

Otto Knille (1832-1898).
Ein Historienmaler zwischen Düsseldorfer
Malerschule und Berliner Akademie
Mit einem Katalog seiner Werke

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Lars Berg

aus Münster

Betreuer: Prof. Dr. Hans Körner

Düsseldorf Mai 2013

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Forschungsstand.....	3
3. Biographie.....	7
3.1 Die Herkunft der Familie	7
3.2 Die frühen Jahre in Osnabrück.....	7
3.3 Die Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule.....	8
3.4 Ausbildung in Paris – Ein Aufenthalt bei Thomas Couture.....	12
3.5 Ausbildung in München – Einflüsse von Karl Theodor Piloty.....	13
3.6 Erste Aufträge aus dem Hannoveraner Königshaus.....	15
3.7 Die Italienreise.....	16
3.8 Ein Großauftrag des Königs – Die Ausmalung von Schloss Marienburg.....	19
3.9 Die Freundschaft mit Arthur Fitger.....	23
3.10 Ein Intermezzo in Bremen – Wilhelm I. besucht die Börse.....	31
3.11 Die goldenen Jahre in Berlin – Beruf und Berufung.....	35
4. Werkanalyse.....	41
4.1 Historien- und Legendendarstellungen.....	41
4.1.1 <i>Künstlerfest an der Fahnenburg</i> (1851).....	41
4.1.2 <i>Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren</i> (1858).....	45
4.1.3 <i>Die Assunta</i> nach Tizian (1862).....	49
4.1.4 <i>Petrus Martyr</i> nach Tizian (1862).....	52
4.1.5 <i>Die Landung der Römer in den Marschen</i> (1863).....	53
4.1.6 <i>Das Velarium für die heimgekehrten Truppen</i> (1871).....	61
4.1.7 <i>Tannhäuser und Venus</i> (1873).....	63
4.2 Monumentalmalerei.....	72
4.2.1 Die Fresken auf Schloss Marienburg (1865-1870).....	72
4.2.1.1 Entstehungsgeschichte.....	72
4.2.1.2 Der zeitgeschichtliche Hintergrund.....	76
4.2.2 Die Ausmalung der Börsenhalle in Bremen (1869).....	81
4.2.3 Die Friese in der Universitätsbibliothek zu Berlin.....	87
4.2.3.1 Die Entstehungsgeschichte.....	87
4.2.3.2 Die Ausführung der Friese.....	93

4.2.3.3 Vorbilder und Hintergrund.....	105
4.2.3.4 Die druckgraphische Rezeption.....	108
4.2.4 Die Ausmalung der Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam.....	114
4.2.5 <i>Der Dreibund (Friedensbund)</i>	120
4.3 Zeichnungen.....	124
4.4 Buchillustrationen.....	129
5. Theoretische Schriften.....	130
5.1 <i>Grübeleien eines Malers über seine Kunst (1887)</i>	131
5.2 <i>Wollen und Können in der Malerei (1897)</i>	142
6. Zusammenfassung.....	151
7. Anhang.....	156
8. Katalog.....	159
9. Abbildungen.....	211
10. Abkürzungen.....	255
11. Bibliographie.....	255
Abbildungsnachweis.....	270

Vorwort

Die Idee zur Beschäftigung mit dem Thema der vorliegenden Arbeit ist während eines Praktikums im Kranichhaus – Museum des Alten Landes Hadeln in Otterndorf entstanden. Für zahlreiche Gespräche, weiterführende Hinweise und vielfältige Unterstützung danke ich Herrn Dr. Axel Behne (Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf / Kranichhaus – Museum des Alten Landes Hadeln, Otterndorf) recht herzlich.

Herr Prof. Dr. Hans Körner (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf) war bereit die Arbeit zu betreuen und nahm mich als Doktorand auf. Dafür sei ihm aufrichtig gedankt. Ebenfalls möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Jürgen Wiener (Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf) bedanken, der sich dazu bereit erklärte die Arbeit als Zweitgutachter durchzusehen.

Für die Möglichkeit im Königlichen Hausarchiv der Welfen forschen zu dürfen, danke ich S. K. H. Ernst August Erbprinz von Hannover. Die Erben des Malers Leonhard Gey (1838-1894) öffneten ihr Privatarchiv und stellten mir die Tagebücher ihrer Großmutter Magda Alicia Gey zur Verfügung. Für die großzügige Bereitstellung der Tagebücher und Einsichtnahme in vorbereitete Transkriptionen, danke ich recht herzlich. Ich bedanke mich ebenso bei allen privaten Sammlern, die mir ihre Werke zugänglich machten, bzw. die mir mit Informationen weiterhalfen und an dieser Stelle namentlich nicht genannt werden möchten.

Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Archiven und Museen waren mir stets behilflich und standen bei Fragen mit Rat und Tat zur Seite. Dafür möchte ich an dieser Stelle folgenden Personen namentlich danken:

Frau Dipl.-Archivarin Julia Kuhnt und Herrn Olaf Rennebeck (Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf), Frau Dorothea Breitenfeldt und Herrn Dr. Jörn Brinkhus (Staatsarchiv Bremen), Frau Kirsten Hoffmann M. A., Frau Ruth Weiß und Herrn Dr. Söhnke Thalmann (Hauptstaatsarchiv Hannover), Frau Dr. Stephanie Haberer und Herrn Dr. Nicolas Rügge (Staatsarchiv Osnabrück), Frau Dr. Claudia Andratschke (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover), Frau Britta Georgi, M. A. (Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim), Frau Claudia Gaßmann (Stadtarchiv Hildesheim), Frau Dr. Angelika Wesenberg, Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl und Herrn Volker Lang (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie), Frau Dipl.-Archivarin Beate Ebel und Frau Andrea Loose (Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv), Frau Dr. Ulrike Möhlenbeck und Frau Anke Matelowski (Akademie der Bildenden Künste Berlin, Historisches Archiv), Herrn Dr. Dietmar Schenk (Universität der Künste Berlin, Archiv), Herrn Thomas Breitfeld (Geheimes Staatsarchiv Preußischer

Kulturbesitz, Berlin), Frau Kerstin Böttcher (Landesarchiv Berlin), Herrn Dr. Falko Neininger (Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam), Frau Sabine Schroyen, M. A. (Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf), Frau Prof. Dr. Dawn Leach (Kunstakademie Düsseldorf, Archiv), Frau Dr. Kathrin Pilger (Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Düsseldorf), Frau Beate Lücke (Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund), Herrn Jens André Pfeiffer (Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Handschriftenabteilung), Mrs. Vanessa Remington (The Royal Collection, London), Frau Helena Laakso (Bukowski's, Helsinki), Herrn Heinrich Graf von Spreti und Frau Katrin Utzinger M. A. (Sotheby's München), Frau Barbara Buller (Vorstand der Gemeinde der Kaiser-Friedrich-Kirche, Potsdam-Golm), Herrn Siegfried Seidel (Potsdam-Golm), Frau Brita Knoche (Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Hannover), Frau Ursula Trieloff (Hamburger Kunsthalle), Frau Dr. Katharina Krügel (Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen/Skulpturensammlung), Herrn Prof. Dr. Thomas Weigel (Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Kunstgeschichte, Münster), Herrn Gemälderestaurator Dietmar Wohl (Münster) sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitäts- und Landesbibliothek in Münster.

Meine Eltern förderten das Studium der Kunstgeschichte von Beginn an und haben mich in meinem Vorhaben eine Dissertation zu schreiben bestärkt. Ihnen ist diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet. Ebenso danke ich meiner Freundin Claudia Bruns, die meine Studien mit Interesse und Anregungen begleitete und mich dabei stets mit Rat und Kritik unterstützte.

Münster im Mai 2013

Lars Berg

Meinen Eltern gewidmet

1. Einleitung

„Leider vermag ich über den Verbleib meiner übrigen Werke keine Angaben zu machen, da ich leider versäumt habe, zeitig nachzuforschen. [Zwei] 2 meiner größeren Gemälde sind nach England gelangt¹ [...]. Viele Gemälde von mir besitzt I. M. die Kaiserin Friedrich“².

Diese Worte gehen aus dem handschriftlichen Lebenslauf von Otto Knille (1832-1898) hervor, den die Akademie der Künste in Berlin verwahrt. Knille nannte sechs seiner Arbeiten und stellte bedauernd fest, dass er den Überblick über sein Gesamtwerk verloren habe.

Otto Knille wurde zwischen 1848 und 1853 an der Düsseldorfer Akademie ausgebildet. Er zählte zu den jüngsten Gründungsmitgliedern des Künstlervereins Malkasten, dem er im Alter von nur sechzehn Jahren beigetreten war³. Das jugendliche Porträt Knilles von Julius Amatus Roeting (1822-1896) ist noch heute im Archiv des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf zu sehen (Abb. 1)⁴. Die wichtigsten Lehrer von Otto Knille waren Wilhelm von Schadow (1788-1862), Emanuel Leutze (1816-1868) und Karl Ferdinand Sohn (1805-1867)⁵.

Aufenthalte in Paris, München und Italien vervollständigten die künstlerische Ausbildung.

Der künstlerische Erfolg Knilles und seine Berufung zum Historienmaler wurden zunächst durch König Georg V. von Hannover (1819-1878) gefördert, der Knille mit Aufträgen wie der Ausmalung seines Schlosses Marienburg bei Hildesheim und dem Ankauf von Historienbildern unterstützte⁶.

Seit 1870/71 arbeitete Knille für die Preußische Regierung, die ihn mit der Ausmalung der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin und einem Velarium für die Heimkehr der Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg beschäftigte. Seine künstlerische Karriere wurde 1877 mit der Berufung zum Professor an der Berliner Akademie gekrönt.

Neben seiner praktischen Arbeit als Künstler verfasste Knille die Schriften *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* und *Wollen und Können in der Malerei*⁷. Ebenso publizierte er Aufsätze in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* und bezog kritisch Stellung zu der

¹ Es sind die Werke *Gefangene Edelleute im deutschen Bauernkrieg (1853)* und *Totilas Flucht aus der Schlacht bei Taginae (1855)* von Otto Knille gemeint. Vgl. WV, G 3; G 4.

² AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK Pers. BK 288, Otto Knille (Maler) 1880.

³ SCHROYEN 2003, S. 136.

⁴ Julius Amatus Roeting (1822-1896), Porträt Otto Knille, Öl/Leinwand, 1851, KVM, B-R 114-7902

⁵ LAV NRW R, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro Nr. 1559, Bl. 193, Bl. 225, Bl. 243, Bl. 266, Bl. 284.

⁶ Siehe Kapitel 3.6 in dieser Arbeit.

⁷ KNILLE 1887; KNILLE 1897.

zeitgenössischen Malerei des 19. Jahrhunderts⁸. Auch Buchillustrationen waren ein Teil seiner künstlerischen Betätigung.

Die Korrespondenz, die Otto Knille zu seinen „Künstlerfreunden“ pflegte, ist überaus umfangreich und gut dokumentiert⁹. So stand Knille u. a. mit dem Bremer Maler Arthur Fitger (1840-1909) brieflich in Kontakt. Der Briefwechsel wird in dieser Arbeit ausgewertet¹⁰.

Nach dem Tode Knilles hat es keinen geschlossenen künstlerischen Nachlass gegeben. Deshalb ist das Gesamtwerk des Historienmalers Otto Knille heute weitgehend zerstreut und auf Museen sowie Privatsammlungen verteilt. Abgesehen von einigen monumentalen Bildwerken, wie der *Landung der Römer in den Marschen* (1864) im Haus des Dichters Hermann Allmers (Abb. 16), dem Gemälde *Tannhäuser und Venus* (1873) in der Nationalgalerie in Berlin (Abb. 24), sowie dem dreiteiligen Wandgemälde *Die Hochzeit zu Kana* (1887) in der Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm (Abb. 74-77), befinden sich die Werke nicht mehr am einstigen Ort der Aufstellung¹¹.

Die Forschung hat sich bislang nicht darum bemüht, ein vollständiges Werkverzeichnis für Otto Knille zu erarbeiten. Abgesehen von einigen Aufsätzen und Einträgen in Nachschlagewerken wurde das Leben und Werk des Historienmalers Knille nicht hinreichend erforscht¹².

Baumgärtel hat 2011 im Zusammenhang mit der Ausstellung über die Düsseldorfer Malerschule darauf hingewiesen, dass Werkverzeichnisse von Schülern der Düsseldorfer Akademie immer noch Forschungsdesiderate seien¹³. Die „Positionsbestimmung der Kunst der Kaiserzeit und der darauffolgenden Generation von Malerschülern“ bedürfe einer genaueren Untersuchung, so Baumgärtel wörtlich¹⁴. Auch die umfangreiche Korrespondenz der Künstler, von denen es „begnadete Briefschreiber“ gab, müsse ausgewertet werden¹⁵. Die Briefe Knilles sind nicht nur in Bezug auf einzelne Künstler, sondern auch in Hinblick auf die Geschichte der Akademie und deren Nachleben als wichtige Quellen anzusehen. Die

⁸ KNILLE 1896.

⁹ Der Begriff *Künstlerfreunde* geht auf eine Ausstellung unter dem Titel *Mensch sein und den Menschen nützen. Hermann Allmers und seine Künstlerfreunde* zurück, die 2002 auf der Burg Hagen im Bremischen zu sehen war. Sie hat einen wichtigen Impuls zur erneuten Beschäftigung mit den bisher unerforschten Künstlern, u. a. aus der Düsseldorfer Schule, gegeben. Vgl. AUSST.-KAT. HAGEN/BREMEN 2002.

¹⁰ STA BREMEN, 7,79-15. Den Hinweis auf den Briefwechsel zwischen Otto Knille und Arthur Fitger im Bestand des Staatsarchivs Bremen verdanke ich Herrn Dr. Axel Behne (Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf).

¹¹ WV, M 1; G 16; M 5

¹² Siehe dazu das Kapitel *Forschungsstand* in dieser Arbeit

¹³ AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, I, S. 20.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. Arthur Fitger bezeichnet Knille als großen „Briefvirtuose[n]“; STEIMER 2010, S. 413, B 159.

vorliegende Arbeit knüpft methodisch an das Verzeichnis der Werke Peter Janssens (1844-1908) an, das Bieber 1979 vorgelegt hat¹⁶.

Im Rahmen der Arbeit soll eine Biographie Otto Knilles unter Berücksichtigung der geistigen Strömungen erarbeitet werden. Der Historienmaler Knille wird in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts verortet. Es soll der Frage nachgegangen werden, ob Otto Knille ein Staatsmaler im zweiten Kaiserreich gewesen sein könnte. Das Gesamtwerk des Künstlers wird in einem kritischen Verzeichnis rekonstruiert.

2. Forschungsstand

Eine entwicklungsgeschichtliche Studie über die Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts ist Brieger 1930 gelungen¹⁷. Er erfasste alle bedeutenden Künstler und Werke des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Dafür entwarf er ein System aus sechs Kategorien (romantisch, allegorisch-philosophisch, politisch, mythisch, ästhetisch und dekorativ), in das er die Künstler einordnete.

Hager prägte 1939 den Begriff des „geschichtlichen Ereignisbildes“ und regte damit erstmals eine Diskussion um die Begriffe „Historienmalerei“ und „Geschichtsmalerei“ an. Beenken versuchte 1944 eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zu schreiben, die in der Monumentalmalerei leider mit den Fresken von Cornelius und Rethel enden musste¹⁸.

Waetzold bemängelte 1966, dass die „Grundlagenforschung“ für die Kunst des 19. Jahrhunderts noch ausstehe¹⁹. Die zahlreichen Wissenslücken bezeichnete er als weiße „Flecken auf der Karte unseres Wissens über das 19. Jahrhundert“, die es „zu tilgen“ gelte²⁰. Hager konstatierte 1989, dass die Geschichtsmalerei immer noch weitgehend unerforscht sei. Die Literatur biete „nur sehr ungleichmäßige Hilfe, und um das Bildmaterial ist es so bestellt, wie das nach einer durch drei Generationen gehenden Vernachlässigung eben sein kann“²¹.

Die Ausmalung von öffentlichen Gebäuden in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist weitgehend, wenn auch nicht abschließend, erforscht worden. So erschien 1976 eine kritische Studie über die Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz von Monika Arndt²². Eine baugeschichtliche Untersuchung über die Rathäuser im deutschen Kaiserreich legte

¹⁶ BIEBER 1979

¹⁷ BRIEGER 1930

¹⁸ BEENKEN 1944. Vgl. auch WAGNER 1989, S. 36.

¹⁹ WAETZOLDT 1966, S. 9.

²⁰ Ebd.

²¹ HAGER 1989, S. 15.

²² ARNDT 1976, bes. S. 71-82 in Hinblick auf die politische Bedeutung für das Deutsche Kaiserreich.

Kranz-Michaelis 1976 vor²³. Wappenschmidt konzentrierte sich 1981 in seiner Arbeit auf die Ausstattung des deutschen Rathaussaales in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts²⁴. Eine umfassende Studie über die „Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland“ ist Monika Wagner zu verdanken²⁵. Sie umreißt in ihrer Arbeit einen Zeitraum von den Anfängen der Cornelius-Schule bis in die Wilhelminische Ära.

Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule war bereits 1973 von Irene Markowitz in einem Aufsatz bearbeitet worden²⁶. Dennoch fehlt bislang ein kritisches Gesamtverzeichnis zur Monumentalmalerei der Düsseldorfer Schule. Neben den zahlreichen Überblickswerken zur Düsseldorfer Malerschule und zur Malerei der Kaiserzeit in Berlin sind Monographien zu einzelnen Künstlern entstanden²⁷. Bieber legte 1979 eine Arbeit über den Historienmaler Peter Janssen vor, der ein Schüler der Düsseldorfer Akademie und später dessen Direktor war²⁸. Büttner widmete sich vor allem den Freskenprojekten von Peter Cornelius²⁹. In Kürze soll das kritische Werkverzeichnis Wilhelm von Schadows von Cordula Grewe erscheinen. Der Berliner Maler und spätere Akademiedirektor Anton von Werner wurde 1989 in einer Werkmonographie von Dominik Bartmann gewürdigt³⁰.

Becker war der Erste, der Otto Knille 1888 in sein zeitgenössisches Künstlerverzeichnis aufnahm. Rosenberg widmete Knille 1889 einige Seiten in seiner *Geschichte der modernen Kunst* und beschrieb Otto Knille als einen Maler, der „aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen [ist], aber bereits zu denjenigen Malern [gehört], die Pariser Einflüsse erfuhren“³¹. Damit spielte Rosenberg auf die Ausbildungszeit Knilles im Meisteratelier von Thomas Couture an.

Boetticher nahm Otto Knille 1895 in sein Künstlerverzeichnis auf³². Abgesehen von zahlreichen Einträgen in Nachschlagewerken, wie der Neuen Deutschen Biographie und dem Thieme-Becker wurde Knille kaum beachtet³³. Allenfalls würdigten einige Aufsätze sein

²³ KRANZ-MICHAELIS 1976

²⁴ WAPPENSCHMIDT 1981

²⁵ WAGNER 1989

²⁶ MARKOWITZ 1973; Vgl. auch JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979, S. 145-190; BAUMGÄRTEL 2011, S. 114-139.

²⁷ Aufgrund der bisher zahlreich erschienenen Literatur sei an dieser Stelle nur stellvertretend auf folgende Werke verwiesen: Für die Düsseldorfer Schule: SCHAARSCHMIDT 1902; HÜTT 1964; MARKOWITZ 1969; AUSST.-KAT. BONN 1992; AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011; Für die Berliner Schule der Kaiserzeit: BROMMENSCHENKEL 1942; MAI 1981; BARTMANN 1985; BÖRSCH-SUPAN 1988; WIRTH 1990; MATELOWSKI 2007.

²⁸ BIEBER 1979

²⁹ BÜTTNER 1980 und 1999

³⁰ BARTMANN 1989. Vgl. auch AUSST.-KAT. BERLIN 1993

³¹ ROSENBERG 1898, III, S. 148.

³² BOETTICHER 1895, I, 2, S. 742-744.

³³ THB, XX, S. 596 f. (ohne Angabe des Verfassers); LOHKAMP 1979, S. 186 f.

Werk posthum³⁴. Daneben fand 1898 eine Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler in der Nationalgalerie zu Berlin statt³⁵.

Lindemann beschäftigte sich in einem 1998 erschienenen Aufsatz mit der Biographie und dem künstlerischen Nachlass des aus Osnabrück stammenden Malers Knille. Darin würdigte sie auch das freundschaftliche Verhältnis zwischen dem Dichter Hermann Allmers und Otto Knille³⁶. Behne vertiefte dieses Kapitel 2002 und veröffentlichte neben dem Briefwechsel zwischen Knille und Allmers zahlreiche Handzeichnungen von Otto Knille, die im Nachlass von Hermann Allmers aufgetaucht waren³⁷.

In der neueren Kunstgeschichtsschreibung hat Knille mit Ausnahme der Arbeiten von Arends (2005) und Kaul (2007) wenig Interesse gefunden³⁸. Arends untersuchte die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Schlosses Marienburg bei Hildesheim. Dabei lag ihr Schwerpunkt auf der Erforschung des Architekten Edwin Oppler.

Kaul erforschte den Barbarossa-Mythos in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts und bearbeitete die Wandmalereien Knilles in einem eigenen Kapitel.

Bislang wurde kein aktuelles Werkverzeichnis für Otto Knille erstellt. Auch seine Position in der Malerei des 19. Jh. zwischen rheinischer Romantik, französischer Malerei und den Einflüssen der wilhelminischen Zeit in Berlin wurde nicht aufgearbeitet.

Wirth hat darauf hingewiesen, dass die Berliner Malerei des 19. Jh. von der Forschung bislang nur spärlich behandelt worden sei³⁹. Meist sind nur die Malerschulen separat untersucht worden, ohne dabei auf die Interdependenzen zwischen den Schulen einzugehen⁴⁰.

Börsch-Supan hat sich dafür eingesetzt, dass nicht nur die vermeintlichen „Glanzlichter“ der Berliner Malerei, wie Max Liebermann u. a., zu würdigen seien, sondern dass die Diskussion um weitere regionale Künstler, die einen inhaltlichen oder ästhetischen Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jh. geleistet haben, zu erweitern sei⁴¹.

Schneider fasste 2010 die gegenwärtige Haltung zur Erforschung und Ausstellung der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts kritisch zusammen:

„Denken wir an Historienmalerei, fallen uns als erstes nur die großformatigen, als schwülstig und überladen empfundenen Bilder des 19. Jahrhunderts ein, die bereits die

³⁴ ROSENBERG 1899, S. 265-277.

³⁵ AUSST.-KAT. BERLIN 1898

³⁶ LINDEMANN 1998, S. 181-203.

³⁷ BEHNE 2002, S. 67-89.

³⁸ ARENDS 2005. Rezension: HIMMELHEBER 2007; KAUL 2007

³⁹ WIRTH 1990, S. 9 f.

⁴⁰ Zu dieser Thematik hat Anna Brzyski (Lexington/Kentucky) einen aufschlussreichen Vortrag mit dem Titel *From Schools to a Movement: Changing Character of the European Art System 1800-1900* am 28.01.2011 auf der Tagung „Die Düsseldorfer Malerschule international 1819-1918“ im Museum Kunstpalast in Düsseldorf gehalten. Leider wurde der Vortrag nicht als Aufsatz in den Essayband zur Ausstellung aufgenommen.

⁴¹ BÖSCH-SUPAN 1988, S. 11-13.

Künstler der Avantgarde aufs heftigste ablehnten und verspotteten. Je mehr sich der Modernität postulierende Diskurs in den Künsten durchsetzte, verdrängte ein neuer Kanon die Namen dieser einstmals gefeierten und bewunderten Historienmaler (wie Piloty und Makart). Ihre Werke verschwanden aus den Schausammlungen und wurden schamhaft in den Depotkatakomben versteckt. Erst in den letzten zwei, drei Jahrzehnten seit man versuchte, dem frühen 19. Jahrhundert in einem neuen wissenschaftlichen Anlauf mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, holte man sie wieder ans Tageslicht⁴².

Die Nationalgalerie in Berlin bewahrt neben dem Ölgemälde *Tannhäuser und Venus*, 1873, (Abb. 24) zwei weitere Hauptwerke von Otto Knille auf⁴³. Dabei handelt es sich um den zweiten und dritten Fries aus dem kulturgeschichtlichen Epochenzyklus für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin (Abb. 48-51)⁴⁴. Die monumentalen Friese wurden seit ihrer Inventarisierung im Jahre 1889 nicht in der Schausammlung gezeigt. Sie führen bis heute ihr „schamhaftes“ Dasein in den Depotkammern der Alten Nationalgalerie. Es darf gehofft werden, dass nicht nur das Werk von Otto Knille, sondern die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts insgesamt, durch die wissenschaftliche Bearbeitung wieder mehr Würdigung erfährt⁴⁵.

Ein Dokument der kunsttheoretischen Reflexion Knilles sind seine Schriften, in denen er versuchte, sein eigenes Schaffen im Spiegel der Kunstgeschichte zu beleuchten⁴⁶. Die Schriften wurden von der Forschung bislang nicht diskutiert, obwohl sie einen wichtigen Teil seiner publizistischen Auseinandersetzung mit der Kunst im 19. Jahrhundert darstellen.

⁴² SCHNEIDER 2010, S. 11; Vgl. auch HROSC 1996, S. 7; SCHOCH 1997, S. 161, konstatierte, dass die einst so berühmten „Belgischen Bilder“ in den „Depots des Königlichen Museums der Schönen Künste in Brüssel schlummern“.

⁴³ WV, G 16. Das Gemälde *Tannhäuser und Venus* war von Oktober 2011 bis März 2012 in der Schausammlung der Nationalgalerie in Berlin zu sehen. Seitdem ist es wieder im Depot untergebracht und wird dort vermutlich „für längere Zeit“ bleiben. Für die Auskunft danke ich Frau Friederike Voßkamp (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

⁴⁴ WV, M 4

⁴⁵ Die letzten großen Ausstellungen, die sich mit der Kunst des 19. Jh. in den Zentren Berlin und Düsseldorf auseinandersetzten waren: *Monumente für das Kaiserreich*, die Plastik von Reinhold Begas 2010/11 im Deutschen Historischen Museum in Berlin, *Die Sammlung des Bankiers Wagener* 2011/12 in der Alten Nationalgalerie in Berlin und die *Düsseldorfer Malerschule 1819-1918*, 2011/12 im Museum Kunstpalast in Düsseldorf. Vgl. dazu die AUSST.-KAT. BERLIN 2010, BERLIN 2011, DÜSSELDORF 2011

⁴⁶ KNILLE 1887; KNILLE 1898.

3. Biographie

3.1 Die Herkunft der Familie

Die Familie Knille war in Osnabrück alteingesessen und gehörte zur Oberschicht⁴⁷. Der Kirchenrat Ernst Rudolf Knille war mit Anna Charlotte Antoinetta Schwänder verheiratet⁴⁸. Sie war die Tochter des Kanzleisekretärs Johann Anton Schwänder, die eine Enkelin des berühmten Buchdruckers Johann Georg Schwänder gewesen war⁴⁹. Der Gutsbesitzer Franz Christian Knille (1766-1829) aus Osnabrück war der jüngste Sohn von Erich Rudolf Knille. Er heiratete Sophie Marie Endris und zeugte Justus Georg Knille (1803-1881)⁵⁰. Der Vater von Otto Knille, Justus Georg Knille (1803-1881) hatte während seines Studiums in Göttingen der Verbindung *Osnabrugia* angehört und war zum Doktor der Rechtswissenschaften promoviert worden. Später war er als Kanzleiprokurator in Osnabrück beschäftigt⁵¹. Er wechselte als Obergerichtssekretär nach Lehe. Justus Georg Knille hatte am 28.7.1829 Auguste Antoinette Friederike Hesse (1806-1889) geheiratet⁵². Sie war die Tochter des Amtmannes Karl Hesse aus Hannoversch Münden⁵³. Aus der Ehe gingen zwei Söhne hervor, Otto und Carl Louis. Otto Knille wurde am 10.9.1832 in Osnabrück geboren. Acht Jahre später wurde sein Bruder Carl Louis (1840-1920) geboren.

3.2 Die frühen Jahre in Osnabrück

Dem familiären Wohlstand wird es zu verdanken sein, dass Otto Knille bereits während seiner Schulzeit Malunterricht bei einem Osnabrücker Landschafts- und Porträtmaler erhielt. Gemeinsam mit August Eye (1825-1896), der später die Kunstgeschichtliche Abteilung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg leitete, bekam Knille Mal- und Zeichenunterricht bei Julius Müller⁵⁴. Müller hatte vor allem Landschaftsgemälde und Ansichten der Stadt Osnabrück hervorgebracht, wie z. B. den *Brand des Hofhauses vor dem*

⁴⁷ LINDEMANN 1998, S. 181.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.; Vgl. auch Franz Gerhard Wilhlem LODTMANN, Genealogische Tabellen einiger Osnabrüggischer Familien, Osnabrück 1769, sowie Niedersächsisches Geschlechterbuch, Bd. 6, 1957, bearbeitet von Wilhelm WEIDLER und Karl Egbert SCHULTZE.

⁵⁰ Taufbuch St. Marien 1803, Nr. 2100/62, Justus Georg August Knille 6.7.1803. Zitiert nach LINDEMANN 1998, S. 182, Anm. 3.

⁵¹ StA Osnabrück, Rep. 924 Nr. 189, Bestallung zum Prokurator. Zitiert nach LINDEMANN 1998, S. 182, Anm. 4.

⁵² Traubuch St. Katharinen 1829, Nr. 1052/20. Zitiert nach LINDEMANN 1998, S. 182, Anm. 3.

⁵³ LOHMANN 1979, S. 186.

⁵⁴ LINDEMANN 1998, S. 182.

Hasetor (1846), auf dem auch Otto Knille zu sehen ist⁵⁵. Mit dem Verkauf von Bildern, die nachweislich in Osnabrücker Bürgerhäusern aufgehängt wurden, und mit Zeichenunterricht wird sich Müller finanziert haben. Knille war vermutlich zwischen 1838 und 1848 Schüler von Julius Müller⁵⁶. Danach wechselte Knille im Alter von nur sechzehn Jahren an die Düsseldorfer Akademie.

3.3 Die Ausbildung an der Düsseldorfer Malerschule

Am 2. Oktober 1848 hatte sich Otto Knille an der Kunstakademie in Düsseldorf eingeschrieben⁵⁷. Im *Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf* heißt es, dass Otto Knille aus Osnabrück im Studienjahr 1848 in der „zweiten Klasse im Antiken-Saal und in der Malklasse“ tätig war. Den Bewertungen seines Lehrers Carl Ferdinand Sohn (1805-1867) zufolge waren Knilles Leistungen gut bis sehr gut.

Aus dem Schülerverzeichnis für das Studienjahr 1848 geht hervor, dass die „Anlagen“ *sehr gut*, der „Fleiß“ Knilles *gut* und sein „Betragen“ ebenfalls *gut* waren⁵⁸.

Im Studienjahr 1848/49 befand sich Knille in der „Bau-Klasse“ der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Seine „Anlagen“ wurden auch in dieser Klasse mit „sehr gut“ beurteilt. In den Bemerkungen vom 1. Januar 1850 heißt es: „Gegenstände des Unterrichts waren je nach den Fächern der Beteiligten: Projectiveslehre, Perspective, Bauzeichnen, Anfangsgründe der Baukunst und ein Lehrjahr der Constructionslehre in Bezug auf Stein-, Holz- und Metallverbindungen“⁵⁹.

Zu dieser Zeit war Wilhelm von Schadow (1788-1862) Direktor der Institution. Er war 1825 Peter von Cornelius gefolgt, der an die Akademie nach München berufen worden war. Wilhelm von Schadow, der zweite Sohn des Bildhauers Johann Gottfried Schadow aus Berlin, war ein Vertreter der rheinischen Romantik und förderte vor allem die Freskomalerei⁶⁰. Die Kunstakademie bot neben dem klassischen Zeichenunterricht nach antiken Vorbildern auch Kurse zur Einführung in die Baukunst ein.

Im Studienjahr 1849 belegte Knille die vierte Malklasse in Genremalerei. Seine „Anlage“ war *bedeutend*, der „Fleiß“ leider nur noch *mittelmäßig*. Das „Betragen“ Knilles war nach wie

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ LAV NRW R, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro Nr. 1559, Bl. 193.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ LINDEMANN 1998, S. 183.

vor *sehr gut*⁶¹. Warum es Knille am nötigen Fleiß mangelte, ist nicht bekannt. Obwohl seine Arbeiten *bedeutend* waren, vertiefte er die klassische Genremalerei nicht. Stattdessen bildete er sich in der Historienmalerei weiter.

Wilhelm Busch (1832-1908), ein damaliger Kommilitone von Otto Knille, war seit dem zweiten Oktober 1851 an der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf eingeschrieben und hatte im Studienjahr 1850 die Antiken-Klasse belegt⁶². Seine „Anlage“ war *gut*, der „Fleiß“ *lobenswerth* und sein „Betragen“ *gut*. Im Studienjahr 1852 belegte Knille gemeinsam mit Theodor Mintrop die „Erste Klasse“ für Historien- und Genremalerei. Die „Anlagen“ Knilles waren *sehr gut*, der „Fleiß“ und das „Betragen“ waren *gut*. In den Bemerkungen wird nicht auf die Leistungen Knilles eingegangen. Dort heißt es lediglich: „Ist eben erst eingetreten“⁶³.

Das Studienjahr 1852/53 sollte für Otto Knille das letzte Semester an der Akademie werden. Er belegte die „Erste Klasse“ in der „höheren Genremalerei“. Knilles Leistungen waren in allen Kategorien sehr gut. Vermutlich führte ihn dieser Leistungszuwachs dazu nach Paris zu gehen. Der Unterricht wurde vom Direktor der Akademie, Wilhelm von Schadow, erteilt. In den Bemerkungen zu Knille heißt es: „Puritaner, die einen vornehmen Jacobiner fortführen; abgegangen nach Paris“⁶⁴. Offenbar hatte Knille kurz vor seinem Umzug nach Paris noch ein Gemälde ausgeführt, das Schadow in seinen Notizen erwähnte⁶⁵. Es handelt sich um das Gemälde *Gefangene Edelleute im deutschen Bauernkrieg* (Abb. 2) von Otto Knille⁶⁶. Damit enden die Aufzeichnungen in den Schülerlisten der Königlichen Kunstakademie in Düsseldorf über Otto Knille.

Zunächst hatte Knille an der Düsseldorfer Akademie eine fest durchstrukturierte vierjährige Ausbildung durchlaufen. In der Elementarklasse wurde das Zeichnen mit Bleistift und Kreide geübt. Später wurden Zeichenstudien nach antiken Gipsabgüssen und Aktstudien angefertigt. Eine Fachklasse für Historienmalerei und die spätere Aufnahme in die Meisterklasse eines Lehrers schlossen die vierjährige Ausbildung ab. Ob ein Schüler in die Meisterklasse aufgenommen werden konnte, war von seinen künstlerischen Leistungen abhängig. Neben Wilhelm von Schadow waren Theodor Hildebrandt (1804-1874), Carl Ferdinand Sohn (1805-1867) und Emanuel Leutze (1816-1868) die wichtigsten Lehrer von

⁶¹ LAV NRW R, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro Nr. 1559, Bl. 225.

⁶² Ebd., Bl. 243.

⁶³ Ebd., Bl. 266.

⁶⁴ Ebd., Bl. 284.

⁶⁵ WV, G 3

⁶⁶ Ebd.

Otto Knille⁶⁷. Leider scheinen keine Schülerzeichnungen von Otto Knille aus der Düsseldorfer Zeit erhalten geblieben zu sein⁶⁸.

Mit seinem Eintritt in die Akademie fiel auch die Aufnahme Knilles in den Künstlerverein Malkasten zusammen. Dort zählte er zu den Gründungsmitgliedern, wobei er vermutlich das jüngste Mitglied gewesen sein wird⁶⁹. Der *Malkasten* war eine gesellige Vereinigung von Künstlern, die sowohl aus Düsseldorf als auch aus dem Umland kamen. Die Mitgliederlisten belegen noch heute wie international die Herkunft der Künstler gewesen war. Kreativität und Geselligkeit waren die Kernpunkte des Vereinslebens. So fanden unterschiedliche Theateraufführungen vor einem Publikum von ca. 200 Personen statt, an denen Otto Knille häufig teilnahm⁷⁰.

Einmal im Jahr wurde ein großer Festumzug zur Fahnenburg in den Grafenberger Wald veranstaltet. Der Historiker Anton Fahne bewohnte die Burg, die auf alten Ansichten stets zu sehen ist und stellte sie dem Verein zur Verfügung. In diesem Zusammenhang entstand 1851 eines der frühesten Ölgemälde von Otto Knille mit dem Titel *Künstlerfest an der Fahnenburg* (Abb. 3)⁷¹. Am 15. Juni 1851 war das Motto des Festumzuges die „Befreiung der Prinzessin Waldmeister durch den Prinzen Rebensaft“⁷². Die Umzüge verliefen jedes Mal nach einem festen Ritus: Alle Mitglieder des Vereins „Malkasten“ versammelten sich zunächst vor dem Vereinshaus. Dann zogen sie durch die Düsseldorfer Stadt zur Fahnenburg in den Grafenberger Wald, die ungefähr eineinhalb Stunden vom Stadtkern entfernt lag. Dort fand eine „Schlacht“ statt, die stets unter einem anderen Motto stand. Abends gab es ein großes Gelage und man zog wieder nach Hause⁷³. Knille wird das Gemälde mit dem Titel *Künstlerfest an der Fahnenburg (Erstürmung der Fahnenburg im Grafenberger Wald)* dem Künstlerverein Malkasten geschenkt haben⁷⁴. Dort hing es im Schadow-Saal, bis es 1971 entwendet worden ist. Die Fahnenburg ist auf zahlreichen weiteren Darstellungen zu sehen, die von Künstlern des Vereins Malkasten angefertigt wurden⁷⁵.

⁶⁷ Zur Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie vgl. auch MAI 2011

⁶⁸ Für die Auskunft danke ich Frau Prof. Dr. Dawn Leach (Kunstakademie Düsseldorf, Archiv).

⁶⁹ Julius von Roeting (1822-1896) fertigte 1851 ein Porträt des neunzehnjährigen Knille an, das noch heute in der Galerie der Gründungsmitglieder des KVM zu sehen ist, Öl/Leinwand, KVM, B-R 114-7902. Vgl. auch SCHROYEN 2003, S. 136 (mit einer Photographie der Kollage mit den Gründungsmitgliedern des KVM).

⁷⁰ D-KVM 1851-2553/C, Plakat des Theaterstücks „Die Geisterwache“ vom 30.1.1851, Entwurf August von Wille, bez. u. re., Druck, 57,4 x 44, 7 cm, „Hegel, ein Schiffsjunge: Herr Knille; D-KVM 1853-2562/AO, Programmzettel des Theaterstücks „Die Schlacht des Rampfuit“, 1853, Druck, 24 x 15,6 cm, Buchdruckerei Hermann Voß, „Prolog: Herr Knille“

⁷¹ WV, G 2

⁷² KVM: 200

⁷³ Vgl. SCHROYEN 1998, S. 77; HARTMANN 1976, S. 129 f.

⁷⁴ WV, G 2

⁷⁵ ERINNERUNGEN 1975.

Die Festumzüge des Vereins Malkasten bereicherten den Ideenvorrat einzelner Mitglieder. Knille bearbeitet später das Motiv „Tannhäuser und Venus“ (Abb. 24) mehrere Male⁷⁶. Die Errettung von Venus durch den Tannhäuser war 1853 das Motto eines Künstlerumzugs zur Fahnenburg⁷⁷.

Auch Frühlingsfeste hatten einen festen Platz im Vereinsleben. Dass Knille aktiv an zahlreichen Veranstaltungen teilnahm, zeigt eine Teilnehmerliste aus dem Jahr 1851. Neben „Knille aus Osnabrück“ nahm auch „Wilhelm Busch aus Hannover“ an dem Fest teil. Er war ebenfalls Mitglied des Künstlervereins Malkasten und könnte mit Otto Knille bekannt gewesen sein⁷⁸. Wilhelm Busch setzte sein Studium im Mai 1852 in Antwerpen fort und verließ somit ein Jahr früher den „Malkasten“ als Otto Knille.

Die Vereinsmitglieder fertigten auch einzelne Porträtkarikaturen voneinander an. So wird Otto Knille stets als lang und hager dargestellt. Eine von August von Wille gezeichnete Karikatur zeigt Knille als Pfeifenraucher mit einer langstieligen Tabakspfeife⁷⁹. Diese Haltung sollte vermutlich den legeren Künstlerhabitus symbolisieren. So gehörte es im Malkasten zu den Gewohnheiten, dass alle Mitglieder eine Pfeife besaßen, auch wenn sie nicht rauchten⁸⁰. Eine andere Karikatur, die August von Wille anfertigte, zeigt ein geselliges Spiel mit Vereinsmitgliedern „Tischrücken bei Herrn Otto Knille, Sonntag den 17. April 1853“ und unterstreicht den gemeinschaftlichen Charakter des Künstlerlebens⁸¹.

Es wird Knille schwergefallen sein, das gesellige Künstlerleben hinter sich lassen zu müssen, um im Mai 1853 nach Paris zu gehen⁸². Dort nahm er Unterricht im Atelier von Thomas Couture.

⁷⁶ WV, G 16; G 17; M 3 (*Tannhäuser und Venus*)

⁷⁷ SCHROYEN 1998, S. 80.

⁷⁸ KVM: 200. Teilnehmerliste vom Frühlingsfest 1851.

⁷⁹ KVM: S 59, Bl. 13

⁸⁰ Vgl. *Schattenseiten der Düsseldorfer Maler*, nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen. Ihren Kunstgenossen H. v. Ritter u. W. Camphausen, Düsseldorf-London-Paris 1845. Vgl. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, II, S. 63-68, Kat. Nr. 38-1 bis 38-21. Der Maler Gustave Courbet (1819-1877) stellte sich in seinen Selbstbildnissen stets gern mit einer Pfeife dar, um sein Leben als *Bohème* zu unterstreichen. Vgl. AUSST.-KAT. FRANKFURT 2010, S. 128, Kat. Nr. 16

⁸¹ KVM: S 55, Bl. 30

⁸² Otto Knille erhielt von den Mitgliedern des Künstlervereins Malkasten vermutlich zum Abschied 1853 einen Pokal mit den eingravierten Namen der Freunde: Deckelhumpen für Otto Knille, Glas und Zinn, H: 17,5 cm, B: 13 cm, Durchmesser: 7,5 cm, Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf, Inv.-Nr. X 20.

3.4 Ausbildung in Paris – Ein Aufenthalt bei Thomas Couture

1853 ging Otto Knille nach Paris und durfte im Meisteratelier von Thomas Couture als Schüler arbeiten. Thomas Couture (1815-1879) war mit seinem Gemälde *Die Römer der Verfallszeit* (Abb. 54) bekannt geworden, das er im Salon 1847 in Paris ausgestellt hatte⁸³. Die Aufnahme in ein Meisteratelier war eine große Ehre für den Schüler, die nicht jedem zuteil wurde, da die Ausbildungskosten entsprechend hoch gewesen sein dürften und nicht von allen finanziert werden konnten. Daraus erklärt sich wohl auch der kurze Aufenthalt Knilles im Atelier von Thomas Couture, der sich nur über ein halbes Jahr erstreckte. Für den raschen Abbruch der Ausbildung scheinen persönliche Gründe nicht bedeutend gewesen zu sein⁸⁴. So schrieb Knille in seiner Schrift *Wollen und Können in der Malerei* folgendes über den Unterschied der deutschen und französischen Akademien:

„Was jenseits des Rheins [also in Frankreich] lebendiger Organismus war, ist diesseits lahme Copie geblieben. Jede deutsche Akademie hat ihre durch periodische Reformansätze kaum aufgehaltene Geschichte des Verfalls. Und zwar ist derselbe mit zunehmender Lockerung des alten akademischen Gesinnungsfonds nur beschleunigt worden.“⁸⁵

Damit war Knilles kurzzeitige Ausbildung in Paris, die sich leider nicht mehr anhand von Schülerarbeiten dokumentieren lässt, beendet. Er verließ Paris und ging an die Akademie nach München, die von Karl Theodor Piloty (1826-1886) angeführt wurde.

Es gilt als unwahrscheinlich, dass Knille während seiner kurzen Ausbildungszeit in Paris intensive Einblicke in die Monumentalmalerei erhalten haben könnte. Während der Arbeiten auf Schloss Marienburg (Abb. 37) und in der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin (Abb. 48-51) wird Knille seine künstlerischen Fähigkeiten weiterentwickelt haben. Laut Muther „lernte [Knille] in Paris grossen Leinwand- und Mauerflächen furchtlos gegenüber[zutreten] und wusste mit diesem französischen Pfunde bei Erledigung der vielen monumentalen Aufträge, die ihm in Preussen zu Theil wurden, ebenso tadellos wie uninteressant zu wuchern“⁸⁶. Diese Bewertung wird durch keine Belege gestützt und fällt zu verknappt aus. Es ist auszuschließen, dass Knille während seines befristeten Aufenthalts in Paris die Monumentalmalerei erlernt hat.

⁸³ Thomas Couture (1815-1879), *Die Römer der Verfallszeit* (*Les Romains de la Décadence*), 1847, Öl/Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv.-Nr. 3451

⁸⁴ Vgl. BEHNE 2002, S. 68.

⁸⁵ KNILLE 1887, S. 128 f.; Vgl. BEHNE 2002, S. 68 f.

⁸⁶ MUTHER 1893, I, S. 417.

3.5 Ausbildung in München – Einflüsse von Karl Theodor Piloty

Karl Theodor von Piloty (1826-1886) war mit dem Gemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins* 1855 bekannt geworden⁸⁷. Es zeigt den toten Feldherrn, der vor seinem Bett liegt. Sein Körper wird von einem weißen Tuch bedeckt. Hinter ihm stehen ein Globus, sowie versiegelte Briefe in einer Schatulle auf dem Tisch. Es sind die Insignien seiner einstigen Feldzüge. Die Kerzen im Leuchter sind erloschen, der Tod ist eingetreten. Seni ist in ein schwarzes Gewand gehüllt. Er steht andächtig vor der Leiche Wallensteins. Das Licht fällt auf die Leiche Wallensteins und betont den kostbaren Stoff der Tischdecke, die hinter ihm liegt. Ein Schlaglicht fällt auf das Gesicht Senis. Die Malerei Pilotys ist vor allem durch ein kräftiges Kolorit und Pathos gekennzeichnet. Aus seiner Schule gingen u.a. Hans Makart und Franz von Lenbach hervor. Makart dürfte ebenso wegweisend für den jungen Knille gewesen sein, wie Karl Theodor Piloty⁸⁸. 1873 wurde das Gemälde *Tannhäuser und Venus*⁸⁹ (Abb. 24) von Otto Knille auf der internationalen Kunstausstellung in Wien neben *Venedig huldigt Catarina von Cornaro*⁹⁰ (Abb. 32) von Hans Makart gezeigt. Rosenberg notierte in einem Nachruf auf Knille 1898 dazu folgendes:

„Man mag den künstlerischen Wert dieses Werkes so gering abschätzen wie man will – ein wichtiges historisches Denkmal für die Entwicklungsgeschichte der neuen deutschen Malerei bleibt es doch (...). Man trug sogar kein[e] Bedenken, es als ebenbürtige koloristische Leistung dicht neben Makart's „Catarina Cornaro“ zu stellen, als man beide Bilder 1873 in Wien zu gleicher Zeit sehen konnte“⁹¹

In München lebte Knille gemeinsam mit seinem Malerkollegen Heinrich von Dörnberg (1831-1905), der auch an der Düsseldorfer Akademie gewesen war. Gemeinsam bewohnten sie eine kleine „Gartenwohnung am Ende der Schwanthaler Straße Nr. 49“⁹². Dort begegnete Knille im Mai 1857 dem Dichter Hermann Allmers (1821-1902). Beide entwickelten im Laufe ihrer Bekanntschaft eine tiefe Freundschaft zueinander, die durch eine unbedingte Schätzung Allmers gegenüber Knille ausgezeichnet war. So förderte Allmers den mittellosen

⁸⁷ Karl Theodor von Piloty (1826-1886), *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855, Öl/Leinwand, 312 x 364,5, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. WAF 770

⁸⁸ Leider haben sich im Archiv der Akademie der Bildenden Künste in München keine Quellen in Bezug auf Otto Knille gefunden.

⁸⁹ WV, Nr. G. 16

⁹⁰ Hans Makart, *Venedig huldigt der Königin Catarina Cornaro von Zypern*, 1872/73, Öl/Leinwand, 400 x 1050 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5838. Vgl. die Bildanalyse bei SYNDIKUS 2001.

⁹¹ A[dolf] R[osenberg], in: *Kunstchronik* N.F. 9 (1898), S. 392.

⁹² Polizeikartenregister der Landeshauptstadt München 1854/55 und 1856/58 Serie 5, Nr. 78703, Serie 6, Nr. 7549. Zitiert nach LINDEMANN 1998, S. 193, Anm. 28.

Künstler, der immer wieder auf kleine finanzielle Aufmerksamkeiten angewiesen war. Dies tat Allmers durch künstlerische Aufträge für das eigene Wohnhaus⁹³ in Rechtenfleth und mit direkten Zuschüssen, z.B. für Studienreisen nach Italien⁹⁴. Rückblickend auf das Jahr 1857 und seine vielen Bekanntschaften in München schrieb Allmers:

„Aber welche Menschen hab’ ich auch dort gefunden und tagtäglich gesehen und gehört, habe ihnen ins Herz geschaut, viel von ihnen gelernt und bin mächtig von ihnen angeregt. Riehl, Emanuel Geibel, Paul Heyse, Kaulbach, Moritz von Schwind usw., und nun erst die noch namenlosen Leute, die gerade meine liebsten Menschen dort waren, vor allem die beiden Maler Heinrich von Dörnberg und Otto Knille und dann der junge Bildhauer Victor von Menenburg“⁹⁵.

In der Literatur ist vermehrt darauf hingewiesen worden, dass Carl Theodor Piloty die „Münchener Malerei für die Einflüsse des französischen bzw. belgischen Kolorismus öffnete“⁹⁶. Besonders Knille sei unter diesem Einfluss künstlerisch geprägt worden, so Lindemann⁹⁷. Eine genauere Analyse hat jedoch nicht stattgefunden. So ist der Einfluss der belgischen Malerei auf das Œuvre Knilles bislang nicht exemplarisch untersucht worden.

Vergleicht man die Werke Knilles mit Gemälden von Louis Gallait (1810-1887) oder Edouard de Bièfve, so dürfte vermutlich Knilles Hauptwerk *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren* (Abb. 8) am ehesten mit diesen Tendenzen zu vereinen sein. Dies trifft besonders auf die Betonung der kostbaren Kleider und Stoffe zu. Letztlich hat sich der Einfluss der belgischen Bilder im Œuvre Knilles jedoch nicht durchsetzen können. Das Gemälde *Der tote Cid Campeador* lässt sich wesentlich besser mit Werken der Düsseldorfer Schule, wie etwa der *Schlacht bei Cordoba* von Alfred Rethel (Abb. 11) oder der *Schlacht bei Ikonium* von Carl Friedrich Lessing vergleichen⁹⁸. Auch der Bildinhalt in den Werken Knilles bis 1870 ist der Düsseldorfer Schule zuzurechnen.

Cortjaens hat nachgewiesen, dass es auch weit nach 1842 einen regen Kontakt zwischen Schülern der Düsseldorfer Akademie und belgischen Künstlern gab⁹⁹. In den 1860er Jahren erreichte dieser Austausch, der von den Akademien gesteuert wurde, seinen Höhepunkt. Während die Flamen vor allem die Monumentalmalerei der Nazarener schätzten, versuchten die Düsseldorfer ihre Technik in Belgien zu verfeinern¹⁰⁰. Sie studierten die Alten Meister,

⁹³ WV, Nr. M 1

⁹⁴ Vgl. BEHNE 2002, S. 73.

⁹⁵ Zitiert nach SIEBS 1915, S. 162.

⁹⁶ BEHNE 2002, S. 69.

⁹⁷ LINDEMANN 1998, S. 185.

⁹⁸ Vgl. dazu das Kapitel 4.1.2 in dieser Arbeit.

⁹⁹ CORTJAENS 2011, S. 168.

¹⁰⁰ Ebd., S. 170.

wie Rubens oder van Dyck. Die Zentren der belgischen Schule lagen in Brüssel und Antwerpen. In Lüttich konzentrierte man sich stärker auf die lokale Kunst¹⁰¹. 1861 war Düsseldorf auf der nationalen Kunstausstellung in Antwerpen mit 52 Teilnehmern vertreten. In den 1880er Jahren ebte die Ausstellungstätigkeit der Düsseldorfer Künstler in Belgien ab.

Knille gehörte nicht zu den Künstlern, die in Belgien ausstellten. Seine Werke waren auf Kunstausstellungen in Düsseldorf, München und Wien vertreten¹⁰². Nach 1870 beschäftigte sich Knille mit der Berliner Malerei. Der belgische Kolorismus hat Knille nicht beeinflusst.

3.6 Erste Aufträge aus dem Hannoveraner Königshaus

Es werden finanzielle Nöte gewesen sein, die Knille 1855 um eine Unterstützung des hannoverschen Innenministeriums bitten ließen. Man gewährte Knille eine Zuwendung in Höhe von fünfzig Talern¹⁰³. Dieser hohe Betrag wurde dem Künstler natürlich nicht bedingungslos zur Verfügung gestellt. König Georg V. von Hannover (1819-1878), war auf Otto Knille aufmerksam geworden. Der Verkauf seines ersten Ölgemäldes *Verwüstung eines Dominikanerklosters im deutschen Bauernkrieg*¹⁰⁴ dürfte dafür ausschlaggebend gewesen sein. Mit dem Stipendium konnte Knille zunächst sein Studium in München fortsetzen¹⁰⁵.

Obwohl König Georg V. seit seiner frühen Kindheit erblindet war und die Werke Knilles mit eigenen Augen nicht wahrnehmen können, unterstützte er ihn. Wie privat das Verhältnis zwischen Otto Knille und dem König war, lässt sich leider nicht mehr beurteilen, da Knille überwiegend mit der Königin Marie korrespondierte¹⁰⁶. 1861 kaufte Georg V. zwei Gemälde für das Welfenmuseum in Hannover: *Der tote Cid Campeador aus Valencia* (Abb. 8)¹⁰⁷ und *Die Einmauerung einer jungen Nonne im Kloster*¹⁰⁸. Knille stand als Künstler unter dem Protektorat des Königs von Hannover. Damit hatte Knille einen wichtigen Mäzen gewonnen, der ihn über viele Jahre bis zu seiner Flucht vor der Preußischen Armee ins Exil nach Österreich 1866 förderte.

¹⁰¹ Ebd., S. 166.

¹⁰² Vgl. die Auflistung der Ausstellungen einzelner Gemälde im Werkverzeichnis dieser Arbeit.

¹⁰³ Die Quellen werden bei LINDEMANN 1998, S. 187 f. zitiert.

¹⁰⁴ WV, G 1

¹⁰⁵ BEHNE 2002, S. 69.

¹⁰⁶ Vgl. dazu die veröffentlichten Quellen bei LINDEMANN 1998, bes. S. 187-191. Die Königin Marie von Sachsen-Altenburg wird vermutlich die Gemälde Knilles ausgewählt haben.

¹⁰⁷ WV, G 7

¹⁰⁸ WV, G 8

3.7 Die Italienreise

1860 brach Knille nach Italien auf. Eine Reise in das südliche Land gehörte für einen bildenden Künstler seit Dürer beinahe zur Standardausbildung¹⁰⁹. Es war eine *grande tour* im Sinne Goethes, die als Bildungsurlaub mit dem Zweck des Erwerbes weiterer künstlerischer Fähigkeiten anzusehen war. Zu den „Orten der Sehnsucht“ zählten neben Venedig, Genua, Verona, Mantua, Padua und Rom gelegentlich auch Sizilien¹¹⁰. Dass Knille es in südlicher Richtung nur bis Rom geschafft hat, mag an seinem engen finanziellen Budget gelegen haben. In Venedig kopierte er u. a. Gemälde nach Tizian, so z. B. die *Assunta* nach Tizian (Abb. 13) in der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari und *Petrus Martyr* in der Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo¹¹¹.

In Florenz wurde er zu dem Gemälde *Fra Angelico malt im Kloster San Marco* (Abb. 14) angeregt. Knilles künstlerische Heroen waren Leonardo, Raffael, Tizian und Michelangelo. Dieses geht aus seiner Schrift *Wollen und Können in der Malerei* hervor: „Das Zeitalter Leonardos, Michelangelos und Raffaels war das glänzendste Capitel der Kunstgeschichte, dessen Hauptschauplatz Rom ist“¹¹². An Tizian schätzte Knille besonders die Herausarbeitung der individuellen Persönlichkeit des Porträtierten. So schreibt Knille über Tizians Gemälde *Christus und der Zinsgroschen*¹¹³:

„Meines Wissens ist in Italien nur ein einziges Mal ein Werk höchster Vergeistigung auf der Grundlage des Bildnisses geschaffen: ich meine den Christus in Titian's ‚Zinsgroschen‘. Unzweifelhaft hat dazu ein Venezianer gegessen und die Individualität des Unbekannten ist nicht ganz verwischt worden. Ich glaube, hierin liegt zum Theil der Zauber dieser Physiognomie. Alle übrigen Meister ohne Ausnahme haben in ihren Darstellungen Christi dessen typische Züge zwar aus der Tiefe des Gemüths durchgeistigt, den Ausdruck derselben aber bei dem Streben nach Verklärung durchgängig menschlich indifferent gelassen. Von dem Titian'schen Christus allein kann man sagen: voilà un homme! Kein Fühlender wird ohne tiefe Erregung in dieses wahrscheinliche Menschenantlitz blicken, welches doch nur wie ein Gefäß göttlicher Liebe erscheint.“¹¹⁴

¹⁰⁹ Vgl. PLAGEMANN 2008, S. 36.

¹¹⁰ Zum Topos der *Orte der Sehnsucht* vgl. AUSST.-KAT. MÜNSTER 2008.

¹¹¹ WV, G 9; G 10

¹¹² KNILLE 1887, S. 12.

¹¹³ Tizian (um 1490-1576), *Der Zinsgroschen*, 1516, Öl/Holz, 75 x 56 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 169

¹¹⁴ KNILLE 1887, S. 14, Anm.

1746 erwarb die Gemäldegalerie in Dresden das kostbare Meisterwerk für ihre Sammlung¹¹⁵. Die Wirkung des Gemäldes besticht nicht nur durch Licht und Farbe. Christus ist in ein lachsrotes Gewand gehüllt und setzt damit einen deutlichen Farbakzent vor dem dunklen Hintergrund. Er trägt einen graugrünlichen Überwurf. Das zarte Gesicht wird von links vorn durch ein Schlaglicht erhellt. Die rechten Finger Christi sind ausgestreckt, um die Goldmünze entgegenzunehmen. Am rechten Bildrand ist der bärtige Pharisäer zu erkennen, der im Begriff ist, Christus das Geldstück in die Hand zu drücken. Er hat eine Halbglatze und trägt einen Ring im linken Ohr. Unter dem weißen Gewand ist der muskulöse Arm zu erkennen.

Seit Dezember 1860 wohnte Knille in der *Via Porta Pinciana 37* in Rom¹¹⁶. Hier fertigte er u. a. Studien nach Antiken in den Kapitulinischen Museen an und wurde zu antiken Genreszenen beflügelt¹¹⁷. Dass die Anzahl von erhaltenen Zeichnungen und Studienblättern aus der Zeit in Rom verhältnismäßig gering ist, wird mit Knilles geistiger Einstellung zum Künstleraufenthalt in der Stadt zu tun haben. So schreibt er 1887 rückblickend:

„Darum erblicken alle Bildhauer ihr Mekka in Rom, und es ist denkbar, daß sie dort verwirrt oder verirrt heimkehren. Aber in dem einen Punkte theilen Sie das Geschick der Maler: beiden sollte Italien – wenige Ausnahmen abgerechnet – mehr ein Ort der Läuterung als des Schaffens sein.“¹¹⁸

Die „ewige Stadt“, als die Rom aufgrund seiner langjährigen Geschichte auch bezeichnet wird, war jedoch nicht nur wegen der zahlreichen Museen und antiken Monumente für Künstler attraktiv. Es war auch die südliche Stimmung und die Mentalität der Menschen, die anregend und kreativ zugleich wirkten.

In Rom verkehrte Knille mit anderen Künstlern im Café Colonna an der gleichnamigen Piazza. Es zählte wie das wesentlich bekanntere Café Greco in der Via Condotti zu den beliebten Treffpunkten von deutschen Künstlern in Rom. Die Cafés dienten den Deutsch-Römern nicht nur als Aufenthaltsort für gesellige Runden, sondern zugleich auch als postalische Adresse in Rom. Der Dichter Hermann Allmers verarbeitete seine Reiseerlebnisse literarisch in den *Römischen Schlendertagen (1869)*. Dort notierte er folgendes:

„Im Café Colonna nun sind es meistens Freunde und nähere Bekannte, mit denen wir zusammentreffen und täglich werden die Stunden dort traulicher, die Räume anheimelnder und die kleine Zahl von Freunden und Heimatgenossen größer, so daß hier nach und nach ein echter deutscher Sammelpunkt geworden ist, namentlich von Solchen, die auf dem

¹¹⁵ WETHEY 1969, I, S. 263.

¹¹⁶ NOACK 1974, II, S. 320.

¹¹⁷ WV, Z 9; Z 11

¹¹⁸ KNILLE 1887, S. 29.

Capitole oder in dessen Nähe wohnen, denn das Café Greco an der Via Condotti liegt zu fern und ist unbehaglich“¹¹⁹.

Knille gehörte auch zu den Mitgliedern der Colonna-Gesellschaft, die sich regelmäßig im Café Colonna trafen. Die Gesellschaft bestand u. a. aus dem Archäologen Alexander Conze (1831-1914), dem Kunsthistoriker Otto Benndorf (1838-1907), dem Kunstsammler Adolph Commeter aus Hamburg sowie dem Maler Christian Carl Magnussen (1821-1896) und dem Dichter Hermann Allmers¹²⁰.

In dem Ort Campagnola, unweit von Rom, entstand das *Porträt eines jungen Mannes*, das laut einer Bezeichnung auf dem Keilrahmen als Bildnis eines „Francesco aus Campagnola“ ausgewiesen ist (Abb. 7)¹²¹. Es wurde bislang in keinem Verzeichnis über das Œuvre Knilles erwähnt und tauchte vor kurzem im Kunsthandel auf. Das Porträt zeigt einen jungen Italiener, der *en face* gezeigt wird. Er blickt nach links. Auffällig ist die reiche lockige Haarpracht. Ein dunkler Vollbart rahmt das Gesicht des Porträtierten ein. Das Spiel zwischen Licht und Schatten in der Gesichtspartie wird Knille besonders gereizt haben. Diese künstlerische Behandlung erinnert an Porträts von Anselm Feuerbach (1829-1880). So lässt sich z. B. an eine *non-finito-Studie* für ein Selbstportät denken, in der Feuerbach ähnlich mit der Licht- und Schattenbearbeitung in der Gesichtspartie arbeitete (Abb. 15)¹²². Auch der geöffnete Hemdskragen, der die legere Lebensart zu unterstreichen versucht, findet sich in beiden Porträts.

1862 kehrte Knille von seiner Italienreise zurück. Vermutlich benötigte er Geld und erhoffte sich Aufträge aus dem Hannoveraner Königshaus¹²³. Auf dem Rückweg hatte Knille einen Aufenthalt in München. Er assistierte Friedrich Kaulbach (1822-1903) bei einem Fries mit griechischen Motiven für den Giebel des Hauses Bella Vista in München¹²⁴.

¹¹⁹ Hermann Allmers, *Römische Schlendertage*, Oldenburg 1869, S. 17.

¹²⁰ Zur Colonna-Gesellschaft vgl. den Beitrag von Helke Kammerer-Grothaus, in: AUSST.-KAT HAGEN/BREMEN 2002, S. 25-31.

¹²¹ WV, G 11

¹²² Anselm Feuerbach (1829-1880), *Selbstbildnis*, 1857, Öl auf Leinwand, 40 x 33 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Inv.-Nr. 1216/1978-6

¹²³ Vgl. BEHNE 2002, S. 75.

¹²⁴ LEHMANN/RIEMER 1978, S. 183.

3.8 Ein Großauftrag vom König – Die Ausmalung von Schloss Marienburg

1863 war Knille mit der Ausführung eines Gemäldes in Temperafarben im Haus des Dichters Hermann Allmers in Rechtenfleth beschäftigt. Es zeigt *Die erste Landung der Römer in den Marschen* (Abb. 16)¹²⁵. Die Arbeit galt als Abtrag eines Darlehens, das Knille für seine Italienreise gewährt worden war. Das für beide Seiten produktive Tauschgeschäft wurde in mehreren Briefen zwischen Allmers und Knille festgehalten¹²⁶.

Zwei Jahre später kam der bis dahin größte und wichtigste Auftrag für Knille. König Georg V. von Hannover bestellte bei Knille die Ausmalung des Festsaaes seines Schlosses Marienburg bei Hildesheim. Der Kammerherr teilte im Auftrag des Königs folgendes mit:

„Ihre M[ajestät] hat für Ihr Werk 7000 Thaler ausgesetzt, dabei im Auge habend, wer der Künstler ist, dem sie den größten und schönsten Raum anvertraut. [...] Unmöglich kann ich schließen, mein lieber Knille, ohne Ihnen gesagt zu haben, daß Sie hier einen höchst günstigen und angenehmen Eindruck zurück ließen“¹²⁷.

Knille sollte den Festsaal mit Motiven aus der *sächsisch-thüringischen Geschichte* ausmalen¹²⁸. Der Einmarsch der Preußischen Truppen 1866 unterbrach die Arbeiten auf Schloss Marienburg. Deshalb wurde der ursprüngliche Auftrag zurückgezogen und die Ausmalung der *Morninghall* mit Wandmalereien des *getreuen Eckhard*, dem *Knaben mit der Wunderblume*, *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*, sowie *Tannhäuser und Venus* vereinbart¹²⁹. König Georg V. ging ins Exil nach Österreich. Knille wollte die Ausmalungen jedoch zu Ende führen und brachte seine Vorzeichnungen, die er zu Hause anfertigte, auf Schiefertafeln mit¹³⁰.

Zwischen 1866 und 1869 malte Knille die *Morninghall* auf Schloss Marienburg aus. Dabei assistierte ihm der aus Dresden stammende Maler Leonhard Gey (1838-1894). Die spätere Ehefrau von Leonhard Gey, Magda Alicia Gey, schrieb 1895 in ihren rückblickenden Tagebucheinträgen, dass der junge Künstler die königliche Familie auf Hofbällen und Theaterbesuchen kennengelernt habe:

„Bei öfteren Besuchen in Hannover war Leo auch der königlichen Familie vorgestellt und zu den Hofbällen im Theater eingeladen worden, wobei er in der vorgeschriebenen Hoftracht erscheinen musste, die später auch Kaiser Wilhelm II für das Zivil einführte:

¹²⁵ WV, M 1

¹²⁶ BEHNE 2002, S. 88, Anm. 34.

¹²⁷ LINDEMANN 1998, S. 187 f.

¹²⁸ Vgl. ARENDS 2005, S. 171.

¹²⁹ Ebd., S. 173.

¹³⁰ ROSENBERG 1899, S. 270.

schwarzes Hofkleid mit Jabot und Degen, schwarze Escarpins, Seidenstrümpfe und Schnallenschuhe¹³¹.

Der Vater von Leonhard Gey, Traugott Christian Gey, war Bariton in der Königlichen Hofoper gewesen. So konnte er seinem Sohn vermutlich den Kontakt zum Königshaus herstellen. Die Ehefrau von Leonhard Gey erinnert sich, dass König Georg V. sich sehr für den jungen Künstler interessierte und ihn wie Knille mit Aufträgen förderte:

„Der blinde König Georg V., der sich lebhaft für den jungen Künstler interessierte, der „Papa Gey’s“ Sohn und hannoversches Kind war und auch schon von sich reden gemacht hatte, beglückte ihn mit einem schönen Auftrag. In der Marienburg bei Nordstemmen, dem zukünftigen Witwensitze der Königin Marie, sollte er 2 große Wandgemälde ausführen: „Heinrich des Löwen Einzug in Jerusalem“ und „Heinrich des Löwen Sieg bei Demmin. Zu diesen entwarf er im Jahre 1865 und Anfang 66 die Skizzen, zeichnete Studien und malte dann in Aquarell 2 größere Bilder, nach denen er die Gemälde ausführen wollte.“¹³²

Zur Ausführung der Gemälde sollte es allerdings nicht mehr kommen. 1866 brach der deutsch-deutsche Krieg aus und der König flüchtete nach Hietzing bei Wien ins österreichische Exil. Da nunmehr das künstlerische Gesamtkonzept im Festsaal nicht mehr ausgeführt werden konnte, ist zu vermuten, dass Leonhard Gey Knille bei seinen bereits begonnenen, Ausmalungen der *Morninghall* half.

„Anfang Juni 66 ging er [sc. Leonhard Gey] nach Hannover, um in der Marienburg die nötigen Vorarbeiten in Angriff zu nehmen. Kaum war er dort, als der Krieg mit Preußen ausbrach, der König Georg um Thron und Land bringen sollte“¹³³.

Magda Alicia Gey überliefert, dass ihr späterer Mann Leonhard nach Langensalza eilte, um die Schlacht zwischen den Preußen und den königlichen Truppen des Hauses Hannover zu beobachten:

„Da er nun nicht Soldat war, wollte er wenigstens als Künstler etwas vom Kriege sehen und eilte nach Langensalza, wo eine Schlacht entbrannt war. Aber als er am nächsten Tage, dem 28. Juni, dort ankam, war schon alles vorbei; die Hannoveraner hatten kapituliert und ihr Schicksal damit besiegelt. König Georg flüchtete nach Österreich, wo er in Hietzing bei Wien Aufnahme fand, die Königin siedelte mit ihren 3 Kindern, Ernst

¹³¹ Privatarchiv der Familie Gey, Barsbüttel bei Hamburg, *Tagebuch von Magda Alicia Gey*, I, 1895, Tinte/Papier, Kartondeckel mit Leinenrücken, paginiert, 17 x 20 cm, Bl. 54. Für die freundliche Bereitstellung der Transkription danke ich Herrn Ludwig Gey, Barsbüttel.

¹³² Ebd., Bl. 54 f.

¹³³ Ebd., Bl. 55.

August, Franziska und Mary in die Marienburg über, die schleunigst für ihren Empfang so gut es ging instand gesetzt wurde.¹³⁴

Die Historienmaler Otto Knille, Leonhard Gey und der Bildhauer Werner David (1836-1906), die auf einem historischen Foto aus dem Jahr 1867 vor der Marienburg zu sehen sind, waren als „Hofkünstler“ fest in das zeremonielle Leben auf Schloss Marienburg eingebunden, das trotz der Kriegswirren stattfand¹³⁵. Magda Alicia Gey berichtet in ihren Aufzeichnungen, dass ein kleiner Hofstaat, der aus der Königin Marie von Sachsen-Altenburg (1818-1907), ihren Kindern, dem Kammerherrn Prinz Georg von Solms-Braunfels (1836-1891), der königlichen Vorleserin Fräulein Labor und dem Hofpianisten bestand, auf der Marienburg lebte. Die Künstler zählten ebenso dazu und durften an der Marschalltafel speisen. Diese Schilderungen sind wichtige Zeugnisse für das höfische Beisammensein in den letzten Monaten der Welfen nach der Annektierung des Königreiches durch die Preußen. Die Aufzeichnungen belegen, dass Knille und die anderen Künstler den Status von „Hofkünstlern“ auf Schloss Marienburg genossen. Eine privilegierte Situation, die Knille auch beim späteren Kaiser in Berlin anzustreben wusste. Trotz der Niederlage zelebrierten die Welfen unter Königin Marie nach wie vor ein höfisches Leben nach den Möglichkeiten, die sich ihnen boten. Wie intim der Umgang mit den Künstlern bei Hofe war, zeigt ein Brief vom 27. Oktober 1866, den Königin Marie ihrem Ehemann König Georg V. ins Exil nach Österreich schickte:

„Vor einigen Tagen hatten wir den Nachmittag, als wir nach der Köthe herunterkamen, eine hübsche Überraschung, indem in derselben die Herrn Knille, Gey und der Bildhauer David ein reizendes Tableau aufführten; das Feuer, welches gewöhnlich in der Mitte brennt, gab seinen magischen Schein dazu. Überhaupt sind diese Herren eine wahre geistige Ressource für uns Alle. Hr. Knille hat seine Vorbereitungen so weit fertig, so daß er morgen schon in der Morning-Halle anfängt zu malen. Um der Sache eine kleine Weihe zu geben, lud uns Alle Georg [Solms] gestern zu einem frugalen *Déjeuner* in diesem Raum ein, und waren wir sämtlichst sehr befriedigt von der kleinen, gemüthlichen Fête. Ein von Georg dicht bei der Burg geschossenes Häschen wurde mit sehr guter Sauce verspeist, und als Tafelaufsätze hatten wir von Hr. David in Thon geknetete Hasen, die zu komische Tournuren hatten; die anderen beiden Herren hatten die Wände mit Jagdattributen von Kohle gezeichnet, ganz reizend, binnen zwei Stunden! Da ein Jeder dazu beitragen wollte, dieses Fest zu verherrlichen, so gab die gute Frau Labor wundervoll

¹³⁴ Ebd., Bl. 55 f.

¹³⁵ Ursprünglich HStA Hannover, Dep. 103 XXII, Nr. 253. Jetzt StA Osnabrück, Erw A 38, Akz. 46/1996, Nr. 89. Abgebildet in LINDEMANN 1998, S. 203.

schmackhafte Knödeln zum Besten, ich aß davon wie ein Scheunendrescher trotzdem ich gewöhnlich sehr wenig Appetit habe“¹³⁶.

Die Mitglieder des kleinen „Hofstaates“ trugen dazu bei, das persönliche Klima auf der Marienburg so angenehm wie möglich zu gestalten und als Künstler am höfischen Leben teilzunehmen. Dazu zählt auch die Tatsache, dass Leonhard Gey der Prinzessin Mary Zeichen- und Malunterricht erteilte. Knille sollte dies später bei der Kronprinzessin Victoria in Berlin tun:

„So viel Trübes die kgl. Familie und die mit ihr dort weilten auch erlebten, für Leo war es eine Zeit der schönsten Erinnerungen. Prinzess Franziska folgte sehr bald ihrem Vater nach Hietzing. Die tieftraurige Königin aber, die ihren Kindern trotz allem das Leben noch so froh zu machen suchte, wie es nur möglich war, nahm sich sehr zusammen und versammelte alle Burginsassen mütterlich um sich. Es muss ein sehr trauliches Beisammensein gewesen sein. Es gab musikalische und literarische Vorträge, kleine Aufführungen, lebende Bilder und dergl. Und sie freute sich, wenn die Anderen heiter und zufrieden waren. Kronprinz E[rnst] A[ugust] war ein gutmütiger, hässlicher, unbedeutender Jüngling, der wenig beachtet wurde. Die jüngste Prinzess, Mary, erst 16 jährig, war eine anmutige, zarte Erscheinung mit sanftem Gesichtchen und langen, blonden Locken. Sie hatte es wohl Leo etwas angetan und auch sie mochte ihn wohl gern, denn sie unterhielt sich viel mit ihm und ließ sich von seinen Arbeiten, seinen Plänen und Erlebnissen erzählen. Und im Malen durfte er sie etwas unterweisen“¹³⁷.

Die Trennung von ihrem Ehemann und die schwierige Situation zwangen Königin Marie, zu Beginn des Jahres 1867 ebenfalls ins Exil nach Österreich zu gehen. Die Künstler hatten die Wandmalereien zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht vollendet und arbeiteten unter erschwerten Bedingungen weiterhin auf Schloss Marienburg. Knille vollendete im Dezember 1869 die Ausmalung der *Morninghall*¹³⁸. Danach reiste er ab und orientierte sich aus politischen Gründen zu den Hohenzollern. In Berlin etablierte sich Knille 1871 mit dem Velarium für die heimgekehrten deutschen Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg.

„Anfang des Jahres 1867 entschloss sich die Königin zu ihrem Gatten nach Hietzing zu gehen und der Hofhalt wurde aufgelöst. Es war ein schmerzlicher Abschied für die Künstler, denn es bestand doch kaum eine Aussicht auf Wiedersehen. Da sie die Arbeiten noch nicht ganz vollendet hatten, blieben sie noch einige Zeit auf der Burg bis es soweit

¹³⁶ Zitiert nach WILLIS 1966, S. 162.

¹³⁷ Privatarchiv der Familie Gey, Barsbüttel bei Hamburg, *Tagebuch von Magda Alicia Gey*, I, 1895, Tinte/Papier, Kartondeckel mit Leinenrücken, paginiert, 17 x 20 cm, Bl. 56 f.

¹³⁸ Arends 2005, S. 179.

war, aber die Lebensverhältnisse waren freilich nun ganz andere. Da die Burg kgl. Eigentum war, blieb sie vor den Preußen fest verschlossen und auch niemand anders fand, wie auch jetzt, dort Einlass. Es war tödlich einsam; die 3 oder 4 Herren wurden von dem Kastellan notdürftig versorgt, zum Mittagessen wanderten sie in das Dorf hinunter und Leo, der immer noch in seinem Turmgemach hauste, wo er nachts die Eulen schreien hörte, war froh, als er im Frühling nach Dresden heimkehren konnte. Wäre König Georg auf dem Thron geblieben, hätte er ihn sicher in Hannover als Hofmaler festgehalten. Ich will hier gleich noch bemerken, dass der Hannoveraner Knille nach Berlin ging und dort vom Preußischen Hof beschäftigt wurde. W. David blieb seinem Königshause treu, zog auch nach Wien und heiratete Fräulein Labor. Der Hann. Hof, der später in Gmunden lebte, hat ihm noch manchen schönen Auftrag gegeben¹³⁹.

Als Knille nach seiner Abreise noch einmal zum Schloss zurückkehrte, um seiner Verlobten Marie Kutzt das vollendete Wandbild zu zeigen, wurde er vom Kastellan abgewiesen¹⁴⁰. Die Königin Marie Luise hatte die Malereien, die u. a. auch eine nackte Venus zeigte, abschlagen lassen. Sie empfand die Darstellungen als zu „unzüchtig“¹⁴¹. Die Ausmalungen auf Schloss Marienburg haben sich nicht erhalten¹⁴².

Das Leben der Künstler auf Schloss Marienburg veranschaulicht das höfische Leben der Welfen im 19. Jahrhundert bis hin zum Zusammenbruch des Hannoveraner Königshauses im Jahre 1866. Anhand der Aufzeichnungen von Magda Alicia Gey lässt sich das Leben und Wirken eines Hofmalers im 19. Jahrhundert authentisch nacherleben.

