entwurzelte Fichte (Kat. 148, Inv. Nr. VI 789).
- 17 Ausstellung Willi Sitte - Grafik, Gemälde, Angermuseum Erfurt, 18. August bis 15. September 1963.
- 18 Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Atelieregemeinschaft 1963 bis 1974, Hg. Mühlhäuser Museen und GrafikArt e. V. 1998.
- 19 Nach Aussage von Ilse Franke, Erfurt, nahm Herbert Kunze an fast allen der 45 Ausstellungseröffnungen teil. Er hatte stets Zugang zum Ausstellungsraum in der Neuwerkstraße 29 und nutzte diese Möglichkeit individueller Kunstbetrachtung gern und oft. Gespräch mit der Autorin, September 2011.
- 20 Dem Auge ein Fest - Die Schenkung Rudolf und Ilse Franke, Angermuseum Erfurt 2005.
- 21 Laut Inventarbuch „überwiesen vom Rat des Bezirkes, Abteilung Kultur“.
- 22 Otto Knöpfer zum 60. Geburtstag, Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Hg. Museen der Stadt Erfurt/Angermuseum, Text: Karl Römppler, 1971, o. S. [S. 4]. Der Katalog nennt auch das Aquarell „Orlamünde“ (1967), als Besitzer wird „Prof. Dr. [Herbert] Kunze, Erfurt“ angegeben.
- 23 Lisa Weigel: Das Erfurter Angermuseum unter der Direktion von Karl Römppler (1963-1977), Magisterarbeit, Universität Würzburg 2011, S. 83-92. Endgültige Erkenntnisse zum „Fall Diétel“ stehen noch aus. Eine Klärung erfolgt insbesondere auf rechtswissenschaftlicher Ebene.
- 24 „Die Bergwiese“, 1977, Inv. Nr. X 53, überwiesen vom Rat des Bezirkes Erfurt, Abteilung Kultur, Januar 1984, finanziert aus Mitteln des Kulturfonds der DDR, 6.000 Mark. Des Weiteren „Mutterbild I“, 1939, Inv. Nr. L X 278, Leihgabe des Künstlers v. September 1986.
- 25 Schenkung Otto Knöpfer, Protokoll der „Übereignung“ v. 25. Juli 1990: „In Anerkennung der langjährigen freundschaftlichen Zusammenarbeit mit den Museen der Stadt Erfurt, im besonderen mit dem Angermuseum, übereigne ich der graphischen Sammlung des Angermuseums anlässlich der zu meinem 75. Geburtstag veranstalteten Ausstellung nach folgend aufgeführte Handzeichnungen: [...]“ Angermuseum Erfurt, Grafische Sammlung.
- 26 Otto Knöpfer, Malerei, Ausstellung zum 75. Geburtstag, Hg. Galerie am Fischmarkt Erfurt, Texte: Karl-Heinz Bornmann, Jörg-Heiko Bruns, Hans Bruckschlegel, Erfurt 1986.

Abbildungen

Abb. 1: Angermuseum Erfurt, Skulpturensammlung. 2. v. r.: Lutz Hellmuth, Bildnis Otto Knöpfer, 1974, Zement, Inv. Nr. VIII 927, erworben 1975/1990

Abb. 2: Otto Knöpfer, Mein Malzirkel, 1964, Öl/Leinwand, Inv. Nr. VII 439, erworben: 1964, Stiftung Rat des Bezirkes Erfurt / Abteilung Kultur

Abb. 3: Otto Knöpfer, Böhmisches Landschaft II, 1974, Aquarell, Inv. Nr. VIII 438, erworben: 1976, Ankauf vom Künstler

Fotos: Dirk Urban, Erfurt

Einige Aspekte der Arbeit mit dem Nachlass Otto Knöpfers im Schlossmuseum Molsdorf

Kristina Baum



Abb. 1: Otto Knöpfer, Schloss Molsdorf, 1936

Das Thema dieses Beitrages befasst sich mit der Pflege, Bewahrung und Betreuung des künstlerischen Nachlasses von Otto Knöpfer. Diese Hinterlassenschaft bildet einen Teil der Grundlagen, die für die Erforschung und Beurteilung des Gesamtwerkes eines Künstlers bedeutend sind, der in Thüringen eine hohe Anerkennung erlangte.

Der Umfang dieses Erbes ist beeindruckend. Es umfasst ca. 3000 Kunstwerke auf Leinwand, Hartfaser, Sperrholz, Pappe und eine beachtliche Sammlung von Arbeiten auf Papier. Die kleinste Arbeit ist nicht größer als 3x3 cm und es gehören Gemälde dazu, von denen sich Otto Knöpfer nie trennen wollte. Der Künstler ordnete seine Arbeiten auch nicht für eine Übernahme in ein Museum – vermutlich trug er sich niemals mit diesem Gedanken.

