Die Genese der Thüringer Kunstvereinslandschaft im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

Vorgelegt an der Fakultät Kunst und Gestaltung
der
Bauhaus-Universität Weimar

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Lüthy (Akademie der Künste, Stuttgart)
Zweitgutachter: Prof. Dr. habil. Volker Wahl (Staatsarchivdirektor a. D.)
Drittgutachterin: Prof. Dr. Andrea Dreyer (Bauhaus-Universität Weimar)

Von Friederike Simone Schwalbe
Tag der Verteidigung: 27. Juni 2022

Inhalt

Einleitung 11

Kapitel I

„Ich kämpfe nicht um anzugreifen sondern um zu verteidigen.“ 15

1.1 Neue Forschung in der Kunst, geboren aus der Notwendigkeit 17

1.2 Eine Gemeinschaft für die Kunst 19

Kapitel II

Eine kurze Entstehungsgeschichte der deutschen Kunstvereine 23

Kapitel III

Der kulturpolitische Wandel in Weimar in Zeiten des Aufbruchs 31

3.1 Entgegen der Doktrin des Wilhelminismus: Harry Graf Kessler, Wilhelm Ernst und das Neue Weimar 36

3.2 Kunstkonfrontation in Weimar 44

3.3 „Was ist des Deutschen Vaterland?“: Nationalismus und Deutschtum im Verständnis der Kunst 49

3.4 Gibt es einen deutschen Geist? Mythosbildung und Sakralisierung 56

3.5 Studentenverbindungen und Kunst-Engagement: Widerspruch und Einheit 59

3.6 Verständnis der Moderne in der Provinz 72

Kapitel IV

Die Kunstvereine, Gesellschaften und Künstlerbünde im Thüringer Raum 85

4.1 Kunstverein Gotha 90

4.2 Thüringer Kunstverein 102

4.3 Kunstverein Weimar 109

4.4 Kunstverein Altenburg 113

4.5 Kunstverein Gera 134

4.6 Kunstverein Erfurt 146

4.7 Kunstverein Greiz 156

4.8 Kunstverein Jena 161

4.9 Die Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale 181
4.10 Der Kunstverein Mühlhausen 190
4.11 Der Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler 199
4.12 Der Künstlerverein Weimar 212
4.13 Der Künstlerbund Ostthüringen 227
4.14 Der Deutsche Künstlerbund 239
4.15 Die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar 250
4.16 Von Ausstellungspolitik und juristischen Grundlagen 261

Kapitel V
Verknüpfungen, Kooperationen und Vernetzungen 267
5.1 Institutionelle Bande und freundschaftliche Beziehungen 271
5.1.1 Die Bindeglieder 278
5.1.2 Julius Brauer: Kunsthändler aus Überzeugung 296
5.2 Defizitäre Strukturen in der Kunstvereinspraxis 308
5.3 Bündnisse mit anderen Kulturvereinen und -institutionen 310
5.3.1 Der Werdandi-Bund 312
5.3.2 Der Bund Heimatschutz 318
5.3.3 Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft 333

Kapitel VI
Was damals galt, trifft heute zu 339

Kapitel VII
Schlussbetrachtung 345

Anhang 351
Ausstellungs- und Veranstaltungschroniken der Kunstvereine und Künstler-verbände 355
Bibliographie 530
Sekundär-Literatur 538
Sammelbände 540
Zeitungen 540
Internetquellen 565

Archivalien 567
Abbildungsverzeichnis 573
Abbildungsnachweis 591

Vorbemerkung

Diese Dissertation unterliegt der Verwendung zweier, verschiedener Zitationsstile. Dies beruht einerseits auf der verpflichtend einzuhaltenden Zitierweise der Thüringer Staats-, Landes- und Stadtarchive für alle verwendeten Original- und Primärquellen, andererseits auf den wissenschaftlichen Standards nach DIN-Norm ISO 690.

Zudem muss angemerkt werden, dass diese wissenschaftlich-aufarbeitende Dissertation aus Gründen der historischen Authentizität auf die Verwendung gegenderter Personenbezeichnungen verzichtet. Die Bezeichnungen „Künstler“, „Maler“, „Kunstproduzent“ u. a. sind explizit auf das männliche Geschlecht zu beziehen, da der historischen Künstlerschaft, bis auf wenige Ausnahmen, ausschließlich Männer angehörten. Auf die herausragende Stellung des weiblichen Geschlechts in der Kunstproduktion wird an gegebener Stelle verwiesen und durch die entsprechend weibliche Bezeichnung kenntlich gemacht.

Abkürzungsverzeichnis

A.D.K.G. – Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft

Abb. – Abbildung

Bl. – Blatt

D.K.B. – Deutscher Künstlerbund

Ebd. – Ebenda

Hrsg. – Herausgeber

K.B.O. – Künstlerbund Ostthüringen

o. Jg. – ohne Jahrgang

o. Nr. – ohne Nummer

o. S. – ohne Seite

o. Sig. – ohne Signatur

T. A. B. K. – Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler

Vgl. – Vergleiche

V. F. S. – Verfasserin Friederike Schwalbe

Einleitung

Der Philosoph und Philologe Friedrich Nietzsche formulierte in seinem 1874 erschienen Werk *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, dem zweiten Teil seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen:* „[...] erst dadurch, dass der Mensch denkend, überdenkend, vergleichend, trennend, zusammenschliessend jenes unhistorische Element einschränkt, […] also erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen: aber in einem Uebermaasse [sic!] von Historie hört der Mensch wieder auf, und ohne jede Hülle des Unhistorischen würde er nie angefangen haben und anzufangen wagen.“ [1] . Was Nietzsche hier als Reflexion auf den Menschen und die Erinnerungskultur seiner Zeit ausführte, steht im heutigen Verständnis für die Sinnhaftigkeit des Gleichgewichts zwischen Rückblick und Progression. Auch das fälschlicherweise Gustav Mahler zugeschriebene Bonmot „Tradition ist nicht das Bewahren der Asche, sondern das Schüren der Flamme“[2], tatsächlich von dem Sozialdemokraten und Doktor der Philosophie Jean Jaurès im Jahr 1910 geprägt, nimmt Bezug auf die Bewertung von Vergangenheit und deren Stellenwert in der Zukunft. Eine sinnhafte Bewahrung des Vergangenen kann nur in einer Übertragung dessen lebendigen Wirkens in die Gegenwart gewährleistet werden. Eine bloße Nachahmung oder erzwungene Weiterführung der Historie wäre weder im Sinne der Authentizität, noch der Zeit entsprechend und würde ein im Zeichen des Determinismus vorherbestimmtes Scheitern implizieren. Ohne erkenntnisimmanente Rückblicke und Rekapitulationen würde sich die Menschheit allerdings in einer unendlichen Schleife aus Wiederholungen festfahren, weswegen Betrachtungen der Geschichte unerlässlich sind. „Die Historie, sofern sie im Dienste des Lebens steht, steht im Dienste einer unhistorischen Macht und wird deshalb nie, in dieser Unterordnung, reine Wissenschaft […] werden können und sollen. Die Frage aber, bis zu welchem Grade das Leben den Dienst der Historie überhaupt brauche, ist eine der höchsten Fragen und Sorgen in Betreff der Gesundheit eines Menschen, eines Volkes, einer Cultur.“[3], wie Friedrich Nietzsche es einst formulierte oder wie der fast fünf Dekaden regierende Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach es ausdrückte, die Erinnerung an die schillernde Vergangenheit „muß der Gegenwart gebieten, um die Zukunft vorzubereiten.“[4]

Ein Zitat, welches mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Philosophen Dr. Max Scheler zuzuschreiben

[1]Nietzsche, 2018, S. 13.
[2]Krieghofer, Gerald, Falsch Zitate: Irrwege einer Metapher, In: Wiener Zeitung [online]. 10.06.2017 [Zugriff am: 20.05.2020].
[3]Nietzsche, 2018, S. 19.
[4]Zit. nach: Merseburger, 2013, S. 219.

ist, nimmt ebenfalls Bezug auf den Umbruch von der Vergangenheit auf die Gegenwart: „… bis schließlich im 20. Jahrhundert der ewige Wechsel das Konstante geworden ist.“[5] - damit war hier zwar insbesondere die Entwicklung hin zum Impressionismus gemeint, jedoch deutet diese Aussage zugleich den Aufbruch in eine neue Zeit an. Das Zitat stammt aus einem 1905 in der Jenaischen Zeitung erschienenen Artikel, welcher das nur zögerliche Verständnis offenbarte, vermutlich eher eine Unzulänglichkeit des Autors in Stellvertretung der Bürgerschaft, Zugang zu den Werken der Moderne zu finden. Der Ausspruch vergegenwärtigt jedoch zugleich das Empfinden von Zerrissenheit in der persönlichen Verortung.

Die Idee für diese Dissertation entstand während des Besuchs der Ausstellung „Krieg der Geister. Weimar als Symbolort deutscher Kultur vor und nach 1914“ im Neuen Museum in Weimar. Die Exposition, welche im Jahr des 100. Jubiläums des Ersten Weltkrieges gezeigt wurde, befasste sich intensiv mit den Jahren vor und nach dem Weltkrieg und warf einen genauen Blick auf die kulturpolitischen Auseinandersetzungen im „Ilm-Athen“ seit der Jahrhundertwende. Da die Schau eine exorbitante Menge an Originaldokumenten und Zeitzeugnissen offerierte, wurden zahlreiche Instanzen und Sparten der Kulturvermittlung angeschnitten, so auch der *Werdandi-Bund*, der *Schillerbund* oder auch die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*. Die Vielseitigkeit der Kulturinstanzen allein der Stadt Weimar dieses knappen Zeitraumes und das Herausentwickeln von Kunst- und Kulturinitiativen durch Anregung von Mäzen, kulturphilosophischen Geistern und mondänen Herren, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. Wiederkehrend fiel der Fokus auf die Kunstinstitutionen im Thüringer Raum, wobei, obwohl nur rudimentär vorgestellt, kenntlich wurde, welchen Beitrag sie für den Makrokosmos der Kunsthistorie geleistet haben mussten, trotz ihrer Wirkung im kleinsten Rahmen. In Ermangelung eines Nachschlagewerkes der Kunstvereinigungen und Künstlerbünde Thüringens, blieb die Einsicht in eine bisher wenig bedachte Kulturleistung dieser Wirkungsstätten für die Kunst und deren Umfeld offen. Die Notwendigkeit eines solchen Überblickes äußerte sich zuvorderst in einer gesammelten Zusammenstellung ihrer Vielzahl und der Darstellung ihres Leistungsvermögens über die Jahre ihrer Tätigkeit, darüberhinaus in der Unabdingbarkeit ihrer Gegenüberstellung, ihrem Parallelismus, und der Offenlegung ihrer Teilhabe an der gesamtdeutschen künstlerischen Entfaltung.

Dem Entschluss einer weitreichenden Erschließung folgend, wurde es zwangsläufig nötig, eine Auswahl für diese Dissertation von neun Kunstvereinen, je zwei Gesellschaften und Künstlerbünden, einem Ausstellungsverein und einem Künstlerverein zu treffen, um einem

[5]Dr. S. (vermutl. Dr. Max Scheler), Kunstverein, In: Jenaische Zeitung, Jg. 232 (Nr. 289), 09.12.1905, S. 6.

wissenschaftlichen Erkenntnisertrag Genüge zu leisten.

In verschiedenen Arbeitsthesen geht die vorliegende Schrift den grundständigen Fragen nach, welche Rolle die Thüringer Kunstvereine und -bünde in der kunsthistorischen Entwicklung spielten und welche Maßnahmen sie ergriffen, um der Kunst, und maßgeblich der Avantgarde, den Weg zu bereiten.
Im ersten Teil der Arbeit soll in Untersuchung der These von der Korrelation zwischen deutschnationaler Identitätskultur und Aneignung des *Genius loci* für den Thüringer Kunstraum, ebenso wie für die Vereine selbst, der Aktionsradius ausgelotet werden.
Zudem soll das Wirkungsgefüge von studentischen Verbindungen und das zum Einsatz kommen der Kunst behandelt werden. Hierbei wird der These nachgegangen, ob sich das künstlerische Schaffen tatsächlich stets dem patriotischen Schwur auf den Lebensbund unterwerfen musste.
Der zweite große Teil des Überblickwerkes soll ausschließlich den Kunstvereinen, -körperschaften, Künstlerbünden und Gesellschaften gewidmet sein. In Präsentation der Einzelvereine sollen mit den wiederkehrenden Inhalten der Chronologie, der Ausstellungspraxis und der Finanzierung, der jeweilige Handlungsrahmen und die zu erschöpfenden Möglichkeiten aufgezeigt werden. Mit der Ausgangsthese, die unter Anwendung besonderer Maßnahmen handelnden kleinen Kunstinstitutionen konnten trotz knapper Budgets und Autonomiebeschränkungen beachtliche Ergebnisse erzielen, soll die gleichwertige Qualitätsarbeit gegenüber verwandter Körperschaften der Kunstzentren Deutschlands bewiesen werden. Dabei wird im Sinne des Historikers Thomas Nipperdey mit der von ihm stammenden Aussage: „Die moderne Kunst hat sich nicht trotz der Bürger, sondern mit ihnen durchgesetzt.“[6] fortwährend die Frage nach dem Eingriff der Moderne in die traditionsorientierte Kunst-Hegemonie verhandelt werden.
Der dritte Teilbereich wird sich mit den Verbindungsstrukturen der Vereinigungen beschäftigen. Die Untersuchung ihrer Entwicklungen, die Analyse ihrer Praxis und das Herausstellen ihrer Similaritäten wird die bisher unbeachteten Kooperationen und gemeinsamen Wirkungsgeflechte offenlegen. Des Weiteren werden personelle Überschneidungen, Zusammenarbeiten und freundschaftliche Kontakte in die Betrachtung einbezogen, sowie abschließend gleichermaßen die drei Kulturgruppierungen *Werdandi-Bund*, *Bund Heimatschutz* und die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft,* um die Thüringer Kunstvereinstätigkeit in ihrer Gesamtheit zu veranschaulichen.

[6]Nipperdey, 1988, S. 63.

Kapitel I

„Ich kämpfe nicht um anzugreifen sondern um zu verteidigen.“

Ernst von Wildenbruch

Zu seinen Ehren als Sockelinschrift auf dem Wildenbruch-Denkmal in Weimar verewigt.

1.1 Neue Forschung in der Kunst, geboren aus der Notwendigkeit

Es ist unabdingbar in einer Zeit wie der unsrigen, sich mit der eigenen Geschichte und den Geschehnissen der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Zu verstehen, wie sich Historie vollzogen hat und welche Wege geebnet werden mussten, damit wir von den Errungenschaften unserer Vorfahren profitieren können, ist der Grundstein für das Verständnis und die Wertschätzung unserer heutigen Kulturidentität, denn „[…] erst wo wir unsere Gegenwart auch als geschichtlich *gewordene* Gegenwart erkennen, kann es zu einem, wenigstens vorläufigen, Verstehen der gegenwärtigen Lage kommen.“[7]

Sich in eine Zeit hineinzuversetzen, die über 150 Jahre zurückliegt und deren Kriterien und Umstände wir heute nur schwer nachvollziehen können, bedarf einer gründlichen Beschäftigung mit der gewachsenen Kulturlandschaft der eigenen Heimat und der dazugehörigen Geschichte.

Gemessen an der Fülle der Künstlergruppierungen und Kunstvereinigungen auf der geografischen Fläche des Freistaates Thüringen, müsste dieser Teil der Kulturgeschichte des Landes einen immens hohen Stellenwert in der Aufarbeitung erhalten. Die Archivbestände beherbergen große Materialschätze und Zeugnisse lokaler Institutionen, deren Geschichte darauf wartet, erforscht und rekonstruiert zu werden – denn nicht nur die Standorte der Kunstvereine profitieren von der wiederbelebten Historie, auch der Freistaat Thüringen erhält die Möglichkeit, Lücken der Landes- und Kulturgeschichte zu füllen, wie auch die Kunst in Deutschland allgemein.

Bisher fand die Vergangenheit der Thüringer Kunstvereine und -bünde nur wenig Aufmerksamkeit in der Kunstgeschichtsbetrachtung. Die langjährig agierenden Vereine selbst veröffentlichten zuweilen Festchroniken zu Jubiläen, welche die bewegte und vielseitige Praxis wiedergeben sollten und zugleich als Wirkungsbericht Rechenschaft über die geleistete Arbeit ablegten. Diese stark subjektiv geprägte Literatur, zumeist von einem Mitglied oder Akteur aus dem Umfeld der Kunstfreunde verfasst, substanziiert zwar die Notwenigkeit einer umfassenden Übersicht über Historie und Tätigkeit, ersetzt diese jedoch keineswegs.

Einige wenige Kunstvereine der Region haben eine Wiederaufnahme der Vereinsaktivitäten gewagt und, hiermit einhergehend, einen Blick auf die eigene Historik geworfen – auch im Sinne Jean Jaurès. Die mittel- und ostthüringischen Kunstvereine Jena und Erfurt, beide 1990 wiedergegründet, der Saalfelder Kunstverein, im Frühjahr 1991 wieder ins Leben gerufen, und der Geraer Kunstverein, 1999 reaktiviert, bilden lediglich die Handvoll derer Kunstvereine, welche, sich auf ihre Vorläufer berufend, Forschung im eigenen Wirkungsfeld betrieben haben und in der Gegenwart weiterhin für ein passioniertes Kunstengagement stehen. Selbige Institutionen im

[7]Küenzlen, 1994, S. 23.

Westen des Bundeslandes Thüringen, wie etwa die der Städte Mühlhausen und Nordhausen, blieben leider verschüttet. Die, die ihr Schicksal größtenteils in den Archiven fristen, wurden nur partiell als Randerscheinungen in der Fachliteratur zu Rate gezogen. So wurde dem *Kunstverein Gotha* eine verschwindend geringe Beachtung zuteil als eine Hochschul-Thesis sich mit der Gothaer Ausstellungshalle beschäftigte. Auch der *Künstlerverein Weimar* wurde an mancher Stelle der Literatur in Verbindung mit der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule Weimars* benannt, doch eine ausführliche Analyse erfolgte leider nicht. Lediglich der *Deutsche Künstlerbund* als überregionaler Zusammenschluss, und unabdingbar an Weimar gebunden, fand in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit und wurde einer detaillierten Betrachtung unterzogen, wobei man der Ausstellungspraxis besonderes Interesse schenkte.

Natürlich konnten bei weitem nicht alle Thüringer Kunstorganisationen und -institutionen Eingang in die vorgelegte Arbeit finden, da in drastischer Reduzierung keinerlei Vereinigung gerecht geworden wäre. Eine Auswahl von neun Kunstvereinen, zwei Gesellschaften, zwei Künstlerbünden, einem Künstlerverein, wie auch einem Ausstellungsverein konzentriert sich im speziellen auf die Kombination der Kulturstätten Weimar-Jena und den Ostthüringer Raum. Ohne den im Westen des Grünen Herzens Deutschlands gelegenen Kunstvereinen eine geringere Bedeutung zu suggerieren, basiert die Selektion auf kausalen Zusammenhängen. Da die vorliegende Dissertation auf die Erforschung der Verbindungen zwischen den Kunstgruppierungen und Künstlerbünden abzielt und direkte Konnexionen innerhalb der mittel- und ostthüringischen Regionen erkennbar wurden, erschloss sich der Handlungsrahmen aus den anfänglichen Forschungsergebnissen. In chronologischer Abfolge ihres Entstehungszeitraumes sollen die Vereinigungen, Gesellschaften und Bünde der Städte Gotha, Erfurt, Weimar, Altenburg, Gera, Greiz, Jena, Saalfeld/Saale und Mühlhausen auf ihre Konstitution, Strukturen, Wirksamkeit und ihren Eifer für die (moderne) Kunst untersucht und damit längst überfällige Erkenntnisse der Beitragsleistung zur Kulturtätigkeit der Institutionen erbracht werden. Für eine dem Verständnis dienende Kontextualisierung wird die Schrift in methodologischem Vorgehen zu anfangs eine eingehende Beschäftigung mit der Landeshistorie vornehmen, um einen zusammenhängenden Überblick für die Ereignisse und Geschehnisse der Zeit zwischen 1860 und 1945 aufzubauen.

Mit teils separaten, teils simultan erschlossenen Erkenntnissen aus der Recherche zu den Kunstvereinen und -verbänden, wurden, je nach Informationslage, Verknüpfungen untereinander aufgetan und ermöglichten ein Gesamtbild der Kunstvereinsvernetzung. Als Grundlagenwerk für die Kunstvereinshistorie Thüringens war die Nutzung von Primärquellen unumgänglich und elementar. Die ausschließliche Sicherheit der Informationsbezüge aus Originaldokumenten, 85% des Inhaltes stammen aus händisch recherchierten Archivmaterialien und diversen Tageszeitungen

von 1875 bis 1945, diente nicht nur der Authentizität, sondern auch der Unverfälschtheit der Erkenntnisse. Den restlichen Anteil machten Literatur zur Kunst- und Regionalgeschichte, sowie soziologisch-historische Abhandlungen zum Vereinswesen um die Jahrhundertwende aus. Persönliche Gespräche mit den Vorständen und Mitgliedern der heute wieder bestehenden Kunstvereine wiesen zusätzliche Informationen aus und machten eine direkte Bezugnahme zur Vereinshistorie möglich.
Ein darüber hinausführender Schritt war die Entwicklung eines Ausstellungskonzeptes für eine im Herbst 2021 geplante Exposition mit Werken der in den historischen Kunstvereinen präsentierten Künstlern. In Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Gera soll der theoretisch angelegten Aufarbeitung ein aktueller Bezugsrahmen gegeben und ein Brückenschlag von der Vergangenheit zur Gegenwart geschaffen werden.
Mit Nachdruck soll darauf verwiesen werden, dass das Erfordernis einer solchen wissenschaftlichen Untersuchung einerseits die erinnerungsimmanente Bedeutung, andererseits den weiterführenden Forschungshintergrund bedingt. Durch die Recherche und Kenntlichmachung noch ausstehender Untersuchungsansätze wird eine Relevanz der Verortung in der Kunst- und Kulturhistorie augenscheinlich, wie auch die Unabdingbarkeit des Nachweises institutioneller Verbindungen für das Verständnis soziokultureller Entwicklungen.

1.2 Eine Gemeinschaft für die Kunst

Als neue Form des Erwachens der Bourgeoisie entwickelt, repräsentierten die Kunstvereine erstmalig als eine wirkungsvolle, dem Adel den Vormachtanspruch auf Kunst und Kultur entreißende Instanz, die Möglichkeit der öffentlichen Kunstvermittlung und Präsentation.
Die Geschichte der deutschen Kunstvereine nahm im frühen 19. Jahrhundert ihren Aufschwung, wobei die Vereinigung in Karlsruhe mit ihrer Gründung 1818 als eine der ersten ihrer Art im deutschen Raum galt. Lediglich die Nürnberger *Kunst-Societaet* kam dem mit ihrer Konstituierung im Jahr 1792 zuvor und trägt als noch heute bestehender *Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft* den ruhmreichen Titel des ältesten Kunstvereins Deutschlands. Dem Karlsruher Vorbild einer Kunstvereinigung folgend, verbanden sich in den 1820er Jahren in Städten wie München, Berlin, Hamburg, Stuttgart und Dresden Kunstfreunde und Kunstschaffende zu selbigen, firmierend unter dem offiziellen Namen eines Kunstvereins.[8]

[8]Vgl. Voermann, 2012, S. 152.

Diese Einrichtungen bürgerlichen Engagements hatten grundlegend gemein, die Kunstentwicklung sowie regionale Künstler zu fördern, und eine in Opposition zu aristokratischen Privat-Sammlungen öffentliche Kunstausstellung zu ermöglichen, welche allerdings nicht selten in Abhängigkeit vom Adel realisiert wurde. Die Ursache hierfür ist im Thüringer Raum in der monarchistischen Staatsform und der unmittelbaren Heteronomie, sowie hierarchischer Strukturen zu finden. Eine Etablierung eines Kunstvereins bedurfte einerseits der landesfürstlichen Genehmigung, zum anderen wirkte das Protektorat des Regenten positiv auf die Handlungsfreiräume eines jeden in einer Residenzstadt angesiedelten Kunstvereins. Damit einher gingen oftmals Mitgliedschaften der adligen Oberschicht, welche als finanzstarke Teilhaber eine Vielzahl von Aktien erwarben, und darüber hinaus großzügige (Geld-)Spenden, die die langfristige Tätigkeit der Vereine garantierten und ungemein unterstützten. Da die Kunstvereine jedoch als bürgerliche Initiativen, tatsächlich von Bürgern für Bürger gedacht waren, stellten sie ein gemeinnütziges Geflecht verschiedener Gesellschafts- und Berufsstände dar. In Aufwendung ihrer Zeit, Kräfte und Mittel für die Kunst und die Gemeinschaft, trug sich die Tätigkeit eines jeden Akteurs ausschließlich auf ehrenamtlicher Basis, wobei vorrangig die Mitgliederschaft, doch auch die städtische Gemeinschaft profitierte. Im Hinblick auf die sozioökonomischen und -kulturellen Relationen erwirkten die Vereine daher erkenntliche Einflüsse. Der Nutzen der Gesellschaft von einem solchen Engagement äußerte sich in den edukativen Strukturen, einem Bildungseffekt gleichermaßen für Kinder und Erwachsene sowie der Vermittlung von Werten, in der Hebung des künstlerisch-kulturellen Sinnes in der Bevölkerung – das Verweilen und sich umgeben mit schöngeistigen Sujets sorgte nicht nur für Abwechslung und Entspannung, auch für eine Verbesserung des Sozialstatus – und in dem gemeinschaftlichen Handeln füreinander.
Auch im Falle des Ablebens der Vereinsstifter oder der Auflösung der Institution bestand dessen Vermächtnis weiter und wirkte als Erbe in der Geschichte fort, ob als Archetyp für spätere Neugründungen oder als Ideengeber für Kunstkonzepte und Ausstellungsstrategien. Als immaterielle Denkmäler vergegenwärtigen sie uns die permanente Geschichtspräsenz und spiegeln unser Kunstempfinden.

Für den Thüringer Raum bedeuteten die Kunstvereine und -bünde einen ungemein großen Schritt in Richtung souveränes Kunstleben. Solidarität, voneinander lernen und wechselseitige Einflussnahme befruchteten die Kulturentwicklung in einer bis dato ungekannten Weise. Sie dienten der wissenschaftlichen, aber vor allem der ästhetischen Bildung, halfen dabei, das Geschichtsbewusstsein zu formen und regten zum Nachdenken über und zu aktiver Partizipation der Kunst an. Als freie Gemeinschaft Gleichgesinnter und Interessierter beeinflussten sie die lokale

Gewichtung künstlerischen Schaffens und regten ihr regionales Umfeld zu ähnlichem Wirken an. So entwickelten sich aus dem frühen Beispiel des Thüringer Kunstvereins und dessen wiederkehrenden Ausstellungszyklus´ beispielsweise zahlreiche Zweigvereine in Orten wie Nordhausen oder Gera heraus, denen es zu verdanken war, auf Initiative aufgeschlossener Bürger mit beherztem Engagement diese Ausstellungskonzepte zu adaptieren. Entgegen aller Widrigkeiten und anfänglicher Komplikationen, zeitweilig über Jahre andauernder bürokratischer Hindernisse, formierten sich nach und nach Kunstvereinigungen auf der zersplitterten Landkarte Thüringens. Das stärker werdende Interesse an der Kunst lässt sich an den zur Jahrhundertwende dichter aufeinanderfolgenden Gründungen solcher Vereine und Institutionen erkennen. Als ein im gesamtdeutschen Raum zeitig konstituierter und erfolgreich wirkender Kunstverein gebührt dem 1846 ins Leben gerufenen *Kunstverein Gotha* besondere Verehrung und zu Recht gilt er als das früheste Beispiel seiner Art im Thüringer Raum, dem sukzessiv Zahlreiche nachfolgten.

Kapitel II

Eine kurze Entstehungsgeschichte der deutschen Kunstvereine

„Die nationale Einigung wäre aber nicht möglich gewesen, wenn die Kohle unter der Asche nicht glimmend gewesen wäre. Wer hat dieses Feuer gepflegt? Die deutsche Kunst, die deutsche Wissenschaft, die deutsche Musik: das deutsche Lied nicht zum wenigsten.“[9]

Die Worte Otto von Bismarcks, ab 1862 preußischer Ministerpräsident, ästimieren den nationalen Wert der Kultur für die Einheit der Nation. Der deutsche Amtsträger gilt noch heute als spiritus rector der Gründung des Deutschen Kaiserreichs.
Weit vor der Reichsgründung 1871 und dem Amtsantritt Bismarcks durchlief Deutschland im 19. Jahrhundert rund sieben Dekaden des territorialen und politischen Wandels, der seinen Ursprung in der 1815 geschaffenen Vereinigung des *Deutschen Bundes* hatte.
Diese bedeutsame Zeit des politischen Wachstums Deutschlands ist heute gut historisch aufgearbeitet und wird in zahlreichen Erinnerungsstätten lebendig gehalten. Die Kunstvereinsbewegung des 19. Jahrhunderts dagegen ist weitestgehend in Vergessenheit geraten und nur partiell erforscht. Dabei verliefen die Entwicklungswege der Kunstvereinsgeschichte ähnlich turbulent wie die der deutschen Politik. Was im Politischen den territorialen Umbruch bedeutete, stellte im Sozialen den Wandel des deutschen Vereinswesens dar.
Zu Beginn des 19. Jahrhunderts existierten in Deutschland noch keine öffentlichen Museen, welche sich der Präsentation von Kunst widmeten und dem zeitgenössischen Kunstschaffen einen Raum boten konnten. In den Genuss von Malerei und bildender Kunst kamen damit lediglich jene gesellschaftlichen Stände, denen durch Macht, Prestige und Adelszugehörigkeit dieses Privileg zu Teil wurde. Im heutigen Freistaat Thüringen traf dies, vor der Bildung des Landes Thüringen am 01. Mai 1920, auf die Vielzahl der Aristokraten zu. Durch Aufsplittungen, Abspaltungen und Neuangliederungen von Herzogtümern hatte sich die staatliche Situation kontinuierlich im Wandel befunden. Bereits 1825, zur Zeit des *Deutschen Bundes*, erlosch das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg, da der letzte Regent, Friedrich IV., kinderlos verstorben war. Durch die folgende Aufteilung der Ländereien entstand das Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha, während Altenburg dem Herzogtum Sachsen-Hildburghausen, später Sachsen-Altenburg, zufiel. Ständig kam es auf Bundesgebiet zu territorialen Veränderungen und Verschiebungen. Bis zur Zeit des Deutschen Reiches zwischen 1871 und 1918 hatten sich im thüringischen Raum drei Herrschaftshäusern etabliert, welche bis dato den Vormachtanspruch auf Kunst und Kultur besaßen: Zum einen war dies die Ernestinische Linie, welche mit dem Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach mit Sitz in Weimar, dem Herzogtum Sachsen-Meiningen mit Sitz in Meiningen, Sachsen-Coburg und Gotha mit Sitz in Coburg und Gotha und dem Herzogtum Sachsen-Altenburg mit Sitz

[9]Zit. nach: Odenwald-Varga, 2009, S. 407.

in Altenburg den größten Teil an Ländereien auf thüringischem Boden zu ihrem Besitz zählen konnten. Zum anderen war mit den Grafen von Schwarzburg ein Adelsgeschlecht vertreten, welches neben dem Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt mit Sitz in Rudolstadt auch das Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen mit Sitz in Sondershausen besaß. Diese territorialen Besitztümer waren, wie auch bei der Linie Reuß, über das Gebiet Thüringens verteilt und mitunter nur wenige Quadratkilometer groß. Die Linie Reuß hatte mit dem Fürstentum Reuß ältere Linie mit Sitz in Greiz und dem Fürstentum Reuß jüngere Linie mit Sitz in Gera seine Ländereien im östlichen Raum gelegen und damit großen Einfluss auf ostthüringische Kunstinstitutionen, wie den 1878 offiziell unter fürstlichem Protektorat gegründeten *Geraer Kunstverein*. Für derlei Kunstinstitutionen bedeutete dies, einen schmalen Grat zu bewandern, denn das angestrebte Unabhängigkeitsverhältnis zum Monarchen unterlag nicht selten dem der gelebten Abhängigkeit. Es verwundert keineswegs, dass bei derlei flächendeckender Kleinstaaterei bald das Bedürfnis entstand, dem Kunst- und Kulturmonopol des Adels und der gesellschaftlichen Elite etwas entgegenzusetzen. Dieses Begehren ist zwar auf das aufstrebende Bürgertum zurückzuführen, jedoch war der Weg zu Realisierung hart und steinig gewesen. Waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Deutschland Salons und Gilden mit künstlerisch thematischen Schwerpunkten die geläufigsten Formen eines gesellschaftlichen Zusammenschlusses, so war hierbei wiederum ausschließlich Standesvertretern und Mitgliedern der Oberschicht eine Mitgliedschaft möglich. Im Ausland existierten vergleichbare Vereinigungen, doch im Unterschied zu den deutschen Pendants hatte man dort bereits Organisationen ins Leben gerufen, welche ihre Inhalte gänzlich auf die Kunst konzentrierten. In England etwa war es der *British Institution* gelungen, ab 1806 mit kontinuierlich festgelegten Expositionen das Kunstgeschehen abzubilden und sogar der Royal Academy mit ihrem Ausstellungsprogramm Konkurrenz zu machen[10]. Damit wurde Kunst nicht nur in den Zirkeln diskutiert, sondern auch präsentiert. Die fast 20 Jahre zuvor gegründete *Züricher Gesellschaft der Künstler und Kunstfreunde* stellte ebenfalls ein Beispiel jener Organisation dar, welche mit regelmäßigen Ausstellungszyklen der Öffentlichkeit das gegenwärtige Kunstschaffen näherzubringen versuchte und damit als ein Vorbild deutscher Kunstvereine fungierte. Sechs Jahre in Folge nahmen Künstler aus dem In- und Ausland die Chance wahr, ihre Werke einsenden und den Züricher Einwohnern präsentieren zu können, bevor das Interesse schwand und man durch die Einführung eines Lotterieverfahrens versuchte, die Beteiligung zu stärken[11]. Durch den Erwerb von Aktien erhielten die Teilhaber die Möglichkeit, ein vom Kunstvereinsvorstand aus der Ausstellung erworbenes Werk in einer Verlosung zu gewinnen. Dieses Prinzip erfreute sich reger

[10]Vgl. Schmitz, 2001, S. 30.
[11]Vgl. Schmitz, 2001, S. 32.

Beteiligung, stärkte die Besuchsquote und fand ebenfalls in den nachfolgend im deutschen Raum gegründeten Kunstvereinen vielerorts Anwendung.

Die ausländische Entwicklung blieb in Deutschland nicht ohne Beachtung und so entstanden neben derlei Gesellschaften auch in Deutschland Zusammenschlüsse, die bald schon selbst eine Vorbildfunktion für Gründungen städtischer Kunstvereine übernahmen. Lese- und Geselligkeitsvereine, aber auch patriotische Gesellschaften regten das Bedürfnis zur Unterstützung und Präsentation von Kunst an. In Hamburg tat sich hierbei die *Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft)* hervor. 1765 gegründet, hatte man auch hier den Vorsatz gefasst, als Bürger für die Förderung der Kunst einzutreten und dies, ihrem Namen entsprechend, ganz im „deutschen Bürger-Sinn zum Wohl des Vaterlandes“[12]. Zu Anfang wurden die Werke lokaler Künstler ausschließlich Mitgliedern in internen Versammlungen präsentiert, so dass eine öffentliche, gehängte Präsentation noch ausblieb. Erst im Jahr des 25jährigen Bestehens etablierte die Gesellschaft öffentliche Ausstellungen[13], welche über die folgenden Jahre kontinuierlich zu großem Erfolg avancierten. Bestärkt durch das gesellschaftliche Interesse entschied man sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts, aus der Patriotischen Gesellschaft heraus einen eigenen *Verein zur Beförderung des Kunstgeschmacks in Hamburg* zu gründen. Der kleine, private Kreis konnte bis 1817 bestehen, verlor dann allerdings an Initiative und Enthusiasmus und fand damit sein Ende. Dem Bleidecker David Christopher Mettlerkamp gelang es jedoch im gleichen Jahr, zahlreiche Mitglieder und Kunstbegeisterte der Patriotischen Gesellschaft [14] zu einem wöchentlichen Austausch mit Werkbesprechungen zusammen zu holen und somit den Grundstein des *Hamburger Kunstvereins* zu legen.

Neben dem Hamburger Beispiel, dem heute zweitältesten Kunstverein Deutschlands, traten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts den elitären Zirkeln nun immer mehr, insbesondere im Kunst- und Kulturbereich, unzählige, sich im Entstehen befindliche Vereine gegenüber. Ihnen gelang es endlich, die Mitglieder der unterschiedlichsten Stände zusammenzuführen, um einem gemeinsam erklärten Ziel nachzugehen[15]: namentlich der „Förderung idealistischer Unternehmungen“[16]. In der Theorie sollte abseits von Schichten und Ständen jedermann der Zugang zu den Vereinen und damit der Kunst ermöglicht sein, wie es im April 1839 der Stadtrat von Groote vor dem Kölnischen Kunstverein verkündete: „Waren es vormals Genossenschaften, Gilden, Corporationen und Bruderschaften, die sich, gestützt auf Monopol und Privileg, streng im ausschließlichen Besitz des

[12]Zit. nach: Schmitz, 2001, S. 33.
[13]Vgl. Schmitz, 2001, S. 34.
[14]Ebd.
[15]Vgl. Schmitz, 2001, S. 25.
[16]Schmitz, 2001, S. 27.

Gewerbes und selbst der Kunst, welche sie betrieben, festzuhalten und sie vor jedem fremden Eingriff möglich zu schützen suchten …, so sind es in unseren Tagen frei zusammen tretende Vereine, Angehörige der verschiedenartigsten Stände und Verhältnisse, welche der Kunst eine Freistätte zu bereiten suchen.“[17]. In der Praxis fiel die Beteiligung der bürgerlichen Schicht zu Anfang noch recht zögerlich aus, doch ein steigender Trend zeichnete sich nach und nach ab. Die „Freistätten“ bedeuteten zudem nicht nur die Loslösung von Aristokratie und Staatsverwaltung, sondern auch die Abwendung von staatlichen Strukturen und zugleich das weitere Erstarken des Bürgertums. Vielerorts traten Handwerker, Kunstschaffende und nicht zuletzt Kunstinteressierte der bürgerlichen Schicht zusammen, um Organisationen ins Leben zu rufen, die sich der Förderung von gegenwärtiger Kunst und Künstlern verschreiben und eine Teilhabe am Kunstgeschehen ermöglichen wollten. Den Anfang auf dem Thüringer Gebiet machte der *Kunstverein Gotha* mit seiner Gründung 1846. Er stand Pate für viele weitere Institutionen seiner Art und galt vorbildhaft in seiner Konstitution und seinem Wirken. Doch auch er stellte ein Beispiel eines kunstfördernden Vereins dar, welcher unter der Zustimmung und der Befürwortung eines Regenten stand und seine Abgrenzung zur und Souveränität gegenüber der Aristokratie nur in Teilen umsetzen konnte. Auch was die Unterstützung und Präsentation von aktuellen Kunstproduktionen anbetraf, war man, spätestens seit der Reichsgründung und der Krönung des deutschen Kaisers, dem König von Preußen, einem besonders nationalen und traditionalistischen Kunstgeschmack unterworfen. Die lang ersehnte Einigung der Nation hatte die Historien- und Genremalerei noch befeuert und Werke dieser Gattung erfreuten sich bei öffentlichen Ausstellungen größter Beliebtheit. Progressivere Kunstvereinsmitglieder, etwa in Thüringen, die für die Zurschaustellung moderner Kunstproduktionen eintreten wollten, kämpften oftmals nicht nur gegen die gesellschaftliche Meinung und Vereinsmitstreiter an, sondern nicht zuletzt auch gegen den immer noch währenden Einfluss der Aristokratie. Erst die Proklamation der Deutschen Republik und die Abdankung Kaiser Wilhelm II. führte die Niederlegung der Posten aller Bundesfürsten bei und brachte damit die verfassungsmäßige Loslösung der Kunstvereine von den Herrschaftshäusern. Das Ende der Kleinstaaterei und der konstitutionellen Monarchie bedeutete somit für manchen Kunstverein in Deutschland Fluch und Segen zugleich. Mit dem Ausruf der Republik und der folgenden Gründung der Weimarer Republik gewannen die Kunstinstitutionen neue Möglichkeiten der Ausrichtung und Orientierung, verloren zugleich jedoch, insbesondere im neu gegründeten Land Thüringen, ihre Protektoren und wichtigsten Geldgeber. Monetäre Krisen und die Akquirierung von Geldern stellten für alle Kunstvereinigungen Deutschlands fortwährend eine große Herausforderung im Kampf um ihr Bestehen dar. Das Ende vieler für moderne Kunst eintretender Vereine brachte

[17]Zit. nach: Schmitz, 2001, S. 25/26.

jedoch die kulturpolitische Restriktion der nationalsozialistischen Regierung, sowie die sozialistische Verstaatlichung nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Kapitel III

Der kulturpolitische Wandel in Weimar in Zeiten des Aufbruchs

Spricht man in Weimar von Zeiten des Aufbruchs, stellt sich automatisch die Frage: Welcher der Vielen? Weimar, das ist die Stadt des ewigen Wechsels, der Neuerungen, der kulturellen Innovationen, der kulturpolitischen Umwälzungen, des Wandels und der Veränderung. Und dennoch verkörpert sie zugleich die Stätte der deutschen Kultur, des nationalen Erbes und: des Ewig-Beständigen.

Den richtungsweisenden Aufbruch, sowie den Zwiespalt zwischen dem historisch-bewahrenden Moment und der progressiven Entwicklung reflektierte der 1853 als Großherzog vereidigte Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach vermutlich wie kein Zweiter. Mit „Tradition“ und „Avantgarde“ wurden seinerzeit zwei bis heute gültige Ideologeme in den Umlauf gebracht, welche sich in Bezug auf die Ilm-Stadt im gesellschaftlichen Bewusstsein manifestierten.

Der mit Amtsantritt testamentarisch zur Sorgfalt und Pflege des Weimarer Kulturerbes verpflichtete Carl Alexander verwand jede mögliche Situation darauf, ganz im Sinne Ottilie von Goethes „auf dem alten Grund […] nun auch die Neuzeit aufbauen“[18] zu wollen.

Die Fußstapfen seiner Vorväter, in die er zu treten hatte, waren gar groß, übernahm der Regent nicht nur ein Großherzogtum, sondern vor allem das Vermächtnis regionaler, wie nationaler Kulturgeschichte. Die Schönen Künste lagen dem Monarchen am Herzen und das private Interesse für die Kultur seines Kleinstaates prädestinierten ihn für die Konservierung des Historischen und die gleichzeitige Einpflegung tradierter Werte in Gegenwärtiges, wovon zahlreiche künstlerische Zeugnisse noch heute berichten. Daher konnte in seiner Amtszeit Weimar ein weiteres Mal zu einem Ort von kultureller Berühmtheit heranwachsen, welche, mit dem Ruf als ewige Klassikerstadt und sich berufend auf das Wirken Goethes, Schillers, Herders und Wielands im „Goldenen Zeitalter“, maßgeblich aus den passionierten Entscheidungen des Großherzogs resultierten. Das sogenannte „Silberne Zeitalter“ Weimars hatte sich vornehmlich durch Persönlichkeiten wie die Komponisten Richard Wagner und Franz Liszt ausgezeichnet, deren Tätigkeiten Carl Alexander förderte. So hatte der Musik-affine Regent 1869 zur Rückkehr Liszts nach Weimar beigetragen und hielt dessen späteres Andenken, nach dem Tod am 31. Juli 1886, fortwährend in Ehren. Um der Musik ein städtisches Domizil zu geben, hatte Carl Alexander bereits 1872 im Wittumspalais die erste *Orchester-Schule* in Deutschland gegründet, die wenige Jahre später zur *Großherzoglichen Orchester-, Musik- und Opernschule* im ehemaligen Kornhaus ausgebaut wurde[19]. Neben der sich zu einer traditionsträchtigen Musikschule entwickelnden Akademie schuf der Großherzog sein monumentalstes Vermächtnis mit der Kunstprotektion in Weimar, ganz besonders mit der *Großherzoglichen Kunstschule*. Der 1859 konstituierte und von

[18]Zit. nach: Mück, 2018, S. 33.
[19]Vgl. Mück, 2018, S. 43.

ihm mäzenatisch geförderte *Kunstverein Weimar* hatte mit der Intention, lebende Lokalkünstler zu unterstützen, als erster Schritt in Richtung eines malerischen Zentrums verwiesen. Mit dem 1858 in die Stätte der Dichter gezogenen Stanislaus von Kalckreuth hatte Carl Alexander einen Mitstreiter für das Vorhaben einer Künstlerkolonie in Weimar gefunden, der später ebenfalls Teil des Kunstvereins wurde, und zugleich begeisterungsfähig der visionären Kunstakademie Hilfestellung zu leisten versprach. Das Novum einer aus der Privatschatulle des Großherzogs gezahlten Lehreinrichtung für die professionelle Künstlerausbildung äußerte sich über die ganzheitliche Vermittlung in den Theoriezweigen Ästhetik, Anatomie, Perspektive und Kunstgeschichte und der praktischen Lehre in Historien-, Genre- und der ab 1870 vornehmlich vertretenen Landschaftsmalerei. Der Regent trug sämtliche Kosten, sowohl für den 9.000 Taler teuren Bau des Gebäudes[20] wie auch die laufenden Unterhaltungskosten, bis zu seinem Tod allein. Eine Verstaatlichung konnte erst sein Thronfolger Wilhelm Ernst erwirken.

Am 01. Oktober 1860 konnte die Gründung der privaten Institution Carl Alexanders offiziell mit der Verabschiedung eines Statuts vollzogen werden, deren fortschrittliche Absicht, „junge, mit Talent begabte Leute zunächst in der Malerei, und zwar in der Historien-, Genre- und Landschaftsmalerei bis zur vollkommenen künstlerischen Selbstständigkeit heranzubilden.“[21], weithin von sich reden machte.

Die Weimarer Kunstentwicklung ist nicht zu denken ohne die *Großherzogliche Kunstschule*, man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass alle künstlerischen Fortschritte in unmittelbarer Verbindung zur Kunstschule gestanden haben. So hatte die Einrichtung der *Permanenten Kunstausstellung* im Messehaus im Juni 1861 den Zweck erfüllen sollen, der Bevölkerung in Weimar einen einmaligen Überblick über das Schaffen der lokalen Künstlerschaft zu geben und diesen oftmals der Kunstschule angehörigen Tätigen eine öffentliche Plattform zu bieten. In stetig wechselnden Ausstellungen wurden Werke der Kunstschüler gezeigt, aber auch außerhalb der Lehrinstitution Schaffende konnten sich an den Expositionen beteiligen[22]. So präsentierten zur Eröffnung am 24. Juni 1861 unter anderem der Genremaler Otto Edmund Günther (1838-1884), Friedrich Nerly (1807-1878), Louis Preller (1822-1901) oder auch Friedrich Mardersteig (1814-1899) ihre Arbeiten. Letzterer nahm im Oktober des gleichen Jahres wiederholt an der Permanenten teil, neben ihm der Weimarer Künstler Otto Schwerdgeburth (1835-1866), der Kunstschullehrer Johannes Niessen (1821-1910) und der von Stanislaus von Kalckreuth nach Weimar gebrachte Carl von Schlicht (1833-1912). Bis 1866 zeigten renommierte Künstler Europas ihre Arbeiten bei der Schau im Messehaus, darunter im Januar 1863 der Niederländer James

[20]Vgl. Mück, 2018, S. 42.
[21]Mück, 2018, S. 68.
[22]Vgl. Ziegler, 2001, S. 146.

Marshall (1838-1902), Carl Hummel (1821-1906), Professor der Lehreinrichtung in Weimar, im März 1862 und Januar 1864, oder auch der Vater des späteren Secessionisten Alexander Kanoldt, Edmund Friedrich Kanoldt (1845-1904) im Februar 1866. Nachfolgend schwand die Anerkennung und das Interesse der Weimarer Gesellschaft für das Ausstellungskonzept, weswegen die *Permanente Kunstausstellung* letztlich zum Scheitern verurteilt war.

Im Zuge der dauerhaften Präsentation bildender Kunst betraute der sachsen-weimarische Monarch bereits 1863 den Prager Architekten Josef Zítek (1832-1909) mit dem Bau eines *Großherzoglichen Neuen Museums*, das sechs Jahre später feierlich eröffnet werden konnte[23]. Rechtzeitig, um den ersten künstlerischen Sinneswandel zu erleben, der sich ab 1870 vollzogen hatte. Erste Anzeichen interner Spannungen hatten für ein Ungleichgewicht in der *Großherzoglichen Kunstschule* gesorgt und mit der Konfrontation traditionsverhafteter Schulleitung des Gründungsdirektors von Kalckreuth und den heraufdringenden avantgardistischen Kräften litt das künstlerische Klima. Erst mit dem Rücktritt Kalckreuths und der Nachfolge durch den 1871 vom Weimarer Regenten zum Professor berufenen Theodor Hagen beruhigte sich die Lage. In Folge dessen konnte die einmalige Kunsteinrichtung in Deutschland, die seit ihrer Gründung durch vorzügliche Werkbeispiele der Historien- und Genremalerei hervortrat, ihren neuen Ruf als Vorreiter in der Pleinair- und Landschaftsmalerei begründen. Diese Carl Alexander widerstrebende Gewichtung Theodor Hagens, versuchte der Großherzog mit der Einsetzung Albert Brendels als neuen Direktor der Schule zu unterbinden, welcher allerdings in Kongruenz mit seinem Vorgänger die impressionistischen Einflüsse deutlicher herauszustellen suchte. Der Impressionismus als Entwicklungstendenz der Moderne hatte das Deutsche Reich im Vergleich zu seinen Nachbarländern verhältnismäßig spät erreicht, formierte sich allerdings umso schneller zu einer vorantreibenden Kraft im deutschen Kunstgeschehen. Der zweite Versuch einer Permanenten, diesmal der *Permanenten Kunstausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* am Karlsplatz, ermöglichte ab Dezember 1880 die Präsentation französischer Werke, entgegen der Vorstellung Carl Alexanders und ortsansässiger Maler, den Einzug des Impressionismus in der deutschen Kunstwelt und beeinflusste den Malstil der Weimarer Kunstlehranstalt nachhaltig. Die erfolgreiche und nachhaltig wirkende Ausstellungsform unter der Leitung von Aimé von Palézieux[24] (1843-1907) ließ zudem Ende der 1880er Jahre die impressionistische Kunst in das Bewusstsein der Kunstsammler und -händler eintreten[25]. Die im Mai 1887 eröffnete Kunsthandlung Rasch am Weimarer Theaterplatz dagegen setzte auf den Vertrieb von Stücken lokaler Künstler, wie etwa Paul Wilhelm Tübbecke (1848-1924), Eduard Weichberger (1843-1913) oder Franz Bunke (1857-

[23]Vgl. Mück, 2018, S. 42.
[24]Vgl. Mück, 2018, S. 44.
[25]Vgl. Schmitz, 2001, S. 376.

1939) musste allerdings erkennen, dass die ab 1890 im Rahmen der Permanenten gezeigten Werke Monets, Degas und Sisleys zunehmend in der Bevölkerung Anklang fanden. Die „Weimarer Malerschule“, Vertreter der pleinairistischen und impressionistischen Techniken, bildeten sich indes zu der führendsten Gruppierung dieses Stils in Deutschland heraus und begünstigten einen in den Folgejahren im ganzen deutschen Reich ausgetragenen Disput zwischen den konservativen und den modernen Stimmen. Öffentlichkeitswirksame Meinungen bedingten sich gegenseitig in der Residenzstadt so häufig wie in fast keinem anderen deutschen Raum, wodurch sich Weimar um die Jahrhundertwende nicht nur als Zentrum zahlreicher kulturhistorischer Entscheidungen hervortat, sondern auch in puncto kunstpolitischer Maßgaben unabdingbar wurde.

3.1 Entgegen der Doktrin des Wilhelminismus: Harry Graf Kessler, Wilhelm Ernst und das Neue Weimar

Mit der Ernennung Wilhelm Ernsts zum neuen Landesherr 1901 erfolgte zugleich eine Neuorientierung in der Regierungsform und der Schwerpunktsetzung in der Kultur[26]. Sein Vorgänger und Großvater, Carl Alexander, regierte in Weimar fast 50 Jahre, weswegen ein frischer Blick auf sämtliche Strukturen notwendig und nur von Vorteil sein konnte. Das kulturelle Interesse seiner Vorväter teilte Wilhelm Ernst nicht, nichtsdestotrotz versicherte er seinem Volk mit Amtsantritt, dass das kulturelle Erbe Weimars unter seiner Herrschaft und die „Regierung im Sinne und Geist Meiner erhabenen Vorfahren“ [27] fortbestehen würden. Eine seiner ersten Amtshandlungen veranlasste die Umwandlung der bisher privat-institutionell geführten Kunstschule in eine staatliche Akademie. Die somit ab 1902 dem Staatsministerium unterstellte Großherzogliche Kunstschule erhielt hiermit eine neue Chance des Auflebens, denn seit ihren populären Anfangsjahren hatte sie zwar nicht an Ansehen verloren, doch war sie eine bereits in die Jahre gekommene Institution, deren „innovative Kraft“[28] verschwunden war.
Mit Hans Olde als neuem Direktor der Akademie, der konservativ geprägte Emil Graf Schlitz, genannt Görtz, hatte sein Amt im Frühjahr 1902 niedergelegt, und der durch ihn neu berufenen Lehrerschaft hielt ein frischer künstlerischer Wind in der ehrwürdigen Lehrinstanz Einzug. Ohne Graf Schlitz als einem Vertrauten und treuen Gefolgsmann des Kaiser Wilhelm II. in der Leitungsposition der Lehranstalt und mit den Reformbeschlüssen Oldes schien es greifbar zu werden, in Weimar die Avantgarde zu etablieren und dem von Carl Alexander widerstrebenden

[26]Vgl. Post, 2014, S. 56.
[27]Zit. nach: Post, 2014, S. 57.
[28]Zit. nach: Ulbricht, 2016, S. 54.

Impressionismus mehr Platz im Kunstgeschehen einzuräumen[29]. Außerdem standen mit den Symbolisten Sascha Schneider, 1904-1908 in Weimar tätig, und Ludwig von Hofmann, der von 1903 an 13 Jahre in der thüringischen Kulturmetropole verweilte, die Zeichen äußerst günstig, die liberale und freigeistige Lernatmosphäre aus Zeiten Carl Alexanders um einen der Moderne aufgeschlossenen Kerngedanken zu erweitern[30]. Zur eigentlichen treibenden Kraft wurde jedoch der Ende 1902 auf Betreiben von Elisabeth Förster-Nietzsche nach Weimar gekommene Harry Graf Kessler, dessen Reformierungspläne ein *Neues Weimar* kreieren sollten. Wie einige andere Intellektuelle hatte auch Kessler versucht, Abstand von der repressiven Kulturpolitik Berlins zu nehmen und in Weimar die Möglichkeit einer vollkommenen Kunstsymbiose zu finden. Das von Carl Alexander national-liberal geführte und kulturell fördernde Herzogtum und der von seinem Enkel Wilhelm Ernst per Regierungsversprechen geleistete Eid, die künstlerischen Errungenschaften und Traditionen Weimars zu bewahren und dennoch eine Weiterentwicklung zu ermöglichen, erschienen dem Kosmopolit Graf Kessler geradezu perfekt. Ebenso lösten die Abgrenzung von den restriktiven Maßgaben des Deutschen Kaisers und die Vielzahl junger und renommierter Talente in der kleinen Ilm-Stadt eine Welle künstlerischen Enthusiasmus aus.
In der vorerst übereinstimmenden Auffassung Weimarer Kunstpolitik gewährte der Landesherr Wilhelm Ernst eine vielseitig aufgestellte und den modernen Strömungen entgegenkommende Ausstellungsbühne, auf der der Impressionismus und die Freilichtmalerei eine würdige Darstellung fanden. Seine Ansichten und die Wilhelms II. waren indes inkongruent: Der Kaiser ging sogar soweit, dass er, auf die Meldung seines Gesandten Felix von Müller zum Interesse Wilhelm Ernsts an den kunstgewerblichen Vorhaben von van de Velde schrieb, es sei „ultramoderner Unsinn“[31] und „abscheulich!“[32]. Ausgelöst hatten die Ausfälligkeiten des Kaisers in den Ausführungen der Berichterstattung seines Gesandten zu lesen, der Großherzog besäße eine „Vorliebe für die moderne Richtung“[33]. Diese Vorliebe war jedoch nicht dauerhaft angesiedelt, da sich der Ernestiner, im Gegensatz zu Carl Alexander, der Kultur keineswegs so intensiv verschrieben hatte. Seine leicht zu beeinflussende Kunstmeinung und -auffassung, wie auch seine Wankelmütigkeit sorgten des Öfteren bei Harry Graf Kessler für ein angespanntes Nervenkostüm[34]. Seit 1900 pflegte der stets umherreisende Kunstliebhaber Kessler den privaten Kontakt zu dem französischen Bildhauer Auguste Rodin, dem Schöpfer überwältigender und ergreifender Plastiken mit Weltruf. Mehrmalige Besuche im Atelier und die persönliche Begeisterung für die Werke

[29]Vgl. Wendermann, 2014, S. 121.
[30]Vgl. Ulbricht, 2016, S. 55.
[31]Merseburger, 2013, S. 263.
[32]Ebd.
[33]Zit. nach: Merseburger, 2013, S. 263.
[34]Vgl. Merseburger, 2013, S. 264.

Rodins inspirierten den Kunstmäzen seinem avantgardistischen Kunstkonzept für Weimar eine realistische Form zu geben, wodurch er veranlasste wurde in seiner thüringischen Wahlheimat 1904 eine Exposition zu organisieren, die einen einmaligen Einblick in das bildkünstlerische Schaffen des Meisters geben sollte. Allein die Eröffnung im *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* versprach großen Erfolg für die umfassende Rodin-Ausstellung. Fünf Wochen, vom 07. Juli bis 15. August 1904 dauernd, war sie täglich von 10-16 Uhr für 50 Pfennig Eintritt für jedermann zu sehen. Allseits erntete sie Zuspruch und die Presse fand lobende Worte gegenüber der gezeigten Kunst und dem Initiator: „Einzelne große Werke von Rodin hat man auf den internationalen Ausstellungen gesehen, aber ihn so eingehend kennen zu lernen wie hier, ist wohl selten möglich, und das muß uns der Direktion zu Dank verpflichten.“[35]. Zu den Fürsprechern der Retrospektive zählten auch der Großherzog, seine Frau und deren beiden Schwestern, welche mit großer Freude die Ausstellung gesehen hatten. Gezeigt wurden 16 plastische Werke, circa 30 Farbskizzen und 50 Fotografien des Bildhauers, darunter auch Arbeiten von denen die meisten als unvollendet gegolten haben könnten, komplettiert durch einen Ausstellungskatalog, welcher neben den gezeigten Werken auch die Fertigkeiten und Bedeutung Rodins hervorhob[36]. Die Bronze „L´âge d´airain“, zu deutsch „Das eherne Zeitalter“, fand bei dem großherzoglichen Paar ausgesprochenen Anklang, so dass daraufhin dieses Kunstwerk 1905 von Wilhelm Ernst erworben wurde[37].

Allgemein schien die Exposition eine Begeisterungswelle für den französischen Künstler Auguste Rodin ausgelöst zu haben, denn die „Kunst“, die Monatshefte für freie und angewandte Kunst, hatte ihre Aprilausgabe des Jahres 1905 „Rodins Werke[n], deren erhabener Inhalt gerade uns Deutsche so packt, kennen zu lernen.“[38] alleinig gewidmet. Nur einen Monat später wurde dem Bildhauermeister schließlich eine bis dato noch nie dagewesene Würdigung der Jenaer Universität zuteil. In honoriger Tradition wurden zur akademischen Gedächtnisfeier der Friedrich-Schiller-Universität am 09. Mai 1905, zu des Dichters 100. Todestag, zwei Titel der philosophischen Ehrendoktorwürde verliehen: einerseits dem von der Bevölkerung betitelten „Theaterherzog“, Georg II. von Sachsen-Meiningen, und andererseits dem Meister der Plastiken, Auguste Rodin[39]. Während die Auszeichnung des Herzogs von Sachsen-Meiningen bei der konservativ geprägten

[35]O. A., Skizzen aus der Landeshauptstadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 166), 17.07.1904, S. 1.
[36]Vgl. O. A., Skizzen aus der Landeshauptstadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 166), 17.07.1904, S. 1. Siehe auch: O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 158), 08.07.1904, S. 2.
[37]Anmerkung: Die Statue fand trotz des Skandals um Rodins Aktzeichnungen 1906 Eingang in den Hof der Permanenten, wobei sie allerdings durch eine unsachgemäße Reinigung ihre Patina verloren hatte: „Man hat nämlich diesen Farbze. Ueberzug [sic!] heruntergewaschen und gekratzt, so daß die jemals fein getönte Figur jetzt in etwas brutaler, blanker Entblößtheit im Hofe der »Permanenten« steht.“. Siehe hierzu: O. A., Thüringen und Nachbarstaaten, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 292), 14.12.1906, S. 2.
[38]O. A., Literarisches, In: Jenaische Zeitung, Jg. 232 (Nr. 102), 02.05.1905, S. 6.
[39]Vgl. Wahl, 1988, S. 57.

Universitätskörperschaft auf Verständnis traf, sorgte die Würdigung des Bildhauers für Entsetzen. Der Künstler selbst zeigte sich zutiefst geehrt und reagierte wenige Tage später mit einem Dankesschreiben auf die Auszeichnung:

> „Daher nehme ich mit tiefstem Respekt und endloser Dankbarkeit diese Ehre entgegen, die größte die ein Mann der Wissenschaft erhalten kann: das größte Verlangen nach Lauterkeit und Großzügigkeit, welche ihn dazu bestimmen, und das Ansehen dieser jahrhundertealten und weltberühmten Universität von Jena, welche die Vergangenheit mit aller Kraft erhält, um die Zukunft besser vorzubereiten.“[40].

Bei einem zeitnahen Besuch des Mannes von Welt Graf Kessler im Pariser Atelier des Künstlers überraschte dieser seinen Freund mit herausragenden Neuigkeiten: er wolle sich für die Auszeichnung seiner Kunstwerke revanchieren und dem Ausstellungsleiter des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* als Dank nicht nur eine Auswahl aquarellierter Zeichnungen für den Großherzog überlassen, sondern auch einen Saal des Museums in Weimar mit einer ganzen Vielzahl seiner Werke bestücken[41]. Weitere Schöpfungen des Malers sollten also schon bald erneut Weimars Kunstrepertoire bereichern; und nicht nur diese Kulturstätte kam in den Genuss Besitzer eines Werkes von Rodin zu werden, auch Jena erhielt als Dank für die verliehene Ehrendoktorwürde 1906 die Schenkung der Bronzebüste „Minerva“ für die Friedrich-Schiller-Universität. Um das Ausmaß der Fertigkeiten und Techniken des Franzosen zu verstehen, kam am 18. März 1906 der deutsche Dichter und Weimar-Liebhaber Rainer Maria Rilke auf Einladung Kesslers für einen panegyrischen Rodin-Vortrag nach Weimar, wobei er im Oberlichtsaal des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* über seinen Freund und Bildhauer sprach und der Bewunderung gegenüber des Künstlers Können Ausdruck verlieh.
Insgesamt sollte das Jahr 1906, nach der anhaltenden Zelebrierung des französischen Meisters, eine Wende bringen und ging landesweit mit dem „Rodin-Skandal“ in die Geschichte ein. Kessler musste sich mittlerweile der ihm immer öfter entgegenschlagenden Kritik bezüglich seiner Modernen-Präferierung im Ausstellungswesen des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* stellen und legitimierte diese in seinen Tagebüchern vor sich selbst über die Zustimmung des Regenten: „Ich sagte ihm [Wilhelm Ernst], ich werde fortfahren, sie auszustellen, da nach meiner Absicht, Weimar eine Freistatt sein müsse, für jede Kunstäußerung, die ernsthaft und interessant sei. Gerade das, meinte der Grossherzog, wolle er auch, man dürfe nicht eine Richtung bevorzugen.“[42]. Die im Atelier in Paris von Kessler begutachteten Aquarell-Skizzen

[40]Universitätsarchiv Jena, Bestand M, Nr. 658, Bl. 85v/85r.
[41]Vgl. Merseburger, 2013, S. 265.
[42]Ulbricht, 2016, S. 96. Siehe hierzu: Harry Graf Kessler, Tagebuch, 10. Dezember 1905.

waren nach dessen Besuch in das Museum nach Weimar zu einer weiteren Rodin-Ausstellung gesandt worden, durch die sich, explizit einige Herren der Weimarer Künstlerschaft, äußerst gestört fühlten. Der in der thüringischen Kulturstadt ansässige „hochorthodoxe Maler Professor Hermann Behmer“[43] sah sich in der Pflicht, sich zu der Präsentation der freizügigen Skizzenblätter öffentlich in der Lokalzeitung zu äußern, wobei er die Arbeiten Rodins scharfzüngig diskreditierte, „weil angeblich diese Zeichnungen das sittliche Gefühl der Besucher des Museums am Karlsplatz schwer beleidigten“[44], so die Pressestimme. Im Besonderen verzeichnete er es als Frechheit Rodins, eines der in seinem Verständnis „pornografisch“ angehauchten Werke dem Großherzog persönlich zu widmen. Behmer ging sogar soweit, im gleichen Atemzuge Graf Kessler vorzuwerfen, etwas derartiges in Deutschland überhaupt zur Präsentation zu bringen, sei ein Affront für die Augen, indem er schrieb: „Möge der Franzose aus seinem Künstlerkloakenleben sich ins Fäustchen lachen, so etwas in Deutschland an den Mann gebracht zu haben; wir wollen uns das nicht ruhig gefallen lassen und rufen Pfui und tausendmal Pfui über den Urheber und seine Helfershelfer, die solche Abscheulichkeiten uns vor Augen stellen.“[45].

Entgegen seines Dafürhaltens schienen sich die konservativen Weimarer Bürger doch weniger daran zu stören als Prof. Behmer es beliebte, denn „jene Zeichnungen Rodins [waren] bereits seit 10 Monaten in Weimar ausgestellt […], ohne irgendwie Anstoß erregt zu haben.“[46], verkündete mittlerweile die Jenaer Presse.

Befeuert wurde die allgemein brenzlige Lage durch bereits länger andauernde Streitigkeiten zwischen Graf Kessler und dem Großherzoglichen Hofmarschall Aimé de Palézieux-Falconnet. Seine rückwärtsgewandte Überzeugung kollidierte fortwährend mit der des Direktors und ein öffentlich eskalierender Disput ließ die Bevölkerung daran teilhaben. Letztendlich nahm der Graf im Juli 1906 doch seinen Hut und trat von seinem Amt als Direktor des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* zurück.

Von Palézieux war seit längerem mit dem Vorwurf, Kessler habe „für teures Geld recht geringwertige Kunstwerke“[47] erworben, gegen diesen vorgegangen. Dabei beschuldigte er den Kunstliebhaber nicht nur einer falschen Kunstförderung, sondern auch deren Finanzierung aus Mitteln der Museumskasse. Letzteres suchte der zwischenzeitlich nach London geflüchtete Graf Kessler zu entkräften, indem er klarstellte, „daß dieses »teure Geld«, da das Museum so gut wie mittellos war, bis auf eine ganz geringe Summe von mir beschafft worden ist, d. h. großmütiger

[43]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 43), 21.02.1906, S. 6.
[44]Ebd.
[45]Zit. nach: Merseburger, 2013, S. 265.
[46]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 43), 21.02.1906, S. 6.
[47]Kessler, Harry Graf, Zum Rücktritt des Grafen Keßler, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 16), 19.01.1907, S. 2.

Weise mir von befreundeter Seite zur Anschaffung gerade dieser Kunstwerke zur Verfügung gestellt worden ist.“[48]. Darüberhinaus entgegnete er ihm in der Druckpresse, dass es sich bei diesen von Hofmarschall Palézieux kollektiv als minderwertig bezeichneten Meisterwerken unter anderem um Arbeiten von dem überwiegend dem Realismus verschriebenen Wilhelm Trübner, dem berühmten Impressionisten Claude Monet, dem Flamen Théo van Rysselberghe und den Weimarer Malern Hans Olde, Theodor Hagen und Ludwig von Hofmann handelte[49].

Bei dem öffentlichen Schlagabtausch hatte von Palézieux es nicht versäumt, der Weimarer Bevölkerung zu verkünden, in Wahrheit habe sich Graf Kessler für den Rücktritt entschieden, da er „die finanzielle Lage der Anstalt geschädigt und ein Defizit veranlaßt“[50] hatte. Als Entgegnung wiederholte der ehemalige Direktor, das Museum sei bei seinem Amtsantritt nahezu ohne Mittel gewesen und dies könne nur auf die Wirtschaft des Hofmarschalls zurückgeführt werden, in dessen Obhut die Verwaltung vorherig gelegen habe und unter dessen Leitung „Hunderttausende [Mark] verschwinden“[51] konnten. Der eloquente Graf Kessler wusste sich somit zur Wehr zu setzen und seinen Gegenspieler in das rechte Licht zu rücken. Im Endeffekt hatte er jedoch seinen Traum vom *Neuen Weimar* zerplatzen sehen und sich der traurigen Wahrheit stellen müssen, dass seine Kunsterwerbs- und Ausstellungspolitik für die Stadt an der Ilm zu progressiv schien und die Geister zunehmend radikal nationalistisch eingestellt waren.

Der noch unter Carl Alexander vorherrschende National-Liberalismus war vorwärtsschreitend gen rechts gerückt und die Tendenzen verwiesen auf einen Kurs, der weiter in diese politischen Lager verlief. Adolf Bartels, der völkische Literat Weimars, hatte bereits 1905 die Idee auf den Weg gebracht, in der Stätte der Dichter und Denker eine Nationalbühne zu etablieren, dessen Zweck die „Gesundung und Reinigung des Deutschtums“ [52] sei, unter der Konfrontation mit dem verschmähten französischen Nachbarland. Zwar vergingen weitere vier Jahre bis das vielfach unterstützte Vorhaben realisiert werden konnte, doch die gedankliche Radikalisierung der geistigen Elite wurde greifbarer. Zur Eröffnung der Permanenten Ausstellung im Oberlichtsaal, nach dem Ausscheiden Kesslers, berichtete die Jenaische Zeitung vom 28. Oktober 1906 über die Maßnahme der Interimsleitung durch Hans Olde, welcher „in Weimar ansässige Künstler herangezogen [hat] vielleicht in der Absicht, ihnen eine Art Aequivalent zu bieten für die relativ langen Zeiten, in denen ausländische Maler mit ihren Werken den eigentlich einzigen guten Ausstellungsraum

[48]Kessler, Harry Graf, Zum Rücktritt des Grafen Keßler, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 16), 19.01.1907, S. 2.
[49]Vgl. Kessler, Harry Graf, Zum Rücktritt des Grafen Keßler, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 16), 19.01.1907, S. 2.
[50]Kessler, Harry Graf, Zum Rücktritt des Grafen Keßler, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 16), 19.01.1907, S. 2.
[51]Ebd.
[52]Merseburger, 2013, S. 273.

Weimars okkupiert hatten.“[53]. Die unter dem Artikel befindlichen Initialen, E. A. S., wiesen den Jenaer Maler E. A. Schmidt, welcher durch eigene Ausstellungserfahrung bei dem Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler mit der Weimarer Künstlerschaft verbunden war, als Verfasser des Textes aus. Seine geäußerte Kritik machte jedoch auch gegenüber seiner Weimarer Mitstreiterin im Ausstellungsverein keinen Halt und so schrieb er: „M. Freiin von Freytag Loringhoven […] fesselt weder durch interessante Motive noch durch interessante Technik. […] es ist höchst bedauerlich, daß durch derlei Dilettantentum der Kredit der Ausstellung gefährdet wird.“[54]. Symptomatisch für die frankophobe Haltung der Zeit übte Schmidt Kritik an Kesslers Ausstellungswahl und der ausländischen Kunst, welche die eigene verdrängt hatte, wobei es keiner direkten Benennung des französischen Impressionismus bedurfte. Der Gentilhomme Kessler hatte mehrere Male seine Vorliebe für diese Kunstform bewiesen und große Maler der französischen Nation in der Permanenten Ausstellung dem Publikum versucht näherzubringen, wobei eine im Februar 1904 organisierte Schau wundersamerweise keinen Skandal ausgelöst hatte. Steinzeichnungen von Henri de Toulouse-Lautrec, vor allem bekannt durch Darstellungen der Vergnügungsmilieus, spielten mit den Sujets der Freizügigkeit, Frivolität und gesellschaftlicher Unterhaltung, denn „Zigarettenduft, Patschuli und der fade Fenchelgeschmack des Absinth standen Pathe [sic!] […]“ [55] bei seinen Arbeiten, wie man in der lokalen Berichterstattung nachlesen konnte.

> „Aufzuckende, flackernde Wünsche, tiefverborgene und verhehlte tierische Regungen, kaum zum Bewußtsein gelangte Begierden nach lüsternem Frevel, alles dokumentiert sich dem dekadenten Franzosen mit unabweisbarer Klarheit, und da er nur den Humor der Grausamkeit besitzt, so erlöst er sich vom Fluche solcher Erkenntnis durch ein paar nervöse Flecke und Striche, mit denen er höhnisch seine Wahrnehmungen auf das Papier bannt.“[56]

Wenn diese „anrüchigen“ Schöpfungen seinerzeit nicht die Gemüter erregt hatten, formiert sich der Gedanke, Kessler sei „durch eine Intrige vom Platz verdrängt worden“[57], zu einer realistischen Vorstellung. Mit dem Verlust Kesslers und dem von ihm initiierten *Deutschen Künstlerbund* blieb der Weimarischen Kulturerneuerung vorerst nur der Architekt Henry van de Velde als einziges Puzzleteil des großen Ganzen: des *Neuen Weimar*.

Seine Reformarbeit spiegelte sich nicht ausschließlich im architektonischen Wirken, mehr noch im Kunstgewerbe. Die 1908 ins Leben gerufene *Großherzogliche Kunstgewerbeschule* unterstand

[53]Schmidt, E. A., Permanente Ausstellung in Weimar, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 253), 28.10.1906, S. 6.
[54]Ebd.
[55]O. A., Kunstausstellung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 33), 09.02.1904, S. 6.
[56]Ebd.
[57]O. A., Kunst und Wissenschaft, In. Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 23), 27.01.1907, S. 2.

als Privatfinanzierung dem Großherzog Wilhelm Ernst und institutionell van de Veldes Leitung und folgte dem privaten *Kunstgewerblichen Seminar*, ebenfalls unter der erfolgreichen Führung des Letzteren[58]. Nichtsdestotrotz war der Belgier doch so manch einem ein Dorn im Auge und seine Person vielfach umstritten, wodurch sich die Kunstgewerbeschule indes einen guten Stand erarbeiten musste. „Ohne jede Voreingenommenheit muß man freudig anerkennen,“, so urteilte die Jenaer Presse, „daß ein außerordentlicher Ernst der Arbeit bemerkbar ist, man sieht, wie unter der Leitung van de Veldes einheitlich und organisch auf ein hohes Ziel hingearbeitet wird, unbekümmert darum, was der Modegeschmack verlangt und ob die Richtung, die er eingeschlagen, den Beifall aller findet oder nicht.“[59]. Doch die Bemühungen des renommierten Jugendstil-Künstlers van de Velde und der Lehranstalt, eine umfassende Ausbildung im Kunsthandwerk und die Protektion des Kunstgewerbes zu gewährleisten, konnten den Kriegsnöten ab 1914 keinesfalls standhalten. Zwar sei es mehreren zusammenfallenden Aspekten geschuldet, dass der Kunstgewerbeschule ein Fortbestehen verwehrt bleiben sollte, doch muss ernsthaft auf die Rolle Henry van de Veldes und dessen verloren geglaubtes Vertrauen seitens des Großherzogs aufmerksam gemacht werden. In der übereilten Reaktion seines Direktorenposten-Rücktrittes im Juli 1914 wurde seinem Willen entsprochen und der Kündigung stattgegeben. Der in Europa kurz darauf wütende Völkerkrieg verschlimmerte indes die stark strapaziöse Lage, der mit einem letzten Rettungsversuch, der Verstaatlichung der Lehreinrichtung im Mai 1915, versucht werden sollte beizukommen[60]. In Verweis auf die Kriegssituation wurde der Antrag vom Ministerialdepartement abgewiesen, wodurch mit dem ablaufenden Semester im Sommer 1915 der Lehrbetrieb eingestellt worden war.

Henry van de Velde, der als in Deutschland lebender Belgier zunehmend unter den repressiven Druck ausländerfeindlicher Angriffe geriet, erkannte das national-völkische Klima in Weimar als eine heraufziehende Gefahr für alle avantgardistischen Bestrebungen, denen Graf Kessler und seine Person ab 1903 mühsam den Weg gebahnt hatten. Zwei Jahre nach Aufgabe der Kunstgewerbeschule verließ der Künstler die Stadt an der Ilm und kehrte erst nach über einem Jahrzehnt an die Stätte seines Wirkens zurück als er für einen Vortrag zur Frage „Warum immer Neues?“ im Februar 1928 vor einem exklusiven Gästezirkel sprach.

Das traditionsverbundene Weimar konnte sich seine Geschichte nicht abstreifen, doch wurden immer wieder Versuche gewagt, die Spannung zwischen Historizität und Progression zu mildern oder aufzuheben. Das Bauhaus hatte mit reformpädagogischen Ansätzen in der Konnexion aus freiheitlichem Kunstschaffen, Experimentierfreudigkeit, Kunsttheorie und -handwerk die

[58]Vgl. Wahl, 2007, S. 24.
[59]O. A., Van de Velde und seine Schule, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 296), 17.12.1908, S. 2.
[60]Vgl. Wahl, 2007, S. 38.

bestmöglichen Voraussetzungen, dass den Konventionen und Konservatismus verschriebene Weimarer Bürgertum von einer gewinnbringenden Lehranstalt dieser Qualität zu überzeugen. Doch wie die Historie bewies, konnte die national-völkische Weltanschauung hier erneut der modernen Kunst den Weg erschweren. 1927 wurde die „6. Thüringer Kunstausstellung“ in Weimar ausgerichtet, bei der, von der Weimarer Regierung unterstützt und teilfinanziert, einige Räume des Museums am Karlsplatz für die Ausstellung zur Verfügung gestellt wurden und Staatsminister Dr. Leutheußer die Schirmherrschaft übernahm. Organisiert war die Exposition von dem *Wirtschaftsverband Bildender Künstler Gau Thüringen* (Kunstausschuss), welcher hiermit einen Querschnitt über das künstlerische Gesamtwerk des mitteldeutschen Landes präsentieren wollte. Thüringer Künstler wie der Weimarer Hans Bauer, Werner Fechner, Mathilde von Freytag-Loringhoven, die Geraer Künstler Otto Dix, Kurt Günther und Hermann Paschold, die Weimarer Maler Alfred Ahner und Hermann Hamann, Franz Huth, Walter Klemm, aus Jena Georg Kötschau, aus Ranis Selma Kurth und Werke bereits verstorbener Größen wie etwa Theodor Hagen, Max Thedy oder Eduard Weichberger wurden ausgestellt[61]. Trotz der Beteiligung einiger moderner Meister kritisierte man die Form der Schau jedoch, da zum einen viele namenhafte Maler unter den Ausstellern fehlten und dadurch der erstrebte repräsentative Überblick über das Thüringer Schaffen nicht entstanden war und zum anderen, da nicht mit Gewissheit gesagt werden konnte, „[…] ob die Teilnahme tatsächlich allen in Thüringen ansässigen Künstlern, nicht nur den Mitgliedern des Wirtschaftsverbandes und des Künstlerbundes offenstand, und wieviel Arbeiten von der dem Kunstausschusse angegliederten Jury zurückgewiesen wurden.“[62].

3.2 Kunstkonfrontation in Weimar

Dass Weimar als Kulturstadt viele Kunstentwicklungen durchlebt hat und diverse Kunsttriebe in der ehemaligen Residenz an der Ilm ihre Blüte trugen, ist weithin bekannt. Gern außerhalb der Betrachtung gelassen wird jedoch der Faktor der Polemiken, welche Künstler vor Ort gegeneinander vorbrachten und die Künstlerschaft deutlich polarisierten.
Weit vor dem Ersten Weltkrieg hatte Weimar bereits mit dem „Kesslerschen Fehltritt“ zur Präsentation der Rodin-Skizzen 1906 zu kämpfen, der den Grafen nicht nur das Amt kostete, sondern auch den Versuch einer Etablierung des ersehnten avantgardistischen Kunstzentrums eliminierte. Gleichermaßen konnte die Stätte Goethe und Schillers in den folgenden Jahren

[61] StadtA Weimar, 88-6866/Jahrbuch 1927, 6. Thüringer Kunstausstellung Weimar 1927, In: Thüringer Land: Heimatblätter, Jg. 4 (Heft 12), 25.06.1927, S. 278.
[62] Ebd.

künstlerisch-nationalen Fragen nicht ausweichen und wurde wiederholt zum Seismographen schwer umkämpfter Überzeugungen.

Im Januar 1912 hatte Fritz Mackensen den österreichischen Maler Albin Egger-Lienz in der Nachfolge Hans Oldes an die 1910 in *Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst* umbenannte Lehreinrichtung geholt[63], doch sollte dessen Aufenthalt vor Ort nicht lang währen. Mackensen, selbst als Dozent der Naturklasse 1908 in der Nachfolge Sascha Schneiders an die Akademie berufen und 1910 als Leiter der Hochschule eingesetzt, gehörte indes zu der Riege der national-konservativen Künstler[64]. In seiner kurzen Phase der Tätigkeit für die Weimarer Akademie hatte Egger-Lienz für reichlich Aufregung gesorgt, als er eine Broschüre mit dem Titel „Monumentale Kunst", 1912 im Walther-Verlag erschienen, publizierte, in der er alle veröffentlichten Artikel zum sogenannten „Hodler-Streit" versammelte. Den Disput hatte er entfacht, nachdem bei der „Dresdener Sonderausstellung für monumental-dekorative Malerei" im Sommer 1912 der von ihm erhoffte Jubelsturm zu seinen Schöpfungen ausgeblieben war und statt seiner Person der Schweizer Ferdinand Hodler als das unbestrittene Genie der Monumentalkunst gepriesen wurde. Bedingt hatte des österreichischen Künstlers Ärger zudem der zusätzliche Aspekt des direkten Vergleiches seiner Werke mit denen Hodlers. Eine unmittelbar räumliche Werk-Nähe in der Dresdner Ausstellung und die ab 1897 nachweislich künstlerische Einflussnahme von Hodler-Arbeiten auf den österreichischen Kollegen hatten in diversen Zeitungsrezensionen für abfällige Gegenüberstellungen gesorgt. Kritiker bezichtigten Albin Egger-Lienz einer Unselbstständigkeit im Stilgebrauch und einer damit einhergehenden Nachahmung Hodlerscher Stilmittel. Diesem Epigonen-Vorwurf setzte der ebenfalls die Volks- und Heimatkunst propagierende Maler den Artikel „Monumentale Kunst" entgegen, der im frontalen Angriff Künstler wie Ferdinand Hodler, Max Klinger und Lovis Corinth denunzierte und ihnen Dilettantismus unterstellte[65]. Der Österreicher hatte damit besonders seine damalige Wirkungsstätte erschüttert, denn war der angefeindete Max Klinger als Gründungsmitglied des Deutschen Künstlerbundes, als vielfach in Weimar ausgestellten Künstler und als Ehrenmitglied der *Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst* ein in der Klassikerstadt tiefverwurzelter Meister der Kunst. Egger-Lienz hatte die Konsequenzen dieses Skandals am stärksten am eigenen Leib zu spüren: Zwar stand ein Großteil der Schülerschaft hinter ihrem Dozenten, ihm zu Ehren organisierten sie einen Fackelzug durch die Weimarer Straßen, doch der Druck aus den Künstlerreihen veranlasste ihn, seine Entlassung aus dem Lehrdienst zu beantragen, welcher Mitte April 1913 stattgegeben wurde. Begründet wurde sein Fortgang offiziell allerdings

[63]Vgl. O. A., Skizzen aus der Landeshauptstadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 41), 18.02.1912, S. 3.
[64]Vgl. Ulbricht, 2016, 56.
[65]Vgl. Wendermann, 2014, S. 124.

mit dem unstillbaren Heimweh, das ihn „zwinge, in seine Heimat zurückzukehren, da er nur dort weiter schaffen könne.“[66], wie es die Lokalpresse verlauten ließ.

Es war jedoch nicht das erste Mal, dass Egger-Lienz mit Künstlern und Stilen hart ins Gericht gegangen war, hatte er indes bereits mehrmalig mit öffentlichen Fehdebriefen und -artikeln seine Meinung kundgetan. So war, noch von Weimar ausgehend, in einem seiner Texte über das „Berliner Cliquen-Unwesen im Bereiche der Malerei von heute“[67] zu lesen und wenige Monate nach seinem Ausscheiden aus der Weimarer Kunsthochschule rechnete er schließlich in dem ausführlichen Beitrag „Die neuesten Kunstrichtungen“ in der Zeitschrift *Kunstwelt* vom 01. Dezember 1913 gnadenlos mit Futurismus, Expressionismus, Kubismus und dergleichen ab.

Die stetig neu aufflackernden Streitfragen um deutsche und ausländische Kunst, um den Schutz des deutschen Wesens und die „Überfremdung“ der Kulturlandschaft schienen in Weimar jederzeit neu in der Verhandlung stehen zu müssen. Die etablierte und hier beheimatete Künstlerschaft sah sich in ihrem Betreiben gestört als das *Staatliche Bauhaus zu Weimar* im April 1919 gegründet worden war. Die bis 1915 bestehende *Großherzoglich Sächsische Kunstgewerbeschule*, deren Leitung von Henry van de Velde während des Ersten Weltkrieges aufgegeben werden musste, und die Mitte des 19. Jahrhunderts als *Großherzoglich Sächsische Kunstschule* eingerichtete Akademie vereinigte der von van de Velde vorgeschlagene Berliner Architekt Walter Gropius im neuen *Staatlichen Bauhaus zu Weimar*. Ein kleinerer Prozentsatz der Schülerschaft hatte sich bereits bei der Fusion beider Weimarer Lehrinstitute für den Erhalt der alten Kunstschule und gegen das neue Bauhaus ausgesprochen, konnten sich allerdings von Gropius´ Schulprogramm vorläufig überzeugen lassen. Doch bereits Ende des Jahres 1919 verflog das Wohlwollen dieser Schüler letztlich und die Reformhochschule erlitt erste Rückschläge, die, aus den eigenen Reihen stammend, das interne Gefüge der Schüler- wie auch Lehrerschaft in Opposition gehen ließen.

Die Versammlung „Freie Vereinigung für städtische Interessen“ am 12. Dezember 1919 und ein hierbei gehaltener Vortrag des Studenten Hans Gross hatten als Auslöser für die als „Bauhausstreit“ übertitelten Auseinandersetzungen fungiert. In der Zusammenkunft sollte sowohl das Bauhaus als auch der „Geist von Weimar“ thematisiert werden, wobei der Oberinspektor der Weimarer Versicherungsgesellschaft „Union“, Dr. Emil Kreubel, das Wort ergriff und kolportierend den Meisterrat wie auch die Mitglieder der Reformhochschule gleichermaßen bezichtigte, allesamt der bolschewistisch-spartakistischen Denkweise verhaftet zu sein. In entgegenhaltender Wortmeldung brachte der Meisterschüler Gross in einer völkisch geprägten Rede seine gedankliche Dichotomie vor, indem er die „Zersetzung“ der deutschen Kunst beklagte

[66]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 89), 17.04.1913, S. 3.
[67]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 188), 13.08.1913, S. 2.

und parallel die „volksbeseelte Gesundung“ imaginierte. Ihm dürften die Schriften Paul de Lagardes und Friedrich Lienhards, wie auch des „Rembrandtdeutschen“, Julius Langbehn, bekannt gewesen sein, als er von der „Führerkraft, welche wirklich deutsches Wesen und deutsche Eigenart in sich trägt“[68] sprach.

Walter Gropius verstand diese Äußerungen als klare Offensive, denn „[m]an suche nach politischen Mitteln, um das Bauhaus und ihn selbst misskreditieren [sic!]“[69] zu können. Im Chorus ein- und Hans Gross zustimmend, prangerten seine Fürsprecher die „Bauhausgedanken auf deutscher Grundlage“[70], namentlich also das Zusammenwirken der freien Kunst und des Handwerks, an, denn nach deren Dafürhalten schwanden diese zu Anfang von Gropius versprochenen „Werte“ zu Gunsten einer international ausgerichteten Lehrform:

> „Mit dem ursprünglichen »Bauhausgedanken« Gropius konform gehend, setzten wir anfang [sic!] begeistert unsere ganze Kraft für denselben ein. Erst nachdem sich im Laufe der Zeit der wahre Charakter der Bauhausidee herausstellte und vor allen Dingen die Denkungsart unseres Führers uns klar wurde, mussten wir als echte Deutsche von nun an unbedingt unseren eigenen Weg beschreiten.“[71].

Die anschließende Diskussion über „politische, nationale und rassionale [rassische, V. F. S.] Fragen“[72] entfachte einen Disput über das Leitbild des Bauhauses und etablierte die Frage von einer Mischkultur von Politik und Kunst. Gropius, der seine Lehranstalt frei von politischen Einflüssen und Ansichten, sowie stets im Sinne der Kunst und des -handwerks führen wollte, sah sich plötzlich mit Anfeindungen dieser Art konfrontiert. Das Vertrauen in seinen Schüler verlierend, suchte der Bauhaus-Leiter das persönliche Gespräch, welches allerdings bei Hans Gross, gestärkt durch eine eilig einberufene und gegen ihn sprechende Schülerversammlung, Widerstand auslöste, er sein Studium niederlegte und das Bauhaus verließ. Solidarisch „stellen wir uns geschlossen hinter Gross, hinter den Bauhausgedanken auf deutscher Grundlage und damit gleichzeitig hinter die gsamte [sic!] deutschdenkende und fühlende Künstlerschaft.“[73], postulierte eine Gruppe Studenten in einem Schreiben von Dezember 1919 an die Weimarer Künstlerschaft, die sich dem Austritt Gross´ anschlossen. Zu ihnen zählten Paul Teichgräber, Thekla Dietrich-Wrede, Jupp Haamann, Sophie Klapper, Charlotte Waga, Alfred Schroeter, Willy Hesse, Gerd Schniewind, Margarete von Hanke, Eva von Münkwitz, Mila Böning, Lisa von Oertzen, Karl Pietschmann, Frieda von Düring, Joseph Pilartz und Wilhelm Majowski. Die Wortführer sahen sich in direkter

[68]Zit. nach Wahl, 2001, S. 394.
[69]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 57.
[70]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 14.
[71]Ebd.
[72]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 1.
[73]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 14.

Vertretung der lokalen Künstlerschaft und ersuchten daher um deren Unterstützung durch das aufgesetzte Schreiben vom 16. Dezember 1919 in Stellvertretung an den Maler Carl Lambrecht:

> „Welch eine Anmassung uns gegenüber ist es, dass einem Ausländer Gelegenheit gegeben wird, sich über die Denkungsart eines Deutschen […] als Richter auszuschwingen ?!?
> Wir Unterzeichneten fühlen uns zu dem Glauben berechtigt, dass trotz aller vorherigen Versicherung seitens der Leitung, jede Politik innerhalb der Bestrebungen des Bauhauses auszuscheiden, hinter diesen immer mehr zu Tage tretenenden [sic!] Zielen ein politischer Hintergrund zu suchen ist! Bei dieser uns drohenden Gefahr halten wir es für unsere dringende Pflicht, als Deutsche auf unserem Posten zu sein!“[74].

Die „drohende Gefahr“ nahmen die Protestierenden in Form einer Verdrängung ihrer sozialen, ideologischen und künstlerischen Gruppierung wahr, darüberhinaus in einer Herabstufung ihrer nationalen Bedeutsamkeit. Ebenso ängstigte sie das Protegieren des Handwerks und der Einschränkung künstlerischer Freiheiten, die gewährten gesellschaftlichen und finanziellen Vergünstigungen für ausländische Studenten und der in ihrer Wahrnehmung aufkommende Verlust des eigenen Mitspracherechts, weswegen sie schriftlich festhielten: „Jeder derartig begünstigte Ausländer verdrängt zwei Reichsdeutsche !!! Ein Skandal !!!“[75].
Der „Fall Gross“ hatte latente Befürchtungen der Schüler- und Studentenschaft zum Ausbruch an die Oberfläche befördert und damit eine lokale Krisensituation erwirkt, welche nunmehr über die institutionell-interne Klärung hinaus an das Weimarische Staatsministerium herangetragen worden war. Künstler des T.A.B.K. solidarisierten sich mit den Ausgetretenen und erbaten im Kollektiv „eine eingehende Untersuchung der am Bauhaus herrschenden Zustände“[76].
Resultierend aus den anhaltend weltanschaulichen Streitfragen in Kombination mit künstlerischen Sachverhalten wurde im Frühjahr 1921 die *Staatliche Hochschule für bildende Kunst* in Weimar gegründet, die sich zwar in der Tradition der alten Kunsthochschule sah, doch rechtlich als Neugründung betrachtet werden musste, da dem Bauhaus die offizielle Nachfolgerschaft zugesprochen ward. Dass die politischen Konflikte um die Reformschule damit nicht beseitigt waren, sondern lediglich ruhten, verdeutlicht der durch die Landtagswahlen 1924 zwangsläufig notwendige Umzug des Bauhauses nach Dessau im Folgejahr.

[74]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 15.
[75]Ebd.
[76]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 7, Bl. 66.

3.3 „Was ist des Deutschen Vaterland?“: Nationalismus und Deutschtum im Verständnis der Kunst

> „Hier soll auch ganz besonders zum Ausdruck kommen, daß wir Deutsche unsere Geschmacksrichtung nicht mehr vom Ausland zu beziehen brauchen, sondern daß die Wurzeln unserer Kraft wie in allem, so auch in der Kunst, im Kunstgewerbe und Handwerk in unserer reichen, nationalen Eigenart liegen.“[77]

Ein anonymer Autor verfasste 1913 einen Artikel zu einem am 26. Juli des Jahres gehaltenen Vortrag der *Gesellschaft für Geschichtskunde* in Jena. Sein Credo, die eingangs zitierten Worte, stellte die nationale Eigentümlichkeit als entscheidendstes Merkmal für eine deutsche Kunst heraus. Um zu verstehen, welche Eigenart als das Zeugnis nationaler Haltung für die Deutschen galt, muss zuvor ein Blick auf die Begrifflichkeit „Nationalismus“ geworfen werden.