3.9 Die Freundschaft mit Arthur Fitger

Der überlieferte Briefwechsel zwischen Otto Knille und dem Bremer Maler Arthur Fitger (1840-1909) setzt 1869 ein und endet kurz vor dem Tod Knilles 1898. Die Briefe befinden sich im Nachlass Fitger, der seit 1976 mit Nachlieferungen von 1978 im Staatsarchiv in Bremen aufbewahrt wird¹⁴³. Insgesamt werden 57 Briefe und 22 Postkarten von Knille an Fitger im Bestand des Staatsarchivs verwahrt. Von Fitger an Knille sind 49 Briefe und eine Postkarte aus der Zeit von 1871 bis 1898 überliefert.

¹³⁹ Ebd., Bl. 59 f.

¹⁴⁰ ARENDS 2005, S. 180.

¹⁴¹ LINDEMANN 1998, S. 193.

¹⁴² Siehe ROSENBERG 1899, S. 265-270; ARNDT 1976, Abb. 106. Nachgedruckt zum Teil in KAUL 2007, II, S. 13 f., M 19.

¹⁴³ StA Bremen, 7,79-15

Leider fanden sich dort keine Fotografien der Gemeinschaftsarbeiten von Knille und Fitger. 2002 wurde der Briefwechsel zwischen Arthur Fitger und dem Dichter Hermann Allmers von Wolfgang Türk bearbeitet¹⁴⁴. Diese Studien wurden 2008 in Form eines weiteren Aufsatzes vertieft¹⁴⁵.

Zu welchem Zeitpunkt und an welchem Ort sich Knille und Fitger zum ersten Mal begegneten, ist nicht überliefert. Es war vermutlich Hermann Allmers, der die beiden Künstler miteinander bekannt machte. So verfügte Allmers über ein breites soziales Netzwerk mit verschiedenen Künstlern. Dazu zählten neben dem Malerfürsten Franz von Lenbach (1836-1904) u. a. auch die Gebrüder Küsthard aus Hildesheim, der Bremer Bildhauer Diedrich Samuel Kropp (1824-1913), der „Hofmaler“ des Großherzogs von Oldenburg Ernst Willers (1803-1880), die Schleswiger Künstlerfamilie Magnussen und der Düsseldorfer Maler Heinrich von Dörnberg (1831-1905)¹⁴⁶.

In den Briefen tauschten sich Knille und Fitger nicht nur über das alltägliche Geschehen und künstlerische Techniken aus, sondern sie verhalfen sich auch untereinander zu Aufträgen. Als Beispiel kann dafür die gemeinsame Ausmalung der Bremer Börse genannt werden.

Knille wollte Fitger auch für die dekorative Ausgestaltung des Rathauses in Erfurt gewinnen. Ein prestigereicher Auftrag, den Fitger mangels Interesse ablehnte. Später war es der Düsseldorfer Maler Peter Janssen, der das Rathaus in Erfurt mit Szenen aus der Stadtgeschichte ausmalte. Am 30. Mai 1874 schrieb Knille an Fitger, dass er den Auftrag für die Ausmalung des Treppenhauses der Königlichen Universitätsbibliothek zu Berlin übernommen habe. Offensichtlich war der Bürgermeister von Erfurt auf Knille aufmerksam geworden und fragte bei Knille an, ob dieser die Ausführung übernehmen wolle. Diese monumentale Arbeit erschien Knille für eine Person jedoch zu viel. Deshalb bat er seinen Freund Fitger um Mithilfe. In dem Brief heißt es dazu:

„[...] Zunächst habe ich den Auftrag eines Frieses für die Universitätsbibliothek 80' lang angenommen. Jetzt kommt der Bürgermeister von Erfurt und schlägt mir [...] vor, die Ausmalung des neuen großen Rathhaussaales dort zu übernehmen, selbstverständlich Gegenstände aus der sehr reichen Stadtgeschichte. Eine solche Aufgabe allein zu bewältigen, hätte ich nun weder Kraft und Lust, ich würde es nur thun, wenn Du Dich dazu mit mir verirrest, wir würden gut thun, noch einen Cartonmaler hinzuzuziehen, etwa Gey oder eine ähnliche Kraft¹⁴⁷“.

¹⁴⁴ TÜRK 2002, S. 91-117. Zur Biographie Fitgers vgl. auch TÜRK 2001 (mit weiterführender Literatur).

¹⁴⁵ TÜRK 2008, S. 105-124. Vgl. auch STEIMER 2010

¹⁴⁶ Vgl. AUSST.-KAT. HAGEN/BREMEN 2002, sowie BEHNE 2008.

¹⁴⁷ StA Bremen, 7,79-15, Knille an Fitger

Knille machte den Vorschlag, dass der Künstlerkollege Leonhard Gey (1838-1894) an dem Auftrag beteiligt werden könne. Knille und Gey kannten sich von der Arbeit auf Schloss Marienburg in Nordstemmen bei Hildesheim. Dort hatte Leonhard Gey sich an der Ausmalung der Räume mit Fresken beteiligt. Ein Foto aus dem Jahr 1867 zeigt Knille und Gey vor der Südterrasse des Schlosses¹⁴⁸. Fitger war von diesem Vorschlag wenig angetan und schrieb am 5. Juni 1874 an Knille kurz und knapp: „Die Zuziehung Geys scheint mir bei diesen geringfügigen Maßverhältnissen überflüssig“¹⁴⁹. Zunächst hatte Knille jedoch heftig für eine Mittätigkeit Fitgers an dem Erfurter Projekt geworben. Er hatte dem Bürgermeister keine konkrete Zusage gemacht, sondern wollte erst die Entscheidung seines Freundes Fitger abwarten. Knille freute sich auf den Auftrag in Erfurt. Monumentalmalereien zählten nach der Ausmalung des Schlosses Marienburg und der Ausmalung der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin zu seinen besonderen Aufgaben. So schrieb er Fitger am 30. Mai 1874 voller Freude:

„[...] Unter solchen Umständen könnte die Arbeit höchst erfreulich werden. Ich habe also zunächst dem Bürgermeister keine Zusage gemacht, so sehnlich er sie wünschte, mache sie auch nicht, wenn ich nicht solider und energischer Mithilfe gewiß bin“¹⁵⁰.

Knille war sich der Ausdrucksfähigkeit Fitgers bewusst, als er ihn um Mithilfe bat. Er wollte einen dritten Künstler dazu engagieren, damit die Arbeit schneller voranginge. Knille hatte seine Kontakte aus Berlin, die bis ins Kultusministerium reichten, spielen lassen und ein Atelier organisiert. Offenbar war das Auftragsbuch Knilles zu diesem Zeitpunkt reich gefüllt. So wollte er die Ausmalung für den Rathaussaal in Erfurt zunächst beginnen und die Arbeit später an einen anderen Künstler abgeben:

„Du würdest Dich allerdings – wie gesagt [...] mit Zuziehung eines Dritten – entschließen müssen, die spätere Ausmalung der Bilder in Erfurt mit der Wand größtentheils ohne mich zu übernehmen, denn wenn Friese, Lünetten oder dergl. auf Schiefer gemalt werden könnten, so müssten die großen Schinken doch darüber auf die Wand gemalt werden [...]. Eine Schwierigkeit bliebe noch zu überwinden: wir müssten ein großes Atelier finden. Ich habe dieserhalb die Zusage des Geh. Rath Schöne vom Cultusministerium, daß derselbe das Mögliche thun wolle, um für monumentale Sachen ein paar große Werkstätten (gegen Miethe) von Staatswegen herrichten zu lassen. [...] Weitere Einzelheiten über diese

¹⁴⁸ Ursprünglich HSTA HANNOVER, Dep. 103 XXII, Nr. 253. Jetzt STA OSNABRÜCK Erw A 38, Akz. 46/1996, Nr. 89. Publiziert von LINDEMANN 1998, S. 203.

¹⁴⁹ StA Bremen, 7,79-15, Fitger an Knille.

¹⁵⁰ Ebd., Knille an Fitger.

Fragen theile ich Dir vorläufig noch nicht mit, als ich nicht die beantwortet habe, ob Du überall zu einer Allianz Lust hast und Bremen aufzugeben Willens bist¹⁵¹“.

Fitger war offensichtlich ebenso gut mit Aufträgen versorgt, als Knille die Mitarbeit am Rathausbild an ihn herantrug. Aus dem Brief vom 1. Juni 1874 an Knille erfahren wir, dass es Fitger vor allem um einen künstlerischen Gewinn ging, der ihn zum Aufbruch aus Bremen hätte bewegen können. Mit der Lebens- und Auftragsituation in seiner Heimatstadt war Fitger zufrieden:

„Finanziell stehe ich, da ich Arbeit in großer Menge habe und mich vor Aufträgen fast schützen muß, so gut wie ich irgend wünsche; die Leute bezahlen schlecht, das weiß ich, aber ich verlange auch nicht viel, zumal eben auch das Zusammenleben mit der Familie meine ganze Lebensweise bei äußerster Behaglichkeit nicht kostspielig ist. Eine finanzielle Verbesserung würde also das geringste Futter sein, das mich zum Aufgeben Bremens veranlassen könnte, zumal ich nach wie vor (moralisch) geneigt sein würde, einen Theil meiner Einnahmen in unseren hiesigen Hausbau einzuschießen. Die Verbesserung müßte also wesentlich künstlerischer Natur sein“¹⁵².

Fitger wollte in künstlerischer Angelegenheit eigenverantwortlich sein und nicht als Handlanger Knilles dienen. Er schätzte seinen Freund Knille sehr, den er für den „famosesten Künstler Deutschlands“ hielt¹⁵³. Doch Fitger wollte auch, dass sein Name mit dem Erfurter Rathausbild in Verbindung gebracht werden würde. Eine stille Teilhaberschaft an dem Projekt schloss Fitger aus:

„Die Verbesserung müßte also wesentlich künstlerischer Natur sein. Das würde sie einerseits allerdings dadurch, daß meine Aufgaben größer würden; andererseits würde das aber dadurch wieder aufgehoben, daß es nicht meine, sondern Deine Aufgaben wären, und daß ich meiner Freiheit dir gegenüber mich zu begeben hätte. Da liegt mir bis jetzt noch das Dilemma. Hier dekorative Hilfen auf eigene Hand, - dort monumentale Arbeiten auf deine Hand. Wenn Du es noch nicht weißt, so laß mich Dir bei dieser Gelegenheit sagen, daß ich Dich für den in deiner Art famosesten Künstler Deutschlands halte; Dennoch besinnt sich mein Ehrgeiz bei Dir dieselbe Rolle zu spielen, die im vorigen Sommer mein Gehilfe Paul bei mir spielte. Ich erkenne Deine Argumente gewiß neidlos und in aufrichtiger Freude und Freundschaft an; aber die Frage muß heißen – kannst Du mir irgendwelche Freiheit garantieren; irgendwelche geistige Theilhaberschaft an dem zu

¹⁵¹ Ebd., Knille an Fitger.

¹⁵² Ebd., Fitger an Knille.

¹⁵³ Ebd.

unternehmenden Werke? Ich fürchte, daß Du das weder willst, noch kannst; ich sage es mir selbst, daß es unmöglich ist“¹⁵⁴.

Stattdessen machte Fitger Knille den Vorschlag, ob er ihm nicht bei der Arbeit an seinem Zyklus für die Berliner Universitätsbibliothek helfen könne. Fitger und Knille hatten bereits 1869 an dem Bild für die Bremer Börse gut zusammengearbeitet. Offensichtlich wollte Fitger daran anknüpfen und erhoffte sich mehr Anerkennung von dem Erfolg in Berlin. Es musste Fitger bewusst gewesen sein, dass er auch in Berlin vermutlich nur als Assistent Knilles in Erscheinung getreten wäre. Am 1. Juni 1874 schrieb Fitger an Knille:

„Ein Modus nebelt mir allerdings dunkel im Kopfe: Ich will dir, soweit es in meiner Kraft steht, mit einem wirklichen Eifer bei den Berliner Bildern helfen, ohne für meinen Ehrgeiz der Stadt gegenüber etwas dabei gewinnen zu wollen, - kannst du dich dafür entschließen, die Erfurter Arbeiten öffentlich unter der Firma Knille und Fitger in die Welt gehen zu lassen?“¹⁵⁵

Zu einer Beteiligung Fitgers an den Friesen für die Universitätsbibliothek in Berlin (Abb. 48-51) kam es nicht. Die Werke gelten als eigenhändige Arbeiten Knilles. Dennoch sind kleinere Hilfsarbeiten in Anbetracht des monumentalen Frieses und vor dem Hintergrund der gelungenen Gemeinschaftsarbeit für die Bremer Börse 1869 (Abb. 44) nicht gänzlich auszuschließen¹⁵⁶. Knille wollte seinen Freund Fitger bei der Arbeit für das Erfurter Rathausbild neben sich wissen. Dabei ging es ihm nicht darum, dass Fitger die untergeordneten Tätigkeiten verrichten sollte. Knille wollte die Entwürfe liefern und die Hauptbilder mit Szenen aus der Stadtgeschichte Erfurts ausführen. Fitger sollte für die Dekorationsarbeiten verantwortlich zeichnen. Wir erfahren aus dem Brief vom 4. Juni 1874 an Fitger, dass Knille sich von der auszuführenden Arbeit offensichtlich nicht allzu viel versprochen haben wird. Es widerstrebte ihm, seine Bilder in ein vorgefertigtes Gerüst im Erfurter Rathaussaal einzupassen, das er als „Zimmermannsgothik“ bezeichnete. Der Gedanke daran, dass Knille wieder dekorative Arbeiten für ein fertiges Raumkonzept ausführen sollte, ließ bei ihm Reminiszenzen an die Wandmalereien auf Schloss Marienburg wach werden:

„Fasse ich die Verhältnisse ins Auge, so ist mir klar, daß zum Abschluß eines legalen Contractes mit den Erfurtern zunächst nöthig ist, daß der Auftrag im Wesentlichen an meinen Karton geknüpft bleibt, daß ich der Stadt gegenüber die Verantwortung für das Gelingen übernehme. [...] Ich hatte mir gedacht, daß Du zum Beispiel die dekorativ-ornamentale Seite wahrscheinlich übernehmen und dafür größtentheils auch ganz mit

¹⁵⁴ Ebd., Fitger an Knille, 1. Juni 1874.

¹⁵⁵ Ebd., Fitger an Knille, 1. Juni 1874.

¹⁵⁶ HROSCH 1996, S. 20, schreibt, dass Arthur Fitger im Meisteratelier von Otto Knille in Berlin arbeitete.

Deinem Namen eintreten solltest. Friese, Festons, Früchte etc. würden meistens Dein ausschließliches Werk sein und Du musst mir zugestehn, daß Du damit den dankbareren Theil übernähmest, während mir die ganze Verantwortlichkeit für die großen Schinken bliebe, welche wie ich schreibe, die Erfurter nicht auf eine andere Schulter übertragen würden. Bei diesem schwersten Theil der Arbeit müßte ich allerdings mit Deiner Mithilfe rechnen dürfen. Ich würde also – so denke ich mir bisjetzt – die Theile des Werkes übertragen, welche Dir sodann von der Stadt – für alle Fälle gf. den meines Sterbens – vertraulich geliefert werden könnten. [...] Wir haben also eine feste hölzerne Zimmermannsgothik vor uns, möglichst glatte Bildflächen – für eigene Gedanken [...] und Decoration Nichts! 8 Bilder Stadtgeschichte – da läuft mir doch eine Gänsehaut über! Ich gedenke jetzt wieder des stillen Schwurs, den ich damals auf der Marienburg geschworen: mich nie mit Gothikern einlassen zu wollen, mit denen wir Renaissancemenschen mal durchaus nichts anfangen können! Eine ganze Welt von malerischen Thaten – mit Brettern vernagelt! – Unter diesen [...] unbedauerlichen Umständen darf ich, muß ich mich mit dem Gedanken vertraut machen, das ganze Erfurter Unternehmen zu begraben. Sage, ob unter solchen Umständen eine sehr freudige Arbeit bevorsteht!¹⁵⁷«

Knille war es in der Zwischenzeit gewohnt selbstständig zu arbeiten. Daher scheute er sich davor, acht Szenen aus der Stadtgeschichte Erfurts nach festen Angaben zu machen, ohne sich dabei „eigene Gedanken“ machen zu dürfen.

Fitger hatte offensichtlich wenig Interesse an der Ausmalung des Rathaussaales in Erfurt. Ein folgenschwerer Fehler, wie sich später noch herausstellen sollte. In einem Brief vom 5. Juni 1874 dankte er Knille für seinen Freundschaftsdienst, ihn für das Bild in Erfurt engagieren zu wollen. Er machte jedoch deutlich, dass die geringe Eigeninitiative an der Ausführung des Rathausbildes auch ihn zurückschreckte:

„Lieber Freund!

Vor allem herzlichsten Dank für die tiefe Freundschaft, mit der Du meinen Brief aufgenommen hast, und die aus jeder Zeile der Deinigen sprißt. [...] Mit Erfurt glaube ich gleich Dir, ist es nichts. Ich habe alle Vorlagen durchprobiert, Stoff in Mengen, aber viel zu wenig Platz; nirgends eine Fläche, die als Hauptsache hervortritt und von beigeordnetem begleitet wäre. Oft öde Quadrate mit noch öden Aktionen bemalt; denn da der Bürgermeister betont, daß er zufrieden wäre, wenn auch nur die Hauptmomente der Geschichte herausgeschoben würden, scheint mir gerade für die besten Stoffe [...] kein

¹⁵⁷ StA Bremen, 7,79-15, Fitger an Knille, 1. Juni 1874. Vgl. auch den Brief vom 22. September 1867, in dem sich Knille als „Maler gothischer Träume“ bezeichnet. Zitiert in ARENDS 2005, S. 367.

Raum zu bleiben. Für irgendwelches derartige Beiwerk ist vollends kein Platz. Eine Reihe Porträtfiguren wäre künstlerisch vielleicht das wünschenswertheste, wenigstens wünschenswerther als Verbot der Waffenausfuhr an die Preußen, Privilegien u. dgl. Wenn diese Einteilung unabänderlich feststehen muß, so sehe auch ich keinen Theil in der Annahme dieses Auftrages, zu der nur schwärzeste Nahrungssorgen oder künstlerisches Knotenthum einen Maler bestimmen könnten. Anders nun die Sache, wenn es möglich ist ja zwei Bilder in eins zu gießen, aber das scheint nicht möglich zu sein, dem Briefe des Baurathes nach zu schließen“¹⁵⁸.

Fitger schlug Knille jedoch vor, dass er sich die Sache gut überlegen solle und vielleicht einige Erkundungen vor Ort mache, bevor er sich entschließen würde, den Auftrag abzusagen. In einem Fall der Zusage wollte Fitger seinem Freund Knille bei den auszuführenden Arbeiten assistieren:

„Konntest Du indessen erfordert genug zu sein, selbst diesen ungünstigen Vorbedingungen etwas abgewinnen zu können, so würde ich an Deiner Stelle sofort nach Erfurt selbst reisen, den Lohn und die Leute anzusehen. Erst dann kann es sich ganz entscheiden, was zu machen ist und was nicht. In diesem Falle hätte ich Lust, mir von hier und mit Dir in Erfurt ein Rendezvous zu geben, um „alles was uns sonst noch auf dem Herzen liegt, zu betrachten. Sagst Du definitiv ab, so hat diese nähere Betrachtung auch noch keine Eile. Willst Du aber, ohne in Erfurt gewesen zu sein, annehmen, so verspreche ich Dir hiermit meine getreue Hülfe“¹⁵⁹.

Zu dem gemeinschaftlichen Auftrag an dem Erfurter Rathausbild kam es jedoch nicht mehr. Offensichtlich war Knille von dem Unternehmen zurückgetreten. Er empfahl stattdessen, Fitger für die Ausmalung des Rathausbildes einzustellen. Am 1. Oktober 1874 schrieb Knille in einem Brief an den Oberbürgermeister von Erfurt:

„Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister!

Nachdem Sie mir vertrauensvoll die Ausschmückung Ihres Rathhaussaales angetragen [haben], warten Sie nun mit Recht auf meine Zusage – und diese kann ich Ihnen leider nicht geben! [...] Mir bleibt nun noch übrig, Ihnen gewissermaßen testamentarisch Herrn Fitger als einen Künstler von höchster Phantasie und Gestaltungskraft zu empfehlen [...]. Treten Sie mit ihm in Verbindung, so würde damit die Möglichkeit erhalten bleiben, daß ich doch demnächst bei gekräftigter Gesundheit in die Ausschmückung des Saales mit eingreife [...]“¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ebd., Fitger an Knille, 5. Juni 1874.

¹⁵⁹ Ebd., Fitger an Knille, 5. Juni 1874.

¹⁶⁰ Ebd., Knille an Fitger, 4. Oktober 1874.

Knille leitete den Brief auch in einer Abschrift am 4. Oktober 1874 an Fitger weiter. Offenbar machte sich dieser große Sorgen um Knille, nachdem er den Auftrag für die Fresken im Erfurter Rathaus abgesagt hatte. Hermann Allmers tröstet Fitger daraufhin. In einem Brief, der vermutlich auf den 18. Oktober 1874 zu datieren ist, schreibt Allmers: „Knilles Unpässlichkeit macht Dir größere Sorge als Noth thut denn: sicherlich hat er sie den Erfurtern gegenüber größer gemacht als sie war“¹⁶¹.

Wie ging es mit der Ausführung des Rathausbildes in Erfurt weiter? In der Forschung war bislang nicht bekannt, dass ursprünglich Otto Knille den Rathaussaal ausmalen sollte. Bieber schreibt, dass „die Auftrags- und Entstehungsgeschichte der Wandbilder durch die im Stadtarchiv Erfurt aufbewahrten Schriftstücke hervorragend dokumentiert“ sei¹⁶². Vermutlich ist dort nicht die Absage Knilles aufgezeichnet. Bieber beginnt seinen Aufsatz über die Wandgemälde in Erfurt mit der Berufung Peter Janssens für die Ausmalung des Rathauses¹⁶³. Gut zwei Monate nachdem Knille den Oberbürgermeister der Stadt Erfurt darüber unterrichtet hatte, dass er die Ausmalung für den Rathaussaal nicht übernehmen könne, wandte sich dieser an den Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen (1844-1908). Weshalb man sich in Erfurt nicht an Arthur Fitger erinnerte, bleibt unbeantwortet. Möglicherweise waren es die Fähigkeiten, die Janssen bereits mit der Ausmalung des Rathauses in Krefeld 1873 unter Beweis gestellt hatte¹⁶⁴. Das preußische Kultusministerium hatte die Arbeiten bezuschusst und empfahl einen „preußischen Unterthanen“¹⁶⁵.

Am 29.11.1874 richtete sich der Oberbürgermeister der Stadt Erfurt in einem Schreiben an Peter Janssen¹⁶⁶. Im Januar 1875 erklärte sich Janssen in einem Brief dazu bereit, die Ausmalung für den Festsaal des Rathauses in Erfurt zu übernehmen. Die Ausführung der Malereiarbeiten dauerte ziemlich genau zwei Jahre von 1878 bis 1880¹⁶⁷. Letzte Änderungen wurden 1881 vorgenommen. Janssen benutzte für seine Ausmalungen Wachsfarben, wie es auch Knille tat. Insgesamt kamen neun Szenen aus der Stadtgeschichte von Erfurt zur Ausführung. Der neunteilige Fries beginnt mit der *Predigt des heiligen Bonifaz* und endet mit der *Zerstörung der Napoleonsäule auf dem Anger 1814*. Hinzu kommen 18 Zwickelbildnisse, die Herrscherporträts von König Albrecht I. bis zu Kaiser Wilhelm I. zeigen. Auch Janssen versuchte bei der Verwirklichung seiner Ideen freie Hand zu haben und wollte seine Konzepte nicht der Wandstruktur unterordnen. Es wurde ihm vertraglich zugesichert, dass er dieses

¹⁶¹ Zitiert nach Steimer 2010, S. 383, B 142.

¹⁶² BIEBER 1981, S. 349.

¹⁶³ Ebd., S. 341.

¹⁶⁴ Ebd., S. 350.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Stadtarchiv Erfurt, Sign. 1-2/ 022-812, S. 34 ff. Zitiert nach BIEBER 1981, S. 357, Anm. 2.

¹⁶⁷ Ebd., S. 341.

dürfe¹⁶⁸. Ob Knille und Fitger den Ausgang um die Ausmalung des Rathausbildes in Erfurt weiterhin beobachteten, geht aus den Quellen leider nicht hervor. Wenn sie es getan hätten, wäre der Ärger über den verpatzten Auftrag vermutlich groß gewesen. So erhielt Janssen für seine Arbeit nicht nur 60 000 Mark, sondern wurde von höchster Seite gerühmt, als der Ratssaal am 3. Juni 1882 in Anwesenheit von vier Ministern festlich eröffnet wurde¹⁶⁹. Knille dürfte jedoch noch ein unerwartetes Wiedersehen mit den Entwürfen für den Rathaussaal gehabt haben, als Janssen die Kartons für die Gemälde *Die Predigt des heiligen Bonifaz* und *Das tolle Jahr zu Erfurt* 1886 auf der Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste in Berlin ausstellte¹⁷⁰. Eine monumentale Schau, auf der auch wichtige Werke Knilles zu sehen waren. Vielleicht ist es gut, dass Fitger und Knille von alledem nicht mehr zu viel mitbekommen haben. Zu groß war ihr Ärger gewesen, als Peter Janssen 1870 mit der Ausmalung der Börse in Bremen betraut worden war.

Die Auswertung des Briefwechsels zwischen Otto Knille und Arthur Fitger hat besonders für den Zeitraum zwischen 1871 und 1874 ergeben, dass sich die Künstler gegenseitig zu Aufträgen verhalfen.

3.10 Ein Intermezzo in Bremen – Wilhelm I. besucht die Börse

Bereits 1865 hatte es einen Disput zwischen Otto Knille und der Bremer Kaufmannschaft gegeben, die einen Wettbewerb für die Ausmalung der Börsenhalle in Bremen ausgeschrieben hatte. Knille hatte einen Entwurf für die *Entdeckung Amerikas durch Columbus* (Abb. 41, 42) eingereicht, während die Kaufmannschaft die *Gründung Rigas durch den bremischen Ministerialen Albert von Bexhövede (1201)* gefordert hatte. Daraufhin wurde der Auftrag von Seiten der Bremer Kaufmannschaft zurückgezogen. Hermann Allmers schrieb im Mai 1866 vorwurfsvoll an Knille:

„Hättest Du nur gleich rascher fortgemacht und das Interesse nicht dafür durch Länge der Zeit erkalten gemacht, vermutlich hättest Du nun den Kolumbus selbst getreu der Geschichte mit Schwert und Fahne dargestellt [...]; ich weiß die Sache wäre sicher schon abgemacht“¹⁷¹.

¹⁶⁸ Ebd., S. 351.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 358, Anm. 32.

¹⁷¹ ALC, NHA 2.2 KNILLE, Rechtenfleth 29. Mai 1866. Zitiert nach BEHNE 2002, S. 76.

Allerdings kam es 1869 zu einem unverhofften Wiedersehen zwischen Knille und der Bremer Kaufmannschaft. König Wilhelm I. hatte in seiner Funktion als Schirmherr des Überseehandels seinen Besuch angekündigt. Innerhalb kürzester Zeit wurde Knille zusammen mit dem Maler Arthur Fitger (1840-1909) nach Bremen berufen. Sie bemalten in neun Tagen eine acht Meter hohe und sieben Meter breite Leinwand mit den Personifikationen der *Borussia und Brema* (Abb. 44)¹⁷². Dann hängten sie diese im „halbfeuchten Zustand“ an Seilen in der Bremer Börsenhalle auf¹⁷³. Die Leinwand ist leider nicht erhalten geblieben. Entweder wurde sie direkt nach dem Besuch König Wilhelms I. abgenommen, oder sie ist bei der Zerstörung der Börsenhalle im zweiten Weltkrieg vernichtet worden. Es haben sich hingegen zwei vorbereitende Studien zur *Eroberung Amerikas durch Kolumbus* erhalten (Abb. 41, 42), die nicht in der Börsenhalle ausgeführt worden sind¹⁷⁴.

Die überlebensgroßen Darstellungen der *Borussia und Brema*, waren nach der *Landung der Römer in den Marschen* (Abb. 16) im Haus des Dichters Hermann Allmers die zweite Monumentalarbeit von Otto Knille.

Arthur Fitger schrieb 1886 rückblickend über die Gemeinschaftsarbeit mit Knille in der Bremer Börse Folgendes:

„Heinrich Müller, der Erbauer der Börse, war nach Berlin geeilt, um Otto Knille für diese Arbeit zu gewinnen, und dieser, nachdem er sich rasch meiner Hilfeleistung versichert, übernahm sie auch. Ein 27 Fuß hohes, 25 Fuß breites Gemälde in 9 Tagen herstellen, das war etwas! Während Knille komponierte, machte ich die Farbenskizzen; das ging ungefähr so, als wenn sich zwei Leute ans Klavier setzen und vierhändig phantasieren; indessen eine gewisse Harmonie kam schließlich doch heraus, zumal Knille die leitende Stimme hatte. Andere Freunde und Dekorationsmaler wurden noch dazu geworben und in 9 Tagen war wirklich das Werk vollendet. Halb naß wurde es aufgerollt und verpackt, und ich geleitete es, um sofort die unfehlbar nötigen Ausbesserungen zu machen. Umwogt von bunten Fahnen, umdonnert von Zimmerleuten, umsungen von der Singakademie, die an Ort und Stelle sich „Seht er kommt mit Preis gekrönt“ einübte, schwebte ich in Schwindelhöhe mit Tauen festgebunden wie ein Schieferdecker und flickte die Göttinnen *Borussia und Brema*“¹⁷⁵.

Am 26. November 1869 hatte der Bremer Kaufmann und Reeder Christian Heinrich Wätjen (1813-1887) der Börsenkommission der Handelskammer zugesichert, dass er die Kosten für

¹⁷² STEIMER 2009, S. 153.

¹⁷³ ROSENBERG 1899, S. 268.

¹⁷⁴ WV, Z 13; E 2

¹⁷⁵ FITGER 1886, S. 182.

die Ausmalung der Börsenhalle in Bremen übernehmen wolle. Voraussetzung war jedoch, „daß ihm die Wahl des Künstlers und des Gegenstandes verbleibe“¹⁷⁶. Knille hatte sich sogleich um den Auftrag beworben. Doch mit der Ausmalung des Börsensaales wurde der Düsseldorfer Historienmaler Peter Janssen (1844-1908) beauftragt¹⁷⁷. Wätjen hatte Kontakt zu den Düsseldorfer Akademieprofessoren Eduard Bendemann und Anton Springer, die Janssen empfohlen hatten¹⁷⁸. Knilles Freund Allmers versuchte, noch die Kontakte in Bremen zu nutzen, um den Ausgang der Entscheidung nachträglich zu beeinflussen. Am 10. Februar 1870 hatte Allmers an den renommierten Architekten der Bremer Börsenhalle Heinrich Müller (1819-1890) diesbezüglich geschrieben:

„Als ich jüngst die Kunde vernahm, Ihr Mitbürger Herr Chr Wätjen habe sich entschlossen aus eignen Mitteln den letzten noch übrigen Schmuck Ihres herrlichen Börsensaals zu schaffen, das Bild der großen Nische, konnt ich’s in der Freude meines Herzens nicht lassen, obwohl durchaus unbekannt mit ihm, dennoch ihm zu schreiben, im Namen der deutschen Kunst ihm zu danken u Glück zu wünschen zu solcher recht adligen That. – Jetzt ist mein Schmerz eben so groß als damals meine Freude war, denn die Zeitung verkündet, daß ein ganz namenloser junger Mensch aus einer Schule deren Historienmalerei eine höchst bedenkliche Richtung hat damit beauftragt ist [sc. Peter Janssen] ... Und nun noch dazu jener junge unbekante Mensch, während ein so bewährter, geistvoller u talentbegabter Künstler, wie Otto Knille ist sich bereits jahrelang aufs Ernstlichste mit dieser Aufgabe beschäftigt hat. – Der war wirklich berufen dazu wie Wenige¹⁷⁹“.

Das Werben von Allmers und seinen Freunden für Knille hatte in der von Wätjen getroffenen Entscheidung nichts mehr verändern können. In einem Brief vom 3. Februar 1870 erteilte der Bremer Reeder Christian Heinrich Wätjen Knille eine Absage. Der Brief ist abschriftlich aus einem Schreiben von Knille an Fitger erhalten geblieben:

„Gehrter Herr! Es thut mir sehr leid, Ihnen mit diesen Zeilen sagen zu müssen, daß es mir nicht möglich sein wird, Ihnen die Ausführung der großen Bilder für die Börse zu übertragen. Schon zur Zeit, als Sie mir Ihre letzten Skizzen brachten, waren meine Unterhandlungen mit Herrn Janssen bereits ziemlich weit vorgeschritten und sind inzwischen zu einem definitiven Abschlusse gelangt. Indem ich, wie gesagt, sorglich bedauere, auf Ihre gefälligen Offerten nicht eingehen zu können, erlaube ich mir den

¹⁷⁶ STEIMER 2009, S. 153.

¹⁷⁷ Vgl. STEIMER 2009, S. 154

¹⁷⁸ STEIMER 2010, S. 336, B 119.

¹⁷⁹ Ebd., S. 323, B 111.

Wunsch hinzuzufügen, daß ihr Talent für andere Gemälde, welche ohne Zweifel für die Börse noch zur Ausführung gelangen, meine Würdigung finden, und indem ich mir die Freiheit nehme, mein Honorar für die schon ausgeführten Skizzen beizufügen, verbleibe ich hochachtungsvoll ergebenst C. H. Wätjen¹⁸⁰“.

Knille war sehr verärgert über diese Tatsache und schickte die Aufwandsentschädigung von 100 Reichstalern postwendend an Wätjen zurück¹⁸¹. Die künstlerische Niederlage gegenüber seinem Widersacher Peter Janssen bedauerte Knille sehr.

Knille hatte sich zuvor bei Fitger bedankt, der einen Artikel über seine Wandmalereien auf Schloss Marienburg im Weser Courier veröffentlicht hatte:

„Lieber Fitger! Der Artikel hat uns in der Form, in welcher Sie ihn gearbeitet haben ausnehmend gefallen und ich danke Ihnen bestens für die Mühe die Ihnen das verursacht hat. Der Courier hat ihn ungefähr abgedruckt, mit Bremen wird es von der angeraumten Wirkung sein. [...] Alle diese Sachen gehen aber noch gewissermaßen um den Brei herum und es scheint mir alsbald muß genug unverblümt die Frage aufgeworfen werden: Weshalb hat Knille, der in den Augen der Bremer der alleinberufliche war, das Börsenbild nicht als Auftrag erhalten? War es nicht gewissermaßen selbstverständlich, daß er, der uns die Borussia gemalt, nun auch das definitive Bild malen würde. Der Kerl [sc. Peter Janssen] muß mit System geärgert werden, darin können wir allein einigen Lohn für die unverfälschte Niederlage finden. Ich höre auch nichts über Müller. Wie äußert er sich denn? [...] Ich glaube die Skizzen von Riga lassen wir ganz verschwinden. [...] Möglich wäre daß, daß für die neueste Auffassung des Columbus von ihm die Ergänzung von dem richtigen Karton gezeigt würde [...]“¹⁸².

Zur gleichen Zeit hatte der Bildhauer Diedrich Kropp (1824-1913) aus Bremen einen Brief an Allmers geschrieben und ihm dazu geraten, sich nicht weiter für Knille einzusetzen, da dieser „vollständig mit Bremen abgerechnet“ hat:

„Wie die Sachen hier nun einmal liegen kann von Knille nicht mehr die Rede sein und würdest Du gut thun die Personenfrage ganz heraus zu lassen und lediglich auf die Sache allein einzugehen. Knille ist in Göttingen, Fitger hier. K[nille] hat vollständig mit Bremen abgerechnet und dadurch daß er Wätjen die 100 rth. Honorar zurück geschickt hat jede Brücke abgebrochen die ihn noch wieder hierherführen konnte“¹⁸³.

¹⁸⁰ StA Bremen, 7,79-15. Brief von Knille an Fitger vom 1.5.1870.

¹⁸¹ Vgl. STEIMER 2010, S. 325, B 112.

¹⁸² StA Bremen 7,79-15. Brief von Knille an Fitger vom 1. Mai 1870.

¹⁸³ Zitiert nach STEIMER 2010, S. 324 f., B 112.

In Bremen hatte Knille seine Kontakte zwischenzeitlich abgebrochen. Er versuchte sich jetzt anderweitig zu orientieren und ging nach Berlin. In der Reichshauptstadt waren die Chancen für Künstler insofern beruflich günstig, als der Kaiser ein Förderer ersten Ranges war. Knille hatte sich von den Welfen, die längst im Exil weilten, gelöst.

3.11 Die goldenen Jahre in Berlin – Beruf und Berufung

Nachdem Otto Knille zum Ende des Jahres 1869 die Arbeiten auf der Marienburg vollendet hatte, orientierte er sich nach Berlin. Seit 1870 arbeitete Knille für die Preußische Regierung und wurde von dieser mit Aufträgen versorgt. Für die heimgekehrten Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg entwarf er 1870/71 ein kolossales Velarium, das über der Promenade *Unter den Linden* aufgehängt war¹⁸⁴. Es zeigte die Personifikation der *Germania*, die ihre Söhne zum Kampf gegen die kämpferischen Truppen Frankreichs aufrief. Die Thematik war für die Begrüßung der siegreichen Truppen, die aus Frankreich kamen, überaus passend und spiegelte die Propaganda der Preußischen Politik wieder. Später gelangte das Velarium in die Obhut des Askanischen Gymnasiums in Berlin, wo es in der Aula aufgehängt wurde¹⁸⁵.

Knille hatte es geschafft, sich die Gunst der regierenden Macht zu verschaffen. Sein Freund Allmers hatte ihn bereits in mehreren Briefen davor gewarnt, dass er die Verbindungen zum Königshaus nicht zu sehr intensivieren sollte: „Sobald Du kannst und es Dein Contract gestattet, solltest Du die Marienburg verlassen und offen und ehrlich Deine deutsche Gesinnung zeigen“¹⁸⁶.

Dass die „falschen“ Auftraggeber schnell zu einem Einbruch in der Künstlerkarriere führen konnten, zeigt die Auftragslage von Friedrich Kaulbach 1869, der kaum beschäftigt wurde¹⁸⁷. Auch wenn Knille die politischen Vorstellungen der Preußischen Regierung mit Bildern bediente, hieß dies noch lange nicht, dass er innerlich mit diesen auf einer Linie lag. In seiner Schrift *Wollen und Können in der Malerei* spielt er versteckt auf den militärischen Drill in seinem Land an und kritisiert die starre Haltung, die jegliche Art von Kreativität verdränge:

„Unserer männlichen Jugend – wenigstens in Deutschland – wird das Spielbein durch den Unterofficier gründlich ausgetrieben und dafür pflegt die Uebung, gleichmäßig auf beiden

¹⁸⁴ MOMMSEN 1994, S. 27; WV, V 1

¹⁸⁵ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 743, Nr. 12.

¹⁸⁶ BEHNE 2002, S. 78.

¹⁸⁷ LINDEMANN 1998, S. 186.

Beinen zu stehn, bei ihr das ganze Leben lang vorzuhalten. Erfreuliche Strammigkeit erkaufte durch unerfreuliche Steifheit. Unsere Maler und Bildhauer wissen, wie schwer den Modellen, sobald sie gedient haben, die Position *Stillgestanden* abzugewöhnen ist.“¹⁸⁸

In Berlin konnte Knille mit seinen künstlerischen Arbeiten den eigenen Lebensunterhalt finanzieren. Der Staat agierte als Auftraggeber und unterstützte die Pflege der nationalen Kunst durch Ankäufe für die Nationalgalerie und öffentliche Ausschreibungen. Es war zur Gründung von künstlerischen Interessenvertretungen wie der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* gekommen, die sich schließlich in der *Verbindung für historische Kunst* zusammenfand. Die Historienmalerei galt als „legitimes Kind“ der Monumentalmalerei¹⁸⁹. Besonders nach 1871 lebte die Monumentalkunst als Erziehungsmedium des deutschen Volkes erneut auf. Franz Kugler fasste diese Entwicklung, die sich bereits 1854 angekündigt hatte, folgendermaßen zusammen:

„Denn hierin ist es bestimmt ausgesprochen, daß man nicht bloß eine Einwirkung der Kunst auf die Einzelnen im Volke, sondern auch auf das Volk selbst als Gesamt-Individuum – nicht bloß den Werth eines zufälligen künstlerischen Schmuckes, sondern auch die Fähigkeit der Kunst, in die besonderen Lebensverhältnisse des Volkes einzudringen und dieselben zu verklären, nicht bloß Privat-Interessen, sondern den wahrhaft öffentlich, monumentalen Charakter der Kunst anerkenne. In der Errichtung von Monumenten, seien sie architektonischer Art, seien es Bildwerke oder Gemälde, besteht die größte moralische Kraft der Kunst, sie sind Gedächtnisstätten, in welchen die Monumente großer gemeinsamer Begeisterung Form und Gestalt gewonnen haben...“¹⁹⁰

Die Nationalgalerie hatte in den Jahren zwischen 1880 und 1892 rund 1.307.505 Reichsmark für Neuerwerbungen ausgegeben¹⁹¹. Darunter waren auch die Friese für die Königliche Universitätsbibliothek von Otto Knille (Abb. 48-51). Das Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) hatte das Kultusministerium bereits 1873 für die Nationalgalerie angekauft¹⁹². Es waren ausschließlich Werke von linientreuen Künstlern angekauft worden. Max Jordan, der damalige Direktor der Nationalgalerie, zählte zu den stärksten Verfechtern der idealistischen Malerei und der Förderung der Monumentalkunst. Die Nationalgalerie hatte „die Funktion eines Sammelbeckens neuer deutscher Kunst“ zu erfüllen¹⁹³. Die Kunstvereine unterstützten die politischen Ambitionen. Bei ihnen konnten die Bürger Kunstwerke durch Lose oder

¹⁸⁸ KNILLE 1887, S. 22, Anm.

¹⁸⁹ MAI 2010, S. 186.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 300.

¹⁹² AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK 0607, Bl. 122.

¹⁹³ MAI 2010, S. 191.

Kunstaktien erwerben. So war ein neuer Absatzmarkt für zeitgenössische und politisch akzeptierte Kunst entstanden.

Knille hatte als politisch korrekter Historienmaler die besten Chancen, an Aufträge aus verschiedenen Gremien zu gelangen. So arbeitete er hauptsächlich für den Preußischen Staat, für den er Monumentalarbeiten ausführte. Die zeitlichen Strömungen waren für einen „echten“ Historienmaler, der zur Bildung des Volkes beitrug, günstig. Der Kaiser reglementierte das Kunstverständnis und legte den Kunstgeschmack fest. Er pflegte persönliche Kontakte zu seinen Künstlern. Der Maler Anton von Werner berichtet darüber, wie detailverliebt der Kaiser gewesen sein muss. So legte Wilhelm I. selbst seine „korrigierende Hand“ an, wenn es um die Ausführung einzelner Historienbilder ging. Der Kaiser korrigierte die Entwürfe für die *Kaiserproklamation* von Werners und änderte auch das historische Wandbild in der Ruhmeshalle in Berlin von Georg Bleibtreu. „Wilhelm II. war darin noch weit unbefangener. Kunstdilettantismus und Kunstdiktat gingen bei ihm oft eine spektakuläre Mischung ein“¹⁹⁴. Ein propagandistisches Instrumentarium, bestehend aus der Landeskunstkommission, den Akademieausstellungen und den öffentlichen Ausschreibungen, ließ nur die politisch linientreuen Künstler überleben. Mai bezeichnete die Akademie zu Recht als „institutionelles Instrument wilhelminischer Kunstpraxis“¹⁹⁵. Erst um die Jahrhundertwende konnten sich die Sezessionen in Berlin, München und Hamburg durchsetzen. Ein künstlerisches Umdenken wurde möglich. Dieser Umbruch hatte sich bereits in der „Affäre Munch“ angekündigt. 1892 wollte Edvard Munch im Berliner Architektenhaus seine Werke ausstellen. Die Mitglieder des *Vereins der Berliner Künstler*, dem Anton von Werner vorstand, verlangten die Schließung des Ausstellungspavillons. Die an der Akademie der Künste tätigen Lehrer von Heyden, Skarbina und Vogel waren jedoch dagegen, dass Munch abgelehnt wurde¹⁹⁶. Sie gaben ihre Ämter auf und gründeten die *Freie Künstlervereinigung*, die zu den Vorläufern der Sezession in Berlin zählte¹⁹⁷. Max Liebermann hatte sich 1884 „den Schmutz und die unedle Bildung der Köpfe, den Missmut in dem Ausdruck derselben“ vorwerfen lassen müssen. Edvard Munch traf die Kritik jedoch noch schärfer. Seine Bilder seien „mit Farben übertünchte Leinwandstücke und Pappdeckel, noch nicht einmal Skizzen. [...] Rohheit und Gemeinheit der Empfindung, die alle Sünden der französischen und schottischen Impressionisten wie der Münchner Naturalisten tief in den

¹⁹⁴ MAI 1981, S. 460.

¹⁹⁵ Ebd., S. 458.

¹⁹⁶ Auch Knille stimmte gegen eine Schließung des Ausstellungspavillons von Edvard Munch. Vgl. BARTMANN 1985, S. 270, Anm. 201.

¹⁹⁷ Vgl. BROMMENSCHENKEL 1942, S. 81 f.

Schatten“ stellen¹⁹⁸. So urteilte Rosenberg, der 1899 den Nachruf auf Otto Knille in der Berliner Architekturwelt publizierte¹⁹⁹. Die Diskussion spiegelt die heftige Ablehnung der Impressionisten, wie Knille sie 1896/97 in seinem Artikel *Freilicht* in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* geäußert hatte²⁰⁰. Zu diesem Zeitpunkt sollte die Malerei eines Knille jedoch vorübergegangen sein. Noch 1899, als die modernen Künstlerbewegungen langsam an Bedeutung gewannen, rühmte Anton von Werner auf der 200-Jahr-Feier den „Cultus des Schönen“ und die „Pflege des Nationalen“ – Eckpfeiler des wilhelminischen Kunstverständnisses²⁰¹.

Am 6. Juni 1873 heiratete Otto Knille die Tochter eines Mäzens aus Berlin, Marie Kultz (1847-1921). Beruflich schien er auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere angelangt zu sein²⁰². Kurz zuvor hatte die Berliner Nationalgalerie im Mai 1873 Knilles Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) gekauft. Das Thema der Wagner-Oper schien Knille sehr zu berühren. Er hatte es bereits 1869 auf Schloss Marienburg als Wandbild ausgeführt. Tannhäuser entsagt der Liebe und flüchtet aus dem Reich der Venus.

Am 5. April 1872 schrieb Knilles Freund Arthur Fitger an Hermann Allmers folgende Zeilen:

„Knille ist zu seiner Braut nach Liebenstein, resp. Cassel. Ich war in letzter Zeit öfter mit ihm zusammen, er schwelgt in Bräutigamsglück, scheint sich aber mit der Kronprinzessin etwas, ich will nicht sagen aufzuspielen, aber doch im Glanze dieses Verhältnisses zu sonnen. Ich will nur wünschen, daß er nicht nach kronprinzlicher Weise ausgesogen werde, sondern auch Früchte erndte. [...] Sein Tannhäuser ist zum so und so vielsten Male wieder umgekrempt. Die Grundcomposition gefällt mir einmal nicht, dennoch ist so viel Schönes in dem Bilde, besonders die gediegenen Maße, daß er jedenfalls Erfolg haben wird, den ich ihm von ganzem Herzen wünsche“²⁰³.

1874 hatte Knille den Auftrag für die Ausmalung der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin (Abb. 48-51) vom Kultusministerium der Preußischen Regierung erhalten²⁰⁴. Knille plante eine Kulturgeschichte Europas mit den vier wichtigsten Hauptepochen der Menschheit. Beginnend mit der *Schule Athens unter Platon* (Abb. 48) und gefolgt von der *Disputation zwischen Thomas von Aquin und Albertus Magnus* (Abb. 49) kamen die *Begrüßung der*

¹⁹⁸ MAI 1981, S. 463.

¹⁹⁹ ROSENBERG 1899.

²⁰⁰ KNILLE 1896/97, S. 33-38.

²⁰¹ MAI 1981, S. 463.

²⁰² Otto Knille lebte mit seiner Ehefrau Marie Kultz in der dritten Etage eines Hauses in der Burggrafenstraße Nr. 4 in Berlin (Tiergarten). Vgl. LORENZ 2002, S. 74. Um 1876 zog Knille mit seiner Ehefrau in die Von-der-Heydt-Straße Nr. 6 in Berlin (Tiergarten). Vgl. LORENZ 2002, S. 406. Die Gebäude sind nicht erhalten geblieben.

²⁰³ Zitiert nach STEIMER 2010, S. 363, B 133.

²⁰⁴ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1

Reformatoren durch die Humanisten in Wittenberg (Abb. 50) und das *Moderne Zeitalter in Weimar 1803* (Abb. 51) zur Ausführung. Dafür entwarf er einen vierteiligen Fries mit Goldgrund. 1885 wurden die Gemälde in der Königlichen Universitätsbibliothek aufgehängt. Für dieses monumentale Werk wurde Knille 1886 mit der Goldmedaille der Stadt Berlin ausgezeichnet. Ein Teil des friesartigen Zyklus wurde 1886 im Rahmen einer Jubiläumsausstellung in Berlin ausgestellt. Danach gelangten zwei Friese in die Nationalgalerie, zu deren Beständen sie noch heute gehören.

1875 hatte Knille seine Lehrtätigkeit an der Berliner Akademie der Künste begonnen²⁰⁵. Im Lehrjahr von Oktober 1875 bis August 1876 hatte Knille die Antikenklasse unter sich. Er bot „Zeichnen nach der Antike und dem Act“ an²⁰⁶. Am 6. Januar 1877 war er zum Professor berufen worden²⁰⁷. Seit 1880 war Knille Senatsmitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. Seine Kollegen waren u. a. Hermann Knackfuß, Paul Meyer und Ludwig Knaus. Seit 1885 bildete Knille seine Schüler im eigenen Meisteratelier für Historienmalerei aus²⁰⁸. Dort beschäftigte Knille 1890 u. a. den Worpsweder Maler Hans am Ende (1864-1918)²⁰⁹.

Zwischen 1883 und 1886, sowie zwischen 1893 bis zu seinem Tod 1898 gehörte Otto Knille der Preußischen Landeskunstkommission als beratendes Mitglied an²¹⁰. Die Landeskunstkommission war ein mächtiges kulturpolitisches Gremium, das aus anerkannten bildenden Künstlern bestand, die über die staatlichen Ankäufe der Nationalgalerie berieten und Aufträge für Monumentalmalerei im Staat vergaben. Die Abgeordneten der Landeskunstkommission wurden alle drei Jahre gewählt und konnten sich wieder wählen lassen²¹¹. Sie kamen aus den drei größten Kulturzentren Preußens: Berlin, Düsseldorf und Königsberg. Die Mehrheit der Abgeordneten stammte aus der Reichshauptstadt Berlin. 1884 waren auf der Versammlung der Landeskunstkommission beispielsweise neun Abgeordnete aus Berlin, drei aus Düsseldorf und nur ein Abgeordneter aus Königsberg vertreten²¹². Diese konstituierende Gewichtung der Landeskunstkommission von 4 : 2 : 1 wurde kontinuierlich beibehalten. Auf das Amt eines beratenden Mitglieds in der Landeskunstkommission konnte man sich nicht bewerben. Zunächst wurden die in Frage kommenden Künstler durch kulturelle Institutionen nominiert. Dazu zählten u. a. die drei Kunstakademien in Preußen. Die

²⁰⁵ UdK-Archiv, Berlin, Bestand 6, Nr. 26.

²⁰⁶ Vgl. den gedruckten *Jahres-Bericht der Königlichen Akademie der bildenden Künste für das Lehrjahr October 1875 bis August 1876, Berlin 1876*, S. 4. Sowie die Berichte für die folgenden Jahre.

²⁰⁷ UdK-Archiv, Berlin, Bestand 6, Nr. 26.

²⁰⁸ AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK 711

²⁰⁹ Vgl. SCHMIDT-MÖBUS 2012, S. 87.

²¹⁰ WITH 1986, S. 45.

²¹¹ TEEUWISSE 1986, S. 90.

²¹² WITH 1986, S. 39.

Wahl traf auf Künstler, die sich mit ihren Werken um das Reich verdient gemacht hatten. Meist waren die Abgeordneten der Landeskunstkommission Akademieprofessoren, Vorsitzende in Künstlervereinen oder hatten sich als Staatskünstler einen Namen gemacht. Die Ausmalung des Treppenhauses der Königlichen Universitätsbibliothek dürfte die Reputation Knilles erheblich gestärkt haben und trug vermutlich dazu bei, dass er nach Vollendung der Friese 1883 in die Landeskunstkommission gewählt worden war. Eine Liste der potentiellen Kandidaten für das Gremium der Landeskunstkommission wurde an das Kultusministerium geschickt. Dort wurden die Bewerber ausgewählt. Nur die Spitze der Nationalgalerie und die Direktoren der Akademien wurden vom Kultusminister direkt gewählt²¹³.

Am 22. Dezember 1885 erhielt Knille vom Kultusministerium in Potsdam den Auftrag für ein dreiteiliges Gemälde, das die *Hochzeit zu Kana* (Abb. 74-77) darstellen sollte. Es war für die Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm bestimmt²¹⁴. Die Meisterschüler aus der Kunstakademie in Berlin Otto Dannenberg und Georg Meyn (1859-1920) führten die Entwürfe seit Juli 1887 als Wandgemälde aus²¹⁵.

Kaiser Wilhelm II. (1859-1941) rühmte „den hochbegabten Maler Knille“ in seinen Memoiren, die er rückblickend aus dem Exil im niederländischen Doorn verfasste²¹⁶. Die Mutter des Kaisers hatte als Kronprinzessin Victoria (1840-1901) bereits Malunterricht bei Knille erhalten. Der spätere Kaiser Wilhelm II. erinnerte sich vor allem an das Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) sowie an den *Getreuen Ekkehard*:

„Auch den hochbegabten Maler Knille, bei dem meine Mutter zeitweilig Malunterricht nahm, haben wir bei seinem Schaffen bewundert. Ich fand insbesondere großes Gefallen an seinem Tannhäuserbilde und den aus Scheffels „Ekkehard“ entnommenen Motiven; auch eine Zeichnung Papst Gregors VII., die bei meiner Mutter hing, habe ich sehr geschätzt“²¹⁷.

Nach seinem Tod am 7. April 1898 wurde Knille „unter großen Ehren“ auf dem Jerusalem-Friedhof in Berlin begraben²¹⁸.

²¹³ Ebd., S. 40.

²¹⁴ BLHA, Rep. 2 A Regierung Potsdam I P, Nr. 966

²¹⁵ BLHA, Pr. Br. Rep. 2 A Regierung Potsdam, II OH Nr. 794

²¹⁶ WILHELM II. 1927, S. 68.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. den Nekrolog auf Knille von L[udwig] P[ietsch] in: Vossische Zeitung, No. 168 vom 12.4.1898, 2. Beilage.

4. Werkanalyse

4.1 Historien- und Legendarstellungen

4.1.1 Künstlerfest an der Fahnenburg (1851)

Das Gemälde wurde von der Forschung lange Zeit nicht beachtet (Abb. 3)²¹⁹. Es taucht in keinem der Künstlerverzeichnisse aus dem 19. Jahrhundert als Ölgemälde Knilles auf. Von Boetticher erwähnte 1895 eine Bleistiftzeichnung, die den *Festzug Düsseldorfer Künstler zum Frühlingssieste* zeigt²²⁰. Er datierte sie auf das Jahr 1850 und gab an, dass die Zeichnung vormals im Besitz des Bildhauers Hanns Gasser aus Wien gewesen sei²²¹. Im April 1869 soll sie laut von Boetticher aus dem Nachlass Gasser versteigert worden sein. Danach war sie im Besitz des Herzogs von Sachsen Koburg-Kohary in Wien²²². Von Boetticher erwähnt, dass die Zeichnung 1861 auf der zweiten allgemeinen und historischen Kunstausstellung in Köln zu sehen gewesen sei. Außerdem berichtet von Boetticher, dass ein „Fries von 24' Länge im Verein der preußischen Kunstfreunde Anfang 1853 ausgestellt“ gewesen sei²²³. Ob es sich bei dem „Fries“ um das Ölgemälde handele, das bis 1971 in den Räumen des Künstlervereins Malkasten zu sehen war, konnte nicht verifiziert werden (Abb. 3). 1971 wurde das Gemälde aus dem Shadow-Saal des Vereinshauses entwendet. Seitdem gilt es als verschollen²²⁴. Der Verlust des Bildes wird noch durch den Umstand erschwert, dass es vermutlich das erste überlieferte Ölgemälde Knilles gewesen sein könnte. Es stammte aus der frühen Phase des Künstlers, der seit 1848 an der Düsseldorfer Akademie eingeschrieben war²²⁵.

Das Bildthema geht auf die frühen Vereinsjahre im „Malkasten“ zurück. Jedes Jahr veranstalteten die Vereinsmitglieder ein Frühlingssfest, das einem kontinuierlichen Ablauf folgte. Mittags versammelten sich die Mitglieder vor dem Vereinshaus in Düsseldorf. Jedes Frühlingssfest stand unter einem anderen Motto. Die Mitglieder des Umzugs verkleideten sich und zogen mittags aus der Stadt. Das Ziel war stets die Fahnenburg im Grafenberger Wald.

²¹⁹ WV, G 2

²²⁰ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 744, Nr. 1; WV, Z 2

²²¹ Ebd. Ein Porträt von Kaulbach zeigt den berühmten Wiener Bildhauer, Friedrich Kaulbach (1822-1903), *Bildhauer Hanns Gasser*, 1845, Öl/Leinwand, 215 x 113 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

²²² BOETTICHER 1895, I, 2, S. 744, Nr. 1

²²³ Ebd.; LINDEMANN 1998, S. 184.

²²⁴ Für die Auskunft danke ich Frau Sabine Schroyen M. A. (Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf).

²²⁵ LAV NRW R, Regierung Düsseldorf, Präsidialbüro Nr. 1559.

Sie war in Besitz des Historikers Anton Fahne (1805-1883), der ebenfalls Mitglied des Künstlervereins war²²⁶. Der Fußweg zur Fahnenburg dauerte ungefähr eineinhalb Stunden.

Anton Fahne berichtet über einen Festumzug folgendermaßen:

„wer, den Verhältnissen fremd, an diesem Tage um 1 Uhr Nachmittags vom Grafenberg nach Düsseldorf wanderte, musste sich in einen phantastischen Traum versetzt fühlen. Ort und Zeit wurden seinen Sinnen entführt, das Verschiedenartigste auf das Ungezwungenste ihm in einem Bilde gegeben. Von der Stadt her nahete ein Zug mit wehenden Fahnen und rauschender Musik. Zu Fuss, zu Pferde und zu Wagen zog es heran, aber nicht wie in unsern Tagen, in Frack und Schawl, mit Regen[-] und Sonnenschirm, sondern das streitbare 16. Jahrhundert war aus der Stadt gewandert, untermischt mit den sonderbarsten Wesen [...]“²²⁷.

Die Fahnenburg und die darauf stattfindenden Künstlerfeste hat der aus Stockholm stammende Künstler Wilhelm Wallander in einem Skizzenbuch verewigt, das bislang noch nicht veröffentlicht worden ist²²⁸. Wallander war von 1853-1862 an der Düsseldorfer Akademie eingeschrieben und war von 1855-1861/62 Mitglied des Künstlervereins Malkasten²²⁹

Im Juni 1850 stellte sich der prächtige Festumzug unter das Motto „Kampf der guten Gesellen mit den Weinen“²³⁰. „Der *Malkasten* hatte sich aus diesem Anlaß für einen Tag zur Künstlerrepublik ernannt und Akademiedirektor Wilhelm von Schadow (1788-1862) zu deren Präsidenten gewählt“²³¹. Mit ihren Umzügen spielten die Künstler durchaus auf die politische Situation in Deutschland an. Sie wünschten sich einen einheitlichen nationalen Staat. Am 6. August 1848 versammelten sich rund einhundert Düsseldorfer Künstler, die in einem Kostümzug die Huldigung der Germania feierten²³². Dazu hatten sie die ca. 5 m hohe Statue mit einem Gewand bekleidet und auf dem Friedrichsplatz errichtet. Herolde, Fackelträger und Sänger liefen unter einem Spalier hindurch, das die Bürgerwehr gebildet hatte. Bei dem Aufruf „das ganze Deutschland soll es sein“ wurde die Fahne des Deutschen Reiches vor der Skulptur gehisst, die „in rotem bengalischen Licht“ erleuchtete²³³. Den Auftakt zum Frühlingsfest im Juni 1850 bildeten sechs Reiter in mittelalterlichen Kostümen. Es folgten Vereinsmitglieder, die sich als Don Quichotte und Sancho Pansa verkleidet hatten. Eine

²²⁶ SCHROYEN 1998, S. 77.

²²⁷ FAHNE 1853, S. 6.

²²⁸ Darauf hat Baumgärtel in AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, I, S. 48, Anm. 44 verwiesen. Wilhelm Wallander, Fahnenburg, 1856, Bleistift, Nationalgalerie Stockholm, Inv.-Nr. 365/1933.

²²⁹ Ebd., S. 442.

²³⁰ SCHROYEN 1998, S. 78.

²³¹ Ebd.

²³² SCHROYEN 2003, S. 134.

²³³ Ebd., S. 135.

goldene Kutsche transportierte die Zeremonienmeister Emanuel Leutze (1816-1868) und Andreas Achenbach (1815-1910). Ein mit Weinranken bekränzter Wagen brachte mit dem Kellermeister die Getränke zur Fahnenburg. Den zweiten Teil des Zuges bildete der Präsidentenwagen mit Wilhelm von Schadow und weiteren Künstlern mit Fahnen und Musikern. Anton Fahne begrüßte die Ankommenden auf seiner Burg mit Salutschüssen. Es folgte ein ausgelassenes Festgelage mit Speisen und Getränken. Bei Einbruch der Dunkelheit wurden „Pechkränze, Fackeln, Feuerwerk und bengalisches Feuer“ entzündet²³⁴. Die ausgelassene Stimmung diente dem gemeinschaftlichen Beisammensein. So bot sich die Möglichkeit zum gedanklichen Austausch zwischen Akademiemitgliedern und den Angehörigen des Lehrstuhls.

Das Gemälde *Festzug der Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfest 1851* lässt sich mit dem *Kampf vor der Burg Drachenfels* von Worthington Whittredge (1820-1910) vergleichen (Abb. 4)²³⁵. Whittredge war 1820 in Springfield (Ohio) geboren worden und nahm 1849 das Studium an der Düsseldorfer Akademie auf, das er 1856 abschloss. Von 1850 bis 1856 gehörte Whittredge auch dem Künstlerverein Malkasten an²³⁶. Das Gemälde von Whittredge zeigt den Kampf zwischen verschiedenen Rittern im Tal vor der Burg Drachenfels am Rhein. Der Bildaufbau entspricht dem *Festzug der Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfest* von Otto Knille. Im Zentrum des Bildes wird das Kampfgeschehen dargestellt. Ritter reiten in ihrer schweren Rüstung zur Burg Drachenfels. Hoch oben im rechten Bildhintergrund kann man die Burg erkennen, die schon zu Lebzeiten Whittredges eine Ruine war. Knille hat in seinem Gemälde die Fahnenburg im rechten Bildhintergrund dargestellt. Die Kampfszenerie in Knilles Gemälde unterscheidet sich lediglich dadurch, dass die Künstler zu Fuß kämpfen und nicht auf Pferden sitzen. Whittredge gehörte zu den Künstlern, die sich aus dem Ausland den Düsseldorfer Künstlern angeschlossen hatten. Die Düsseldorfer Akademie wurde im 19. Jahrhundert zum internationalen Drehkreuz, das den Austausch zwischen den Künstlern aus Norwegen, Amerika und Deutschland gefördert hatte. Kurz nach seiner Ankunft in Deutschland hatte Whittredge eine romantische Bootsfahrt auf dem Rhein von Bonn nach Königswinter gemacht. In seinem Reisegepäck hatte er das Gedicht *The Castled Crag of Drachenfels* von Lord Byron. Vor Ort machte Whittredge Skizzen, die er danach zu seinem Gemälde verarbeitete. Vermutlich machte Knille während des Künstlerfestes 1851 mehrere Skizzen, die er dann in seinem Atelier zu einem Ölgemälde werden ließ.

²³⁴ SCHROYEN 1998, S. 79.

²³⁵ Worthington Whittredge (1820-1910), *Kampf vor der Burg (Burg Drachenfels)*, 1849, Öl/Leinwand, 63,5 x 90 cm, Kresge Art Museum, Michigan State University, East Lansing (MI), Inv.-Nr. 78.10. Vgl. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, II, S. 204, Kat. Nr. 156 [Nicole Roth].

²³⁶ Ebd., I, S. 442.

Großen Einfluss dürfte auch *Die Verteidigung eines Kirchhofs im Dreißigjährigen Krieg* von Carl Friedrich Lessing (1808-1880) auf Otto Knille gehabt haben (Abb. 5)²³⁷. Das Ölgemälde zeigt die Ruine einer Kirche, die von Soldaten verteidigt wird. Im Tal sind die herannahenden Truppen zu erkennen. Das Gemälde wurde seit 1849 in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Knille das Gemälde Lessings gesehen hat und sich später daran erinnerte, als er den *Festzug der Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfest* malte.

Lessing hatte sich schon früher mit Ruinen und Burgen im Hintergrund seiner Landschaftsdarstellungen beschäftigt. So auch in seinem Gemälde *Das Felsenschloss* (Abb. 6), das er 1828 für den Berliner Bankier J. H. Wilhelm Wagener angefertigt hatte²³⁸. Es zeigt ein Schloss auf einem Felsvorsprung, das von einem Rundturm mit Zinnen bekrönt wird. Für das romantische Thema ließ Lessing vermutlich eigene Landschaftsbeobachtungen im Ahrtal und die Lektüre des Romans *Abt und Kloster* von Walter Scott zusammenfließen. Das romantische Sujet und der Rundturm der Burg könnten Knille bei seinen Studien beeinflusst haben.

Der Festzug im Frühjahr 1852 dürfte Knille in künstlerischer Hinsicht für ein späteres Gemälde und ein Wandbild sehr geprägt haben. Es handelt sich um das Thema Tannhäuser und Venus, das 1852 im Zeichen des Frühlingsfestes der Düsseldorfer Künstler stand. Dazu war die Fahnenburg kurzerhand zum Venusberg geworden. In einer zeitgenössischen Beschreibung von Anton Fahne heißt es dazu:

„Ihr Wagen ist mit sechs milchweissen Pferden bespannt und stellt eine rosige Muschel dar, die von einem Baldachin aus Rosen überrankt ist. Sie sitzt unter demselben an Tannhäusers Brust gelehnt, von schönen jungen Pagen umgeben und von einer sanften Musik von Flöten und Violinen unterhalten. [...] Bald aber nahen die Feinde der Venus, die Anhänger und Verfechter der strengen Sitte und Moral: König Artus und seine Tafelrunde, mit Parzifal an der Spitze, der getreue Eckehard und zahlreiches Gefolge, das ganze Heer der Anstandswächter in dumpfer Traurigkeit und Oede. [...] Da ihre Aufforderung an die Venusfreunde, von dem Sinnestaumel abzulassen, mit lachendem Hohn zurückgewiesen und mit der spöttischen Einladung an dem verführerischen Gelage theilzunehmen, erwidert wird, so entspinnt sich eine ernste Fehde mit wechselndem Glück

²³⁷ Carl Friedrich Lessing (1808-1880), *Die Belagerung (Verteidigung eines Kirchhofs im Dreißigjährigen Krieg)*, 1848, Öl/Leinwand, 116,5 x 176,6 cm, Museum Kunstpalast, Gemäldegalerie, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4037. Vgl. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, II, S. 202, Kat. Nr. 155.

²³⁸ Carl Friedrich Lessing (1808-1880), *Das Felsenschloss (Ritterburg, Schottische Landschaft, Bergschloss)*, 1828, Öl/Leinwand, 140 x 195 x 3,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. W. S. 133. Vgl. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, II, S. 201, Kat. Nr. 153.

für beide Parteien. [...] Jetzt entschließt sich Venus selbst zum Kampfe. Sie sammelt ihre Ritter, besteigt ihren Wagen, lässt das Thor ihres Berges öffnen und fährt den Heranstürmenden entgegen. Dieselbe bezaubert durch ihre Schönheit und ihren Blick, umwindet sie mit Blumenketten und entwaffnet sie durch süsse Musik. Alle senken ihre Schwerter und selbst Eckehard gibt den gefangenen Tannhäuser frei. Das Princip des lustigen Lebens siegt, Venus führt alle in ihren Berg zu Genuss und Lustbarkeit.²³⁹«

Knille wird an dem romantischen Thema gefallen gefunden haben. Die Aufgabe von Sitte und Moral zugunsten der Liebe und des heiteren Lebens sollte ihn noch 1873 in seinem Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) für die Nationalgalerie in Berlin beschäftigen. In seiner künstlerischen Fassung entscheidet sich Knille jedoch für die andere Seite. Tannhäuser reißt sich aus den Fängen der Venus und entsinnt sich der wahren Liebe, die nur Elisabeth von Thüringen zu erwidern vermag. Es hat sich gezeigt, dass die Frühlingsfeste einen starken Einfluss auf Knilles künstlerische Arbeit ausübten. Zwei Themen der Düsseldorfer Frühlingsfeste haben sich in seinem künstlerischen Œuvre niedergeschlagen: Die Erstürmung der Fahnenburg im Grafenberger Wald sowie Tannhäuser und Venus.

4.1.2 *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren* (1858)

1861 hatte König Georg V. von Hannover (1819-1878) das Gemälde *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren*²⁴⁰ erworben (Abb. 8). Zwischen 1866 und 1925 gehörte das Gemälde zum Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg, aus dem nach 1925 ein Teil als Grundstock für das Niedersächsische Landesmuseum erworben wurde²⁴¹. Das Gemälde *Der tote Cid* wurde jedoch nicht für das Museum angekauft, sondern ging an die Erbgemeinschaft zurück²⁴².

Es ist nicht bekannt, weshalb das Bildthema so viel Anklang beim König fand. Möglicherweise könnte es mit dem Triumph des toten, aber erfolgreichen Spaniers über die Mauren zu tun haben²⁴³.

²³⁹ FAHNE 1853, S. 10 f.

²⁴⁰ WV, G 7

²⁴¹ Vgl. BECKER 1898, S. 199, Nr. 88. HSTA HANNOVER, Dep. 103 XXIV, Nr. 110 (Inventar der zum königlichen Fideikommiss gehörenden Kunstschatze 1844-1866) und Dep. 103 XXIV, Nr. 154 (Aufstellung der Verzeichnisse der Fideikommiss-Gegenstände und die Revision derselben 1852-1866).

²⁴² Für die Auskunft danke ich Frau Dr. Claudia Andratschke (Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover).

Das Gemälde wurde auf der Auktion am 08.10.2005 auf Schloss Marienburg nicht verkauft. Das Sekretariat S. K. H. des Erbprinzen von Hannover erteilte die Auskunft, dass sich das Gemälde im Besitz der Welfen befindet.

²⁴³ Vgl. BEHNE 2002, S. 72.

Herder war einer der ersten, der die Geschichte von dem spanischen Söldnerführer „Cid“ 1806 ins Deutsche übertragen hatte. Einige Leser dachten, dass die Versdichtung auf Herder selbst zurückginge. Dabei handelte es sich aber nur um eine deutsche Übersetzung nach einer Ausgabe der Cidromanzen aus der *Bibliothèque universelle des Romans* (1873), die ein unbekannter Verfasser ins Französische übertragen hatte²⁴⁴. Die spanische Prosadichtung ist eine Mischung aus Mythos und Geschichte. Dieses wird in der historisch fassbaren Person des *Rodrigo de Vivar* deutlich, der zum *Cid Campeador* wird. Der Ursprung der Geschichte greift ins 11. Jh. zurück. Cid aus Valencia war bei König Alfons VI. von Kastilien in Ungnade gefallen, weil er unerlaubt Gebiete erobert hatte und sich nicht dem König unterwerfen wollte. Er erhielt den Beinamen „Campeador“, was soviel wie „Kämpfer“ bedeutet. 1099 schlug er die gegnerischen Mauren, als er bereits tödlich verwundet worden war und auf sein Streitross „Babieca“ gesetzt wurde, mit dem er durch die Menge ritt. Dieser Moment wird in dem Gemälde von Knille eindrucksvoll gezeigt: Im Zentrum des Bildes erscheint der tote Cid aufrecht sitzend auf seinem hellen Ross. Es wird von einem verbündeten Soldaten angeführt. Hinter dem toten Cid reitet seine kämpferische Truppe, die ihre Lanzen erhoben hat. Auch eine geschwungene Axt ist ihm Hintergrund zu erkennen. Im Vordergrund sind die gegnerischen Mauren zu erkennen, die teilweise auf dem Boden liegend, oder sich hilflos zu verteidigen versuchen. Die Diagonalen im Bild werden durch die auseinanderstrebenden Menschenscharen um das Streitross betont. Auch die in die Höhe gestreckten Lanzen unterstreichen die Diagonale. Die horizontal abgerundete Leinwand hat dem Gemälde eine kompositorische Begrenzung gegeben²⁴⁵.

Knille hat sich bei der Ausführung des Gemäldes eng an der literarischen Vorlage orientiert, wie ein Vergleich mit dem Text Herders zeigt. Der Tod des Cid wird im vierten Kapitel geschildert:

„Ausgeathmet hat der gute / Cid, der von Vivar sich nannte. / Zu vollbringen seinen Willen / Ist Gil Diaz jetzt bedacht. // Balsamiret wird sein Leichnam: / Frisch und schön, als ob er lebte, / Sitzt er da mit hellen Augen, Mit ehrwürdig weißem Bart; / Eine Tafel stützt die Schultern, / Eine Tafel Kinn und Arme; / Unbewegt auf seinem Stuhle / Sitzt er da der edle Greis. // [...] Mitternacht war's und man setzte / Auf sein gutes Pferd Babieça / Grad' und fest den todten Herrn. / Schwarz' und weiße Miederkleider, / Aehnlich dem gewohnten Harnisch, / Den Cid an den Beinen trug, / Durchgenäht mit goldenen Kreuzen, / war die Kleidung; ihm am Halfe, / Eingefaßt mit der Devise, / Wellenförmig hing sein

²⁴⁴ HERDER 1868, Ed. Schmidt, S. 127 f.

²⁴⁵ Leider war eine Besichtigung des Gemäldes auf Anfrage im Sekretariat S. K. H. des Erbprinzen von Hannover in Pattensen nicht möglich.

Schild; / Von gemaltem Pergamente / Stand ein Helm ihm auf dem Haupte: / Ganz in Eisen eingekleidet / Schien er da auf seinem Roß, / In der Rechten die Tizona. // [...] Alvar Fañez war der erste. / Wüthig stürzt er auf die Mauren, / Die Bucar hierher gelagert, / Ungeheuer war die Zahl; // Traf zuerst auf eine schwarze / Mohrin, die aus türk'schem Bogen / Gift'ge Pfeile tödlich schoß / Also meisterhaft, daß man sie / Einen Stern des Himmels nannte; / Sie und ihre Schwestern alle, / Hundert schwarze Weiber, streckte Alvar Fañez in den Staub. // [...] Also siegt' auch nach dem Tode, / Weil San-Jago ihm voranging, / Cid. Gewonnen ward an Beute / Großer Reichtum, alle Zelte / Voll an Gold, voll von Silber; / Auch der Aermste wurde reich. // Sodann setzten, nach dem Willen Cid's, die freundlichen Begleiter / Nach San-Pedro de Cardeña / Ruhig ihre Reise fort²⁴⁶.

Die Übertragung des Versepos ins Deutsche zeugt von der Orientbegeisterung und der Faszination für ferne Länder im 19. Jahrhundert. Es wird nicht nur die außergewöhnliche Kleidung detailliert geschildert, sondern auch auf den Reichtum des fremden Landes eingegangen: „Voll an Gold, voll an Silber“²⁴⁷.

Dass Knille den Dichter Hermann Allmers (1821-1902) in seinem Gemälde versteckt porträtiert hat, wird wohl eher eine Anekdote sein. So spricht Herder doch von einer „Mohrin, die aus türk'schem Bogen / Gift'ge Pfeile tödlich schoß“ und nicht von einem „Mohren“. Allmers hatte in einem Brief an seinen Freund August Runge vom 18. Juli 1857 behauptet, dass er in dem Gemälde als „wütender Kabyle oder Mamelucke“ dargestellt worden sei²⁴⁸:

„Knille aus Osnabrück ist der frischeste fröhlichste u genialste Junge den man sehen kann u dabei voll glühender Thatkraft u zähester Beharrlichkeit, die leider Dörnberg sehr abgeht der überhaupt etwas zu weicher Natur ist. Knille malt für den König v. Hannover ein großes Bild „Der Sieg des toten Cid“ ein Bild von mächtigster Wirkung, das noch kaum zur Hälfte vollendet schon bedeutendes Aufsehen macht. Und denke Dir ich bin auch mit drauf, nämlich aufgefasst in dem großen Momente, wo ich als wütender Kabyle oder Mamelucke mich unter meinem Pferde hervorwälze u die Zähne fletsche daß Alles so schief geht“²⁴⁹.

Der künstlerische Entwurfsprozess des Gemäldes ist durch eine Bleistift- sowie eine Ölstudie dokumentiert (Abb. 9, 10)²⁵⁰. Knille lieferte zwei Entwürfe, bevor er mit der Ausführung des

²⁴⁶ HERDER 1868, Ed. Schmidt, S. 120-123.

²⁴⁷ Zur Orientbegeisterung in der Malerei vgl. den Aufsatz *Gleißendes Licht über weißer Leinwand. Die Aneignung des ‚Orient‘ in der europäischen Malerei* von Birgit Haehnel, in: AUSST.-KAT. MÜNSTER 2008, S. 51-56.

²⁴⁸ BEHNE 2002, S. 71, glaubt Allmers in der Figur im linken Bildrand wiederzuerkennen, die „über dem gestürzten Pferd dem toten Helden mit geballten Fäusten droht“.

²⁴⁹ Zitiert nach STEIMER 2010, S. 166, B 49. Vgl. auch ebd. S. 188, B 55.

²⁵⁰ BEHNE 2002, S. 70 f.; WV, Z 7; E 1

monumentalen Ölgemäldes begonnen hat. Dabei ist festzustellen, dass er die Positionen der gefallenen Kämpfer im Vordergrund während des Werkprozesses veränderte. Kompositorisch geht die Schlachtendarstellung *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren* im Ursprung wohl auf Alfred Rethels (1816-1859) Wandfresko *Die Schlacht bei Cordoba 778* im Aachener Rathaussaal (1846) zurück (Abb. 11).