Betrachtet man alle Arbeiten so offenbart sich ein Künstlerleben, das bestimmt war von der ständigen Suche nach Vollkommenheit, selbstkritischer Betrachtung des Geschaffenen und vom ständigen Üben. Diese Arbeiten könnte man aber auch zu einer Biografie aneinander reihen, die erzählt vom Leben und Arbeiten im Drei-Gleichen-Gebiet, den Lern- und Lehrjahren, seinen Studienreisen, dem Soldatenleben, seinem Familienleben und von den gesellschaftlichen Herausforderungen, mit denen sich Otto Knöpfer konfrontiert sah. Aber sie würden auch immer wieder auf ein Leben mit und in der Natur verweisen. Die Stadt Erfurt übernahm dieses Lebenswerk im Jahr 1998 und beauftragte das Schlossmuseum Molsdorf mit seiner Bewahrung.

Warum wurde ausgerechnet Schloss Molsdorf – ein spätbarockes Schloßchen zwischen Arnstadt und Erfurt – für diese Aufgabe ausge-

sucht? Es waren weder sehr gute technische, räumliche noch personelle Voraussetzungen gegeben, die dieses Museum für die Aufnahme der Arbeiten besonders interessant erscheinen ließ. Aber es war der Wille vorhanden, diese Aufgabe zu übernehmen und es gab eine Verbindung zu Otto Knöpfer, die bereits seit Jahrzehnten bestand.



Abb. 2: Otto Knöpfer, Landschaft bei Holzhausen, 1937

1931-1935 bewohnten die Schwestern Else und Hedwig Ruetz, die eine Sängerin, die andere Malerin, das Schloss. Besonders Hedwig Ruetz war es ein Bedürfnis, das Schloss für kulturelle und künstlerische Aktivitäten zu öffnen. Sie entwickelte Nutzungskonzepte und organisierte eine Ausstellung, zu der sie Otto Knöpfer nach Molsdorf einlud. Für den damals gerade 25jährigen, der im Begriff war, als freischaffender Kunstmaler sein Brot zu verdienen, war das eine willkommene Gelegenheit, sich der Öffentlichkeit vorzustellen und in Molsdorf zu zeichnen und zu malen.

Diese Ausstellung, die den Grundstein für immer wiederkehrende Begegnungen mit Molsdorf setzte, Knöpfers uneingeschränktes Bekenntnis zu seiner Herkunft aus dem nahegelegenen Drei-Gleichen-Gebiet und der Wunsch seiner jahrzehntelangen Weggefährtin und Ehefrau Erna Knöpfer, die sein Vorliebe für diesen Ort kannte, gaben letztendlich den Ausschlag, Molsdorf als Nachlassstandort zu wählen.

So schloss sich nach über 60 Jahren der Kreis eines erfüllten, kreativen und produktiven Künstlerlebens, das in Molsdorf so hoffnungsvoll begann. Otto Knöpfer selbst hatte keine Verfügung zum Verbleib seiner Arbeiten getroffen.

Das Landratsamt Weimarer Land veranlasste im Rahmen einer AB-Maßnahme bereits 1994/95, die vom Freilichtmuseum Hohenfelden initiiert wurde, die Aufarbeitung des künstlerischen Schaffens Knöpfers. Ziel war es, eine vollständige Werkerfassung zu erarbeiten und dabei die Arbeiten, die im Besitz von Erna Knöpfer waren, mit zu berücksichtigen. Wie bei der Übergabe des Nachlasses an die Stadt Erfurt festgestellt wurde, war die Zeit entschieden zu kurz für eine solch umfangreiche Arbeit.¹

Eine Auflistung, die zusammen mit den ersten Arbeiten übergeben wurde, gab keinen genauen Überblick über den Gesamtumfang wieder, da seit Erstellung einige Jahre vergangen waren und nicht bekannt war, ob Arbeiten zwischenzeitlich verkauft, verschenkt oder zerstört worden waren. In der Wohnung von Frau Knöpfer fanden während ihrer Abwesenheit Baumaßnahmen statt und auch Unbefugte hatten Zutritt.² Dass diese Feststellung leider stimmt zeigt z. B. die Tatsache, dass das Aquarell „Rasenstück mit Blumen“, 1942, im Apoldaer Katalog noch als im Nachlass befindlich bezeichnet, nie in Molsdorf ankam.³

Mit dem Vertrag von 1998 wurde der Stadt Erfurt die Aufgabe übertragen, den übereigneten Nachlass geschlossen zu erhalten, ihn durch Sonderausstellungen, eine ständige Präsentation, durch Publikationen und Veranstaltungen öffentlich zu machen, mit dem Ziel, die Erinnerung an Otto Knöpfer wach zu halten und seine Intentionen nachfolgenden Generationen zu vermitteln sowie für die wissenschaftlichen Arbeit zu öffnen. Damit verbunden war die Pflicht, die Schenkung ordnungsgemäß zu erfassen, zu deponieren, zu pflegen und die restauratorische Betreuung zu gewährleisten.⁴ Die Übernahme vollzog sich in mehreren Etappen.