In der Geschichts- und Politikwissenschaft wird grundlegend zwischen einer frühen Form des Nationalismus und einer modernen Idee dessen unterschieden, welche der Historiker Otto Dann insbesondere prägte. Während der frühe Nationalismus als „Patriotismus“, als „gesellschaftlich-politisches Verhalten“[78] angesehen wurde, „bei dem nicht die eigenen oder Gruppeninteressen im Vordergrund stehen […], sondern die Gesellschaft als Ganzes, der Staat, die Umwelt, d. h. in älteren Begriffen: das bonum commune (Gemeinwohl), das Wohl des Vaterlandes (patria)“[79] den zentralen Inhalt bildeten, galt die moderne Nation für „alle Bewohner des nationalen Territoriums“[80]. Mit dem „gleichen Anspruch auf Menschen- und Bürgerrechte“, sowie dem „Recht auf Existenz […] und auf Selbstbestimmung“[81] versehen, definierte sich die moderne Nationsform vor allem über die Gleichwertigkeit, wogegen Otto Dann für den Begriff „Nationalismus“ den Überlegenheitscharakter als markantestes Merkmal herausstellte. Dementsprechend können auch die drei Unterscheidungen bezüglich der politischen Überzeugungen des Begriffes „Nationalismus“ von Christian Jansen und Henning Borggräfe in ihrem Buch „Nation – Nationalität – Nationalismus“ aufgefasst werden.

Unter der ersten nationalistischen Überzeugung wäre diesbezüglich, vereinfacht dargestellt, die Unterteilung der Welt in Nationen zu verstehen, denen in der Reduktion auf einheitliche Massen der jeweiligen Völker spezifische „übereinstimmende psychische Eigenschaften oder typische Verhaltensweisen“[82] zugesprochen werden. Darauf aufbauend besagt die zweite Unterscheidung,

---

[77] O. A., Heimatschutzbund, Werdandibund, deutscher Werbebund, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 177), 31.07.1913, S. 2.
[78] Zit. nach: Jansen/Borggräfe, 2020, S. 34.
[79] Ebd.
[80] Ebd.
[81] Zit. nach: Jansen/Borggräfe, 2020, S. 34.
[82] Jansen, Borggäfe, 2007, S. 20.

dass jedes Individuum ausschließlich einer Nation zugehörig sein darf und dies, neben der geografischen Zuordnung, auf der bewussten und persönlichen Zugehörigkeitsentscheidung des Individuums basiert, währenddessen die dritte Form die Erhabenheit und Überlegenheit in Zugehörigkeit zu einer Nation[83] schildert.

Vor diesem Hintergrund scheint es aus heutiger Perspektive irritierend, die Lebens- und Schaffensphasen eines Künstlers in konträr zueinander anmutenden politischen Haltungen zu lesen und daraus Rückschlüsse auf dessen Weltanschauung zu ziehen. Bei einem Großteil der Künstlerschaft des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist grundlegend von einer individuell-bewussten Zugehörigkeitsentscheidung zur ab 1871 geeinten, deutschen Nation auszugehen. Inwieweit die Kunstproduzenten sich einem Überlegenheitsgefühl gegenüber anderen Nationalitäten und Kulturen anschlossen, muss in differenzierter Weise gesehen werden. Stimmen, welche sich gegen den „Erbfeind" Frankreich oder das jüdische Volk aussprachen, potenzierten sich in der deutschen (Kunst-)Geschichte ab 1813 vielerorts. Dabei prägten die Instanzen der Sozialisation und der erlernten sozialen Normen den Menschen ebenso wie die Zeit, die Bildungsschicht und die Region in der sie aufwuchsen. Nicht zu vernachlässigen war zudem, dass im ausgehenden 19. Jahrhundert Nationalstolz, Patriotismus und Vaterlandsliebe zu den grundständig vermittelten Werten im Schulsystem, der Familie und der Gesellschaftskultur gehörten, denen man sich weder verwehren durfte, noch entziehen konnte. Im Kindesalter formten Kinderbücher, Spielzeug oder Volkslieder dieses deutsche Wesen, später wirkte wiederum die Kultur in Form darstellender und bildender Künste, Musik und Literatur als deutsches Nationalgut. Die Lehren der deutschen Geschichte und das Verständnis für die eigene Herkunft charakterisierten hierbei einen deutsch-nationalen Geist, der sich in Abgrenzung zu Fremdkulturen und in Kultivierung nationaltypischer und identitätsstiftender Traditionsbildung formierte. Die Kunst und Kultur dienten hierbei nicht nur als Identifikations- und Konservierungswerkzeuge, sondern auch als Vermittlungsinstanzen.

Ernst Moritz Arndt (1769-1860) hatte als nationalistischer Schriftsteller vor der Schlacht mit Frankreich 1813, und auch nach dem errungenen Sieg, zahlreiche Texte verfasst, die den deutschen Einheitssinn beschwören sollten. Sein Gedicht „Vaterlandslied", welches besser bekannt ist unter dem Titel „Der Gott, der Eisen wachsen ließ", schrieb er 1812 als Reaktion auf den Einsatz deutscher Heere im Russlandfeldzug gegen Napoleon. Er befeuerte das Gefühl nach Befreiung aus der Unterjochung Frankreichs, die, wenn notwendig, mit dem Mittel des Todes erreicht würde. So schrieb er in der ersten Strophe:

[83]Vgl. Jansen/Borggräfe, 2007, S. 20.

„Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte;
Drum gab er Säbel, Schwert und Spieß
Dem Mann in seine Rechte,
Drum gab er ihm den kühnen Muth,
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis auf´s Blut,
Bis in den Tod die Fehde.“[84].

Die beiden Historiker Christian Jansen und Henning Borggräfe erklärten diese erhabene Stellung des Nationalgefühls gegenüber den Individualvorstellungen und -interessen mit dem dominierenden Gefühl der Zugehörigkeit:

„Die Zugehörigkeit zu einer Nation wird privilegiert gegenüber allen anderen denkbaren Zugehörigkeiten der Menschen – etwa zu einer Familie, einem Geschlecht, einer sozialen Schicht oder einer Klasse, einer Berufs- oder Altersgruppe, Religionsgemeinschaft oder Interessengruppe. Die Loyalität zur eigenen Nation wird ethisch und moralisch über alle anderen Loyalitäten gestellt. Im Zweifelsfall hat der Einzelne die Imperative, die sich aus seiner Nationalität ergeben, über alle anderen Interessen, Bindungen und Zugehörigkeitsgefühle zu stellen. Die Zugehörigkeit zu einer Nation wird für den Nationalisten zum höchsten Wert, an dem alles Handeln auszurichten ist. So kann zum Beispiel auf der Basis nationalistischen Denkens von jedem Mitglied einer Nation letztlich verlangt werden, für sein Vaterland zu sterben.“[85].

Die Zeilen Arndts glorifizierten den geeinten Kampf für das Vaterland und den stolzen Einzug in die Schlacht, verkündeten die Treue bis auf´s Blut und ließen, besonders in der vierten Strophe des „Vaterlandsliedes“, die Hoffnung auf die Zerschlagung der Unterdrückungsstrukturen, sowie die anschließende Vereinigung des Reiches in greifbare Nähe rücken:

„Laßt brausen, was nur brausen kann,
In hellen, lichten Flammen!
Ihr Deutschen alle, Mann für Mann
Für´s Vaterland zusammen!
Und hebt die Herzen himmelan!
Und himmelan die Hände!
Und rufet alle, Mann für Mann:
Die Knechtschaft hat ein Ende!“[86].

[84]Ruthardt/Föhr, 1879, S. 79.
[85]Jansen/Borggräfe, 2007, S. 20.
[86]Ruthardt/Föhr, 1879, S. 80.

Arndts Stil schürte bewusst den Hass auf die Gegnerschaft und avancierte mit diesem Text zum literarischen Fahnenträger des urdeutschen Stolzes. Die entscheidende Völkerschlacht bei Leipzig wurde letztlich zum Topos des deutschen Mythos, dessen Entfaltung in dem Lied „Des Deutschen Vaterland“[87], ebenfalls gedichtet von Ernst Moritz Arndt, erkenntlich wurde. Das zehn Strophen lange, teils antisemitisch geprägte Gedicht proklamierte die deutschen Besonderheiten, entsprach dem aufkeimenden Gefühl von Nationalstolz und hatte, wie die Texte des Dichters generell, einen unermesslichen Einfuss auf deutsche Burschenschaften und die Künstlerschaft.

In dem eingangs angeführten Zitat führte der anonyme Verfasser die Eigenart der deutschen Kunst ins Feld, die, in dieser Form verwendet, auf den „Rembrandtdeutschen“ Julius Langbehn zurückgeht. Mit seinem 1890 vorerst nur unter dem Pseudonym „Von einem Deutschen“ veröffentlichten Werk „Rembrandt als Erzieher“ erreichte Langbehn die gesamte Künstlerschaft des Deutschen Reiches. Seine pathetische Formel des Individualismus als deutsches Wesensmerkmal ergriff Besitz von der Weimarer Malerschaft, ebenso wie der Worpsweder Künstlerkolonie.

Der seit der Gründung dem Deutschen Künstlerbund angehörige Lovis Corinth (1858-1925) hatte als Vertreter der älteren Malergeneration sein Kunstverständnis einer naturalistischen und akademischen Lehre verhafteten Darstellung unterwiesen. Dabei galt es ihm als wichtiges Werkzeug einem grundständigen Studium von „Natur und […] Elementarwissenschaften“[88] nachzugehen, welches dazu befähigte, dem individuellen schöpferischen Geist Ausdruck zu verleihen. Bei einer Rundfrage bezüglich der jüngsten Malerei hatte Corinth 1913 öffentlich das Wort gegen die gegenwärtige Kunst erhoben. In seinem Empfinden hatten die modernen Maler mit ihrer „Rätselkunst, die nichts mehr mit der freien edlen Kunst gemein hat, Lehren aufgestellt, die der Geometrie entnommen zu sein scheinen“[89] und, in Verbindung mit den „kindlichen Stammeleien der Naturvölker“[90], damit die Kunst in starre Formen gezwängt. „All diese Manieren haben zur Folge, daß die Individualität verschwindet und wenig oder gar kein Unterschied zwischen den Werken verschiedener Künstler zu sehen ist“[91], doch genau aus diesem Grunde habe jene Kunstform in seinem Verständnis keine Zukunft. In erzürnter Art beschloss er seine Ausführungen mit den Worten:

---

[87]„1. Was ist des Deutschen Vaterland? ist’s Preußenland? ist’s Schwabenland? ist’s, wo am Rhein die Rebe blüht? ist’s, wo am Belt die Möwe zieht? O nein, o nein, o nein, o nein! sein Vaterland muß größer sein!
2. Was ist des Deutschen Vaterland? ist’s Baierland, ist’s Steierland? ist’s, wo des Marsen Rind sich streckt? ist’s, wo der Märker Eisen reckt? O nein, u.s.w.“, Siehe hierzu: Anonym, Sieben schöne alte und neue Lieder mit Bildern, 1850, S. 4.

[88]Corinth, Lovis, Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 18), 22.01.1913, S. 3.

[89]Ebd.

[90]Ebd.

[91]Corinth, Lovis, Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 18), 22.01.1913, S. 3.

„Diese »Modemalerei«, nicht modernste Malerei, wird sich als das entpuppen, was sie in der Tat ist, nämlich als ein Uebergangsstadium. Strengste Arbeit und eifriges Studium wird wieder an Stelle dieser frivolen Ungebundenheit treten, und alle Nachahmung exotischer Negerkunst wird wieder in einem Winkel der Vergangenheit für lange Zeit begraben liegen.“[92].

Mit derlei Ansichten war der deutsche Maler Corinth keineswegs allein. Ein als viel zu progressiv gewertetes Eintreten für die französische Malerei und ein diesbezüglich entstandenes Ungleichgewicht zwischen deutscher und impressionistischer Kunst wurde Harry Graf Kessler bereits 1906 von der Weimarer Künstlerschaft angelastet, weswegen er seinen Direktorenposten im *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar niedergelegt hatte[93]. Das gleiche passionierte Engagement für eben jene Kunstströmung wurde dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, 1909 zum Verhängnis, als er, nach anhaltenden Differenzen und offensiven Anfeindungen mit Kaiser Wilhelm II., letztlich seines Amtes enthoben wurde. Die Frage nach der Erwerbungspolitik deutscher Museen und der Wertigkeit deutscher Kunst wurde immer lauter und fand zwei Jahre später in Bremen seine Entladung. Der Leiter der dortigen Kunsthalle, Gustav Pauli, hatte das Meisterwerk „Mohnfeld“ von Vincent van Gogh für die Sammlung erworben und damit einige ansässige und dem Bremer Kunstverein angehörige Maler verärgert. Lokal hatte eingangs ein publiziertes *Mahnwort an den Kunstverein* für Aufregung gesorgt, in welchem der Bremer Maler Carl Vinnen den frankophilen Sammlungsüberhang der Bremer Kunsthalle, wie auch die Überflutung des deutschen Kunstraumes mit französischer Kunst anzuklagen suchte. Nachfolgend trat der als „Bremer Künstlerstreit“ begonnene Disput über die städtischen Grenzen hinaus als Vinnen im Eugen Diederichs Verlag den „Protest deutscher Künstler“ veröffentlichen ließ. Die hierbei versammelten Stellungnahmen bekannter Maler und Sezessionisten richteten sich gegen jene Kunstförderer, die den Erwerb französischer Kunstwerke befürworteten und gefördert hatten. Vinnen forderte zudem, der deutschen Kunst seinen rechtmäßigen Platz einzuräumen und die Erwerbspolitik minderer französischer Arbeiten, wie er es postulierte, zu boykottieren. Er nahm hierbei nur zu gern Anschluss an den „Rembrandtdeutschen“ Langbehn und rief wiederholt zur deutschen Eigenart[94] in der Kunst auf. Der Protest, an welchem sich über 130 Kunstschaffende beteiligten, richtete sich vor allem an jene Künstlerkollegen, Kunsthistoriker und -händler, die den Impressionismus verteidigten und, nach Vinnens Dafürhalten, den Kunstmarkt mit überteuerten Preisen derer Werke zu Spekulationen verleitete. Ähnlich wie der Künstler Albin Egger-Lienz in seinem 1913 veröffentlichten Beitrag

[92]Corinth, Lovis, Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 18), 22.01.1913, S. 3.
[93]Siehe hierzu: 3.1 Entgegen der Doktrin des Wilhelminismus: Harry Graf Kessler, Wilhelm Ernst und das Neue Weimar.
[94]Vgl. Wendermann, 2014, S. 123.

„Die neuesten Kunstrichtungen“, argumentierte Carl Vinnen mit der Überbewertung des künstlerischen Schaffens „unter dem Protektorate spekulativer Kunsthändler“ [95], sowie der ungerechtfertigt gezahlten Summen für derlei Werke und deren Dominanz in deutschen Sammlungen. Gustav Pauli hatte bereits zuvor versucht, diese Argumentation zu entkräften, indem er in Aufzählung vorig getätigter Erwerbungen deutscher Kunstprodukte die ausgewogene Ankaufsstrategie aufzeigen wollte. Die Legitimation, für van Goghs „Mohnfeld“ mehrere Tausend Mark gezahlt zu haben, sah der Bremer Kunsthallen-Leiter in der Technik und der Kunstfertigkeit des Malers, sowie des außergewöhnlichen Wertes dieser Schöpfung. Am 25. August 1912 erschien in der Jenaischen Zeitung ein kurzer Artikel mit der Überschrift „Schutz der deutschen Kunst“, worin erneut über die Einwirkung ausländischer Kunst auf den deutschen Kunstmarkt und den „Preisverlust“ deutscher Werke diskutiert wurde. Hierbei bezog man sich auf den in der Zeitschrift „Kunstwelt“ veröffentlichten Bericht „Französische Importen“ des verantwortlichen Schriftleiters jener Zeitung, Felix Lorenz, welcher argumentiert hatte: „Die Ausländerei auf Kosten unserer heimischen Kunst ist nachgerade in´s Uferlose gewachsen!“[96]. Exemplarisch wollte der Autor beweisen „[w]ie übermäßig der Ehrgeiz mancher Museumsdirektoren sich aufs Ausland stürzt und Konkurrenzen treibt“, wofür Lorenz „eine instruktive Aufstellung über die letztjährigen Erwerbungen mittlerer und kleinerer Museen“ [97] anfügte und als ersten wissenschaftlichen Feldbeweis Bremens Ankaufs- und Finanzaufstellung auflistete. Demzufolge waren 218 deutsche Werke für insgesamt 352.000 Mark und durchschnittlich 1.615 Mark beschafft worden, währenddessen nur 57 ausländische Kunstwerke für insgesamt 134.000 Mark angekauft worden waren, doch zu durchschnittlich 2.350 Mark [98]. Dieses „Mißverhältnis der gezahlten Durchschnittspreise bei deutschen und fremden Kunstwerken“[99], so unterstrich Lorenz, könne keine „deutsche Kunstpflege repräsentieren“[100]. In seinen Augen sei dieses Handeln bezeichnend, „weil der Museumsdirektor die ausländischen Werke durch den Kunsthändler kauft, die deutschen aber direkt beim Künstler, dem man die Preise drücken kann.“[101]

Der „Kampf um die Kunst“[102] hatte bereits den gesamtdeutschen Raum ergriffen als 75 Moderne-Verfechter um Franz Marc in München „Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler“ unterzeichneten und ihre Gegenposition darstellten. Die in zwei Lager aufgespaltene

[95]Egger-Lienz, Albin, Die neuesten Kunstrichtungen, In: Die Kunstwelt, Jg. 3 (Heft 5), 01.12.1913, S. 153.
[96]O. A., Kunst und Wissenschaft: Schutz der deutschen Kunst, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 199), 25.08.1912, S. 2.
[97]Lorenz, Felix, Französische Importen, In: Kunstwelt, Jg. 1 (Nr. 10), Sommer 1912, S. 701.
[98]Vgl. Lorenz, Felix, Französische Importen, In: Kunstwelt, Jg. 1 (Nr. 10), Sommer 1912, S. 701.
[99]Lorenz, Felix, Französische Importen, In: Kunstwelt, Jg. 1 (Nr. 10), Sommer 1912, S. 701.
[100]Ebd.
[101]Ebd.
[102]Zit. nach: Wendermann, 2014, S. 123.

deutsche Künstlerschaft sollte in den kommenden Jahren weiterhin einen erbitterten Kampf für beziehungsweise gegen die moderne deutsche Kunst führen. Der Worpsweder Maler Fritz Mackensen, seit 1910 Direktor der *Großherzoglich Sächsischen Kunsthochschule*, hatte sich 1911 als einer der ersten dem Protest Vinnens angeschlossen und öffentlich mit seiner konservativen Haltung Stellung gegen die Gegenwartskunst bezogen. Zwei Jahre danach hatte sich auch Mackensen, wie gleichermaßen Corinth, an der Umfrage zur Richtung der modernen Kunst beteiligt und seine Antwort in diversen Tageszeitungen veröffentlichen lassen. Seine bekannte, gefestigte Meinung gegenüber der modernen Malerei versuchte der Direktor keineswegs zu kaschieren als er in fast spöttischem Tonfall äußerte: „Diese sogenannten neuen Richtungen leiden von vornherein an sich selbst, denn es betet einer dem anderen nach. Hier ist nun in einigen Jahren gleich eine ganze Zahl solcher Richtungen entstanden. Welche verkündet denn das Evangelium?“[103]. Mackensen reihte sich, wie Corinth, in der Auffassung ein, die modernen Strömungen seien einer ausschließlich kurzen Lebensdauer verhaftet und könnten als Intermezzo angesehen werden. Gleichermaßen stand für ihn fest, dass „nur um Experimente handelt, nicht aber um die Zukunft der deutschen Kunst“[104]. Die Deutschen als höherstehendes Volk betrachtend resümierte er:

> „Man braucht nur die Geschichte der deutschen Kunst zu betrachten. Es gibt kein Beispiel der absichtlichen Verdrehung der Natur. Alle großen Meister haben um Natur und Technik gerungen. Hochstehende Völker haben von dieser Kunst gelernt und auch für uns Deutsche liegen dort die Wurzeln der Kraft, die nie, so lange die Welt steht, verloren werden!“[105],

Mackensen degradierte damit nicht nur alle Künstler, welche sich von der Natur und der Gegenständlichkeit abgewendet hatten, sondern legte zudem sein Verständnis, die deutsche Kunst entspreche dem Sublimen, offen.

Auch die völkische Malerin Bettina Feistel-Rohmeder verstand sich als Künstlerin, die den Auftrag besaß, die nationale Kunst vor Einflüssen äußerer und moderner Strömungen aller Art zu schützen. Unter ihrer Leitung konstituierte sich im November 1920 die *Deutsche Kunstgesellschaft*, welche laut eigener Aussage „bis zum Halse hinaus genug von allem ‘expressionistischen’, ‘futuristischen’, ‘dadaistischen’ und ‘tatlinistischen’ Unrat“[106] hatte. Das deutsche Volk verlange

[103]Mackensen, Fritz, Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 264), 09.11.1913, S. 2.
[104]Ebd.
[105]Ebd.
[106]Zit. nach: Schmitz, 2001, S. 219. Siehe auch: Abram Enns, Kunst und Bürgertum: Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Hamburg 1978, S. 142-143.

„wieder kraftvoll nach reiner deutscher Kunst im Sinne unserer großen Meister, die, soweit sie wirklich groß waren, auch ausgesprochen deutsch waren.“[107]. Die Malerin griff „Die großen Meister“ ebenfalls auf und bezog sich damit einmal mehr auf den Künstler Rembrandt. Da die völkisch-antisemitische *Deutsche Kunstgesellschaft* im Kampf gegen die „alten Erbfeinde deutschen Wesens, Rom und Juda“ agierte, um schließlich das „Deutsche Volk wieder zu seiner arteigenen Kunst zurückzuführen.“[108], verwundert es nicht, dass sich auch hier des Sprachduktus´ Julius Langbehns bedient und die Eigenart als ureigenstes Merkmal deklariert wurde. Darüberhinaus griff die Gesellschaft den historischen Terminus der „Erbfeinde“ auf, der abermals über Entgrenzung und Abwertung alles Fremden die eigene Nation herauszustellen versuchte. Zusehends verband man Begrifflichkeiten wie „Kultur“ und „Deutschtum“ mit „Ethnie“ und „Rasse“, die deutsche Kunst in völkische und letztlich in nationalsozialistische Kunst wandeln ließ, die jedoch nicht anders, „das Deutsche“ zum „Erhabenen“ stilisierte.

3.4 Gibt es einen deutschen Geist? Mythosbildung und Sakralisierung

Sinnsuche und Loslösung von allen Leid stiftenden Umständen beschäftigten die deutschen Intellektuellen zu Anfang des 20. Jahrhunderts nachhaltig. Das 19. Jahrhundert war geprägt gewesen von Deutschland initiierten Kriegen, wiederholten Versuchen der Reichseinigung und der Deklaration deutscher Eigentümlichkeit. Dabei stand im Zentrum all dessen die Besinnung auf etwas spezifisch Eigenes, etwas, das zu allem in Unterschied gesehen werden und ein Spezifikum herstellen konnte.

Bezogen auf die deutsche Kultur und das deutsche Nationalgefühl waren die Schöpfung eines deutschen Mythos´, der damit verbundenen ersehnten deutschen Einheit und die Abgrenzung (und Abneigung) gegenüber dem Fremden, in eine Manifestierung des Deutschtums übergegangen. Ein gelebtes Überlegenheitsgefühl gegenüber anderen Kulturen, vor allem aber Frankreich, festigte den Glauben der Deutschen an eine höhere Stellung ihres Volkes.

Die demoralisierten Bürger zu Anfang des 19. Jahrhunderts, unterdrückt von der napoleonischen Fremdherrschaft, benötigten einen Zukunftsentwurf, der Hoffnung spendete und Einheit stiftete[109]. Die Vision einer Nation, untermauert von deutschen Mythen und gelebter Geschichte, sollten die

[107]Zit. nach: Schmitz, 2001, S. 219. Siehe auch: Abram Enns, Kunst und Bürgertum: Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Hamburg 1978, S. 142-143.
[108]Zit. nach: Gimmel, 2001, S. 40.
[109]Vgl. Langewiesche, Dieter, Einigkeit in Ewigkeit, In: ZEIT Geschichte, o. Jg. (Nr. 5), September/Oktober 2018, S. 17.

deutschen Lebensgeister mobilisieren. Eben jene versuchten Johann Gottlieb Fichtes (1762-1814) „Reden an die Nation“, welche der Philosoph von Dezember 1807 bis März 1808 in der *Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* hielt, zu stimulieren und zugleich die Truppenmoral des Heeres zu stärken. Fichte hatte sich zudem die Erneuerung und Bildung einer deutschen Denkweise[110] ersonnen, welche sich durch die gedruckte Verbreitung seiner Reden innerhalb des Volkes tatsächlich abzeichnen ließ. Das von dem Philosophen proklamierte neue „Menschengeschlecht“, welches das Bild eines sich weiterentwickelten und überlegenen Deutschen zeichnete, führte unweigerlich zu einem noch verstärkt gelebten Feindbild der Franzosen. Laut des Zeithistorikers Wolfgang Benz waren „Ressentiments […] in […] Kulturen der Kitt nationalen, religiösen, zivilisatorischen Selbstbewusstseins.“[111], und begründeten die Aversionsbildung eines Volkes. Eigene Schwäche und Unsicherheit wurde über Vorurteile und Hass gegenüber anderen kanalisiert. Napoleon symbolisierte somit den kleinen, leicht untersetzten Franzosen, der im Gegensatz zum stattlichen, deutschen Mann klar im Nachteil zu sein schien. Hier bediente man sich der „Kraft der Geschichtsmythen“[112], indem man die von Ernst von Bandel bereits 1819 erstmals für das Hermannsdenkmal gezeichnete Erscheinung von Arminius, dem Befreier der Germanen, zum Vergleich heranzog. Über den gesellschaftlich kultivierten Hass auf Frankreich und dessen Landsmänner definierte man plötzlich eigene Herausstellungsmerkmale und Vorzüge, sowie die eigene Überlegenheit. Der Mythos einer geeinten Nation schien hierdurch mehr und mehr Boden zu gewinnen. Die in den Kampf ziehenden deutschen Staaten traten als geschlossene Verteidiger des Landes auf und erlebten erstmalig das beflügelnde Gefühl einer Nation.

Der Sieg bei Leipzig im Jahr 1813 über Napoleon Bonaparte und die damit einhergehende Beendigung der Vorherrschaft Frankreichs schien den Deutschen Recht zu geben, die Sehnsucht nach einer geeinten Nation Realität werden zu lassen und in greifbare Nähe zu rücken. Zwar fehlte noch immer die geschlossene Landeseinheit, doch schien es ein erster Schritt in Richtung eines erstarkendes Nationalselbstbewusstseins.

Bis zur Gründung des Deutschen Kaiserreichs dauerte es schließlich länger als erhofft. Erst knappe sechs Jahrzehnte nach der Befreiung aus französischer Herrschaft wurde 1871 mit der Proklamation Wilhelm I. zum deutschen Kaiser das geeinte Reich verkündet. In der Zwischenzeit hatte sich besonders der preußische Ministerpräsident Otto von Bismarck (1815-1898) um die deutsche Einigung verdient gemacht.

Einen mythologischen Ansatz zur Gestaltung eines deutschen Geistes wählte der Elsässer

[110]Fichte, 2008, S. XIV (14).
[111]Benz, 2020, S. 10.
[112]Langewiesche, Dieter, Einigkeit in Ewigkeit, In: ZEIT Geschichte, o. Jg. (Nr. 5), September/Oktober 2018, S. 19.

Friedrich Lienhard (1865-1929). Während seines Berliner Theologiestudiums umgeben von der ihm verhassten Seelenlosigkeit, den nach Materialismus gierenden Menschen und der von der Industrie verseuchten Großstadt, beschloss der Schriftsteller sich in der Zurückgezogenheit und Stille des Thüringer Landes einem nationalen Idealismus zu widmen[113]. Die Kampfschrift „Gegen die Vorherrschaft Berlins“ erschien 1900 und propagierte eine gelebte Großstadtfeindschaft und einen Antimodernismus, denen er den idealistischen Glauben an die Gemeinschaft und ein verklärtes Deutschtum gegenüberstellte. Stets suchte er die germanische Mythologie in seine Vorstellung einer deutsch-kulturellen Erbschaftspflicht einzubeziehen. Als „Söhne Goethes“ hatten die Deutschen seiner Auffassung nach die Pflicht, der Verseuchung des Kulturlebens durch den Kapitalismus entgegenzutreten und durch das Mittel des Kampfes gegen die künstlerische Hegemonie Berlins beizukommen. Mit seinem Werk „Wege nach Weimar“ beschwor er in sechs Bänden einen germanischen Geist, welcher klassische Werke von Dichtern wie Goethe oder Herder zu einem nationalen Mythos zu stilisieren suchte. Seine reaktionäre Sichtweise fiel auf des Konservatismus´ fruchtbaren Boden und popularisierte seine, die Heimatkunst begründenden Schriften. Der Theologe, der in Friedrich Nietzsches und Richard Wagners Wirkungsstätte Weimar den passenden Ort für seine romantisch-idealistischen Gedanken fand, schwärmte dabei nur zu gern vom Geistig-Höheren und dem Seelig-Inneren, welche er weit ausschweifend mit Christentum, Mythologie und Kulturgeschichte vermengte.

„So ist der Mythus mitten unter uns lebendig. Denn er ist eine Symbolisierung von seelischen und innerkosmischen Vorgängen, die heute genau so gelten wie vor Tausenden von Jahren. So leben die Walküren heute noch und werden immer leben, solange abgetrennte Erden um die ferne Sonne fliegen. Nicht dem vergänglichen germanischen Zeitalter gehören diese esoterischen, innerlichen, reinmenschlichen Vorgänge an, sondern der Menschheit überhaupt.“[114]

Lienhard versuchte „die Bildungsideale einer großen Vergangenheit für die Gegenwart fruchtbar zu machen“ [115] und stilisierte dabei das Deutsch- und Germanentum zu einer göttlichen Rassetheorie, die jedoch, den Glauben an einen Mythos und ein Nationalgefühl formend, dem völkischen Heimatgedanken anstelle von Blut-und-Boden-Konzepten verhaftet war. Bezeichnenderweise bediente er sich dabei konsequent des Elements des Kampfes:

„Immer wieder also ist der Kampf in diesen Vorstellungen im Mittelgrund. Kampf ist Reibung; Reibung ist Flamme. Es ist die Flamme wahren Lebens, die diese lebendigen Mächte anlockt. Im Schwächling, Ängstling oder

[113]Vgl. Merseburger, 2013, S. 267f.
[114]Lienhard, 1911, S. 6.
[115]Lienhard, 1911, S. 2.

Zweifelnden entwickelt sich keine Flamme; da tummeln sich keine Walküren, denn nur himmelanlodernde Flamme des Empfindens, Denkens oder Handelns lockt diese verwandten himmlischen Flammen herab. Verwandtes zieht Verwandtes an: der Kämpfer die Kampfjungfrau, das Göttliche im Menschen die Götterhilfe von oben."[116].

Auch Otto von Bismarck hatte den Geschlechts-Topos mit dem Verständnis eines deutschen Geistes verbunden, als er 1895 bei einer Ansprache sagte:

„Ich glaube, wir Germanen sind von Hause aus stärker – ich will sagen männlicher ausgestattet, – und Gott hat den Dualismus in allen Erscheinungen der Schöpfungen zwischen männlich und weiblich dargestellt […]. Wenn der Germane allein bleibt, […] dann wird es ein Mönchskloster, und sie zanken sich untereinander. Wenn es in die Vermischung kommt, dann wird es schließlich doch […] das leitende Element, wie es der Mann in der Ehe sein soll"[117].

Der Überlegenheitsgedanke definierte, so lässt sich durchweg erkennen, als potentester Gedanke den proklamierten deutschen Geist. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges erfolgte eine Neubelebung der Kulturmythen und ein Rückgriff auf nationale Kampfschriften. Alles, was den „Befreiungskriegen" 1813 Unterstützung geliefert hatte, erweckte man erneut zum Leben und berief sich auf die für eine geeinte Nation in den Kampf ziehenden „Heroen".

3.5 Studentenverbindungen und Kunst-Engagement: Widerspruch und Einheit

„Es soll und darf auf deutschen Universitäten nur eine Einheit bestehen, alle Studierenden müssen zu einer Verbindung gehören, alle müssen Mitglieder der Burschenschaften werden."[118] Diese Maxime formulierten die Gründungsväter der Urburschenschaft am 12. Juni 1815 in ihrem Programm, zum Streben nach einem gesamtheitlichen Korpus und im Ringen um die Freiheit des Vaterlandes.

Studentische Verbindungen, und insbesondere Burschenschaften, haben im deutschsprachigen Raum eine lange Tradition und eine bewegte Geschichte, die eng verquickt mit deutschem Pathos und nicht unerheblich für die künstlerischen Entwicklungen in Deutschland und auch Thüringen waren.

Als Vorläufer dieser Form des organisierten Zusammenschlusses bestanden bereits zur Zeit des Mittelalters sogenannte „Nationes", die Studenten gleicher Herkunft einigten, doch ebenso zu

[116]Lienhard, 1911, S. 11.
[117]Zit. nach: Odenwald-Varga, 2009, S. 412.
[118]Zit. nach: Merseburger, 2013, S. 154.

grausamen Aufnahmeritualen verpflichteten[119]. Aus ihnen entwickelte sich, die Traditionen fortführend, das Konzept der Landsmannschaften, die jedoch bis ins 19. Jahrhundert hinein ausschließlich als akademische Organisation fungierten und nach Abschluss des Studiums keine Weiterführung mit sich brachten. Das an die Burschenschaften fest geknüpfte Prinzip des Bundes für das ganze Leben etablierte sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts und war von universitären Geheimbünden und deren Vorbildern, den Logen, deren strenger Kodex eines lebenslangen Treueschwures und aufklärerischer Geist mystisch wie auch fortschrittlich wirkten, übernommen worden. 1812 hatte Friedrich Friesen unter Mitarbeit des Begründers des vaterländischen Turnwesens, Friedrich Ludwig Jahn, die Schrift „Ordnung und Einrichtung der Burschenschaft“ verfasst[120]. Darin wurden erste Gedanken zur Bündelung der burschenschaftlichen Kräfte formuliert, die, mit einem politischen Charakter versehen, zur späteren Konstitution der Jenaer Burschenschaft 1815 zu Rate gezogen wurden. Der von Jahn in den politischen Diskurs eingepflegte Begriff des Volkstums, entwickelt in seiner indes 1810 publizierten Schrift „Deutsches Volksthum“, formierte im Kontext nationaler Charakteristik die Vision eines patriotischen Erziehungskonzeptes für Körper und Geist. Das Turnen, welches sich an Berliner Gymnasien und der 1810 gegründeten Universität zu Berlin etablieren konnte, hatte Jahn, der „Wotan im Bürgerrock“[121], „bewußt in den Dienst des Vaterlandes gestellt und als Schule des Patriotismus aufgefaßt“[122]. Der Sport sollte nicht nur als körperliche Ertüchtigung angesehen werden, vielmehr noch als Erziehungslehre der Sitten und als eine umfassende Vorbereitung auf den Befreiungskampf aus der französischen Herrschaft[123]. Die Prinzipien der Landsmannschaften und die Förderung der Individualentwicklung mit der gleichzeitigen Stärkung des Nationalbewusstseins der heranwachsenden Jugend und Studentenschaft sahen Jahn und Friesen als nicht kompatibel an. Zwar war die Zielführung der Landsmannschaften ebenfalls auf die Loslösung aus den napoleonischen Fesseln ausgerichtet, doch prangerten die geistigen Führer das antiquierte Wesen eben jener studentischen Verbindungen mit in sich geschlossenen, „nach Erdschollen zersplitterten“[124] Zirkeln an, denn „sie wollten dasselbe studentische Leben, das bisher in vielfache Gruppen zerspalten gewesen war, um der vaterländischen Ziele willen zu einer Einheit, zu einem einheitlich handelnden Korpus zusammenführen“[125]. Idealistisch ersann man sich daher das Vaterland in Einheit und Freiheit mit der mahnenden Erinnerung an die verlorenen

[119]Vgl. Füssel, Marian, Riten der Gewalt: Zur Geschichte der akademischen Deposition und des Pennalismus in der frühen Neuzeit, In: Zeitschrift für historische Forschung, Jg. 32 (Nr. 4), 2005, S. 611.
[120]Meinhof, 1941, S. 108.
[121]Zit. nach: Merseburger, 2013, S. 156.
[122]Steiger, 1967, S. 38.
[123]Vgl. Steiger, 1967, S. 38.
[124]Steiger, 1967, S. 39.
[125]Meinhof, 1941, S. 109.

Schlachten 1806 bei Jena und Auerstedt gegen die französischen Truppen. Da man sich mit einer solchen Niederlage kein weiteres Mal konfrontieren lassen wollte, kam der entscheidende Zug, das Scheitern Napoleons im Russlandfeldzug, zum rechten Zeitpunkt, welcher es den Preußen ermöglichte den Zwangsvertrag mit Frankreich im Winter 1812 aufzulösen. Wohl ging es auf die Idee von Jahn und Friesen zurück, dem preußischen Minister Hardenberg den Vorschlag zu unterbreiten, Freiwillige der Studentenschaft für den anstehenden Befreiungskrieg zu rekrutieren. Als im Frühjahr 1813 die so genannten Freikorps für den Krieg gegen Napoleon Bonaparte aufgestellt wurden und das Vaterland nach Dienenden rief, traten unzählige Studenten aus Jena, Halle, Berlin, Gießen und Heidelberg freiwillig in den Kriegsdienst ein[126]. Dem Lützowschen Freikorps, benannt nach Major Ludwig von Lützow, gliederten sich korporierte Mitglieder aller Landsmannschaften und Corps von Jena an[127], ebenso die Wortführer Jahn, Friesen und Theodor Körner, wie auch das spätere Gründungsmitglied der Jenaer Burschenschaft, Heinrich Hermann Riemann.

Der errungene Sieg über die französische Herrschaft läutete das Ende der Unterdrückung ein und ließ in den Volksmassen ein Gefühl des gemeinsamen Zusammenstehens für die erhoffte Einigkeit aufkommen. Euphorische Vaterlandsbekenntnisse und ruhmreiche Errungenschaften, „die nicht »gemacht« sind, sondern aus klaren historischen Umständen für sich wuchsen“, wie Dr. Werner Meinhof es einst konstatierte, gaben „wohl die entscheidenden Vorzeichen an für die Gründung der Burschenschaft am 12. Juni 1815 in der »Tanne« zu Jena.“.[128] Die aus dem Kampf zurückgekehrten Studenten formierten sich zu diesem historischen Tage unter den Fahnen ihrer Landsmannschaften auf dem Jenaer Marktplatz, um anschließend in dem Gasthaus „Zur Tanne“ die „seidenen Fahnen der Franconia, Saxonia und Thuringia [zu] senken […] und die Urburschenschaft […] aus der Taufe [zu heben]“[129]. Dass ausgerechnet Jena und die Alma Mater Jenensis dabei zu dem Geburtsort der Urburschenschaft wurden, war keinerlei Zufall: Die thüringische Saale-Stadt besaß mit seiner am 02. Februar 1558 in den Stand einer Volluniversität erhobenen Akademie eine altehrwürdige und renommierte Landesuniversität[130], darüberhinaus hatte die Schlacht von 1806 gegen die französischen Truppen vor den Toren Jenas stattgefunden. Den entscheidenden Ausschlag bot eben jener Ort aber, da ferner, zu Anfang des Jahres 1815, „11 Studenten der »Vandalen« und »Thüringer« zu gemeinsamen Beratungen [zusammenkamen], ob

[126]Steiger, 1967, S. 42.
[127]Es existierten zu dieser Zeit sechs studentische Verbindungen in Jena: Curonia, Franconia, Guestphalia, Saxonia, Thuringia, Vandalia. Siehe hierzu: Bálint, 1999, S. 72.
[128]Meinhof, 1941, S. 109.
[129]Merseburger, 2013, S. 154.
[130]Die Universität Jena war die Landesuniversität der Herzogtümer Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Gotha-Altenburg, Sachsen-Coburg-Saalfeld, Sachsen-Hildburghausen, Sachsen-Meiningen. Siehe hierzu: Steiger, 1967, S. 39.

und wie die alten Landsmannschaften sich zu einer allgemeinen Burschenschaft vereinigen ließen“ [131] . Dabei fassten die Jenenser Landsmannschaften neben Heinrich Riemann, Karl Hermann Scheidler und Karl Horn auf Initiative ehemaliger Teilnehmer des Lützower Freikorps, den Beschluss, die Auflösungen der Landsmannschaften zum Wohle einer national geeinten Studentenschaft im Reich zu veranlassen. Einige skeptische Stimmen äußerten gegenüber diesem Vorhaben, dass es ein unsicheres Unterfangen sei, das etablierte Landsmannschaftsprinzip zum Wohle einer Einheit an Burschenschaft zu opfern, dessen Gelingen in Zeiten der politischen Zerrissenheit nicht garantiert werden konnte. Jedwede Sorge konnte zerstreut und das Bündnis besiegelt werden.

Der Einsatz für ein einig Vaterland, die emporstrebenden Gedanken der deutschen Nationalbewegung und die Bildung der Jenaer Urburschenschaft erhielten fortwährend die lyrische Untermalung des Patrioten Ernst Moritz Arndt, einem Gesinnungsgenossen des deutschen Turnvaters. Unterstützt von seinen patriotischen Gedichten und Gesängen, erhielt das studentische Wesen eine weisende Rolle im nationalen Gefüge. Die Arndtschen Gedichte, „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“ und insbesondere „Des Deutschen Vaterland“, zur Gründung der Urburschenschaft besungen [132] , hielten durch den Abdruck in den Kommersbüchern dauerhaft Einzug in den nationalen Burschenschaften und verliehen der Zugehörigkeit zu korporierten Kreisen eine politische Richtung. Der Anschluss an eine Studentenverbindung beruhte schließlich nicht nur auf dem Gedanken, in eine feste Gemeinschaft eingebunden zu sein, bei regelmäßigen Kneipen in geselliger Runde zu trinken oder einem ausgewählten Kreis von Bundesbrüdern anzugehören – nein, der potenteste Grund für den Eintritt in eine Studentenverbindung war die Verbundenheit zum Vaterland und der Kampf um und für dieses, oder wie es der Historiker Peter Merseburger formulierte: „Wer bluten durfte fürs Vaterland, der hat auch alles Recht, über dessen künftige Ordnung mitzubestimmen.“ [133] . Zugehörigkeitsgefühl, die Einbindung in die Gemeinschaft Gleichdenkender und das Lebensbundprinzip unterstrich dieses Handeln und bestärkte darin, für die Werte des eigenen Landes zu jeder Zeit in den Kampf zu ziehen. Dieses heroische Denken fußte auf der Mythosbildung der Nation und dem Gedanken einer urgermanischen Eigenart aus Pflicht- und Ehrgefühl zur Verteidigung des Eigenen.

Dem Beispiel Jenas folgend, formierten sich über das ganze Land national ausgerichtete Burschenschaften, die sich der Programmatik verschrieben hatten, eine Deutsche Burschenschaft als übergeordneten Zusammenschluss aller Studenten zu schaffen. Zu diesem Zwecke initiierten

[131]Gabelentz, Hans v. d., Das goldene Buch der deutschen Burschenschaft, In: Das Thüringer Fähnlein. Jg. 11 (Heft 4/5/6), Sommerheft 1942, S. 36.
[132]Vgl. Merseburger, 2013, S. 156.
[133]Merseburger, 2013, S. 159.

die Jenaer das Wartburgfest am 18. Oktober 1817 in Eisenach, dem die Gesamtheit der Studentenschaft beiwohnen und ihre Fürsprache kundtun sollte. 450 Studenten ausschließlich protestantischer Universitäten folgten dem Ruf zur Stätte Luthers, dessen 300. Jubiläum der Reformation man gemeinsam mit dem Gedenken der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 zelebrieren wollte[134]. Das Wartburgfest, das von Großherzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach begrüßt und unterstützt wurde, zeigte mit der Bücherverbrennung unliebsamer, frankophiler Schriftsteller, welchen symbolischen Ausdruck man für die Befreiung aus Knechtschaft und Unterdrückung suchte. Dass bei der Feierlichkeit neben der Verbrennung der Werke von 28 Autoren, die „Skizzen zu einem Zeitgemälde“ des jüdischen Schriftstellers Saul Ascher wurden ebenfalls freudig dem Feuer überantwortet[135], auch antisemitische Ansprachen zum Programm zählten, wies den Weg, in den Burschenschaften ausschließlich Deutsche und Christen aufzunehmen und das Judentum dem Franzosenhass gleichzustellen. Kunstfreiheit und Nationaldenken korrelierten bereits in diesem Rahmen, eine Selektion und Zensur von Kunstfreiheit zeigte sich nun tendenziell an.
Andererseits bediente man sich jedoch dem Mittel der Kunst, um die historischen Ereignisse lebendig zu halten und die Verdienste um die nationale Einigung und die Errungenschaften der Studentenverbindungen für die Nachwelt zu verewigen. Dabei agierten mitunter gemeinschaftlich studentische Verbindungen oder einzelne Burschenschaften als Auftraggeber für Kunst im öffentlichen Raum oder für ihre privat-institutionellen Nutzungen. Nicht selten traten zudem kulturfördernde Organisationen für die lokalkulturelle Geschichtsförderung ein. Die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* tat sich mit der Stiftung des kolossalen Gemäldes „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ im Besonderen hervor, da dessen heroische Darstellung der Studenten einen Berührungspunkt zwischen Salana, Stadthistorie und Nationenbildung demonstrierte.

Das Burschenschaftsdenkmal des Weimarer Bildhauers Adolf von Donndorf wurde zum 68. Jubiläum der Urburschenschaftsgründung am 12. Juni 1883 eingeweiht. Als Symbolwerk der Urburschenschaft und des Bekenntnisses zum Vaterland hatte man sich für den versierten Künstler von Donndorf entschieden, da dieser, unter anderem mit der Schöpfung des Weimarer Reiterstandbildes Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach, jenem Förderer des Wartburgfestes 1817, bewiesen hatte, den national-pathetischen Stil darstellen zu können. Auf die Frage nach der Anfertigung eines Burschenschaftsdenkmals durch das entsprechende Komitee

[134]Vgl. Merseburger, 2013, S. 158.
[135]Ebd.

äußerte Donndorf begeistert:

> Die Anfrage des Denkmalcomités [sic!] hat mich mit herzlichem Interesse lebendig bewegt. Wir Thüringer, die wir unser altes Jena lieben, stehen noch in einer besonderen persönlichen Beziehung zu all dem Hohen und Herrlichen, was von dort ausgegangen ist. Die Gründung der Burschenschaft ist eine der schönsten Manifestationen des Idealismus und der Begeisterung der Jugend, und diese schönste Erscheinung verdient vor allem, daß sie gefeiert wird. Mir würde es ein Bedürfnis sein, in dem Denkmale selbst einen Hauch der Jugendbegeisterung zu spüren, welche die Burschenschaftsidee erzeugt hat.“[136].

Die semantische Totalität der Skulptur erfasste die Elemente der Begründungsidee, des National-Sublimen und der Lokalhistorie in ästhetischer Ausdrucksform zeitgemäßer Bildhauerkunst. Die allansichtige Plastik zeigt somit das Idealbild eines jungen Burschen: erhaben, stolz und fest im Glauben, wobei sein Blick zukunftsweisend nach oben gewandt ist. Seine altdeutsche Tracht der nationalen Studentenbewegung dient als Symbolik der Demarkation zu französischer Kleidung des korsischen Besatzers, wozu dem Burschen der charakteristische und leicht geöffnete Rock als Oberkleid angelegt wurde. In der Linken hält er das mit der Inschrift „Fürs Vaterland“ versehene Burschenschaftsschwert, die Fahne der Urburschenschaft in seiner Rechten. Letztere wurde am 31. März 1816 auf dem Eichplatz, dem ursprünglichen Standort des Denkmals in eiserner Umzäunung, von den Frauen und Jungfrauen Jenas an die Burschenschaft übergeben und ist mit der Bezeichnung eben jenes historischen Moments verziert worden. Die überlebensgroße Figur aus Carrara-Mamor ließ die farbliche Wiedergabe der originalen Fahne in Schwarz-Rot-Gold nicht zu, doch die detaillierten Ausführungen von Donndorfs, die Andeutung des Eichenblätterlaubes und die säuberlich ausgearbeiteten Randfransen, evozieren ein realistisches Bild materiellen und haptischen Erlebens. Eine zusätzliche Überhöhung erhielt der 3,30 Meter messende Bursche durch einen Sockel aus Jenaer Kalkstein, welcher in zwei horizontalen Unterteilungen einerseits die Widmung „Der Deutschen Burschenschaft 1883“ trägt und andererseits in vier umlaufenden Bronzemedaillons das Urburschenschaftswappen wie auch die drei Gründungsmitglieder Scheidler, Riemann und Horn abbildet. Zudem verdeutlicht der lokal gewonnene Kalkstein eine ästhetische Komplementierung und Reverenz zu dem im öffentlichen Raum Jenas verwendeten Muschelkalk. Nachdem man das Denkmal vor der Friedrich-Schiller-Universität neu verortet hatte, wurde dies leider Opfer eines Farbangriffs, welcher irreparable Schäden hervorgerufen hatte und eine Einhausung unumgänglich werden ließ. Seitdem ersetzt dieser von der Deutschen Burschenschaft gestiftete Schutz das Denkmal (Abb. 1).

Das namensgleiche Denkmal in Eisenach, das Burschenschaftsdenkmal auf der Göpelskuppe

[136]Zit. nach: Schroeter, 2006, S. 233.

gegenüber der Wartburg, wurde am 22. Mai 1902 feierlich eingeweiht. Geschaffen wurde es von Wilhelm Kreis, einem Schüler Paul Wallots, dessen Entwurf für den Deutschen Reichstag bis heute das Außenbild der Deutschen Einheit repräsentiert. Der 33,5 Höhenmeter messende Tempelbau „verkörpert durch die enge Verbindung der Säulen gleichsam die deutschen Burschenschaften, als starken, untrennbaren Ring, zusammengeschmiedet durch das Band: Freiheit, Ehre, Vaterland.“[137] Das „Monument zum Andenken und zu Ehren der Vorkämpfer und Begründer der Reichseinheit“[138] steht auf einem quadratischen Plateau, welches durch zwei breite Treppen, jeweils zur Linken und Rechten, gesäumt wird, wobei ein halb geschlossener Kranz aus fünf Meter hohen Pfeilern den Blick auf den Rundtempel lenkt. Dieser besteht aus einer schweren Eisentür, welche symbolisch für die Tore Walhallas steht, und neun, fast 14 Meter hohen, durch vertikale Fenster voneinander getrennten Säulen, gefertigt aus Muschelkalk. Der darüber befindliche Aufbau wird geziert durch sechs Köpfe von Landsmännern, die dem Sinnbild deutscher Geschichte und Kultur entsprechen: Hermann der Cherusker, Karl der Große, Martin Luther, Albrecht Dürer, Johann Wolfgang von Goethe und Ludwig van Beethoven[139]. Abgeschlossen wird das Denkmal von einem sechs Meter hohen Helm, welcher durch den Schmuck von neun Adlern den wehrhaften Charakter bekrönt. Den edelsten Ausdruck vaterländischen Stolzes bekennt das Bauwerk jedoch durch die Gestaltung der Halle im Innenraum, der den „großen deutschen Helden, die das neue Reich schufen“[140] gewidmet wurde. Neben Standbildern von Kaiser Wilhelm I. und Carl August von Sachsen-Weimar finden sich ebenso diese von Otto von Bismarck, der Generäle von Moltke und Albrecht von Roon, sowie die Namen von Urburschenschaftern und Kriegsgefallenen auf Gedenktafeln. Bis heute pilgern korporierte Mitglieder zu der Stätte des Wartburgfestes, um in Gedenken derer, die die Vision einer einheitlichen Deutschen Burschenschaft Realität werden ließen, die Gemeinschaft zu zelebrieren.

Das Gemälde „Bismarck auf dem Jenaer Marktplatz 1892“ (Abb. 2) des Weimarer Malers Hans Werner Schmidt aus dem Jahre 1908 bildet eines derer Beispiele, welches von verschiedenen Jenenser Studentenverbindungen in Auftrag gegeben wurde. Zur Erinnerung an den Besuch Otto von Bismarcks in Jena 1892 und dessen feierliche Begrüßung auf dem Marktplatz der Stadt, hatten Vertreter der Burschenschaften Teutonia und Arminia auf dem Burgkeller, der Turnerschaften Salia und Normannia, des Baltischen Corps Curonia und des Corps Saxonia, welche anhand ihrer

[137] O. A., Einweihung des Burschenschaftsdenkmals in Eisenach, In: Beilage der Jenaischen Zeitung, Jg. 229 (Nr. 118), 23.05.1902, S. 5.
[138] Ebd.
[139] Vgl. O. A., Einweihung des Burschenschaftsdenkmals in Eisenach, In: Beilage der Jenaischen Zeitung, Jg. 229 (Nr. 118), 23.05.1902, S. 5.
[140] O. A., Einweihung des Burschenschaftsdenkmals in Eisenach, In: Beilage der Jenaischen Zeitung, Jg. 229 (Nr. 118), 23.05.1902, S. 6.

Couleurs und den wehenden Fahnen auf dem Werk zu identifizieren sind[141], das Gemälde anfertigen lassen. Bismarck, dem maßgeblich die Studentenschaft für die Einigung des Vaterlandes zu Dank verpflichtet war, wurde als nationaler Held und in Hochachtung verehrt. Dass der gesamte Bildvordergrund allerdings den Burschenschaftern gewidmet ist und der Altkanzler in der Masse als Person nicht auszumachen ist, symbolisiert die hervorgehobene Bedeutung der Verbindungen in diesem Kontext und das historische Moment für die Saale-Stadt, dem ein Denkmal geschaffen wurde. Charakteristisch daran ist insbesondere, dass die studentischen Verbindungen eigenmächtig über die Wahrnehmung ihrer selbst verfügten, indem sie die Darstellung des historischen Ereignisses zu ihren Gunsten akzentuierten und hiermit „die Verdienste der Jenaer Burschenschaft um die Einigung Deutschlands für immer in den Mauern der Universität gegenwärtig halten“[142] konnten.

Das wohl populärste und weithin bekannteste Gemälde studentischen Einsatzes für das deutsche Vaterland ist das Monumentalwerk „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ des Künstlers Ferdinand Hodler. Nach zwei Jahren Arbeit wurde es am 14. November 1909 in der Friedrich-Schiller-Universität Jena an seinem neuen Platz öffentlich präsentiert und durchlebte in seinem über 100jährigen Bestehen diverse Phasen der Bewunderung oder auch Verschmähung. Durch die Stiftung seitens der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* stand eben jener Gruppierung die Verfügungsgewalt über die Wahl des Künstlers zu. Ihre Entscheidung fiel auf den Schweizer Hodler, welcher mit dem Ende des 19. Jahrhunderts speziell in Deutschland zu einem der vielbeachtetsten Monumentalmaler avanciert war. Aufkommende kritische Stimmen gegenüber Hodlers Nationalität in Relation zu der Bedeutungsschwere eines solch nationalhistorischen Moments deutscher Entwicklung konnten besänftigt werden. Seine Aufgabe, eines der entscheidendsten Ereignisse deutscher Geschichte in einem übergroßen Fresko zu verewigen, absolvierte der Berner Maler über die einfühlende und zugleich packende Darstellung der nationalen Begeisterung, des Aufbruchgedankens und den treibenden Kräften in diesem Werk. Das Ereignis des bevorstehenden Kampfes gegen die Unterdrückung napoleonischer Herrschaft diente ihm als Orientierung, „die Darstellung als solche soll eine Inkarnation des Heldentums sein“[143], schließlich sollte kein explizit auslösendes Moment portraitiert werden, sondern das Gefühl der Einheit. „Kein Einzelner soll so interessant sein, daß er alle Einfühlungsfähigkeit verschlingt,“, so der Meister selbst, „alle so interessant und an Zahl so eingeschränkt, daß sie eine bewegte und anziehende Gesamtheit scheinen.“.[144] Die Künstlerschaft

[141]Vgl. Hellmann/Weilandt, 2008, S. 45.
[142]Hellmann/Weilandt, 2008, S. 46.
[143]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 299), 20.12.1908, S. 2.
[144]Ebd.

war sich abschließend einig, Hodler habe bewiesen, in Schlichtheit und Geradlinigkeit einen Sog der Emotionen auslösen zu können.

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges geriet die übergroße Schöpfung allerdings in solch starke Kritik, dass man ernsthaft über eine Veräußerung dessen nachdachte. Auslöser war des Schweizer Malers geleistete Unterschrift unter dem *Protest Genfer Künstler*, „welchen haßerfüllte Feinde Deutschlands in Genf gegen unsere angebliche B a r b a r e i gerichtet haben und in welchem die ganze Menschheit zum Kampfe gegen uns herausgefordert wird“ [145] , wie es der Jenaer Intellektuelle Ernst Haeckel fünf Jahre vor seinem Tod in der öffentlichen Presse herausstellte. Den Protest hatten circa 120 Kunstschaffende im September 1914 initiiert als Reaktion auf die „Barbarei“ Deutschlands, die gotische Kathedrale von Reims zu beschießen. Der Mediziner und Biologe äußerte gegenüber Hodler energisch: „Sie haben durch diese gehässige und verleumderische Erklärung nicht nur unser nationales Ehrgefühl auf das Tiefste verletzt, sondern sich auch selbst ins Gesicht geschlagen. Denn Ihr vielbesprochenes Monumental-Bild […], welches die Universität Jena […] in ihren Hallen aufgestellt hat, soll symbolisch den Beginn der nationalen Erhebung darstellen, durch welche das deutsche Volk vor hundert Jahren sich von der furchtbaren Tyrannei F r a n k r e i c h s zu befreien suchte.“[146] Er führte weiter aus, da nicht Deutschland, sondern England als Verursacher dieses Krieges hervorgegangen sei, habe seine Nation gleichermaßen unter diesem „beispiellose[n] Völkerkrieg“ [147] zu leiden und die Tat Deutschlands könne nur als Befreiungsschlag gelesen werden. Als Reaktion, „Daß Sie [F. Hodler] – als »F r e i e r S c h w e i z e r«! – in völliger Entstellung der bekannten Tatsachen – diesen in Notwehr uns aufgedrungenen B e f r e i u n g s k r i e g als ein barbarisches Attentat gegen die menschliche Kultur verurteilen“[148], hatte Haeckel, in direkter Bezugnahme auf die historischen Geschehnisse von 1813, den Verkauf des Jenaer Monumentalfreskos vorgeschlagen, um mit dem Erlös die Kriegsleidenden zu unterstützen. In seiner erzürnten Art ließ es sich Ernst Haeckel zudem nicht nehmen, dem Schweizer zu sagen, dass sein Handeln von einer „geringen Urteilskraft, wie von […] deutschfeindliche[r] Gesinnung“[149] zeugte. Seiner Forderung nach einer Veräußerung des Werkes kam die Universitätsbehörde nicht nach, entschied sich jedoch für eine temporär unbestimmte Verhüllung durch eine mit weißem Leinen überzogene Bretterwand. In einer gewaltsamen Befreiungsaktion durch die Vereinigung „Freideutsche Jugend“ am 14. April 1919,

[145]Haeckel, Ernst, Offener Brief an Monsieur Ferdinand Hodler, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 25 (Nr. 244), 17.10.1914, S. 2.
[146]Ebd.
[147]Haeckel, Ernst, Offener Brief an Monsieur Ferdinand Hodler, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 25 (Nr. 244), 17.10.1914, S. 2.
[148]Ebd.
[149]Ebd.

wurde eine von der Universitätsleitung geplante Entfernung der Bretter vorweggenommen, die stattdessen von dem Gemälde heruntergerissen wurden und das Werk dabei überraschenderweise nicht beschädigt hatte[150]. Das heute in der Aula der Jenaer Universität platzierte Kunstwerk zählt zu den wichtigsten und bekanntesten Zeugnissen studentischen Patriotismus´ und darüber hinaus zu den fulminantesten Monumentalgemälden der Kunstgeschichte.

Ein bisher unbeachtetes und weitestgehend unbekanntes Kunstwerk stellt ein unbetiteltes Denkblatt zum Heldengedenken auf Bestellung der 1853 gegründeten Studentenverbindung *Dresdensia* dar (Abb. 3). Die als großer Holzschnitt ausgeführte Arbeit zur Ehrung der im Ersten Weltkrieg gefallenen Studenten wurde 1921 von dem aus Altenburg stammenden Ernst Müller-Gräfe angefertigt. Das Kunstobjekt im Auftrag der Leipziger Burschenschaft *Dresdensia* sollte 13 Namen von Brüdern verewigen, die für „Ehr, Freiheit, Vaterland“, so am oberen Rand des Gedenkblattes zu lesen, in den Kampf gezogen waren. Der Künstler folgte klaren Anweisungen in der Umsetzung: Neben dem Wahlspruch „Ehre, Freiheit, Vaterland“ fügte Müller-Gräfe das Wappen der Dresdenser bei, welches er dem Original identisch nachempfunden hatte. Den Blickfang des in expressionistischen Formen gefertigten Holzschnittes bildete eine heroische Aktdarstellung eines bewaffneten Mannes auf der linken Bildhälfte. Mentale und physische Kraft symbolisieren der gestählte Körper und das behelmte, erhobene Haupt des Verteidigers nationaler Werte. Zudem wurde eine geistlich anmutende Macht durch die Beifügung eines Strahlenkranzes, einem Nimbus ähnelnd, erzeugt. In seiner Rechten ein Schwert haltend, in seiner Linken einen langen Stab, blickt der Kämpfer den Betrachter nicht an, stattdessen aus dem Bild heraus. Die Semantik der Überhöhung in Angleichung einer Idealisierung, realisierte der Künstler einerseits durch die leichte Verschiebung der Bildmitte zu Gunsten der völligen Entfaltung der symbolischen Manneskraft – breitschultrig, mit Stiernacken und definierten Muskeln versehen, sowie einem festen, breitbeinigen Stand – und andererseits durch das Heraustreten der Figur über den von Müller-Gräfe gesetzten bildlichen Rahmen. Der Holzschnitt, „wohl einer der größten, den die neudeutsche Graphik kennt“[151], so laut einer Ausstellungsankündigung aus Altenburg von 1922, fand nach Fertigstellung erstmalig Eingang in die im Lindenau-Museum gezeigte Exposition der Altenburger Ortsgruppe des K.B.O.. Auch eine verkleinerte Version des in der Aula ausgeführten Wandgemäldes Ernst Müller-Gräfes in der Oberrealschule Zeitz zu Ehren der 86 gefallenen Schüler konnte als farbige Steinzeichnung in der Exposition seine Premiere feiern. Man plante, die Werke für eine weitere Schau anschließend nach Leipzig zu schicken, wodurch der dortigen Bevölkerung die einmalige Gelegenheit geboten werden sollte, den für Interna vorgesehenen

[150]Vgl. O. A., Das Hodler-Bild frei!, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 30 (Nr. 90), 16.04.1919, S. 2.
[151]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Bericht zur Ausstellung des K.B.O. im Lindenau-Museum, o. S.

Holzschnitt zu besichtigen. Während der Luftangriffe der Alliierten im Zweiten Weltkrieg wurde die Meisterarbeit, zusammen mit anderen Couleurgegenständen der Burschenschaft, zum Schutz in das Privathaus eines Alten Herren in Dresden verbracht. Diese Arbeit Müller-Gräfes zählt zu den zerstörten Kulturgütern, welche dem Flächenbombardement Dresdens im Februar 1945 zum Opfer fielen. Heute existiert lediglich eine Fotoreplik des Kunstwerkes im Besitz der Burschenschaft in Leipzig, die Zeugnis über den Kulturauftrag der Dresdenser und von dem künstlerischen Meisterwerk des Altenburger Malers ablegt. Die Einmaligkeit dieser Auftragsarbeit wurde mit dem Krieg unwiederbringlich vernichtet, da selbst die damalig mit dem Druck beauftragte *Spielkartenfabrik Schneider & Co.*, heute *ASS Altenburger*, weder über einen archivierten Nachdruck, noch die verwendeten Druckplatten verfügt, wie auf Nachfrage mitgeteilt wurde.

Das Aquarell „Feierliche Gründung der Jenaer Urburschenschaft am 12. Juni 1815 im Gasthof »Zur Tanne« in Jena“ (Abb. 4), ebenfalls ein Werk des Historienmalers Hans Werner Schmidt aus Weimar, stammt aus dem Jahre 1934 und wurde von der farbentragenden Burschenschaft Germania in Auftrag gegeben[152]. Aus Anlass des Neubaus ihres „Germanenhauses“ 1933 am Jenaer Marktplatz wollte die Burschenschaft die Konstituierung der Urburschenschaft in ihren eigenen Räumlichkeiten verewigt wissen. Der Maler bediente sich bei der Innenraumdarstellung einer freien Gestaltungsweise und öffnete das Bild perspektivisch zur Mitte hin, indem er an beiden Bildseiten vom Betrachter abgewandte Korporierte postierte, die den Blick auf den in der hinteren Bildmitte auf dem Tisch stehenden Fahnenträger Carl Horn[153] lenken. Ohne historische Vorlagen konstruierte Schmidt die Momentaufnahme einer ausgelassenen Gesellschaft, die im Jubel dem Fahnenträger zugewandt ihre Schläger in die Luft strecken und symbolisch ihre Landsmannschaftsfahnen senken. Hinweise auf Kriegsheimkehrer des Lützower Freikorps inkludierte der Historienmaler ebenso, wofür er sowohl auf der linken, wie auf der rechten Seite einen Kriegsversehrten sitzend in die Personenmenge einpflegte. Jedoch büßte das Werk einen Teil seiner historischen Authentizität ein, insbesondere durch die farblich inkorrekte Wiedergabe der Urburschenschaftsfahne, die Hans W. Schmidt in Anlehnung der Couleurs der Germania in schwarz-rot-gold gestaltete. Zudem stimmen die Farben von Bändern und Mützen in Zugehörigkeit der Verbindungen nur teilweise überein, was allerdings der fehlenden Vorlage geschuldet sein dürfte. Trotz der völligen Zerstörung des „Germanenhauses“ in Jena existiert das monumentale Werk noch heute.

[152]Vgl. Hellmann/Weilandt, 2008, S. 47.
[153]Vgl. Hellmann/Weilandt, 2008, S. 50.

Exkurs

Die „ernste Arbeit, höchste Auffassung vom Wesen der Kunst, Respekt vor der Natur und den alten Meistern und vor allem eine durch und durch gesunde von keiner Degeneration oder Arroganz verdorbene Sinnesweise schufen eine geistige Atmosphäre, die voll von innerer Reinheit, ungesuchter Vornehmheit und geistvoller Fröhlichkeit war.“[154] In schwärmerischer Art und Weise schilderte der in Trier geborene Landschaftsmaler Peter Philippi (1866-1945) die Gesellschaft der akademischen Studentenverbindung „Tartarus“ an der Düsseldorfer Kunstakademie. Sie gehörte zum *Malkasten*, einem altehrwürdigen Düsseldorfer Künstlerverein. Die 1885 gegründete akademische Verbindung bildete eine Ausnahme unter den deutschen Studentenverbindungen. Zum einen war dies ein rein künstlerischer Zusammenschluss, welcher sich aus den Kunststudenten der Akademie speiste[155] und sich außerhalb universitärer Strukturen konstituiert hatte, zum anderen agierte sie als Kneipgesellschaft. Zwar orientierten sich die Mitglieder an den Ritualen und Reglements studentischer Verbindungen, doch unterlag die Gruppierung nicht dem Pflichtbewusstsein nationaler Gefolgschaft, stattdessen sahen sie sich selbst als Provokateure an. Debatten zu künstlerischen Problematiken und der Austausch über die Studien der Kunstakademie standen im Vordergrund, ausgelassene Kneipabende in der Gaststätte „Uel“ gehörten zur Regel[156]. Die Verbindung existierte zwar kein Jahrzehnt, hatte jedoch viele namenhafte Künstler-Mitglieder, die sich beteiligten. Ludwig Keller, Otto Modersohn und auch Fritz Mackensen traten bei und entwickelten hier bezeichnenderweise eine Affinität für Julius Langbehns Schrift „Rembrandt als Erzieher“, dessen „Lehren“ wie eine Offenbarung anmuteten. Wieder waren es Langbehns Worte, die auf die Künstlerschaft einwirkten: „Die eigentliche Bedeutung der deutschen und aller Kunst überhaupt liegt im Typischen Nationalen Lokalen Persönlichen; je klarer dies erkannt und je stärker dies betont wird, desto besser ist es für ihre Entwicklung; so auch in Deutschland.“[157]. Wieder war es die „Eigenart“ und das „Individuelle“, was die Künstler zur Herausbildung einer eigens deutschen Kunst inspiriert. In Kongruenz zu anderen studentischen Verbindungen und auch Burschenschaften potenzierte sich im „Tartarus“, der in Anlehnung der Mythologie gewählten Bezeichnung, zusehends ein antisemitischer Ton, wofür u. a. der Maler und bekennende Antisemit Friedrich Bindewald verantwortlich zu zeichnen war. Der jüdische Karikaturist Thomas Theodor Heine, eine Zeit lang ebenfalls Mitglied der akademischen Verbindung „Tartarus“, musste am eigenen Leib erfahren, welche Auswirkungen unkameradschaftliches Verhalten bedeuteten und verließ nach zwei Vorfällen an der Lehreinrichtung, einem körperlichen Angriff auf einen

[154]Zit. nach: Demme, 2015, S. 57.
[155]Vgl. Demme, 2015, S. 56.
[156]Vgl. Demme, 2015, S. 57.
[157]Langbehn, 1890, S. 12.

Professor und einer scherzhaften Verunglimpfung der ausgestellten „Laokoon-Gruppe“, die Institution[158].

Wie dicht die Verbindung von Kunst und nationalem Bewusstsein war, äußerte sich an den Lebenswegen jener Künstler des „Tartarus“. Mackensen, als Professor selbst in Weimar tätig, unterzeichnete den „Protest deutscher Künstler“ und engagierte sich im völkischen Werdandi-Bund. Otto Modersohn, ebenfalls der Worpsweder Kolonie angehörig, wurde von Rilke als überzeugter Anhänger Langbehns identifiziert: „Dinge, die innerlich voller Farbe sind, das was er [Langbehn] mit einem unübertrefflichen Worte »die geheimnisvolle Farbenandacht des Nordens« nennt. Man wird diese Aufgabe noch schätzen lernen und den nicht übersehen können, der sein Leben darangesetzt hat, sie zu lösen. Es ist ein stiller tiefer Mensch, der seine eigenen Märchen hat, seine eigene, deutsche, nordische Welt.“[159]. Zwar implizierte die Mitgliedschaft in der Studentenverbindung in Düsseldorf nicht den Schwur auf das Lebensbundprinzip, zumal sich der „Tartarus“ wie bereits erwähnt nach wenigen Jahren bereits wieder aufgelöst hatte, doch gingen die Künstler einen Bund für ihr Leben mit der Kunst und dem prägenden Nationalismus ein, der sich in unterschiedlicher Weise wiederkehrend Bahn brach.

Der Regierungsbaumeister Volkland aus Gotha, Mitglied der Deutschen Burschenschaft, schrieb im Oktober 1927 aus Anlass zum 110. Jahrestag des Wartburgfestes einen ausführlichen Bericht in den Heimatblättern „Thüringer Land“ zur Geschichte der Burschenschaft und des Wartburgfestes, welchen er mit dem Weihelied schloss, jenes die Burschenschafter zum Fest sangen:

Schwenkt der Schläger blanke Klingen,
Hebt die Becher, stoßet an:
Unser Streben, unser Ringen
Aller Welt sei´s kundgetan.
Laßt das Burschenbanner wallen,
Haltet´s hoch mit starker Hand,
Brausend laßt den Ruf erschallen:
„Ehre, Freiheit, Vaterland!“[160].

Die abschließende Zeile „Ehre, Freiheit, Vaterland“ verwies auf den Wahlspruch der Jenaer

[158]Vgl. Demme, 2015, S. 71.
[159]Demme, 2015, S. 74.
[160]StadtA Weimar, 88-6866, Das Wartburgfest der Deutschen Burschenschaft in: Thüringer Land – Heimatblätter, Jg. 4 (Heft 19), S. 435.

Urburschenschaft, wurde zum Wartburgfest somit obligatorisch und leitet noch heute zahlreiche Burschenschaften unter dieser Maxime an.
Inwieweit die Burschenschaften, und speziell in Jena, das öffentliche Leben und das städtische Bild prägten und noch heute charakterisieren, lässt sich anhand vorangegangener Beispiele erkennen.
Trotz Beschädigungen und städtebaulichen Veränderungen, denen burschenschaftliche Stätten und Kunstwerke wie das ehemalige „Germanenhaus“ am Jenaer Markt, das Burschenschaftsdenkmal in Jena oder auch das Denkblatt der *Dresdensia* zum Opfer fielen, zeugen die künstlerischen Produktionen fortwährend vom visionären Ursprung. Die knapp 100jährigen Kunstwerke und bestehenden Denkmäler erinnern damals wie heute der historisch gewachsenen Nation und mahnen, nach wie vor eindrücklich, eines bedachten Umgangs mit der Kulturgeschichte des Landes.

3.6 Verständnis der Moderne in der Provinz

Thüringen, das Land, das ab den 1870er Jahren die Titel „Grünes Herz“ und „Herz deutscher Kultur“ trug und zum kulturellen Sehnsuchtsort avancierte, war die Region Deutschlands, die Gelehrte und Denker gleich in zweierlei Hinsicht lockte: Einerseits mit der Heimat des Thüringer Waldes und der Wartburg, die Erholung und Genesung verhießen, andererseits mit Kultur und Traditionen – oder wie der Historiker Justus Ulbricht es bezeichnete: „[…] Jungborn und Hort der nationalen Identität“[161].
Die Stätte der deutschen Kultur bildete das ideologische Gegenbild zur Metropole Berlin und zur rasanten wirtschaftlich-industriellen Entwicklung in den Großstädten, dessen Schnelllebigkeit im Aufbruch zum 20. Jahrhundert viele Gefühle zum Vorschein brachte. Freude und Neugier auf das Neue und Unbekannte, Hoffnung auf neue Chancen und Möglichkeiten, Angst vor Umbrüchen und dem Verlust der aufgebauten Sicherheiten, aber auch Wut auf das rapide Voranschreiten, das alles Bisherige scheinbar obsolet werden ließ. Diesen Anbruch der Moderne bezeichnete der deutsche Journalist Friedrich Michael Fels als „Grenzscheide zweier Welten“, die in Verheißung dessen, „was wir schaffen, […] nur Vorbereitung auf ein künftiges Großes, das wir nicht kennen, kaum ahnen“[162] sei.
Die polarisierende Zeitenwende spaltete die Bevölkerung: Während die einen auf die „Geburt

[161]Ulbricht, 2014, S. 96.
[162]Zit. nach: Werner, 2003, S. 12.

einer neuen Menschheit“[163], so der Theaterkritiker Hermann Bahr, verheißungsvoll zuliefen, versuchten die anderen verzweifelt an Traditionen festzuhalten und in die Vergangenheit zurückzukehren. Die Ambivalenz zwischen Modernenbefürwortung und -verweigerung war omnipräsent, wobei Max Weber mit der Allegorie, man fühle sich als säße man „in einem Eisenbahnzuge von großer Geschwindigkeit, wäre aber im Zweifel, ob auch die nächste Weiche richtig gestellt werden würde“[164], wahrscheinlich treffend die Gefühlslage der Zeit formulierte.

In Thüringen nahm die Moderne in differenzierter Weise ihren Verlauf, wobei Weimar und Jena als Ausgangspunkte fungierten und zugleich als Antonyme angesehen werden konnten. Weimar in der Position der reaktionär-konservativen Entwicklung, währenddessen Jena mit progressiven Kräften in das Zeitalter der Moderne eintrat.

Die Stadt Goethes und Schillers hatte im Frühjahr 1889 im gesamtdeutschen Impressionismus-Progress die führende Rolle übernommen, nachdem der Hamburger Kunstkritiker Emil Heilbut von Ende Januar bis Mitte April des Jahres in der Weimarer Kunstschule eine Vorlesungsreihe veranstaltet hatte, welche sich mit der zeitgenössischen Kunst in Frankreich auseinanderzusetzen suchte[165]. Seine ungewöhnliche Methodik, seinen Ausführungen, drei zwischen 1882 und 1886 entstandene Originalgemälde des Malers Claude Monet zur Veranschaulichung hinzuzuziehen[166], sorgte für unerwartetes Aufsehen und veranlasste einige Vortragsanwesende zu ersten künstlerischen Ausflügen in die impressionistische Malerei. Insbesondere die hellen Farben wirkten nachhaltig auf die Künstlerschaft ein, wobei sich Christian Rohlfs als der direkteste Jünger auszeichnete: „[...] drei kleine französische Bilder in Weimar […] machten großes Aufsehen wegen ihrer Farbigkeit und Fleckentechnik. Letztere hatte ich auch, wenn auch nicht so kühn und ausgesprochen, aber die helle Farbigkeit war mir völlig neu.“[167] Seine nachfolgenden Arbeiten spiegelten die unmittelbaren Einflüsse Monets in Bezug auf Farbwahl und Lichtspiel und prägten damit unmittelbar das Verhältnis zeitgenössischer Malweise an der Akademie. Neben der Weimarer Künstlerschaft sollte auch die Bevölkerung dezidiert an die französischen Impressionisten herangeführte werden, wofür die *Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* die passende Gelegenheit bot. „Man muß es nehmen oder nicht nehmen; man kann es mögen oder nicht mögen: jedenfalls sollte man es kennen lernen, was die Welt der Maler bewegt hat […]. Und wir werden nun in der Permanenten ein »Klein Paris« haben, weil nun einmal die französische Malerei – so vieles besser ist als der Ruf der Franzosen.“[168], verkündete die Weimarer

[163]Zit. nach: Werner, 2003, S. 12.
[164]Zit. nach: Kammel, 2013, S. 19.
[165]Vgl. Ziegler, 2001, S. 170.
[166]Vgl. Ziegler, 2001, S. 171.
[167]Zit. nach: Ziegler, 2001, S. 171.
[168]Zit. nach: Ziegler, 2001, S. 180.

Zeitung am 29. März 1890. Ab diesem Zeitpunkt wurden bis 1894 jährlich Vertreter der zeitgenössischen Malerei Frankreichs gezeigt, wobei nicht nur den Impressionisten um Monet Aufmerksamkeit geschenkt wurde[169], sondern auch den Mitgliedern der *Schule von Barbizon*[170], deren Kunst ebenfalls äußerst positive Aufnahme fand. Wie jedoch in jeder Phase der Kunstentwicklung, definierte sich das Verständnis für die Moderne vor allem über die Entgrenzung von dem Fremden und der Definition des Eignen. Die anfängliche Stilisierung Claude Monets zum „Schüler der Lehre des »Individualismus«“[171], welcher „sein Empfinden in seiner Art und nicht der eines andern“[172] wiederzugeben vermochte und hierdurch volkserzieherischen Charakter besaß, der Langbehnschen Klassifizierung einer deutschen, „individuellen Eigenart“[173] entlehnt, schwand mit der Zeit dahin. Wohlwollen und Aufgeschlossenheit gegenüber dem „Erbfeind“[174] Frankreich hielten nur kurze Zeit in Weimar an und definierten als Negativbeispiel die folgenden Debatten um die Moderne und die deutsche Kunst. Dem stellte sich bekanntlich Harry Graf Kessler Anfang des 20. Jahrhunderts entgegen als „die Gelegenheit, die sich mir [Graf Kessler] unverhofft im Jahre 1903 bot“[175] in hoffnungsvolle Aussicht stellte, Weimar zu einem Zentrum moderner Kultur werden zu lassen. Für Kessler stellte es einen großen Reiz dar,

> „in Weimar mitzuhelfen an dem Aufbau einer deutschen Kulturstätte, die im Gegensatz zu den kaiserlichen Bestrebungen dem vielen Guten, was Deutschland in Kunst und Dichtung damals hervorbrachte einen Mittelpunkt und eine Heimstätte bieten und von hier aus auch die Brücke schlagen sollte zu den den gleichlaufenden Bewegungen in England, Amerika, Frankreich, usw., um so die Isolierung, in die Deutschland durch die kaiserliche Politik hineingeraten war, zu durchbrechen und dem neuen deutschen Geiste neue Einbruchspforten in die Außenwelt zu öffnen.“[176].

Dass der Graf seine visionären Absichten letztlich zum Scheitern verurteilt sah, hatte viele Gründe, doch sollten die folgenden Jahrzehnte Kesslers nachhaltige Wirkung offenbaren.
In Jena begegnete man der Moderne von einer anderen Seite, da die Saale-Stadt den Wissenschaften geweiht war und erst nach der Jahrhundertwende eine Kunstetablierung erzielen konnte. Folglich besaß Jena keine „Altlasten“, an die es künstlerisch gebunden war und konnte

[169]Vgl. Ziegler, 2001, S. 180.
[170]Constant Troyon zeigte man 1890 in der Permanenten, Gustave Courbet 1891. Siehe hierzu: Ziegler, 2001, S. 180.
[171]Zit. nach: Ziegler, 2001, S. 182.
[172]Ebd.
[173]„Die treibende Grund- und Urkraft alles Deutschthums [sic!] aber heißt: Individualismus.“ Langbehn stellte in „Rembrandt als Erzieher“ den Individualismus als das deutsche Wesensmerkmal der Kunst heraus. Siehe hierzu: Anonym (Langbehn), 1890, S. 3.
[174]Hendrik Ziegler verwendete die Begrifflichkeit in Bezugnahme auf einen Zeitungsartikel der Weimarer Zeitung vom 29. März 1890.
[175]Zit. nach: Stenzel, 1994, S. 511.
[176]Zit. nach: Stenzel, 1994, S. 511f.

sich, dank zahlreicher zugezogener Intellektueller und Visionäre, in multipler Komplexität verwirklichen. Doch gerade in dieser unvoreingenommenen Begegnung mit der Moderne sahen viele Traditionalisten die Gefahr der zu verlierenden Bindung zu Gegenständlichkeit und natürlichen Formen.

Allein die Hoffnung, den Unwägbarkeiten des Wechsels vom 19. auf das 20. Jahrhundert durch den Einsatz jugendlichen Esprits und lebensreformerischer Ideen gleichzukommen, formierte im deutschen Reich eine optimistische Zielführung in das neue Jahrhundert[177]. „Natürlichkeit, Zwanglosigkeit und Nonkonformismus“[178] wurden unabwendbar an den Begriff der Jugend gebunden und versinnbildlichten damit einen Gegenentwurf zur überkommenen Gesellschaft vor der Zeitenwende[179]. Der jugendliche, teils revolutionäre Impetus forderte zu Kreativität und Lebensfreude heraus, die der stagnierten Bürgerlichkeit eine Zukunftsvision entgegensetzten. Das Bild von Jugendlichkeit kulminierte zudem im progressiven Einzug der Freizügigkeit, der Ästhetik und Gesundheit des Körpers in das öffentliche Bewusstsein. Der fortschrittliche Umgang mit Sexualität, Geschlechterbildern und dem lebensreformerischen Körperkult sollten über den Zugang von Natürlichkeit und gesundheitsbewusster Lebensweise zu einer „Erneuerung der Einheit von Kunst und Leben“[180] führen. Dazu hatte unter anderem das Licht- und Luftbad *Monte Verità* in Ascona als alternatives Lebensmodell beigetragen, das, hauptsächlich in den Bergregionen Collina di Ascona und Monescia am Fluss Maggia[181] gelegen, seinen zahlreichen Besuchern ab 1900 als Sanatorium der Moderne das gute Leben versprach[182].

> „[D]er Glaube an die Natur, an die Heilkraft von Luft und Licht, an die Gesundheit und das Sanatorium, an die verwirklichte Utopie, an den Eigensinn in seinem allereigentlichsten Begriff, als der Besinnung auf sich selbst, dazu der Anarchismus, das schöne Leben, der Vegetarismus und der Veganismus, die Gleichberechtigung von Mann und Frau, das Mutterrecht, ungezählte Arten von Esoterik, die Theosophie, verschiedenste Psychotechniken bis hin zu einer wilden Form der Psychoanalyse, die freie Liebe, die Nacktkultur, der Erotismus, die natürliche, erotikfreie Nacktheit, überhaupt Natürlichkeit, Nietzscheanismus […], Nächstenliebe, der Expressionismus, der Dadaismus, die Sehnsucht nach dem Süden, die Kommune, die Liebe zum Bunten, zu den Farben, die Abstraktion, die Einfachheit, […] der Katholizismus, das Prophetentum, […] Naturholzmöbel, Reformkleidung, Drogen, […]“[183]

versammelte der *Monte Verità* an einem Ort und bildete damit den Inbegriff alles Reformerischen und Modernen. Auch der Künstler Fidus Höppener hatte das Bergsanatorium besucht gehabt, wo

[177] Vgl. Kammel, 2013, S. 19.
[178] Kammel, 2013, S. 20.
[179] Vgl. Kammel, 2013, S. 20.
[180] Kammel, 2013, S. 20.
[181] Vgl. Michalzik, 2018, S. 88f.
[182] Vgl. Michalzik, 2018, S. 7.
[183] Michalzik, 2018, S. 7f.

er seine theosophischen und bodenreformerischen Lehren vertiefen konnte und Inspiration für seine Licht und Freikörper verehrenden Darstellungen fand. Als glühender Verfechter der Licht- und Körperkultur bildeten seine Schöpfungen eine Reminiszenz an rituelle und mythologische Werke sowie an Heiligen-Verehrungen. Dabei pries der Künstler mit Abbildungen des menschlichen Körpers seine reinste Form, wobei seine Werke, bezugnehmend auf die nordische Mythologie, auf Grund der Motivik und Gestaltung oftmals kontrovers diskutiert wurden.

Auch Eugen Diederichs hatte mit seiner Ankunft in Jena die Nähe der Lebens- und Bodenreformen, sowie der germanischen Mythologie gesucht. 1905 rief er in der Universitätsstadt zum ersten Mal zu einer Sonnenwendfeier auf, die mit traditionellem Sonnengesang, Tänzen und Bauernspielen experimentierte[184]. Die Sonnenwendfeier 1908 legte dann den Grundstein für Diederichs Sera-Kreis: „Dieser Tag war die eigentliche Geburtsstunde von Sera, von diesem Jahr an wurde die Sonnwende ein Fest jugendlicher Lebenslust.“[185], rekapitulierte der Verleger einige Zeit später. „Aus vollen Zügen und in ganz unverabredeter Weise, von einem gemeinsamen Wissen bestimmt, schlürfen wir ein nektarisches Getränk ein, das Weltgefühl der festlich vereinten Jugend.“[186] So beschrieb Wilhelm Flitner die junge, sich als Sera-Kreis zusammenfindende Bildungselite Jenas.

Eine andere Form des Aufbruchs hatte die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* eingeleitet. Bildlich und inhaltlich gesprochen symbolisierte das neu gestiftete Monumentalgemälde Ferdinand Hodlers [187] den Ausgangspunkt einer neuen Kunst- und Historienrezeption, die in der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart ihren künstlerischen Ausdruck fand. Als 1907 in der Kunstpresse Deutschlands bekannt geworden war, dass der Schweizer Maler des Symbolismus ein monumentales Werk für das neue Universitätsgebäude anfertigen sollte, kamen die unterschiedlichsten Meinungen zutage. Von harscher Kritik bezüglich der Frage nach Nationalität und geschichtsträchtiger Wirkung, bis hin zu überschwänglichem Lob für das künstlerische Unterfangen, fanden sich die konträrsten Ansichten zusammen. Der renommierte Kunstkritiker und Redakteur der Vossischen Zeitung, Max Osborn, schrieb 1907 anerkennend dazu: „Hodler soll jetzt in Jena in der neuen Universität seine Kunst an einem würdigen Exempel zeigen. Man hat ihm völlig freie Hand gelassen; sich auch nicht auf gute Ratschläge im Gegenstädlichen eingelassen. Wieder ist´s ein kleinerer deutscher Bundesstaat, der mutig vorangeht. Wo bleibt Preußen?“[188] Das Lob dieser Fortschrittlichkeit des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach, in dessen Landesgrenzen Jena lag, spiegelte die Weitsicht der

[184]Vgl. Werner, 1996, S. 43.
[185]Zit. nach: Werner, 1996, S. 43.
[186]Zit. nach: Werner, 1996, S. 44.
[187]Siehe hierzu: 3.5 Studentenverbindungen und Kunst-Engagement – Widerspruch und Einheit.
[188]Osborn, Max, Berliner Ausstellungen, In: Kunstchronik, Jg. 19. (Nr. 6), 22.11.1907, S. 105.

Kunstförderer, namentlich der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*, wider und wurde in der Kunstwelt nicht unbeachtet gelassen.
Nachdem das Gemälde der Öffentlichkeit vorgestellt worden war, störten sich jedoch zahlreiche Kunstkritiker an dessen Unvollkommenheit und dem scheinbar unvollendeten Charakter. Komplementär zu diesen Anschuldigungen hatte der Kunstförderer Botho Graef versucht das Wesen der Avantgarde und ihre augenscheinlich fehlende Fertigstellung dem Publikum zu vermitteln. Unermüdlich verfasste Graef erläuternde Zeitungsberichte für Ausstellungen des Jenaer Kunstvereins, welche die Maltechnik und Bildkompositionen der modernen Kunst kommentierten. Zur Emil Nolde-Kollektivausstellung im Juni 1911 wies der Professor für Klassische Archäologie in einem Bericht der Jenaischen Zeitung eben jene Unvollkommenheit als Notwendigkeit und das Werdende als besonderes Merkmal der neuen Kunst aus.

> „Früher wurde lange an ein und demselben Bilde gearbeitet und der Maler ruhte nicht eher, als bis er es auf die Stufe der Vollkommenheit gebracht hatte, die ihm vorschwebte. […] Die Arbeit, die man früher auf einer Leinwand vornahm, wird gleichsam auf verschiedene Bilder zerlegt. Daran mußte erinnert werden, um dem Irrtum zu begegnen, als ob in so einem schnell hintereinander mit einem großen Ansturm heruntergemalten Bilde weniger mühevolle Arbeit stecke als etwa in einem langsam und durch wiederholtes Uebermalen entstandenen.“[189]

Die verständnisvolle und aufgeschlossene Art Graefs gegenüber diesem gegenwärtigen Schaffen teilten viele bewusst nicht und kritisierten die Moderne als einen Rückschritt, den es zu überwinden galt. Unter dem Titel „Moderne Theorie“ hatte die Jenaische Zeitung am 11. Januar 1912 einen Beitrag der Kölnischen Zeitung abgedruckt, der sich mit der Abwendung vom Naturalismus auseinandersetzte und die Hingabe zur Moderne auf das Schärfste verurteilte.

> „Eine Kunst wie die modernste, die ausgesprochenermaßen die Natur mißachtet, kann sich nicht halten, ist von Anfang an verloren. Sie hat keinen Boden unter den Füßen und findet den Weg zur Sonne doch nicht. Immer, sowohl auf dem Gebiete der bildenden Kunst wie in der ganzen Natur, hat die Menschheit die Erfahrung gemacht, daß man der Natur auf die Dauer nicht entgehen kann, daß Phantasterei bankerott wird und den Rückweg suchen muß. Diese Meinung halten wir aufrecht, wenn wir auch sehr wohl wissen, daß es gerade hier in Köln (und auch anderswo) verschiedene Leute gibt, die diesen Gipfelpunkt des Modernen als Fortschritt bewundern, den man eben mitmachen müsse.“[190]

Durch derlei Äußerungen verfestigte sich für Künstler der Kontrast zwischen der Avantgarde, die das Schöpfen neuer Potentiale verhieß, und tiefer Depression, geschürt durch Unsicherheiten und

[189]Graef, Botho, Kunst-Ausstellung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 143), 21.06.1911, S. 2.
[190]O. A., Kunst und Wissenschaft., In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 8), 11.01.1912, S. 2.

Ablehnung, die häufig parallel zueinander verliefen. Schwankend zwischen der grenzenlosen Freiheit und dem geißelnden Akademismus hatte sich als erstes der französische Impressionismus in Deutschland Bahn gebrochen, um eine erste Auflösung bisheriger Konventionen und des traditionellen Malduktus mit sich zu führen. Die Freiheit, zu experimentieren und an der Gestaltung einer eigens deutschen Kunst mitzuwirken, verführte zahlreiche Künstler und Maler von akademischen Techniken abzuweichen und sich mit einem „neuen Sehen" dem modernen, expressionistischen Stil zu nähern. Botho Graef hatte diese Assimilation metaphorisch mit der Überwindung einer Hürde und dem Erklimmen einer Spitze beschrieben: „Es gibt aber malerische Wirkungen, die sich aber überhaupt nicht erklettern, sondern nur erspringen lassen. Man muß so oft anspringen, bis man hoch genug kommt. Es glückt nicht immer bei dem ersten Versuch. Aber wenn es dann endlich glückt, so ist das Resultat einheitlich und von ungetrübter Frische."[191]
Nach Ansicht des Wissenschaftlers und Architekten Adolf Behne konnte mit dem Expressionismus, dem Ausdruck der inneren Art deutscher Kunst, erst der Wille zum Nationalen wahrlich dargestellt werden und so konstatierte er 1914:

> „Was sich unter den verwirrenden Schlagworten Expressionismus und Kubismus als scheinbar nach dem Auslande orientiert darstellt, ist deutsch in seinem innersten Wesen, wenn man auch gemeinhin das Gegenteil behauptet. International war seinem Wesen nach der Impressionismus. Sein wichtigstes Organ war ja die Netzhaut. Ihm gegenüber bringt der Expressionismus eine Stärkung des nationalen Elementes in der Kunst, da er aufgebaut ist auf dem Willen und der Phantasie. Ein Aufnahme-Apparat wie die Netzhaut ist unabhängig von Zeit und Raum, eine Kunst, die wie der Expressionismus den Willen und die Phantasie in den Mittelpunkt stellt, ist notwendig dem Nationalen eng verknüpft! Heute, bei der allgemeinen, bedauerlichen Antipathie gegen die neue Kunst, mag das noch als gewagte Behauptung wirken, in einigen Jahren wird es allen sichtbar sein. Denn dieser Krieg ist das Ende des Impressionismus, der mit dem Kriege von 1870/71 seine Laufbahn durch Europa begann."[192].