1839 hatte der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gemeinsam mit der Stadt Aachen einen Wettbewerb in Bezug auf die Ausmalungen des Rathaussaales ausgeschrieben²⁵¹. Es galt, die alten Wandbilder aus dem 18. Jahrhundert durch zeitgemäßen Wandschmuck zu ersetzen. Gegenstand der Fresken sollten „bedeutende Momente aus dem Leben Kaiser Karls des Großen in historischer und symbolischer Auffassung“ sein²⁵². Die Künstler Bendemann, Stilke, Mücke, Haach und Rethel wurden aufgefordert ihre Entwürfe einzureichen. Alfred Rethel gewann den Wettbewerb, um den er sich mit sieben Entwürfen beworben hatte²⁵³. Für die *Schlacht bei Cordoba* hatte Rethel im Gegensatz zu den anderen Bildern keine historischen Quellen herangezogen, sondern orientierte sich vermutlich an Friedrich Schlegels Rolandromanze²⁵⁴. Schlachtendarstellungen hatten Rethel schon als Kind beeindruckt. So sah er das Wandfresko *Die Schlacht bei Iconium*, das Carl Friedrich Lessing 1828 auf Schloss Heltorf ausgeführt hatte²⁵⁵. Rethel zeigt in seiner *Schlacht bei Cordoba* Karl den Großen, der auf einem Streitross durch die Menge reitend sein Schwert in der Luft schwingt. Er ist umgeben von einem feindlichen Heer, durch das er hindurch reitet. Die Bildfläche ist nach oben hin bogenartig begrenzt, da es sich um die Ausmalung einer Lünette im Rathaussaal handelte. Knille hat sich für sein Gemälde *Der tote Cid Campeador* nicht nur am Bildaufbau orientiert. In beiden Darstellungen sind die Handlungen auf den Vorder- bzw. Mittelgrund verlagert. Der Hintergrund bildet mit dem Himmel einen horizontalen Abschluss. Im Zentrum der Bilder ist jeweils der Herrscher zu erkennen, der ruhmreich durch die Schlacht zieht. Ein Unterschied liegt jedoch vor allem darin, dass der Cid in Knilles Gemälde als Leichnam über die Mauren siegt, also handlungsunfähig ist, während Karl der Große kämpfend agiert. Knille hat das Streitross Karls aus Rethels Fresko nahezu wörtlich übernommen. Die Pferde werden direkt von vorn gezeigt und haben die rechten Vorderhufe erhoben. Die linken Hufen werden in beiden Darstellungen durch ein Tuch verborgen. Auch die Betonung der Vertikalen im Hintergrund hat Knille von Rethel übernommen.

²⁵¹ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979, S. 172.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., S. 175.

²⁵⁵ Ebd., S. 176.

Das Wandbild mit der *Schlacht bei Cordoba* im Aachener Rathaussaal wurde leider zerstört. Es hat sich jedoch eine vorbereitende Studie für das Fresko erhalten (Abb. 11)²⁵⁶. Ein weiteres Zitat in der Darstellung des *Cid Campeador* geht vermutlich auf den *Borghesischen Fechter* (Abb. 12) zurück²⁵⁷. Dabei handelt es sich um eine antike Skulptur aus dem 4. Jh. v. Chr, die in römisch-kaiserzeitlichen Kopien überliefert ist. Es ist die Repoussoirfigur im rechten Bildrand gemeint. Ein kämpfender Afrikaner hat Pfeil und Bogen gespannt um auf den angerittenen Herrscher auf dem Pferd zu zielen. Knille übernahm diese Randfigur mit der Ausnahme, dass er den gespannten Bogen durch einen Schild ersetzte. Die gesamte Körperhaltung, wie das durchgedrückte rechte Bein und das ausgestreckte linke Bein, wurde ebenso wie die gebückte Haltung und die Kopfdrehung übernommen.

Für Rosenberg zählte das Gemälde *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren* zu den besten Arbeiten Knilles: „Der Tod des Gothenkönigs Totilas (1855) und die Leiche des Cid, welche die Mauren schreckt, zwei Gemälde von genialem Entwurfe, sind die bedeutendsten unter diesen früheren Arbeiten“²⁵⁸. Das Gemälde *Der tote Cid Campeador* (Abb. 8) nimmt in der Tat eine zentrale Position im Werk Knilles ein²⁵⁹. In der Schlachtszene konnte Knille die Virtuosität eines Historienmalers in Hinsicht auf Dramaturgie und Bildaufbau unter Beweis stellen. Es handelt sich um eine der frühen wichtigen Auftragswerke des Königs von Hannover. Offensichtlich waren der König und die Königin Marie von Sachsen-Altenburg mit der Ausführung zufrieden²⁶⁰. Sie unterstützten den Künstler weiterhin mit Stipendien.

4.1.3 Die *Assunta* nach Tizian (1862)

1862 hatte Knille auf seiner Rückreise von Italien nach Deutschland einen Aufenthalt in Venedig. Dort besuchte ihn der Dichter Hermann Allmers zu Weihnachten 1862. Wie viele andere Künstler kopierte auch Knille die Werke Tizians (Abb. 13)²⁶¹. Der Renaissancemaler Tiziano Vecellio (um 1490-1576), der besser unter dem Namen Tizian bekannt ist, faszinierte

²⁵⁶ Alfred Rethel (1816-1859), *Die Schlacht bei Cordoba*, 1849, Öl/Papier auf Leinwand, 65 x 75 cm, Museum Kunstpalast, Gemäldegalerie, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4456

²⁵⁷ *Borghesischer Fechter*, 100 n. Chr, Marmor, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Paris, Inv.-Nr. MA 527

²⁵⁸ ROSENBERG 1889, III, S. 148.

²⁵⁹ Leider befand sich das Gemälde zum Zeitpunkt der Versteigerung am 08.10.2005 in einem sehr schlechten Zustand. So ist z. B. die Leinwand mehrfach durchbohrt worden. Vgl. die Abbildung im AUKT.-KAT. SOTHEBY'S MÜNCHEN 2005, II, S. 273, Nr. 1832.

²⁶⁰ Angesichts der frühen Erblindung des Königs wird die Auftragsvergabe und Abnahme der Künstlerarbeiten vermutlich durch die Königin Marie von Sachsen-Altenburg (1818-1907) erfolgt sein.

²⁶¹ WV, G 9; G 10

die Beobachter durch die Farbe seiner Werke und durch das Spiel von Licht und Schatten. Eines der sakralen Hauptwerke Tizians ist die Himmelfahrt Mariae, die Italienern als *Assunta* bekannt ist²⁶². Das Altarbild war 1516 für den Hochaltar der Franziskanerkirche *Santa Maria Gloriosa dei Frari* bei Tizian in Auftrag gegeben worden. Zwischen 1817 und 1918 befand sich das Werk in der *Galleria dell'Accademia* in Venedig²⁶³. Knille wird das Gemälde demzufolge nicht am ursprünglichen Aufstellungsort gesehen, sondern es im Museum aufgesucht haben.

Die Altartafel hat ein hochrechteckiges Format und ist oben abgerundet²⁶⁴. Eine horizontale Dreiteilung, die aus den Aposteln am Boden, Maria in der Himmelswolke und dem schwebenden Gottvater besteht, kennzeichnet den Bildaufbau. Die Apostel haben sich versammelt und blicken erstaunt empor. Sie weisen nach oben und gestikulieren wild mit ihren Händen. Der Apostel im roten Gewand wird optisch hervorgehoben. Er figuriert als Repoussoirfigur und weist zu Maria. Die Himmelswolke auf der Maria schwebt, wird von Engeln getragen. Ein bunter Reigen aus Putten umfängt Maria. Die Jungfrau ist in ein rotes Gewand mit einem blauen Umhang gehüllt. Ihr Blick ist zu Gottvater gerichtet, der über ihr schwebt. Ihre Hände sind in die Höhe gestreckt. Gottvater wird von zwei Engeln flankiert, die Kronen bereithalten. Ein helles Licht hinterfängt Maria. Die roten Farben dominieren das Bild. Sie werden benutzt um die Blickrichtung von den Aposteln zu Maria in die Höhe zu richten. Der hellgelbe Farbton des Lichts kontrastiert mit dem Rot. Der blaue Himmel zwischen den Aposteln und Maria ist als eine Grenze zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen Bereich zu verstehen.

Knille hat sich bei der Ausführung seiner Kopie nach der *Assunta* Tizians direkt an das Vorbild gehalten (Abb. 13)²⁶⁵. Lediglich die Wiedergabe der Farben weicht von dem Vorbild ab. Die Farben sind bei Knille insgesamt etwas heller²⁶⁶. Der Kontrast zwischen dem dunklen Wolkengrund im unteren Viertel des Bildes und dem hellen Hintergrund des Himmels über Maria entspricht nicht dem Gemälde Tizians. Viele Künstler mussten die Erfahrung machen, dass es äußerst schwer ist, die Farbgebung der Werke Tizians zu kopieren. Die Einzigartigkeit der Farben machte seine Gemälde so überaus interessant und reizvoll für die Kopisten. König Georg V. von Hannover (1819-1878) kaufte das Gemälde Knilles für seine Sammlung und

²⁶² Tizian, (um 1490-1576), *Assunta*, 1516-1518, Öl/Holz, 690 x 360 cm, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig; WETHEY 1969, I, S. 74-76; HUMFREY 2007, S. 52, cat. 93.

²⁶³ HUMFREY 1993, S. 301.

²⁶⁴ Der prachtvolle Goldrahmen aus dem 19. Jahrhundert ist erhalten geblieben. Zwei Stempel der Manufaktur in Venedig befinden sich auf dem Rahmen: „Pietro Klasutta“ und „J. R. Accadeni / VENEZIA / No 1024“.

²⁶⁵ WV, G 9

²⁶⁶ Ich danke dem Sammler, der mir das Gemälde zugänglich gemacht hat.

vermachte es dem Welfenmuseum in Hannover²⁶⁷. Die *Assunta* Tizians war ein wichtiger Anziehungspunkt für die Künstler auf ihrer Reise durch Italien. Die Kopie Knilles nach Tizian dokumentiert die Bedeutung der künstlerischen Vorlagen für deutsche Künstler in Italien im 19. Jahrhundert. Knille brachte außerdem eine große Begeisterung für Tizian, Raffael und Michelangelo mit. Die Studien nach italienischen Vorbildern sind Zeugnisse für die Lehrjahre Knilles.

Anselm Feuerbach (1829-1880) hatte für seinen Venedig-Aufenthalt auf Empfehlung Johann Wilhelm Schirmers ein Reisestipendium vom badischen Prinzregenten erhalten²⁶⁸. Die Reise nach Venedig war mit dem Auftrag verbunden, Kopien nach Tizian als Studienmaterial für die Kunstakademie anzufertigen²⁶⁹. Es ist möglich, dass auch König Georg V. von Hannover (1819-1878) sich Kopien von Werken Tizians für sein Welfenmuseum wünschte und Knille deshalb nach Italien reisen ließ. Aus einem Brief vom 16. Juni 1855, den Feuerbach an seine Stiefmutter richtete, erfahren wir, dass Feuerbach zuerst die *Assunta* nach Tizian kopierte. Es war eines der wichtigsten Kunstwerke für deutsche Künstler in Italien. Erst danach kopierte Feuerbach *Petrus Martyr*:

„Die ersten Tage war ich so unschlüssig natürlich. Pietro Martyr hängt zu dunkel, wirkt durch die Größe, ist nicht auszuführen, da die oberen schönen Bäume ganz ins Dunkel schwinden. – Ich male Tizians Himmelfahrt. Meine Gründe dafür sind klar und logisch: Erstens, weil es das Schwerste ist; zweitens, weil ich weiß, für wen ich es male.²⁷⁰“

Vermutlich gehörte der Auftrag einer Kopie nach Tizians *Assunta* zu den Aufträgen für junge Künstler in Italien. Die Mäzene förderten die Künstler durch ihre Stipendien. Dafür erwarteten sie Kopien bekannter Werke für die heimischen Schausammlungen bzw. für den akademischen Lehrbetrieb²⁷¹. Nach 1866 war das Gemälde von Otto Knille in der Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg ausgestellt²⁷².

²⁶⁷ Dort war es spätestens seit 1863 ausgestellt. HStA Hannover Dep. 103 XXVIII, Nr. 599 und Nr. 600. Leider wurde die Akteneinsicht verweigert. Vgl. auch BEST.-KAT. HANNOVER 1863, S. 75, Nr. 17.

²⁶⁸ ECKER 1991, S. 40.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Zitiert nach UHDE-BERNAYS 1911, I, S. 356 f.

²⁷¹ Vgl. GROßMANN 1994, S. 69.

²⁷² Vgl. das Etikett auf dem Rahmen mit der Inschrift: „FIDEIKOMMISS-GALERIE / Kat. Eisenmann Nr. 528 / Kat. V. 1905 Nr. 560“. Sowie die Nummer 361 auf dem Rahmen, die mit Kreide bezeichnet ist. Die Angaben ließen sich mit folgender Literatur verifizieren: BEST.-KAT. HANNOVER 1876, Nr. 361, sowie BEST.-KAT. HANNOVER 1905, Nr. 560.

4.1.4 *Petrus Martyr* nach Tizian (1862)

Das Gemälde zeigt das Martyrium des Dominikanermönchs Petrus aus Verona (um 1205-1252). Seine Eltern gehörten den Albigensern an. Dabei handelt es sich um eine Gruppierung der Katharer, die der Häresie bezichtigt wurden. 1251 ernannte Papst Innozenz IV. (um 1195-1254) den Dominikaner Petrus zum Inquisitor. Durch seine strengen Predigten und Diskussionen mit Katharern war Petrus bekannt geworden. Auf dem Weg von Como nach Mailand wurde er überfallen und ermordet. Es wurden ihm Dolchstöße zugeführt und sein Schädel wurde gespalten.

Die Kopie Knilles nach Tizian zeigt, dass Reproduktionen nach der Zerstörung eines Bildes die einzigen Überlieferungsformen sein können²⁷³. Neben der Kopie von Otto Knille ist u. a. eine Version nach Tizians *Pietro Martire* von Carlo Loth (1691) erhalten geblieben, die heute stellvertretend für das Original in der Kirche Santi Giovanni e Paolo aufbewahrt wird²⁷⁴. Außerdem sind mehrere Druckgraphiken entstanden, die *Petrus Martyr* nach Tizian zeigen. So etwa eine Radierung von Martino Rota (1570). Über den Verlust des Originals vermögen die schwachen Kopien jedoch nicht hinwegzutäuschen. Humfrey bezeichnete das Gemälde *Petrus Martyr* von Tizian als eine seiner größten Arbeiten: „The death of St. Peter Martyr was universally regarded as one of the greatest of all Titian’s works“²⁷⁵. Aufgrund des Wettbewerbs um die Ausführung des Gemäldes, an dem auch der Künstler Pordenone teilgenommen hatte, war gelegentlich angenommen worden, dass es eine Zusammenarbeit zwischen Tizian und Pordenone gegeben haben könnte. Dieser Umstand muss jedoch auch aufgrund der Tatsache zurückgewiesen werden, dass Pordenone vor 1528 in Venedig nicht nachzuweisen ist²⁷⁶. Aus der Hand Pordenones ist eine hochwertige Zeichnung hervorgegangen, die den Tod des Märtyrers Petrus zeigt²⁷⁷. Sie ist vermutlich in einem Werkprozess für ein eigenständiges Gemälde entstanden und ist nicht mit dem Gemälde Tizians in Verbindung zu bringen. Als Vorbild könnte Tizian das Altarbild von Palma Vecchio gedient haben, das den Tod des heiligen Petrus zeigt. Es wird in der Kirche San Martino in Alzano Lombardo aufbewahrt. Besonders das Pathos und die Eindringlichkeit der Darstellung könnten Tizian fasziniert haben.

²⁷³ WV, G 10. Ich danke dem Sammler, der mir das Gemälde zugänglich gemacht hat. Der Originalrahmen des Gemäldes ist erhalten geblieben.

²⁷⁴ Vgl. HUMFREY 2007, S. 135, cat. 86.

²⁷⁵ HUMFREY 1993, S. 314.

²⁷⁶ Ebd., S. 315.

²⁷⁷ Pordenone, *Pietro Martire*, 1528, 5,6 x 4,1 cm, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e Stampe, Florenz, Inv.-Nr. 725 E

Die Kopien nach italienischen Originalen waren ein wertvoller Bestandteil im Fundus des Welfenmuseums²⁷⁸. Sie sollten den Betrachtern die klassischen Werke der italienischen Renaissance näher bringen. Damit war die Schausammlung im Sinne des 19. Jahrhunderts eine Lehrsammlung, die Kopien zur allgemeinen und künstlerischen Bildung verwahrte. Die Kopie des Gemäldes *Petrus Martyr* nach Tizian gehörte nach 1866 ebenso wie die *Assunta* zum Bestand der Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg²⁷⁹.

4.1.5 Die Landung der Römer in den Marschen (1864)

1864 führte Knille das Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* für seinen Freund, den Dichter Hermann Allmers (1821-1902) in Rechtenfleth an der Weser, aus (Abb. 16)²⁸⁰. In schweren Zeiten half Allmers seinen Freunden auch finanziell weiter. So legte er Knille die Kosten für seine Italienreise aus. Die Ausführung des Gemäldes *Die Landung der Römer in den Marschen* war als Abtrag dieses Darlehens zu verstehen²⁸¹. Als Hermann Allmers im Frühjahr 1863 die Wände seines Marschensaales ausmalen lassen wollte, dachte er an seine „Künstlerfreunde“ Otto Knille und Heinrich von Dörnberg. Knille war 1862 aus Rom zurückgekehrt und hatte dort die antike Kunst studiert. Dieser Anlass sollte ausschlaggebend für den Auftrag sein. Allmers schrieb über die Ausmalung seines Marschensaales folgende Zeilen:

„An diese beiden Freunde dachte ich zuerst, als im Frühling des Jahres 1863 des Neubaus Wände trocken genug waren. Knille war indessen in Rom gewesen und voll von mannigfaltigen Stoffen, namentlich solchen, die Römer und Germanen in Beziehung brachten. Das paßte mir herrlich: die erste Berührung mit den Chauken, den Bewohnern meines Weserstrandes sollte er malen, und für meinen frommen Dörnberg ward die Einführung des Christentums durch den Bischof Wilhadus gewählt“²⁸².

Allmers hatte sich für die Ausmalung seines Hauses in Rechtenfleth an der Weser bewusst für Themen entschieden, die nach seiner Auffassung einen regionalen Bezug hatten. Dabei ging das persönliche Geschichtsbewusstsein des Literaten nicht immer mit der historischen Realität

²⁷⁸ Das Gemälde war spätestens seit 1863 im Welfenmuseum in Hannover-Herrenhausen ausgestellt. HStA Hannover Dep. 103 XXVIII, Nr. 599 und Nr. 600. Leider wurde die Akteneinsicht verweigert. Vgl. auch BEST.-KAT. HANNOVER 1863, S. 75, Nr. 18.

²⁷⁹ Vgl. das Etikett auf dem Rahmen: „FIDEIKOMMISS-GALERIE / Kat. Eisenmann Nr. 527 / Kat. V 1905 Nr. 559“. Vgl. dazu BEST.-KAT. HANNOVER 1905, Nr. 559.

²⁸⁰ WV, M 1

²⁸¹ BEHNE 2002, S. 76 f.

²⁸² Zitiert nach SIEBS 1915, S. 236.

einher. Allmers glaubte, dass Karl der Große bei „Alisni“ (*Alsen*) in unmittelbarer Nähe zu seinem Wohnhaus die Weser überquert haben musste²⁸³. Später ehrte Allmers den König des Frankenreiches und späteren Kaiser mit einem Denkmal, das im Zusammenhang mit der historistischen Verehrung Karls des Großen im 19. Jahrhundert gesehen werden muss²⁸⁴.

„Das Allmers-Haus ist museumstypologisch betrachtet ein Dichterhaus, wie sie in Deutschland vergleichbar das Schillerhaus in Weimar, die Lutherstube auf der Wartburg, das Stormhaus in Husum, das Goethehaus in Frankfurt oder das Brentanohaus in Winkel darstellen²⁸⁵“.

Bei dem Bau handelt es sich streng genommen um eine Verbindung zwischen Bauernhof und Dichterhaus. Das Haupthaus geht auf das 18. Jahrhundert zurück²⁸⁶. 1842 hatte der Vater von Hermann Allmers den Hauptbau mit einem Backsteinmauerwerk neu errichten lassen. Das Fachwerk im Altbau wurde entfernt. „Trotz der Umbauten lässt der Grundriss des Allmers-Hauses noch immer den Charakter eines niedersächsischen Zweistöcker-Hallenhauses klar erkennen“²⁸⁷. Zwischen 1860 und 1862 führte der Architekt Wilhelm Stock aus Berlin die Aufsicht über die Bauarbeiten²⁸⁸.

Otto Knille hatte 1864 sein Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* (Abb. 16) als ersten Fries für den geplanten Marschensaal ausgeführt. Allmers interessierte sich sehr für die heimatliche Geschichte in den Marschen, die er in verschiedenen Schriften und Gedichten verarbeitet hatte. Zwischen 1864 und 1874 illustrierte Heinrich von Dörnberg (1831-1905), ebenso Absolvent der Düsseldorfer Schule, den Gedichtzyklus *Historische Marschenbilder* von Hermann Allmers für seinen Marschensaal im ersten Stockwerk des Dichterhauses²⁸⁹. Bei dem Marschensaal handelt es sich um ein „Musterstück historistischer Raumkunst“²⁹⁰. Der Saal wird von einem umlaufenden Fries geschmückt, der die Geschichte in den Marschen von der Urzeit bis in die Moderne illustriert. Darunter verläuft ein kleinerer Fries mit Grisailen, der Szenen aus der nationalen Geschichte zeigt. Es sind Themen wie das *Erwachen Friedrich Barbarossas im Kyffhäuser* von Arthur Fitger (1840-1909) zu sehen.

Der gesamte Fries ist vollständig erhalten und befindet sich dank der vorbildlichen Erhaltung des Nachlasses von Hermann Allmers unbeschadet *in situ*. Typologisch handelt es sich bei dem Fries um eine monumentale Entwicklungsgeschichte, wie Knille sie später für

²⁸³ Vgl. BEHNE 2008a, S. 58.

²⁸⁴ Ebd., bes. S. 61-75.

²⁸⁵ GRADEL 2008, S. 125.

²⁸⁶ BEHNE 2005, S. 11.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd., S. 14.

²⁸⁹ Vgl. GRADEL 2002, S. 45.

²⁹⁰ BEHNE 2005, S. 41.

die Universitätsbibliothek in Berlin entwerfen sollte. Die einzige Ausnahme besteht darin, dass monumentale Epochenzyklen meist in öffentlichen Gebäuden, wie Schulen und Universitäten zu sehen waren. Sie hatten einen Bildungsauftrag im Dienste des Volkes zu erfüllen. An dieser Stelle wird erneut das Streben Allmers nach Bildung für die Öffentlichkeit deutlich. Er ließ einen geschichtsträchtigen Monumentalzyklus für sein Haus malen und stellte ihn dem Volk zur Verfügung.

Der erste Fries zeigt den *Menschen als Fischer und Jäger*. Der zweite Fries beschreibt die *Gründung der Deiche* zur Kultivierung des Binnenlandes. Im dritten Bild ist die Auflehnung der Stedinger Bauern gegen die adeligen Lehnsherren 1234 in einer *Schlacht bei Altenesch* am Ufer der Unterweser zu sehen. Das letzte Bild schließt mit der Gegenwart ab. Moderne Dampfmaschinen erleichtern den Menschen die Feldarbeit. Zunächst war die *Landung der Römer in den Marschen* von Otto Knille Bestandteil des Frieses. Die Römerlandung wurde zu einem späteren Zeitpunkt aus dem Gesamtfries herausgelöst und im Erkerzimmer über den Eingang zum Marschensaal gehängt²⁹¹. Dort dient sie „gleichsam als Einstimmung“ auf den Raum²⁹². Das Erkerzimmer ist nach dem an der Südwand ausgebauten Holzerker benannt, der durch Butzenscheiben geöffnet wird. Es handelt sich um eine Nachbildung des *Wartburgerkers*. Der damalige Direktor der Kunsthalle in Bremen, Gustav Pauli (1866-1938), stellte 1901 fest, dass „das Erkerzimmer [...] der angenehmste Aufenthalt von der Welt sein [könnte], wenn der alte Herr [sc. Hermann Allmers] nur darin hausen wollte“²⁹³.

Offensichtlich wollte Hermann Allmers die Friese seines Marschensaales druckgraphisch reproduzieren lassen. In einem Brief an seinen Freund August Runge schrieb er am 8. November 1865:

„Daß im vorigen Jahr meine beiden Freunde Otto Knille und H. v. Dörnberg Monate lang bei mir waren und mein oberes Zimmer mit historischen Bildern aus der Geschichte der Marschen schmückten, habe ich Dir ja wohl geschrieben. Der ganze Cyclus ist auf 6-7 Darstellungen berechnet deren jetzt 4 vollendet sind, die Landung der Römer, die Einführung des Christenthums, die Schlacht bei Altenesch und die Sturmfluth. Ist erst Alles vollendet, soll sodann das Ganze in Holzschnitt u Tondruck u mit kurzem von mir verfasstem Text herausgegeben werden. Knilles Römerlandung ist namentlich ein wundervolles Kunstwerk doch auch die Übrigen z. B. die Stedingerschlacht hat viel Tüchtiges u Gediegenes“²⁹⁴.

²⁹¹ GRADEL 2008, S. 138, Anm. 20.

²⁹² BEHNE 2005, S. 37.

²⁹³ Zitiert nach HUCKER 1981, S. 102. Zur Biographie und Kunstpolitik Gustav Paulis vgl. RING 2010.

²⁹⁴ Zitiert nach STEIMER 2010, S. 301 f., B 98. Ein Holzschnitt nach einer Zeichnung von Otto Knille wurde 1867 in der *Leipziger Illustrierten Zeitschrift* abgebildet.

Die Ausmalung des Marschensaales dürfte durch den Fries von Eduard Bendemann (1811-1889) für den Thronsaal im Dresdner Schloss angeregt worden sein (Abb. 21). 1838 war Bendemann an die Dresdner Akademie berufen worden und erhielt vom sächsischen Königshaus den Auftrag, Fresken im Thron- und Ballsaal des Königlichen Schlosses in Dresden auszuführen²⁹⁵. Ein umlaufender Fries auf Goldgrund zeigte „nach christlicher Anschauungsweise das menschliche Leben mit seinen Beschäftigungen und Mühen von der Geburt bis zum Tode...“²⁹⁶. Der Fries ergänzte das Programm mit Darstellungen aus der Zeit des ersten Sachsenkönigs Heinrich I. Die Entwicklungsgeschichte der Menschheit von der Erschaffung bis zum Tod wurde thematisch mit der Entwicklung von Handwerk, Technik und Handel verzahnt²⁹⁷. 1855 vollendete Bendemann den monumentalen Fries, der im Krieg zerstört wurde. Die Entwürfe sind erhalten geblieben²⁹⁸.

Das längsrechteckige Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* von Otto Knille (Abb. 16) zeigt die Ankunft einer römischen Delegation am Ufer der Weser, die aus einem *Centurio* und mehreren *Legionären* besteht²⁹⁹. Im Gegensatz dazu stehen die urzeitlichen Bewohner des Marschenlandes (*Chauken*), die in einer Reethütte residieren. Die römische Flotte befindet sich in einem Holzboot, das am Bug mit einem volutenförmigen Schwert und einem Schild versehen ist. Der Anführer der römischen Flotte trägt ein Feldzeichen in der linken Hand und streckt die rechte Hand eroberungswillig nach vorn. Seine Rüstung wird von einer *toga* bedeckt. Er trägt einen Helm mit einer Federquaste als Bekrönung. Hinter ihm sitzt ein Sklave als Ruderer. Zwei Legionäre scheinen auf den Befehl ihres Anführeres zu warten. Der Hund der Chauken ist auf die fremden Eindringlinge aufmerksam geworden und stellt sich schützend vor seine Besitzer. Ängstlich blicken die Marschenbewohner zu den Soldaten herüber. Der Stammesführer der Chauken ist frontal zum Betrachter ausgerichtet. Das linke Standbein ist durchgedrückt, während das Spielbein angewinkelt ist. Mit der rechten Hand stützt er sich auf einem Stock ab. Der muskulöse Oberkörper ist nackt. Ein Lendenschurz aus Fell ist die eigentliche Bekleidung des Chauken. Sein Blick ist nach rechts zu dem Legionär gerichtet. Die Haare werden von einem Knoten zusammengehalten. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, als wolle Knille in dem Chauken markante germanische Züge herausarbeiten, die sich in der Standhaftigkeit, dem Blick und der Willensstärke niederschlagen. Die

²⁹⁵ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1979, S. 166.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. WAGNER 1989, S. 206.

²⁹⁸ Eduard Bendemann (1811-1889), Entwürfe zum Fries *Industrie – Handel – Wissenschaft* für den Thronsaal in Dresden, vor 1855, Bleistift, Feder, laviert, 13,5 x 71,2 cm, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Düsseldorf, Inv.-Nr. 17/35.

²⁹⁹ Für die Möglichkeit das Gemälde im Allmers-Haus in Rechtenfleth besichtigen zu dürfen, danke ich Frau Rieß und Frau Wiedenhein (Hermann-Allmers-Gesellschaft, Rechtenfleth).

angespannte Halsmuskulatur und die Gesichtsmuskulatur mit den feinen Grübchen im Wangenbereich hat Knille betont. Im Gegensatz zu dem Stammesführer steht die ängstliche Frau, die sich leicht nach vorn gebeugt hat. Ihr Gesicht ist im Halbprofil dargestellt und ihre Arme hat sie vor der Brust verschränkt. Die Brust wird nur von einem weißen Tuch verhüllt, das kaskadenartig zu Boden fällt. Dabei sind die einzelnen Fältelungen des Tuches sorgsam herausgearbeitet. Die Marschenbewohnerin ist mit einem Fellschurz bekleidet. Sie entspricht dem Typus der *Venus pudica*. Vermutlich orientierte sich Knille an einer Skulptur von Antonio Canova (1757-1822), die zum Bestand der City Gallery in Leeds gehört (Abb. 17)³⁰⁰. Ein Bronzeguss der *Venus* von Antonio Canova aus Leeds ist in der Nationalgalerie in Berlin ausgestellt (Abb. 18)³⁰¹. Es ist möglich, dass Knille die Skulptur dort gesehen und in seine Studien für die *Landung der Römer in den Marschen* einbezogen haben könnte.

Darüberhinaus wird Knille an der Akademie Zugang zu Gipsabgüssen nach antiken Originalen gehabt haben³⁰². Im rechten Bildrand ist die Reetdachhütte zu sehen. Ein Kind, das seine Arme hinter dem Kopf verschränkt, ist vermutlich als Zitat nach einem anderen Bildnis von Knille in die *Landung der Römer in den Marschen* integriert worden. Es handelt sich um das Medaillonbildnis eines *Cupido* (Abb. 19)³⁰³. Das Entstehungsjahr des Medaillonbildnisses eines *Cupido* datiert Remington in die Zeit zwischen 1860-1862³⁰⁴. Es gelangte über König Edward VII. (1841-1910) in die Königliche Sammlung nach England.

Die Farbigkeit der *Landung der Römer in den Marschen* setzt sich überwiegend aus rot-braunen Tönen bzw. einem gelblich-violetten Hintergrund zusammen. Auffällig ist das rötliche Inkarnat des Chauken, seiner Frau und der Kinder. Die rechte Bildhälfte mit den Marschenbewohnern ist heller. Das Sonnenlicht fällt von oben links auf die Chauken. Ein zusätzliches Schlaglicht, das frontal auf die Gruppe der Kinder im rechten Bildrand fällt, akzentuiert das Gemälde. Im Gegensatz dazu ist die linke Bildhälfte mit der römischen Legion sehr dunkel. Knille hat mit der abwechslungsreichen Wirkung zwischen Licht und Schatten auf die Witterungsverhältnisse an der Weser aufmerksam gemacht. Der Himmel führt beeindruckend den Kontrast zwischen Regenwolken und durchbrechendem Sonnenlicht vor Augen. Drei Möwen, die am Himmel spielen, akzentuieren den Wechsel der Witterung.

Die Teilung der Bildfläche in zwei Hälften wird durch die Gruppe der Legionäre auf der linken Seite und der Marschenbewohner auf der rechten Seite hervorgerufen. Das Feldzeichen

³⁰⁰ Antonio Canova (1757-1822), *Venus*, 1817-1820, Marmor, Museums and Art Galleries of Leeds, City Gallery, Leeds.

³⁰¹ Antonio Canova, Nachfolge, *Venus*, 1817/18, Bronzeguss um 1845/46, 134 x 39 x 40,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. B II 76

³⁰² In Berlin-Charlottenburg befindet sich eine der ältesten Manufakturen, die Gipsabgüsse nach Antiken fertigt.

³⁰³ WV, G 18

³⁰⁴ REMINGTON 2010, II, Nr. 561.

des *Centurio* und die statuenhafte Haltung des Chauken dominieren die Vertikale und stehen sich symbolhaft gegenüber. Die Haltung des *Centurio* scheint unmittelbar aus Davids *Schwur der Horatier* übernommen worden zu sein (Abb. 20)³⁰⁵. Ein Beispiel für Knilles Rezeption französischer Malerei. Die Begegnung zwischen Römern und Chauken könnte auf die „Spiegelhändler“ im zweiten Entwurf für den Fries im Dresdner Thronsaal (Industrie – Handel – Wissenschaft) von Eduard Bendemann zurückgehen (Abb. 21)³⁰⁶. Die Körperhaltung des Chauken in der Römerlandung geht direkt auf den Eingeborenen in Bendemanns Fries zurück. Auch die Gegenüberstellung zwischen dem Schiff und dem Volk auf der Insel scheint aus dem Vorbild von Bendemann zitiert worden zu sein. Knille wählte seine Motive aus der französischen und der Düsseldorfer Malerei aus. Auffällig sind die zahlreichen eklektischen Elemente in dem Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen*. Knille dokumentierte damit seine Kenntnis der europäischen Kunstgeschichte. Als akademischer Lehrer für Historienmalerei hatte er Zugang zu Kupferstichen und plastischen Nachbildungen der Kunstwerke³⁰⁷.

Das Gemälde von Otto Knille ist zugleich eine Hommage an seinen Freund Hermann Allmers, der in der Osterstader Marsch lebte und sich stark mit der Landschaft an der Weser verbunden fühlte. Knille illustrierte mit seinem Gemälde den ersten Abschnitt aus dem Gedichtzyklus *Historische Marschenbilder* von Hermann Allmers. Dort heißt es:

„Hier nun und dort auf einer festren Stelle,
 Die weniger gespült ward von der Welle,
 Erhob sich, aufgehöhht durch Menschenhand,
 Ein niedriger Hügel, drauf die Hütte stand,
 Noch ohne Wände, in den Grund gesteckt,
 Das rohe Sparrenwerk mit Rohr gedeckt.
 Da führt' das Volk, umbraust von Wog' und Wind,
 Des Daseins schweren Kampf für Weib und Kind. –
 Und also fanden's Romas Legionen,

³⁰⁵ Jacques-Louis David (1748-1825), *Der Schwur der Horatier*, 1784, Öl/Leinwand, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 3692

³⁰⁶ Eduard Bendemann (1811-1889), Entwürfe zum Fries *Industrie – Handel – Wissenschaft* für den Thronsaal in Dresden, vor 1855, Bleistift, Feder, laviert, 13,5 x 71,2 cm, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Düsseldorf, Inv.-Nr. 17/35

³⁰⁷ Zum Eklektizismus in der Kunst und den eklektischen Verfahren in der bildenden Kunst vgl.

LEHMANN/PETRI 2012. Zur Bewertung des Eklektizismus im Œuvre Knilles vgl. die ZUSAMMENFASSUNG in dieser Arbeit.

Nicht fassend, daß hier Menschen mochten wohnen³⁰⁸“.

Knille hat sich bei der Ausführung seines Gemäldes genau an die Textvorlage gehalten. Das wird z. B. durch die einfache Reethütte im rechten Bildrand illustriert. Der Kontrast zwischen der hochzivilisierten Gesandtschaft aus Rom und den Chauken wird deutlich. Der Abschnitt „Urzeit der Marschen“ in dem Gedichtzyklus *Historische Marschenbilder* von Hermann Allmers geht auf die Beschreibung der Chauken in Plinius' *Naturalis historia* zurück³⁰⁹. Knille führte sein Gemälde in Neutempera-Technik auf einer feuchten Leinwand aus. Als Bindemittel nutzte er Seife, Öl, Essig und Ei³¹⁰. So schrieb Hermann Allmers rückblickend über die Ausführung der Gemälde in seinem Haus:

„Beide Werke [sc. die Werke von Knille und Dörnberg] wurden in der Technik der sogenannten Neutempera gemalt, das heißt auf feuchte Leinwand mit Farben, deren Bindemittel außer etwas Seife die richtige aus Öl, Essig und Ei bestehende Salatsauce ist; sie geben in ihrer Klarheit die Wirkung eines Freskos wieder“³¹¹.

Damit hatte Knille auf eine Technik zurückgegriffen, die der Künstler und Forscher Friedrich Knirim weiterentwickelt und 1845 publiziert hatte:

„Das, was man in unseren Tagen mit der Oelmalerei und der Freskomalerei zu vereinigen gesucht hat, das fanden die Alten in ihrer Feigenmilch-Eigelb-Malerei auf's glücklichste vereinigt, nämlich öl- oder wachsfarbenähnliche Wirkung mit wasserfarbenähnlicher Helligkeit“³¹².

Knirim hatte eine Technik etabliert, die zwischen enkaustischer Freskomalerei und Tafelmalerei in Öl einzuordnen war.

Knille hat seine Gemälde ausschließlich in *secco*-Malerei ausgeführt. Zwischen 1875 und 1883 führte Knille sogenannte „Gemälde-Fresken“ für die Universitätsbibliothek in Berlin aus. Dabei handelt es sich um Ölbilder auf monumentalen Leinwänden, die nach der Anbringung den Anschein erwecken, als handele es sich der Größe nach zu urteilen um „echte“ Fresken. Das Experimentieren mit verschiedenen Techniken sowie der Feuchtmalerei auf Leinwänden ist als Reaktion auf die Suche nach der geeigneten Maltechnik eines Künstlers im 19. Jahrhundert zu sehen. Die Temperamalerei erforderte besonderes Geschick

³⁰⁸ Hermann Allmers (1821-1902), „Urzeit der Marschen“, aus dem Gedicht *Historische Marschenbilder*. Zitiert nach Hermann Allmers. Werke in Auswahl, hrsg. v. der Hermann-Allmers-Gesellschaft, Bremerhaven 2000, S. 189.

³⁰⁹ Herr Dr. Axel Behne (Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf) hat am 24.09.2011 einen Vortrag im Detlefsen-Museum in Glückstadt gehalten, der die literarischen Topoi der *Urzeit in den Marschen* aus dem Gedichtzyklus *Historische Marschenbilder* von Hermann Allmers behandelt. Die Publikation erfolgt laut einer Auskunft von Herrn Christian Boldt M. A. (Detlefsen-Museum, Glückstadt) voraussichtlich in der Reihe *Vorträge der Detlefsen-Gesellschaft* zu einem späteren Zeitpunkt.

³¹⁰ LINDEMANN 1998, S. 194.

³¹¹ Zitiert nach SIEBS 1915, S. 236.

³¹² Zitiert nach DROSTE 1980, S. 56.

bei der Ausführung. So musste die Zusammensetzung zwischen Farben und Bindemitteln sorgfältig zusammengestellt werden, um einen späteren Zerfall zu verhindern³¹³. Vermutlich tat die Feuchtigkeit im Haus des Dichters Hermann Allmers an der Weser ein Übriges hinzu. So war das Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* 1887 im Begriff zu zerfallen. Arthur Fitger hatte Knille davon berichtet und schlug eine fachgerechte Restaurierung vor. Da es dem Besitzer Hermann Allmers jedoch an dem dafür nötigen Geld mangelte, bot Fitger sich kurzerhand selbst als Restaurator an. In einem Brief vom 5. Dezember 1887 schrieb Fitger an Knille:

„[...] Endlich eine Anfrage im Auftrage von Allmers: Daß deine Römerlandung in Gefahr ist in Staub zu zerfallen, hat er Dir geschrieben; nun habe ich den Gedanken angeregt, das Bild mit einem feinen Staubregen von Wasserglasur zu fixieren wie man es bei den Arbeiten mit Kaien'schen Mineralfarben macht. Ich habe einen Gehilfen, der in der Kaien'schen sehr bewandert ist; Darf dieser einmal bei Allmers an einer kleinen Ecke der Bilder eine Probe machen? Oder willst Du vielleicht [...] Dich zuvor bei Kaien nach der Zufälligkeit eines solchen Verfahrens erkundigen? Allmers deutet an, daß Du ihm einen Restaurator schicken wolltest; aber der alte Geizhals scheint die Kosten zu scheuen. Und allerdings – wenn wir die Fixierung hier von Bremen aus ohne alle Gefahr unternehmen könnten – wäre dem guten Bernolef ja auf eine einfachere Art zu helfen“³¹⁴.

Durch die Restaurierung von Arthur Fitger wurde das Gemälde 1888 gerettet. Aus seinem praktischen Umgang mit Farben und Bindemitteln wusste er, auf welche Weise der Zerfall des Bildes aufzuhalten war. Am 4. März 1888 schrieb er Knille freudig:

„[...] Allmers schreibt mir heute erbaut, daß die Römerlandung gerettet ist. Ich hatte ihm ein Mittel empfohlen, welches ich jetzt auch ziemlich häufig anwende, wenn zu wenig Bindemittel in den Farben ist; ich spritze einfach mit dem Fixiergemisch das nötige Quäntchen nach; das geht bei einiger Vorsicht sehr gut“³¹⁵.

Mit der Landung der Römer in den Marschen illustrierte Knille zum ersten Mal einen entwicklungsgeschichtlichen Zyklus. Der Besitzer des Gemäldes Hermann Allmers war mit der Leistung Knilles sehr zufrieden. So schrieb er über die *Römerlandung* nach deren Vollendung:

„Die Römerlandung in den Marschen gehört zu den hervorragendsten Bildern des Meisters und ist ein wertvoller Schmuck des kleinen Erkerzimmers. Der römische

³¹³ Für den mündlichen Hinweis danke ich Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

³¹⁴ STA BREMEN, 7,79-15. Hermann Allmers wurde von seinen Freunden in Anspielung auf den blinden friesischen Dichter „Bernolef“ genannt.

³¹⁵ Ebd.

Feldherr trägt mit dem weltbeherrschenden Legionenadler die Kultur seines Landes zur Küste Germaniens. Ganz abgesehen von der vollendeten Technik, Zeichnung und seiner Farbenstimmung fesselt uns die Schönheit der einfachen Komposition, die durchgebildete Charakteristik und der interessante Gegensatz der germanischen Gestalten zu den kleineren und feineren Söhnen Italiens³¹⁶.

Das Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* war als Gemälde für die Wohnstätte eines heimatverbundenen Dichters in Rechtenfleth an der Weser geplant. Deshalb betonte Knille die charakteristische Weserlandschaft im Hintergrund. Es werden die Lebensverhältnisse eines westgermanischen Stammes im Gegensatz zur römischen Sozialisation illustriert.

4.1.6 Das Velarium für die heimgekehrten Truppen (1871)

Am 16. Juni 1871 zogen die deutschen Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg (1870/71) als Sieger in Berlin ein. Dafür war eine Ehrenpromenade *Unter den Linden* errichtet worden. Fünf Velarien, die an goldenen Masten befestigt waren, gehörten zum festlichen Empfangsprogramm. Sie hingen über der Promenade *Unter den Linden*, die zu einer *via triumphalis* geworden war. Die goldenen Standarten und Masten waren durch Girlanden miteinander verbunden.

Zu den Velarien gehörten neben dem *Aufruf Germanias an ihre Söhne zum Kampfe* von Otto Knille, die *Waffenbrüderschaft zwischen Nord- und Süddeutschland* von E. J. Schaller, *Kampf und Sieg* von Anton von Werner, die *Schaffung des Deutschen Kaiserreiches* von E. Ewald und die *Wiederkehr des Friedens* von Adolf von Heyden³¹⁷. Anton von Werner ist von diesem Bildprogramm zu seinem späteren Siegesdenkmalfries inspiriert worden. Die ausführenden Künstler der Velarien waren auf eine ganz besondere Weise geehrt worden, da sie ihre Werke in den Mittelpunkt der Feier über die französischen Truppen stellen durften. 1870 hatte der Magistrat der Stadt Berlin das Velarium mit dem Thema *Der Aufruf Germanias an ihre Söhne zum Kampf* bei Otto Knille in Auftrag gegeben³¹⁸. Nach seiner Nutzung am Einzugstag der deutschen Truppen in Berlin wurde das Velarium in die Aula des Askanischen Gymnasiums gebracht, wo es aufgehängt worden war.

³¹⁶ Zitiert nach SIEBS 1915, S. 236.

³¹⁷ BARTMANN 1985, S. 65. Leider hat sich keine Fotografie des Velariums von Otto Knille finden können.

³¹⁸ In Bezug auf das Velarium von Otto Knille haben sich leider keine Archivalien erhalten. Für die freundliche Auskunft danke ich Frau Kerstin Böttcher (Landesarchiv Berlin).

Anton von Werner führte die Themen der Velarien in seinem Mosaikzyklus für die Siegessäule in Berlin weiter aus. 1877 waren die Entwürfe für das obere Treppenhaus des Berliner Rathauses, die Anton von Werner vorgelegt hatte, abgelehnt worden³¹⁹. Der Kaiser war sehr kritisch, was die innen- und außenpolitische Darstellung seines Reiches betraf. Die Friese für das Berliner Rathaus waren ihm in Hinblick auf eine politische Entspannung gegenüber Frankreich zu gewagt. Anton von Werner hatte drei querrrechteckige Fresken geplant, deren Mittelteil den *Siegeseinzug der deutschen Truppen am 16. Juni 1871* zeigen sollte. Zur Strukturierung des mittleren Frieses, der die Begrüßung des deutschen Kaisers und seines Gefolges am Brandenburger Tor zeigen sollte, hatte von Werner goldene Standarten mit Velarien gewählt. Damit griff er auf den künstlerischen Schmuck zurück, den er und Knille 1871 zur Begrüßung der Truppen aus dem französischen Krieg ausgeführt hatten. Von Werner hatte sich zu seinem Velarium, das *Kampf und Sieg* zeigte (Abb. 22), vermutlich von dem Deckengemälde *Passage du Rhin en présence des ennemis* von Charles Lebrun aus der Galerie des Glaces in Schloss Versailles anregen lassen (Abb. 23)³²⁰. Das Velarium zeigt Friedrich Wilhelm, der als neuer „Arminius“ schwer bewaffnet auf einem Streitross sitzt. Hinter ihm fahren Borussia, Bavaria und Wirtembergia in einem Streitwagen. Zu den Gegnern Friedrich Wilhelms zählte auch Napoleon III. Er liegt unter den Opfern des Gemetzels. Das Velarium ist als Replik erhalten geblieben. Den Bildrand zierte eine Kartusche mit der Aufschrift „Gott der Herr wird mit unserer gerechten Sache sein“.

Anton von Werner hatte mit seinem Mosaikfries für die Siegessäule einen späten Erfolg. Nach mehreren Änderungen, die Kaiser Wilhelm I. veranlasst hatte, konnte die Säule am 2. September 1873 eingeweiht werden. Die Mosaiken wurden 1875 von der Manufaktur Salviati in Venedig ausgeführt³²¹. Das Anknüpfen an eine byzantinische Bildtradition wird für die Wahl eines Mosaiks in Berlin ausschlaggebend gewesen sein. Man hatte vermutlich die großen Vorbilder aus Ravenna, Venedig und Aachen vor Augen. Der Fries vom Siegesdenkmal zeigt in Anlehnung an die Velarien anlässlich des Einzugs der deutschen Truppen *Die Herausforderung Deutschlands zum Kampf, Der Deutsche Kaiser Friedrich Wilhelm I., Die Waffenbrüderschaft* und *Das neue Reich*. Von Werner hatte am stärksten von der Gestaltung der Velarien profitiert, die ihn zu einem zweiten großen Werk führen sollten. Die Anfertigung des Velariums brachte Otto Knille viel Ruhm als Staatsmaler ein. Rosenberg

³¹⁹ BARTMANN 1985, S. 62.

³²⁰ Ebd., S. 67.

³²¹ Ebd., S. 86.

betonte, dass Knille „erst durch eines der Velarien für die Siegesstrasse des Jahres 1871, den Aufruf zum Kampfe, eine grössere Popularität“ erfahren habe³²².

4.1.7 *Tannhäuser und Venus* (1873)

Bereits 1870 hatte Knille mit den Vorbereitungen zu seinem großformatigen Gemälde *Tannhäuser und Venus* begonnen (Abb. 24)³²³. Am 28. Dezember 1870 hatte Hermann Allmers an Knille folgende Zeilen geschrieben:

„Wie aber geht es Dir mein lieber Kerl? Von Klingenberg hörte ich jetzt von Deinem Tannhäuser in Öl. Ein glücklicher und poetischer Gedanke, nur seine kolossale Größe ist höchst unpraktisch, d. h. nicht fürs Malen, sondern fürs Verkaufen des Bildes, denn darauf läuft doch hinaus“³²⁴.

Im Mai 1873 hatte das Kultusministerium in Berlin das Gemälde *Tannhäuser und Venus* auf Beschluss der Preußischen Landeskunstkommission für die Nationalgalerie in Berlin erworben. In einem Brief des Kultusministers an das Direktorium der Königlichen Akademie der Künste vom 16. Mai 1873 heißt es dazu:

„In Einverständnis mit dem Votum der Commission für Zwecke der bildenden Kunst, soweit deren Mitglieder hier anwesend waren, habe ich beschlossen, das Oelbild von Knille: „Tannhäuser und Venus“ für die Nationalgalerie anzukaufen. Der Künstler wünscht noch für einige Zeit über das Bild disponiren zu können. Ich habe ihn veranlasst, wenn er desselben nicht mehr bedarf, es an die Königliche Akademie der Künste in unversehrtem Zustande abzuliefern. Das Directorium wolle demgemäß seiner Zeit das Bild entgegennehmen, für seine sichere Aufbewahrung Sorge tragen und das Inventarisationsattest an die Generalkasse meines Ministeriums einsenden auch von dem Geschehen mir Bericht erstatten.“³²⁵

Am 5. Juli 1873 hatte Knille vom Kultusministerium einen Betrag über 9000 Taler als Salär erhalten³²⁶. Das Gemälde *Tannhäuser und Venus* gehört bis heute zum Bestand der Nationalgalerie in Berlin³²⁷. Dargestellt ist der Moment, in dem sich Tannhäuser aus den

³²² ROSENBERG 1889, III, S. 148.

³²³ WV, G 16. Es verwundert, weshalb Knille das Gemälde mit dem Titel *Tannhäuser und Venus* versah, und nicht *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* nannte. Vermutlich ging es dem Künstler darum, die Einzelszene im Hörselberg der Venus bereits im Bildtitel zu betonen.

³²⁴ Zitiert nach SCHULZ 1968, S. 218.

³²⁵ AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK 0607, Bl. 122.

³²⁶ Ebd., Bl. 137.

³²⁷ WV, G 16

Armen der Göttin Venus entreißt. Die Szene ist dem ersten Akt der Wagner-Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* zuzuordnen, die am 19. Oktober 1845 in Dresden uraufgeführt worden war³²⁸.

Der Komponist Richard Wagner (1813-1883) hat in seiner Oper zwei ursprünglich voneinander getrennte Sagen miteinander verwoben: Das alte Volkslied vom Tannhäuser und den Sängerkrieg auf der Wartburg (1207). Der Königsberger Professor E. T. Lucas versuchte 1838 nachzuweisen, dass der Held des Sängerkrieges Heinrich von Ofterdingen und der Tannhäuser ein und dieselbe Person gewesen seien³²⁹. In der Wissenschaft wurde diese These nicht anerkannt. In der Musik war eine derartige Verbindung möglich. Der erste Entwurf für die Tannhäuserdichtung mit dem Titel *Der Venusberg* stammt aus dem Sommer 1842. Das gedruckte Buch lag am 7. April 1843 vor.

Im Frühjahr 1844 war die Vertonung der Oper in „verzehrend üppiger Erregtheit“ abgeschlossen³³⁰. Nach der Uraufführung am 19. Oktober 1845 nahm Richard Wagner verschiedene Änderungen am dritten Akt vor. 1861 wurde Wagner das Angebot gemacht, seine Komposition an der Großen Oper in Paris aufzuführen zu lassen. In diesem Zusammenhang entstanden zahlreiche Änderungen. Die Venusbergszene wurde musikalisch und dichterisch wesentlich erweitert. Die Pariser Fassung wurde von Wagner selbst bevorzugt. In den heutigen Operaufführungen begegnet man jedoch meistens der Dresdner Fassung. In einer Beschreibung des ersten Aktes aus dem Tannhäuser heißt es:

„Zu Beginn feiern im Innern des Hörselberges, dem Zaubersitz der Frau Venus, Nymphen und Jünglinge in bacchantischer Lust das Fest der Liebe. Nachdem der Taumel der Erschöpfung geendet, entreißt sich der zu den Füßen der Frau Venus träumend hingelagerte Tannhäuser seiner Versunkenheit. Der Ritter, der in den Armen des schönsten Weibes Götterlust geteilt, sehnt sich nach der Erde zurück. Zu tief fühlt er, daß ein Sterblicher nicht dem grenzenlosen Genusse zu leben vermag. Das Preislied (*Die töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen*), das er zum Lobe der Göttin anstimmt, endet mit dem Wunsche, ihn seines Weges ziehen zu lassen. Vergeblich sucht Venus den Geliebten zurückzuhalten, indem sie ihn an genossene Freuden mahnt und noch holdere verheißt. Tannhäuser bleibt ihren Bitten, Beschwörungen und Warnungen, sogar ihren Verwünschungen taub. Mit dem Rufe: *Mein Heil ruht in Maria* entringt er sich dem Liebeszauber, und der Venusberg versinkt³³¹“.

³²⁸ Die Beschreibung der Oper und ihrer Geschichte basiert auf: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“, in: Reclams Opernführer, hrsg. v. Wilhelm Zentner, Stuttgart³⁰1982, S. 200-204, hier S. 200 f.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Ebd., S. 201 f.

Diese Szene vor dem Untergang des Venusberges hat Knille in seinem monumentalen Ölgemälde dargestellt³³². Tannhäuser, der in der linken Bildhälfte zu sehen ist, entweicht der Göttin Venus, indem er nach hinten zurückzusinken scheint. Dabei stützt er sich auf seine Harfe. Er steht unsicher mit dem rechten Bein abgewinkelt auf einer mit rautenförmigen Diamanten verzierter Truhe. Das linke Bein ist voll durchgestreckt. Tannhäuser trägt ein ornamentbesticktes Gewand, das abwechselnd mit golden durchwirkten Greifen und Blüten verziert ist. Ein roter Umhang, dessen Saum von einem Putto getragen wird, unterstreicht seine heftige Bewegung und das Befreien aus den Fängen der Venus. Tannhäuser rauft sich die Haare. In der rechten Bildhälfte ist die Liebesgöttin Venus zu sehen, die mit ihrer linken Hand die Schulter des Tannhäuser umfasst und lüstern nach ihm greift. Der nackte Rücken und die ausgestreckte, nahezu liegende Haltung der Venus, betont die Diagonale der Bildfläche. Über dem rechten Arm der Venus liegt ein seidener Umhang, der in Falten auf dem Boden liegt. Der Saum des Umhangs ist mit einem dunkelblauen Palmettenfries verziert. Zu Füßen der Venus liegt ein kleiner Handspiegel. Die Listigkeit der Göttin wird durch die züngelnde Schlange unterstrichen, die sie als Haarband trägt. Ein goldener Armreif, der mit einem nicht näher zu identifizierenden Stein besetzt ist, zielt den rechten Oberarm der Venus.

Der Frauentypus, den Knille für die Venus verwendete, erinnert an zeitgenössische Darstellungen der *veritas*, wie sie z. B. von Jules Lefèbvre, Otto Seitz oder Franz Stuck ausgeführt wurden (Abb. 25, 26)³³³. Im Vergleich der Venus von Knille zur Veritas von Seitz ist besonders das Zusammenspiel zwischen nackter Haut und dem geschwungenen Stofftuch zu vergleichen. Das Tuch bedeckt den Körper nicht, sondern betont ihn geradezu. Das Gesamtmotiv der angeschmiegtten Venus an den Tannhäuser geht vermutlich auf das Gemälde *Die Schatten der Francesca da Rimini und des Paolo Malatesta erscheinen Dante und Vergil* von Ary Schaeffer (1795-1858) zurück (Abb. 27)³³⁴. Auch wenn die Bildinhalte miteinander wenig zu tun haben, überzeugt die Ähnlichkeit zwischen den Bildern. Francesca da Rimini ist in einer ähnlichen Pose wie Frau Venus gezeigt. Der Rücken ist entblößt, während ein Tuch die Beine verhüllt und somit ein Moment des Schwebens ausgedrückt wird. Paolo Malatesta greift sich mit der gleichen Bewegung in die Haare, wie es bei Tannhäuser zu sehen ist. Dabei lässt sich vor allem die angewinkelte Haltung des linken Armes bei Paolo Malatesta und

³³² Für die Möglichkeit, das Gemälde im Depot der Nationalgalerie in Berlin besichtigen zu können, danke ich Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

³³³ Jules Lefèbvre, *La Verité*, Öl/Leinwand, 1870, Musée du Luxembourg, Paris; Otto Seitz, *Die Wahrheit*, aus: Gerlach 1882 f.; Franz Stuck, *In vino veritas*, aus: Die Kunst für Alle 1903-1904. Vgl. WAGNER 1989, Abb. 175-177.

³³⁴ Ary Schaeffer (1795-1858), *Die Schatten der Francesca da Rimini und des Paolo Malatesta erscheinen Dante und Vergil (Francesca und Paolo im Wirbelsturm)*, 1854, Öl/Leinwand, 57,7 x 81,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1868.

Tannhäuser miteinander vergleichen. Knille könnte das Gemälde aus seiner Zeit an der Düsseldorfer Akademie gekannt haben. Vermutlich erinnerte sich Knille an das Bild, als er in Berlin an seinem Gemälde *Tannhäuser und Venus* arbeitete.

Keisch hat einen Vergleich zwischen dem Gemälde *Die Krönung des Tugendhelden* von Peter Paul Rubens (1577-1640) und dem Tannhäuser-Bild von Otto Knille (Abb. 24, Abb. 28) vorgeschlagen³³⁵. Kompositorische Ähnlichkeiten zwischen den Gemälden sind vor allem im Standmotiv des Tugendhelden bzw. des Tannhäuser zu finden. Beide haben ihr linkes Bein durchgestreckt, während das rechte Bein abgewinkelt ist. Die Haltung resultiert aus dem Untergrund, auf dem die Protagonisten stehen. Der Tugendheld hat sein rechtes Bein auf einen trunkenen *Satyr* gestellt und symbolisiert auf diese Weise den Triumph über die zügellose Trunkenheit. Tannhäuser steht mit seinem rechten Bein auf einer Schatulle, die mit Edelsteinen besetzt ist. Während der Tannhäuser bei Knille sich aus den Fängen der Venus zu befreien versucht, hat der Tugendheld im Gemälde von Rubens die weinende Liebesgöttin im rechten Bildrand unbeachtet sitzen gelassen (Abb. 28). Es findet keine direkte Interaktion zwischen den Parteien *Tugend* und *Laster* statt. Die Lanze fest in Hand haltend, lässt sich der Tugendheld in der Ruben'schen Fassung von einer *Victoria* krönen, die im linken Bildrand zu erkennen ist.

Als ikonographisches Vorbild für den tugendhaften und keuschen Tannhäuser ist die *Versuchung des heiligen Antonius* genannt worden³³⁶. Antonius (um 250-356), der in Ägypten geboren worden war, hatte im Alter von 20 Jahren seinen weltlichen Besitz an die Armen verschenkt und übte sich in strenger Askese³³⁷. In seiner tiefen Frömmigkeit entsagte er allen weltlichen Versuchungen und wurde dabei immer wieder von teuflischen Visionen und Peinigungen heimgesucht. In Bezug auf den Tannhäuser ist die bedingungslose Keuschheit des Antonius als Vorbild anzusehen. Obwohl er in seinen Träumen immer wieder von Verführungen in weiblicher Gestalt aufgesucht wird, bleibt Antonius standhaft und entrinnt auf diese Weise der Wollust und Zügellosigkeit.

Keisch zitiert ein Gemälde von Anselm Feuerbach, das den heiligen Antonius darstellt (Abb. 29)³³⁸. Der Eremit hat sich von dem Anblick der frontal ausgerichteten nackten Frau im Bildhintergrund abgewendet. Völlig verzweifelt versucht er sich zu besinnen. Der räumliche

³³⁵ AUSST.-KAT. BERLIN 1992a, S. 74, Kat.-Nr. 73 (Claude Keisch). Peter Paul Rubens (1577-1640), *Die Krönung des Tugendhelden*, um 1613/14, Öl auf Eichenholz, 221,4 x 200,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 997.

³³⁶ AUSST.-KAT. BERLIN 1992a, S. 74, Kat.-Nr. 73 (Claude Keisch). Zur Ikonographie und Darstellung des heiligen Antonius vom Mittelalter bis in die Moderne vgl. auch AUSST.-KAT. HAMBURG 2008.

³³⁷ Ebd., S. 10 (Michael Philipp).

³³⁸ Anselm Feuerbach, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Erste Fassung, 1854/55, Öl auf Leinwand, etwa 270 x 175 cm (nach Uhde-Bernays), zerstört. Vgl. ECKER 1991, S. 137 f., Kat.-Nr. 175.

Abstand zwischen den Dargestellten könnte nicht größer sein. Ein befreiender Kampf, wie Knille ihn in seinem Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) ausgeführt hat, findet bei Feuerbach nicht statt (Abb. 29).

Eingerahmt wird die Szene bei Knille von einer schwer zu definierenden Landschaft im Hintergrund, die aus festonartigen Girlanden mit Lampionfrüchten und floralen Blüten bzw. Ranken besteht. Blütenbekränzte Putten unterstreichen die romantisch-theatralische Atmosphäre. Jordan und Keisch haben den Hintergrund als „Kristalgrotte des Hörselbergs“ überzeugend identifiziert³³⁹. Amor hat seinen Bogen mit einem Pfeil gespannt und zielt auf den Tannhäuser und die Göttin Venus. Thieme und Becker sahen in dem „theatralischen Bilde“ *Tannhäuser und Venus* vor allem „Knilles Begabung für das Dekorative“³⁴⁰. Ob es Knille deshalb auch als „geeignete Kraft für die künstlerische Ausschmückung der Straße Unter den Linden anlässlich des Einzugs der siegreichen Truppen am 18.6.1871 erscheinen“ ließ, bleibe dahingestellt³⁴¹. 1873 war das Gemälde *Tannhäuser und Venus* auf der internationalen Kunstausstellung in Wien zu sehen³⁴². Dort hing es neben dem Gemälde *Venedig huldigt Catarina Cornaro* von Hans Makart (1840-1884), (Abb. 32)³⁴³.

Leider wird der Gesamteindruck des monumentalen Gemäldes *Tannhäuser und Venus* von Otto Knille durch das Fehlen des Originalrahmens geschmälert³⁴⁴. Es ist anzunehmen, dass der Rahmen im Krieg verloren gegangen sein könnte. Vermutlich war die Leinwand von einem massiven Rahmen eingefasst, der die Monumentalwirkung des Gemäldes noch verstärken sollte. Als Bildträger wählte Knille eine *Körperleinwand*³⁴⁵. Dabei handelt es sich um einen Baumwollstoff in Körperbindung, der hochwertig gewebt und verarbeitet ist. Die *Körperleinwand* war im 19. Jahrhundert sehr beliebt und war bereits in der italienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts von Künstlern wie Tintoretto (1518-1594) verwendet worden³⁴⁶. Knille kombinierte beim Farbauftrag verschiedene Techniken. So trug er die Farben teilweise direkt auf die Leinwand auf, um sie dort zu mischen³⁴⁷. An einigen Stellen,

³³⁹ BEST.-KAT. BERLIN 1876, S. 110, Kat.-Nr. 170; AUSST.-KAT. BERLIN 1987, S. 306, Kat.-Nr. H 5 (Claude Keisch)

³⁴⁰ THB, XX, S. 596 (Ohne Angabe des Verfassers).

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Vgl. die Leihanfrage des Österreichischen Kunstvereins in Wien an das Kultusministerium in Berlin vom 10. Oktober 1873 und die Antwort darauf. AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK 0607, Bl. 159 f.

³⁴³ Hans Makart (1840-1884), *Venedig huldigt Catharina Cornaro*, 1872/73, Öl/Leinwand, 400 x 1050 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5838

³⁴⁴ Ich danke Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie), die mir ihre Beobachtungen vor dem Original im Depot der Nationalgalerie mitgeteilt hat.

³⁴⁵ Die Leinwand ist oben rechts und links durch Beschabungen angegriffen. Möglicherweise hatte Knille zunächst an einen halbrunden Abschluss des Rahmens im oberen Bereich gedacht. Dieser Versuch wurde später nicht umgesetzt. Für den Hinweis danke ich Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

wie z. B. am Postament, auf dem Tannhäuser steht, experimentierte Knille mit Farbtönen, die er vermutlich auf der Palette zusammenstellte. So komponierte der Künstler einen fluoreszierenden Grünton, der an Steininkrustationen erinnern mag und für das Postament des Tannhäusers verwendet wurde. Der Pinselduktus ist am Inkarnat der Venus und des spielenden Putto im rechten Bildrand neben der Venus deutlich nachzuvollziehen³⁴⁸. Es ist zu erkennen, dass Knille die Farben sehr zügig aufgetragen hat und diese nicht *vertrieben* hat³⁴⁹. Das heißt, dass die Farben nach dem Auftrag nicht sorgsam nachbearbeitet bzw. mit einem feineren Pinsel verteilt wurden. Stattdessen trug Knille die Farben im Bereich des Inkarnats an der Hüfte der Venus sowie am Bauch des spielenden Putto rechts mit einem dicken Borstenpinsel auf und nahm keine Korrekturen vor. Diese Arbeitsweise ist insofern ungewöhnlich, als dass der Bereich des Inkarnats als wesentlicher Teil im Gemälde anzusehen ist. In Werkstattbetrieben wurden diese Flächen vom Meister persönlich ausgeführt. Im Gegensatz zu der oberflächlichen Behandlung des Inkarnats steht die sorgfältige Ausführung einzelner Details wie z. B. die Bearbeitung des Palmettenfrieses am Umhang der Venus. Auffällig sind *Lüsterungen*, die sich an zahlreichen Stellen auf der Leinwand finden. Dabei handelt es sich um Farben, die mit Goldfarbe gemischt wurden, um eine schimmernde Wirkung zu erhalten. Knille versah so etwa die roten Petunien unterhalb des Fußes des Tannhäusers mit *Lüsterungen*. Auch die Putten im rechten Bildrand unterhalb der Venus sollten durch die *Lüsterungen* hervortreten. Ebenso wurde der undefinierbare Hintergrund, der mit Mineralien und Edelsteinen den Hörselberg andeuten soll, beim Farbauftrag mit *Lüsterungen* versehen. Die Leinwand weist zahlreiche Alterscraquelés und Frühschwundrisse auf. Vermutlich gehen sie auf ein unzureichendes Mischverhältnis zwischen Farben und Bindemittel bzw. auf den zügigen Farbauftrag zurück³⁵⁰. Im Bereich des Hintergrundes, der den Hörselberg darstellt, sind Stoßcraquelés zu erkennen³⁵¹. Offensichtlich hat das Gemälde im Laufe der Zeit physische Erschütterungen erfahren oder wurde in Kriegszeiten unsachgemäß gelagert³⁵². Die Komposition *Tannhäuser und Venus* von Otto Knille besticht vor allem durch die Betonung der Stofflichkeit. So schimmert etwa das seidene Gewand der Venus wie Perlmutter. Der samtige Körper der Liebesgöttin kontrastiert mit dem weinroten Gewand des Tannhäusers. „Der Kampf der Geschlechter“ zwischen dem rationalen männlichen Wesen und

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Deshalb ist der Transport des Gemäldes etwa zu Leihzwecken eingeschränkt und bedürfte einer genaueren Prüfung. Außerdem müsste die Leinwand vermutlich stabilisiert werden. Für den Hinweis danke ich Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

³⁵² Bereits 1986/87 wurden im Restaurierungsbericht Trocknungsschäden erwähnt, die vermutlich auf eine schlechte Lagerung zurückgehen. Außerdem sind ältere Retuschen nachgedunkelt. Für den freundlichen Hinweis danke ich Frau Dipl.-Rest. Kristin Mösl (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

der Frau als sinnlicher Verführerin ist in dem Gemälde *Tannhäuser und Venus* von Otto Knille eindrucksvoll verarbeitet worden³⁵³.

Leider hat Knille nicht dokumentiert, was ihn an dem Thema derart faszinierte. Vermutlich war es das romantische Sujet, das Wechselspiel zwischen Tugend und Laster. In der Oper geht es um die Lossagung von der sinnlichen Liebe zugunsten der geistigen Liebe als höherem Ziel. Elisabeth von Thüringen ist bekümmert, seit der Tannhäuser den Musenhof verlassen hat. Ihr Vater Landgraf Hermann von Thüringen richtet einen Sängerkrieg auf der Wartburg aus. „Der hohen Liebe“, zu der sich Tannhäusers Gegenspieler Wolfram von Eschenbach bekennt, antwortet Tannhäuser mit dem „Lobpreis der Frau Venus“.

Tannhäuser entgeht nur knapp einem Duell, weil sein Lied nicht züchtig genug erscheint. Landgraf Hermann verweist ihn daraufhin des Landes und rät ihm, zur Sühne nach Rom zu pilgern. Elisabeth betet vor einem Marienbild. Von ihrem Gesang geweckt, kehren die Pilger aus Rom zurück. Ihren geliebten Tannhäuser sucht Elisabeth vergeblich in den Reihen der Heimkehrten. Wolfram von Eschenbach besingt abends den heraufschimmernden Abendstern („O du, mein holder Abendstern“). In zerrissener Kleidung taucht ein Pilger im Dunkeln auf. Es ist Tannhäuser, der vom Harfenspiel angezogen worden ist. Der Sünder hat in Rom keine Anhörung gefunden. Der Stab des Papstes hat kein frisches Grün entwickelt. Tannhäuser befürchtet, dass er nie mehr aus dem Venusreich erlöst werden kann. Die Liebesgöttin erscheint, doch sie verschwindet mit den Worten „Weh! Mir verloren“, als Wolfram von Eschenbach nach Elisabeth ruft. Von der Wartburg nähert sich ein Trauerzug mit der Leiche Elisabeths. Tannhäuser sinkt mit den Worten „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ vor der Bahre nieder. Er beginnt zu weinen, doch in jenem Moment kommt ein Pilger mit dem neubelaubten Stab des Papstes aus Rom. Tannhäuser ist aus den Fängen der Venus erlöst. Seine reine Liebe zu Elisabeth hat gesiegt.

Wir dürfen davon ausgehen, dass Knille nicht nur das romantische Sujet bewegte. Der Sängerkrieg auf der Wartburg (1207) war im 19. Jahrhundert neben Wagner auch von Novalis (1772-1801) und E. T. A. Hoffmann (1776-1822) bearbeitet worden³⁵⁴. 1863 hatte Joseph Victor von Scheffel (1826-1886) seinen Gedichtband *Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich von Ofterdingens Zeit* herausgegeben. Er enthielt ausgewählte Gedichte aus dem unvollendeten Wartburg-Roman, den Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar 1857 bei Scheffel in Auftrag gegeben hatte³⁵⁵. Ebenso wichtig erscheint die Einbettung des Themas in die Landschaft Thüringens. Knille sollte für die Königin Marie von Sachsen-Altenburg

³⁵³ Vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1995, S. 84, Kat.-Nr. 20 (Ohne Angabe des Verfassers).

³⁵⁴ DRESCH 1993, S. 37.

³⁵⁵ Ebd.

(1818-1907) Szenen aus der Legende der Heiligen Elisabeth auf der Wartburg ausführen. Aufgrund der Preußischen Belagerung 1866 kam es dazu jedoch nicht mehr³⁵⁶. Moritz von Schwind (1804-1871), ein bekannter Künstler der Düsseldorfer Schule, hatte 1854 die Wartburg in Eisenach mit Darstellungen aus der Elisabethlegende geschmückt³⁵⁷. 1869 führte Knille das Bild von Tannhäuser und Venus als Wandbild für die Königin Marie von Sachsen-Altenburg auf Schloss Marienburg aus³⁵⁸. Vermutlich versuchte Knille, die thüringische Herkunft der Königin mit dem Bildthema zu glorifizieren. Das ist ihm leider nicht gelungen, da Marie von der unzüchtigen Darstellung der nackten Venus dermaßen entsetzt war, dass sie die Wandmalerei abschlagen ließ³⁵⁹. Die großformatige Ausführung des Ölgemäldes Tannhäuser und Venus für die Nationalgalerie in Berlin 1873 mag den enttäuschten Knille versöhnt haben. Es brachte ihm großen Erfolg in Berlin ein und war auf zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Am 29. Mai 1873 schrieb der Dichter und Freund Hermann Allmers an Knille:

„Daß Dein Bild hinfort das Museum des deutschen Vaterlandes schmücken wird, macht mich namenlos glücklich, aber Dir muss es eine Genugtuung sein, wie Du noch keine je empfunden hast, und in der Geschichte deutscher Kunst hat nun Dein Name für alle fernern Zeiten einen Ehrenplatz [...] Dein Welfen- und Börsenpech kannst Du jetzt ruhig der Vergessenheit anheimgeben³⁶⁰“.

Von den rund zwanzig Vorzeichnungen und Entwürfen, die Rosenberg 1891 zählte, hat sich leider kein Blatt erhalten³⁶¹. Eine der drei Studien zum Gemälde *Tannhäuser und Venus*, die Rosenberg veröffentlicht hat zeigt, dass Knille das Standmotiv des Tannhäusers auf dem linken Bein mit dem abgewinkelten rechten Bein, bereits überlegt hatte (Abb. 30)³⁶². Die Venus war jedoch liegend dargestellt. Eine vermutlich spätere Studie sieht eine stärkere Annäherung zwischen Tannhäuser und Venus vor (Abb. 31)³⁶³. Die Liebesgöttin schmiegt sich an Tannhäuser, der sich abwendet. In welchem Zusammenhang eine Bleistiftstudie des *Tannhäuser* steht, die Behne 2002 veröffentlicht hat, lässt sich leider nicht mehr sagen (Abb. 33)³⁶⁴. Die Skizze zeigt eine Arkatur als Rahmenmotiv, in der Tannhäuser am Boden liegt und eine Lyra in die Höhe hält. Bei welcher Person es sich neben ihm handelt ist unbekannt.

³⁵⁶ ARENDS 2005, S. 173.

³⁵⁷ Ebd.

³⁵⁸ Vgl. das Kapitel 4.2.1 in dieser Arbeit.

³⁵⁹ ROSENBERG 1899, S. 272.

³⁶⁰ ALC, NHA 2.2 KNILLE. Zitiert nach BEHNE 2002, S. 84.

³⁶¹ ROSENBERG 1891/92, S. 373.

³⁶² Ebd., S. 373, Abb. a

³⁶³ Ebd., S. 374, Abb. b

³⁶⁴ Behne 2002, S. 79.

Hinsichtlich des Kolorits steht Knilles Gemälde in der Nachfolge von Hans Makart. Rosenberg bestritt, dass hinsichtlich der Farbgebung eine Ähnlichkeit zwischen Knille und Makart bestehe: „Weit entfernt, wie Makart, durch das Farbenmaterial mit brutalem Ansturm auf die Sinne zu wirken, stellte er [sc. Knille] die Farbe gleichsam in den Dienst der Idee und durchgeistigte sie³⁶⁵“. In Bezug auf die Farbgebung und die zahlreichen Details im Hintergrund, wie z. B. den Festons und den Putten, besteht jedoch kein Zweifel, dass sich Knille an Makart orientierte. Besonders das charakteristische „Makart-Rot“ findet sich im Umhang des Tannhäuser bei Knille wieder. Auch die Hängung des Gemäldes *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24) neben dem Bild *Venedig huldigt Catarina Cornaro* (Abb. 32) auf der internationalen Kunstausstellung in Wien 1873 unterstreicht die stilistische Ähnlichkeit der beiden Werke.

In Knilles Hauptwerk *Tannhäuser und Venus* verbindet sich der spätromantische Stil der Düsseldorfer Schule mit einem ausgereiften Klassizismus, den Rosenberg auf die kurze Studienzeit Knilles in Paris zurückführt.

„In der Auffassung des Gegenstandes bewegte sich Knille noch auf dem Boden der Düsseldorfer Romantik; aber er hatte ihre Formensprache durch seine klassischen Studien vertieft und geläutert und seine malerischen Mittel, Dank seiner Pariser Lehrzeit, erheblich reicher ausgebildet“³⁶⁶.

1911 erhoffte sich Knilles Ehefrau Marie Kutzt (1847-1921), das großformatige Bild von der Nationalgalerie wiederzubekommen. Sie war die Tochter eines Berliner Kunstmäzens und Sammlers. In einem Schreiben an den Direktor der Nationalgalerie, fragte sie an, ob der Verkauf des Bildes durch ihren verstorbenen Mann an die Nationalgalerie vertraglich bekräftigt gewesen sei³⁶⁷. Da es einen offiziellen Vertrag gab, der die rechtmäßige Erwerbung des Bildes als Eigentum der Nationalgalerie ausweisen konnte, erhielt die Witwe das Gemälde nicht zurück. Sie hatte nach dem Tod ihres Mannes offensichtlich finanzielle Sorgen.

³⁶⁵ ROSENBERG 1889, III, S. 149.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ SMB – ZA, I/NG 1709

4.2 Monumentalgemälde

4.2.1 Die Wandmalereien auf Schloss Marienburg (1865-1869)

4.2.1.1 Entstehungsgeschichte

König Georg V. von Hannover (1819-1878) hatte seiner Frau, der Königin Marie von Sachsen-Altenburg (1818-1907), zu ihrem vierzigsten Geburtstag 1858 das nach ihr benannte Schloss Marienburg bei Hildesheim geschenkt³⁶⁸. Es liegt malerisch am Südabhang der Schulenburger Gebirgskette. Ein Teil davon wurde im Zuge der Schenkung in den „Marienberg“ umbenannt. König Georg V. bezahlte die gesamten Baukosten aus seiner privaten Schatulle. Dieser Umstand gewann eine wichtige Bedeutung, als die Preußen 1866 das Königreich Hannover unterwarfen und König Georg ins Exil nach Österreich ging. So galt das Schloss Marienburg als Privatbesitz der Königin und durfte nicht eingenommen werden. Die Bauausführung übernahm zunächst der renommierte Architekt der Hannoveraner Schule Conrad Wilhelm Hase (1818-1902), der am Polytechnikum in Hannover gelehrt hatte. Danach wurde sein Schüler Edwin Oppler (1831-1880) als Architekt tätig. Auf ihn geht der größte Teil der Außen- und Innenausstattung des Schlosses zurück. Zwischen 1858 und 1864 erfolgte der Bau des Schlosses im Stil der Neogotik. Aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehungen des Hannoveraner Königshauses zu Großbritannien wurde das Schloss in den Weltkriegen nicht zerstört.