Die erste Übergabe erfolgte Ende 1998, die zweite im Jahr 2001, als die Knöpfersche Wohnung geräumt wurde und die letzte 2007, als Erna Knöpfer verstarb. Im Laufe des Jahres

Kristina Baum, geb. 22.03.1954 in Lengendorf/Vogtl., 1972 Abitur, 1972–76 Studium an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Fachrichtung Geschichtswissenschaft, 1976 Abschluss Dipl.-Historiker, seit 1976 in Museen Thüringens tätig, seit 1994 Mitarbeiterin, später Leiterin im Schlossmuseum Molsdorf, verheiratet, zwei Töchter, drei Enkelkinder, lebt in Erfurt.

1998 wurden im Schloss die Voraussetzungen für die Aufbewahrung und eine Ausstellung geschaffen. Im Mezzaningeschoss des Schlosses entstand der Depotraum für die Gemälde und im Nordflügel für die Arbeiten auf Papier. Außerdem wurden im Mezzaningeschoss ehemalige Depoträume des Angermuseums zur Ausstellungsfläche umgebaut und der Vorraum der Bibliothek entsprechend gestaltet. Somit waren die Voraussetzungen für die erste Aufnahme von Exponaten geschaffen. Diese Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen wurden in der am 13. März 1999 eröffneten Ausstellung „Otto Knöpfer. Aus dem Nachlass – Zum 88. Geburtstag“ präsentiert.

Gleichzeitig begann eine neue Etappe der Erfassung der Exponate entsprechend musealer Kriterien. Bei der Auflistung 1994/95 erfolgte keine Inventarisierung der Arbeiten. Die damals erarbeiteten Listen und Erfassungsblätter, die im Freilichtmuseum Hohenfelden aufbewahrt werden, waren als Arbeitsmaterial wenig hilfreich, da keine Inventarnummern vergeben worden waren und damit eine Identifizierung bei der Menge der Arbeiten nur in bestimmten Fällen möglich war und einen enormen Zeitaufwand erforderte. Es musste einfach von vorn begonnen werden. D.h., die Arbeiten wurden in einem Inventarbuch eingetragen, eine Inventarkarte angelegt und ausgefüllt, das Objekt mit einer Inventarnummer versehen und möglichst fotografisch dokumentiert – also eine Erfassung, die eine Identifizierung ermöglicht. Als Karteikarte wurde die sogenannte Knorr-Karteikarte, die bereits seit Jahrzehnten in Museen ihre bewährte Anwendung findet, genutzt. Diese Karteikarten wurden nach der Inventar-Nummer geordnet. Zusätzlich erfolgte die Eingabe der Daten in den Computer – allerdings verfügt das Schlossmuseum über kein spezielles Programm zur Registrierung. Darüber hinaus wurden ca. 500 Arbeiten fotografiert und liegen als Negative oder Papierabzüge vor und bei ca. 1500 Arbeiten erfolgte eine digitale Erfassung. In diesem Zusammenhang wurde auch die Festlegung getroffen, den Nachlass nicht durch Ankäufe zu erweitern. Schenkungen, die nur in sehr geringem Maß an das Museum herangetragen wurden, wurden angenommen, soweit es die Räumlichkeiten ermöglichten und die Arbeiten den Bestand bereicherten. Hinzu kamen auch die Gemälde, die sich bereits im Besitz der Stadtverwaltung Erfurt befanden und 10 Dauerleihgaben aus dem Besitz des Freistaates Thüringen.⁵ Durch die Erfassung konnte sowohl der Leihverkehr und die Ausstellungstätigkeit ausgeweitet als auch Anfragen besser bearbeitet werden.

Aus der ersten Präsentation, die als Dauerausstellung geplant war, entwickelten sich ständig wechselnde Expositionen. Dabei stand das Bemühen im Vordergrund, Arbeiten zu zeigen,

die bisher weniger im Focus der Betrachtung standen. Als Beispiele seien genannt: Die Ausstellung „Fern der Heimat“, die Arbeiten seiner ersten Studienreisen und aus den Jahren seiner Militärzeit in Frankreich und Italien zeigte, und eine Ausstellung, die seine Aktzeichnungen zum Thema hatte. Auffallend dabei ist, dass sich hauptsächlich akademische Aktstudien finden, die vermutlich zum großen Teil beim Aktzeichnen an der Erfurter Hügelschule



Abb. 3: Otto Knöpfer, LE PUY, 1943



Abb. 4: Otto Knöpfer, Liebespaar, o.J.

und später bei seiner Zirkeltätigkeit entstanden. Nicht nur im Schloss waren die Arbeiten von Otto Knöpfer präsent. In den letzten 12 Jahren verging kein Jahr, in dem nicht Leihgaben bzw. Ausstellungen außer Haus gezeigt wurden. Besondere Erwähnung verdienen dabei die Ausstellungen in der Kulturscheune Mühlberg, die sich im zweijährigen Rhythmus zu einer festen Institution entwickelt haben. Mühlberg als Ausstellungsort im Zentrum

des Drei-Gleichen-Gebietes und der Heimat Knöpfers fand bei den Besuchern besonderen Zuspruch.