Für die Deutsch-Nationalen, denen die Avantgarde als Zeichen der „Franzosentümelei" verhasst war, galten die modernen Künstler als „Brandfahnen", so der deutsche Maler und Schriftsteller Benedikt Momme Nissen, „die zum Kulturstandpunkt einer gegen uns angewandten Kriegsführung passen und mit diesem in ursächlichem Zusammenhang stehen […]"[193]. Während Behne im Ersten Weltkrieg den Niedergang des Impressionismus und die Geburtsstunde des Expressionismus erkannte, schien in Nissens Augen beides gänzlich einer Rebellion wider den deutschen Geist gleichzukommen. Experimentierfreude und Abstraktion in Form und Farbe

[191]Graef, Botho, Kunst-Ausstellung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 143), 21.06.1911, S. 2.
[192]Zit. nach: Bushart, 1990, S. 114. Siehe auch: Behne, Adolf, Organisation, Deutschtum und die Kunst, In: Zeit-Echo Nr. 2, 1914/15, S. 361-364; S. 364.
[193]Zit. nach: Nowak/Schierz/Ulbricht, 1999, S. 271. Siehe auch: Nissen, Benedikt Momme, Der Krieg und die deutsche Kunst, 1914, S. 18.

deuteten ihm kein erstrebenswertes Wagnis, sondern schlichtweg eine gezielte Zerstörung deutscher Formschönheit. Die modernen Künstler sahen das Verständnis von „nationalem Sendungsbewußtsein“[194] jedoch in Vereinigung mit dem Ursprünglichen, dem Rückgriff auf die einfachsten Formen und Anfänge aller Kulturen als Weg zu einer neuen, eigenen deutschen Kunst. Damit vermittelte die moderne Kunst zwischen dem Aufgreifen von Vergangenem, der Verwendung von Neuem und der Verarbeitung des Gegenwärtigen, in Auslotung des Eigenen.
Darüberhinaus suchte man den verheerenden Schrecken des Ersten Weltkrieges einen immateriellen Ort der absoluten Freiheit und der Gesundung der Seele gegenüberzustellen. In diesen wiederholten Zeiten der Unsicherheit und der Unwägbarkeiten suchten deutsche Künstler nach Halt in einem Glauben, in der Religion, der Wissenschaft, der Gemeinschaft oder primär der Kunst. Viele Erschütterungsmomente ließen die Künstler sich zwischen einer spirituellen Suche, Religiosität und innerem Ausdruck bewegen, deren Schwellen fließend ineinander übergingen oder sich gegenseitig bedingten, wobei Reduktion und Abstraktion in einer expressiven Form ihren Ausdruck fanden und nach Resonanz verlangten.

> „In den Selbstdeutungen der Moderne ist immer wieder bemerkt worden, dass die Kunst im Zuge ihrer Emanzipation zu einer autonomen Sphäre in der modernen Gesellschaft funktional an die Stelle der Religion getreten ist. Zweifellos trifft dies in wichtigen Hinsichten auch zu, doch gilt das nicht so sehr für das Bedürfnis nach *Sinnstiftung* – die Kunst vermag im Gegensatz zur Religion keinen geschlossenen kognitiven Sinnhorizont, keinen Weltentwurf zu liefern – als vielmehr für das *Resonanzverlangen*. Die Kunst ist – fast gleichzeitig mit der und in ganz ähnlicher Weise wie die Natur – zur vielleicht wichtigsten und nach und nach alle Alltagsbereiche durchdringenden Resonanzsphären der Moderne geworden.“[195]

Prof. Dr. Paul Weber, Begründer des Stadtmuseums Jena, Vertreter der Heimatschutzbewegung und Verfechter der Landschaftsmalerei, sprach inhaltlich ebenfalls von einer Resonanzsphäre der modernen Kunst, welche sich die Gegenwartsmaler zunutze machen wussten, als er 1914 in einem Vortrag sagte, der Künstler würde „durch geniale Pinselhiebe, […] dem Beschauer tiefsinnige Rätsel aufgeben“ [196] . Allerdings belegte Weber diese Worte mit einer äußerst negativen Konnotation, die implizierte, der Maler habe seinen Auftrag als „Wahrer der idealen Güter“[197] aus den Augen verloren und versuche mit seinen Abstraktionen, sein „Nichtkönnen“[198] zu überdecken und dennoch eine Resonanz bei dem Publikum zu erzeugen. Der „äußerlichen Mache“[199], wie er

[194]Nowak/Schierz/Ulbricht, 1999, S. 270.
[195]Rosa, 2016, S. 472f.
[196]Weber, Prof. Dr. Paul, Ueber alte und moderne Malerei, In: Jenaische Zeitung, Jg. 241 (Nr. 9), 11.01.1914, S. 2.
[197]Ebd.
[198]Weber, Prof. Dr. Paul, Ueber alte und moderne Malerei, In: Jenaische Zeitung, Jg. 241 (Nr. 9), 11.01.1914, S. 2.
[199]Ebd.

es nannte, lag kein Ausdruck eines ernsthaften inneren Anspruchs zugrunde, sondern lediglich das Streben nach persönlicher Profilierung und der Aufwertung des
Künstlerstatus´ zu einem Neuerer der bildenden Kunst. Prof. Weber begründete dies damit, dass der „Künstler […] nicht mehr mit andächtiger Bewunderung und selbstloser Liebe vor der Natur“[200] stehe. Weber führte weiter aus:

> „Er hat im Zeitalter der Naturwissenschaft und Technik gelernt, daß die Natur dazu da ist, vom Menschen bewältigt, überwältigt zu werden. Sie ist ihm ein Versuchsobjekt geworden. Daher die immer neuen Gruppen technischer Absonderlichkeiten, die die Natur korrigieren wollen, einerlei ob sie sich Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonstwie [sic!] nennen. Alle diese Richtungen wollen zeigen, was sie über das Versuchsobjekt Natur zu sagen haben, sie stellen ihre Technik in den Vordergrund, nicht die Natur.“[201].

Insgesamt ging er jedoch soweit, dem modernen Künstler nicht nur den Willen zu naturalistischen Darstellungen abzusprechen, sondern gleichwohl das Können hierzu: „Viele der unerfreulichen Erscheinungen in der modernen Kunst gehen ganz einfach darauf zurück, daß die Maler nicht nur nicht mehr zeichnen wollen, sondern nicht mehr zeichnen können.“[202].
Der Begründer des Jenaer Stadtmuseums als reputabler Historiker galt sicher nicht als schärfster Kritiker der Moderne, hatte er doch den Vortrag zur Carl-Hummel-Ausstellung im Januar 1914 im ihm nahestehenden, avantgardistischen Jenaer Kunstverein gehalten. Jena gelang es als einzige Stätte in Thüringen die Moderne in solch konzentrierter Form dauerhaft zu präsentieren und zu etablieren. Nichtsdestotrotz sahen sich die Kunstfreunde in Jena gleichermaßen mit konservativ-bürgerlichen Ressentiments konfrontiert, die allerdings im restlichen Thüringer Raum erheblich mehr auf das Kunstgeschehen Einfluss nahmen.
Der Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, Alfred Hagelstange, sprach 1910 zur Eröffnung der zweiten Ausstellung des Kölner Künstlerbundes die treffenden Worte: „Alles Neue in der Kunst wird als ein Ärgernis geboren. […] wir haben es oft genug erlebt im 19. Jahrhundert, daß denen, die man beim ersten Auftreten gesteinigt hatte, später goldene Kränze gewunden wurden.“[203]

Mit dem Einsetzen der Inflation in Deutschland während des Ersten Weltkrieges suchten zahlreiche Künstler Zuflucht in der Auftragsarbeit. Einer großen Beliebtheit erfreute sich dabei die serielle Fertigung städtischen Notgeldes. Das Jahr 1921 spiegelte die prekäre Schaffenskrise

[200]Weber, Prof. Dr. Paul, Ueber alte und moderne Malerei, In: Jenaische Zeitung, Jg. 241 (Nr. 9), 11.01.1914, S. 2.
[201]Ebd.
[202]Ebd.
[203]O. A., Ausstellungen, In: Kunstchronik, Jg. 22 (Nr. 10), 23.12.1910, S. 150.

zahlreicher Künstler und deren wirtschaftliche Notsituation wider.

Der Jenaer Maler Georg Kötschau zählte im Thüringer Raum zu den aktivsten Entwurfslieferanten von Notgeldserien. Nicht weniger als acht Städte belieferte der Maler mit künstlerischen Gestaltungen, die letztlich in serielle Fertigungen kamen. Stadtroda, Lobeda, Pößneck, Weida, Neustadt/Orla, Schwarzburg, Paulinzella und Saalburg profitierten von den farbintensiven Kunstwerken, deren lokalspezifische Darstellungen die Notgeldscheine zu Sammelobjekten avancieren ließen. Dabei bediente sich der Künstler gern grafischer Stilmittel und einer markanten Linienführung, welche den realistischen Bildern eine avantgardistische Nuance beifügte. Die Motive entlehnte der Künstler teils literarischen Werken und bediente sich dabei einer „leuchtenden" Bildsprache. Einzelne Figuren erinnerten nicht selten an die Licht- und Körper-Darstellungen des Malers Fidus, die den Körper und die Jugend preisten. Dem Jugendgedanken hatte sich auch persönlich der Jenaer Maler verschrieben, der den Kontakt zu Eugen Diederichs und der *Wandervogelbewegung* pflegte. Die „heutige Entwicklung" [204], die „ihm eine ausgleichende Gerechtigkeit"[205] bedeutete, verband er gekonnt mit seinen volkskünstlerischen Einflüssen.

Der Künstler Alfred Hanf, Mitglied der Gruppe „Jung-Erfurt", gestaltete für seine Heimatstadt Erfurt zwei Serien von Notgeld, wovon eine Reihe Luther gewidmet war, die Zweite den städtischen Gebäuden Erfurts. Letztere Serie bestach durch eine expressive Farbwahl und wurde durch den Komplementärkontrast eines jeden Notenscheines bestimmt. Zudem reduzierte Hanf die detailgetreue Wiedergabe stilistischer Elemente und nutzte das einsetzende Moment der Abstraktion, um den „alltäglichen Nutzkunstwerken" einen zeitgenössischen, künstlerischen Charakter zu verleihen. Mit der Darstellung stadthistorischer Motive wie „Krämer Brücke und Aegidien Kirche", „Dom Severi und Prediger Kirche" oder „Alte Universität Michaelis Kirche" wählte er bekannte öffentliche und sakrale Bauten, die den Wiedererkennungswert gegenüber eines jeden Bürgers versicherten. Mit der Kombination aus alltäglich rezipierten Wahrzeichen Erfurts und modernen Stilelementen gelang es dem Graphiker sämtliche Gesellschaftsschichten mit Gegenwartskunst in Berührung zu bringen.

Dem Geraer Künstler Willy Müller-Gera, dem K.B.O. zugehörig, kam es äußerst zugute, aus dem Hause des Lithographen Walter Müller zu stammen und eine hervorragende Ausbildung als grafischer Zeichner in einer Druckerei erhalten zu haben. Seine Entwürfe galten der Stadt Lauenburg an der Elbe und erschienen in Serie. Die in Brauntönen gehaltenen Notenscheine konnten jedoch nicht als herausstechendes künstlerisches Zeichen gesehen werden und

[204]Müller, Dr. Friedrich, Der Jenaer Maler Georg Kötschau, In: Das Thüringer Fähnlein, Jg. 2 (Heft 10), Oktober 1933, S. 633.

[205]Ebd.

verschwanden in der großen Masse der 1921 herausgegebenen Notgeldserien.
Die Stadt Kahla hatte wie kein anderer Ort während der Weimarer Republik Notgeld produzieren lassen. Unzählige Motive zierten die Scheine, welche wiederum für ihre Gestaltung namenhafte Künstler versammelten. Niemand geringeres als der norwegische Maler und Karikaturist Olaf Gulbransson (1873-1958) gestaltete sechs „¾Mark“-Scheine für Dezember 1921. Im typisch karikierenden Stil des „Simplicissimus“, der weitverbreiteten satirischen Zeitschrift bei welcher Gulbransson als Zeichner angestellt war, bildeten die Notenwerte diverse deutsche Eigentümlichkeiten ab. Dabei wurde in ironischer Weise zum einen der deutsche Michel bei dem Zusammenkehren bekannter Leitsprüche festgehalten, zum anderen das Motiv einer sich gesellig zuprostenden Runde, die von dem Spruch „STARKBIER MACHT EINIGKEIT“ geziert und auf einem weiteren Schein als raufende Meute von Gulbransson gezeichnet wurde. Hierbei wählte der Künstler den Titel „EINIGKEIT MACHT STARK“ und lässt den Betrachter die Typen deutscher Gesellschaftsschichten deutlich erkennen. Der Offizier mit Pickelhaube und Säbel, der Bauer mit Dienstkleidung und Mistgabel und der bebrillte Gelehrte mit fliehender Stirn.
Das Gründungsmitglied des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler*, Prof. Otto Rasch, entwarf für die Gemeinden Schloßvippach und Großrudestedt, die den traditionalistischen Stil des Weimarer Kunstschullehrenden repräsentierten. Ortsabbildungen in bräunlicher Farbgestaltung erzeugten ein romantisierendes Bild der kleinen Thüringer Städtchen, wodurch sich die Darstellungen perfekt in die landschafts- und heimatbildnerische Motivik des Künstlers einordneten.
Gera, die Stadt an der Weißen Elster, gab 1921 ebenfalls den Auftrag heraus, Notgeld drucken zu lassen. Den Entwurf lieferte der Architekt Karl Schneider, welcher mit der Künstlergruppe „Jung-Erfurt“ und insbesondere mit Alfred Hanf in enger Verbindung stand. Seine expressionistischen Ausarbeitungen der Geraer Stadtgeschichte überzeugten durch den starken Kontrast monochromer Darstellungen mit farblicher Umrahmung. Die deutlich zurücktretenden Bildinhalte zugunsten der markanten Formensprache spiegelten Schneiders moderne Einflüsse. Mit den modernen Notgeldscheinen reihte sich Gera zurecht wiederholt in die Förderer-Liste avantgardistischer Kunst in Thüringen ein.

Über den täglichen Gebrauch und Einsatz von Notgeld, die ständige bewusste wie auch unbewusste Konfrontation mit und Wahrnehmung von modernen Kunsteinflüssen, bahnte sich die Avantgarde ebenfalls ihren Weg in das Gedächtnis der Bevölkerung. Kunst wahrzunehmen hieß nun nicht mehr ausschließlich eine Ausstellung besuchen zu müssen, um ihr gegenübertreten zu können. Kunst wurde mit der Notgeldgestaltung ein Teil des öffentlichen Lebens und fand Zugang

zu wirklich jedermann, denn da wo Geld floss war nun die Kunst gegenwärtig und evozierte automatisch eine Reaktion.

Kapitel IV

Die Kunstvereine, Gesellschaften und Künstlerbünde im Thüringer Raum

Die Nürnberger *Kunst-Societaet* hielt einmal schriftlich fest: „… [d]er eigentliche Zwek [sic!] der Künstler-Gesellschaft [bestehe] … darin, durch Umgang und Austausch gegenseitiger Urtheile [sic!], die hiesige Kunst gemeinnütziger zu machen ...“[206]. Noch immer unter dieser Maxime agierend, steht der Nürnberger Kunstverein heute wie damals für das oberste erklärte Ziel eines jeden Kunstvereins ein: Im Kreis Gleichgesinnter die Förderung der Lokal- und Regionalkunst voranzutreiben.

In Leipzig existierte bereits seit 1763 ein ähnlicher Interessenzusammenschluss, die *Societät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstförderern*. Hier diskutierte man Kunstproblematiken, sowie die Kunstpflege und verständigte sich zum Kunstsammeln. Ebenso in dem Zirkel der *Weimarer Kunstfreunde* um Johann Wolfgang von Goethe von 1799[207]. Öffentliche Besprechungen von Kunst, deren Kontextualisierung in Zusammenhang mit den Wissenschaften und einen anregenden Ideenaustausch sollten das lokale Kunstgeschehen befördern und zugänglich werden lassen.

All diese ersten Zusammenschlüsse von Kunstliebhabern bedeuteten erste Schritte, um die Kunst der Obrigkeit zu entrücken und dem Bürgertum ein Stück näherzubringen. Die ersten Kunstvereine des frühen 19. Jahrhunderts waren weder staatlich, noch akademisch. Sie entstammten der Bürgerschicht, wurden zur Schnittstelle zwischen Künstlerschaft und Bürgertum und standen in Konkurrenz zu den fürstlichen Sammlungen. In „bürgerlicher Selbstdarstellung und öffentlicher Erziehung“[208], wie Nipperdey es benannte, wurde die Kunst zudem zum Katalysator eines gesellschaftlichen Verlangens nach standesgemäßem Ausdruck des Stolzes. Daraus entwickelten sich jene Kunstvereine, die in Standesvertretung der bildenden Künstler ein kontinuierliches Ausstellungs- und Verkaufswesen etablieren sollten, welche der Öffentlichkeit einen Überblick über die gegenwärtige Kunstproduktion geben wollten und für eine unabhängige Kunstförderung eintraten.

Nun erscheint eine Zusammenstellung von Kunstvereinen, Bünden, Künstlervereinigungen und Kunst-Gesellschaften, in Form eines solchen Konvoluts zusammenzufassen, auf den ersten Blick unlogisch. Natürlich sind Kunstvereine in ihrer Konstitution nicht gleichzusetzen mit einem Künstlerbund, genauso wenig wie eine private Gesellschaft bei weitem nicht den Grundsätzen eines Künstlervereins entspricht. Jeder einzelne Verein oder Bund besaß seine eigenen Maximen, Grundsätze, Statuten und Regelungen. Jede Institution entwickelte sich in unterschiedlichen Dekaden, unter anderen Bedingungen und diversen Konditionen, sowohl finanzieller wie auch konstitutioneller Natur. Doch all diese Zusammenschlüsse einte dennoch eines: Der unermüdliche

[206]Zit. nach: Schmitz, 2001, S. 40.
[207]Vgl. Schmitz, 2001, S. 40.
[208]Nipperdey, 1998, S. 15.

Einsatz für die Kunst (der Moderne) im regionalen und nationalen Kontext. Bei eingehender Betrachtung lässt sich erkennen, wie eng die Begrifflichkeiten „Kunstverein", „Künstlerbund" und „Künstler-Gesellschaft" teils aneinandergrenzen und wie indifferent teilweise diese Bezeichnungen von den Akteuren selbst angewendet wurden. Die Nürnberger *Kunst-Societaet* beispielsweise betitelte sich selbst als „Künstler-Gesellschaft" und agierte als „Kunstverein", was bedeutete, die Institution bestand nicht ausschließlich aus bildenden Künstlern, handelte jedoch in deren Interesse und hatte sich den Aufgaben eines Kunstvereins verschrieben. Auch der Deutsche Künstlerbund bezeichnete sich, trotz seines offiziellen Namens, als Künstlergenossenschaft. Es mutet daher beinahe an, dass für die Beteiligten die jeweils gewählte Körperschaft eine unwesentlichere Rolle spielte, im Vergleich zu den gelebten und realisierten Inhalten.
Selbstverständlich sind auch in Bezug auf die Kunst Unterscheidungen vorzunehmen, denn nicht alle Kunstvereine oder Bünde traten für die Kunst in gleichem Maße ein, nicht alle engagierten sich von Beginn an für die Avantgarde und ganz sicher war auch die Umsetzung und Realisation ihrer Bestrebungen und Ziele verschieden. Doch unangefochten war der Gedanke und das Streben nach Progression in der Kunst, dem Wunsch nach Aufbruch in neue Zeiten, das Ablegen reaktionärer Modi und das Austesten neuer Grenzen und Möglichkeiten. Um möglichst allen Konvergenzen und Differenzen beizukommen und jeder Organisationsform gerecht zu werden, muss eingangs grundlegend geklärt werden, wie sich die Institutionen per Definition unterschieden und was sie kennzeichnete.

Die Gesellschaft

Der Begriff der *Gesellschaft* leitet sich laut dem Duden von dem mittelhochdeutschen Wort „geselleschaft" ab, welches für ein freundschaftliches Verbundensein steht. Der Begriff bezeichnet jedoch nicht ausschließlich den Umgang derer Menschen, welche im freundschaftlichen Verhältnis geeint werden, sondern steht zugleich auch für eine „Vereinigung mehrerer Menschen, die ein bestimmtes Ziel oder gemeinsame Interessen haben"[209] und/oder „durch Vermögen, Stellung [und Bildung] [die] maßgebende obere Schicht der Bevölkerung; gesellschaftliche Oberschicht"[210] repräsentieren. Der Begründer der Soziologie, Ferdinand Tönnies, konstatierte in seinem bedeutenden Werk „Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie." im Jahr 1887, dass *Gesellschaft* ohne *Gemeinschaft* nicht denkbar sei, da sie miteinander korrelieren und, noch wichtiger: „Gesellschaft entwickelt sich aus Gemeinschaft"[211]. Die Gesellschaft sei ein *gewordenes* Konstrukt zivilisatorischen Staatstums, das sich über die Organisation, Konventionen

[209]Duden, 2018. Gesellschaft [online]. [Zugriff am: 08.05.2018].
[210]Ebd.
[211]Parr, 2000, S. 51.

und Verträge definiert und den guten Eigenschaften der Gemeinschaft gegenüberstehe[212], so Tönnies. De facto bedeutet dies, dass sich ein solcher Zusammenschluss aus dem freundschaftlichen, gemeinschaftlichen, privaten Umgang Gleichgesinnter konstituiert, welche, basierend auf ihrem gemeinsamen künstlerischen Interesse, eine auf Regularien basierende Institution ins Leben rufen. Der exklusive Zirkel, bestehend zumeist aus Mitgliedern der bürgerlichen Oberschicht, verfolgt klar abgesteckte Ziele und vertritt dabei eher die Bedürfnisse der Kunst, denn der kleinen Künstler, wodurch sie als Mitgliedervereinigung zur Förderung von bildender Kunst anzusehen ist.

Ausstellungsverein

Wie der Name bereits verlauten lässt, beschränkt der Ausstellungsverein, im Gegensatz zum reinen Kunstverein, seine Tätigkeit ausschließlich auf die Präsentation von Kunst. Ein Rahmenprogramm aus Vorträgen, Lesezirkeln, Festen oder derartigem existiert nicht, da die fortwährende Darstellung und Verbreitung von Lokalkunst und des gegenwärtigen Kunstschaffens im Zentrum des Wirkens stehen. Der Ausstellungsverein setzt sich vor allem aus Berufskünstlern zusammen, da er als ausführendes Organ der Interessenvertretung anzusehen ist. Somit kann diese Institutionsform als Zweckvereinigung von Künstlern für die Organisierung und Vermittlung von Ausstellungen angesehen werden.

Kunstverein

Der deutsche Duden definiert den Kunstverein als einen „Zusammenschluss zur Förderung der Kunst“[213]. In demokratischer Struktur verbunden, setzt sich die Bürgerinitiative im klassischen Sinne aus Standesvertretern der Künstlerschaft zusammen, jedoch speist sich die Mitgliedsmasse immer aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Ständen wie dem einfachen Bürgertum, dem Handwerk, der bildenden Kunst, aber auch anteilig den Großindustriellen und dem Adel entstammend. Die gemeinnützige Tätigkeit dient vor allem den Künstlern und der Öffentlichkeit, als Unterstützung der Berufskünstler und als Beitrag für das Gemeinwohl. Der Kunstverein ist offen gegenüber der Aufnahme von Mitgliedern, lediglich die schlichte Voraussetzung einer Bewerbung um Mitgliedschaft und die Zahlung der Beiträge regulieren eine Beteiligung. Die Bestrebungen sind klar definiert und in Satzungen festgeschrieben, wobei zuvorderst die Förderung der Kunst und Künstler, vornehmlich im eigenen regionalen Raum, und die Organisation von regelmäßigen Ausstellungen und Veranstaltungen zur Unterstützung der Kunst

[212]Vgl. Parr, 2000, S. 51.
[213]Duden, 2018. Kunstverein [online]. [Zugriff am: 08.05.2018].

und zum Austausch und Bildung der Gesellschaft Bedeutung besitzt.

Künstlerbund

Im genuinen Sinne stellt er eine direkte Ständevertretung dar, da es ein Zusammenschluss von Werktätigen der Kunst ist. Expliziter als bei den Kunstinteressierten und -verständigen verfolgen die Künstler das konkrete Ziel der Erwerbsleistung mit ihrer Tätigkeit im Bund, das über ihr ehrenamtliches Engagement hinausgeht. Gegenseitige Unterstützung, Beförderung und Verbreitung der Künste und eine weitreichende Vernetzung zu erstreben zählen ebenfalls zu den vordergründigen Intentionen dieses demokratischen Bundes. Er bietet zudem den Vorteil, nicht nur Gleichgesinnte um sich zu haben, die den Austausch und die Inspiration anregen, sondern sie stellen gleichermaßen Leidensgenossen dar, welche die Existenzängste und Sorgen eines freischaffenden Kunsttätigen nachvollziehen können. Auch der Künstlerbund agiert über das Medium der Ausstellungspraxis und Veranstaltungsausrichtung, doch eher im Sinne der Selbstfürsorge, denn als edukativer Beitrag für die Bürgerschaft.

Eingangs muss zwingend darauf verwiesen werden, dass die Darstellungen der jeweiligen Kunstvereine, -bünde und Künstlerinstitutionen keinen Anspruch auf historisch abgeschlossene Vollständigkeit erheben können. Die vereinsgeschichtliche, ausstellungspolitische und finanzstrukturelle Präsentation, welchen die Ausführungen unterliegen, variieren in Umfang und Komplexität auf Grund individueller Materialbestände, (Un-)Vollständigkeit der Archivalien und Selektion kulturhistorisch relevanter Bezugsinformationen. Die folgenden Ausarbeitungen dienen der Überblicksdarstellung, eines Konvoluts in kunsthistorischer Kontextualisierung und der Zusammenstellung äquivalenter Strukturvergleiche. Darüber hinaus soll einer weiterführenden wissenschaftlichen Intensivforschung Grundlage und Anstoß geboten werden, zum Wohle und im Sinne der Aufarbeitung landesgeschichtlicher Kunst- und Kulturhistorie.

4.1 Der Kunstverein Gotha

Der sachsen-gothaische Schulrat Friedrich Wilhelm Looff (1808-1889) gilt als der Gründer des Gothaer Kunstvereins, welcher im Jahr 1846 mit der Bestrebung, den Kunstsinn der Bürgerschaft zu heben und zu beleben, ins Leben gerufen wurde.

Angeregt zur Gründung eines städtischen Kunstvereins und weiterer Kulturinstitutionen wurde der gerade einmal 38-jährige Schulrat durch sein vielseitiges Wesen. Letzteres gilt für die

geschäftsführende Leitung der *Verbindung für historische Kunst*. Hierbei handelte es sich um einen 1854 gegründeten Zusammenschluss von Kunstvereinsvorständen, der in der Organisation von Ausstellungen und Veräußerungen von Bildern äußerst erprobt war und dessen sich sowohl Kunstinstitutionen, wie auch Privatpersonen, im speziellen Könige und Herzöge (Anmerkung: Herzog Ernst von Sachsen-Altenburg, Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar, König Georg V. von Hannover, etc. waren vertreten) durch den Erwerb von Aktien anschließen konnten.[214] Looff und Friedrich Eggers, Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes", hatten für die Gründung der historischen Verbindung nicht weniger als die Förderung und Rettung der Historienmalerei als Hauptzweck gekürt und als Dachverband der deutschen Kunstvereine zudem die Ausstellung von Reproduktionswerken publik zu machen. Als Hintergrund gab man hierfür an:

> „Während andere Nationen, während Frankreich und England, sich begnügen, in ihren Nationalmuseen Vieles des Schönsten in unschätzbaren Originalen aufzustellen und ihre Genugtuung finden in der Bewunderung, welche die Welt den hier zusammengebrachten Schätzen zollt, kann der Deutsche gern auf den Ruhm verzichten, die prachtvollste Ausstellung von Kunst- und Literaturschätzen auf einen Punkt vereinigt zu haben, gegen die mühevoll errungene Gewißheit, nicht bloß Vieles, sondern Alles zu kennen und zu benützen, was für das deutsche Volk und Land von bleibendem historischen Werth ist."[215].

Zusätzlich trat mit Looff als Hauptgeschäftsführer der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* [216] (ab 1904 nannte sich der Zusammenschluss *Verband der westelbischen Kunstvereine*) eine weitere national agierende Vereinigung an den jungen Kunstverein in Gotha heran, die sich schnell zu einer Form „Impresario" für Gotha entwickelte.

Der regierende Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha hatte das Protektorat für die neuinitiierte künstlerische Vereinigung in Gotha übernommen, die in seinen Statuten mit Aufnahme ihrer Tätigkeit festhielt, dass es der „Zweck des Vereins ist, nächst Förderung und Hebung des Kunstsinns und Kunstgeschmacks im Allgemeinen, einheimischen und auswärtigen Künstlern Gelegenheit darzubieten, um sich durch ihre Werke öffentlich bekannt zu machen."[217]. Der in der Gründungsversammlung einberufende Vorstand setzte sich aus der geistigen und finanzkräftigen Oberschicht Gothas zusammen, mit Persönlichkeiten wie dem Buchhändler Wilhelm Perthes (1793-1853), Fr. von Stein, Ludwig Ferdinand von Szymborski (1799-1856), Paul Emil Jacobs

[214]Der Gothaer Kunstverein trat der *Verbindung für historische Kunst* bei und besaß die Aktiennr. 57. Siehe hierzu: LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 8, Bl. 177v u. 177r.

[215]Zit. nach: Vergoossen, 2011, S. 156f.

[216]Die Institution *Westlich der Elbe verbundener Kunstvereine* resultierte aus der ersten Versammlung der *Verbindung für historische Kunst*. Dabei hatte sich jeweils ein Kunstzyklus östlich und westlich der Elbe etabliert. Vgl. hierzu: Vergoossen, 2011, S. 157.

[217]LATh-StA Gotha, 8023 Landesregierung Loc. 147 Nr. 137, S. 2.

(1802-1866), Friedrich Wilhelm Looff, Ernst Friedrich Wüstemann (1799-1856), Kolonialwarenhändler F. A. Kämpf und dem Kustos der Gemäldesammlung auf dem Friedenstein Ferdinand Schäck (1801-1877). Angeregt durch Looff, trat noch in seinem Gründungsjahr 1846 der Kunstverein Gotha den *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereinen* bei, dem er bis zu dessen Auflösung am 20. April 1907 in Magdeburg angehörte. Der Verlust dieses Partners bedeutete „für die Vereinsleitung zweifellos eine Vermehrung von Arbeit und Verantwortung“[218]. Der dem Thüringer Vereinszyklus ähnelnde *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* ermöglichte Künstlern „reiche Ausstellungs- und Verkaufsgelegenheit“ und suchte „auch in den von großen Kunstzentren abgelegenen Städten das Kunstinteresse [anzuregen]“ [219]. Eine wachsende selbstständige Handhabe der Künstler, deren direkte Einflussnahme auf das Ausstellungswesen und die selbstgewählten Präsentationsmöglichkeiten hatten ein Fortbestehen des westelbischen Verbandes jedoch schließlich obsolet werden lassen.

Der Gothaer Kunstverein war, neben vorig genannten Verbindungen zu anderen Kunstverbänden und -institutionen, stets bestrebt, Einbindung in regionale und überregionale Organisationen zu finden. Im Januar 1905 konstituierte sich der *Verband Deutscher Kunstvereine*, dem der Gothaer neben 24 anderen Kunstvereinen mit der Gründung ebenfalls beitrat. Verschrieben hatte sich der Verband dem Zweck, „die Beziehungen der verbündeten Vereine untereinander zu pflegen und namentlich ihr Ausstellungswesen zu fördern“[220]. Von den günstigen Konditionen, „Festsetzung einheitlicher Ausstellungsbedingungen, Einrichtung von Wanderausstellungen, Frachtermäßigungen, Verträge mit Versicherungsgesellschaften und Spediteuren, Statistik der Verhältnisse und Leistungen der Kunstvereine u. a. m.“[221], sollten die Kunst und Vereine gleichermaßen profitieren können. Nur ein Jahr nach seiner Gründung hob dieser Verband seine Satzungen auf, um lediglich in loser Form weiterzubestehen – man wollte schließlich im Abstand von zwei Jahren bei der Tagung der *Verbindung für historische Kunst* zusammenkommen. Hieraus lässt sich das diplomatische Geschick des Gothaer Kunstvereins erkennen: Alle Vereinigungen, denen der Verein angehörte, standen in direkter Verbindung zueinander oder waren aneinander angeschlossen. Es existierten daher keinerlei Konkurrenz- oder Rivalitätsabsichten, die zu Spaltungen oder Differenzen hätten führen können.

Am 13. Oktober 1858 legte der bisherige Geschäftsführer Looff sein Amt im Kunstverein nieder[222]

[218]LATh-StA Gotha, O-Go 134, Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Gotha 1904-1906, S. 3.
[219]Ebd.
[220]O. A., Gründung des Verbands Deutscher Kunstvereine, In: Die Werkstatt der Kunst, 4. Jg. (Heft 17), 23.01.1905, S. 233.
[221]O. A., Vereine: Der Sächsische Kunstverein zu Dresden, In: Kunstchronik, 22. Jg. (Nr. 1 u. 2), 14.10.1910, S. 28.
[222]Zeitgleiche Niederlegung des Amtes des Hauptgeschäftsführers der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine*, diese Stelle übernahm Stadtrat Dr. F. Lucanus aus Halberstadt.

und inaugurierte den Archivrat Dr. Adolf Bube (1802-1873) als seinen Nachfolger. Nachdem Dr. Bube nach 15 Jahren in diesem Amt im Oktober 1873 plötzlich verstarb, wurde der Apotheker und Medizinalrat Dr. Ernst Dannenberg (1831-1904) als neuer Leiter des Kunstvereins Gotha eingesetzt, zudem der Hof-Buch-/und Kunsthändler Ernst Friedrich Thienemann (1823-1899), aus der Verlagsfamilie Thienemann stammend, als Schatzmeister des Kunstvereins eingeführt. Letzterer übernahm 1898, mittlerweile im Stand eines Verlagsbuchhändlers, den Posten des geschäftsführenden Leiters und des Vorsitzenden. Noch im August seines Todesjahres organisierte Dr. Bube eine hochkarätige Exposition in der Herzoglichen Orangerie unter Beihilfe seines Vorgängers und Geschäftsführer der *Vereinigung für historische Kunst* Schulrat Looff, wie aus einem Brief vom 15. August 1873 des Gothaer Kunstvereins an die Großherzoglich Sächsische Kunstschule Weimar hervorging[223].

Looff hatte eine Leihgabe des großformatigen und goldgerahmten Gemäldes „Der Vandalenkönig Geiserich führt die Kaiserin Eudoxia aus dem geplünderten Rom in die Gefangenschaft ab“ des Historienmalers Friedrich Spangenberg initiiert[224]. Das Kunstwerk wurde eigens durch eine Spedition von der Weimarer Kunstschule zu den Ausstellungsräumen nach Gotha transportiert und mit der Summe von 2.000 Thalern versichert.

Obwohl der Kunstverein konstant seiner kulturgesellschaftlichen Pflicht des Ausstellungswesens nachging, erschwerten besonders die Zeiten der wirtschaftlichen Notlage in den Anfängen der 1880er Jahren und die einsetzende Industrialisierung die Tätigkeit. Speziell den „Niedergang des allgemeinen Wohlstandes und […] den wachsenden Geschmack an materiellem Lebensgenuß“[225] zeichnete der Kunstverein verantwortlich für den starken Rückgang von Besucherzahlen in Expositionen, eine schwindende Kaufkraft und ein absinkendes Interesse für die künstlerischen Belange. Kurz vor der Jahrhundertwende stabilisierten sich die ökonomischen Strukturen in allen Bereichen wieder: steigende Einnahmen bei Ausstellungskosten und hohe Ertragszahlen bei Verkäufen, sowie eine vermehrte Zunahme der veräußerten Aktienanteile ließen den Verein schwarze Zahlen schreiben. Auch der steigende Trend des Mitgliederverzeichnisses, im Jahr 1896 waren es bereits 766 Angehörige, verbreitete allgemein die Hoffnung, produktiv und chancenreich in das nächste Jahrhundert zu starten.

In seiner Zusammensetzung bestand der Verein vorrangig aus Mitgliedern der Oberschicht und Vertretern des Adels und war besonders bis zum Tod von Herzog Alfred von Sachsen-Coburg-Gotha im Jahr 1900 recht konservativ geprägt. Neben der Funktion als Schutzherr war der jeweilig

[223]Vgl. LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 8, Bl. 203r.
[224]Vgl. LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 8, Bl. 182r.
[225]LATh-StA Gotha, 12634 Staatsministerium Dep. II Loc. 146 Nr. 80, Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Gotha in den Jahren 1882 und 1883, S. 16.

amtierende Herzog, der Kunstverein erlebte die Regentschaft von vier Gothaer Herzögen, mit seiner Frau auch als Ehrenmitglied im Verein eingetragen. Vor allem der letzte Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, Carl Eduard, nahm seine Verpflichtungen gegenüber dem Verein sehr ernst, kennzeichnend durch eine regelmäßige Beteiligung an Ausstellungseröffnungen oder -besuchen, wie auch den pekuniären Zuwendungen für Vorhaben des Vereins. Mit dem Bau des herzoglichen Ausstellungsgebäudes, der Kunsthalle in Gotha, erhielt der Kunstverein erstmalig ein eigenes Ausstellungslokal, in dem „er ganz unabhängig von anderen Organisationen seine Aufgaben erfüllen kann und muß“[226]. Man wollte, dem Weimarer Beispiel folgend, die Kunsthalle für die Präsentation heimischer und thüringischer Künstler und Bewahrung derer Kunst nutzen. Da das Projekt durch den Herzog Carl Eduard von Sachsen-Coburg-Gotha realisiert wurde, er hatte 1905 im Alter von 21 Jahren die Regentschaft über das Herzogtum übernommen, unterstand das Gebäude der Verwaltung der Herzoglichen Hofkammer. Mit der Übernahme des künftigen Ausstellungslokals konnte der Kunstverein zwar noch nicht garantieren, dass künftig „bis jetzt noch nicht gepflegte Zweige modernen Kunstwirkens“[227] eingebunden würden, doch setzte sich der Verein neue Ziele, indem er versprach: „Das Herzogliche Ausstellungsgebäude soll für Ausstellungen jeder Art benutzt werden.“[228], wie etwa Einzel- und Sonderausstellungen oder zu häuslicher Frauenkunst. Mit neu aufgestellten Intentionen, wie der verstärkten Einbindung des Kunstgewerbes und dessen Förderung, wurde am 15. September 1907 schließlich die Kunsthalle im Beisein des herzoglichen Paares feierlich eingeweiht und mit der 35. Ausstellung des Kunstvereins Gotha offiziell eröffnet[229].

Ein gleichermaßen befruchtendes Gefüge entwickelte sich zwischen dem Herzog und dem Kunstverein bei Privatankäufen des Regenten. Da die Themenwahl der Jahresausstellungen dem herzoglichen Geschmack entsprach, tätigte dieser oftmals größere Ankäufe für seine Galeriesammlung. Der Kunstverein wiederum kam in den Genuss der Bereitstellung dieser Werke für ihre Ausstellungszwecke, da er selbst grundsätzlich für eine eigene Sammlung kein disponibles Kapital besaß, lediglich im November 1909 gelang es die Goldbronze „Tänzerin“ des Flensburger Bildhauers Heinz Weddig zu erwerben.

Am 04. März 1913 wurde Friedrich Thienemann vom sachsen-gothaischen Herzog die Medaille in Gold für Kunst und Wissenschaft verliehen, in Ehrung seines Wirkens als Vorsitzender und Geschäftsführer des Kunstvereins. Diese Tätigkeit legte er kurz vorher im Jahr 1913 aus Krankheit nieder, dessen Leiden er 1917 schließlich erlag. Die Begründung für die Verleihung der Medaille

[226]LATh-StA Gotha, O-Go 134, Bericht über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Gotha 1904-1906, S. 4.
[227]Ebd.
[228]O. A., Aus Künstler- und Kunst-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, 4. Jg. (Heft 47), 16.09.1907, S. 655.
[229]Vgl. O. A., Ausstellungen, In: Kunstchronik, 18. Jg. (Nr. 33), 27.09.1907, S. 553.

führte der Herzog mit den Worten aus: „15 Jahre lang hat er in dieser Stellung unermüdlich gewirkt und zahlreiche Kunstausstellungen, früher in der Orangerie, neuerdings in der Ausstellungshalle, mit großem Geschick veranstaltet.“[230]. Die Würdigung galt somit nicht allein dem langjährigen Vorsitzenden, sondern honorierte gleichfalls die kulturell bereichernde Vereinstätigkeit.

In die Arbeit der 1920er und 30er Jahre lässt sich nur eingeschränkt Einblick geben. Neben vereinzelt in den Lokalmedien publik gewordenen Ausstellungen konnte der Kunstverein kein großes Aufsehen erregen oder mit namenhaften Schauen von sich reden machen. Einzig die Beteiligung des Gothaer Vereins an einem Thüringer Vortragszyklus, initiiert von Eugen Diederichs aus Jena, zeugt von der Teilhabe am kulturellen Aufschwung. Pate stand die Wintervortragsreihe des *Vereins für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt*, auf deren Grundlage man einen sechsteiligen Vortragszyklus zur Weltkunst der Vergangenheit bis in die Gegenwart plante[231]. Die Vorträge populärer Professoren und Kunsthistoriker unter dem Thema „Alte und neue Kunst“ sollten in jedem der sechs beteiligten Kunstvereine (Erfurt, Weimar, Jena, Gera, Gotha, Eisenach) durchgeführt werden und zur Schulung des kunsthistorischen Verständnisses beitragen.

Im Jahr 1923 vollzog sich ein weiterer Vorsitzwechsel, wobei Victor Schröder, Inhaber der Hof-Buch- und Kunsthandlung Victor Schröder (gegründet 1839, Hauptmarkt 23) den Vorsitzposten bis 1930 übernahm und ab 1928 zudem den des Schatzmeisters. Seine Geschäftsadresse wurde gleichzeitig zum Sitz des Kunstvereins Gotha.

Die unspektakuläreren Jahre des Vereins zwangen den Federführenden mehr als einmal Stellung für die weiterführende Vereinsarbeit zu beziehen und Kostenanträge an das Volksbildungsministerium zu rechtfertigen. So schrieb Schröder in einem Brief vom 29. März 1923 an jenes Thüringisches Ministerium: „Der Kunstverein zu Gotha hat seit seiner Gründung durch regelmäßige Ausstellungen hervorragender Kunstgemälde alter + neuer Meister, so wie durch Veranstaltung von Vorträgen bedeutender Kunstgelehrter die Liebe und das Interesse zur bildenden Kunst im Volke zu wecken versucht.“[232].

Ohne die Finanzspritze des Landes Thüringen, so gestand Schröder selbst ein, hätte der Kunstverein seine bisherige Arbeit niederlegen müssen, da eine unabhängige Kostendeckung unmöglich gewesen sei. Der Verein besaß glücklicherweise eine gute Reputation, die ihm sein

[230]LATh-StA Gotha, Staatsministerium Abteilung Gotha Dep. I – Abteilungsleitung 2477, S. 232.

[231]Prof. Kümmel (Berlin) am 29.10.1921: Chinesische Kunst, Dr. With (Hagen) am 11.11.1921: Indische Kunst, Dr. von Sydow (Berlin) am 26.11.1921: Kunst der primitiven Völker, Prof. Curtius (Heidelberg) am 07.01.1922 (geplant war ursprünglich der 14.01.1922): Altägyptische Kunst, Prof. Worringer (Bonn) am 04.02.1922: Sehen und Schauen – ein Querschnitt durch das Kunstschaffen der Welt (in der Presse betitelt mit „Die Entwicklung der Plastik von China bis heute mit besonderer Berücksichtigung des Mittelalters“), Dr. Waldmann (Bremen) am 25.02.1922: Moderne Graphik. Siehe hierzu: O. A., Vereine, In: Kunstchronik und Kunstmarkt, 57. Jg. (Nr. 8), 18.11.1921, S. 146.

[232]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 1.

langjähriges Engagement für Stadtkultur und die Bildung der Bevölkerung eingebracht hatten.
Der Rücktritt Schröders im Jahr 1930 wurde von Herrn Schlegel als Vorsitzenden abgelöst. Da der Hofbuchhändler Schröder als Mitglied dem Kunstverein weiterhin treu blieb, schienen interne oder persönliche Gründe für eine Amtsniederlegung ausschlaggebend gewesen zu sein. Die nur vierjährige Tätigkeit Schlegels (1930-1934) schien keine fundamentalen Wirkungen auf das Vereinswesen gehabt zu haben, weswegen die Amtszeit vermutlich eher als Interimslösung zu sehen war. Anschließend folgte der von 1930 bis 1945 als Oberbürgermeister von Gotha wirkende Dr. Fritz Schmidt (1888-1968) als letzter Vorsitzender des Kunstvereins auf diesem Posten. Unter seiner Führung wurden am 30. September 1940 neue Satzungen verfasst, wobei besonders der neu formulierte § 2 – Mitgliedschaft – hervorgehoben wurde: „Mitglied des Vereins kann nicht sein, bei dem auch nur ein Grosselternteil Jude oder jüdischer Mischling im Sinne der ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 […] ist.“[233], wie auch der Zweck des Kunstvereins: „...deutsche Kultur in Verantwortung für Volk und Reich zu fördern durch Ausstellungen und sonstige künstlerische Veranstaltungen, ferner den Zusammenhalt unter seinen Mitgliedern zu pflegen.“[234]. Als politisches Werkzeug unterstand der Verein den Regularien der NS-Regierung und musste sich auch Aspekten wie der Rassengesetze fügen. Reglementierungen und Restriktionen durch die politischen Reichsorgane gehörten zum Alltag, belebten ironischerweise jedoch auch das Vereinsleben für kurze Zeit neu[235]. War der Kunstverein in seinem jahrelangen Gewerbe nolens volens beständig der heimatlichen (Landschafts-)Kunst verpflichtet, so unterlag die Ausrichtung des selbigen nun einer gänzlich politischen Leitlinie, was mit einer rigiden Planung des Veranstaltungsspektrums einherging. In konstanter Durchführung konnte der Kunstverein eine Veranstaltung nach der anderen präsentieren und erhielt Applaus für die Umsetzung des politischen Sujets. Mit der Gleichschaltung des Vereins durch die *Reichskammer der bildenden Künste*, der der Verein fortan unterstand, mussten 1942 und 1943 die Satzungen bezüglich der Aufnahme und des Ausschlusses von Mitgliedern wiederholt überarbeitet und verschärft werden.
Bis 1944 sorgte sich Oberbürgermeister Dr. Schmidt um die Geschäfte des Gothaer Kunstvereins, danach führte die Institution nur noch ein Schattendasein und bestand letztendlich nur noch auf dem Papier. Im Mai 1946 wurden auf „Anordnung der sowjetischen Militär-Administration […] alle Vereine, Gesellschaften, also auch die Museumsvereine aufgelöst. Das Eigentum ist von der

[233]LATh-StA Gotha, Amtsgericht Gotha – 617, S. 3.
[234]Ebd.
[235]1940 war der städt. Kulturreferent, Oberstudiendirektor Dr. Bayer, in das Amt des stellvertretenden Vorsitzenden und Geschäftsführers gewählt, der Stadtoberinspektor Ulmer wurde als Schatzmeister eingesetzt, und Mitglieder wie die Gattin Fritz Hermann Schröners engagierten sich im Verein.

Gemeinde als Rechtsnachfolgerin übernommen.“[236] worden. Der Verein bestand nun lediglich formal bis mit dem vom 19.02.1947 gestellte Antrag des Rats der Stadt Gotha – Stadtkämmerei – zur Auflösung des Vereins und dem letztlich am 20. März des gleichen Jahres erteilte Erlass das Ende der Gothaer Kulturinstanz besiegelt wurde.

Ausstellungspraxis

In den Statuten von 1846 wurde verfügt, dass der Kunstverein alle zwei Jahre eine öffentliche Kunstausstellung veranstalten solle, die Exponate lebender Künstler, darunter Zeichnungen, Lithografien, Plastik, etc., zeigen würden. Gemälde-Ausstellungen sollten jederzeit und wenn möglich in kürzeren Abständen veranstaltet werden. In theoretischer Souveränität geplant, in praktischer Abhängigkeit umzusetzen, das sollte gleich zu Beginn die Ausstellungsarbeit der Kunstinstitution prägen.

Zusammen mit dem *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine*, an dessen Zyklus sich der Gothaer Kunstverein beteiligte, konnten in Gotha erfolgreiche Schauen organisiert werden. Doch unterlag man deren Konditionen, was gleich zu Anfang der Kooperation zu Komplikationen führte. Der Ausstellungsturnus aller zwei Jahre kollidierte mit der eigens angedachten Ausstellungsplanung, weswegen man sich darauf einigte, künftig in den ungeraden Jahren den Zyklus der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* auszurichten. Doch wurde kurz darauf dieses Abkommen bereits obsolet, da ein Teil der dem Bund angehörigen Vereine die Forderung jährlicher Ausstellungen stellten und somit ab 1853 die Möglichkeit des Jahreszyklus geboten wurde. Die Städte Hannover, Halberstadt, Kassel und Gotha „hielten […] jährlich und regelmässig wiederkehrende Ausstellungen für nothwendig [sic!] im Interesse der Kunst und ihrer Kunstvereine“[237]. Folglich rotierte eine Wanderausstellung jedes Jahr in möglichst gleicher Reihenfolge durch die beteiligten Städte, was sich als anfänglich schwieriges Unterfangen darstellte (zu Teilen fanden die Ausstellungen auch parallel in mehreren Orten statt), sich doch hinlänglich rentierte. Hohe Besucherzahlen und steigende Verkaufsgewinne durch die Noblesse, Privatpersonen und die Kunstvereine selbst machten schnell klar, dass eine jährliche Schau dem Öffentlichkeitsinteresse nur zuträglich sein konnte. Jahresverlosungen aus den Ausstellungen unter den Mitgliedsvereinen der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* fanden großen Anklang und erfuhren durch den steigenden Verkauf von Aktien eine Aufwertung des Budgets, welches wiederum bei Verlosungsankäufen Einsatz fand. Zu einem Phänomen wurde der 1893 beschlossene Ankauf „eine[r] möglichst vollständige[n] Sammlung der Radirungen [sic!] von Max

[236]LATh-StA Gotha, Amtsgericht Gotha – 617, S. 35.
[237]O. A., Kunstvereine, In: Deutsches Kunstblatt, o. Jg. (Nr. 44), 30.10.1852, S. 377.

Klinger in Leipzig“ [238] , für die der Verband 2.000 Mark aufwenden wollte. Mit einer Sonderausstellung der gekauften Objekte, welche nacheinander wechselnd durch die teilnehmenden Städte der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* touren sollte, strebte man an, das bildnerische Werk Klingers öffentlich zu würdigen. Das Besondere daran stellte dar, dass die Kunstwerke nach Beendigung der Sonderschau an die Vereine verteilt wurden, um sie in Verlosungen an die Mitglieder zu vergeben. Keinem anderen Künstler wurde eine solche Ehre durch den Verband noch einmal zuteil. Auch Vereinsgaben für die dem Kunstverein Gotha Angehörigen wurden wiederkehrend verteilt, so zum Beispiel das *Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1906/07, herausgegeben von Willy Pastor als geprägte Ausgabe für den kunstsinnigen Gothaer.

In seinen Wirkungsreporten konnte der Kunstverein von Anbeginn über die Arbeit in dem westelbischen Verband nur lobend berichten, wurden durch den kritischen Blick zur Bilderauswahl mehrmalig „eine nicht unbedeutende Zahl von geringern [sic!] Bildern an die Künstler zurückgesandt“[239].

Die vom Publikum hochgeschätzte Qualitätsgarantie künstlerischen Schaffens ließen dem Verband den Ruf einer seines gleichen suchenden Ausstellungsorganisation zuteilwerden. Auch die gönnerhafte Zurverfügungstellung von Gemälden aus der herzoglichen Sammlung, sowie die Zusendung königlichen Kunstbesitzes suchte der Kunstverein stets herauszustellen. So kam es nicht selten vor, dass sich unter den großzügigen Leihgebern der König von Preußen oder die Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach fanden[240].

Die mehrwöchige Jahresausstellung des Kunstvereins etablierte sich zu einer festen Instanz im Kulturkalender der Stadt Gotha. Während anfangs noch in der oberen Etage der Herzoglichen Kaserne ausgestellt wurde, hier fanden die ersten beiden Ausstellungen im Dezember 1846 und Dezember 1847 statt, konnte man nachfolgend durch die gnädige Zurverfügungstellung des Herzogs sehr erfolgreiche Expositionen in der Orangerie veranstalten, welche von dem landschaftlichen Umfeld des Schlossparks profitierten. Die großen Fenster des Orangeriegebäudes schufen eine äußerst helle Raumatmosphäre, die allerdings die Hängung von Gemälden sehr einseitig gestaltete. Nichtsdestotrotz erzeugte die Korrespondenz von Gartenanlage und Kunstgenuss ein oftmals gewürdigtes Kulturerlebnis. Mit der Erbauung der Kunsthalle 1906 in Gotha erhielt der Kunstverein die Möglichkeit, seine Expositionen dauerhaft unter optimalen Bedingungen und in eigens für diese Zwecke geschaffenen Räumlichkeiten zu zeigen. Großzügige,

[238] O. A., Vereine und Gesellschaften, In: Kunstchronik, 5. Jg. (Nr. 1), 12.10.1893, S. 10.

[239] LATh-StA Gotha, 1210 Herzogliches Museum zu Gotha 112, Bericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins zu Gotha im Jahre 1855, S. 34.

[240] Vgl. LATh-StA Gotha, 1210 Herzogliches Museum zu Gotha 112, Bericht über die Wirksamkeit des Kunst-Vereins zu Gotha im Jahre 1855, S. 34.

luftige Räume mit natürlichem Tageslicht boten nicht nur ein passendes Ambiente für die Kunst, sondern zugleich auch eine moderne Aufmachung des Kunstvereinsimages.

Mit dem Jahr 1907 verband der Kunstverein nicht nur die frisch eingeweihte Kunsthalle, welche die Möglichkeiten zur Kunstpräsentation in Gotha revolutionierte, sondern auch ein grundlegend neues Konzept der Ausstellungstätigkeit. Der Verlust des in diesem Jahr aufgelösten *Verbandes westelbischer Kunstvereine* bedeutete eine souveräne Führungsmethodik. Anstelle der groß angelegten fünfwöchigen Jahresausstellung verteilten die Mitglieder ihre Mittel und Kräfte über das Jahr, wodurch in der Regel zwei Schauen, meist im Frühjahr und im Herbst, entstanden. Veränderung und frischer Wind des Kunstgeschmacks hielt bereits mit dem Thronwechsel 1905 im Sachsen-Coburg-Gothaischen Herzogtum Einzug. Da der Regent aus den Ausstellungen regelmäßig Bilder für seine herzogliche Gemäldegalerie erwarb[241], nahm sein Einfluss auf die Ausstellungsplanungen zu. Auf ausdrücklichen Wunsch Carl Eduards wurde im Februar 1912 eine Ausstellung des Mitglieds des Deutschen Künstlerbundes Angelo Jank aus *Brakls Moderner Kunsthandlung* in München zur Präsentation nach Gotha geholt. Den Tierdarstellungen des Münchner Sezessionisten, insbesondere derer die Pferde zeigten, soll der Herzog gänzlich verfallen gewesen sein. Auch die stärkere Einbeziehung des Kunstgewerbes und die Förderung weiblicher Kunstschaffender berücksichtigte man 1912 mit einer reinen Frauenkunst-Exposition in der Ausstellungshalle. Organisiert vom Bund badischer Künstlerinnen, beteiligten sich nach Aufruf auch zahlreiche Thüringer Künstlerinnen mit Exponaten[242].

Dass im August 1920 die 50. Jubiläumsausstellung in der Kunsthalle Gothas stattfand, dürfte nur einen rudimentären Blick darauf ermöglichen, wie der Kunstverein in den 20er Jahren seine wirtschaftlich eingeschränkte Ausstellungsumsetzung realisierte. Doch wagte man sich im Herbst des Jahres 1921 mit der Ausrichtung der insgesamt dritten Ausstellung der expressionistischen Künstlergruppierung *Jung-Erfurt* an eine in Gotha bisher wenig beachtete Kunstrichtung. Die letzte gemeinsame Schau der bildenden Künstler Erfurts entstand aus der freundschaftlichen Verbindung des Kunstvereins Gotha mit seiner Schwesterinstitution in Erfurt, durch dessen Hilfestellung die gern auch als *Stiergruppe* bezeichnete Vereinigung öffentlichkeitswirksame Auftritte verzeichnen konnte.

Ab 1930 wurde der sonst bereits oft hergestellte heimatliche Bezug konzentrierter in den Fokus gestellt. Mit einem Brief vom 02. November 1930 des Gothaer Kunstvereins an das Thüringische Volksbildungsministerium, welcher auf die vom Verein veranstaltete Ausstellung „Gothaer Kunstgewerbe“ aufmerksam machen sollte, wollte man die Leistungen im Bildungs- und

[241]Die Herzoglichen Sammlungen unterstanden der Direktion von Dr. Marquardt.
[242]Vgl. O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 219), 18.09.1912, S. 3.

Kultursektor der Stadt verdeutlichen und Zeugnis über die erhaltenen Staatsgelder ablegen. „Die Ausstellung gibt ein überraschend vielseitiges Bild der in Gotha (auch in Fabriken u. Werkstätten) entstandenen Arbeiten und zeigt in besonderen Abteilungen hocherfreuliche […] Leistungen von Schulen u. Kunstschulen.“[243] Die Ausstellung wurde in Kooperation mit der Volkshochschule vor Ort organisiert, vertreten durch den Studienrat und Leiter der Volkshochschule Gotha Dr. Erich Nippold, und war vom 02. bis 30. November 1930 in der Ausstellungshalle im Park in Gotha zu sehen.

Ein Schreiben vom 06. März 1934 an Thüringisches Volksbildungsministerium mit dem Betreff „Verkehrswerbung“ war der treuen politischen Folgsamkeit verpflichtet. Versehen mit einem Stempel, der besagte: „Wer behauptet, Deutschland sei am Kriege schuld, lügt. Diese Lüge ist die Wurzel unserer Not.“, reihten sich der Vorsitzende Schmidt und der Kunstverein in die linientreue Kulturpolitik ein. Ein Wagnis, mit der vom 11.03.-03.04.1934 „Gedächtnisausstellung von Gemälden und Radierungen aus Thüringen und benachbarten Gebieten des vor 10 Jahren verstorbenen Kunstmalers Max Asperger, der in Gotha seinen Wohnsitz hatte.“[244], ging man mit den hauptsächlich stimmungsvollen Landschaftsbildern nicht ein. Die Präsentation von Werken lokaler Künstler schien unverfänglicher und garantierte, nicht mit Ausstellungsbeschränkungen gemahnt zu werden, weswegen man sich in den Folgejahren gern dieser Strategie bemächtigte. Vom 21. Februar bis 14. März 1943 fand so in der Ausstellungshalle die stark beworbene Schau des Künstlers Fritz Hermann Schröner statt, ebenfalls aus der ehemaligen Residenzstadt stammend. Der Oberbürgermeister von Gotha und Vorsitzende des Kunstvereins, Dr. Fritz Schmidt, lud in einem Schreiben vom 20. Februar 1943 den Thüringer Minister für Volksbildung und dessen Stab persönlich zur Besichtigung dieser Schau ein. Die gezeigten Aquarelle und Zeichnungen des Malers waren für die Staatsherren von besonderem Interesse, da Schröner die Arbeiten im Auftrag der Organisation *Todt*[245] anfertigte. Zu sehen waren Bauten und Befestigungen an der Atlantik-Küste, auf dem Balkan und der Krim, sowie Landschaftsdarstellungen des Malers. Die Werke Schröners hatten bereits einen Monat zuvor im Kunstverein Erfurt bei einer Einzelausstellung des Künstlers Station gemacht und waren dem Erfurter Publikum gezeigt worden.

Nachfolgend konnten die Vereinsmitglieder noch vier erfolgreiche Ausstellungen und drei Vorträge realisieren, bis die Kriegszuspitzung den Kunstvereinsaktivitäten unweigerlich den Riegel vorschob. Nach stolzen 99 Jahren des Kunstwirkens und des Einsatzes für eine gelebte Kunstpassion, bestand die Gothaer Instanz bürokratisch noch zwei weitere Jahre. Danach gehörte

[243]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 17r.
[244]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 18.
[245]Die 1938 gegründete Organisation Todt war eine paramilitärische Bautruppe der N.S.-Regierung, benannt nach seinem Bauleiter, dem Bauingenieur Fritz Todt.

dieses „Kunstvereins-Jahrhundert“ als Kapitel der Stadtgeschichte an.

Finanzierung

Unter der Schutzherrschaft und mit dem Wohlwollen des regierenden Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha war dem Kunstverein mit seiner Gründung eine ideelle wie auch finanzielle Unterstützung zugesichert. So erhielt die Kunstinstitution wiederkehrend Zuwendungen von ihrem Protektor, meist in der Höhe von 500 Mark, zuzüglich außerplanmäßiger Zahlungen bei finanziellen Engpässen oder Gemäldeankäufen für Verlosungen und dergleichen. Zudem erhielt „der Verein durch die gnädigste Bewilligung Sr. Hoheit des Herzogs aus dem Fonds [der] Friedenstein´schen Sammlung jährlich 300 Thlr.“[246]. Mit einer Eigenbeteiligung von weiteren 100 Thalern wurde der Gesamtbetrag von 400 Thalern dazu verwendet, Werke aus Ausstellungen anzukaufen, sie in Mitgliedskunstvereinen auszustellen und anschließend in die Sammlung Schloß Friedenstein zu integrieren. Der Herzog investierte somit in seine eigene Kunstsammlung, der Kunstverein profitierte. So erwarb der Verein aus der großen Wanderausstellung von 1853 das Gemälde „Ecce homo“ von Paul Emil Jacobs, einem Sohn der Residenzstadt Gotha und Gründungsmitglied des dortigen Kunstvereins.

Finanziell war der Verein, besonders vor der Jahrhundertwende, sehr gut aufgestellt. Großer Zuspruch bei den Ausstellungen und regelmäßige Verkäufe von Werken aus den Schauen sicherten dem Verein einen großen pekuniären Spielraum zu, aber auch die beteiligten Künstler profitierten. Zusammen mit den *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereinen* erwirtschaftete der Gothaer Kunstverein 1889 234.845 Mark, ein Jahr später konnte die Summe von 222.140 Mark durch die Veräußerung von Kunstgütern eingenommen werden. „Der Cyklus der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine ist zur Zeit eine der kaufkräftigsten derartigen Verbindungen; ist doch der Verkauf von Kunstwerken in demselben im letzten Jahrzehnt allmählich auf das Doppelte gegen früher gebracht worden.“[247], konstatierte die Zeitung Kunstchronik im Jahr 1891. Für sich selbst baute die Gothaer Institution zwischen 1893 und 1896 einen festen Etat von jährlich fast 5000 Mark auf[248]. Diese finanzielle Sicherheit konnte sich der Verein bis Anfang des Ersten Weltkrieges erhalten. Danach brach die Inflation über den Kunstverein, wie über den Rest Deutschlands ebenfalls, hinein. Darauffolgend verlor die Gothaer Instanz mit dem Ende der monarchistischen Regierung seinen Hauptförderer und Gönner, und litt unter der anhaltend schwierigen Wirtschaftslage. „Durch die bedeutende Erhöhung aller Kosten wird für die Folge eine Aufrechterhaltung der bisherigen Veranstaltungen sehr in Frage gestellt sein, wenn nicht dem

[246]O. A., Kunstvereine, In: Deutsches Kunstblatt, o. Jg. (Nr. 39), 24.09.1853, S. 346.
[247]O. A., Sammlungen und Ausstellungen, In: Kunstchronik, 2. Jg. (Nr. 16), 19.02.1891, S. 282.
[248]O. A., Vereine und Gesellschaften, In: Kunstchronik, 7. Jg. (Nr. 24), 30.04.1896, S. 387.

Verein durch irgend eine Stelle […] Mittel zur Verfügung gestellt werden.“[249], schrieb im Frühjahr 1923 der Vorsitzende Schröder an das Thüringer Volksbildungsministerium. Reparationszahlungen hatten die Staatskassen Deutschlands geschwächt, gefolgt von der Hyperinflation. Mit einem zugesprochenen Betrag von 25.000 Mark am 05. April des gleichen Jahres wurde der Bitte nachgekommen, wofür Victor Schröder im Namen des Vorstandes mit einem Schreiben wenige Tage später dankte. Fortwährend stellte der Verein nun Jahresanträge bei dem Thüringer Ministerium, welches für die Belange des Kultursektors zuständig war. Im Jahr 1925 wurde dem Kunstverein „zur Förderung künstlerischer und wissenschaftlicher Zwecke“[250] vom Thüringischen Ministerium für Volksbildung und Justiz ein Betrag von 100 RM zur Verfügung gestellt. Dieser festgesetzte Haushaltszuschuss wurde von 1926 bis 1930 für den jeweils gleichen Zweck bewilligt und ausgeschüttet.

Da mit dem nationalsozialistischen Regime eine genaue Betrachtung der Ausstellungspolitik einherging, fehlten dem Kunstverein, zugegeben, die eigenen Handlungsspielräume, wurden indes aber einer staatlichen Subventionierung unterzogen. Insbesondere in den Kriegsjahren versuchte man mit aktuellen Thematiken heimgekehrte Soldaten und Angehörige derer zu Ausstellungsbesichtigungen zu bewegen – einerseits über die propagandistischen Heimatthemen, andererseits über Preisnachlässe bei Eintrittsgeldern. Selbst in den sich zuspitzenden Kriegs- und Verlustzeiten wie 1944 wurden nochmalig 300 RM „zur Förderung der künstlerischen Bestrebungen“ [251] bewilligt und überwiesen. Kriegsende, Einstellung der Zuschüsse und Niederlegung aller künstlerischen Arbeiten gingen Hand in Hand miteinander und besiegelten den erzwungenen „Dornröschen-Schlaf“ bis heute.

4.2 Der Thüringer Kunstverein

Der Thüringer Kunstverein stellt ein sehr frühes Beispiel eines kontinuierlich arbeitenden und auf Ausstellungen konzentrierten Vereins im mitteldeutschen Raum dar. Gegründet wurde die Organisation im Jahr 1851 in Erfurt durch die maßgebliche Anstrengung Prof. Eduard Dietrich, Lehrer der Zeichenschule in Erfurt. In der Stadt an dem Fluss Gera bestand bereits zuvor eine Permanente Kunstausstellung, welche in direkter Verschmelzung mit dem neu gegründeten Thüringer Kunstverein vereinigt wurde. Die Geschäftsleitung fiel Professor Dietrich zu. Mit Sitz in seiner Gründungsstadt, gelegen in preußischem Regierungsbezirk, unterstand der Verein dem

[249]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 1.
[250]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 4.
[251]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 23.

Protektorat des Königs von Preußen, Friedrich Wilhelm IV. . Der Kunstverein war einer derer, die im Zuge der Neuorganisation und Reform des Ausstellungswesens gegründet wurden. Hierzu zählten auch die *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine*, ebenfalls in diesem Rahmen gegründet.

In einer Bekanntmachung von Februar 1852 erklärte Professor Dietrich, dass einmal im Jahr, in den Monaten Juni und Juli, eine große Ausstellung stattfinden sollte, zuzüglich der bereits bestehenden, kleineren Ausstellung. Nach der Schließung dieser Jahresschau Ende Juli sollten die Kunstwerke gesammelt „an die am 1ten September d. J. zu eröffnende grosse Kunstausstellung in Berlin gesendet werden“[252]. Doch schon ein Jahr später etablierte sich der bekannte „Thüringer Vereinszyklus“ und änderte das Vorhaben, was die Zentraldirektion unter Prof. Dietrich wie folgt erläuterte: „Um der Kunst in Thüringen eine allgemeinere Pflege angedeihen zu lassen und den Künstlern mehr Erfolg zu verschaffen, hat sich der Thüringer Kunstverein zu Erfurt mit den Städten Naumburg, Jena, Suhl, Mühlhausen und Nordhausen dahin geeinigt, fortan alljährlich eine grosse Ausstellung von Kunstwerken zu veranstalten“[253]. In gleichmäßiger Aufteilung sollte vom 01. Mai, Beginn war immer in Erfurt, bis Ende Oktober in jeder Stadt einen Monat lang die Schau zu sehen sein. Hierdurch hob sich der Thüringer Verein jedoch von anderen Kunstvereinen insofern ab, als dass er mit seinem „Thüringer Vereinszyklus“ Wanderausstellungen organisierte, welche verschiedenen Kunstvereinspartnern in diversen Städten ermöglichte, jedes Jahr große Sammlungen aktueller Kunst zu präsentieren. Somit könnte der Thüringer Kunstverein eher als Ausstellungsverein verstanden werden, denn als lokal agierender Kunstverein.

Das Ausstellungssystem bot sämtlichen Künstlern aus ganz Deutschland und den angrenzenden Nachbarländern die Möglichkeit, sich mit Werken an dem Zyklus zu beteiligen, die hierdurch überregionale Bekanntheit erlangten und diverse Verkaufsmöglichkeiten offeriert bekamen.

Mit der Festschrift des 17 Paragraphen umfassenden Tettauschen Statuts (nach dem Verfasser Freiherr von Tettau benannt), am 10. Januar 1877 sowohl in einer handschriftlichen wie auch einer gedruckten Version verfasst, wollte die Kunstvereinigung festhalten, welchen Absichten sich der Kunstverein verschrieben hatte und welchen Regularien dieser unterlag. Dabei bestimmten drei elementare Aspekte die Vereinsziele: Die Förderung der Kunst und der dahinterstehenden Künstler maßgeblich im Bereich der Malerei und Bildhauerei, die Sensibilisierung und Bildung der Bürger im Bereich der bildenden Kunst und schlussendlich die qualitätsvolle Selektion zur ästhetischen Hebung dieser. Den künstlerischen Beistand versuchte der Kunstverein unter anderem zu erzielen, indem unter seinen Mitgliedern Jahresgaben von vorjährig gezeigten Gemälden verteilt wurden,

[252] O. A., Kunst-Ausstellung in Erfurt, In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 3 (Nr. 6), 07.02.1852, S. 53.
[253] O. A., Kunstvereine, In: Deutsches Kunstblatt: Zeitschrift für bildende Kunst und Baukunst, Jg. 4 (Nr. 6), 05.02.1853, S. 64.

wie etwa für 1860/1861 das Werk „Die Dorfkirchenmusik“, gemalt von dem Genremaler Reinhard Sebastian Zimmermann (1815-1893) und als Stich gearbeitet von Conrad Geyer (1816-1893) aus München.

Mit dem Zweck „[…] die bildenden Künste zu fördern, sowie den Sinn dafür zu wecken und zu befriedigen“[254], fokussierten sich die Akteure des Vereins auf einen klar abgesteckten Bereich des Wirkens. Gleichwohl konstatierte der Thüringer Kunstverein zu Erfurt, dass der „Hauptsitz des Vereins […] zwar in Erfurt“ sei, aus demokratischen Gründen „doch soll das Feld seiner Thätigkeit [sic!] ganz Thüringen umfassen und er hat daher den Namen: Thüringer Kunstverein zu Erfurt angenommen.“[255]. Die Limitation der thüringischen Kleinstaaten spielte hierbei keine Rolle, ausschließlich ein kultureller Austausch war von Belang.

Für die Stadt Erfurt bedeutete die Ausrichtung der jährlichen Ausstellung einen besonderen Zugewinn, denn „Neben der Musik hat die bildende Kunst in Erfurt auch in diesen Jahrzehnten nur eine bescheidene Rolle gespielt. […] Besser waren die Erfurter mit ihren Ausstellungen dran. Es gab schon 1850 hier eine »permanente Kunstausstellung«, deren Leitung in der Hand des verdienten Zeichenlehrers Dietrich lag.“[256], rekapitulierte der Historiker und Mitglied des Erfurter Kunstvereins, Alfred Overmann im Jahr 1926.

1874/75 verzeichnete noch einmal eine erfolgreiche Periode des Thüringer Kunstvereins. Mitglieder wie Fabrikbesitzer Josef Apell, Kunstgärtner Benary, Kaufmann Leitzmann, Ferdinand Freiherr von Müffling, Wilhelm Freiherr von Tettau, Buchhändler Villaret oder der Apotheker Trommsdorff[257] beteiligten sich am Wirken des Vereins. Danach scheint der Kunstverein in eine Krise geraten zu sein. Eine Ausstellungstätigkeit ließ sich für 1876 nicht erschließen und innerhalb der Presse wurden keinerlei Ankündigungen verlautbart. Das verfasste Statut verfasste den Hinweis, dass die Tätigkeit der Erfurter Institution längere Zeit brach lag. Mit Einrichtung und Anerkennung des Statuts im Januar 1877 verfasste man noch einmal eine Liste aller Mitglieder mit der entscheidenden Anmerkung: „Die Mitglieder, welche 1877 noch dem Verein angehörten, haben durch ihre Namensunterschrift oder durch das Wort »Bleibt« erklärt, daß sie dem neu zu belebenden Verein auf Grund der v. Tettauschen Statuten vom 10. Jan. 1877 angehören wollen.“[258]. Möglicherweise hatten interne Differenzen zum Austritt einiger Mitglieder geführt, denn die Formulierung „welche 1877 noch dem Verein angehörten“ deutete auf einen Konflikt hin. 202 Herren aus Militär, Kunstgewerbe, Medizin und Wirtschaft bekannten sich wiederholt zu der

[254]StadtA EF 5/762C-4, Statut des Thüringer Kunstvereins zu Erfurt, S. 1.
[255]Ebd.
[256]Zit. nach: Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 17.
[257]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 18.
[258]StadtA EF 5/762C-4, Verzeichnis der Mitglieder des Thüringer Kunstvereins 1877, S. 1.

Vereinigung mit dem Vorsatz, ein Wiederbeleben zu erwirken.
Genau ein Vierteljahr nach Verfassen der statutarischen Grundsätze verlor der Verein plötzlich sein Oberhaupt und Spiritus rector. Prof. Dietrich verstarb am 10. April 1877, womit von jetzt auf gleich die Geschäftsführung des Kunstvereins wegfiel. Ohne die Möglichkeit der Weiterführung löste sich der Thüringer Kunstverein und sein Zyklus nach 25 Jahren eifriger Ausstellungspraxis auf – und zugleich der Wunsch eines neuen Auflebens des Vereins. Vermutlich sah man das Ableben des Initiators als ein Zeichen der Endgültigkeit an, nachdem man drei Monate zuvor bereits einen Neustart riskiert hatte.
Viele Städte verdankten dem Thüringer Kunstverein neben der Impulsgabe zur Gründung eines eigenständigen Kunstvereins auch die komfortablen Optionen der Kunstpräsentation. Mit der plötzlichen Aufgabe des Unternehmens waren alle beteiligten Kunstvereine von nun an einer eigenen Ausstellungsorganisation verpflichtet.

Ausstellungspraxis

Der alljährlich stattfindende Thüringer Vereinszyklus begann in den Erstjahren Anfang Mai und endete im Oktober. Doch mit jedem Jahr der Tätigkeit wuchs die Zugehörigkeitsliste von Städten, die sich an dem Zyklus beteiligten, weswegen fünf Jahre nach Gründung der Organisation der Turnus bereits auf den 01. April vorverlegt werden musste, um allen Ausstellungsstationen gerecht werden zu können. Die „Dioskuren“, das offizielle Sprachrohr des Thüringer Kunstvereins, veröffentlichten jährlich sowohl die Voranmeldung für kommende Ausstellungen wie auch den Aufruf an die Künstlerwelt, sich mit Werken den vielbeachteten Schauen anzuschließen. Durch die Möglichkeit einer Mitwirkung sowohl inländischer als auch außerdeutscher bildendender Künstler, herrschte bei den Voranmeldungen rege Beteiligung und garantierten ein breit aufgestelltes Repertoire. Zudem genoss der Vereinszyklus einen ausgesprochen guten Ruf und eine große Reichweite, die die teilnehmenden Künstler gern für sich beanspruchten. Mit der Angliederung der Städte Jena, Naumburg, Suhl, Mühlhausen und Nordhausen an die alljährliche große Kunstausstellung 1853 startete der Siegeszug des Thüringer Zyklus. In den nächsten Jahren folgten zahlreiche Orte dem vorangegangenen Beispiel, wodurch eine vielfältige Varianz der Beteiligten von Jahr zu Jahr alternierte: Naumburg, Rudolstadt, Jena, Apolda, Weimar, Suhl, Sondershausen, Nordhausen, Eisleben, Gera, Greiz, Altenburg, Zeitz, Plauen, Hof und andere mehr nahmen an den Ausstellungszyklen teil. Zu jeder Exposition gaben die Veranstalter ein Katalog heraus, der die Nummern der exponierten Werke und die dafür vorgesehenen Preise enthielt. Die noch nicht eingelieferten, bei den weiteren Stationen der Ausstellung hinzukommenden Kunstwerke waren im Katalog bereits inkludiert, wodurch die Besucher einen

Gesamtüberblick der aktuellen Kunst(-markt)-Relationen erhielten. Der Verkauf der Kunstwerke konnte nur rechtsgültig über die Direktion des Kunstvereins abgeschlossen werden, die Künstler waren vertraglich verpflichtet, Privatangebote an die Direktion weiterzuleiten. Durch dieses Verfahren wollte sich der Vorstand einer gleichmäßigen Gewinnbeteiligung versichern und dem Kunstmarkt schadende Hinterzimmerverkäufe verhindert wissen. Die Veräußerungswerte zeigten die Erfolgsquote einer jeden Ausstellung an, nicht etwa die Besucherzahlen in Gesamt- oder Einzelpositionen. Als erfolgreich galt ein Zyklus, wenn ein Viertel der präsentierten Kunst verkauft wurde, sowohl an Privatpersonen wie auch an den Thüringer Kunstverein selbst. Im Jahresbericht für 1853 wurde vermeldet, dass von den rund 200 angegebenen Werknummern im Ausstellungskatalog ein Viertel veräußert wurde, „und zwar wurden von dem Verein selbst und durch Privatankäufe in den Ausstellungs-Städten 50 Kunstwerke von 32 Künstlern für die Gesamtsumme von 2237 Thlr. 10 Sgr. [sic] erworben“[259], so schrieb es Prof. Dietrich in einem Bericht des Deutschen Kunstblatts vom 05. Januar 1854.

Die als Wanderexpositionen streng getakteten Ausstellungen vermittelten die Werke in viele mitteldeutsche Städte, wobei es sich die Direktion unter anderem aus Zeitgründen vorbehielt, die Gemälde inklusive der Kisten zu präsentieren[260]. In diesem Zusammenhang war der Künstler veranlasst, die Kiste schwarz auszukleiden und auf dem Deckel alle notwendigen Verkaufsinformationen zu verzeichnen. Zugelassen zu dem Zyklus wurden Originalgemälde, Cartons, Kupferstiche und Zeichnungen, teilweise fanden auch Aquarelle Eingang in das Repertoire. Alle eingesandten Objekte wurden einer Qualitätsprüfung durch eine Fachjury unterzogen, wobei neben dem (Erhaltungs-)Zustand der Kunst auch der künstlerische Wert begutachtet wurde. Formale Zugangsbeschränkungen bestanden nicht, doch duldete man keine Kopien und keinerlei Form des Dilettantismus. Präferiert wurden Arbeiten der Genre- und Landschaftsmalerei, zudem erfreuten sich großformatige Historienbilder zunehmender Begeisterung. Speziell diese Darstellungen protegierte man zusehends, da diese „bedeutenden deutschen Meistern Aufträge zur Ausführung großer geschichtlicher Ereignisse“[261] ermöglichten und für die „Erweckung des Kunstsinns im Volke selbst“[262] sorgten.

Unter den Einsendern fanden sich durchaus zahlreich regionale Künstler, welche die Chance nutzten ihre Meisterwerke in den deutschen Orten potentiellen Käufern darzubieten. So verwundert es kaum, dass sich Namen wie Samuel Friedrich Diez (1803-1873) und Christian Ezdorf (1801-1851), beides Hofmaler im Herzogtum Sachsen-Meiningen, unter den regelmäßigen

[259]O. A., Thüringer Kunstverein zu Erfurt, In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 5 (Nr. 1), 05.01.1854, S. 28.
[260]Vgl. O. A., Thüringer Kunstverein, In: Die Dioskuren, Jg. 10 (Nr. 7), 12.02.1865, S. 59.
[261]O. A., Thüringer Kunstverein zu Erfurt, In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 5 (Nr. 1), 05.01.1854, S. 28.
[262]Ebd.

Einlieferern deutscher Kunst fanden. Darüberhinaus platzierten nicht selten die jungen Maler der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule aus Weimar ihre Werke in Ausstellungen des Thüringischen Kunstvereins. Anmeldungs- und Einlieferungslisten geben Auskunft über die beteiligten Weimarer Künstler und die Objekte, welche gezeigt wurden. Vornehmlich Landschaftsbilder, oftmals der Thüringer Naturschönheit entlehnt, fanden großen Absatz, darunter 1874 in der Ausstellung Karl Buchholz´ „Landschaft aus Thüringen", Emil Zschimmers „Waldlandschaft" oder Fritz Stoltenbergs „Schiffe im Nebel" neben 44 weiteren Kunstproduktionen der Schüler der Weimarer Akademie[263].

Dem Ausstellungsrahmen wurden neben Verkaufsobjekten von Malern auch Leihgaben der königlichen und herzoglichen Sammlungen zugefügt. Der Herzog von Sachsen-Meiningen und der König von Preußen nahmen mehrere Male die Möglichkeit wahr, Teile ihrer prunkvollen Kunstsammlungen zu präsentieren. Letzterer stellte 1858 das Gemälde „Der Überfall bei Hochkirch" von Adolf von Menzel bereit, wie auch die von ihm selbst in Auftrag gegebene Tafelmalerei „Die Auferweckung von Jairi Töchterlein" von Gustav Karl Ludwig Richter[264]. Das gewaltige Historienbild Menzels und das christliche Gemälde Richters durchliefen nur die ersten Monate den Zyklus, denn bereits im August forderte der König die Werke zurück. Nachfolge Städte kamen folglich nicht in den Genuss dieser wertvollen Zeugnisse künstlerischen Schaffens. Solchen Wünschen und Umständen musste öfter entsprochen werden als der Direktion lieb war. Auch Kunstproduktionen, die während eines Zyklus bereits in einer Stadt gezeigt wurden, ließ die Jury für die Auswahl einer neuen Ausstellung kein wiederholtes Mal zu und wurden letztlich auf Kosten des Künstlers zurückgesandt.

1870 musste der Vereinszyklus in einer reduzierten Variante stattfinden, da „wegen des im Laufe des Sommers ausgebrochenen Krieges einige Vereinsstädte nicht Theil [sic!] nehmen [konnten], weil deren Lokale zu Lazarethen [sic!] eingerichtet wurden."[265]. Prof. Dietrich erklärte hierzu weiter: „Das Resultat, hinsichtlich des Verkaufs von Gemälden, war unter solchen Umständen natürlich ein ganz ungünstiges, denn bei so welterschütternden Ereignissen muß die Kunst, eine Tochter des Friedens, mit ihren Ansprüchen bescheiden zurücktreten."[266]. Einer gewissen Ironie entbehrt dies nicht, bedenkt man doch, dass die hofierte Historienkunst nicht selten Kriegsschauplätze als Motivik nutzte und besonders gern gekaufte Objekte (der Aristokraten) waren. Bereits im Sommer 1866 war die Leitung des Thüringischen Zyklus gezwungen gewesen

[263]Vgl. LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 8, Bl. 277r.
[264]O. A., Korrespondenzen, In: Die Dioskuren, Jg. 3 (Nr. 42), 15.09.1858, S. 161.
[265]O. A., Kunst-Institute und -Vereine: Thüringer Kunstverein, In: Die Dioskuren, Jg. 15 (Nr. 38/39), 23.10.1870, S. 302.
[266]Ebd.

nach nur zwei Monaten der Werkschau den Turnus abzubrechen, da der Krieg zwischen Österreich und Preußen eine potentielle Gefahr darstellte. Die Zeiten des Krieges forderten ihren Tribut.
Mit einer fast lückenlosen Rekonstruktion der Ausstellungsarbeit verkörperte der Thüringer Kunstverein ein Paradebeispiel beständigen Kunstengagements. Lediglich vier Jahre[267] lassen sich in ihrer Konzeption nicht rekonstruieren, doch die Nachwirkung der 25-jährigen Tätigkeit verdeutlichte sich in der Fortführung souverän arbeitender Kunstvereine im gesamten Thüringer Raum.

Finanzierung

Getragen wurde der Thüringer Kunstverein vornehmlich von der Gunst seines Protektors und den Einnahmen seiner Geschäftstätigkeit. Die großzügige Bereitstellung wertvoller Sammlungsstücke aus dem aristokratischen Besitz ließ eine Bemühung der Vereinskasse überflüssig werden, so dass alle Reingewinne der Ausstellungen, abzüglich der Beteiligungen der Künstler, in eine direkte Aufwendung des nächstjährigen Zyklus fließen konnten. Hierzu hatte der Kunstverein in seinen Statuten festgeschrieben, dass „Die Kosten der Ausstellungen am Sitze des Vereins […] aus dessen Mitteln bestritten“ [268] werden. Diese speisten sich unter anderem aus dem jährlichen Mitgliedsbeitrag, zu entrichten am Anfang des Vereinsjahres, in Höhe von 6 Mark.
Feuer- und Schadensversicherungen waren als Fixkosten im Jahreshaushaltsplan inkludiert, ebenso wie eine fachmännische Untersuchung bei Ankunft der Kunstwerke. Bei selbstverschuldeten Beschädigungen durch unsachgemäße Verpackung der Objekte berief sich die Vereinigung auf ihre Rechte der Schuldfreiheit, wobei der Einsender keinerlei finanzielle Ansprüche geltend machen konnte. An- und Abtransportkosten mussten ebenfalls vom Künstler/Einsender selbst übernommen werden. Zuweilen erhielt der Kunstverein zusätzliche Vergünstigungen seitens der Eisenbahn, deren Nutzungsanspruch an die Einlieferer übertragen wurde.
Als wirtschaftlich erfolgreich agierende Kunstinstitution mit hervorragender Reputation befand sich der Thüringer Kunstverein in der glücklichen Lage, Zeit seines Bestehens alle Aufmerksamkeit den Künsten zu widmen, ohne Sorge, einer Finanzdeckung nicht nachkommen zu können.

[267] Gemeint sind die Jahre 1859 und von 1874-1876.
[268] StadtA EF 5/762C-4, Statut des Thüringer Kunstvereins zu Erfurt, S. 2.

4.3 Der Kunstverein Weimar

Wie auch die Historie des in Weimar dominierenden Künstlervereins stellte sich die Rekonstruktion des sich in der Stadt an der Ilm gegründeten Kunstvereins als kompliziert heraus. De facto existierten ab Februar 1859 Unterlagen zur Planung und Realisation eines *Städtischen Kunstvereins zu Weimar*. Bereits zwei Monate später wurde den Vereinsakten eine erste, schnell niedergeschriebene Ausführung der Statuten beigelegt, der zwei formal überarbeitete Versionen vom 26. Mai 1859 folgten. Der ehemalige Direktor der Weimarer Kunstsammlungen und Herausgeber der *Annalen zur Weimarer Kunstgeschichte 1860-1914*, Walther Scheidig, schrieb die Gründung des Weimarer Kunstvereins auf November 1859 fest, in Berufung auf einen Artikel vom 24.02.1860 der Weimarischen Zeitung[269]. Die Intention des „Verein[s] hiesiger Bürger", so laut des § 1 der zweiten, ausführlichen Statut-Variante von 1859, bestand in der Absicht „für diese Kunstbeförderung im Kreise der Bürger [einzutreten] und es hat sich der Verein den Zwecke gesetzt, Mittel aufzubringen, die zum Besten der lebenden Kunst verwendet werden sollen."[270].
Jedem Bürger der Stadt war es gestattet, sich im Verein als Mitglied zu engagieren, sofern er den Jahresbeitrag von einem Thaler leisten konnte. Unterzeichnet und sich als Mitglied eingetragen hatten sich die Herren Papier- und Kunsthändler C. Bauer, Kaufmann und Mühlenbesitzer Burkas, Tischlermeister Fleischhauer, C. F. Freund, Lampenfabrikant Carl Grosch, Ernst Grosch, Heinrich Günther, F. Hemleb, Hofbuchbindermeister Otto Henß, C. Köhn, A. B. Möricke, L. Moosbach (Schriftführer), C. Müller, G. Naumburg, C. Reinhard, W. Roltsch, J. C. Schäfer senior, Tischlermeister A. Scheerer, J. Fr. Schmid, Webermeister W. Straubing, A. Wallack, Kaufmann E. Wannschaffe, Hof- und Leibschneider Traugott Wolf und Webermeister Wilhelm Zünckel. Den Vorsitz übernahm der Weimarer Landkommissar C. G. Kästner. Im Februar 1861 waren Stanislaus von Kalckreuth und der von ihm nach Weimar geholte Ferdinand von Harrach nach ihrer vorherigen Ausstellungsbeteiligung dem Kunstverein beigetreten.
Im Bestreben, der lokalen Kunst Pflege und Förderung zukommen zu lassen, verfügte man enthusiastisch im § 10 der Statuten: „Im Falle der Verein sich auflösen sollte, fallen seine bis dahinnigen [sic!] Erwerbungen der Stadt Weimar als Eigentum zu."[271]. Bis an den Punkt der Erwerbung und Übereignung von Kunstgütern reichte die Wirkung der bürgerlichen Gruppierung jedoch nicht, denn schon im März 1861 richtete der Vorstand ein Schriftstück zur geplanten Auflösung des Kunstvereins Weimar an die Stadtverwaltung. „Der staedtische [sic!] Kunstverein zu Weimar, [a]us dem Kreise der hiesigen Bürgerschaft hervorgegangen, hat sich leider nach einem

[269]Vgl. StadtA Weimar, 53 19/5 Nachlässe und Sammlungen, Sammlung Walther Scheidig, S. 3.
[270]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-2, S. 26.
[271]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-2, S. 28.

kurzen Zeitraum seines Bestehens aus Mangel an hinreichender Theilnahme [sic!] wieder auflösen müßen.“[272]. Die Begründung der mangelnden Teilhabe ließ den Vorsitzenden doch keinesfalls das Unterfangen eines lokalen Kunstvereins anzweifeln und so stellte er bereits in dem Schreiben vom 12. März 1861 in Aussicht, den Verein wieder zu begründen[273]. „Bei der guten und dankenswerthen [sic!] Absicht […], welche sich schon einmal bei der hiesigen Einwohnerschaft für die Gründung eines städtischen Kunstvereins zu erkennen gegeben hat“[274], sah der Unterzeichner eine realistische Chance auf eine Wiederbelebung des Kunstengagements. Darüberhinaus hatte der Großherzog seine „gnädigste Zusage einer thätigen Betheiligung [sic!] an den Bestrebungen jenes Vereins [erteilt], falls derselbe wieder ins Leben treten sollte“[275]. Die per Statut „durch den Vorstand in seiner Mehrheit, oder durch mindestens zwei Drittel der stimmberechtigten Mitglieder schriftlich beantragt[e] [Auflösung]“[276] wurde letztendlich mit einer abschließenden Generalversammlung verabschiedet. Dem Wunsch der Vereins-Wiederbelebung wurde umgehend durch die ehemaligen Vereinsakteure entsprochen, doch diesmal unter dem Protektorat des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach und seiner Gemahlin, sowie der konstitutionellen Handhabe der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule*. „Betraut durch das was für die Vermehrung des Kunstlebens in Weimar neuerdings durch die Errichtung einer Kunstschule durch Se. Königliche Hoheit den Großherzog geschehen, ist ein Verein hiesiger Bürger in der Absicht zusammengetreten, daß sich eine […] Theilnahme für diese Förderung der Kunst im Kreise der Bürger kundgebe“[277], ließ man verlauten.

Auch der zweite Versuch des Kunstvereins sollte auf den Grundfesten des bürgerlichen Engagements stehen, doch fanden sich diesmal, im Gegensatz zu dem größtenteils aus Handwerkern bestandenem Städtischen Kunstverein von 1859, namenhafte Persönlichkeiten der Oberschicht und Weimarer Künstler wie etwa der Tischlermeister Martin Gottlieb Adolf Donndorf[278], Hofkunsttischlermeister Hermann Scheidemantel, Baron von Maltitz, Graf von Beust und natürlich die kurzzeitigen Mitglieder des ersten Kunstvereins Graf Kalckreuth und Graf von Harrach.

Bis 1863 fand sich durchgehend der Name „Städtischer Kunstverein Weimar“, mit dem

[272]LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Schriftstück zur Auflösung des Städtischen Kunstvereins, Bl. 148r.
[273]Vgl. LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Schriftstück zur Auflösung des Städtischen Kunstvereins, Bl. 148r.
[274]LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Schriftstück zur Auflösung des Städtischen Kunstvereins, Bl. 148r.
[275]Ebd.
[276]LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Bl. 31.
[277]LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Schriftstück zur Auflösung des Städtischen Kunstvereins, Bl. 148r.
[278]Bei ihm handelte es sich um den Vater des bekannten Bildhauers Adolf von Donndorf.

Jahreswechsel 1864 erschien plötzlich der Titel „Städtischer Gallerie [sic!] Verein“ dort, wo vorher *Städtischer Kunstverein Weimar* stand. Da der Verein in seinen Statuten verfügte, alle Gelder, Spenden und Geschenke sollen für den Ankauf von Kunstwerken lokaler bildender Künstler verwendet werden und zudem den Zusatzparagraphen 4 „Gemäldegallerie [sic!]“ eingliederte, welcher besagte, dass alle erworbenen Kunstgegenstände den Grundstock einer zu etablierenden Gemäldegalerie bilden sollten, hatten die Mitglieder 1864 der sich annähernden Realisation einer Weimarer Galerie nun auch mit ihrem neuen Namen Nachdruck verleihen wollen[279]. Die neu eingerichteten Verlosungen aller zwei bis drei Jahre aus erworbenen Kunstgegenständen als Eigentum des Vereins, offerierte den Mitgliedern die Option einer persönlichen Kunstsammlung und sollte als Anreiz für zu werbende Mitglieder dienen. Auch ein unentgeltliches Kunstblatt wurde allen Beteiligten geboten, welches über das Kunstgeschehen im deutschsprachigen Raum und aktuelle Ausstellungen berichtete, sowie kunsttheoretische Auseinandersetzungen und Besprechungen publizierte[280].