Otto Knille war dem Königspaar bereits durch Ankäufe einiger seiner Bilder, wie etwa des *Cid Campeador*, 1858, (Abb. 8) oder *Fra Angelico malt im Kloster San Marco*, 1862, bekannt (Abb. 14)³⁶⁹. Georg V. von Hannover plante eine Hochschule für Bildende Künste und wollte Otto Knille und Friedrich Kaulbach (1822-1903) als Dozenten gewinnen³⁷⁰. Am 22. April 1865 erhielt Knille zunächst den Auftrag für Wandmalereien im Rittersaal des Schlosses. Im Vertrag heißt es dazu:

„Der Maler Knille übernimmt die Ausführung der Wandmalereien im Rittersaale der Königlichen Marienburg. Die Wandgemälde werden geschichtlichen oder

³⁶⁸ Die Archivalien zur Baugeschichte des Schlosses Marienburg befinden sich im HStA Hannover, Dep. 103 XXIV, Nr. 5917. Zur Geschichte des Schlosses und der Innenraumausstattung durch Edwin Oppler vgl. die fundierte Dissertation von ARENDS 2005.

³⁶⁹ WV, G 7; G 12

³⁷⁰ HStA Hannover, Dep. 103 XXIV, Nr. 1809 (Ernennung des Malers Kaulbach zum Hofmaler) 1856-1864. Zur Biographie Friedrich Kaulbachs vgl. LEHMANN/RIEMER 1978, S. 155-216.

culturgeschichtlichen Inhalts sein, mit thunlichster Berücksichtigung der sächsischen-thüringischen Geschichte.³⁷¹

Die Darstellungen sollten vermutlich die Herkunft der Königin Marie aus Sachsen-Altenburg verherrlichen³⁷². Es wurde Knille zugesichert, dass er die „Anordnung und Vertheilung der Malereien“ bestimmen könne³⁷³. Bereits im Mai 1865 lagen die ersten Skizzen vor. Am 16. April 1866 schrieb Knille an einen Freund:

„Seitdem Du hier warst, habe ich fleißig an meinen Cartons gearbeitet: Barbarossa im Kyfhäuser ist fertig, jetzt bin ich an zwei kleineren Bildern und dann gehe ich zur Ausführung auf die Burg. Es ist beschlossen, daß dort ein ganzer Saal von mir mit Sagen bemalt und daß erst im nächsten Sommer aus baulichen Gründen die historischen Gegenstände bearbeitet werden sollen“³⁷⁴.

Bis zum 1. Januar 1868 sollten die Arbeiten vollendet sein. Vertraglich war mit Knille eine Vergütung von 7000 Talern vereinbart worden.

Der längsrechteckige Rittersaal liegt auf der Nord-Südachse des Schlosses und hat eine Raumhöhe, die über eineinhalb Stockwerke reicht. Der Haupteingang erfolgt durch das Hauptportal im Norden. Der Raum wird auf der Ostseite durch einen breiten Durchgang geöffnet, der in der Mitte von einer Eisensäule gestützt wird. Die westliche Tür führt zu den Gemächern der Königin. Die Südseite wird durch einen erkerartigen Vorbau mit Maßwerkfenster geöffnet. Dadurch empfängt der Raum am Mittag bzw. Nachmittag das meiste Sonnenlicht. Es sind zwei Zeichnungen von Otto Knille für die Ausmalungen des Rittersaales erhalten geblieben³⁷⁵. Für die Nordwand plante Knille Szenen aus der Geschichte des Volkes der Sachsen (Abb. 34). Das erste Bild zur linken Seite der Eingangstür sollte Markgraf Gero (nach 900-965) darstellen, der sein Schwert am Altar der Peterskirche niederlegt. Gero hatte nach dem Sieg über die Slaven sein Reich vergrößert. 940 eroberte er Brandenburg. Das Gemälde über der Tür sollte den Übertritt Wittekinds zum Christentum darstellen. Wittekind (Widukind) unterlag Karl dem Großen in mehreren Kämpfen und wurde von diesem zur Taufe gezwungen. Die Beschriftung in der Skizze nennt „Wittekind und Alboin von Karl d. Großen ermahnt, zum Christentum überzutreten“. Arends hat darauf hingewiesen, dass Albuin, König der Lombarden, zu diesem Zeitpunkt schon gestorben war. Er war ein Vorfahre der Welfen und rief 566 sächsische Stämme auf, mit ihm nach Italien zu reisen. Demnach kann es sich in der Verbindung zwischen Gero und Albuin nur um eine

³⁷¹ HStA Hannover, Dep. 103 XXIV, Nr. 6057. Zitiert nach ARENDS 2005, S. 171.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ StA Osnabrück, Dep. 4 b Nr. 65

³⁷⁵ MBA, B-76 und B-77. Zitiert nach ARENDS 2005, S 172, Abb. 159, Abb. 160. Vgl. WV, Z 14; Z 15

symbolische Verbindung des sächsischen und welfischen Königshauses handeln³⁷⁶. Die dritte Darstellung an der Nordwand sollte den wettinischen Ahnherrn Dietrich I. in der *Schlacht bei Basentello für Kaiser Otto II. (982)* zeigen. In dieser Schlacht starb Dietrich den „Heldentod“. Otto II. belohnte daraufhin die Söhne Dietrichs I. mit der Vergabe des Lehens von Wettin und Eilenburg.

Die in ihren Ausmaßen längere Ostwand sollte in vier Szenen an Heinrich den Erlauchten erinnern (Abb. 35)³⁷⁷. Für das größte Wandfeld nördlich des Durchganges zum Speisesaal war eine Szene vorgesehen, die Heinrich bei der Rechtsprechung gezeigt haben könnte. Die zwei kleineren Wandflächen über dem Durchgang zum Speisesaal sollten Heinrich beim Turnier in Nordhausen zeigen. Die letzte Szene der Ostwand sah eine Darstellung König Heinrichs als Minnesänger vor. Die gegenüberliegende Westwand sollte mit Malereien aus der *Legende der heiligen Elisabeth* geschmückt werden.

Die Skizzen bezeichnen vier Bilder: „Die heilige Elisabeth kommt als Kind auf die Wartburg und wird vom jungen Landgrafen empfangen“. Über dem Durchgang zum Salon sollte parallel zur Ostwand eine kleinere Darstellung mit dem Thema „Elisabeth erzieht ihre Kinder“ erfolgen. Die vorletzte Szene hätte die Ankunft Elisabeths in Weimar mit ihren Kindern nach der Vertreibung von der Wartburg gezeigt. Das letzte Bild sah eine Darstellung Elisabeths vor, die sie beim Verteilen von Almosen gezeigt hätte. Moritz von Schwind (1804-1871) hatte bereits die Wartburg mit Darstellungen aus der Elisabeth-Legende ausgemalt³⁷⁸. Knille orientierte sich an den einzelnen Bildthemen, die von Schwind auf der Wartburg ausgeführt hatte. Er änderte jedoch die Bildreihenfolge.

Die Südwand ist durch hohe Maßwerkfenster durchbrochen und gibt daher wenig Raum für Bilder. Deshalb sollten auch nur zwei historische Darstellungen zur Ausführung kommen: „Johann Friedrich I. kehrt aus der Gefangenschaft heim“ und die „Gründung der Universität durch Friedrich den Weisen“.

Die Arbeiten wurden in dieser Form nicht ausgeführt. Der Ausbruch des deutsch-deutschen Krieges 1866 verhinderte die Ausmalung des Rittersaals. Da Knille der Lohn jedoch vertraglich zugesichert worden war und er bereits Abschlagszahlungen erhalten hatte, machte Oppler den Vorschlag, „daß im Rittersaale statt 4 Wände nur 2 gemalt werden sollten“³⁷⁹. Daraufhin wurde Knille damit beauftragt, Wandbilder in der *Morninghall* auszuführen. Die *Morninghall* ist im Gegensatz zum Rittersaal nicht dem Leine-Tal

³⁷⁶ Ebd., S. 227, Anm. 216. WV, Z 14

³⁷⁷ WV, Z 15

³⁷⁸ Ebd., S. 173.

³⁷⁹ HStA Hannover, Dep. 103, XXIV, Nr. 6057. Zitiert nach ARENDS 2005, S. 173.

zugewandt, sondern liegt im nordöstlichen Teil des Südflügels und ist zum Innenhof durch Fenster geöffnet. Die *Morninghall* sollte bei Feierlichkeiten als Empfangsraum dienen. Der Name täuscht über die Funktion hinweg. So war die *Morninghall* nicht als Zimmer für das Frühstück oder den morgendlichen Aufenthalt gedacht, sondern hatte die Funktion eines Repräsentationsraumes. Im Oktober 1866 hielt sich Otto Knille mit den Künstlern Leonard Gey (1838-1894) und dem Bildhauer Werner David (1836-1906) auf Schloss Marienburg auf (Abb. 28). Für die Ausmalung der *Morninghall* waren Themen aus der Sage *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* geplant³⁸⁰. Aus dem Vertrag vom vierten November 1867 geht hervor, dass Knille für die Ausmalung „den schlafenden Barbarossa, den getreuen Ekkehard, den Knaben mit der Wunderblume, Venus und Tannhäuser“ plante³⁸¹. Die gesamte Ausstattung ist ebenso wie im Rittersaal nicht erhalten geblieben³⁸². Die Skizzen lassen darauf schließen, dass Knille die Themen aus dem Kyffhäuser-Sagenkreis als Friese unterhalb der Decke anbringen wollte³⁸³. In dieser Weise hatte auch Moritz von Schwind (1804-1871) seine Friese *Die Sage von der Gründung der Wartburg durch Ludwig den Springer* und *Die Sage vom Taufritt des Freidigen nach Tenneberg* aus der Gründungsgeschichte der Wartburg 1854 in Eisenach angebracht³⁸⁴. Knille hat die Friese von Schwinds vermutlich auf der Wartburg gesehen, oder sie waren ihm durch druckgraphische Reproduktionen bekannt. Durch Aufzeichnungen Knilles in seiner Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* ist bekannt, dass er die Werke Moritz von Schwinds überaus schätzte³⁸⁵. Auf Schloss Marienburg montierte Knille die Friese an der Nordwand in den Zwickeln seitlich der Maßwerkfenster. Die Bilder von *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*³⁸⁶ (Abb. 37) und *Tannhäuser und Venus* werden aufgrund ihrer Ausmaße vermutlich an der Ost- bzw. Westwand angebracht gewesen sein³⁸⁷.

Laut Vertrag waren „Fresken“ vorgesehen. Rosenberg schrieb 1899, dass Knille die Wandbilder auf Schiefertafeln ausgeführt habe, weil er sie so besser hätte transportieren können³⁸⁸. Knille fertigte die Bilder nicht immer direkt vor Ort an, sondern arbeitete zeitweise auch in Berlin. In den Akten des Königlichen Hausarchivs der Welfen werden „Fresken“ auf

³⁸⁰ WV, M 3

³⁸¹ Ebd., S. 176. Vgl. den vollständig transkribierten Vertrag im ANHANG dieser Arbeit.

³⁸² Die Fresken auf Marmorplatten in der *Morninghall* werden vermutlich durch eine Sprengung der Brücke im Leine-Tal während des zweiten Weltkrieges zerstört worden sein. Die letzte Fotografie des Freskos *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* ist in das Jahr 1935 datiert.

³⁸³ ARENDS 2005, S. 176 f.

³⁸⁴ Vgl. ROMMÉ 1996, S. 80, sowie S. 88 f., Abb. 36-38.

³⁸⁵ KNILLE 1887, S. 45, Anm., sowie S. 46, Anm.

³⁸⁶ WV, M 3

³⁸⁷ ARENDS 2005, S. 177.

³⁸⁸ ROSENBERG 1899, S. 272.

„Marmortafeln“ erwähnt³⁸⁹. Bei der Freskomalerei werden die Farbpigmente mit Wasser gemischt und direkt auf den feuchten Putz aufgetragen. Die Farben gehen während des Trockenprozesses eine Verbindung mit dem Kalk des Putzes ein und erhalten dadurch ihre Beständigkeit. Demnach kann es sich bei den Arbeiten auf Schloss Marienburg nicht um Fresken gehandelt haben, weil sich Marmortafeln als Bildträger für Fresken nicht eignen³⁹⁰. Vermutlich malte Knille die Farben direkt auf den trockenen Bildträger aus Marmor. In einem Brief vom 20. Dezember 1869 schrieb Knille an seinen Freund Nolte, dass „die Gemälde der Morning Hall fertig [sind], soweit dies auf einer weißen Kalkwand zu erreichen war [...]“³⁹¹. Demzufolge wäre an eine Ausführung der Malereien auf den Putz *al fresco* zu denken. Ein Foto des Wandbildes *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* auf Schloss Marienburg zeigt jedoch vertikal verlaufende Einschnitte innerhalb der Komposition, die vermutlich auf die Zuschnitte der einzelnen Marmorplatten zurückgehen (Abb. 37).

Am 22. September 1867 schrieb Knille an seinen Freund Nolte:

„Mein neuster Friedrich Barbarossa – es ist Friedrich IV. – gefällt ihm [d. h. dem Bauleiter Petersen] sehr, und was viel wichtiger und viel schwerer ist, er gefällt auch mir. Petersen behauptet, jeder Zoll sei nun ein Kaiser, das macht nun 84 Zoll Kaiser.“³⁹² Kurze Zeit später berichtete Knille seinem Freund Nolte erneut: „Oppler ist einverstanden, daß meine Marmorplatten noch in diesem Herbst in die Wand eingelassen werden.“³⁹³

4.2.1.2 Der zeitgeschichtliche Hintergrund

Der Mythos um Kaiser Friedrich Barbarossa war im 19. Jahrhundert in Kunst, Dichtung und Literatur neu entflammt. Friedrich Rückert hatte 1817 in seinem Gedicht den Staufer Barbarossa poetisch besungen und wieder populär gemacht³⁹⁴. Friedrich Raumer legte zwischen 1822 und 1825 seine mehrbändige *Geschichte der Hohenstaufen* vor. Barbarossa war zur politischen Symbolfigur vor der zu erwartenden Reichsgründung geworden. Das Volk wünschte sich nach der Revolution 1848 einen parlamentarischen Nationalstaat, der den

³⁸⁹ ARENDS 2005, S. 177 und S. 228, Anm. 237. Vgl. den vollständig transkribierten Vertrag im ANHANG dieser Arbeit.

³⁹⁰ Für den Hinweis danke ich Herrn Gemälderestaurator Dietmar Wohl, Münster. Vgl. die gegenteilige Annahme in der Literatur zuletzt bei ARENDS 2005, S. 176-180 sowie KAUL 2007, I, S. 378 f.; KAUL 2007, II, S. 13 f., M 19.

³⁹¹ HStA Hannover, Dep. 103 XX. Zitiert nach ARENDS 2005, S. 179.

³⁹² HStA Hannover, Dep. 103, XXIII. Zitiert nach ARENDS 2005, S. 178. Knille hat offensichtlich Friedrich I. „Barbarossa“ mit *Friedrich IV.* verwechselt.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Vgl. Friedrich Rückert, Werke, hrsg. und mit einer Einleitung versehen v. Edgar Gross u. Elsa Herzter, I, Hildesheim 1979, S. 74 f.

absolutistischen Machtanspruch der Landesfürsten ablösen sollte. „Die Person des Kaisers wird zur Chiffre für das ersehnte Reich, das vergangen ist und nun wiederkehren soll“³⁹⁵. Dabei wurde der Stauferkaiser Friedrich I. Barbarossa (gest. 1190) nicht nur positiv gesehen. Der national-liberal eingestellte Historiker Heinrich Luden (1778-1847) sah die Expansionspolitik Kaiser Friedrich Barbarossas und die Unterdrückung der lombardischen Städte als kritisch an³⁹⁶. Er stellte sich auf die Seite des Papstes, den Barbarossa vergeblich versucht hatte zu unterdrücken. Bereits das Streben Karls des Großen nach der römischen Kaiserkrone sei für das Deutsche Reich „hohl und leer, ein glänzendes Luftbild gewesen“³⁹⁷. Einen Rekurs auf die Italienpolitik der mittelalterlichen Kaiserzeit erfuhr die politische Kontroverse zwischen dem preußisch-protestantischen Historiker Heinrich von Sybel und seinem Kollegen Julius Ficker von 1859 bis 1862³⁹⁸. Es ging um die Frage nach der preußischen Außenpolitik in Hinblick auf Italien. Von Sybel plädierte für die „kleindeutsche“ Lösung, die eine Beteiligung der Preußen im Kampf Österreichs gegen Italien ablehnte. Die Anhänger der kleindeutschen Lösung, zu denen auch die Historiker von Droysen, Mommsen und Treitschke gehörten, verurteilten die Italienpolitik der mittelalterlichen Kaiser. Sie sahen in der Eroberung Italiens den Grund für die politischen Krisen³⁹⁹. Ficker lehnte diese Lösung ab und forderte, dass man Österreich in Italien unterstützen müsse. Er vertrat die „großdeutsche“ Position. Die Anhänger dieser Richtung sahen gerade in dem nationenübergreifenden Herrschen die Grundlage für ein „geordnetes“ Heiliges Römisches Reich. Damit standen sie der Politik der Habsburger nahe, die es zu unterstützen galt⁴⁰⁰.

Die Kontroverse zwischen den Historikern von Sybel und Ficker gipfelte 1859 in einem öffentlichen Schlagabtausch, der durch Vorträge und Streitschriften geführt wurde. Von Sybel sah in der mittelalterlichen Kaiserpolitik das „Grab“ der „Nationalwohlfahrt“⁴⁰¹. Ficker machte die Verkleinerung des kaiserlichen Reiches in nachstauferischer Zeit für den politischen Niedergang verantwortlich. Gerade die besondere Größe des Reiches habe die politische Kraft ausgemacht.

Trotz aller Kontroversen – oder vielleicht gerade deshalb – war die Figur Kaiser Friedrich Barbarossas durch die *Geschichte der Hohenstaufen* populär geworden. Zwischen 1820 und 1850 waren „allein sieben Dramen entstanden, die sich ausschließlich mit Friedrich

³⁹⁵ KAUL 2007, I, S. 76.

³⁹⁶ FASTERT 2000, S. 178.

³⁹⁷ Heinrich Luden, *Geschichte des deutschen Volkes*, Gotha 1830, Bd. 10, S. 197.

³⁹⁸ Zur *Sybel-Ficker-Kontroverse* vgl. u. a. LEERHOFF 2000 sowie PUHLE 2007.

³⁹⁹ Vgl. LEERHOFF 2000, S. 280.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd., S. 281.

Barbarossa beschäftigten“⁴⁰². Die patriotischen Anhänger aus dem Volk wünschten sich eine neue Reichseinheit mit einem Kaiser an der Spitze. Der Lyriker Emanuel Geibel hatte 1837 in seinem Gedicht über Friedrich Barbarossa ein hoffnungsvolles Zukunftsbild skizziert:

„Laut in seinen Angeln dröhnend
Tut sich auf das eh'rne Tor;
Barbarossa mit den Seinen
Steigt im Waffenschmuck empor.
[...]
Und dem alten Kaiser beugen
Sich die Völker allzu gleich,
Und aufs Neu zu Aachen gründet
Er das heil'ge deutsche Reich“⁴⁰³.

Am 18. Mai 1848 war das erste gesamtdeutsche Parlament aus demokratischen Wahlen in der Frankfurter Paulskirche zusammengetreten und damit schien der tiefe Wunsch nach einer Reichseinheit für einen Augenblick in Erfüllung gegangen zu sein. Dazu sollte es jedoch nicht kommen. Die Enttäuschung des Volkes war nicht zu leugnen. Heinrich Heine (1797-1856) kehrte den Kyffhäusermythos ins Gegenteil um und versuchte ihn als verstaubtes Relikt der deutschen Geschichte zu enttarnen. In seinem Epos „Deutschland ein Wintermärchen“ schrieb er im sechzehnten Kapitel:

„Herr Rotbart' – rief ich laut – du bist
Ein altes Fabelwesen,
Geh, leg dich schlafen, wir werden uns
Auch ohne dich erlösen.
[...]
Das Beste wäre, du bliebest zu Haus,
Hier in dem alten Kyffhäuser –
Bedenk ich die Sache ganz genau,
So brauchen wir gar keinen Kaiser“⁴⁰⁴.

Erst die politischen und militärischen Erfolge in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts vermochten dem Barbarossa-Mythos in Kunst und Literatur wieder einen neuen Aufschwung zu geben⁴⁰⁵. Dieser erreichte seinen Höhepunkt mit dem Sieg der deutschen Truppen in

⁴⁰² Zitiert nach FASTERT 2000, S. 181, Anm. 212.

⁴⁰³ Emanuel Geibel, Friedrich Rotbart. Zitiert nach FASTERT 2000, S. 181 f.

⁴⁰⁴ Zitiert nach Heinrich Heine, Deutschland. Ein Wintermärchen. Mit einem Kommentar von Joseph A. Kruse, Christian Liedtke und Marianne Tillich (Suhrkamp BasisBibliothek; 106), Berlin 2010, S. 54 f., Caput XVI.

⁴⁰⁵ FASTERT 2000, S. 182 f.

Frankreich 1870/71, aus dem das zweite deutsche Kaiserreich hervorging. Zwischen 1877 und 1879 malte Hermann Wislicenus (1825-1899) die Kaiserpfalz in Goslar mit Fresken aus der Sage *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* aus⁴⁰⁶. In seinen Fresken ging die Geschichte der Hohenstaufen mit dem Barbarossa-Mythos gleichsam eine Verschmelzung ein. Wislicenus setzte in seinen Darstellungen den alten Kaiser Barbarossa mit dem neuen Kaiser Wilhelm I. gleich⁴⁰⁷. Was die Geschichte nicht vermocht hatte, schaffte die Kunst. Die Kaiserpfalz in Goslar war in der Kaiserzeit zu einem wichtigen Nationaldenkmal geworden⁴⁰⁸.

Die Wandmalereien auf Schloss Marienburg, die Friedrich Barbarossa darstellen, könnten als Anspielung auf die politische Situation vor dem erwachenden deutsch-deutschen Krieg 1866 zu verstehen sein. Kaul hat sich gegen diese These ausgesprochen, da „es sich bei diesem Auftrag weniger um eine politisch inspirierte Ausmalung, denn um eine dekorative Ausgestaltung eines Privatschlusses“ handle⁴⁰⁹. Sie gesteht zwar ein, dass „das Thema des schlafenden Barbarossas in dieser Zeit nie ganz ohne nationalen Hintergrund betrachtet werden“ könne, dennoch verliere das Thema „in einer [...] märchenhaft gestalteten Umgebung deutlich an politischer Schlagkraft“⁴¹⁰. Für diese These spricht auch der Umstand, dass der Auftrag für das Wandbild *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* am 4. November 1867 nach dem Einfall der preußischen Besatzung zustande kam. König Georg V. hätte ein politisch motiviertes Thema nicht nach der Besetzung seines Königreiches für das Schloss seiner Gemahlin ausgewählt.

Wie der Karton zeigt, wollte Knille zunächst einen schlafenden Barbarossa zeigen, der mit dem Kopf auf der vor ihm stehenden Tischplatte liegt (Abb. 38). Er entschied sich doch letztlich für eine andere Ausführung. Das Wandbild zeigt im rechten Bildvordergrund einen sitzenden Barbarossa. Er ist mit einem kostbaren Hermelinmantel bekleidet, der am linken Gewandärmel einen Adler zeigt (Abb. 37). Der Kopf ist im Schlaf herabgesunken. Die rechte Hand liegt auf dem Griff seines Schwertes, während die linke schlaff herunterhängt. Der Bildhintergrund ist nicht näher differenziert. Vermutlich handelt es sich um eine Höhle im Kyffhäuser. Zwerge versuchen, den schlafenden Kaiser zu necken. Auch der Wachsoldat im linken Bildhintergrund ist eingeschlafen. Zwischen 1826 und 1841 hatten Schüler der Düsseldorfer Akademie, wie Christian Friedrich Lessing, Heinrich Mücke und Hermann Freihold Plüddemann den Gartensaal des Schlosses Heltorf in Düsseldorf-Angermund mit Fresken aus der Sage *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* ausgestattet (Abb. 39).

⁴⁰⁶ Vgl. ARNDT 1976

⁴⁰⁷ Vgl. PUHLE 2007, S. 18.

⁴⁰⁸ ARNDT 1976, S. 71.

⁴⁰⁹ KAUL 2007, I, S. 379.

⁴¹⁰ Ebd.

Kaul hat eine Darstellung des schlafenden *Barbarossa* von Wilhelm Kaulbach (1805-1874) (Abb. 40) als Vorbild für das Wandgemälde *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* von Otto Knille vorgeschlagen (Abb. 37)⁴¹¹. In ihrem Vergleich bezieht sich Kaul vor allem auf die „Körperhaltung und die Position des Steintisches“⁴¹². Allerdings ist der schlafende Friedrich Barbarossa bei Knille wesentlich stärker in sich zusammengesunken. Außerdem hängt der linke Arm schlaff hinunter. Kaulbachs Barbarossa hält in der rechten Hand sein Schwert, das deutlich sichtbar ist, während das Schwert von Barbarossa bei Knille bis auf den Griff und die Spitze kaum zu erkennen ist. Richtig ist hingegen die Beobachtung, dass Knille „die Szene mit weiteren Details anreichert und den bei Kaulbach zu sehenden Flügelhelm durch die Reichskrone ersetzt“ hat⁴¹³.

Im Sommer 1868 nahm Knille die Arbeit an dem letzten Bild auf, das Tannhäuser und Venus darstellen sollte. Zunächst hatte Knille den Entwurf der Königin zur Genehmigung vorgelegt. Dann änderte er jedoch die Komposition, so dass es zur „Verwerfung aller früheren Entwürfe“ kam. Knille hatte die Venus nackt dargestellt und somit einen Skandal ausgelöst. Im Dezember 1869 hatte Knille seine Arbeit beendet und verließ Schloss Marienburg. Offensichtlich war es Knille noch wichtig, dass seine Wandmalereien eine passende Umrahmung erhielten. Deshalb bat er:

„wenigstens von Seiten der Decorationsmaler unter meiner Mitwirkung ein paar Proben zu machen, durch welche die Wände zu gebende Grundfarbe festgestellt und die nächste Umrahmung der Bilder in kleinen Theilen probirt würde. Die Malereien der Gesamtdekoration ließen sich späterhin den Proben gemäß ausführen, dagegen glaube ich protestieren zu müssen, daß eine malerische Umrahmung derselben ohne meine Mitwirkung in Zukunft vorgenommen würde.“⁴¹⁴.

Das Thema *Tannhäuser und Venus* sollte Knille einige Jahre später noch zu großem Ruhm verhelfen. 1873 führte er ein großformatiges Ölgemälde aus, das in Wien neben Makarts *Catharina von Cornaro* (Abb. 32) zu sehen war⁴¹⁵. Die Nationalgalerie in Berlin kaufte das Gemälde von Knille noch im selben Jahr für ihre Sammlung an.

⁴¹¹ Wilhelm von Kaulbach (Vorlage), *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*, 1841, Kupferstich (gestochen von Heinrich Merz), 21,3 x 18,7 cm, Stadtmuseum München, Inv.-Nr. M II/2678. KAUL 2007, I, S. 379

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ WV, G 16

4.2.2 Die Ausmalung der Börsenhalle in Bremen (1869)

Am 5. November 1864 war die Neue Börse in Bremen eröffnet worden. Der renommierte Architekt Heinrich Müller hatte die Entwürfe gezeichnet⁴¹⁶. Der Bau war von der Bremer Kaufmannschaft finanziert worden. Müller hatte ein monumentales Gebäude im neogotischen Stil mit einer fünfschiffigen Basilika als Börsensaal entworfen. Die Nord- und Südseiten des Baues wurden von ausladenden Seitenteilen flankiert. Der Eingang erfolgte über eine monumentale Treppe auf der Westseite, die Ostseite wurde von einer *Exedra* abgeschlossen. Die Ausmaße des gesamten Bauwerks sollten den Reichtum der Bremer Kaufmannschaft darstellen. Die Börse stand an der Ostseite des Marktes in Bremen und erstreckte sich bis zur Domsheide. Sie wurde am 20. Dezember 1943 bei einem Luftangriff zerstört⁴¹⁷.

Die Börsenhalle war zunächst nicht ausgeschmückt worden, da vermutlich eine künstlerische Ausstattung den sparsamen Bremer Kaufleuten nicht wichtig genug war. Der Dichter Hermann Allmers (1821-1902), der ein guter Freund von Otto Knille war, schaltete sich in die Debatte um das Bremer Börsenbild ein. In der Zeitschrift *Kunstchronik* veröffentlichte Allmers am 5. März 1869 einen Artikel, der auf die ungeschmückte Börsenhalle Bezug nahm:

„An der Hinterwand des großen inneren Hauptraumes starrt uns seit Jahren eine mächtige leere Blende entgegen, welche gleich Anfangs dazu bestimmt war, ein großes Freskobild, die Entdeckung Amerika's darstellend aufzunehmen. Passender für Bremen wie für seinen Börsensaal hätte wohl kein Gegenstand gewählt werden können, denn auf Amerika's Entdeckung beruht Bremen's jetzige Bedeutung und in Amerika vor Allem ist der ganze Halt und Schwerpunkt seines gegenwärtigen Handels.“⁴¹⁸

Allmers übertreibt in seiner Darstellung insofern, als noch gar kein Thema für die Ausmalung des Börsensaales feststehen konnte. Selbst die Frage, ob es überhaupt zu einer Ausmalung kommen sollte, war letztlich nicht geklärt.

Im Winter 1864 hatte Knille zwei Studien für die Ankunft des Columbus in Amerika vorbereitet (Abb. 41, 42). Es handelte sich um eine Bleistiftstudie mit Tusche und eine Ölstudie auf Leinwand⁴¹⁹. Knille plante einen Columbus, der die Fahne in die Höhe hält. Ein Schwert wollte er ihm nicht in die Hand geben. Vermutlich versuchte er, die Brutalität und Gewalt der Eroberung auszublenden. Die erhaltene Vorzeichnung zeigt Columbus, der auf

⁴¹⁶ STEIMER 2009, S. 149.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Zitiert nach STEIMER 2009, S. 150.

⁴¹⁹ WV, Z 13; E 2

einer Lichtung steht und von Eingeborenen umgeben ist (Abb. 41). Im Vordergrund knien zwei Indianer vor Columbus nieder, die ihm vermutlich Geschenke darbringen wollen. In der rechten vorderen Bildhälfte steht eine nackte Frau, die ihre Arme zum Schutz vor der Brust verschränkt. Ein Indianer mit prächtigem Kopfschmuck steht hinter ihr und deutet auf den Eroberer Columbus. Die Bleistiftzeichnung von Otto Knille erinnert stark an eine vorbereitende Studie für die *Eroberung Amerikas durch Columbus* von Eugen Napoleon Neureuther für die fünfte Kuppel im Treppenhaus der polytechnischen Schule in München (Abb. 43)⁴²⁰. Zwischen 1865 und 1868 war die polytechnische Schule von Gottfried Neureuther errichtet worden. Er war durch den Bau des Würzburger Bahnhofs mit den von ihm entworfenen Technik allegorien bekannt geworden⁴²¹. Der Außenbau der polytechnischen Schule bezog sich ikonographisch auf die Technik. „Im Innern des Polytechnikums manifestierte sich erstmals in der Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts eine Entwicklungsgeschichte der Kultur, deren Etappen nicht durch Religion, Geistesgeschichte oder Kriege bestimmt waren, sondern durch fortschreitende Naturaneignung“⁴²². Die Treppenhaushalle mit den Ausmalungen von Eugen Napoleon Neureuther befand sich im ersten Stockwerk. An drei Seiten des Treppenhauses liefen Arkaden mit je vier Kuppelgewölben auf zwei Seiten um.

Knille hoffte sehr darauf, dass er den aussichtsreichen Auftrag zur Ausmalung der Bremer Börse bekommen würde, obgleich zu diesem Zeitpunkt noch kein Wettbewerb ausgeschrieben worden war.

Fünf Jahre später, nachdem Knille bereits die Wandmalereien auf Schloss Marienburg ausgeführt hatte, kündigte König Wilhelm I. als Schirmherr des Norddeutschen Bundes seinen Besuch in der Bremer Börse an. Er wurde am 10. Juni 1869 erwartet. Doch es fehlte eine der Innenausstattung der Börse angemessene Ausmalung. Knille wurde damit beauftragt, die Göttinnen *Borussia* und *Brema* auf einer fast acht Meter hohen und sieben Meter breiten Leinwand allegorisch darzustellen (Abb. 44). Dabei assistierte ihm Arthur Fitger, der die nasse Leinwand aus Berlin nach Bremen transportierte und dort an Seilen in der Börsenhalle aufhängte⁴²³.

Das Format des Gemäldes läuft oben spitz zu. Im Zentrum steht die *Borussia (Preußen)*, die von einer triumphbogenartigen Nischenarchitektur hinterfangen wird (Abb. 44). Auf dem linken Podest steht eine antike Fackel. Die Architekturkulisse erinnert an die Apsis eines

⁴²⁰ Eugen Napoleon Neureuther, *Eroberung Amerikas*, Kohlezeichnung/Papier, 53,5 x 74,7 cm, Stadtmuseum München, Inv.-Nr. MS IV 1615/17; WAGNER 1989, Abb. 150.

⁴²¹ Ebd., S. 217 f.

⁴²² Ebd., S. 226.

⁴²³ ROSENBERG 1899, S. 270.

Kirchenraumes, wie sie in venezianischen Heiligendarstellungen des 16. Jahrhunderts zu beobachten ist, wie etwa eine *Sacra conversazione* (1505) von Giovanni Bellini (um 1430-1516) für die Kirche San Zaccaria in Venedig (Abb. 45)⁴²⁴. Der dreiteilige Aufbau der Figurengruppe im Gemälde von Otto Knille (die Assistenzfiguren links, die Borussia auf einem erhöhten Podest in der Mitte und die huldigende Brema mit dem Lorbeerkrantz rechts) erinnert besonders an die *Sacra conversazione* von Giovanni Bellini. Die *Borussia* ist mit einer *toga* bekleidet, darüber trägt sie einen dunklen Umhang und eine Hermelinstola. Auf dem Kopf trägt die *Borussia* einen Helm, mit ihrer rechten Hand hält sie eine Standarte, an der eine Fahne mit dem Adler als Wappentier der Hohenzollern hängt. Die linke Hand hat die *Borussia* ausgestreckt, um den Lorbeerkrantz entgegenzunehmen. Die *Brema* ist im Begriff eine Treppe emporzusteigen, die zur *Borussia* führt. Sie trägt eine helle *toga*, deren Saum von einem Wellenfries verziert ist. Vor dem Podest, auf dem die *Borussia* steht, knien als jugendliche Knaben die Personifikationen der Städte Bremen und Hamburg, mit den entsprechenden Wappen (die *Hammaburg* mit drei Türmen und der Schlüssel für *Bremen*). Auf dem dritten Wappen ist ein doppelter Adler zu erkennen. Zwei vornehme Damen in der linken Hälfte wohnen der Zeremonie der Kranzübergabe bei und sind ins Gespräch vertieft. Es handelt sich um Reflektionsfiguren, wie sie etwa auch in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts zu sehen sind. So etwa auf dem sogenannten *Konkurrenzrelief* mit der Opferung Isaaks von Lorenzo Ghiberti für das Baptisterium in Florenz (Abb. 46)⁴²⁵. Dort sind im linken Bildrand zwei Figuren zu erkennen, die in ähnlicher Weise ins Gespräch vertieft sind, wie auf dem Gemälde *Brema huldigt der Borussia* von Otto Knille. Im linken Bildhintergrund ist ein Schiff zu erkennen, das offensichtlich im Hafen vor Anker liegt. Es sollte vermutlich die Bedeutung von Schifffahrt und Handel für die Stadt Bremen verdeutlicht werden.

Der erfolgreiche Bremer Kaufmann und Reeder Christian Heinrich Wätjen (1813-1887) übernahm die Kosten für die Ausmalung der Börse⁴²⁶. Allerdings hatte er sich vorbehalten, über die Auswahl des Künstlers und des auszuführenden Themas selbst zu bestimmen⁴²⁷. Knille hoffte inständig, dass ihm der Auftrag zuteil werden würde und schrieb am 27. Dezember 1869 an seinen Freund, den Bremer Maler Arthur Fitger (1840-1909):

„Mein „bisjetziges“ Schweigen, lieber Fitger, rührt davon her, daß ich von Tag zu Tag Antwort von Heinrich Müller erwartet habe. Ich hatte demselben noch vor dem Fest

⁴²⁴ Giovanni Bellini (um 1430-1516), *Thronende Madonna mit Heiligen (Sacra conversazione)*, 1505, Öl auf Leinwand, 500 x 236 cm, San Zaccaria, Venedig

⁴²⁵ Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *Die Opferung Isaaks*, 1401, Bronze, 42 x 38 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

⁴²⁶ Christian Heinrich Wätjen war seit 1837 Teilhaber der Firma D. H. Wätjen & Co. Seit 1858 war er Besitzer der Firma. Vgl. STEIMER 2010, S. 751.

⁴²⁷ STEIMER 2009, S. 153.

meine Besorgnisse über die schwebende Frage mitgeteilt, ungefragt, wann ich kommen solle und gebeten, mir derzeit oder drauf die Briefe zukommen zu lassen. Sein Schweigen bis heute ist nicht geeignet das „ressentiment sinistre“ zu verringern, welches ich seit einiger Zeit im Busen nähre. Jedenfalls glaubte ich ohne Müllers bestimmten Bescheid nicht abreisen zu dürfen, wenn ich die Absicht habe, etwas Politisches in Bremen zu erreichen. Meine Anwesenheit zum Künstlerfeste, von welcher ich gewerblichen Nutzen übrigens nicht erwerben konnte, kann nun leider nicht mehr stattfinden. Dagegen eile ich natürlich sofort zu Ihnen, sobald ich erfahren haben werde, ob Wätjen mir soweit geneigt ist, daß ein Besuch bei ihm nicht von vornherein her überflüssig erscheint. Ich zeichne fortwährend an der neuen Composition, die jedoch erst in einigen Tagen verständlich sein wird. Insofern ist mir der Aufschub ganz lieb. Diese wenigen Worte sollen Sie nur darüber aufklären, daß es nicht Säumseligkeit von mir ist, wenn ich nicht erschienen bin. Vor allem bitte ich, setzen Sie sich mit Heinrich Müller in Rapport, damit ich endlich erfahre, was ich zu erwarten habe.“⁴²⁸

In der Zwischenzeit schien sich der Auftraggeber Christian Heinrich Wätjen jedoch für einen anderen Künstler entschieden zu haben⁴²⁹. Im Januar 1870 ließ Wätjen der Handelskammer in Bremen mitteilen, dass er sich für den Düsseldorfer Maler Peter Janssen (1844-1908) entschieden habe⁴³⁰. Janssen war ein Neffe des Düsseldorfer Malers Peter Hasenclever d. J. Für die Börsenhalle hatte Janssen die „Gründung Rigas“ als Zeichnung vorgelegt.

Die Weser-Zeitung meldete am 4. Februar 1870, dass Peter Janssen den Auftrag bekommen sollte. Knille war darüber sehr enttäuscht. Er betrachtete „den Columbus jetzt als eine unwiderbringlich verlorene Sache.“⁴³¹

Offensichtlich kannte Knille seinen Kollegen Janssen nicht, denn er bat Fitger in einem Brief darum, einige Informationen über den Widersacher herauszubekommen:

„Können Sie denn über Jansen nichts erfahren? Klingenberg meint auf der letzten Ausstellung in Bremen ein schwaches Genrebild von ihm gesehen zu haben. Ich muß gestehn, ich traue einem Schüler Bendemanns sehr wenig zu, einem Düsseldorfer Historienmaler überhaupt.“⁴³²

⁴²⁸ StA Bremen, 7,79-15

⁴²⁹ Der Bildhauer Diedrich Kropp schreibt Hermann Allmers am 4.2.1870, dass der Historienmaler Peter Janssen den Auftrag bekommen hat. Vgl. STEIMER 2010, S. 321, B 109.

⁴³⁰ Zu Peter Janssen vgl. die Dissertation von BIEBER 1979

⁴³¹ StA Bremen, 7,79-15

⁴³² Ebd. Eine ähnlich abwertende Äußerung über „die bedenkliche Richtung“ der Historienmalerei in der Düsseldorfer Schule findet sich in einem Brief von Hermann Allmers an den Architekten Heinrich Müller vom 10.2.1870. Vgl. STEIMER 2010, S. 323, B 111.

Es verwundert, dass Knille einen Absolventen der Düsseldorfer Schule derart kritisierte, obgleich er doch selbst zwischen 1848 und 1853 an der Akademie studiert hatte. Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811-1889) war – wie Knille – Schüler von Wilhelm von Schadow gewesen und folgte diesem 1859 als Direktor der Düsseldorfer Akademie, der er bis 1867 vorstand⁴³³. Offenbar wollte Christian Heinrich Wätjen die Entwürfe Knilles dennoch einsehen, als er auf seiner Reise nach Italien über Düsseldorf reiste. Auch Hermann Allmers hatte sich in einem Brief an den Reeder Christian Heinrich Wätjen bemüht, einen Auftrag für Knille zu erwirken. Zu diesem Zeitpunkt verbrachte Wätjen seinen Urlaub in Italien und wurde postalisch mit Streitschriften, Briefen und sämtlichen Diskussionspunkten um das Bremer Börsenbild benachrichtigt⁴³⁴.

Nach der Ablehnung seines Entwurfs war Knille jedoch so enttäuscht, dass er nun auch mit den Bremern nichts mehr zu tun haben wollte. Diesbezüglich schrieb er Fitger in einem Brief:

„Consul Lürsen schrieb mir gänzlich mit Ihnen. Der Schwiegersohn von W[ätjen]⁴³⁵ hat ihm gesagt, noch am Abend vor seiner Abreise sei eine Skizze von Jans[s]en von der Gr[ündung] Rigas eingetroffen, die ihm und der Familie gleich so gefallen [habe], daß er sich entschlossen [habe] über Düsseldorf noch gen Süden zu reisen und dort, nachdem er Jansens Werke besichtigt [hat] und auch Bendemanns Urtheil eingeholt, ist die Sache zum Abschluß gekommen. Sollen wir nun hieraus schließen, daß W. die Skizzen mit nach Düsseldorf genommen [hat]? [...]. Mit dem Columbus wie gesagt, thun Sie, nur Sie für gut halten. Die Allegorie wage ich keinem zu zeigen, höchstens außer dem Genannten noch die Gr. Rigas mit Hervorhebung der negativen Absicht. Ich betrachte, wie Sie wissen, den Columbus jetzt als eine unwiederbringlich verlorene Sache und suche nicht nur gleich Ihnen nach möglichster Vergeltung. Gleich Columbus ist Bremen fortan für mich fort; Sollten überall die Bremer auf die Idee kommen, mich irgend wie entschädigen zu wollen – eine Idee, die ich ihnen gewiß zutraue – so wüßte ich nicht mal einen Weg, wie dies möglich wäre. Die Mißstimmung der Bremer bezieht sich (die Freunde ausgenommen) nur auf den Gegenstand.“⁴³⁶

⁴³³ BERTZ-NEUERBURG 1979, S. 392.

⁴³⁴ Das Antwortschreiben von Wätjen an Allmers vom 28.5.1870 hat STEIMER 2010, S. 334-336, B 119 veröffentlicht.

⁴³⁵ Joseph Hachez war der Schwiegersohn von Christian Heinrich Wätjen. Er war gleichzeitig Teilhaber der Reederei Wätjen in Bremen.

⁴³⁶ StA Bremen, 7,79-15

Die Gründung Rigas durch den Ministerialen Albert von Bexhövede (1201) hatte beim Auftraggeber offensichtlich mehr Anklang gefunden als *Die Eroberung Amerikas durch Columbus*.

Nachdem Peter Janssen den Auftrag für die Ausmalung der Börsenhalle bekommen hatte, brach ein Streit zwischen den Intellektuellen aus Bremen und dem Umland sowie der Bremer Kaufmannschaft aus. In die Debatte um das auszuführende Bildthema mischten sich neben Hermann Allmers auch Arthur Fitger und Hermann Kohl ein⁴³⁷. Letztlich sollte Janssen sein Wandbild am 1. August 1872 vollenden. Es zeigte laut einer missverständlichen Bildunterschrift die „Colonisation der Ostsee-Provinzen durch die Hansa. 1201“⁴³⁸. Knille war nach seiner Ablehnung dennoch überzeugt von dem Thema, das er vorgeschlagen hatte:

„Nein, lassen wir die Gründung Rigas ruhig gewähren – ein Mittel des Gegenstands wäre eine Verweigerung unseres Glaubens. An einen Wechsel der Posten ist nicht zu denken, auch von einigen Versuchen, nach denen wir streben müssen, ist also die, daß W./J sich möglichst in die Sache reiten. Summa: Da der Columbus für uns nicht mehr zu retten [ist], suchen wir auch nicht den Gegenstand für Jans[s]en zu retten, dem damit nur gedient sein würde.“⁴³⁹

Allerdings ging Knille in seinen Überlegungen noch einen Schritt weiter. Er glaubte fest daran, dass Janssen seinen Vorschlag aufgreifen könnte und einen Columbus als Fresko an die Wand malen würde. Offensichtlich hatte Knille noch nicht realisiert, dass gerade das falsche Bildthema zur Ablehnung seines Vorschlags geführt hatte:

„Wir werden nun auch wohl gelegentlich erfahren, ob Janssen den Columbus – oder was sonst malen soll; erst wenn der Columbus, falls der gemalt wird, auf der Wand steht, werden wir sehen können, ob Janssen die Composition hat benutzen können. Über die Priorität einer Erfindung zu streiten ist bekanntlich sehr unfruchtbar! In dieser Beziehung würden wir eine Satisfaktion erhalten. – Mein Muth ist nicht im Geringsten gebrochen – im Gegentheil: ich habe eine gewisse angenehme Empfindung, die ich nicht zu definieren vermag. Wie meine Ahnung von dem kleinen Euch dieser Columbiade sich bewährt hat, sollte die Ahnung, daß für mich unser Leben nicht auch aus diesen Ruinen ableiten werde, sich bewahren?“⁴⁴⁰.

⁴³⁷ Den Streit um das Bremer Börsenbild hat STEIMER 2009, bes. S. 157-166, ausführlich beschrieben. Deswegen wird auf diesen Aspekt nicht näher eingegangen. Vgl. auch die zitierten Briefe in der Quellenedition von STEIMER 2010, S. 321 f., B 109; S. 322 f., B 110; S. 323, B 111; S. 327, B 114; S. 334-336, B 119.

⁴³⁸ STEIMER 2009, S. 166, Abb. 7.

⁴³⁹ StA Bremen, 7,79-15

⁴⁴⁰ Ebd.

Nachdem der Auftrag an Janssen vergeben worden war, verließ Knille Bremen und hoffte auf neue Aufträge in Berlin. Diese sollten ihm mit der Ausmalung des Treppenhauses für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin auch erteilt werden. Gleichzeitig lud er seinen Freund Fitger dazu ein, ihm nach Berlin zu folgen und Gemeinschaftsarbeiten mit ihm anzunehmen. Knille setzte vor allem auf die bereits etablierten Monumentalmalereien, die allerorts in öffentlichen Gebäuden, wie Schulen, Universitäten und Behörden angebracht worden waren. Er hoffte, dass die von ihm vollendeten Fresken auf Schloss Marienburg sein Renommée als Monumentalmaler bekräftigen würden. In einem Brief vom 4. Februar 1870 schrieb Knille an Fitger:

„Das vollständige Abknüpfen von Bremen macht es mir allein möglich, in Berlin feste Wurzeln zu pflanzen. Gelingt es mir, dort monumentale Arbeiten zu bekommen – und ich zweifle nicht daran – so steht auch Ihnen die Rückkehr nach Berlin offen, denn ich wünsche sehr, daß die Zukunft uns bald zu gemeinsamen künstlerischen Thaten wieder zusammenfüge. Behalten wir also guten Muth und graben wir dem Columbus ein tiefes Grab, dessen Grabschrift zu schreiben ist Ihrer Phantasie aufzugeben. Es wird nun jetzt wohl einiges stapfen in Bremen aufleben e basta cosí. Mir den Auftrag zurückzuerobern, gibt es kein Mittel mehr.“⁴⁴¹

Peter Janssen nahm seine Arbeit am Wandfresko zu Ostern 1872 auf. Dabei assistierte ihm sein Vetter Peter Hasenclever d. J. Am 1. August 1872 war das Bremer Börsenbild vollendet. Der Entstehungsprozess des Freskos ist durch eine vorbereitende Bleistiftstudie dokumentiert, die erhalten geblieben ist⁴⁴².

Knille reiste nach Berlin zurück und erhielt 1875 den Auftrag für die Ausmalung des Treppenhauses der Universitätsbibliothek, die ihm viel Anerkennung entgegenbringen sollte.

4.2.3 Die Friese in der Königlichen Universitätsbibliothek zu Berlin

4.2.3.1 Die Entstehungsgeschichte

Die Königliche Universitätsbibliothek in der Dorotheenstraße 9 in Berlin war in einem imposanten Bau der Kaiserzeit untergebracht, der neben der großen Bibliothek auch zahlreiche Institute, wie z.B. das Kunstgeschichtliche Seminar der Universität Berlin

⁴⁴¹ StA Bremen, 7,79-15

⁴⁴² Peter Janssen (1844-1908), *Entwurf für das Wandbild in der Bremer Börse*, Bleistift/Papier, 1870, 23,5 x 22,2 cm, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Düsseldorf, Inv.-Nr. F. P. 14505

enthielt⁴⁴³. Aufgrund von akutem Raummangel kam es jedoch seit 1874 zu notwendig gewordenen Umbau- und Vergrößerungsmaßnahmen. Die Professoren wünschten sich eine großzügige Aula sowie neue Hörsäle für die kunstgeschichtlichen Vorlesungen.

Mit den Umbaumaßnahmen gingen auch die Überlegungen einher, ob das repräsentative Treppenhaus mit einer Ausmalung versehen werden sollte. Seit 1873/74 wurden die neuen Reichsämler, Kunst- und Wissenschaftsbauten sowie Kirchen und Schulen „mit monumentaler Malerei und Plastik ausgestattet“⁴⁴⁴. Der Direktor der Preußischen Landeskunstkommission Richard Schöne und Dr. Max Jordan, Direktor der Nationalgalerie, waren für die Ausmalung der öffentlichen Gebäude im Kaiserreich verantwortlich. Sie waren die „Initiatoren“ dieser Ausstattungskampagne⁴⁴⁵.

Am 14. Januar 1874 traf sich eine Kommission von führenden Lehrenden der Akademie der Künste, um darüber zu beraten, wie die Räume der Universitätsbibliothek auszuschnücken seien. Darunter waren die berühmten Berliner Akademieprofessoren Daege, Strack, Wolf und Steffek. Es wurde beschlossen, dass im Treppenhaus ein Fries angebracht werden sollte. Offensichtlich hatte der Kustos der Universitätsbibliothek Prof. Koner bereits konkrete Vorschläge für den Inhalt der Friesdarstellungen gemacht. In einem Protokoll der Gutachtenkommission vom 14. Januar 1874 heißt es:

„Bei der Besichtigung der Räume der Königl. Universitäts-Bibliothek versammelten sich derselbst die Professoren Daege, Strack, A. Wolf, Steffek, Mandel. Es wurden die Fragen erörtert, ob die Wände des Treppenhauses, nebst dem Lesesaal genannter Bibliothek mit Malereien versehen werden sollten? Mit einer Stimme Majorität wurde der Vorschlag, einen gemalten Fries im Treppenhause auszuführen, angenommen. Die vom Professor Koner gemachten Vorschläge über den Inhalt der zu machenden Gegenstände für die Malereien wurden von den Anwesenden im Allgemeinen für geeignet gehalten, ohne indessen dem ausführenden Künstler Beschränkungen aufzuerlegen. Wer den Lesesaal betritt, so waren die versammelten Künstler ebenfalls der Ansicht, daß die dortigen über den Bücherschränken befindlichen Lünetten wohl geeignet [sein] müssen mit Malereien geschmückt zu werden. Durch Majorität wurde entschieden, eine Leseschränke Erneuerung zur Besserstellung dieser Malereien eintreten zu lassen und [es] kommen die Namen folgender Künstler hinzu in Vorstellung: Spangenberg, Schrader, Knille, v. Heyden, Henneberg, Hofgarten. Eine Vergütung dieser Erneuerungsentwürfe

⁴⁴³ Noch heute befindet sich das Kunstgeschichtliche Institut der *Humboldt-Universität zu Berlin* in den Räumen des Gebäudes in der Dorotheenstraße Nr. 9 in Berlin (Mitte).

⁴⁴⁴ MAI 2010, S. 286.

⁴⁴⁵ Ebd.

werde, wie es bei früheren Versammlungen der Fall war, beschlossen und einstimmig angenommen.“⁴⁴⁶

Zu diesem Zeitpunkt war Otto Knille als ausführender Künstler bereits im Gespräch. Ob es einen Wettbewerb um die Ausmalung des Treppenhauses gegeben hat, ist nicht überliefert. Die Idee zur Ausschmückung des Treppenhauses ging ursprünglich auf den Königlichen Bauinspektor Spieker zurück, der sich am 21. März 1873 in einem Schreiben an den *Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten* Herrn Dr. Falk gewendet hatte⁴⁴⁷. Er stellte einen „Antrag auf Ausschmückung von Wandbildern in einigen Räumen des im Neubau begriffenen Hauses für die Königliche Universitäts-Bibliothek“. In seinem Brief bemerkte Spieker, dass „es hier wie andernorts wohl stets als Regel galt, bei Monumentalbauten ersten Ranges, welche vorwiegend idealen Zwecken dienen, der monumentalen Malerei ein angemessenes Feld der Bethätigung zu eröffnen“⁴⁴⁸. Eine Ausmalung für die Königliche Universitätsbibliothek war bis dahin jedoch nicht vorgesehen. Auch der Kostenvoranschlag sah keine Mittel für eine künstlerische Ausschmückung vor, die zur „Seherziehung der bildenden Kunst bei solchen Bauten“ beigetragen hätte⁴⁴⁹. Laut Spieker handelte es sich bei der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin um einen Bau „ersten Ranges“, für den eine Ausstattung mit zeitgenössischer Monumentalmalerei angemessen sei. Dieser Satz zeugt von der hohen Selbsteinschätzung des Bauinspektors, der die Arbeiten an der Universitätsbibliothek überwachte. Spieker geht in seinem Anschreiben an den Minister aber noch einen Schritt weiter und hält diesem vor, dass „Berlin im Vergleich zu anderen Großstädten arm [...] an Schöpfungen der Monumental-Malerei“ sei⁴⁵⁰. Seine Argumentation für die Ausmalung der Universitätsbibliothek belegt Spieker mit dem Bildungsauftrag, den der Staat habe. Die Monumentalmalerei wurde in der Kaiserzeit als eine Art „Volkserziehung“ betrachtet und vom Staat entsprechend gefördert⁴⁵¹. Zwischen 1880 und 1902 waren insgesamt 2.672.633 Reichsmark für Monumentalkunst veranschlagt worden⁴⁵². Davon wurden in Berlin 957.546 Reichsmark ausgegeben, während die Rheinprovinz 869.065 Reichsmark für Monumentalkunst erhielt⁴⁵³. Spieker macht in seinem Schreiben deutlich, dass es gerade die Jugend sei, die man mit der Kunst erreichen wolle. Er dachte dabei an die zahlreichen Studenten, die täglich an den Bildern vorbeikommen würden:

⁴⁴⁶ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd.

⁴⁵¹ Vgl. MAI 1988, S. 457 ; WAGNER 1989, S. 38.

⁴⁵² MAI 2010, S. 299 f.

⁴⁵³ Ebd., S. 300.

„Wohl kann ich mich einer weiteren Auseinandersetzung enthalten, wie fördernd und wandelnd der stete Anblick solcher Kunstschöpfungen gerade auf die vorzugsweise in diesem Können vor**u**befasste akademische Jugend einwirken müsste“⁴⁵⁴.

Spieker reichte mit seinem Antrag drei Zeichnungen ein, in denen die in Frage kommenden Stellen für die Malerei akribisch eingezeichnet worden waren. Er konkretisierte diese Entwürfe mit den Baudaten, die ihm vorlagen⁴⁵⁵. Spieker hatte die oberen Wände in der Halle des Treppenhauses für Wandmalereien vorgesehen. Zur Aufnahme der Monumentalmalereien schienen drei undurchbrochene Wandflächen geeignet zu sein.

Nachdem der Antrag bewilligt worden war, musste die Frage nach dem Bildprogramm für das Treppenhaus der Universitätsbibliothek geklärt werden. Spieker richtete sich diesbezüglich in einem Schreiben vom 4. Juni 1873 an den Bibliothekar Herrn Prof. Koner. Dieser sollte sich Gedanken über das auszuführende Bildprogramm machen.

Im 19. Jahrhundert waren monumentale Ausmalungen in öffentlichen Gebäuden, wie Schulen, Universitäten und Behörden sehr beliebt. Meistens kamen vergangene Epochenzyklen aus der Geschichte zur Ausführung. Die Themen wurden in Bezug auf das jeweilige Gebäude variiert. Für eine Technische Hochschule wurde meistens eine Geschichte der technischen Neuerungen als Thema gewählt. Universitäten erhielten dementsprechend einen Ausstattungszyklus, der die jeweilige Geschichte des eigenen Faches illustrierte. So kamen etwa naturgeschichtliche Monumentaldarstellungen an einer naturwissenschaftlichen Fakultät oder kulturgeschichtliche Epochenzyklen an einer geisteswissenschaftlichen Fakultät zur Ausführung.

Zwischen 1847 und 1865 arbeitete Wilhelm Kaulbach (1804-1874) an einem sechsteiligen Zyklus der Weltgeschichte für das Neue Museum in Berlin (Abb. 47)⁴⁵⁶. Die sechs historischen Darstellungen begannen mit der Zerstörung des Babylonischen Turmbaues und endeten mit dem Zeitalter der Reformation. Die sechs monumentalen Bildflächen standen in Analogie zu den sechs Schöpfungstagen und hatten Ausmaße von jeweils 6 x 7,5 m⁴⁵⁷. Die Friese verteilten sich „über die Höhe des zweiten Geschosses auf den beiden Langwänden des Treppenhauses auf einer Länge von über 75 m“⁴⁵⁸. Kaulbach arbeitete nahezu zwanzig Jahren an den Fresken.

Am 19. Juni 1873 antwortete der Bibliothekar der Königlichen Universitätsbibliothek Herr Prof. Koner dem Königlichen Bauinspektor Spieker, dass er für das Treppenhaus einer

⁴⁵⁴ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1

⁴⁵⁵ Leider haben sich die Zeichnungen nicht erhalten.

⁴⁵⁶ WAGNER 1989, S. 126 f.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 126.

⁴⁵⁸ Ebd.

Universitätsbibliothek die „Anwendung der Schrift und die Erfindung der Buchdruckerkunst“⁴⁵⁹ für angemessen halte. Eine Geschichte der Universität oder der Universitätsbibliothek hielt er für ungeeignet. In seiner Antwort an Spieker schreibt er:

„Mit Bezugnahme auf den in Ihrem gefälligen Schreiben vom 4. Juni 1873 ausgesprochenen Wunsch, von mir einige Notizen zu den im Treppenhause der Kgl. Universitäts-Bibliothek zu entwerfenden Wandbildern zu erhalten, erlaube ich mir ganz ergebenst folgende Vorschläge Ihnen vorzulegen, indem ich veranschaulichen möchte, daß weder die Geschichte der Universität, noch die der bisher wenig berücksichtigten Universitäts-Bibliothek Momente darbieten dürften, welche sich als Entwurf für einen Brief von künstlerischen Langoptionen eignen möchte. Bei meistem geeigneten halte ich es für eine Bibliothek, wenn man in derselben Wandbilder anbringt, welche sich auf Anwendung der Schrift und die Erfindung der Buchdruckerkunst beziehen“⁴⁶⁰.

Koner plante einen vierteiligen Zyklus, der mit der Herstellung des Papyrus im alten Ägypten beginnen und mit der Erfindung der Buchdruckerkunst durch Gutenberg enden sollte.

Offensichtlich drängte die Zeit bis zur Eröffnung der Bibliothek, als die Kommission für die Ausmalung des Treppenhauses und der Bibliotheksräume im Januar 1874 zusammenkam. Wie Knille sich den erfolgversprechenden Auftrag jedoch verschafft hatte, lässt sich aus den erhaltenen Dokumenten nicht entnehmen. Knille hatte sich bei der Auswahl der Künstler, die für die Ausmalung des Treppenhauses in Betracht kamen, gegen qualifizierte Mitstreiter behauptet. Namentlich waren dies folgende Künstlerkollegen: Spangenberg, Schrader, v. Heyden, Henneberg und Hofgarten⁴⁶¹.

Am 12. August 1874 überbrachte Knille seine Entwürfe für das Treppenhaus an den Minister für *Geistliche Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten* Herrn Dr. Falk. Der Auftrag war vom „Rathsministerium“ in Berlin vergeben worden⁴⁶². Am 20. November 1874 schrieb Knille an den Minister Herrn Dr. Falk, dass er die Leinwände mit Temperafarben bemalen wolle.

Knille sollte für die Bemalung der Friese im Treppenhaus mit 7000 Talern belohnt werden. Denselben Betrag hatte ihm die Königin Marie von Hannover für die Ausmalung der Morninghall auf Schloss Marienburg gezahlt⁴⁶³. Knille wollte die monumentalen Friese für die Universitätsbibliothek in zwei Jahren vollendet haben. Der vorgesehene Abschlusstermin lag somit im November 1876 und die Bezahlung sollte in Raten beglichen werden. So sollte

⁴⁵⁹ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Vgl. das bereits zitierte Protokoll der Gutachtenkommission vom 14. Januar 1874.

⁴⁶² GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1

⁴⁶³ ARENDS 2005, S. 171.

Knille „nach Beginn der farbigen Ausführung“ eine Rate in Höhe von 3000 Talern erhalten, „während die Zahlung des Restes von 4000 T. nach Ablieferung der Arbeit zu erfolgen hätte“⁴⁶⁴.

Knille hatte 1875 begonnen die vier Friese zu entwerfen (Abb. 48-51). Am Gründonnerstag 1875 schrieb er seinem Freund Arthur Fitger nach Bremen, dass „mein Fries für die Bibliothek noch in den Anfängen begriffen [ist]; ich hoffe aber vor Antritt meiner Sommerreise noch den größten Theil der Vorarbeiten beendet zu haben“⁴⁶⁵. Offensichtlich hatten die Auftraggeber mit Knille vereinbart, dass die Figuren auf den Friesen vor einem Goldgrund zu erscheinen hätten. So wurden sie letztlich auch ausgeführt. Knille war von diesem Gedanken zunächst nicht angetan. So schrieb er an Fitger: „Bis jetzt halte ich an der Absicht fest, die Bilder nicht auf den abgedroschenen Goldgrund zu malen, natürlich warm weiß, so daß selbst das Haut-Weiß in den Figuren einen kühlen Ton bekommt“⁴⁶⁶. Die Ausführung der Arbeiten sollte ca. acht Jahre in Anspruch nehmen. Knille vermerkte in seinem handschriftlichen Lebenslauf, dass er die „Frieze für die Königl. Universitätsbibliothek“ zwischen 1875 und 1883 ausführte⁴⁶⁷.

In der Forschung war die Datierung stets umstritten gewesen. Von Boetticher schrieb, dass „der ganze vierteilige Fries in 11¹/₄ Jahren [ausgeführt worden sei], 1873 bis 1. Apr. 1884, vollendet“⁴⁶⁸. Karl Friese wusste zu berichten, dass die Bilder 1885 in der Bibliothek angebracht worden seien und dass Knille „mit Unterbrechungen fast neun Jahre [daran] gearbeitet“ hätte⁴⁶⁹. Thieme und Becker gingen von einer Entstehungszeit zwischen 1875 und 1883 aus⁴⁷⁰. Lindemann zufolge arbeitete Knille „nach Vollendung des Gemäldes *Tannhäuser* (1873) bis 1884 an den vier Fresken für den Neubau der Berliner Universitätsbibliothek“⁴⁷¹. Koschnick datierte den dritten Fries, der das Reformationszeitalter darstellt, auf das Jahr 1880⁴⁷². Im Folgenden wird der Datierung zwischen 1875 und 1883 gefolgt, die Knille in seinem Lebenslauf selbst vermerkt hat. Sie deckt sich mit der Auswertung der Archivalien⁴⁷³.

⁴⁶⁴ GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 1. Unterstreichung in der Textvorlage.

⁴⁶⁵ StA Bremen, 7,79-15

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK Pers. BK 288, Otto Knille (Maler) 1880

⁴⁶⁸ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 743, Nr. 15. Vgl. zur falschen Datierung der Friese zwischen 1873-1884 in der neueren Forschung auch: BEST.-KAT. BERLIN 1976, S. 166 (ohne Angabe des Verfassers), AUSST.-KAT. BERLIN 1979, I, S. 140, Kat.-Nr. 208 (Claus Korte), Best.-Kat. Berlin 1986, o. S. (unter Knille): „*Mittelalter um 1873-1879*“, sowie AUSST.-KAT. BERLIN 1996, S. 324 f., Kat.-Nr. IV 4/21 (Gabriele Poggendorf).

⁴⁶⁹ FRIESE 1910, S. 129.

⁴⁷⁰ THB, XX, S. 596 (Ohne Angabe des Verfassers).

⁴⁷¹ LINDEMANN 1998, S. 198.

⁴⁷² AUSST.-KAT. BERLIN 1992, S. 305, Nr. 8/52 (Leonore Koschnick). Damit rekurriert Koschnick auf die Datierung im BEST.-KAT. BERLIN 1968, S. 111 (ohne Angabe des Verfassers).

⁴⁷³ Leider ist die Akte GStA PK, I. HA Rep. 76 Kultusministerium, Vd Sekt. 3 Nr. 3, Bd. 2, 1877-1886 kriegsbedingt nicht überliefert.

4.2.3.2 Die Ausführung der Friese

Knille malte die großformatigen Darstellungen nicht auf den feuchten Putz, sondern nahm Leinwände als Bildträger (Abb. 48-51)⁴⁷⁴. Demnach handelt sich also nicht um Fresken, wie in der Literatur häufig zu lesen ist, sondern um Wandmalerei. Markowitz hat festgestellt, dass sich die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Schule zunehmend von der Architektur „emanzipierte“⁴⁷⁵. Die ausführenden Künstler nutzten die Wirkung der Monumentalmalerei, die jedoch nicht mehr an die Wand gebunden war, sondern auf Leinwänden mit Ölfarbe ausgeführt wurde. Auf diese Weise beanspruchten „die Monumentalkünstler die Freiheiten und Rechte des Staffeleimalers für sich, ohne auf den gesellschaftlichen Höchstrang als Monumentalkünstler“ verzichten zu müssen⁴⁷⁶. Die Anfertigung von Leinwandbildern im Atelier war einfacher als die anstrengende Wandmalerei auf den Putz. Außerdem konnten die Leinwandgemälde vor der Anbringung auf Ausstellungen gezeigt werden⁴⁷⁷. Feuerbach stellte 1879 seine Ölbilder für die Decke der Wiener Akademie auf der Internationalen Kunstausstellung in München aus. Albert Bauer hatte seinen Geschichtszyklus zur Seidenindustrie für die Krefelder Textilschule 1888 und 1895 in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt⁴⁷⁸.

Nicht alle Beobachter standen der neuen Monumentalmalerei kritiklos gegenüber. Rosenberg mahnte, dass der Künstler nicht zu sehr auf die „Erzielung koloristischer Effekte mit der Ölmalerei“ achten sollte. Die Malerei habe der Architektur im klassischen Sinne zu dienen und sollte sich ihr unterordnen:

„Einmal widerspricht es dem innern Wesen der monumentalen Kunst, daß die Gemälde auf Leinwand ausgeführt worden sind und nicht direkt auf die Wand. Die leichtere Möglichkeit der technischen Herstellung verleitet den Künstler, in der Erzielung koloristischer Effekte mit der Ölmalerei zu wetteifern, und das soll und darf die monumentale und dekorative Malerei nicht, da sie sich als dienendes Glied der Architektur unterzuordnen hat“⁴⁷⁹.

Knille war von dem ursprünglichen Vorschlag, den Prof. Koner gemacht hatte, insofern abgewichen, als er nicht die *Geschichte der Buchdruckerkunst* illustrierte. Vielmehr entwarf er eine Kulturgeschichte der Menschheit, die in der Antike begann und mit dem *Zeitalter*

⁴⁷⁴ WV, M 4

⁴⁷⁵ MARKOWITZ 1973, S. 82.

⁴⁷⁶ DROSTE 1980, S. 86.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ MARKOWITZ 1973, S. 83.

⁴⁷⁹ ROSENBERG 1883, S. 190.

Goethes in Weimar um 1803 endete. Auf vier großen Leinwänden, die jeweils ca. 1,50 m hoch und 5,60 lang waren, führte Knille die europäische Kulturgeschichte der Menschheit auf Goldgrund aus.

Der erste Fries zeigte das Klassische Athen (Abb. 48)⁴⁸⁰. In der rechten Bildhälfte sind Jünglinge bei der körperlichen Ertüchtigung im *Gymnasion* zu sehen. Knille zitierte dafür zwei bekannte Skulpturen aus der Antike und der Renaissance. Das linke Figuren paar geht auf den *Kampf von Herkules und Antaeus* von Antonio Pollaiuolo (1487) zurück (Abb. 52)⁴⁸¹. Die mittlere Figur rekurriert auf den Diskuswerfer (*Diskobol*) des klassischen Bildhauers Myron (5. Jh. v. Chr.), der in zahlreichen Kopien überliefert ist (Abb. 53). Die rechte Bildhälfte zeigt Platon, der mit seinen Schülern philosophierend ins Gespräch vertieft ist. Die Gruppe ist vor drei kannelierten Säulen zu sehen, die als Folie im Hintergrund zu sehen ist. Vermutlich rekurrierte Knille bei den philosophierenden Jünglingen auf die *Römer der Verfallszeit* (1847) seines ehemaligen Lehrers Thomas Couture (1815-1879)⁴⁸² (Abb. 54). Die Aneinanderreihung verschiedener Bildzitate für ein Gesamtwerk zeigt, dass Knille eklektizistisch vorging. Die Hauptwerke der europäischen Kunstgeschichte waren ihm durch seine Ausbildung und sein kunsthistorisches Interesse bekannt. Die Kenntnis von Skulpturen dürfte durch das Zeichnen nach Antiken gefördert worden sein. Dass Knille in seinen Werken verschiedene Vorbilder paraphrasierte und daraus ein neues Bild kompilierte, muss nicht als einfallslos gewertet werden. Es zeigt vielmehr, wie wichtig dem Künstler die Bedeutung der Werke war, die er zur Untermauerung seiner eigenen Kompositionen verwendete.

Der zweite Fries zeigt eine mittelalterliche Szene (Abb. 49)⁴⁸³. Thomas von Aquin (1225-1274) verteidigt seine Thesen gegen Albertus Magnus (um 1200-1280). Das längsrechteckige Gemälde ist dreiteilig aufgebaut. Im Zentrum sitzt Ludwig IX. (*der Heilige*) (1214-1270) erhöht auf einem Podest. Ein Thron, der mit vier Löwenköpfen verziert ist, dient als standesgemäße Sitzgelegenheit für Ludwig (reg. 1226-1270). Der König wird von einem Wandteppich hinterfangen, der als Rückwand eines Baldachins gedeutet werden kann. Zwei Herolde flankieren Ludwig, der mit einem kostbaren Gewand aus Seide bekleidet ist, das mit stilisierten Lilien durchwirkt ist. Sein Kopf wird von einer Bedeckung aus edlem Fell geschützt. Ludwig der Heilige hat seine Handschuhe ausgezogen und neigt seinen Kopf nach rechts zu Thomas von Aquin. Er hört dem Vortrag konzentriert zu. Thomas von Aquin steht

⁴⁸⁰ WV, M 4; BEST.-KAT. BERLIN 2001, S. 62, A I 426 (verschollen).

⁴⁸¹ Antonio del Pollaiuolo (1432-1498), *Herkules und Antaeus*, 1487, Bronze, Höhe 36 cm (mit Sockel 46 cm), Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv.-Nr. Sculture 280

⁴⁸² Thomas Couture (1815-1879), *Die Römer der Verfallszeit*, 1847, Öl/Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv.-Nr. 3451

⁴⁸³ WV, M 4. Das friesartige Gemälde befindet sich zusammengerollt im Depot der Nationalgalerie in Berlin und konnte deshalb leider nicht direkt in Augenschein genommen werden.

in der rechten Bildhälfte auf einem Podest und ist in seinen Monolog vertieft. Stark gestikulierend macht er auf seine Thesen aufmerksam. Die Worte scheinen sich direkt an Albertus Magnus zu richten, der auf der gegenüberliegenden Seite an einem Rednerpult steht. Albertus hat sich zu einem Mönch gewendet, der hinter ihm kniet und lässt sich Schriften aus einer Mappe geben. Die strengen Gesichtszüge von Albertus sind auf der sorgsam rasierten Haut gut zu erkennen. Der Kopf ist mit einer schwarzen, eng anliegenden Mütze bedeckt. Albert trägt ein weißes Untergewand mit einem darüberliegenden dunklen Gewand, die Krause um den Hals ist mit einem Pelzbesatz versehen. Vor dem Rednerpult von Albertus Magnus sitzt ein Schreiber auf einem Holzschemel, der die gesprochenen Worte mit Feder und Tinte aufzeichnet. Guillaume d’Auvergne (1190-1249), der Bischof von Paris, sitzt frontal vor dem Rednerpult von Albertus Magnus⁴⁸⁴. Sein feistes Gesicht wird im Halbprofil gezeigt. Er ist in einen kostbaren Umhang gehüllt, der mit Kreuzen durchwirkt ist. Das Gewand scheint aus einem Seidenstoff hergestellt zu sein und ist am Saum mit einem Karomuster abgesetzt. Darunter scheint ein dünneres, weißes Untergewand hervor. Guillaume d’Auvergne trägt eine Mitra, die mit Perlenbesatz und kostbaren Fäden vernäht ist. Ein arabischer Gelehrter steht direkt vor dem Thron Ludwig des Heiligen⁴⁸⁵. Er trägt einen Turban, das Gesicht ist im verlorenen Profil dargestellt. Der arabische Gelehrte trägt einen Bart, der zurechtgestutzt ist. Sein kostbares und weitausladendes Gewand verhüllt seine Hände, da er offensichtlich ein Szepter in der Hand hält. Das Gesichtsprofil des Arabers erinnert an Porträts des osmanischen Sultan Mehmed II. (reg. 1444/51-1481) aus der Hand von Gentile Bellini (1429-1507)⁴⁸⁶ (Abb. 55). Besonders die markante Hakennase und die glatte Stirn, sowie das spitze Kinn und der Bartschnitt lassen Vergleiche zwischen dem Gemälde von Gentile Bellini und dem Araber auf dem Fries von Otto Knille zu.

In der rechten Bildhälfte sitzen Guillaume de Sainte-Maure (1140-1205), Vincent de Beauvais (1184/um 1194-1264) und ein Dominikaner vor dem Rednerpult des Thomas von Aquin⁴⁸⁷. Sie sind im Halbprofil dargestellt und lauschen der Disputation andächtig. Unmittelbar hinter Thomas von Aquin sitzt ein Schreiber auf dem Boden, der mit seiner Feder das gesprochene Wort zu protokollieren scheint. Dahinter steht ein bärtiger Mann mit schwarzer

⁴⁸⁴ Die Identifizierung der Figuren geht auf eine Bildunterschrift in einer gedruckten photographischen Reproduktion des Frieses von Otto Knille, Photographische Gesellschaft, Berlin zurück. UdK-Archiv, Berlin, Künstler-Supplement: Otto Knille, Faust 2868.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Gentile Bellini (1429-1507), *Bildnis Sultan Mehmed II.*, 1480, Öl auf Leinwand, 69,9 x 52,1 cm, The National Gallery, Layard Bequest, 1916, Inv.-Nr. 3099, London. Vgl. auch eine leicht abweichende Fassung des Porträts von Sultan Mehmed II., 1480, Öl auf Leinwand, im Musée d’Art islamique in Doha.

⁴⁸⁷ Die Identifizierung der Figuren geht auf eine Bildunterschrift in einer gedruckten photographischen Reproduktion des Frieses von Otto Knille, Photographische Gesellschaft, Berlin zurück. UdK-Archiv, Berlin, Künstler-Supplement: Otto Knille, Faust 2868.

Kopfbedeckung, der auf einer Photographischen Reproduktion des Frieses von Knille als Matthieu Paris bezeichnet wird⁴⁸⁸. Im rechten Bildrand ist Dante zu erkennen. Er hat den rechten Fuß auf das Podest gestellt und deutet mit der rechten Hand auf sich, während die linke Hand im Gewand verschwindet.

Knille griff in Bezug auf die Raumarchitektur im Gemälde vermutlich auf das Fresko *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* von Moritz von Schwind (1804-1871) zurück (Abb. 56). Zwischen 1853 und 1854 hatte von Schwind die Wartburg mit Fresken aus dem Leben der heiligen Elisabeth und dem Sängerkrieg für Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1818-1901) ausgestattet⁴⁸⁹. Besonders der dreiteilige Aufbau des Bildes und das erhöhte Podest mit Elisabeth von Thüringen dürfte für die *Disputation des Thomas von Aquin* als Vorbild gedient haben. Knille schätzte den Düsseldorfer Künstlerkollegen Schwind sehr, wie aus der Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* hervorgeht:

„An dieser Stelle möchte ich unserem Moritz von Schwind, Frau Aventure's treuem Ritter, ein Wort der Anerkennung widmen. Von allen Münchener Historienmalern hat er allein sich nicht in die italienische Renaissance verstiegen, sondern in der deutschen Romantik seine Wurzeln bewahrt. Wir nennen ihn, den fein empfindenden, gesunden und humoristischen Meister, unsern künstlerischen Märchenvater⁴⁹⁰“.

Und weiter heißt es bei Knille:

„Meister Schwind unternahm es, Märchen und Sagen mit festen Umrissen zu begrenzen; innerhalb deren ließ er der Phantasie ein weites Feld zum Ausspinnen frei, und seine stilistischen, von Abschreibern der Natur oft bemäkelten Unwahrscheinlichkeiten erfüllen in meinen Augen genau ihren Zweck, indem sie den Beschauer vor Ernüchterung bewahren und in der Märchenwelt festbannen“⁴⁹¹.

Wie aus einem Schreiben vom Kultusministerium an den Direktor der Nationalgalerie, Herrn Dr. Jordan, hervorgeht, war der zweite Fries im Dezember 1879 vollendet⁴⁹².