Im Begleittext zum Katalog „Gemälde aus dem Nachlass“ heißt es: „Für die Stadt Erfurt war es eine große Ehre und Herausforderung“, diese Schenkung anzunehmen. Die Ehre ist unbestritten. Dass es eine Herausforderung für das kleine Museum von Schloss Molsdorf war und ist, sollen einmal einige Zahlen belegen. Insgesamt wurden rund 95.000 EUR für die Aufarbeitung, den Erhalt, die Unterbringung, Ausstellungen und Publikationen ausgegeben. Nicht gerechnet sind Lohnkosten, Betriebskosten, Versicherungen, Restaurierungskosten usw. Von dieser Summe wurden 27.361,62 EUR vom Land Thüringen getragen und der kleine Förderverein des Schlosses stellte 6.720 EUR zur Verfügung.⁷ 17 kleinere und größere Ausstellungen wurden organisiert - nicht mit gerechnet die Ausstellungen, zu denen Leihgaben gegeben wurden und das Schlossmuseum oft der einzige Leihgeber war. Insgesamt über 88.000 Besucher nahmen die Möglichkeit wahr, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Otto Knöpfer zu betrachten⁸.

Anlass, einiges neu zu überdenken, war der 100. Geburtstag des Künstlers. Abgesehen von umfangreichen Leihanfragen wurde auf neue Orte für die Präsentationen orientiert. Besonders großes Interesse fand die Ausstellung im Naturkundemuseum Erfurt im Frühjahr 2011. Zu dieser Exposition entstand auch ein kleiner Katalog, der dem ungewöhnlichen Ausstellungsort Rechnung trug. Das Kunst- und Pflanzenbuch, das in Zusammenarbeit mit dem Naturkundemuseum erschien, verdeutlicht auf anschauliche Weise die besondere Nähe Otto Knöpfers zur Natur.

Aber auch im Schloss selbst hat sich einiges verändert. Ebenfalls pünktlich zum 100. Geburtstag öffnete das Schaudapot für Gemälde im Schloss. Damit wurde von einer Ausstellung im traditionellen Sinne abgerückt und die Ausstellungsfläche im Mezzaningeschoss neu gestaltet. Da eine Erweiterung der Ausstellungsfläche im Schloss nicht möglich war, aber dank der Bemühungen der Zentralen Restaurierungswerkstätten der Stadt Erfurt immer mehr Gemälde in einen ausgezeichneten Zustand versetzt worden sind, ist das Schaudapot eine geeignete Möglichkeit für den Besucher, diese umfänglichen Arbeiten zu sehen. Dem flüchtigen Betrachten verlangt natürlich die dichte Hängung der Gemälde viel Konzentration ab. Aber bei einem ruhigen und intensiven Einlassen auf die Knöpferschen Arbeiten eröffnen sich dem Betrachter auf kleinem Raum unendliche Vergleichsmöglichkeiten und das Eintauchen in ein Künstlerleben mit den verschiedensten Lebens- und Schaffensperioden. Die Übergabe des Gemälde-Schaudepots be-

Kristina Baum: Einige Aspekte der Arbeit mit dem Nachlass Otto Knöpfers im Schlossmuseum Molsdorf



Abb. 5: Schlossmuseum Molsdorf, Schaudepot Gemälde

deutet natürlich nicht, dass die Arbeiten auf Papier in Vergessenheit geraten bzw. unter Verschluss bleiben. Ein beachtlicher Teil die-

ser Sammlung wurde bisher restauratorisch behandelt. D.h., diese Arbeiten befinden sich in einem Passepartout und werden in Grafikkartons aufbewahrt. Für Ausstellungen können sie gerahmt gezeigt werden.

Eine solch komplexe Sammlung, wie sie hier vorliegt, eröffnet nicht nur die Möglichkeit, das Schaffen eines Künstlers aufzuarbeiten, sondern sie kann auch Auskunft geben mit welchen gesellschaftlichen Konflikten und Möglichkeiten der Künstler konfrontiert war und welche Stellung er dazu einnahm. Sind die ersten Jahrzehnte der Entwicklung von Otto Knöpfer im Jahr seines runden Geburtstages mehrfach beleuchtet worden, so sind die gesellschaftlichen und künstlerischen Auffassungen, die Knöpfer in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren beeinflussten, weitaus weniger in der neueren Forschung berücksichtigt worden. Das umfassende Erbe bietet ausreichend Stoff für eine wissenschaftliche Aufarbeitung. Schaut man in die Gästebücher, so steht die Kunst Knöpfers in der Beliebtheitskala der Besucher ganz oben, auch wenn diese Bemerkung ganz unwissenschaftlich ist – Otto

Knöpfer hätte es bestimmt gefreut, dass er auch heute noch die Menschen mit seinen Bildern erreicht. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass er sich in seiner Motivwahl schon sehr früh festlegte und sich selbst treu blieb.