Das ebenfalls im Jahre 1864 im Bau begonnene und unter der Schutzherrschaft Carl Alexanders errichtete *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar bot erstmalig den idealen Ausblick auf die Verbindung von Kunstförderung und -präsentation. Ausstellungen des ersten Kunstvereins mussten aus Mangel einer eigenen Räumlichkeit im Weimarer Logenhaus stattfinden, welches bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in der Amalienstraße gestanden hatte. Die Gemäldeschauen lokaler Künstler erregten allerdings keine große Aufmerksamkeit und konnten sich nicht etablieren. Um erneuten Enttäuschungen zuvorzukommen, machte die Kunstvereinigung in den Statuten des Städtischen Galerievereins keine Angaben zur Organisation von Ausstellungen und Veranstaltungen, man verschrieb sich stattdessen der Unterstützung der Künstlerschaft, wie auch dem Erwerb derer Arbeiten.

Eine Permanente existierte im Ilm-Athen derweil ab 1861, sie wurde als *Permanente Kunstausstellung* im Messehaus in Weimar am Geburtstag von Großherzog Carl Alexander eröffnet und sollte stetig die neuesten Entwicklungen der Kunst zeigen[281]. Sie ist jedoch nicht zu verwechseln mit der *Permanenten Kunstausstellung für Kunst und Kunstgewerbe*, welche am 15. Dezember 1880 in zunächst fünf Räumen der sogenannten Ziegelei am Karlsplatz Nr. 9 unter Teilnahme der gesamten großherzoglichen Familie eröffnet wurde und mit der Aufgabe versehen war, Kunst und Kunstgewerbe, de facto Malerei, Skulpturen, Architektur und graphische Arbeiten,

[279]Vgl. LATh – HStA Weimar, Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar Nr. 1, Statuten des Städtischen Kunstvereins zu Weimar, Bl. 146r.
[280]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-2, S. 36.
[281]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 6.

zur Ausstellung und zum Verkauf zu bringen [282] . Eben jene Permanente im späteren *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* am Karlsplatz bot das Ausstellungswesen, welches dem Weimarer Galerieverein die Gelegenheit offerierte, Werke zu erwerben. Ein Gemälde, das seinen Weg über den Verein in die Sammlung des Großherzoglichen Museums fand, wurde exemplarisch zum Zeugnis der bestrebten Künstlerhilfe und der eigens verschriebenen Erwerbsverpflichtung. So genehmigte 1907 der Gemeinderat von Weimar das Werk „Kirchgang" des ab 1870 als Professor an der Kunstschule Weimar lehrenden Carl Gussow, welches sich in Besitz der Stadt befand und im Großherzoglichen Museum aufbewahrt wurde, an die Königliche Akademie der Künste Berlin zu verleihen für deren Gedächtnis-Ausstellung zu Carl Gussow, welche am 04. Oktober des gleichen Jahres begann. Das Werk machte vorher bereits Station im Kunstsalon Mathilde Rabl Berlin, da aus ihrer schriftlichen Korrespondenz mit dem Gemeindevorstand Weimars vom 01. Oktober 1907 hervorging, „[…] dass die Akademie bei der Übergabe des Werkes für gute Ablieferung, Transportkosten nach Weimar etc. zu sorgen hat & meine Ihnen gegenüber eingenommenen Pflichten zu übernehmen hat."[283]. Der Präsident der Akademie der Künste, Arthur Kampf, sandte daraufhin eine Einladung zur Vorbesichtigung der Gedächtnis-Ausstellung nach Weimar[284].

Mit dem Jahr 1913 endeten die Niederschriften des Galerievereins, eine weitere aktive Involvierung in die Lokalkunst ist unwahrscheinlich. Schon aus Gründen der personellen Veränderungen – Stanislaus Graf von Kalckreuth war bereits 1894 verstorben und die in Weimar ansässigen Künstler engagierten sich bereits im wirkungsstärkeren Schwesterverein Weimars – ist eine Stagnation der Vereinsaktivitäten oder eine Auflösung des Galerievereins sehr wahrscheinlich.

Ausstellungspraxis

Der Kunstverein nahm seine Tätigkeit zu Anfang mit dem Bestreben auf, eigens initiierte Ausstellungen auszurichten und die lokale Künstlerschaft zu stärken. Erste Versuche wagte der Verein im Februar 1860, als am 24. des Monats eine Gemälde-Ausstellung im Weimarer Logenhaus eröffnet wurde, an der sich ausschließlich in Weimar tätige Maler beteiligten. Ein Jahr später, im Februar 1861, konnten der Exposition von städtischen Künstlern zwei neu hinzugekommene Kunstschaffende angegliedert werden. Stanilslaus Graf von Kalckreuth und der 27jährige Ferdinand Graf von Harrach präsentierten im Logenhaus neben den künstlerischen Meistern Arnold Böcklin (1827-1901) und Franz von Lenbach (1836-1904) vor allem Landschafts- und Historiengemälde. Die daraufhin als neue Mitglieder in den Verein eingetretenen

[282]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 73.
[283]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-2, S. 186.
[284]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-2, S. 189.

Maler konnten in Verbindung mit dem Kunstverein keine nachhaltige Wirkung erzielen, etablierten dafür jedoch in Weimar mit der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* eine autonome Kunsteinrichtung.
Die zeitige Auflösung des Kunstvereins ließ erkennen, dass sich die Ausstellungspraxis des Vereins nicht durchsetzen konnte und wenig Widerhall in der Kunstszene erzeugte. Der Galerieverein setzte seine Priorisierung daher gleich mit Einberufung auf die Künstlerförderung und den Aufbau einer öffentlichen Sammlung an. Es lässt sich daraus schlussfolgern, dass die Sammelaktivität des Vereins daher kontinuierlich im Hintergrund blieb und in der Öffentlichkeit nur selten in Erscheinung trat. Inwieweit der Galerieverein nach 1913 fortbestanden hatte und über welche finanziellen Mittel er verfügte, sollte der Forschung zukünftig weiteren Anreiz bieten.

4.4 Der Kunstverein Altenburg

Betrachtet man das Altenburger Kulturleben, so stößt man unweigerlich auf den Kunstverein der Stadt, dessen Akteure, das Lindenau-Museum und den Kunsthändler Julius Brauer. Die Verquickung jener Instanzen kulminierte in florierenden Kooperationen und gegenseitiger Einflussnahme, denn das reichhaltige Kulturprogramm Altenburgs konnte erst durch diese Wechselwirkungen entstehen und war gezeichnet von der personellen Führung.
Der Altenburger Kunstverein zeichnete sich zusehends, im Vergleich mit anderen Beispielen thüringischer Kunstvereine und -institutionen, durch seinen Einsatz für die Kunst und gesellschaftliches Engagement aus. Seine kunsthistorische Bedeutung ist auf gleiche Stufe mit der gesellschaftlichen Bewandtnis zu stellen. Neben seiner Kulturwirkung trat der Verein insbesondere durch den Einsatz für die „Akzeptanz“ Homosexueller in den 1930er Jahren hervor. Beides, das künstlerische und soziale Engagement, versuchte die Kunstinstitution in einer so schwierigen Phase wie den 30er Jahren zu kombinieren und müsste in der Gegenwart umso weitreichender bekannt sein.
Die Anfänge des ostthüringischen Kunstvereins sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu suchen. Seine Gründung fußte auf der Erneuerung eines vorherig in Altenburg ansässigen Vereins, dem damaligen *Kunst- und Handwerksverein*. Mit dessen Umbenennung am 15. April 1865 in *Gewerbeverein zu Altenburg* entfiel folglich der Fokus auf die Kunst. Daraus resultierend beschlossen ortsansässige Künstler, Kunsthandwerker und Architekten in einem separaten Verein der Kunst die nötige Aufmerksamkeit zu schenken. Die erste offizielle Versammlung hatte der Kunstverein Altenburg am 09. Januar 1867 in dem Gasthof „Stadt Gotha“ und wurde am 23. Januar

1867 von 21 Künstlern und Kunstfreunden formell gegründet, unter dessen Stiftern sich unter anderem der Maler Prof. Walther, Oberbaurat O. Voretzsch, der Architekt Bernhard Voretzsch, Dr. phil. O. Kersten, der Holzbildhauer G. Kühn, Maler und Zeichenlehrer Teller und der Maler Prof. Finke fanden[285], wobei Letzterer als erster Vorsitzender vom 23. Januar 1867 bis zu seinem Tod am 09. August 1868 agierte.

Ähnlich der intendierten Effekte anderer Kunstvereine besaß auch der Altenburger das Ziel, das Interesse der Öffentlichkeit für die Kunst und deren Ästhetik zu wecken, aber auch „Künstler und Kunstfreunde im Interesse der Kunst im Allgemeinen und der bildenden Künste im Besonderen zu einer gemeinsamen Wirksamkeit zu einigen“[286]. Die bildende Kunst nahm eine gesonderte Position in der Ausrichtung des Unternehmens ein, da man die Zielsetzung dahingehend konkretisierte, als dass man sich vornahm „die Liebe zur bildenden Kunst wachzurufen, die bildende Kunst zu pflegen“[287]. Das Besondere an dem Bestreben des Kunstvereins war, dass er es sich neben der künstlerischen Arbeit und der Pflege der Kunst zur Aufgabe machte, „… einen neutralen Boden zu schaffen, auf dem wir von allen politischen, kirchlichen und gesellschaftlichen Parteistellungen absehen, um in der Pflege der Kunst und in der Liebe zu ihr uns einig fühlen, ...“[288]. Von Anfang an übernahm Herzog Ernst I. von Sachsen-Altenburg das Protektorat, was Hand in Hand mit einem jährlichen Kunstvereinszuschuss einherging, und dennoch eine gewisse institutionelle Anbindung kenntlich machte. Konträr zu den veranschlagten Bestrebungen, frei von allen politischen Haltungen in Neutralität für die Kunst zu wirken, befanden sich in den Unterlagen und Protokollen des Kunstvereins von 1870 Kampflieder wider die französische Nation und für den deutschen Kaiser, wie etwa „Ueber´n Rhein!“ (Musketier d. 2. Comp. 2. Niederschl. Inf.-Rgt. Nr. 47) oder ein „Deutsches Sturmlied“ (Musketier d. 2. Comp. 2. Niederschl. Inf.-Rgt. Nr. 47). Die antifranzösische Haltung und die Verwerfung der anfänglich proklamierten unpolitischen Einstellung fußte auf der Mobilisierung der Truppen für den Deutsch-Französischen Krieg, an dem sich der Schutzherr des Vereins, Herzog Ernst I., ein Vertrauter des baldigen deutschen Kaisers Wilhelm I., beteiligte. Die hoffnungsvolle Stimmung auf ein geeintes Deutsches Reich ergriff sowohl von der Residenzstadt Altenburg wie schließlich auch dem Kunstverein Besitz. Ein im August 1870 erschienener Zeitungsbericht der Lokalpresse verkündete: „Bei den vielfachen Kundgebungen deutsch-nationalen Sinnes inmitten unserer Stadt konnte sich der hiesige

[285]Vgl. LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 41.
[286]LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 6.
[287]O. A. (Handbuch des Kunstmarktes), 1926, S. 654.
[288]LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 7f.

Kunstverein der allgemeinen Strömung nicht entziehen, an seinem letzten Klubtage, den 12. August d. J., die national-deutsche Frage auf die Tagesordnung zu setzen.“[289]. Zu diesem Zwecke hielt der Ökonomierat und Vorsitzende des Kunstvereins, Richard Glaß, an besagtem Tag im Vereinslokal einen äußerst patriotischen Vortrag, bei dem er „die Gründe, welche den Kunstverein bestimmt hatten, ein ihm eigentlich fremdes Feld der Thätigkeit [sic!] zu beschreiten“ ausführte und schilderte, „wie in der Jetztzeit manche herrliche Blüthe [sic!] der Kultur und Civilisation sich entblättern werde und wie uns nur mit dem düsteren Bilde der Gegenwart der Glaube an den Sieg der gerechten Sache, die Bluttaufe der Liebe zu unserm deutschen Vaterlande und die Hoffnung auf eine durch die deutsche Einheit und Freiheit getragene Zukunft versöhnen könne.“[290]. Der Referent führte glühend aus, dass der Kunstverein auf diesem unbekannten Terrain tätig sein sollte, um einen wichtigen Beitrag mit deutscher Kultur zum einigenden Vaterland zu leisten.

Auch nach der Reichsgründung behielt der Kunstverein den Sinn für das Vaterland bei. Dem Stolz über das geeinte deutsche Reich und den im Kampf gefallenen Soldaten zollte man Tribut. Mit einer Spende von 60 Mark zur Errichtung des am 17. Juni 1880 feierlich eingeweihten Altenburger Siegesdenkmal auf dem Agnesplatz wollten sich die Mitglieder des Vereins an dem Gedenken der Nationalhelden beteiligen und ihrem Patriotismus Ausdruck verleihen[291].

Basierend auf dem steten Willen zur Fortbildung und der Bereitstellung von Wissen konnte der Kunstverein 1871 schließlich seinem Wunsch nach einer eigenen Bibliothek entsprechen: „Durch Anschaffung einer Anzahl neuerer Werke über Aesthetik und Kunstgeschichte wurde der Grundstock zu einer Bibliothek gelegt.“[292]. Es dauerte allerdings noch einige Jahre bis dem weiterführenden Gedanken einer eigenen Kunstsammlung nachgekommen werden konnte, doch auch dieses Vorhaben wurde realisiert. In den ersten 33 Jahren hatte man zwar 204 Ölgemälde, 5 Aquarelle, 7 Rauchbilder und eine Federzeichnung, sowie Büsten, Radierungen, Stahlstiche und anderes erworben, doch ausschließlich für den Zweck der Verlosung, dagegen war die Zahl der Ankäufe für den Kunstverein verschwindend gering[293]. Eine genaue und gesicherte Quelle existiert nicht, doch vermutlich bewegte sich die Zahl um die 20 Werke bis 1900[294].

Bis zur offiziellen Handlungsfähigkeit des Kunstvereins verstrichen viele Jahre, bis mit den

[289]LATh-StA Altenburg, Kunstverein Nr. 1, Heimathliches, o. Angabe der Zeitung, o. Jg. (o. Nr.), 15.08.1870, S. 368.

[290]Ebd.

[291]Vgl. LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 40.

[292]O. A., Kunstunterricht und Kunstpflege: Ueber die Thatigkeit des Kunstvereins zu Altenburg, In: Kunstchronik, Jg. 8 (Nr. 33), 30.05.1873 S. 533.

[293]Vgl. LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 32.

[294]1909 wurden Aquarelle von dem in diesem Jahr verstorbenen Dresdner Maler Albert Mühlig (1862-1909) und von einem Chemnitzer Künstler namens Hoffmann erworben. Siehe hierzu: O. A., Eröffnete Ausstellungen: Altenburg, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg 8 (Heft 41), 19.07.1909, S. 563.

„Akten des Stadtraths zu Altenburg betreffend den Kunstverein zu Altenburg“, 1902 der Erlass erging, den Kunstverein rückwirkend am 24. Juni 1899 in das Vereinsregister aufzunehmen und ihn damit zuzulassen[295]. Eine Erklärung, weshalb der Verein so lang um seine Registereintragung ringen musste, fand sich nicht, doch klar ist, dass der Kunstverein auch ohne ein amtliches Zertifikat erfolgreich agierte. Bereits vor der Eintragung war er im Adressbuch der Stadt Altenburg, wie von 1890, verzeichnet, inklusive einer Auflistung des Vorstandes, welcher sich wie folgt zusammensetzte:

Erster Vorsitzender: Baurat O. Voretzsch
Stellvertreter: Prof. Dr. Kluge, Rentner R. Herbst
Verwaltungsrat: Prof. Moßdorf, Architekt B. Voretzsch,
Zeichenlehrer Gutmann, Hoffotograf Kersten
Schriftführer: Rechnungsrat Harnisch
Bibliothekar: Gymnasiallehrer Pfeifer
Schatzmeister: O. Kunze

Ein paar dieser Herren waren dem Zusammenschluss auf Dauer verbunden, andererseits herrschte rege Fluktuation bei den Mitgliedern: viele Akteure der ersten Stunde, eingetreten ab 1867, schieden vor oder kurz nach der Jahrhundertwende aus. 1890 hatte der Verein 160 Mitglieder[296], doch die Zahlen schwankten stark, auch in Abhängigkeit der deutschen Wirtschafts- und Politik-Formation. „In den Notjahren nach dem ersten Weltkrieg war auch der Kunstverein dem Zusammenbruch nahe, denn seine Mitgliederzahl war bis auf 28 zurückgegangen.“[297], schrieb der Heimatforscher Dr. Werner Grumpelt (1909-1949) rückblickend in der Altenburger Tageszeitung 1942. Die prägendsten Persönlichkeiten traten zwar ab den 20er Jahren ein, als der Verein eine erste Blüte erlebte, jedoch sank die Zahl der Mitwirkenden 1926 wiederum auf 70 ab. So beteiligte sich beispielsweise der Kunsthändler Karl Julius Brauer aktiv am Vereinsleben als er am 11. Juni 1920 dem Kunstverein beitrat, doch 10 Jahre später verließ er ihn wiederum, mit einem undeutlichen Vermerk, welcher wohl auf einen Ausschluss hindeutete. Der spätere Vorsitzende, Dr. Heinrich Mock, trat erst am 01. Juli 1932 ein, obwohl er bereits viele Jahre zuvor als Sammler von Grafik der Jüngsten mit dem Lindenau-Museum in enger Verbindung stand. Für einen Austritt aus dem Kunstverein Altenburg finden sich keine Hinweise, was allerdings verwundert bei seiner öffentlichen Diffamierung, auf welche später noch die Rede kommen soll. 1934, dem Jahr des

[295]Vgl. StadtA Altenburg XIII. 19 Nr. 155, o. S.
[296]Vgl. O. A. (Adreßbuch der Herzogl. Haupt- und Residenzstadt Altenburg), 1890, S. 20.
[297]LATh-StA Altenburg, Nachlass Grünert 145, 75 Jahre Kunstverein zu Altenburg, In: Altenburger Zeitung, o.J. (o.Nr.), S. 121.

Eintrittes Erika Bachoff-Watzdorfs[298] und des Archivars Walter Grünert[299], fiel die Mitgliederzahl ins Bodenlose, auf lediglich 28 Personen[300]. Bereits ein Jahr später, 1935, verfünffachte sich der Mitgliederbestand überraschend und die Marke der 140 Mitglieder[301] konnte bereits im Folgejahr mit 10 weiteren Vereinsbeitritten überschritten werden. Es zeigte sich, dass der Kunstverein ab 1933 großen Zulauf aus dem Milieu der jungen Bürgerlichen erhielt, mit der Absetzung Heinrich Mocks als Vereinsvorsitzender verschwanden diese jedoch wieder aus dem gemeinschaftlichen Bild der Kunstfreunde. Dafür entwickelte sich der Kunstverein zu einem mitgliederärmeren[302], dafür elitären Zirkel aus völkisch Gesonnenen und Angehörigen der Oberschicht. So fanden unter anderem Eingang in den Kunstverein der Regierungsbaurat Müller 1937, welcher in diesem Jahr gleichzeitig Vorsitzender und Schriftführer wurde, oder Dr. Franz Schmidt aus Altenburg, der 1938 eintrat und zugleich die Geschäftsführung und den zweiten Vorsitz übernahm. Der Maler Ernst Müller-Gräfe wurde erst im Mitgliederverzeichnis 1943 bis 1945 aufgeführt, eine für ihn in künstlerischer Hinsicht anhaltend einschränkende und kompromittierende Phase seines Lebens. Generell war ein prägnanter familiärer und verwandtschaftlicher Hintergrund in der Vereinstätigkeit erkennbar, als dass sich in den Mitgliederlisten über die Jahre hinweg die Familiennamen „Wagner“, „Voretzsch“, „Plietzsch“[303] und auch „Brauer“[304] verstärkt finden ließen, doch bei weitem nicht in dem Maße ausgeprägt wie im Geraer Beispiel.

Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wandelte auch der Kunstverein sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Neben der jährlich stattfindenden größeren Ausstellung veranstaltete er Expositionen einzelner Kunstwerke im Herzoglichen Museum[305]. Zum einen wollte der Kunstverein damit das kostbare Vermächtnis des Staatsministers Bernhard von Lindenau wahren, zum anderen auf die kostbaren Sammlungen des Lindenau-Museums aufmerksam machen. Darüberhinaus verdichtete man die Verbindung zur Altenburger Museumsinstanz, in dessen Räumlichkeiten man fortan Ausstellungen aus- und zudem seine Geschäftsstelle einrichten durfte. Die vorherig genutzten Lokalitäten, bis zum 18. Oktober 1867 hielt der Kunstverein seine

[298]Bachoff-Watzdorf trat bis zur Auflösung des Kunstvereins nicht mehr aus.

[299]Grünert trat am 26. Januar 1934 in den Verein ein und bereits vier Jahre später, 1938, wieder aus. Siehe hierzu: LATh-StA Altenburg, Kunstverein Nr. 27, Mitgliederverzeichnis 1867-1934, S. 8.

[300]Vgl. LATh-StA Altenburg, Kunstverein Nr. 27, Mitgliederverzeichnis 1867-1934, S. 3.

[301]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 31.

[302]1939 waren es nur noch 89 Mitwirkende im Kunstverein.

[303]Der Kassenwart 1929 war B. Plietzsch, während Eduard Plietzsch zum Ehrenmitglied ernannt worden war. Letzterer war als Altenburger Kunsthistoriker und späterer Kunsthändler unter Wilhelm von Bode am Kaiser-Friedrich-Museum tätig gewesen und schenkte dem Lindenau-Museum 1934 das Gemälde „Grabmal von B. A. Lindenau“ von Walter Jacob, welches im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ im Museum konfisziert und als zerstört verzeichnet wurde.

[304]Der gleichnamige Vater des Kunsthändlers Julius Brauers, als Hofglaser Altenburgs tätig, war gleichermaßen Mitglied wie Kurt Wagner, ebenfalls als Familie fest an den Kunstverein gebunden.

[305]Vgl. LATh-StA Altenburg, Nachlass Walter Grünert 145, Satzungen des Kunstvereins Altenburg vom 14. April 1902, S. 31r.

Versammlungen im Gasthof „Stadt Gotha“ ab, danach siedelte man in die Stätte der Gesellschaft *Concordia* über, boten zu wenig Platz und das Lindenau-Museum offerierte eine adäquate Lösung für das Problem. Mit dem Einzug in das Staatliche Museum erhöhte sich die Veranstaltungskonzentration des Kunstvereins noch einmal und die unmittelbare Zusammengehörigkeit von Verein und Museum erwuchs zu einer erfolgreichen Einheit. Der Vorsitzende Alfred Tittel, von 1906 bis 1930 in diesem Amt, beschrieb die Inhalte 1924 fasst deckungsgleich zu dem Wortlaut der Zielsetzung von 1867: Der „Kunstverein hat den Zweck Künstler und Kunstfreunde im Interesse der Kunst im allgemeinen und der heimischen bildenden Künste im Besonderen zu einer gemeinsamen Wirksamkeit zu vereinigen, die Liebe zur Kunst zu wecken und zu pflegen und auch in weiteren Kreisen das Verständnis für alles Große und Schöne in ihrem Gebiete zu erhöhen.“[306]. Auch 57 Jahre nach der Stiftung des Kunstvereins blieben die Akteure den originären Direktiven ihrer Gründungsväter treu.

Generell konnte der Kunstverein eine aktive Tätigkeit vorweisen, die mit sorgsam geführten Kontakten zu nationalen und lokalen Kulturinstitutionen einhergingen. Dabei beteiligte sich die Altenburger Institution nicht nur an den turnusmäßigen Zyklen und Verlosungen des Thüringer Kunstvereins, sondern hatte durch die Vermittlung des Herzogs aus früheren Jahren direkte Beziehung zu der *Verbindung für historische Kunst* unter Schulrat Looff. Zudem resultierte aus dieser Zeit der Kontakt zu der Altenburger Freimaurerloge *Archimedes zu den drei Reisbrettern*, in deren Saal der Kunstverein 1871/1872 bereits zwei große Ölgemälde von Piloty und von Bode ausstellte. Darüberhinaus bestand die Verbindung über den Kunst- und Handwerksverein, welcher als indirekter Vorgänger ebenfalls mit den Mitgliedern der Loge *Archimedes zu den drei Reisbrettern* kooperierte und in dessen Logenhaus vormals Kunst- und Gewerbeausstellungen veranstaltet wurden. Der personelle Bezug über Alfred Tittel war ebenfalls erhalten geblieben, welcher vermutlich selbst Mitglied der Loge *Archimedes* war, nachweislich jedoch Vorträge in dieser hielt und Schriften zur Loge selbst verfasste[307]. Eine über Jahre bestehende Kooperation mit der *Kunsthütte Altenburg* zerbrach letztlich an einem Zerwürfnis. Die noch im Kunstverein verbliebenen Mitglieder der Kunsthütte waren letztendlich geschlossen im Herbst 1936 aus dem Kunstverein ausgetreten, wobei Letzterer die Ursache dieses Affronts darin sah, dass seine „aufbauende Arbeit“ nicht geschätzt und sich seiner Tätigkeit entgegengestemmt wurde[308]. Der Leiter der Kunsthütte, der ehemalige Freimaurer und Vertrauensmann der Reichskammer der

[306]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1623, Bl. 6.

[307]Zu Goethes 150. Geburtstag, am 28. August 1899, hielt Tittel einen Vortrag in der Loge *Archimedes* in Altenburg zu dem Thema „Goethe als Freimaurer“. Siehe hierzu: Schmuck, Hilmar; Gorzny, Willi: Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) – 1700-1910, München, New York, London, Paris 1985, S. 121.

[308]LATh-StA Altenburg, Kunstverein Altenburg 90, Brief vom 10.12.1936 von Mock an den Pressereferenten der Reichskammer der bildenden Künste, o. S.

bildenden Künste, Otto Pech, führte im Besonderen den Diskreditierungsfeldzug an und lehnte sich gegen den Kunstverein auf. Auch nach dem Austritt der Beteiligten gab es Differenzen bezüglich der Nutzung der Ausstellungsräume im Lindenau-Museum. Verwunderlich war dieser Umstand nicht, da Otto Pech zum einen selbst Bildhauer und Maler war und zum anderen langjährig als Kustos des Staatlichen Lindenau-Museums wirkte. Er sah es als ein ihm zustehendes Recht an, nach seiner Wirkung für die Staatliche Kunststätte von dieser bevorzugt Nutzen machen zu können, zudem sollten die Räumlichkeiten allen Künstlern zur Verfügung stehen.

Das Jahr 1936 unterstand einer engen Zusammenarbeit mit dem Kunstring, einer nationalsozialistisch ausgerichteten und von NS-Parteistellen kontrollierten Kunstvereinigung, die eine arische Abstammung und eine stramm-deutsche Gesinnung voraussetzte. Fast jede Veranstaltung im Olympia-Jahr wurde durch die Mit- und Einwirkung des Kunstringes geprägt, doch war die Kooperation auf dieses Jahr, in dem die ganze Welt auf Deutschland blickte, beschränkt.

Der wohl wichtigste und langjährigste Verbindungspartner für den Kunstverein Altenburg war der Schwesterverein in Gera. Das besonders gut ausgeprägte Verhältnis bestand bereits vor der Jahrhundertwende als eine Fusion dafür Sorge leistete Ausstellungsexponate an beiden Standorten zu präsentieren. Im Folgenden konzentrierten sich beide Kunstengagements auf ihre individuelle Entwicklung, doch wusste man die freundschaftliche Verbindung mit gegenseitigen Vortrags- und Ausstellungseinladungen zu pflegen. Nach Jahrzehnten des nebeneinander Bestehens kamen zum Künstlerischen Weihnachtsmarkt Ende 1936 einige Kisten mit Kunstobjekten aus dem Kunstverein Gera nach Altenburg, welche bei der Verkaufsveranstaltung preisgünstig neue Besitzer finden sollten[309]. Auch hatte der Geraer Vorstand im Winter 1936 in Altenburg den Vorschlag unterbreitet, Plastiken und Ölgemälde des Expressionisten Peter August Böckstiegel aus ihrer Ausstellung zu übernehmen, da auf Wunsch des Schaffenden seine Kunst in weiteren mitteldeutschen Städten gezeigt werden sollte[310]. Dieses Angebot nahmen die Altenburger trotz der politisch restriktiven Maßnahmen an, entwickelten daraus allerdings eine Gruppenausstellung mit dem Titel „Drei deutsche Meister“.

„Anfang 1933 [kam] der politische und kulturelle Umbruch über Deutschland“[311] und die anbrechende Zeit sollte für das Lindenau-Museum und den Kunstverein die wohl wichtigste Phase einläuten, die gesellschaftspolitische und künstlerische Problematiken untrennbar miteinander

[309]Vgl. LATh-StA Altenburg, Kunstverein Altenburg 90, Brief vom 11.11.1936 von Heinrich Mock an den Kunstverein Gera, o. S.

[310]Vgl. LATh-StA Altenburg, Kunstverein Altenburg 88, Brief des Geraer Kunstvereins an den Altenburger Kunstverein vom 13.10.1936, o. S.

[311]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 32r.

verband. „Seit Herbst 1933 ist in das sonst so stille, grosse Haus am Schlossgarteneingang an der Leipzigerstrasse neues Leben eingezogen. Das Lindenau-Museum ist neben dem Theater zum Träger des Altenburger Kunstlebens geworden. Das lebendige Bindeglied zwischen dem Lindenau-Museum und den Altenburger Kunstfreunden ist der Kunstverein.“[312] In dieser Aussage Heinrich Mocks spielte der neue Direktor des Lindenau-Museums nicht nur auf die Neubelebung des Hauses an, das Museum konnte im November 1933 nach seiner Neugestaltung wiedereröffnet werden, sondern auch ein Stück auf seine eigene Person und sein frisch angetretenes Amt. Im September des Jahres war Mock als neuer Museumsdirektor eingesetzt worden[313], wobei er diese Stelle hauptsächlich dem Einsatz von Dr. Rudolf Herfurth, dem Oberregierungsrat des Volksbildungsministeriums, verdankte, unter dessen Obhut die thüringischen Museen und Theater standen. Mit der geplanten Neubesetzung des Direktorenpostens des Lindenau-Museums nach dem Tod von Albrecht von der Gabelentz hatte Herfurth die Möglichkeit seinen kunstsinnigen Bekannten zu protegieren. Auf den ersten Blick erfüllte Mock die geforderten Stellenkriterien nicht, war er als Geschäftsführer der väterlichen und lokal renommierten Armaturenfabrik nicht prädestiniert für die Aufgaben eines Museumsdirektors und Kunstvereinsvorsitzenden. Doch lange vor Antritt dieses Postens war der studierte Kunsthistoriker ein lebhafter Sammler von Grafik der Gegenwart und Moderne und ein vertrauter Freund der Altenburger Museumsinstanz. Gerade vor diesem Hintergrund vertrat man geschlossen die Meinung, dass Heinrich Mock hingebungsvoll für den notwendigen Wiederaufbau sowohl des Museums, wie auch des Kunstvereins sorgen würde. Am 26. Januar 1934 wurde er anschließend einstimmig zum Vorsitzenden des Kunstvereins gewählt und mit der folgenden Inauguration besetzte Mock letztlich alle kulturell bedeutungsschweren Ämter Altenburgs.

Im Jahr der Wiedergeburt, so deklarierten die Mitglieder das Jahr 1934, galt es „den Kunstverein wieder zu dem zu machen, was er vor dem Kriege war: zum lebendigen Bindeglied zwischen dem Lindenau-Museum und der Altenburger Bevölkerung, zwischen Kunst-Schaffenden und Kunst-Aufnehmenden.“[314]. Diese Vision wurde dank des engagierten Einsatzes der Vereinsmitwirkenden und insbesondere Dr. Mocks Wirklichkeit und es gelang gleichzeitig innerhalb seiner Amtszeit eine neue Methodik der Vereinsleitung zu etablieren. Dazu zählten auch Erwerbungen für den Kunstverein in den 1930er Jahren, wobei mit einem jährlichen Etat von 600 RM eine Sammlung an wertvollen Kunstwerken eingerichtet werden konnte. Noch im Jahr seines Amtsantritts als Direktor erwarb Mock je ein Werk von Erich Dietz und Heinrich Burkhardt, 1934 je eines von Walter Jacob und Hans Grundig. In den beiden darauffolgenden Jahren erwarb er insgesamt elf

[312]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 24r.
[313]Vgl. Zinn, 2018, S. 220.
[314]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 32r.

Gemälde bedeutender und teils verfemter und als „entartet“ bezeichneter Künstler wie etwa Gabriele Münter, Max Pechstein, Walter Jacob, Karl Hanusch oder Erich Fraaß, aber auch N.S.-ideologisch konformer und akzeptierter Künstlern wie Georg Siebert, Max Klinger und Peter Halm[315]. Das 1935 erworbene Ölgemälde Jacobs mit dem Titel „Inntal“ kostete 200 RM und hatte eine nur kurze Lebensdauer vorzuweisen. Im August 1937 wurde es von den Nationalsozialisten bei der Aktion „Entartete Kunst“ beschlagnahmt und im Beschlagnahmeinventar als zerstört verzeichnet[316].

Die Amtszeit von Dr. rer. pol. Heinrich Mock endete im Dezember 1936 schlagartig als ihm und weiteren Anklagten der Prozess wegen sexueller Handlungen zwischen Personen des männlichen Geschlechts gemacht werden sollte. Das unter harte Strafen und mit Zuchthaus belegte Vergehen erregte in Altenburg und der umliegenden Region großes Aufsehen, weswegen Mock seinen beschmutzten Ruf und die negativen Schlagzeilen vom Kunstverein getrennt wissen wollte. Seinem eigens veranlassten Rücktritt folgte die formelle Amtsenthebung und der Regierungsbaurat Bernhard Müller folgte ihm auf den Posten des Vorsitzenden. Müller blieb lediglich zwei Jahre in diesem Amt bis der Stadtbaurat Hermann Sauer im November 1939, unterstützt in der Geschäftsführung durch den seit 1938 als zweiter Vorsitzender agierende Dr. Schmidt, das Refugium übernahm[317].

In den Zeiten des Krieges diente der Kunstverein als wirksames politisches Instrumentarium und konnte so bis 1945 seinen Fortbestand erwirken. Dann erlebte er trotz allem sein trauriges Ende unter einer erzwungenen Auflösung.

Exkurs

Das Spannungsverhältnis zwischen Verständnis und Unverständnis der Moderne spiegelte sich in der Haltung gegenüber sexuellen Präferenzen und Orientierung wider. Das gemeinhin verbreitete Gerücht, der Direktor des Lindenau-Museums besitze eine homosexuelle Neigung und schare Gleichgesinnte und die, die es respektierten, im Kunstverein und im Museum um sich, trug sich über einen langen Zeitraum. Wie ein Damokles-Schwert schwebend über dem fragilen Konstrukt aus Stillschweigen, vorsätzlicher Abwendung und Illegalität, verhärteten sich die anfänglich kursierenden Gerüchte zu einer allgemein bekannten Tatsache, die jedoch weniger durch Akzeptanz, denn durch schlichte Duldung aufrechterhalten wurde. Dr. Heinrich Mock verschleierte in der Öffentlichkeit seine sexuelle Präferenz und versuchte sich mit diesbezüglichen Äußerungen und Handlungen anderen gegenüber bedeckt zu halten. Schon bei seinem Amtsantritt

[315]Vgl. Mock, 1984, S. 42.
[316]Siehe hierzu: Datenbank des Beschlagnahmeinventar „Entartete Kunst“ der FU Berlin.
[317]Vgl. LATh-StA Altenburg, Kunstverein Altenburg 87, Aufstellungen des Kunstvereins Altenburg, o. S.

im Lindenau-Museum hatte er vorsorglich Präventionsmaßnahmen ergriffen, „um kompromittierende Situationen zu vermeiden“[318], die hätten entstehen können, wenn er sein Dienstzimmer nutzte, „um homosexuelle Freunde zu empfangen“[319]. Trotz seiner Vorsicht wurde in der Öffentlichkeit schnell bekannt, mit wem der Museumsleiter verkehrte, nicht zuletzt durch Indiskretionen einiger Mitarbeiter des Lindenau-Hauses, welche zu gern mit der Preisgabe interner Informationen ihrer Feindlichkeit gegenüber dem Direktor Ausdruck verliehen. Dazu zählte auch der damalige Hauswart des Lindenau-Museums, Ernst Hecker, welcher nach dem Zerwürfnis mit Heinrich Mock einmal berichtete: „Dr. Mock wünschte, dass meine Frau anklopfen sollte, ehe sie dessen Dienstzimmer betrat. Dr. Mock hat damals ganz schwere undurchsichtige Vorhänge in seinem Dienstzimmer anbringen lassen. Betrat man das Dienstzimmer von Dr. Mock, so hatte man zunächst eine große spanische Wand vor sich, sodass man nicht gleich sehen konnte, was sich im Zimmer abspielte.“[320].

Dieses Verhalten schürte Mistrauen. Potenziert wurde dies durch den Umstand, dass zunehmend Bekannte Mocks und deren Kontakte im Museum und Kunstverein zusammentrafen. Durch seine zwar nicht öffentlich bekennende, aber im Geheimen gelebte Homosexualität erwiesen sich die von Dr. Mock geführten Kunstinstitutionen „[a]ls ein wichtiges Netzwerk“, die schnell „zu einem Anziehungspunkt für Homosexuelle“[321] wurden. Die sprunghaft ansteigende Beteiligung junger Männer an Kunstveranstaltungen, wie auch an kulturellen Initiativen im Museum, ließ „[…] eine soziale Durchmischung [erkennen], deren Intensität das normale Maß an Kontakten zwischen Angehörigen unterschiedlicher sozialer Milieus ganz offensichtlich überschreitet“[322]. Damit fungierte die Integration Homosexueller in den Museums- und Kunstvereinsbetrieb gleichzeitig als sozialer Aufstieg schlichter Arbeiter in den schön-geistigen Zirkel des Kunstvereins[323]. Dieser war ab 1933 zu einem Paradebeispiel für die bunt durchmischte gesellschaftliche Mitgliederzusammensetzung geworden. Es fanden sich anteilig Angehörige des Kleinbürgertums, dessen Faszination für die „im proletarischen Milieu vorherrschenden lockereren und unbeschwerteren Umgangsformen“[324], welche mit den bürgerlichen Konventionen korrelierten, auf den gepflegten Umgang im Kunstverein trafen. Des Weiteren waren Vertreter des Bildungsbürgertums zu finden, welche ihrer Kunstpassion folgend im Verein agierten, teils Standesmitglieder denen die „Kunst und Kultur als Transmissionsriemen und Codierungstechnik

[318]Zinn, 2018, S. 219.
[319]Ebd.
[320]Zit. nach: Zinn, 2018, S. 219.
[321]Zinn, 2018: S. 232.
[322]Zinn, 2018, S. 239.
[323]Vgl. Zinn, 2018, S. 239.
[324]Zinn, 2018, S. 231.

für homoerotische Kommunikation“[325] diente. Für beide Ständeklassen galt der Reiz des Neuen und vor allem des Untersagten, in Hinsicht auf Kunstnorm und Sexualität, als Antriebsmittel.
Das mißbilligte Privatleben Dr. Heinrich Mocks stand zusehends im Fokus der Bevölkerung und zeichnete sich in anfänglicher Vermeidungshaltung, sowie dem Fernbleiben von Ausstellungsgästen ab. Seinen Gipfel fand die Kompromittierung Mocks jedoch in einem öffentlichen Schauprozess mit anschließender Haftstrafe.
Die Angst vor dem Fremden, Andersartigen, der damit gleichzeitigen Verdrängung des Eigenen, Bekannten und der strikten Ab-/Ausgrenzung dessen, ist sowohl Sinnbild für die damals verfemte moderne Kunst wie auch der streng verfolgten gleichgeschlechtlichen Beziehungen. Berufsverbote, politische Verfolgung und Diffamierung trafen Moderne-Vertreter wie auch Homosexuelle und an dem Diplomingenieur Heinrich Mock, welcher beides verkörperte, wurde für Altenburg offensichtlich ein Exempel statuiert. Mit dem ihm öffentlich gemachten Prozess sollte ihm nicht nur seine Würde genommen werden, die anschließende Gefängnisstrafe und die gleichzeitige Aberkennung seines Doktorgrades, sowie die zurückgewiesenen Gnadengesuche seiner Mutter und beider Geschwister sollten eine politisch motivierte und offensichtlich zur Schau getragene Diffamierung von künstlerischer Tätigkeit und sexueller Präferenz des Gauinspekteurs Lamprecht inszenieren. Die abgewiesenen Gnadengesuche begründete Lamprecht wie folgt:

> „Wenn auch geistig hochstehende Menschen oft ihre gleichgeschlechtliche Veranlagung mit hochtrabenden Worten zu bemänteln versuchen (seelische Übereinstimmung, gleichgerichtete künstler.[ische] Ansichten etc.) so sind sie eben nicht mehr wert für die Allgemeinheit als andere Homosexuelle. - Man kann nicht erwarten, dass die Partei sich für solche Leute einsetzt, die gegen unsere Grundgesetze zur Erhaltung unseres Volkes verstoßen.“[326].

Den Lebensleistungen des kunstsinnigen Altenburgers wurde keine Relevanz zugesprochen, stattdessen erniedrigte man ihn mit dem Vorwurf, sich dem Erhalt des deutschen Volkes zu verweigern. Mock selbst sah seine Homosexualität als Krankheit an, geprägt von den gesellschaftlichen Konventionen und pseudowissenschaftlichen Erkenntnissen dieser Zeit, „dass das homosexuelle Begehren nicht therapierbar ist“[327], wenngleich auch hierbei der Eindruck entsteht, diese Ansicht vertrete er aus eher resignierenden und kapitulierenden Gründen. Daher schrieb der im Dezember 1936 abgesetzte Museumsdirektor gleich zu Beginn der Verhandlungsprozesse und kurz vor dem Hauptprozess knappe Zeilen an seine Familie, in denen er Anspielungen auf den ihm drohenden Scheiterhaufen machte: „Erledigt bitte alles eiligst und

[325]Zinn, 2018, S. 231.
[326]Zit. nach: Lorenz, 2013, S. 544.
[327]Zit. nach: Zinn, 2018, S. 212.

exakt. - Es weiß nur davon Mutter, Gustav, Du u. bei 4. Marti und K. Hoffentlich steigt der Prozess bald. Bei den Hexenprozessen glaubten wenigstens Volk und Richter an den Teufel … aber der aufgeklärte Mensch von heute weiß, dass wir sex. krank sind und dann derartige Prozesse.“[328].
Obwohl Dr. Mocks Geschwister Mitgliedschaften in NS-Organisationen besaßen, Dorothea Mock war seit 1931 Mitglied der NS-Frauenschaft und zugleich Mitglied des Kunstvereins, und Gustav Mock war 1931 in die NSDAP eingetreten, erzeugte dies keine persönlichen Konflikte mit der Orientierung ihres Bruders. Zwar bezeichneten sie dies abwertend als „sexuelle Abnormität“ und als „Extravaganz“, verschleierten oder dementierten die Homosexualität ihres Bruders jedoch keineswegs als erste Vorwürfe laut wurden[329]. Auch eine Abkehr von ihm kam auf Grund der familiären Verbundenheit nicht infrage, trotz drohender politischer Sanktionen.
Heinrich Mock musste sich am 27. August 1937 vor dem Landgericht Altenburg in einem bereits langandauernden Prozess „wegen fortgesetzten Vergehens nach § 175 StGB mit neun Männern zwischen 1930 und 1936“ [330] verantworten und wurde letztendlich zu drei Jahren Haft im Strafgefängnis Ichtershausen bei Arnstadt verurteilt. Da der Prozess unter den Augen des Altenburger Publikums verlief, erwuchs die ohnehin belastende Situation zu einer öffentlichen Denunziation von enormem Ausmaß. Mit dem Antritt der Haftstrafe am 23. Oktober desselben Jahres endete die mühsam erarbeitete Karriere des Dr. Mock und zugleich die Erfolgswelle des Kunstvereins Altenburg unter dessen Führung.

Ausstellungspraxis

Die Expositionen des Altenburger Kunstvereins waren in den Anfangsjahren maßgeblich von einem fehlenden, dauerhaften Ausstellungslokal geprägt. Die Schauen wurden in verschiedenen Einrichtungen ausgeführt, je nachdem, welche Möglichkeit offeriert wurde. Die ersten beiden Expositionen des Kunstvereins zu Altenburg mussten auf Grund dessen im Saal des Gasthofes *Gotha* gestaltet werden. Im Mai 1867 und April 1868 zeigte man jeweils nur wenige, aber ausgewählte Werke des deutschen Malers Bonaventura Genelli, welcher bereits kurz nach der Gründung des Kunstvereins im Januar 1867 zum Ehrenmitglied ernannt wurde.
Grundsätzlich hatte sich der Kunstverein verfassungsmäßig im Jahr 1867 der Aufgabe verschrieben alle zwei Jahre eine große Kunstausstellung zu veranstalten und „von Zeit zu Zeit eine Ausstellung von Arbeiten der Local-Kunstgenossenschaft“[331] zu präsentieren. Zwischen den Jahren 1868 und 1876 wurde dieses Vorhaben jedoch auf Eis gelegt und die

[328]Zit. nach: Zinn, 2018, S. 217.
[329]Vgl. Zinn, 2018, S. 217.
[330]Lorenz, 2013, S. 538.
[331]LATh-StA Altenburg, Kunstverein Nr. 1, Statuten des Kunstvereines in Altenburg, 1867, S. 5r.

Ausstellungsvorbereitung, sowie -ausführung wurden ausgelagert. Man schloss sich dem Thüringer Ausstellungszyklus des Thüringer Kunstvereins an, wobei dieser als zentrales Organ die Vorbereitung, Auswahl der Bilder und Planung der Exposition vornahm. Einmal im Jahr machten die Werke des Zyklus Station in Altenburg, wo der Kunstvereinsvorstand einen Kontrakt mit dem örtlichen Casino zur Nutzung dessen Saals ausgehandelt hatte. Lediglich im Jahr 1871 musste man auf den Saal der *Concordia*-Gesellschaft ausweichen, da das Casino anderweitig belegt war. Der Vorstand des Kunstvereins bezeichnete dies damals als Unglück, da die Lichtverhältnisse in diesem Saal sehr ungünstig ausfielen. In Gegenleistung für die erleichterten Ausstellungskonditionen erwarb der Kunstverein Altenburg bei Anschluss an den Zyklus 120 Aktien zu je 6 Mark vom Thüringer Kunstverein, wobei er auch hier begünstigt wurde und lediglich 540 Mark zahlen musste. Und auch von diesem Erwerb profitierte die Altenburger Instanz insofern, als dass durch den Aktienerwerb die Chancen auf Gemäldegewinne aus den turnusmäßigen Verlosungen des Thüringer Ausstellungszyklus erhöht wurden, an denen Ersterer sich beteiligen durfte. Mit der großzügigen Stiftung von 120 Prämienblätter der Thüringer Vereinigung stand den Altenburger Mitgliedern ein großes Konvolut zur Vereinsinternen Verlosung zur Verfügung[332].

Mit dem Tod des Leiters des Thüringer Ausstellungszyklus´, Professor Dietrich am 10. April 1877 endete der traditionsreiche Ausstellungszyklus und bedeutete für den Altenburger Kunstverein zugleich die plötzliche Souveränität. Ab diesem Zeitpunkt wieder auf sich gestellt gewesen zu sein war ein unerwartetes und herausforderndes Unterfangen für alle Beteiligten. Direkte Unterstützung erhielt die Organisation glücklicherweise vom regierenden Herzog, Ernst I. von Sachsen-Altenburg, welcher mit der zur Verfügungsstellung der hellen Vorräume und des Foyers im Hoftheater ab 1877 die unabdingbaren Ausstellungsvoraussetzungen lieferte.

Durch den Zusammenschluss mit dem Geraer Kunstverein und der Kunsthandlung Pietro del Vecchio in Leipzig suchte man verstärkt mit der Werbungsschaltung in überregionalen Blättern wie der *Kunstchronik*, die dem Seemann-Verlag in Leipzig entstammte, die Aufmerksamkeit zu erhöhen. Die Potenzierung der Ausstellungswirksamkeit zweier Kunstparteien entlehnte man der gekannten Kooperation mit dem Thüringer Kunstverein und entschied sich mit der Geraer Institution eine neue Partnerschaft ins Leben zu rufen. Der Vorteil, gleichzeitig zwei Kunstvereine zu bewerben, fand Niederschlag in der Presse, welche im Ausstellungskalender sowohl unter Altenburg wie auch Gera die Notiz abdruckte: „Vereinigte Kunstvereine für Gera und Altenburg. Dauer in Altenburg vom 23. April bis 18. Mai. Anmeldung bis 12. April bei P. del Vecchio in

[332]Vgl. LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 28.

Leipzig.“[333].

Neben dem Wirkungsfeld der Ausstellungen trugen vor allem Vorträge der Kunstgeschichte und verwandten Gebieten zur Förderung der Bildung bei. Durch die Masse der gehaltenen Vorträge allein bis 1900, es waren stattliche 251, könnte die Vermutung aufkommen, der Kunstverein habe sich mehr der Vortragstätigkeit gewidmet als seiner Ausstellungen. Die Vielzahl der Deklamationen entstand allerdings durch den Umstand, dass sowohl ordentliche wie auch erweiterte Versammlungen genutzt wurden, Ausführungen dieser Art zu leisten. Nicht selten fanden sich daher als Redner der Hoffotograf Kersten, Hofrat Prof. Dr. Kluge oder Prof. Dr. Klinghardt in den Vortragsprotokollen. Bereits 1871 konnte der Kunstverein verkünden von „welchem Erfolge seine Bestrebungen zur Kunstpflege“[334] gezeichnet gewesen sei, wobei auf die Vortragsarbeit Bezug genommen wurde. Den größten Verdienst leistete hierbei der ambitionierte Architekt Bernhard Carl Voretzsch, der bis zu seinem Tod 1893 zahlreiche Künstler-Vorträge gehalten, sowie Symposien zu lokalhistorischen Kulturstätten geleitet hatte.

> „Die Vorträge wurden in der Mehrzahl von einzelnen Herren des Gesamtvorstandes gehalten und waren durch Ausstellungen[335] unterstützt, namentlich aus der reichen Sammlung des für die Kunst begeisterten, am 3. Februar 1893 verstorbenen Architekt Bernhard Voretzsch; diese Ausstellungen trugen nicht wenig dazu bei, das Verständnis für die verschiedenen Kunstgebiete zu heben und die Stylarten [sic!], die Technik, die Kunstgeschichte und die Werke aller Zeiten zu veranschaulichen.“[336]

Seit Aufnahme der Vereinstätigkeit richteten die geschäftigen Mitglieder und Begründer neben Expositionen und den erwähnten Vorträgen einen Lesezirkel ein und veranstalteten zudem Vereins- und Sommerfeste, wobei Erstere in Verbindung mit künstlerischen Ausstellungen, Theatereinlagen, Gesang und Reden stattfanden. Die Sommerfeste wurden im Concordia-Garten, in Oberlödla im Altenburger Land oder Lokalitäten in Polen ausgerichtet. In Verehrung des deutschen Kaisers zelebrierte man Sieges- und Friedensfeiern, wie etwa zum Geburtstag Kaiser Wilhelm I., am 22. März 1871 in den Corcordiasälen und vertagte für diesen Anlass sogar die interne Stiftungsfeier von Januar auf März.

Die bis dato ruhige und kontinuierlich fortwährende Ausstellungsarbeit wurde im Juli 1909 urplötzlich von einem Skandal erschüttert. Die Eröffnung einer Ausstellung der

---

[333]O. A., Ausstellungskalender für 1891, In: Kunstchronik, Jg. 2 (Nr. 14), 29.01.1891, S. 251f.

[334]O. A., Kunstunterricht und Kunstpflege: Ueber die Thätigkeit des Kunstvereins zu Altenburg, In: Kunstchronik, Jg. 8 (Nr. 33), 30.05. 1873, S. 533.

[335]Unter dem hier genannten Begriff „Ausstellungen“ sind einzelne Exponate als Bildmaterial und Untermalung der Referate zu verstehen.

[336]LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 10.

Expressionistengruppe „Die Brücke“ im Lindenau-Museum erregte die Gemüter der Residenzstadt Altenburg und zog die landesweite Aufmerksamkeit auf sich. Die Exposition, die zuvor bereits in Dresden und anschließend in Braunschweig gezeigt wurde, gehörte zu einer zweiteiligen Gemälde- und Grafik-Sammlung, welche 1909 durch Deutschland reiste und lediglich in einem weiteren thüringischen Ort, der Stadt Gera, Halt machte[337]. Lediglich drei Tage durfte die Schau gezeigt werden, dann musste sie bereits wieder geschlossen werden. Die negative Presse war überwältigend und Staatsminister Friedrich Arthur von Borries (1853-1923) veranlasste kurzerhand die Schließung. Die zu einem ausgewachsenen Skandal avancierte Ausstellung mit Werken der „Brücke“-Maler sah vor, die farbintensive Kunst der jungen Maler in die konservative Residenzstadt zu bringen, um das aktuelle Kunstgeschehen und -können dieser im Aufbruch befindlichen Künstlergruppe zu präsentieren. Womit der Kunstvereinsvorstand jedoch nicht rechnete, war die geradezu schockierende Wirkung der Werke auf das Publikum, welche als „verstörend abstrakt“ mit der geläufigen und konventionellen Darstellung in der Kunst brachen. Die Ausstellung bewies, dass die Altenburger weit entfernt waren von Offenheit und Verständnis für die Moderne. Man wandte sich vertrautem Terrain zu, um keinen weiteren Anlass zu bieten, die Schauen des Kunstvereins zu boykottieren.

Im Frühjahr 1911 machte eine erfolgreiche und künstlerisch hochwertige Wanderausstellung der *Dresdner Kunstgenossenschaft* in Altenburg Station, nachdem sie bereits in Gotha, Göttingen und Zwickau Halt gemacht hatte. Anschließend sollten die Städte Breslau und Hamburg folgen[338]. Die größtenteils der Freilichtmalerei entstammenden, mit impressionistischen Zügen versehenen Werke trafen den Zeitgeist und Geschmack des Altenburger Publikums. Die Akteure des Vereins gingen freilich keine weiteren Risiken bei der thematischen und künstlerischen Wahl ein, doch gelang es ihnen namenhafte Kunstschaffende in das Lindenau-Museum zu holen, die erfolgreiche Besucherquoten garantierten.

Auch die in der Zeitung „Kunstnachrichten“ in einer kurzen Rezension lobend erwähnte Spätsommer-Ausstellung des Kunstvereins im Museum, bei der Künstler wie Albert Stagura, Heinrich Rettig und Adam Kunz ausstellten, begeisterte die Öffentlichkeit[339]. Die Schau fand äußerst großen Anklang und besondere Beachtung, da der Pastellmaler Stagura ab circa 1904 zu den gefragtesten Künstlern seines Metiers zählte und der Kunstverein mit einem solch populären Namen eine umfangreiche Schau in der Residenzstadt realisieren konnte. Die reichhaltige Anzahl an Werken zeigte von Rettig hauptsächlich Motive der Stadt Venedig, während der Dresdner Albert

[337]Vgl. O. A., Aus Künstler- und Kunst-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 9 (Heft 24), 14.03.1910, S. 330.
[338]Vgl. O. A., Aus Künstler- und Kunst-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 10 (Heft 16), 16.01.1911, S. 224.
[339]Vgl. O. A., Die Tätigkeit der Kunstvereine im August und September 1912: Altenburg, In: Kunstnachrichten, Jg. 2 (Nr. 1), 1.10.1912, S. 5.

Stagura vornehmlich Architekturdarstellungen präsentierte; komplettiert wurde die Ausstellung durch den Professor der Königlichen Akademie der Künste in München, Adam Kunz.

Mit Beginn der 1920er Jahre wagte der Kunstverein erneut den Versuch, avantgardistische Maler in ihr Ausstellungsprogramm aufzunehmen. Das wachsende Interesse und die forcierte Präsentation junger und vor allem moderner Künstler lässt sich durch die enge Zusammenarbeit mit dem lokal ansässigen Kunsthändler Julius Brauer erklären, sowie seinem anschließenden Eintritt in den Kunstverein im Sommer 1920. Seine persönlichen Kunstpräferenzen beschränkten sich nicht auf die Galerieräume seines Hauses, sondern ergriffen auch die Mitglieder des Kunstvereins. Brauer argumentierte überzeugend für die Kunst der Moderne, indem er die interessiert offene Haltung der Beteiligten nutzte. Noch bevor er sich entschloss die Mitgliedschaft in der Kunstinstitution zu erwerben, kuratierte der Kunsthändler im Januar 1920 eine Ausstellung des Vereins im Lindenau-Museum. Die Schau moderner Kunstwerke der Grafikerin Käthe Kollwitz, Ernst Müller-Gräfes und des Leipziger Bildhauers Bruno Eyermann geht auf das ambitionierte Engagement Brauers und seine Freundschaft mit Müller-Gräfe zurück. Zudem stand die Ausstellung in direkter Verbindung mit der expressionistischen Ausgestaltung des Treppenhauses im Lindenau-Museum durch Müller-Gräfe. Der Altenburger Maler war zwischen 1919 und 1922 beauftragt worden, den Treppenaufgang auszumalen. Sein heimatlicher Bezug und seine moderne Kunstauffassung verbanden jene Punkte, die das Lindenau-Museum miteinander in Einklang zu bringen versuchte. Die großflächige Wandmalerei ist heute leider aus dem Museum verschwunden, ließen sie die Nationalsozialisten zielführend übertünchen.

Im November des Folgejahres folgte eine Exposition, welche die Künstler der Moderne, des Expressionismus, Impressionismus und der Landschaftsmalerei zusammenbrachte. Es wurden Gemälde von Willy ter Hell, Hans Meyer-Cassel, den Altenburgern Ernst Müller-Gräfe und Walter Jacob gezeigt, ebenso wie Grafiken von Oskar Kokoschka, Lovis Corinth, Richard Seewald, Max Pechstein und Wagner und „sehr interessante Glasdrucke von Thea Schleusner, wie auch strenge Plastiken von Bruno Eyermann.“[340]. In einem Bericht zur Ausstellung wurde angemerkt, dass sich „um deren qualitätvolles Zustandekommen die Kunsthandlung Jul. Granier in Altenburg […] besonders verdient gemacht hat“ [341] . Eine traditionsreiche Kunsthandlung Julius Granier, firmierend unter dem Namen „Trewendt & Granier´s Buch- und Kunsthandlung, existierte in Breslau, allerdings nicht in Altenburg. Möglicherweise wurde Julius Brauer gemeint und in Verwechslung der Namen führte man die Breslauer Kunsthandlung auf. Brauers Beschäftigung mit den Künstlern der Moderne und seine direkte Anbindung lassen einen Irrtum sehr

[340]Zeitler, Dr. Julius (?), Ausstellungen: Altenburg, In: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 57 (Nr. 8), 18.11.1921, S. 140.

[341]Ebd.

wahrscheinlich werden. Die traditionsreiche und ein Jahrzehnt zuvor noch zutiefst konservativ ausgerichtete Stadt Altenburg öffnete sich der hochwertigen Ausstellung von 1921, welche wiederum viele lobende Stimmen bei den Besuchern fand.

Die wirtschaftliche Notlage Deutschlands, mit Ende des Ersten Weltkrieges und der Inflation in den 1920er Jahren, traf alle Kunstvereine schwer. In Altenburg zeichnete sich zwar ein Aufschwung in eine erste Blütezeit ab, die bis circa 1927/28 anhielt, doch machte es sich schließlich bemerkbar als fehlende Erwerbungen aus den Ausstellungen zum Problem wurden. Die Sorgen des Vorstandes äußerte der Vorsitzende und Buchhändler Alfred Tittel 1928 an das Thüringische Volksbildungsministerium: „Die dauernden Sonderausstellungen des Kunstvereines im „Lindenau-Museum“ legen mir ja gewissermaßen auch die Pflicht auf, wenigstens dann und wann einmal von den ausstellenden Künstlern etwas zu kaufen, umso mehr, da Ankäufe von Privaten zu großen Seltenheiten z. Zt. gehören!“[342]. Doch die Geldnöte sollten nicht die einzigen Probleme bleiben, die dem Kunstverein in den nächsten Jahren die Tätigkeit erschwerten. Mit einem neu aufkommenden politischen Klima in Altenburg veränderten sich ebenfalls die Haltungen und Ansichten innerhalb des Kunstvereins und erstmalig zogen dunklere Wolken am zuvor schillernden Himmel des Kunstvereins auf. Uneinigkeiten schlugen sich in der Ausstellungsarbeit nieder, woraufhin nach und nach die Tätigkeit ins Stocken kam und Besucherzahlen der Ausstellungen drastisch sanken Die „Ausstellungen des Kunstvereins wurden – wie das Lindenau-Museum selbst – kaum noch besucht“[343] und die Frage nach dem Fortbestehen der Altenburger Instanz wurde lauter. Man sah die Lösung des Problems in der Sublimation. Eine geplante Renovierung des Museums sollte für neue Attraktivität sorgen und ein neues Publikum anziehen. Als erster Schritt wirkte diese Maßnahme, doch eine wirksame Ausstellungspraxis konnte der Kunstverein tatsächlich erst wieder mit dem entscheidenden Wechsel 1933 vorweisen. Mit Heinrich Mock als Museums- und Vereinsleiter konnten in wenigen Monaten durch gut platzierte und effizient geplante Veranstaltungen baldigst wieder schwarze Zahlen geschrieben und die Ausstellungstätigkeit neu erweckt werden.

In enger Kooperation mit der *Landespropagandastelle für die Thüringer Landestheater* unter dem Protektorat des Generalintendanten B. Vollmer wurde im Winter 1933 die „Deutsche Freilicht-Bühnen“-Ausstellung (Abb. 6) präsentiert, ebenso wie die große „Lutherausstellung“ (Abb. 7). Beide Plakate für die Schauen gestaltete niemand geringeres als der dem Lindenau-Museum eng verbundene Ernst Müller-Gräfe, eben jener Altenburger Künstler, dessen Malereien ein paar Jahre später als „entartet“ verfemt wurden. Auch für die Plakatgestaltung der „Passion Christi“-

[342]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 17.
[343]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Tätigkeitsbericht des Kunstvereins in Altenburg 1934, Bl. 32r.

Ausstellung (Abb. 8) im Folgejahr wurde Müller-Gräfe verantwortlich gezeichnet. Der politischen Einflussnahme konnte sich auch die Altenburger Kunstinstanz nicht entziehen, die als „ein wichtiges Netzwerk […] [und] Anziehungspunkt für Homosexuelle […] zwischen Anbiederung an die neuen Machthaber und einem partiell nonkonformen Kulturprogramm schwankt.“[344]. So prägten bald ausschließlich ideologisch konforme und heimatbezogene Thematiken den Jahresplan. Die deutsch-identitären Inhalte wurden maßgeblicher als die Kunst selbst, selbige fungierte als propagandistisches Werkzeug und spiegelte sich in prägnanten und leicht eingängigen Ausstellungstiteln wider, wie etwa „Deutsche Kunst und Kunstgewerbe“ oder „Der Altenburger Bauer in der Kunst“. Nationalsozialistische und völkische Inhalte wurden besonders im Sommer des Olympia-Jahres 1936 stark verbreitet als man mit der Schau „Der sportliche Mensch in der Kunst“ und der Darbietung einer klassizistischen Tanzpantomime der griechisch-mythologischen Geschichte von „Dädalus und seine Statuen“ einen Idealtypus des Menschen „kultivierte“. Direktor Mock war weiterhin bestrebt, selbst diese diffizilen Zeiten ganz im Sinne der Kunst zu nutzen. So führte er Besucher gern durch die politisch konforme Antiken-Sammlung des Museums und hob deren Bedeutung für die Nachwelt hervor:

> „Die Wirkung dieser Kunst auf das Kunstschaffen der Nachwelt ist unfaßbar groß gewesen, immer wieder stellen wir fest, daß jenes kleine, aber sehr schöpferische Volk den Künstlern des Abendlandes als Vorbild diente. Kunstepochen wie die spät-römische Kunst, deutsch-mittelalterliche Plastik, italienische und deutsche Renaissance, Barock und Klassizismus bauen mehr oder weniger auf der griechischen Kunst auf.“[345],

wobei er mit Worten des zutiefst verehrten Dichters Goethe aus seiner Schrift „Antik und Modern“ schloss: „Jeder sei in seiner Art ein Grieche, aber er sei es.“[346].

Für die Einladung der Olympia-Ausstellung wählte man wiederholt eine malerische Arbeit Müller-Gräfes. Dessen Monumentalfresko „Die Auferstehung der verschiedenen Lebensalter“ in der Kuppelhalle des Altenburger Krematoriums zeigte in seiner ursprünglichen Fassung männliche und weibliche Akte, in einem durch die Hände reichend verbundenen Reigen. 1933 wurden den Figuren aus Gründen der Pietät Lendenschürze angelegt, wodurch die kraftvollen Darstellungen jedoch nicht an Ausdrucksstärke verloren. Jene plastische Abbildung der Körperlichkeit fand als Motiv auf der Einladung im Olympia-Jahr Verwendung.

Der Ausstellungsplan von 1937 begann mit der noch von Dr. Mock avisierten Exposition „Drei deutsche Meister“ im Januar und Februar, bei der der bereits erwähnte Westfale Böckstiegel neben

[344]Zinn, 2018, S. 232.
[345]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Tätigkeitsbericht des Kunstvereins in Altenburg 1934, Bl. 34r.
[346]Ebd.

dem sächsischen Grafiker Paul Horst-Schulze und Hermann Kupferschmid ausstellte. Thematisch orientierte sich das Programm an Heimat-, Landschafts- und Reisedokumentationen, weswegen Ausstellungen, wie etwa „Die schöne Altenburger Heimat in der Photographie“ als Beitrag des Kunstvereins zu den Freilichtfestspielen des Landestheater Altenburg im Juni 1937[347], keine Ausnahme bildete. Interessanterweise entschied sich der Vorstand in der zweimonatigen Ausstellung „Mutter und Kind in der Kunst“ Objekte der expressionistischen Bauhaus-Künstlerin Magda Langenstraß-Uhlig zu präsentieren. Die verfemte und bereits ab ´33 als „entartet“ betitelte Malerin erhielt anschließend gleich noch einmal die Chance ihr künstlerisches Schaffen innerhalb des Kunstprogramms der Altenburger Vereinigung darzubieten. Mit einer fünfwöchigen Einzelausstellung im Frühjahr 1938 wurde der Thüringerin die Ehre zuteil, ihre abstrakten und expressiven Werke zu dem Zeitpunkt zu präsentieren, zu welchem die Moderne aus dem öffentlichen Kunst- und Museumsleben verbannt wurde.

1938 realisierte der Kunstvereinsvorstand nach vier Jahren erstmals wieder eine Weihnachtsausstellung von Altenburger Künstlern, welche diese Unterstützung bitter nötig hatten. In den Kriegsjahren, besonders zwischen 1940 und 1942, konnte der Altenburger Kunstverein lediglich eine Ausstellung ausrichten, auch 1943 gelang es den Akteuren des Kunstvereins lediglich eine Exposition mit Gemälden, Grafik und Plastik zu organisieren. Die Ausrichtung der nur sehr schwach frequentierten Schauen, mit teils weniger als 100 Besuchern, wurde erheblich erschwert durch die fehlenden Räumlichkeiten, denn im Winter wurden die beheizbaren Ausstellungsräume des Lindenau-Museums für den Kindergarten der *Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt* (NSV) genutzt. Ebenso wirkten sich die fehlende Teilnahme von Künstlern oder die absenten monetären Mittel auf die Praxis des Vereins aus. Ein Jahresprogramm konnte während des Krieges nicht herausgegeben werden, da die Kriegssituation eine Planung unmöglich erlaubte. In einziger Form wirksam in Erscheinung treten konnte der Verein in den Jahren des Krieges durch (Lichtbilder-)Vorträge. Einzelne Zeitungsbeiträge bis 1944 berichteten von dem ungebrochenen Willen der Akteure und ihr Ringen um die Aufrechterhaltung der Kulturarbeit. Repressionen und Einschränkungen, wie das strenge Verbot der Veranstaltung von Künstlerfesten und -bällen oder dergleichen durch Kunst- und Künstlervereine, verhängt von der *Reichskammer der bildenden Künste*, schmälerten den bereits eng gefassten Handlungsrahmen. Unter den immer prekäreren Umständen war es auch den übrigen ambitionierten Kunstfreunden nicht möglich, ein aktives Vereinsleben weiter aufrechtzuerhalten. Schließlich ereilte die gewachsene Altenburger Kunstinstitution nach über sieben Jahrzehnten beständiger Ausübung kunstfördernder Arbeit das weit verbreitete Schicksal der unumgänglichen Auflösung.

[347]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 37.

Finanzierung

In den ersten fünf Jahren musste der Verein ohne Mittel des Staates auskommen und war vornehmlich auf die Gunst des Herzogs angewiesen. Ab 1872 konnte die Vereinsarbeit dann durch staatliche Subventionierung umgesetzt werden, wobei letztlich bis zu 450 Mark im Jahr gezahlt wurden. Zudem setzte sich der Verein selbst das Ziel durch gut besuchte Veranstaltungen und den dazugehörigen Einnahmen eine dauerhafte Rentabilität gewährleisten zu können. Eine gänzliche Kostendeckung konnte zwar nicht erreicht werden, doch eine steigende Tendenz an Besucherzahlen und Interesse der Bevölkerung machte sich in den Jahresabschlüssen bemerkbar. Mit den entfallenden Kosten gegenüber dem Thüringer Ausstellungszyklus kamen ab 1877 neue und anderweitige finanzielle Verpflichtungen auf den Kunstverein zu. Um kostensparend zu arbeiten, schloss sich die Institution aus Altenburg in einem Vertrag mit der Hofkunsthandlung Pietro del Vecchio in Leipzig zusammen, an welchem sich der Kunstverein Gera gleichermaßen beteiligte. Mit je 300 Mark Garantie, sollte das Verkaufsergebnis nicht die Mindestgrenze von 3.000 Mark erreichen, und den zusätzlichen Frachtkosten von Leipzig zu den Standorten und zurück, beteiligten sich und profitierten die Vereine zu gleichen Teilen von dem Abkommen. Der Kontrakt mit del Vecchio hielt bis 1895 Bestand, dann verkündete der Besitzer, dass „der Verkauf der Bilder nicht dem Aufwande an Zeit und Mühe entspreche.“[348]. Mit der ersten selbstständigen Veranstaltung, der „27. Gemäldeausstellung“, proklamierte der Kunstverein 1896 seine Unabhängigkeit von allen bisherigen Kooperationspartnern und Teilhabern. Eine Förderung durch den Herzog und die Unterstützung des Staatsministeriums blieben dem Kunstverein dennoch weiterhin garantiert, ohne welche ein Fortbestehen unmöglich gewesen wäre.

Im Rückblick auf die ersten drei Jahrzehnte seiner Wirkung resümierte der Kunstverein in einem Bericht ernüchtert, er habe es „bisher noch nicht ermöglichen können, die bezüglichen Ausgaben und Einnahmen in das Gleichgewicht zu bringen, weil die Unterstützung der Kunstbestrebungen aus dem weiteren Publikum nicht so bedeutend waren, wie dies in vielen anderen Städten von etwa gleichem Umfang und Mitteln der Fall ist.“[349].

Das Streben nach ökonomischer Autarkie und das Bestreben sich zu einer erwerbsstarken Kultureinrichtung zu entwickeln, blieben weiterhin Wunschvorstellungen des Vorstandes, denn auch mit dem Anbruch eines neuen Jahrhunderts agierte der Kunstverein in jedem Finanzjahr am unteren Minimum.

Besonders hart traf es den Altenburger Verein daher während und nach dem Ersten Weltkrieg. Am

[348]LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 30.

[349]LATh-StA Altenburg, Bibliothek M 353, Geschichte des Kunstvereins in Altenburg während der Zeit vom 25. Januar 1867 bis 31. Dezember 1897 bearbeitet von Oberbaurath Voretzsch, S. 28.

29. September 1922 verfasste der Verlagsbuchhändler und Vorsitzende des Kunstvereins, Alfred Tittel, ein Bittschreiben an das Thüringische Volksbildungsministerium, worin er auf die Notwendigkeit weiterzuführender Spendengelder mit der Erläuterung verwies, der Kunstverein habe mit der steten Förderung aus Staatsmitteln wichtige Beiträge für die Bildung und Kultur geleistet. Die letztmalige Zahlung erfolgte nach seiner Aussage 1920 und beinhaltete 800 Mark, doch „Bei der Knappheit der Mittel des Vereins, den ungeheuer hohen Kosten, die dem Vereine durch seine im Interesse der künstlerischen Erziehung der Allgemeinheit geübte Tätigkeit erwachsen und im Besonderen in Folge der Geldentwertung ist der Verein in großer Bedrängnis.“[350]. Tittel bat daher um eine Nachzahlung für die Jahre 1921 und 1922 und verwies auf die Relationen bezüglich der Geldentwertung. Der Minister für Volksbildung gab dem Antrag statt und bewilligte einmalig den Betrag von 3.000 Mark. Im Verhältnis zu der rasant wachsenden Inflationsrate war diese Summe eine annähernd zu vernachlässigende Subvention. Ein Jahr später, in die Geschichtsbücher eingegangen als das Jahr der Hyperinflation, wurden weitere 10.000 Mark für den Rechnungszeitraum ´22 bewilligt. Die Kunstvereinsmitglieder erkannten die Zuwendung dankend an, doch war dies ein verschwindend geringer Beitrag, wenn man bedenkt, dass im November 1923 die Papiermark von der Rentenmark im Verhältnis 1:1 Billion abgelöst wurde. Ein jeder kämpfte um das Überleben, so auch der Altenburger Kunstverein. Mit der sich stabilisierenden wirtschaftlichen Lage und der 1924 eingeführten Reichsmark standen dem Kunstverein bessere pekuniären Aussichten bevor. Über den Zeitraum zwischen 1925 und 1937[351] finden sich Nachweise, dass die Mittel der genannten Geschäftsjahre zum jeweiligen Vorjahr mit 100 RM aus dem Fonds des Volksbildungsministerium bewilligt wurden.

Neben staatlichen Geldern bezog der Kunstverein ferner Mittel aus der Stadtkasse Altenburgs. Im August 1934 wandte sich der Direktor des Lindenau-Museums, Heinrich Mock, mit einem Gesuch an den Oberbürgermeister der Stadt, mit der Bitte um eine finanzielle Zuwendung, da dieser dem Kunstverein seine mit Wohlwollen registrierte Beachtung zukommen ließ.

> „Mit dankbarer Freude habe ich Ihr Interesse an unserem im Wiederaufbau befindlichen Verein beobachtet, der Mut zu weiteren Plänen und Arbeiten wurde dadurch entschieden gestärkt. Die Mitgliederzahl ist von 28 auf 88 in einem Zeitraum von 3 Monaten gestiegen, aber die Unkosten sind dadurch recht beträglich, denn es mußten neue Mitgliederkarten gedruckt, eine Kartei eingerichtet und ein sparsamer, aber wirkungsvoller Werbefeldzug unternommen werden.“[352]

[350]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Bl. 1.

[351]Für die Jahre 1927 und 1931-1933 waren keine Finanzbelege vorhanden, doch ist es sehr wahrscheinlich, dass auch hier Gelder geflossen waren.

[352]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Brief Dr. Heinrich Mocks an den Oberbürgermeister von Altenburg vom 16.08.1934, Bl. 31.

Mit den im vorherigen Jahr gesunkenen Mitglieder- und Besucherzahlen verringerten sich gleichermaßen die Jahreseinnahmen des Vereins und überschritten geringfügig die 400 Reichsmark-Grenze. Zum Vergleich: Zwei Jahrzehnte zuvor hatte der Kunstverein mehr als das Vierfache dieses Budgets erwirtschaftet[353]. Doch die Stadtverwaltung, ab Mitte der 30er Jahre in direkter Fühlung mit und personeller Einbindung im Kunstverein, erteilte mit dem Beschluss des Hauptausschusses zwei Wochen nach Erhalt des Schreibens eine Zusage und gestattete am 30. August 100 Reichsmark zur Verfügung zu stellen.
Ironischerweise erlebte der Kunstverein in Altenburg mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und seiner selbst ernannten „Wiedergeburt“ 1934 seinen großen Aufschwung. Die grauen Vorläufer-Jahre mit niedrigen Besucherzahlen und eingeschränkter Werbemöglichkeiten waren einer gut laufenden Propaganda-Maschinerie gewichen. Die Einbindung in stramme kulturpolitische Strukturen erlaubte vielleicht keinen großen Handlungsspielraum, garantierte allerdings eine feste Subventionierung. Jede Kooperation mit parteipolitischen Organisationen, wie dem Kunstring etwa, brachte einen staatlichen Geldfluss in das Kulturprogramm des Vereins, welcher sich als warmer Regen in der qualitätsvollen Umsetzung der Ausstellungen und Veranstaltungen niederschlug.

4.5 Der Kunstverein Gera

Die Vorgeschichte der Geraer Institution lieferte der *Thüringer Kunstverein* und dessen Zweigstelle in Gera. Mit der Eröffnung einer Ausstellung am 17. November 1859 in der Erholungsgesellschaft zum Deutschen Hause fand der Vorläufer des Kunstvereins seine Entstehung. Zwar boten die Schauen des Thüringischen Kunstvereins die Möglichkeit der Kunstpräsentation in der ostthüringischen Residenzstadt, doch mit der nicht lang auf sich warten lassenden Auflösung des Vereins bestärkte sich von Seiten der Bürger der Wunsch, mit einem eigenen Kunstverein individuell zu arbeiten und selbstständig über ein Ausstellungsprogramm entscheiden zu können. Maßgeblich für die Gründung dieses eigenständigen Geraer Kunstvereins verantwortlich war der Geraer Rittergutsbesitzer Ernst Semmel. Durch seine Initiative kamen am 12. Februar 1876 zwölf Bürger der Stadt Gera und zugleich begeisterte Anhänger der bildenden Kunst im Lokal der Erholungsgesellschaft zusammen. Das bürgerliche Engagement traf zudem

[353] Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1612, Jahresbericht 1934 des Kunstvereins zu Altenburg, Bl. 32r.

auf die Zustimmung und Unterstützung des Fürsten von Reuß jüngerer Linie, Heinrich XIV., bekundete er nicht nur „sein höchstes Interesse an dem Projecte“[354], sondern bot zudem die Räumlichkeiten der Orangerie, als das Fürstliche Küchengartengebäude bekannt, für die Nutzung an. Über zwei Jahre lag das anfänglich enthusiastische Unterfangen brach, bis schließlich am 18. Mai 1878 die „Constituierende Generalversammlung“ sowohl das grundlegende Statut, sowie den Vorstand und den Ausschuss festsetzte. Das Pausieren in der Planung für einen Kunstverein nahm vermutlich ihr plötzliches Ende mit dem Tod von Prof. Dietrich aus Erfurt im Jahr 1877. Der entstandene leere Raum des Thüringer Kunstvereins in Gera bedeutete zukünftig eine fehlende Kunstpräsentation. Höchstwahrscheinlich nahm man, beeinflusst durch diesen Anlass, das Vorhaben ein halbes Jahr später wieder auf und gründete 1878 offiziell den Kunstverein Gera. Den ersten Vorsitz übernahm der Hofmarschall von Meysenburg, seine Vertretung war der Regierungsvertreter Hofkommissar Oeckler. Die Stifterfigur Ernst Semmel trat gemeinsam mit Hofbibliothekar Hahn den Posten des Kunstwartes an.

Der Kunstverein verschrieb sich der Maxime „[…] zur Förderung der bildenden Kunst und zur Verbreitung des Antheils [sic!] an derselben zu wirken.“[355], wobei zur Erwirkung dieses Vorsatzes „[…] 1) Ausstellungen von Kunstwerken veranstaltet, 2) Kunstwerke angekauft, 3) Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen [sic!], Photographien, Abgüssen, sowie eine Bibliothek angelegt“[356] werden sollten. In den Statuten hielt man zudem fest, dass der „Kunstverein […] in geeigneten Fällen zur Förderung seiner Zwecke mit auswärtigen Vereinen, die mit ihm gleiches oder ähnliches Ziel verfolgen, Verbindung unterhalten“[357] wollte. Diese „geeigneten Fälle“ traten öfter in Kraft als vorher wohl vermutet. Einen wirksamen Schulterschluss nahmen die *Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg* gemeinsam vor, welche der Stadt an der Weißen Elster vor der Jahrhundertwende einmal im Jahr eine knapp vierwöchige Schau aktueller Kunstproduktionen bescherte. Daneben hatte die Vereinigung 1883 eine Zusammenarbeit mit den sächsischen Kunstvereinen in Chemnitz und Zwickau angeregt, um mit einer Ausstellungskoordination terminliche Überschneidungen zu vermeiden. Eine effektive Zusammenarbeit baute die Geraer Institution mit der *Verbindung für historische Kunst* auf, der er sich 1881 angeschlossen hatte. Fortan wurden Gera in regelmäßigen Abständen Reproduktionen und Historiengemälde für Ausstellungen zur Verfügung gestellt[358]. Durch diesen wertvollen Kontakt kamen die Akteure zudem in den Genuss, Kunstwerke der Königlichen Nationalgalerie in Berlin zu ihren Schauen

[354]Zit. nach: Rüdiger, 1995, S. 9.
[355]StadtA G III H03-1635, Statuten des Geraer Kunstvereins von 1880, S. 3.
[356]Ebd.
[357]StadtA G III H03-1635, Statuten des Geraer Kunstvereins von 1880, S. 8.
[358]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 5.

darbieten zu können. Eine weitaus intensivere Verbindung unterhielt man mit dem *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler zu Weimar*, welcher als etablierter Kunstvermittler die notwendigen Beziehungen zu Künstlern und deren Arbeiten aufwies. Die mit dem Weimarer Ausstellungsverein gemeinsam umgesetzten Expositionen wurden fortwährend über das Jahr in den Räumen des Fürstlichen Küchengartens gezeigt, erwiesen sich aber in ihrer Umsetzung nach fünf Jahren als unökonomisch. In Übereinstimmung entschlossen sich beide Kunstunternehmungen, den ineffizienten Einzel-Bilderwechsel durch einen mehrmonatigen Austausch von 30 bis 40 Bildern zu ersetzen. „Es bedeutet diese Aenderung […] für unsere Ausstellung unzweifelhaft einen großen Fortschritt", und man erhoffte sich zweifelsfrei davon, „daß sich immer weitere Kreise unserer Stadt dem Interesse der Kunst zuwenden werden."[359]. 1904 wurde dem Geraer Verein bekannt, „daß der Kunstverein in Jena seit neuerer Zeit neben dem Ausstellungsverein bildender Künstler in Weimar noch mit einer Kunstvereinigung sezessionistischer Richtung in Verbindung getreten sei." [360] . In Absprache mit der Jenaer Schwesterinstitution erhielt der Verein für seine Ausstellung 1904 erstmals 19 große Gemälde dreier Künstler, die nicht nur Vielfältigkeit symbolisierten, sondern auch den offenen und avantgardistischen Geist des Vorstandes verkörpern sollten.

1912 trat Alfred Bogenhard als Achter und Vorletzter in der Vereinschronik das Amt des Ersten Vorsitzenden an[361]. Mit ihm wandelte sich die Repräsentanz des Kunstvereins maßgeblich, da der passionierte Kunstsammler und Amtsgerichtsrat die Ausstellungsarbeit „auf die Sammlung Altgeraer Kunst"[362] konzentrierte und „die Aufarbeitung der Geraer Kunstgeschichte"[363] forcierte. Ausschlaggebend hierfür war sein persönliches Interesse und sein Engagement für die Konservierung der städtischen Historie, dem der bis 1923 tätige Vereinsvorsitzende bereits 1908 durch die Mitbegründung des Bundes Heimatschutz, Landesverein Reuß jüngere Linie, Ausdruck verliehen hatte. Bogenhard schien die Komponenten von Historie und Gegenwart vereinen zu können, indem von der bisherigen Linie des durchgängig gutbürgerlichen Kunstgeschmacks erstmals abgewichen und sich gleichermaßen an die Präsentation gegenwärtiger Künstler herangewagt wurde. Retrospektiv schrieb die Geraer Zeitung am 10. Oktober 1926 über Bogenhard, er sei die Leitfigur gewesen, „die den Mut fand, sich von der Kunst von gestern und vorgestern zu lösen und der Kunst der Gegenwart wieder Verkaufsmöglichkeiten in Gera zu

[359]StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 6f.
[360]StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 5.
[361]Hofmarschall von Meysenburg von 1878-1883 erster Vorsitzender, Kabinettsrat Schlick von 1883-1894, Rechtsanwalt Schönemann im Jahr 1894, Oberbürgermeister Ruick von 1895-1898, Prof. Schmager von 1898-1902, Stabsarzt Dr. Hampe im Jahr 1902, Sanitätsrat Dr. Schomburg 1902-1912, 1912-1923 Alfred Bogenhard, Walter Jahr von 1923-1945.
[362]Rüdiger, 1995, S. 16.
[363]Ebd.

verschaffen“[364] wusste.

Eine seiner ersten großen Entscheidungen bestand in der Auflösung des seit 1899 bestehenden Kontraktes mit dem *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar*, einer sich bis dahin freundschaftlich gesonnene Kunstinstitution, welche ebenfalls bestrebt war, der Bürgerschaft die Errungenschaften der lokalen Künstlerschaft zu präsentierten. Der Beweggrund für diese 1914 entschiedene Loslösung war ein recht simpler: Man war den Auflagen des Vereins in der Ausstellungsarbeit überdrüssig geworden und Gera begründete diesen Schritt mit der Freiheit, „modernste Kunstwerke“[365] für ihre Expositionen und Sammlungen nutzbar machen zu wollen und sich von unflexiblen Ansichten des T. A. B. K. zu befreien[366]. Kurzum, der Kunstverein wollte in der Neuausrichtung der Ausstellungs- und Vereinsarbeit, welche in Opposition zum reaktionären Kunstverständnisses Weimars und des Ausstellungsvereins stand, keinen Beschränkungen unterliegen müssen. Die Weimarer Instanz zog sich vorerst aus dem aktivistisch, aufstrebenden Kunstleben Geras zurück, wohlwissend, dass der Kunstverein in der ostthüringischen Stadt auf dem Vormarsch war. Die Jahre des Umbruchs, das Ende des Ersten Weltkrieges und der Kleinstaaterei, sowie die Gründung des Landes Thüringen konnte die Geraer Institution trotz aller Schwierigkeiten gut bewältigen. Bogenhard hatte mit der thematisch-inhaltlichen Kunstgewerbe-Ausrichtung des Ausstellungsprogramms und den alljährlichen Weihnachtsausstellungen dem Publikumsgeschmack entsprechen können und dem Kunstverein im kulturellen und sozialen Gefüge einen festen Platz erarbeitet.

Die anbrechende Blütezeit der 20er Jahre, welche auf die geschaffenen Grundlagen von Amtsgerichtsrat Bogenhard zurückzuführen war, bedeutete den künstlerischen Aufbruch des Vereins. Dennoch hatte auch er nie eine Mitgliedergemeinde von 250 Zugehörigen erwirken können. Dieser Erfolg wurde schließlich erst seinem Amtsnachfolger Walter Jahr zuteil, welcher mit seinem Antritt des Vorsitzes 1923 jedoch vermutlich die diffizilste Phase der Kulturarbeit zu bestreiten hatte. Der ständige Kampf um das Fortbestehen zu Zeiten der Inflation, der anhaltende Einzug der künstlerischen Avantgarde ab 1924, der rabiate Rückgang von Mitgliederzahlen, heftige Schelten der Öffentlichkeit, sowie der vermittelnde Übergang zwischen liberal-konservativer und nationalsozialistisch-völkischer Kunstpolitik prägten bis zum Ende des Kunstvereins die Positionsleitung von Walter Jahr. Vermutlich zeichnete er sich jedoch für diese Ära deutlich aus, da er eines jener prominenter Mitglieder des Kunstvereins war, die in langer Familientradition mit der Institution verflochten waren. In dritter Generation der Familie Jahr engagierte sich der 1883 geborene Walter Moritz Rudolf Jahr für den Kunstverein. Sein Großvater,

[364]Zit. nach: Rüdiger, 1995, S. 16.
[365]Rüdiger, 1995, S. 16.
[366]Vgl. Mues, 2018, S. 51.

der Eisengießereibesitzer der Moritz Jahr AG (Eisengießerei, Maschinenfabrik, Kesselschmiede), Ernst Moritz Jahr (1816-1899), war 1895 als Mitglied im Geraer Kunstverein eingeschrieben. Sein Sohn, der Maschinenfabrikant Moritz Rudolf Jahr (1849-1927), hatte die väterliche Firma übernommen und war als Großindustrieller und Villenbesitzer[367] ebenfalls als Mitglied in den städtischen Verein eingetreten[368]. Walter, als Fabrikant mit der Industrie direkt verbunden und zugehörig zur Oberschicht der Stadt, wusste die gesellschaftlichen Strukturen bewusst miteinander zu verknüpfen. Generell ließ sich bei dem Kunstverein Gera wie bei keinem anderen Kunstverein sonst erkennen, dass familiäre und verwandtschaftliche Beziehungen ein Garant für die Integration eines Vereines in die städtische Gesellschaft waren. Gustav Moritz Bauer (1841-1904) war von 1895 bis zu seinem Tod Mitglied im Kunstverein Gera und hatte seine Kunstliebe an seinen 1877 geborenen Sohn Walter Robert Bauer weitergegeben. Dieser ließ unmittelbar nach Fertigstellung der Villa Jahr, ebenfalls von dem Geraer Architekten Rudolf Schmidt, eine Stadtvilla erbauen. Auch Fabrikant Stanislaus Valerian Bardzki hatte sich kurz nach der Jahrhundertwende in Gera niedergelassen und war unmittelbar danach in den Kunstverein eingetreten. 1908 beauftragte Bardzki, vermutlich auf Anregung von Jahr und Bauer, den Architekten Schmidt mit der Errichtung einer Villa in Gera, welche 1910 ihre Vollendung fand. Die Mitgliedschaft derer Vertreter der Geraer Oberschicht sicherte dem Verein nicht nur ein besonderes Renommee zu, sondern auch eine personelle Stabilität, die, in Verbandelung der Mitglieder untereinander durch Verwandtschaftsgrade, Geschäftsbeziehungen oder Freundschaften, für einen dauerhaften Mitgliederstamm sorgten. Zwar konnte der Kunstverein in Gera nie die Grenze der 300 Mitglieder überschreiten, jedoch fiel sie nicht unter die 100.

Unter dem Vorsitz Jahrs konnte die Kunstinstitution 1926 einen lang gehegten Wunsch in die Realität umsetzen als mit der feierlichen Eröffnung der Städtischen Vortrags- und Ausstellungshalle an der Zeppelinstraße am 21. März die individuell für Expositionen hergerichteten Räumlichkeiten der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Der Vorstand hatte dem Moment der Eröffnung dringlich entgegengeblickt: „Die Schaffung dieses Hauses entsprach einem dringenden Bedürfnis, waren doch die beiden Ausstellungsräume im Erdgeschoß des Städtischen Museums, die dem Kunstverein in den letzten Jahren zeitweise zur Verfügung gestanden hatten, nur immer Notbehelf.“[369]. Dem Künstlerbund Thüringen, vormals Künstlerbund Ostthüringen, gewährte der Kunstverein für die Einweihungsausstellung den Vortritt, „um den heimischen

[367]Die heute originalgetreu sanierte Villa Jahr in der Tschaikowskistraße ließ Moritz Rudolf Jahr ab 1905 von dem Lokalarchitekten Rudolf Schmidt erbauen.

[368]1904 fand sich der Maschinenfabrikant im Mitgliederverzeichnis des Geraer Kunstvereins.

[369]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Tätigkeitsbericht des Geraer Kunstvereins, Bl. 49r.

Künstlern als ersten die Räume zu bieten“[370]. Die neuen Örtlichkeiten in der Zeppelinstraße ermöglichten darüber hinaus zum ersten Mal die Ausrichtung von Ausstellungen und Vorträgen in einem Haus. In dem großen Vortragsraum konnte nicht nur eine größere Besucheranzahl begrüßt werden, sondern waren hier auch die Voraussetzungen für Lichtbilder-Vorträge vorhanden gewesen. Diese Gelegenheit hatte sich der Vorstand bereits im Winter 1926/Frühjahr 1927 zunutze gemacht und ein abwechslungsreiches Vortragsprogramm gestaltet, welches bekannte Kunsthistoriker und -kritiker nach Gera führte. Es sprachen unter anderem Prof. Dr. Wilhelm Worringer von der Universität in Bonn zu „Romantik, Gotik und wir“, Dr. Otto Grautoff über „El Greco“, Dr. Franz Roh aus München über „Expressionismus und Nachexpressionismus in der heutigen Malerei“ oder Prof. Dr. Große, referierend zu „Ostasiatischer Plastik“. In den nachfolgenden Jahren integrierte der Kunstverein feste Vortragsreihen in sein Jahresprogramm, welche sich den aktuellen Entwicklungen und Ereignissen der Kunst, Architektur und des Kulturgeschehens widmeten und sich großer Nachfrage erfreuten. Der ostthüringische Kunstverein leistete mit teilweise sieben Ausstellungen und durchschnittlich fünf Lichtbildervorträgen im Jahresprogramm einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag zum Geraer Gesellschaftsleben und warb im „Dienst der Fremdenwerbung für die Stadt Gera“[371]. Mit dem Angebot regelmäßiger Führungen für Schulklassen durch seine Expositionen beteiligte sich der öffentliche Kunstverein am städtischen Bildungsauftrag und ging hierbei als Vorbild für eine Hand in Hand gehende Schul- und Kunsterziehung voraus.