Der dritte Fries, der die *Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten in Wittenberg* darstellt, ist in zwei Hälften gegliedert (Abb. 50)⁴⁹³. In der linken Bildhälfte stehen auf einem Podest Martin Luther (1483-1546) und von links nach rechts sind seine Gefolgsleute Philipp Melanchthon (1497-1560), Johannes Bugenhagen (1485-1558) und Andreas Bodenstein von

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Moritz von Schwind (1804-1871), *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, Fresko, 1853-1854, 100 x 250 cm, Wartburg, Landgrafenzimmer, Eisenach. Vgl. ROMMÉ 1996, S. 74.

⁴⁹⁰ KNILLE 1887, S. 45, Anm.

⁴⁹¹ Ebd., S. 46, Anm.

⁴⁹² SMB – ZA, I/NG 1709

⁴⁹³ WV, M 4. Der dritte Fries wird im Depot der Nationalgalerie in Berlin verwaltet. Er ist lagerfähig verpackt und konnte leider nicht besichtigt werden.

Karlstadt (1480-1541) zu sehen. Neben Luther sitzt Kurfürst Friedrich der Weise (1463-1525) auf einem Thron. Hinter ihm steht der Schreiber Spalatin (1484-1545). In der rechten Bildhälfte sind von links nach rechts die Humanisten Ulrich von Hutten (1488-1523), Crotus Rubeanus (1480-1539), Franz von Sickingen (1481-1523), Erasmus von Rotterdam (1466/1469-1536) und Eobanus Hessus zu erkennen. Ulrich von Hutten ist der Anführer des Zuges. Er hat die rechte Hand zum Gruß erhoben und trägt in der linken Hand einen Kranz, um Luther seine Huldigung zu erweisen. Gross hat in dem Porträt des Erfurter Universitätsrektors Crotus Rubeanus ein *Kryptoporträt* des Reichskanzlers Otto von Bismarck (1815-1898) erkannt⁴⁹⁴. In der Tat lässt sich das vermeintliche Porträt des Crotus Rubeanus als ein Bildnis Otto von Bismarcks verifizieren (Abb. 57). Hierzu kann ein Bildnis des Reichskanzlers aus der Hand von Franz von Lenbach (1836-1904) herangezogen werden (Abb. 58)⁴⁹⁵. Bismarck ist auf beiden Porträts im Dreiviertelprofil dargestellt. Charakteristisch ist die Schädelkalotte, von der nur der hintere Teil mit Haaren bedeckt ist. Auch der auffällige Schnurbart und die buschigen Augenbrauen lassen an das Gesicht von Bismarcks denken. Knille würdigte mit diesem versteckten Porträt die politischen Leistungen von Bismarcks für das Kaiserreich.

Im rechten Bildrand des dritten Frieses sind zwei Mönche zu erkennen, die im Schutz der päpstlichen Bulle einen Ablasskasten plündern. Zwei Frauen wenden sich empört ab. Knille hat in seinem Gemälde die Verdienste der Reformation gewürdigt.

Gross hat herausgearbeitet, dass Knille sich bei den Porträts der Humanisten und der Reformatoren an Werken Cranachs, Dürers und Holbeins orientierte⁴⁹⁶. Das Porträt Luthers im Gemälde von Otto Knille geht demnach auf einen Kupferstich von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1521 zurück⁴⁹⁷ (Abb. 59). Knille hat das Gesicht Luthers in seinem Gemälde gegenüber dem Kupferstich spiegelverkehrt wiedergegeben. Die Physiognomie mit der hohen Stirn und der leichten Wulst über der Nasenwurzel hat Knille von dem Kupferstich Cranachs übernommen. Auch der Doktorhut, der nur drei Locken über der Stirn hervorschauen lässt, orientiert sich an der genannten Vorlage. Laut Gross geht das Porträt Friedrichs des Weißen auf einen Kupferstich von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1524 zurück⁴⁹⁸ (Abb. 60). Die

⁴⁹⁴ Vgl. GROSS 1989, S. 114.

⁴⁹⁵ Franz von Lenbach (1836-1904), Otto Bismarck, 1884, Öl auf Pappe, 82,5 x 121,5 cm, Privatbesitz

⁴⁹⁶ Vgl. GROSS 1989, S. 116.

⁴⁹⁷ Ebd. Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553), *Bildnis Martin Luthers mit Doktorhut*, 1521, Kupferstich, 5,2 x 3,4 cm, bezeichnet: „LUCAE OPUS EFFIGIES HAES EST MORITURA LUTHERI AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SUAE MDXXI“, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. 1,41,7

⁴⁹⁸ GROSS 1989, S. 116. Albrecht Dürer (1471-1528), *Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen*, 1524, Kupferstich, 181 x 128 cm, signiert mit dem Dürer-Monogramm, Mitte links, bezeichnet: „CHRISTO SACRUM / ILLE DEI VERBO MAGNA PIETATE FAUEBAT / PERPETUA DIGNUS POSTERITATE COLI / D

Drehung des Kopfes Friedrichs nach rechts hat Knille von dem Kupferstich Albrecht Dürers übernommen. Ebenso orientierte sich Knille an der Gestaltung des Kurhutes Friedrichs, der die Stirn verdeckt. Da die Figur des Kurfürsten in Knilles Gemälde die rechte Hand an sein Kinn legt und mit dem Handrücken einen Teil des Gesichts verdeckt, kann leider über weitere Einstimmungen bzw. Abweichungen in der Gestaltung der Gesichtspartie keine weitere Aussage getroffen werden. Gross zufolge ist „das Porträt Philipp Melanchthons nach Bildnissen Cranachs d. Ä. und d. J. gestaltet“⁴⁹⁹. Ein Vergleich zwischen dem Bildnis Philipp Melanchthons im linken Bildrand des Frieses von Knille und mit Porträt Philipp Melanchthons aus der Hand Lucas Cranach d. J. zeigt jedoch, dass Cranach den Reformator stets im greisen Alter mit einer kahlen Stirn, hohen Wangenknochen und einer mageren, ausgezehrten Gesichtshaut darstellte⁵⁰⁰ (Abb. 61). Das Porträt Melanchthons von Knille zeigt den Dargestellten jedoch in jungen Jahren mit vollem Haar und entspannten Gesichtszügen.

Gross hat vorgeschlagen, dass ein Porträt des Erasmus von Rotterdam, der im Fries als Vierter von links in der Gruppe der Humanisten zu erkennen ist, auf das *Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam* des Hans Holbein d. J. zurückgehen könnte⁵⁰¹ (Abb. 62). Bei der Gestaltung des Gesichtsprofils könnte sich Knille an dem Gemälde Holbeins orientiert haben. Allerdings lässt Holbein den Blick auf die Augen und die Stirn des Erasmus von Rotterdam frei, während Knille die Gesichtspartie verschattet wiedergibt und durch den Hut verdeckt. Für das Porträt des Eobanus Hessus vermutet Gross einen Holzschnitt von Albrecht Dürer als Vorlage⁵⁰² (Abb. 63). Der Holzschnitt war 1526 als Autorenbild einer Elegienausgabe des Dichters Helius Eobanus Hessus (1488-1540) bei Friedrich Peypus in Nürnberg erschienen. Das Porträt zeigt Hessus im Dreiviertelprofil von links. Das Gesicht wird von einem lockigen Vollbart umgeben. Die hohe Stirn wird betont. Unter dem Hut, der eine lange Krempe hat, treten Locken hervor. Knille hat Eobanus Hessus in seinem Gemälde im Halbprofil und nicht im Dreiviertelprofil gezeigt. Ähnlichkeiten bestehen hinsichtlich der Gestaltung des Gesichtsprofils mit der markanten Nase und dem Vollbart, sowie in Bezug auf den charakteristischen Hut. Weniger überzeugend erscheint ein Vergleich zwischen dem Porträt des Eobanus Hessus bei Knille und dem *Bildnis des Bonifacius Amerbach* von Hans

FRIDR DUCI SAXON S R IMP / ARCHIM ELECTORI / ALBERTUS DURER NUR FACIEBAT / B M F V V / M D XXIII^c.

⁴⁹⁹ GROSS 1989, S. 116.

⁵⁰⁰ Lucas Cranach d. J., *Bildnis Philipp Melanchthons*, 1559, Mischtechnik auf Holz; auf Seide übertragen; mit Leinwand doubliert, 81,6 x 60,5 cm, Städel Museum, Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. SG 349

⁵⁰¹ GROSS 1989, S. 116 u. S. 484, Anm. 418. Hans Holbein d. J. (1497/98-1543), *Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam*, 1542 (?), Papier auf Tannenholz aufgeklebt (Abies alba), 37 x 30,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 319

⁵⁰² GROSS 1989, S. 114 u. 116. Albrecht Dürer (1471-1528), *Helius Eobanus Hessus*, AD ILLUSTRISIMUM PRIN=|cipem Ioannem Fridericum Ducem Saxoniae, | Elegia. [...], [Nürnberg: Friedrich Peypus, August 1526]. 8°. 12 Bll., 1526, Holzschnitt, 129 x 95 mm, Staatsbibliothek Berlin.

Holbein d. J.⁵⁰³ (Abb. 64). Ein Vergleich zweier Porträts unterschiedlicher Persönlichkeiten ist nicht sinnvoll, da mit den Bildnissen des Eobanus Hessus von Holbein d. J. und Knille entsprechende Vergleichsstücke vorliegen. Knille hat das Porträt des Eobanus Hessus im Halbprofil dargestellt, während Holbein es im Dreiviertelprofil wiedergibt. Dass der Goldhintergrund der Friese an frühitalienische Altarbilder erinnert und dass „Assoziationen des bedeutungssteigernden Transzendentallichtes mittelalterlicher goldhinterlegter Bilder“ hervorgerufen werden, wie Gross behauptete, kann nicht bestätigt werden⁵⁰⁴. Vielmehr sollen die Konturen der Dargestellten durch einen schlichten Hintergrund betont werden.

Der vierte Fries zeigt das *Moderne Zeitalter – Weimar 1803* (Abb. 51). Das längsrechteckige Gemälde ist symmetrisch aufgebaut. Als Hintergrund dient ein gemusterter Goldgrund, der sich aus einem Motiv von Kreuzen und Rauten zusammensetzt. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) steht im Zentrum und hat sich mit seinem rechten Arm an ein Podest gelehnt, auf dem eine Büste des *Zeus von Otricoli* steht (Abb. 65)⁵⁰⁵. Auf der linken Schulter der Büste ruht ein Tuch, das an dem Podest hinab gleitet. Es wird der Anschein erweckt, als sei die Büste gerade enthüllt worden. Goethe hatte 1813 eine Gipskopie der in Otricoli (Umbrien/Italien) ausgegrabenen Zeusbüste von Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg geschenkt bekommen⁵⁰⁶. Das Exemplar ist noch heute im Gelben Saal seines Wohnhauses in Weimar zu sehen⁵⁰⁷. Demnach ist Knille ein historischer Fehler in seinem Gemälde unterlaufen, da Goethe die Büste 1803 in Weimar noch gar nicht enthüllt haben konnte.

Auf dem Fries wird Goethe von einem Wandteppich hinterfangen, der von einem Muster mit flügelschlagenden Greifen durchwirkt ist. Ein Motiv, das bereits auf dem Wams des *Tannhäuser* (1873) zu finden ist (Abb. 24)⁵⁰⁸. Der Rand des Wandteppichs ist abwechselnd von einem Karo- und Mäandermuster verziert. Die Hervorhebung der Hauptperson durch einen Wandteppich im Hintergrund erinnert an Mariendarstellungen Jan van Eycks (um 1390-1441). So etwa an die *Lucca-Madonna*, die im Städel Museum in Frankfurt am Main verwahrt

⁵⁰³ GROSS 1989, S. 484, Anm. 418. Hans Holbein d. J. (1497/98-1543), *Bildnis des Bonifacius Amerbach*, 1519, Öl auf Tannenholz (Abies alba), ungedünnt parkettiert, 28,5 x 27,5 x 0,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 314

⁵⁰⁴ GROSS 1989, S. 116.

⁵⁰⁵ *Zeus aus Otricoli*, römisch-kaiserzeitliche Kopie nach einem Original des Bryaxis (nachgewiesen 350-310 v. Chr. in Alexandrien), Marmor, Vatikanische Museen, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, Rom, Inv.-Nr. 257

⁵⁰⁶ Für die Auskunft danke ich Frau Dr. Katharina Krügel (Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen/Skulpturensammlung). Zu Gebrauch und Herstellung des Gipsabgusses im 18. und 19. Jh. vgl. auch TRUSTED 2013, S. 57 f.

⁵⁰⁷ Kopie des *Zeus aus Otricoli*, vor 1813, Abguss, Gips gefasst, Höhe: 101 cm, Breite: 60 cm, Tiefe: 50 cm, Klassik Stiftung Weimar, Kunstsammlungen/Skulpturensammlung, Inv.-Nr. GPI/01140

⁵⁰⁸ WV, G 16

wird (Abb. 66)⁵⁰⁹. Goethe scheint in die Ferne zu blicken. Er ist in einem jungen Lebensalter dargestellt. Seine Haarfarbe ist dunkel und erinnert nicht an die zahlreichen Altersporträts Goethes, wie etwa die bekannte Darstellung *Goethe in der Campagna* von Johann Heinrich Tischbein (Abb. 67)⁵¹⁰. Er trägt ein weißes Hemd und eine seidene Weste darüber. Ein dunkler Anzug, der geöffnet ist, liegt darüber. Eine Muse kniet vor Goethe und der Büste des *Zeus aus Otricoli* (Abb. 65). Ihr Gesicht ist im Halbprofil dargestellt, sie trägt ein leichtes, chiffonartiges Kleid, das am Saum mit dem antiken Ziermotiv eines *laufenden Hundes* abgesetzt ist. Ihre Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden und ein schmuckvoller Haarreifen ziert ihr Haupt. Vom Typus erinnert die Muse an die Venus im Tannhäuser-Gemälde (Abb. 24)⁵¹¹. Ob Knille in den Frauenporträts seine eigene Ehefrau Marie Knille, geb. Kutzt (1847-1921) darstellte, kann leider in Ermangelung eines fotografischen Abgleiches nicht mehr bestimmt werden. In der linken Hand hält die Muse eine Lyra, dessen Schallöffnung mit einem Zickzackfries verziert ist. Rosenberg kritisierte, dass Knille eine „allegorische Figur in die realistisch gehaltenen Porträtgestalten“ eingefügt habe⁵¹². Seiner Meinung nach hätte der „Künstlerische Werth der Komposition erheblich“ unter diesem Kunstgriff gelitten⁵¹³. Diese Beurteilung fällt zu allgemein aus. Vielmehr ist die Muse in Verbindung mit Goethe als zentrale Figur zu verstehen. Sie versucht zwischen den Bildhälften zu vermitteln.

Auf der linken Bildseite der imaginären Versammlung bekannter Dichter, Literaten und Wissenschaftler folgende Personen von links nach rechts zu sehen⁵¹⁴: Peter Cornelius (1783-1867) und Lorenz Oken (1779-1851) im Halbprofil, wie er mit dem rechten Bein auf einem Stuhl kniet. Dahinter ist Julius von Schlosser (1866-1938) im Dreiviertelprofil zu sehen. Johann Heinrich Voss (1751-1826) ist in Rückenansicht dargestellt. Sein Gesicht ist im verlorenen Profil zu sehen. Heinrich von Kleist (1777-1811) ist mit Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) ins Gespräch vertieft. Im Hintergrund ist Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) zu erkennen. Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) sitzt in entgegengesetzter Richtung zu Heinrich von Kleist und Blumenbach. Er blickt zu Goethe und ist in ein Tuch gehüllt, das Voss und Fichte wie ein Feston miteinander verbindet. Johann Ludwig

⁵⁰⁹ Jan van Eyck (um 1390-1441), *Lucca-Madonna*, um 1437/38, Mischtechnik auf Eichenholz, 65,7 x 49,6 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 944

⁵¹⁰ Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1157

⁵¹¹ WV, G 16

⁵¹² ROSENBERG 1889, III, S. 151 f.

⁵¹³ Ebd., S. 152.

⁵¹⁴ Die Identifizierung der Figuren geht auf eine Bildunterschrift in einer gedruckten photographischen Reproduktion des Frieses von Otto Knille, Photographische Gesellschaft, Berlin zurück. UdK-Archiv, Berlin, Künstler-Supplement: Otto Knille, Faust 2868.

Tieck (1773-1853) hat sich andächtig an Jean Paul (1763-1825) gelehnt. Sein Blick ist auf Goethe gerichtet. Davor sitzt Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), der zu Boden blickt.

In der rechten Bildhälfte sind folgende Personen von links nach rechts zu erkennen⁵¹⁵: Wilhelm von Humboldt (1767-1835) ist an der Seite seines Bruders Alexander von Humboldt (1769-1859) zu erkennen. Der Entdecker Alexander von Humboldt ist *en face* dargestellt. Er sitzt auf einem nicht näher zu identifizierenden Gegenstand, der von einem sogenannten *Holbeint Teppich* bedeckt ist (Abb. 68)⁵¹⁶. Dabei handelt es sich um einen streng geometrisch gegliederten Teppich, der mit Flechtbandoktogonalen und vegetabilen Arabesken besetzt ist. Hans Holbein d. J. (1497/98-1543) zitierte diese Teppiche gern in seinen Bildern. Wagemutig und neugierig blickt Alexander von Humboldt den Betrachter an. Dadurch unterscheidet er sich von den übrigen Personen, die auf dem Fries dargestellt sind. Christoph Martin Wieland (1733-1813) sitzt in nachdenklicher Pose auf einem kunstvoll verzierten Stuhl, der stilistisch vermutlich französischer Herkunft sein dürfte. Hinter Wieland sind die Herren Carsten Niebuhr (1733-1815), Friedrich Schleiermacher (1768-1834) und Johann Gottfried Herder (1744-1803) zu erkennen. Carl Friedrich Gauß (1777-1855) und August Wilhelm Schlegel (1767-1845) stehen nebeneinander und scheinen über die Worte Goethes nachzusinnen. Gauß ist im Dreiviertelprofil zu sehen, während Schlegel im Halbprofil gezeigt wird. August Wilhelm Iffland (1759-1814) ist frontal zum Bildbetrachter ausgerichtet und hat seinen Kopf stark nach rechts gewendet um zu Goethe blicken zu können. Iffland trägt ein weißes Hemd, das am Ende des Kragens von einer Fliege im zeitgenössischen Geschmack des 19. Jahrhunderts zusammengehalten wird. Er trägt gestreifte Seidenstrümpfe. Friedrich von Schiller (1759-1804) ist in seiner gesamten Statur zu erkennen. Er verschränkt die rechte Hand vor seinem Leib und trägt in der linken Hand einen Zylinder. Hinter ihm ist das Gesicht von Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) im Ausschnitt zu sehen. Knille hat den vierten Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin mit der Darstellung des *Modernen Zeitalters in Weimar 1803* nach der Fertigstellung 1884 signiert⁵¹⁷.

Lindemann schrieb, dass sich „Knilles schöpferischer Geist“ bei der Ausführung des vierten Frieses „ermüdet“ habe⁵¹⁸. „Er beschränkt sich auf eine rein äußerliche Zusammenfassung einzelner Gruppen aus Dichtung, Kunst und Wissenschaft am Anfang des 19. Jahrhunderts“⁵¹⁹. In der Tat wirkt die isolierte Zusammenstellung einzelner Porträts, die

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Kleingemusterter *Holbeint Teppich*, 16. Jh., Türkei, Wolle, 220 x 166 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.-Nr. I. 26

⁵¹⁷ Signiert u. l.: „Otto Knille 1884“. Auf den anderen drei Friesen ist keine Signatur zu erkennen.

⁵¹⁸ Lindemann 1998, S. 200.

⁵¹⁹ Ebd.

nebeneinander gesetzt wurden, wie eine Theaterkulisse. Die einzelnen Staffagefiguren stehen bzw. sitzen reglos und ohne Anteil aneinander zu nehmen vor einem gemusterten Goldgrund. Es ist deutlich zu erkennen, dass Knille einzelne Porträtzeichnungen versatzartig nebeneinander setzte. Dabei ging es ihm vor allem darum, eine unüberschaubare Menge an Persönlichkeiten des 18. und 19. Jh. aus Dichtung, Wissenschaft und Kunst abzubilden. Vermutlich wollte Knille damit sein eigenes Bildungsgut unter Beweis stellen. Das Treppenhaus der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin bildete dabei einen ausgewählten Rahmen.

Vermutlich rekurrierte Knille für seinen Fries des *Modernen Zeitalters* auf einen Entwurf Wilhelm von Kaulbachs (1804-1874), der für die Außenfresken der ehemaligen Neuen Pinakothek in München bestimmt war (Abb. 69). Kaulbach hat einen monumentalen Fries dargestellt, der *König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten* zeigt, wie er *vom Thron steigt, um die ihm dargebrachten Werke der Plastik und Malerei zu betrachten*⁵²⁰. Kaulbach und Knille zeigen einen allegorischen Fries, der einem dreiteiligen Aufbau folgt. In der Mitte steht die Hauptperson. Bei Kaulbach ist dies König Ludwig I., während Knille Johann Wolfgang von Goethe in die Mitte seines Frieses gerückt hat. Sowohl Knille als auch Kaulbach zitieren antike Skulpturen, um auf die geistige Verbindung zum Altertum aufmerksam zu machen. Im Vordergrund des Frieses für die Außenfassade der Pinakothek ist eine *Kore* zu sehen, die eine Lyra im rechten Arm hält. Knille zitiert die Antike in Form des *Zeus von Otricoli* (Abb. 65). Die Darstellungen gehen im Kern auf die *Apotheose Homers* von Jean-Auguste-Dominique Ingres zurück, der sie 1827 als Ölgemälde ausgeführt hat⁵²¹ (Abb. 70). Homer wird wie König Ludwig I. (Abb. 69) und Goethe (Abb. 51) im Zentrum des Bildes dargestellt. Die anwesenden Personen verherrlichen ihn. Als Folie im Hintergrund dient der Giebel eines antiken Tempels. Knille bediente sich für seine eigenen Kompositionen bei zeitgenössischen deutschen Malern und in der französischen Historienmalerei.

Für die Darstellung der einzelnen Porträts im vierten Fries konnte Knille auf einen reichen Fundus von Porträtzeichnungen aus der Sammlung des Bremer Buchhändlers Heinrich Strack (geb. um 1822) zurückgreifen. Hermann Allmers hatte den Kontakt zwischen Otto Knille und Heinrich Strack vermittelt⁵²². 1882 hatte Knille erstmalig auf die Porträtsammlung von Heinrich Strack zurückgreifen können. Am 26. März 1882 fragte Knille bei Strack an, ob er

⁵²⁰ Wilhelm von Kaulbach (1804-1874), *Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebrachten Werke der Plastik und Malerei zu betrachten*, Öl/Leinwand, 1848, 78,5 x 163 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. WAF 406

⁵²¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Apotheose des Homer*, 1827, Öl/Leinwand, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 5417

⁵²² Den Brief von Allmers an Strack (22.3.1882) und die Antwort darauf (23.3.1882) hat STEIMER 2010, S. 470 f., B 190, sowie S. 471 f., B 191, veröffentlicht.

dessen Porträtsammlung für seine Studien nutzen dürfe. Er stand kurz vor der Vollendung seines letzten Frieses. Strack hatte einen maßgeblichen Anteil daran, dass Knille die Figuren in seinem vierten Fries detailgetreu darstellen konnte. Diesbezüglich schrieb Knille an Strack:

„Hochgeschätzter Herr, würden Sie die Schätze Ihrer berühmten Porträtsammlung, von denen mein Freund Hermann Allmers mir erzählt hat, wohl zu einem künstlerischen und patriotischen Zwecke erschließen? Ich gestehe, daß ich einer Antwort auf diese Frage mit Spannung entgegensehe, denn davon wird wesentlich das Gelingen meiner Arbeit abhängen. Erlauben Sie mir, den Sachverhalt auseinander zu setzen. Ich male seit einer Reihe von Jahren an großen für das Treppenhaus der hies[igen] Universitätsbibliothek bestimmten Gemälden. Jetzt habe ich das letzte derselben zu vollenden: Goethe im Kreise der Dichter und Gelehrten seiner Zeit. Als Ort stelle ich mir Weimar, als Zeit etwa das Jahr 1800 vor. Auf beigefügter Liste finden Sie die Männer, die ich brauche und Jahresalter. Mir würde zb. ein Porträt Kants aus seinem Alter willkommener sein, als aus seiner Jugend, denn ich stelle ihn im 76,ten Jahre dar. Dagegen brauche ich zb. einen jungen Kleist, Schlosser etc. Meine Anfrage, hochgeschätzter Herr, ist nun die, ob Sie mir die beigefügten Porträts anvertrauen würden, damit ich davon Copien machen kann. Ich würde Ihnen, wenn Sie die große Güte haben würden, mir das bez[eichnete] Material zu senden, derselben nach 2-3 Wochen sicher wieder zustellen. Ich habe also Porträts der bezeichneten Männer nöthig. Sind welche von einem Karton da, um so besser: eins kann zur Ergänzung der anderen dienen. Am wichtigsten sind mir gerade die zweiten Ranges, wenn ich nach Schiller und Goethe messe, weil von ihnen am schwierigsten Bilder zu erlangen sind. – In der Hoffnung, hochgeschätzter Herr, daß mir eben vorgetragener Wunsch bei Ihnen auf Gewährung rechnen dürfe, verbleibe ich mit der Versicherung meiner ausgezeichneten Werthschätzung.

Ihr sehr ergebener Otto Knille⁵²³

Die Porträtsammlung diente Knille jedoch nicht nur als direkte Vorlage für den letzten Fries, sondern ersparte ihm sogar eine Reise nach Weimar. Knille bedankte sich dafür in einem Brief vom 31. März 1882 überschwänglich bei Strack:

„Hochgeschätzter Herr, meine freudige Überraschung beim Öffnen der Porträtzeichnungen vermag ich Ihnen nicht zu schildern, ebenso wenig meinen Dank in die gebührenden Worte zu kleiden! Das Material, welches Sie mir vertrauensvoll zur Verfügung stellen, ist ja weitaus vielschichtiger, als ich erwarten konnte; es ist mir aber besonders wichtig, dasselbe Porträt aus verschiedenem Lebensalter benutzen zu können

⁵²³ StLB Dortmund, Handschriftenabteilung, Atg.-Nr. 9825.

und dies wird mir ja meistens geboten. Unter diesen erfreulichen Umständen glaube ich von einer Reise nach Weimar, die ich schon durchaus selber geplant hatte, ganz absehen zu können. Es sollen in der Sammlung nur Wilhelm v. Humboldt, Fichte, Claudius und Schlosser [sein], oder ich müßte einen oder den anderen bei der einmaligen Durchsicht übersehen haben. Bilder von diesen besitzen Sie wahrscheinlich nicht, vielleicht gelingt es mir, sie hier aufzutreiben, auch ein Bild des jungen Cornelius (25 Jahre) möchte ich noch gern anbringen. Seien Sie versichert, geehrtester Herr, daß ich den Schatz sorgfältig hüten und Ihnen zum 1. Mai wieder zustellen werde und lassen Sie mich mit dem nochmaligen Ausdruck meines allerherzlichsten Dankes schließen.

Ihr ergebener Otto Knille⁵²⁴

Rosenberg berichtet, dass die ersten drei Friese 1882 auf der akademischen Kunstaussstellung in Berlin zu sehen waren⁵²⁵. 1884 wurde auch der vierte Fries auf der Kunstaussstellung gezeigt⁵²⁶. Möglicherweise haben sich einige kleinere Korrekturarbeiten bis 1884 gezogen. 1885 wurden die vier Friese im Treppenhaus der Königlichen Universitätsbibliothek aufgehängt. Dort blieben sie jedoch nicht lange hängen.

1886 wurden die Bilder auf der Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste in Berlin gezeigt⁵²⁷. Sie wurden mit der Goldmedaille ausgezeichnet und brachten Knille damit viel Ruhm und öffentliche Anerkennung ein. Er hatte sich als Staatsmaler verdient gemacht und war im gesellschaftlichen und politischen System fest verankert. Die Bilder wurden der Nationalgalerie in Berlin vermacht, die heute noch zwei der erhaltenen Friese aufbewahrt⁵²⁸. Die Königliche Universitätsbibliothek bekam anstatt der originalen Bilder nur noch Kopien zurück. Am 18. August 1887 wurde der zweite Fries, der das Mittelalter darstellt, vom Kultusministerium in Berlin als Leihgabe an das Roermuseum in Hildesheim verliehen, das 1887 die Gemäldegalerie mit Oberlichtsälen eröffnet hatte⁵²⁹. 1889 ordnete das Kultusministerium an, dass die Friese als Inventar der Nationalgalerie in Berlin zu verzeichnen seien⁵³⁰. Zu den Aufgaben der Nationalgalerie gehörte es auch, öffentliche Gebäude und Ämter mit Gemälden auszustatten. Im Zuge dessen wurden 1910 zwei der Bilder dem Kultusministerium in Berlin übergeben. Ein weiteres Gemälde wurde in das

⁵²⁴ Ebd., Atg.-Nr. 8961.

⁵²⁵ ROSENBERG 1882, S. 55.

⁵²⁶ ROSENBERG 1884, S. 94.

⁵²⁷ AUSST.-KAT. BERLIN 1886, S. 122, Nr. 616

⁵²⁸ WV, M 4.

⁵²⁹ Für die Auskünfte danke ich Frau Britta Georgi, M. A. (Roemer- und Pelizaeus-Museum, Hildesheim) sowie Frau Claudia Gaßmann (Stadtarchiv Hildesheim). Der Fries war mit 10 000 Mark versichert. Am 15. August 1937 wurde die Leihgabe an die Nationalgalerie in Berlin zurückgegeben.

⁵³⁰ Für die freundliche Auskunft danke ich Frau Dr. Angelika Wesenberg (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie) recht herzlich.

Gebäude des Evangelischen Oberkirchenrates in Berlin gebracht⁵³¹. 1930 wurden die antike Szene (1. Fries) und das *Moderne Zeitalter* (4. Fries) dem Regierungspräsidenten in Osnabrück als Dauerleihgabe vermacht. Aus dem *Verzeichnis der an den Herrn Regierungspräsidenten in Osnabrück dargeliehenen Kunstgegenstände aus der Nationalgalerie* geht hervor, dass die Friese „Kreis um Sokrates [!]“ und „Kreis um Goethe“ zunächst in der Lesehalle des Schlosses aufgehängt waren⁵³². 1943 wurden die monumentalen Gemälde bei einem Luftangriff beschädigt. Aufgrund ihrer Abmessungen waren sie nicht im Luftschutzkeller untergebracht, wie es die *Verfügung vom 19. Mai 1943 zur Sicherstellung von Kunstwerken während der Kriegszeit* vorgesehen hätte⁵³³. Am 8. März 1944 werden die beiden Werke Knilles das letzte Mal im Bestand des Regierungspräsidenten in Osnabrück erwähnt⁵³⁴. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits Schäden an Leinwänden und Rahmen entstanden. Seit 1945 sind die beiden Bilder verschollen und gelten als Kriegsverluste der Nationalgalerie in Berlin⁵³⁵.

1992 war der dritte Fries mit dem *Reformationszeitalter* im Rahmen der Ausstellung *Die Elbe – ein Lebenslauf* in Berlin, Dresden und Hamburg ausgestellt⁵³⁶. Anschließend sollte er dem Kulturgeschichtlichen Museum in Osnabrück als Dauerleihgabe vermacht werden. Aufgrund der monumentalen Ausmaße des Frieses und der notwendig gewordenen Restaurierung wurde jedoch darauf verzichtet⁵³⁷.

4.2.3.3 Vorbilder und Hintergrund

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Knille sich bei der Konzeption des Frieses an dem monumentalen Zyklus von Friedrich Kaulbach im Neuen Museum in Berlin (1847-1865) orientierte. Knille und Kaulbach waren befreundet und besuchten sich gegenseitig in Berlin. Sie kannten sich aus der Arbeit für das Hannoveraner Königshaus. Kaulbach hatte eine sechsteilige Geschichte der Schöpfung der Erde für das Neue Museum entworfen. Der dritte Fries stellte das Reformationszeitalter dar (Abb. 71)⁵³⁸. Es ist davon auszugehen, dass Knille diesen Fries aus eigener Anschauung kannte und bei seinem Entwurf für das

⁵³¹ FRIESE 1910, S. 129.

⁵³² StA Osnabrück, Rep 430 Dez. 101 Akz. 2002/032 Nr. 1

⁵³³ Für den Hinweis danke ich Frau Dr. Stephanie Haberer (Staatsarchiv Osnabrück).

⁵³⁴ StA Osnabrück, Rep 430 Dez. 101 Akz. 2002/032 Nr. 1

⁵³⁵ Vgl. BEST.-KAT. BERLIN 2001, S. 62 f., A I 426, A I 429 (verschollen).

⁵³⁶ Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1992, S. 305, Nr. 8/52 (Leonore Koschnick).

⁵³⁷ Das Schreiben von der Nationalgalerie an das Kulturgeschichtliche Museum der Stadt Osnabrück befindet sich im Nachlass Lindemann, StA Osnabrück, Erw A 38, Akz. 46/1996, Nr. 89.

⁵³⁸ WAGNER 1989, Abb. 78.

Reformationszeitalter vor Augen hatte. So schrieb Knille in einem Brief an seinen Freund Hermann Allmers:

„Wenn ich mir Kaulbachs großes Reformationsbild betrachte, auf welchem Alles von Gedanken, Ideen und Beziehungen wimmelt, so fallen mir oft Raphaels Disputa oder Schule von Athen ein. Aber die Idee dieser Schöpfungen besteht nicht in der Verkörperung philosophischer Systeme [...], nein, sie ruht in der Summe von Lebensäußerungen, die in den Gruppen der Lesenden, Redenden, Unterrichtenden und Zuhörenden ausgesprochen ist [...]⁵³⁹“

Einen Teil des Briefes veröffentlichte Hermann Allmers unter einem Pseudonym am 5. März 1864 im Bremer Sonntagsblatt. Er war Teil der „Lebensskizze“ des Historienmalers Otto Knille, mit dem Allmers den jungen Freund im Bremer Umland bekannt machen wollte⁵⁴⁰. Knille wich von Kaulbachs Vorbild insofern ab, als er seine Figuren wie bei einem Festzug auf einer Ebene aufstellte. Kaulbach wird eher an Raffaels *Schule von Athen* gedacht haben, als er die Figuren des Reformationszeitalters vor einer Treppenarchitektur staffelte (Abb. 72)⁵⁴¹. Der Leser im linken Bildvordergrund von Knilles Fries „Das Reformationszeitalter“ könnte von der lesenden Figur im Bildvordergrund von Kaulbachs Fries angeregt worden sein⁵⁴².

Das Reformationszeitalter war ein zentrales Bildthema im Kulturkampf (1871-1878), das die „religiöse Befreiung Deutschlands zum Ausdruck“ brachte⁵⁴³. „Ab den 1830er Jahren“ wurde die „Reformation von *libertären* Künstlern geradezu zu einer Vorform der modernen Revolutionsgeschichte stilisiert⁵⁴⁴. Seit 1871 war es verstärkt zum Streit zwischen der katholischen Kirche unter Papst Pius IX. (1792-1878) und dem deutschen Kaiserreich gekommen. Die katholische Kirche war kritisch gegenüber der preußischen Politik eingestellt. Andererseits lag die Regierung nicht mit den inhaltlichen Kernpunkten der katholischen Kirche auf einer Linie. Der Reichskanzler Otto von Bismarck (1815-1898) versuchte jedoch, die politischen Spannungen so gering wie möglich zu halten, um Auseinandersetzungen vorzubeugen. Andererseits erließ er einschneidende Gesetze, für die er sogar aus den eigenen Reihen stark angegriffen worden ist. Das national-liberal geführte Deutschland strebte eine scharfe Trennung zwischen Staat und Kirche an. Der Staat sollte die Oberhoheit behalten.

⁵³⁹ Zitiert nach BEHNE 2002, S. 75.

⁵⁴⁰ N. N. [Hermann Allmers], Otto Knille. Eine Lebensskizze, in: Bremer Sonntagsblatt vom 5. März 1864, S. 73-75.

⁵⁴¹ Raffael (1483-1520), *Die Schule von Athen*, 1508/09, Fresko, ca. 815 x 575 cm (Bildfeld), Vatikanischer Palast, Stanza della Segnatura, Rom

⁵⁴² WAGNER 1989, Abb. 77.

⁵⁴³ BARTMANN 1985, S. 20.

⁵⁴⁴ GROSS 1989, S. 67.

Bismarck kämpfte dafür unerbittlich, indem er mehrere Gesetze entwarf⁵⁴⁵. Am 8. Juli 1871 wurde die katholische Abteilung im preußischen Kultusministerium aufgelöst. Der Reichskanzler wollte damit die direkte Abhängigkeit der katholischen Abteilung von Rom sowie von antipreußischen politischen Interessen abwenden. Am 10.12.1871 wurde mit dem sogenannten „Kanzlerparagraph“ ein Gesetz erlassen, dass Geistlichen untersagte ihr Amt auszuüben, „wenn der öffentliche Friede gefährdend behandelt werde“⁵⁴⁶. Das Schulaufsichtsgesetz vom 11. März 1872 führte dazu, dass die geistlichen Orts- und Kreisschulinspektionen aufgelöst wurden. Sie gingen in staatliche Hände über. Das Reichsgesetz vom 19. Juni 1872 verbot die Niederlassung von Jesuiten. Ab diesem Zeitpunkt wurden die Jesuiten aus dem Kaiserreich ausgewiesen. Am 5. April 1873 verloren die Kirchen ihre eigene Gerichtsbarkeit und wurden den Staatsgesetzen unterstellt⁵⁴⁷. Damit hatte Bismarck die Voraussetzungen für die sogenannten Maigesetze (11. Mai-14. Mai 1873) geschaffen. Die Ausübung eines geistlichen Amtes war an ein dreijähriges Studium an einer deutschen Universität gekoppelt worden. Viel wichtiger war jedoch, dass man die deutsche Staatsbürgerschaft besitzen musste. Der politische Streit wurde diplomatisch erst 1887 beigelegt.

Besonders die Anspielung auf den Ablasshandel im rechten Bildvordergrund von Knilles drittem Fries *Das Reformationszeitalter* verdeutlicht die kritische Haltung des Preußischen Staates gegenüber der katholischen Kirche⁵⁴⁸.

Die Nachwirkung von Knilles Friesen dürfte in dem entwicklungsgeschichtlichen Zyklus des Berliner Akademieprofessors Otto Brausewetter (1833-1904) zu fassen sein. Er führte im 400. Jahre des Geburtstagsjubiläums von Luther 1883 drei Friesen für die Aula des Gymnasiums in Bromberg (heute Bydgoszcz) aus⁵⁴⁹. Die Gemälde zeigten analog zu Knilles Friesen *Das Zeitalter der Antike*, *Das Zeitalter der Reformation* und *Das Zeitalter der Humanisten*. „Der protestantisch-liberale Realismus der Luther- und Reformationsdarstellungen setzte sich im Zweiten Kaiserreich, dem *Heiligen Evangelischen Reich Deutscher Nation* verstärkt fort“⁵⁵⁰.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 38.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 39.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 40.

⁵⁴⁸ LINDEMANN 1998, S. 198.

⁵⁴⁹ GROSS 1989, S. 367.

⁵⁵⁰ Ebd.

4.2.3.4 Die druckgraphische Rezeption

Bereits vor Vollendung der Friese für die Universitätsbibliothek hatte Knille die Idee, seine Werke druckgraphisch reproduzieren zu lassen. Er dachte dabei an eine Reproduktion in Form von Radierungen bzw. Kupferstichen. Dass Knille um seine Anerkennung als Monumentalmaler in Berlin wusste, verdeutlicht sein Schreiben, das er am 22. Mai 1879 an den Direktor der Nationalgalerie in Berlin richtete:

„Wertgeschätzter Herr Direktor! Sie haben mir mitgeteilt, daß künftig monumentale für den Staat ausgeführte Malereien durch Kupferstich oder Radierung vervielfältigt werden sollen. Dieser Beschluß findet hoffentlich auch auf meine der K[öniglichen] Universitätsbibliothek bestimmten Friese Anwendung“⁵⁵¹.

Eine fotografische Vervielfältigung seiner Werke kam für Knille nicht in Frage. Er befürchtete, dass der Goldgrund der Friese in einer Fotografie nicht genügend herauskommen würde. Daneben wird für Knille der Anspruch ausschlaggebend gewesen sein, dass ein Kunstwerk auf kunsthandwerkliche Art und Weise zu reproduzieren sei:

„Ich wünsche dies namentlich deshalb, weil auf eine Reproduktion derselben durch Photographie wenigstens von Seiten der Photographischen Gesellschaft verzichtet werden muß. Es hat nicht gelingen wollen, auf dem versuchsweise aufgenommenen ersten Friese den Goldgrund so darzustellen, wie mir für die Gesamtwirkung notwendig schien, und infolge dessen ist die Photographische Gesellschaft mit der Versicherung, daß eine Verbesserung des Hintergrundes technisch unausführbar sei, von der beabsichtigten Herausgabe sämtlicher Friese im Einvernehmen mit mir zurückgetreten“⁵⁵².

Knille hielt nach dem besten Kupferstecher in Berlin Ausschau und entschied sich für Paul Näßer. Es erschien Knille wichtig, dass die Kupferstiche vor der Anbringung im Treppenhaus der Universitätsbibliothek zu machen seien. Dadurch hätten die Kupferstecher bessere Lichtverhältnisse und wären ungestört. Knille erbat für die Anfertigung der Stiche die vorübergehende Aufbewahrung der vollendeten Friese in der Nationalgalerie:

„Wenn Sie verehrter Herr Direktor, Veranlassung nehmen wollen, der bez. Kommission in dieser Sache Vortrag zu halten, so bitte ich, zugleich darauf aufmerksam zu machen, daß, wenn die Friese überhaupt gestochen werden sollen, dies geschehen muß, ehe dieselben in die Wände des Treppenhauses eingesetzt worden sind. Denn dort würde der Kupferstecher nach den Originalen keinerlei Arbeit vorzunehmen imstande sein. Umso eher könnte dies geschehen, solange die Bilder unter ihrer Obhut innerhalb der National-

⁵⁵¹ SMB – ZA, I/NG 1709

⁵⁵² Ebd.

Galerie aufbewahrt werden. Dort würde sich wohl ein geeigneter Ort bieten, um mit Muße eine Zeichnung zu machen, die Hilfsphotographie zu ergänzen u. dergl.“⁵⁵³

Der Direktor der Nationalgalerie Dr. Max Jordan unterstützte dieses Vorhaben. Knille hatte einen guten Ruf, der über die Grenzen von Berlin hinausging. Er hatte sich als Staats- und Monumentalmaler im kaiserzeitlichen Berlin etabliert. Zunächst musste jedoch die Kommission zur Pflege und Erhaltung der Kupferstecher in Berlin von dem Projekt überzeugt werden. Schließlich galt es die Frage der Finanzierung zu klären. Am 5. Juni 1879 schreibt Knille in einem Brief an seinen Freund Arthur Fitger in Bremen:

„Ich weiß nicht, ob ich Dir von Berlin [...] kurz mitgeteilt habe, daß mein Fries von Staatswegen statt durch qualvoll einfachen Kupferstich, durch markigen riesen-großen Holzschnitt à la Triumphzug Kaiser Maximilians herausgegeben werden sollen u. zwar durch einen besonders weichen, im 16. Jahrhundert oft geübten, seitdem aber nie recht verehrten und doch eminent künstlerischen Art des Holzschnitts, nämlich Holzschnitt mit Tondruck⁵⁵⁴.“

In der Zwischenzeit schien man sich in Berlin darauf geeinigt zu haben, dass die Reproduktionen der Friese als Holzschnitt auszuführen seien. Am 29. September 1879 hieß es aus dem *Ministerium der geistlichen, Unterrichts und Medicinalangelegenheiten* in Berlin, dass die Kosten für einen Farbholzschnitt den Betrag von 5000 Mark überschreiten würden. Der *Fonds für die Vervielfältigung von künstlerischen Arbeiten im Dienste des Staates* war jedoch nahezu aufgebraucht. Deshalb entschloss man sich die Angelegenheit auf das kommende Jahr zu verschieben⁵⁵⁵. Knille träumte schon von einer hochkarätigen Reproduktion seiner Friese, „wozu die Regierung reiche Mittel hergeben“ sollte⁵⁵⁶. Knille wusste, dass eine Vervielfältigung seiner Arbeiten durch den Staat ihm zu noch mehr Ruhm verhelfen würde. Außerdem war sie eine Auszeichnung ersten Grades. Die Kaiserliche Regierung hatte den Erziehungscharakter vor Augen, der mit einer druckgraphischen Vervielfältigung von monumentalen Wandbildern zu erreichen war. Auf diese Weise war es den Bürgern möglich, die wichtigsten Kunstwerke aus dem Reich nicht nur vor Ort, sondern auch zu Hause zu studieren. Knille wird es jedoch vor allem um die öffentliche Wirkung gegangen sein, wie aus einem Brief an Fitger hervorgeht: „Die Regierung wird bestrebt sein, daß Gymnasien und Universitäten mit den großen Blättern ihre Conferenzzimmer etc. schmücken“⁵⁵⁷. Der Direktor der *Kommission zur Pflege der Kupferstecher* hatte offenbar

⁵⁵³ SMB – ZA, I/NG 1709

⁵⁵⁴ StA Bremen, 7,79-15

⁵⁵⁵ SMB – ZA, I/NG 1709

⁵⁵⁶ StA Bremen, 7,79-15

⁵⁵⁷ Ebd.

einen Wiener Holzschneider für die vorbereitenden Arbeiten an den Reproduktionen ausgewählt. In seinem Brief an Fitger erklärt Knille weiter, dass er eine europäische Kulturgeschichte entwerfen wolle. Eine „nationale“ Geschichte der „Culturvölker“ lehnte er von vornherein ab:

„Aber ich bin bei dem zur Ansicht gelangt, daß die [...] Seite nicht mit hervorgehoben werden muß, wo es sich um Darstellung von 4 großen Cultur- und Lehrstätten handelt. Eine „nationale“ Wissenschaft giebt es überhaupt nicht, von woher annähernd gleich entwickelte Culturvölker neben einander stehen. Was ich darstelle, sind die großen Culturepochen: der Gräcismus, der Clericalismus, der Humanismus, die Reformationszeit, schließlich der Humanismus der Neuzeit“⁵⁵⁸

In einem Brief an Arthur Fitger vom 5. Juni 1879 beschreibt Knille den vierten Fries für das Treppenhaus. Der Zyklus für das Treppenhaus der Universitätsbibliothek sollte mit einem modernen Thema abschließen. Knille plante dafür eine Allegorie auf das Goethe-Zeitalter in Weimar um 1800. Dieses Thema bezeichnete Knille in seinem Brief als „Humanismus der Neuzeit“⁵⁵⁹. Für die monumentalen Kulturgeschichtszyklen wählten die ausführenden Künstler im 19. Jahrhundert meist ein Thema, das einen zeitgeschichtlichen Moment behandelte. Das Goethe-Zeitalter war zwar kein zeitgenössisches Thema, doch es wurde als wegweisende geistige und literarische Epoche für das 19. Jahrhundert angesehen. In seinem Brief schreibt Knille an Fitger diesbezüglich:

„Wird letzterer [gemeint ist „der Humanismus der Neuzeit“] annähernd durch Berlin von Anno 13 gestaltet? Nein, nur durch Weimar, das ja gänzlich mit Jena als Lesestätte aufgefallen ist. Du denkst Dir immer, ich wolle eine höhere Gesellschaft am Hofe darstellen! Du wirst aber sehen, es wird ganz anders. Denke Dir z.B.: Goethe enthüllt die Büste des Jupiter von Otricoli, um darüber einen Vortrag zu halten. Zu seinen Füßen eine Schauspielerin als Iphigenie. Rechts und links die großen Männer des vorigen Jahrhunderts [...]. Das klingt doch, denke ich, nicht gar so frostig! [...]"⁵⁶⁰

Abschließend legt Knille seine geschichtlichen und politischen Überlegungen dar. Das neue Zeitalter sollte eine Wiedervereinigung der klassischen Welt mit der Antike sein. Knille bezeichnete diese Entwicklung in Bezug auf seinen Fries als „Freiheitskampf“, der sich von der Antike bis in das moderne Zeitalter entwickelt habe:

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ StA Bremen, 7,79-15

⁵⁶⁰ Ebd.

„Im letzten Bilde nach Überwindung des katholischen Mittelalters ist gewissermaßen eine Feier der Wiedervereinigung mit der classischen Welt dargestellt. [...] Ein Freiheitskampf zieht sich durch den ganzen Fries“⁵⁶¹

In der Zwischenzeit hatte sich der renommierte Lithograph Wilhelm Geißler aus Berlin in die Debatte um die Reproduktion der Friese eingebracht. Geißler hatte zwischen 1877 und 1879 Lithographien auf den großen Kunstausstellungen in Berlin gezeigt. Dadurch hatte er sich als Lithograph in Berlin einen Namen gemacht.

Im Dezember 1880 legte Geißler der *Kommission zur Pflege der Kupferstecher* einige Probeabzüge der angefertigten Lithographien vor. Er hatte jedoch nur den ersten Fries mit der *Erziehung der Jugend im Gymnasion* lithographiert⁵⁶². Ob sich die Vervielfältigung von vornherein nur auf den ersten Fries erstrecken sollte, ist nicht bekannt⁵⁶³. Am 11. März 1881 trat Knille diesbezüglich in konkrete Verhandlungen mit dem Direktor der Nationalgalerie, Dr. Max Jordan. Knille schreckte davor zurück, in mühevoller Kleinstarbeit seine eigenen Werke zu kopieren. Für die druckgraphischen Reproduktionen mussten Vorzeichnungen gemacht werden und diese hätte Knille als ausführender Künstler der Originalfriese vorlegen müssen. Knille wollte als Künstler weiterhin kreativ tätig werden und zog es daher vor, neue Werke zu schaffen und nicht die alten Arbeiten zu reproduzieren. Offensichtlich setzte Knille auf neue Großaufträge und wollte seine Zeit nicht mit der bloßen Kopiertätigkeit verschwenden. Knille machte Jordan den Vorschlag, „auf Herstellung der folgenden drei Friese in der beabsichtigten Weise zu verzichten“ und stattdessen „lediglich de[n] erste[n] Fries zu reproduzieren“⁵⁶⁴. Knille begründete seinen Entschluss damit, dass der erste Fries eine abgeschlossene Handlung darstelle und als „geschlossenes Bild“ zu betrachten sei. So war Knille doch der Urheber des Originals:

„Ich meinesteils würde es willkommen heißen, wenn dieser Verzicht geleistet und die Reproduktion auf den ersten Fries, der ja als solcher ein geschlossenes Bild ist, beschränkt würde – zunächst deshalb, weil ich der drückenden Annahme enthoben sein möchte, daß die Kommission mehr aus wohlwollender Rücksicht oder Nachsicht, als aus innerster Überzeugung mich mit Weiterführung der Arbeit betrauen würde – eine Annahme, welche mir von Anfang an die rechte Freudigkeit benehmen müßte“⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ein Blatt der Farblithographie von Wilhelm Geissler hat sich in der Kunstbibliothek in Berlin erhalten: Otto Knille, *Griechische Jugenderziehung*, Farblithographie (Tondruck von fünf Platten), dreiteilig, weißes Papier auf Leinwand aufgezogen, 46 x 173,5 cm, (Blatt 51,2 x 178,5 cm), bez. u. r.: „Otto Knille 1880 / Wilh. Geissler lith.“, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. 7900

⁵⁶³ Ebd. Dem Brief ist ein Ausschnitt aus dem Probedruck beigelegt, der sich erhalten hat.

⁵⁶⁴ SMB – ZA, I/NG 1709

⁵⁶⁵ Ebd.

Knille war jedoch auch über die Tatsache verärgert, dass die Kommission ihn dazu aufforderte, seine Entwürfe für den Druck zu korrigieren. Dieser Maßgabe wollte er in keinem Fall nachkommen. Stattdessen ersuchte Knille den Direktor darum, folgende Punkte vertraglich festhalten zu lassen:

- „1.) daß die geehrte Kommission darauf verzichte, meine Friese durch mich kopieren zu lassen,
- 2.) daß der erste Fries als selbstständiges Blatt reproduziert werde,
- 3.) daß die Kommission sich vorbehalte, nach gelungener Reproduktion des ersten Frieses die folgenden Friese durch Andere – etwa unter meiner Aufsicht – vervielfältigen zu lassen. Der von mir gezeichnete erste Fries würde in diesem Falle als Maßstab und Vorbild dienen können“⁵⁶⁶.

Knille wollte sich nicht ganz aus dem vorgeschlagenen Geschäft zur Reproduktion der Friese zurückziehen. So empfahl er dem Direktor, dass er die vorbereitenden Zeichnungen für vier Friese entwerfen wolle. Hierfür verlangte Knille 4000 Taler für jeden Fries. Außerdem behielt er sich das Urheberrecht an den Zeichnungen, nicht jedoch an den Vervielfältigungen, vor. Zudem verlangte Knille eine Anzahl an Freixemplaren der Lithographien. Zu diesem Vertrag sollte es nicht mehr kommen. Am 10. Juli 1880 hatte Knille bereits eine Abschlagszahlung in Höhe von 1500 Talern für die „Zeichnung nach meinem für die Kgl. Universitätsbibliothek bestimmten Friesbilde „Altertum“ von dem Direktor der Kgl. Nat. Galerie Dr. Jordan“ erhalten. Das *Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten* in Berlin ermächtigte die Kommission zur Pflege der Kupferstecher am 22. Dezember 1881, mit dem Lithographen Wilhelm Geißler in Verhandlungen zu treten. Am 12. Januar 1882 forderte Knille den Restbetrag in Höhe von 2500 Talern für die Zeichnung des ersten Frieses. Im November 1882 war die Druckvorlage für die Lithographien von Geißler ausgearbeitet worden. Knille schien mit dem ersten Probedruck zufrieden zu sein und ordnete eine Druckauflage von 100-200 Exemplaren an. Am 1. November 1882 schrieb Knille an den Direktor der Nationalgalerie:

„Die Arbeit Geißlers, welche ich in Augenschein genommen habe, ist meiner Ansicht nach vortrefflich gelungen. Ich habe nach dem vorgelegten Probedruck noch einige Verbesserungen gewünscht, welche jetzt sofort gemacht werden sollen. Alsdann ist die Arbeit als durchaus fertig zu betrachten“⁵⁶⁷

Im Druckverfahren sind die Druckplatten bei annähernd gleicher Qualität nur für eine begrenzte Auflage zu verwenden. Deshalb legte Knille großen Wert darauf, dass zunächst

⁵⁶⁶ Ebd.

⁵⁶⁷ Ebd.

100-200 Lithographien hintereinander gedruckt werden sollten. In seinem Schreiben an Jordan betont er diesbezüglich:

„Es ist nun aus technischen Gründen nötig, daß nach geschehener Korrektur sofort 100-200 Exemplare hintereinander gedruckt werden. Die Herstellung eines einzigen Abdrucks behufs Vorlage würde bedenklich sein. Sie werden sich also gefälligst darüber schlüssig machen, ob Geißler Ihnen das letzte, nicht also ganz fertig zu betrachtende Exemplar, wonach ich die letzten Korrekturen angeordnet habe, zeigen soll, oder ob Sie auf mein Gutachten für sogleich den Druck einer gewissen Anzahl von Bogen anordnen wollen, davon Ihnen alsdann einer vorgelegt werden könnte“⁵⁶⁸.

Es ist möglich, dass Knille die Publikation und den Verkauf seines ersten Frieses für die Universitätsbibliothek zügig voranbringen wollte. Zu einer Reproduktion der weiteren drei Friese ist es nicht mehr gekommen. Vermutlich gingen die von Knille gestellten Forderungen in Hinsicht auf die Bezahlung und seine eigenen Rechte zu weit. Die Reproduktion des gesamten Frieses hätte den Staat eine Summe von über 16 000 Talern gekostet. Laut von Boetticher ist nur der erste Fries „in Faksimile-Tondruck“ reproduziert worden. Er wurde 1886 als Holzschnitt in der *Illustrierten Zeitschrift* veröffentlicht⁵⁶⁹. Der spätere Direktor der Nationalgalerie von Donop berichtet, dass „die 6 Fuss lange Tafel, wahrscheinlich eine der grössten existierenden Lithographien“ sei, „in R. Schusters Verlagshandlung zu Berlin erschienen“ ist und sich „in erster Linie als Schmuck für öffentliche Lehranstalten“ eigne⁵⁷⁰.

Die Geschichte der Vervielfältigung von Monumentalbildern im deutschen Kaiserreich gibt nicht nur Einblick in die Aufgabe des Staates als Institution der Bildung, sondern zeugt auch von den Schwierigkeiten der Reproduktionstechniken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Fotografie war noch nicht so weit entwickelt, dass Aufnahmen von zeitgenössischen Bildern zur qualitätvollen Vervielfältigung herangezogen werden konnten. Der Staat förderte vor allem Künstler, die politisch linientreu waren und den Nationalcharakter des Kaiserreichs mit ihren Arbeiten propagierten⁵⁷¹. Knille war als Künstler im Dienste des Kaisers etabliert und wurde entsprechend gefördert. Zu seinem Ruhm dürfte Knille vor allem die Anfertigung des kolossalen Velariums für die heimgekehrten Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg im Juni 1871 in Berlin verholfen haben. Das Velarium war Teil der Promenade *Unter den Linden*.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 743, Nr. 15.

⁵⁷⁰ DONOP 1885, Sp. 102.

⁵⁷¹ Vgl. SEIDEL 1907; MAI 1981, S. 460.

Dass Knille hohen Wert auf eine druckgraphische Reproduktion seiner Friese legte, mag damit zu begründen sein, dass er als Akademieprofessor tätig war und das Kunsthandwerk schätzte.

4.2.4 Die Ausmalung der Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam

Vor den Toren Potsdams war 1883 der Grundstein für die Kaiser-Friedrich-Kirche in Golm gelegt worden. Es handelt sich bei dem Bau um eine Saalkirche mit Westturm und einer polygonalen Apsis. Die Außenhaut wurde mit Backsteinen in neogotischer Formensprache ausgeführt. Die Glasfenster in der Chorapsis führte der Künstler Victor von der Forst, der ein Schüler Knilles gewesen war, aus. Am 25. Juli 1886 wurde die Kirche in einem feierlichen Festakt geweiht. Friedrich III. (1831-1888), der zu diesem Zeitpunkt noch Kronprinz war, hatte sich die Erbauung der Kirche gewünscht⁵⁷².

1885 war der Geheime Regierungsrat Dr. Max Jordan damit beauftragt worden, den kaiserlichen Wunsch nach „einem würdigen Gemälde“ für die Kaiser-Friedrich-Kirche „zu erfüllen“⁵⁷³. Jordan war neben seiner Funktion als Direktor der Nationalgalerie auch im Kultusministerium tätig. Er sollte sich mit der Ausmalung der Kirche in Golm beschäftigen. Da der einschiffige Kirchenraum relativ dunkel ist, machte Jordan den Vorschlag, „dass das Bild eine möglichst lichte Wirkung haben muß“⁵⁷⁴. Außerdem wollte sich Jordan von den Größenverhältnissen des Kirchenbaues überzeugen und plante einen Besuch in Golm.

Offensichtlich dachte man in Bezug auf die Ausmalung der kaiserlichen Kirche an den verdienstvollen Historienmaler Otto Knille aus Berlin. Vermutlich sorgte Jordan dafür, dass Knille den Auftrag bekam. Am 22. Dezember 1885 richtete sich das Kultusministerium mit der Frage an Knille, ob er die „Leitung und künstlerische Überwachung“ für die Ausmalung übernehmen wolle⁵⁷⁵. Für die Apsis war eine Darstellung der Hochzeit zu Kana geplant. Dieses Bildthema ist für den Chorraum eher ungewöhnlich. In den meisten Kirchen zielt eine Darstellung des letzten Abendmahls die Apsis, um an die Vergießung des Blutes Christi zu erinnern. Mit der Feier des Abendmahls bzw. der Eucharistiefeier gedenken Christen noch heute der Opferung Christi für die Menschheit. Die ungewöhnliche Bildwahl verdeutlicht den Einfluss des kaiserlichen Auftraggebers. Die Gründung des Kirchenbaues in Potsdam-Golm

⁵⁷² Zur Baugeschichte vgl. HEESE 2003.

⁵⁷³ BLHA, Rep. 2 A Regierung Potsdam I P, Nr. 966. Das Schreiben von Jordan ist auf den 24.4.1885 datiert.

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Ebd.

fiel 1883 mit der Silberhochzeitsfeier des Kronprinzenpaares, Friedrich III. (1831-1888) und Prinzessin Victoria (1840-1901), zeitlich zusammen. In dem Brief heißt es dazu folgendermaßen:

„Es wird beabsichtigt den Altarraum der neu erbauten Kirche zu Golm bei Potsdam mit einem künstlerischen Schmucke zu versehen. Da die Gründung [...] mit der Feier der Silberhochzeit Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin zeitlich [...] zusammenfällt, so ist von höchster Seite der Wunsch ausgesprochen worden, als Gegenstand der an den Wänden der Apsis in monumentaler Weise anzubringenden Darstellung, die Hochzeit zu Kana gewählt zu haben. Es hat ferner den höchsten Beifall Ihrer Kaiserl[ichen] und Königl[ichen] Hoheiten gefunden, daß der in Rede stehende künstlerische Schmuck unter Ihrer Leitung von Schülern Ihres Meisterateliers ausgeführt werde. Hiernach erlaube ich Euer Hochwohlgeboren um eine gefällige Aeüßerung darüber, ob Sie geneigt sind, die Leitung und künstlerische Überwachung dieser Arbeit zu übernehmen und mir demnächst eine Entwurfsskizze, welche sich zugleich auf die dekorative Behandlung des Innenraumes der Apsis zu erstreckenden Werke, zur Genehmigung vorzulegen [gedenken]“⁵⁷⁶.

Zu den Feierlichkeiten anlässlich der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares gehörte auch ein Festumzug der Berliner Künstler am 28. Februar 1883 in historischen Kostümen. An dem Festzug nahmen bekannte Berliner Künstler teil, die dazu vom Kronprinzen eingeladen worden waren. Neben Anton von Werner, Eugen Bracht, August von Heyden, Otto von Kameke, Heinrich Pohlmann, Hans Meyer u. a. war auch Otto Knille darunter. Eine historische Fotoaufnahme zeigt Knille in seinem Kostüm vor dem Festzug (Abb. 73)⁵⁷⁷. Das Kostüm hatte er sich von seinem Freund Arthur Fitger aus Bremen geliehen. Schon im Dezember 1882 hatte Knille damit gerechnet, dass er zu dem Festumzug für das Kronprinzenpaar eingeladen werden würde. So schrieb er am 31. Dezember 1881 an Fitger aus Kassel:

„[...] Der Kaiser gibt am 24. Jan. ein großes Costümfest im Schlosse und wird dazu eine Anzahl von abgestempelten Künstlern – wahrscheinlich auch mich einladen, die wir dann wohl als Künstlergruppe in den Festzug eingereiht werden. Willst Du mir dazu Deinen famosen Renaissancerock, davon ich die Photographie habe, leihen? Wäre für mich eine wahre Befreiung. Ich müßte mir sonst einen ganzen Costümvorrat neu aufbauen, was in einer Stadt, wo die Hilfsmittel so weit voneinander getrennt sind, eine Hundearbeit ist“⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, Verein BK 862/31 (Knille, Otto)

⁵⁷⁸ StA Bremen, 7,79-15. Knille dachte vermutlich an den 24. Februar 1882.

Ursprünglich sollte der Festumzug am 25. Februar 1882 stattfinden. Der Bruder des Kronprinzen, Carl, war jedoch an diesem Tage verstorben. So wurden die Feierlichkeiten kurzfristig auf den 28. Februar 1883 verschoben, wie Anton von Werner in seinen Aufzeichnungen berichtet⁵⁷⁹. An dem Festzug nahmen ca. 80 bis 90 Künstler in historischen Kostümen aus dem 16. und 17. Jahrhundert teil.

Für den Auftrag in der Kaiser-Friedrich-Kirche sollten die Schüler Knilles herangezogen werden. Warum der Künstler nicht selbst ausführend tätig werden sollte, oder konnte, ist nicht bekannt. Knille war neben seiner lehrenden Tätigkeit an der Akademie seit 1885 auch Mitglied des Senats. Möglicherweise war er beruflich zu stark eingebunden, als dass er diesen Auftrag hätte allein ausführen können. Es verwundert dennoch, dass Knille die Malereien im Chorraum nicht selbstständig ausgeführt hat. Unter diesen Umständen wäre das Projekt für ihn noch erfolgreicher gewesen. Dass Knille mit der künstlerischen Leitung beauftragt worden war, mag mit seinem Erfolg als Monumentalmaler zusammenhängen. Insbesondere die Friese für die Königliche Universitätsbibliothek dürften seinen Ruf noch gestärkt haben. So heißt es in dem Schreiben aus dem Kultusministerium, dass der „Gegenstand [...] an den Wänden der Apsis in monumentaler Weise“ anzubringen sei⁵⁸⁰. Für die Arbeit an der Ausmalung zog Knille seine Schüler Otto Dannenberg und Georg Meyn (1859-1920) heran. Sie waren in das Meisteratelier aufgenommen worden und verfügten über die notwendigen künstlerischen Voraussetzungen. Knille war am 1. Oktober 1885 zum Vorsteher eines Meisterateliers an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin berufen worden⁵⁸¹. Er folgte damit Ludwig Knaus. Wie aus einem Schreiben der Kirchenbauinspektion in Potsdam hervorgeht, wurde am 6. Juli 1887 „mit der Ausmalung der Altarnische in Golm begonnen“⁵⁸². Die Kartons für die Wandbemalung hatte Knille ausgeführt:

„Die Gemälde werden nach den von dem Herrn Professor Knille gefertigten Cartons und unter Anleitung des letzteren durch zwei seiner Meisterschüler auf den Wandflächen ausgeführt. Die zu diesen Arbeiten erforderlichen Rüstungen und Gehilfen sind auf Veranlassung des Herrn Professor Knille beschafft worden“⁵⁸³.

Knille befasste sich sogleich mit der Auswahl der Farben für die Altarnischen. Für die Innenraumwirkung der Malereien war auch die Gestaltung der Glasfenster relevant. Sie wurden von Victor von der Forst entworfen. Dazu heißt es in dem Brief:

⁵⁷⁹ Vgl. MATELOWSKI 2007, S. 110.

⁵⁸⁰ BLHA, Rep. 2 A Regierung Potsdam I P, Nr. 966.

⁵⁸¹ AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, PrAdK 711

⁵⁸² BLHA, Pr. Br. Rep. 2 A Regierung Potsdam, II OH Nr. 794

⁵⁸³ Ebd.

„Als der Herr Professor Knille den höchsten Kirchengemeinschaftlichen Herrschaften die Entwürfe zu seinen Kartons vorzuzeigen die Ehre hatte, soll dieses zugleich mit Vorschlägen über die weitere farbige Behandlung der g[enannte]n Altarnischen geschehen sein; da bei der anfänglichen Behandlung der unteren Wandflächen notgedrungen auf die übrigen Flächen dieselben in eine gewisse Übereinstimmung mit den Gemälden gebracht werden müssen. In Betracht kommen hierfür zunächst die Fenster, welche, wenn die zuvor ausgeführten Malerarbeiten zur Ausführung kommen sollen, unbedingt gedämpft werden müssen. Ein Schüler des Herrn Professor Knille, ein junger Herr von der Forst, hatte in Folge dessen Kartons zu den genannten Fenstern gefertigt, welche von denselben, dafür die Zustimmung der Kirchengemeinschaftlichen Herrschaften gefunden haben sollen“⁵⁸⁴.

Am 19. September 1887 waren die Entwürfe und Kostenanschläge für die Glasfenster so weit abgeschlossen, dass die Kreisbauinspektion sich dafür aussprach, die Bestellung bei Victor von der Forst in Münster aufzugeben. Die Gesamtkosten für die Glasfenster beliefen sich auf 150 Mark. Für die Altarbilder waren Rahmen vorgesehen⁵⁸⁵. Sie sollten nicht nur die Wirkung der künstlerischen Ausführung hervorheben, sondern dienten auch zum Schutz vor Beschädigungen. Bis zum 17. Dezember 1887 waren die Entwürfe Knilles von der Kronprinzessin genehmigt worden. Der Kreisbauinspektor Hesse erwähnt in seinem Schreiben an die Königliche Regierung, dass die Wände mit Bibelsprüchen versehen werden sollten:

„Ich erwähne auferbietigst, daß noch die Bestimmung getroffen worden ist, die beiden Wände mit Bibelsprüchen zu versehen und zwar ist bestimmt worden, daß die Sakristeiseite über der Thüre die Inschrift erhalten soll:

„Und laß das Buch dieses Gesetzes nicht von deinem Munde kommen, sondern betrachte es Tag und Nacht, auf daß du behälst und tust allerdings nach dem, daß drinnen geschrieben steht (Jos. 1, 8), während die Wand gegenüber oberhalb der Königlichen Loge die Inschrift erhalten soll „Denn alle Gesetze werden in einem Worte erfüllt, in dem: Liebe deinen Nächsten als dich selbst“ (Gal. 5, 14)“⁵⁸⁶

Die Innenraumarchitektur der Kirche mit den Holzverschalungen hat sich bis heute erhalten. Knille lieferte die Entwürfe für ein dreiteiliges Wandgemälde, das die Hochzeit zu Kana darstellt. Seine Schüler Georg Meyn und Otto Dannenberg führten die Wandmalereien mit

⁵⁸⁴ Ebd.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd.

Kaseinfarben auf dem Putz aus. Die Malereien haben sich allesamt erhalten und befinden sich bis heute im Altarraum der Kaiser-Friedrich-Kirche (Abb. 74-77)⁵⁸⁷.

Die hochrechteckigen Wandmalereien nehmen die dreiteilige Ostseite des Chorinnenraumes ein. Sie werden von Diensten aus Backstein flankiert. Über den Wandmalereien belichten Okuli-Fenster den Chorbereich. Die Wandgemälde sind direkt in die Apsiswand eingelassen und werden von hölzernen Sockelleisten eingerahmt⁵⁸⁸.

Geschildert wird ein Thema aus dem Johannesevangelium im Neuen Testament (Joh. 2, 1-12). Jesus und seine Jünger sind zu einer Hochzeit in Kana eingeladen. Als der Wein ausgeht, sagt Maria zu Jesus: „Sie haben keinen Wein mehr“. Jesus antwortete daraufhin: „Was willst du von mir? Meine Stunde ist noch nicht gekommen“. Er befahl darauf den Dienern, die sechs Krüge mit Wasser zu füllen. Jeder fasste ungefähr einhundert Liter. Als der Verantwortliche für das Gastmahl aus den Krügen probierte, war das Wasser zu Wein geworden. Er ließ den Bräutigam rufen und sagte zu ihm, dass den Gästen zunächst der „gute Wein“ vorgesetzt werden solle und erst, wenn die Gäste zuviel getrunken hätten, solle der „weniger gute Wein“ eingeschenkt werden. „So tat Jesus sein erstes Zeichen in Kana in Galiläa, und offenbarte seine Herrlichkeit und seine Jünger glaubten an ihn. Danach zog er mit seiner Mutter und seinen Jüngern nach Kafarnaum hinab“⁵⁸⁹.

Knille verlagert seine Darstellung der *Hochzeit zu Kana* in einen tempelartigen Raum, der an das Pantheon in Rom erinnert. Die Wände im Hintergrund sind durch konsolartige Gesimse horizontal begrenzt, während die darüber aufsteigende Wandfläche kassettenartig untergliedert ist. Christus steht im Zentrum des Geschehens und hat seine rechte Hand zum Segen erhoben. Sein Haupt wird von einem mehrfach gefächerten Kreuznimbus hinterfangen (Abb. 76). Hinter ihm öffnet sich eine Muschelkonche. Das Gewand Christi ist im Bereich unterhalb der Hüfte dunkler als im oberen Bereich. Vermutlich geht dieser Kontrast auf Feuchtigkeitsschäden in der Wand bzw. auf ein unausgewogenes Verhältnis der Bindemittel und Farben zurück. Der Kontrast zwischen blassem Oberteil des Wandbildes und dunklem Unterteil lässt die Bildwahrnehmung diffus. Der Putz am unteren Gewandsaum Christi ist abgesprungen. Auffällig ist die theatralische Gestaltung des Hintergrundes, die an eine bühnenartige Kulissenarchitektur erinnert. In der linken Bildhälfte ist das Brautpaar im Hintergrund zu erkennen, das von Dienern umgeben ist, die Palmenwedel als Fächer schwingen (Abb. 75). Die Palmenblätter sind durch Abplatzungen des Putzes nur noch

⁵⁸⁷ WV, M 5. Die Malereien weisen zahlreiche Kriegsbeschädigungen auf. Vgl. dazu die Bildbeschreibung.

⁵⁸⁸ Für die Möglichkeit, die Wandgemälde in der Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm besichtigen zu können, danke ich Frau Barbara Buller (Vorstand der Gemeinde der ev. Kaiser-Friedrich-Kirche, Potsdam).

⁵⁸⁹ Joh. 2, 11-12.

rudimentär vorhanden. Das Gesicht der Braut ist am deutlichsten wiedergegeben. Die Gesichtsprofile der anderen Personen sind nur schemenhaft dargestellt. Der orange Farbton im Gewand des knieenden Dieners kontrastiert mit dem hellen Blau der Repoussoirfigur im Vordergrund. Kriegsbedingte Putz- und Farbabsprünge finden sich vor allem am Hut des Dieners, der den Krug trägt. Im linken Wandfeld sind Gäste der Hochzeitsgesellschaft dargestellt. Die rotbraunen Gewänder geben den dominierenden Farbton in diesem Wandbild an. Ein am Boden liegendes Tamburin ist im rechten unteren Bildrand zu erkennen. Kleinere Risse, sowie größere Farb- und Putzabplatzungen sind im gesamten Wandbild vorhanden. Am schwerwiegendsten ist eine handgroße Fehlstelle im unteren linken Bildrand, die mit einer Kalkmasse notdürftig ausgebessert worden ist. Die der Geschichte nach vorhandenen sechs Tonkrüge sind stellvertretend durch zwei Amphoren in der linken Bildhälfte dargestellt (Abb. 75). Im Hintergrund sind drei antikisierende Kandelaber zu erkennen. Die *Repoussoirfiguren* lenken den Blick auf Christus, der im Zentrum steht.

Eine prominente künstlerische Bearbeitung hat die *Hochzeit zu Kana* durch Paolo Veronese (1528-1588) erfahren (Abb. 78). Er schuf sein *Gastmahl zu Kana* für das Refektorium des Benediktinerklosters San Giorgio Maggiore in Venedig. Das Gemälde wurde im 18. Jahrhundert von den napoleonischen Truppen erbeutet und nach Frankreich gebracht⁵⁹⁰. Auch wenn beide Ausführungen in vielen Punkten nicht direkt miteinander verglichen werden können, so ist doch das Motiv des Krugausgießens bzw. das Halten der leeren Amphora im Vordergrund von Knille besonders hervorgehoben worden. Es ist davon auszugehen, dass Knille die bekannte künstlerische Bearbeitung der *Hochzeit zu Kana* von Veronese kannte. Vermutlich hat er sie bei seinen Studien für die Vorentwürfe in seinen Planungsprozess miteinbezogen.

Die Ausmalung der Kirche in Potsdam-Golm ist ein Beispiel für das Schaffen Knilles im Dienste des Kaiserhauses. Es war sein letztes Auftragswerk. Die erfolgreiche Ausführung der Monumentalmalereien in Berlin hatte ihre Früchte für den Künstler getragen. Vielleicht wollte Knille seinen Meisterschülern den Weg für ihre zukünftige künstlerische Karriere ebnen, indem er sie für das Projekt tätig werden ließ. Möglich ist es auch, dass Knille sich allein nicht mehr im Stande sah, eine Arbeit dieses Formats neben seiner lehrenden Tätigkeit an der Akademie auszuführen. In jedem Fall war das Bildthema in Bezug auf den Aufstellungsort die ungewöhnlichste Arbeit Knilles.

⁵⁹⁰ Paolo Veronese (1528-1588), *Die Hochzeit zu Kana*, 1564, 677 x 994 cm, Öl/Leinwand, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 142

4.2.5 Der Dreibund (*Friedensbund*)

Das letzte Werk Knilles war eine monumentale Darstellung des *Dreibundes* (*Friedensbundes*)⁵⁹¹. Das hochrechteckige Gemälde (Abb. 79) zeigt eine Allegorie auf die „Friedensmächte“⁵⁹². Der Dreibund war ein Militärbündnis zwischen Deutschland, Österreich, Italien und Ungarn, das am 20. Mai 1882 als Reaktion auf den Einmarsch französischer Truppen in Indonesien gebildet worden war⁵⁹³. Im Falle eines Anfalls durch Frankreich oder Großbritannien hatten sich die Bündnispartner militärische Unterstützung zugesichert. 1915 zerbrach das Bündnis, nachdem Italien durch die Unterzeichnung des Londoner Vertrages ausgetreten war.

Es sind auf dem Gemälde Knilles jedoch nur die drei Bündnispartner *Germania, Italia und Ungarn* in personifizierter Form dargestellt. Die Siegermächte erheben sich auf einem sockelartigen Plateau, das über einem Felsen thront. Im Zentrum der drei Friedensmächte ist das Kaiserreich Deutschland dargestellt. Die Personifikation überragt die flankierenden Friedensmächte. Sie blickt nach oben und ist in ein weißes Gewand gehüllt, das den Reichsadler auf der Bordüre zeigt. In der rechten Hand trägt sie einen Palmzweig. Zu ihrer Rechten thront das Kaiserreich Habsburg. Die Personifikation trägt einen Umhang, der mit dem österreichischen Kaiserwappen durchwirkt ist. Zur Linken der *Germania* thront vermutlich die *Italia*. Sie ist in ein weißes Gewand gehüllt und trägt einen Olivenzweig in ihrer rechten Hand. Im rechten Bildhintergrund ist eine Standarte zu erkennen, an der die drei Wappen hängen. Zwei Putten sind an der Standarte hochgeklettert und halten sich daran fest. Dabei greift einer der beiden *Putti* in die weiße Fahne, die im Wind flattert. Im linken Bildhintergrund ist ein schwebender *Putto* in Rückenansicht dargestellt. Er trägt ein Feldzeichen mit dem Reichsadler. Er wird von drei schwebenden *Putten* umgeben. *Amor* hat sein Pfeil mit einem Bogen gespannt und zielt auf die Friedensmächte. Die Dämonen der Finsternis sind von dem Anblick der Friedensmächte und dem Reichsadler, der sich in die Lüfte schwingt, wie geblendet. Sie stürzen in die Tiefe der Felsschlucht. Eine Furie versucht sich dem Sog in die Höllenschluchten zu entziehen und kämpft erbittert mit sich selbst. Schlangen und Rauch steigen als Verkörperung des Bösen aus dem Untergrund empor. Der Anblick der herabstürzenden Dämonen kommt einem Höllensturz des Jüngsten Gerichts

⁵⁹¹ WV, M 6

⁵⁹² Leider ist das Gemälde verschollen. Für die Beschreibung konnte lediglich auf eine schwarz-weiße Abbildung zurückgegriffen werden. Daher können keine Aussagen über die Farbigkeit des Gemäldes getroffen werden.