Dieser Beitrag wollte zum einen zeigen, welche Anstrengungen unternommen wurden, mit diesem Nachlass respektvoll umzugehen, zum anderen auch die Möglichkeiten andeuten, die diese Sammlung bietet. Nicht zuletzt sollte dargelegt werden, dass die Sammlung Otto Knöpfer in Molsdorf für alle Interessenten offen ist. Ob Otto Knöpfer alle Arbeiten, die er uns hinterlassen hat, im Museum sehen wollte, sollte man kritisch hinterfragen. Es liegt im Verständnis und in der Verantwortung künftiger Ausstellungsmacher, aus einem umfangreichen Erbe auszuwählen.

Anmerkungen

- 1 Akte des Schlossmuseums Molsdorf, Otto Knöpfer, Vertrag zur Übernahme des Nachlasses von Otto Knöpfer, Anlage 2
- 2 Akte des Schlossmuseums Molsdorf, Otto Knöpfer, Vertrag zur Übernahme des Nachlasses von Otto Knöpfer, Anlage 2
- 3 (Knöpfer 1997) Otto Knöpfer – ein Thüringer Maler, Begleitbuch zur Ausstellung im Kunsthaus Apolda. Hrsg. Kreis Weimarer Land, Landeshauptstadt Erfurt, 1997, S. 71
- 4 Akte des Schlossmuseums Molsdorf, Otto Knöpfer, Vertrag zur Übernahme des Nachlasses von Otto Knöpfer
- 5 Akte des Schlossmuseums Molsdorf, Otto Knöpfer, Leihverträge
- 6 Otto Knöpfer – Gemälde aus dem Nachlass, Katalog, Hrsg. Landeshauptstadt Erfurt, Stadtverwaltung, Kulturdirektion, Erfurt 2011, Innenumschlag
- 7 Akten des Schlossmuseums Molsdorf, Haushalt der Jahre 1998 – 2011 und Akten des Fördervereins Schloss und Park Molsdorf e.V.
- 8 Akten des Schlossmuseums Molsdorf, Statistik der Jahre 1998 – 2011

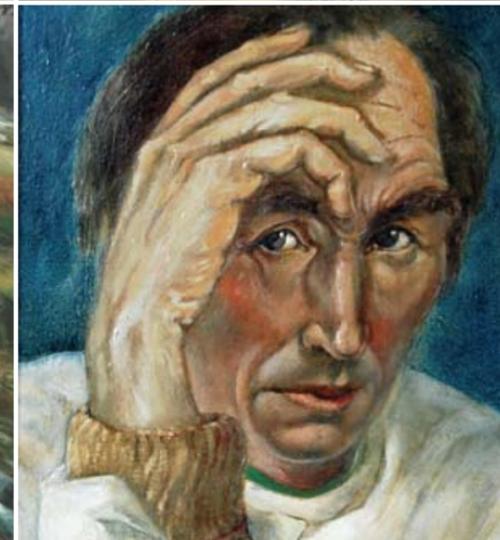
Literatur

- Akte des Schlossmuseums Molsdorf, Otto Knöpfer
Akten des Schlossmuseums Molsdorf, Haushalt, 1998-2011
Akten des Schlossmuseums Molsdorf, Statistik, 1998-2011
Arlt, Peter, Wanderungen in der Dreieichenlandschaft mit Otto Knöpfer. Gotha, 1997
(Knöpfer 1997) Otto Knöpfer – ein Thüringer Maler, Begleitbuch zur Ausstellung im Kunsthaus Apolda. Hrsg. Kreis Weimarer Land, Landeshauptstadt Erfurt 1997, S. 71
(Knöpfer 2011) Spurensuche. Otto Knöpfer zum 100. Geburtstag, Katalog zur Sonderausstellung, Hrsg. Schlossmuseum Arnstadt 2011.
(Knöpfer 2011) Otto Knöpfer – Gemälde aus dem Nachlass, Hrsg. Landeshauptstadt Erfurt, Stadtverwaltung, Kulturdirektion, Erfurt 2011

Abbildungen

1. Otto Knöpfer, Schloss Molsdorf, Öl auf Leinwand, bez. re. u.: „Knöpfer 36“, Maße: 78,0 x 90,5 cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 1762, Standort: Schaudepot, Gemälde
2. Otto Knöpfer, Landschaft bei Holzhausen, 1937, Öl auf Sperrholz, bez.: re. u.: Knöpfer, Maße: 51,0 x 61,0 cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 1731, Standort: Schaudepot, Gemälde
3. Otto, Knöpfer, LE PUY, 1943, Aquarell / Feder, bez.: li. u.: Knöpfer, re. u.: LE PUY/Jan.43, Maße: 24,5 x 23,0 cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 403, Standort: Grafikdepot, 4/P3/1
4. Otto Knöpfer, Liebespaar o.J. (Liebespaar), Zeichnung/Rötel, Bez.: keine, Maße: 29,8 x 21,0 cm, Schlossmuseum Molsdorf, Inv.-Nr. 751, Standort: Grafikdepot, 7/P3/1
5. Schlossmuseum Molsdorf, Schaudepot Gemälde, Deposchrank