Die politische Gleichschaltung ergriff 1933 auch von dem Kunstverein in Gera Besitz, der sich eigens dazu bereit erklärt hatte als kooperatives Mitglied der *NS-Kulturgemeinde „Kraft durch Freude“* und dem *Kampfbund für deutsche Kultur* beizutreten[372]. In Juli des Jahres der Machtübernahme forderte der *Verband deutscher Kunstvereine in München* den Geraer Verein in einem Schriftstück auf, in eben genannten Dachverband einzutreten. Das Thüringische Volksbildungsministerium trat an den Kunstverein heran und ließ verlauten, dass der *Verband deutscher Kunstvereine in München* nicht befugt sei den Beitritt zu verlangen. Stattdessen habe man einem Beitritt zum zuständigen *Reichskartell der bildenden Künste e.V.* und der Forderung dessen Beauftragten für Thüringen, dem Kunstmaler Hans Bauer in Weimar, nachzukommen[373]. Mit Inkrafttreten des Reichskulturkammergesetzes im September des Jahres 1933 musste der Kunstverein der Unterordnung in die *Reichskammer für bildende Künste*, der Nachfolgeinstitution

[370]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Tätigkeitsbericht des Geraer Kunstvereins, Bl. 49r.
[371]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Ordentliche Mitglieder-Versammlung des Geraer Kunstvereins, Bl. 97r.
[372]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 43.
[373]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Bl. 160.

des *Reichskartell der bildenden Künste e.V.*, zustimmen. 1937 war der Kunstverein Gera dazu verpflichtet worden, seine Satzungen abzuändern und eine Arierbestimmung zu erlassen. Eine offene, liberal-demokratische Aufstellung des Vereins, ebenso wie eine modern ausgerichtete Ausstellungspolitik zählten nunmehr zur Geschichte. Die Kriegsjahre wurden dominiert von einer nationalsozialistischen Weltanschauung, welche die gesamte Vereinstätigkeit und das Veranstaltungsprogramm bestimmte. Im vorletzten Jahr des Zweiten Weltkrieges mussten die Mitglieder resignierend die Arbeit niederlegen. Der Kriegsschrecken erlaubte keine Weiterführung der Vereinsgeschäfte, weswegen eine Auflösung absehbar wurde und 1945 in die Tat umgesetzt wurde.

Ausstellungspraxis

Die Anfänge der Ausstellungstätigkeit im Kunstverein Gera orientierten sich stark an den Vorbildern des Thüringer Kunstvereins, wie auch dem in Weimar ansässigen Thüringer Ausstellungsverein. Deutlich wurde dies im Besonderen durch die Teilnahme der größtenteils als Mitglieder im *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar* eingeschriebenen Künstler, wie beispielsweise Elmar von Eschwege, Eduard Weichberger und Mathilde von Freytag-Loringhoven. Zudem versammelten die frühen Ausstellungen Maler aus dem Umfeld der Weimarer Kunstschule oder der Düsseldorfer Malerschule, wie etwa Andreas Achenbach oder Ernst von Bernuth. Die Weimarer wie auch die Düsseldorfer Künstler zeichneten sich durch ihre akademische Lehre in Malweise und Bildthematiken aus, die in den bevorzugten Darstellungen der Landschafts- und Genremalerei Niederschlag fanden. Dieser akademisch-konservativ geprägte Kunstgeschmack definierte bis in das erste Jahrzehnt nach der Jahrhundertwende die Programmatik der Ausstellungsarbeit. Die Worpsweder Maler Hans am Ende und Fritz Mackensen bildeten 1902 den Anfang einer zögerlich einsetzenden zeitgenössischen Kunsttendenz[374] im Geraer Kunstverein. Im Geschäftsbericht von 1902-1904 hatte der Vorstand festgehalten, dass „der Kunstverein in Jena seit neuerer Zeit neben dem Ausstellungsverein bildender Künstler in Weimar noch mit einer Kunstvereinigung sezessionistischer Richtung in Verbindung getreten sei“[375]. Daher schloss man sich mit dem Kunstverein Jena in einem Zyklus zusammen, der für die eigenen Ausstellungszwecke Gemälde, welche zuvor in der Universitätsstadt gezeigt worden waren, garantierte. 19, vom Jenaer Kunstverein entliehene Gemälde dieser sezessionistischen Kunst setzten die Bestrebungen, gegenwärtiges Kunstschaffen in das Programm zu integrieren, 1904 fort. Neben Naturstudien des Zoologen Ernst Haeckels und Studienarbeiten seines Sohnes Walter,

[374]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 13.
[375]StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 5.

dominierten allerdings weiterhin die Weimarer und Düsseldorfer Landschaftsmaler das Feld. Einen ersten Vorstoß in Richtung Avantgarde in der Geraer Provinz wagte der Kunstsalon Malter in der Schloßstrasse im Juni 1909, als dieser Werke der expressionistischen Künstlergruppe „Die Brücke“ präsentierte. Die als Wanderausstellung konzipierte Schau zeigte eine erste Sammlung von Gemälden und Grafik in Frankfurt/Oder, Gera, Dessau, Speyer, Frankfurt/Main und Aachen, danach machte eine zweite Sammlung Station in Dresden, Altenburg und Braunschweig[376]. Der Kunstsalon offerierte seinem Publikum 10 Werke von Ernst Ludwig Kirchner, jeweils 6 von Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel, je 5 Werke von Cuno Amiet und Max Pechstein und als Gäste vertreten waren Giovanni Giacometti und Franz Nölken (Paris) mit je zwei künstlerischen Arbeiten[377]. Es scheint kaum möglich, dass die Ausstellung in den Räumen Franz Malters wie auch das weitreichende Wanderkonzept der „Brücke“-Schauen nicht die Aufmerksamkeit des Kunstvereins Gera geweckt hatte. 1912 wagten die Vereinsakteure einen ersten souveränen Schritt, um sich der Gegenwartskunst anzunähern und realisierten erstmals eine Sonderausstellung der noch jungen Leipziger Secession, an welcher sich neben den Leipziger Künstlern wie Wilhelm Schulze-Rose und Herbert Graß auch der Geraer Hermann Paschold beteiligte. Für lange Zeit sollte diese Schau jedoch das einzige Zeugnis bleiben.

Unter der Leitung Alfred Bogenhards etablierte der Verein das Konzept einer jährlich wiederkehrenden Weihnachtsausstellung, welche aus den Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen des Geraer Kunstvereins hervorgegangen war[378]. Den Ausstellungsschwerpunkt bildeten dabei Produktionen der Künstler aus Gera, denen die nicht selten hinzugekommenen Einkünfte aus den Ausstellungsverkäufen zugutekamen. Bogenhards Interesse für Altgeraer Kunst, die Lokalhistorie und das Kunsthandwerk durchzogen die Wirkungsphase der Institution bis in die 20er Jahre, in denen die Avantgarde letztlich zögerlich in der Stadt Ostthüringens Fuß fassen konnte. Bis 1924, Kunstvereine wie etwa der Jenaer hatten hier bereits Jahre zuvor die Moderne in ihrem Verein empfangen, hatte der Geraer Kunstverein mit traditionelleren Ausstellungen von sich Reden gemacht. Speziell die 1922 ausgerichtete Exposition des „Alt-Geraer Bildnis“, eine sehr traditionell angelegte Schau, verzückte das städtische Publikum mit Darstellungen zweier in Vergessenheit geratenen Malern aus Gera: Dem Bildnismaler Fischer und Heinrich Reinhold[379]. Die im Sommer 1924 abgehaltene abstrakte Kunstausstellung der Werke Walter Dexels sorgte in den neu bezogenen Räumen des Städtischen Museums in Gera für Gespräche. Nur wenige Zeit

[376]Vgl. O. A., Aus Künstler- und Kunst-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 9 (Heft 24), 14.03.1910, S. 330.
[377]Vgl. O. A., Eröffnete Ausstellungen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 8 (Heft 36), 07.06.1909, S. 491.
[378]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 16.
[379]Vgl. Brieger, Lothar, Das Alt-Geraer Bildnis, In: Der Kunstwanderer, Jg. 5 (1./2. Augustheft), August 1923, S. 485.

später, am 28. Mai 1924, hielt Herwath Walden für seine Überblicksausstellung „Sturm“ im Kunstverein einen Eröffnungsvortrag, in dem er über die neuen Entwicklungen der Kunst, speziell der Strömungen Expressionismus, Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus, sprach. In der Exposition vertreten waren alle großen und namenhaften Künstler der Zeit, wie Georges Braque, Marc Chagall, Johannes Itten, Oskar Kokoschka, Lászlo Moholy-Nagy oder Kurt Schwitters[380]. Das Ergebnis war eine durchmischte Resonanz, die in der Presse überwiegend kritische Betrachtungen, sowie bei einigen, auch Kunstsinnigen, Anstoß fand. Der Vorstand des Geraer Kunstvereins dagegen hielt 1924 in einem Bericht fest: „Diese Ausstellung, welche viel Anerkennung, aber auch viel Ablehnung erfuhr, war jedenfalls ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges.“[381].

Da sich die Geraer Institution durch Unterschriften-Leistung bereits 1920 an einer Petition zur Rettung des Bauhauses beteiligt hatte, wollte die Vereinigung wiederholt ihre Unterstützung gegenüber der in Weimar unter Druck geratenen Lehreinrichtung ausdrücken. Für eine Ausstellung, die Entwürfe und grafische Blätter zeigen sollte, stand der Vorsitzende Walter Jahr bereits Ende 1924 mit dem Bauhaus-Leiter Walter Gropius in Korrespondenz. Am 07. Januar 1925 sendete dieser dann einen Brief an den Verein, in welchem er mitteilte, dass die versprochenen Blätter aus einer vorherigen Ausstellung in Jena doch nicht für die geplante Ausstellung in Gera zur Verfügung gestellt werden konnten. Offenbar ging dem Brief ein Telefongespräch voraus, bei dem der Bauhaus-Gründer bereits eine feste Zusage zur Beteiligung gegeben hatte, es ihm nun aber im Hinblick auf die Schließung des Bauhauses in Weimar nicht mehr möglich war, die Werke auszuleihen. Die Herren konnten nichtsdestotrotz die Übereinkunft treffen, in Absprache mit Mies van der Rohe zwei Bau-Modelle des Künstlers für die Geraer Ausstellung zur Leihgabe in die ostthüringische Stadt zu senden[382].

Im Februar/März 1927 fand in der Städtischen Ausstellungshalle die Ausstellung „Kitsch und Kunst“ statt, welche von Dr. Hildebrand Gurlitt, dem Direktor des König-Albert-Museum in Zwickau, kuratiert wurde. Diese hatte, so der Aussage des Vorsitzenden Walter Jahrs nach, einen großen „erzieherischen Wert“[383].

Eine rückwärtsgewandte Exposition schien die im März 1928 in der Zeppelinstraße dargebrachte Schau des Deutschen Künstlerbundes „Die Türmer“ e.V. dargestellt zu haben. „Die Türmer – zusammengesetzt aus teils bekannten, teils mittelmäßigen Künstlern – sind bestrebt, auf dem Boden des sich bewährenden Alten, tendenzlos … ein Bild der heutigen Durchschnittsmalerei zu

[380]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 22.
[381]Rüdiger, 1995, S. 22.
[382]Vgl. LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 55, S. 103-108.
[383]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Bl. 53.

geben.“[384], urteilte die Geraer Zeitung vom 10. März 1928. „Sie ruhen im Alten. Neuerungen, Expressionismus sind verpönt. Kokoschka, Kandinsky, Grosz, Dix sind ihnen ein Greuel. Hier kennen sie keine Duldung.“[385] Der Verfasser dieser Aussage, der Sozialdemokrat Oskar Greiner, schrieb einen Tag später in der Ostthüringer Tribüne, dass „Die Türmer“ „gegen solche Unkunst durch das … Beispiel wirken“[386] wollen. „Die Arbeiterklasse bedankt sich für solche Erziehung. Sie steht auf der Seite des Neuen, des Werdenden. Sie sieht die Dinge anders. Klarer, fester, schärfer umrissen. Bürgerliches und proletarisches Sehen ist total verschieden … Wer wollte es uns verargen, wenn wir d i e Künstler lieben und verehren, die den Inhalten, die unserer Seele Würde und Adel geben, bildkünstlerische Gestalt verleihen?“[387]

Eine aktive Vortragsarbeit entwickelte sich noch einmal ab 1930, wobei der Kunstverein Gera hierbei des öfteren die Zusammenarbeit mit dem Bund Heimatschutz des Landesverein Reuß wählte. Im Dezember 1930 bis Ende Januar 1931 fand ein dreiteiliger Vortragszyklus von Dr. Hildebrand Gurlitt statt, der die Thematik „Deutsche Kunst des Mittelalters“ behandelte[388]. Zudem wurde am 09. Januar 1931 vom Regierungsvizepräsident Fischenich aus Erfurt in der Vortragshalle in Gera ein „Beitrag zum Weichsel-Problem“ geleistet, wofür ein Vortrag in Kooperation mit dem Landesverein des Bundes Heimatschutz, dem Geraer Museums- und Geschichtsverein und dem Geraer Kunstverein organisiert wurde[389]. Die drei Instanzen wiederholten diese Form des Arrangements am 24. September bei dem Vortrag „Das Reichsehrenmal“ von Regierungsrat Dr. Hirsch aus Weimar.

Bis 1938 gelang es dem Vereinsvorstand sich seiner bewährten lokalen Ausstellungspolitik mit nur geringen politischen Einflüssen treu zu bleiben. Zur 700-Jahr-Feier Geras im August 1937 hatte man erstaunlicherweise auch Werke von Otto Dix in die Ausstellung integrieren können, wobei angefügt werden muss, dass die Arbeiten lediglich zwei Wochen gezeigt werden durften und anschließend abgehängt werden mussten. Nachfolgende Schauen reflektierten die Praxis als durch und durch propagandistisches Werkzeug der NS-Regierung. Titel wie „Deutscher Bauer“ oder „Ein Künstler erlebt die Reichsautobahn“ verwiesen auf das dominante einflussnehmende Moment politischer Macht im Kultursektor.

Bis 1943 versuchte der Verein seine Ausstellungsarbeit weiterhin aufrechtzuerhalten, wobei im Folgejahr schließlich nur noch eine Schau realisiert werden konnte, welche Gemälde, Aquarelle und Grafik von deutschen Malern, unter anderem dem Jenaer Maler Georg Kötschau, zeigte. Der

[384]Zit. nach: Rüdiger, 1995, S. 33.
[385]Ebd.
[386]Ebd.
[387]Zit. nach: Rüdiger, 1995, S. 33.
[388]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Bl. 103, 105, 107.
[389]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1622, Bl. 106.

Krieg schränkte die Tätigkeiten allumfassend ein, dennoch konnten bis ins Frühjahr 1945 Vorträge weiterhin ausgerichtet werden. Letztlich mussten sich die Akteure jedoch eingestehen, dass ein Fortbestehen unmöglich wurde.

Finanzierung

Der Kunstverein musste sich in den ersten drei Jahrzehnten seines Wirkens wiederkehrend mit der Frage seiner Liquidität konfrontiert sehen. 1895 mussten die Mitglieder einen Jahresbeitrag von 10 Mark entrichten, welcher während der Inflation 1922 100 Mark betrug, 1926 auf 12 Mark festgesetzt wurde und sechs Jahre später, auf Grund der prekären Wirtschaftssituation Deutschlands, wieder auf die ursprüngliche Summe von 10 Mark zurückgesetzt wurde.

Die für den Kunstverein Gera effizienteste Form der Finanzierung verlief über Kooperationshilfe. Jede Zusammenarbeit verringerte das Verlustrisiko, bedeutete eine Kostenteilung und ein größeres Wirkungsfeld. Im Falle der *Vereinigten Kunstvereine von Gera und Altenburg* und der kooperierenden Hofkunsthandlung Pietro del Vecchio verlief das Unternehmen in den 1890er Jahren nur kurze Zeit erfolgreich. Als del Vecchio in Leipzig den wirtschaftlichen Ertrag als zu gering empfand, entzog er die Geschäftsgrundlage und die Kunstvereine in Gera und Altenburg konzentrierten sich fortan auf ihre Eigenständigkeit.

Die letzten Jahre bis zur Jahrhundertwende baute der Geraer Kunstverein sein Ausstellungsspektrum weiter aus und konnte zudem neue, zahlende Mitglieder für sich gewinnen. Laut des Geschäftsberichtes des Kunstvereins von 1895 wies das Verzeichnis 132 Mitglieder aus. Auch die Einnahmen und Ausgaben laut der Rechnungen in den Generalversammlungen der Jahre 1893-1895 hielten sich konstant mit Einnahmen um die 5.000 Mark, Ausgaben von rund 3.500 Mark und einem Bestand von circa 1.600 Mark.

das Geschäftsjahr 1893:	Einnahmen: 5.003,82 Mark
	Ausgaben: 3.351,25 Mark
	Bestand: 1.652,57 Mark
das Geschäftsjahr 1894:	Einnahmen: 5.628,48 Mark
	Ausgaben: 4.097,71 Mark
	Bestand: 1.530,77 Mark
das Geschäftsjahr 1895:	Einnahmen: 4.785,49 Mark
	Ausgaben: 3.074,91 Mark
	Bestand: 1.710,58 Mark[390]

Der große wirtschaftliche Zuwachs blieb zwar aus, allerdings konnte man seine bisherigen

[390]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1894 und 1895, S. 4f.

Kostenverhältnisse stabil über die Jahrhundertwende weiterführen. Selbst in der Zeit zwischen 1902 und 1904, als der Kunstverein mit mehreren Wechseln innerhalb des Vorstandes zu kämpfen hatte, der Fortzug einiger Vorstandsmitglieder, der krankheitsbedingte Tod von zwei seit der Gründung treuen Ausschuss-Mitgliedern, dem Justizrat Müller und dem Regierungs- und Baurat Weiß, sowie mit der Niederlegung des Amtsvorsitzes und gleichzeitiger Austritt aus dem Kunstverein von Professor Schmager 1902 zu ringen hatte[391], konnte der Verein sein selbstbewusstes Handeln weiterhin behaupten. Proportional zu den gesunkenen Einnahmen fielen gleichfalls die Ausgaben, doch konnte letztlich der im Vergleich zu 1893-1985 gesehene geringfügige Bestandsgewinn als eine erfolgreiche Bilanz angesehen werden.

das Geschäftsjahr 1902:	Einnahmen: 3.704,87 Mark
	Ausgaben: 1.830,11 Mark
	Bestand: 1.874,76 Mark
das Geschäftsjahr 1903:	Einnahmen: 4.447,46 Mark
	Ausgaben: 2.502,26 Mark
	Bestand: 1.945,20 Mark
das Geschäftsjahr 1904:	Einnahmen: 4.928,70 Mark
	Ausgaben: 3.135,21 Mark
	Bestand: 1.793,49 Mark[392]

Darüber hinaus muss betont werden, dass im Jahr 1904 die Ausstellungsräume des Kunstvereins, die oberen Räumlichkeiten des Fürstlichen Küchengartens, mit anteilig eigenen Mitteln umgebaut und erneuert wurden, wodurch der Finanzschnitt ebenfalls nur geringfügig geschmälert wurde. 200 Mark sponserte der Erbprinz Heinrich XXVII. Reuss jüngere Linie, welcher zugleich für die zur Verfügungsstellung des Objektes verantwortlich zu zeichnen war[393]. Das Projekt der Modernisierung rentierte sich umgehend für den Kunstverein, denn mit insgesamt 1.585 Besuchern im Ausstellungsjahr 1904 konnte eine Besichtigungssteigerung um 300 Personen erzielt werden, was als Zugewinn in den Finanzbüchern erkenntlich wurde.
Ein jährliches, städtisches Fördergeld von 30 Mark bezog der Kunstverein bis 1919, welches der wirtschaftlichen Krise mit einer Erhöhung um 20 Mark angepasst wurde[394]. Im Folgejahr gewährte die Landesregierung einmalig 1.500 Mark, bevor mit der Ausrufung der Republik dem Herzogtum Reuß jüngere Linie die Regierungsgewalt entzogen wurde.

[391]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 3f.
[392]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 8f.
[393]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1902-1904, S. 5.
[394]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 40.

Die Inflationsjahre ab 1922 durchlebten der Kunstverein Gera und der K.B.O. gemeinsam. Nachdem 1922 ein gemeinschaftlich gestelltes Gesuch an das Thüringische Volksbildungsministerium ausging, die Gebietsregierung Gera-Greiz unterstand ebenfalls dem Thüringer Ministerium, wurden im September 1922 15.000 Mark und einen Monat danach weitere 7.000 Mark an den Kunstverein Gera und der *Künstlerbund Ostthüringen* gemeinsam gezahlt. In Zeiten des monetären Wertverlustes keine sonderlich große Summe, besonders unter Berücksichtigung des gleichermaßen aufzuteilenden Betrages[395]. 1925 wurde für beide Geraer Instanzen 100 RM gewährt, woraufhin der Geraer Kunstverein verlauten ließ, seinen Anteil in kommende Ausstellungen investieren zu wollen. Mit der Anmerkung, die Ausstellung „Neuzeitliche Geschäftshaus- und Fabrik-Bauten“ habe großen Anklang gefunden, legte man Zeugnis über die bisherig verwendeten Geldmittel ab und machte auf die erhöhte Notwendigkeit eigener und unabhängiger Finanzunterstützung aufmerksam. Dem Wunsch entsprach das Volksbildungsministerium im Folgejahr, als der Geraer Kunstverein separat vom *Künstlerbund Ostthüringen* 100 RM erhielt. Zwischen 1928 und 1939 wurden dem Verein jährlich 100 RM zugesprochen, zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, 1941, 1942 und auch 1944, erhöhte man die Summe auf 150 RM. Augenscheinlich maß man der Kunst eine hohe Bedeutung bei, die, neben dem Bildungszweck, den Glauben an den deutschen Endsieg vermitteln sollte. Es war ein Kampf an allen Fronten – auch denen der Kunst.

4.6 Kunstverein Erfurt

Das Gros seines Bestehens firmierte die Kunstorganisation in Erfurt unter dem Namen *Verein für Kunst und Kunstgewerbe zu Erfurt*. Inoffiziell erhielt er die Bezeichnung des Kunstvereins bis schließlich in der Zeit des Nationalsozialismus die ursprüngliche Betitelung verlor.
Gegründet wurde der *Verein für Kunst und Kunstgewerbe zu Erfurt* am 01.12.1886 mit 24 Persönlichkeiten der städtischen Gesellschaft. Doch erst am 23. März 1887 wurde in „Steinigers Salon“ in der Predigerstraße die offizielle Gründung vorgenommen. Dabei ersannen die Anwesenden, den ein Jahrzehnt zuvor erloschenen Platz des Thüringer Kunstvereins zu übernehmen.
Wie gleichermaßen agierende Kunstvereine strebte die Erfurter Instanz die „Hebung des Kunstsinnes“ [396] innerhalb der Bevölkerung durch regelmäßige Kunst- und

[395]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Bl. 17r.
[396]Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 19.

Kunstgewerbeausstellungen an. Diesen Aufgaben nachgehend übernahm der Regierungspräsident Heinrich von Brauchtisch den ersten Vorsitz und der Wollgroßhändler Ferdinand Lucius seine Stellvertretung. Die Administrative hatte es sich, wie der Name erkenntlich machen sollte, zur Aufgabe gemacht, neben der bildenden Kunst dem Kunstgewerbe einen ebenbürtigen Raum zu verschaffen. Da sich die Mitglieder der Institution in der ideellen Weiterführung des Thüringer Kunstvereins verstanden, scheint es nur allzu logisch, dass sich einige Namen ehemaliger Mitwirkender des 1851 gegründeten Vereins nun in den Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Erfurt einbrachten. Neben Eduard von Hagen, welcher als Sekretär in der neuen Kunstvereinigung eingesetzt war, fanden sich die Herren Kruspe, Freiherr von Tettau und Walther. Heinrich Kruspe, Zeichenlehrer der Real- und Höheren Töchterschule in Erfurt (heutiges Königin-Luise-Gymnasium), Wilhelm Freiherr von Tettau, Oberregierungsrat, Eduard von Hagen, Oberstlieutnant a.D., und Carl Walther, Fabrikant, hatten im Januar 1877 in der letztmalig aufgesetzten Mitgliedsliste ihre Zugehörigkeit zum Thüringer Kunstverein bestätigt und traten nun folglich zum zweiten Male für ein identisches Kunstverständnis ein[397].

Das am 27. Juni 1886 feierlich eröffnete Städtische Museum bot dem Verein für Kunst und Kunstgewerbe ein ideales Umfeld für künftige Expositionen. Hierzu wandte man sich an den Magistrat der Stadt, mit der Bitte, um Bereitstellung einiger Räume des ehemaligen „Pack- und Waagehofes“ am Anger[398]. Mit der Einwilligung in das Nutzungsabkommen hatte der Verein eine Heimat für seine Ausstellungstätigkeit gefunden und konnte nach gerade einmal sechs Monaten seit seiner Konstituierung seine Arbeit im Zentrum der Stadt aufnehmen. Neben der permanenten Kunstausstellung konnte der Verein alle zwei Jahre eine große Auswahl aktueller Kunstproduktion des deutschsprachigen Raumes zur Vorführung bringen, denn „Der neue Verein hat sich dem »westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine« angeschlossen und wird schon im Jahre 1888 eine größere Kunstausstellung veranstalten.“[399].

Die 1887 eingegangene Kooperation mit dem überregionalen Zusammenschluss blieb für 14 Jahre bestehen, danach entschied man sich, getrennte Wege zu gehen und den Kontrakt zu lösen. Zu diesem Zeitpunkt, im Jahr 1902, war der Verein für Kunst und Kunstgewerbe in seiner selbstständigen Beschäftigung äußerst produktiv und vielseitig im kulturellen Leben der Stadt Erfurt verankert. Ein knappes Jahrzehnt zuvor sah dies noch ganz anders aus. Im Sommer 1893 war es um die Vereinigung und ihr Wirken in einer konjunkturellen Krise so schlecht bestellt, dass man sich mehrheitlich auf die Auflösung verständigen wollte. Eine alles entscheidende Generalversammlung verhinderte nur knapp diesen Umstand und forderte eine gründliche

[397]Vgl. StadtA EF 5/762 C-4, Verzeichnis der Mitglieder des Thüringer Kunstvereins 1877, 4r ff.
[398]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 19.
[399]O. A., Kunst- und Gewerbevereine, In: Kunstchronik, Jg. 23 (Nr. 10), 15.12.1887, S. 162.

Revision der konzeptionellen Struktur. Kunstausstellungen allein würden auf Dauer als Kulturbeitrag nicht Genüge leisten. Folglich verständigte man sich in neu einberufenen Kommissionen darauf, mit „gelegentlichen Vorträgen über Kunst und Kunstgewerbe seitens hervorragender Kunstgelehrter“[400] und „jeden Monat stattfindenden Verlosungen von Bildern und Erzeugnissen des Kunstgewerbes“[401] den Veranstaltungskalender zu erweitern. Darüber hinaus zählte ein Beschluss zur Vorsitzübernahme durch den Oberbürgermeister der Stadt Erfurt zu den Abänderungsplänen. Gustav Schneider übernahm im Herbst 1893 als Erster diesen Posten, verblieb auf diesem allerdings nur drei Jahre. 1896 folgte bereits der Oberbürgermeister Dr. Hermann Schmidt als Vorsitzender und koordinierte die Geschäfte bis 1921 in diesem Amt[402].
Die Reform machte sich über den Jahrhundertwechsel hinaus bezahlt als das erweiterte Ausstellungsspektrum Wirkung zeigte und man eine Steigerung der Besucherzahlen merklich verzeichnete, sowie die Verlosungen für ein reges Interesse an der Beteiligung im Verein sorgten. Zwischen 1900 und 1906 stieg die Mitgliederzahl um fast 200 Mann, von 786 (1900) auf 961 (1906)[403]. 1912, dem Beitrittsjahr des Kunsthistorikers Edwin Redslob, verzeichnete der Verein mit 1012 Beteiligten einen der höchsten Mitgliedsstände seit Anbeginn. Der Weimarer Redslob war in diesem Jahr für die Direktorenstelle des Städtischen Museums in Erfurt in seine Heimat zurückgekehrt, nachdem er mehrere Jahre im Nationalmuseum Aachens gearbeitet hatte. Seine Person wurde zu einer der prägendsten Figuren in der Geschichte des Kunstvereins, indem er als erste Amtshandlung den Posten des Museumsdirektors untrennbar mit der Ausstellungsplanung des Vereins verknüpfte. In seiner Ära wurde der Einfluss der Gegenwartskunst, des modernen Kunsthandwerks und Weimarer Künstler stark hervorgehoben und ausgebaut. Mit seinem erneuten Weggang aus Thüringen erhielt der *Verein für Kunst und Kunstgewerbe zu Erfurt* die einmalige Gelegenheit den Moderne- und Expressionismus-Förderer Walter Kaesbach für die Geschäfte des Museums und des Vereins zu gewinnen. Im Frühjahr 1920 trat er den Direktorenposten an sowie der Vereinigung bei und zögerte nicht lang bis er maßgebliche Schritte für das Vereinsleben einleitete. Das bereits Jahrzehnte zuvor erträumte Kunstvereinsheim konnte unter seiner Führung nicht nur in Angriff genommen, sondern bereits im Sommer des gleichen Jahres realisiert werden. Man bekam die Möglichkeit, das Hofgebäude des Städtischen Museums nutzbar zu machen und den alleinigen Ansprüchen des Vereins anzupassen. Mit einer großzügig bereitgestellten Summe der Stadtverwaltung Erfurt konnten die verschiedenen Räumlichkeiten des Gebäudes mit einer Heizungsanlage, neuer Wandfarbe, passender Möblierung und adäquater Belichtung versehen und

[400]StadtA EF 5/762 A-6, Flugblatt des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe zu Erfurt im Januar 1898, S. 428.
[401]Ebd.
[402]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 227.
[403]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 236.

für Ausstellungs- und Vortragszwecke speziell hergerichtet werden. Erstmalig hatte der Kunstverein den konzeptionellen Vorhaben auch die lokalen Anforderungen zu bieten, wodurch Vorträge folglich in einer kunstinternen Atmosphäre stattfinden konnten, anstelle desolater Notbehelfe. Das Vereinsheim bot auf mehreren Ebenen, inklusive des Treppenhauses, und in direkter Verbindung zum Museum eine große Fläche für Expositionen, die in der repräsentativen Umgebung noch einmal deutlich an Wert gewannen.

Ab 1920 fand sich in der Lokalpresse vermehrt der Name *Kunstverein Erfurt*. Mal las man von dem „Verein für Kunst und Kunstgewerbe“[404] kurze Zeit später, wie im April 1920, in der Thüringer Allgemeinen Zeitung wiederum vom Erfurter Kunstverein[405]. Dieser undefinierbare Einsatz des Titels hatte 1937 endgültig ein Ende, als der Beschluss zur ausschließlichen Verwendung des Namens „Kunstverein Erfurt“ gefasst wurde. In der „Ausserordentlichen Mitgliederversammlung“ vom 7. Mai 1937 im Kunstvereinsheim wurde in den überarbeiteten Satzungen unter „§1. Name, Sitz und Zugehörigkeit“ festgehalten:

> „Der Verein führt den Namen: Kunstverein Erfurt, e.V. . Er hat seinen Sitz in Erfurt und ist in das Vereinsregister eingetragen. Der Verein ist gemäss §18 der 1. Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1. November 1933 (R.G.BI.T. Seite 797) Mitglied der Kammer der bildenden Künste.“[406].

Die Unterordnung in das kulturpolitische System verlangte eine klare Haltung, Definition und Einfachheit, die jegliche Doppeldeutigkeiten ausschloss.

1922 bis 1933 nahm der Oberbürgermeister Dr. Bruno Mann den Vorsitz des Vereins an, welcher mit Kaesbach gleichgesonnen modernen Kunstströmungen in Erfurt den Weg ebnete und jungen avantgardistischen Malern unter die Arme griffen. 1924 jedoch hatte Walter Kaesbach das Amt des Museumsdirektors und die Sekretärsgeschäfte des Vereins niedergelegt, weshalb sein Assistent Walter Passarge für ein Jahr die beiden Positionen in Übergangsform besetzte[407]. Ihm schloss sich der Kunsthistoriker Herbert Kunze an, welcher bis 1937 die Handhabe steuern konnte, bevor man ihn seiner Ämter enthob und seiner Tätigkeit wegen für die moderne Kunst diffamierte. Er hatte ebenfalls von dem vielfältigen Kunstschaffen in Deutschland Gebrauch gemacht und mit vielfach gelobten Ausstellungen zeitgenössischer Malerei und des Kunsthandwerkes zu der Etablierung des Erfurter Kunstvereins als einer der aussagekräftigsten Kunstvereine für Moderne beigetragen. Zudem konnte die Sammlung moderner Werke des Museums unter seiner Leitung vieles

[404]Vgl. StadtA EF 5/762 A-53, Mitteldeutsche Zeitung, o. Jg. (o. Nr.), 30.07.1920, S. 58.
[405]Vgl. StadtA EF 5/762 A-53, S. 54a.
[406]StadtA EF 5/762A-19, 1.Teil.
[407]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 31.

zugewinnen, wovon tragischerweise der Großteil der „Säuberungsaktion Entartete Kunst“ 1937 zum Opfer fiel.

Mit dem Beginn der nationalsozialistischen Führung Deutschlands erlebte der Kunstverein Erfurt den Anbruch einer stetig wechselnden und inkonstanten Phase. 1934 nahm Theodor Pichier für ein Jahr auf dem Stuhl des Oberbürgermeisters von Erfurt Platz, anschließend wurde der Stadtrat Kuno Halfmann 1935/1936 zum Interimsvorsitzenden ernannt. Zunehmend verschaffte sich die völkische Linie im Kunstleben ihren Raum, jede künstlerische Entscheidung bedurfte einer Einverständniserklärung des politischen Stabs. Im Protokollbuch der Hauptversammlung vom 27.02.1936 im Kunstvereinsheim Erfurt wurde unter „2. Verschiedenes“ der Punkt B „Anträge an den Vorstand“ festgehalten, welcher besagte:

> „Es wird beschlossen, einen Herrn aus dem Vorstand des Kunstringes der N.S. Kulturgemeinde in den Beirat des Kunstvereines zu wählen; ein Vorstands-resp. Beirats-mitglied [sic!] des Kunstvereines soll dafür in den Vorstand des Kunstringes eintreten, um eine Verbindung zwischen dieser Organisation und dem Verein für Kunst und Kunstgewerbe herzustellen.“[408].

Während 1937 das Amt gänzlich unbesetzt blieb, wurde der Oberbürgermeister von Erfurt, Walter Kießling, durch die Verfügung des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste vom 18. März 1938 zum Vorsitzenden des Kunstvereins ernannt. Kießling wählte daraufhin Stadtrat Dr. Gotthold Mund zu seinem Stellvertreter und Oberverwaltungsrat Stößel zum Schriftführer. Den von 1934-36 stellvertretenden Vorsitzenden, ab 1937 zum Schatzmeister gewählten Fabrikbesitzer Arthur Wolff, setzte man wieder in diesem Amt ein, während sich der Beirat aus u.a. dem Stadtrat Günther Siburg, Prof. Adolf Möller und Dr. Brehmer speiste. Der Ernennung Kießlings zum Vorsitzenden hing eine erneute Überarbeitung der Satzungen des Kunstvereins, nach der Regelsatzung der Reichskammer der bildenden Künste, und eine Eintragung in das Vereinsregister an. Die Neufassung der Satzungen unterschieden sich besonders unter Stück 3 von der vorherigen Fassung, da dieses besagte: „I. Mitglied kann werden, wer bereit ist, sich für die Ziele des Vereins einzusetzen, und unter seinen Großeltern keinen Juden oder jüdischen Mischling hat.“[409]. Die den Rassegesetzen angeglichenen Satzungen verwehrten somit Nicht-Ariern die Mitgliedschaft und das Engagement im Verein, sowie den Zugang zu dessen Kunst, denn es sollten Führungen und Vorträge „den Volksgenossen das Verständnis für die deutsche Kunst“[410] näherbringen.

Auch die kulturelle Bandbreite des Kunstvereins wurde durch die neuen Satzungen beschnitten –

[408]StadtA EF 5/762A-19, Protokollbuch des Erfurter Kunstvereins, o. S.
[409]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 26, Satzungen des Kunstvereins Erfurt vom 30. März 1939, S. 3.
[410]Ebd.

zwar wurde die lokale Kunstarbeit weiterhin vorangetrieben, doch der Zweck des Vereins hatte sich nun ganz klar auf die Förderung und Pflege der deutschen Kultur, sowie die nationalsozialistische Propaganda zu konzentrieren. 1942 forderte die Reichskammer der bildenden Künste noch einmal eine Verschärfung der Satzungen, um den „Führergrundsatz noch stärker als bisher zur Geltung“[411] zu bringen. Die oberste Befehlsgewalt, welche durch das Führerprinzip ausschließlich Adolf Hitler zustand, wurde hier auf den Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, übertragen. In den Satzungen von 1939 war die Möglichkeit der „Auflösung“ noch dem Vorstand des Kunstvereins Erfurt vorbehalten, mit einer Zusatzklausel, der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste könne ebenfalls den Verein auflösen. Die Satzungen von 1942 führten als erste Instanz nun alleinig den Präsidenten der Reichskammer zur Auflösung auf, wodurch kenntlich gemacht wurde, welche Position ihm in diesem Bereich zugesprochen werden musste und welche unterordnende Rolle die Vereinsmitglieder in ihrem eigenen Kulturzirkel einnehmen mussten. Am 19. Februar 1944 wurde das Kunstvereinsheim durch eine Luftmine zerstört und das Ausstellungswesen unterbrochen bzw. aufgelöst. Am 30. Juli 1949 forderte das Ministerium des Inneren – Land Thüringen – Landespolizeibehörde den Vorstand des Kunstvereins Erfurt dazu auf, den Verein zu löschen, auf Basis der Verordnung zur Überführung von Volkskunstgruppen und volksbildenden Vereinen[412]. Der Rat der Stadt entzog dem Verein die Rechtsfähigkeit, da weder Mitglieder, noch Vereinsaktivitäten vorweisbar waren.

Ausstellungspraxis

Am 15. Juni 1887 zelebrierten die Vereinsmitglieder die Eröffnung der ersten permanenten Ausstellung in den neuen Räumen des Städtischen Museums mit Werken der Vertreter der Weimarer Malerschule [413] und lokalen Künstlern wie Emil Zschimmer, welcher zugleich Gründungsmitglied des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt war.

Durch die Beteiligung am Zyklus der *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* konnte der Verein neben seiner jährlichen Permanenten eine weitere großangelegte Exposition alle zwei Jahre vorweisen: die Kunstgemälde-Schau. Allerdings erlangte dieses Ausstellungsformat bei weitem nicht den Erfolg, den man sich erhofft hatte und speziell konnte es der Permanenten nicht gleichkommen. Geringe Verkaufsabsätze und verhältnismäßig niedrige Besucherzahlen ließen die Kooperation mit den *Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereinen* zu keinem dauerhaften

[411]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 26, Schreiben der Hauptversammlung vom 26. November 1942, S. 24.

[412]Vgl. LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 26, S. 38.

[413]Unter anderem waren dies Leopold von Kalckreuth, Theodor Hagen und Albert Brendel.

Arrangement werden, zuzüglich des sehr kostspieligen Sammelvergnügens. 1902 etwa, als bei der Ausstellung Werke des Kunstvereins Halberstadt an den Kunstverein in Erfurt gesendet wurden, listete der Verkaufskatalog Gemälde exorbitanter Preisklassen. Die zweite Sendung vom 14. Juni 1902 enthielt das im Katalog als Nr. 99 gelistete Werk „Sonntagsmorgen“ von dem Worpsweder Maler Hans am Ende, welches für 1.000 Mark aufgeführt wurde, trotz dessen, dass es mit der Bemerkung „Rahmen lädiert“ versehen war[414]. Die vornehmlich naturalistischen Werke, die den noch vorherrschenden Zeitgeist und -geschmack repräsentierten, zeigten Portraitdarstellungen von Herrschern, sowie christliche Motive und bewegten sich im obersten Budgetrahmen. Wilhelm Emelés (Freiburg i. Breisgau) „Reiterbild des Kaiser Wilhelms II., im Jahre 1889 nach dem Leben gemalt“, Nr. 98 des Katalogs, wurde für 5.000 Mark angeboten, während Prof. Ferdinand Brütts (aus Kronberg/Taunus) „Christnacht“, Nr. 54 des Katalogs, für sage und schreiben 6.000 Mark einen Besitzer finden sollte[415]. Den kleinbürgerlichen Kunstfreund dürften solche Preise verschreckt und zum Fernbleiben bewogen haben.

Erst der neue Wind der Vereinsreform von 1893 sorgte für eine breiter angelegte Permanente, deren Künstlerbeteiligung und Werkpensum sich in der Praxis niederschlug, aber auch den Fokus auf das Kunstgewerbe verstärkte. Darüber hinaus wurde mit der Einführung eines zusätzlichen Vortragswesens im Verein fortan eine fakultative Weiterbildungsmöglichkeit geboten. Hierzu nutzte man Kontakte zu den führenden Kunsthistorikern des Landes, welche, wie schon im Januar 1898 der aus Aachen kommende Professor Dr. Max Schmid mit einem Lichtbildervortrag über „Die Entwicklung der modernen Malerei“ bewies[416], mit kulturhistorischen, zeitgenössischen und kunsttheoretischen Themen referierend auf großes Interesse bei den ortsansässigen Kunstfreunden stießen.

Bis kurz zu der Jahrhundertwende nahm nicht nur der Ausstellungsumfang zu, die Kommission bemühte sich zudem die Zahl der beteiligten Künstlerinnen stetig zu steigern. Vermehrt sandten Frauen ihre Arbeiten für Expositionen ein, was im Ausstellungswesen deutlich positiven Niederschlag fand. Mit Sonderausstellungen, sowie dem kalendarischen Jahresrhythmus folgenden Schauen hatte der Verein für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt die Gelegenheit, thematische Spezifika besser herauszuarbeiten und zudem dem öffentlichen Publikum über kürzer gesteckte Zeiträume wechselnde Inhalte zu präsentieren. Im Jahr 1909 bekamen erstmalig die lokalen Künstler und Kunsthandwerker ihre Chance in einer eigenen Weihnachtsausstellung Arbeiten an den Mann (und die Frau) zu bringen. Als kleine „Finanzspritze“ kam das Konzept Produzenten wie Rezipienten gleichermaßen zugute: für Künstler bedeutete es eine Unterstützung

[414]Vgl. StadtA EF 5/762A-17, Bl. 4.
[415]Ebd.
[416]Vgl. StadtA EF 5/762 A-6, Flugblatt des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe zu Erfurt im Januar 1898, S. 428.

in der schweren Winterzeit und für die Käufer bot sich die Möglichkeit, preisgünstig Kunst(-gegenstände) zu erwerben, welche bestenfalls zum Weihnachtsfest die Familie erfreuten.
Neben der fokussierten Einbeziehung der angewandten Kunst nahm sich der Verein zusehends der Kriegerehrung, Heimatpflege und Stadtgeschichte an, öffnete sich aber auch gegenüber Reformgedanken, Städtebau- und Architekturthemen, sowie Kunsttechniken[417]. Trotz allem dominierten die impressionistischen Künstler, wie auch die Landschaftsmaler Thüringens das Programm, was der Lokalpresse ebenso auffiel. In dem Zeitungsartikel „Gemäldeausstellung im Angermuseum. (Trübner, Schuch, Slevogt, Corinth, Liebermann und andere.)“ vom 30.04.1914 von Prof. Robert Salzer hieß es hierzu:

> „Die kleine Ausstellung wertvoller Gemälde bekannter Meister, […] ist mit der Absicht veranstaltet, aus ihr, wenn möglich, die „Anfänge für eine moderne Galerie“ zu gewinnen. Bei den ausgestellten Bildern handelt es sich fast ausnahmslos um Werke der Landschaftsmalerei, und zwar einerseits um solche des Leiblkreises, in dem die gute Tradition der deutschen Landschaftsmalerei in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts einen gewissen Abschluss und eine Vollendung fand, die trotz der veränderten modernen Ziele für unsre [sic!] deutsche Malerei einen wichtigen Ausgangspunkt bildet; andrerseits um Werke von deutschen Hauptvertretern der nachfolgenden impressionistischen Entwicklungsperiode der Malerei, an welche sich Arbeiten der Thüringer Landschaftsmaler zwanglos einreihen.“[418].

Erst mit dem aufkommenden Bauhaus und Walter Kaesbachs Wirken in Erfurt stellte sich ein Wechsel zur Avantgarde ein. In der Phase der Geschäftsführung Kaesbachs zeichnete sich eine Verstärkung intendierter Modernenpräsentation ab, wie es bis dato der Erfurter Kunstverein noch nicht erlebt hatte. Kaesbach war es zu verdanken, dass Wassily Kandinskys Werke zum ersten Male in Erfurt ausgestellt wurden. Die Exposition im Januar 1925, die „dank freundlichem Entgegenkommen des Künstlers um einige der allerjüngsten, Ende 1924 entstandenen Werke bereichert worden“ war und „ein gutes und verhältnismäßig vollständiges Bild von Kandinskys Entwicklung seit 1916“[419] aufzeigen konnte, reihten den Verein in die Liste der fortschrittlichen Moderne-Vertreter ein. Im gleichen Jahr solidarisierte sich Kaesbach mit seinem guten Bekannten Walter Gropius, indem er eine Bauhaus-Ausstellung anlässlich des Umzuges nach Dessau im Kunstvereins-Heim mit Architekturbildern, Aquarellen, Ölbildern, Holzschnitten und Keramiken organisierte. Auch hiermit wollte er den aufgeschlossenen und progressiven Kurs der Erfurter Institution signalisieren. Seinen Heimatschwerpunkt wollte der Verein jedoch nie wirklich abstreifen und die moderne Kunst war, anteilig und im Vergleich gesehen, wesentlich geringer. Es

[417] Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 35.
[418] StadtA EF 5/762 A-53, S. 9.
[419] P., (?), Ausstellungen: Erfurt, In: Cicerone, Jg. 17 (Heft 10), 1925, S. 523.

schien, als ob der Erfurter Öffentlichkeit der Zugang zu modernen Künstlern nur schwer gelingen wollte oder geringfügig eine persönliche Aversion hineinspielte. Ein Zeitungsbericht vom 15.09.1926 in der Thüringer Allgemeinen Zeitung eines anonymen Autors, welcher sich lediglich mit der Kennzeichnung „- g -“ versah, bescheinigte den Werken des bedeutenden Expressionismus-Vertreters Karl Schmidt-Rottluff eine schwerfällige Zugänglichkeit und eine mutwillige Dekonstruktion natürlicher Schönheit:

> „Schmidt-Rottluff gehört zu den Künstlern, die am weitesten in der rücksichtslosen Vergewaltigung der Naturformen gehen, die aber niemals Ergebnis verstandesmäßiger Ueberlegung [sic], sondern unmittelbarer Ausdruck einer männlich-starken Persönlichkeit ist. Vielleicht ist der Zugang zu dieser herben Kunst am leichtesten von den Holzschnitten aus zu gewinnen.“[420].

Selbst neben Sujets des Expressionismus und Dadaismus, wie „Das junge Deutschland - Moderne Graphik“ (1926), „Der moderne Farbdruck“ (1928), „Moderne Bildwirkereien“ (1930), oder raren Personalausstellungen konstruktivistischer Kunstproduzenten, wie z.B. Josef Albers im August 1932, durchzogen die Heimatthemen wiederkehrend das Jahresprogramm und erlangten, mit Einsetzen des politischen Richtungswechsels, den Priorisierungsstatus. Eine Auflistung der Ausstellungen des Erfurter Kunstvereins der 20er und 30er Jahre mit Nummern der gezeigten Künstler zeigte eine Intensivierung des Volkskunstcharakters, wie auch des Lokalthematischen Gegenstandes. Die regional- und heimattümlich orientierten Motive spiegelten sich bereits in den Titelbezeichnungen der Schauen wider, so fanden Folgende statt (eine Auswahl):

„Erfurter Künstler“, 1916, 1920, 1921, 1923, 1926, 1927, 1933, 1937, 1939
„Alt-Thüringen im Bilde“, 1917
„Heimat und Heimatschutz“, 1920
„Erfurter und thüringer [sic] Künstler“, 1922
„Erfurter Handwerker- und Kunstgem. [sic] Schule“, 1922
„Erfurt, Alt-Erfurt im Bilde“, 1922
„Erfurter Jahrtausend-Ausstellung“, 1929
„Thüringer Kunst von G.M, Kraus bis Dix“, 1931
„Thüringer Maler und Bildhauer“, 1932
„Christliche Kunst“, 1933
„Erfurt, Das alte Erfurt“, 1933
„Der Erfurter im Bildnis“, 1933

[420]StadtA EF 5/762A-54, S. 279.

„Deutsche Kunst in Thüringen“, 1933
„Freilichtbühnen und Thingplätze“, 1934
„Thüringische Volkskunst“, 1934
„Erfurter Maler im Kriege“, 1942[421]

War der Kunstverein Erfurt am Anfang heimattypisch eingestellt und stolz auf die Kunst und Kunsthandwerke, so spürte man den stärker werdenden politischen Druck und die Sorge vor Repressionen hinter der Ausstellungsarbeit der 30er Jahre. Zusammenarbeiten wie mit dem *Landesverband Thüringen des Kampfbundes für deutsche Kultur*, der als Veranstalter gleichfalls Ausstellungen ausrichtete („Deutsche Kunst in Thüringen“, im Juni 1933), konstatierten die Verschmelzung politischer Bestrebungen mit dem Kulturschaffen der Erfurter Bevölkerung. Die heimattümlich-völkischen Expositionen unterstanden mit klaren propagandistischen Zügen dem Kampf für die reichsdeutsche Kunst und dienten der Vermittlung der nationalsozialistischen Weltanschauung, so mit eingängigen und griffigen Titeln wie beispielsweise „Schöne Heimat im Bilde“ 1939. Eine Veränderung des Ausstellungscharakters um der Politik Willen kann damit nicht übersehen werden.

Finanzierung

Der Kunstverein besaß mit Inkrafttreten seiner Gründung die grundständige Schwierigkeit einer dauerhaften Finanzierung, da die erbetene Gunst des städtischen Magistrats ausgeblieben war und dieser eine Bezuschussung abgelehnt hatte. Der Jahresbeitrag von sechs Mark konnte bei einer recht überschaubaren Mitgliedergemeinschaft ebenso wenig wirtschaftliche Sicherheit bieten. Diese monetäre Schieflage führte die Mitglieder bis an den Rand der Auflösung, der nur eine umfassende Neukonzipierung entgegenwirken konnte. Durch die Einsetzung des Oberbürgermeisters in das Amt des Vorsitzenden erwirkte der Verein ab 1894 eine jährliche Subventionierung von 500 Mark[422]. Ansteigende Mitgliederzahlen sorgten zudem für eine größere Vereinskasse.

Ab 1906 erhielt der Verein die kraftvolle Unterstützung der „Museumsgemeinde zu Erfurt“, die es sich maßgeblich zur Aufgabe gemacht hatte einen würdigen Museumsbau für Erfurt „in möglichster Kürze zu erreichen“[423]. Die angestrebten Pläne, ein repräsentatives Museumsgebäude, dessen Entwürfe aus der Feder des belgischen Künstlers Henry van de Velde stammten, zu realisieren, scheiterten allerdings und das Museum zog letztlich in zentralster Lage „Am Anger

[421]Vgl. StadtA EF 5/762 A-53, S. 17-21.
[422]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 23.
[423]Zit. nach: Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 55.

18“ in das noch heute für diese Zwecke genutzte Gebäude[424].

Werksverkäufe und Verlosungen, die anfänglich ebenfalls keinen großen Anklang fanden, hatten mit der Jahrhundertwende dazu geführt, ein größeres Interesse der Bevölkerung und der Sammlergemeinde hervorzurufen und darüber hinaus erste Erfolge in finanzieller Hinsicht zu verzeichnen. 1911 berichtete der Verein, rund 12.000 Mark bei Verkäufen von Kunstwerken eingenommen zu haben[425].

Den wohl wichtigsten Schritt in Richtung wirtschaftliche Souveränität konnten die Mitglieder des Erfurter Kunstvereins jedoch tätigen, als mit der 1920 für den Umbau des eigenen Vereinsdomizils von Seiten der Stadt genehmigt Summe von 15.500 Mark ein Großteil des Kostenaufwands gedeckt werden konnte[426] und man von nun an in eigenen, passend hergerichteten Räumlichkeiten der Kunst ein würdiges Setting bieten konnte. Bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten konnte der Kunstverein in unabhängiger Form seine Finanzen verwalten. Mit der Unterordnung in die *Reichskammer der bildenden Künste*, Ausstellungsrestriktionen und politischer Kontrolle sämtlicher Strukturen wurde die Vereinsarbeit zusehends erschwert. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, im Frühjahr 1944, zerstörte eine Bombe die Räumlichkeiten und beendete die Ausstellungsarbeit, hinzukam die Beschlagnahme des Geschäftsvermögens des Vereins durch die Regierung.

4.7 Der Kunstverein Greiz

Am 19. September 1899 fand sich in „Grimm´s Lokal“ in Greiz eine Gruppe von 31 Herren zu einer „Versammlung zur Bildung eines Kunstvereins für hiesige Stadt“[427] zusammen. Die Initiativ-Einladung für diesen Abend und die Idee zur Stiftung eines Kunstvereins ging auf den Geheimen Regierungsrat Paul Stier aus Greiz zurück. Seiner Einladung folgend versammelten sich ausschließlich Herren, die der gesellschaftlichen Oberschicht angehörten, unter ihnen beispielsweise ein Bankdirektor, ein Landgerichtspräsident, ein Oberjustizrat oder auch ein Kapellmeister, um mit der Festsetzung einer Satzung, der Wahl des Vorstandes und der Beantragung zur genehmigten Gründung die grundlegenden Schritte zur Vereinsaufnahme zu vollziehen. Zugleich wurde der Hofmarschall Freiherr Titz von Titzenhofer zum Vorsitzenden gewählt. Mit dem 1. Oktober des Jahres sollte die Kunstorganisation ihre Geschäfte aufnehmen,

[424]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 59.
[425]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 25.
[426]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 27.
[427]LATh-StA Greiz, Reußisches Landratsamt Greiz Nr. 2156, S. 1.

drei Tage später erging der Erlass zur Genehmigung von der Landesregierung [428] . Interessanterweise fanden sich unter den Anwesenden der Gründungssitzung, sowie unter den Erstmitgliedern des Vereins kaum Berufstätige der bildenden Kunst oder des Kunstgewerbes. Lediglich die Hoffotografen Heinrich Fritz senior und junior, Maler Hoffarth, Glasermeister Richard Meißner und Maler Louis Neidhardt waren als Standesvertreter in der ersten Mitgliederauflistung verzeichnet[429]. Der Kunstverein, „welcher zunächst namentlich die Aufgabe haben solle, die bestehende Kunstausstellung zu erhalten und weiter auszugestalten“[430], berief sich in seiner aufzunehmenden Tätigkeit zum einen auf den *Thüringer Kunstverein*, welcher im Zuge des Ausstellungszyklus auch regelmäßig Station in Greiz machte, zum anderen auf den *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar*, „welcher den größten Theil der Ausstellungsgegenstände liefert“ [431] . Die ständige Kunstausstellung, das geläufige Präsentationsprinzip des Kunstvereins, konnte von Anfang an im Sparkassengebäude Unterkunft finden, dessen Räumlichkeiten die Gemeindebehörden zur kostenlosen Verfügung stellte. Mit einem „schädigenden engen Zusammenfügen der ausgestellten Werke“ [432] beschrieb der Vereinsvorstand 1913 diese langfristig genutzte Ausstellungsmöglichkeit und zeigte sich äußerst dankbar als die Stadtgemeinde drei Räume der höheren Webschule in Greiz als neue Stätte offerierte. Die neue Unterkunft bot umfangreich mehr Platz und „einen sehr viel würdigeren und wirkungsvolleren Rahmen“ [433] für die künftige Darbietung. Zudem konnte das Ausstellungsgremium das Repertoire der dargebotenen Exponate und Künstler erheblich erweitern, „über den Kreis des Thüringischen Ausstellungsvereins hinaus“[434], wie verlautbart wurde. Die ständige Ausstellung wurde hauptsächlich von Mitgliedern des Vereins und deren Kreisen besucht, an den eintrittsbefreiten Tagen dagegen verzeichnete man einen hohen Besucheranteil aus allen Ständen der Bevölkerung.

Ein eigens der Greizer Kunstvereinigung zugehöriges Vereins- und Ausstellungslokal konnte über die Jahre ihres Wirkens nicht etabliert werden. Dies war vermutlich auch dem Umstand geschuldet geblieben, dass sich allein in den ersten fünf Vereinsjahren die Mitgliederzahl von anfänglich 131 auf 102 verringerte und, trotz Werbemaßnahmen um Neumitglieder, seine Anhängerschaft nicht wesentlich vergrößert werden konnte[435]. Darüberhinaus erregte die ständige Kunstausstellung des Kunstvereins leider niemals größeres Aufsehen oder konnte durch herausragende

[428]Vgl. LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 14.
[429]Vgl. LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 12f.
[430]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 15.
[431]Ebd.
[432]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 39.
[433]Ebd.
[434]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 39r.
[435]Vgl. LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 14r.

Errungenschaften von sich reden machen.

In den Adressbüchern der Stadt Greiz fand man den Kunstverein bis 1930 stets unter der Rubrik „Vereine für gemeinnützige, wissenschaftliche, gewerbliche, religiöse und Fachzwecke“, doch nie wurde er gelistet als ein gerichtlich eingetragener Verein. Anschließend wurden im städtischen Adressbuch nur noch eingetragene Vereine aufgeführt, womit der Kunstverein herausfiel. Wann und unter welchen Bedingungen genau der Kunstverein seine Arbeit einstellte oder gezwungenermaßen niederlegen musste, wurde nicht in den Vereinsunterlagen verzeichnet. Doch sicher ist, dass der Kunstverein mindestens 30 Jahre seine Tätigkeit kontinuierlich im Lokalbereich fortführte und einen konsequenten Beitrag zur gesellschaftlichen (Kunst-)Bildung leistete. Umso verblüffender ist es, dass der Verein niemals Schritte einleitete, die über die etablierten Seh- und Kunstgewohnheiten hinausgingen, wodurch sich der Name des Kunstvereins im Stadtgedächtnis gehalten und sein Vermächtnis bis in folgende Generationen getragen hätte.

Ausstellungspraxis

Zur Ausstellungstätigkeit des Kunstvereins in Greiz ist leider nur wenig Erkenntnis zutage zu fördern gewesen. In den Aufzeichnungen des Vereins fanden sich keine detaillierten Berichte, Rezensionen, o.ä. zu expliziten Ausstellungsveranstaltungen und Vereinsaktivitäten. Jedoch hatten sich die Mitwirkenden einhellig darauf verständigt, den Kunstverein im Sinne der Fortführung der bestehenden Lokalausstellung fortzuführen. Die Institution in Greiz war damit ausnahmslos auf die Veranstaltung der ständigen Ausstellung beschränkt und verwandt all ihre Mühe auf die Ausrichtung derselben. Bildende Abendvorträge, Festivitäten der Mitglieder oder Lesezirkel etablierten sich nicht. Ein Rückblick auf die ersten fünf Vereinsjahre, verfasst für die Landesregierung von Greiz, boten einen kleinen Einblick in die Vorgehensweise der Akteure. So wurde die ständige Kunstausstellung mit monatlichem Bilderwechsel als besonders erfolgreiche Präsentationsform vorgestellt und postuliert, selbige habe die Gesellschaftskultur der Stadt befördert, wurde vermerkt. Diese Form der Präsentation bot dem Publikum im Jahr 400-500 Kunstwerke zur Besichtigung, wobei mindestens einmal im Monat ein Tag ohne Eintrittsgeld jedermann die Ausstellung zugänglich machte. „[E]ine Einrichtung, von welcher ein sehr erfreulich zahlreicher Gebrauch gemacht wird“[436], hieß es in den Interna. Die gebotenen Werke stammten hauptsächlich von dem *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler* in Weimar, wodurch stark anzunehmen ist, dass zahlreiche Künstler der ehemaligen „Weimarer Malerschule“ mit Schöpfungen der Landschaftsmalerei und des Impressionismus vertreten waren. Im September 1910 berichtete die Zeitschrift „Werkstatt der Kunst“ von 43 neu ausgestellten

[436]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 14r.

Werken im Greizer Kunstverein, wobei folgende Künstler vertreten waren: Helene Rousset (Berlin), Prof. C. Oesterley jun. (Blankenese), M. Von Heinemann (Braunschweig), Liska Schroeder (Charlottenburg), Georg Hänel (Dresden), Wilhelm Heinrich Rohmeyer (Fischerhude), Ernst Petrich (Friedenau), Johann Brockhoff (Fürstenfeldbruck), Hede Berber (Genf), W. Frahm (Hamburg), Anna Knipping (Hannover), E. Gegenbauer (Heidelberg), Hermann Ritzau (Helmstedt), Ch. Gether (Leipzig), Paul Kretzschmar (Meißen), C. Bolze, Oswald Gottfried, Frieda Mahr, Paul Götz (Räcknitz), Hans Böhm (München), Prof. Max Pietschmann (Niederpoyritz), Robert Haag (Stuttgart) und Ida Schaer-Krause (Zug). Die gezeigten Künstler des späten 19. Jahrhunderts zählten hauptsächlich zu den Vertretern der Landschaftsmalerei, wobei die Motivik in naturalistischer und teils impressionistischer Darstellung zu finden war.
1912 war auf „Antrag des städtischen Gesammtschuleiters [sic!] die Einrichtung getroffen worden, daß die Ausstellung einmal wöchentlich von Schülern und Schülerinnen der höheren Klassen unter Führung der Lehrer unentgeltlich besucht“[437] werde, womit der Beitrag zum öffentlichen Leben auf die edukativen Strukturen des Schulwesens ausgeweitet wurden.
Inwieweit die ständige Ausstellung des Greizer Kunstvereins sich an künstlerischen Entwicklungen und Thematiken beteiligte, legten die Vereinsakten leider nicht offen und ließen damit auch keine Rückschlüsse auf eine Ausstellungschronik zu.

Finanzierung

Über die Finanzen des Greizer Kunstvereins wurde, im Gegensatz zu den künstlerischen Aktivitäten, akribisch in den Vereinsunterlagen Buch geführt und es konnte äußerst lückenlos nachvollzogen werden, welche Gelder, namentlich die Landesgelder der Regierung, über die Jahre für die künstlerischen Ziele verwendet wurden.
Mit Begründung des Vereins legten die Beteiligten schriftlich fest, dass ein jährlicher Beitrag von 8 Mark für jedes Mitglied verpflichtend sei, um die laufenden Kosten des Vereins zu decken. Jedoch wies bereits im Veranstaltungsjahr 1902/1903 die Vereinskasse ein Defizit von 131 Mark auf, im Jahr darauf sogar einen Fehlbetrag von 200 Mark. Von einer Mitgliedsbeitragserhöhung sah man ab, da die bereits verringerte Zahl der Beteiligten hierdurch erneut merklich dezimiert worden wäre. Folglich wandte man sich an die Fürstliche Landesregierung, mit der Bitte, um finanzielle Hilfestellung. Der Beifügung, die „Ausstellung, welche, wie er [der Kunstverein] meinen zu sollen glaubt, in Zukunft nur ungern vermißt werden würde“[438], konnte der regierende Fürst nicht widersprechen und ließ dem Kunstverein die einmalige Summe von 120 Mark im

[437]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 36.
[438]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 15r.

Januar 1905 überweisen. 1906 richtete der Kunstverein erneut ein solches Gesuch an den Fürsten, mit der Bitte, weitere Staatsmittel für den Kunstverein zur Verfügung zu stellen, obwohl dem Verein bereits kurz zuvor 150 Mark von der Stadt Greiz bereitgestellt wurden, doch der Fürst bewilligte dem Verein erneut 120 Mark[439]. Für 1907 und 1908 wurden weitere 120 Mark bewilligt, wobei man „den bezeichneten Betrag dem Vorstand des Vereins, z. H. des Herrn Geh. Regierungsrath Stier“[440] anwies. Ab 1909 wurde der Förderbeitrag in selbiger Höhe wie die Jahre zuvor, nicht an den Vorstand gerichtet, stattdessen übermittelte man den Betrag direkt den „Vorsitzenden des Vereins, z. H. des Geh. Regierungsrath[s] Stier“[441]. In Rechenschaft schrieb 1910 der Vorstand an die Greizer Regierung: „Die ständige Kunstausstellung, welche der Verein auch im abgelaufenen Jahr unverändert weiter betrieben hat, und welche namentlich an den von Eintrittgeld befreiten Tagen einen außerordentlich zahlreichen Besuch findet, hat die Mittel des Vereins wieder vollständig in Anspruch genommen.“[442]. Dem Kunstverein war es anhaltend nicht möglich, ein wirtschaftliches Plus zu erarbeiten, doch sah die dem Kunstverein wohlgesonnene Regierung die gesellschaftskulturelle Beitragsleistung als zu bedeutend an, als dass man den Verein dem Ruin überlassen wollte. Daher genehmigte die Regierung für die Anschlussjahre 1911, 1912 und 1913 wiederholt die festgesetzte Summe von 120 Mark, um das Fortbestehen der Greizer Kulturinstanz zu sichern.

Mit dem Lokalwechsel 1913 erhöhten sich die Ausgaben des Kunstvereins schließlich um ein Vielfaches. Die drei wesentlich geräumigeren Zimmer erforderten höhere Unterhaltungskosten, das erweiterte Ausstellungsspektrum beanspruchte das Vereinskontingent und „die Einrichtung der neuen Räume für die Zwecke der Ausstellung“[443] hatten „den Kunstverein mit nicht unerheblichen Ausgaben belastet“[444]. Nichtsdestotrotz wurden die Hilfszahlungen in Höhe der veranschlagten 120 Mark beibehalten und keine zusätzlichen Mittel freigemacht. Einwände seitens des Kunstvereinsvorstandes wurden allerdings nicht erhoben. Da bis einschließlich 1919 die Summe stetig fortgeführt wurde, ist davon auszugehen, dass sich dem Budget angepasst wurde, wobei erstaunlicherweise auch die Kriegsjahre keine pekuniären Unterstützungen mit sich führten.

Unmittelbar nach der Gründung des Landes Thüringen 1920 wandte sich der langjährige Vorsitzende Stier mit einem Bittschreiben an die Abteilung für Volksbildung:

> „Der Kunstverein Greiz, dessen Kunstausstellung an eintrittsfreien Tagen von Nichtmitgliedern, namentlich auch

[439]Vgl. LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 20.
[440]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 25r.
[441]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 28.
[442]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 30.
[443]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 39r.
[444]Ebd.

aus Arbeiterkreisen, zahlreich besucht wird, bedarf einer Unterstützung aus Landesmitteln, wie ihm solche dankenswerter Weise in den Vorjahren gewährt worden ist, zur Zeit mehr als je, da die Verwaltungsausgaben durch die außerordentlich gestiegenen Frachtkosten für die Bildersendungen und durch die erhöhten Löhne der beim Aus- und Einpacken der Bilder und beim Aufhängen und Abnehmen derselben erforderlichen Hilfskräfte sich sehr stark gesteigert haben."[445].

Man kam dem Wunsch nach indem man dem Kunstverein „eine Unterstützung zur Förderung seiner Bestrebungen in Höhe von 1500 M"[446] zusicherte, wobei sich die Regierung in großzügiger Weise den kulturellen Belangen des Vereins annahm. Angesichts dessen, dass ein Jahr später mit einem Schreiben der Abteilung Volksbildung, welche einen noch nicht festgesetzten Beitrag des Volksbildungsetats für die Kunstvereinsarbeit freistellen wollte, jedoch die Genehmigung der Landesregierung ungewiss war, die finanzielle Förderung möglicherweise ausgeblieben sein könnte und die Aufzeichnungen und Nachweise des Kunstvereins über die Akquirierung von Landesgeldern danach endeten, könnte dies eventuell einen Hinweis auf die Auflösung des Vereins geben. Sollte die Fortführung der Hilfszahlungen abgesetzt worden sein, hätte der Greizer Kunstverein seine Ausstellungstätigkeit niederlegen müssen und nach 1921 nicht weiterbestehen können.

4.8 Der Kunstverein Jena

Das bürgerliche Engagement, einen Kunstverein in Jena ins Leben zu rufen, beruhte auf den gesellschaftlichen und städtischen Entwicklungen der aufstrebenden Stadt an der Saale. Von einer stark wachsenden Industrie, geförderter naturwissenschaftlicher Forschung und einer ehrbaren Universität mit hervorragendem Renommeé versprachen sich Akademiker, Arbeitskräfte und Intellektuelle zahlreiche Möglichkeiten, die fernab von dem stickigen Großstadtdschungel Berlin einen freigeistigen und frischen Wind verhießen. Und auch die unmittelbare Nähe zur Klassikerstadt Weimar verführte so manchen Suchenden, sein Glück in Jena zu machen. Die Universitätsstadt selbst konnte jedoch leider im Sektor der Kunst und Kultur kaum etwas aufwarten. In den vorherigen Jahren hatte man hauptsächlich von den ständigen Ausstellungen der Dependance des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler Weimar* profitiert, welche, im Jenaer Schloss angesiedelt, die künstlerischen Einflüsse Weimars zur Schau stellten. Allerdings war man der Abhängigkeit in Leitung und Konzeption des in der Ilm-Stadt ansässigen Vereins

[445]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 59.
[446]LATh-StA Greiz, n. Rep. A, Kapitel XII, Nr. 704, S. 60.

recht schnell überdrüssig geworden und auch die Reputation des Ausstellungsvereins wollte man sich nicht länger zu Nutze machen müssen. Daher kam es äußerst gelegen, dass sich der Jenaer Professor für Physik, Ernst Abbe, allen städtischen Widerständen entgegenstellte und für seine Vision eines Baus für ein Volkshaus kämpfte, wobei er mit der Carl-Zeiss-Stiftung einen etablierten Unterstützer und Financier zur Seite hatte. Im Sinne „nomen est omen" – ein Haus *für* das Volk – sollte das Gebäude fortan Veranstaltungen der Kultur, Gesellschaft und Politik ermöglichen. Das für die Öffentlichkeit konzipierte Haus bot mit einem Oberlichtsaal die Möglichkeit, in einem modernen Ambiente und unter ausgezeichneten Voraussetzungen Kunst zu präsentieren. Mit der feierlichen Eröffnung des Gebäudes am 01. November 1903 und der vier Wochen später folgenden Einweihung des Kunstausstellungslokals am 29. November, konkretisierten sich die ersonnenen Pläne für einen städtischen Kunstverein[447]. Die zur Verfügung stehende Räumlichkeit wartete mit optimalen Licht- und Hängebedingungen auf, wodurch potentielle Neugier geweckt, ein größeres Publikum angesprochen und Volksbildung unter einem neuen Ansatz betrieben werden sollte. Eduard Rosenthal proklamierte zur Eröffnung, Jena habe mit einem Kunstverein „eine neue Ära in der Förderung der [zeitgenössischen] Kunstbestrebungen"[448] einzuläuten, nachdem der nun fünf Jahre in Jena agierende Weimarer Ausstellungsverein ausgedient habe. Am 18. Dezember des gleichen Jahres veröffentlichte das Jenaer Volksblatt eine Anzeige, welche „[a]lle Diejenigen, die sich für [die] Bildung eines Kunstvereins interessieren […]" [449] dazu aufrief, sich zwei Tage später im Volkshaus zu versammeln, um einen Vorstand für die geplante Institution zu wählen und sich bezüglich dessen Statuten zu beratschlagen. Der 20. Dezember 1903 ging damit als Gründungsdatum des Jenaer Kunstvereins in die Stadtgeschichte ein.

Die Interessengemeinschaft, welche für eine moderne Sammlung von Kunst und eine eigenständige, aktive Ausstellungstätigkeit eintrat, war als bürgerlicher, demokratischer Zusammenschluss von sowohl Künstlern wie auch Kunstfreunden für jedermann offen gestaltet. Speziell die Bourgeoisie, Gelehrte der Universität, Unternehmer aus Wirtschaft und Industrie im Wirkungsfeld des Kunstvereins, als Mäzen oder Mitglieder, ermöglichten dem Verein erst, sich im Laufe der Zeit zu einer aufstrebenden Institution moderner Kunst zu entwickeln. Durch die Vermittlung privater Bekanntschaften mit Künstlern und weitverzweigte Kontakte im Bereich der Kultur, entwickelte der Jenaer Verein weit über die Stadtgrenzen hinaus seinen Ruf liberaler und avantgardistischer Wirkungsfreiheit. Nicht zuletzt ist dies anteilig der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* und dessen Akteuren zuzuschreiben. Ihr Betreiben aktiver

[447]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 10.
[448]Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 10.
[449]O. A., Anzeige: Kunstverein, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 14 (Nr. 296), 18.12.1903, S. 4.

Kulturreformen, sowie Künstler- und Kunstförderung stellten die Weichen für Jenas Einstieg in die aktuellen Kunstdebatten und den Einzug des zeitgenössischen Kunstgeschehens im Mittleren Saaletal.

Sein passionierter Einsatz für die Einberufung eines Kunstvereines prädestinierten den Juristen Prof. Dr. Eduard Rosenthal für den ersten Vorsitz, den er, in Stellvertretung durch den Verleger Dr. Gustav Fischer, mit Gründung des Vereins antrat. Eckard Klostermann (1870-1958), Mitbegründer der Kunstinstitution, übernahm anfangs kurzzeitig den Posten des Ausstellungsleiters, bis der Verleger Eugen Diederichs in dieser Stellung folgte, und verfügte durchgehend bis 1920 als erster Kassenführer über die Finanzen des Vereins [450] . Als Eigentümer der Frommannschen Buchhandlung in Jena, dessen alleiniger Besitzer er seit 1903 war, vermochte er 1913 einen wichtigen Beitrag zum Ausstellungswesen des Kunstvereins zu leisten. In seinen Räumlichkeiten etablierte Klostermann ein „Graphisches Kabinett“, welches die separate, konzentrierte und konkurrenzlose Darbietung grafischer Werke in räumlicher Unabhängigkeit von Gemälden und Kunsthandwerk ermöglichte.

Ein besonderes Merkmal des aufgeschlossenen Kunstvereins war die Involvierung intellektueller Damen der Jenaer Gesellschaft. Die Textilkünstlerin und begabte Näherin Irene Eucken, Gattin des 1908 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichneten Philosophen Rudolf Eucken, beteiligte sich einerseits als Kunstschaffende direkt an dem edukativen Fortschritt Jenas und nutzte andererseits ihren Einfluss als Mitwirkende in der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*. Darüberhinaus zählte sie zu den Frauen, welche in der ersten Mitgliederversammlung am Gründungsabend des Vereins in den Vorstand einzogen. Neben ihr wurden Frau Rechtsanwalt Dr. Fischer, Frau Prof. Straubel und Frau Prof. Vollers, allesamt in Aufführung der akademischen Ränge ihrer Ehegatten, zu Vorstandsvorsitzenden gewählt[451]. Die wohl emanzipierteste Rolle einer angesehenen Frau versinnbildlichte aber vor allem Margarete Wagenmann, deren Betätigung für und als Vermittlerin zu dem Thüringer Ausstellungsverein sie bereits als wertvolles Mitglied herausstellen ließ [452] . Ihre besondere Bedeutung spiegelte sich allerdings nicht nur in der Beteiligung am Kunstvereinsvorstand von 1903, sondern in der anerkennenden Aufgabe, die Geschäfte des Vereins führen zu dürfen. Mißfallen haben dürfte diese weibliche Machtdemonstration besonders dem bis 1912 als Schriftführer des Kunstvereins tätigen Philipp Kropp, welcher als Anhänger der Heimatbewegung, insofern der Ortsgruppe Jena des *Bundes Heimatschutz* angehörig, und als antifeministisches Bundesmitglied gegen die sich entwickelnde

[450] 1920 wurde, nach Klostermann, Walter Biedermann der Kassenführer des Kunstvereins.

[451] Vgl. Wagenmann, M., Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905), In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 123), 29.05.1906, S. 6.

[452] Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 11.

Frauenemanzipation eintrat[453].

Souveränität und Verfügungsfreiheit besaßen für den Jenaer Kunstverein einen hohen Stellenwert, hatte die Institution doch „vor seiner Neugründung in engem Abhängigkeitsverhältnis vom Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler in Weimar gestanden“[454]. Nichtsdestotrotz entschieden die Vorstandsmitglieder, einen Vertrag mit dem benachbarten Ausstellungsverein zu schließen, der die anfänglich 12 Kunstwerk-Sendungen jährlich vorerst halbierte, bis man 1905 letztlich auf 3 zurückgehen konnte, um der angestrebten Eigenständigkeit näherzurücken. Zudem setzte man 1904 und 1905 jeweils einen Kontrakt mit den Schwesternvereinen in Gera und Naumburg auf, welche die Übersendung künstlerischer Produkte aus Jena für dortige Ausstellungszwecke zu regulieren vermochten. Die langjährigste und intensivste Verbindung erlebte der Kunstverein hingegen mit der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*. Zum Teil aus der Absicht gegründet, dem Kunstverein bestärkend zur Seite zu stehen, verwanden die intellektuellen Akteure der Gesellschaft ihre Kräfte auf die Hebung des Kunstinteresses und -sinnes[455].

Generell entwickelte sich in den ersten Jahren des Wirkens ein bemerkenswertes Gebilde aus dem Zusammenspiel von Mäzenatentum und Kunstschaffen in Jena. Die maßgeblich führenden Namen des Vereins stammten großteilig aus Industrie und Wissenschaft und besaßen keine Verbindung zum Stande eines Berufskünstlers. Dennoch agierten eben jene Intellektuelle als Einflussnehmer auf Künstlerprotektion, Verfechter moderner Reize und Überwinder tradierter künstlerischer Vorstellungen. Dazu zählte insbesondere der Kreis um den Kunsthistoriker Botho Graef, den Philosophen Eberhard Grisebach und den 1908 zum Vorsitzenden gewählten Rechtshistoriker Hans Fehr. Als Letzterer den Posten übernahm, brach für den Kunstverein eine neue Ära der Entfaltung an. Durch Fehrs enge Freundschaft und rege Korrespondenz mit dem Maler Emil Nolde führten die Wege dieses Künstlers zeitweilig in die Universitätsstadt. Während seiner Ausstellungsbeteiligung logierten die Noldes bei der Familie Fehr, wobei sich bereits ein Besuch im Mai 1909, zur Gemäldeschau von Emil Nolde und Paul Türoff, nachweisen lässt[456]. Die Aufenthalte des Ehepaares Nolde bei den einflussreichen Jenensern sollten alsbald für beiderlei Seiten positive Effekte zeigen: Emil Noldes Werke fanden zwar bereits vorherig in Ausstellungen mit anderen Künstlern im Kunstverein Eingang, doch auf Vermittlung Fehrs wurde der Künstler noch intensiver in Expositionen eingebunden, bis schließlich im Juni 1910 eine Einzelausstellung

[453]Vgl. Planert, 1998, S. 342.
[454]Wagenmann, M., Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905), In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 123), 29.05.1906, S. 6.
[455]Vgl. Wagenmann, M., Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905), In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 123), 29.05.1906, S. 6.
[456]Vgl. Lenzner, 2012, S. 48.

mit Gemälden, Aquarellen, Radierungen und Zeichnungen[457] und ein Jahr danach eine Kollektiv-Ausstellung Noldes im Volkshaus eröffnet werden konnte. Für den Rechtshistoriker und Jena lag der Gewinn in einer gezielten Heranführung an den Expressionismus. Bereits 1907 hatte der schleswig-holsteinische Maler seinen Jenaer Freund Hans Fehr zu einer passiven Mitgliedschaft in der expressionistischen Künstlergruppe „Brücke“ bewegt, wodurch eine im Februar 1911 statthafte, umfassende Ausstellung im Kunstverein möglich wurde. Der Befürworter modernen Schaffens, Botho Graef, rühmte in einer gedruckten Lobeshymne die Technik und den versierten Einsatz von Farbe der Künstler. Bereits hierbei ließ er anklingen, wie vorteilhaft und wertvoll diese Zeugnisse künstlerischen Schaffens für die Nachwelt seien. Bildmalerisch beschrieb er: „[…] eine Brücke geht nicht nur zum jenseitigen Ufer, sondern sie verbindet zwei Ufer. Ist sie fest auf dem einen, will sagen den Errungenschaften jahrhundertalter Arbeit gegründet, so gehen wir mit festem und freudigem Mut auf ihr hinüber zu neuem Leben und neuer Kunst.“[458]. Graefs indirekte Forderung nach Aufbruch und Verständnis für das Zeitgenössische im deutschen Kunstgeschehen wollte er, im Gegensatz zu manch anderem Veranstalter, den Initiatoren moderner Kunstschauen im Verein nur zugutehalten als er in einem fünf Monate später erschienenen Zeitungsbericht wertschätzend bekundete:

> „Der Leitung des Kunstvereins kann nicht genug gedankt werden, daß sie unparteiisch genug ist, nicht nur solche Künstler zu Wort kommen zu lassen, deren Schaffen sich im hergebrachten Gleis bewegt, und dadurch von vornherein auf Verständnis selbst bei dem der Kunst ferner stehenden Beschauer rechnen kann, sondern daß sie den Mut hat, auch den kühnsten Neuerern ihre Wände zur Verfügung zu stellen. Denn der wahre Kunstfreund begnügt sich nicht mit den erprobten Dingen, die oftmals auch schon im Erstarren und Verblassen begriffen sind, er will an dem lebendigen Leben der Kunst selbst teilnehmen. Gleichviel, ob er mitgehen will oder nicht, […] er will doch vor allem sehen und miterleben, was die Jugend treibt, und womöglich selbst die fruchtbaren Keime in ihrem Schaffen aufspüren. Welche andere Kleinstadt könnte sich wohl rühmen, daß man so viel unmittelbare Anschauung der lebenden Kunst in ihr gewinnen kann, wie in Jena. Dank, freudigen Dank dem Kunstverein!“[459].

Zugleich ergriff der Professor für Archäologie jedoch die Möglichkeit, die manifestierte Vorstellung einer vereinsangehörigen Sammlung als Gedankenspiel in die Öffentlichkeit einzubringen und gleichzeitig auf dessen wesentliche Notwendigkeit aufmerksam zu machen:

> „Jetzt fehlt uns nur noch eines, eine moderne Galerie. Viele, selbst mittlere, Städte müssen sich begnügen, daß ihre

[457]Zu Pfingsten 1910, der Juni-Ausstellung Noldes im Kunstverein, wohnte das Paar Nolde erneut bei den Fehrs.
[458]Graef, Botho, Kunstausstellung: Künstlervereinigung »Die Brücke«.“, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 49), 26.02.1911, S. 1.
[459]Graef, Botho, Kunst-Ausstellung. In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 168), 20.07.1911, S. 2.

Bilderschätze wesentlich aus »Leihgaben an die Provinz« bestehen, daß heißt, aus den mittelmäßigen Bildern, welche die Leiter der großen Museen für diese zu schlecht, für die Provinz aber noch gut genug finden. Anderswo bestimmen unzählige Rücksichten die Wahl der anzukaufenden Bilder, so daß meist als Resultat eines Kompromisses ganz farblose, gleichgültige Kunstwerke gekauft werden. Wie wäre es, wenn das freie und stolze Jena sich eine Sammlung für die Entwicklung der Kunst wirklich bezeichnender Werke anlegte. Eine reiche Auswahl wird uns jetzt dauernd geboten; wenn rechtzeitig zugegriffen wird, kann man mit geringen Mitteln eine Sammlung zusammenbringen, auf die spätere Geschlechter mit Hochgefühl blicken werden. Sollten wirklich dafür die Mittel nicht aufgebracht werden können?“[460].

Im Jahr 1912 wurde Hans Fehr an die Universität von Halle berufen. Um die Errungenschaften für die Kunst seiner Schaffensperiode nicht zu gefährden, fand der scheidende Geschäftsführer in seinem Vertrauten, dem Philosophen Eberhard Grisebach, einen würdigen Nachfolger, der die ihm angetragene Aufgabe mit großer Sorgfalt bis Ende 1921 ausübte. Nun oblag es Grisebach, der Idee einer eigenen Kunstsammlung eine reale Form zu geben. Nach rund einem Jahrzehnt der Etablierung eines eigenen modus operandi, gelang dem Kunstverein schließlich das, wovon andere gleichwertige Institutionen Zeit ihrer Existenz lediglich träumen konnten: Die Gründung einer eigenen Sammlung. Den Grundstein hatte der Vorstand mit einem 1913 erworbenen Gemälde des „Brücke“-Malers Cuno Amiet gelegt, dem „Mädchenakt. Stehender weiblicher Akt mit Blume“[461], welches der Schweizer nur wenige Jahre zuvor gefertigt hatte. Dem Kunstwerk folgten innerhalb des nächsten Jahres Stiftungen befreundeter und an Expositionen beteiligter Künstler, darunter Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner oder Ferdinand Hodler[462]. Durch vorausschauendes Wirtschaften stand dem Projekt lediglich das Fehlen angemessener Räumlichkeiten im Wege, die man jedoch zeitnah in der Kaiser-Wilhelm-Straße 13 ausfindig machen konnte. Am 12. Juli 1914 war es denn endlich soweit: Der Vorstand konnte die Eröffnung der Sammlung unter den Augen der Öffentlichkeit feierlich begehen. Der Stolz und die Freude über die neu eingerichtete Galerie waren jedoch leider nur von kurzer Dauer, denn mit dem wenige Zeit später folgenden Ausbruch des Ersten Weltkrieges mussten alle Arbeiten und Ausstellungen vorerst ruhen. Viele Künstler waren selbst in den Kriegsdienst eingezogen, und das noch nicht lang genutzte „Graphische Kabinett“ musste seine Türen bereits wieder schließen. Einen besonders herben Rückschlag erlitt der Kunstverein im April 1917, nachdem der „gute Geist“ Botho Graef plötzlich verstorben war. Der Maler Ernst Ludwig Kirchner, der in Graef einen Fürsprecher, Hilfesteller und eine Vaterfigur gefunden hatte, konnte diesen Verlust nur schwerlich verschmerzen. In Gedenken des „lebendigen

[460]Graef, Botho, Kunst-Ausstellung. In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 168), 20.07.1911, S. 2.
[461]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 13.
[462]Ebd.

Interesse[s] dieses Gelehrten auch für neuere Kunst“[463], so ein anonymer Autor der Monatsschrift „Kunst und Künstler“, vermachte Kirchner dem Jenaer Kunstverein eine Stiftung von 260 Holzschnitten, Radierungen und Lithografien im Namen Botho Graefs[464]. „Der Zweck dieser Stiftung ist es“, so Grisebach,

> „das Andenken an Botho Graef wach zu halten, dem Jena zum guten Teil seinen Ruf als Kunststadt verdankt, und ihm als Förderer und Freund der ringenden Kunst der Gegenwart ein ehrendes Denkmal zu setzen. Graef gehörte zu den seltenen Kunsthistorikern […], die durch die Behandlung historischer Werke den Sinn für echte Kunst in der Gegenwart zu wecken verstanden und aus der Teilnahme an dem Schaffen der lebenden Künstler ein tiefes Verständnis für die Kunst der Vergangenheit gewannen. Eine echte Beziehung zum Wesen der Kunst befähigte Graef, die Empfindung in jedem Werk lebendig zu machen und Ehrfurcht für künstlerische Werte zu wecken. Kirchner hat den Wunsch, daß man bei der Betrachtung seines graphischen Werkes allezeit des Freundes gedenkt, der sich für die Kunst eingesetzt hat, ehe sie allgemein Anerkennung fand; er will es durch diese Stiftung ermöglichen, daß Kunstfreunde sich in Jena einen Überblick über seine Entwicklung verschaffen können, wo zum ersten Male die führenden Künstler der Brücke: Nolde und Kirchner gegen Mißverständnis und Spott verteidigt wurden.“[465].

Doch im Gegensatz zu Graef hatte Grisebachs Empfinden für Gegenwartskunst und deren Entwicklung zur Abstraktion letztlich eine Grenze. Sein Verständnis beruhte, wie er selbst zur Vorstellung der Botho-Graef-Stiftung in der Lokalpresse zu Protokoll gab, auf dem Grundsatz, Malerei müsse „eine Natur in besonderer Empfindung […] gestalten“. Seiner Auffassung nach konnte man „der abstrakten Malerei ruhig an ihrem Platze als Kunstgewerbe weiten Spielraum geben und sich an ihren farbigen Klängen und Rhythmen, soweit sie echt sind, freuen“, aber, so fügte er ohne Umschweife an, „das einzige Ziel der Malerei ist die gegenstandslose Kunst gewiß nicht“, denn „[s]ie ist kein Anfang, sondern das Ende, wenn sie nicht zur Natur zurückkehrt.“[466]. Mit dieser Meinung eckte der Geschäftsführer im Kreis des Vereins an mancher Stelle an und die entstehende interne Spannung ließ die homogene Einheit sich in zwei Lager ausdifferenzieren. Auf eigenen Wunsch trat Eberhard Grisebach 1921 von der Leitung der Geschäfte zurück, was der Vorstand des Kunstvereins zum Anlass nahm, sich ganz neu zusammenzusetzen. Den ersten Vorsitz übernahm nun Prof. Herbert Koch, die Geschäftsführung trat der Künstler Walter Dexel an, in Stellvertretung von dem in Frankreich geborenen Maler Charles Crodel[467]. Der Promovend Botho Graefs, Walter Dexel, hatte als Ausstellungsleiter in den vorigen Jahren einen schwierigen

[463]O. A., Chronik: Botho Graef †, In: Kunst und Künstler, Jg. 15 (Heft 8), 1917, S. 400.
[464]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 15.
[465]Grisebach, E., Zur Ausstellung der Botho-Graef-Stiftung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 247 (Nr. 39), 14.02.1920, S. 2.
[466]Ebd.
[467]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 16.

Stand gehabt, war er wiederholt mit seinen Ausstellungsvorschlägen aktuellster Gegenwartskunst auf Missfallen gestoßen. Daraufhin wurde der Maler überraschenderweise kurzzeitig seiner Pflichten entbunden, bis er mit der neuen Vorstandswahl als Grisebachs Nachfolger eingesetzt wurde. Seine Zeit war gekommen, nachdem die anscheinend zu limitierte Sichtweise Grisebachs auf die vorwärtsdrängende Bewegung innerhalb des Kunstvereins traf. Unter seiner Führung schuf der Verein in Jena bis dato nie dagewesene Schauen neuester Kunstzeugnisse, wozu das noch junge *Staatliche Bauhaus Weimar* insbesondere beitrug. Die Ausstellungsprogramme ab 1922 versammelten dicht aufeinanderfolgend die Leitfiguren aus Weimar, wie Lyonel Feininger, Paul Klee oder Wassily Kandinsky, ebenso wie die die Künstler umtreibenden Strömungen des Konstruktivismus, Kubismus und der Neuen Sachlichkeit.

1922 wurde ebenfalls zu dem Jahr, indem der Kunstverein eine grundlegende und plötzliche Veränderung seiner Ausstellungsmöglichkeiten erfuhr: Das Wohnungsamt hatte der Vereinigung die bisher genutzten Räume in der Kaiser-Wilhelm-Straße 13 überraschend gekündigt, weswegen die Geschäftsleitung kurzfristig eine neue Lösung für künftige Ausstellungen finden musste. Der von 1922 bis 1926 stellvertretende Vorsitzende, der Architekt Hans Schlag, lieferte mit seinem Büro, Schreiter & Schlag, den Entwurf für das 1926 eröffnete und heute betriebsälteste Planetarium der Welt. Das in Jena im ehemaligen Prinzessinnengarten befindliche Planetarium sollte die neue und direkte Nachbarschaft der Kunstsammlung des Vereins werden. Im historischen Griesbach-Gartenhaus, besser bekannt unter dem Namen Prinzessinnenschlößchen, gelang es, ein eigenes Stockwerk zu mieten und mit der vereinsinternen Sammlung zu beziehen. Die Carl-Zeiss-Stiftung, Besitzer des Gebäudes, stellte nach mehrmaligen Anfragen- und Verhandlungsversuchen der vorigen Jahre nun die Räumlichkeiten zur Nutzung frei. In der ersten Etage des romantisch im Grünen gelegenen Hauses konnte der Kunstverein in vier, zwar nicht übermäßig großen, aber sehr günstigen Zimmern der Kunst einen geschmackvollen Rahmen der Präsentation bieten. Der zweite Stock blieb vorerst der Nutzung des Mikroskopischen Instituts vorbehalten, wobei hier die durchaus günstigeren Konditionen bezüglich der Raumgröße und des Lichteinfalls gegeben gewesen wären. Nach dem Tod des Institutsleiters, Professor Ambronn, im Jahr 1927 verließ das Mikroskopische Institut den Standort und die Stiftung entschied, dem Kunstverein Jena das Prinzessinnenschlößchen fortan unentgeltlich und in Gänze zur Nutzung zu überlassen[468]. Kunstwerke, vornehmlich Exemplare der Moderne, welche bisher aus Platzmangel im Magazin verbleiben mussten, konnten endlich ihrem eigentlichen Zwecke zugeführt und ab 1928 umfassend zur Schau gebracht werden. Die Liste derer Werke las sich wie das who is who der Moderne: die

[468]Vgl. Edgar Lehmann, Das Prinzessinnenschlösschen als Kunst-Galerie, In: Von hier, Jg. 1 (Nr. 24), 01.12.1928, S. 391.

Schweizer Ferdinand Hodler und Cuno Amiet, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Emil Nolde, der im Ersten Weltkrieg gefallene Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, der futuristisch-expressionistisch wirkende Heinrich Campendonk, Marc Chagall, die Bauhäusler Wassily Kandinsky und Paul Klee, sowie Walter Dexel. Mit der Eröffnung der gesamten Ausstellungsfläche im ehemaligen Griesbach-Gartenhaus machte der Kunsthistoriker Edgar Lehmann in einem hierzu erschienen Zeitungsartikel auf den Umstand aufmerksam, dass die künstlerischen Entwicklungen lange Zeit ein stark polarisierendes Feld gewesen waren.

> „Wenn auch die Kunst mehr und mehr zum Privatinteresse einer besonderen Kaste zu werden droht, so sieht doch der Kunstverein die Mühe nicht als verloren an, die er aufzuwenden gedenkt, um an seinem Teil diese Entwicklung so lange wie möglich aufzuhalten, sollte sich wirklich einmal erweisen, daß eine radikale Trennung des modernen Lebens in Teilinteressengebiete unabwendbar ist.“[469]

In seiner Aussage schimmerte zudem die Anspielung auf die Gewährleistung des öffentlichen Kunstzugangs und der persönlichen Meinungsbildung durch, wenn es ihm wohl doch vordergründig um die vorjährigen Kunstkämpfe und den damit einhergehenden geteilten Lagern ging. Unterstrichen von seiner persönlichen Affinität zu moderner Kunst, hob er letztendlich noch einmal die Bedeutung der Kunstvereinsarbeit hervor, indem er festhielt:

> „… nachdem die Kämpfe um diese Kunst endlich zur Ruhe gekommen sind, möchten wir die endgültige Wertung der Zukunft überlassen, obgleich wir davon überzeugt sind, daß in Franz Marc, Erich Heckel, E. L. Kirchner, Paul Klee der deutsche Geist eine seiner eigentümlichsten revolutionären Aeußerungen [sic!] vollbracht hat, geboren aus den wahren Tiefen seines Wesens. Um dieses Grundsätzlichen willens schätzen wir die umfangreiche Sammlung als köstlichen Besitz.“[470].