⁵⁹³ Vgl. FELLNER 1960 sowie FELLNER 1994, S. 21 f.

gleich. Die Dämonen versuchen sich an der Felswand festzukrallen, sind aber im Begriff in die Tiefe zu stürzen. Sie sind in Rückenansicht wiedergegeben.

1892 war Knille noch im Malprozess an dem Gemälde, wie wir aus dem Briefwechsel zwischen dem Bremer Maler Arthur Fitger und Knille wissen. In einem Brief vom 19. August 1892 hatte Fitger konkrete Hinweise zur Verbesserung einzelner Details im Gemälde gegeben⁵⁹⁴. Es handelte sich überwiegend um kompositorische Vorschläge:

„[...] selbst auf die Gefahr hin, eine abermalige Aufwärmung des Geredes zu veranlassen, möchte ich Dir noch ein paar Punkte zu bezeichnen wagen, bei denen ich differenziere.

1) daß der Austria beide Hände abgeschnitten werden. 2) die Beine der Italia sind mir zu sehr in ihr Gewand gedrückt. 3) dem Wappenadler der Germania sind beide Flügel weggeschnitten. 4) Den Adler zu den Füßen der Germania würde ich unbedingt im Fluge sich auf den Feind stürzen lassen. So wie er jetzt auf den Füßen hockt und sogar etwas seichte zurück weicht, gleicht er den armen flügelahmen Tieren in zoologischen Gärten, die mit Stöcken und Regenschirmen genervt werden. Ein Schwan ist nur ein Schwan wenn er schwimmt; ein Adler nur ein Adler, wenn er fliegt oder auf höchstem Felsentron sitzend mit souveräner Verachtung auf das Neubegier zu seinen Füßen hernieder blickt. 5) Die Arme des Dämons, der die Furie trägt, verschwinden gar zu rätselhaft in dem Körper der letzteren. 6) In der Mitte des Bildes scheint mir eine gewisse Lücke zu klaffen. Die selbst durch das interessanteste Terrain nicht genügend gefüllt werden kann. Wie wär es, wenn dort ein drachenartiges Ungetüm hinaufkröche mit dem sich der Adler zu schaffen machte? Die Germania und der große Teufelsrücken sind mir wahre Juwelen der Zeichenkunst, die Centren, um die sich alles Andere zu kristallisieren hat. (die rechte Hand des rechtesten Dämons greift mir nicht fest genug zu, sondern kokettiert etwas“⁵⁹⁵.

Der Korrespondenz zwischen Fitger und Knille ist ebenfalls zu entnehmen, dass es Schwierigkeiten gab, einen Käufer für das Bild zu finden⁵⁹⁶. Ob dieser Umstand im Malstil Knilles zu suchen ist, oder ob das Thema beim Publikum keinen Anklang fand, lässt sich nicht mehr sagen⁵⁹⁷. Der Historienmaler und Kunstgeschichtsschreiber Hermann Knackfuß (1848-1915) war zu einem ernsthaften Konkurrenten für Knille geworden. Wilhelm II. hatte Knackfuß 1895 den Auftrag gegeben, ein Historien Gemälde nach Originalzeichnungen des Kaisers mit dem Titel *Völker Europas wahrt Eure heiligsten Güter* auszuführen (Abb. 80)⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ StA Bremen, 7,79-15

⁵⁹⁵ Ebd. Die zweite geschlossene Klammer fehlt in der Textvorlage.

⁵⁹⁶ Vgl. auch LINDEMANN 1998, S. 195; Ebd., S. 197 f.

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Der Verbleib des Gemäldes von Hermann Knackfuß ist unbekannt.

Das Gemälde ist in Hinsicht auf den Bildaufbau gefälliger als der *Dreibund* von Knille. Knackfuß reihte die Mitglieder des Friedensbundes Deutschland, Italien, Österreich und Ungarn, in Personifikationen dargestellt, von links nach rechts auf. Dabei bevorzugte er die Horizontale. Knille staffelte die Figuren hingegen hierarchisch, um die Vertikale zu betonen. Die Personifikation des Kaiserreiches Deutschland nimmt in Anlehnung an ein Siegertreppchen die höchste Stellung ein, während die *Austria* und die *Italia* auf einem niedrigeren Niveau stehen. Wilhelm II. bevorzugte die Malerei Hermann Knackfuß'. Ob die ausschlaggebenden Gründe für eine Wahl des Gemäldes von Knackfuß politischer Art waren, lässt sich nicht mehr klären. Es wäre möglich, dass Kaiser Wilhelm II. kein Gemälde des Dreibundes ankaufen wollte, auf dem der Bündnispartner des deutschen Kaiserreiches im Vergleich zu den anderen Parteien eine erhöhte Position einnimmt.

Knille bat seinen Freund den Historienmaler Arthur Fitger (1840-1909) aus Bremen das Bild für ihn zu verkaufen. In einem Brief vom 22. April 1896 schreibt Knille:

„Malen kann man schon, aber wer zahlts? Der zweite Theil dieser einstimmigen Schar lastet auf mir. In das Reale übersetzt: mein Bild ist fertig, aber der Käufer? Nun eignete sich wohl dazu der Kaiser zu allererst. Aber ich höre heute vom Hofmarschall, daß ich nach seiner Rückkehr wenig Hoffnung habe, ihn zur Besichtigung ins Atelier zu bekommen“⁵⁹⁹.

Im Oktober 1896 war das Gemälde der *Dreibund* zu Reproduktionszwecken in der Photographischen Anstalt in Berlin-Westend ausgestellt⁶⁰⁰. Aus einem Brief Knilles an Allmers erfahren wir, dass das Gemälde im Dezember 1896 auf einer Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins in Wien zu sehen gewesen sei. Zu Weihnachten 1896 schrieb Knille an seinen Freund Hermann Allmers diesbezüglich:

„Mein Dreibund ist vielleicht heute in Wien ausgestellt worden; ich bin gespannt, wie das Bild dort gefällt. Die Photographie ist nach 6 Wochen noch immer nicht erschienen, ich muß in Geduld weilen“⁶⁰¹.

Knille hat zu Lebzeiten keinen Käufer mehr für das Bild gefunden. Im Herbst 1897 erkrankte er an Asthma und einer Trübung der Netzhaut. Deshalb begab sich Knille im Januar 1898 für einen Kuraufenthalt nach Meran in Südtirol⁶⁰². Dort verstarb er kurze Zeit später am 7. April 1898. Nach seinem Tod war es Hermann Allmers, der sich gemeinsam mit Knilles Bruder

⁵⁹⁹ StA Bremen, 7,79-15

⁶⁰⁰ LINDEMANN 1998, S. 196.

⁶⁰¹ ALC, NHA 2.3 KNILLE

⁶⁰² BEHNE 2002, S. 87.

Carl über einen geeigneten Unterbringungsort für das Gemälde austauschte⁶⁰³. Am 21. April 1898 schrieb Carl Knille an Allmers:

„Der *Dreibund* ist nachdem er eine tournée durch Deutschland und Oesterreich gemacht hat, wieder hier. Ein Rat hat sich nicht gefunden – ich weiß nur, daß Otto ihn s. Zt. verschiedenen Städten angeboten hat, darunter Hamburg und Frankfurt, jedoch ohne Erfolg. Die von Ihnen angeregte Idee ist ausgezeichnet, Bennigsen kannte Otto und war mit unserem Erl. Vater sehr befreundet. Wenn Sie das in die Bahnen leiten können und wollten, werden wir ihnen außerordentlich dankbar sein. Was hingegen Miquel betrifft, so läßt meine Schwägerin freundlichst bitten, ihn ganz aus dem Spiel zu lassen, daran ihr grünlich sein würde mit einem derartigen Anliegen zu kommen. Die ganze Familie steht zu ihm in gar keiner Beziehung. Übrigens wäre kein besserer Anwalt zu finden als Bennigsen. Einer Aquisition durch den Reichstag würde aber ohne Zweifel die Kaiserin Friedrich das Wort reden, ich will überlegen, in welcher Weise das eventuell zu erreichen sein würde“⁶⁰⁴.

Offenbar hatte Hermann Allmers daran gedacht, den nationalliberalen Politiker Rudolf von Bennigsen (1824-1902) in den Verkauf des Gemäldes einzubeziehen. Bennigsen war von 1871 bis 1883 Mitglied des Reichstages gewesen und verfügte über gute Kontakte. Allmers hatte ihn vermutlich 1863 in Hannover kennengelernt⁶⁰⁵. Zu einem Verkauf des Bildes sollte es letztlich nicht kommen. Die Witwe Marie Knille, geb. Kultz, hatte sich dafür entschieden das Bild einer öffentlichen Einrichtung zu übereignen. Am 3. Mai 1898 schrieb Carl Knille an Allmers diesbezüglich:

„Verehrter Herr Allmers! Vielen Dank für Ihren Bf. Vom 25 v. Ms.; ich habe Ihrer Anregung folgend sofort mit Dannerberg Rücksprache genommen und wollte derselbe sich erkundigen – Jetzt hat aber meine Schwägerin den artgerechten Wunsch geäußert, daß der *Dreibund* unter gar keinen Umständen in Berlin bleiben soll, wo die senile Presse ihn so schlecht behandelt hat, und sie hat mir auch erzählt daß unser entschlafener Otto damals mit Wallot das Reichstagsgebäude ganz besichtigt hat, und Bruder der Ansicht war, daß dort für das Bild kein geeigneter Platz ist. Sie scheint sich mit der Idee zu tragen,

⁶⁰³ Louis Carl Knille (1840-1920), war als Großkaufmann in New York, Berlin und Kassel tätig. Er war mit Anna Wedekind (1861-1954) verheiratet, die eine Stiefschwester von Frau E. C. von Miquel (1847-1915) war. Vgl. LINDEMANN 1998, S. 198, Anm. 35, sowie LOHMANN 1979, S. 186.

⁶⁰⁴ ALC, NHA 2.3 KNILLE. Eine Kopie des Briefes befindet sich im Nachlass Lindemann, StA Osnabrück, Erw. A 38, Akz. 46/1996, Nr. 59

⁶⁰⁵ Vgl. STEIMER 2010, S. 708.

das Bild irgendeinem Rathhause oder Museum hierher zu schenken, wenn Interesse und volle Würdigung dafür gezeigt wird“⁶⁰⁶.

Paul Wallot (1841-1912) war der Architekt des Reichstagsgebäudes in Berlin. Zwischen 1898 und 1899 hatte er als Mitglied des Preisgerichts über den Erweiterungsbau der Bremer Kunsthalle abgestimmt⁶⁰⁷. Knille und Wallot hatten sich offenbar gekannt und den neuen Reichstag in Berlin besichtigt. Weshalb Knille sein Gemälde nicht im Reichstagsgebäude sehen wollte, entzieht sich der Kenntnis. Im September 1898 war die Witwe Knille bereits in Verhandlungen zum Verkauf des *Dreibundes*⁶⁰⁸.

Leider hat der Preußische Staat das monumentale Gemälde nicht gekauft. Auch sonst fand Knille keinen Abnehmer für seinen *Dreibund*. Die Historienmalerei eines konservativen Staatsmalers war 1896 am Ende der Karriere angelangt. Die aufkommenden Sezessionen bahnten sich ihren Weg und sollten die Historienmalerei ablösen. Knille glorifizierte das Kaiserreich und die Verbündeten Nationen im *Dreibund*. Er stellte seine Malerei in den Dienst der kaiserlichen Propaganda. Die Behauptung, dass es sich bei dem *Friedensbund* um das „politische und künstlerische Vermächtnis“ Knilles handelt ist zu knapp gehalten⁶⁰⁹. Der *Dreibund* war das letzte Werk Knilles, das für seine künstlerische Arbeit im Dienste des Preußischen Staates steht. Es handelt sich jedoch nicht um ein „Vermächtnis“ im Sinne des künstlerischen Gesamtwerks, sondern ist als Teil der politischen Auseinandersetzung anzusehen.

4.3 Zeichnungen

1895 schrieb von Boetticher Knille 14 Zeichnungen zu⁶¹⁰. Zurzeit werden Otto Knille 53 Zeichnungen zugeschrieben. Seitdem ist die Anzahl der vorhandenen Zeichnungen nicht mehr festgehalten worden. 2002 veröffentlichte Behne 11 Zeichnungen Knilles aus dem Nachlass des Dichters Hermann Allmers, die in der Auszählung berücksichtigt worden sind⁶¹¹.

Eigene Forschungen im Nachlass Hermann Allmers’ erbrachten, dass 6 Zeichnungen von Behne noch nicht berücksichtigt worden waren.

⁶⁰⁶ ALC, NHA 2.3 KNILLE. Eine Kopie des Briefes befindet sich im Nachlass Lindemann, StA Osnabrück, Erw. A 38, Akz. 46/1996, Nr. 59

⁶⁰⁷ STEIMER 2010, S. 751.

⁶⁰⁸ Vgl. das Schreiben von Carl Knille an Allmers vom 12.9.1898. ALC, NHA 2.3 KNILLE

⁶⁰⁹ Lindemann 1998, S. 195

⁶¹⁰ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 744, Nr. 1-14.

⁶¹¹ BEHNE 2002, S. 69-87.

Die erste Zeichnung von Knille stammt aus dem Jahr 1848 und zeigt den *Tod Winkelrieds*⁶¹². Die vermutlich letzte Zeichnung entstand 1891 und befand sich im Besitz der Kaiserinwitwe Viktoria in Berlin. Das Thema war ein *Byzantinisches Brustbild*⁶¹³. Arends veröffentlichte 2005 die bis dahin verschollen geglaubten Entwurfsskizzen für die Ausmalungen des Rittersaals auf Schloss Marienburg (Abb. 34, 35)⁶¹⁴. Aufgrund der Identifizierung des ikonographischen Programmes in den Entwurfsskizzen konnten zahlreiche Knille-Zeichnungen verifiziert werden.

Im Folgenden werden einzelne Zeichnungen herausgegriffen und näher beschrieben. Dabei handelt es sich überwiegend um Arbeiten, die in einem Entwurfsprozess eine wichtige Rolle gespielt haben. Auch die qualitative Ausführung einer Zeichnung wurde als Auswahlkriterium für die folgende Auswertung berücksichtigt.

Eine Bleistiftzeichnung aus dem Nachlass Hermann Allmers' konnte aufgrund der kritischen Studien von Arends als vorbereitende Studie für die Ostwand des Rittersaals auf Schloss Marienburg identifiziert werden (Abb. 81)⁶¹⁵. Es wird Heinrich der Erlauchte dargestellt, der ein Turnier in Nordhausen abhält. Das Thema der Zeichnung wurde vorher als Auszug des heiligen Ludwig aus dem Kloster vor seinem Kreuzzug nach Jerusalem gedeutet⁶¹⁶. Das Reich Sachsen hatte im 13. Jahrhundert seine Blütezeit unter Heinrich dem Erlauchten erlebt. Die Zeichnung diente vermutlich als Entwurf für die geplanten Wandmalereien auf Schloss Marienburg. Es wird eine Turnierszene vor einer aufwendigen Treppenarchitektur mit Baldachin geschildert. Heinrich ist im Hintergrund zu erkennen. Von rechts kommt ein Ross heran geritten, das von einem Mann gebändigt wird. Die schematische Ausführung der einzelnen Figuren verdeutlicht den frühen Entwurfsprozess. Im linken Bildvordergrund sind Personen zu erkennen, die dem Geschehen beiwohnen. Die aufwendige und genaue Wiedergabe der Architektur im Hintergrund wird durch die weiche Linienführung der einzelnen Figuren aufgelockert.

Vor kurzem konnte die *Bleistiftstudie eines männlichen Kopfes* (Abb. 82) wiederentdeckt werden⁶¹⁷. Es handelt sich um eine hochkarätige Zeichnung, die vermutlich als Selbstporträt Knilles aus seiner frühen Zeit anzusehen ist. Die Zeichnung lässt sich mit einem Foto von Otto Knille vergleichen⁶¹⁸. Die Physiognomie Knilles wird in der Bleistiftzeichnung genau charakterisiert. Die hohe Stirn, der geschwungene Nasenrücken, die hohen Wangenknochen

⁶¹² WV, Z 1

⁶¹³ WV, Z 26

⁶¹⁴ ARENDS 2005, S. 170-173, S. 172, Abb. 159 u. 160 (B-76 und B-77).

⁶¹⁵ WV, Z 5; ARENDS 2005, S. 173.

⁶¹⁶ BEHNE 2002, S. 69.

⁶¹⁷ StLB Dortmund, Handschriftenabteilung, Atg.-Nr. 12916. WV, Z 33.

⁶¹⁸ Otto Knille, Fotografie, Hannover um 1863, ALC, NHA 3.1.3.1 c. Vgl. BEHNE 2002, S. 66.

und der Bartwuchs entsprechen Knilles Erscheinungsbild im Alter zwischen dreißig und vierzig Jahren. Demzufolge dürfte die Zeichnung zwischen 1862 und 1873 zu datieren sein⁶¹⁹. Kleinere Übereinstimmungen zwischen der Zeichnung und einem zeitgenössischen Foto lassen sich auch in der Haarfrisur mit den kleinen Geheimratsecken und den zangenförmigen Locken feststellen. Die Zeichnung war der Forschung bislang nicht bekannt und kann als neuste Zuschreibung angesehen werden⁶²⁰.

Überaus wichtig sind die Entwurfsskizzen für die späteren Ölgemälde. Sie dokumentieren den Prozess der Entstehung und geben Einblicke in die Arbeitsweise. Der Vergleich einzelner Bleistiftstudien bestätigt jedoch nicht die Annahme, dass Knille seine Figuren zunächst nackt gemalt und daraufhin bekleidet habe⁶²¹. Rosenberg äußerte 1899 diese Vermutung und verwies dabei auf die angeblich gängige Arbeitsweise an der Düsseldorfer Akademie⁶²². Diese These muss eindeutig zurückgewiesen werden. Eine vorbereitende Bleistiftstudie für das Ölgemälde *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren* wurde 2002 von Behne entdeckt und konnte Knille zugeschrieben werden (Abb. 9). Die von Knille signierte und als „Entwurf zum Cid“ betitelte Zeichnung ist vor 1858 entstanden⁶²³. Die Bleistiftzeichnung unterscheidet sich vom später ausgeführten Ölgemälde in wesentlichen Punkten (Abb. 8). Das Streitross des spanischen Truppenführers Cid sollte eine stärkere Vorwärtsdrehung nach rechts ausführen. Der Cid hätte der Entwurfsskizze zufolge einen Helm getragen. Ihm hätte ein Knappe mit Schwert zur Seite gestanden, der das Ross führt. Der gegnerische Kämpfer im rechten Bildvordergrund mit der Lanze ist vermutlich aus der *Schlacht bei Cordoba* von Alfred Rethel kopiert⁶²⁴. Die geplante Figur ist in der Zeichnung zu sehen, wurde aber im Ölgemälde 1858 nicht ausgeführt. Für den Hintergrund war eine aufwendige Architekturkulisse geplant, die aus kuppelbekrönten Häusern und den Zinnen einer Mauer bestehen sollte.

Eine vorbereitende Bleistiftzeichnung mit Tusche ist für das Bremer Börsenbild (1869) aus dem Jahr 1864 überliefert (Abb. 41)⁶²⁵. Die Studie zeigt Christoph Columbus, der in Amerika landet. Columbus hält mit der linken Hand eine Flagge und blickt zu ihr nach oben. In einer von Palmen eingerahmten Szene wird er von Einheimischen umgeben, die vor ihm niederknien und Geschenke darbringen. Die Komposition rekuriert vermutlich auf die

⁶¹⁹ Im Katalog der Ausstellung von Werken Albert Dresslers und Otto Knilles November-Dezember 1898, Nr. 114, wird ein Selbstporträt Knilles in *Rötel, dreiviertel nach links* erwähnt. AUSST.-KAT. BERLIN 1898

⁶²⁰ WV, Z 33.

⁶²¹ ROSENBERG 1899, S. 270.

⁶²² Ebd.

⁶²³ WV, Z 7

⁶²⁴ Alfred Rethel (1816-1859), *Die Schlacht bei Cordoba*, 1849, Öl/Papier auf Leinwand, 65 x 75 cm, Museum Kunstpalast, Gemäldegalerie, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4456

⁶²⁵ WV, Z 13

Eroberung Amerikas von Eugen Napoleon Neureuther für die Ausmalung der Treppenhalle der Polytechnischen Schule in München (Abb. 43)⁶²⁶. Allerdings hat Neureuther seinen Columbus kämpferisch mit Schwert und Rüstung dargestellt, während der Columbus bei Knille vermeintlich friedlich daherkommt.

Die Bleistiftstudie von Otto Knille ist relativ schematisch ausgeführt worden. Knille zeichnete zunächst mit Bleistift vor und zog die Konturen dann mit Feder und Tinte nach. Die Gesichtspartien der einzelnen Figuren sind bis auf wenige Ausnahmen nicht behandelt worden. Lediglich die Figuren im rechten Bildvordergrund sind auch in den Gesichtspartien weiter differenziert worden. Die farbige Ölstudie dürfte nach der Bleistift- und Tuschzeichnung ausgeführt worden sein (Abb. 42). Sie orientiert sich weitestgehend an der vorbereitenden Zeichnung.

1864 zeichnete Knille seine berühmte Porträtstudie des Dichters Hermann Allmers (1821-1902)⁶²⁷. Allmers hatte neben seinen heimatkundlichen Beschreibungen wie dem *Marschenbuch* auch das Gedicht *Feldeinsamkeit* hervorgebracht, das später von Johannes Brahms (1833-1897) vertont worden ist. Die Rötelseichnung zählt aufgrund ihrer Höhen- und Tiefenwirkung sowie der veristischen Darstellung des Dichters zu den besten Arbeiten Knilles (Abb. 83). Der Dichter ist *en face* dargestellt. Charakteristisch sind sein klarer Blick und die markante Nase, die mit Deckweiß betont worden ist. Die Augenbrauen liegen dicht über den Augen und akzentuieren die Gesichtspartie. Das Haar ist leicht nach hinten gestrichen und gibt die hohe Stirn des Denkers frei. Während Knille der Charakterstudie seines Freundes äußerste Aufmerksamkeit zugedachte, ist die restliche Behandlung der Büste eher schematisch ausgefallen. Die Kleidung des Dichters, die aus einem zugeknöpften Mantel und der Fliege besteht, ist nur schematisch ausgeführt worden. Der Hintergrund ist durch Schraffuren angedeutet.

Knille pflegte eine besondere Leidenschaft für antike Genreszenen, die er mit Bleistift vorzeichnete und später teilweise als Buchillustrationen drucken ließ. Die Zeichnung *Auf der Schwelle eines pompejanischen Hauses* wurde 1870 von Adolf Closs gestochen und als *Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt*, Nr. 201 von Gustav Weise in Stuttgart verlegt⁶²⁸. Es wird eine Genreszene im *atrium* eines römischen Haus der Oberschicht gezeigt. Die Tür wird geöffnet, um einem Gast Einlass zu gewähren. Im linken Bildrand ist eine ältere Frau zu

⁶²⁶ Eugen Napoleon Neureuther, „Eroberung Amerikas“, Kohlezeichnung/Papier, 53,5 x 74,7 cm, Stadtmuseum München, Inv.-Nr. MS IV 1615/17; WAGNER 1989, Abb. 150.

⁶²⁷ WV, Z 12. Für die Möglichkeit die Zeichnung im Allmers-Haus in Rechtenfleth in Augenschein nehmen zu dürfen, danke ich Frau Rieß und Frau Wiedenhain (Hermann-Allmers-Gesellschaft, Rechtenfleth).

⁶²⁸ RIES 1992, S. 645; BEHNE 2002, S. 88, Anm. 30. Ein Blatt des Stichs befindet sich in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Inv.-Nr. H 3192

erkennen, die sich ausruht. Der wachsame Haushund steht hinter dem Hauseigentümer und ist im Begriff den Gast zu prüfen. In diesem Zusammenhang ist das Fußbodenmosaik mit dem Titel *Cave canem* zu verstehen, das zur Ausstattung vieler römisch-pompejanischer Häuser der Oberschicht gehörte.

1862 entwarf Knille die Bleistiftzeichnung *Der Vasenhändler* (Abb. 84)⁶²⁹. Sie zeigt zwei junge Römer, die einen *skyphos* prüfen. Dabei handelt es sich um ein antikes Trinkgefäß, das u. a. beim Symposion Verwendung fand. Die jungen Männer sind durch ihre *toga* als römische Vollbürger zu erkennen.

Die Zeichnung ist überaus detailreich. Die Ausführung der feinen Gewandfältelungen und einzelner Details im Hintergrund unterstreichen die Virtuosität Knilles im Umgang mit dem Bleistift. Wie ein Brief vom 13. Mai 1863 verrät, erhielt Knille für die Zeichnung 100 Taler von einem privaten Käufer⁶³⁰. Offensichtlich plante Knille die Reproduktion der Zeichnung als Holzschnitt.

Zu den Zeichnungen mit antiken Darstellungen ist auch die Bleistiftstudie nach einer Büste des Arminius aus den Kapitolinischen Museen in Rom zu rechnen (Abb. 85). Die Zeichnung dürfte während Knilles Aufenthalt in Rom 1861 entstanden sein⁶³¹. Knille hat die Büste von links gesehen. Der Kopf des Arminius ist stark gedreht, so dass von der linken Gesichtspartie nur noch ein Teil des Auges zu erkennen ist. Arminius wird im Dreiviertelprofil gezeigt. Charakteristisch ist die auffällige Nase mit den breiten Nasenflügeln. Die breiten Lippen und der nach vorn auslaufende Nasensteg sind gut zu erkennen und mit dem Bleistift gut herausgearbeitet worden. Die Ohren werden von dem schulterlangen Haar verdeckt, das wellenartig herabfällt.

Eine vorbereitende Skizze ist die Bleistiftstudie für einen sitzenden Römer (Abb. 86)⁶³². Die Zeichnung ist über einem angedeuteten Gitternetz entstanden, das zur proportionalen Vergrößerung angewendet wurde. Die Einteilung des Blattes in Quadrate wurde den Zeichenschülern an der Akademie beigebracht. Der Sitzende ist in einen Renaissancerock gehüllt und hat die rechte Hand zum Gruß erhoben. Das Studienblatt zeigt, dass Knille mehrere Arbeitsschritte auf einem Blatt verwirklichte. Er bereitete neben der Gesamtzeichnung auch die Physiognomie des Kopfes bis ins kleinste Detail vor.

⁶²⁹ WV, Z 11

⁶³⁰ StLB Dortmund, Handschriftenabteilung, Atg.-Nr. 9815

⁶³¹ Vgl. BEHNE 2002, S. 73, Abb.; WV, Z 9

⁶³² WV, Z 10

4.4 Buchillustrationen

Knille war zum Ende der 1870er Jahre und zu Beginn der 1880er Jahre auch als Buchillustrator tätig. Es zählte zum Selbstverständnis vieler Historienmaler, dass sie nicht nur Ölgemälde und monumentale Bildzyklen entwarfen, sondern auch bildnerisch für den Leser tätig waren. Außerdem gehörte es zur Kunstpolitik im kaiserzeitlichen Deutschland, dass Historienmaler den Bürger mit ihren Darstellungen fortzubilden hatten⁶³³. So fertigte Knille zwischen 1878 und 1881 z. B. Illustrationen für den Roman *Homo Sum* (1878) und *Der Kaiser* (1881) von Georg Ebers (1837-1898)⁶³⁴. 1887 führte Knille die Zeichnung „Festspiele zu Olympia“ für den Prachtband *Hellas und Rom* von Jacob Falke (1825-1897) aus⁶³⁵. Jacob Falke war seit 1855 Konservator am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. 1858 war er als Direktor der Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein nach Wien berufen worden. In seiner Schrift *Hellas und Rom* entwarf Falke eine Kulturgeschichte Griechenlands und Rom, die sehr populärwissenschaftlich gehalten ist und vermutlich von dem gehobenen Bürgertum gelesen werden sollte. Daneben sind Grisailen für die Gustav Freytag-Galerie mit *Gottfried und Winfried* und Illustrationen für den Roman *Germania* von Johannes Scherr (1817-1886) zu erwähnen⁶³⁶. Scherr war zwischen 1848 und 1849 Abgeordneter der zweiten Kammer des württembergischen Landtags für Geislingen gewesen. Nach der gescheiterten Revolution 1848 floh Scherr in die Schweiz. Seit 1860 war er Ordinarius für Geschichte am Polytechnikum Zürich. Die Komposition *Gottfried und Winfried* nach Gustav Freytag war 1879 auf der internationalen Kunstausstellung in München zu sehen (Abb. 87). Boetticher listete die Grisailen zur Gustav Freytag-Galerie unter den Ölgemälden Knilles auf, da es sich in der Publikation um eine Fotografie des Gemäldes handelt⁶³⁷. Die Auswahl der Titel zeigt, dass es sich bei den Büchern überwiegend um historische Darstellungen des Altertums handelte, die die Kaiserzeit verherrlichen sollten.

Georg Ebers (1837-1898) entstammte einer großbürgerlichen Familie. Seine Eltern waren Juden gewesen, die zum Christentum konvertiert waren. Georg Ebers hatte zunächst an der Universität Göttingen Rechtswissenschaften studiert. Der Ägyptologe Richard Lepsius (1810-1884) hatte Ebers in das Studium der Hieroglyphen eingeführt. 1865 hatte sich Ebers mit einer Arbeit über die 26. Dynastie im ägyptischen Reich an der Universität Jena habilitiert

⁶³³ Zur Illustration von Kinderbüchern im wilhelminischen Kaiserreich vgl. die ausführliche Studie von RIES 1992.

⁶³⁴ WV, B 1, B 4. EBERS 1878; EBERS 1881.

⁶³⁵ WV, B 3

⁶³⁶ WV, B 2, B 5

⁶³⁷ BOETTICHER 1895, I, 2, S. 743, Nr. 14.

und wurde 1870 an die Universität nach Leipzig berufen, wo er fünf Jahre später einen Lehrstuhl erhielt⁶³⁸. Zwischen 1869 und 1870 bzw. 1872 und 1873 führten Ebers zwei Forschungsreisen nach Ägypten⁶³⁹. Dort erwarb er den später nach ihm benannten *Papyrus Ebers*, ein medizinisches Handbuch aus der Mitte des zweiten Jahrtausends vor Christus⁶⁴⁰. 1895 wurde Ebers in die Königlich Bayerische Akademie der Wissenschaften aufgenommen. Neben seiner Lehrtätigkeit an der Universität Jena schrieb Ebers auch populärwissenschaftliche Literatur wie den Roman *Homo Sum*. Damit zählte Georg Ebers neben Felix Dahn (1834-1912) und Gustav Freytag zu den Vertretern des Professorenromans, einer literarischen Form, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beim Bürgertum großer Beliebtheit erfreute⁶⁴¹. Meistens waren die Romane in ihrem Sprachstil nüchtern, sachlich und Historiendarstellungen wurden glorifiziert.

Prof. Ebers hatte bei Knille angefragt, ob dieser bereit sei, die Illustrationen für seinen Historienroman *Homo Sum* zu übernehmen. Knille wird sich der besonderen Ehre, für einen Altertumsforscher zeichnen zu dürfen, bewusst gewesen sein, als er den Auftrag übernahm. Obwohl Knille mit Aufträgen mehr als gut versorgt war und bereits einige Absagen hatte erteilen müssen, schrieb er am 9. Februar 1883 an Ebers:

„Wie könnte ich Ihnen, dem ich so viele Stunden herrlichsten Genusses verdanke, einen Wunsch unerfüllt lassen, nun gar nach so liebenswürdiger Werbung und Widmung? Ich werfe freilich um Sie meine ernsthaftesten Vorsätze über den Haufen: ich habe aller Illustrationen geschworen, vor wenigen Tagen noch Herrn Kallberger eine Absage geschickt. [...] Genug, Sie finden mich bereit. Was den Gegenstand betrifft, so muß ich Ihnen unumwunden aussprechen, daß Homo Sum der Roman meines Herzens ist und daß ich ein Teil aus diesem von allen gern darstellen möchte⁶⁴²“.

Knille war hochmotiviert, als er Georg Ebers die Zusage für den Illustrationsauftrag schickte.

5. Theoretische Schriften

Otto Knille publizierte seine kunsttheoretischen Ansichten. Neben einigen Aufsätzen, u. a. in der von Friedrich Pecht herausgegebenen Zeitschrift *Die Kunst für Alle*, reflektierte

⁶³⁸ EBERS 1865

⁶³⁹ Vgl. FISCHER 1994

⁶⁴⁰ *Papyrus Ebers*, Papyrusrolle in 29 Stücken, Letztes Viertel 16. Jh. v. Chr., 0,30 x 18,63 cm, schwarze und rote Tinte, Universitätsbibliothek Leipzig, Papyrus- und Ostrakasammlung. Vgl. auch SCHOLL 2002.

⁶⁴¹ Vgl. MÜLLER 1961

⁶⁴² StLB Dortmund, Handschriftenabteilung, Atg.-Nr. 9826.

Knille sein eigenes künstlerisches Schaffen im Spiegel seiner Zeit⁶⁴³. 1887 brachte Knille seine *Grübeleien eines Malers über die Kunst* heraus, die im Verlag Paetel in Berlin publiziert wurden⁶⁴⁴. 1897 fasste Knille sein gesamtes Schaffen in der Schrift *Wollen und Können in der Malerei* zusammen⁶⁴⁵. Vorab waren bereits einige Auszüge aus seinen Büchern in der *Deutschen Rundschau* erschienen. In seinen Schriften ging Knille unter Einbeziehung der älteren Kunstgeschichte vor allem auf die zeitgenössische Kunst mit ihren verschiedenen Stilrichtungen ein. Dabei kritisierte er die aufkommende impressionistische Malerei zutiefst. Knille wird gespürt haben, dass sein geistiges und aktives Schaffen dem Ende entgegen ging und neue, moderne Kunstrichtungen aufstrebten. In seinen theoretischen Schriften wollte Knille beweisen, dass er nicht nur Künstler, sondern auch Kunstwissenschaftler war. Dennoch muss klar gesagt werden, dass die Schriften von den persönlichen Anschauungen Knilles dominiert werden und daher nicht als universale Kunstgeschichte zu verstehen sind.

5.1 *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* (1887)

Die Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* hat 143 Seiten und ist in vier Kapitel eingeteilt. Knille möchte in seiner Arbeit die Wirkung der „classischen Kunst“ auf die zeitgenössische Kunst erforschen und stellt diese Fragestellung programmatisch an den Anfang. Gleichzeitig versucht Knille, dem Leser einen Überblick über die kunstgeschichtlichen Epochen zu verschaffen:

„Welchen Zusammenhang hat die Malerei der Gegenwart mit der vergangenen aufrecht zu erhalten, oder, präciser gesagt, welchen Einfluß hat die classische Kunst und die der Renaissance ferner auf unser Schaffen zu üben? Ein kunstgeschichtlicher Überblick wird uns die Beantwortung der Frage erleichtern⁶⁴⁶“.

Bereits zu Beginn der Lektüre werden dem Leser Knilles Protagonisten der Kunstgeschichte förmlich aufgenötigt:

„Es würde zu weit führen, wollte ich dieses mit Beispielen aus der Kunstgeschichte belegen; möge es genügen, wenn ich hier an die gewaltige That Giotto's, an das Vorgehen Donatello's und Masaccio's, an Rubens und Rembrandt, aber auch an gewisse „ungebundene Geister“ der Neuzeit erinnere“⁶⁴⁷.

⁶⁴³ KNILLE 1896

⁶⁴⁴ KNILLE 1887

⁶⁴⁵ KNILLE 1897

⁶⁴⁶ KNILLE 1887, S. 4 f.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 2 f.

Welche Persönlichkeiten sich hinter den „ungebunden Geistern“ verstecken, bleibt dem Leser vorbehalten. Knille beginnt im ersten Kapitel mit der Kunst der Antike und geht ohne nähere Begründung sofort zur italienischen Malerei des *Trecento* über. Dabei scheint Knille von Anfang an Giotto als seinen persönlichen Heroen stilisiert haben zu wollen:

„Beim Beginn des zweiten Jahrtausends war die bildende Kunst kaum mehr als eine Mumie, und es kann Giotto's Auferweckung von den Todten nicht hoch genug gepriesen werden. Dieser gewaltige Mann hat zuerst wieder lebendige Menschen geschaffen, alle zwar noch dem Himmel verschrieben und ohne weltbürgerliches Selbstgefühl, aber sie athmen doch und athmen Andacht, Freude oder Rührung⁶⁴⁸“.

Neben dem Florentiner Künstler Giotto macht Knille auch die sienesische Schule für die Einführung des menschlichen Bildes in die Kunst verantwortlich. Dabei erinnert Knille zunächst an die Andachtsbilder: „Es ist besonders das Verdienst der Sienesen, den Ausdruck Gottvaters, Christi und Maria's aus typischer Starrheit erweicht und ihm Empfindung verliehen zu haben – im Grunde ja schon eine Vermenschlichung⁶⁴⁹“. Vom 13. Jahrhundert bis ins 15. Jahrhundert der italienischen Kunst bedarf es für Knille nur eines kleinen Sprunges. In einem Atemzug wird die Auflösung des Goldgrundes im Andachtsbild mit der Kunst des einsetzenden 15. Jahrhunderts in Florenz genannt. Der Leser bekommt einen komprimierten Einblick in die italienische Kunstgeschichte:

„Vor Allen aber gelangten die toskanischen Meister dahin, im Andachtsbilde den herkömmlichen Goldgrund durch den irdisch blauen Himmel, durch Landschaft und Architektur zu ersetzen und eine *santa conversazione* herzustellen, welchem sogar manchmal der Donator kniend beiwohnen darf. Mehr und mehr vermögen es Maler und Bildhauer, in die Madonna ein menschlich-mütterliches Motiv hineinzulegen und die Heiligen daran Theil nehmen zu lassen. Wenn solche weltlichen Züge allmählig schon im Andachtsbilde zur Erleichterung kommen konnten, so war dies im religiösen Geschichtsbilde noch leichter möglich. Masaccio, Benozzo Gozzoli, Dom. Ghirlandaio führt uns bereits Zeitgemälde vor, bei denen der religiöse Bezug oft kaum noch durch mehr, als durch den Titel festgehalten wird. Ebenso machten es Carpaccio in Venedig und, wofern er nicht antikisierte, Mantegna in Padua. Unter den Bildhauern erwies sich Donatello als schneidiger und rücksichtslosester Wahrheitskämpfer. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts sehen wir die Kunst des blühenden und bürgerstolzen Florenz nahe der vollen Verweltlichung, nahe derjenigen Stufe, welche später die Holländer mit ihrer auf

⁶⁴⁸ Ebd., S. 6.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 7.

den Protestantismus gestützten Konsequenz erreichen sollten und zwar unter Preisgebung der Sculptur und gänzlicher Abwendung von der katholischen Idealkunst⁶⁵⁰.

Knille geht darauf ein, dass die Blüte der italienischen Kunst eng in Zusammenhang mit dem Papst und hohen kirchlichen Würdenträgern stehe. Eine Loslösung von den Dogmen der Kirche hat es seiner Meinung nach nicht gegeben. Knille verweist darauf, dass in Deutschland die Reformation diesen säkularisierenden Schritt ausgelöst habe. Hiermit bekräftigt Knille, wie wichtig ihm die Reformation der Kirche durch Martin Luther gewesen ist. Ein Thema, das ihn bereits zwischen 1873 und 1885 bei der Ausmalung des Treppenhauses für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin beschäftigt hatte:

„Diese, die italienische, aber stand und fiel mit dem Papstthum. Wohl hatte in Italien der materialistische Geist des Quattrocento bis zu einem gewissen Grade der Entkirchlichung der bildenden Kunst Vorschub geleistet: zur vollen Befreiung der letzteren würden tiefe sittliche Impulse nothwendig gewesen sein, gleich denjenigen, welche in Deutschland die Reformation haben vollbringen lassen. Deren aber ermangelte es. Der Welt ward kurz nach einander Lionardo, Michelangelo und Rafael geschenkt [...]“⁶⁵¹.

Knille entwirft eine Kunstgeschichte, die vom „glanzvollen Aufstieg“ der Renaissance nur noch einen Niedergang bis in die zeitgenössische Kunst beschwört. Nach dem Ausklingen der Renaissance sieht Knille in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts die nächste Stilstufe, die sich in seinen Ausführungen nahtlos an die italienische Kunstgeschichte anschließen:

„Ehe ich nun meine Leser bitte, von jener leuchtenden Höhe der Renaissance mit der den Anfangs noch hell beschienenen Niedergang bis hinunter zur Gegenwart anzutreten, sei mir noch eine Schlussbemerkung erlaubt. [...] der rasche, nach Rafael's und Michelangelo's Tod eingetretene Verfall hat hauptsächlich darin seinen Grund, daß die Fühlung mit der schneidigen Kunst des Quattrocento, in welcher alle Meister der Blüthezeit gewurzelt hatten, verloren gegangen war. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts liegt der Vorort der Malerei im katholischen Brabant und im protestantischen Holland. In Antwerpen war es dem feurigen Rubens noch einmal vergönnt, großen Inhalt mit großen Formen zu umfassen, jedoch nur ihm und theilweise dem van Dyk“⁶⁵².

Den Niedergang der deutschen Malerei sieht Knille im Dreißigjährigen Krieg begründet. Seiner Meinung nach kann erst die zeitgenössische Malerei des 19. Jahrhunderts zum

⁶⁵⁰ Ebd., S. 9 f.

⁶⁵¹ Ebd., S. 10 f.

⁶⁵² Ebd., S. 14-16

„Wiederaufleben“ der Künste führen. Der Satz zeigt, dass Knille hohe Erwartungen an seine Generation hatte und sich selbst in die Erneuerung der Künste als Maler einbezog:

„Kein Wunder, daß unter solchen Umständen die sensibelste und zugleich in schweren Zeitläufen entbehrlichste der drei Künste ihren Halt nicht behaupten konnte. – Unser Volk trieb seinem schrecklichen Erlebniß, dem dreißigjährigen Greuelkriege, rettungslos zu. – Im Jahre 1648 hatte Deutschland keinen Maler mehr, welcher vermocht hätte, ein Bild vom westfälischen Friedensschluß herzustellen: der Niederländer G. Terburg musste damit beauftragt werden. Das Kunstleben war zertreten wie unsere Staaten, verödet und heruntergekommen wie unsere Städte [...] Zur Zeit Friedrich's des Großen verstand man unter Malerei oder Bildhauerei lediglich französische. Die Denner, die Chodowiecky, die R. Mengs waren keine Lichter, um ein Jahrhundert zu erleuchten. Endlich geschah, der literarischen folgend, unsere künstlerische Wiederaufrichtung⁶⁵³“.

Knille geht erneut auf die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts ein und rühmt die Venezianer als eigentliche „Erfinder“ des Kolorismus. Es ist anzunehmen, dass sich Knille stärker an der Farbigkeit der venezianischen Meister, wie Tizian und Carpaccio, orientiert hat, als an den belgischen Koloristen:

„Durch das Helldunkel wird hauptsächlich die harmonische Wirkung eines Bildes bestimmt und es ist darum von geringer Bedeutung, ob in dem letztern z. B. eine oder die andere Figur in rother oder blauer Kleidung erscheint, vorausgesetzt, daß deren „valeur“ richtig sei. Michelangelo erhob sicher nicht den Anspruch, als Colorist zu gelten; aber seine Gemälde sind darum doch eminent malerisch und zwar wegen des in ihnen herrschenden Tongefühls, über welches man die Farben als etwas Nebensächliches vergißt, um dafür ganz von der Wucht der Gestaltung ergriffen zu werden. Die sixtinische Madonna von Rafael verdankt, abgesehen vom Aufbau und Ausdruck, ihre Wirkung nicht dem im Bilde verwendeten – nach meinem Geschmack sehr unsympathischen – Farbenbouquet, sondern der Geschlossenheit und Majestät ihres Helldunkels. Alle Meister der Renaissance pflegten die Farbenharmonie der Lichtharmonie unterzuordnen, mit Ausnahme der Venezianer, welche deshalb als Coloristen im eigentlichen Sinne zu bezeichnen sind⁶⁵⁴“.

Nachdem Knille die italienische Malerei als Grundlage für die zeitgenössische Kunst behandelt hat, geht er noch im ersten Kapitel zu den Nazarenern über. Peter Cornelius, der zu den Gründungsvätern der Nazarener und des Lukasbundes gehörte, wurde von Knille sehr geschätzt. Dass Knille die Farbigkeit der Nazarener schätzt, hängt natürlich mit dem

⁶⁵³ Ebd., S. 20 f.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 31 f.

Anknüpfen der nazarenischen Malerei an der italienischen Frührenaissance zusammen. Knille zählt die Hauptwerke der Monumentalmalerei aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in Rom auf, zu denen Cornelius' Fresken in der Casa Bartholdy in Rom sowie die Fresken in der Villa Massimo in Rom zählen:

„Immerhin dürfen wir den ersten Monumentalgemälden derselben, namentlich der Traumdeutung und Wiedererkennung von Cornelius in der Casa Bartholdi, aber auch denen von Overbeck und Schnoor in der Villa Massimo, unsere Bewunderung nicht versagen. Man darf behaupten, daß durch sie die intimste Berührung markiert wird, welche die Neuzeit mit der Frührenaissance ja hergestellt hat⁶⁵⁵“.

Knille kritisiert, dass Cornelius und seine Anhänger die Zeichnung zu sehr in den Mittelpunkt ihres Schaffens gestellt hätten. Den *Cornelianern*, wie Knille sie bezeichnet, galt die Zeichnung mit ihren groben Umrissen und der lockeren Linienführung als eigenständige Ausdrucksform. Knille sah die Zeichnung jedoch eher als *disegno*, also als vorbereitende Studie, an. Dieser Umstand erklärt vermutlich auch, dass Knille insgesamt nur 53 Zeichnungen zugeschrieben werden können:

„Unseren Vorfahren war der Carton – in den seltenen Fällen, wo sie überhaupt einen zeichneten – Mittel, nicht Zweck. Ganz anders aber verfahren die *Cornelianer*, wenn ich der Kürze wegen diesen Gattungsnamen brauchen darf. Sie sämtlich, von Carstens an, dachten als Zeichner und hielten ihre Hauptaufgabe mit dem Umriß für gelöst, da sie der Meinung waren, daß der Kunstgehalt lediglich im Compositionellen liege und alles Weitere etwas verhältnismäßig Unwesentliches sei [...]. Denn die *Harmonie der Linie*, auf welche es in allen stilistischen Compositionen ankommt, begründet nicht mit Sicherheit die *Harmonie der Wirkung*, ja steht zu der letzteren sehr oft im Gegensatz“⁶⁵⁶.

In kurzen Schritten beschreibt Knille den Niedergang der Nazarener. Seiner Meinung nach hatte Peter Cornelius seine künstlerische Laufbahn beendet, „als der König seine Wände gefüllt und Cornelius München verlassen hatte⁶⁵⁷“. Die Entwürfe von Cornelius für den Campo Santo in Berlin kamen nicht mehr zur Ausführung und wurden daraufhin in der Nationalgalerie ausgestellt, wo sie Knille zufolge ein trostloses Dasein führten. Ebenso war es Kaulbach ergangen, der mit seiner Ausmalung für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin heftig kritisiert worden war. Laut Knille stand ihm ein Großteil der Bevölkerung mit „Abneigung“ entgegen. Seine Hauptwerke verstaubten, wie die Entwürfe Cornelius', in der

⁶⁵⁵ Ebd., S. 39 f.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 32 f.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 44 f.

Nationalgalerie, wo sie „eine kleine, ehrfurchtsvoll zu ihnen aufblickende Gemeinde stillschweigend“ bewundert⁶⁵⁸.

Knille geht auf den alten Streit zwischen den Gattungen der Wandmalerei und der Tafelmalerei ein. Die Wandmalerei beanspruchte für sich – unter Rückbezug auf die antike Wandmalerei –, die höchste Disziplin der Malerei zu sein. Dieser Aspekt mag durch die Prächtigkeit und die Raumwirkung der Monumentalmalerei bedingt sein. Knille zufolge hätte Cornelius Erfolg gehabt, wenn seine Malerei mit der Tafelmalerei eine Verbindung eingegangen wäre: „Die Cornelianische Schule würde mit diesen Meistern wohl eine gedeihliche Verbindung haben herstellen können, und zwar durch die Staffelei-, insbesondere die Bildnismalerei⁶⁵⁹“.

Anschließend geht Knille mit der Düsseldorfer Akademie, an der er ausgebildet worden war, schwer ins Gericht. Seiner Meinung nach war die Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Akademie „nebelhaft, schwächlich und unsicher“. Die Künstler seien bei ihrer Arbeit zu „sentimental“ gewesen. Dennoch sei die Düsseldorfer Schule im Gegensatz zur Münchener Akademie wenigstens eine „Malschule“ gewesen und keine „Cartonschule“. Diese Bewertungen sind beiderseits nicht gerade freundlich und weisen Knille als einen kritischen und einseitigen Betrachter aus:

„Was die Düsseldorfer mit ihrer blauen Brille aus der Natur direct absahen, war nebelhaft, unsicher, schwächlich. Vor sentimentaler Stimmung gelangten sie kaum zur eigentlich malerischen. Trotzdem bestand am Rhein wenigstens statt einer *Cartonschule* eine *Malschule*, und diese ist durch schwindsüchtige Anlage nicht gehindert worden, sich gesund zu entwickeln“⁶⁶⁰.

Lob hat Knille hingegen nur für die näheren Kollegen seines eigenen Faches übrig. Namentlich genannt sind Eduard Bendemann (1811-1889) und Alfred Rethel (1816-1859). Die künstlerischen Leistungen Rethels lagen Knille besonders am Herzen: „Ich habe diesen [sc. Rethel] im Düsseldorfer Hofgarten an der Seite eines Wärters als Irrsinnigen spazieren und – Kiesel vom Wege aufsammeln sehn – ein unverlöschbarer Eindruck!“⁶⁶¹. Noch im ersten Kapitel geht Knille auf die Pariser Akademie ein und ihre Vorbildfunktion für alle anderen Kunstakademien in Europa ein. Knille stimmt geradezu ein Loblied auf die Pariser *École des Beaux-Arts* an und betont das Fortbestehen der dortigen Übungsmethoden im Zeichnen bis heute: „Die Schulmäßigkeit der Akademie ist heute in der „*Ecole des Beaux-*

⁶⁵⁸ Ebd., S. 46.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 47.

⁶⁶¹ Ebd., S. 48, Anm.

Arts“ verkörpert. Was sie soll und will, sagen ihre Statuten in wenigen Worten: *l'École c'est la tradition*. Man kann ergänzend hinzufügen: *l'art français c'est la conséquence*⁶⁶². In einer Fußnote fügt Knille in Hinsicht auf das Fortleben der akademischen Lehrmethoden in Paris erklärend folgendes hinzu: „Als ein Beweis französischer Zähigkeit sei erwähnt, daß noch heute die einst von Lebrun eingeführten *têtes d'expression* in der *École* vorschriftsmäßig geübt werden“⁶⁶³.

Knille selbst war nur für ein halbes Jahr in Paris, wo er im Atelier von Thomas Couture ausgebildet worden war. Zum Ende des ersten Kapitels rühmt Knille den Berliner Maler Adolph von Menzel (1815-1905), der nach Meinung Knilles ohne jedweden Einfluss seine eigene Malerei geschaffen habe. Das Ende des ersten Kapitels in Knilles *Grübeleien* wird mit dem Satz „Auf nach Paris“ eingeläutet:

„Meister Menzel hat sich langsam, aber sicher die Bewunderung aller Künstler der Welt errungen, und keine nationale Schranke trennt ihn von denjenigen, welche das Wort „Wahrheit“ auf ihr Banner geschrieben haben. Jede Wellenbewegung in unserem Kunstleben scheint an diesem seltenen Manne spurlos vorübergegangen zu sein. Die Münchener Schule war für ihn gar nicht da, die Düsseldorfer ebenso wenig, und was nun eintrat, das verstand sich für ihn von selbst. „Auf nach Paris! Malerei!“ erscholl es durch ganz Deutschland. – Werfen wir jetzt einen Blick nach Frankreich hinüber“⁶⁶⁴.

Im zweiten Kapitel geht Knille auf die Situation der Historienmalerei im deutschen Reich ein. Dabei skizziert er zunächst die Reisebewegungen der Künstler zu Fortbildungen ins Ausland, insbesondere nach Paris und Belgien. Das Bild vom Zustand der zeitgenössischen Historienmalerei, das Knille entwirft, ist überaus negativ. Seinem Verständnis zufolge bemerkten die Deutschen, dass sie gar nicht malen können:

„Da kamen von Westen die ersten großen Bilder des Gallait, Delaroche und Cogniet nach Deutschland und nun fiel es uns wie Schuppen von den Augen. „Wir können nicht malen, wir müssen in der Schule der Nachbarn lernen!“ Jetzt begannen von München, Düsseldorf, Berlin, Dresden und Wien die Wanderungen nach Paris. Antwerpen, wo vordem manche hospitiert hatten, kam aus der Mode“⁶⁶⁵.

Knille bezeichnet die akademische Malerei in Düsseldorf und München als gescheitert. Den Aufbruch deutscher Künstler ins Ausland sieht er als Resultat davon. Seiner Meinung nach empfanden die einheimischen Künstler die Franzosen zuvor als schlechte Zeichner. Nach den

⁶⁶² Ebd., S. 52.

⁶⁶³ Ebd., Anm.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 50.

⁶⁶⁵ Ebd., S. 60.

Reiseorientierungen ins Ausland „ging unseren Landsleuten eine neue Welt auf“⁶⁶⁶. Knille konstatiert, dass im Zuge der neuen künstlerischen Impulse aus Belgien und Frankreich die Reisen nach Italien und insbesondere nach Rom nachgelassen haben. Er bewertet die künstlerischen Studien in Rom folgendermaßen:

„Wir gehörten ja schon als „Römer“ zu den Auserwählten, die wir betrachtungsvoll auf den Trümmern der ewigen Stadt sitzen durften. Gibt es dort einen historisch-malerischen Winkel, einen Fleck auf dem Forum, in den Thermen, oder in der Campagna, wo nicht unsere Landsleute Stimmung gehabt, eine Vigne, wo sie nicht mit den Heroen der vergangenen Welt und Kunst Geistesbrüderschaft getrunken hätten?“⁶⁶⁷

Knille ist der Meinung, dass die Künstlerreisen nach Rom nicht zur Verbesserung der Historienmalerei beigetragen hätten. Er kritisiert, dass zahlreiche Gemälde nicht über die klassischen Sujets wie „Hirten und das Brunnenmädchen“ herausgehen würden. Auch die Landschaftsmalerei sei zu stark in den Vordergrund getreten. Zahlreiche Historienmaler hätten „die Nebensache zur Hauptsache gemacht, mehr gelandschaftert, als sich mit dem Studium des Menschen beschäftigt“⁶⁶⁸. Knille beklagt, dass für die korrekte Ausübung der Historienmalerei das entsprechende Kostümmaterial zur Einkleidung der Modelle fehle.

Die französische Malerei wird gar zur „Fäulnißmalerei“ herabgestuft. Knille spielt in diesem Zusammenhang auf Künstlerkollegen wie Jean Léon Gérôme (1824-1904) an, der 1861 sein großformatiges Gemälde *Phryne vor den Richtern* gemalt hatte⁶⁶⁹. Phryne war eine Hetäre im antiken Griechenland und war die Geliebte des klassischen Bildhauers Praxiteles gewesen. Sie war der Gotteslästerung angeklagt und ist in dem Gemälde von Gérôme vor den Richtern zu sehen. Im Bild ist der Moment dargestellt, als der Verteidiger Hypereides Phryne den Mantel entreißt, um den Richtern ihre „göttliche Schönheit“ zu zeigen. Phryne steht nackt vor den geifernden Richtern. 1861 war das Gemälde im Salon in Paris ausgestellt worden. In diesem Zusammenhang schreibt Knille:

„Leider aber entzündet sich in der überreizten Gegenwart die malerische Phantasie allzu oft am Blutigen und Wollüstigen. Nicht, daß der Deutsche zur Darstellung von Leidenschaft und Sinnlichkeit unberechtigt oder unbegabt wäre – welche Kunst könnte darüber entbehren? – aber alle historische Fäulnißmalerei sollten wir füglich den Romanen, insbesondere den Franzosen, überlassen, deren Salon alljährlich von Cleopatra’s, Messalinen, Phrynen und verrückten Cäsaren starrt – lauter Variationen über

⁶⁶⁶ Ebd.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 62.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 63.

⁶⁶⁹ Jean Léon Gérôme (1824-1904), *Phryne vor den Richtern*, 1861, Öl/Leinwand, 80 x 128 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1910

den Kitzel. Wenn ich solches Zeug sehe, dann wird mir, als befände ich mich im letzten Act der Tragikomödie und unmittelbar vor dem Ende: dem Schwefelregen!⁶⁷⁰“.

Knille resümiert, dass die Historienmalerei zum „Bindeglied zwischen Genre- und Ideenmalerei getreten“ ist. Das Publikum auf den Ausstellungen sei zu wenig an den Bildern interessiert und beschäftige sich mehr mit dem „Gelesenen“ als dem „Gesehenen“ zu vertrauen. Damit spielt er auf die akademische Verschulung der Kunst und die überaus reiche Kunstpublizistik an. Knille zufolge gibt es nur wenige Auserwählte, die im Stande sind, sich den Bildinhalten unvoreingenommen nähern zu können:

„Der größte Theil des Publicums sieht mit dem Gehirn, statt mit den Augen, und seine Vorstellungen bilden sich viel mehr nach dem *Gelesenen* als nach dem *Gesehenen*. So ist es denn auch gekommen, daß heutzutage die Meisten sich durch Zeitungsreferate mit der Kunst abfinden. Unsere Schule thut fast nichts zur ästhetischen Erziehung, und wenn die bildenden Künstler eine Menschenclasse als feindlich ansehen dürfen, dann ist es die Classe der Schulmeister – trotz theilweiser Einführung von Anschauungsunterricht, Handfertigkeitsübungen u. s. w.⁶⁷¹“.

Mit dieser traurigen Zustandsbeschreibung der Kunstwahrnehmung im Volke schließt er sein zweites Kapitel.

Im dritten Kapitel gibt Knille handlungsorientierte Ratschläge, auf welche Weise die zeitgenössische Kunst einem Niedergang entrinnen könne. Zuvor hat er jedoch die Situation im Spiegel der Industrialisierung zusammengefasst. Er beobachtet die Einführung der neuen technischen Medien in die Kunst, wie z. B. der Fotografie, kritisch. Er befürchtet, dass das „Handwerk“ zunehmend der „Maschinenarbeit“ weichen müssen. Besonders die Fotografie und den Buchdruck sieht Knille als größte Gefahren für die Malerei:

„Photographie und Buchdruck werden bald in vollendeter Weise unsere Originale nachtäuschen“⁶⁷². Er registriert argwöhnisch, dass zahlreiche Künstler bereits mit Hilfe von Fotos ihre Porträts herstellen. Besonders erschreckend wirkt auf Knille die Tatsache, dass einige seiner Künstlerkollegen bereits mit dem Fotoapparat im Handgepäck verreisen. Er sieht in der mechanischen Fixierung und Reproduktion von künstlerisch virtuos zu fassenden Momenten, wie „schäumende Wellen, fliegende und laufende Geschöpfe, wehende Gewänder“⁶⁷³ eine tragische Ablösung des Malers durch den Fotoapparat. Nach der Erörterung dieser für die Malerei kritischen Zustände kommt Knille im Gegenzug auf alte

⁶⁷⁰ KNILLE 1887, S. 95 f.

⁶⁷¹ Ebd., S. 100 f.

⁶⁷² Ebd., S. 110.

⁶⁷³ Ebd., S. 111.

künstlerische Techniken und virtuosos Können in der Malerei zurück. Das „Lasirverfahren“ von Gemälden scheint ihm einen eigenen Abschnitt wert zu sein.

Er führt die Virtuosität in diesem Verfahren auf die Italiener zurück, die es mit „velatura“ bezeichneten. Gemeint ist eine „Verschleierung“ der Farbschicht durch einen schützenden und konservierenden Firnis. Diese Firnisschicht diente aber nicht nur zum Schutz des Gemäldes, sondern konnte auch die Wirkung der Farben verstärken. Knille führt Tizian und Giorgione als Meister dieses Lasierverfahrens an und weist daraufhin, dass er deren Werke genauestens studiert habe: „Titian und Georgione jedoch handhabten das Verfahren meisterhaft, wie sehr, begreift nur derjenige, welcher in der Lage gewesen ist, Werke ihrer Hand zu copiren“⁶⁷⁴. Knille macht deutlich, dass die Firnisschicht unzertrennlich mit dem Gemälde verbunden ist. Restauratorische Versuche, die Schutzschicht zu entfernen, hätten schon bei so manchem Bild zur Unkenntlichkeit und Veränderung geführt: „Eine ebenso schmerzens- wie lehrreiche „Entschleierung“ Andrea del Sarto’s ist bekanntlich vor nahezu 20 Jahren im Berliner Museum durch den seeligen Restaurator Stübbe geschehen“⁶⁷⁵. Knille versäumt es nicht, die impressionistische Malerei erneut zu kritisieren und ihre Wirkung als „verpudert“ abzustempeln. Dazu bemüht er einen weit hergeholtten Vergleich zwischen der Licht- und Schattenwirkung bei Rubens, dessen „Atelierschatten“ förderlich gewesen seien und der „gepuderten“ Wirkung der *plein-air*-Bilder:

„Bei dem Bestreben, das Wesen der Erscheinung zu erlassen, wurde von den alten Meistern alles Illusorische, die Körper überspielende und die ernste Wirkung der Lokalfarbe beeinträchtigende, wie kalte Luft- und Glanzlichter, nahezu unberücksichtigt gelassen. Man vermied es auch, die Sonnenbeleuchtung mit ihren harten Contrasten nachzutauschen. Noch weniger verstieg man sich zum „Bengalismus“. Ferner wurde die *plein-air*-Malerei nicht prinzipiell, wie heutzutage betrieben. Sogar Rubens ließ sich die „Atelierschatten“ nicht rauben. Wer aber bemerkt oder bemängelt sie in seinen leuchtenden Gruppen? Hätte er jene geopfert und diese mit Luftlichtern überspielt, seine Bilder würden wohl ebenso gepudert aussehen, wie die meisten figürlichen *plein-air*-Bilder aus neuester Zeit“⁶⁷⁶.

Knille beendet das dritte Kapitel mit einem Blick auf den Zustand der akademischen Ausbildung in Berlin. Er bezeichnet die Lehrmethoden der Berliner Akademie als rückschrittlich und weltfremd. Seiner Meinung nach habe die Akademie ihr „klösterliches“ Dasein jährlich nur für sechs Wochen verlassen, wenn in Berlin die Akademieausstellungen

⁶⁷⁴ Ebd., S. 113, Anm.

⁶⁷⁵ Ebd.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 115-117.

gezeigt wurden: „Berlin’s Hochschule unterbrach ihre klösterliche Versunkenheit alljährlich nur auf sechs Wochen und zwar nur äußerlich, wenn nämlich unter ihrem Dache die jährliche Kunstausstellung abgehalten wurde⁶⁷⁷“.

Das vierte Kapitel nutzt Knille, um seine Beobachtungen im Hinblick auf die Situation der zeitgenössischen Kunst zusammenzufassen. Zuvor hat sich Knille von den Realisten abgegrenzt, die nach seiner Meinung mit „ihrer nüchternen Grundgesinnung, ihrer Anwendung kleiner Mittel und trotz aller Berufung auf den immer noch einzigen Meister Menzel“ keine führende Rolle in der Malerei für sich beanspruchen könnten⁶⁷⁸. Knille sieht sich vor einen unausweichlichen Niedergang der Kunst gestellt, der einen Aufschwung des „rücksichtslosen“ Naturalismus vorsieht. Besonders die Betonung sozialer Fragen in der Malerei scheint für Knille dabei schreckenerregend zu sein⁶⁷⁹. Die gleichen negativen Gefühle hegt Knille für die „sogenannten Impressionisten“, die er als „Secte“ bezeichnet. Bereits der Begriff „Impressionisten“ ist nach Meinung Knilles falsch gewählt, da „alle Gemälde und zumal Skizzen, welche Natureindrücke zusammenfassen, auf dem Wege der Impression geschaffen“ werden⁶⁸⁰. Die künstlerische Verarbeitung der Gedanken bei den Impressionisten kommt für Knille einer „rohen Farbenkleisterei“ gleich⁶⁸¹. In sechs Punkten fasst Knille seine Thesen zusammen. In Punkt zwei postuliert Knille eine Intensivierung des Naturstudiums, die aus der erlahmenden „Convention“ herausführen könne und der Kunst „ewige Jugend“ sichern würde. Die Forderung nach dem vertiefenden Naturstudium mag ein wenig verwundern, nachdem Knille die Impressionisten, die überwiegend im Freien arbeiteten, auf radikale Art und Weise herabgestuft hatte. Vermutlich bezieht sich Knille auf das Naturstudium, das in der Renaissance als Korrektiv zur antiken Formensprache galt. Knille hofft darauf, dass „die deutsche Malerei das Gleichgewicht wieder erlangen“ möge, „nachdem deren zu Anfang unseres Jahrhunderts angestellter Versuch, im Geiste des Mittelalters und mit den mythischen Stoffen der Renaissance ihren zeitgemäßen Ausdruck zu finden, keinen harmonischen Abschluß gefunden hat“⁶⁸². Knille lässt sein Buch mit einem Blick ins Ungewisse enden. Als mögliches Szenario malt er aus, dass „der Zukunftsmaler, als zweibeiniger Aufnahmeapparat zwischen Natur und Mitbürger gestellt, im gesellschaftlichen Mechanismus noch irgendwie vernutzbar werden könnte“. In diesen Visionen kommen noch einmal die Befürchtungen Knilles in Bezug auf die Industrialisierung zum Tragen.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 132.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 135.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 136.

⁶⁸⁰ Ebd., S. 137.

⁶⁸¹ Ebd., S. 138.

⁶⁸² Ebd., S. 139 f.

Knille versucht, eine Kunstgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart zu entwerfen, die den Zustand der zeitgenössischen Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts analysieren will. Dabei werden sämtliche Bewertungen und Kommentare nur aus der Warte des Verfassers vorgenommen und geben lediglich die persönliche Meinung wieder. Die Schrift spiegelt auch die starke Ablehnung der Impressionisten durch Knille. Eine Kritik, die mit der vernichtenden Haltung Fitgers gegenüber der Worpsweder Malerei korrespondiert. Fitger ließ es sich nicht nehmen, nahezu jede Ausstellung von Paula Modersohn-Becker öffentlich zu diffamieren. Aus diesen Geisteshaltungen spricht jedoch nicht nur das Unverständnis für eine neue Kunstrichtung, sondern zugleich die Angst vor dem Ende des eigenen künstlerischen Schaffens. Zu welchen Teilen das Publikum mit Begeisterung oder Ablehnung reagiert hat, ist nicht bekannt. Ein Zeitzeuge war jedoch voll des Lobes. Es war Knilles Freund Arthur Fitger, der am 9. Mai 1887 folgende Zeilen schrieb:

„Liebster Freund Knille!

[...] Deine Grübeleien studiere ich langsam und mit Bewusstsein, wie ein weiser Mann Austern isst. Ich finde jeden Satz vortrefflich und gehe damit um, das Büchlein in der „Gagenmusik“ anzuzeigen, (ein kurzer Aufsatz etwa eine Seite lang) wenn es Dir recht ist. Ich werde keinesfalls diese Anzeige als Artikel benutzen, um eine abermalige Antwort an den Mann zu bringen, sondern rein zur Sache sprechen⁶⁸³.

5.2 Wollen und Können in der Malerei (1897)

1897 verfasste Knille seine letzte Schrift mit dem Titel *Wollen und Können in der Malerei*. Die Arbeit ist in drei Kapitel gegliedert und hat 160 Seiten. Das erste Kapitel steht im Zeichen von Knilles erster Schrift und trägt die Überschrift *Grübeleien über die Malkunst, ihre Entwicklung, ihre einstige Machtstellung und ihre heutige Bedrängnis*. Knille beginnt seine Beobachtungen im Jahre 1890. Dem Leser wird bereits beim Blick in das Inhaltsverzeichnis klar, dass der Autor auf die zeitgenössische Situation der Kunst hinauswill, die er selbst als „Bedrängnis“ empfindet. Das zweite Kapitel widmet sich dem Thema *Romantik und Verstandesleben in der neueren Kunst* und beginnt im Jahr 1891. Das dritte Kapitel schließt mit der modernen Malerei ab.

Das dritte Kapitel ist wiederum in vier kleinere Abschnitte aufgeteilt. Knille beginnt mit einem entwicklungsgeschichtlichen Überblick. Dann folgt ein Kapitel über die

⁶⁸³ StA Bremen, 7,79-15

Freilichtmalerei. Das dritte Unterkapitel behandelt den Impressionismus, den Knille von der Freilichtmalerei trennt. Die Arbeit schließt mit einem Abschnitt über „Phantastik“.

Knille beginnt im ersten Kapitel mit einem kurzen Rückblick zu den Wurzeln der Kunst, wobei er jedoch klarstellt, dass „hier nicht der Ort [sei], die in Italien durch Giotto geschehene Totenerweckung und den ihr folgenden Kampf um Wiedergewinnung der künstlerischen Menschenrechte zu schildern“⁶⁸⁴. Das wäre auch eine inhaltliche Wiederholung aus der Einleitung der ersten Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* gewesen. Stattdessen versetzt Knille seine Leser gleich in das aufbrechende Zeitalter der Industrialisierung: „Ja die gute alte Kunst muß sich in unserer hämmernden, pfeifenden und zischenden Gegenwart auf schwere Tage gefasst machen“⁶⁸⁵. Knille bedauert, dass die Kunst nicht mehr schöngeistige Inhalte illustriert, „sondern für die großen Schlachten, welche der Genius des Jahrhunderts schlägt, feldtüchtige Soldaten zu liefern habe“⁶⁸⁶. Damit spielt er auf die von Wilhelm II. propagierte Schlachtenmalerei an, die z. B. Anton von Werner zu großen Erfolgen führte. Dass die Malerei von Kriegereignissen besonders vom Kaiserhaus gefordert wird, macht Knille in einem Satz vorsichtig deutlich: „stärkere Mächte geben ihr [sc. der Malerei] Befehle und stoßen sie immer unsanfter hinein ins Kampfgetümmel“⁶⁸⁷. Der Autor beschreibt den Zustand der „Idealmalerei“, die „zwischen einem Himmel [schwebt], an welchen sie nicht mehr glaubt, und zwischen einer Erde, von welcher sie nicht mehr genügend ernährt wird“. Die öffentlichen Aufträge können schon längst nicht mehr alle Künstler finanziell versorgen. Da Knille jedoch selbst von diesen Aufträgen lebt, beobachtet er diese Situation kritisch. Leider fehlte es an den Aktmodellen, die laut Knille „höchstens in der Schwimmanstalt“ anzutreffen seien. Ein weiterer Kritikpunkt ist der „Goldton“ als Hintergrund für idealistische Bildnisse:

„Denn draußen findet der Maler höchstens in der Schwimmanstalt Gelegenheit zum Studium nackter Körper, die nicht „gestellt“ sind, solche aber können, was Karnation betrifft, für natur- und gewohnheitsmäßig unbedeckte Leute nicht anders als in der Übersetzung verwendet werden, indem man nämlich ihr Abbild mit dem herkömmlichen Goldton übergießt und dadurch „historisch“ macht“⁶⁸⁸.

Knille hatte für den Fries in der Königlichen Universitätsbibliothek einen Goldgrund gewählt, mit dem er anfangs nicht zufrieden war. 1875 schrieb Knille an seinen Freund Fitger diesbezüglich: „Bis jetzt halte ich an der Absicht fest, die Bilder nicht auf den

⁶⁸⁴ KNILLE 1897, S. 8.

⁶⁸⁵ Ebd., S. 10.

⁶⁸⁶ Ebd.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 12.

abgedroschenen Goldgrund zu malen⁶⁸⁹. Offensichtlich ließ sich Knille zu seinen antiken Zeichnungen von dem bekannten Maler Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) anregen. Alma-Tadema hatte sich auf die Darstellung von antiken Historien- und Genreszenen spezialisiert. Besonders der Alltag in den römischen Thermen faszinierte den Künstler sehr. Aus seinen Werken dürfte Knille auch die „antiken“ Figuren übernommen haben:

„Nennt unser Auge scharf, wenn ihr das der Griechen hell nennt! Alles zusammengenommen, was diese uns an künstlerischen Lebensbeobachtungen zeigen, sind blasse Schemen, verglichen mit dem überzeugenden Bilde, welches der einzige Alma Tadema uns intuitiv vom Altertum gezaubert hat. Seine Werke können als Maßstab dienen für das Viele, was die antiken uns schuldig geblieben sind“⁶⁹⁰.

Die Gemälde sind laut Knille „Abbildungen des blöden Elends mit der geballten Proletarierfaust dahinter“⁶⁹¹. Auch die Farbgebung der impressionistischen Maler stößt bei Knille nur auf Unverständnis. Er bezeichnet sie als „falsche Tonwerte und Farbendissonanzen, ihre tristen Mittel für triste Erscheinungen“, die Knille kurz als „Hausknechtstil“ bezeichnet⁶⁹².

Das zweite Kapitel, das der „Romantik und dem Verstandesleben in der neueren Malerei“ gewidmet ist, beginnt mit einem erläuternden Hinweis des Verfassers. Knille hat nach eigenem Bekunden das Mittelalter und die Renaissance vorgestellt, so dass er jetzt zum Klassizismus und der Romantik übergehen kann. Leider fällt auch dieser Streifzug durch die Kunstgeschichte wie bereits in der Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* etwas zu oberflächlich aus. Die Ansichten des Autors werden zudem nicht immer mit Beispielen aus der Kunst belegt. Dem Vorwurf einer zu kurzen Textausführung versucht sich Knille geschickt zu entziehen, indem er es folgendermaßen begründet:

„Das Tempo meiner streifenden Betrachtungen konnte bis jetzt so rapide sein, weil ich mir versagen durfte, zwischen und unter dem Text kunstgeschichtliche Proviantwagen laufen zu lassen. Ich habe, vom Mittelalter ausgehend, meine Leser über die Renaissance hinweg zu den beiden Durchgangsstadien versetzt, welche die alte Malkunst mit der neuen verbinden: dem Stadium des *Klassizismus* und dem der *Romantik*“⁶⁹³.

In der Beschreibung der romantischen Epoche wird deutlich, wie sehr sich Knille zu ihr hingezogen fühlt. Er stimmt ein prosaisches Loblied auf die märchenhafte Welt aus „Burgen, Zwergen, Drachen und bedrängten Jungfrauen“ an. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch

⁶⁸⁹ StA Bremen, 7,79-15

⁶⁹⁰ KNILLE 1897, S. 15 f.

⁶⁹¹ Ebd., S. 23 f.

⁶⁹² Ebd., S. 24.

⁶⁹³ Ebd., S. 32.

Knilles Begeisterung für das neogotische Schloss Marienburg erklären, das er zwischen 1865 und 1869 mit Wandmalereien von Friedrich Barbarossa versehen hatte:

„Aus den elysäischen Feldern klaren Denkens lockte die *Romantik* in ihren Zauberwald, durch dessen Lichtung heimische Fluren und Ströme, zinnengeschmückte Städte und ragende Burgen erglänzten, seine dämmerige Tiefe belebt von sprechenden Vögeln, lauschenden Zwergen, Drachen, bedrängten Jungfrauen, irrenden Rittern und frommen Pilgern. Ist dieser Ort holden Schwärmens der jetzigen Generation wieder versunken, ist ihr die fabelbildende Kraft abhanden gekommen, welche einst, unbekümmert um Geschichtskennntnis, der Väter Brauch und Thaten zu schildern wusste? Kein Zweifel, die Intelligenz hat den Wahn vom herrlichen Mittelalter gründlich zerstört und läßt heute jenes verzauberte Dickicht als Täuschungswerk erscheinen. Neuzeit und Mittelalter stoßen sich ab, wie Freiheit und Knechtschaft, Bildung und Unwissenheit, Kultur und Barbarei⁶⁹⁴“.

Im dritten Kapitel behandelt Knille die Malerei aus dem Jahre 1896 rückblickend. Er beginnt mit einem entwicklungsgeschichtlichen Überblick. Dabei sind die historischen Beobachtungen in einigen Fällen sehr weit hergeholt:

„Als der *homo sapiens* zur Herrschaft über Feuer und Werkzeug gelangt war, sah er sich durch eine Kluft von seinen Mitgeschöpfen getrennt. Keine Tierhand, selbst die feinstgegliedertste, hat je auch nur ein paar bedeutsame Linien in den Sand gezogen, geschweige denn mit Benutzung eines Feuersteinsplitters gehöhlt, gebohrt, gegraben. Das Tier fand eben die geistige Linie nicht, mit der es uns Menschen gelang, den Erdball zu umspannen.⁶⁹⁵“

Knille thematisiert die „Schattenmalerei“ und erörtert, welche künstlerischen Techniken am besten geeignet seien, um den Schatten des Sonnenlichts darzustellen:

„Die Lichtskala der Natur von der Sonne bis zum Nachtschatten hat eine weit größere Ausdehnung als unsere Palettenskala mit ihrem Weiß einerseits, das zwar hell ist, doch nicht leuchtet, und ihrem Schwarz andererseits, das von absoluter Dunkelheit weit entfernt ist. Der Maler befiehlt sozusagen eine Armee mit schwachen Flügeln, aber einem verhältnismäßig starken Zentrum⁶⁹⁶“.

Es folgt im zweiten Unterkapitel des dritten Teils ein Ausblick auf die Freilichtmalerei, der Knille sehr kritisch gegenübersteht. Knille macht den technischen Unterschied in der Malweise für die Unterscheidung von Freilichtmalerei und Impressionismus verantwortlich.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 35 f.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 65.

⁶⁹⁶ Ebd., S. 86.

Dabei wird deutlich, dass diese Behandlung willkürlich verfährt. So bezeichnet Knille die Malerei des Impressionismus als „nervöse Farbentupferei“. Zur Begründung heißt es auf Seite 114:

„Der Freilichtmaler hat einen flotten Vetter, den Impressionisten, der weniger zahm ist und deshalb mehr von sich reden macht. Beide sind insofern Verwandte, als sie sich nicht von Vorstellungen, sondern von Natureindrücken bestimmen lassen, nur daß der Vetter noch das Temperament als eine lediglich ihm zukommende Eigenschaft in Anspruch nimmt. Mit diesem darf er alles Erlernte und Übungsmäßige verachten und dafür seine Wahrnehmungen temperamentvoll und von Vollendung unangekränkt auf die Leinwand werfen. Dem zufolge pflegt bei ihm an die Stelle des langsam formalen Aufbaues eine nervöse Farbentupferei zu treten, denn das Stimmungsbild muß „schwimmen“⁶⁹⁷.