Wissenschaftliches Kolloquium „Wege zu Otto Knöpfer“



Zum Schluss

Wie im wissenschaftlichen Kolloquium „Wege zu Otto Knöpfer“ am 8. Oktober 2011 wollen wir mit dieser Broschüre gesicherten Einsichten und verfestigte Allgemeinplätze hinterfragen, um neue Wege zum Leben und Werk Otto Knöpfers zu erschließen und unseren Blick für eine künftige Rezeption offen zu halten. Die Themen der Beiträge wurden in vorbereitenden Gesprächen unserer Arbeitsgruppe erarbeitet, von denen einige wegen Krankheit, Urlaub u.a. entfielen. So bleibt, eine Einordnung Knöpfers in die Thüringer Kunstlandschaft des 20. Jahrhunderts nach dem Kolloquium zu diskutieren. Beim Thema Knöpfers engagierter Lehrtätigkeit, vor allem in der Fortbildung der Kunstszene Thüringens, verweisen wir auf die lebendigen Darstellungen der Knöpfer-Schüler im Arnstädter Katalog von 2011, die diese Publikation sinnvoll ergänzen. Die hier bearbeiteten Themen repräsentieren durchaus den neuesten Stand der Knöpfer-Forschung, wenn die Autorinnen und Autoren die Bewahrung des künstlerischen Nachlasses und der lebendigen Öffentlichkeitsarbeit mit ihm bilanzieren, das Verhältnis zwischen Knöpfer und den Direktoren des Angermuseums Erfurt im gesellschaftlichen Umfeld Revue passieren lassen, das Frühwerk Knöpfers in künstlerische und geistesgeschichtliche Zusammenhänge stellen und das Bildnischaffen des Künstlers erstmals analytisch ausdifferenzieren und als Folge in einer Ausstellung fruchtbar machen. Erfreulicherweise rückten jüngere Kunstwissenschaftlerinnen nach, die mit ihren fundierten, neue Fakten und Einsichten verarbeitenden und bietenden Beiträgen einen eigenen Weg zu Knöpfer gefunden haben und damit nachweisen, dass dieser Künstler weiterer Betrachtung lohnt.

Die Quintessenz unseres Kolloquiums könnte lauten: Otto Knöpfer hat seinen „naturgewachsenen“ Realismus in den Zeitstil der Neuen Sachlichkeit hinein gesteigert und mit Vorbildern vornehmlich aus der deutschen Renaissance fundiert, was sich auch in der altmeisterlichen Technik niederschlägt. Knöpfer hat sich Einflüssen aus der realistischen, romantischen und klassizistischen Tradition des 19. Jahrhunderts angeschlossen und sich dem Impressionismus geöffnet; namentlich hat er den Frühexpressionismus eines Vincent van Gogh in sich aufgenommen. Damit hat er zwar nichts künstlerisch vorweg genommen, aber in den besten Bildern seiner Kunst gelang ihm, mit der Synthetisierung verschiedener Stilmittel eine zeitgemäße künstlerische Qualität hervorzubringen. Die schließt die Einzigartigkeit seines Personalstiles nicht aus, sondern ist der Weg seiner Hervorbringung. Zur Zeit der grundlegenden Umwälzungen in Osteuropa und der deutschen Einheit war einigen bald sicher: „Das vereinte Europa wird kein Schmelztiegel sein, in dem die kulturellen Identitäten verschwinden“ (Arlt, Katalogtext, Dialoge-Ausstellung, 1994 in Erfurt).

Im Prozess der europäischen Einigung wächst nicht nur die Rolle Europas, sondern auch der Regionen. Die „Heimatkunst“ von Knöpfer, das fragwürdige Komposita ist hier im besten Sinne verwandt, wird schon deshalb gebraucht, weil die Identität sehr vieler mehr geprägt ist durch hohe Verbundenheit mit dem unmittelbaren Umfeld als mit den übergeordneten geografischen und politischen Strukturen, was im Übrigen für ihre Haupttätigkeitszeit in der DDR von eminenter Bedeutung war und es ohne Abstriche weiterhin ist. So wird die Schönheit der Thüringer Landschaft, die Otto Knöpfer in seinen Bildern so oft feiert, weiterhin die Gefühle vieler Einheimischer an- und aussprechen. Und im Prozess der Internationalisierung könnte sich Knöpfers Kunst als ein bescheidenes menschheitliches Medium erweisen, den Urelementen in der Natur nachzuspüren.