Lehmann, der sich dem Kunstverein mittlerweile als stellvertretender Geschäfts- und Schriftführer angeschlossen hatte, fasste 1929 die Bestände des Vereins in einem Inventar mit Anmerkungen zu Merkmalen zusammen, inklusive derer Werke, die als Botho-Graef-Stiftung der Sammlung angehörten[471].

Das Jahr 1928 bildete den Start einer anhaltenden Umwälzung in der Vereinstätigkeit. Mit dem Weggang Walter Dexels nach 12 Jahren ehrenamtlicher Arbeit und dem seit Dezember als erster Vorsitzender der Jenaer Kunstinstitution vorstehende Prof. Dr. Karl August Emge hatten sich bereits erste personelle Veränderungen eingestellt.

---

[469]Edgar Lehmann, Das Prinzessinnenschlösschen als Kunst-Galerie, In: Von hier, Jg. 1 (Nr. 24), 01.12.1928, S. 391.
[470]Edgar Lehmann, Das Prinzessinnenschlösschen als Kunst-Galerie, In: Von hier, Jg. 1 (Nr. 24), 01.12.1928, S. 392.
[471]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 23.

Nur wenige Tage nach der Übernahme der Geschäfte des *Staatsministeriums für Inneres und Volksbildung* durch den Nationalsozialisten Wilhelm Frick, verstarb der Direktor des Jenaer Stadtmuseums, Prof. Paul Weber, Mitglied der Ortsgruppe Jena des *Bundes Heimatschutzes*. Die Museumsleitung ging der gerade einmal drei Monate im Stadtmuseum angestellten Dr. Johanna Stirnemann zu. Eine Verfügung der Regierung Frick sah vor, die Kunstgalerie des Vereins in die städtische Sammlung zu integrieren, wodurch die Kuratorin in Kontakt mit dem Kunstverein Jena kam. Bereits im Juli 1930 erklärte Stirnemann sich bereit, die Kunstvereinsgeschäfte zu übernehmen[472]. Folglich hatte sie innerhalb eines halben Jahres die zwei entscheidendsten Posten der Kulturarbeit in Jena übernommen, die zeitgleich an große Erwartungen und Hoffnungen geknüpft waren. Dem zunehmend linientreuen politischen Klima in Thüringen konnte sich die erste Museumsdirektorin Deutschlands lange Zeit erwehren und der modernen Kunst in fast schon „traditionsbewusster" Weise weiterhin in Jena ein Podium bieten. Die Gleichschaltung deutscher Kunstinstitutionen durch die *Reichskammer der bildenden Künste* 1934 konnte jedoch nicht verhindert werden, wodurch per Dekret festgelegt wurde, dass künftig der Direktor des Stadtmuseums zeitgleich die Stellung des Leiters im Kunstverein zu übernehmen habe. Problematischer gestaltete sich für Johanna Stirnemann jedoch allemal die Bewilligung jeglicher Ausstellungsvorhaben durch die übergeordnete nationalsozialistische Kulturbehörde, deren weltanschauliche Kulturpolitik ausschließlich deutsch-völkische Inhalte erlaubte. Für sie selbst häufte sich der Druck und die eingeleiteten Repressionen bis 1935 in solchem Maße, dass eine Kündigung ihrer Ämter unumgänglich schien. Mit ihrem Nachfolger, Dr. Werner Meinhof, pflegte die Kunsthistorikerin allerdings guten beruflichen Kontakt, weswegen sich eine Übergabe des Wirkungsfeldes verträglich gestaltete.

Meinhof, nicht weniger besorgt um die Zukunft des Kunstvereins und dessen Sammlung als seine Vorgängerin, suchte mit diplomatischem Geschick einem gänzlichen Ausstellungsverbot und der einem Todesstoß gleichkommenden Unterordnung des Vereins in der NS-Kulturgemeinde zu entgehen. Seine ihm später angelastete „Volkstümelei"[473] in den Ausstellungsprogrammen der Jahre 1936 bis 1940 basierte dennoch nicht ausschließlich auf politischer Unterordnung, sondern entsprang zudem seinem persönlichen Geschichts- und Lokalinteresse. Der Sachsen-Anhaltiner verfasste als Direktor des Stadtmuseums zahlreiche Schriften zur Zeit der Befreiungskriege ab 1813, sowie der Jenaer Urburschenschaft, welcher er in Verehrung einen Gedenkraum im Burgkeller errichtet hatte[474]. Die durch ihn der Kunstsammlung beigefügten Werke von Malern

[472]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 24.
[473]Der Begriff in Bezug auf Meinhof wird in „Rausch und Ernüchterung" verwendet. Siehe hierzu: Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 27.
[474]Vgl. Koch, Dr. H., Werner Meinhof †, 7. Februar 1940, In: Altes und Neues aus der Heimat, unvollständig, 1936-

wie Walter Timmling oder Paul Burghardt[475] waren im Verhältnis zu vorjährig getätigten Erwerbungen experimenteller und aufsehenerregender Schaffenszeugnisse zurückhaltend, symbolisierten nichtsdestotrotz die gegenwärtige deutsche Kunstproduktion. Zudem waren eben diese Arbeiten, im Gegensatz zur modernen Kunstgalerie, vor der „Entarteten Kunst"-Beschlagnahme der Nationalsozialisten im Sommer 1937 bewahrt geblieben und bescheinigen durch ihren Verbleib in Jenaer Stadtbesitz die bewegte Kunstaktivität der Institution.

Als Dr. Meinhof im jungen Alter von nur 38 Jahren aus dem Leben schied, würdigte der ehemalige Vereinsvorsitzende Herbert Koch den Einsatz und die Fähigkeiten des Kunsthistorikers aus Halle: „Wer seinen Vorträgen beigewohnt hat, wird die eindringlich-klare Art seiner Ausführungen nie vergessen. Die Kunstvereins-Veranstaltungen, in denen er uns mit den Schönheiten der Werke großer Künstler vertraut machte, gaben ihm reichlich Gelegenheit, uns sein weitumfassendes Wissen stets in mitreißender Form mitzuteilen."[476].

Die letzten Kriegsjahre sollte der Vertraute Meinhofs, Paul Merkel, die Fortführung die Ausstellungsgeschäfte gewährleisten. Unter seinem Refugium fanden die Thüringer Volkshochschule, während der NS-Zeit in Deutsche Heimatschule umbenannt und in Jena stationiert, und der Kunstverein zu einer engen Zusammenarbeit. Der volksbildende Charakter waren dem Pädagogen äußerst am Herz gelegen, ebenso wie die Hilfestellung notleidender Künstler. Wo es Merkel möglich wurde, unterstützte er mit Werkankäufen oder Ausstellungsorganisationen. (Einzel-)Expositionen, zu Teilen expressionistischer Maler oder Vertretern der Neuen Sachlichkeit, fanden Anstoß in Regierungskreisen, konnten einer Schließung allerdings entgehen[477]. Rückblickend muss konstatiert werden, dass Paul Merkel den Kunstverein durch die prekären Kriegsjahre mit Fingerspitzengefühl und viel Geschick hindurchmanövrierte und selbst einer Nachkriegsarbeit den Weg ebnete.

Das Amtsgericht Jena hatte am 23. November 1949 den Kunstverein Jena „wegen Wegfall sämtlicher Mitglieder die Rechtsfähigkeit entzogen […] [und] damit aufgelöst."[478], wodurch der für die Moderne und insbesondere für die deutschen Gegenwartskünstler eintretende Verein nach 46 Jahren seine Tätigkeiten letztlich dennoch einstellen musste. Den Nationalsozialismus überdauernd und seiner Kunstschätze beraubt, hinterließ die Jenaer Institution ein immaterielles Erbe, welches bis in die heutige Zeit fortwährt und der Kulturrestriktion mahnt.

1941, S. 107.

[475]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 27.

[476]Koch, Dr. H., Werner Meinhof †, 7. Februar 1940, In: Altes und Neues aus der Heimat, unvollständig, 1936-1941, S. 107.

[477]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 32.

[478]Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 43.

Ausstellungspraxis

Jenas Kunstverein repräsentierte das Paradebeispiel eines kometenhaften Aufstiegs aktuellster Kunstpräsentation, welches seines gleichen suchte. Fehlte zur Jahrhundertwende in der Stadt der Wissenschaft jede Spur von künstlerischer Avantgarde, so konnte im ersten Jahrzehnt bereits die klassische Moderne in Jena gastieren. Das noch junge 20. Jahrhundert löste nicht nur einen industriellen Boom aus, sondern öffnete das Gesellschaftsleben für kulturelle Einflüsse.

Wie liberal und freigeistig die Bürger gleich zu der ersten Ausstellung des Kunstvereins in den Ausstellungsräumen des Volkshauses war und welcher sich hier in Zügen bereits abzeichnende, verheißungsvolle Weg vor dem Kunstverein lag, offenbarte der Lokalbericht des Jenaer Volksblattes vom 20. Dezember 1903. Die Presse sah schmunzelnd über den Umstand hinweg, dass das ein oder andere Werk „unverkennbar den Stempel des Dilettantismus trug und wohl besser ferngehalten worden wäre“[479], stellte stattdessen aber lieber heraus, dass „doch so viel Gutes und echt Künstlerisches zu finden [sei], daß sich der Besuch dieser Ausstellung durchaus verlohnte und man aufrichtig bedauern konnte, daß sie nicht länger währte.“[480]. Die Gemälde und Skulpturen vornehmlich Jenaer Künstler, wie etwa der damals aufstrebenden Nachwuchskünstlerin Martha Könitzer, später Verheiratete Bergemann-Könitzer, Erich Kuithans, des Gothaers Ernst Biedermann oder des angesehenen Bildhauers Adolf von Hildebrand setzte man ferner durch Bemerkungen wie „Wir haben dasselbe schon neulich in der Sezession in München bewundert“[481], in das Verhältnis des deutschen Gegenwartskunstgeschehens. Die abschließenden Worte des anonymen Schreibers aber sollten nachhallen und in die (moderne) Zukunft des Vereins weisen:

> „Auf die Jenenser Künstler sind inzwischen die Weimarer gefolgt. Technisch genommen – alle Achtung vor den vorhandenen Bildern. Aber wir gestehen offen, daß uns die Glatte, Geleckte, allzu Korrekte nicht recht behagt. Wir sind mehr für das Flotte und Kecke, daß selbstbewußte Eigenartige als für daß geschniegelte Akademische, das ängstlich alle Seitensprünge meidet.“[482].

Die Anbindung an den Thüringer Ausstellungsverein brachte vornehmlich Weimarer Erzeugnisse in die Nachbarstadt, unter ihnen Ludwig von Hofmann und Henry van de Velde, durchmischt mit Schauen kunsthandwerklicher und kunstgewerblicher Erzeugnisse. In vorausschauender Vorsicht erklärte der Vorstand, dass es „sich hier nicht um ein Bekenntnis zu dieser oder jener Kunstrichtung

[479] O. A., Eine Wanderung durch die Kunstausstellung im neuen Volkshause, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 14 (Nr. 298), 20.12.1903, S. 2.
[480] Ebd.
[481] Ebd.
[482] O. A., Eine Wanderung durch die Kunstausstellung im neuen Volkshause, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 14 (Nr. 298), 20.12.1903, S. 2.

[handle], sondern darum, daß in Jena überhaupt Kunst gedeihe“[483].

Seiner edukativen und pädagogischen Verpflichtungen kam der Verein gleichfalls nach als dass mit Vorträgen, wie im Rahmen der akademischen Rosenvorlesungen „Das Moderne in der Kunst“ von Botho Graef am 30. Januar 1905, die Schulung des Kunstverständnisses unterstützt, oder mit Instruktionen zur richtigen Betrachtungsweise der Zugang und die Kenntnis im Bereich bildender Kunst gefördert werden sollte. Darüberhinaus wurde das Angebot offeriert, Ausstellungen unter Führung kostenlos zu besuchen, von welchem der Jenaer Lehrlingsverein, Schulen und Gewerkschaften der Zeiss-Stiftung aktiv Gebrauch machten. Auch der 1904 nach Jena übergesiedelte Verleger Eugen Diederichs wusste die Jugendkultur zu beeinflussen. Neuromantische Feste und kulturreformerische Feierlichkeiten, Sonnwendfeiern und Sera-Kreis überspülten plötzlich das konventionelle Gedanken- und Glaubenskonstrukt der Jenaer und Ausstellungen wie zu Schillers Gedächtnis im Mai 1905, mit den beiden Künstlern Ludwig Bartning und Marie Bock, erregen Verwunderung. Genauso, wie Diederichs selbst an der Grenze zwischen Konventionen und Aufbruch steht, bewegt sich die Masse der Bevölkerung, aber auch der Künstlerschaft, in einer Landschaft aus Vorsicht und Neugier. Dem Verleger war allerdings klar, dass das kulturelle Notstandsgebiet, aus welchem sich Jena noch immer heraus entwickeln musste, über die Versammlung moderner Geister führte.

Ganz so verklärt-romantisch erschienen dem Künstler und Kritiker E. A. Schmidt die Kunstentwicklungen nicht. In seinen Rezensionen impressionistischer Werkschauen zeigt sich die Bereitschaft, der Avantgarde mit Wohlwollen zu begegnen und er gesteht verständnisvoll zu: „Im vorigen Jahrhundert begannen die Künstler mehr zu detaillieren, die Motive in ihren Einzelheiten zu studieren, sie zu zerlegen. Sie sahen, was sie früher nicht gesehen hatten, und gaben das Gesehene, jeder so, wie er es sah, oder wie er es zu sehen glaubte, wieder. Es entstanden verschiedene Richtungen.“[484]. Doch jeder Versuch, dem Neuen zu begegnen und sich anzunähern, scheiterte letztlich an dem Akademismus und Realismus verhafteten Sehverständnis.

> „Je mehr Aufmerksamkeit dem Naturstudium geschenkt wurde, desto häufiger und schneller wechselten die Stile, bis schließlich im 20. Jahrhundert der ewige Wechsel das konstante geworden ist. Die Fläche löste sich in Einzelheiten auf, buntscheckige Farbenklexe [sic!] setzte man schroff neben- und gegeneinander, die dem Auge erst in einer gemessenen Entfernung zu einem harmonischen Ganzen verschwimmen […] In unserer sich überhastenden, nervösen Zeit, in der das Modernste von heute von dem Allermodernsten von morgen überholt zu werden pflegt, ging man noch einen Schritt weiter.“[485]

[483]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 129), 04.06.1904, S. 2.
[484]Schmidt, E. A. (zugeschrieben), Kunstverein, In: Jenaische Zeitung, Jg. 232 (Nr. 289), 09.12.1905, S. 6.
[485]Ebd.

Den Rechtshistoriker Hans Fehr schreckte „das Allermodernste“ keineswegs ab, ebensowenig wie aufgebrachte Stimmen und Kritiken. Mit Emil Noldes verstärkter Präsenz im Ausstellungsprogramm des Vereins wurde der Öffentlichkeit die „neue Kunst“ und deren Vorzüge nähergebracht. Nicht wenige stießen sich an dieser Technik, den herben, einfachen Strichen und den kraftvollen Farbakkorden, doch die Fürsprecher Fehr und Graef waren von Noldes Fähigkeiten gänzlich überzeugt und konnten Jenaer Kritiker größtenteils zügeln. Ganz anders sah es allerdings in der Klassikerstadt Weimar aus. Anlässlich der öffentlichen Zurschaustellung von Noldes Gemälden, die nach der Einzelexposition im Juni 1911 im Jenaer Kunstverein an das *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* am Karlsplatz übermittelt worden waren, hatte sich der Weimarer Korrespondent der örtlichen Tageszeitung öffentlich dagegen verwahrt, Bericht zu jener Ausstellung zu erstatten.

> „Ueber die Ausstellung des Herrn Nolde […], die alle schönheitsdurstigen Menschen den Juli über aus dem Oberlichtsaal gejagt hat, möchte ich nicht berichten. […] es ist wirklich zu heiß, um über kindische Malereien, die man lieber Schmierereien nennen möchte, zu erzählen, und auch gar nicht der Mühe wert, denn diese Auswüchse, die man nicht mit zur Kunst rechnen kann, werden hoffentlich von selbst bald wieder verschwinden.“[486]

Die denunzierenden Worte des unbekannten Verfassers reflektierten gleichermaßen die konservative Absolutheit des Kunstverständnisses, wie auch die dezidierte Ablehnung jedes progressiven künstlerischen Anspruchs.

Die von Fehr tatkräftig geförderten Arbeiten der Künstlergemeinschaft „Die Brücke“ waren in Deutschland zur Skandalkunst stilisiert worden. 1909 hatte die Dresdner Gruppe expressionistische Arbeiten im Altenburger Lindenau-Museum gezeigt, die eine heftige Welle des Entsetzens losbrechen ließen und zur abrupten Schließung der Schau führten. In Jena wiederum sollte die 1911 organisierte Präsentation derer Kunstprodukte zu einer der wichtigsten Expositionen unter Fehrs Vorsitz avancieren und den Expressionismus unabdingbar mit der Stadt an der Saale verbinden.

Mit der Exposition der *Neuen Künstler-Vereinigung München* 1912 wurde „einem von dem Publikum, besonders von den Studenten geäußerten Wunsch“ entsprochen, „um eine eingehende Beschäftigung mit dieser Bewegung zu ermöglichen“[487]. Um den vorgefertigten Meinungen beizukommen, die gezeigten Werke entsprachen nicht den bisherigen Bildgewohnheiten und daher fanden viele Besucher Anstoß daran, veröffentlichte Prof. Botho Graef in der Tagespresse vermittelnde Worte zur Einführung in die Ausstellung. Der harschen Kritik, die Künstler würden

[486] O. A., Skizzen aus der Landeshauptstadt, Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 174), 27.07.1911, S. 3.
[487] O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 141), 19.06.1912, S. 1.

mit ihrem Unvermögen die „durch Jahrtausende überlieferte bis zur höchsten Potenz der künstlerischen Schaffensmöglichkeit angezeigte ideale Richtung so kraß mit Füßen […] [treten]“[488], konnte auch der Kunstfreund Graef nicht Herr werden.

Die von Kunstfreunden wie auch Fachkundigen hoch geschätzten Werke des norwegischen Malers Edvard Munch konnte Eberhard Grisebach durch seine private Verbindung zu dem Künstler 1912 in den Kunstverein holen. Der um Munchs Gemälde in Berlin ausgelöste Skandal von 1892 lag bereits 2 Dekaden zurück und die deutsche Kunstwelt hatte sich inzwischen darauf verständigt, des Meisters Arbeiten als „urgermanisch“ anzusehen[489]. Vorträge von Curt Glaser aus Berlin und dem Geraer Architekten Thilo Schoder im selben Jahr zu Edvard Munch unterstrichen die hingebungsvolle Unterstützung des Kunstvereins für den Maler[490]. Die gleiche Zuwendung hatte seinerzeit Ferdinand Hodler erfahren, als ihm mit der Wandgestaltung des neuen Universitätsgebäudes 1908/1909 ein Auftrag nationaler Tragweite zukam, während dessen Fertigung der Schweizer freundliche Aufnahme bei Familie Eucken in Jena fand. Erneute Präsenz zeigte Hodlers Kunst bei der Eröffnung des „Graphischen Kabinetts“ des Jenaer Kunstverein am 15. Juni 1913. Separate graphische Ausstellungen ausrichten zu können, ohne die bisherige gedrungene Darbietungen von Gemälden und Graphik in der gleichen Örtlichkeit, veränderte die ästhetische und qualitative Wirkung der Ausstellungen und ließ das äußere Erscheinungsbild des Vereins an Ansehen gewinnen[491].

Das bedeutungsvolle Jahr 1914 führte zum einen den Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner, der, durch schwierige Umstände vom Leben gezeichnet war, nach Jena, wo er Halt in den Leitfiguren der Kunstförderung, namentlich jedoch Botho Graef, fand[492]. Zum anderen schuf der Kunstverein Jena ein kunsthistorisches Erbe gegenwärtiger Kunstproduktion mit der Konstitution einer modernen Sammlung. Alle großen und wichtigen Namen des Expressionismus, der angrenzenden Strömungen Kubismus und Futurismus summierten sich in der konzentrierten Zusammenstellung neuester Kunstbestrebungen. Adolf Erbslöh, Erich Heckel, Ferdinand Hodler, Cuno Amiet, Hermann Huber, Emil Nolde, Giovanni Giacometti und vor allem: Ernst Ludwig Kirchner. Seine Stiftung beinhaltete 260 Radierungen, Lithografien und Holzschnitte, die einen umfassenden Querschnitt seines künstlerischen Schaffens porträtierte. Diente das immense Konvolut zuvorderst dem Gedenken seines 1917 verschiedenen, großmütigen Unterstützers Prof. Botho Graef, so wies

[488]Hellwich, Hans, Einige Worte über die gegenwärtige Kunstausstellung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 146), 25.06.1912, S. 2.
[489]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 255), 30.10.1912, S. 2.
[490]Vgl. Nowak/Schierz/Ulbricht, 1999, S. 77.
[491]Vgl. Roh, Franz, Zur graphischen Ausstellung des Kunstvereins, In: Jenaische Zeitung, Jg. 240 (Nr. 143), 21.06.1913, S. 2.
[492]Vgl. Nowak/Schierz/Ulbricht, 1999, S. 77.

die Kunstsammlung des Vereins damit eine absolute Rarität aus, die es in dieser Form kein weiteres Mal gab.

Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges 1914 musste der Kunstverein seine Ausstellungstätigkeit gezwungenermaßen niederlegen und bis zum Frühjahr 1916 ruhen lassen, da der Oberlichtsaal des Volkshauses für militärische Zwecke umgenutzt wurde. „Nur die Sammlungsräume Kaiser-Wilhelmstraße 13 konnten hiesigen Künstlern und Künstlerinnen zur Verfügung gestellt werden.“[493], hielt die Vereinsleitung rückblickend fest. Konnte die Leitung der Institution im Dezember 1915 noch keine eigene Ausstellung initiieren, stellte sie jedoch ihre Räumlichkeiten für eine vom 09. bis 20. Dezember stattfindende Schau des *Vereins Frauenbildung – Frauenstudium* zur Verfügung, bei welcher künstlerische Modeentwürfe gezeigt wurden[494]. Erst im April des Folgejahres befand sich der Jenaer Kunstverein wieder in der Lage, seine Tätigkeit aufzunehmen. Vom 09. bis 30. April wurden „50 Arbeiten eines bisher fast ganz unbekannten jungen Jenaer Künstlers“[495], des jungen Lokalmalers Georg Kötschau, gezeigt. Die kraftvolle Malweise und die Farblichkeit der Werke ließen die hoch gelobte Einzelexposition zu einem besonderen Erlebnis werden und zeigten das ausgesprochen hohe künstlerische Talent des impressionistischen Créateurs. Monierte wurden lediglich die zu niedrigen Werkpreise, welche einem solchen Können nicht angemessen waren. Es dürfte jedoch die Vermutung nicht ganz fernliegen, dass dies der schweren wirtschaftlichen Kriegslage zuzuschreiben war und höher angesetzte Preise eines neuen Malers auf das Publikum abschreckend gewirkt hätten. Mit einem Rückgriff auf die Vorjahresausstellung von Damenmode, knüpfte die Kunstinstitution mit einer Mai-Schau des *Bundes für Form und Farbe in der Frauenkleidung* an das geweckte Interesse für dieses Metier an, wobei regionale Künstlerinnen und Kunstgewerblerinnen aus Jena und Weimar ihre Entwürfe von Frauen- und Kinderkleidern präsentieren konnten. Zu Sommerbeginn wurde der Kunstsammlung wieder verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt, indem sich schwerpunktmäßig auf das junge deutsche und moderne Kunstschaffen konzentriert wurde, das das Wirken der Institution im nachfolgenden Jahrzehnt stark charakterisieren sollte.

Doch auch der Kunstverein bekam die harten Auswirkungen des Krieges zu spüren und so musste man sich im Mai 1920 der Frage nach der Kunstvereinszukunft stellen.

„Es steht viel auf dem Spiel. Auswärtige Besucher, erste Kenner der Kunstverhältnisse Deutschlands, haben wiederholt ihrer Freude über das ehrliche Bestreben und die freudige Schaffenslust Ausdruck gegeben, die im Jenaer

[493]O. A., Kunstverein Jena, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 27 (Nr. 149), 28.06.1916, S. 1.

[494]Frau Eucken hielt in Verbindung mit der Ausstellung am 10.12.1915 einen Vortrag zum Thema „Wie wir selbständig werden in der Mode“.

[495]T. (?), Dr., Jenaer Kunstverein: Ausstellung Georg Kötschau, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 27 (Nr. 86), 11.04.1916, S. 3.

Kunstverein zutage trat. Man würde es auch innerhalb Jenas bedauern, wenn diese Bestrebungen lahmgelegt werden sollten. Es ist noch viel zu wenig bekannt, daß der Kunstverein eine außerordentlich wertvolle Sammlung besitzt, die unabhängig von den gegenwärtigen Modepreisen ein hohes geistiges und materielles Kapital darstellt."[496],

verkündeten die Lokalnachrichten. Der Bestehensfrage schloss sich die Weiterführungsfrage an, denn interne Differenzen um Eberhard Grisebach und sein Rücktritt 1921 erschwerten eine Vereinshomogenität. Walter Dexels Ein- und Durchdringen der Kunstwelt in und um Jena richteten alles Augenmerk auf die junge deutsche Nachkriegskunst. Während seine Ausstellung April 1922 im Weimarer Landesmuseum von der rückwärtsgewandten und streng konservativen Mathilde von Freytag-Loringhoven in der Zeitung „Deutschland" absolut verrissen wurde, wie Walter Scheidig es in den Weimarer Annalen anmerkte[497], konzentrierte der Künstler den Fokus auf das von Freytag-Loringhoven ebenfalls verabscheute Weimarer Bauhaus und dessen Wirkungskreis. Ausstellungen zu Jawlensky in den Räumen der Kaiser-Wilhelmstraße 13 im Mai 1922, vor allem aber der Bauhausmeister Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Klee, Marcks und Meyer erwiesen sich als Vermittlerinstanz für wachsende Anerkennung auf Künstlerebene[498]. Im Zuge der Bauhauswoche 1923 entwickelte sich in Jena ein kulturübergreifendes Konzept, das in einer Symbiose aus bildender und darstellender Kunst in Verbindung mit Architektur kulminierte und das Stadttheater Jenas zum Mittelpunkt des Geschehens werden ließ. Der beiderseitige Zugewinn dieser intensiven Verbindung sollte jäh abgebrochen werden als der Beschluss gefasst war, das Bauhaus nach Dessau umzusiedeln. Noch im September 1924 korrespondierte Walter Dexel mit Gropius bezüglich derer Werke, welche in Jena ausgestellt waren und in geplanter Weise an den Geraer Kunstverein weitergeleitet werden sollten. Die bevorstehende Schließung des Bauhauses unterband das Vorhaben letzten Endes[499].

Unter der Handhabe Johanna Stirnemanns ab 1930 konnte man gewahr sein, die etablierte Ausstellungsprogrammatik moderner Künstler auch weiterhin fortzuführen. Daneben kristallisierten sich zwei Modi heraus, die kennzeichnend für die Ära Stirnemann wurden: Zum einen erhöhte sie die Quote weiblicher Künstler, zum anderen den Anteil der Thüringer Kunstschaffenden. Die dritte von Stirnemann ausgerichtete Schau im April/Mai 1930 galt bereits Paula Modersohn-Becker, anschließend wurde die Geraer Fotografin Aenne Biermann dem Jenaer Publikum vorgestellt, 1934 dann eine große Ausstellung von Werken Gabriele Münters. Lesungen mit der Dichterin Lulu von Strauß und Torney-Diederichs, der Witwe Eugen Diederichs, und der

[496]O. A., Vorträge, Vereine und Versammlungen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 31 (Nr. 113), 15.05.1920, S. 3.
[497]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 25.
[498]Vgl. Nowak/Schierz/Ulbricht, 1999, S. 80f.
[499]Vgl. LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar Nr. 55, Bl. 121-123.

bei Bruno Cassirer in Berlin und bei Diederichs in Jena verlegten Ilse Faber im Sommer 1932, sowie Vorträgen der Geschäftsführerin selbst, demonstrierten die Fähigkeiten der Frauen auf Kulturebene. Ein halbes Dutzend Ausstellungen, die allein den Jenaer Künstlern gewidmet waren, und die Einbindung Thüringer und vor allem Weimarer Kunstproduzenten, ließen eine Rückbesinnung auf die lokale Förderintention des Kunstvereins erkennen.

Logischerweise rief die Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit des Kunstvereins wiederkehrend Gegner auf den Plan, welche, vornehmlich gestützt durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten, zusehends die Konzeptionen Hanna Stirnemanns anzweifelten, bis 1935 die Repressionen auf ihre Privatperson eine Fortsetzung ihrer amtlichen Obliegenheit unmöglich machten.

Dr. Werner Meinhof, der vorletzte Geschäftsführer des Jenaer Kunstvereins erhielt die Aufgabe, das Kunsterbe in der wohl diffizilsten Phase der Geschichte zu hüten. Seine Ausstellungspolitik basierte eher auf Kontemplation, denn Konfrontation. Mit politisch konformen Ausstellungsthemen wie „Marsch und Geest“ im April 1936, „Alte deutsche Architektur“ im September 1936, oder „Thüringen, Land und Leute“ im Mai 1937, wurde Sanktionen vorausschauend entgegengewirkt, zugleich jedoch der jahrelange Kampf seiner Vorgänger für die Moderne abrupt niedergeschlagen. Die Kapitulation jahrzehntelanger Künstlerfürsorge und moderner Kunstprotektion erzwang letztlich die über das gesamtdeutsche Reich hereinbrechende Aktion „Entartete Kunst“. Kunstwerke der „deutschen Verfallskunst“, wie die nationalsozialistische Regierung moderne Kunst seit 1910 zu deklarieren suchte, sollten unter der Führung des Präsidenten der *Reichskammer der bildenden Künste*, Adolf Ziegler, in deutschen Museen beschlagnahmt und für die Ausstellungszwecke der Münchner Exposition „Entartete Kunst“ im Juli 1937 in die bayerische Hauptstadt verbracht werden. Eine zweite, zu Anfang nicht angedachte „Säuberungsaktion“ im August des gleichen Jahres, traf letztendlich in schockierendem Ausmaß auch den Kunstverein Jena. Der Geschäftsführer Meinhof hatte ferner im Juni den Versuch gewagt, die Sammlung der Kirchner-Grafiken an Dr. Eberhard Hanfstaengl von der Berliner Nationalgalerie zu übergeben.

> „Eine solche Sammlung steht in einer kunstlosen Stadt wie Jena an falscher Stelle. Sie kann hier nicht fruchtbar werden und sie ist hier nicht ernstlich geborgen. Nur dort scheint sie mir richtig untergebracht, wo sie als Studiensammlung in größere Bestände eingebettet ist. Ich wende mich deswegen an Sie. Die Sammlung ist wohl größtenteils durch Geschenke des Künstlers an den Archäologen Botho Gräf, der sie dem Kunstverein vermachte, zustandegekommen. Ich halte es für Unrecht, diese Tradition ehrfurchtslos zu zerschlagen und die Sammlung durch den Handel zu zerstreuen. Ein kleiner Bestand ist bereits von meiner Vorgängerin in den Handel gegeben worden. Meine Frage besagt: wäre es möglich, daß die Sammlung im ganzen von der Nationalgalerie übernommen würde

und uns dafür Dubletten aus dem Besitz der Nationalgalerie gegeben würden, [...]“[500].

Das Konvolut von rund 220 Werken der Botho-Graef-Stiftung ging auf dem Weg nach Berlin in die Hände der Nationalsozialisten über und wurde sofort konfisziert, der noch in Jena verbliebene Teil der Kunstsammlung fiel der Beschlagnahme der Nationalsozialisten zum Opfer. Die mühevolle Zusammenstellung der Galerie war innerhalb eines Augenblicks obsolet geworden, die Furcht vor dem für immer verlorenen gegangenen nun omnipräsent. Meinhofs Arbeit für den Kunstverein verblasste vollends neben dem Verlust des wertvollsten Erbes. Seinem Nachfolger und letzten Leiter Merkel, gelang es noch einmal, in den finalen Jahren vor der Auflösung des Jenaer Kunstvereins stolze 30 Ausstellungen bis Dezember 1944 auszurichten und an die Erfolge vergangener Jahrzehnte anzuknüpfen. Dabei scheute er sich nicht davor die Maler der Neuen Sachlichkeit, wie etwa Oswald Baer, oder des Expressionismus, wie Otto Herbig, erneut in der Öffentlichkeit auszustellen.

Finanzierung

Obwohl der Kunstverein kommunale und institutionelle Geldstiftungen erhielt, rang die Vereinigung, gleichwohl anderer Kulturinstitutionen, stets mit einer konstanten Liquidität. Mit der Entrichtung jährlicher Mitgliedsbeiträge, 1904 waren es insgesamt 1.661 Mark, nach der Erhöhung und dem Zuschlag eines Verlosungsbeitrag von 1 Mark ein Jahr später dann 1.846,50 Mark, gelang es kaum, eine gute Rentabilität zu erarbeiten[501]. „Soll unser Kunstverein sich auf der jetzigen Höhe halten,“ so verlautete 1904 eine Nachricht in der Tagespresse, „so müssen notwendig ab und zu Ankäufe aus den Ausstellungen gemacht werden.“[502]. Aus diesem Anlass organisierte der Kunstverein eine Lotterie, welche für rege Beteiligung sorgen sollte.

Erlöse aus Veranstaltungen und Überschüsse aus den Veräußerungen der Ausstellungen flossen in die Vereinskasse und wurden für alle laufenden Ausgaben von Expositionsvorbereitungen, Unterhaltungskosten, Mieten und dergleichen genutzt. Mit der Planung einer eigenen Kunstsammlung stellte sich der Vereinsvorstand nun aber nicht nur das Ziel, die Kassendefizite auszugleichen, sondern ein Plus zu erwirtschaften, welches den eigenen Ankauf moderner Werke zu ließ. Die Überschüsse der Jahre 1913 und 1914 verwandt man hauptsächlich für den Erwerb erster Kunstwerke für die zu begründende Kunstsammlung, wobei 1.350 Mark 1913 erwirtschaftet wurden, im darauffolgenden Jahr sogar 2.500 Mark[503].

[500]Zit. nach: Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 10.
[501]Vgl. Wagenmann, M., Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905), In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 123), 29.05.1906, S. 6.
[502]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 129), 04.06.1904, S. 2.
[503]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 13.

Glücklicherweise verschrieb sich seit der Gründung im Jahr 1903 die Kultur subventionierende *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* der finanziellen Hilfestellung des Kunstvereins durch eine Spende von 200 Mark jährlich. Die Unterstützung galt dem Verein „für seine Bestrebungen, das Interesse für die bildende Kunst in unserer Stadt zu fördern“[504]. Die personellen Überschneidungen und Interaktionen zwischen den beiden Kunst passionierten Körperschaften sicherten dem Kunstverein eine fortwährende Unterstützung und den steten Ankauf ausgestellter Werke zu, hatte sich der Verein gegenüber der Gesellschaft schließlich verpflichtet „Vorbesichtigungen seiner Ausstellungen für die Mitglieder der Gesellschaft der Kunstfreunde zu veranstalten“[505].

Auch die örtliche Sparkasse gewehrte dem Kunstverein gleich zu Anfang finanzielle Mittel, wie die lokale Zeitungsberichterstattung zu erkennen gab: So wurden 1904 200 Mark bewilligt, während am 06. April 1906 von dem unter dem Protektorat der Großherzogin stehenden Sparkassen-Verein der Betrag von 100 Mark zur Verfügung gestellt wurde. Bis in die 1910er Jahre bedachte der Sparkassen-Verein die Kunst fördernde Institution, wie auch andere lokale gemeinnützige Vereine, wiederkehrend mit Geldspenden[506].

Zusätzlich zu fiskalischen Zuschüssen erhielt der Kunstverein vom städtischen Gemeinderat seit seiner Gründung 150 Mark, ab 1905 verdoppelte man schließlich den Betrag, der jedoch letztlich 1916 eingestellt wurde. Erst in den 1920er Jahren wieder konnte der Verein den Jahresbeitrag über 300 Mark von seitens der Stadt in ihren Etat einbeziehen. Durch die Gleichschaltungspolitik des NS-Regimes veränderte sich im Kultursektor Jenas das Management. Eine souveräne und eigenständige Handhabe der Institution war von nun an untersagt, stattdessen wurde eine städtische Eingliederung nach dem Reglement der *Reichskammer der bildenden Künste* vorgenommen. Nachdem die Stadt den Kunstverein 1935 übernommen hatte, gewährte man eine Erhöhung der jährlichen Gelder um 700 Reichsmark auf insgesamt 1.000 Reichsmark[507], ab 1940 500 Reichsmark pro Jahr, um die Gewährleistung der Kulturarbeitserfüllung im Sinne der Reichskammer zu bedienen[508].

Die Carl-Zeiss-Stiftung, in vielerlei Hinsicht als Unterstützer des Kunstvereins in Erscheinung getreten, subventionierte die künstlerische Arbeit ab 1912 mit einem jährlichen Bonus von 300 Mark. Als Gegenleistung gewährte man den Angehörigen der Werke Zeiss und Schott

[504]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 232 (Nr. 277), 25.11.1905, S. 3.
[505]Wagenmann, M., Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905), In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 123), 29.05.1906, S. 6.
[506]Auch 1911 erhielt der Kunstverein eine Spende über 100 Mark vom Sparkasse-Verein.
[507]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 30.
[508]Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena/Kulturstiftung Jena, 2008, S. 32.

Ermäßigungen bei Vereinsausstellungen und -veranstaltungen[509]. Den weitaus wichtigeren Part der Hilfestellung leistete die Stiftung allerdings durch die Bereitstellung passender Lokalitäten zu Ausstellungszwecken. Der zur Verfügung gestellte Oberlichtsaal im Volkshaus ermöglichte ab 1903 konstant die Präsentation von Bildungsschauen, während mit dem gesamten, 1928 überlassenen Prinzessinnenschlößchen, dessen Raummiete für den Kunstverein fortan entfiel, die großzügige Begünstigung in einem neuen Ausmaß ersichtlich wurde.

4.9 Die Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale

Seit 1991 besteht in Saalfeld an der Saale ein Kunstverein, welcher mittlerweile auf eine eigenständige, 30jährige Tätigkeit zurückblicken kann.
Der Verein hat sich rund ein halbes Jahrhundert nach der Auflösung der *Gesellschaft für bildende Kunst e.V.* von Saalfeld gegründet und steht in direktem Bezug zu dieser. Zwar kann der Kunstverein nicht in zeitlicher Nachfolge der Gesellschaft gesehen werden, jedoch in einer ideellen, so die Vorsitzende des Saalfelder Kunstvereins, Dr. Maren Kratschmer-Kroneck. Der Gedanke, regionale Künstler zu fördern, ihnen eine Ausstellungsplattform zu bieten und den Menschen die moderne und gegenwärtige Kunst auch in der noch heute provinziellen Gegend um Saalfeld nahezubringen, lässt sich auf die Initiative der historischen Gesellschaft zurückführen, welche in ähnlichen Ansätzen diesen Aufgaben verpflichtet war. Auch heute besteht bei einem gewissen Teil des Publikums noch immer eine ambivalente Haltung in Bezug auf moderne Kunst. Man hat sich an diese Seherfahrung noch immer nicht recht gewöhnen wollen, ist man schließlich, im Gegensatz zu größeren Städten und Ballungszentren, nicht alltäglich und vielerorts mit der Kunst konfrontiert und von ihr umgeben. Es bedarf heute wie auch damals viel mühevolle Vorbereitung und stete Einflussnahme auf den vorherrschenden provinziellen Kunstgeschmack.
Den Anfang nahm die historische *Gesellschaft für bildende Kunst e.V. Saalfeld an der Saale* mit einer offiziellen Versammlung am 17. Juni 1921 im Ratskeller in Saalfeld, die als das Gründungsdatum in die Stadtgeschichte einging. „Einer Einladung des Herrn Schamberger folgend, fanden sich am 17. Juni 1921 die Herrn Dietzel, Junghanns, Keilbar, Roschlau, Rösler und Wagner im Ratskeller zu Saalfeld.“[510], hielt das Protokollbuch der Gesellschaft für diesen Abend fest. Max Schamberger (1889-1964), der Initiator und Ideengeber der Gründung, war laut den Niederschriften schon des Längeren daran interessiert gewesen, eine solche Gesellschaft ins

[509]Vgl. Wahl, 1988, S. 20.
[510]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Protokollbuch der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 2.

Leben zu rufen, um der Kunst eine Heimat zu geben und einen Versammlungs- und Austauschort für regionale Künstler zu gestalten. Es hieß, dass es „[…] längst sein Plan gewesen sei, in irgend einer Form einen Sammelpunkt, der alle Saalfelder Kunstfreunde vereint, zu gründen.“[511]. In der Gründungssitzung sprach Schamberger von der Notwendigkeit einer solchen Institution in Saalfeld, hauptsächlich der Unterstützung der lokalen Künstler wegen, aber auch, um „dem hiesigen Publikum den Begriff der hohen Kunst zu vermitteln.“[512] Mit der Übernahme des Vereinsvorsitzes hatte es sich der gebürtige Coburger Max Schamberger zur Aufgabe gemacht, ausgerechnet das Städtchen Saalfeld zu einem Sammelpunkt künstlerischen Ausdrucks zu machen: „[…] Saalfeld ist keine Stätte alter Kultur und künstlerischer Regsamkeit und verfügt über keine wahrhaft schöpferischen und praktisch ausübenden Künstler.“[513], doch sah er darin nicht nur ein großes Erfordernis dies in der Zukunft zu ändern, sondern auch eine besondere Gelegenheit. Gemeinsam entschied man bei der ersten Mitgliederversammlung am 07. Juli 1921 im Ratskeller, dem Versammlungssitz der Gesellschaft, den Zusammenschluss *Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Saalfeld a.d. Saale* zu taufen, denn bis dahin hatte der Verein, so die interne Bezeichnung, noch keinen einstimmig gewählten Namen.

Die Zahl der anfänglich sieben Gründungsmitglieder konnte im Laufe des ersten Jahres potenziert werden, so dass mit Beginn des Jahres 1922 der Vereinigung 23 Mitglieder angehörten, während bis zur Sitzung am 05.01.1923 10 weitere dazugekommen waren. Mit rund 30 aktiven Vereinsakteuren blieb der Saalfelder Zusammenschluss allerdings weit hinter den regulären Mitgliederzahlen vergleichbarer Vereinigungen.

1922 hatten die Gründungsmitglieder Dr. Julius Rösler und Dr. Ernst Keilbar die Ämter des zweiten Vorsitzenden (Rösler) und des Schatzmeisters (Keilbar) übernommen. Durch die erhöhte Mitgliederzahl und die neu Eingetretenen konnten somit diverse, zuvor zwangsläufig offen gebliebene Posten besetzt werden, wobei der Grafiker Dr. Erich Schilling als Schriftführer eingesetzt wurde, während Margarete Riem (geb. Baumbach), Kuno Jung und das Gründungsmitglied Carl Roschlau[514] in den Ausschuss gewählt wurden. Paul Hesse übernahm neuerdings den Vorstandsvorsitz, allerdings lediglich als Interimslösung. Weitere angeschlossene Akteure waren der Saalfelder Maler Heinz Boesemann, der Maler Max Müller, der Kunstmaler René Sammann, der Lithograph Hugo Müller und der Xylograph Willibald Föhring. Erstaunlicherweise bestand die Gesellschaft zu zwei Dritteln aus Berufskünstlern wie Lithographen, Holzschneidern und Malern, wodurch die Konstellation eher einer

[511]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Protokollbuch der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 2.
[512]Ebd.
[513]Zit. nach: Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 9.
[514]Der Fotograf Carl Roschlau war ein Freund aus den Coburger Jugendzeiten Max Schambergers.

Künstlervereinigung glich, doch ihrem Namen, einer Gesellschaft von bildenden Künstlern, entsprach. Zugleich konnte hiermit der Wunsch des Malers Schamberger, die klaffende Lücke von Künstlern in der ländlichen Region Saalfelds zu füllen und Kunstschaffende in konzentrierter Form miteinander zu verknüpfen, realisiert werden. Zu Anfang schienen die Kunstbestrebungen vollends umgesetzt zu werden, wobei Ausstellungen und Vorträge auf die Künstlergemeinschaft und das bürgerliche Leben Saalfelds einwirkten, denn schließlich hatten sich die Gründungsmitglieder in ihren Satzungen dem Zweck verschrieben „bildende Kunst, Graphik und Kunsthandwerk zu fördern, schöpferische Künstler zu unterstützen und für Kunst und künstlerische Ausdruckskultur in gemeinnütziger Art öffentlich zu wirken“[515].
Das Proprietätsrecht auf ein Vereinslokal oder eine interne Ausstellungsräumlichkeit konnte die Vereinigung leider Zeit ihres Bestehens nicht erkämpfen. Ihre Veranstaltungen musste die Kunstinstitution in städtischen Räumlichkeiten, wie der Turnhalle der Pfortenschule, ausrichten. Ein dreiviertel Jahr vor der „Kunstausstellung – Graphik moderner Meister. Werke hiesiger Künstler“ im Dezember 1922 hatte der Vorstand der Gesellschaft ein Gesuch an den Magistrat der Stadt Saalfeld gestellt, welches auf die Dringlichkeit eigener Ausstellungsräumlichkeiten aufmerksam machen sollte. Die große Exposition fand, wie vorherige Schauen ebenfalls, lediglich an einem Wochenende in provisorischer Form in der Turnhalle der Pfortenschule statt. Da die immens einschränkende und limitierte Präsentation wiederkehrend in zu geringen Besucherzahlen und improvisierten Ausstellungsmöglichkeiten resultierte, suchte man die Hilfe der Stadt. Mit der formulierten Bitte um Unterstützung vom 13. März 1922 erhoffte sich die Saalfelder Gesellschaft eben solchen Interimslösungen wie im Dezember des gleichen Jahres vorzubeugen. Der Vorstand erklärte hierzu:

> „Sollen […] die Bestrebungen der Kunstgesellschaft in weitere Kreise, in den lebendigen Alltag dringen, soll der Verein in die Lage versetzt werden, seine Unternehmungen (die grosse Opfer und Arbeitsfreude von seinen Mitgliedern voraussetzen), der Oeffentlichkeit nutzbar zu machen, so kann er die Mittel hierzu nicht allein aus eigener Kraft aufbringen. Ausser einem Vortragsraum mit Lichtbildervorführungs-Einrichtung fehlt der Kunstgesellschaft ein Ausstellungsraum; und zwar ein Ausstellungsraum, der es ermöglicht, das stets mühsam und kostbillig von Auswärts zu beschaffende Anschauungs- und Belehrungsmaterial übersichtlich und auf mehrere Tage zur Schau stellen zu können.“[516].

Zur Umsetzung dieser Vorstellungen seitens der Gesellschaft schlug diese vor, die städtischen Pläne zum Umbau der alten Turnhalle[517] in ein Versammlungsgebäude für Gewerkschaften und

[515]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Satzungen der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 1.
[516]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Gesuch an den Magistrat, Saalfeld/Saale vom 13.03.1922, S. 1.
[517]Hierbei handelte es sich um die städtische Turnhalle, nicht die Turnhalle der Pfortenschule. Letztere war, samt

andere zu erweitern, und einen „Versammlungs- als auch Lichtbild-Vortrags- und Ausstellungsraum – in Verbindung mit einigen kleinen Nebenräumen für Studien, Experimente, Verpackung, Garderobe u.s.w.“[518] anzufügen.

Darüberhinaus wurde festgehalten, dass mit einer eigenen Örtlichkeit das Tätigkeitsfeld des Vereins erheblich erweitert werden und die Stadt hiervon wesentlich profitieren könnte. „Ausser Vermittlung von Werken der hohen Kunst, der Heimatkunst u.s.w kann dem heimischen Handwerk und besonders den schmückenden Berufen mit Vorführungen guter Erzeugnisse vorbildliche Anregung und Beeinflussung geboten werden.“ [519] Dabei führte das Schreiben die Nachkriegswirkungen und die nach wie vor bestehende Zwangslage der Bevölkerung ins Feld: „Die dringlichste Kulturaufgabe unserer Zeit besteht darin, die inneren Nöte unseres Volkes zu lindern. Ein Mittel und Weg hierzu führt durch die Kunst. Deshalb müssen die geistigen Freuden und Tröstungen, welche die Kunst auszuströmen vermag, dem Volke vermittelt werden.“[520]. Der besondere Verweis darauf, wie wertvoll für „den Wiederaufbau unseres Vaterlandes die Erweckung und Vertiefung des Verständnisses für produktive künstlerische Arbeit und für den Zusammenhang unseres gesellschaftlichen Lebens die Verschmelzung von Alltagsarbeit mit künstlerischen Formen“[521] seien und wie verdient sich die Gesellschaft bisher diesbezüglich gemacht hatte, konnten den Magistrat jedoch nicht zur Realisation der geäußerten Wünsche des Vereins bewegen.

Ein konkretes Datum der formalen Auflösung der *Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Saalfeld a.d. Saale* existiert nicht. Der §17 der Satzungen besagte: „Der Verein kann nur in einer Haupt- oder ausserordentlichen Hauptversammlung aufgelöst werden. Der Antrag hierzu kann gemeinsam vom Vorstand und Ausschuss oder von zwei Drittel der Mitglieder schriftlich gestellt werden.“[522], doch wurde die Vereinigung vermutlich Opfer der politischen Gleichschaltung im nationalsozialistischen Regime. Klar ist, dass das Protokollbuch mit einem Eintrag vom 25. September 1927 endete, die Gesellschaft aber formalisiert weiterexistierte und -agierte. 1929 ließen sich Ausstellungen in Saalfeld nachweisen, 1933 war der Kunst-Zusammenschluss wiederum im Einwohnerbuch der Stadt Saalfeld/Saale unter den eingetragenen Vereinen gelistet, wobei Max Schamberger überraschenderweise wiederum als Vorsitzender geführt wurde. Im Umkehrschluss hätte die *Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale* zu dieser Zeit der *Reichskammer der bildenden Künste* beitreten müssen, um ihrer Vereins- und

Turnhalle, erst im Mai 1909 eröffnet worden.

[518]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Gesuch an den Magistrat, Saalfeld/Saale vom 13.03.1922, S. 2.

[519]Ebd.

[520]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Gesuch an den Magistrat, Saalfeld/Saale vom 13.03.1922, S. 1.

[521]Ebd.

[522]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Satzungen der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 3.

Ausstellungsaktivitäten weiterhin nachgehen zu können, schließlich besagte das Reichskulturkammer-Statut: „Jeder Künstler ist ein politischer Künstler. Unsere Arbeit stellt unsere Weltanschauung dar. Wir bejahen freudig unsere Gegenwart mit einheitlichem Willen und einheitlichem Geist! Das Parteiprogramm ist unser Dogma. Wir sind als Künstler Repräsentanten der Partei.“[523] Darüberhinaus verließ der Ideengeber und Spiritus Rector Max Schamberger die Stadt an der Saale 1936 wieder, was ebenfalls einen Anhaltspunkt des vorzeitigen Endes der Gesellschaft geben dürfte.

Am 01. September 1941 wurde in der Feengrotten-Stadt die *Kunstgemeinde Saalfeld (Saale)* durch die *NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“* gegründet und vertraglich an die Stadt gebunden, vertreten durch den Bürgermeister. Der Kontrakt hielt fest, dass die „Kunstgemeinde […] Theatervorstellungen und Konzerte auf gemeinnütziger Grundlage“ [524] durchführen und ein Jahresbudget von 2.000 RM (für 1941/42) erhalten sollte. „Die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« überträgt alle ihre Veranstaltungen kultureller Art (ausser Werkveranstaltungen) des Theaters und des Konzertwesens der Kunstgemeinde und wird neben der Kunstgemeinde keine eigenen kulturellen Veranstaltungen dieser Art durchführen.“[525] Diese abschließende Verfügung klammerte alle Kunst- und Ausstellungsveranstaltungen aus, insbesondere eigens initiierte. Es drängt sich somit die Annahme auf, dass die Gesellschaft zu dieser Zeit der politischen Kontrolle zum Opfer gefallen war.

Ausstellungspraxis

In seinen Satzungen hielt die Gesellschaft unter § 2 fest: „Der Zweck des Vereins wird erreicht: a.) Durch Ausstellungen von Werken der bildenden Kunst, der Graphik und des Kunsthandwerkes.
b.) Durch Vorträge, Wanderfahrten und Veranstaltungen anschaulicher und belehrter Art.“[526], von alle dem in besonderer Weise Ausstellungen und Vorträge gepflegt wurden. Durch derartige Veranstaltungen konnte die Gesellschaft im ersten Wirkungsjahr eine erfolgreiche Bilanz für ihre Öffentlichkeitsarbeit verzeichnen.

Am 10. August 1922 hielt der Künstler René Sammann in der Mitgliederversammlung einen Vortrag zu dem vielbeachteten Spätromantiker Carl Spitzweg. Sammann war der Überzeugung, dass man „[die] Werke besonders als Zeichen alter guter deutscher Kunst hervor[heben]“ müsste. „Damals legte man im Gegensatz zu heute das Bild erst gedanklich fest, ehe man malte. Insofern

[523]Zit. nach: Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 13.
[524]Stadtmuseum Saalfeld, V 23413 S – Vertrag zwischen der Stadt Saalfeld (Saale) und der Vermögensverwaltung der Deutschen Arbeitsfront von 1941, S. 2.
[525]Stadtmuseum Saalfeld, V 23413 S – Vertrag zwischen der Stadt Saalfeld (Saale) und der Vermögensverwaltung der Deutschen Arbeitsfront von 1941, S. 2r.
[526]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Satzungen der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 1.

steht uns gerade die Zeit Spitzweges heute ziemlich fern.“[527], so seine Worte. Die Ausführungen zu dem deutschen Maler des 19. Jahrhunderts vor einem kleinen Kreis von 12 Mitgliedern und vier Gästen, sprachen speziell die konservativ-bürgerlichen Mitstreiter der Saalfelder Institution an, was jedoch zugleich für Diskussionen über die angestrebte Kunstarbeit sorgte. Debatten über gegenwärtige Kunstströmungen, Schamberger hatte bereits über Impressionismus und Expressionismus referiert, entbrannten immer wieder, die in der Gesellschaft zwei Lager entstehen ließen. Willy Macher, ehemaliger Kunststudent aus Weimar, Max Schamberger, der expressionistische Maler Hans Jordan und Dr. Hermann Meyer[528] traten energisch für die Moderne ein, wogegen vor allem der Lehrer Fritz Müller den „Heimatstil“ präferierte. Schambergers Einsatz für die jüngste Kunst spiegelte sich in den ersten zehn Monaten des Vereinslebens: Ausstellungen mit expressionistischer und kubistischer Kunst, die im speziellen verstärkt die Nähe des Bauhauses suchte und Werke großer Künstler und Künstlerinnen wie Käthe Kollwitz nach Saalfeld brachten, sowie Vorträge zu jenen Künsten, ließen die Öffentlichkeit aufhorchen.

Eine Reklamekunst-Ausstellung, die am 29. und 30. Oktober 1922 in der Turnhalle der Pfortenschule stattfand, wurde als Kooperationsprojekt mit der am 15. Juni 1919 in Saalfeld eröffneten Volkshochschule realisiert und bezog sich auf einen in der Gesellschaft gehaltenen Vortrag von dem Künstler Junghanns zur „Reklametechnik“. Die Zusammenarbeit mit der noch jungen, lokalen Volkshochschule pflegten die Mitglieder, vor allem aber Schamberger selbst, seit Gründung der Gesellschaft. In wechselseitigen Vorträgen und Expositionen führte man insbesondere das junge Publikum an die neueste Kunst heran und untermalte die theoretischen Grundlagen mit einem praktischen Bezug. Bereits im Herbst 1921 hatte die Bildungseinrichtung Beitragsabende zu dem Maler Albrecht Dürer, dem Erfinder der Lithografie Alois Senefelder[529] und dem Dichter Dante Alighieri veranstaltet, denen Mitglieder der Saalfelder Gesellschaft beigewohnt hatten. Zu Ehren des Letzteren wurde zum Vortrag zugehörig eine Ausstellung von Dante-Illustratoren ausgerichtet, die Reproduktionen zeigte, welche „in der größten graphischen Firma Saalfelds in Lichtdruck hergestellt“[530] wurden.

Am Wochenende des 02. und 03. Dezember 1922 hatte die *Gesellschaft für bildende Kunst e.V., Saalfeld a.d. Saale* ihre wohl größte und bedeutendste Ausstellung veranstaltet. Ab dem 30. November bereits im Kreisblatt vorangekündigt und beworben, sollte die „Kunstausstellung – Graphik moderner Meister. Werke hiesiger Künstler“ eine Vielzahl von Besuchern in die Turnhalle der Pfortenschule locken. Der Zeitungsbericht des Blattes sollte sowohl das Interesse für die

[527]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S3 – Protokollbuch der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, o. S.
[528]Vgl. Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 10.
[529]Siehe hierzu: O. A., Ortsberichte, In: Graphische Presse, Jg. 34 (Nr. 42), 14. Oktober 1921, S. 4.
[530]O. A., Ortsberichte, In: Graphische Presse, Jg. 34 (Nr. 42), 14. Oktober 1921, S. 4.

gezeigte Kunst erzeugen, als auch ein grundständiges Verständnis für die Moderne, ganz besonders den Expressionismus, vermitteln.

„Die Kunstausstellung, die von der hiesigen Gesellschaft für bildende Kunst am 2. und 3. Dezember in der Turnhalle der Pfortenschule veranstaltet wird, will einen Querschnitt durch das Kunstschaffen der Gegenwart legen. Hierbei wird hauptsächlich die graphische Produktion (Holz-, Linoleumschnitt, Kupferstich, Lithographie) berücksichtigt, da das Herstellungsmaterial der Graphik billiger ist, als das der anderen Kunstarten. Sie ist die Kunst unserer Zeit, besitzt gegenwärtig den produktivsten Reichtum und zugleich das höchste Maß an selbstständiger Kultur. Die Lust des deutschen Künstlers zum Illustrieren und Fabulieren kann sich nirgends freier, phantastischer und anmutiger offenbaren als innerhalb der graphischen Stilmittel. Davon gibt auch diesmal wieder die Ausstellung der Kunstgesellschaft Zeugnis. Von fast allen führenden Meistern des Expressionismus sind Kostproben vertreten. Mit herber Straffheit und Eckigkeit wird nach stärkstem seelischen Ausdruck gesucht und mit neuen Formen und Werten gerungen. Die Ausstellung bringt aber auch solche Werke zur Schau, welche dem gewohnten Schönheitsempfinden des Publikums entsprechen. Ferner ist eine Anzahl von Oelgemälden mit heimatlichen Motiven aus der Hand hiesiger und benachbarter Künstler ausgestellt. Der größte Teil der ausgestellten Bilder ist verkäuflich, einen Gewinnanteil hat die Gesellschaft nicht.“[531]

Der Artikel wurde für die Zeitungsberichterstattung verkürzt, während die Originalfassung von Max Schamberger in ausführlicherer Formulierung den zeitgemäßen Ausdruck der Kunst und deren Wirkung auf den Betrachter, im besonderen Hinblick auf den Expressionismus, behandelte. Schamberger schrieb hierzu:

„Dem Kunstfreund wird es ein weihevoller Genuss sein, an den zahlreichen und sehr verschiedenartigen Blättern das Schaffen der jungen Kunst zu verfolgen, hier dem Charakteristischen einer flüchtigen Skizze mit selbstständig ergänzender Vorstellungskraft nachzugehen, dort an den Feinheiten der Strichlagen, am kompositionellen Bau des Bildes oder an dessen erzählendem Inhalt seine Freude zu finden. - Wir geben zu, dass in all diesen Blättern ein besonders ausgeprägter Zug des Zeitgefühles stark unterstrichen wird. Sind jedoch die Merkzeichen der neuen Kunst: tragisches Grauen, Aengste, Leiden und Kämpfe, qualvolle Irrungen und Verlangen nach urwüchsiger Kraft, nicht auch die Symptome unserer Zeit? Und wie ihr das Behagliche, Satte, Ausgeglichene, die warme Schmiegsamkeit und weiche Ueppigkeit fehlt, so ist auch dieser neuen Kunst alles Mittelmäßig-Schöne, alles Liebenswürdige und Anmutige im Innersten fremd. Naturwahrheit und Wirklichkeit bietet ihr keinen Reiz mehr.“[532].

Des Vorsitzenden einfühlsame Worte versuchten die modernen, abstrakten Darstellungsweisen der Künstler mit den Geschehnissen der Zeit und den gesellschaftlichen Belangen zu legitimieren und das Publikum, die inneren Beweggründe der Schaffenden erläuternd, an das Neue heranzuführen. In den Worten spürte man, dass er der sicher aufkommenden Kritik zuvorkommen wollte, dennoch

[531]Stadtmuseum Saalfeld, V 23413 S, Vorankündigung im *Kreisblatt* vom 30.11.1922, S. 1.
[532]Stadtmuseum Saalfeld, V 23413 S, Schreibmaschinenskript Max Schamberger, o. S.

aber seine nicht ganz unparteiische Meinung und seine Passion für die Moderne nicht zu verstecken suchte.

Aus Anlass der Werbezwecke für diese Ausstellung gestaltete der 1922 dem Kunstverein frisch beigetretene Schrift- und Buchgestalter Hans Jordan (1894-1974) einen Flyer (Abb. 11), welcher an die Bauhaus-Kunst angelehnt war. In monochromer Farbgestaltung und reduzierter Formensprache erinnerte die schwebende, weibliche Figur im Zentrum der Einladungskarte intuitiv an Oskar Schlemmers Figuren, ebenso wie sein „Triadisches Ballett". Der von Jordan gewählte Schriftstil verwies wiederum auf die ältere Arts & Crafts-Bewegung. Die Formen der Darstellung und die moderne Kunstproduktion des Bauhauses waren Hans Jordan äußerst geläufig, siedelte er schließlich von Weimar nach Saalfeld über, um, mit den avantgardistischen Stilen stark vertraut, für die Ästhetik der Moderne nun auch in der Provinz einzutreten. Mit dieser Intention, die auch Max Schamberger teilte, entfachte sich unter den Mitgliedern wiederkehrend eine Kunstdebatte, denen die Verfechter der traditionellen Heimatkunst stets versuchten einen Riegel vorzuschieben, indem sie sich auf die eingangs vom Vorsitzenden aufgestellten Ansprüche beriefen: „[…] in Anbetracht dessen, daß jeder Kunstfreund auch einfacher Kost bedarf und selbst der in künstlerischen Sachen anspruchsvollste Mensch nicht in jedem Augenblick seines Lebens vor eine Assunta treten kann, wir folglich auch hausbackene Kunstkost brauchen … muß man eben auch kleinere Brötchen backen." [533] Schambergers inzwischen von der traditionalistischen Malweise immer mehr abweichenden und dem Kubismus, Expressionismus und Dadaismus näherrückenden Haltung wurden ihm oftmals zum Vorwurf gemacht. Seine ambitionierten Bestrebungen und die einiger weiterer Mitstreiter, in Saalfeld der Moderne den Einzug zu ermöglichen, fanden nach wenigen Monaten fortwährend Anstoß. Entsetzt über die vehemente Weigerung, sich der Gegenwartskunst zu öffnen und dieser stattdessen den Raum im Kunstgeschehen streitig zu machen, fasste der Vorsitzende den Entschluss sich aus seinem Amt zurückzuziehen, denn „[…] in der großen Enttäuschung, die mir die Mitglieder bereitet haben, indem sie die Gesellschaft für bildende Kunst nicht zu dem gemacht haben, was mir bei der Gründung vorgeschwebt hat" [534] wollte der Kunstfreund seine Arbeit nicht fortführen. Nach kurzzeitiger Vorsitzübernahme durch Paul Hesse folgte der Gymnasiallehrer Fritz Müller auf dieser Position, welcher der Gesellschaft mehr und mehr das Tätigkeitsfeld der Moderne entzog und einem Geschichts- und Heimatverein[535] Platz einräumte.

Obwohl die ostthüringische Stadt Saalfeld ab 1925 die in der späteren Hitler-Jugend aufgegangenen Vereinigungen des Wehrverbandes *Wehrwolf* und des *Scharnhorst-Bundes*

[533]Zit. nach: Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 9f.
[534]Zit. nach: Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 10.
[535]Vgl. Stadtmuseum Saalfeld/Kunstverein Saalfeld e.V./Kulturförderung Saalfeld e.V., 2008, S. 11.

deutscher Jungmannen[536] versammelte und hiermit der Gesellschaft Zugang zu völkischem Gedankengut ermöglicht wurde, bahnten sich wiederkehrend moderne Einflüsse den Weg in das öffentliche Bewusstsein. So entstanden im Sommer 1929 durch die *Bauhütte Ostthüringen* in der Gorndorfer Straße zwei Zehnfamilien-Mietshäuser, dessen Entwürfe der renommierte Weimarer Architekt Thilo Schoder geliefert hatte. Im Juni des Jahres fertiggestellt, zählten die Wohnhäuser in kubischen Formen und mit Flachdächern versehen zu den aktuellsten Beispielen des Neuen Bauens. Interessanterweise präsentierte Schoder, ein Schüler Henry van de Veldes, die Entwurfszeichnungen und -modelle dieser Bauten in einer sechswöchigen Einzelausstellung ab Mai 1930 im *Kunstverein Gera*[537], wobei eine Abbildung der im Volksmund als „Neu-Stambul“ bekannten Gebäude (Abb. 12) die Einladungskarte der Geraer Exposition zierte.

In den Jahren ab 1930 folgten die Akteure einem ausschließlich völkisch-heimatlichen Kunstgeschmack, der sich folglich der Blut-und-Boden-Anschauung fügte und im einheitlichen Parteiapparat zum politischen Werkzeug umfunktioniert wurde.

Obwohl die kleine *Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale* einen sehr eingeschränkten Handlungsrahmen besaß, durch Lokalitätenmangel in seiner Ausstellungspraxis defizitären Möglichkeiten unterstellt war und sich im provinziellen Osten Thüringens eines schweren Standes erwehren musste, gelang es den Akteuren über 90 Veranstaltungen umzusetzen und starke, wenn auch nur temporär anhaltende Akzente der Moderne zu setzen. Das Schaffen der Institution rückte im Laufe der Jahre in das Vergessen, bis schließlich nur noch rudimentäre Dokumente von seiner Existenz zeugten.

Finanzierung

Die Satzungen der Gesellschaft hielten fest: „Die Betriebsmittel des Vereins sind zu gewinnen:

a.) Aus Mitgliederbeiträgen.

b.) Aus Erträgnissen der Vereinsunternehmungen.

c.) Aus öffentlichen Spendungen und sonstigen Zuwendungen seiner Mitglieder und Gönner.“[538].

Der in der Hauptversammlung festgelegte monatliche Beitrag belief sich für innerorts wohnhafte Mitglieder auf 5 Mark, während außerhalb des Kreises Saalfeld wohnende Beteiligte lediglich die Hälfte zahlen mussten. Mit einer Gesamtsumme von 525 Mark an Mitgliedsbeiträgen der ersten sechs Monate, 2.080 Mark Einnahmen (gesamt) und 1.201,25 Mark Ausgaben (gesamt), konnte die Gesellschaft ihr erstes Jahr bereits mit einem Gewinn von 818,75 Mark abschließen. Da die Ausstellungen der Gesellschaft jedoch immer an die Kürze eines Wochenendes gebunden waren,

[536]Ebd.

[537]Siehe hierzu: Rüdiger, 1995, S. 25f.

[538]Stadtmuseum Saalfeld, V 8312 S 3 – Satzungen der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale, S. 1.

konnte langfristig kein Überschuss erwirtschaftet werden. Zudem litt die Kunstinstitution unter der wirtschaftlichen Schieflage des Landes infolge des Ersten Weltkrieges und der Hyperinflation von 1923. Unterstützungsgesuche an den Magistrat und den Gemeinderat der Stadt Saalfeld richtete der Vorstand bezüglich finanzieller und räumlicher Zuwendung, denen in Teilen nachgekommen wurde. Die Nutzung der Turnhalle der Pfortenschule gewährte die Stadt, währenddessen das Gesuch um die Einrichtung eigener Ausstellungsräumlichkeiten in der geplanten Veranstaltungshalle abgelehnt wurde.

4.10 Der Kunstverein Mühlhausen

Der Kunstverein Mühlhausen repräsentiert jenes Beispiel eines westthüringischen Vereins, der in recht spät begonnener und sehr kurzer kultureller Wirkungsphase die Kunst in die Provinz des ehemaligen sachsen-meiningischen Herzogtums zu bringen versuchte.
Die Kunstinstitution entstand durch den engagierten Einsatz von circa 100 Bürgern der Stadt Mühlhausen, welche am 03. Februar 1925 die Gründung dessen berieten. In den 1920er Jahren konnten die meisten Kunstvereine im Thüringer Raum bereits eine vierzigjährige Tätigkeit vorweisen, die mit der Jahrhundertwende oftmals auch den Schritt in Richtung Moderne einleitete. Anders bei dem Verein in der Westthüringischen Stadt, welcher zwar schon einige Jahre vor seiner Gründung als eine Notwendigkeit angesehen wurde, doch erst Mitte der 20er Jahre verwirklicht werden konnte. Im Adreßbuch für die Stadt Mühlhausen i. Thür. 1925 wurde er erstmals, geführt unter der Rubrik „Wissenschaftliche Vereine“, gelistet, wobei den ersten Vorsitz der Berufsdirektor Schill übernommen hatte. Schriftführerin wurde Frau Rasina, während Otto C. Thiele zum Kassierer ernannt wurde. Der Beirat bestand aus dem Regierungsbaurat Reisel, Frau Höpel, Dr. Israel, Dr. Cohn, Dr. Keerl und Stadtrat Bunge[539]. Im ersten Kalenderjahr seines Schaffens gelang es den 100 Vereinsstiftern rund 170 weitere Mitglieder für seine Bestrebungen zu gewinnen.
Die Vereinigung war, wie andere städtische Kunstvereine auch, vorrangig auf die Präsentation örtlicher Künstler spezialisiert, welche nach Kräften unterstützt werden sollten und hatte laut Paragraph 2 der Satzungen den Zweck „die bildende Kunst zu fördern und den Sinn für diese Kunst in Mühlhausen (Thür.) und dessen Umgebung zu stärken und zu verbreiten.“[540]. Zudem hatten sich die Gründungsmitglieder das edukative Ziel gesetzt, Mühlhäuser Kulturgut der

[539]Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 1, „Ein Jahr Mühlhäuser Kunstverein“, In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (o. Nr.), 26.01.1926, S. 52.
[540]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Mühlhausen – 62, Satzungen des Kunstvereins zu Mühlhausen i. Thür. vom 21. Februar 1927, S. 5.

Öffentlichkeit zugänglich zu machen und regelmäßig auszustellen, wie auch die Jugend künstlerisch zu schulen. Der offiziell als „Kunstverein Mühlhausen (Thür.), e.V.“ am 24. Mai 1927 als Nr. 68 in das Vereinsregister der Regierung Erfurt[541] eingetragene Zusammenschluss von Kunstfreunden hatte mit Aufnahme seiner Tätigkeit ab 1925 die Hochphase der modernen Kunstpräsentation abgepasst, wobei die direkte Anschlussnahme an das Kunstgeschehen und die gleichzeitig gesetzte Priorisierung der lokalen Kunstförderung äußerst bewundernswert war.
In der Vorstandssitzung vom 07. Februar 1926 äußerte der Vorsitzende Schill den Vorschlag: „[…] wenn wir gelegentlich eine Ausstellung mit Bildern von geringerem künstlerischen Wert bringen, so kann sie insofern fördernd wirken, als die der grossen Menge den Unterschied zwischen künstlerisch wertvollen und weniger wertvollen Bildern anschaulich zeigt und dadurch erzieherisch wirkt.“[542]. Der Vorstand lehnte diese Möglichkeit jedoch mit der Begründung ab, Ausstellungen sollten „nur künstlerisch Wertvolles und Vorbildliches bieten“[543] und nicht das Kunstempfinden durch Werke niedriger Qualität beeinträchtigen. Gleichermaßen brachte Schill den Wunsch vor, mit den Kunstvereinen von Nordhausen, Erfurt, Eisenach und Kassel einen engeren Kontakt herzustellen, um eine „Aufstellung eines Ausstellungsplanes, um gute Ausstellungen bei niedrigen Unkosten nach Mühlhausen zu bringen“[544] zu erwirken. Unter Zustimmung der Anwesenden konnte diese Vorstellung in die Tat umgesetzt werden. Mühlhausen baute kollegiale und freundschaftliche Verbindungen mit den Nachbar- und Schwestervereinen von Kassel, Eisenach, Nordhausen, Gotha, Erfurt und Altenburg auf, wobei über die Zeit ein weit größeres Netz derer Kunstinstitutionen etabliert werden konnte, mit welchen die Mühlhäuser Institution gemeinsam agierte. Er pflegte unter anderem die Kooperationen mit lokalen Bildungseinrichtungen, sowie der Kunstgewerbeschule in Erfurt. Hierin sah der Verein eine ganz besonders ernstzunehmende und wertvolle Aufgabe, da einerseits den angehenden Künstlern und Kunstgewerblern eine Plattform geboten werden konnte und andererseits Schüler über die (gezeigte) Kunst eine Sensibilisierung erfuhren. Gegenseitige Förderung und Beteiligung sorgten neben einem regen Austausch auch für eine enge freundschaftliche Anteilnahme, wie beispielsweise die Übermittlung von Glückwünschen zu dem neuen Ausstellungsort im Museum, Einladungen und Besuche zu den Schauen im jeweiligen Kunstverein, belegten.
Die Presse war der Kunstinstitution gegenüber offen eingestellt und wohlgestimmt, gleichwohl die

[541] Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, Satzungen Kunstverein Mühlhausen (Thür.) e.V. vom 20. Februar 1927, S. 117 (S. 6).
[542] StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd.1, Kunstverein in Mühlhausen (Thür.) – Sitzungen und Besprechungen des Vorstandes 1926-1929, S. 26r.
[543] Ebd.
[544] StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd.1, Kunstverein in Mühlhausen (Thür.) – Sitzungen und Besprechungen des Vorstandes 1926-1929, S. 27.

örtliche Bevölkerung, welche den Verein ideell wie personell unterstützte, wie die Jahresberichte des Kunstvereins verlauten ließen. So wurde in der Jahreshauptversammlung 1927 im „Kaiserhof“ bekanntgegeben, dass der Verein von Ende 1925 bis Ende 1927 die Mitgliederzahl stetig steigern konnte, mit Ablauf des Gründungsjahres waren es 270 Vereinsleute, im Januar 1926 285 Mitglieder und im Jahr 1927 stieg die Zahl von 316 auf 328 Mitglieder[545]. Der Vorstand setzte sich oftmals wiederkehrend aus Direktor Schill[546] (langjähriger erster Vorsitzender, bis 1933), dem stellvertretenden Vorsitzenden Studienrat Dr. Israel [547] (gleichermaßen als Beisitzer tätig), Studienrat Dr. Friedrich Keerl (mehrjähriges Vorstandsmitglied und Beisitzer), Gewerbeoberlehrer Beyrer, Schriftführerin Frau Rasina, Stadtrat Bunge (gleichfalls Beisitzer), als Kassierer Otto C. Thiele und seinem Stellvertreter Dr. Cohn (gleichfalls als Beisitzer tätig) zusammen. Als Beisitzer wirkten der Regierungsbaurat Reisel, Frau Höpel und Glasermeister Staudinger, 1927 kamen Buchhändler Gensel, Dr. Model, Walter Rathgeber, Studienrat Hippius und Frau Elli Aulepp hinzu. Darüberhinaus hatten die Vorstandsmitglieder in der Hauptversammlung vom 26. Januar 1926 im Hotel „Kaiserhof“ einerseits beschlossen, jährlich zwei neue Rechnungsprüfer zu wählen, welche die Kasse und die Kostenstellungen des Kassenwartes überprüften, andererseits den Oberbürgermeister Dr. Neumann zum Ehrenpräsidenten des Vereins zu ernennen und zukünftig das Amt des Ehrenpräsidiums vom jeweils amtierenden Oberbürgermeister Mühlhausens besetzen zu lassen[548].

Im September 1927 konnte der Kunstverein mit der Einweihung seiner eigenen Räumlichkeiten im städtischen Museum die souveräne Ausstellungsarbeit einläuten und seiner gesellschaftskulturellen Bedeutung in Mühlhausen Nachdruck verleihen.

Besonders mit Beginn der 30er Jahre setzte sich der Kunstverein merklich mit aktuellen Thematiken auseinander und für einen erhöhten Frauenanteil in der Kunst und dem Kulturbereich ein. Teenachmittage, welche seit Beginn der Tätigkeit abgehalten und größtenteils von Frauen besucht wurden, fanden eine verstärkte Umsetzung wie auch die Zusammenarbeit mit dem *Verband Deutscher Frauenkultur*, deren Ausstellungen von und für Frauen ausgerichtet wurden. Im März 1933 hatte man mit dem *Verein für Frauenkleidung und Frauenkultur* eine Schau mit kunstgewerblichen Wohnungsgegenständen organisiert, welche von einem Lichtbildvortrag begleitet und in der Presse großzügig angekündigt wurde.

---

[545]Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd.1, Ein Jahr Mühlhäuser Kunstverein. In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (o. Nr.), 26.01.1926, S. 52.

[546]Unter dem Namen des seit Anbeginn der Vereinstätigkeit als ersten Vorsitzenden wirkenden Direktors der Gewerbeschule, Karl Schill, lief auch die Geschäftsadresse des Kunstvereins: Kunstverein Mühlhausen (Thür.) e.V., „Nach Feierabend 21“ in der sogenannten „Schmudesiedlung“.

[547]1927 wurde Dr. Israel als stellvertretender Vorsitzender durch den Postdirektor Emil Ritter ersetzt.

[548]Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd.1, Ein Jahr Mühlhäuser Kunstverein, In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (o. Nr.), 26.01.1926, S. 52.

Stets gegenwärtige Sujets waren im Kunstverein Mühlhausen, neben der Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunstentwicklung, städtebauliche und denkmalpflegerische Problematiken, wie etwa dem Bau des Kriegerdenkmals in Mühlhausen, die Pflege der Friedhofsanlagen und der Heimatschutz. Führungen über den alten und den neuen Friedhof, die Beschäftigung mit möglichen Stadtverschönerungen und der geplante Umbau der Kornmarktkirche in ein Stadttheater lagen den Vereinsmitgliedern als lokalpatriotische Mühlhäuser besonders am Herzen, weswegen Veranstaltungen und die Beteiligung an öffentlichen Diskursen dazugehörten. Selbst in schwierigen Zeiten, wie dem Ausklang des Jahres 1932 und dem Beginn 1933 – „[...] der allgemeine Schwund an Kulturgut, der in unserem gesamten Vaterland festzustellen ist“[549] – ließ die Mitglieder keineswegs den Mut verlieren, ihre Vereinstätigkeit eifrig weiterzuführen. Beklagte man in dieser Phase, „daß gute Theatervorstellungen so gut wie garnicht mehr geboten würden, wenn man wisse, daß die Weiterexistenz des Stadtorchesters immerhin gefährdet sei und das Museum doch eigentlich nur ein Schlummerdasein führe“[550], so sah man seine Aufgabe als Kunstverein umso wichtiger, die Kulturtätigkeit der Stadt aufrechtzuerhalten. Bereits 1927 wurde ein Plan öffentlich, der die Umgestaltung der alten Kornmarktkirche in ein Theater vorsah, welcher allerdings mit heftiger Kritik und Gegenwehr von der Bevölkerung aufgenommen wurde und die Entstehung des Theaters verhinderte.

> „Reich, Länder und Gemeinden seufzen unter den Auswirkungen der Wirtschaftskrise, die ihren Höhepunkt noch keineswegs überschritten hat. Der Reichsfinanzminister weist schon jetzt auf die gewaltigen Steuerlasten hin, die dem deutschen Volke in den nächsten Jahren durch Erhöhung der Daweslasten bevorstehen. Von allen maßgebenden Instanzen im Reich und in den Ländern wird auf größte Sparsamkeit gedrängt, die Gemeinden werden aufgefordert, sich der Durchführung aller zwar notwendigen, aber vorerst entbehrlichen Projekte zu enthalten.“[551]

Die Mühlhäuser Bürgeropposition sah die von Deutschland zu leistenden Reparationszahlungen als triftigen Grund, den 340.000 Mark teuren Umbau der Kornmarktkirche zu dieser Zeit nicht zu realisieren und stattdessen auf „dringendere Aufgaben […] wie Krankenhausbau, Waisenhausbau, Schulneubau, Wohnungsbauten“[552] zu verweisen, denen die städtischen Reservemittel besser zugutekommen würden. Zwar beherbergt die Kirche heute das Bauernkriegsmuseum, das Theaterprojekt wurde an diesem Ort jedoch auch zu späterer Zeit nicht umgesetzt.
1933 veränderte sich nicht nur die Arbeit im Verein, sondern auch dessen Konstitution. Nicht nur,

[549] StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd.1, Der Kunstverein im Jahre 1932, In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (Nr. 51), 01.01.1933, S. 165.
[550] Ebd.
[551] StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, Das Theaterprojekt und die Bürgerschaft., In: o. A., o. Jg. (o. Nr.), 23.04.1927, S. 151.
[552] Ebd.

dass die Mühlhäuser Kunstinstitution im städtischen Adressbuch fortan unter der Sparte „Gemeinnützige und Geselligkeitsvereine“ eingetragen war, auch der seit der Gründung als erster Vorsitzender des Mühlhäuser Kunstvereins tätige Berufsschuldirektor Schill trat im September 1933 freiwillig von seinem Amt zurück und hinterließ zunächst einen leeren Posten. Dieser konnte jedoch kurz darauf von dem einstimmig gewählten Studienrat Baumann übernommen werden. Mit Antritt seines Vorsitzes ändert sich zugleich die Geschäftsadresse des Kunstvereins: Die Wohnadresse Baumanns „Stadtbergstraße 25“, wurde zur neuen Vereinsanschrift. Vermutlich stand der Rücktritt Schills in Zusammenhang mit einem Dienststrafverfahren, welches die Dienststrafkammer Erfurt 1933 gegen den Berufsschuldirektor erhoben hatte. Karl Schill´s rechte Hand und zugleich langjähriger zweiter Vorsitzender, Emil Ritter, verblieb in seiner Position, während der akademische Bildhauer Walter Krause zum Schriftführer und Ausstellungsleiter gewählt wurde. Des Weiteren musste sich der Vorstand in diesem Jahr dazu verpflichten, einen Fachgruppenleiter der „Abteilung Bildende Kunst“ des *Kampfbundes für deutsche Kultur* in die Kunstvereinspraxis einzubinden.

Studienrat Baumann verblieb bis zur Auflösung des Vereins auf dem Posten des ersten Vorsitzenden. Nach gerade einmal 11 Jahren Vereinstätigkeit, welche geprägt waren von einer Vielzahl von Ausstellungen und einer hohen Wirksamkeit, beschlossen die Mitglieder den Verein aufzulösen. Die Gründe hierfür waren geradezu trivial: Die fehlende Liquidität und ausbleibende finanzielle Spenden, wie auch wiederkehrende Vortrags- und Ausstellungsschwierigkeiten zwangen die Mitwirkenden des Kunstvereins zur Auflösung der Vereinsgeschäfte. Daher wurde die Tätigkeit auf Beschluss der Mitgliederversammlung vom 05. Oktober 1936 beendet, woraufhin der Verein offiziell am 13. Dezember 1937 laut des Justizinspektors erlosch[553].

Ausstellungspraxis

Der Kunstverein entwickelte über die wenigen Jahre seiner Tätigkeit eine breite Vielfältigkeit an Veranstaltungsangeboten. Neben dem gängigen Repertoire von Ausstellungen und Vorträgen wurden Morgenfeiern, Teenachmittage, gesellige Zusammenkünfte, gemeinschaftliche Ausflüge und dergleichen organisiert, wodurch die Verbindung von kulturellem und gesellschaftlichem Leben in Mühlhausen merklich gestärkt wurde.

Sein Debüt feierte der Verein unmittelbar nach seiner Gründung, indem Ende April 1925 die „1. große Gemälde-Ausstellung“ im städtischen Jugendheim eröffnet wurde. Dabei machten der Künstlerbund „Die Türmer“ und deutsche Impressionisten den Anfang mit über 300 Gemälden und mehr als 300 Grafiken, welche man für 14 Tage der Öffentlichkeit präsentierte.

[553]Vgl. LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Mühlhausen – 62, Tabelle zum Vereinsregister, S. 7.

Ab 1926 nutzte der Kunstverein für Ausstellungen den großen Saal der Gaststätte „Weißer Schwan“. Diese historische Gaststätte war in der „Unteren Ratsstraße 4“, am Kornmarkt angesiedelt und als strategisch gewählter Ausstellungsort im Zentrum der Stadt und in direkter Nähe zum Rathaus gelegen. Den Ausstellungssaal der Gastwirtschaft, welche ab den 20er Jahren im Besitz der Stadtgemeinde geführt wurde, konnte die Vereinigung bis 1927 für ihre Zwecke nutzen. 1926 konnte der Verein ein sehr abwechslungsreiches und volles Jahresprogramm mit 11 Lichtbildervorträgen, 11 Ausstellungen und zwei Studienfahrten nach Weimar und Kassel veranstalten. Zumeist regional-heimatliche Thematiken fanden hierbei Einbindung, jedoch konnten mit einer Einzelausstellung des Künstlers Fidus, einer Kunstgewerbe-Schau und einer großen grafischen Ausstellung die gegenwärtigen Kunstproduktionen integriert werden. Im Folgejahr orientierte sich der Kunstverein thematisch an den deutschen traditionalistischen Künstlern, die in den erfolgreichen Ausstellungen des deutschen Malers Hans Thoma, einer Exposition der *Künstlervereinigung „Der Ring“* aus München und einer über den Jahreswechsel hinausgehenden Ausstellung der Leipziger Ortsgruppe der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* gipfelten. Zukünftige Ausstellungen, so hieß es im Jahresbericht 1927, sollten im geplanten städtischen Museum, dem Heimat- und Gewerbemuseum Mühlhausen, stattfinden, wobei der Kunstverein den westlichen Flügel im ersten Obergeschoss zur Verfügung gestellt bekommen sollte. Lang beklagte die Mühlhäuser Bevölkerung den Mangel eines eigenen Heimatmuseums und die fehlenden Ausstellungsmöglichkeiten zur lokalen Geschichte. Die Stadt Mühlhausen stellte für diesen Zweck ein altes Gymnasialgebäude, wovon der Kunstverein, zum Entsetzen einiger Einwohner, profitieren sollte. Es wurde harsche Kritik seitens der Öffentlichkeit laut, die die Räumlichkeiten ausschließlich der Heimatgeschichte und einer dazugehörigen, stetig wachsenden Sammlung widmen wollten. Der Magistrat der Stadt stellte sich dem entgegen und überließ dem Kunstverein die zugesagten Örtlichkeiten. In der Lokalpresse hieß es hierzu: „Kurze Zeit bestehe der Kunstverein […], jedoch habe er schnell festen Fuß gefaßt. Der Magistrat habe sich von seiner Notwendigkeit überzeugt und deshalb die Räume zur Verfügung gestellt.“[554]. Zwar konnten die Zimmer im finanziellen Rahmen des Möglichen nur schlicht hergerichtet werden, doch wurden sie als äußerst geschmackvoll und ansprechend für Expositionen ausgewiesen.

Am 04. September 1927 wurden der Mühlhäuser Kunstvereinsgemeinde die Ausstellungsräumlichkeiten im städtischen Museum am Lindenbühl feierlich übergeben und zugleich mit einer später vielfach gelobten Lovis Corinth-Ausstellung eröffnet. In seiner Dankesrede betonte der Vorsitzende Schill, der Kunstverein wolle mit allen Beteiligten im

[554]StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, „Der Mühlhäuser Kunstverein im neuen Heim“, In: Mühlhäuser Zeitung, Jg. 46 (Nr. 207), 05.09.1927, S. 138.

Museum und auch in zukünftiger Arbeit nach dem lateinischen Leitsatz handeln, welcher über dem Portal des Gebäudes geschrieben stehe: „Deo et humanitatis“ - Gott und Menschlichkeit[555]. Mit der dauerhaft geschaffenen Ausstellungslokalität konnte der Kunstverein in den kommenden Jahren eine solide Veranstaltungsdurchführung gewährleisten. Aus den Besucherbilanzen und Jahresprogrammen ab 1927 ließ sich erkennen, dass die Institution viele gelungene Feierlichkeiten und Ereignisse durchführte und damit eine entscheidende Rolle für das gesellschaftliche Leben Mühlhausens besaß.

In ihrer Arbeit setzten die Akteure auf die Komponenten von Kontinuität und Diversität. 1928 setzte der Verein 12, 1929 sieben Ausstellungen und jeweils drei Vorträge um, die in ihrer Vielfalt jedes Metier der Kunst umfassen sollten. Vorträge zu Künstlern wie Käthe Kollwitz oder Arnold Böcklin, Themen wie „Die Psychologie der Mode“ oder die „Farbige Raumgestaltung unter Berücksichtigung der modernen Technik“ verbanden biografische, gesellschaftssoziologische und technische Fragen in einem großen Programm, welches alle Bevölkerungsschichten ansprechen sollte.

Unter der Leitung von Karl Schill konnte die Mühlhäuser Institution gleichermaßen das Jahr 1930 als ein sehr erfolgreiches verzeichnen, welches mit vier Vorträgen und insgesamt 10 Ausstellungen, die verstärkt deutsche Künstlergruppen, aber auch lokal bekannte Größen wie den bereits 1887 verstorbenen Mühlhäuser Kirchenmaler Prof. Karl Gottfried Pfannschmidt oder den Thüringer Landschaftsmaler Prof. Adolf Rettelbusch zeigten, an die Erfolge der Vorjahre anknüpfte. Die Schauen lockten mehr als 7.500 Besucher an und trugen dazu bei, dass das Jahr 1930 mit einem hervorragenden Abschluss versehen werden konnte. Die bei der Bevölkerung Mühlhausens beliebten Ausstellungen verdankte der Verein besonders dem engagierten Einsatz seines ersten Vorsitzenden. Als dieser 1933 von seinem Amt zurückgetreten war, stellte sich ein verändertes Ausstellungskonzept mit dem Vorsitzwechsel ein. Studienrat Baumann orientierte sich an der gemahnten politischen Folgsamkeit im neuen Reich und der Außenwirkung des Kunstvereins in der Öffentlichkeit. Die politische Neuausrichtung sollte in die Tätigkeit implementiert werden, weswegen eine enge Zusammenarbeit mit dem *Kampfbund für deutsche Kultur* angestrebt wurde. Qualitätshebung galt als das oberste Ziel, weswegen die zukünftigen Schauen ausschließlich einem künstlerischen Kurs folgen sollten. Bewerkstelligt wurde dies unter anderem mit einem Wechsel der Ausstellungsleitung. „[…] im Hinblick auf seine Aufgabe im neuen Staat, die eine Steigerung der Qualität erfordere, werde man die Zahl der Ausstellungen auf 4 bis 6 jährlich beschränken, allerdings werde man dann eine gewisse Garantie für die Güte dieser Ausstellungen übernehmen

[555]Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, „Der Mühlhäuser Kunstverein im neuen Heim“, In: Mühlhäuser Zeitung, Jg. 46 (Nr. 207), 05.09.1927, S. 138.

müssen.“[556], ließ der neue Vorsitzende Baumann öffentlich verlauten. Diese Aussage implizierte, die vorherigen Jahre mit einer größeren Ausstellungsrate hätten keine Qualität der Schauen garantiert, sondern lediglich ein dichteres Programm geschaffen. Baumann unterstellte somit indirekt seinem Vorgänger, er habe nach der Prämisse „Quantität statt Qualität“ gearbeitet. Dass die „Aufgabe im neuen Staat“ als treibende Kraft hier dahinterstand und eine starke Selektion von Künstlern und Werken verlangte, war augenscheinlich kein Geheimnis. Die Ausstellungsleitung setzte in vielerlei Hinsicht auf einen neuen Kurs, welcher die Handhabe der Vorjahre anzumahnen suchte. Ausstellungseröffnungen fügte man kurze Feiern zur Einleitung bei, die die „weitestgehende Anteilnahme aller Bevölkerungskreise“[557] gewährleisten sollten. Zudem sollten anderweitige Veranstaltungen und Abendprogramme reduziert werden, die keinen gänzlichen Verzicht dieser Rahmenveranstaltungen bedeuteten, aber eine minimalistischere Ausübung verlangten. Der geänderte Kurs wirkte sich ebenfalls auf die Künstlerbeihilfe aus, denn fortan war man bestrebt, „[e]ntgegen den bisherigen Gepflogenheiten, aus jeder Ausstellung eine Kleinigkeit zu erwerben, […] in Zukunft alljährlich nur ein wertvolles Bild anzukaufen“[558], wie der Mühlhäuser Anzeiger im Dezember 1933 verkündete. Man beabsichtigte damit den Grundstein für eine eigene, im Besitz des Kunstvereins verbleibende Bildersammlung zu schaffen. Dieses Ansinnen des Vorstandes polarisierte die Vereinsakteure. Die langjährigen Mitglieder Gensel und Ritter forderten einen andauernden, unterstützenden Charakter des Kunstvereins und wie bisher regelmäßig getätigte Ausstellungsankäufe, während der ebenfalls viele Jahre mitwirkende Walter Krause die politische Linie aufgriff und mit den Worten Adolf Hitlers argumentierte: „Kunst ist eine Sache des ganzen Volkes, nicht Sache einer kleinen Schicht“[559]. Er führte dazu weiter aus:

> „[…] auch der Mühlhäuser Kunstverein müsse an dieser großen Arbeit irgendwie Anteil nehmen. Der Künstler sei bisher ein Mensch gewesen, der geduldet und mit Almosen am Leben erhalten worden sei. Nach der Neuorganisation der Künstlerschaft entscheide die Leistung des einzelnen; schwache Kräfte könnten nicht mehr geduldet werden. Aus dieser neuen Zielsetzung im deutschen Kunstschaffen ergebe sich von selbst auch die Aufgabe des Kunstvereins.“[560].