Knille beobachtet mit Genugtuung, dass der Versuch, die Historienmalerei durch die Freilichtmalerei zu beeinflussen, gescheitert sei. Er bezeichnet die Historienmalerei als „alte Dame“, die durch Neuerungsversuche an Würde verliere. An dieser Stelle zeigt sich Knille als klassischer Vertreter seiner Zunft. Er sieht die Historienmalerei in ihrer eigentlichen Funktion, Geschichtsinhalte darstellen zu wollen, als legitimiert an:

„In jüngster Zeit wurden auch Versuche unternommen, die schwerfällige *Historienmalerei* durch Zufuhr von Licht und Luft mobiler zu machen; doch der Erfolg war bei der alten Dame nicht eben günstig; sie verlor wohl an Körpergewicht, aber auch an Würde. Die Gestaltung von geschichtlich fernliegenden, zumal von tragischen Momenten und nun gar vom Übersinnlichen verlangt, daß die Einbildungskraft sich über das Gemein-Wirkliche emporschwinde“⁶⁹⁸.

In der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* hatte Knille 1896 einen Aufsatz über die Freilichtmalerei verfasst⁶⁹⁹. Natürlich ist auch der Aufsatz von negativen Haltungen gegenüber der neuen Malrichtung geprägt. Offensichtlich war Knille die Verfemung der Freilichtmalerei besonders wichtig. Der Aufsatz sollte eine Art Vorbereitung auf die Schrift *Wollen und Können in der Malerei* werden. Auch wenn man aus den Schriften Knilles den Eindruck gewinnen könnte, dass er äußerst konservativ und rückschrittlich gegenüber neuen Malstilen war, so distanziert er sich in einem Brief an Arthur Fitger von diesem Verhalten. Am 4. Januar 1897 schrieb Knille an Fitger folgende Zeilen:

„[...] Ich freue mich, daß Dir der Aufsatz über Hellmalerei in der K. f. A. gefiel und doch hätte ich lieber gesehen, daß Dir nicht das Bruchstück allein in die Hände gefallen wäre.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 114.

⁶⁹⁸ Ebd., S. 111 f.

⁶⁹⁹ KNILLE 1896.

Im Februar kannst Du alles uniert in einem Büchlein lesen, welches ich „Wollen und Können in der Malerei“ betitelt habe; dort wird Dir jeder Verdacht schwinden, als ob ich den Symbolisten das Wort geben wollte. – Offen gesagt, das Verhalten meiner konservativen Kollegen ekelt mich viel mehr als der Symbolismus, ihre Feigheit, ihre Neidhammelei unter einander, wo sich doch in Preußen fest zusammenstehen muß⁷⁰⁰.

Knille schließt das dritte Kapitel seiner Schrift mit den „Phantasten“ ab. Die Begriffsdefinition dieser Künstlergruppe geht auf Knille zurück. Leider wird nicht ganz verständlich, wie der Verfasser zu seiner Begriffserklärung gekommen ist. Zu Beginn des Kapitels heißt es folgendermaßen:

„Es hört aber noch nicht alles auf. Jeder, dem die Malkunst am Herzen liegt, blickt erwartungsvoll auf eine *dritte Gruppe*, welche den ganzen Nerv daransetzt, um ihre Gestaltungskraft in der *freien Vorstellung* zu bewähren, das Herrenrecht der Gebildeten an eine geistige Welt zugesteht und ungefesselt vom Herkömmlichen den souveränen Stempel auf die Natur drücken möchte. Nennen wir sie *Gruppe der Phantasten*“⁷⁰¹.

Die Bewertung der „Phantasten“ durch Knille fällt leider zu deren Ungunsten aus. Die Maler werden als „Klexel“ bezeichnet. Offenbar erfreuten sich die „Phantasten“ an einem interessierten Publikum. Darüber ärgert sich Knille besonders. Seiner Meinung nach geht ein „Rückschlag“ von diesen Künstlern aus:

„Die moderne Malerei aber, jeder Gebundenheit spottend, will allein subjektives Belieben. Maler Klexel braucht nur in närrische Pinselvisionen zu verfallen, und siehe, um sie auszulegen, ist auch die nötige Gemeinde da! Die Phantastik von heute bezeichnet einen Rückschlag gegen den ersichtlich abwirtschaftenden *Verismus: Erfindung* lehnt sich gegen *Nachahmung* auf“⁷⁰².

Wenig Verständnis hat Knille auch für die Farben der modernen Malerei. Er bezeichnet die Verwendung der Farben als „koloristische Dissonanzen“. Die Freilichtmaler würden durch ihr „Bleiweiß“ hypnotisieren. Ähnlich scharf geht Knille auch mit den Impressionisten ins Gericht, deren „Violett, Grün und Lila“ als „Jahrmarktstrompetentöne“ bezeichnet werden.

„Die koloristischen Dissonanzen und falschen Werte innerhalb der neuesten Schule, die bei den Freilichtmalern übliche Hypnotisierung durch Bleiweiß, bei den Impressionisten – und leider manchmal auch bei den Phantasten – die Jahrmarktstrompetentöne von Violett, Grün und Lila, mit welchen eine neue Aera ausgeblasen wird, hierzu noch der auffallende

⁷⁰⁰ StA Bremen, 7,79-15

⁷⁰¹ KNILLE 1897, S. 127.

⁷⁰² Ebd., S. 130 f.

Niedergang des Geschmacks und des Raumsinns gerechnet, deuten auf ein erkranktes Zentrum⁷⁰³“.

Knille richtet genau so scharf und abwertend über den Symbolismus, der seiner Meinung nach „dem Mystizismus bedenklich ähnlich“ steht⁷⁰⁴. Die Malerei sei nichts anderes als „Hokuspokus, hinter dem nichts steckt als Unreife oder Überreife“⁷⁰⁵. Knille ist jedoch zuversichtlich, dass ein Ende dieser Malerei in Sicht sei: „Der gesunde Menschenverstand wird allein schon fertig bringen, daß die edle Malkunst nicht auf lange hin ein Rendezvous für Hysteriker, Narren und – Fledermäuse bleibt“⁷⁰⁶. Der Verfasser appelliert an den Leser, dass er die Schrift wieder in ein entsprechendes Verhältnis zur Kunst setzen möge, so dass „wieder innige Fühlung mit ihrer Schwester, der Schrift. Also eine redende Malerei neben der klingenden“ entstehen möge⁷⁰⁷. Knille verweist auf den Einzug des belgischen Kolorismus in die Kunst, der seinen „in der Tradition verdichteten Organismus der frei gewordenen Intelligenz zu öffnen, ihn ventilieren zu lassen“ vermochte⁷⁰⁸. Er zitiert vor allem die Künstler Gallait und Delaroche, die mit ihren farbigen Historienbildern seit 1842 ein interessiertes Publikum anzogen. Vermutlich wünscht Knille sich ein derartiges *Revival* auch für seine eigene Malerei. Der Autor bekennt sich als Verehrer der Zeichenkunst. Er schätzt die Gründlichkeit des Zeichners und die wenigen „Striche“, die „ihm für Schilderungen und Charaktere“ genügten. Knille vergleicht den Zeichner mit einem Schriftsteller, der „oft ganze Seiten braucht; und die Hauptsache: mit seiner Andeutung lockt er die Phantasie des Beschauers zur Mitarbeit heran“. Die „Holzschnitte, Stiche und Radierungen“ der alten Meister können die Dargestellten zwar äußerlich charakterisieren, aber die „seelischen Beziehungen“ blieben dem Betrachter verborgen.

„Der Zeichner ist von solchen Skrupel frei. Mit seinem einfachen Material erhascht er das Lebendigste und Bewegteste; wenige Striche genügen ihm für Schilderungen und Charaktere, zu denen der Schriftsteller oft ganze Seiten braucht; und die Hauptsache: mit seiner Andeutung lockt er die Phantasie des Beschauers zur Mitarbeit heran. Die heutige Zeichenkunst giebt hierfür schlagende Belege. An Schärfe der Beobachtung, an Einfallsreichtum, ich möchte sagen an Spieleigenschaft übertrifft sie alles auf diesem Felde früher Geleistete. Man stelle damit nur die Holzschnitte, Stiche und Radierungen von alten Meistern in Vergleich; da lernen wir wohl kennen, was ehemals Fürsten, Ritter,

⁷⁰³ Ebd., S. 141 f.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 146.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 147.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd., S. 150.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 149 f.

Landsknechte, Bürger und Bauern äußerlich trieben, erfahren aber kaum, in welchen seelischen Beziehungen sie zu einander standen und welchen Impulsen der Zeit sie gehorchten⁷⁰⁹“.

Knille geht in seinen Beobachtungen soweit, dass er den Zeichner über die Malerei erhebt: „Der Zeichner illustriert das Jahrhundert“⁷¹⁰. Als Heroen der Porträtmalerei sieht Knille von Lenbach an, dessen „Haupteindruck von der zeichnerisch scharf ausgeprägten Seelenqualität des Objekts ausgeht“. In der deutschen Genremalerei sind es laut Knille „Menzel, Knaus, Defregger“, mit deren Zeichnungen „erzählt, entzückt oder ergötzt wird“. Die Farbe spielt dabei für Knille eine untergeordnete Rolle:

„Bei den Porträts von Lenbach z. B. darf ein wohlüberlegter Altbilderton nicht darüber täuschen, daß ihr Haupteindruck von der zeichnerisch scharf ausgeprägten Seelenqualität des Objekts ausgeht; bei der deutschen Genremalerei – bei Menzel, Knaus, Defregger – ist es ebenfalls die Zeichnung, mit welcher erzählt, entzückt, gerührt oder ergötzt wird; die Farbe sekundiert da nur“⁷¹¹.

Knille fasst seine Beobachtungen zusammen, die er als ein „bescheiden *Könnender*“ gemacht hat. Er hält es für seinen Bildungsauftrag, „wenn jemand künstlerische Dinge beleuchtet, der gelernt hat, wie sie zu stande kommen, der das Zusammenhängende und Gesetzmäßige in ihnen kennt, sich nichts weismachen läßt und in seiner Kunst auch *Dinge sieht, die – nicht da sind*“⁷¹². Die Malerei der Gegenwart scheint dem Verfasser nichts anderes als ein „Pumpwerk des Willens“ zu sein⁷¹³. Hierin wird die ablehnende Haltung Knilles gegenüber allen modernen Tendenzen deutlich:

„Die Malerei der Gegenwart arbeitet mit dem geräuschvollen Pumpwerk des Willens; aus den Bildern drängt sich das Selbstbekenntnis hervor; es kommt mehr auf das Packen als auf das Fesseln an; alle möglichen Extreme des Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen werden hierzu verwendet“⁷¹⁴.

Knille appelliert an die Jugend, dass sie „sich in den Fruchtboden des Fleißes, der Bildung und Pflichttreue versenke, um daraus zur Reife in der guten Malerei zu erwachsen“⁷¹⁵.

Knille sieht in der „guten Malerei“ eine Lehrerin für die Menschheit, die er in seiner Schrift herausarbeiten wollte. „*Die gute Malerei!* Ein schlichtes Wort, aber es kündet eine unerschöpfliche Offenbarung und ist für die Eingeweihten verständnisvoll wie der

⁷⁰⁹ Ebd., S. 153.

⁷¹⁰ Ebd., S. 155.

⁷¹¹ Ebd., S. 156.

⁷¹² Ebd., S. 159.

⁷¹³ Ebd.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Ebd., S. 160.

Händedruck unter Logenbrüdern!“⁷¹⁶. Mit diesen etwas unkonkreten Schlüssen beendet Knille seine Ausführungen. Er sieht die Essenz seiner Beobachtungen und Ratschläge in einem Zitat Schillers, das er an den Abschluss seiner Arbeit setzt:

„Aus der schlechten Hand kann Wahrheit
mächtig noch wirken;
Bei dem Schönen allein macht das Gefäß
den Gehalt.“

Die Schrift *Wollen und Können in der Malerei* ist die letzte Abhandlung Knilles. Der Autor verstarb ein Jahr nach der Publikation 1898. Es wäre jedoch überbewertet, wenn man die Schrift als Knilles künstlerisches Manifest bezeichnen wollte. Die Malerei der alten Meister, insbesondere Tizian, Rubens, Rafael und Michelangelo, aber auch Zeitgenossen wie Menzel, Knaus und Defregger werden hervorgehoben. Aufgrund ihrer Modernität hatte Knille für die moderne Kunst nichts übrig. Die geistige Haltung Knilles in Bezug auf das Kunstschaffen ist konservativ und rückschrittlich. Es wird deutlich, dass der Historienmaler Otto Knille den eigenen Erfolgsverlust hinter seinen negativen Äußerungen gegenüber den Impressionisten zu verbergen versuchte. Das eigene Sendungsbewusstsein Knilles war hingegen ungebrochen, wenn man bedenkt, dass er mit seinen Schriften die Leser informieren und belehren wollte.

Der Aspekt der Jugenderziehung durch Zuhilfenahme der Kunst, die Knille in seiner Zusammenfassung äußert, wurde auch in dem Schreiben des Hofbaurates Spieker wegen der anzubringenden Monumentalmalereien im Treppenhaus geäußert⁷¹⁷. Die Schriften eines Malers über seine Kunst sind als Topos des gebildeten und lehrenden Künstlers zu verstehen. Besonders die Tätigkeit als Akademieprofessor in Berlin dürfte zur Anfertigung der kunsttheoretischen Schriften beigetragen haben. Knille steht damit in der Tradition eines Ferdinand von Uechtritz oder des berühmten Kunstsammlers und Schriftstellers Athanasius Graf Raczynski. Von Uechtritz hatte zwischen 1839 und 1840 seine *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben* veröffentlicht und somit Stellung zur eigenen kunstpolitischen Situation genommen. Athanasius Graf Raczynski hatte zwischen 1836 und 1841 die *Geschichte der Neueren Deutschen Kunst* in drei Bänden herausgegeben. Er beachtete besonders die Kunst in den Rheinlanden. Der Leser bekommt einen Einblick in die Kunst des 19. Jahrhunderts, der von der subjektiven Meinung des Verfassers durchdrungen ist.

Leider lässt sich heute nicht mehr ermitteln, wie populär Knilles Schriften waren und wer sie außer Arthur Fitger gelesen hat. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Schriften

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Vgl. dazu das Kapitel 4.2.3.1 in dieser Arbeit.

überwiegend im gehobenen Bildungsbürgertum gelesen wurden, einer Schicht, deren Vertreter meist selbst als Akademieprofessoren tätig waren oder in Kunstvereinen fest etabliert waren. Die politische Zugehörigkeit zur kaisertreuen Linie und ein gewisser Konservatismus in Bezug auf die bildenden Künste dürften Knilles Leserschaft ausgezeichnet haben.

Die Schriften Knilles dürften in den *Erlebnissen und Eindrücken* Anton von Werners 1913 eine Fortführung gefunden haben. Von Werner war nicht nur Akademiedirektor und Vorsitzender im Verein der Berliner Künstler gewesen, er war auch der „Hofmaler“ Kaiser Wilhelms II. Im deutsch-französischen Krieg war von Werner als Zeichner und künstlerischer Berichterstatter an der Front. In Berlin hatte er einen unermesslichen Einfluss auf den Kunstbetrieb, was ihm den Beinamen „Zensor“ einbrachte. Knille und Anton von Werner haben sich vermutlich gekannt. Möglicherweise hatte er aus den Schriften Knilles Anregungen für seine eigene schriftstellerische Tätigkeit erfahren.

6. Zusammenfassung

Otto Knille ist künstlerisch zwischen der Düsseldorfer Malerschule und der Berliner Akademie zu verorten. Die Wurzeln seiner Ausbildung liegen in Düsseldorf. Dort waren es vor allem Carl Friedrich Lessing (1808-1880) und Alfred Rethel (1816-1859), die den jungen Künstler beeinflusst haben. Ein Frühwerk Knilles, die *Erstürmung der Fahnenburg*, 1851, (Abb. 3) konnte etwa mit der Belagerung eines *Kirchhofes im Dreißigjährigen Krieg* von Carl Friedrich Lessing, 1848, verglichen werden (Abb. 5)⁷¹⁸. Stilistische Ähnlichkeiten weisen auch die Gemälde *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren*, 1858, (Abb. 8) und die *Schlacht bei Cordoba*, 1848, (Abb. 11) von Alfred Rethel auf⁷¹⁹. Die wertschätzende Einstellung gegenüber Rethel ist in der Schrift *Grübeleien eines Malers über seine Kunst* überliefert⁷²⁰.

Einen Einschnitt stellte die Italienreise für Knille zwischen 1860 und 1862 dar, die ihn mit der Farbigkeit von italienischen Werken der Renaissance konfrontierte. Knille kopierte u. a. die Gemälde *Assunta* (Abb. 13) und *Petrus Martyr* nach Tizian⁷²¹. Damit stand Knille in der Tradition deutscher Künstler des 19. Jh. in Italien, wie z. B. Anselm Feuerbach (1829-1880),

⁷¹⁸ WV, G 2. Sowie das Kapitel 4.1.1 in dieser Arbeit.

⁷¹⁹ WV, G 7. Vgl. Kapitel 4.1.2 in dieser Arbeit.

⁷²⁰ Vgl. KNILLE 1887, S. 48, Anm.

⁷²¹ WV, G 9; G 10

der im Auftrag des badischen Prinzregenten in Venedig war⁷²². Die Vergeber der Reisestipendien schickten ihre Künstler zur Fortbildung nach Italien mit dem Auftrag, die Hauptwerke der italienischen Renaissance zu kopieren⁷²³.

In seiner mittleren Schaffensperiode hielt Otto Knille an dem romantischen Stil fest. Für König Georg V. von Hannover (1819-1878) entwarf Knille zwischen 1867 und 1869 ein monumentales Wandbild, das *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* zeigt (Abb. 37)⁷²⁴. Das Bildthema war zeitgeschichtlich motiviert und knüpfte an die Barbarossa-Verehrung in der zweiten Hälfte des 19. Jh. an, die auf eine Reichseinheit anspielte. Knille war in der Zeit von 1860 bis 1869 überwiegend für den König von Hannover tätig⁷²⁵. Es kann hingegen nicht bestätigt werden, dass Knille sich als Porträtmaler der Oberschicht in Hannover etabliert habe⁷²⁶. Die wenigen Porträts im Œuvre von Otto Knille entstanden überwiegend auf den Italienreisen und sind als Charakterstudien der Dargestellten zwischen Genre und Porträt einzuordnen⁷²⁷. So sind etwa das Porträt des *Francesco aus Campagnola* (1860-1862), das *Brustbild eines Engadiner Bauern* (1880) und das Bildnis eines *Schiffers vom Gardasee* (1889) als Eindrücke der Italienreise anzusehen.⁷²⁸

Eine Zäsur für die künstlerische Entwicklung Knilles setzte der Eintritt in den Dienst des Preußischen Staates. Das Werk Knilles kann nach 1870/71 nur in Verbindung mit der kaiserzeitlichen Propaganda verstanden werden. Bildende Künstler mussten sich bereitwillig mit ihren Auftraggebern arrangieren, wenn sie finanziell überleben wollten. Als Staatsmaler hatte sich Knille den Anforderungen und Wünschen des Kaisers zu unterwerfen. Er identifizierte sich mit dem politischen System, indem er u. a. die Siege der deutschen Truppen in Frankreich auf dem Velarium für die *via triumphalis* in Berlin verherrlichte. Dem Kaiserhaus stand Knille auch als Zeichenlehrer der Kronprinzessin Victoria (1840-1901) persönlich nahe⁷²⁹.

Als Hauptwerk entstand in der mittleren Schaffenszeit Knilles 1873 das Gemälde *Tannhäuser und Venus* (Abb. 24)⁷³⁰. In dem Motiv wird die Vorliebe Knilles für Themen aus Opern Richard Wagners bezeugt. Das Kultusministerium kaufte das monumentale Werk nach

⁷²² Vgl. ECKER 1991, S. 40.

⁷²³ GROBMANN 1994, S. 69.

⁷²⁴ WV, M 3

⁷²⁵ Abgesehen davon sind lediglich die Ausmalung des Marschensaales im Hause des Dichters Hermann Allmers 1864 in Rechtenfleth und das Wandbild für die Bremer Börse 1869 zu nennen. WV, M 1, M 2.

⁷²⁶ Diese Behauptung stellt der Verfasser des Wikipedia-Artikels über „Otto Knille“ auf. Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Knille [Zuletzt aufgerufen am 18.04.2013, um 17:12 Uhr].

⁷²⁷ Das Porträt des Dichters Hermann Allmers ist nicht in Italien entstanden. Vgl. WV, Z 12.

⁷²⁸ WV, G 11; Z 23; Z 24. Knille unternahm auch nach 1862 mehrere Italienreisen. So war er auch in den 1880er Jahren zu Kuraufenthalten in Oberitalien. Zuletzt hielt sich Knille 1898 in Meran auf, wo er verstarb.

⁷²⁹ Vgl. WILHELM II. 1927, S. 68.

⁷³⁰ WV, G 16

der Fertigstellung für die Nationalgalerie in Berlin an. Knille orientierte sich an der Farbigkeit von Hans Makart (Abb. 32). Die spielenden Putten im Hintergrund des Gemäldes *Tannhäuser und Venus*, sowie die Blütenfestons sprechen für eine Rezeption der Werke Makarts. Außerdem orientierte sich Knille an der Konzeption des Gemäldes *Die Krönung des Tugendhelden* (1613/14) von Peter Paul Rubens⁷³¹.

In den Friesen für die Königliche Universitätsbibliothek versuchte Knille das Kaiserzeitalter mit den Errungenschaften der Antike und dem Reformationszeitalter in Verbindung zu bringen. Die Lösung des Preußischen Staates von den Dogmen der Katholischen Kirche wird im Fries *Das Reformationszeitalter – Luther begrüßt die Humanisten in Wittenberg* gefeiert (Abb. 50)⁷³². Knille fügte ein *Kryptoporträt* des Reichskanzlers Otto von Bismarck (1815-1898) in die Gruppe der Humanisten ein und verbeugte sich auf diese Weise vor den Leistungen von Bismarcks für den Staat (Abb. 57)⁷³³. Es verwundert nicht, dass der kulturgeschichtliche Zyklus von Otto Knille mit einer imaginären Versammlung der prägenden Literaten und Wissenschaftler in Weimar um Goethe 1803 endet⁷³⁴. Das glänzende Zeitalter der Wissenschafts- und Literaturgeschichte sollte als Anknüpfungspunkt für das Kaiserzeitalter verstanden werden.

In Berlin waren es vor allem Wilhelm Kaulbach (1804-1874) und Anton von Werner, die Knille prägten. Kaulbach hatte zwischen 1847 und 1865 das Neue Museum in Berlin mit einer Weltgeschichte bis zum Reformationszeitalter ausgemalt (Abb. 47, 71). Knille führte in Anlehnung an Kaulbach zwischen 1875 und 1883 vier monumentale Leinwände für die Ausstattung der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin mit einer Kulturgeschichte von der Antike bis in die Neuzeit aus (Abb. 48-51). Die Tätigkeit als Monumentalmaler für den Preußischen Staat wird zur Berufung in die Preußische Landeskunstkommission 1883 geführt haben.

Bei näherer Betrachtung der Vita Knilles glaubt man, dass es sich um einen Historienmaler gehandelt habe, der es nur darauf abgesehen hatte, sich erfolgreich an die Machtträger eines Königreiches bzw. eines Staates zu heften. Diese Bewertung würde jedoch zu einfach ausfallen. Vielmehr war Otto Knille ein Historienmaler, der im 19. Jahrhundert durch seine Aufträge zu überleben versuchte⁷³⁵. Diese Tatsache wird auch durch den Briefwechsel zwischen Otto Knille und dem Bremer Historienmaler Arthur Fitger (1840-

⁷³¹ Peter Paul Rubens (1577-1640), *Die Krönung des Tugendhelden*, um 1613/14, Öl auf Eichenholz, 221,4 x 200,2 cm, Bayerische Staatsgemäldesmlungen, Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 997.

⁷³² WV, M 4

⁷³³ Vgl. GROSS 1989, S. 114. In dem dritten Fries ist Bismarck als fünfte Person von links in der Gruppe der Humanisten zu erkennen. Vgl. auch das Kapitel 4.2.3.3 in dieser Arbeit.

⁷³⁴ Vgl. Kapitel 4.2.3.2 in dieser Arbeit.

⁷³⁵ Vgl. GROßMANN 1994, der sich auf einen Zeitraum zwischen 1829 bis 1857 bezieht, bes. S. 149-158.

1909) dokumentiert⁷³⁶. Knille und Fitger unterstützten sich gegenseitig mit Aufträgen und Gemeinschaftsarbeiten, damit ihr finanzielles Einkommen gesichert war. Nach 1870/71 war es das Deutsche Kaiserhaus, dem Knille sein Engagement verdankte.

In seiner frühen Schaffensperiode verarbeitete er Themen wie etwa die *Schlacht im Grafenberger Wald*, die durch seine Lehrzeit an der Akademie in Düsseldorf inspiriert worden waren. Diesen Duktus prägt auch das 1858 entstandene Gemälde *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren*. Das Kolorit von Tizian hat Knille fasziniert, wie er in seinen Schriften selbst zugibt⁷³⁷. Es hat sich in seinem Schaffen jedoch nicht durchgesetzt⁷³⁸. Die auf der Italienreise entstandenen Porträts sind interessante Charakterstudien der Dargestellten. So erinnert das Porträt des Francesco aus Campagnola an ein Selbstbildnis von Anselm Feuerbach⁷³⁹. In seinem Hauptwerk hat sich Knille eher an Makart und Rubens orientiert. So etwa in dem Gemälde *Tannhäuser und Venus* (1873). Die farbigen Rottöne erinnern an Makart, während das Spiel zwischen Licht und Schatten und die braunen Farbtöne eher auf Rubens zurückgehen. In seinem Spätwerk hat Knille den Staat in seinen Gemälden idealisiert. Dabei sind die Kompositionen qualitativ eher schlechter geworden. In den Friesen für die Königliche Universitätsbibliothek werden die Figuren vor einer Goldfolie nebeneinander aufgereiht. Mit Hilfe von Porträtzeichnungen, die Knille wie Schablonen benutzte, entstanden monoton wirkende Darstellungen von führenden Dichtern und Denkern. Das letzte Gemälde, das eine Allegorie auf den Dreibund darstellt, ist nur noch als Leistung im Sinne der Staatspropaganda anzusehen. Die künstlerische Entwicklung Knilles hat mit zunehmendem Alter abgenommen.

Im Zuge der Werkanalyse ist die Übernahme von Zitaten nach Vorbildern der Antike bzw. der europäischen Malerei in den Bildwerken Knilles aufgefallen. Bei der Findung einzelner Motive bediente sich Knille in der französischen Historienmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, etwa bei Jacques Louis David (1748-1825) und Thomas Couture (1815-1879). So zitierte Knille etwa den *Schwur der Horatier* von David (Abb. 20) für sein Gemälde *Die Landung der Römer in den Marschen* (Abb. 16) und die *Römer der Verfallszeit* von Couture (Abb. 54) für das antike Zeitalter seines kulturgeschichtlichen Zyklusses in der Universitätsbibliothek in Berlin (Abb. 48)⁷⁴⁰. Knille war ein Kenner der antiken Plastik. Aus dem Unterricht an der Akademie waren ihm die bekannten Werke durch Gipsabgüsse,

⁷³⁶ Vgl. Kapitel 3.9 in dieser Arbeit.

⁷³⁷ KNILLE 1887, S. 14, Anm; Ebd., S. 31 f.

⁷³⁸ Die in Venedig zwischen 1860 und 1862 entstandenen Kopien nach Tizian sind als eigenständige Auftragswerke und Studienobjekte für König Georg V. von Hannover zu sehen.

⁷³⁹ Anselm Feuerbach (1829-1880), *Selbstbildnis*, 1857, Öl auf Leinwand, 40 x 33 cm, Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen, Inv.-Nr. 1216/1978-6

⁷⁴⁰ Vgl. die einzelnen Werkanalysen im Hauptteil der Arbeit.

Kupferstiche oder auch durch Studien im Louvre bekannt⁷⁴¹. Knille zitierte in seinem Gemälde *Der tote Cid siegt noch als Leichnam über die Mauren* (Abb. 8) den *Borghesischen Fechter* (3. Jh. v. Chr.), der durch römisch-kaiserzeitliche Kopien überliefert ist (Abb. 12). In dem Fries für die Universitätsbibliothek, der das antike Zeitalter verherrlicht (Abb. 48), wählte Knille den *Diskobol* des Klassischen Bildhauers Myron (5. Jh. v. Chr.) als Bildzitat (Abb. 53).

Die Auswahl von bekannten Werken aus der Antike und der europäischen Kunstgeschichte sollte vermutlich das gehobene Bildungsbürgertum ansprechen. Da Knille seine Kompositionen aus verschiedenen Bildzitate kompilierte, sind diese deshalb nicht als uneigenständige Leistungen anzusehen. Vielmehr sind die Werke Knilles als Synthese unterschiedlicher Zitate und dem eigenem Malstil zu betrachten. Die Benutzung eklektischer Verfahren setzt voraus, dass der Künstler die zu übertragenden Elemente einzeln sichtet, auswertet und daraus ein neues Ergebnis, eine *idea*, formt⁷⁴². Insofern trifft Knille eine *selectio* aus einzelnen Elementen in Gemälden, Skulpturen, etc., die er anschließend durch eigene Ideen zu einem neuen Ergebnis führt⁷⁴³. Es kann also lediglich darüber diskutiert werden, ob Knille bei der Auswahl verschiedener „Einzelteile“ zu einem homogenen Ergebnis gekommen ist, oder ob die Zitate isoliert nebeneinander stehen⁷⁴⁴.

Knille bekämpfte die aufkommende „Freilichtmalerei“ und die entstehenden Sezessionen. Sicherlich wird sich hinter der vehementen Ablehnung moderner Künstler die existentielle Sorge um den Verkauf der eigenen Werke manifestiert haben. Die Ablehnung moderner Medien, wie der Fotografie, ist symptomatisch für die Rückschrittlichkeit Knilles zu sehen⁷⁴⁵. Das letzte Gemälde von Otto Knille ist der sogenannte *Dreibund* (Abb. 79), eine Allegorie auf die Mächte des Friedens⁷⁴⁶. Aufgrund der Veränderungen auf dem Kunstmarkt hat sich das Gemälde nicht verkaufen lassen.

Die Arbeit hat Einblicke in das Wirken und die Werke eines Künstlers gegeben, der an der Düsseldorfer Schule ausgebildet worden ist und später für das Kaiserhaus tätig war. Deutlich ist ebenso geworden, dass die ehemals als erfolgreich geltenden Künstler aufgrund von vielfältigen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen in Vergessenheit geraten sind.

⁷⁴¹ Vgl. REFF 1964; BARTMANN 1985, S. 168 f. Zur Bedeutung des Gipsabgusses für die Kunstakademien im 18. und 19. Jh. vgl. auch TRUSTED 2013, S. 53. Eine bekannte Gipsabgussmanufaktur produziert bis heute in Berlin-Charlottenburg.

⁷⁴² Vgl. LEHMANN/PETRI 2012, S. 5

⁷⁴³ Ebd., S. 9 f.

⁷⁴⁴ Vgl. dazu die einzelnen Werkanalysen im Hauptteil dieser Arbeit.

⁷⁴⁵ KNILLE 1887, S. 110 f. Vgl. auch das Kapitel 5.1 in dieser Arbeit.

⁷⁴⁶ WV, M 6

7. Anhang

Vertrag zwischen der Königin Marie von Sachsen-Altenburg (1818-1907), vertreten durch das Königliche Oberhofmarschallamt, und dem Maler Otto Knille für die Ausmalung der Morninghall auf Schloss Marienburg

HStA Hannover, Dep. 103 XXIV, Nr. 6057

Contract

Nachdem der zwischen dem vormaligen Königlichen Oberhofmarschallamte und dem Herrn Maler Otto Knille unterm 22. April 1865 wegen Ausmalung des Rittersaals der Königlichen Marienburg abgeschlossene Contract zwar in dem Betreff der jährlichen Abschlagszahlung von 1600 Th. auf das Honorar von 7000 Th., aber sonst im Uebrigen nicht zur Erfüllung gekommen ist, so wird der gedachte Contract, vorbehältlich der Anrechnung der danach an den Herrn Maler Knille geleisteten Abschlagszahlung auf das in dem folgenden Contracte bestimmte Honorar, damit für aufgehoben erklärt, und es tritt an dessen Stelle mit allerhöchster Genehmigung Ihrer Majestät der Königin Marie folgende Verabredung.

§ 1.

Der Herr Maler Knille verpflichtet sich zur Ausschmückung der Morning-Hall in der Königlichen Marienburg folgende Bilder zu malen:

1. Barbarossa
2. Getreuer Eckhard
3. Knabe mit der Wunderblume
4. Venus und Tannhäuser
5. 2 Bilder auf den Wandflächen,

welche sich rechts und links von dem Kamine ergeben und es verpflichtet sich der Herr Maler Knille ferner, über die Vorstellung dieser letzteren beiden Bilder die Allerhöchste Genehmigung Ihrer Majestät der Königin Marie einzuholen. Bezüglich dieser beiden unter 5 genannten Kaminbilder setzt aber der Herr Maler Knille voraus, daß ihm von dem Herrn Oppler, gemäß der von demselben ertheilten bestimmten Zusage, bis spätestens 1. Januar 1868 ein Aufriß der fraglichen Wand nebst dem Anriß der in dieselbe einschneidenden Kamins mit den nöthigen Maßbestimmungen geliefert werden, um diese Bilder danach vorberissen und in der in diesem Contracte bestimmten Zeit neben den übrigen Bildern

vollenden zu können. Blicke diese Voraussetzung unerfüllt, so würde die Verpflichtung zur Herstellung der beiden Kaminbilder auf Seiten des Herrn Malers Knille erlöschen.

§ 2.

Diese sämtlichen Bilder müssen bis 1. Januar 1869 vollendet sein, wobei der Herr Maler Knille voraussetzt, daß in den Monaten October, November und December 1868 der zur Arbeit nöthige Raum geheizt werden könne, wenn er nicht schon bis zum 1. October 1868 die Vollendung der Bilder erreicht haben sollte. Trifft solche Voraussetzung nicht ein, so wird der Termin der Vollendung der Bilder bis 1. August 1869 verlängert.

§ 3.

Dem Herrn Maler Knille wird zugesagt, daß die Einsetzung seiner Marmorbilder, die Verputzung der Wände, sowie deren nach seiner Angabe vorzunehmende Grundirung zum Bemalen im Frühjahr 1868 ausgeführt sein wird, so zeitig, daß am 10. Juni 1868 mit dem Malen der Bilder: Barbarossa, in der Wand befestigt, begonnen werden kann, ferner, daß ihm vom 10. Juni 1868 an bis zum Jahresschlusse eventuell 1. August 1869 die Morning-Hall zur alleinigen und ausschließlichen Benutzung überwiesen werden soll.

§ 4.

Für die übernommene Ausführung der genannten Bilder wird dem Herrn Maler Knille ein Honorar von 5200 Th. Courant zugesagt, worauf die geleisteten Abschlagszahlungen auf das in vorerwähnten hiermit aufgehobenen Contracte bedungene Honorar von 7000 Th. und zwar

pro 24. Mai 186 ⁵ / ₇ _____	3,200 Th.
pro <u>24. Mai 1867</u> _____	400 Th.
24. August	
mit insgesamt	3,600 Th.

als geleistete Abzahlung angerechnet werden, so daß also als Honorar-Rest noch 1600 Th. an den Herrn Maler Knille zu zahlen sind. Dazu sollen während der Arbeit, und bis zur Vollendung der Bilder 1000 Th. und nach deren Vollendung die noch restirenden 600 Th. bezahlt werden. Da die Vollendung der Bilder, ab auf Januar 1869 oder 1. August 1869 noch ungewiß ist, so ist die Terminierung der Abschlagszahlung von 1000 Th. so bestimmt:

nach Abschluß des Contracts _____	250 Th.
am 1. Februar 1868 _____	250 Th.
am 1. Mai 1868 _____	250 Th.
wenn die Vollendung der Bilder bis 1. October 1868 gesichert erscheint, am 1. August 1868 _____	250 Th.
wenn aber der andere Fall eintritt: am 1. August 1868 _____	100 Th.

und am 1. April 1869 _____ 150 Th.

Vorstehender Contract ist doppelt ausgefertigt, beiderseits vollzogen und gegen einander ausgewechselt worden.

Hannover, den 4. November 1867.

Der Ober-Hofmarschall

Seiner Majestät des König Georg V.

Malortie

Otto Knille⁷⁴⁷

⁷⁴⁷ Eigenhändige Unterschriften des Oberhofmarschalls Carlo von Malortie (1804-1887) und Otto Knille (1832-1898)

8. Katalog

Hinweise zur Benutzung des Katalogs

Die nachfolgenden Werke wurden chronologisch aufgelistet und mit Titel, Technik, Maßangaben, Provenienz, Ausstellungsdaten und Literaturangaben versehen. Dabei wurde auf die Vollständigkeit der gesamten Werke von Otto Knille Rücksicht genommen.

Sofern sich die entsprechenden Gemälde in musealem Besitz befinden, wurden die aktuellen Inventarnummern angegeben. In einigen Fällen ließen sich die Maßangaben nur noch anhand der Auflistung bei BOETTICHER 1895 I, 2 ermitteln. Die Einheiten wurden vom hannoverschen *Fuß* in *cm* umgerechnet („ca.“). Dabei sind aufgrund der mathematischen Rundung Messungenauigkeiten einzurechnen. Sofern sich keine Maßangaben ermitteln ließen, wurde die Bezeichnung o. M. („ohne Maße“) gewählt.

I. Ölgemälde

G 1)

Titel:

Verwüstung eines Dominikanerklosters im deutschen Bauernkrieg,

1851, Öl auf Leinwand, ca. 102,2 x 73 cm

Provenienz:

Besitz des Victor Lebrecht von Prott (1781-1857) in Hannover.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1882 auf der 50. Ausstellung des Kunstvereins in Hannover ausgestellt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 1
Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
Behne 2002, S. 68

G 2)

Abb. 3

Titel:

Künstlerfest an der Fahnenburg (Erstürmung der Fahnenburg im Grafenberger Wald),

1851, Öl auf Leinwand, o. M.,

Provenienz:

Seit unbekannter Zeit im Besitz des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Dort wurde es im Dezember 1971 gestohlen.

Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 1 (als Bleistiftzeichnung aufgeführt)

Hundert Jahre Künstlerverein Malkasten, S. 99

Schroyen 1998, S. 79

Schroyen 2003, S. 139 f. u. Abb. 54

G 3)

Abb. 2

Titel:

Gefangene Edelleute im deutschen Bauernkrieg,

1853, Öl auf Leinwand, 32,5 x 47,5 cm, signiert u. r. „Otto Knille 1853“

Provenienz:

Privatbesitz in England.

Am 11.12.1999 im Auktionshaus Bukowskis in Helsinki versteigert (Nr. 302).

Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 2

Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)

Aukt.-Kat. Bukowskis Helsinki, 11.12.1999, S. 124, Nr. 302

Behne 2002, S. 68
Steimer 2010, S. 291, B 93

G 4)

Titel:

Totilas Flucht aus der Schlacht bei Taginae,

1855, Öl auf Leinwand, ca. 233,6 x 175,2 cm

Provenienz:

Privatbesitz in Manchester (England).
Verbleib unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Rosenberg 1879, S. 165
Rosenberg 1889, III, S. 148
Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 3
Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
Rosenberg 1899, S. 267
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Steimer 2010, S. 291, B 93

G 5)

Titel:

Bacchus und der Zecher,

o. J., Öl auf Leinwand, 58,4 x 30,2 cm

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 4.

Lindemann 1998, S. 185 führt eine gleichnamige Bleistiftzeichnung an, die 1858 in Berlin ausgestellt wurde.

G 6)

Titel:

Goten im Tempel der Athene,

o. J., Öl auf Leinwand, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Laut von Boetticher handelt es sich um das Pendant zu dem Gemälde *Bacchus und der Zecher*. Das Gemälde *Goten im Tempel der Athena* wurde von Boetticher zufolge im Künstlerverein in München ausgestellt und verlost.

Studien:

Vermutlich handelt es sich bei der Zeichnung *Barbaren im Dianatempel (Z 27)* um eine Vorstudie. Sie wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Literatur:

Rosenberg 1879, S. 165

Rosenberg 1889, III, S. 148

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 5

Rosenberg 1899, S. 267

G 7)

Abb. 8

Titel:

Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren,

1858, Öl auf Leinwand, 172 x 222 cm (oben abgerundet), signiert u. r.: „Otto Knille. 1858.“

Provenienz:

Seit 1861 im Privatbesitz König Georg V. von Hannover.

1866-1925 Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg.
Seit 1887 im Preußischen Provinzialmuseum in Hannover ausgestellt.
Nach 1925 im Besitz der Prinzen von Hannover.
Am 08.10.2005 von Sotheby's München auf der Auktion auf Schloss Marienburg angeboten.
Privatbesitz

Ausstellungen:

1858 in der Kunstakademie in München ausgestellt.

Studien:

Eine Bleistiftzeichnung (WV, Z 7) und eine Ölstudie (WV, E 1) haben sich erhalten und werden im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Literatur:

Rosenberg 1879, S. 165
Becker 1888, S. 196
Rosenberg 1889, III, S. 148
Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 6
Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
Becker 1898, S. 199, Nr. 88
Rosenberg 1899, S. 267
Siebs 1915, S. 163
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Schulz 1968, S. 73
Bénézit 1976, VI, S. 255
Wirth 1990, S. 430
Lindemann 1998, S. 185
Behne 2002, S.71 f.
Aukt.-Kat. Sotheby's München 2005, II, S. 273, Nr. 1832
Steimer 2010, S. 166, B 49; S. 188, B 55

G 8)

Titel:

Einmauerung einer jungen Nonne im Kloster,

1860 (?), Öl auf Leinwand, 56 x 59 cm

Provenienz:

Seit 1861 im Privatbesitz König Georgs V. von Hannover.
1866-1925 Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg (im Preußischen Provinzialmuseum in Hannover).
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Im Februar 1861 auf der Kunstausstellung in Hannover gezeigt

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 7

Becker 1898, Nr. 89

Lindemann 1998, S. 185

G 9)

Abb. 13

Titel:

Assunta nach Tizian,

1860/62, Öl auf Leinwand, 132 x 69 cm

Provenienz:

Seit 1862 im Besitz König Georg V. von Hannover. Seit 1863 im Welfen-Museum in Hannover ausgestellt.

1866-1925 Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg (im Preußischen Provinzialmuseum in Hannover).

08.10.2005 Auktion Sotheby's München, Schloss Marienburg, Pattensen
Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur

Best.-Kat. Hannover 1864, S. 75, Kat.-Nr. 17

Best.-Kat. Hannover 1876, Kat.-Nr. 361

Best.-Kat. Hannover 1891, Kat.-Nr. 528

Rosenberg 1899, S. 268

Lindemann 1998, S. 185

Behne 2002, S. 72 f.

Aukt.-Kat. Sotheby's München 2005, II, S. 273, Nr. 1838

G 10)

Titel:

Petrus Martyr nach Tizian,

1860/62, Öl auf Leinwand, 68 x 41 cm, oben abgerundet

Provenienz:

Vermutlich nach 1862 im Besitz König Georg V. von Hannover. Seit 1863 im Welfen-Museum in Hannover ausgestellt.

Am 08.10.2005 auf der Auktion von Sotheby's München auf Schloss Marienburg versteigert.
Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Best.-Kat. Hannover 1864, S. 75, Kat.-Nr. 18

Best.-Kat. Hannover 1876, Kat.-Nr. 349

Best.-Kat. Hannover 1891, Kat.-Nr. 527

Rosenberg 1899, S. 268

Lindemann 1998, S. 185

Behne 2002, S. 72 f.

Aukt.-Kat. Sotheby's München 2005, II, S. 273, Nr. 1838

G 11)

Abb. 7

Titel:

Bildnis eines jungen Mannes („Francesco aus Campagnola“),

1860/62, Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte aufgezogen, 46 x 36,5 cm

Provenienz:

1996 in der Kunsthandlung Ohk in Kaiserslautern erworben.

Rheinischer Privatbesitz.

Am 23.03.2011 auf der Auktion bei Lempertz in Köln angeboten (nicht verkauft).

Privatbesitz.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Lempertz 2011, S. 55, Nr. 104

G 12)

Abb. 14

Titel:

Fra Giovanni Angelico da Fiesole malt im Kloster San Marco zu Florenz,

1863, Öl auf Leinwand, 127 x 102 cm, signiert u. r.: „Otto Knille 1863“

Provenienz:

Nach 1863 im Privatbesitz König Georg V. von Hannover

1866-1925 Fideikommiss des Gesamthauses Braunschweig-Lüneburg (im Preußischen Provinzialmuseum, Hannover).

Seit 1887 im Preußischen Provinzialmuseum in Hannover ausgestellt.

Am 08.10.2005 auf der Auktion von Sotheby's München auf Schloss Marienburg versteigert.
Privatbesitz

Ausstellungen:

1866 im Kunstverein in Österreich (Wien?) ausgestellt.

Literatur:

Best.-Kat. Hannover 1876, S. 17, Kat.-Nr. 80

Rosenberg 1879, S. 165 (als *Fiesole im Kloster San Marco* bezeichnet)

Rosenberg 1889, III, S. 148 (als *Fiesole im Kloster San Marco* bezeichnet)

Best.-Kat. Hannover 1891, Kat.-Nr. 89

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 8

Becker 1898, S. 199, Nr. 89

Rosenberg 1899, S. 273

Bénézit 1976, VI, S. 255

Behne 2002, S. 75.

Aukt.-Kat. Sotheby's München 2005, II, S. 273, Nr. 1833

G 13)

Titel:

Fra Giovanni Angelico da Fiesole malt im Kloster San Marco zu Florenz,

nach 1863, Öl auf Leinwand, 33 x 27 cm (1. Wiederholung)

Provenienz:

War laut von BOETTICHER im Besitz eines Geistlichen in Freiburg im Breisgau.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 9

Aukt.-Kat. Neumeister München 27.06.2007, S. 377, Nr. 787

G 14)

Titel:

Fra Giovanni Angelico da Fiesole malt im Kloster San Marco zu Florenz,

Öl/Leinwand, nach 1863, 33 x 27 cm (2. Wiederholung)

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Neumeister München 17.10.2007, S. 86, Nr. 701

G 15)

Titel:

Kinder von einer Hexe erschreckt,

vor 1866, Öl auf Leinwand, 29,2 x 21,6 cm

Provenienz:

Laut von BOETTICHER im Besitz des Herzogs von Sachsen Koburg-Kohary in Wien.
Verbleib unbekannt

Ausstellungen:

1866 im Kunstverein in Wien ausgestellt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 10

G 16)

Abb. 24

Titel:

Tannhäuser und Venus,

1873, Öl auf Leinwand, 265 x 280 cm, signiert u. r.: „Otto Knille. 1873“

Restaurierung 1986-1987

Provenienz:

Im Mai 1873 vom Kultusministerium in Berlin für die Nationalgalerie erworben,
Staatliche Museen zu Berlin (Ost),
1991 Zusammenführung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Nationalgalerie
Inv.-Nr. A I 91

Ausstellungen:

1873 Wien, Internationale Kunstausstellung
1873 Berlin, Akademie der Künste
1874 Berlin, Akademie der Künste
1987 Berlin, Staatliche Museen, Altes Museum
1995 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Literatur:

Best.-Kat. Berlin 1876, S. 110, Kat.-Nr. 170
Rosenberg 1879, S. 166-168
Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 13
Rosenberg 1889, III, S. 149 f.
Rosenberg 1891/92, S. 371-373
Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 98
Rosenberg 1899, S. 265
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Schulz 1968, S. 218
Best.-Kat. Berlin 1986, o. S., unter *Knille* (ohne Angabe des Verfassers)
Ausst.-Kat. Berlin 1987, S. 305 f., Kat.-Nr. H 5 (Claude Keisch)
Ausst.-Kat. Berlin 1992a, S. 74, Kat.-Nr. 73 (Claude Keisch)
LDM, II, S. 256 u. Abb. S. 255 (Michael Dückerhoff)
Ausst.-Kat. München 1995, S. 84 f., Kat.-Nr. 20 (ohne Angabe des Verfassers)
Lindemann 1998, S. 198

Behne 2002, S. 84
Best.-Kat. Berlin 2009, (CD-Rom)

G 17)

Titel:

Tannhäuser und Venus,

nach 1873, Öl auf Leinwand, 45 x 57 cm (Wiederholung)

Die Farbigkeit der neuen Fassung unterscheidet sich deutlich von der Urfassung des Gemäldes *Tannhäuser und Venus*. So ist etwa der Saum des Umhangs der Göttin Venus in einem gelben Farbton, anstatt eines blauen Palmettenfrieses, wiedergegeben.

Provenienz:

Unbekannt
Am 28.10.2006 vom Auktionshaus Quentin in Berlin versteigert.
Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Quentin Berlin 28.10.2006, S. 27, Nr. 77 (als *Wagners Lohengrin und Elsa* bezeichnet)

G 18)

Abb. 19

Titel:

Medaillonbildnis des *Cupido,*

1860/62 (?), Öl auf Holz, 5,3 x 4 cm, signiert u. r.: OK

Provenienz:

Besitz König Edwards VII. von Großbritannien
1910 erstmals im Inventar der Königlichen Sammlungen erwähnt
Besitz I. M. der Königin Elisabeth II.
The Royal Collection, London
Inv.-Nr. RCIN 420993

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Remington 2010, II, No. 561

G 19)

Titel:

Strand auf Sylt,

o. J., Öl auf Leinwand, o. M.

Provenienz:

Privatbesitz
Verschollen

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Lohkamp 1979, S. 186

G 20)

Titel:

Mittelalterliche Szene mit Burg und ausziehenden Rittern,

1850 (?), Öl auf Leinwand, 24,5 x 31 cm

Provenienz:

Unbekannt
Am 20.10.2005 vom Auktionshaus Dannerberg in Berlin versteigert.
Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Reiner Dannenberg, Berlin 20.10.2005

G 21)

Titel:

Die Malerei mit dem Pegasus,

ca. 1870 (?), Öl auf Leinwand, o. M.

Provenienz:

Vermutlich nach 1870 im Besitz der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, Alte Inv.-
Nr. 410
Seit dem zweiten Weltkrieg verschollen.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Hägele 2005, S. 62, Kat.-Nr. 268

G 22)

Titel:

Bäuerin auf der Hochalm,

o. J., Mischtechnik, 33 x 28 cm

Provenienz:

Unbekannter Besitz
Am 29.06.2000 vom Auktionshaus Ruef in München angeboten (nicht verkauft)
Verbleib unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Hugo Ruef, München 29.06.2000

G 23)

Titel:

Mönch in einer Krypta,

o. J., Öl auf Leinwand, o. M.

Provenienz:

Laut von Boetticher war das Gemälde im Besitz des Herrn Konsul Lürmann in Bremen. Damit ist vermutlich Konsul Theodor Lürmann (1789-1865) gemeint, der eine umfangreiche Gemäldesammlung in Bremen hatte. Einen Nachlass der Sammlung Lürmann gibt es laut einer Auskunft des Staatsarchivs in Bremen nicht. Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 11

G 24)

Abb. 87

Titel:

Gottfried und Winfried,

vor 1879, Öl auf Leinwand, o. M.

Als Grisaille für das Buch *Gustav Freytag-Galerie* von Gustav Freytag, Leipzig (Verlag E. Schloemp) 1909 reproduziert.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1879 auf der internationalen Kunstausstellung in München ausgestellt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 14

G 25)

Titel:

Auszug der Zwerge. Felspartie,

1886, Öl auf Leinwand, bez. „Otto Knille 1886“

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Auf der Jubiläumsausstellung 1886 in Berlin gezeigt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 16

G 26)

Titel:

Hadrian und Antonius,

o. J., Öl auf Leinwand, o. M.

Als Grisaille in *Der Kaiser* von Georg Ebers reproduziert.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Auf der Akademischen Kunstausstellung 1888 in Berlin gezeigt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 17

II. Monumentalgemälde

M 1)

Abb. 16

Titel:

Die Landung der Römer in den Marschen („Die Erste Begegnung der Römer mit den Chauken“)

1864, Tempera auf Leinwand, 95,5 x 214 cm, signiert u. r.: „Otto Knille. 1864.“

1888 von Arthur Fitger restauriert

Provenienz:

1864-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser

1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)

1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser

1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser

Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven

Hermann-Allmers-Haus, Rechtenfleth,

Inv.-Nr. 6.1.003

Ausstellungen:

2002 auf der Ausstellung *Mensch sein und den Menschen nützen – Hermann Allmers und seine Künstlerfreunde* auf der Burg Hagen im Bremischen gezeigt.

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 1

Siebs 1915, S. 236 f.

Hucker 1981, S. 102

Lindemann 1998, S. 194

Behne 2002, S. 76 f.

Behne³2005, S. 37 f.

Gradel 2008, S. 138

Steimer 2010, S. 301 f., B 98

Schmidt-Möbus 2012, S. 117

M 2)

Abb. 44

Titel:

Die Göttinnen Borussia und Brema (Gemeinschaftsarbeit mit Arthur Fitger),

1869, Wachsfarben auf Leinwand, ca. 788,4 x 730 cm

Provenienz:

Am 15.06.1869 in der Halle der Börse in Bremen zu Ehren König Wilhelm I. aufgehängt.
Verschollen

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Leipziger Illustrierte Zeitung vom 10.7.1869 (mit Abb.)

Fitger 1888, S. 182

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 3

Hrosch 1996, S. 20

Lindemann 1998, S. 186, bes. Anm. 18

Türk 2001, S. 131

Behne 2002, S. 76

Steimer 2009, S. 148-171

Steimer 2010, S. 289, B 91; S. 302, B 98; S. 321, B 109; S. 322 f., B 110; S. 323, B 111; S. 327, B 114; S 334-336, B 119

M 3)

Abb. 37

Titel:

Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser,

1868, Öl auf Marmor, o. M., signiert u. l.: „Otto Knille. 1868.“

Provenienz:

Laut Vertrag vom 04.11.1867 (s. Anhang) war das Wandgemälde *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser* mit drei Malereien (*Der getreue Eckhard, Der Knabe mit der Wunderblume, Tannhäuser und Venus*) sowie zwei unbekanntem Bildthemen für die Morninghall auf Schloss Marienburg in Nordstemmen bei Hildesheim geplant. Der Auftraggeber war König Georg V. von Hannover. Im Dezember 1869 waren die Wandmalereien vollendet. Alle Malereien wurden vermutlich im zweiten Weltkrieg zerstört.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

- Rosenberg 1879, S. 165
Reber 1884, III, S. 375
Rosenberg 1889, III, S. 148
Rosenberg ²1894, III, S. 148
Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 2
Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
Rosenberg 1899, S. 266 f., S. 268-270, S. 272 (mit Abb.)
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Arndt 1976, S. 299 u. Abb. 106
Löcher 1977, S. 300
Mai 1981, S. 455
Wirth 1990, S. 430
Lindemann 1998, S. 186-193
LDM, II, S. 256 (Michael Dückerhoff)
Behne 2002, S. 77 f.
Arends 2005, S. 176-180, (S. 177, Abb. 166; S. 178, Abb. 168)
Kaul 2007, I, S. 378 f.
Kaul 2007, II, S. 13 f., M 19
Mai 2010, S. 285
Steimer 2010, S. 291, B 93; S. 302, B 98

M 4)

Abb. 48-51

Titel:

Die vier Hauptepochen der europäischen Kulturgeschichte

1875-1884, Vierteiliger Fries auf Goldgrund, Öl auf Leinwand, 1. Fries, 147 x 364 cm (verschollen), 2. Fries, 153 x 570 cm (A I 427), 3. Fries, 153 x 558 cm (A I 428), 4. Fries, 147 x 364 cm (verschollen)

Der zweite und der dritte Fries sind erhalten geblieben.
Der vierte Fries war signiert, u. l.: „Otto Knille 1884“ (Vgl. Abb. 51)

1. Das klassische Athen (*Die Schule des Platon* oder *Das Klassische Athen*)
2. Das Mittelalter (*Thomas von Aquin verteidigt seine Thesen gegen Albertus Magnus*)
3. Das Reformationszeitalter (*Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten in Wittenberg*)
4. Das moderne Zeitalter (*Weimar 1803* oder *Das moderne Zeitalter*)

Provenienz:

Seit 1885 waren die vier Friese in der Treppenhalle der Königlichen Universitätsbibliothek in Berlin angebracht.

1889 wurden die Gemälde auf Befehl des Kultusministeriums in die Nationalgalerie in Berlin gebracht und zum dortigen Inventar verzeichnet. Der zweite Fries, der das Mittelalter darstellt, war vom Kultusministerium zwischen 1887 und 1937 an das Roemermuseum in Hildesheim verliehen worden. Laut FRIESE befanden sich 1910 zwei Gemälde als Leihgaben im Kultusministerium in Berlin, bzw. ein Bild im Amtsgebäude des Evangelischen Oberkirchenrates in Berlin. *Das klassische Athen* (1. Fries) und *Das moderne Zeitalter* (4. Fries) befanden sich seit 1930 als Leihgaben beim Regierungspräsidenten von Osnabrück im Lesesaal des Schlosses. Dort wurden am 8. März 1944 Beschädigungen an Rahmen und Leinwand erwähnt. Seit 1945 gelten der erste und der vierte Fries als Kriegsverluste der Nationalgalerie in Berlin.

Der dritte Fries, der das Reformationsalter zeigt, wurde bis 1989 in der Neuen Nationalgalerie in Berlin (West) aufbewahrt.

Seit der Zusammenführung der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 1991 befinden sich der zweite und der dritte Fries im Depot der Nationalgalerie in Berlin. (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 427 und A I 428)

Ausstellungen:

- 1876 Berlin, Ausstellung der Kunstakademie (I. Fries)
- 1879 Berlin, Ausstellung der Kunstakademie (II. Fries)
- 1880 Berlin, Allgemeine Kunstausstellung (I. und II. Fries)
- 1881 Berlin, Allgemeine Kunstausstellung (III. Fries)
- 1882 Wien, Internationale Kunstausstellung (II. Fries)
- 1884 Berlin, Ausstellung der Kunstakademie (IV. Fries)
- 1886 Berlin, Jubiläumsausstellung (I., II., III. und IV. Fries); Verleihung der Goldmedaille
- 1992 Berlin, Deutsches Historisches Museum (III. Fries), Dresden, Hygienemuseum, Hamburg, Deichtorhallen
- 1996 Berlin, Akademie der Künste (III. Fries)

Literatur:

- Rosenberg 1879, S. 169
- Rosenberg 1882, S. 55
- Rosenberg 1884, S. 94
- Donop 1885, Sp. 101-102
- Ausst.-Kat. Berlin 1886, S. 122, Kat.-Nr. 616 (mit Abb.)
- Illustrierte Zeitung 1886 (mit Abb.)
- Rosenberg 1889, III, S. 150-152
- Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 15, I-IV
- Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
- Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 99-101
- Rosenberg 1899, S. 274 f. (mit Abb.)
- ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
- Friese 1910, S. 129
- Verlorene Werke* 1965, S. 40 (ohne Abb.)
- Best.-Kat. Berlin 1968, S. 111 (3. Fries; Ohne Angabe des Verfassers)
- Best.-Kat. Berlin 1976, S. 166 (3. Fries; Ohne Angabe des Verfassers)
- Bénézit 1976, VI, S. 255
- Ausst.-Kat. Berlin 1979, I, S. 140, Kat.-Nr. 208 (Claus Korte)
- Best.-Kat. Berlin 1986, o. S., unter *Knille* (Ohne Angabe des Verfassers)
- Mai 1988, S. 455

Gross 1989, S. 114-118, S. 121; S. 115, Abb. 109; S. 120, Abb. 117
Ausst.-Kat. Berlin 1992, S. 305, Nr. 8/52 (Leonore Koschnick)
LDM, II, S. 256
Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 324 f., Kat.-Nr. IV 4/21 (Gabriele Poggendorf)
Lindemann 1998, S. 198 f.
Best.-Kat. Berlin 2001, S. 62 f., A I 426, A I 429 (Kriegsverluste)
Behne 2002, S. 86
Mai 2010, S. 285
Steimer 2010, S. 436; B 168

M 5)

Abb. 74-77

Titel:

Die Hochzeit zu Kana, (Entwürfe von Otto Knille. Ausführung durch seine Schüler, Georg Meyn und Otto Dannenberg)

1887, Dreiteiliger Fries, Wandmalerei, Kaseinfarben auf Putz, je 320 x 183 cm, bez. auf dem dritten Fries u. r.: „erfunden von Otto Knille, ausgeführt von Otto Dannenberg und Georg Meyn 1887“

Provenienz:

Seit 1887 in Potsdam-Golm, Kaiser-Friedrich-Kirche (Kriegsbeschädigungen).

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 4
Rosenberg 1899, S. 271, Abb. 334
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Lindemann 1998, S. 200
Heese 2003, S. 14

M 6)

Abb. 79

Titel:

Der Dreibund, („*Der Friedensbund*“)
Allegorie auf die Bekämpfung des Anarchismus durch die „Friedensmächte“ Deutschland, Österreich, Italien und Ungarn

1896, Öl auf Leinwand, o. M.

Provenienz:

Nach dem Tod Otto Knilles Besitz der Witwe Marie Knille, geb. Kuhtz.
Vermutlich nach 1898 verschenkt (?)
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Im Juni 1896 zu Reproduktionsarbeiten in der Photographischen Anstalt in Berlin-Westend.
Im Oktober 1896 im Kunstverein in Wien ausgestellt.

Literatur:

Wrede/Reinfels 1897, I, S. 249 (unter *Knölle*)
Rosenberg 1899, S. 276 f.
ThB XX, S. 596 (ohne Angabe des Verfassers)
Lindemann 1998, S. 195 f.

III. Zeichnungen

Z 1)

Titel:

Winkelrieds Tod

1848/49, Zeichnung und Aquarell auf Papier, 40,5 x 50,5 cm

Provenienz:

Unbekannt
Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Karl & Faber, München 08.06.1999, Nr. 122

Z 2)

Titel:

Festzug der Düsseldorfer Künstler zum Frühlingsfest

1850, Bleistift auf Papier, ca. 584 x 730 cm

Provenienz:

Besitz des Herzogs von Koburg-Kohary in Wien

Vor 1869 im Besitz des Bildhauers Hans Gasser in Wien. Im April 1869 aus dessen Nachlass versteigert.

Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1853, Düsseldorf, Verein der Preußischen Kunstfreunde

1861, Köln, 2. allgemeine und historische Kunstausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 1

Lindemann 1998, S. 184

Z 3)

Titel:

Die Weihe des Kriegers

Vor 1870, Zeichnung und Aquarell, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1870, Berlin, Ausstellung der Kunstakademie

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 2

Z 4)

Titel:

Die Krönung des Sängers

Vor 1870, Zeichnung und Aquarell, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1870, Berlin, Ausstellung der Kunstakademie

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 3

Z 5)

Abb. 81

Titel:

Heinrich der Erlauchte hält ein Turnier zu Nordhausen

Entwurfszeichnung für die Ausmalung der Ostwand des Rittersaals auf Schloss Marienburg. Ursprünglich als „Der heilige Ludwig beim Abschied aus dem Kloster“ bezeichnet (Behne 2002, S. 69)

Nach 1865, Bleistift und Kohle, 34 x 54,7 cm, signiert u. l.: „O. Knille“

Provenienz:

1865-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser

1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)

1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser

1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser

Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S.69
Vgl. Arends 2005, S. 172, Abb. 160

Z 6)

Titel:

Bacchus und der Zecher

1858, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Verbleib unbekannt

Ausstellungen:

1858, Berlin, Königliche Akademie-Ausstellung der Gemäldegalerie

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1858, Nr. 436
Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 4 (als Ölgemälde aufgeführt)
Lohkamp 1979, S. 186 f.
Lindemann 1998, S. 185

Z 7)

Abb. 9

Titel:

Der Cid, der als Leichnam noch die Mauren schreckt

Bleistift, um 1858, 39 x 47,3 cm, bez. u. r.: „Entwurf zum Cid, der als Leichnam noch die Mauren schreckt / Otto Knille. München“ (Vgl. WV, G 7, E 1)

Provenienz:

1858-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 70

Z 8)

Titel:

Liegendes Modell

1860, Bleistift auf Papier, 11,2 x 19,9 cm

Provenienz:

1860-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 87

Z 9)

Abb. 85

Titel:

Büste des Arminius aus den Kapitolinischen Museen

1861, Bleistift auf Papier, 16,2 x 12,2 cm, bez. auf dem Passepartout: „Büste des Arminius. Capitolinische Sammlung.“

Provenienz:

1861-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 73

Z 10)

Abb. 86

Titel:

Studienblatt mit sitzender Figur

o. J., Bleistift auf Papier, schwarze Kreide und Rötels, 36,8 x 25,5 cm

Provenienz:

Bis 1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 74

Z 11)

Abb. 84

Titel:

Der Vasenhändler („Zwei junge Männer prüfen eine Schale“)

1862, Bleistift auf Papier, 25 x 27 cm, signiert u. r.: „Otto Knille. Hannover 1862.“

Provenienz:

1862-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt.

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 75, Abb. S. 76

Z 12)

Abb. 83

Titel:

Porträt Hermann Allmers

1864, Rötrel, weiß und schwarz gehöht, 49 x 38,5 cm, signiert in Ligatur u. l.: „OK.“

Provenienz:

1864-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven

Hermann-Allmers-Haus,
Inv.-Nr. 6.2.017

Ausstellungen:

Rechtenfleth, Dauerausstellung im Hermann-Allmers-Haus

Literatur:

Siebs 1915, S. 167
Behne 2002, S. 75, Abb. S. 76
Behne 2005, S. 2 (Abb.)

Z 13)

Abb. 9

Titel:

Die Ankunft des Columbus in Amerika

1864, Bleistift und Tuschkinsel, 39 x 46 cm, signiert u. r.: „Otto Knille / Bremen 1864“

Provenienz:

1864-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 79
Steimer 2007, S. 148-171

Z 14)

Abb. 34

Titel:

Skizze für die Ausmalung der Nordwand des Rittersaals auf Schloss Marienburg

1865, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Seit 1865 Besitz König Georgs V. von Hannover
Schloss Marienburg, Marienburg-Archiv, Plansammlung, B-76, Pattensen

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Arends 2005, S. 171-173, S. 172, Abb. 159

Z 15)

Abb. 35

Titel:

Skizzen für die Ausmalung der Ostwand des Rittersaals auf Schloss Marienburg

1865, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Besitz König Georgs V. von Hannover
Schloss Marienburg, Marienburg-Archiv, Plansammlung, B-77, Pattensen

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Arends 2005, S. 171-173, S. 172, Abb. 160

Z 16)

Titel:

Die Wahrheit erscheint Frankreich

1871, Bleistift auf Papier, 31,5 x 18,5 cm

Provenienz:

1871-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 80

Z 17)

Titel:

Auferstehung Christi

1871, Bleistift, Sepia und Deckweiß, 30 x 20,5 cm

Provenienz:

1871-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 81

Z 18)

Abb. 33

Titel:

Tannhäuser

Vor 1873 (?), Bleistift auf Papier, 32,2 x 27,6 cm

Provenienz:

1873-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser

Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 79

Z 19)

Titel:

Südtiroler Bergdorf

o. J., Zeichnung und Aquarell auf Papier, 37 x 31,5 cm

Provenienz:

Privatbesitz

Am 21.03.2001 vom Auktionshaus Neumeister in München versteigert

Unbekannter Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Neumeister, München 21.03.2001, S. 237, Nr. 609

Z 20)

Titel:

Gründung von Sankt Gallen

vor 1890, Federzeichnung, o. M.

(von Adolf Closs als Kupferstich vor 1890 reproduziert)

Provenienz:

Laut von Boetticher im Besitz W. Spemann in Stuttgart.

Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Bär 1890, S. 116 (Abbildung des Kupferstichs von Adolf Closs)
Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 7

Z 21)

Titel:

Nächtlicher Überfall

Vor 1879, Aquarell, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1879, Berlin, Kunstausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 9

Z 22)

Titel:

Pergamenische Skulpturen

vor 1880, Federzeichnung, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1880, Berlin, Kunstausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 10

Z 23)

Titel:

Brustbild eines alten Engadiner Bauern,

1880, Zeichnung und Aquarell, o. M., bez. u. l.: „Otto Knille 1880“

Provenienz:

Privatbesitz der Kaiserinwitwe Viktoria.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1888, Berlin, Akademische Kunstausstellung

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1888 (mit Abb.)
Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 11
Lohkamp 1979, S. 186

Z 24)

Titel:

Schiffer vom Gardasee,

1889, Aquarell, o. M., bez. u. l.: „Otto Knille 1889“

Provenienz:

Privatbesitz der Kaiserinwitwe Viktoria.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1888, Berlin, Akademische Ausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 12
Lohkamp 1979, S. 186.

Z 25)

Titel:

Christus („Siehe ich bin bei Euch alle Tage“),

o. J., Zeichnung, o. M.

Provenienz:

Privatbesitz der Kaiserinwitwe Viktoria.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1888, Berlin, Akademische Ausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 13

Z 26)

Titel:

Byzantinisches Brustbild

vor 1891, Zeichnung, o. M.

Provenienz:

Privatbesitz der Kaiserinwitwe Viktoria.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1888, Berlin, Akademische Ausstellung

Literatur:

Illustrierte Zeitschrift 1891
Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 14

Z 27)

Titel:

Barbaren im Dianatempel

o. J., Bleistiftzeichnung auf Papier, 53,3 x 35,8 cm

Vermutlich eine Studie für das Gemälde *Goten im Tempel der Athena* (Vgl. WV, G 6)

Provenienz:

Bis 1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 28)

Titel:

Tod eines Herrschers

1848-1853, Bleistiftzeichnung mit Feder auf Papier, 38,5 x 52,5 cm, bez. u. l. „Düsseldorf Otto Knille“

Provenienz:

1853-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 29)

Titel:

Tod Caesars

nach 1853, Bleistiftzeichnung auf Papier, 33,5 x 46,5 cm, bez. u. l. „Otto Knille München Göttingen“

Provenienz:

1853-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 30)

Titel:

Antike Genreszene („Römische Bürger mit Bediensteten“)

1862, Bleistiftzeichnung auf Papier, 22 x 33 cm, sig. u. l. „OK. 1862“

Provenienz:

1862-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 31)

Titel:

Vorzeichnung für „*Die Anlandung der Römer in den Marschen*“ (?)

um 1864, Bleistift und Kohle auf Papier, 22,5 x 28,7 cm

Provenienz:

1864-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser
1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 32)

Titel:

Segnung eines Kreuzfahrers

1868, Bleistift auf Papier, 32,3 x 23 cm

Provenienz:

1868-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser
1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)
1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser

1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser
Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Zeichnung wird im Archiv des
Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 33)

Abb. 82

Titel:

Studie eines Männerkopfes, Selbstporträt (?)

o. J., Bleistift auf Papier, weiß gehöht, 19 x 16 cm

Provenienz:

Privatbesitz

1959 im Auktionshaus Ernst & Meyer in Berlin versteigert.

Seit 1959 Dortmund, Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung,
Atg.-Nr. 12916

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Aukt.-Kat. Ernst & Meyer, Berlin, 111, 24.4.1959, Nr. 369

Z 34)

Titel:

Auf der Schwelle eines pompejanischen Hauses

vor 1870, Bleistift, o. M.

Von Adolf Closs gestochen und 1870 als *Deutscher Bilderbogen für Jung und Alt* (Nr. 201)
von Gustav Weise in Stuttgart verlegt.

Ein Blatt des Stichs befindet sich in der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Inv.-Nr. H 3192

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Unpubliziert

Z 35)

Titel:

Bauernknabe mit Pfeifchen im Munde

Blei, Tusche, weiß gehöht/Papier, weiß gehöht, 25,5 x 32,4 cm, 1871, bez.: „Otto Knille, Schienna Sept. 71“

Provenienz:

Nationalgalerie, Berlin
Verbleib unbekannt

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Best.-Kat. Berlin 1902, S. 229

Z 36)

Titel:

Südfrüchte

1871, Aquarell auf Papier, bez.: „Otto Knille Venedig 1871“

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 102-104

Z 37)

Titel:

Südfrüchte (2. Fassung)

1871, Aquarell auf Papier, bez.: „Otto Knille 1871“

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 102-104

Z 38)

Titel:

Ein nächtliches Duell (Zweikampfszene aus Don Juan)

1874, Aquarell auf Papier, bez.: „Otto Knille Venedig 1871“

Provenienz:

Besitz der Kaiserin Friedrich.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 744, Nr. 9
Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 105

Z 39)

Titel:

„*Porträt eines Herrn in Samtmütze, dreiviertel nach rechts*“

1875, Aquarell auf Papier, 32 x 25 cm, bez.: „Otto Knille Cassel 1875“

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 106

Z 40)

Titel:

„*Porträt einer älteren Dame, dreiviertel nach links*“

1877, Aquarell auf Papier, 32 x 25 cm, bez.: „Otto Knille Cassel März 1877“

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 107

Z 41)

Titel:

„*Porträt eines Knaben*“

1877, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 109

Z 42)

Titel:

„*Porträt eines jungen Mädchens*“

1881, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 110

Z 43)

Titel:

„*Porträt einer älteren Dame*“

1881, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 111

Z 44)

Titel:

Porträt der Gattin des Künstlers

1882, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 112

Z 45)

Titel:

„Kopf eines Jünglings mit antiker Draperie“

1884, Bleistift und Deckweiß auf Papier, o. M.

Provenienz:

Besitz I. M. der Kaiserin Friedrich.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 113

Z 46)

Titel:

„Selbstporträt mit Vollbart, dreiviertel nach links“

1887, Rötel auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 114

Z 47)

Titel:

„Kopf eines Römers“

1882, Aquarell auf Papier, 30 x 23 cm, bez. „Otto Knille 1887“

Provenienz:

Besitz I. M. der Kaiserin Friedrich.
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 108

Z 48)

Titel:

„Porträt einer Dame“

1888, Bleistift auf Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 115

Z 49)

Titel:

„*Plato mit seinen Schülern philosophierend*“ (Rechte Hälfte der Komposition des ersten Frieses für die Universitätsbibliothek)

1875-1883 (?), Federzeichnung mit Tusche/Papier, o. M.

Provenienz:

Besitz I. M. der Kaiserin Friedrich

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 116

Z 50)

Titel:

„*Zweiundvierzig Act- und Gewandstudien auf Tonpapier mit Kreide, Blei, Röthel und weisser Farbe. Zu dem Frieze Die klassische Kultur*“

1875-1883 (?), Kreide, Rötel, Bleistift, weiß gehöht/Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 117

Z 51)

Titel:

„Sechzehn Act- und Gewandstudien auf getöntem Papier. Zu dem Frieze die *Scholastische Kultur*“

1875-1883 (?), Bleistift, weiß gehöht/Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 118

Z 52)

Titel:

„*Dreizehn Studien auf Tonpapier. Zu dem Frieze der humanistischen Kultur*“

1875-1883 (?), Bleistift, weiß gehöht/Papier, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 119

Z 53)

Titel:

„Sechszwanzig Act- und Gewandstudien. Zu dem Friese Weimar und die moderne Kultur“

1875-1883 (?), Bleistift, weiß gehöht/Papier, 1882, o. M.

Provenienz:

Unbekannt

Ausstellungen:

1898 Berlin, Gedächtnisausstellung für Otto Knille und Albert Dressler

Literatur:

Ausst.-Kat. Berlin 1898, Nr. 120

IV. Entwurfsskizzen

E 1)

Abb. 10

Titel:

„Der Cid, der als Leichnam noch die Mauren schreckt“

1858, Öl auf Leinwand, 23 x 28,5 cm (Vgl. WV, G 7, Z 7)

Provenienz:

1858-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser

1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)

1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser

1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser

Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Ölstudie wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 71

E 2)

Abb. 42

Titel:

Die Ankunft des Columbus in Amerika

vor 1869, Öl auf Leinwand, 49 x 50,5 cm (Vgl. WV, Z 13)

Provenienz:

1869-1902 Besitz des Dichters Hermann Allmers, Rechtenfleth an der Weser

1902-1937 Besitz der Erben Hermann Allmers' (Familie Achgelis)

1937-1938 Besitz Hermann Aschen, Rechtenfleth an der Weser

1938-1988 Eigentum der Hermann-Allmers-Gemeinschaft, Rechtenfleth an der Weser

Seit 1988 Eigentum des Landkreises Cuxhaven. Die Studie wird im Archiv des Landkreises Cuxhaven in Otterndorf, Signatur NHA 3.1.1.2 KNILLE, verwahrt

Ausstellungen:

2002 Hagen im Bremischen, Burg Hagen

Literatur:

Behne 2002, S. 77

Steimer 2007, S. 148-171, Abb. S. 151, Nr. 4

E 3)

Titel:

Tausender-Reichsbanknote (Gemeinschaftsarbeit mit Ferdinand Luthmer)

o. M., Erstausgabejahr 1884

Provenienz:

Privatbesitz

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Behne 2002, S. 8

V. Buchillustrationen

B 1)

Titel:

Georg Ebers, „Homo sum“, Rom 1878

B 2)

Abb. 87

Titel:

„Gottfried und Winfried“,

Grisailles für die Gustav Freytag-Galerie, 1879, 45 x 57 cm

Provenienz:

Leipzig, Verlag E. Schloemp

Ausstellungen:

1879, München, Internationale Kunstausstellung

Literatur:

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 14

Lindemann 1998, S. 198

B 3)

Titel:

Jacob Falke, „Hellas und Rom“, Stuttgart 1880

B 4)

Titel:

Georg Ebers, „Der Kaiser“, o. O. 1881

B 5)

Titel:

Johann Scherr, „Germania“, Stuttgart 1885

VI. Theoretische Schriften

S 1)

Titel:

Otto Knille, „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“, Berlin 1887

S 2)

Titel:

Otto Knille, „Wollen und Können in der Malerei“, Berlin 1897

VII. Sonstiges

V 1)

Titel:

Germania ruft ihre Söhne zur Ergreifung der Waffen auf

1870/71, Velarium, Druckfarben auf Tuch, o. M.,

Provenienz:

1870/71 Magistrat der Stadt Berlin.

Nach 1875, Berlin, Askanisches Gymnasium, Aula
Verbleib unbekannt.