Peter Arlt



Otto Knöpfer, Skizzen- und Notizheft, 1936

20 Blatt, in zwei Deckblätter (orangefarbener Pappeinband), 12 x 19 cm, Ringheftung
Besitz: Martin Huyer, Holzhausen; Textauswahl und -abschrift: Peter Arlt, Gotha

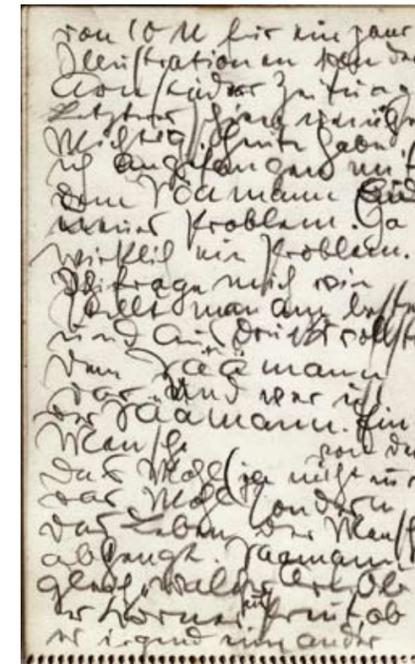


Abb. 1: Eintrag 15v



Abb. 2: Säemann Skizze von 1936

Vorbemerkung

Angeregt vom Knöpfer-Kolloquium, stellte Martin Huyer, Holzhausen, das in seinem Besitz befindliche Skizzen- und Notizheft Otto Knöpfers aus dem Jahre 1936 dem Direktor des Schlossmuseums Arnstadt Matthias Klein zur Verfügung, welcher mir dankenswerterweise das Heft zur wissenschaftlichen Bearbeitung überließ, weil darin einige Zeichnungen und Texte eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Säemann-Motiv und somit Bezüge zum Gemälde „Säemann“ aufweisen. Knöpfer entwickelt dabei eigene Bildvorstellungen zu Säemann und Sonne und beschreibt Bildmotive, die sich dann im Gemälde wiederfinden, vor allem die von Wolken bedeckte Sonne hinter dem Säemann. Ein Einfluss von Goghs wird nicht bekräftigt. Noch hat Knöpfer dessen Bild nicht gesehen, das vermutlich seinen Säemann vom festen Stehen zum Gehen veranlasste. Aber eindrucksvoll wird die vermutete Intention des Künstlers bestätigt, den Säemann in einer verallgemeinerten, symbolischen Bedeutung darstellen zu wollen, wenn es auf Bl. 15v heißt, dass vom Säemann „das Leben der Menschen abhängt. Säemann gleich welcher Art. Ob er Körner ausstreut, ob er irgend eine ander[e] Saat wirft“. Hervorgehoben sei auch Knöpfers politische Maxime: „Das einzige was ich behalten will ist der sozialistische Gedanke Allen Menschen die es würdig sind zu helfen ich habe es bisher getan und war sehr glücklich“.

Die Transkription aus der deutschen in die lateinische Schrift erfolgte unter Beibehaltung der originalen, orthographisch zuweilen willkürlichen, meist interpunktionslosen Schreibweise mit manchmal überschriebenen oder durchgestrichene Wörtern und unvollständiger Syntax. Wörter und Zeichen in eckigen Klammern sollen den Schreibprozess kenntlich machen und Sinnergänzungen herstellen. Selbst schwierige Stellen konnten mit Hilfe Saalfelder Schriftspezialisten entschlüsselt werden.

Peter Arlt

Textauswahl

Bl. 10v

Der Sonnenaufgang!
Die Sonne steht über dem Horizont kleine Schäferwolkchen bedecken die obere Hälfte des Himmels. Dunkel zeichnen die sich von dem Graublau des Äther ab. Die oberen Ränder sind hellgelb bis zum reinen Gold und strahlenförmig sieht man da u. dort helle Streifen durch die Wolken. Der Maientag ist angebrochen. Bauern kommen aus ihren Häusern und ziehen frohen Herzens auf zerfahrenen Feldwegen - der Sonne entgegen. Wie mit Licht geränderte schwarze Silhouetten zeichnen sie sich vom Himmel ab. Schwer ist der Schritt doch leicht ist das Herz und das Gemüte denn sie hoffen auf den Tag den die Erde wieder im reinen Golde glänzt

Bl. 13r

Heute am 13.3.1936 zu meinem 25. Geburtstage will ich mit dem Tagebuch beginnen. Es war schon jahrelang mein Verlangen dieses zu tun. Mit einigen Vorkommnissen schließe ich jetzt ab. Für mich soll [gestrichen: jetzt] ein neues Leben beginnen. Ein Leben von schwerer Arbeit einfach Ernst und intensiven Studiums der Natur. Letzteres soll das Problem meiner Zukunft sein. So oft habe ich versucht, mich mit derartigen Problemen zu beschäftigen das alles was ich hierfür tat schien bloß vorläufig, trotzdem waren alle meine Colegen begeistert. Augenblicklich steht eine Ausstellung von meinen Arbeiten in Erfurt. Der Besuch war