Letztlich konnte einer eigenen Sammlung nicht entsprochen werden, weder durch einmalige, noch regelmäßige Erwerbungen aus den Ausstellungen. Die Liquidität ließ dafür keinen

[556]StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, Die Zukunftsarbeit des Kunstvereins, In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (o. Nr.), 29.12.1933, S. 205.
[557]Ebd.
[558]Ebd.
[559]StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, Die Zukunftsarbeit des Kunstvereins, In: Mühlhäuser Anzeiger, o. Jg. (o. Nr.), 29.12.1933, S. 205.
[560]Ebd.

Handlungsspielraum und forderte zusätzlich Einschränkungen in der Ausstellungsausübung. Der Kunstverein musste harte Zeiten durchleben, wobei keine durchschlagend nationalsozialistische Arbeit erwirkt werden konnte, welche die öffentliche oder politische Aufmerksamkeit wecken konnte.
Die Vereinsakteure versuchten trotz aller Unwägbarkeiten weitere Expositionen zu organisieren, doch konnten die finanziellen Engpässe nicht überbrückt oder Überschüsse erwirtschaftet werden. Darüber hinaus erschwerten sinkende Mitgliederzahlen eine konstante Vorbereitung und Realisation von Veranstaltungen erheblich. Ein rettender Versuch, neue Mitglieder mit gesenkten Mitgliedsbeiträgen von 5 auf 3 Reichsmark jährlich zu werben, scheiterte ebenfalls. Die Arbeit der Vereinigung stagnierte nach und nach, bis im Oktober 1936 die Auflösung beschlossen wurde und die verblieben Mitglieder ihre Tätigkeit endgültig niederlegten.

Finanzierung

Mit Aufnahme seiner Tätigkeit und Inkrafttreten der Satzungen war jedes ordentliche Mitglied des Vereins dazu verpflichtet, einen jährlichen Mitgliedsbeitrag von sechs Reichsmark[561] zu zahlen, welcher, in Anpassung an die Wirtschaftsnot Deutschlands, erstmalig auf fünf, später auf drei Reichsmark herabgesetzt wurde.
Der Kunstverein finanzierte sich hauptsächlich aus privaten Spenden und Stiftungen, die, oftmals anonym, sehr hoch ausfielen und teils bis zu 1.000 Mark umfassten. Darüber hinaus unterstützte die Stadt den Kunstverein nach Kräften, sowohl mit finanziellen Zuwendungen als auch durch die Bereitstellung und Überlassung der Ausstellungsräume im Jugendheim, den Lokalitäten im „Weißen Schwan“ und später den eigenen Ausstellungsräumlichkeiten im Museum am Lindenbühl. Ein Jahr nach seiner Gründung erhielt der Verein von der Stadtverwaltung Mühlhausen 500 Mark, von einem anonymen Geber 800 Mark und kleinere Spenden aus der Bevölkerung. Über die Jahre stellten diese großzügigen, allerdings unregelmäßigen Zuwendungen keine Form der dauerhaften Finanzierung und Absicherung dar, weswegen die Institution viele Male einen erbitterten Kampf um das Überleben führen musste.
1930 hatte der Kunstverein aus den Vorjahreserfahrungen einen Sicherungsstock angelegt, welchem jährlich 150 bis 200 Mark zugeführt werden sollten. Da die ersten Reserven jedoch zugleich erschöpft werden mussten und keine weiteren Einkünfte verzeichnet werden konnten, entfiel die Sicherung. Letztendlich scheiterte der Mühlhäuser Kunstverein nicht wie andere Vereine an der politischen Doktrin, sondern schlicht an der prekären Finanzlage.

[561] Vgl. StadtA Mühlhausen 31/4/1 Bd. 2, Satzungen Kunstverein Mühlhausen (Thür.) e.V. vom 20. Februar 1927, S. 117 (S.1).

4.11 Der Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler

„Wir glauben nicht fehl zu gehen, wenn wir uns gestatten, Sie zur Theilnahme [sic!] an einem neuen Unternehmen deutscher bildender Künstler einzuladen, welches, den Wünschen und Bedürfnissen weiter Kreise entgegenkommend, zugleich dem Kunstsinn des Publikums Nahrung zu bringen und der Wohlfahrt des schaffenden Künstlers Rechnung zu tragen, sowie hierdurch der deutschen Kunst als solcher förderlich zu sein verpflichtet.“[562]

Mit diesen einleitenden Worten eines Rundschreibens bewarb der *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler* in Weimar im Februar 1898 seine künstlerischen Bestrebungen erstmals in der öffentlichen Künstlerschaft. Diese neue Form einer Vereinsorganisation zur „Schaffung eines thunlichst [sic!] ständigen Ausstellungskreislaufs“ [563], gegründet aus dem namensgebenden Wunsch der Ausstellungsreform, hatte sich mit amtlicher Wirkung einen Monat zuvor konstituiert. „Es sind 25 Jahre verflossen, seit unser Verein Anfang Januar 1898 ins Leben trat.“, schrieb der Vorsitzende Max Merker in einem Schreiben vom 10. Januar 1922 an den Stadtdirektor Weimars[564], und berief sich damit auf die offizielle Geburtsstunde des Thüringer Ausstellungsvereins. Der ideelle Beschluss zur Gründung eines solchen Unternehmens wurde allerdings bereits ein Vierteljahr vorher gefasst, wie im Protokollbuch des Ausstellungsvereins im Oktober 1897 in einer Sitzung vermerkt worden war. Die Initiative hierfür ging maßgeblich von Prof. Theodor Hagen, dem Maler Max Merker, Prof. Berthold Paul Förster und dem Landschaftsmaler Friedrich Albert Schmidt aus. Zudem beteiligten sich die Künstler Prof. Max Thedy, Carl Johann Arnold und Elmar von Eschwege an der Planungssitzung im Herbst. Im Januar versammelten sich dann 22, der Weimarer Kunst eng verbundene Herren am Abend des 19.01.1898 in der Dichterstadt und stimmten unter Annahme der Satzungen für die Gründung des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler*. Unter den Anwesenden fanden sich der Begründer der Künstlerkolonie Schwaan, Franz Bunke, der bis 1902 als Leiter der *Großherzoglichen Kunstschule* wirkende Emil Graf von Schlitz, gen. Görtz, der Maler und Schriftführer des T. A. B. K., Ludwig Heinrich Ernst Erdmann von Jordan, und der renommierte Kunstschriftsteller Dr. Georg Malkowsky aus Berlin[565]. Theodor Hagen hatte den 1. Vorsitz übernommen, den Landschaftsmaler Schmidt wählte man zum 2. Vorsitzenden und als Dritter dieser Runde stand der Oberbaurat Ernst Kriesche aus Weimar dem Vorsitz vor. Die bereits in den Protokollen von 1897 aufgeführten Mitglieder hatten zur offiziellen Stiftungssitzung wiederholt ihre Beteiligung bekundet, denen Prof. Otto Rasch (1862-1952), Paul

[562] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Rundschreiben des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 7r.
[563] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Geschäftsplan des Thüringischen Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 13r.
[564] Vgl. StadtA Weimar, 12 – Stadtverwaltung 1919-1945, 0-06-64, S. 19.
[565] Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-41, S. 3 u. 29f.

Wilhelm Tübbecke (1848-1924), Max Stahlschmidt (1854 - nach 1918), Oskar Herrfurth (1862-1934), Konrad Ahrendts (1855-1901), Kunstmaler Erich Hammer, Direktor Hugo Flintzer (1862-1917), Oberbaurat Ernst Heinrich Kohl (1825-1901), die Rechtsanwälte August Mardersteig (1853-1939) und Georg Mardersteig (1864-1943), Maler Heinrich Plühr, der Geschäftsführer der Ständigen Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe zu Weimar C. Anding, Prof. Hermann Behmer (1831-1915), Walter Hannemann, Kunstmaler Georg (?) Heil, der Maler Richard Starcke (1864-1945), Gerhard Demmering, Herr Harenberg, Rudolf (?) Spielberg und Hofbuchdruckereibesitzer Albert Hartung angehörten.

Die angestrebte „größere Vereinigung bildender Künstler“ [566] hatte auf Grundlage des ungenügenden innerdeutschen Ausstellungsangebotes, beziehungsweise der „Fülle des Ausgestellten, [die] geradezu erdrückend und sinnverwirrend“[567] auf internationalen Expositionen wirkte, die „Begründung eines verbesserten, einheitlichen Kunst-Ausstellungswesens“[568] erzielen wollen. Den Prinzipien der Bürgerlichkeit und gleichermaßen der Nähe des Großherzogs verschrieben[569], wollten die Mitwirkenden das in der Bevölkerung vorhandene Kunstbedürfnis mit ständigen Ausstellungen unterstützen und einer „lebendigen Kunstentwicklung und richtigen Geschmacksbildung“ fördernd beistehen. Dabei ersannen sich die Mitglieder eine auf die ländlichen Gebiete übergreifende Wirkung, in dessen Folge die dezentrale Organisation ein jedermann den Zugang zum Kunstgenuss ermöglichen und die „Förderung der Theilnahme [sic!] an Werken der bildenden Kunst“ [570] gewährleisten sollte. Des Weiteren hatte sich der Ausstellungsverein der gezielten Veräußerung von Kunst ihrer Berufsmitglieder verschrieben, deren Urheberrechte künftig Beachtung und Schutz finden sollten. Kurzum: „Die Vereinsausstellungen haben den Zweck, die Theilnahme [sic!] an den Werken bildender Kunst zu beleben, dieselbe in weitere Kreise zu tragen und dem schaffenden Künstler für die Verbreitung und Verwerthung [sic!] seiner Werke förderlich zu sein.“[571].

Die Teilhaber des Vereins verband gleichermaßen ihre Nähe zu Weimars Künstlerverein, wie auch ihre personelle Kongruenz zu der *Großherzoglichen Kunstschule*. Sowohl Heinrich Plühr, Konrad Ahrendts, Prof. Max Thedy wie auch Theodor Hagen vertraten als Mitglieder des Künstlervereins

[566]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Geschäftsplan des Thüringischen Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 13r.

[567]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Rundschreiben des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 7r u. 8r.

[568]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Geschäftsplan des Thüringischen Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 13r.

[569]Man wollte den Großherzog wohl gewogen wissen, weswegen es nicht verwunderlich ist, dass man das großherzogliche Paar unter den außerordentlichen Mitgliedern des Ausstellungsvereins fand.

[570] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Satzungen des Thüringischen Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 9r.

[571]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Geschäftsplan des Thüringischen Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 13r.

die etablierte, ausstellende Weimarer Künstlerschaft. Graf Schlitz, gen. Görtz, namentlich unabdingbar an die Entstehungsphase der Weimarer Kunstakademie gebunden, Prof. Förster als Sekretär der Kunstschule, Richard Starcke als lehrender Professor und Theodor Hagen als wegweisender Dozent der Einrichtung, knüpften neben ihren institutionellen Ämtern besonders die lokale Kunstentwicklung an die Schule Carl Alexanders. Mit seiner regional ausgerichteten Kulturarbeit leistete der Ausstellungsverein einen wichtigen Beitrag zum Weimarer Kunstgeschehen, was er verstand, durch eine örtliche Präsenz zu unterstreichen. Über ein Jahrzehnt hatten die Beteiligten erfolglos für eine adäquate Unterkunft plädiert, wiederholt ohne Resonanz. Auch die Bevölkerung der Ilm-Stadt beklagte die enge Räumlichkeit im Poseck´schen Haus und die darunter leidende Ausstellungsqualität[572]. Erst fünf Jahre später, am 11. November 1906, konnte der Verein letztlich den eigenen Oberlichtsaal im neu errichteten Donndorf-Museum in Weimar beziehen und feierlich eröffnen. Das am Poseck´schen Garten in der Amalienstraße gelegene Gebäude wurde, in Erkenntlichkeit des Namens, zu Ehren des Bildhauers Prof. Adolf von Donndorf umgebaut und sollte in einem großen Oberlichtsaal die von ihm der Stadt Weimar gestifteten Gipsmodelle beherbergen[573]. Den Akteuren kam es zugute, dass der kleinere Saal in seiner Verwendung dem damalig achtjährigen Verein zugesprochen werden sollte und damit ein eigenes Ausstellungslokal etabliert werden konnte, welches sich am Standort des vorherig für Expositionen genutzten Poseck´schen Haus befand. Das einmalige Domizil versammelte damit das künstlerische Erbe eines der talentiertesten, lebenden Bildhauer des vorherigen Jahrhunderts neben den traditionsbewussten deutschen Kunstproduzenten der Zeit.

Die Vielzahl der Mitglieder stand der stärker auftretenden Avantgarde recht kritisch gegenüber, geprägt durch die konventionelle Weimarer Künstlerschaft. So schrieb im Dezember 1919 der Vorsitzende des Ausstellungsvereins Merker an das Departement des Kultus, mit der diskreditierenden Äußerungen gegenüber des Künstlerbundes Ostthüringen, die von ihm ausgerichtete Ausstellung in Weida sei eine „sehr dilettantenhafte“[574] gewesen. Dem gegenüber hob er die vorzügliche Wirkung des Ausstellungsvereins und dessen langjährige Tätigkeit hervor, die nicht zuletzt darin gipfelte, „in folgenden Städten Thüringens dauernde Ausstellungen gegründet [zu haben]: in Jena, im Kunstvereinslokal Gera, in Greiz, Glauchau, Naunburg [sic!, gemeint war Naumburg, V. F. S.], Merseburg, Eisenach und Coburg.“[575], wie wiederholt und einige Jahre zuvor bereits zur Einweihung des neuen Ausstellungssaales im Donndorf-Museum bewusst

[572]Vgl. Ziegler, 2001, S. 251.
[573]Vgl. O. A., Skizzen aus der Landeshauptstadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 271), 18.11.1906, S. 5.
[574]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Brief 26.12.1919 Max Merker an das Departement des Kultus, Bl. 38r.
[575]O. A., Aus Kunst- und Kunst-Vereinen: Weimar, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 6 (Heft 9), 26.11.1906, S. 122.

betont wurde. Die vorurteilsbehaftete Meinung gegenüber dem ostthüringischen Bund legte der Ausstellungsverein Jahre später ab und initiierte gleichwohl die Einladung der Künstlerbund-Mitglieder für die ab 1922 ausgerichtete „Thüringer Kunstausstellung“ in Weimar und Eisenach.
Grundlegend vertraten die Akteure des Vereins allerdings einen konservativ-bürgerlichen Malstil, der sich gern in Historien-, Landschafts- und Genremalerei niederschlug. Nichtsdestotrotz sind Einflüsse des Impressionismus nicht zu leugnen, ebenso wenig wie die wiederkehrende Beteiligung sezessionistischer Künstler. Worpsweder Künstler wie Heinrich Vogeler oder Hans am Ende stellten ab 1899 aus, Otto Modersohn zwei Jahre später. Käthe Kollwitz präsentierte im Frühjahr 1906 Radierungen in Weimar, im Jahr der 1. Grafikausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* in Leipzig, 1907, zeigte Karl Schmoll von Eisenwerth sowohl bei der Leipziger Grafikschau, wie auch der Januar-Exposition des Ausstellungsvereins Werke seines Schaffens. Auch die Secessionskünstlerin Julie Wolfthorn, ebenfalls mehrfach in Schauen des *Deutschen Künstlerbundes* involviert, oder der Licht-und-Luft-Künstler Fidus nutzten die Präsentationsmöglichkeit in den Thüringer Gefilden. Unverkennbar belief sich die Summe derer Meister, die dem Akademismus und der Landschaftsmalerei verschrieben waren, auf das Maximum, während nur wenige Schlaglichter die Moderne zum Vorschein brachten. Die statutarisch forcierte Einbindung Thüringer Künstler blieb, die Tätigkeitsjahre des Vereins durchziehend, als Hauptaugenmerk bestehen und schlug sich in der Ausstellungspolitik erkennbar nieder. Maler wie Franz Goepfart, in die Vereinshierarchie aufsteigend von einem anfänglichen Posten als stellvertretender Schriftführer, ab 1904 Schriftführer und 1916 im Amt des 2. Vorsitzenden eingebunden, oder Friedrich Albert Schmidt, bis zu seinem Tod 1916 Vorsitzender des Vereins, ehrte man auch in posthumer Form ihres künstlerischen Schaffens.
Die demokratisch aufgebaute und wirtschaftlich vereinigte Institution hatte seit Anbeginn seinen Wirkungskreis dauerhafter Ausstellungen in und um Thüringen ausbauen können, so dass nach und nach die Städte Jena, Gera, Greiz, Glauchau, Naumburg, Merseburg, Eisenach hinzugekommen im Jahr 1900, Coburg 1901 und zuletzt Görlitz, von dem Weimarer Unternehmen profitierten und „die mit uns verbundenen Kunstvereine Thüringens allmonatlich mit Kunstwerken“[576] beschickt wurden. Von der Erwerbspolitik des Weimarer Vereins, Werke aus den wechselnden Schauen für die dauerhafte Sammlung der Stadt anzukaufen, konnten beiderlei Seiten Nutzen ziehen. Die ordentlichen Mitglieder, dergleichen Berufsstandes, erzielten finanzielle Gewinne und erhielten Gewähr, ihre Arbeiten im städtischen Besitz als Erbe für die Nachwelt zu wissen.

[576]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Jahresbericht des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar für 1914 und 1915, Bl. 28r.

Die personelle Zugehörigkeit zum Ausstellungsverein konnte sich selbst in Zeiten des Ersten Weltkrieges potenzieren, was über ein Jahrzehnt zuvor nur mäßig vorangeschritten war. 64 Berufsmitglieder zählte der Verein 1901, bei einer Gesamtmasse von knapp 200 Mitgliedern. Den Großteil der Beteiligten stellten damit Nicht-Künstler und schlichte Losinhaber[577].

Zwischen 1914 und 1915 dagegen traten allein knapp 100 neue Mitglieder der Weimarer Vereinigung bei, wobei zum Berichtsjahr 1915 eine Mitgliederzahl von 631 bestand, was man „in erster Linie einsichtigen Kunstfreunden, welche ihre Pflichten gegen deutsche Kultur freudig erfüllten und Kunst und Künstlerschaft nicht vergaßen“ [578] dankte. Unter den 134 Berufsmitgliedern fanden sich zudem nicht weniger als 29 Malerinnen, wobei der Anteil mit dementsprechenden 21,6% über dem Durchschnitt lag. Im Gegensatz dazu gesehen, hatte sich die Mitgliedschaft der 11 Damen von 1901 mehr als verdoppelt. Dies kann nicht zuletzt auf die Zulassung von Frauen an der Kunstschule zum Wintersemester 1902/03 zurückgeführt werden, womit die Stadt eine herausragende Position im Bundesgebiet einnahm. Dieses Verfahren würde wohl eher deutschen Großstädten zugeschrieben werden, denn der ländlichen Provinz, wozu jedoch bemerkt werden muss, dass die emanzipierte Besonderheit unter der kleinbürgerlichen Weste der konservativen Künstlerschaft Weimars verschnürt blieb.

Das Gros der weiblichen Künstler hatte seine Arbeitsstätte in Weimar, nur wenige entstammten ferneren Zentren wie Berlin, München oder Göttingen. Anders dagegen bei den männlichen ordentlichen Mitgliedern: hier fand sich eine Mischung vorrangig Münchner, Weimarer und Berliner Kunstproduzenten, durchzogen von einzelnen Vertretern diverser deutscher Städte, darunter zeitgleiche Mitglieder des *Deutschen Künstlerbundes* wie Otto Engelhardt-Kyffhäuser oder Kurt Haase-Jastrow[579].

Eine Besonderheit verkörperte die Kunst-Kommission der Stadt Weimar, welche sich aus Mitgliedern des Ausstellungsverein, sowie Vertretern des öffentlichen Lebens speiste. Da die Ilm-Stadt regelmäßig, und vornehmlich aus Weihnachtsausstellungen des Vereins, präsentierte Kunstwerke erwarb, hatte man mit deren Auswahl eine Kunst-Kommission betraut. Als kurios könnte man die Zusammensetzung dieses Gremiums bezeichnen, versammelte diese im Gründungsjahr des Bauhauses, 1919, eben dessen Begründer, Walter Gropius, und sein Lehrbeauftragten Prof. Itten in der „Alt-Weimar-Ausstellungskommission“ des Thüringer Ausstellungsvereins neben Stadtrat Lehrmann, Prof. Dr. Scheidemantel, Kunstmaler Merker, dem

[577] Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, Jahres-Bericht des Thüringischen Ausstellungs-Vereins bildender Künstler in Weimar für 1901, S. 26-27.

[578] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Jahresbericht des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar für 1914 und 1915, Bl. 28r.

[579] Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Jahresbericht des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar für 1914 und 1915, Bl. 29r.

Sanitätsrat Dr. Vulpius, dem Bahnassistent Hertwig, sowie Mathilde Freiin von Freytag-Lohringhoven. Die streng konservative Haltung Freytag-Loringhovens schien sich nicht in Gänze durchsetzen zu können. Fünf Jahre später inkludierte die Kommission wiederholt Vertreter des modernen Lagers. Herr Landsberger, Dr. Scheidemantel, Herr Junker, Freiin von Freytag-Loringhoven und der Impressionist Hermann Hamann entschieden einen Etat von 1.070 Mark für drei Ölbilder, ein Aquarell von J. Schmidt-Busch und eine Bronzefigur der hiesigen Künstler G. Schniewind, H. Bauer, H. Meisel und Paul Moye aufzuwenden. 1930 war die Zusammensetzung der größeren Weimarer Gesellschaft vorbehalten, denn der Künstlerschaft. Dr. Behr, die Schriftstellerin Boeß, Studienrat Junker, Dr. Scheidemantel, das NSDAP-Mitglied und Stadtverordneter von Weimar Dr. Gustav Zunkel, der Architekt Bang-Haas, Redakteur Gebauer, Prof. Graf, Kunstmaler Linzen, Oberbaurat Lehrmann, Geheimer Staatsrat Dr. Unteutsch und Fraktionsvorsitzenden Lonitz und von Freytag-Loringhoven, als indirekte Teilnehmerin, fungierten nun als Richter über den gegenwärtigen Kunstgeschmack, welcher als Zeugnis in die städtische Sammlung einging.

Bereits zur Jahrhundertwende hatte der Vorstand eine erste interne Reformstruktur durchgeführt bei der die Aufnahme auswärtiger Künstler in den Wanderzyklus beschlossen wurde, „da die Turnusorte den berechtigten Wunsch hatten erkennen lassen, neben den Werken Weimarer Künstler auch reichlich solche anderen Ursprungs vorgeführt zu erhalten.“ [580] . Der Ausstellungsverein war durchaus gewillt, den Wünschen der Zweigvereine nachzukommen, erkannte der Weimarer Standort doch, dass sich das noch junge Unternehmen amortisierte. Der Jahresbericht von 1900 vermerkte diesbezüglich, dass

> „der Grundgedanke […], auch in mittleren und kleineren Orten ständige kleinere Kunstausstellungen einzurichten, bereits Schule macht, ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit. […] Es ist leicht ersichtlich, daß ständige Ausstellungen, abgesehen von dem größeren erzieherischen Werte derselben und der Gelegenheit zu ruhigerem Kunstgenuß verhältnismäßig weniger Kosten und Umstände für die Kunstvereine verursachen“[581].

Unter dem Vorsitz und der Geschäftsführung des Merker-Gespanns, Max Merker hatte 1916 nach F. A. Schmidt den Vorsitz übernommen und Otto Merker als außerordentliches Mitglied im gleichen Jahr die Geschäftsleitung, wurde explizit die Lokalität im thematischen Rahmenprogramm zentralisiert. Ein zweiter Reformeingriff schien notwendig, um in Abgrenzung

[580] StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, Jahres-Bericht des Thüringischen Ausstellungs-Vereins bildender Künstler in Weimar für 1900, S. 6.
[581] StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, Jahres-Bericht des Thüringischen Ausstellungs-Vereins bildender Künstler in Weimar für 1900, S. 7.

zu Einrichtungen wie der Permanenten zu gehen, den Lokalcharakter wieder in das Zentrum zu rücken. Das Sujet „Alt-Weimar“ fand jährlich im Herbst seinen Ausstellungsplatz, ebenso wie die Weihnachtsausstellung mit regionalen Malern. Auch für die „Thüringer Kunstausstellung“ setzte sich der Vorsitzende Max Merker insbesondere ein, dessen bevorzugte Einbeziehung der dem Wirtschaftsverband zugehörigen Künstler ihm als Herzensangelegenheit galt. Auch eine enge städtische Verbindung bestand zu Dr. Martin Donndorf, dem Oberbürgermeister von Weimar, welcher als Sohn des Bildhauers Adolf von Donndorf aus der Kunsthandwerksfamilie stammend das künstlerische Ansinnen und die Bewahrung des kulturellen Erbes unterstützte.
Bis 1944 konnte der Ausstellungsverein eine aktive, wenn auch wechselhafte Ausstellungspolitik vorweisen, die selbst in Zeiten der Weltkriege bestehen konnte. Trotz widriger Phasen, fehlendem Interesse seitens der Bürgerschaft oder unzureichender Ausstellungsräume führten die Akteure des Ausstellungsvereins ihre Arbeit kontinuierlich fort und konnten wiederholt mit positiven Wendungen überraschen. Nach dem Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes ereilte den Thüringer Ausstellungsverein das Schicksal der Überführung in sozialistisches Volkseigentum, nach insgesamt 47 Jahren intensiver Aufbau- und Ausstellungsarbeit.

Ausstellungspraxis

In Deutschland hatten sich in den 1880er Jahren Wanderausstellungen wie auch große, international aufgestellte Expositionen gut etabliert. Allerdings boten diese Konzepte, nach Auffassung der Vereinsmitglieder, kein dauerhaft ausreichendes Pendant, da einerseits die vorhandenen Wanderausstellungen in zu großen Abständen voneinander über einen zu knappen Zeitraum abgehalten wurden, andererseits die nationale und internationale Kunst in so überwältigender Masse zur Ausstellung kam, dass dem Besucher einzig das Gefühl der Überforderung bliebe[582].
In reformatorischer Absicht, diese „antiquierten“ Ausstellungskonzepte einem neuen Ansatz zu unterstellen, entschied sich die Vereinigung aus Berufskünstlern, zwei wesentliche strukturelle Veränderungen vorzunehmen. Zum einen ersann man, „das Ausstellungswesen möglichst unter die Leitung der Künstler selbst zu bringen“[583], wie der erste Vorsitzende Theodor Hagen in einem internen Dokument festhielt, um eine an die Bedürfnisse und Bedingungen des Kunstschaffenden angepasste Präsentation zu gewährleisten, bei maximalem öffentlichen Kunstgenuss. Zum anderen plante man, Wanderausstellungen mit zweiwöchig wechselndem Werkbestand zu organisieren, wobei die jeweils älteren Tauschobjekte in die nächste Stadt verbracht wurden, um in monatlichem

[582]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Rundschreiben des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 7r.
[583]Zit. nach: Ziegler, 2001, S. 249.

Turnus die gesamte Ausstellung einem Tausch unterzogen zu haben. Als Präsentationsorte hatte der Verein alle größeren Städte Thüringens ab einer Einwohnerzahl von 20.000 Personen auserkoren, zuzüglich kleinerer, „für Kunst empfängliche“[584] Ortschaften, welche eine gute Anbindung an das Eisenbahnverkehrsnetz besaßen[585]. Das als dauerhaftes und kosteneffizient-kalkuliertes Arrangement unterzog man einer ersten Reifeprüfung im Sommer des Gründungsjahres. Die von der Lokalpresse am 03. Mai 1898 angekündigte Probeausstellung mit der Route Weimar-Jena-Gera[586] hatte mit dem Start in der *Großherzoglichen Kunstschule* Mitte Juni die erhoffte Resonanz mit sich gebracht, wobei die Wahl der gezeigten Maler eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte. Heinrich Plühr, Max Merker, Oskar Herrfurth, Hedwig von Germar und Rudolf Holzschuh brachten als Vertreter der gerade Vierzigjährigen frischen Wind in die bisherigen Präsentationsgewohnheiten, bei denen man üblicherweise die althergebrachten, großen Namen Hagen, Thedy oder Kalckreuth hofierte. Auch die beiden angeschlossenen Städte zeigten sich angetan, die Feuertaufe war bestanden. In den beiden Folgejahren erschloss der Verein die Orte Greiz, Glauchau, Naumburg und Merseburg für seinen Zyklus. Der Fokus der Schaffung eines Marktes für einheimische Kunst wurde schnell von dem Wunsch abgelöst auswärtige Künstlerarbeiten in das Programm einzubeziehen, weswegen jede neue Stadt eine Bereicherung hinzukommender, ortsansässiger Künstler bedeutete. Um den Ertrag für alle Seiten zu steigern, versuchte man in Verhandlung mit Stadträten die Nutzung unentgeltlicher Ausstellungslokale zu erwirken und lokale Maler für die ehrenamtlichen Beaufsichtigung der Werkschauen zu gewinnen. Mit dem geringen Eintrittsgeld von etwa 20 Pfennig und monatlich einmalig kostenlosem Eintritt wollte die Institution sicherstellen, dass jedermann der Besuch ermöglicht sei und speziell Schulklassen zur Erhöhung des Bildungseffektes zu kompatiblen Öffnungszeiten der Besuch gewährt werden konnte. Dabei orientierten sich die Organisatoren an Vorbildern deutscher Kunstzentren, wie es „z. B. in Hamburg unter Lichtwarks Leitung mit Kindern seit einiger Zeit gemacht [wurde]“[587].

Trotz aller Bemühungen seitens der Vereinsleitung blieb öffentliche Kritik keineswegs aus. Wie auch dem Weimarer Zweigverein wurde dem Jenas angelastet, einen zu geringen Ertrag für das Kunstleben der Stadt zu erzielen. Ende Oktober 1901 verfasste der Maler Alfred Lüdke einen Artikel in der Jenaischen Zeitung, worin er den Mangel an Ausstellungen, speziell der bildenden Kunst, in Jena beklagte. „Ich will ja nicht leugnen“, schrieb der Künstler, „daß im Einzelnen

[584] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Rundschreiben des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 8r.

[585] Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Rundschreiben des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler, Bl. 8r.

[586] Vgl. Ziegler, 2001, S. 248. Siehe auch: Scheidig, ca. 1950, S. 123.

[587] A. W., Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler, In: Wartburg-Herold, Jg. 5 (Nr. 7), 01.07.1898, S. 160.

Ansätze gemacht worden sind, diese Verhältnisse zu bessern“, aber, intervenierte er, eine „Universitätsstadt ohne genügende Vertretung der bildenden Kunst […] [kann] nicht die erzieherischen Aufgaben erfüllen, die ihr zufallen.“[588]. Der Vorstand des T.A.B.K. antwortete einen Monat später mit einem überzeugten Bericht, welcher erklärte, die Jenaer Bevölkerung könne sich glücklich betrachten, von den Kunstschätzen der organisierten Ausstellungen des Ausstellungsvereins zu profitieren. Die Offerte anzunehmen, Kunstwerke zu erwerben und ein gesteigertes Interesse mit regelmäßigen Besuchen der Expositionen zu bekunden, müssten die Bürger jedoch selbst zu leisten vermögen und hiermit den Fortbestand des enthusiastischen Unternehmens steuern. Darüber hinaus konstatierte der Vorstand, zeichne es den Verein aus, Malern die Möglichkeit gewährt zu haben, Werke zu zeigen, „die das Beste nicht, wohl aber für sie das Beste geleistet haben“[589].

Schwierigkeiten konnten den Verein nicht in die Knie zwingen, ebenso wenig wie die zwischenzeitliche Zurückdrängung im Weimarer Ausstellungsgeschehen durch die Permanente am Karlsplatz oder die schwindenden Besuchszahlen in der Stadt der Dichter und Denker. Die Beharrlichkeit und die Bereitschaft, diffizilen Situationen konfrontierend gegenüberzutreten, zahlten sich drei Jahren kontinuierlicher Weiterführung endlich aus. Mit dem am 11. November 1906 eingeweihten und von der Stadtgemeinde eingerichteten Ausstellungssaal im Donndorf-Museum eröffnete sich nicht nur den ausstellenden Künstlern eine neue Dimension der Kunstpräsentation, sondern auch dem T. A. B. K. die Möglichkeit, durch weitläufige Hängung und opportuner Beleuchtung neues, gesteigertes Interesse im Kunstpublikum zu schüren. Das Konzept des kostenlosen Ausstellungsbesuchs versprach dabei in den folgenden Jahren besonderen Erfolg: es wurden Spitzenbesucherzahlen jeweils an den Tagen erreicht, an denen der Eintritt frei gewährt wurde[590].

Offiziell firmierte die Lokalität unter dem Namen „Atelierhaus-Gesellschaft“, welche ebenfalls für die Entwürfe des Umbaus zuständig war. Der neue Oberlichtsaal war durch einen Gemälde-Aufzug mit einem Bilder- und Verpackungsraum im Keller verbunden, der einen modernen und komfortablen Transport der Kunstwerke ermöglichte.

Eine gewisse Avantgarden-Nähe muss dem Ausstellungsverein über die Jahre seiner Arbeit zugesprochen werden. Die Zusammenarbeit mit dem *Künstlerbund Ostthüringen*, den Worpsweder Malern um Heinrich Vogeler und Otto Modersohn, wie auch die Präsentation impressionistischer Gemälde bildeten zwar lediglich den geringsten Teil des über Jahrzehnte andauernden Wirkens, doch spiegelte sich auch in der Kooperation mit durch dessen Vorleistung

[588]Lüdke, Alfred, Bildende Kunst in unserer Stadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 228 (Nr. 254), 29.10.1901, S. 2.
[589]O. A., Bildende Kunst in unserer Stadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 228 (Nr. 273), 20.11.1901, S. 6.
[590]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, S. 126f.

entstandenen Kunstvereinen die Berührung mit der Moderne. Insgesamt umreißt der Begriff des Traditionalismus allerdings die Tätigkeit der Weimarer Institution. Thematisch routinierte Konzepte und Ausstellungsinhalte, wie etwa die „Alt-Weimar"-Ausstellung zwischen Oktober und Dezember, ebenso wie die alljährliche Weihnachtsausstellung, der regionale Bezug mit dem Schwerpunkt Weimar und einem traditionellen Mal-Duktus sowie Konformität mit akademischer Landschafts- und Genremalerei, ließen sich unschwer als die Leitbilder ausmachen.

Finanzierung

Grundlegend zeichneten den T. A. B. K. die gleichen Finanzierungsstrategien wie Kunstvereine und Künstlerbünde aus, die sich aus drei Haupteinnahmequellen speisten: den Mitgliederbeiträgen, den Erträgen der Veranstaltungen, sowie Spenden und finanzielle Zuwendungen jeglicher Form durch Stifter und Gönner.

Geringe Jahresbeiträge der teilhabenden Städte, die „für Verwaltungskosten u. s. w. nöthig [sic!]"[591] waren und Verkaufsprozente, die die Maler an den Verein abzuleisten hatten, bildeten das Grundgerüst der Finanzstruktur. Vergünstigungen seitens der preußischen und sächsischen Bahnen bezüglich der Frachttransporte für Bildersendungen senkten die Kosten für den Verein und die teilnehmenden Künstler erheblich[592]. Obwohl Weimar als Kunststadt versehen war mit Mäzen, Kunstförderern und -liebhabern, beliefen sich die Verkaufszahlen stets im Mittelfeld. Im Jahresbericht 1899 berichtete man von Verkäufen in Weimar, bei denen 19 Werke zu 1.029 Mark veräußert wurden, während Gera mit lediglich 7 Werken einen Gewinn von 1.422 Mark verzeichnen konnte[593]. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte das Verkaufsniveau die Marke von 5.000 Mark erreicht[594], lag jedoch damit noch immer hinter einigen Städten des Turnus. Anteils- und Loserwerbungen sollten zugleich die finanzielle wie auch die künstlerische Teilhabe gewährleisten und das Publikum zu einem stärkeren Kaufverhalten anregen, doch auch hier sei bemerkt, dass sich die Teilhabe der Künstler- und Bürgerschaft nur zögerlich steigerte. Von 1906 auf 1916 hatten sich die ausgegebenen Losnummern nicht einmal verdoppelt: waren es 1906 282, konnten 10 Jahre später nur 461 Lose veräußert werden.

Im Jahresbericht 1908 hielt man fest, dass dem Ausstellungsverein von der Gemeindevertretung Weimars der Mietpreis für den Oberlichtsaal im Donndorf-Museum bis auf einen niedrigen Anteil erlassen wurde, auf Grund reger Nachfrage und hoher Besucherzahlen an den Tagen der

[591]O. A., Bildende Kunst in unserer Stadt, In: Jenaische Zeitung, Jg. 228 (Nr. 273), 20.11.1901, S. 6.
[592]Vgl. O. A., Aus Künstler- und Kunst-Vereinen: Weimar, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 6 (Heft 40), 01.07.1907, S. 558.
[593]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 130.
[594]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Bl. 28v.

Ausstellungen, bei denen dem Publikum freier Eintritt gewährt wurde. Bei geringerer Nachfrage war man gezwungen Eintritt zu verlangen, um die Kosten decken zu können. In diesem Zuge machte es sich der Ausstellungsverein zur Aufgabe, den allgemeinen Lehrauftrag mitzutragen und zu unterstützen. Den Weimarer Lehranstalten übergab man aus diesem Grund Freikarten für Schüler, um das Interesse an der bildenden Kunst zu fördern und fachliches Wissen vor den Objekten zu vermitteln. Der Bericht 1908 verkündete zudem, dass in den zehneinhalb Jahren seit der Gründung der Zweigausstellungen Bildverkäufe für rund 50.000 Mark vermittelt wurden[595].

Am 12. September 1917 sendete der erste Vorsitzende, Max Merker, an den Gemeindevorstand der Residenzstadt Weimar einen Brief mit der Bitte, um finanzielle Beihilfe für die entstandenen Kosten durch die Sanierung des Ausstellungsraumes im Donndorf-Museum. Nach über zehn Jahren der Nutzung wurde eine Erneuerung nötig, die 147 Mark kostete und den unter dem Krieg leidenden Ausstellungsverein in eine pekuniäre Notlage brachte. Der Vorsitzende bat daher um die Rückerstattung der Hälfte der Kosten und erklärte, die Weimarische Sparkasse hätte bereits einen kleinen Zuschuss geleistet[596].

1920 verzeichnete der Ausstellungsverein fast 10.000 Personen in der Weimarer Ausstellung, 700 Mitglieder und 120 Berufsmitglieder. Personell ging es dem Verein gut, doch finanziell befand sich der Verein in einer schwierigen Situation. Die Staatsregierung erkannte die bisherigen Leistungen des Vereins an und bewilligte für die Weiterführung der kulturellen Aufgaben einen Beitrag von 3.000 Mark[597]. Besonders in den 20er und bis in die 30er Jahre hinein wurden immer höhere Beträge, zuteilen bis 3.000 Mark, für die Ankäufe von Bildern aufgewendet. Die Geldmittel für diese Erwerbe wurden unter anderem vom Verwaltungsrat der Städtischen Sparbank und dem Schillerhaus zur Verfügung gestellt, wodurch der Verbleib der Bilder in den Einrichtungen der Stadt gewährleistet werden konnte. Werke heimischer Künstler fanden so beispielsweise Eingang in das Rathaus der Stadt, wie auch andere öffentliche Gebäude[598].

1931 und 1932 wurde die jeweilige Weihnachtsausstellung zu einer Verkaufsausstellung erweitert, bei denen die ausgestellten Gemälde, Radierungen und kunstgewerblichen Gegenstände veräußert werden sollten. Der Grund war hierfür in der allgemein gesunkenen Kaufkraft zu suchen. Der Vorstand des Thüringer Ausstellungsvereins erklärte in einem Schreiben: „Und doch hoffen die meisten Aussteller, von denen ein Teil vom Wohlfahrtsamt unterstützt werden muss, dass ihnen durch Verkäufe eine, wenn auch bescheidene materielle Weihnachtsfreude bereitet wird.“[599]. Die

[595]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, S. 123b.
[596]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/I-40e-42, S. 202.
[597]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Bl. 48.
[598]Im Dezember 1925 wurden beispielsweise Bilder aus dem Donndorf-Museum und dem Landesmuseum angekauft, welche von dem Expressionisten Rudolf Riege und dem Pastellmaler Franz Huth stammten.
[599]StadtA Weimar, 12 – Stadtverwaltung 1919-1945/0-06-64, Bd. 2, o. S.

von dem städtischen Wohlfahrtsamt in Weimar veranstaltete Verkaufsausstellung 1932 führte eine lange, ausführliche Liste mit angekauften Arbeiten der Künstler an. Die zahlreichen Werke wurden, in Anpassung an die andauernden Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, zu minimalen Preisen verkauft, z.B. eine Glas-Federzeichnung des Goethe-Gartenhauses von Johanna Bech für 1,50 Mark oder eine Zeichnung von Alfred Ahner „Frauen mit Kindern“ für 6 Mark. Als teuerstes Gemälde, eine Öl-Arbeit von Ursula Brendel, wurde für 380 Mark abgegeben. Auch die Stadt Weimar erwarb durch die Kunst-Kommission Bilder aus der Ausstellung, doch auch hier zu wesentlich niedrigeren Preisen als in den vorherigen Jahren.

Mit der Einrichtung des Reichskartells für bildenden Künste 1933, einem „Spitzenverband für Künstler, Ausstellungswesen und Kunstvereine“[600] wie der Nachrichtendienst DGT im August des Jahres mitteilte, wurde es sich zur Aufgabe gemacht, die „Notstände der deutschen bildenden Kunst“[601] zu bewältigen. Hierfür hatte die nationalsozialistische Organisation eine ständische Gliederung ins Leben gerufen, welche „mit der Durchführung eines Arbeitsbeschaffungsprogramms“[602] betraut wurde. Noch galt es im August 1933 als freiwillig, sich dem Kartell anzuschließen, doch in den Satzungen fand man unter Paragraph 1, es sei die „allein anerkannte Standes- und Berufsvertretung der deutschen bildenden Künstler – und der Mitglieder der Kunstvereine“ [603] . Doch bereits mit 01. Januar 1934 erschien die Verfügung, „daß Kunstausstellungen und Ausstellungen des Kunstgewerbes der vorherigen schriftlichen Zustimmung der Reichskammer der bildenden Künste bedürfen“[604], wie der Präsident eben jener Reichskammer, Adolf Ziegler, dem Nachrichtendienst DGT berichtete. Die bisherigen finanziellen Unterstützungen durch die Stadt Weimar wurden nun eingeschränkt, Ausstellungen mussten vorher genehmigt werden. Künstler waren nun auf die N.S.-Regierung angewiesen. So wurde im September 1934 der Oberbürgermeister von Weimar angefragt, neben dem Reichsstatthalter und der Hilfe des Gauwartes „Kraft durch Freude“ Mittel aus dem städtischen Fonds zur Verfügung zu stellen, um „3 besonders bedürftige weimarische Künstler etwa 14 Tage auf´s Land zu schicken“[605], so der Leiter der Landesstelle Mitteldeutschland der Reichskammer der bildenden Künste. Bei den drei bedürftigen Künstlern handelte es sich um Willy Neuenhahn, Hans Breustädt und Bernhard Bock, denen der Oberbürgermeister Dr. jur. Walther Felix Mueller (1879-1970) für jenen Zweck 45 RM stellte.

[600] StadtA Weimar, 16 – Hauptamt vor 1945/550-01/6, Band 1-2, o.S.
[601] Ebd.
[602] Ebd.
[603] StadtA Weimar, 16 – Hauptamt vor 1945/550-01/6, Band 1-2, Satzungen des Reichskartells der bildenden Künste e.V., o.S.
[604] Ebd.
[605] StadtA Weimar, 16 – Hauptamt vor 1945/550-01/6, Band 1-2, o. S.

Mit Beginn des Jahres 1935 erfolgten neue Erlasse für Kunstvereine, die, zum einen den Künstler unterstützend, zum anderen die Kunstfreiheit einschränkend, dem Kunst- und Ausstellungswesen einen umfassend bürokratischen und politischen Rahmen anlegten. So schrieb der Präsident der Reichskammer der bildenden Künste an den Oberbürgermeister von Weimar am 24. April 1935:

> „Gedacht ist an eine Hilfeleistung der Städte zugunsten der bildenden Künstler in der Weise, dass diese den Verkauf als wertvoll anerkannter Werke lebender Künstler, soweit diese ihre Mitgliedschaft zur Reichskammer der bildenden Künste nachweisen, erleichtern, in dem sie möglichst kostenlos geeignete Ausstellungs- und Verkaufsräume zur Verfügung und gleichzeitig nach Massgabe ihrer Mittel einen Fonds von etwa einigen tausend Mark bereit stellen, der es ermöglicht, zuverlässigen Käufern von Kunstwerken Ratenzahlungen einzuräumen, andererseits aber die Künstler selbst sofort in den Besitz des ganzen Entgelts ihrer verkauften Werke gelangen lassen.“[606].

Der Brief verkündete zudem, dass der Preis eines Einzelkunstwerkes fortan nicht mehr als 1.000 Mark betragen darf, womit eine klare Reglementierung der Kunstschätze vorgenommen wurde, welcher nun auch der Ausstellungsverein unterstellt war.

Zwei Monate später gab es schließlich eine unmissverständliche Anordnung für das Ausstellungswesen und Kunstmessen, veröffentlicht vom Nachrichtendienst DGT am 21. Juni 1935: „Kunstausstellungen sind unter Würdigung ihres Gemeinnutzes zu gestalten und haben unter Ausschluß jedes persönlichen Geltungsbedürfnisses der Aussteller an der Förderung der deutschen Kultur in Verantwortung für Volk und Reich mitzuwirken.“[607] Mit einem Veranstalter für die wirtschaftliche und einem Ausstellungsleiter für die künstlerische Führung wollte die NS-Regierung sicherstellen, dass keine antideutsche, unvölkische oder bolschewistische Kunstinhalte zur Ausstellung kamen. Eine Bestätigung dieser Personen musste von der Reichskammer erteilt werden und eine Voranmeldung der Ausstellungen bei der Reichskammer war notwendig. Der Thüringer Ausstellungsverein erfüllte diese Anforderungen und bezog hierdurch bis 1944 kontinuierlich finanzielle Mittel. Mit den letzten Monaten des Zweiten Weltkrieges war eine Finanzierung, wie auch eine Ausstellungstätigkeit unmöglich geworden.

[606] StadtA Weimar, 16 – Hauptamt vor 1945/550-01/6, Band 1-2, Brief des Präsidenten der Reichskammer der bildenden Künste an den Oberbürgermeister Weimars vom 24.04.1935, S. 3.
[607] StadtA Weimar, 16 – Hauptamt vor 1945/550-01/6, Band 1-2, o.S.

4.12 Der Künstlerverein Weimar

Die frühen Anfänge des Künstlervereins sind heute leider nur bruchstückhaft zu rekonstruieren und es muss ausdrücklich darauf verwiesen werden, dass verschiedene Quellen nur rudimentär die Geschichte des Künstlervereins anschneiden, Details vernachlässigen und immer wieder Irritationen in diesem Zusammenhang entstehen.

In unablässige Verbindung mit der Gründung des Künstlervereins zu Weimar setzt der deutsche Kunsthistoriker Prof. Dr. Hendrik Ziegler die Begründung des Weimarer Kunstvereins. Laut seiner Forschung fasste im März 1860 Stanislaus von Kalckreuth den Gedanken, einen Kunstverein, der ein recht zeitiges Beispiel der Kunstvereinsgründung in Deutschland darstellen würde, neben dem seit Februar 1860 bestehenden Künstlerverein zu gründen. Dies erfolgte offiziell im September des gleichen Jahres [608] . Walther Scheidig, der langjährige Direktor der Weimarer Kunstsammlungen, hielt in den Annalen der Weimarer Kunstgeschichte dagegen fest, dass der Kunstverein in Weimar bereits im November 1859 gegründet wurde. In Opposition zu Ersterem steht die Angabe des Kunsthistorikers Dr. Hans-Dieter Mück, welcher in seinem Buch „Künstler in Weimars Kunstschule 1860-1919“ schreibt, der Weimarer Künstlerverein sei bereits im Dezember 1859 gegründet worden[609]. Dem annähernd entsprechend, finden sich in den *Dioskuren* Berichte zum Künstlerverein Weimar und dessen einjährigem Bestehen, wonach der Künstlerverein im Oktober 1859 von Graf Kalckreuth gegründet wurde, dessen Ziel die „gegenseitige Unterstützung und Hülfe“[610] war. Eine weitere Berichterstattung der Deutschen Kunst-Zeitung, „Die Dioskuren“, untermauerte den Gründungszeitpunkt mit einer Meldung zu der Feierlichkeit des Stiftungstages der Weimarer Institution. Bei dieser am 12. Oktober 1860 stattgefundenen Veranstaltung zelebrierten rund 40 Künstler den Verein, welcher „bereits einen festen Boden gewonnen hat und für die Zukunft die schönsten Früchte verheißt.“[611].

Ein wenig Licht ins Dunkel dieses chronologischen Irrgartens bringt zudem die authentische Quelle der *Chronik des Künstler-Vereins zu Weimar* aus dem Jahre 1932. Hier schrieb der Chronist, Albrecht von Heinemann, dass die Zeitung „Deutschland“ am 09. Februar 1860 meldete: „Dem Verein der Künstler Weimars zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe sind die Rechte einer moralischen Körperschaft erteilt worden.“[612]. Vorschnell könnte dies nun als Gründungszeitpunkt festgesetzt werden, daher fügte der Autor an, dass bereits vor der Gründung der Kunstschule im

[608]Vgl. Ziegler, 2001, S. 30.
[609]Vgl. Mück, 2018, S. 100.
[610]O. A., Korrespondenzen: Weimar, In: Die Dioskuren, Jg. 5 (Nr. 36), 02.09.1860, S. 294.
[611]O. A., Korrespondenzen: Weimar, In: Die Dioskuren, Jg. 5 (Nr. 44), 28.10.1860, S. 357.
[612]Heinemann, 1933, S. 53.

Oktober 1860 sich ein Kreis aus Malern „wie Preller, Lenbach und Böcklin, von denen die beiden letzten als Lehrer an die neue Kunstschule übernommen wurden, sich zu einem Künstlerverein zusammengeschlossen hatten, nachdem der alte „Neuweimar-Verein“ zu einem kümmerlichen Schattendasein verurteilt war.“[613]. Dieses „Schattendasein“ dürfte wohl endgültig mit dem Fortgang der beiden „Neuweimar“-Vereinsinitiatoren, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Franz Liszt, 1860 aus Weimar besiegelt worden sein. Es lässt sich daher konstatieren, dass die vorherig genannten Aussagen insofern der Wahrheit entsprechen als dass sie den Gründungszeitpunkt des Künstlervereins vor der Etablierung der Kunsthochschule festsetzten. Einige Zweifel sind nicht in Gänze auszuräumen, doch es sprechen viele Faktoren für eine Konstituierung im Oktober 1859.

Originale Quellen oder anderweitige Aufzeichnungen, welche die genauen Begründungsdaten des Künstlervereins Weimar und dessen „Vorgänger“ enthalten, sind heute nicht mehr erhalten. „Leider ist über die eigentliche Gründung des Künstlervereins, die Zusammensetzung des ersten Vorstandes und der Mitglieder nichts zu ermitteln gewesen. Die ältesten und sichersten Quellen, die früheren Protokollbücher des Künstlervereins, führen nur bis in die Zeit der letzten Jahre vor dem Einzug in das eigene Haus.“[614], bekundete von Heinemann. Sicher ist aber, dass die Gründung der Künstlerinstitution in direktem Zusammenhang mit der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule stand, mit dessen Organisation Graf Kalckreuth betraut war, welcher zugleich den Vorsitz des Künstlervereins übernahm. Die Sekretärsgeschäfte des selbigen trat Prof. Martersteig an.

Mit der knapp gesteckten Zielsetzung der Ausstellungsvorbereitung und der Unterstützung der Künstlerschaft hielt sich der Künstlerverein Weimar die Möglichkeit offen, einen später individuell ausbaubaren Handlungsrahmen nach Belieben zu verändern. Mit der konstitutionellen Richtlinie eines auf drei Jahre gewählten Vorstandes und viermal jährlich stattfindenden Generalversammlungen verfügte der Verein über die geschäftsbefähigenden demokratischen Strukturen. Wöchentliche Privatsitzungen mit Abendvorträgen sollten dem geselligen Verkehr und der künstlerischen Bildung zugute kommen[615].

Von dem Abschnitt der 1870er Jahre hielten sich in Überlieferung einige Fest-Anekdoten und die sogenannten „Wanderjahre“ des Künstlervereins, die Zeit ohne festes Vereinslokal und die Suche nach einer passenden Unterkunft. Zu Anfang begnügte man sich mit zwei großen Räumen im Hintergebäude des „Russischen Hofes“ (Fürstenhof) oberhalb der Pferdeställe als Vereinsunterkunft. Recht provisorisch eingerichtet, doch mit Kneip-Raum, einer kleinen Bühne

[613]Heinemann, 1933, S. 53.
[614]Heinemann, 1933, S. 17.
[615]Vgl. O. A., Korrespondenzen, In: Die Dioskuren, Jg. 5 (Nr. 36), 02.09.1860, 294.

und mit von Albert Brendel und Theodor Hagen bemalten Gobelins ausgestattet, legte hier die Künstlervereinigung den Grundstein für seinen später weitreichenden Ruf rauschender Künstlerfeste. Der Schriftsteller Ernst von Wolzogen war es, welcher als Tanzmeister den zwar künstlerisch sehr versierten, aber tänzerisch eher schwachen Malern „eifriges Hüpfen und Walzen“[616] beibrachte. Die sich bei der städtischen Bevölkerung immer größerer Beliebtheit erfreuenden Feste schürten jedoch den Unmut der Gastwirte Weimars. Ausbleibende Einkünfte und wachsende Schulden des Künstlervereins veranlasste sie, die Polizei auf „die gefährliche und baupolizeilich nicht unbedenkliche Lage des Lokals in nächster Nähe der Pferdeställe“[617] hinzuweisen, was erst das Ausrichtungsverbot von Festlichkeiten und kurze Zeit später die Schließung des Vereinslokals zur Folge hatte. Im Winter 1882/83 erhielt der Verein den „Sauren Apfel“, einen Kneipraum in der „Erholung“, bereitgestellt von der namensgebenden *Erholungsgesellschaft*. Die weithin bekannten Feste lockten unzählige Tanzgäste an, so dass folglich die gesamte Wirtschaft für Feiern dieser Art okkupiert wurde, als dauerhaftes Vereinslokal konnte sich dieser Standort jedoch ebenso wenig etablieren.

In den folgenden Jahren bis zur Einrichtung des eigenen Vereinsheims siedelte die Institution viele mal in Weimar um. Die Reise führte von einer kleinen Gartenwirtschaft am „Efelsweg“ (die spätere Lisztstr. 29) über das Lokal „Goldener Anker“ in das Haus „Chemnitius“ und schließlich in die eigenen Räume des Gebäudes der ehemaligen Hofschmiede und -sattlerei zuzüglich der nebenliegenden Wagenremise am Zeughof. Am 09. Juli 1887 übergab der Großherzog Carl Alexander dem Weimarer Künstlerverein die Hofsattlerei als Schenkung, worauf der aus Prof. Hagen, Graf von Kalckreuth, Thedy, Eelbo, Schmidt, Brendel und von Cranach bestehende Vorstand umgehend ein Dankschreiben an den Weimarer Großherzog sandte. Die Räume sollten fortan für die in Weimar lebenden Künstler, Lehrer wie Schüler der Kunstschule, sowie künstlerisch Tätigen aus Musik, Literatur und Schauspiel seine Türen öffnen. Initiiert wurde die Schenkung des neuen Künstlerheims von dem damaligen Direktor der Weimarer Kunstschule Emil Graf von Schlitz, genannt von Görtz[618].

Im Frühjahr 1888 nahm man sich des Umbaus der alten Hofschmiede an. Eine zur Akquirierung finanzieller Mittel initiierte Bilderlotterie und deren Berichterstattung in der Lokalpresse vom 07. März des Jahres bezog die Weimarer Bevölkerung in den von der Künstlerschaft durchgeführten Bauprozess ein[619]. Im Herbst 1888 begann das Projekt Gestalt anzunehmen: Viele Künstler der Kunstschule und zugleich als Mitglieder im Verein tätige Herren beteiligten sich an der Gestaltung

[616]Heinemann, 1933, S. 20.
[617]Ebd.
[618]Vgl. Mück, 2018, S. 100. Siehe auch: Stapf, 2014, S 87.
[619]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 102.

der eigenen Räume. „Der damalige Vorsitzende des Vereins, Graf Görtz, ein anerkannter Bildhauer, verwandelte den Schmiedeherd in einen mittelalterlichen Kamin und zierte die Wände mit allerlei witzigen Skulpturen. Er wurde bei dieser Arbeit erfolgreich unterstützt von dem damaligen ersten Hausvogt des Vereins, Lucas von Cranach.“[620]

Für die stete Deckung der Kosten und die weiterführende Ausstattung des Künstlerlokals organisierten die Vereinsakteure erste Feste, sowie Weihnachten 1888 einen Christkindl-Markt. Letzterer ermöglichte die Einrichtung einer eigenen Küche und einer hausinternen Kegelbahn. Im Folgejahr konnte das fertiggestellte Künstlerheim in Betrieb genommen und mit einer feierlichen Maibowle zum 01. Mai 1889 eingeweiht werden, wobei unter anderem Paul von Joukowsky und Momme Nissen, „der spätere Biograph des „»Rembrandtdeutschen« Paul Langbehn“[621] anwesend waren[622].

Das Vereinsheim und der zugehörige Garten erhielten über die Jahre liebevolle Zuwendung, wodurch das klösterlich anmutende Gebäude mit einer großen Rundbogentür, Säulen und alten Innenschriften „fast den Anspruch auf Echtheit und geschichtlichen Ursprung auf diesem Boden“[623] geltend machen konnte. Noch vor Ende des 19. Jahrhunderts war das Haus des Künstlervereins mit allerlei Komfort versehen: einem im Oberlichtsaal eingerichteten Billardzimmer, welches mit dem Kneipzimmer verbunden war, elektrischem Licht und einem weiteren prächtigen Kamin mit großem Sims. Die jährlichen Feste in den Räumlichkeiten des Künstlervereinsheimes lockten zahlreiche Weimarer, wie auch auswärtige Gäste aller künstlerischer Sparten an, wobei sich eine Liste der Hautevolee abzeichnete. In das Haus kehrten Persönlichkeiten wie die Komponisten Richard Strauß und Siegfried Wagner ein, die Weimarer Opernsängerin Rosa von Milde, literarische Größen wie Friedrich Spielhagen, Ernst von Wildenbruch, Julius Rodenberg, der Österreicher Karl Emil Franzos, aber auch Adelheid von Schorn, Kapellmeister und Dirigent Aloys Obrist, die weltberühmte französische Schauspielerin Sarah Bernhardt und Prinz Bernhard von Sachsen-Weimar, Dr. Julius Wahle und der spätere Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs Dr. Wolfgang Oettingen, sowie der Anthroposophie-Begründer Rudolf Steiner. Auch Erich Haeckel und Erich Schmidt trugen sich in das aufschlussreiche Gästebuch des Künstlerheims ein, da sie durch regelmäßige Tagungen der

[620]Heinemann, 1933, S. 27f.
[621]Heinemann, 1933, S. 52.
[622]Diese Ergänzung wurde vermutlich vom Autor getätigt, da die „Chronik des Künstler-Vereins zu Weimar“ zu Weihnachten 1932 erschien und „Dem langjährigen und hochverdienten Ersten Vorsitzenden und Ehrenpräsidenten des Künstlervereins zu Weimar Herrn Karl B. N. von Schirach in dankbarer Verehrung gewidmet“ wurde, so die Eingangsworte.
[623]Heinemann, 1933, S. 29.

Goethe-Gesellschaft und der Shakespeare-Gesellschaft[624] im Vereinslokal zu Gast waren[625]. Für fast jeden Künstler von Rang und Namen führte der Weg im Laufe der Jahre mindestens einmal nach Weimar und in das Künstlerheim. Vor allem waren es aber die vielen bekannten Namen der bildenden Künstler, die sich im Buch verewigten und ihre Anwesenheit bei Festen dokumentierten, worunter sich Engelbert Humperdink, Franz Bunke, Ernst Barlach, Wilhelm Kuhnert, Lovis Corinth, Carl Frithjof Smith, Franz Stuck, Walter Leistikow und Richard Thierbach fanden. Vermutlich erfreute sich der Künstlerverein nicht nur eines so regen Zuspruchs wegen seines strategisch günstig gelegenen Heims in Weimar, sondern auch des feucht-fröhlichen Charakters und des ausschweifenden Alkoholkonsums wegen, denn jedes Fest wurde mit reichlich Alkohol begossen und besungen. Lakonisch-schmunzelnde Anmerkungen wie im Juli 1894, „[...] er [Edgar Allan Poe, V. F. S.] [hätte] an dem dunkeln Kellergewölbe die gleiche Freude gehabt […] wie sein Kollege E. Th. A. Hoffmann an den Weinstuben von Lutter [sic!] und Wegner in Berlin.“[626], verwundern daher kaum.

So bunt durchmischt und renommiert die Kontakte des Künstlervereins in seinen ersten 20 Jahren waren, so waren es auch die Mitglieder des Vereins. Unter ihnen fanden sich Theodor Hagen, Albert Brendel, Eduard Weichberger, Graf Kalckreuth, Baurat Bruno Eelbo, Max Thedy, Ernst von Wolzogen, Lucas von Cranach, Graf Görtz, Maler Eichhorn, Heinrich Plühr, Konrad Ahrendts, Christian Rohlfs und Carl Buchholz. Vorrangig speiste sich die Mitgliederliste aus bildenden Künstlern, doch war auch der Anteil an Bühnendarstellern und Musikern sehr hoch und stieg im Laufe der Jahre zudem deutlich an. Dies führte unweigerlich zu Spannungen, dessen sich der Verein immer wieder auf´s Neue ausgesetzt fühlte. Schimpftiraden des großherzoglichen Hof- und Kammeropernsängers Hans Gießen auf den Redakteur der Zeitung „Deutschland“, Paul Böhler, bei Vorträgen zu Opernaufführungen im Künstlerverein, resultierten in einer Klage Böhlers vor dem Schöffengericht in Weimar[627]. Die Klage wurde letztlich mit einer Geldstrafe von 100 Mark für Gießen beigelegt, doch der Ärger bei den anwesenden Vereinsmitgliedern blieb und keimte indes. In Richtung Jahrhundertwende erwuchs der Unmut der bildenden Künstler gegenüber der erstarkenden Masse der darstellenden Künste bis schließlich auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen der Ausschluss Letzterer erfolgte. Eine Schlichtung konnte erst 1895 auf Wunsch des Großherzogs erwirkt werden, als sich die Mitglieder des Künstlervereins entschlossen, „die »tönenden« Kollegen, die Mitglieder des Hoftheaters und der Hofkapelle, wieder in den

[624]Diesen Gesellschaften war es dauerhaft gestattet ihre Tagungen in den Räumlichkeiten abzuhalten.
[625]Vgl. Heinemann, 1933, S. 53.
[626]Heinemann, 1933, S. 54.
[627]Vgl. O. A., Gerichtsverhandlungen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 5 (Nr. 12), 16.01.1894, S. 2.

Verein aufzunehmen“[628].

Aber auch unvereinbare Differenzen bei Kunstfragen sorgten für nachhaltige Dispute. Das Spannungsgefüge zwischen Nationalismus und Moderne ließ auch den Künstlerverein nicht unbeeindruckt. Mit einem Bein in der akademischen Malweise stehend und dem Konservatismus verschrieben, mit dem anderen Bein Richtung Avantgarde schreitend, scheiterte so manche Debatte über die klare Positionierung des Künstlervereins, wobei langfristig gesehen die heimattreue, völkische Tendenz siegte, dessen sich so einige Vereine unterwerfen mussten. So hatten sich bereits Mitte der 1880er Jahre Gewitterwolken am Himmel abgezeichnet als der Maler Max Thedy, seit seiner Ankunft in Weimar eng mit dem dortigen Künstlerverein verbunden, persönliche Befindlichkeiten in das Vereinsleben einfließen ließ. Als Leiter und langjähriges Vorstandsmitglied[629] erhielt er 1907 den Titel des Ehrenmitgliedes[630]. Der Künstlerverein, als „einem Mittelpunkt der Geselligkeit von Lehrenden und Lernenden der Kunstschule“ [631], verdankte diesen Ruf unter anderem Thedy. Neben den Aufgaben in leitenden Positionen zeichnete sich der Maler auch für die Vorbereitung und Ausrichtung zahlreicher, mehrtägiger und äußerst geselliger Künstlerfeste verantwortlich, welche das kulturelle Leben in Weimar maßgeblich mitgestalteten[632]. Doch Thedys persönliche Apathie gegenüber Harry Graf Kessler und seinem „modernen“ Künstlerkreis, vermutlich resultierend aus dem Zurückdrängen der Kunstschule als künstlerische Leitinstanz, schwang als Stimmung im Vereinsleben stets mit[633]. Max Thedy als Maler war zudem den akademischen Malweisen verpflichtet, öffnete er sich zwar der Landschaftsmalerei und dem Impressionismus, doch zählte er insgesamt eher zur alten Schule. Wiederkehrend sahen sich die Maler mit persönlichen wie auch institutionellen Diskrepanzen konfrontiert, hauptsächlich fußend auf Fragen nach der kunstpolitischen Einordnung. Dass der Weimarer Künstlerverein viele Jahre den Geburtstag Kaiser Wilhelms mit einem Festessen gefeiert habe „als ein Zeichen dauerhafter und uneingeschränkter Loyalität aller Vereinsmitglieder gegenüber der Politik des Monarchen“ [634], dürfte wie ein Damokles-Schwert über der Künstlergemeinde gehangen haben. Dass Thedy und einige andere Künstler die Verehrung für ihren Kaiser und die Liebe zu ihrer Nation mit einer solchen Feierlichkeit zum Ausdruck brachten, da sie dem von Kaiser Wilhelm präferierten Naturalismus und der realistischen Landschaftsmalerei verbunden waren, kollidierte wiederkehrend mit dem Eintreten einiger

[628]O. A., Thüringen und Nachbarstaaten, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 6 (Nr. 278), 27.11.1895, S. 2.
[629]Thedy war 1885-87, 1890-95 und 1912-1915 Vorstandsmitglied im Künstlerverein.
[630]Vgl. Heinemann, 1933, S. 102.
[631]Stapf, 2014, S. 87.
[632]Vgl. Stapf, 2014, S. 122.
[633]Vgl. Stapf, 2014, S. 132.
[634]Stapf, 2014, S. 132.

Vertreter des traditionsbewussten Weimarer Künstlervereins in den Deutschen Künstlerbund, unter ihnen auch Thedy selbst. In Bezug auf diese zweischneidige Position der Mitgliedschaft im DKB hielt der Kunstautor Peter Stapf in seinem Buch *Der Maler Max Thedy* fest: „Generell verdeutlicht die Kenntnis um jene Mitgliedschaft in dem gegen die Kunstdoktrin Wilhelms II. gegründeten Bund einmal mehr das Problem, eine klare Trennlinie zwischen einzelnen Künstlern dieser Zeit hinsichtlich ihrer kulturpolitischen Einstellung zu ziehen.“[635]

Dieser sich in klarer Abgrenzung zur Kunstdoktrin des Kaisers begründete und auf Anregung Harry Graf Kesslers entstandene Bund, Kessler selbst war ebenso kritisch denen gegenüber, welche die Kunstpolitik Kaiser Wilhelms verteidigten, fand gleichfalls Eingang in die Gesprächskultur des Vereins wie auch in das lokale politische Ringen. Mit Selbstverständnis und Einsatz für die deutsche Kultur beteiligte man sich am Lokalgeschehen, welches durch einen Eintrag vom 05. Februar 1907 deutlich wurde, dessen Ursprung in den damaligen Reichstagswahlen zu suchen war:

> „Zur fröhlichen Feier des Wahlsiegs der Deutschgesinnten über die Sozialdemokratie (Graef gegen Baudert) wurde eine große Feuerzangenbowle getrunken und ein Telegramm an den Großherzog losgelassen: „In heller Freude über den deutschen Sieg in der Stichwahl ruft seinem hohen Schutzherren ein freudiges Heil
> Der Künstlerverein zu Weimar.“[636].

Zwar wurde dem Künstlerverein immer wieder vorgeworfen, dass er zu parteiisch sei und einen „unpolitischen Charakter“[637] wahren müsse, doch konnten ein paar Mitwirkende über diese politischen Spannungen der Zeit nicht hinwegsehen, die deren Schlichtungseinsatz erforderten. Folglich schieden knapp ein Dutzend Maler aus dem Kreis der Künstlerschaft aus, da die sich einmal mehr widerspiegelnde Diskrepanz zwischen Traditionswahrung und Modernenprogression unüberwindbar schien. Erst auf Vermittlung von Hans Olde und Theodor Hagen war man gewillt, den Streit beizulegen und sich dem Künstlerverein erneut anzuschließen[638].

So manche künstlerische Entwicklung oder Krise konnte jedoch intern mit Witz bewältigt und ihrer Ernsthaftigkeit bestohlen werden. Parodierend eignete man sich die Kunst anderer an und schuf das ein oder andere Mal zugleich ein eigenes Kunstzeugnis der Zeit: „der Bildhauer Ahrendts kopierte Maginot mit einer Reliefplastik: un impressioniste. Der damals aufkommende

---

[635]Stapf, 2014, S. 132.

[636]Heinemann, 1933, S. 56f. Bei der Reichstagswahl 1907 kandidierten im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach für Weimar/Apolda der SPD-Politiker August Baudert und der Vertreter der Wirtschaftlichen Vereinigung (Antisemitenpartei) Walther Graef.

[637]Heinemann, 1933, S. 56.

[638]Vgl. O. A., Thüringen und Nachbarstaaten, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 62), 13.03.1908, S. 2.

Impressionismus findet damit eine reizende Karrikierung [sic!].“[639] (Abb. 5).

An Zeugnissen der Künstlerschaft fehlte es im und am Vereinsheim keineswegs. Hatten doch alle Künstler von Anfang an den Umbau des neuen Heims tatkräftig unterstützt, so kamen in den Jahren des Vereinslebens zahlreiche große und kleine Erinnerungen und Kunstwerke an die bewegte Vereinstätigkeit hinzu. Ein Gemälde des Schiller-Nachkommen Gleichen-Rußwurm hatte bereits damals einen besonderen historischen Wert, da „es nach Rolletscheks Erklärung das erste Freilicht-Bild“[640] war. Auch dokumentarische Zeitzeugnisse der Abend- und Festgesellschaften entstanden durch die dem Verein angehörigen Maler und zierten fortan die Vereinsräume. So ein Werk von Max Thedy, der „Donnerstags-Kegelklub“, worauf die Herren des besagten Clubs aufgereiht dargestellt wurden, „in der oberen Reihe: Professor Förster (damals Syndikus der Kunstschule), Professor Thedy, Dr. Bökmann, v. d. Velden [sic!], Bach; darunter: Metzeroth, Hamann, Plühr, Fröhlich und die Brüder Zauche.“ [641] und deren sportliche Zusammenkunft verewigte. Das „Ratsherrenbild“ von Graf Kalckreuth legte als Erinnerungsstück Nachweis über die damalige Zusammensetzung des Vorstandes ab.

Im Dezember 1913 konnte die Weimarer Presse verkünden, dass der Künstlerverein von Weimar bereits seit 25 Jahren im eigenen Heim, der damaligen Hofschmiede, sei und dieses Jubiläum festlich begangen hatte[642]. Die belebten und vielfach gepriesenen Erinnerungen an die glorreichen alten Zeiten sollten jedoch mit Beginn des Ersten Weltkriegs vorläufig alles sein, was den Künstlern von dem Weimarer Verein blieb. Mehrere Mitglieder „vertauschten die braune Sammetjoppe mit dem feldgrauen Waffenrock, Pinsel und Feder mit dem Schwert. Nur wenige blieben zurück.“[643].

Mit dem Einzug in den Krieg lag die Tätigkeit des Künstlervereins vorerst brach, zumal den wenigen Verbliebenen jegliches Geld für Veranstaltungen fehlte. Nachdem die Zeit des Krieges überstanden ward, dem damit einhergehenden Zusammenbruch der politischen Monarchen-Systeme und dem folgenden Ausruf der Republik im Weimarer Hoftheater, wollte die Künstlerinstitution auf eine Wiederbelebung hoffen. Zwar waren die Nachwehen des Krieges und die Inflation auch im Künstlerverein merklich spürbar, doch konnten die Mitglieder durch den Einsatz von dem seit 1919 Ersten Vorsitzenden, Carl von Schirach, vor der vernichtenden Kälte und dem Hunger bewahrt werden.

---

[639]Heinemann, 1933, S. 31.

[640]Heinemann, 1933, S. 31. Gemeint war hierbei der österreichische Maler Josef Rolletschek (1859-1934), der als langjähriges Mitglied des Künstlervereins und Freund des Anthroposophen Rudolf Steiner u. a. für dessen Einführung in den Verein verantwortlich zu zeichnen war.

[641]Heinemann, 1933, S. 33.

[642]Vgl. Scheidig, ca. 1950, S. 183.

[643]Heinemann, 1933, S. 62.

Auch nicht angehörige Kunsttätige in Weimar fanden Zugang zu den Annehmlichkeiten des Künstlervereins im Nachkriegsjahr. Walter Gropius stellte im Mai des Jahres an den Vorstand die Anfrage, „ob er einstweilen im Verein seine Mahlzeiten einnehmen könne.“[644] Nach Bewilligung des Anliegens war es dem Bauhaus-Gründer möglich für 2,50 Mark ein Mittagessen in den Vereinsräumlichkeiten zu erhalten; Mitglieder zahlten nur 2,00 Mark[645]. In den weiteren Jahren wurden die Mahlzeiten-Preise stetig erhöht bis auf zu 6,50 Mark für Gäste des Heims[646].
Die Chronik des Vereins verzeichnete das Jahr 1919 allerdings als das „wilde Jahr“, stark negativ konnotiert und als Beginn einer unheilvollen Zeit für Weimar deklariert. Wieder einmal wurde der konservative Weimarer Kunstgeschmack einer Neuerung unterworfen. Jene Zeit, „als die seltsamen Verkünder einer »neuen richtung des künstlerischen kollektivismus« in Weimar herumliefen und den ruhigen Bürger schreckten durch den Anblick ihrer ungepflegten Leiblichkeit, durch nächtliches Baden in der Ilm und durch allerlei Rüpeleien, die besser verschwiegen werden“ [647] , sorgte bei den Vereinsmitgliedern zuerst für großen Unmut, später zu heraufdringendem Ärger. Der Chronist schilderte in Erinnerung mit harschen Worten seine Wahrnehmung der damaligen Bauhaus-Künstler:

> „… leider beschränkten sich die »Bauhäusler« nicht darauf, ihren großen Heiligen »Dada« in ihren eigenen vier Pfählen anzubeten und ihm die kärglichen »sacrificia intellectus« in Form von sinn- und zwecklos erdachten »Materialstudien« aus Konservenbüchsen, Hufnägeln, Strohhalmen, Streichholzschachteln, Schnürsenkeln und sonstigen Haus- und Küchenabfällen nur dort darzubringen, wo sie mit diesem Unfug unter sich waren und also weiter keinen Schaden anrichten konnten, sondern sie drangen sogar in die Räume des Künstlervereins ein und versuchten hier mit viel Geschrei und wenig Anstand darzutun, nun seien sie die Herren, und mit ihnen sei das Himmelreich auf Erden gekommen.“[648].

Heftige Wortgefechte und prekäre Aufeinandertreffen wurden unter Hinzuziehen der Polizei aufgelöst, doch in den nachfolgenden Jahren verschärfte sich der Ton untereinander weiterhin. Kulminierend in einer handfesten Schlägerei und einer im Schutze der frühen Morgenstunden angesetzten Demolierung der Skulptur „Otto der Faule“ im Garten des Künstlervereins Anfang der 1920er Jahre, endete die Uneinigkeit in den Weimarer Künstlerkreisen zum Vorteil des Vereins, da das Bauhaus 1926 nach Dessau umsiedeln musste. Ohne die „Unruhen des Bauhauses“ keimte der Wunsch, im Verlauf der 20er Jahre ein wenig seines alten Glanzes zurückzugewinnen und

[644]LATh – HStA Weimar, Bestand F 1913/3, Protokollbuch des Künstlervereins zu Weimar, S. 73.
[645]Vgl. LATh – HStA Weimar, Bestand F 1913/3, Protokollbuch des Künstlervereins zu Weimar, S. 75.
[646]So laut der Aufzeichnungen und Informationen von Prof. Dr. Volker Wahl aus seinen Recherchen im LATh – HStA Weimar, Bestand F 1913/3, Protokollbuch des Künstlervereins zu Weimar.
[647]Heinemann, 1933, S. 62.
[648]Heinemann, 1933, S. 62f.

unterstrich den stärker werdenden, rückwärtsgewandten Nationalpathos.
Mit Reparaturen am Vereinslokal, einem neuen Gewand der Traditionsarbeit und der Anwerbung neuer, junger Künstler, begann der Vorstand erneut Festivitäten auszurichten und an Erfolge der verflogenen Jahre anzuknüpfen. Zwar dauerten selbige keine drei Tage mehr und besaßen wohl bei weitem keinen solchen berauschenden, sorglosen Charakter wie vor den Leiden des Krieges, doch erfreuten sich die Feste abermals großer Beliebtheit. Des Weiteren wurden von und für die Mitglieder Ausflüge in die Umgebung organisiert, wie beispielsweise nach Bad Berka oder zu den Kriegsschauplätzen von Jena und Auerstedt, die einen charakteristischen Patriotismus signalisierten. Auch das Liedgut, das regelmäßig und lautstark in den Räumen des Künstlerheims gesungen und gepflegt wurde, berief sich auf den Vaterlandsstolz seiner Sänger. In den Anfängen der 30er Jahre gründete Oberregierungsrat Dr. Walter Rohde, welcher „besondere Verdienste um die Pflege des deutschen Volksgesanges“[649] hatte, die sogenannte *Kommunistische Jugendgruppe* in den Reihen des Künstlervereins. Gedacht als Persiflage auf die sowjetische Politik und als „Opposition gegen die sogenannte »Geheimratskultur«“ entledigte man sich so mancher Alltagssorge um das politische Ringen auf humoristische Art.
Mit Dezember 1931 kam dem Künstlerverein erstmalig die Verpflichtung zu, seine langjährig genutzte Lokalität eigenständig zu finanzieren. Das Jenaer Volksblatt veröffentlichte hierzu am 08. Dezember 1931 einen kurzen Bericht, welcher einen Tag zuvor in der Weimarer Tagespresse erschienen war, und sich der zukünftigen Situation des Künstlerheims in Weimar zuwandte. Die bisher unentgeltliche zur Verfügungsstellung des Gebäudes hatte sich mit dem Tod des Großherzogs Carl Alexander geändert, grundlegend jedoch mit dem Erlöschen der Kleinstaaterei, schrieb das Blatt. Die „private Vereinigung, [welche] einen Wirtschaftsbetrieb unterhält“[650], konnte nicht mehr mit der kostenlosen Nutzung des staatlichen Gebäudes rechnen, da veränderte Zeiten und die finanzielle Not des Thüringischen Staates zum Beschluss der eigenverantwortlichen Kostenübernahme geführt hatten.
Der lange Zeit aktiv bestehende und mit viel Zuspruch in Weimar und darüber hinaus geführte Künstlerverein erlebte eine zweite Blüte mit der Manifestierung der nationalsozialistischen Macht. Dies wurde mit der Mitgliederaufstellung in den Jahren 1933 und 1935 erkenntlich als von der einstigen „Anfangsbesetzung“ des Künstlervereins nur wenige erhalten geblieben waren. Verschiedene Ursachen zugrundeliegend, waren zum einen die Vorstandsvorsitzenden und anfänglichen Mitglieder der ersten Jahre bereits in einem meist fortgeschrittenen Alter, wobei nur wenige derer die Eingangsjahre des 20. Jahrhunderts oder gar die politische Umbruchszeit der 30er

[649]Heinemann, 1933, S. 73.
[650]O. A., Privilegien verschwinden, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 42 (Nr. 287), 08.12.1931, S. 8.

Jahre überhaupt erlebten, zum anderen waren einige von ihnen bereits im Kampf des Ersten Weltkrieges gefallen waren. Ihnen zu Ehren hatten die aktiven Mitglieder am 09. Juni 1929 eine Gedächtnisfeier abgehalten und eine Tafel mit dem Bildnis des Admirals Scheer und den Namen derer enthüllt, die als Mitglieder und Gäste im Künstlerverein aktiv waren und im Krieg ihr Leben für das Vaterland gelassen hatten[651].

Der Chronist beschrieb die Verschiebung der Mitgliedsverhältnisse mit den Worten: „Immer mehr tritt nun die heute lebende Generation in den Vordergrund.“[652]. Das stark fluktuierende personelle Leben in Weimar war ein weiterer Grund für die Neustrukturierung der Körperschaft. Nur wenige Künstler waren der Vereinigung ein Leben lang treu geblieben, denn ein Kunstschaffender, welcher in den 1880er Jahren dem Künstlerverband beiwohnte, hatte nach der Jahrhundertwende die Residenzstadt zumeist schon für ein nächstes Reiseziel verlassen. Darüber hinaus zeigte der politische Stimmungswechsel in Weimar, von einem gutbürgerlichen Konservatismus über den erstarkenden völkisch-antisemitischen Nationalismus hin zur politischen Folgsamkeit der NSDAP, seine Wirkung, dem sich auch der Künstlerverein nicht entziehen konnte. Manch Kunsttätigen bewegte die politische Atmosphäre daher zum Rückzug aus dem Vereinsgeschehen.

Bereits nach dem Ersten Weltkrieg fanden viele politisch aktive Gäste ihren Weg in das Künstlervereinsheim, nicht zuletzt über Vereinsmitglieder wie von Schirach oder Dr. Peter Raabe. „… fast jeder, der im Laufe der letzten sechs Jahrzehnte mit der deutschen Kunst verbunden war, ist im Weimarer Künstlerhaus eingekehrt und hat in den altersdunklen Räumen ein Stück seiner eignen Geltung zurückgelassen.“[653] Wie viel Geltung einem Besuch zuteil wurde, zeigte ein besonders hervorgehobener Gästebucheintrag: Der des Führers, Adolf Hitler. Mit der Bemerkung „welche Rolle damals Weimar im politischen Leben spielte, ...“, lässt der Chronist diesem Besuch eine Bedeutungsschwere zukommen, die ihresgleichen suchte und führte weiter aus, „… sein [des Führers] tiefes Verständnis für Weimar und seine Bedeutung bewiesen […], wie sehr er von der Sendung der Stadt Goethes für die Zukunft unseres kulturellen und künstlerischen Lebens überzeugt ist.“[654]. Als Wiege der deutschen Klassik und zentrale Stätte im Vorzeige-Gau Thüringen kam Weimar die verheißungsvolle Rolle als Paradebeispiel einer fortwährenden Stätte deutschen Geistes zu.

Dies schlug sich auch in der Mitgliedschaft des Vereins nieder: mit insgesamt 309 Mitgliedern erhielt der Künstlerverein nach 75 Jahren seines Bestehens noch immer immens großen Zuspruch und durfte sich als erneut maßgebende Kunstgemeinde Weimars behaupten. Die Mitgliederliste

[651]Vgl. O. A., Scheer-Gedächtnisfeier in Weimar, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 40 (Nr. 133), 10.06.1929, S. 5.
[652]Heinemann, 1933, S. 57.
[653]Heinemann, 1933, S. 58.
[654]Heinemann, 1933, S. 58f.

vom 31. Dezember 1935 wies den ehemaligen Kammerherrn des Nationaltheaters in Weimar, Carl Baily Norris von Schirach, als Ehrenvorsitzenden aus[655] und listete hochrangige Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Politik, Kultur und Medizin auf. So fanden sich als Ehrenmitglied des Vorstandes der Geschichtsmaler Prof. Hans Werner Schmidt, das Ehrenmitglied der Generalintendant der Kölner Bühnen Alexander Spring, hinzukommend sieben Vorstandsmitglieder, 85 Ordentliche Mitglieder, 162 Außerordentliche Mitglieder und 49 auswärtige Mitglieder wie Prof. Otto Dorfner, den bekannten Buchbindermeister und Besitzer der berühmten Dorfner-Werkstatt in Weimar, welcher zugleich den Einbandentwurf der *Chronik des Künstlervereins* schuf. Des Weiteren den bekannten Pößnecker Pastellmaler Franz Huth, den Weimarer Stifter und Jurist Dr. Georg Haar und Parteifunktionäre der NS-Politik wie Wilhelm Brückner, den Obergruppenführer und Adjutant Hitlers, sowie Prof. Dr. Raabe, den Präsidenten der Reichsmusikkammer, welcher 1932 bereits zum Ehrenmitglied ernannt wurde.

Das Fortbestehen des Künstlervereins während der Weimarer Republik und dem Erstehen in neuen Kräften mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten ging auf den Einsatz des Theaterintendanten von Schirach zurück. Nach seinem Weggang aus Weimar 1933 verschwamm die Signifikanz des Künstlervereins im Fahrwasser politischer Konformität. In Übernahme des deutsch-nationalen Kulturerbes Weimar hatte sich der Künstlerverein versucht ein eigenes Denkmal zu schaffen. Hierzu schloss die Chronik als Zeugnis der künstlerischen Vormachtstellung passend mit Worten Richard Wagners, dem ewig Deutschen, der in *Die Meistersinger von Nürnberg* ausriefen ließ: „Ehrt Eure deutschen Meister, dann bannt Ihr gute Geister!“[656] und dem stillen Gedenken an den damaligen Fürsten, welcher „»seinen lieben Künstlern« dieses Heim bescherte“[657].

Ausstellungspraxis

Einen besonderen Verdienst leistete der Künstlerverein Weimar durch die Initiative zur Einrichtung einer *Permanenten Kunstausstellung*. Nach dem ersten Versuch einer dauerhaften Etablierung der *Permanenten Kunstausstellung* im Juni 1861, welcher jedoch scheiterte, wagte man es in Weimar ein zweites Mal und rief nun die *Permanente Kunstausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* ins Leben. Unter dem Protektorat des Großherzogs Carl Alexander konnte die dauerhafte Form der Präsentation feierlich am 15. Dezember 1880 im Museum am Karlsplatz eröffnet werden. Durch diese Form der Ausstellung wurde nicht nur den Schülern und Lehrern der Kunstschule die Möglichkeit offeriert, den (persönlichen) Fortschritt in der Kunst darzubieten,

[655]Von Schirach hatte 1933 eine neue Stelle als Generalintendant am Landestheater Wiesbaden angetreten.
[656]Heinemann, 1933, S. 78.
[657]Ebd.

auch die nicht an der Kunstanstalt tätigen Meister des Künstlervereins konnten ihre Werke der Öffentlichkeit präsentieren.

Als ein besonderes Intermezzo der Vereinsarbeit ging eine Ausstellung in die Geschichte ein, welche weit über die Stadtgrenzen Weimars hinaus publik wurde: Eine eigens organisierte und ausgerichtete Weltausstellung. Die im Dezember 1889 eröffnete Weltausstellung sollte ein würdiges und vor allem deutsches Pendant zur im gleichen Jahr stattfindenden Pariser Weltausstellung ausmachen. Der Chronist des Künstlervereins hielt hierzu fest: „Wenn Weimar wirklich die Stadt der schönen Künste war, als welche sie überall galt, mußte es ein Leichtes sein, der Hauptstadt Frankreichs eine vernichtende Konkurrenz zu bieten.“[658]. Mit recht kurzer Vorlaufzeit wurde in der Jahreshauptversammlung im November 1889 von dem Vorstand entschieden, anstelle des jährlichen Künstlerfestes eine Weltausstellung zu initiieren, die ein so breit gefächertes Spektrum der Künste und Wissenschaften repräsentiere, dass sie der Pariser Variante überlegen sei. Das ambitionierte Unterfangen sah neben der Zurschaustellung künstlerischer Errungenschaften auch zahlreiche Raffinessen der Technik vor. Abgesehen von diversen Abteilungen ferner Länder und deren Charakteristika der Zeit, wie etwa Russland, Japan und Amerika, stellte man dem interessierten Publikum die technischen Neuerrungen der Gegenwart vor, so etwa die „Butterbemmenmaschine“, die „Malmaschine“, das sogenannte „Trinikel“ und das „Glockengeläut des Apollo“[659]. Sichtlich beeinflusst von dem Pariser Vorbild und um dessen Standard gleichzukommen, erweiterte man die Exposition um ein Panorama Weimars, eine Replik des Eiffelturms, ein Varieté, die Exposition Pariser Moden, ein Internationales Café, ein Wandeldiorama und eine meteorologische Station. Dieses Maß an Selbstbewusstsein sollte die Potenz und Konkurrenzfähigkeit des Künstlervereins demonstrieren, doch seltsamerweise machte dieser seinen Anspruch in diesem Hinblick in den folgenden Jahrzehnten nicht noch einmal geltend.

Die eigene Weltausstellung bewies, dass der Künstlerverein die fulminante Inszenierung von Kunst beherrschte, dennoch beschränkte er seine Tätigkeit keineswegs auf die Präsentation von Ausstellungen. Man könnte sogar so weit gehen zu sagen, dass sein hauptsächliches in der Öffentlichkeit in Erscheinung-treten das der Festivitäten, Festessen und bis zu dreitägigen Künstlerfeierlichkeiten war. Interne Anlässe wie auch Jubiläen des Regenten Sachsen-Weimar-Eisenachs boten allerlei Gelegenheit zur Zelebrierung, von denen man keine Möglichkeit ungenutzt ließ. „Den Höhepunkt der Festlichkeiten bildete wohl die Feier der goldenen Hochzeit des großherzoglichen Paares im Herbst 1892.“[660], berichtete der Autor Josef Rolletschek in der

[658]Heinemann, 1933, S. 40.
[659]Vgl. Heinemann, 1933, S. 40.
[660]Heinemann, 1933, S. 49.

Zeitung „Deutschland“, unter dem Titel „Aus alten Tagen des Künstlervereins, J. Rolletschek“. Zu diesem feierlichen Anlass fertigte der Künstler Professor Brendel eigens eine Löwen-Skulptur, welche im Vorgarten des Zeughofes aufgestellt wurde und als öffentlicher Beweis der Wechselbeziehung zwischen Regent- und Künstlerschaft in Weimar fungierte.

Expositionen der lokal agierenden Künstler und deren Schaffen erschienen zusehends als Randerscheinungen, während die Feste immer mehr in den Fokus der Tätigkeit rückten und fortan alle Anstrengungen in Anspruch nahmen. Mit dem Fin de Siècle beschloss das Vorstandsgremium, die bisher als „Künstlerfeste“ bekannt gewordenen Feierlichkeiten einem Imagewechsel zu unterziehen, indem man sie künftig als Maskenbälle und Redouten führte. Letztere wurden nicht mehr als Dreitagesfeiern ausgerichtet, dafür jedoch jeweils in einheitlicher Farbe. Als besondere Raffinesse erhielt jede Feier eine andere Farbe[661], so dass dem Konzept der Chronologie das der Chromatischen Farben folgte.

Am 04. Juni 1903 veranstaltete der Künstlerverein im Zuge der viertägigen Feierlichkeiten zu Ehren des frischvermählten Großherzoglichen Paares ein Kostümfest. Auch nach dem Tode des Großherzogs Carl Alexander, der dem Künstlerverein so wohlgesonnene Regent und honorabler Unterstützer dessen, wollten die Mitglieder dem jungen Thronfolger ihr Ehrerbieten entgegenbringen, um sich des fürstlichen Protektorats weiterhin zu versichern.

Ebenfalls im Jahr 1903, im Dezember, richtete der Künstlerverein ein Fest zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar aus. Selbst die Streitig- und Uneinigkeiten innerhalb der Künstlergemeinde konnten einer Feierlichkeit nicht im Wege stehen und die in den Räumlichkeiten des Künstlervereinsheimes ausgerichtete Abendveranstaltung versammelte sämtliche Künstler von Rang und Namen, die der Gründung des Künstlerbundes beigesessen hatten. Alfred Lichtwark erinnerte sich des heiteren Abends als ausgelassenes und tosendes Fest:

> „Als wir in Weimar den Künstlerbund gründeten, gaben uns die Weimarer Künstler ein Fest im Künstlerverein. Die ganze Jugend war versammelt, der große Raum bis zum letzten Platz gefüllt. Als Klinger aufstand, um ein Hoch auszubringen, erhob sich mit einem Ruck die ganze dichte Masse der Versammelten, und ehe Klinger den Mund geöffnet hatte, brach ein solcher Jubel, ein solches Tosen aus, daß Klinger sich wie erschrocken wieder setzte. Noch dreimal wiederholte sich dies Schauspiel, ehe Klinger Gehör fand.“[662].

Der Künstlerverein genoss Jahr für Jahr die extravagante Stellung im Sozialgefüge der Stadt Weimar. Die aufwendig bereiteten Kostümfeste in Gestaltung der Lokalität, der Kostümierungen

[661] Vgl. Heinemann, 1933, S. 49.

[662] O. A., Kunstausstellungen: Leipzig, In: Der Kunstwanderer, Jg. 1921 (1. Märzheft), September 1920-August 1921, S. 276.

und der Vorbereitung eines Theaterprogramms bildeten eine feste Instanz im Jahreskalender der Goethe-Stätte. Am 04. Juni 1910 wurde erneut eine solche Veranstaltung ausgerichtet, nunmehr im Schlosspark Tiefurts. Der Bevölkerung war die Teilnahme gestattet, unterlag aber den Regelungen des Künstlervereins: Eine Anmeldung der Teilnahme war verpflichtend, es wurde ein erhöhter Eintrittspreis verlangt und es bestand Kostümierungszwang.

Den schweren Zeiten nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik entgegensetzend, orientierten sich die Vereinsakteure weiterhin an den erfolgreichen Jahresfestivitäten vergangener Tage und suchten die Unbeschwertheit. Die Maibowle, die jährliche Kirmes, den Sonntagstanztee, Herrenabende und die Feuerzangenbowle sorgten bei den Besuchern und Gästen regelmäßig für Lobgesänge, manch ausschweifendes Gelage hielt sich über Jahre als Anekdote in aller Munde und konnte an die Jahrzehnte zuvor stattfindenden Abende erinnern. Zu eben jenen, meist internen, Veranstaltungen der frühen 30er Jahre trat nicht selten die *Kommunistische Jugendgruppe* in Erscheinung, unter der Führung Rohdes und des Botschafters des Künstlervereins Hans Severus Ziegler. Mit reichlich Alkohol begossen, schrieben sie in den Sektionen „Musik“ und „Dichtung“ deutsche Meisterwerke Wagners (die Meistersinger von Nürnberg wurden zu den „Kommunistischen Meistersingern“), deutsche Volkslieder und Meilensteine der deutschen Literatur (wie den *Faust* im Goethe-Jahr) in Parodien um, wobei die Verballhornungen immer im direkten Bezug zur sowjetischen Macht standen.