Ausstellungen:

Keine

Literatur:

Rosenberg 1889, III, S. 148

Boetticher 1895, I, 2, S. 743, Nr. 12

Rosenberg 1899, S. 273

ThB, XX, S. 596

Mai 1981, S. 455

Bartmann 1985, S. 65

Wirth 1990, S. 430

Mommsen 1994, S. 27

LDM, II, S. 256

Lindemann 1998, S. 198

Behne 2002, S. 80

Mai 2010, S. 285

9. Abbildungen



Abb. 1 Julius Amatus Roeting, *Porträt Otto Knille*, 1851, Öl auf Leinwand, Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf, B-R 114-7902



Abb. 2 Otto Knille, *Gefangene Edelleute im deutschen Bauernkrieg*, 1853, Öl auf Leinwand, 32,5 x 47,5 cm, Privatbesitz



Abb. 3 Otto Knille, *Künstlerfest an der Fahnenburg*, 1851, Öl auf Leinwand, verschollen



Abb. 4 Worthington Whittredge, *Kampf vor der Burg*, 1849, Öl auf Leinwand, 63,5 x 90 cm, Kresge Art Museum, Michigan State University, East Lansing (MI), Inv.-Nr. 78.10



Abb. 5 Carl Friedrich Lessing, *Verteidigung eines Kirchhofs im Dreißigjährigen Krieg*, 1848, Öl auf Leinwand, 116,5 x 176,6 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. M 4037



Abb. 6 Carl Friedrich Lessing, *Das Felsenschloss*, 1828, Öl auf Leinwand, 140 x 195 x 3,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. W. S. 133



Abb. 7 Otto Knille, *Francesco aus Campagnola*, 1860/1862, Öl auf Leinwand, 46 x 36,5 cm, Privatbesitz



Abb. 8 Otto Knille, *Der tote Cid Campeador siegt noch als Leichnam über die Mauren*, 1858, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



Abb. 9 Otto Knille, Studie zum Gemälde *Der tote Cid siegt noch als Leichnam über die Mauren*, 1858, Bleistift auf Papier, ALC NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 10 Otto Knille, Studie zum Gemälde *Der tote Cid siegt noch als Leichnam über die Mauren*, 1858, Öl auf Papier, ALC NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 11 Alfred Rethel, *Die Schlacht bei Cordoba*, 1849, Öl auf Papier auf Leinwand, 65 x 75 cm, Museum Kunstpalast, Gemäldegalerie, Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4456



Abb. 12 Borghesischer Fechter, 100 n. Chr., Marmor, Musée du Louvre, 1807 aus der Sammlung Borghese in Rom erworben, Inv.-Nr. MA 527



Abb. 13 Otto Knille nach Tizian, *Assunta*, 1862, Öl auf Leinwand, 132 x 69 cm, Privatbesitz

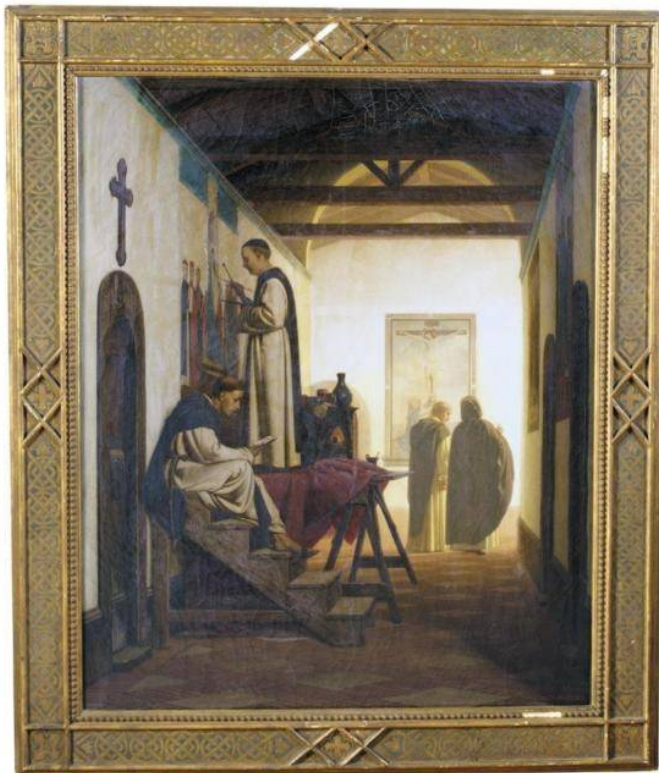


Abb. 14 Otto Knille, *Fra Angelico da Fiesole malt im Kloster San Marco in Florenz*, 1863, Öl auf Leinwand, 127 x 102 cm, Privatbesitz



Abb. 15 Anselm Feuerbach, *Selbstbildnis*, 1857, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bremen



Abb. 16 Otto Knille, *Die Landung der Römer in den Marschen*, 1864, Tempera auf Leinwand, 95,5 x 214 cm, Allmers-Haus, Rechtenfleth, Inv.-Nr. 6.1.003



Abb. 17 Antonio Canova, *Venus*, 1817-1820, Marmor, Leeds, Museums and Art Galleries, City Gallery



Abb. 18 Antonio Canova, Nachfolge, *Venus*, 1817/18, Bronzeguss um 1845/46, 134 x 39 x 40,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. B II 76



Abb. 19 Otto Knille, Medaillonbildnis des *Cupido*, 1860/62 (?), Öl auf Holz, 5,3 x 4 cm, signiert u. r.: in Ligatur „OK“, The Royal Collection, London, Inv.-Nr. RCIN 420993



Abb. 20 Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, Detail, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 3692



Abb. 21 Eduard Bendemann, *Der Spiegelhändler*, Entwürfe zum Fries *Industrie – Handel – Wissenschaft* für den Thronsaal in Dresden, vor 1855, Bleistift, Feder, laviert, 13,5 x 71,2 cm, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Düsseldorf, Inv.-Nr. 17/35

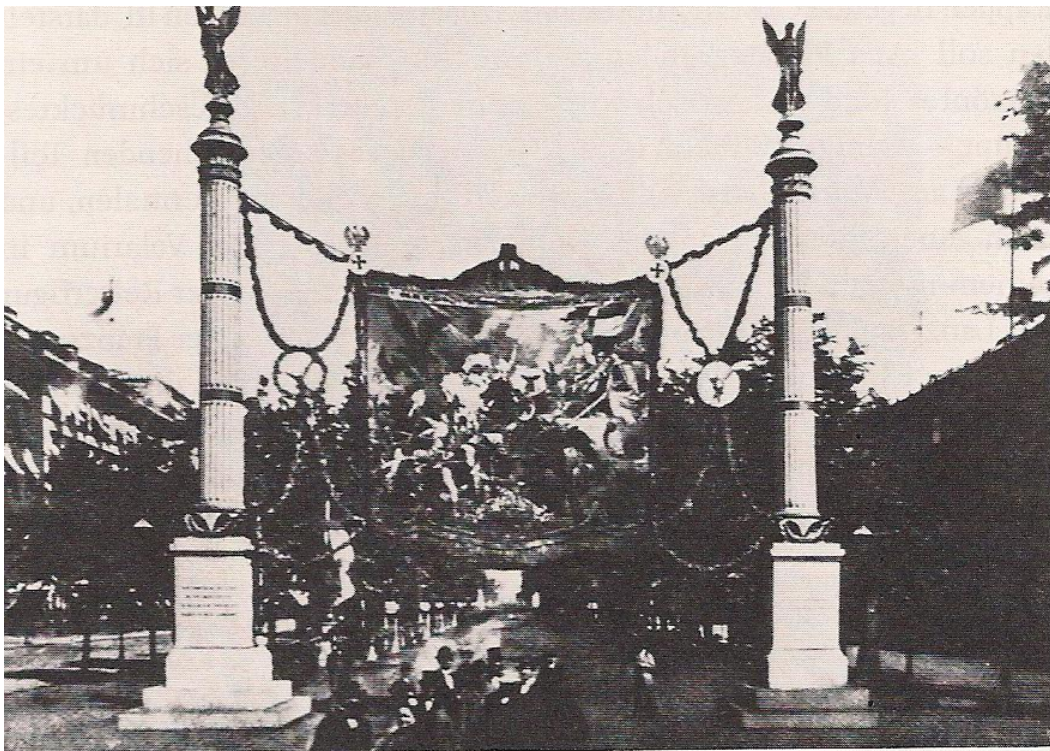


Abb. 22 Anton von Werner, *Kampf und Sieg*, 1870/71, Velarium für die heimgekehrten Truppen aus dem deutsch-französischen Krieg am 18. Juni 1871, verschollen



Abb. 23 Charles Lebrun *Passage du Rhin en présence des ennemis*, Galerie des Glaces, Schloss Versailles



Abb. 24 Otto Knille, *Tannhäuser und Venus*, 1873, Öl auf Leinwand, 265 x 280 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 91



Abb. 25 Jules Lefèvre, *La Verité*, Öl auf Leinwand, 1870, Musée du Luxembourg, Paris



Abb. 26 Otto Seitz, *Die Wahrheit*, aus: GERLACH 1882 f.



Abb. 27 Ary Schaeffer, *Francesca und Paolo im Wirbelsturm*, 1854, Öl auf Leinwand, 57,7 x 81,3 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1868



Abb. 28 Peter Paul Rubens, *Die Krönung des Tugendhelden*, um 1613/14, Öl auf Holz, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 997

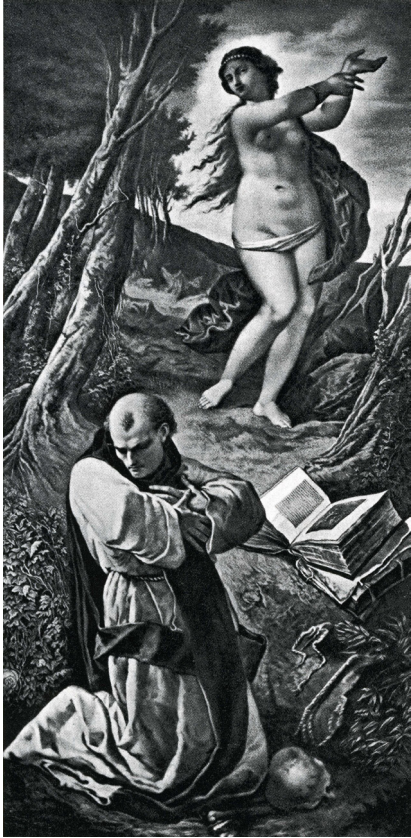


Abb. 29 Anselm Feuerbach, Die Versuchung des heiligen Antonius, 1854/55, verschollen



a) Studie von Otto Knille zu seinem Bilde „Tannhäuser und Venus“ in der kgl. Nationalgalerie zu Berlin.

Abb. 30 Otto Knille, Studie zum Gemälde *Tannhäuser und Venus*, vor 1873, verschollen



Abb. 31 Otto Knille, Studie zum Gemälde *Tannhäuser und Venus*, vor 1873, verschollen



Abb. 32 Hans Makart, *Venedig huldigt Catarina Cornaro*, 1872/73, Öl auf Leinwand, 400 x 1050 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5838

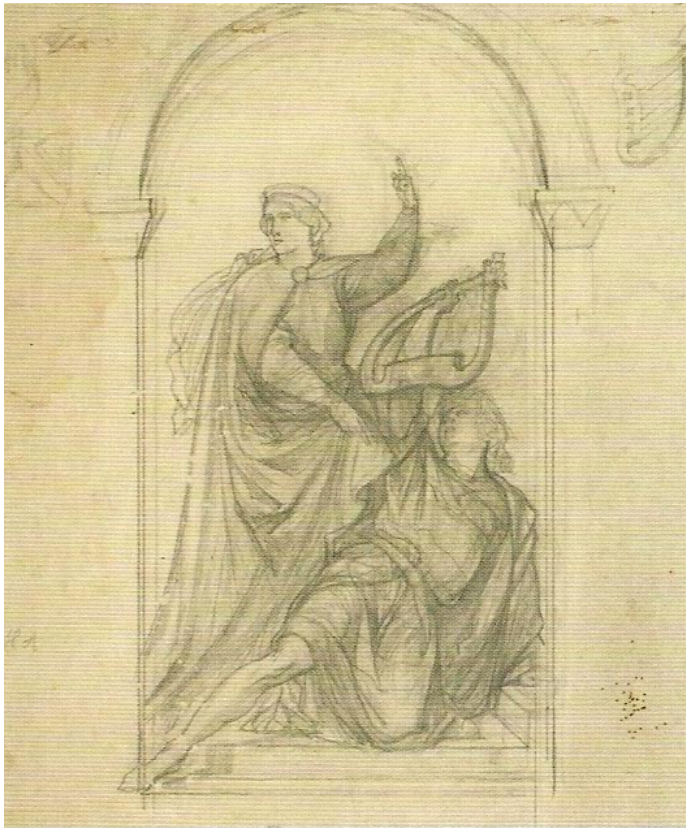


Abb. 33 Otto Knille, Tannhäuser, Bleistift, 32,2 x 27,6 cm, ALC, NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 34 Otto Knille, Entwürfe für den Rittersaal auf der Marienburg, MBA, B-76

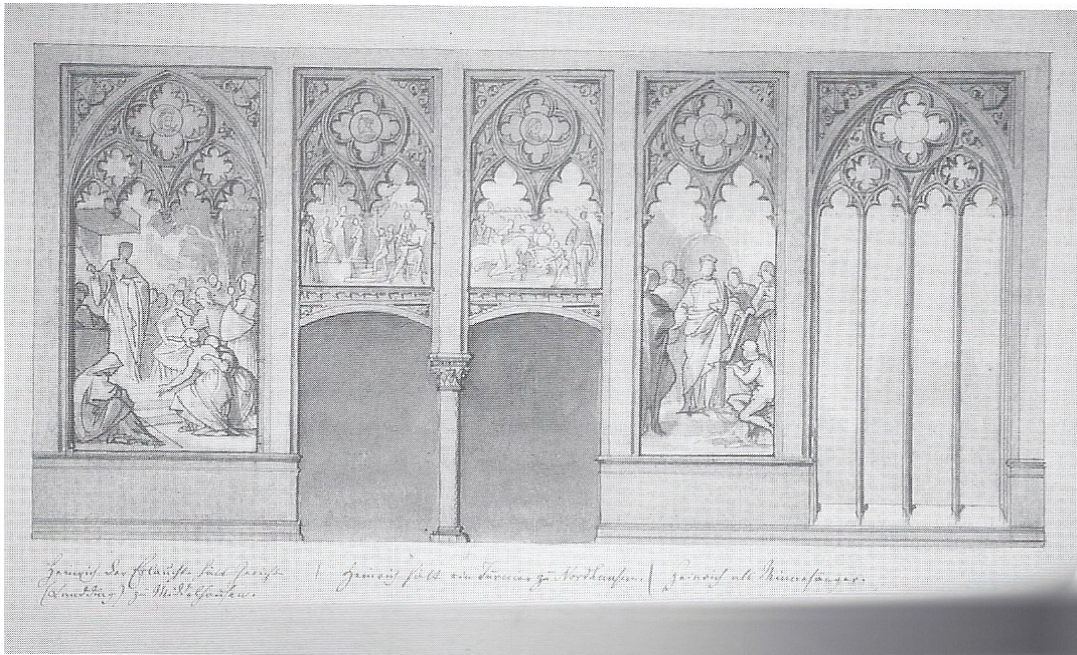


Abb. 35 Otto Knille, Entwürfe für den Rittersaal auf der Marienburg, MBA, B-77



Abb. 36 Historische Fotografie, v. r. n. l.: Leonhard Gey, Peterson und Werner David, Otto Knille (vorn), vor Schloss Marienburg 1867, StA Osnabrück, Erw A 38, Akz. 46/1996, Nr. 89



Abb. 37 Otto Knille, *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*, 1868, Öl auf Marmor, Schloss Marienburg, Morninghall, Pattensen, zerstört (Fotografie 1935)

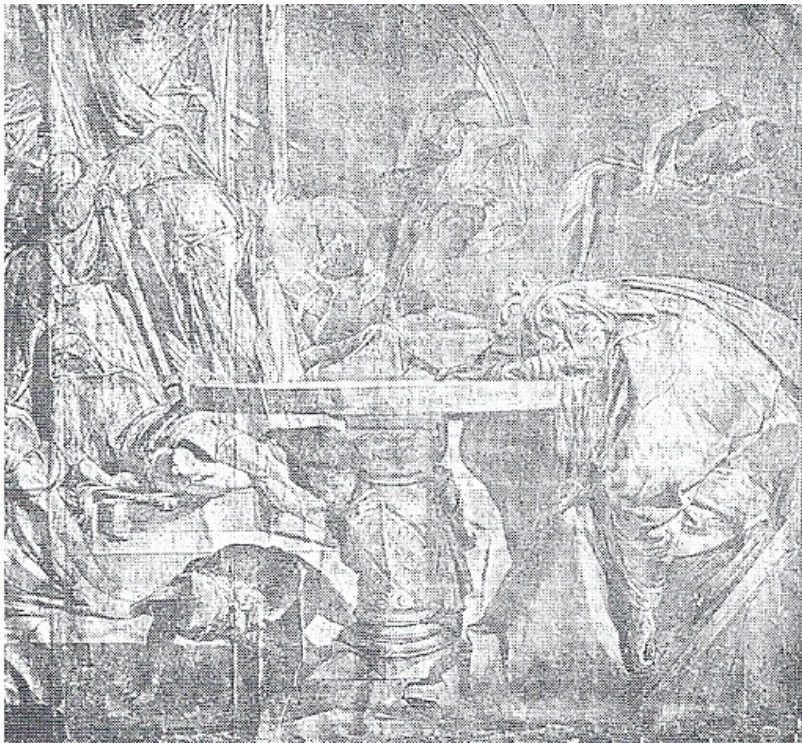


Abb. 38 Otto Knille, Karton zum Fresko *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*, verschollen



Abb. 39 Carl Friedrich Lessing, *Die Schlacht bei Iconium im Jahr 1190*, 1828/29, Öl auf Leinwand auf Holz aufgezogen, 87 x 109,7 cm, Stiftung Sammlung Vollmer, Wuppertal



Abb. 40 Wilhelm von Kaulbach (Vorlage), *Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser*, 1841, Kupferstich (gestochen von Heinrich Merz), 21,3 x 18,7 cm, Stadtmuseum München, Inv.-Nr. MII/2678



Abb. 41 Otto Knille, *Die Ankunft des Columbus in Amerika*, 1864, Bleistift und Tusche, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 42 Otto Knille, *Die Ankunft des Columbus in Amerika*, 1864, Ölstudie auf Leinwand, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 43 Eugen Napoleon Neureuther, *Die Eroberung Amerikas durch Columbus*, Studie zur fünften Kuppel im Treppenhaus des Polytechnikums München, Kohle auf Papier, 53,5 x 74,7 cm, Stadtmuseum, München, Inv.-Nr. MS IV 1615/17



Abb. 44 Otto Knille und Arthur Fitger, *Die Brema huldigt der Borussia*, am 10. Juni 1869 im Saal der Bremer Börse aufgehängt, Öl auf Leinwand, ca. 8 x 7 m, verschollen



Abb. 45 Giovanni Bellini, *Sacra conversazione*, 1505, Öl auf Leinwand (von Holz übertragen), 500 x 235 cm, San Zaccaria, Venedig



Abb. 46 Lorenzo Ghiberti, *Die Opferung Isaaks*, 1401, Bronze, 42 x 38 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz

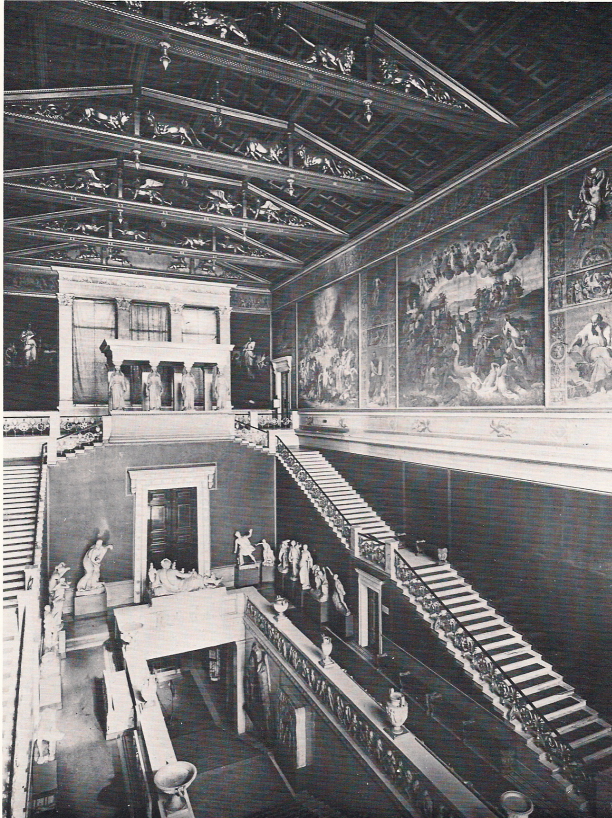


Abb. 47 Wilhelm Kaulbach, Frieße für das Treppenhaus im Neuen Museum in Berlin



Abb. 48 Otto Knille, *Das klassische Zeitalter – Athen. Platon mit seinen Schülern philosophierend*, 1. Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin, 1875-1883, Öl auf Leinwand, 147 x 364 cm, verschollen



Abb. 49 Otto Knille, *Das Mittelalter – Paris. Thomas von Aquin verteidigt seine Thesen vor Albertus Magnus*, 2. Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin, 1875-1883, Öl auf Leinwand, 154 x 561 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 427



Abb. 50 Otto Knille, *Das Reformationszeitalter – Wittenberg. Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten*, 3. Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin, 1875-1883, Öl auf Leinwand, 153 x 558 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 428



Abb. 51 Otto Knille, *Das moderne Zeitalter – Weimar 1803. Goethe und sein Kreis*, 4. Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin, 1884, Öl auf Leinwand, 147 x 364 cm, signiert, u. l.: „Otto Knille 1884“, verschollen



Abb. 52 Antonio del Pollaiuolo, *Herkules und Antaeus*, ca. 1487, Bronze, Höhe: 36 cm (mit Sockel 46 cm), Museo Nazionale del Bargello, Florenz, Inv.-Nr. Sculture 280



Abb. 53 *Diskobol*, Marmor, Römische Kopie nach einem Original aus dem 5. Jh. v. Chr. aus der Villa Hadriana in Tivoli, H: 169 cm, British Museum, London, Inv.-Nr. 150



Abb. 54 Thomas Couture, *Die Römer der Verfallszeit (Les Romains de la Décadence)*, 1847, Öl auf Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv.-Nr. 3451



Abb. 55 Gentile Bellini, *Bildnis Sultan Mehmed II.*, 1480, Öl auf Leinwand, 69,9 x 52,1 cm, The National Gallery, Layard Bequest, 1916, Inv.-Nr. 3099



Abb. 56 Moritz von Schwind, *Der Sängerkrieg auf der Wartburg*, 1855, Fresko, Wartburg, Eisenach



Abb. 57 Franz von Lenbach, *Otto Fürst Bismarck* (Detail), 1884, Öl auf Papppe, 82,5 x 121,5 cm, Privatbesitz



Abb. 58 Otto Knille, *Das Reformationszeitalter – Wittenberg. Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten*, Detail, *Kryptoporträt Otto Fürst Bismarck*, 3. Fries für die Königliche Universitätsbibliothek in Berlin, 1875-1883, Öl auf Leinwand, 153 x 558 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 428



Abb. 59 Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553), Bildnis Martin Luthers mit Doktorhut, 1521, Kupferstich, 5,2 x 3,4 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. 1,41,7



Abb. 60 Albrecht Dürer (1471-1528), *Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen*, 1524, Kupferstich, 181 x 128 cm, signiert mit dem Dürer-Monogramm, Mitte links



Abb. 61 Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Mischtechnik auf Holz, 81,6 x 60,5 cm, Städel Museum, Städtische Galerie, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. SG 349



Abb. 62 Hans Holbein d. J. (1497/98-1543), Bildnis des schreibenden Erasmus von Rotterdam, 1542 (?), Papier auf Holz, 37 x 30,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 319



Abb. 63 Albrecht Dürer (1471-1528), *Helius Eobanus Hesus*, 1526, Holzschnitt, 129 x 95 mm, Staatsbibliothek Berlin



Abb. 64 Hans Holbein d. J. (1497/98-1543), *Bildnis des Bonifacius Amerbach*, 1519, Öl auf Tannenholz, ungedünnt parkettiert, 28,5 x 27,5 cm, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 314

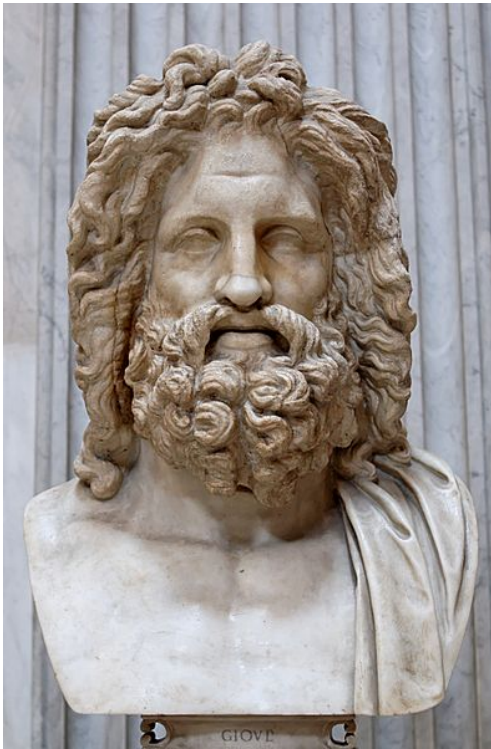


Abb. 65 *Zeus aus Otricoli*, Römische Kopie nach einem Original aus dem 4. Jh. v. Chr., Marmor, Vatikanische Museen, Museo Pio-Clementino, Sala Rotonda, Inv.-Nr. 257



Abb. 66 Jan van Eyck (um 1390-1441), *Lucca-Madonna*, um 1437/38, Mischtechnik auf Eichenholz, 65,7 x 49,6 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 944



Abb. 67 Johann Heinrich Tischbein (1751-1829), *Goethe in der römischen Campagna*, 1787, Öl auf Leinwand, 164 x 206 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1157



Abb. 68 Kleingemusterter *Holbeinteppich*, 16. Jh., Türkei, Wolle, 220 x 166 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.-Nr. I. 26



Abb. 69 Wilhelm Kaulbach, *Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebrachten Werke der Plastik und Malerei zu betrachten*, 1848, Öl auf Leinwand, 78,5 x 163 cm, Neue Pinakothek, München, Inv.-Nr. WAF 406



Abb. 70 Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Apotheose des Homer*, 1827, Öl auf Leinwand, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 5417



Abb. 71 Wilhelm Kaulbach, *Das Reformationszeitalter*, Ausschnitt aus dem Fresko für das Neue Museum in Berlin



Abb. 72 Raffael, *Die Schule von Athen*, 1508/09, Fresko, ca. 815 x 575 cm (Bildfeld), Vatikanischer Palast, Stanza della Segnatura, Rom



Abb. 73 Otto Knille vor dem Festzug zu Ehren der Silberhochzeit des Kronprinzenpaares, Historisches Foto, AdK, Berlin, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420, Verein BK 862/31

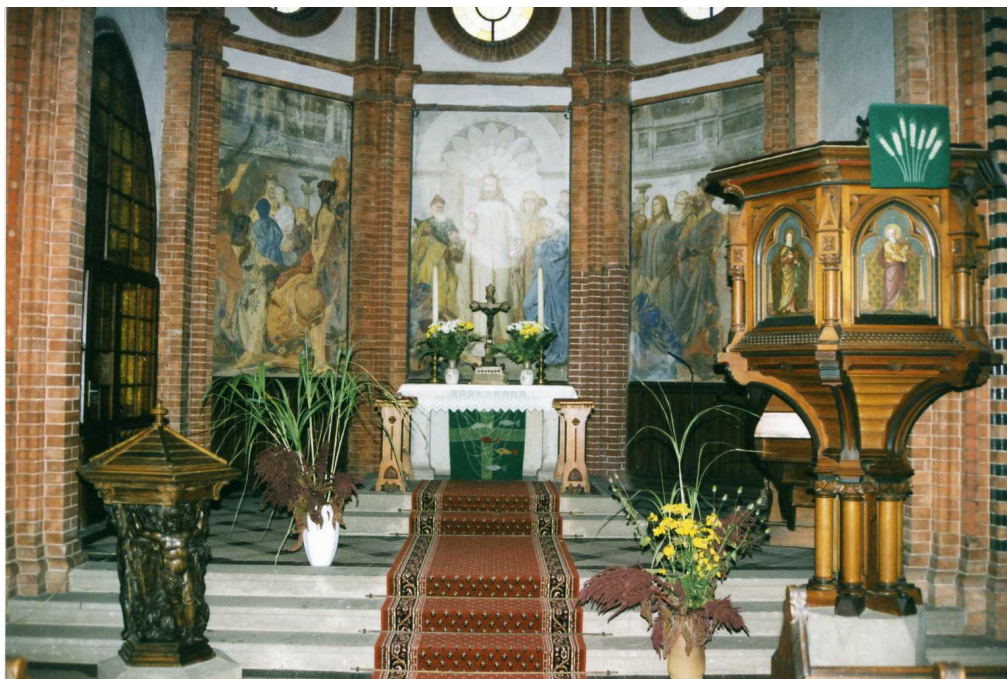


Abb. 74 Georg Meyn und Otto Dannenberg, *Die Hochzeit zu Kana*, Ausmalung der Apsis in der Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm, 1887, nach Entwürfen von Otto Knille



Abb. 75 Georg Meyn und Otto Dannenberg, *Die Hochzeit zu Kana, Christus*, Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm, 1887, nach Entwürfen von Otto Knille

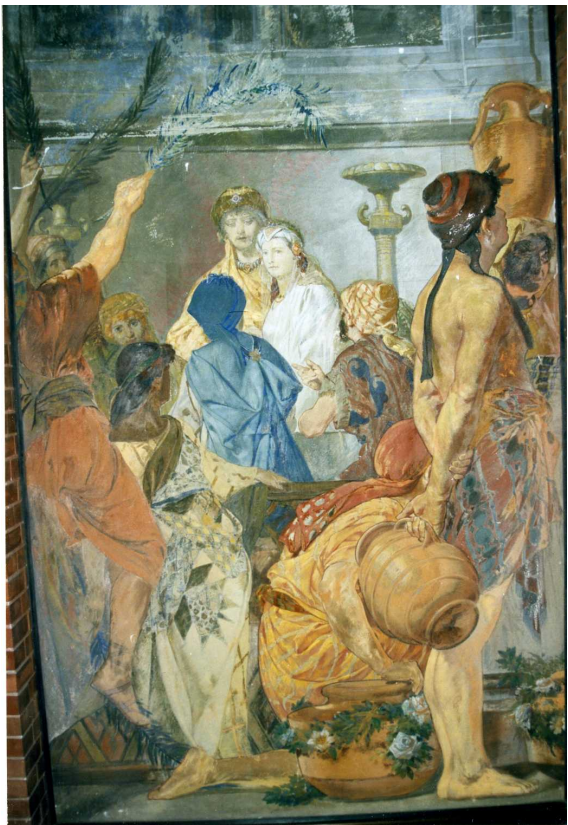


Abb. 76 Georg Meyn und Otto Dannenberg, *Die Hochzeit zu Kana, Brautpaar*, Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm, 1887, nach Entwürfen von Otto Knille

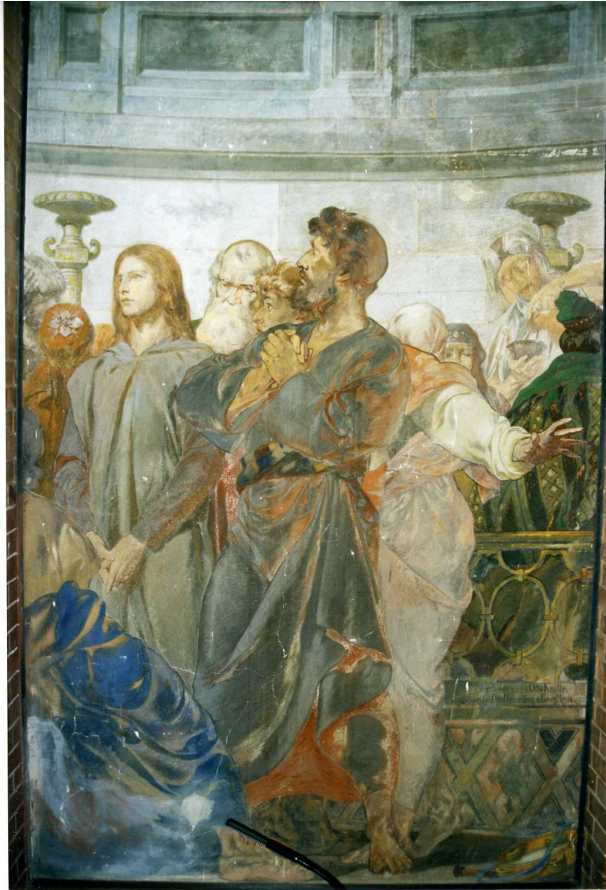


Abb. 77 Georg Meyn und Otto Dannenberg, *Die Hochzeit zu Kana*, Ausschnitt linke Bildhälfte, Kaiser-Friedrich-Kirche in Potsdam-Golm, 1887, nach Entwürfen von Otto Knille



Abb 78 Paolo Veronese (1528-1588), *Die Hochzeit zu Kana*, 1564, Öl auf Leinwand, 677 x 994 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris, Inv.-Nr. 142



Abb. 79 Otto Knille, *Der Dreibund (Friedensbund)*, 1896, Öl auf Leinwand, verschollen



Abb. 80 Hermann Knackfuß, *Völker Europas wahrt Eure heiligsten Güter*, 1895, Öl auf Leinwand, verschollen



Abb. 81 Otto Knille, *Heinrich der Erlauchte hält ein Turnier zu Nordhausen*, Skizze für die Ausmalung der Ostwand des Rittersaals auf Schloss Marienburg, ALC, NHA 3.1.1.2



Abb. 82 Otto Knille, *Studie eines männlichen Kopfes im Dreiviertelprofil, Selbstporträt (?)*, Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, Handschriftenabteilung, Atg.-Nr. 12916



Abb. 83 Otto Knille, *Porträt Hermann Allmers*, 1864, Rötels auf Papier, Allmers-Haus-Rechtenfleth

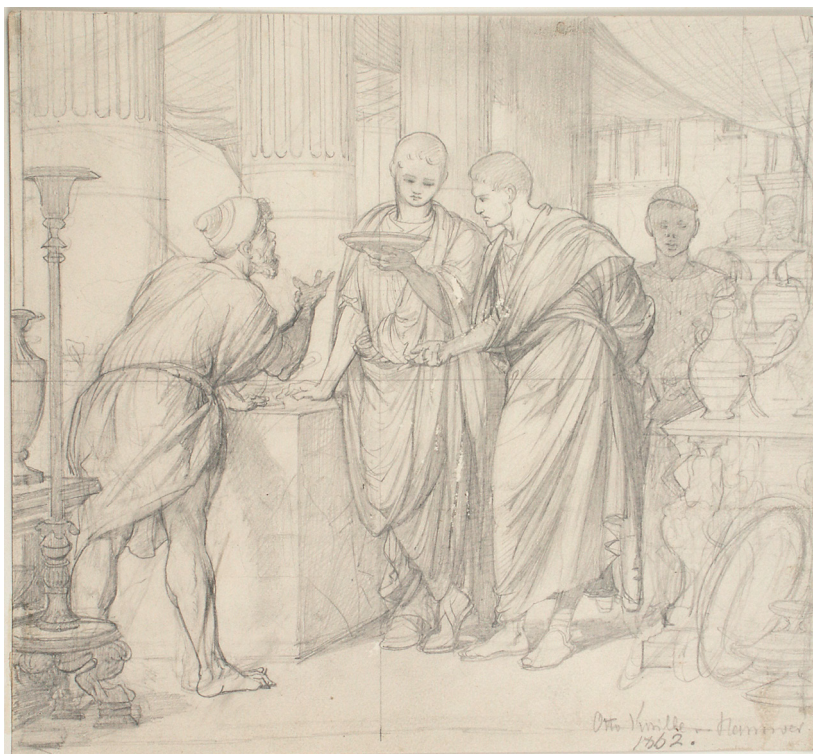


Abb. 84 Otto Knille, *Der Vasenhändler*, 1862, Bleistift auf Papier, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 85 Otto Knille, *Büste des Arminius*, 1861, Bleistift auf Papier, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, NHA 3.1.1.2 KNILLE



Abb. 86 Otto Knille, *Studienblatt mit sitzender Figur*, Kreide und Rötel, Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf, NHA 3.1.1.2 KNILLE

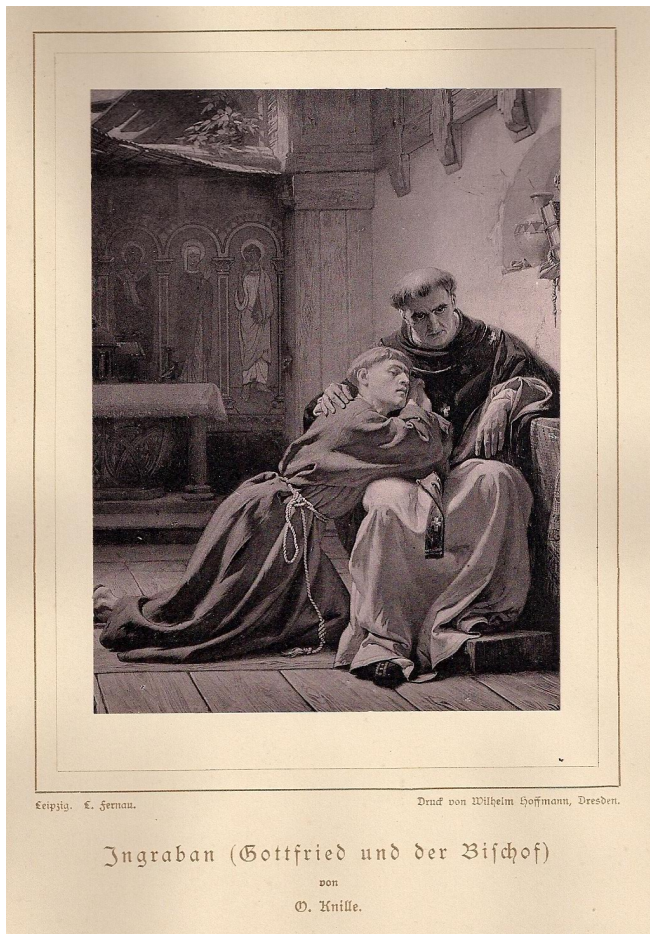


Abb. 87 Otto Knille, *Gottfried und Winfried*, Grisaille aus: *Gustav Freytag-Galerie 1879*

10. Abkürzungen

AdK = Akademie der Bildenden Künste, Berlin

ALC = Archiv des Landkreises Cuxhaven, Otterndorf

BLHA = Brandenburgisches Landeshauptarchiv, Potsdam

GStA PK = Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin

HStA = Hauptstaatsarchiv

KVM = Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf

LAV NRW R = Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Düsseldorf

MBA = Marienburg-Archiv, Plansammlung, Pattensen

NHA = Nachlass Hermann Allmers

PrAdK = Preußische Akademie der Künste, Berlin

SMB = Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin

StA = Staatsarchiv

StLB = Stadt- und Landesbibliothek

UdK = Universität der Künste, Berlin

Verein BK = Verein der Berliner Künstler, Archiv, Berlin

WV = Werkverzeichnis (in dieser Arbeit)

ZA = Zentralarchiv

11. Bibliographie

Auktions,- Ausstellungs,- und Bestandskataloge

Aukt.-Kat. München 2005

Properties of the Royal House of Hannover, Aukt.-Kat. Sotheby's München, 3 Bde., München 2005.

Ausst.-Kat. Berlin 1886

Jubiläums-Ausstellung der Kgl. Akademie der Künste im Landes-Ausstellungsgebäude zu Berlin von Mai bis October 1886. Illustrierter Katalog. Mit ca. 200 Illustrationen in Facsimile-Reproduktion nach Photographien der ausgestellten Werke sowie nach Originalzeichnungen der Künstler, Berlin 1886.

Ausst.-Kat. Berlin 1898

Ausstellung von Werken der Maler Albert Dressler und Otto Knille. November-Dezember 1898, Königliche Museen zu Berlin. National-Galerie, Berlin 1898.

Ausst.-Kat. Berlin 1979

Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, hrsg. v. Willmuth Arenhövel, 2 Bde., Berlin 1979.

Ausst.-Kat. Berlin 1987

Kunst in Berlin 1648-1987, hrsg. v. d. Staatliche Museen zu Berlin, Ausstellung im Alten Museum vom 10. Juni bis 25. Oktober 1987, Berlin 1987.

Ausst.-Kat. Berlin 1992

Die Elbe – ein Lebenslauf, hrsg. v. Gesine Asmus, Berlin 1992.

Ausst.-Kat. Berlin 1992a

Um Anselm Feuerbachs „Gastmahl“ [Ausstellung in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel vom 15. Juli bis zum 23. September 1992], hrsg. v. Claude Keisch, Berlin 1992.

Ausst.-Kat. Berlin 1993

Anton von Werner. Geschichte in Bildern, hrsg. v. Dominik Bartmann, München 1993.

Ausst.-Kat. Berlin 1996

„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, hrsg. v. d. Akademie der Künste und der Hochschule der Künste, Berlin 1996.

Ausst.-Kat. Berlin 2010

Monumente für das Kaiserreich. Die Skulptur von Reinhold Begas, hrsg. v. Jutta von Simson u. Esther Sophia Sünderhauf, Berlin 2010.

Ausst.-Kat. Berlin 2011

Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie, hrsg. v. Angelika Wesenberg, Leipzig 2011.

Ausst.-Kat. Bonn 1992

Wilhelm von Schadow und sein Kreis. Materialien und Dokumente zur Düsseldorfer Malerschule, hrsg. v. Ingrid Bodsch, Bonn 1992.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979

Die Düsseldorfer Malerschule, hrsg. v. Wend von Kalnein, Düsseldorf 1979.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1987

Düsseldorfer Gartenlust, hrsg. v. Wieland Koenig, Düsseldorf 1987.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011

Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1918, hrsg. v. Bettina Baumgärtel, 2 Bde., Petersberg 2011.

Ausst.-Kat. Frankfurt 2010

Gustave Courbet. Ein Traum von der Moderne, hrsg. v. Klaus Herding u. Max Hollein, Ostfildern-Ruit 2010.

Ausst.-Kat. Frankfurt 2013

Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770-1820, hrsg. v. Maraike Bückling u. Eva Mongi-Vollmer, München 2013.

Ausst.-Kat. Hagen/Bremen 2002

Mensch sein und den Menschen nützen. Hermann Allmers und seine Künstlerfreunde, hrsg. v. Axel Behne und Oliver Gradel, (Kranichhaus-Schriften; 4), Otterndorf 2002.

Ausst.-Kat. Hamburg 2008

Schrecken und Lust. Die Versuchung des heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst, hrsg. v. Ortrud Westheider und Michael Philipp, München 2008.

Ausst.-Kat. Köln 1986

Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, hrsg. v. Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Köln 1986.

Ausst.-Kat. München 1987

Franz von Lenbach 1836-1904, bearbeitet von Rosel Gollek und Winfried Ranke, München 1987.

Ausst.-Kat. München 1995

Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930, hrsg. v. Helmut Friedel u. Barbara Eschenburg, München 1995.

Ausst.-Kat. Münster 2008

Orte der Sehnsucht. Mit Künstlern auf Reisen, hrsg. v. Hermann Arnhold, Regensburg 2008.

Ausst.-Kat. Oldenburg 2001

Historismus in Nordwestdeutschland, hrsg. v. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Oldenburg 2001.

Ausst.-Kat. Paris 2006

Jacques Louis David 1748-1825, hrsg. v. Musée Jacquemart-André/Institut de France, Paris 2006.

Ausst.-Kat. Solingen 2003

Johann Peter Hasenclever (1810-1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hrsg. v. Stefan Geppert u. Dirk Soechting, Mainz 2003.

Best.-Kat. Berlin 1876

Beschreibendes Verzeichnis der Kunstwerke in der Königlichen National-Galerie zu Berlin, bearbeitet von Max Jordan, Berlin 1876.

Best.-Kat. Berlin 1902

Katalog der Handzeichnungen der Nationalgalerie in Berlin, bearbeitet von Lionel von Donop, Berlin 1902.

Best.-Kat. Berlin 1968

Verzeichnis der Vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preussischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), bearbeitet von Heinrich Brauer und Adolf Jannasch, Berlin 1968.

Best.-Kat. Berlin 1976

Verzeichnis der vereinigten Kunstsammlungen Nationalgalerie (Preußischer Kulturbesitz) Galerie des 20. Jahrhunderts (Land Berlin), I, 19. Jahrhundert, bearbeitet von Barbara Dieterich, Peter Krieger und Elisabeth Krimmel-Decker, Berlin 1976.

Best.-Kat. Berlin 1986

Die Gemälde der Nationalgalerie. Verzeichnis. Deutsche Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. Ausländische Malerei von 1800 bis 1930, bearbeitet von Lothar Brauner und Claude Keisch, Berlin 1986.

Best.-Kat. Berlin 2001

Dokumentation der Verluste, bearbeitet von Lothar Braunert, Bernhard Maaz u. Ruth Strohschein, II, Nationalgalerie, Berlin 2001.

Best.-Kat. Berlin 2009

Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke, hrsg. v. Angelika Wesenberg, Leipzig 2009.

Best.-Kat. Düsseldorf 1967

Die Düsseldorfer Malerschule, bearbeitet von Irene Markowitz (Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf; 4), Düsseldorf 1967.

Best.-Kat. Düsseldorf 1969

Die Düsseldorfer Malerschule (Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf; 4, Malerei; 2), hrsg. v. Irene Markowitz, 2 Bde., Düsseldorf 1969.

Best.-Kat. Frankfurt am Main 1993

Sander, Jochen, Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550, unter Mitarebit von Stephan Knobloch bei der Gemäldetechnologischen Dokumentation und mit einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen den dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main; II, hrsg. v. Klaus Gallwitz und Jochen Sander), Mainz am Rhein 1993.

Best.-Kat. Frankfurt am Main 1999

Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel, bearbeitet von Bodo Brinkmann und Jochen Sander, hrsg. v. Gerhard Holland, (Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis; I), Frankfurt am Main 1999.

Best.-Kat. Hannover 1863

Das Königliche Welfen-Museum zu Hannover im Jahre 1863, Hannover 1864.

Best.-Kat. Hannover 1876

Verzeichniss der zum Vermögen des Königs Georg gehörenden Gemälde, welche sich in dem Hause Nr. 3 der Landschaftsstrasse zu Hannover befinden, Hannover 1876.

Best.-Kat. Hannover 1891

Katalog der zum Ressort der Königlichen Verwaltungs-Kommission gehörigen Sammlung von Gemälden, Skulpturen und Alterthümern im Provinzial-Museumsgebäude an der Prinzenstraße Nr. 4 zu Hannover, Hannover 1891.

Best.-Kat. Hannover 1905

Katalog der zur Fideikommiss-Galerie des Gesamthauses Braunschweig und Lüneburg gehörigen Sammlung von Gemälden und Skulpturen im Provinzial-Museum Rudolf von Bennigsenstraße 1 zu Hannover, Hannover 1905.

Monographien und Aufsätze**Arndt 1976**

Arndt, Monika, Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung, Hildesheim 1976.

Arends 2005

Arends, Isabel Marie, „Gothische Träume“. Die Raumkunst Edwin Opplers auf Schloss Marienburg (Hannoversche Studien; 11), Hannover 2005.

Bartmann 1985

Bartmann, Dominik, Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich (Jahresgabe des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft), Berlin 1985.

Bär 1890

Bär, Adolf (Hrsg.), Bildersaal deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort, Stuttgart 1890.

Baumgärtel 2011

Baumgärtel, Bettina, National, regional und transnational. Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule – Schloss Heltorf und Appolinariskirche, in: Ausst.-Kat Düsseldorf 2011, I, S. 114-139.

Becker 1888

Becker, Hermann, Deutsche Maler von Asmus Jacob Carstens bis auf die neuere Zeit. In einzelnen Werken kritisch geschildert, Leipzig 1888.

Becker 1898

Becker, Hermann, Deutsche Maler [Katalog der Fideicommiss-Galerie des Hauses Braunschweig-Lüneburg], Leipzig 1898.

Becker 1971

Becker, Wolfgang, Paris und die deutsche Malerei 1750-1840 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 10), München 1971.

Beenken 1944

Beenken, Hermann, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.

Behne 2002

Behne, Axel, Der Marschenbauer und der Maler als Mann von Welt. Hermann Allmers und Otto Knille (1832-1898), in: Ausst.-Kat Hagen/Bremen 2002, S. 67-89.

Behne 2008

Behne, Axel (Hrsg.), Innen und Aussen – Heimat und Fremde. Hermann Allmers als Modell. Beiträge einer Tagung aus Anlass des 125. Jubiläums der Männer vom Morgenstern. Heimatbund an Elb- und Wesermündung e. V. im Jahre 2007 (Sonderveröffentlichungen des Heimatbundes der Männer vom Morgenstern N. R.; 46; Kranichhaus-Schriften; 7; Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bremerhaven; 18), Bremerhaven 2008.

Behne 2008a

Behne, Axel, Hermann Allmers' Denkmal für Karl den Großen in Rechtenfleth. Idee zu einer Heimatgeschichte in staatsbürgerlicher Absicht, in: Jahrbuch der Männer vom Morgenstern 87 (2008), S. 53-95.

Bénézit 1976

Bénézit, Emmanuel-Charles, Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle Édition entièrement refondue et corrigée de E. Bénézit, Paris 1976.

Bertz-Neuerburg 1979

Bertz-Neuerburg, Waltraud, Künstlerbiographien rheinischer Maler und Graphiker, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, hrsg. v. Eduard Trier und Willy Weyres, III, Düsseldorf 1979, S. 391-411.

Bieber 1979

Bieber, Dietrich, Peter Janssen als Historienmaler. Zur Düsseldorfer Malerei des späten 19. Jahrhunderts (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Kunstgeschichte; 3), 2 Bde., Bonn 1979.

Bieber 1981

Bieber, Dietrich, Peter Janssens Wandgemälde für Erfurt – Monumentalmalerei und ihre politische Bedeutung, in: Mai 1981, S. 341-359.

Blume 2006

Blume, Dieter, Kleinformatige Bronzen der Renaissance, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 4/2006, S. 25-36

Bodsch 1998

Bodsch, Ingrid (Hrsg.), Feste zur Ehre und zum Vergnügen. Künstlerfeste des 19. und frühen 20. Jh., Bonn 1998.

Boetticher 1895

Boetticher von, Friedrich, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, I, 2, Dresden 1891-1901 (ND Leipzig 1948).

Börsch-Supan 1988

Börsch-Supan, Helmut, Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, Berlin 1988.

Brieger 1930

Brieger, Peter, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien; 7), Berlin 1930.

Brommenschenkel 1942

Brommenschenkel, Karin, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts bis zum Weltkrieg, Berlin 1942 [Typoskript].

Büttner 1990

Büttner, Frank, Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 77-94.

Büttner 1980/1999

Büttner, Frank, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Bd. 1 Wiesbaden 1980, Bd. 2, Wiesbaden 1999.

Büttner 2011

Büttner, Frank, Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch in der Kunst. Düsseldorf und München in den Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, I, Petersberg 2011, S. 102-113.

Cortjaens 2011

Cortjaens, Wolfgang, Zwischen Institutionalisierung und individuellem Austausch. Deutsch-Belgischer Kulturtransfer am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule von 1831 bis 1865, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, I, S. 160-171.

Czymmek 1986

Czymmek, Götz, Themen profaner Historienmalerei in Deutschland, in: Ausst.-Kat. Köln 1986, S. 71-80.

Donop 1885

Donop von, Lionel, Knille's Gemälde in der Universitäts-Bibliothek, in: Der Kunstfreund 1 (1885), hrsg. v. Henry Thode, Sp. 101-102.

Dresch 1993

Dresch, Jutta, „...lebendige Gestalten aus alter Zeit“ Anton von Werners Illustrationen der historischen Dichtungen Joseph Victor von Scheffels, in: Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 33-48.

Droste 1980

Droste, Magdalena, Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert (Kunstgeschichte. Form und Interesse; 2), München 1980.

Ebers 1865

Ebers, Georg, Disquisitiones de dynastia XXVI. Regum aegyptiorum [Habil.-Schr., Univ. Jena], Jena 1865.

Ebers 1878

Ebers, Georg, Homo Sum, Rom 1878.

Ebers 1881

Ebers, Georg, Der Kaiser, 2 Bde., Rom 1881.

Ebers 1893

Ebers, Georg, Die Geschichte meines Lebens. Vom Kind bis zum Manne, Stuttgart 1893.

Ecker 1991

Ecker, Jürgen, Anselm Feuerbach. Leben und Werk, Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991.

Erinnerungen 1975

Erinnerungen von Düsseldorf und der Umgegend. Ein Album mit Aquarellen von Caspar Scheuren im Stadtgeschichtlichen Museum Düsseldorf (Faksimile-Ausgabe), Berlin 1975.

Ernst ist das Leben 1971

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. Graphik zu Künstlerfesten des 19. Jahrhunderts (Katalog Kunstbibliothek), Berlin 1971.

Fahne 1853

Fahne, Anton, Schloss Roland, seine Bilder-Galerie und Kunstschatze, Köln – Bonn 1853.

Fastert 2000

Fastert, Sabine, Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien; 86), München 2000.

Fellner 1960

Fellner, Fritz, Der Dreibund. Europäische Diplomatie vor dem Ersten Weltkrieg, München 1960.

Fellner 1994

Vom Dreibund zum Völkerbund. Studien zur Geschichte der internationalen Beziehungen 1882-1919, Oldenburg 1994.

Fischer 1994

Fischer, Hans, Der Ägyptologe Georg Ebers. Eine Fallstudie zum Problem Wissenschaft und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert (Ägypten und Altes Testament; 25), Wiesbaden 1994.

Fitger 1886

Fitger, Arthur, Aus meinem Leben, in: Die Kunst für Alle 1 (1886), H. 13, S. 179-182.

Fleckner 2000

Fleckner, Uwe, Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867, Köln 2000.

Freytag 1879

Freytag, Gustav, Gustav Freytag-Galerie, Leipzig 1879.

Friese 1910

Friese, Karl, Geschichte der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin, Berlin 1910.

Gerlach 1882

Gerlach, Martin, Allegorien und Embleme. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg, Wien 1882

Gowing 1987

Gowing, Lawrence, Paintings in the Louvre, London 1987.

Gradel 2002

Gradel, Oliver, Düsseldorfer Malerschule in Rechtenfleth. Heinrich von Dörnberg (1831-1905) und seine Gemälde für Hermann Allmers, in: Ausst.-Kat. Hagen/Bremen 2002, S. 33-65.

Gradel 2008

Gradel, Oliver, Museumspädagogik und Geschichtsvermittlung im Allmers-Haus, in: Behne 2008, S. 125-139.

Gross 1989

Gross, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871-1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.

Großmann 1994

Großmann, Joachim, Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1780-1850 (Artefact; 9), Berlin 1994.

Gubser 1998

Gubser, Martin, Literarischer Antisemitismus. Untersuchungen zu Gustav Freytag und anderen bürgerlichen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998.

Hager 1939

Hager, Werner, Das geschichtliche Ereignisbild. Studien zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939.

Hager 1989

Hager, Werner, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim 1989.

Hägele 2005

Hägele, Ingrid, Gudrun Schmidt u. Gudrun Schneider, Kriegsverluste der Preußischen Akademie der Künste – Kunstsammlung und Archiv (Archiv-Hefte; 12), Berlin 2005.

Hartmann 1976

Hartmann, Wolfgang, Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; 35), München 1976.

Heese 2003

Heese, Henning, Die Kaiser-Friedrich-Kirche zu Golm. 120 Jahre Grundsteinlegung (1883-2003), hrsg. v. d. Kirchbaugemeinschaft Golm e. V., Golm 2003.

Herder 1868

Herder von, Johann Gottfried, Der Cid. Nach spanischen Romanzen besungen durch Johann Gottfried von Herder. Mit einer Einleitung über Herder und seine Bedeutung für die deutsche Literatur, hrsg. v. Julian Schmidt, Leipzig 1868.

Herrmann 1974

Herrmann, Renate, Gustav Freytag. Bürgerliches Selbstverständnis und preußisch-deutsches Nationalbewusstsein. Zur Geschichte des national-liberalen Bürgertums der Reichsgründungszeit, Würzburg 1974.

Herzogenrath/Westheider 1998

Kunsthalle Bremen. Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Neue Medien, hrsg. v. Wulf Herzogenrath u. Ortrud Westheider (Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland, hrsg. v. Thomas W. Gaethgens), Antwerpen 1998.

Himmelheber 2007

Himmelheber, Georg, Rezension zu: „Isabel Maria Arends, Gothische Träume. Die Raumkunst Edwin Opplers auf Schloß Marienburg (Hannoversche Studien; 11), Hannover 2005“, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 259, H. 1/2 (2007), S. 108-122.

Hrosch 1996

Hrosch, Regine C., „Welttheile und Winde“. Arthur Fitgers Gemälde im Haus Seefahrt zu Bremen. Eine Studie zur Kunst der Gründerzeit, Bremen 1996.

Hucker 1981

Hucker, Bernd Ulrich, Hermann Allmers und sein Marschenhof. Die Geschichte des Allmershofes und des Osterstader Dorfes Rechtenfleth in Beziehung zu Leben und Werk des Patrioten, Dichters und Gelehrten mit einer Bibliographie seiner Werke (Oldenburgische Monographien), Oldenburg 1981.

Humfrey 1993

Humfrey, Peter, The Altarpiece in Renaissance Venice, London – New Haven 1993.

Humfrey 2007

Humfrey, Peter, Titian. The Complete Paintings (The Classical Art Series), London 2007.

Hundert Jahre Künstlerverein Malkasten

Hundert [100] Jahre Künstlerverein Malkasten. Düsseldorf 1848-1948, Düsseldorf 1948.

Hütt 1964

Hütt, Wolfgang, Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964.

Jenderko-Sichelschmidt 1979

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid, Profane Historienmalerei. Die großen Bilderzyklen, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, hrsg. v. Eduard Trier und Willy Weyres, III, Düsseldorf 1979, S. 145-190.

Jenderko-Sichelschmidt 1979a

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid, Die Düsseldorfer Historienmalerei 1826 bis 1860, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hrsg. v. Irene Markowitz, Düsseldorf 1979, S. 98-111.

Kaul 1992

Kaul, Camilla G., Der Freskenzyklus im Gartensaal von Schloß Heltorf bei Düsseldorf, Magisterarbeit Bonn 1992 [Typoskript].

Kaul 2007

Kaul, Camilla G., Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser. Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jh., 2 Bde. (ATLAS – Bonner Beiträge zur Kunstgeschichte; 4), Köln 2007.

Knille 1887

Knille, Otto, Grübeleien eines Malers über seine Kunst, Berlin 1887.

Knille 1896

Knille, Otto, „Freilicht“, in: Die Kunst für Alle 12 (1896/97), S. 33-38.

Knille 1897

Knille, Otto, Wollen und Können in der Malerei, Berlin 1897.

Koetschau 1926

Koetschau, Karl, Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit. Zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums-Ausstellung Düsseldorf 1925 der Jahrtausendfeier der Rheinlande (Schriften des Städtischen Kunstmuseums Düsseldorf; 1), Düsseldorf 1926.

Kranz-Michaelis 1976

Kranz-Michaelis, Charlotte, Rathäuser im deutschen Kaiserreich 1871-1918 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts; 23), München 1976.

Krobb 2005

Krobb, Florian (Hrsg.), 150 Jahre Soll und Haben. Studien zu Gustav Freytags kontroversen Roman, Würzburg 2005.

LDM

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule in drei Bänden 1819-1918, hrsg. v. Kunstmuseum im Ehrenhof u. d. Galerie Paffrath, II, Düsseldorf 1997.

Leerhoff 2000

Leerhoff, Gerrit, Des Reiches Herrlichkeit – Das Mittelalterbild der deutschen Nationalgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert, in: Steinbruch. Deutsche Erinnerungsorte, hrsg. v. Constanze Carcenac-Lecomte, Frankfurt am Main 2000, S. 273-292.

Lehmann/Petri 2012

Lehmann, Doris H. u. Grischka Petri, Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst (Studien zur Kunstgeschichte; 195), Hildesheim – Zürich – New York 2012.

Lehmann/Riemer 1978

Lehmann, Evelyn u. Elke Riemer (Hrsg.), Die Kaulbachs. Eine Künstlerfamilie aus Arolsen, Arolsen 1978.

Lenz 1989

Museen der Welt. Die Neue Pinakothek in München, hrsg. v. Christian Lenz, München 1989.

Lindemann 1998

Lindemann, Ilsetraut, Aus dem Leben des Osnabrücker Malers Otto Knille (1832-1898), in: Osnabrücker Mitteilungen 103 (1998), S. 181-203.

Lohkamp 1979

Lohkamp, Brigitte, „Knille, Otto“, in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 186-187.

Lorenz 2002

Lorenz, Detlef, Künstlerspuren in Berlin vom Barock bis heute. Ein Führer zu Wohn-, Wirkungs- und Gedenkstätten bildender Künstlerinnen und Künstler, Berlin 2002.

Löcher 1977

Löcher, Kurt, Die Staufer in der bildenden Kunst, in: Die Zeit der Staufer, Ausst.-Kat. Stuttgart, III, 1977, S. 291-309.

Mai 1979

Mai, Ekkehard, Kunstpolitik am Rhein. Zum Verhältnis von Kunst und Staat am Beispiel der Düsseldorfer Akademie, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, hrsg. v. Eduard Trier und Willy Weyres, III, Düsseldorf 1979, S. 11-42.

Mai 1981

Mai, Ekkehard u. Stephan Waetzoldt (Hrsg.), Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich, (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich; 1), Berlin 1981.

Mai 1981a

Mai, Ekkehard, Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert, in: Mai 1981, Berlin 1981, S. 431-479.

Mai 2010

Mai, Ekkehard, Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010.

Mai 2011

Mai, Ekkehard, Schadows Erfolgsmodell – Die Düsseldorfer Kunstakademie im Vergleich, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, I, S. 50-61.

Malkasten-Edition

Malkasten-Edition (Hrsg.), 1848-1998. 150 Jahre Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf 1998.

Markowitz 1973

Markowitz, Irene, Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, hrsg. v. Eduard Trier, Düsseldorf 1973, S. 47-84.

Markowitz 1979

Markowitz, Irene (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, III, Düsseldorf 1979.

Matelowski 2007

Matelowski, Anke, Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841 (Archiv-Blätter; 16), Berlin 2007.

Mommsen 1994

Mommsen, Wolfgang, Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918, Frankfurt am Main 1994.

Montaut 1984

Montaut de, Wilhelm Gilly, Arthur Fitger. Studie zum Maler. Œuvre des Delmenhorster Malerpoeten (Delmenhorster Schriften; 11), Delmenhorst 1984.

Müller 1961

Müller, Elisabeth, Georg Ebers. Beitrag zum Problem des literarischen Historismus in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, o. O. 1961.

Muther 1893

Muther, Richard, Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert, 3 Bde., München 1893.

Neumeister 2009

Neumeister, Mirjam, Alte Pinakothek. Flämische Malerei, hrsg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München – Ostfildern 2009.

Noack 1974

Noack, Friedrich, Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, 2 Bde., Stuttgart 1927 (ND Aalen 1974).

Oberhuber 1999

Oberhuber, Konrad, Raffaello l'opera pittorica, Mailand 1999.

Plagemann 2008

Plagemann, Volker, Von der Pilgerfahrt zur „Reise ins Licht“. Künstlerreisen nach Italien, in: Ausst.-Kat. Münster 2008, S. 36-44.

Puhle 2007

Puhle, Matthias, Das Heilige Römische Reich und sein Nachwirken im 19. Jahrhundert, in: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 79 (2007), S. 11-27.

Reber 1894

Reber von, Franz, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 3 Bde., Leipzig ²1894.

Reff 1964

Reff, Theodore, Copyists in the Louvre 1850-1870, in: The Art Bulletin 46 (1964), S. 552-559.

Remington 2010

Remington, Vanessa, Victorian Miniatures in the Collection of Her Majesty the Queen, 2 Bde., London 2010.

Ries 1992

Ries, Hans, Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum (1871-1914). Das Bildangebot der wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Internationales Lexikon der Illustratoren, Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln (Bibliographien des Antiquariats H. Th. Wenner; 3), Osnabrück 1992.

Ring 2010

Ring, Christian, Gustav Pauli und die Hamburger Kunsthalle. Biographie und Sammlungspolitik (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle; 1), Berlin – München 2010.

Rommé 1996

Rommé, Barbara, Moritz von Schwind – Fresken und Wandbilder, hrsg. v. d. Landesbildstelle Baden und der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Begleitpublikation zur Ausstellung „Moritz von Schwind – Ein Meister der Spätromantik“), Ostfildern-Ruit 1996.

Rosenberg 1879

Rosenberg, Adolf, Die Berliner Malerschule 1819-1879, Berlin 1879.

Rosenberg 1882

Rosenberg, Adolf, Die akademische Kunstaussstellung in Berlin, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 17 (1882), S. 51-57.

Rosenberg 1883

Rosenberg, Adolf, Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst (1882/1883), S. 24-28, S. 199-206.

Rosenberg 1884

Rosenberg, Adolf, Die akademische Kunstaussstellung in Berlin von 1884, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 20 (1884), S. 93-98.

Rosenberg 1889

Rosenberg, Adolf, Geschichte der modernen Kunst, 3 Bde., Leipzig 1889 (²1894).

Rosenberg 1891/92

Rosenberg, Adolf, Die Perlen der königlichen Nationalgalerie in Berlin, in: Velhagen und Klasings Monatshefte 6 (1891/92), II, S. 369-384.

Rosenberg 1896

Rosenberg, Adolf, Neue Monumentalmalereien in Preußen, in: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. 7 (1896), S. 17-24.

Rosenberg 1899

Rosenberg, Adolf, Zur Erinnerung an Otto Knille, in: Berliner Architekturwelt 1, H. 8, (1899), S. 265-277.

Sander 2005

Sander, Jochen, Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515-1532, München 2005.

Schaarschmidt 1902

Schaarschmidt, Friedrich, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im neunzehnten Jahrhundert, Düsseldorf 1902.

Schade 1977

Schade, Werner, Die Malerfamilie Cranach, München – Wien 1977.

Schasler 1854

Schasler, Max, Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854.

Schasler 1856

Schasler, Max, Was thut der deutschen Historienmalerei Noth? Randglossen zu den Verhandlungen der „Verbindung deutscher Kunstvereine für Historische Kunst“, in: Die Dioskuren 1 (1856), S. 143-145.

Schasler 1867

Schasler, Max, Über Wandmalerei, mit besonderer Beziehung auf Berlin, in: Die Dioskuren 12 (1867), S. 141-144.

Schasler 1880

Schasler, Max, Über moderne Wandmalerei, nebst einem Blick auf den Zustand der gegenwärtigen Kunst, in: Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart 2 (1880), S. 87-103, S. 375-391.

Schattenseiten

Schattenseiten der Düsseldorfer Maler, nebst verkürzten Ansichten ihrer letzten Leistungen. Ihren Kunstgenossen H. Ritter und W. Camphausen, Düsseldorf – London – Paris 1845.

Schmidt-Möbus 2012

Worpswede. Leben in einer Künstlerkolonie, Stuttgart 2012.

Schneider 2010

Schneider, Norbert, Die Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Köln 2010.

Schoch 1979

Schoch, Rainer, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz, in: Städel-Jahrbuch N. F. 7 (1979), S. 171-186.

Schoch 1997

Schoch, Rainer, Die „Belgischen Bilder“. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, hrsg. v. Karl Möseneder, Berlin 1997, S. 161-180.

Schoch/Mende/Scherbaum 2001

Schoch, Rainer, Matthias Mende und Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, II, München 2001.

Scholl 2002

Scholl, Reinhold, Der Papyrus Ebers. Die größte Buchrolle zur Heilkunde Altägyptens (Schriften aus der Universitätsbibliothek; 7), Leipzig 2002.

Schroyen 1991

Schroyen, Sabine, Quellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Ein Zentrum bürgerlicher Kunst und Kultur seit 1848 (Archivhefte; 24), Düsseldorf 1991.

Schroyen 1998

Schroyen, Sabine, Kein Vergnügen darf durch allzu große Mühe verkümmert werden. Frühlingsfeste der Düsseldorfer Künstler an der Fahnenburg, in: Bodsch 1998, S. 77-81.

Schroyen 2001

Schroyen, Sabine, Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen, hrsg. v. Landschaftsverband Rheinland (Archivhefte; 34), Düsseldorf 2001.

Schroyen 2003

Schroyen, Sabine, Der Künstlerverein „Malkasten“. Verfechter „gesellschaftlicher Extravaganzen“ oder Ort „geselligen Künstlerlebens“?, in: Ausst.-Kat. Solingen 2003, S. 134-142.

Schulz 1968

Schulz, Kurd (Hrsg.), Hermann Allmers. Briefe, Göttingen 1968.

Seidel 1907

Seidel, Paul, Der Kaiser und die Kunst, Berlin 1907.

Siebs 1915

Siebs, Theodor, Hermann Allmers. Sein Leben und Dichten mit Benutzung seines Nachlasses dargestellt, Berlin 1915.

Steimer 2009

Steimer, Hans Gerhard, Hermann Allmers, Johann Georg Kohl und der Streit um das Bremer Börsenbild, in: Bremisches Jahrbuch 88 (2009), S. 148-171.

Steimer 2010

Steimer, Hans Gerhard (Hrsg.), Hermann Allmers. Briefwechsel mit bremischen Freunden (Sonderveröffentlichungen des Heimatbundes der Männer vom Morgenstern N. F.; 49; Kranichhaus-Schriften; 8), Bremen 2010.

Syndikus 2001

„Aber Caterina schlägt alles“ – Hans Makart inszeniert einen venezianischen Traum, in: Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Damian Dombrowski unter Mitarbeit von Katrin Hensing und Alexandra Dern, Weimar 2001, S. 262-280.

Teeuwisse 1986

Teeuwisse, Nicolaas, Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900, Berlin 1986.

Tempestini 1998

Tempestini, Anchise, Giovanni Bellini, München 1998

ThB

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig 1926 und 1927 (ND Leipzig 1999).

Thielen 1964

Thielen, Peter G., Zur Historienmalerei der Bismarckzeit, in: Spiegel der Geschichte. Festgabe für Max Braubach, Münster 1964, S. 816-827.

Trusted 2013

Trusted, Marjorie, Die Genauigkeit der Kontur. Abgüsse und Kopien antiker Skulpturen in der Epoche des Klassizismus. Sinn und Zweck von Abgüssen und Kopien seit dem 16. Jahrhundert, in: AUSST.-KAT. FRANKFURT 2013, S. 53-60.

Türk 2001

Türk, Wolfgang J., Arthur Fitger (1840-1909). Ein Bremer Maler des Späthistorismus, in: Ausst.-Kat. Oldenburg 2001, S. 128-147.

Türk 2002

Türk, Wolfgang J., Dokumente einer Entfremdung. Hermann Allmers und Arthur Fitger (1840-1909), in: Ausst.-Kat. Hagen/Bremen 2002, S. 91-117.

Türk 2008

Türk, Wolfgang J., Vertraute Fremde. Zur Ambivalenz der Freundschaft zwischen Hermann Allmers und Arthur Fitger, in: Behne 2008, S. 105-124.

Uhde-Bernays 1911

Uhde-Bernays, Hermann, Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter, 2 Bde., Berlin 1911.

Vansca 1975

Vansca, Eckart, Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 28 (1975), S. 145-158.

Vasari, Ed. Milanesi 1908

Vasari, Giorgio, Le vite de' più celebri pittori, scultori ed archi tettori, Ed. Gaetano Milanesi, Florenz 1908.

Verlorene Werke

Rogner, Klaus P. (Hrsg.), Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien, bearbeitet von Marianne Bernhard und Kurt Martin, Berlin – München 1965.

Waetzoldt 1966

Waetzoldt, Stefan, Vorbemerkung, in: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte; 11), hrsg. v. Rudolf Zeitler, Frankfurt am Main 1966, S. 9-12.

Wagner 1989

Wagner, Monika, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte; 9), Tübingen 1989.

Wappenschmidt 1981

Wappenschmidt, Heinz-Toni, Studien zur Ausstattung des deutschen Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918, Bonn 1981.

Wappenschmidt 1984

Wappenschmidt, Heinz-Toni, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein, München 1984.

Wartmann 1996

Wartmann, Andreas, Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826-1867), (Uni Press Hochschulschriften; 80), Münster 1996.

Wethey 1969

Wethey, Harold E., The Paintings of Titian. Complete edition, I, The Religious Paintings, London 1969.

Wilhelm II. 1927

Wilhelm II., Aus meinem Leben 1859-1888. Berlin und Leipzig⁶1927.

Willis 1966

Willis, Geoffrey Malden, Hannovers Schicksalsjahr 1866 im Briefwechsel König Georgs V. mit der Königin Marie (Niedersachsen und Preußen; 7; Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen; 25,7), Hildesheim 1966.

Wirth 1990

Wirth, Irmgard, Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum ersten Weltkrieg, Berlin 1990.

With 1986

With, Christopher B., The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911. A Study in State Subvention of the Arts (Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich; 6), Berlin 1986.

Wrede 1897

Wrede, Richard u. Hans von Reinfels, Das geistige Berlin. Eine Encyklopädie des geistigen Lebens Berlins, 2 Bde., Berlin 1897 (ND Leipzig 1975).

Abbildungsnachweis

Berlin, Akademie der Künste, Heinrich-Mann-Archiv, Nr. 420: Abb. 73
Berlin, Universität der Künste, Archiv, Bestand 24,3 Künstler-Supplement: Otto Knille, Nr. Faust 2868, (Fotos: Markus Hilbich, Berlin): Abb. 49, 51, 79
Dortmund, Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftenabteilung: Abb. 82
Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv: Abb. 1, 3
Düsseldorf, © Stiftung Museum Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK: Abb. 5, 11
Hamburg, © Hamburger Kunsthalle / bpk, (Foto: Elke Walford): Abb. 27
Hannover, Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Nr. 1778: Abb. 37
Helsinki, © Auktionshaus Bukowskis: Abb. 2
Köln, © Auktionshaus Lempertz: Abb. 7
London, Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2013: Abb. 19
München, © Sotheby's: Abb. 13, 14
Osnabrück, Niedersächsisches Landesarchiv – Staatsarchiv Osnabrück, Erw A 38 Akz. 46/1996 Nr. 89: Abb. 36
Otterndorf, Archiv des Landkreises Cuxhaven, ALC, NHA 3.1.1.2: Abb: 9, 10, 33, 41, 42, 81, 84-86
Potsdam-Golm, Siegfried Seidel: Abb. 74-77
Rechtenfleth, © Hermann-Allmers-Gesellschaft e. V., (Fotos: N. Balzer): Abb. 16, 83

Abbildungen aus Literatur

ARENDS 2005, S. 172: Abb. 34, 35
AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 2011, II, S. 203, Kat.-Nr. 156; S. 255, Kat.-Nr. 211: Abb. 4; Abb. 39
AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1987, S. 311, Kat.-Nr. 150: Abb. 57
AUSST.-KAT. MÜNSTER 2008, S. 207, Kat.-Nr. 161; 209, Kat.-Nr. 163: Abb. 68, 55
AUSST.-KAT. PARIS 2006, S. 16: Abb. 20
BARTMANN 1985, S. 65, S. 67: Abb. 22, 23
BEHNE 2002, S. 85, S. 72: Abb. 24, 8
BEST.-KAT. BERLIN 2002, S. 81: Abb. 18
BEST.-KAT. FRANKFURT AM MAIN 1993, Taf. 117: Abb. 66
BEST.-KAT. FRANKFURT AM MAIN 1999, Taf. 114: Abb. 67

BLUME 2006, S. 27: Abb. 52
ECKER 1991, S. 138, Abb. 175: 29
FLECKNER 2000, S. 77: Abb. 70
FREYTAG 1879 o. S.: Abb. 87
GOWING 1987, S. 263: Abb. 78
GROSS 1989, S. 115, S. 120: Abb. 50, 48
HERZOGENRATH/WESTHEIDER 1998, S. 69: Abb. 15
LEIPZIGER ILLUSTRIRTE ZEITUNG vom 10.07.1869: Abb. 44
LENZ 1989, S. 68: Abb. 69
NEUMEISTER 2009, S. 248: Abb. 28
OBERHUBER 1999, S. 87: Abb. 72
ROMMÉ 1996, S. 82: Abb. 56
ROSENBERG 1891/92, S. 373 f.: Abb. 30, 31
ROSENBERG 1899: Abb. 38
SANDER 2005, S. 376, Taf. 27: Abb. 62
SCHADE 1977, Taf. 110: Abb. 59
SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 2001, S. 236, Kat.-Nr. 98; S. 242: Abb. 60, 63
TEMPESTINI 1998, S. 171: Abb. 45
WAGNER 1989, ABB. 117, ABB. 150, ABB. 69, ABB. 77, ABB. 175, ABB. 176: Abb. 21, 43, 47,
71, 25, 26

Lebenslauf

Am 2. Februar 1985 wurde ich, Lars Berg, als Sohn des Polizeibeamten Hans-Joachim Berg und der Lehrerin Renate Berg- von Barga in Stade geboren. Von 1991 bis 1995 besuchte ich die Grundschule in Drochtersen-Dornbusch. Zwischen 1995 und 1997 besuchte ich die Orientierungsstufe der Elbmarschen-Schule in Drochtersen. Danach war ich von 1997 bis 2001 auf dem Gymnasialzweig der Kooperativen Gesamtschule der Elbmarschen-Schule in Drochtersen. Von 2001 bis 2004 besuchte ich das Fachgymnasium für Ernährung und Hauswirtschaft der Jobelmann-Schule in Stade. Im Juli 2004 legte ich meine Abiturprüfungen ab. Danach leistete ich meinen Zivildienst ab.

Seit dem Wintersemester 2005/06 studierte ich Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Mittelalterliche Geschichte und Klassische Archäologie an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Am 23.11.2007 legte ich meine staatliche Ergänzungsprüfung zum Abitur für das Latinum am Gymnasium Athenaeum in Stade ab.

Im Sommersemester 2010 schloss ich das Studium der Kunstgeschichte mit einer Magisterarbeit über *San Giorgio Maggiore in Venedig. Untersuchungen zu Architektur und Fassadenwirkung in der venezianischen Kirchenbaukunst Andrea Palladios* und mündlichen Prüfungen in den Nebenfächern ab. Seit dem Sommersemester 2011 war ich als Doktorand von Herrn Prof. Dr. Hans Körner im Fach Kunstgeschichte an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf eingeschrieben.

Im Mai 2013 habe ich meine Dissertation mit dem Titel *Otto Knille (1832-1898). Ein Historienmaler zwischen Düsseldorfer Malerschule und Berliner Akademie. Mit einem Katalog seiner Werke* an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität zu Düsseldorf eingereicht. Am 07.11.2013 habe ich die Disputation im Hauptfach Kunstgeschichte erfolgreich abgelegt. Während meines Studiums hörte ich Vorlesungen und besuchte Lehrveranstaltungen bei Frau PD Dr. Syndikus, sowie bei den Herren Prof. Jacobsen, PD Dr. Luchterhandt, Prof. Merz, PD Dr. Myssok, Jun.-Prof. Dr. des. Niebaum, Prof. Poeschke und Herrn PD Dr. Weigel. In den Nebenfächern besuchte ich Lehrveranstaltungen bei Frau Prof. Dr. Schlotheuber und Frau Dr. Lampen, sowie bei den Herren Professoren Althoff, Johaneck, PD Dr. Lichtenberger, Prof. Mühle, Prof. Freitag und Prof. Salzmann. Zum 15. August 2013 habe ich ein wissenschaftliches Volontariat im Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, in Braunschweig, begonnen.

Wolfenbüttel im Juli 2014