Bl. 13v

ganz gut und zu meiner großen Überraschung verkaufte ich ein Bild (war es auch nur ein kleines) und es fielen dabei noch ein paar Portraiaufträge ab. Der Leiter dieser Ausstellung ist der Münchner Kunsthändler Schmidhuber, ein erfahrener, aufrechter und gerader Mensch mit guten und festem Garackter. Durch ihn und manchen anderen (auch Kologen) bekomme ich Nach und Nach eine ganz andere Lebensauffassung die sich auch mehr mit der materiellen Basis aufbaut Mit all meinen Idia-

lismus den ich bisher hatte, will ich aufhören denn es war nicht das richtige Ich habe wohl große und auch gute Fortschritte in der Kunst gemacht, aber habe das Wirtschaftliche vernachlässigt. Überhaupt war ich sehr bummelich und habe deshalb schon oft Nackenschläge abbekommen. Alles das soll jetzt wegfällen. Ich habe manchmal einen Auftrag bekommen. Ihn liegengelassen und Arbeiten gethan die wie sich herausstellte keinen Zweck hatten. Es kam eine Zeit wo das Geld knapp war und ich den Auftrag längst fertig haben konnte. Doch durch meine große Nachlässig-

Bl. 14v

keit stand ich da ohne einen Pfennig in der Tasche, konnte keine Farbe mehr kaufen und somit auch nicht mehr arbeiten. Von zu Hause bekomme ich Vorwürfe ich würde niemals etwas Kostgeld abgeben Die haben die volle Berechtigung dazu. Ich hoffe daß auch das noch geregelt wird. Das einzige was ich behalten will ist der sozialistische Gedanke Allen Menschen die es würdig sind zu helfen ich habe es bisher getan und war sehr glücklich darüber [offenbar durchgestrichen: Ich habe mal geles.]

Bl. 15r

Mir hat mal jemand gesagt: Wenn du so betrübt bist, daß du glaubst kein Mensch auf Erden könne dich trösten, so tuhe etwas Gutes ganz gleich welcher Art und gleich wirst du wieder glücklich werden Das habe ich mir zu Herzen genommen habe es gethan und auch das Gefühl des Glückes dabei verspührt. Meine größte Geburtstagsfreude war heute eine großartige Kritik über meine Ausstellung von der Presse dann weiter 2 Karten mit dankbarsten Wünschen und viel Erfolg ganz zuletzt ein Betrag

Bl. 15v

von 10 M für ein paar Illustrationen von der Arnstädter Zeitung. Letzteres schien weniger wichtig. Heute habe ich angefangen mit dem Säemann Eines meiner Problem[e]. Ja wirklich ein Problem. Ich frage mich wie stellt man am besten und ausdrucksvollsten den Säemann dar. Und was ist der Säemann. Ein Mensch von dem das Wohl (ja nicht nur das Wohl, sondern das Leben der Menschen abhängt. Säemann gleich welcher Art. Ob er Körner ausstreut, ob er irgend eine ander[e]

Bl. 16r

Saat wirft

Bl. 17r

Der Säemann

Ich stelle mir unter den Säemann einen festen und klotzigen jungen Bauer vor der [gestrichen: mit] beide [en, mit e überschrieben] Beine fest in die Erde gestemmt hat. Dahinter die Aufbrechende Sonne. Der Sonnenaufgang. Der März, das Aufbrechen kommt zum Ausdruck. Der Saft steigt empor. Wie festgewurzelt steht der junge Bauer auf dem Felde, das junge Grün leuchtet und glitzert in der Sonne. Kleine [eingefügt: u. große] Wolkchen schieben sich vor die Sonne die ab[er] noch mit aller Kraft durchbricht Ein

Bl. 17v

großes Erwachen, ein Aufleben. Im Ganzen „Der Frühling beginnt

Bl. 20r

Der rote Berg

Diese Schluchten dunkle und helle rote Farben leuchten in der untergehenden Sonne. Dunkelgrünlichblau die kleinen niedrigen Fichten auf dem roten Grund Immer feuriger wird das Rot und immer langsamer bewegt sich's zur Spitze. Das Sonnenlicht tiefblau (dekl. Kobalt) nach unten mehr u. meh[r] Krapplack.

Impressum

Trotz gewissenhafter Bearbeitung kann eine Haftung für den Inhalt nicht übernommen werden. Nachdruck, Vervielfältigung und Verbreitung – auch von Teilen – bedürfen der ausdrücklichen Genehmigung des Herausgebers.

© 2011 Landratsamt Ilm-Kreis
Ritterstraße 14
99310 Arnstadt
www.ilm-kreis.de

Alle Rechte vorbehalten

Redaktion: Peter Arlt, Gotha
Herausgeber: Ilm-Kreis
Druck: BrandtDruck Stützerbach
Layout, Satz: Manuel Löffelholz, Arnstadt

1. Auflage Dezember 2011

Schutzgebühr: 3,00 €