Grundlegend lässt sich konstatieren, dass der Künstlerverein mit seinem Vereinsheim ein Knotenpunkt künstlerischen Treibens versinnbildlichte. Als Lebens- und Rückzugsort für die Werktätigen der Kunstschule geschaffen, avancierte dieser geografisch zentral gelegene Kunstraum schnell zum Tollplatz der gesamten Künstlerschaft und machte seinem Namen doch immer alle Ehre: als ein Heim für die Künstlergemeinde.

Finanzierung

Zu Beginn seines Wirkens festgelegt, im Jahr 1860, musste ein jährlicher Beitrag von zwei Thalern von jedem Mitglied entrichtet werden. Allem voran genoss der Künstlerverein jedoch die Großzügigkeit des Sachsen-Weimarischen Monarchen, dessen Zuwendung über die Bereitstellung des späteren Künstlerheims hinaus, auch trotz der „hierorts obwaltenden kleinen staatlichen Verhältnisse“ [663], monetäre Mittel beinhaltete, wie für etwaige bauliche Maßnahmen des Künstlerheims oder Unterstützung bei zeitweiligen Engpässen.

Das Haupttätigkeitsfeld der Ausstellungen und Verlosungen sollten der Künstlervereinskasse einen steten Zuwachs garantieren, ebenso wie die vielerorts gelobten Festivitäten. Jene, deren Zugang

[663] O. A., Korrespondenzen: Weimar, In: Die Dioskuren, Jg. 5 (Nr. 36), 02.09.1860, 294.

der Öffentlichkeit gestattet wurde, waren mit einem geringen Eintrittspreis für Mitglieder und Zugehörige kooperativer Gesellschaften, wie beispielsweise der Goethe-Gesellschaft, und einem höheren Kartenpreis für Gäste versehen, um über die Deckung der Kosten hinaus ein konstantes Budget der Vereinskasse zu erhalten. Einkünfte durch den Verkauf von Mahlzeiten stellten zwar lediglich einen minimalen Einnahmezuschuss dar, doch speiste sich die Kostendeckung ebenfalls aus diesen Teilfaktoren. Mit dem Systemwechsel in Deutschland, der Nationalversammlung in Weimar und dem Ende der Kleinstaaten verlor der Künstlerverein seinen wichtigsten Fürsprecher und Unterstützer: den Großherzog. Besonders in Zeiten des Krieges und Phasen dessen Nachwirkens konnten durch das Entfallen von Veranstaltungen keine Einnahmen erwirtschaftet werden, weswegen die Weimarer Künstlerorganisation mehr als einmal am Rande des Scheiterns stand. Durch das beherzte Eingreifen des lokalen Theaterintendanten von Schirach wurde nicht nur der Künstlerverein vor einem plötzlichen Ende gerettet, auch vielen notleidenden Künstlern kam die Hilfe zur rechten Zeit.
Der erneute politische Machtwechsel Deutschlands ließ schließlich noch einmal ungeahnte Kräfte aufkommen und der im Nationalsozialismus gleichgeschaltete Kulturbetrieb garantierte das wirtschaftliche Überleben der letzten Jahre.

4.13 Der Künstlerbund Ostthüringen

> „Wenn unser Volk in der Nüchternheit des Daseins nicht ganz verkümmern soll, müssen wir danach trachten, dass wir ihm die Kunst wieder nahe bringen und wert machen. Und nicht nur die Kunst, sondern auch den Künstler in seinem künstlerischen Wollen, Streben und Schaffen, in seinem Suchen nach Ausdrucksform und seinem wirtschaftlichen Ringen, um ihm dadurch zu einer freien, ungebundenen und ungehinderteren Tätigkeit zu verhelfen. Das gab uns den Gedanken, die Künstlerschaft Ostthüringens zu einer tatkräftigen Organisation zusammenzuschliessen zum Zwecke der Förderung der Kunst im Volke und der künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen der Künstler selbst.“[664]

Dieser Auszug eines Plädoyers für die soziale Kunstpflege veröffentlichte der *Künstlerbund Ostthüringen* am 01. Juni 1919 in einer 11-seitigen Denkschrift und versandte diese an die Landesregierung, sowie Kulturinstitutionen in Thüringen. Am 20. Mai des Jahres hatten die Mitglieder mit einer Gründungsanzeige die Konstitution der Vereinigung bereits bekanntgegeben und wollten nun auf sich aufmerksam, sowie die Zielsetzungen des Bundes publik machen.

[664]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Denkschrift des K.B.O., Bl. 8r.

„So ist der »Künstlerbund Ostthüringen« entstanden als Organisation der Selbsthilfe. Die Vereinigung umfasst Künstler (Maler, Bildhauer, Architekten, Kunstgewerbler) der beiden Reuss, Schwarzburg Rudolstadt, Altenbrug [sic!] (gemeint ist Altenburg), der östlichen Teile Meiningens, Weimars und der angrenzenden Teile Preussens und Sachsens (Plauen) und hat ihren Sitz in Gera.“[665]

Die Geschäftsstelle des K.B.O. wurde bei dem Maler Willy Müller-Gera in der Laasenerstraße 1 angesiedelt, wobei der Künstler zugleich als indirekter Geschäftsführer des Bundes fungierte. Den offiziellen ersten Vorsitz hatte, bis auf das Jahr 1927, der Maler und Gründungsmitglied Paul Neidhardt. Der in Thüringen agierende Bund besaß insgesamt eine Hierarchie, die der Vereinsstruktur entlehnt war. Ein jährlich neu gewählter Vorstand, zusammengesetzt aus einem engeren und einem erweiterten Vorstand, war für die Geschäfte und die Repräsentanz nach außen verantwortlich. Dem engeren Vorstand gehörten der erste und zweite Vorsitzende an, sowie der Kassierer und der Schriftführer. Der Erweiterte beanspruchte zusätzlich die Teilhabe von einem „Maler, Bildhauer, Architekten, Kunstgewerbler und einer Frau“[666]. Die ordentlichen Mitglieder des K.B.O. repräsentierten ausschließlich das Künstlermilieu, lediglich Pfarrer Franz Simcik, der Ehemann der Bildhauerin Lisa Simcik, bildete eine Ausnahme. Für diesen Fall fügte man den Satzungen eine Zusatzklausel bei. Wer als ordentliches Mitglied aufgenommen werden wollte, aber „nicht selber ausübender Künstler ist“ musste jedoch nachweisen, dass er „seine Kraft den Bestrebungen des Bundes widmet[e]“[667]. Die Künstler stammten, deutlich dem Namen der Institution und dessen Leitlinie folgend, aus dem Osten Thüringens, einige Mitglieder hatten sich aus Dresden, Berlin, Naumburg, Darmstadt, Zeitz, Bautzen, u.a. ostdeutschen Städten dem Bund angeschlossen. Die Mitgliederliste von 1921 versammelte sämtliche namenhafte Ostthüringer Kunstmaler und Bildhauer, unter ihnen Alfred Ahner (1890-1973), der Geraer Fritz Amann (1878-1969), die Weimarerin Thekla Dietrich-Wrede (1870-1935), Erich Drechsler (1903-1979), Walter Jacob (1893-1964), Willy Müller-Gera (1887-1981), Ernst Müller-Gräfe (1887-1981), Paul Neidhardt (1874-1951), Otto Oettel (1878-1961), Prof. Hermann Paschold (1879-1965), Ilse Schaefer-Vietor (1884-?), sowie die Geraerin Lisa Simcik-Kroemer (1890-1954), die mit ihrem Ehemann, Pfarrer Simcik, aktiv für den K.B.O. und die Kulturbelange in Gera eintraten. Ein weiteres Paar, welches ein ordentliches und ein außerordentliches Mitglied vereinte, waren die Ehepartner Schrickel. Der Kaufmann Willi Schrickel war mehrere Jahre als Kassierer des K.B.O. tätig, während seine Frau, die Kunstgewerblerin Thea Schrickel, als ordentliches Mitglied im K.B.O. eingeschrieben war[668].

[665]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Denkschrift des K.B.O., Bl. 8r.
[666]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Satzungen des Künstlerbundes Ostthüringen, S. 3.
[667]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Satzungen des Künstlerbundes Ostthüringen, S. 1.
[668]Vgl. Kunstsammlung Gera, 1995, S. 42.

Die Gründungsatzungen versprachen vor allem auf sozialer Ebene die Sicherheit, „die gemeinsamen wirtschaftlichen und künstlerischen Interessen ihrer Mitglieder zu wahren und zu fördern“[669], ebenso wie die „Gewährung von Rechtsschutz bei künstlerischen Streitigkeiten“[670]. Darüber hinaus sollten notleidende oder kranke Künstler nach bestem Gewissen unterstützt werden, wodurch sich die Vereinigung vorrangig durch seine Sozialabsicherung gegenüber der Künstlerschaft auszeichnete. Als Kunst-Einrichtung ging es den Beteiligten letztlich aber um die „Pflege und Förderung heimatlicher Kunst, Mitwirkung und Mitberatung bei künstlerischen Arbeiten von Stadt und Land“ [671], Veranstaltungen, Ausstellungen und den Verkauf von Kunstwerken. Ihr Ansinnen, der Bevölkerung die Kunst verständlich zu machen und dahingehend zu vermitteln, dass Kunst nicht nur als Anhängsel des Kulturlebens zu betrachten sei[672], fußte auf dem Grundsatz, Kunst als gleichwertig lebensbereichernd und lebensbelehrend zu verstehen: „Die Kunst ist einer der grössten Kulturfaktoren, da sie dazu berufen ist, nicht nur das Leben zu verschönern und wertvoll zu machen, sondern auch, und zwar im höchsten Masse [sic!], das Leben verstehen zu lernen, ihm einen Spiegel vor zuhalten und Ausdruck seiner idealen Form zu sein.“[673]. Der kleine Bund in Gera verstand sich dabei als Vermittler, Erzieher und Korrektor, welcher dem Volk, das „bis jetzt gar kein rechtes Verhältnis zur Kunst hatte, dass […] seinen Kunsthunger oft mit Schund und Kitsch, mit »Warenhauskunst« befriedigte“[674], das wahre Verständnis von Kunst zu vermitteln suchte. Dabei erhofften sich die Mitglieder die Unterstützung der großen Kunsteinrichtungen im Thüringer Raum, wie dem *Staatlichen Bauhaus Weimar*. Am 26. September 1919 übersandte das Kultusministerium des Freistaates Sachsen-Weimar-Eisenach ein Schreiben mit der K.B.O.-Denkschrift als Anlage an das *Staatliche Bauhaus Weimar*, in welchem die Bitte „um gutachtliche Äußerung“[675] formuliert wurde. Zwei Tage später brachte Direktor Walter Gropius das Schriftstück an seiner Schule in Umlauf und bat um Stellungnahme, doch vorerst blieb diese aus. Anfang Dezember wandte sich der Freistaat Sachsen-Weimar-Eisenach erneut mit einer Nachfrage an den Direktor, die allerdings weitere zwei Wochen auf eine Antwort seitens des Bauhauses warten musste. Die schriftlichen Ausführungen des K.B.O. fanden nur mäßig Zustimmung in der Lehrerschaft, wie aus dem Antwortschreiben, verfasst von Walter Gropius, zu erkennen war. Der Meisterrat erkannte, nach eingehendem Studium der Schrift und Beratung, die Intentionen zur Verbesserung der Lebensumstände eines jeden Künstlers an, doch

[669]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Satzungen des Künstlerbundes Ostthüringen, S. 1.
[670]Ebd.
[671]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Satzungen des Künstlerbundes Ostthüringen, S. 1.
[672]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Denkschrift des K.B.O., Bl. 6r.
[673]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Denkschrift des K.B.O., Bl. 6r.
[674]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Denkschrift des K.B.O., Bl. 7v.
[675]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 22, Schreiben vom 26.09.1919, Bl. 1.

herrschte Skepsis gegenüber dem Vorschlag die Kunst dem Staatsdienst zu unterstellen. Gropius schrieb hierzu: „Der angedeutete Vorschlag, dass der Künstler dem Staate seine gesamte Produktion zur Verfügung stellt und dafür von ihm unterhalten wird, wäre allerdings eine Lösung, deren Ausführbarkeit aber heute noch auf unüberwindliche Schwierigkeiten stossen dürfte.“[676] Lyonel Feininger zeigte Verständnis für die Lage und die Pläne und fügte in handschriftlicher Notiz an:

> „Eine unfehlbare Lösung dieser Frage der Fürsorge für unbemittelte geistig Schaffende gibt es kaum; doch ist es gewiss, dass Diese [sic!] vollauf Anspruch darauf haben, vom Staate geschützt zu werden! Die Vorschläge, die hier gemacht sind, scheinen mir ausführbar zu sein; das Elend ist so gross, dass es schon richtig wäre, den Versuch zu machen, und etwas zu tun. Hier sind Wege dazu gezeigt worden, Vorschläge allein nützen nichts!“[677].

Die Äußerung von Seiten Johannes Ittens wiederum war kritischer angelegt, wobei er die Haltung verteidigte, die Kunst unterstehe ausschließlich dem Künstler. „Das Geistige,“ so meinte er, „steht ausserhalb jeder Organisation. Wo es trotzdem organisiert wird (Religion – Kirche) da wird es seinem ureigensten Wesen entfremdet [.] Wer nicht seinen Körper zu opfern um des Geistes willen bereit ist / ist kein geistiger Mensch – um der Kunst willen – Kein Künstler.“[678] Seines staatskritischen Erachtens nach dürfe das Kunstschaffen weder dem Staat noch einer Organisation unterstellt werden: „Der Staat sorge dafür dass keiner seiner Bürger verhungert / aber die Kunst fördere er nicht. Kurz: Man überlasse die Pflege der Kunst denen die dazu vom Geiste her berufen sind und nicht denen die dazu vom Staate berufen sind.“[679] Grundlegend schloss sich der Meisterrat der Überzeugung nach Besserung der künstlerischen Lebensverhältnisse an, resümierte allerdings, dass eine Verbindung frei-künstlerischer Prozesse mit Wirtschaftsbelangen „das Cliquenwesen unterstützen“[680] würden und man sich hiervon distanziere.

Dem K.B.O. wurde dahingehend ein schwerer Start in seiner Tätigkeit zuteil. Gegründet im selben Jahr des Bauhauses, erhoffte man sich durch dessen Fürsprache einen Einstieg in die Kulturarbeit Thüringens, jedoch blieb diese aus. Von anderer Seite wurde zudem Kritik an dem noch sehr jungen Künstlerbund laut. Max Merker, Vorsitzender des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zu Weimar*, schilderte in zwei Schreiben im Dezember 1919 an das Thüringische Kultusministerium seine Vorbehalte gegenüber dem K.B.O., wobei er als Begründung anführte, ihm sei aus Weida berichtet worden, der Künstlerbund habe dort „eine sehr wenig befriedigende,

[676]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 15r u. 15v.
[677]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 22, Bl. 5.
[678]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 22, Bl. 6.
[679]Ebd.
[680]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 15r.

teils sehr dilettantenhafte Ausstellung“[681] veranstaltet. Die Diskreditierung der Ausstellungsarbeit der ostthüringischen Institution diente Merker, um seine eigene Organisation in ein rechtes Licht zu rücken, auf dessen langjährige Vereinspraxis hinzuweisen und um eine wohlwollende Äußerung des Kultusministeriums bezüglich seiner Institution zu bitten. Das Gründungsmitglied des Ausstellungsvereins, Prof. Otto Rasch, beteiligte sich ebenfalls an der Debatte und ließ ebenfalls wenig gute Worte verlauten: „An der Lösung dieser Fragen [Die Absicherung der Künstler durch staatliche Gesellschaften] wird wohl in ganzen Reihen gearbeitet, und es müssten Reformen auf ganz breiter Grundlage aufgebaut werden. Der Künstlerbund Ostthüringen, ist, soweit mir bekannt, ein junger Verein und eine kleine Gruppe, die schon in dieser Schrift eine besondere Berücksichtigung für sich in Anspruch nimmt. Es kann dieses nicht der richtige Weg sein.“[682] Grundsätzlich schätzte man hierin die Vorstellungen des K.B.O. als überhöht, wie auch die eigene Darstellung als überbewertet ein. Es wurde argumentierte, dass Institutionen wie die *Renten- und Pensionsanstalt* oder der *Wirtschaftliche Verband bildender Künstler* bereits seit Jahren für die monetäre Hilfestellung von Künstlern eintraten und Forderungen dieser Art kein Novum seien. So war es unter anderem der *Wirtschaftsverband bildender Künstler Weimar*, welcher im Frühjahr 1926 die Mietkosten des Ateliers von Lokalmaler Alfred Ahner in der Luisenstraße 1 in Weimar übernahm. Der notleidende Maler genoss über mehrere Monate die Gunst des Wirtschaftsverbandes, da er selbst außer Standes war die Kosten aufzubringen[683].

Letztlich entschied die Generalversammlung des K.B.O. vom 05. März 1921 nach derlei Vorwürfen, sich dem *Reichsverband bildender Künstler Deutschlands* anzuschließen und ihren Sozialabsichten eine größere Wirksamkeit beikommen zu lassen. Uneingeschüchtert von den anfänglichen Anfeindungen planten die Mitglieder darüber hinaus „einen Hilfsfond zu gründen, um den Mitgliedern in Bedürftigkeitsfällen unter die Arme greifen zu können“[684].

In Gera sah sich der Künstlerbund ebenfalls mit Streitigkeiten konfrontiert. Angesichts Überschneidungen bei Ausstellungskonzepten, -zeiten und -örtlichkeiten gab es zu Anfang mit dem *Kunstverein Gera* starke Differenzen, welche fast ein Jahr andauerten und dem Bund in seinen ersten Monaten die Geschäftsausübung erschwerten. Inhaltlicher Gegenstand war vor allem das Ausstellungslokal des Geraer Kunstvereins, der Küchengarten, auf welchen der K.B.O. als gleichermaßen städtische und kulturgesellschaftlich agierende Vereinigung Anspruch erhob. Dem gegenüber sah der lokale Kunstverein jedoch keine Veranlassung, da die permanente Nutzung und Auslastung der Räumlichkeiten in den Vorjahren ausschließlich ihm galten. Nach mehrmaligen

[681]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 898, Bl. 38r.
[682]LATh – HStA Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 22, Bl. 6.
[683]Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 943, Bl. 20r.
[684]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1920, S. 1.

Verhandlungsversuchen konnten zu Beginn des Herbstes 1920 „die auf Missverständnissen beruhenden Differenzen“[685] beigelegt werden, wie der Jahresbericht des K.B.O. verlauten ließ. Dies betraf auch die Ausstellungsräumlichkeiten des Kunstvereins: Der Küchengarten und die später genutzte Ausstellungs- und Vortragshalle in der Zeppelinstraße in Gera teilten sich fortan die beiden Lokalinstanzen[686]. Eine selbstständig genutzte Räumlichkeit bezog der Bund im Januar 1924 mit dem Clubzimmer im „Hotel Viktoria“, wo jeden Sonnabend einen Clubabend für „das kollegiale Leben“ [687] etabliert werden sollte, wobei diese Vorstellung jedoch nur zögerlich umgesetzt werden konnte. Fast zeitgleich zu der Streitbeilegung mit dem *Kunstverein Gera* konnte der Bund einen über 12 Monate anhaltenden bürokratisch ausgefochtenen Kampf abschließen, als endlich die Eintragung in das Vereinsregister des Amtsgerichtes in Gera vorgenommen wurde. Für den Künstlerbund bedeutete dieses erste Jahr eine harte Zerreißprobe und inoffiziell die Verlagerung seines Geschäftsstarts.

Nachdem der Anschein erweckt wurde, eine konstruktive Zusammenarbeit zwischen dem Künstlerbund und bereits bestehenden Kunstvereinigungen in Thüringen seien von deren Seite nicht gewünscht, entwickelten sich zusehends intensive Verbindungen heraus. Neben dem Kunstverein in Gera konnte über den *Altenburger Kunstverein* der Kontakt zu dem Archivar Walter Grünert (1889-1980) hergestellt werden, welcher wiederum als Vertrauensmann der in Altenburg aufgebauten Ortsgruppe des K.B.O. agierte. Hierzu zählte unter anderem Ernst Müller-Gräfe[688], der für den Künstlerbund bedeutende Vertreter des Expressionismus.

In seiner Denkschrift strebte der Bund gleichfalls eine enge Zusammenarbeit mit dem *Bund Heimatschutz* an, um „das aestetisch [sic!] und künstlerisch Minderwärtige [sic!] zu vermeiden und die Kunst auch auf die Strasse, auf öffentliche Plätze, Friedhöfe, u. dergl. in öffentliche Gebäude u.s.w. zu tragen und damit das Edle und Schöne dem Volke zum Gemeingut zu machen.“[689]. Seine Kompetenzen in diesem Zusammenhang jedoch stark überschätzend, maßte sich der Bund an, „durch geeignete Massnahmen dafür sorgen zu wollen, dass dies auch bei Privatbauten, Fabriken, Villen u.s.w. geschehen möge“[690], was schlicht ausgedrückt bedeutete, er wollte seinen Einfluss geltend machen und Stimmrecht bei der Gestaltung privater Einrichtungen erhalten. Erzielt werden sollte dies durch eine öffentliche Beratungsstelle, wobei diese Idee maßgeblich Pfarrer Simcik, Mitglied des Landesvereins Reuß des Bundes Heimatschutz, zuzuschreiben sein dürfte.

---

[685]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1920, S. 2.
[686]Kunstsammlung Gera, 1995, S. 74.
[687]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Mitteilungsblatt 1924, o. S.
[688]Vgl. LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Einladung vom 24.01.1922 zur Sonderführung des K.B.O, o. S.
[689]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 9r.
[690]Ebd.

Im Sommer 1922 konnten darüber hinaus die Vorbehalte des Thüringer Ausstellungsvereins niedergelegt werden, nachdem der Künstlerbund-Vorstand um eine Teilnahme an der „1. Thüringer Kunst-Ausstellung“ in Weimar gebeten hatte. Die Verhandlungen sollten den Grundstein für eine mehrjährige Kooperation und Ausstellungsarbeit legen. Der Kunstverein in Eisenach hatte 1925 die Geraer Institution eingeladen, eine eigene Wanderausstellung, beginnend im Eisenacher Schloss, zu veranstalten, dessen Möglichkeit sich der K.B.O. gern zu Nutzen machte. Die Gemälde-, Grafik- und Plastik-Schau hielt in letzter Station in Altenburg, wo sie auf direkte Einladung Julius Brauers in den hierfür eingerichteten Galerie-Räumen gezeigt wurde. Danach blieb Eisenach weiterhin partiell als Kooperationspartner bestehen. In seiner verhältnismäßig kurzen Phase des Wirkens war der Künstlerbund Ostthüringen effektiv in seinem Handeln und seiner Ausstellungstätigkeit und trotzte, wie zuvor geschildert, allerhand Schwierigkeiten. Mit Jahres- und Wanderausstellungen, sowie der Beteiligung an Expositionen anderer Vereine konnte der Künstlerbund über die Jahre seines Bestehens den Grad seiner Bekanntheit immens erweitern. Die kontinuierliche Ausstellungsarbeit, verteilt über den Thüringer Raum, gewährleistete außerdem die wirtschaftlichen Belange der regionalen Künstler zu unterstützen und das Geraer Kunstleben durch stetig neu eintreffende Impulse zu bereichern. Hierfür konnte insbesondere der offene und vielseitige Charakter der Mitglieder verantwortlich gezeichnet werden, da Künstler wie Ahner, Paschold und Neidhardt sich nicht ausschließlich im K.B.O. oder im Kunstverein Gera beteiligten, sondern auch in der gern von der Norm abweichenden, 1926 gegründeten spätdadaistischen Vereinigung „pro-pro-bru“, stehend für *produktive-prominente-brummochsen*. Mit anderen K.B.O.lern wie Kurt Günther, Erich Drechsler, Alexander Wolfgang, Willi Schrickel sowie den Architekten Keller und Puschendorf und dem Geologen Rudolf Hundt setzte diese Gruppierung vor allem auf das Mittel der Provokation. Hundt formulierte als Ziel dieses Zusammenschlusses „die Spießer Geras aufzuschrecken, sie wachzurütteln oder der Lächerlichkeit preiszugeben“[691].

Vielfältigkeit, moderne Kunst, sowie expressionistische Stilmittel kollidierten mit der völkisch-nationalen Stimmung in Thüringen am Ende der 1920er Jahre. Zunehmend musste sich der Künstlerbund von Einschüchterungen und Beschränkungen durch die Politik konfrontieren lassen. Eine geforderte Auflösung im Jahr der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde vermutlich für die Mitglieder zum Anlass, den Bund umzubenennen und einer Auflösung zu entgehen und/oder eine auf die Auflösung folgende Neugründung mit anderem Namen vorzunehmen. Offiziell firmierten die Akteure nun unter dem Namen „Künstlerbund Thüringen“, weiterhin unter dem Vorsitz Neidhardts. 1934 wurde die Vereinigung noch einmal im Einwohnerbuch der Stadt

[691] Zit. nach: Kunstsammlung Gera, 1995, S. 42.

Gera unter den eingetragenen Vereinen gelistet, doch inwieweit ein kontinuierliches Fortführen gewährleistet werden konnte, sei ungewiss.

Ausstellungspraxis

In seiner herausgegebenen Denkschrift verfasste der K.B.O klare Ziele bezüglich der Kunst- und Ausstellungsarbeit: Lokalen Künstlern und deren Produktion sollte eine Bühne geboten, ihre Entwicklungen sollten nachgezeichnet, Heimat- und Stadtkultur sollte unterstützt, die Kunstbewegung im Thüringer Raum verbreitet und der Bevölkerung der Wert künstlerischen Schaffens vermittelt werden.

> „Jede Ausstellung soll im Prinzip ein Bild des Schaffens sein. Sie soll das künstlerische Werden des einzelnen Künstlers und das Suchen und Finden der in der Vereinigung zusammengeschlossenen Künstlergemeinschaft illustriren [sic!] und dokumentiren [sic!]. So soll sie zugleich auf das Volk erzieherisch wirken. Sie soll zeigen, welchen Weg der Künstler geht, um das, was seine Absicht war, zum Ausdruck zu bringen, das innere Gestalten seiner Seele zur Tatsache zu machen, das Leben zu schildern und das Verhältnis seines künstlerischen Ich zum Leben darzustellen. Darum soll nur das Beste zur Ausstelung [sic!] gelangen, das was dokumentarischen Wert hat und imstande ist, den Beschauer zu erheben und mitzureissen.“[692]

Der K.B.O. stellte eines der besten Beispiele für eine kleine Künstlervereinigung dar, die in ihrer Arbeit äußerst effektiv, teils anstößig-aufrührend, teils traditionell-heimatverbunden, und gut vernetzt agierte. Dabei richtete der Bund sein Augenmerk nicht ausschließlich auf Einzel-, Gruppen- oder Jahresexpositionen (Abb. 10), sondern bezog das Format der Wanderausstellungen konsequent in sein Repertoire ein. Der Vorstand ersann sich damit gleichfalls einen edukativen Effekt in den Gesellschaftsschichten, denen die Kunstgenese anschaulich nähergebracht werden sollte. Des Weiteren wurden Vorträge „in wissenschaftlicher aber allgemein verständlicher, populärer Weise“[693] mit Volkshochschulen vorbereitet, um „Interesse am Kunstwerk und am Künstler zu erwecken und dem Volke innere Werte zu übermitteln“[694]. Zwei Vorträge des Berliner Gelehrten Dr. Deri zum Thema „Impressionismus und Expressionismus“ und ein weiterer Vortrag zu Expressionismus von Dr. Sydow aus Leipzig wurden im Geschäftsjahr 1920 abgehalten, allerdings nicht in der veranschlagten Kooperation mit der regionalen Volkshochschule, sondern stattdessen mit der *Literarischen Gesellschaft* und dem *Kunstverein Gera*[695].

Entgegen der Aussage von Dr. Ulrike Lorenz, der Künstlerbund „besaß keinen Exponenten der

[692]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 8r.
[693]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 8v.
[694]Ebd.
[695]Vgl. LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1920, S. 2.

Avantgarde in ihrer Mitte und verblieb bis auf ganz wenige Ausnahmen (Erich Drechsler) in den Grenzen einer heimatbezogenen, gediegenen Landschaftsschilderung oder einer akademisch glatten Figurengestaltung“ [696], agierte der K.B.O. mit aufstrebenden Ambitionen und ohne Berührungsängste gegenüber der Moderne. Drechsler war gewiss nicht der einzige, der Moderne zugewandte und dem Expressionismus gegenüber aufgeschlossene Maler im Kreise der K.B.O.-Akteure. Auch der junge Walter Jacob, in Altenburg geboren und an der Dresdner Kunstakademie ausgebildet, sowie sein geistiger Mentor Ernst Müller-Gräfe brachten ihre expressionistischen Werke in die Kulturlandschaft Geras ein. Zudem muss dem K.B.O. anerkennend zugesprochen werden, dass er es war, der den Expressionismus bereits 1921 in seiner dritten Jahresausstellung der Geraer Öffentlichkeit präsentierte. Gern wird dem *Geraer Kunstverein* zugesprochen, er wäre alleinig mit den beiden 1924 ausgerichteten Expositionen (Mai 1924: Jenaer Künstler, Drucke der Marées-Gesellschaft; Mai/Juni 1924: „Der Sturm“: Expressionismus – Futurismus – Kubismus) für den Modernen-Einzug in der ostthüringischen Provinz verantwortlich zu zeichnen. Bei strenger Betrachtung müsste allerdings der Künstlerbund, zuvorderst jedoch die Altenburger Kunstfreunde für ihre Verdienste in diesem Zusammenhang die Lorbeeren ernten dürfen, denn bereits 1909 wurde im Altenburger Lindenau-Museum die Künstlergruppe „Die Brücke“ präsentiert und sorgte hierbei für einen überregionalen Skandal. Die Altenburger Zeitung vom 13.10.1921 hatte anlässlich der K.B.O.-Jahresausstellung knapp vermerkt: „Künstlerisch am stärksten wirken die vorzüglich gehängten Werke der Expressionistengruppe. Ihr gehören auch die drei Altenburger Landsleute Walther Hiller, Walter Jacob und Ernst Müller-Gräfe an.“[697]

Konzeptionell und inhaltlich fokussierte sich der Bund auf einerseits die regionalschaffende Künstlerschaft, andererseits auf die bildende Kunst, das anhängige Kunstgewerbe und Architektur. Die Auseinandersetzung mit der aktuellen Kunstproduktion und die Vergegenwärtigung der inneren, künstlerischen Ausdrucksformen hatten dabei stets Priorität und reflektierten das zeitgenössische Kunstverständnis der Mitglieder.

Von Anfang an strukturierte der K.B.O. mit dem wiederkehrenden Prinzip einer Jahresausstellung sowie einer angeschlossenen Jahresgabe seinen Programmplan. Die großangelegte Schau war speziell auf die lokalen Künstler ausgerichtet, deren Werke aus bildender Kunst wie Plastik, Malerei und Grafik eine umfassende Präsentation gegenwärtiger Schaffensprozesse illustrierte. Eine öffentlich geschaltete Ausschreibung offerierte allen Teilnehmern die Möglichkeit, gleichermaßen einen eigenen Entwurf für ein Ausstellungsplakat einzusenden. In den ersten vier Jahren konnte jeweils eine Jahresausstellung realisiert werden, allerdings musste die ursprünglich

[696] Rüdiger, 1987, S. 12f.

[697] LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Der Künstlerbund Ostthüringen, 1921, o. S., In: Altenburger Zeitung, Der Künstlerbund Ostthüringen, o. Jg. (o. Nr.), o. S.

vom 03.-24.09.1922 geplante vierte Jahresausstellung wegen einer kurzfristigen Kündigung der Räumlichkeiten im Küchengarten abgesagt werden. Spontane Abhilfe kam dem Bund von der Gebietsregierung bei, dessen ehemaliges Landtagsgebäude als Interimslösung zur Nutzung gestellt wurde. Um die Exposition noch im gleichen Jahr realisieren zu können, entschied sich der Vorstand dazu, die Ausstellung anstelle der Weihnachtsausstellung im Dezember des Jahres umzusetzen. Das Folgejahr sorgte erneut für Komplikationen, wobei für die Inflation keine Ausweichstrategie entwickelt werden konnte und die Jahresausstellung ersatzlos entfallen musste. Infolge dessen wurde die Jahresausstellung 1924 als 5. Jahresausstellung betitelt, obwohl diese in chronologischer Jahresfolge bereits als die 6. dieser Art zu sehen gewesen wäre.

Das zweite, kontinuierlich und erfolgreich fortgesetzte Ausstellungsformat stellte die alljährliche Weihnachtsausstellung dar, die in zeitweiliger Kooperation mit dem *Kunstverein Gera* ausgerichtet wurde. Die als Verkaufsausstellung beworbene Veranstaltung zeichnete sich durch niedrigere Preissegmente und eine komprimierte Ausstellungsdauer aus, wodurch eine erhöhte Verkaufsrate garantiert und ein größtmöglicher Gewinn für die Künstler erzielt werden sollte, und sie stellte darüber hinaus sicher, dass die Ausstellungskosten geringgehalten wurden. Vorrangig kleinere Arbeiten der Malerei, Plastik und des Kunstgewerbes, teilweise mit weihnachtlicher Motivik, gestalteten das Ausstellungssortiment und fanden bei einem breiten, finanzärmeren Publikum großen Anklang. In dicht gedrängter Präsentation und direkt vor Ort verkauft, trat der kuratorische Anspruch zugunsten der Vielzahl von Kunstwerken und der Gewinnmaximierung zurück. Als feste Instanz im Jahresprogramm des K.B.O. erfreute sich die Weihnachtsausstellung größter Beliebtheit, die sich in hohen Besucher- und Absatzzahlen niederschlug.

Nicht zu unterschätzen war neben der Ausstellungstätigkeit die rege Veranstaltungsaktivität der Geraer Kunstinstitution. Gesellige Sonnenwend-, Schlacht- und Neujahrsfeste gestalteten den Jahreskalender des ostthüringischen Bundes und luden Mitglieder und die Bevölkerung zu gemeinsamer Unterhaltung ein. Atelierfeste, die Beteiligung an Festivitäten wie „Maske und Palette“, sowie Gesellschaftsabende waren ausschließlich den Bundesmitgliedern und geladenen Gästen vorbehalten.

Der K.B.O. fungierte grundlegend als Knotenpunkt zwischen den im Osten Deutschlands ansässigen Künstlern und den über Thüringen verteilten Kunstvereinen und Kulturinstitutionen, wie etwa der Malergruppe Schmölln oder dem Kunstsalon Julius Brauer in Altenburg. Gegenseitiger Austausch sollte das Kulturschaffen befeuern und in effizienter und kostensparender Weise den Künstlern eine kontinuierlich absichernde Wirtschafts- und Sozialleistung verschaffen. Von der 1919 in ihrer Denkschrift aufgestellten Forderung nach einem Künstlerrat, „dessen Tätigkeit analog der des Beamtenrates nicht sowohl politischer als vielmehr wirtschaftlicher Natur

wäre“[698], waren die Akteure des K.B.O. recht schnell abgekommen. Gleichermaßen hatte man den Anspruch der Übereignung der „gesamte[n] Produktion des Künstlers“ mit „Verkaufsrecht auf sämtliche von dem Künstler geschaffene Werke“ [699] zurückgenommen, nachdem die übrige Künstlerschaft, inklusive des Bauhaus-Meisterrates, erhebliche Einwände vorgebracht hatte. Seiner Strategie der sozialen Förderung und Unterstützung im Gleichklang mit der künstlerischen Tätigkeit blieb sich der K.B.O. bis zuletzt treu, was sich in Verfolgung der Ausstellungschronik deutlich herauslesen lassen kann. Großgruppierungen und internationale Namen der Kunstszene suchte man in der Agenda der ostthüringischen Vereinigung vergeblich, wogegen Lokalkünstler und K.B.O.-Mitglieder stetig ihr Können unter Beweis stellen durften, darunter Lisa Simcik, Ernst Müller-Gräfe, Otto Oettel, Hermann Paschold, Walther Hiller und Walter Jacob.

Bezeichnenderweise ließen sich die ersten sieben Jahre mit detaillierten Einblicken rekonstruieren, währenddessen die weiteren Jahre bis 1934 und der vermutlich anschließenden Auflösung fast keine öffentliche Resonanz zeigten. Sogar Walter Grünert, welcher in privaten Aufzeichnungen die Entwicklung des Künstlerbundes nachverfolgte, hatte nach 1926 keine weiteren Aktivitäten verzeichnet. Nichtsdestotrotz sei unbestritten eine bis in die frühen 1930er Jahre reichende Wirkung nachweislich.

Finanzierung

Die Mitglieder waren verpflichtet einen Jahresbeitrag von 12 Mark zu entrichten, denen weitere 5 Mark Aufnahmegebühr für alle nach dem 01. Oktober 1919 beitretenden Mitglieder zugeschlagen wurden [700] . Unterstützende Mitglieder, zu denen Vereine, Körperschaften, aber auch Privatpersonen zählten, mussten sich mit mindestens 20 Mark Jahresbeitrag beteiligen, wofür ihnen in Gegenleistung der Anspruch auf eine Jahresgabe gewährleistet wurde. 1923, in Zeiten der Inflation, wurden die Kosten auf 500 Mark für die aktiven Mitglieder erhöht, währenddessen Unterstützer 3.000 Mark infolge der Geldentwertung zu zahlen hatten[701]. Nur ein Jahr später belief sich die Summe für ein ordentliches Mitglied auf 6 Goldmark (6 Billionen Rentenmark), für unterstützende Mitglieder waren es 12 Goldmark (12 Billionen Rentenmark).

Seit seiner Gründung genoss der K.B.O. die großzügige finanzielle Unterstützung der Städte Gera und Zeitz durch Zuwendungen zumeist vierstelliger Beträge. Um eine wirtschaftliche Absicherung seiner Mitglieder zu erwirken hatte sich die Vereinigung nach interner Übereinkunft in der Generalversammlung vom 05. März 1921 an den *Reichswirtschaftsverband bildender Künstler*

[698]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 10r.
[699]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 10v.
[700]Vgl. LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Satzungen des Künstlerbundes Ostthüringen, S. 2.
[701]Vgl. LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1923, o. S.

Deutschlands angegliedert, wobei sich der Künstlerbund mit der Ortsgruppe Weimar des Reichswirtschaftsverband zu einem „Gauverband Großthüringen“ zusammengeschlossen hatte[702]. Die Entscheidung dieser Einreihung resultierte aus der anhaltend finanziellen Notsituation der Künstler, deren zugesicherte Hilfe sich in der Einordnung in das System des Reichswirtschaftsverbandes niederschlug.

„Die wirtschaftliche Not der bildenden Künstler macht es unbedingt notwendig, daß sich alle Künstler organisieren, denn nur als großes Ganzes ist es möglich, wirtschaftliche Verbesserungen herbeizuführen. Der Reichswirtschaftsverband bildender Künstler Deutschlands ist die maßgebende Organisation, die ziemlich alle Unterorganisationen einfaßt und ist bereits eine Macht geworden. Daß die Luxussteuer für Atelierverkäufe fiel, ist das Verdienst des Reichswirtschaftsverbandes. Was schon dieser eine Erfolg für jeden einzelnen Künstler bedeutet, liegt auf der Hand, und schon dieser eine Vorteil wiegt alle Beitragskosten auf.“[703]

Die ambitionierte Ausstellungs- und Veranstaltungstätigkeit lieferten zufriedenstellende Einnahmen, wodurch sich ein solides Grundbudget etablieren ließ. Allein das Atelierfest 1920 erzielte einen Gewinn von 2.700 Mark, der in Aufteilung dem Reichswirtschaftsverband zugutekam, ihm überließ man 500 Mark, 2.000 Mark überstellte man in den vereinsinternen Unterstützungsfonds und 200 Mark behielt sich der Vorstand auf einem eigenständigen „Vergnügungskonto“ für Spesen kommender Veranstaltungen vor[704]. Der Reingewinn im Geschäftsjahr 1920 betrug inklusive aller Abgaben 4.777,20 Mark[705].
Am 24. August 1922 wandten sich der Künstlerbund und der *Geraer Kunstverein* in einem gemeinsamen Schreiben an den Gebietsleiter Gera-Greiz und gleichzeitigen Staatsrat, Hermann Drechsler (1876-1951), mit der Bitte um finanzielle Unterstützung und eine weitere Nutzbarmachung des zur Verfügung gestellten Saales im ehemaligen Landtagsgebäude.

„Der Saal bietet […] für Ausstellungen nur wenig Raum, außerdem ist seine Belichtung wenig günstig. Es erscheint deshalb dringend wünschenswert, weitere Räumlichkeiten des Hauses für diese Zwecke zur Verfügung zu stellen, sodaß eine fortlaufende Reihe von Ausstellungsräumen entsteht, welche sowohl zur Aufnahme von Gemälden und Graphik, sowie für Plastik und Kunstgewerbe geeignet sind. In Verbindung hiermit könnten dann Sitzungs-, Arbeits- und Aufenthaltszimmer für die der Kunst und Wissenschaft dienenden Vereine Geras gebracht werden […]“[706].

Dem finanziellen Antrag, unterzeichnet vom Vorsitzenden des Geraer Kunstvereins Alfred

[702]Diese Sitzung tagte interessanterweise im Künstlerhaus des Weimarer Künstlervereins.
[703]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1920, S. 4.
[704]Vgl. LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Nachrichtenblatt des Künstlerbundes Ostthüringen 1920, S. 3.
[705]Ebd.
[706]LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 16r.

Bogenhard und dem Schriftführer des K.B.O. Willy Müller-Gera, wurde stattgegeben und in Folge der Weiterleitung an das Thüringische Volksbildungsministerium im September des Jahres die Summe von 15.000 Mark bereitgestellt [707]. Bereits einen Monat danach wurde mit der Ausschüttung weiterer 7.000 Mark das Kontingent nochmalig aufgestockt, wobei dieser Betrag in Zeiten des Geldwertverlustes keine große Summe darstellte und dieser zudem gleichermaßen aufgeteilt werden musste. Dem Wunsch bezüglich der erweiterten Nutzung des ehemaligen Landtagsgebäudes entsprach die Regierung nicht. Das Antragsdokument schloss bezeichnenderweise mit der Bemerkung: „Sie haben unseren Bestrebungen, die auf Förderung und Verbreitung der bildenden Kunst für alle Bevölkerungsschichten gerichtet sind, schon immer lebhaftes Interesse entgegengebracht.“[708]. Der Staatsrat Hermann Drechsler[709], noch jung im Amt und erst mit dem Tod seines Vorgängers Arthur Theodor Drechsler[710], verstorben am 22. Juni 1922, in das Amt des Gebietsleiters Gera-Greiz eingesetzt, war der Vater des Geraer Malers und Nervenarztes Erich Drechsler (1903-1979). Die Passion seines Jungen, seit Anfang 1921 war er Mitglied des K.B.O. und stand in engem Kontakt zum *Geraer Kunstverein*, und des Staatsrats privates Interesse dürften ihn dazu bewogen haben, seine Position für die Förderung der regionalen Kunstinstitution zu nutzen und über die persönliche Verbindung einen wichtigen Beitrag für die Tätigkeit der Künstler zu leisten.

1925 sprach das Volksbildungsministerium beiden Geraer Instanzen die Gesamtleistung von 100 RM zu, worauf der Kunstverein schriftlich eine zukünftig autonome Subvention einzufordern suchte. Im darauffolgenden Jahr sagte das Ministerium daraufhin beiden Vereinigungen jeweils 100 RM zu. Inwieweit dem Künstlerbund anschließend monetäre Mittel seitens der Landesregierung zugeteilt wurden, bleibt fraglich.

Sonderbeispiele der Thüringer Kunstvereinslandschaft

4.14 Der Deutsche Künstlerbund

Im genuinen Sinne des Wortes „Künstlerbund“ speist sich jene Vereinigung aus Vertretern des Standes der bildenden Kunst und des Kunsthandwerkes. Der Fall des *Deutschen Künstlerbundes*

[707] Vgl. LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C1621, Bl. 17r.
[708] LATh – HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1621, Bl. 16v u. 17r.
[709] Offiziell war Staatsrat Hermann Drechsler am 03. Juli 1922 in sein Amt eingeführt worden. Siehe hierzu: Post/Wahl, 1999, S. 274.
[710] Bei den oben genannten Gebietsleitern fällt der gleiche Nachname ins Auge. Ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen Arthur Theodor Drechsler und seinem Nachfolger Hermann Drechsler ist nicht ausgeschlossen, da die Geburtsorte beider Herren (Pohlitz, ein Stadtteil der Stadt Greiz und Göttendorf, zugehörig zur Gemeinde Langenwetzendorf) als Nachbargemeinden im Landkreis Greiz aneinandergrenzen.

postulierte allerdings eine Sonderform, da einerseits die Bestrebungen des Initiators Harry Graf Kessler darauf fußten, gleichfalls Theoretikern und Wissenschaftlern den Zugang zu der Gruppierung zu ermöglichen und andererseits die der am 15. und 16. Dezember 1903 der Sitzung beiwohnenden Kunstbeförderer sich selbstbezeichnend zu einer Künstlergenossenschaft zusammenzuschließen suchten. In Abgrenzung zur *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, der Graf Kessler zu anfangs ebenfalls beitreten wollte, sollte der Künstlerbund auch jenen den Anschluss ermöglichen, welche nicht in der Kunstproduktion tätig waren, sich aber für die Pflege der zeitgenössischen Kunst und das Wohl deutscher Künstler einsetzten.

Als Organisation nicht von langer Hand geplant, bestand jedoch von Seiten Kesslers schon seit längerem das Bestreben, eine avantgardistisch geprägte Gruppierung ins Leben zu rufen, dessen Künstler die Moderne offen unterstützten und anhand deren Werke die prozesshafte Entwicklung der zeitgenössischen, deutschen Kunst ersichtlich wurde. Der adlige Mäzen Kessler, seit März 1903 ehrenamtlicher Vorsitzender des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar, hatte in der Kulturstadt an der Ilm einen fruchtbaren Boden gesehen, der für die aufkeimende Moderne ideal gelegen und kulturhistorisch universell aufgestellt war. Durch seine jahrelangen und zahlreichen Bekanntschaften war es Graf Kessler ein Leichtes, namenhafte Künstler in die Kulturhochburg zu holen und somit seinen Wunsch von inspirierter Avantgarde in Weimar zu verwurzeln. Die Traditionsverbundenheit und der allgegenwärtige historische Konservatismus stellten kein ersichtliches Hindernis für sein Vorhaben dar, als er gutgläubig und unterschätzend die Wiege seines Künstlerbundes bereitete. In der Annahme, im jungen Großherzog Wilhelm Ernst und seiner noch unverbrauchten Kulturpolitik eine Vertrauenskomponente gefunden zu haben, glaubte er, jeder Kulturaufbruch benötige konventionelle Mechanismen für eine Konjunktur und all das wäre in Weimar für ihn mit Verbündeten wie Henry van de Velde und Elisabeth Förster-Nietzsche zu handhaben.

Der heterogene Zusammenschluss sollte Altes und Neues der Kunst zusammenführen, „ohne Rücksicht auf Partei und Richtung das Gute zu pflegen, gleichgültig in welcher Form es sich darstellt, und alle Kräfte in sich zu vereinigen […].“[711], wie es der Kunsthistoriker Johannes Schinnerer 1911 festhielt. Die Jahrhundertwende hatte bei vielen aufgeschlossenen Künstlern ein Umdenken angeregt und ein Austesten neuer Techniken bewirkt, wodurch eben diese bis dato oftmals mit Argwohn betrachteten Künstler willkommen im Bund Aufnahme fanden. Die aussichtslose Situation für progressive Künstler, vor allem durch ihr Zurückdrängen von der Regierung in Verbindung zur Weltausstellung in St. Louis 1904, manifestierte in Kessler und Gleichgesinnten die Vorstellung, eine gleichwertige Alternative zur A.D.K.G. zu schaffen, welche

[711]Zit. nach: Moormann-Schulz, 2017, S. 218.

als eigene Institution die Reichweite und das Durchsetzungsvermögen besaß, um sich an zukünftigen nationalen, wie internationalen Kunstfragen zu beteiligen. Zugleich war es allen Mitbegründern wichtig, die von Graf Kessler in einem Gründungspamphlet festgeschriebenen Leitideen zu unterstützen. Als oberstes Ziel erklärte der Kunstförderer die künstlerische Individualität und Freiheit, die jedem Kunstschaffenden die Zusicherung geben sollte, sein Talent uneingeschränkt ausleben zu können[712]. Weiterhin galt die qualitätsvolle Arbeit, welche gefördert werden sollte, als entscheidendes Kriterium der Anschlussfähigkeit an den Künstlerbund. Zwar ging es den Akteuren nicht darum, sich gegen bestimmte Künstler zu verwahren, doch entschied die künstlerische Qualität und das Talent eines Bewerbers über seine Zulassung zum Bund, „was zwangsläufig eine Note von Exklusivität mit sich brachte“[713]. Auch wirtschaftliche Zielsetzungen flossen in Kesslers Vorstellungen von einem *Deutschen Künstlerbund* von Anfang an ein. Einerseits ersann er sich eine sichere Wirtschaftslage für die beteiligten Berufsmitglieder, derer Förderung wegen man die Gründung letztlich mit initiiert hatte, andererseits eine Konkurrenzfähigkeit auf dem internationalen Kunstmarkt. Beides knüpfte er insbesondere an die Partizipation des großen, nationalen Ausstellungsprogramms und die Hoffnung an den Kunsthandel, der als aufstrebender Wirtschaftszweig den Weg hierfür ebnen konnte. Sowohl die eigenen Jahresausstellungen, wie auch der Werke-Vertrieb über professionelle Kunsthändler sollten den bis dato finanziell schlecht aufgestellten Produzenten eine Wirtschaftlichkeit garantieren.

Victor Zobel, Direktor der Großherzoglichen Kabinettsbibliothek in Darmstadt, bescheinigte zur Ausstellung des Künstlerbundes 1910 in Darmstadt die große Wirksamkeit des Bundes im Sinne seiner gesteckten Ziele:

> „Man wollte dem Zustand ein Ende machen helfen, daß die eigenartigen und wertvollen Persönlichkeiten zugunsten der Vielen unterdrückt würden. Und in dieser Richtung hat der Künstlerbund in der kurzen Zeit seines Bestehens, mehr noch als die einzelnen Sezessionen, durch das Veranstalten jährlicher Ausstellungen, durch das Geltendmachen seines Einflusses bei der Beschickung internationaler großer Kunstausstellungen; vor allem durch das Schwergewicht einmütigen Handelns in manchen Angelegenheiten des Kunstlebens außerordentlich Gutes nicht nur für sich und seine Angehörigen, sondern auch für die Allgemeinheit geleistet und dazu beigetragen, daß das Ringen um eine eigene Sprache nicht mehr wie ein seltsames und launenhaftes Beginnen, sondern als Leben von unserem Leben empfunden wird.“[714].

Damit hatte der Bund bewiesen, dass er innerhalb seines bisher siebenjährigen Wirkens dem

[712]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 80.
[713]Moormann-Schulz, 2017, S. 83.
[714]Zit. nach: Moormann-Schulz, 2017, S. 212.

Kesslerschen Grundsatz, „dem Künstler seine Freiheit [zu] sichern“ [715] , pflichtbewusst nachgekommen war und den modern gesonnenen Künstler dauerhafte eine große Bühne bereiten konnte.

Den Künstlerbund vertraten mit seiner Konstituierung im Dezember 1903 als Vorsitzender Leopold Graf von Kalckreuth, sowie Fritz von Uhde, Max Liebermann, Max Klinger und der Initiator Harry Graf Kessler als Vizepräsidenten. Insgesamt 44 Herren zählten zum Gesamtvorstand, von denen mehr als dreiviertel einem künstlerischen Beruf nachgingen und zu den erfolgreichsten Kunstproduzenten ihrer Zeit gehörten, wie etwa Lovis Corinth, Theodor Hagen, Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Gustav Klimt, Fritz Mackensen, Max Slevogt oder Henry van de Velde. Da der Gründung ein Sezessionisten-Kongress in Weimar vorausgegangen war, betonte der Vorstand des Künstlerbundes in öffentlichen Verlautbarungen, dass dieser „kein Bund der deutschen Sezessionen“[716] sei, auch wenn Zugehörige derer beteiligt waren und dem Bund naheständen. Walter Leistikow, welcher die Mitteilungen herausgegeben hatte, ließ weiterhin verlauten: „Verbände können überhaupt nicht eintreten, sondern nur einzelne Künstler.“[717]. Hierin unterschied sich der Bund ganz klar von anderen Kunstinstitutionen und im speziellen von Kunstvereinen, denen es gestattet war, ganze Kunstvereinigungen als Mitglieder zu integrieren. Der Ansatz der generationsübergreifenden Mitwirkung an Expositionen und der langjährigen Mitgliedschaft im Bund, wie es gern als Neuheit in der Vereinspraxis ausgewiesen wird, stellten jedoch kein Novum dar. Zwar hatte die in Weimar gegründete Vereinigung ein immens breit aufgestelltes Mitgliederspektrum, welches in der Ausstellungsbeteiligung noch mehr variierte und die jüngsten Maler mit der älteren Generation der bereits 60jährigen Künstler vereinigte, doch konnten gleichermaßen die kleinen thüringischen Kunstvereine diese Vorgehensweise für sich beanspruchen. Eine weitere, als Besonderheit herausgestellte Bestrebung galt den edukativen Ansprüchen des Künstlerbundes, der „den Blick für Qualität schulen“[718] und moderne Malerei zu lesen vermitteln wollte.

Eine Vision, die der Initiator Kessler stets vor Augen hatte, bildete ein eigens geschaffenes, modernes Kunstmuseum zur Begründung einer umfassenden Sammlung alter und neuer Kunst. Als Direktor des Weimarer Museums war er bereits in der Position die notwendigen Schritte einzuleiten und in Sensibilisierung der zuständigen Amtsträger Unterstützung einzuwerben. Bekanntermaßen musste er allerdings in seiner vierjährigen Amtsarbeit erkennen, dass die

[715]Zit. nach: Moormann-Schulz, 2017, S. 360. Siehe auch: Harry Graf Kessler, 1904, Der Deutsche Künstlerbund.
[716]Leistikow, Walter, Walter Leistikow über die Entstehung des Künstlerbundes, In: Neue Freie Presse (Wien), o. Jg. (Nr. 14122), 19.12.1903, S. 9.
[717]Ebd.
[718]Moormann-Schulz, 2017, S. 15.

alteingesessene Weimarer Künstlerschaft für die Avantgarde nicht bereit war und Kesslers Erwerbspolitik hinsichtlich impressionistischer Werke die gleiche abwertende Kritik erfuhr, wie sie dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi (1851-1911), widerfahren war[719]. Irritierenderweise erkannte man die Vorstellung des Weimarer Museumsdirektors, eine Überblickssammlung zu schaffen, welche einen Querschnitt durch die alte und neuere Kunstentwicklung spiegeln sollte, nicht an und stigmatisierte ihn durch seine progressive, liberale Kunstförderung. Kesslers Einsatz für die Avantgarde und der in Weimar eskalierende Skandal um Rodins Aquarell-Skizzen, denen „pornografische“ Inhalte angelastet wurden, zerstörten seine Vorstellung eines modernen Kunstmuseums in Weimar und vertrieben den Mäzen im August 1906 aus dem „Ilmflorenz“. Für den D.K.B. bedeutete der Verzug des Grafen gleich in zweifacher Hinsicht Veränderung. Zum einen brach Kessler mit Weimar, zum anderen legte er sein Amt des Ausstellungsvorsitz im D.K.B. nieder. Die feste Anbindung des Bundes an Weimar schien, nach Beendigung der dortigen Jahresausstellung, obsolet geworden. Mit dem Umzug Kesslers verlor Thüringen nicht nur den bedeutendsten Kunstförderer des frühen 20. Jahrhunderts, sondern zugleich auch den einmaligen, deutschlandweit agierenden Zusammenschluss der größten Künstler der Gegenwart. Für den Bund bedeutete die nun deutschlandweite, insbesondere von Berlin gesteuerte Leitung keineswegs einen Rückschritt, wollte dieser bereits mit Antritt seiner Tätigkeit auf nationaler Ebene wirken. Der Vereinssitz in Weimar wurde lediglich 1906 zur 3. Jahresausstellung zum Zentrum des Geschehens und blieb damit die einzige Thüringer Stätte, die der Künstlerbund mit einer Ausstellung bis 1936 beschickte. Die Region Thüringen, ungemein profitierend von Rang und Ruf der Akteure, fiel damit wieder in die Position provinziellen Kunstwirkens zurück und musste sich einmal mehr im Alleingang beweisen.

Um seine Strukturen kämpfend, war der groß aufgestellte Bund zeitlebens um Stabilität und Einheit bestrebt. Bei derlei hohen Mitgliederzahlen und Ausstellungsbeteiligungen außenstehender Künstler trafen allerdings zu viele, nicht zu einigende Meinungen aufeinander, die den Bund einer schnellen Fluktuation und „konstanter“ Veränderung aussetzte. Teils persönliche Entscheidungen, teilweise durch den Künstlerbund-Vorstand festgesetzte Beschlüsse sorgten für interne Diskussionen und handfeste Streitigkeiten. Der von Carl Vinnen initiierte „Protest deutscher Künstler“ und die Unterschriftenleistung einiger Gründungs- sowie Vereinsmitglieder[720] des Künstlerbundes an diesem „Kampf gegen die mit der Secessions-Schelte immer auch

[719]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 85.

[720]Neben Fritz Mackensen hatten sich auch Franz von Stuck, Martin Brandenburg, Bernhard Buttersack, Hans am Ende, Karl Haider, Arthur Kampf, Ludwig von Zumbusch und Oskar Zwintscher an dem Protest beteiligt. Ihre Teilhabe an Vinnens Aufruf dürfte sich vor allem durch ihre gleichzeitige Mitgliedschaft im *Werdandi-Bund* erklären. Siehe hierzu: Parr, 2000, S. 180f.

gemeinten französischen Künstler“[721], brachte die Akteure gegeneinander auf. Die persönliche ambivalente Haltung einiger Mitstreiter, schwankend zwischen Konservatismus und Progression, drängte den Zusammenschluss mitunter an den Rand seiner Grenzen. Im Juni 1931 beschloss der Vorstand des Deutschen Künstlerbundes, den Leiter der Weimarer Kunsthochschule, Prof. Dr. Paul Schultze-Naumburg, aus dem Bund auszuschließen. Der Saalecker Architekt hatte bereits in Vereinigungen wie dem *Bund Heimatschutz* oder dem *Werdandi-Bund* seine Verbundenheit zu deutscher Kunst- und Heimatpflege erklärt, die, mit fortschreitender Zeit, letztlich immer reaktionäre Züge annahm. Sein Ausschluss sorgte bei den Künstlerbundmitgliedern für rege Diskussion, da sich einige für Schultze-Naumburg aussprachen, andere seine Beteiligung an dem explizit die Moderne fördernden Bund ad absurdum führten. Die Gründe seiner Disqualifizierung waren mannigfaltig: Sein „Bildersturm im Weimarer Schloßmuseum in der Aera Frick“[722], welcher die Kunstwelt in Thüringen erzürnte, bot ebenso Ausschlag wie die Ausführungen „in seinen auf Einladung des Nordischen Ringes und des »Kampfbundes« gehaltenen letzerischen [sic!] Lichtbildervorträgen wider den Heiligen Geister neudeutscher Unkultur“[723] und letztendlich der Übermalung der Fresken im Treppenaufgang des Bauhaus-Gebäudes von Oskar Schlemmer im Jahr 1930[724]. Im Jenaer Volksblatt äußerte sich im Juli 1931 ein akademischer Mitarbeiter, welcher die Entscheidung des Künstlerbundes begrüßte als er schrieb:

> „daß er [Schultze-Naumburg, V. F. S.] Nazi-Reden hielt, hätte man ihm nachgesehen, es kann sich jeder so lächerlich machen, wie es ihm beliebt; aber daß er sich an den Meisterwerken unserer namhaftesten Künstler versündigte, indem er sie (Nolde, Kandinski [sic!], Kokoschka und andere) in Kellerräume unzugänglich einsperrte, daß er sogar das Verbrechen beging, die prachtvollen Fresken, mit denen Schlemmer das Bauhaus verziert hatte, zu vernichten, das sind Wahnsinnstaten eines verbohrten Fanatikers, das sind infantile (oder senile) Entgleisungen, auf die der Deutsche Künstlerbund schon deshalb die Antwort nicht schuldig bleiben konnte, weil er sich einen deutschen Künstlerbund nennt. Wenn Schultze-Naumburg, wie jemand rührselig erwähnte, die deutsche Frau vom Korsett befreit hat, so durfte er es nicht unternehmen, der deutschen Kunst den Schnürleib engstirnigster Einseitigkeit aufzwängen zu wollen!“[725].

Der Künstlerbund blieb sich seiner liberalen und offenen Haltung treu, wobei stets betont wurde, dass politische Meinungen keineswegs in den Kontext künstlerischen Wirkens einfließen dürften. Im Frühjahr 1936 unterlag der Bund jedoch dem Zwang, der Reichskammer der bildenden Künste

[721]Parr, 2000, S. 117.
[722]O. A., Schultze-Naumburg aus Künstlerbund ausgeschlossen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 42 (Nr. 147), 26.06.1931, S. 5.
[723]Ebd.
[724]Vgl. O. A., Schultze-Naumburg aus Künstlerbund ausgeschlossen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 42 (Nr. 147), 26.06.1931, S. 5.
[725]O. A., Die Notverordnung, die nicht kam, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 42 (Nr. 156), 07.07.1931, S. 3.

beizutreten und seinen Mitgliedern die gleiche Sorgfaltspflicht anzutragen[726]. Bis zur 15. Jahresausstellung in Hamburg im Spätsommer 1936 gelang es den Akteuren, ihren Anspruch, qualitätsvolle Kunst des gegenwärtigen Schaffens dem öffentlichen Publikum vorzustellen, fortwährend umzusetzen. Der Bund bekam schließlich die geballte Härte des nationalsozialistischen Regierungsapparates zu spüren, als mit der Schließung der Hamburger Exposition und dem darauffolgenden Ausübungsverbot dem über drei Dezennien wirkenden D.K.B. kurzerhand die Tätigkeitsgrundlage entzogen wurde.

Ausstellungspraxis

Der D.K.B. hatte zwei Haupttätigkeitsfelder während seinem 33jährigen Kunstengagements entwickelt: ab 1905 die Vergabe des Villa-Romana-Preises und seine Ausstellungstätigkeit.

> „Schon lange war es der Wunsch der deutschen Künstler, ein eigenes Künstlerhaus in Italien zu besitzen. Ein solches zu erwerben, gehörte von vornherein zu den Zielen des deutschen Künstlerbundes und der Entschluß dazu wurde anfangs dieses Jahres vom Vorstand des Bundes in Weimar gefaßt. Nachdem nun nach Zeichnung von Jahresbeiträgen nie nötige Summe vorhanden war, hat Prof. Max Klinger in Gemeinschaft mit dem Leipziger Verleger Georg Hirzel die Villa Romana als für den genannten Zweck außerordentlich geeignet, um 60000 Lire für den Deutschen Künstlerbund erworben.“[727]

Die großzügige Villa in Florenz umfasste, inklusive eines Nebengebäudes, 40 Räume auf einer Grundstücksfläche von 13.500 Quadratmetern[728]. Sechs Ateliers in der Villa zuzüglich derer im Nebengebäude boten den Preisträgern und deren Familien für ein Jahr großzügigen Raum zum Arbeiten und Leben. Die Ateliers, die „auf den Ausstellungen des Künstlerbundes anstatt der sonst üblichen Medaillen als Preise verteilt werden sowohl an jüngere wie ältere Künstler“[729], schufen einen individuellen und freizügigen Arbeitsbereich. Als Beihilfe erhielten die Preisträger, von denen zwei bis drei zu den Expositionen erkoren wurden, ein Preisgeld von 2.000 Mark[730].
Insgesamt 15 Jahres- und neun Grafikausstellungen konnten vom Künstlerbund realisiert werden, welche über den gesamte deutschen Raum verteilt stattfanden. Den jeweiligen Expositionen kam 2017 eine detaillierte Analyse zu, als Tanja Moormann-Schulz ihr Buch „Der Deutsche Künstlerbund im Spiegel seiner Ausstellungspraxis 1903-1936“ veröffentlichte. Ausstellungsrekonstruktionen kämen einer Wiederholung gleich, weshalb daher auf derartige

[726]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 335.
[727]O. A., Aus Künstler-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 31), 01.05.1905, S. 421.
[728]Vgl. O. A., Aus Künstler-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 31), 01.05.1905, S. 421.
[729]O. A., Aus Künstler-Vereinen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 31), 01.05.1905, S. 421.
[730]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 116.

Ausführungen verzichtet werden soll.
Eine Ausnahme bildet jedoch die dritte Jahresausstellung im Sommer 1906, da diese im Geburtsort des Bundes ausgetragen wurde und für die Entwicklung des modernen Kunstverständnisses im Thüringer Raum maßgeblich wurde. Im Vorfeld der Weimarer Jahresausstellung erschien ein Sonderdruck der „Rheinlande", der Monatsschrift für deutsche Art und Kunst, im Juliheft 1905. Dieser Druck, aufgemacht als Nachruf auf den D.K.B., leitete mit den Worten ein:

> „Es ist bitter, aber nur die Eigenliebe könnte leugnen: seit der Eröffnung seiner zweiten Ausstellung ist der vom deutschen Volke herzlich begrüßte Deutsche Künstlerbund tot. Nicht als Künstlergruppe, die wird gewiß, auch fortbestehen, wenn statt 500 Mitglieder ihr nur 100 angehören; aber als eine Macht im deutschen Volk, als eine Idealgemeinschaft ist er nicht mehr vorhanden."[731].

Der Autor, Wilhelm Schäfer, zugleich der Herausgeber der „Rheinlande", analysierte in dem Heft die zweite Jahresausstellung in Berlin 1905 und kritisierte scharf die Umsetzung dieser Schau. Er war mit seinem naturalistisch-konservativen Kunstverständnis zwar dennoch dem D.K.B. gegenüber aufgeschlossen, doch der Berliner Sezession äußerst kritisch gesonnen. Seiner Ansicht nach konnte die Ausstellung zu keinem Erfolg führen, ließ sich der D.K.B. von der Sezession instrumentalisieren und bei ihnen lediglich als Gäste in Erscheinung treten: „am Kurfürstendamm ist weder die deutsche Kunst, noch der Deutsche Künstlerbund! Das ist einfach die Berliner Sezession mit Gästen, so wie sie immer war. […] Was berechtigt die Berliner Sezession denn, den deutschen Idealismus und den Ruhm unserer deutschen Meister von [sic!] ihren Karren zu spannen?"[732] Die Stimmen zu der Ausstellung in Berlin waren sehr gemischt, teils schlug dem Bund heftige Kritik entgegen, sowohl aus der Bevölkerung als auch aus den eigenen Künstlerkreisen, teils begrüßte man die Bemühungen um einen gesamtdeutschen Überblick der Kunstfertigkeiten und feierte die Ausstellung als „reichhaltig und vielseitig"[733]. Schäfer sah stattdessen in der Berliner Exposition eine Revanche, da „die Münchener den heimatlosen Berlinern mit einer Ausstellung vorkamen"[734] wollten und ihnen dies gelungen war. Folglich war der D.K.B. zu dem geworden, was Zweifler von Beginn an darin sehen wollten: „nicht mehr als eine Art Waffenstillstand zwischen den Sezessionen von Berlin und München mit einem neutralen Vorsitzenden und der schönen Absicht […], sich diplomatisch über die Vorherrschaft zu

[731]LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Der Deutsche Künstlerbund †, Bl. 26 (S. 3).
[732]LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Der Deutsche Künstlerbund †, Bl. 26 (S. 14).
[733]Moormann-Schulz, 2017, S. 164.
[734]LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Der Deutsche Künstlerbund †, Bl. 26 (S. 4).

streiten.“[735].

Mit dieser schwierigen Ausgangssituation hatte es der Künstlerbund nicht leicht, eine weitere Jahresausstellung zu organisieren, besonders nicht im konservativ geprägten und traditionsliebenden Weimar, wo mächtige Gegner, die eine solche Schau tunlichst verhindert sehen wollten, nur auf eine günstige Gelegenheit warteten. Der wohl entschiedenste Widersacher Kesslers und dessen Künstlerbund war Aimé von Palézieux, Oberhofmarschall in Weimar. Palézieux, vehement eintretend gegen die moderne Kunst, hatte in dem kurz zuvor in Weimar tobenden „Rodin-Skandal“ und Kesslers vermeintlicher Grenzüberschreitung nur noch mehr Anlass gefunden, die geplante Jahresausstellung zu boykottieren. Bereits am 21. März 1906 war der Vertrag zwischen dem Großherzoglichen Staatsministerium, Departement des Kultus und dem Vorstand des D.K.B. zur Ausrichtung der Exposition im *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar vom 01. Juni bis Mitte Oktober 1906 festgeschrieben worden[736]. Es wurden für die Ausstellungszwecke „die im Erdgeschoß und im 1. Stockwerk des Großherzoglichen Museums in Weimar gelegenen Räume einschließlich des Treppenhauses zur Verfügung gestellt“[737], wobei die Räumlichkeiten eigens für die Ausstellung renoviert wurden. Das für den Umbau exklusiv geschlossene Museum wurde mit den neuesten Standards und modernster Technik im Hinblick auf Belüftung, Beheizung und Brandschutz ausgestattet[738]. Die künstlerische Gestaltung der Örtlichkeiten hatte Henry van de Velde übernommen, wobei dieser auf Einfachheit und auf den Verzicht von Schmuckelementen setzte: „die vorbildliche neutrale Einfachheit der Räume, die van de Velde mit schlichten und klugen Mitteln in die ornamentbeklebten Säle des Weimarer Museums eingebaut hat“[739], wie Max Osborn zu berichten wusste, zeichnete sich durch ein klares Farbkonzept mit „überwiegend grau bespann[t]en“[740] Wänden aus. Nachdem der Graf in Folge des Skandals und seiner frankophilen Ausstellungspraxis gleichermaßen bei Großherzog Wilhelm Ernst in Ungnade gefallen war, nutze Palézieux die Chance, um dem D.K.B. die geplanten Räumlichkeiten im Großherzoglichen Museum streitig zu machen und damit die Ausstellungspläne zu durchkreuzen. Zwar legte man Kessler und dem Vorstand gehörige Steine in den Weg, doch konnten sie ihre Exposition letztendlich am 01. Juni eröffnen (Abb. 9) und bis zum 15. Oktober des Jahres als umfassende Werkschau deutscher, lebender Künstler zeigen. Insgesamt 197 Teilnehmer fanden Eingang, darunter 16 Weimarer

[735]LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Der Deutsche Künstlerbund †, Bl. 26 (S. 4).
[736]Vgl. LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Bl. 42.
[737]LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Bl. 42.
[738]Vgl. LATh – HStA Weimar, Staatsministerium, Departement des Kultus Nr. 301, Bl. 42.
[739]Zit. nach: Moormann-Schulz, 2017, S. 167.
[740]Moormann-Schulz, 2017, S. 166.

Künstler, sowie Vertreter aus Dresden, Stuttgart, Berlin und München[741]. Das Konzept, die jüngere Künstlerschaft direkter zu involvieren, sie vorrangig zu fördern und zu bestärken, war ein bereits angestrebtes, jedoch nicht sehr erfolgreich umgesetztes Ziel der vorigen Expositionen des D.K.B. . Bei der Weimarer Schau sollte dies daher im Fokus stehen und mit dem Stipendium der Villa Romana in Florenz, diesmal explizit ausgewiesen für einen jüngeren Künstler, betont werden. Die präsenter zutage tretende junge Künstlerschaft speiste sich unter anderem aus dem noch recht unbekannten Max Beckmann, Heinrich Nauen, Hans Meid, Hans Nadler und Albert Weisgerber[742]. Ihre Beteiligung wurde von der Öffentlichkeit als äußerst förderlich betrachtet und begrüßt. Dagegen konnte manch etablierter Kunstproduzent nicht von seiner Arbeit überzeugen, wie im Falle Max Klingers. E. A. Schmidt, Jenaer Dekorativ-Maler und Kunstkritiker des lokalen Tagesblattes, besprach in der Jenaischen Zeitung ausführlich die Künstlerbund-Ausstellung, der er vielfach lobende Worte entgegenbrachte. Auf den Künstler Max Klinger konnte er jedoch kein Loblied singen und so fiel seine Kritik diesem gegenüber vernichtend aus: „Zum Schluß sei noch erwähnt, daß Max Klinger-Leipzig zu mancher anderen Geschmacklosigkeit eine neue hinzugefügt hat, die Silbergruppe „Galathee“; es ist erstaunlich, wie sich ein solcher Künstler so gehen lassen kann.“[743]. Auch von anderen Seiten wurde dem Bildhauer nachgesagt, seine Entwicklung sei wenig überzeugend und von Vorteilen geprägt gewesen.

Die mit Argusaugen beobachtete Schau des Künstlerbundes hatte schon vor der Eröffnung für Spannungen gesorgt, wussten doch die Weimarer Kritiker um Kesslers Vorliebe für die moderne Kunst. Während der Ausstellung kam es zu einigen Vorfällen von Vandalismus, die sich explizit gegen die modernen Techniken und Darstellungen einiger angesehener Künstler richtete und die Ablehnung des Weimarer Publikums ausdrücken sollte. Das großformatige Ölgemälde „Badende Jungen“ Ludwig von Hofmanns war hiervon besonders betroffen, es war „der Schandtat eines Nichtswürdigen zum Opfer gefallen“[744], wobei es „direkt mitten durchschnitten worden“[745] war. Nur wenige Tage später berichtete die lokale Presse erneut von Angriffen auf ein präsentiertes Werk. Betroffen war diesmal das Werk der in München tätigen Malerin Martha Cunz, in welches mit einem Bleistift ein Loch gestoßen wurde. Das Gemälde bildete das unverfängliche Motiv eines jungen Mädchens mit Strohhut ab, wurde jedoch vermutlich das Opfer dieser Destruktion auf Grund der Schweizer Nationalität von Martha Cunz. Ein kurzer Bericht zu den wiederholten Angriffen innerhalb der Jahresausstellung äußerte: „Es scheint fast, als ob es sich um ein

[741]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 167.
[742]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 169.
[743]Schmidt, E. A., III. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 161), 13.07.1906, S. 2.
[744]O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 145), 24.06.1906, S. 6.
[745]Ebd.

planmäßiges Vorgehen von gewisser Seite handelte, um Weimar zu diskreditieren!“[746]. Derlei Angriffe spiegelten einen neuen Ausdruck der Abneigung und hoben die Ablehnung auf das Level des Vandalismus. Bisher hatte sich der Künstlerbund verbalen Anfeindungen aussetzen müssen, doch das Mittel der Zerstörung war nicht gewählt worden.

Nichtsdestotrotz konnten die Veranstalter am Ende der Ausstellung freudige Nachrichten verkünden: Max Beckmann erhielt für sein Gemälde „Junge Männer am Meer“ den Villa-Romana-Preis, welches zugleich für die Sammlung des Großherzoglichen Museums angekauft wurde. Darüberhinaus hatte der Großherzog circa 16.000 Mark für Kunstgegenstände aus der Ausstellung aufgewendet, darunter ein Werk des Engländers Charles Tooby, Hans von Volkmann und Charles Palmié[747]. Die aufgewendeten Gelder für die Kunstwerke, welche für das Großherzogliche Museum erworben wurden, beliefen sich auf circa 30.000 Mark, währenddessen die gleiche Summe ingesamt von privaten Käufern investiert wurde. Neben Beckmanns Arbeit hatte man der Großherzoglichen Sammlung vor allem Schöpfungen von Weimarer Malern zugeführt, darunter von Theodor Hagen, Ludwig von Hofmann und Hans Olde[748].

Der Weimarer Jahresausstellung folgte 1907 die erste Grafikausstellung des D.K.B., welche in Leipzig veranstaltet wurde. Diese Form der Präsentation spezialisierte sich auf das grafische Gewerbe und brachte in unregelmäßigen Abständen die neuesten Schöpfungen der Grafik zur Ausstellung, dessen Konzept man sich der Berliner Sezession entlehnt hatte.

Finanzierung

„§ 14. Der Verein sucht sich ein grösseres Vermögen zu bilden durch Beiträge der Mitglieder oder auf sonstige Art. Die Höhe der Mitgliederbeiträge bestimmt die Mitgliederversammlung; bis auf weiteres zahlt das Mitglied jährlich 5 Mark Beitrag.“[749] Tatsächlich gelang es dem D.K.B. den Großteil seiner Ausgaben über die Mitgliedsbeiträge zu bestreiten, wie sich am Beispiel des Erwerbs der Villa Romana gezeigt hatte. Neben dem Kaufpreis von 60.000 Lira mussten zusätzlich die Preisgelder von jeweils 2.000 Mark aufgebracht werden. Ausstellungsverkäufe flossen anteilig in die Vereinskasse, der Großteil sollte für die Förderung der Künstler angewendet werden.

Da der Künstlerbund kein eigenes Vereinsheim besaß, welches Instandhaltungskosten und dergleichen beanspruchte, war man zwar dieser finanziellen Pflichten entbunden, jedoch auf anderweitige Ausstellungslokalitäten angewiesen. Dem Bund kam oftmals der glückliche

[746]O. A., Thüringen und Nachbarstaaten, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 149), 29.06.1906, S. 6
[747]Vgl. O. A., Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 258), 03.11.1906, S. 3.
[748]Ebd.
[749]Deutscher Künstlerbund e.V., 2020. Statut 1903 [online]. Berlin: Deutscher Künstlerbund e.V. [Zugriff am: 16.08.2020].

Umstand zu, dass sie zu den Veranstaltungen eingeladen wurden und somit eine Örtlichkeit bereits gegeben war. Hierbei genoss man regelmäßig das Privileg frisch renovierter Räumlichkeiten, die mit moderner Technik und standesgemäßem Komfort ausgestattet waren.
Nicht zuletzt kam der Bund in den Genuss großzügiger Spenden, die von Kunstförderern und Mäzen wie Graf Kessler selbst für das erhabene Ziel der modernen Kunstprotektion verwendet werden sollten. Insgesamt wusste der Vorstand die finanzielle Konstitution jedoch gut aus der Öffentlichkeit herauszuhalten. Tätigkeits- und Finanzberichte, welche die monetäre Aufstellung des Bundes beleuchtet hätten, drangen nie in die öffentlichen Medien vor. Im Gegensatz zu anderen Kunstinstitutionen verfügte der D.K.B. über die Freiheit, sich nicht an derlei Grundfragen aufzureiben, weswegen finanzielle Nöte bei dem deutschlandweiten, elitären Zusammenschluss nicht zu finden waren.

4.15 Die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar

„In Jena hat sich am 6. Februar eine Gesellschaft […] konstituiert, welche daselbst das allgemeine Interesse für Kunst, an erster Stelle für bildende Kunst, zu pflegen und zu heben beabsichtigt.“[750]
Mit dieser Pressemeldung verkündete die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* der Öffentlichkeit im Jahr 1904 ihre Gründung und ihr bestrebtes Einwirken auf das Kunst- und Kulturgeschehen der Doppelstadt Jena-Weimar[751].
Als Gesellschaft gleicher Interessen konzipiert, traten ihr mit der Gründung im Ausstellungsraum des Volkshauses in Jena rund 75 Mitglieder bei[752], welche im Gegensatz zu Kunst- und Künstlerbünden, bis auf wenige Einzelne, nicht aus den künstlerischen Berufsständen stammten, sondern der intellektuellen Oberschicht Jenas und Weimars angehörten. Dabei versammelte sie einen Teil der Jenaer Professorenschaft und Industriellen neben Kunstkennern, unter dem einenden Aspekt des Interesses und der Liebe zur Kunst und speziell zur Avantgarde. So fanden sich auf der Jenaer Seite akademische Mitwirkende gänzlich unterschiedlicher Fachbereiche zusammen, wie etwa der Professor für Kirchengeschichte, Hans Lietzmann (1875-1942), und Dr. Heinrich Weinel (1874-1936), Theologe und Philologe, Herman Nohl (1879-1960), Philosoph und Privatdozent in Jena, und Ferdinand Noack (1865-1931), Professor für Klassische Archäologie[753]. Letzterer zählte

[750] O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 33), 09.02.1904, S. 2.
[751] Die Begrifflichkeit „Doppelstadt Jena-Weimar“ wurde dem 1995 von Dr. Jürgen John und Prof. Dr. Volker Wahl herausgegebenen Buch „Zwischen Konvention und Avantgarde. Doppelstadt Jena Weimar“ entnommen. Siehe hierzu: John/Wahl, 1995, S. X.
[752] Vgl. Wahl, 1988, S. 111.
[753] Vgl. Bálint, 1999, S. 40ff.

neben den Damen Irene Eucken, Margarete Wagenmann und Klara Rosenthal zur Jenaer Hälfte des Vorstandes, während durch die Leitfiguren Harry Graf Kessler und den drei Kunsttätigen Ludwig von Hofmann, Henry van de Velde und Hans Olde die Weimarer Fraktion der Kunst im Vorstand vertreten war[754]. Für den Zusammenschluss existierten keinerlei Statuten oder Satzungen, strukturell gliederte sich die demokratische Vereinigung lediglich in einen wechselnd gewählten Vorstand und die Führung der Sekretärsgeschäfte, welche Irene Eucken übernommen hatte.
Der private Kreis aus Gleichgesinnten, welcher ausschließlich in einem sehr exklusiven und elitären Zirkel verkehrte, stand Neuzugängen grundsätzlichen offen gegenüber. Allerdings wurde der Erwerb einer Mitgliedschaft anders gehandhabt als im Falle eines Kunstvereins. Während hier durch die Leistung des Mitgliedsbeitrages und der Antragsstellung zur Mitgliedschaft jede interessierte Person Teil der Gemeinschaft werden konnte, entschied der Vorstand der Gesellschaft der Kunstfreunde kritisch gemeinsam darüber, wer, unter Berücksichtigung des zu leistenden geistigen Beitrages, aufgenommen wurde.
Der Zielsetzung der erhofften Steigerung des Kunstsinnes von Jena, versuchte die Gesellschaft vor allem durch den Einfluss Weimars näherzukommen, da man sich ersann, das Kunstleben, „das jetzt in Weimar so kräftig pulsiert“[755] würde sich auf die Saale-Stadt übertragen. Darüberhinaus sah man „in der Gründung jener Gesellschaft ein weiteres Vordringen der modernen Kunstbewegung, des Verlangens nach einer lebendigen und wahrhaftigen Kunst“[756] und die Chance der Etablierung Jenas als Kulturzentrum. Ihre Vision der „engeren geistigen Verbindung“[757] Jenas und Weimars verfolgend, befasste sich der Eliten-Kreis mit den gegenwärtigen Kulturproblematiken und Kunstdebatten im regionalen und nationalen Kontext, wie auch mit städtischen Angelegenheiten. So hatte der Vorstand von 1908, bestehend aus Hans Olde, Henry van de Velde, Botho Graef, Margarete Wagenmann, Irene Eucken, Ludwig von Hofmann und Dr. Karl Koetschau[758], im Sommer des Jahres gemeinsam mit 40 Schülern der Zeichenschule Jena ein Gesuch an die Carl-Zeiss-Stiftung gerichtet, welches deren Fürsprache zur Erhaltung jener Zeicheneinrichtung unter Erich Kuithan ausdrücken sollte[759]. Die Bewahrung der Anstalt lag vielen Mitgliedern am Herzen, da Persönlichkeiten aus Künstlerschaft und Bekannte des direkten Umfeldes betroffen waren, aber vor allen Dingen, da es als Zentrum der künstlerischen Volksbildung diente. Der Zeichenlehrer Kuithan, offizieller Repräsentant und seit dem 01. Juli 1903 Leiter der schulischen Einrichtung,

[754]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. (Nr. 33), 09.02.1904, S. 2.
[755]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 33), 09.02.1904, S. 2.
[756]Ebd.
[757]Ebd.
[758]Von 1907-1909 war Dr. Koetschau als Direktor der herzoglichen Museen und des Goethe-Nationalmuseums Weimar tätig.
[759]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 149), 27.06.1908, S. 2.

war unmittelbar von der angekündigten Schließung durch Entlassung bedroht. Siegfried Czapski, ein Jahr zuvor verstorben und bis dahin in der Leitung der Carl-Zeiss-Stiftung tätig gewesen, derer die Zeichenschule entstammte, zählte ebenfalls zum Umkreis der Gesellschaft. Mit einer 320 Unterschriften umfassenden Petition, welche in der Klostermannschen Buchhandlung ausgelegt und an das Großherzogliche Ministerium in Weimar gerichtet worden war, suchten Bürger aller Standesschichten, gemeinsam mit den Kunstfreunden, ihre Ablehnung gegenüber einer Schließung der Zeichenschule zu verdeutlichen. Die Zeiss-Stiftung stellte entgegen aller Erwartungen 1908 dennoch die Finanzierung der im Volkshaus angesiedelten freien Zeichenschule ein und entließ aus Maßnahmen der finanziellen Einsparungen den Lehrer Kuithan. Die „Kunstschule Erich Kuithans […], die man im vorigen Sommer […] zum großen Schaden unserer Stadt so grundlos hat eingehen lassen“[760], war als öffentliche, volksbildende Einrichtung jeder sozialen Schicht zugänglich gewesen, die, ohne den verpflichtenden Hintergrund professioneller Zeichenkompetenzen, „neben [der] Ausbildung ihrer Talente [auch] ein gewisses Kunstverständnis zu vermitteln“[761] suchte. In einem Appell an die Jenaer Bevölkerung hatte ein beherzter Autor zuvor noch einmal dazu aufgerufen, sich der Signifikanz einer solchen Einrichtung und ihres Stellenwertes im städtischen und gesellschaftlichen Gefüge bewusst zu machen.

> „Daß es geradezu eine Kulturaufgabe ist, Kunst in alle Schichten des deutschen Volkes zu tragen, wird wohl von berufener Seite auf den großen Kongressen der Kulturgesellschaften nachdrücklich ausgesprochen, aber nur in Jena ist man bisher praktisch vorgegangen. Und ausgerechnet in Jena soll das Institut, das beispiellos dasteht wie das Volkshaus, das eben im Aufblühen begriffen ist, aufhören zu bestehen. Ist man sich der Bedeutung und Tragweite dieser Tatsache bewußt?“[762]

Die Auflösung der fünf Jahre erfolgreich existierenden Zeichenschule und die Absetzung Kuithans dürfte für die Kunstfreunde einen herben Rückschlag in ihrer Wirksamkeit bedeutet und kenntlich gemacht haben, dass es einer unmittelbareren Teil- und Einflussnahme an bzw. auf städtische Strukturen bedurfte.

> „In den Plänen der »Gesellschaft der Kunstfreunde in Weimar und Jena« hat es von jeher gelegen, bei dieser oder jener Veranlassung aus ihrer engeren Geschlossenheit herauszutreten und sich an ein größeres Publikum zu wenden, um die wirksamen Kräfte, welche sich innerhalb der engeren und intimeren Grenzen etwa gebildet haben möchten, nicht aus starrer Konsequenz jeden Einflusses auf breitere Massen zu berauben.“[763],

[760] O. A., Lokales: Eine Ausstellung von Aktzeichnungen, In: Jenaische Zeitung, Jg. 236 (Nr. 112), 14.05.1909, S. 2.
[761] O. A., Zeichenschule betreffend!, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 160), 10.07.1908, S. 2.
[762] Ebd.
[763] O. A., Ferdinand Hodler, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 99), 29.04.1906, S. 5f.

ließ die Jenaische Zeitung bereits 1906 verlauten. Zwar hatten es sich die Mitglieder nicht vorrangig zur Pflicht gemacht, ausschließlich der Künstlerförderung nachzugehen, wodurch sich die Gesellschaft in einem weiteren Punkt von Kunstvereinen und -bünden unterschied, doch bei ihrer Gründung hatte sie öffentlich verlauten lassen, dass sie „Sonderausstellungen der Werke hervorragender Künstler veranstalten“[764] werde. Zeit ihres Agierens entwickelte die Gesellschaft zwar keine eigenständige Ausstellungsarbeit, trat jedoch anderweitig mit der Präsentation von Meisterwerken in das öffentliche Bewusstsein ein. Ihr Fokus auf exklusive Abendsalons, der Organisation von Theateraufführungen, musikalischen Veranstaltungen und Vorträgen, die, mal im kleinen Kreise, mal für die Öffentlichkeit gedacht, ein großes Spektrum des Wissens bedienten, standen stets im Zeichen der gegenwärtigen Künste, der geistigen Wechselwirkung zwischen Jena und Weimar und allem voran der Realisation des Monumentalgemäldes von Ferdinand Hodler im neuen Gebäude der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Dieses kulturelle Erbe trat im übertragenen Sinne der *Jenaer Kunstverein* an, nachdem die Kunstfreunde ihre gesetzten Ziele erreicht hatten und ab 1912 von der gesellschaftlichen Bildfläche verschwunden waren. In acht Jahren vielseitigen Schaffens verwirklichten sich die Beteiligten ihren Wunsch von einer engen, städteübergreifenden Kulturbeziehung, von einem unabdingbar mit ihrem Namen verbundenen Denkmal und einer nachhaltigen Kulturetablierung in der Stätte der Wissenschaft.

Ausstellungspraxis

Dem klassischen Verständnis genuiner Ausstellungsleistung folgte die Gesellschaft der Kunstfreunde nicht, da einerseits keine Nachweise für eine diesbezüglich individuelle Praxis existieren, andererseits der eigens gestellte Expositionsanspruch bereits durch den Jenaer Kunstverein vollends Erfüllung fand. Ihre faktisch ungezwungenen Strukturen spiegelten sich in der Diversität der gesellschaftlichen Darbietungen und einer großen Varianz der genutzten Räumlichkeiten wider. Obwohl die notwendigen finanziellen Mittel vorhanden gewesen wären, besaß die Gesellschaft keine eigene Hauptgeschäftsstelle, welche mit Vortrags- und Aufführungsräumlichkeiten versehen gewesen wäre. Anscheinend war man sich gewahr, dass der Kunstzirkel ausschließlich ein temporäres Unternehmen darstellen sollte. Sowohl Mitgliederversammlungen, wie auch Darbietungen der *Gesellschaft* wurden daher in wechselnden Örtlichkeiten ausgerichtet, z. B. der Villa Silberblick, dem durch Elisabeth Förster-Nietzsche eingerichteten Nietzsche-Archiv in Weimar, den Privatwohnräumen des Ehepaares Eucken in Jena, dem Ausstellungssaal des Volkshauses Jena, sowie diversen Nachbarstädten der Region.

Die monatlichen Sitzungen, regulär am Ende eines jeden Monats abgehalten, vereinten Regularien

[764]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 33), 09.02.1904, S. 2.

und konzeptionelle Fragepunkte mit aktuellen Kultur-Debatten, sowie einem angeschlossenen Vortrag eines Mitgliedes oder geladenen Gastes. Die von der Lokalpresse schlaglichtartig beleuchtete Versammlungs- und Vortragstätigkeit informierte, hauptsächlich in Form von Werbeschaltungen im Anzeigenteil der Zeitung und kurzen Beiträgen, zu öffentlichen Veranstaltungsprogrammen, wobei man ausführliche Berichte zu gehaltenen Vorträgen vergeblich suchte.

Eröffnet wurde die verschiedengestaltige Vortragsserie unmittelbar im Anschluss an die Konstituierung der Gesellschaft am 06. Februar von Prof. Rudolf Eucken, der über „Die Bedeutung der bildenden Künste für das Geistesleben der Gegenwart“ sprach. Noch im gleichen Monat, am 27. Februar 1904, zur zweiten Mitgliederversammlung, hielt der belgische Künstler Henry van de Velde einen Vortrag mit dem Titel „Phantasie und Vernunft in der Kunst“, dem der Redner zur Verdeutlichung Ausfertigungen aus der künstlerischen Werkstattarbeit anfügte. Für die kunstaffinen Intellektuellen war neben der „künstlerischen Darbietung eine gesellige Unterhaltung in der Art der älteren Salons“[765] von ausdrücklicher Bedeutung, noch mehr allerdings die fundierte Wissensvermittlung und eine lösungsorientierte Praxis. Die Auseinandersetzung mit einer Problematik diente dem Verständnis, der Ideenbündelung und der Beitragsleistung. Nicht selten nutzten daher die Mitglieder bei Versammlungen in Jena die Gelegenheit, dem Vortrag einen Besuch der aktuellen Ausstellung des Kunstvereins anzuschließen. Durch den Bezug zu derzeitigen Streitfragen der Kunstwelt, erhielt so manche Diskussion einen besonderen Wert, wie im Falle der Sonderausstellung des Worpsweder Künstlers Heinrich Vogeler im Kunstverein Jena im März 1904. Zu diesem Anlass präsentierte der Maler sein Gemälde „Verkündigung“, welches anschließend zur ersten Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* in München gezeigt wurde. Das Werk fand besondere Beachtung, da es zu den von der konservativen, kaiserlichen Kunstdoktrin für die Weltausstellung in St. Louis abgewiesenen Arbeiten zählte[766]. Die Missbilligung moderner Kunst und konkret der *Berliner Secession* durch Kaiser Wilhelm II. wurde deshalb zum Thema der Kunstfreunde, die sich den deutschen Gegenwartskünstlern verpflichtet fühlten und der aktuellsten deutschen Kunst äußerst großes Können zusprachen. In den Kanon der Befürwortung moderner Werke für die Weltausstellung stimmten ebenfalls nationale Pressestimmen ein, die verkündeten: „Die schlechteste Ausstellung ist sicherlich die deutsche. […] Niemals wird die offizielle Kunst einen erbärmlicheren Ausdruck finden. […] einfältige, erstarrte religiöse Bilderei, das ist die Bilanz der deutschen Sendungen“[767].

Harry Graf Kessler, Verfechter einer streng antiwilhelminischen Kunstpolitik, referierte einen

[765]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 52), 02.03.1904, S. 2.
[766]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 52), 02.03.1904, S. 2.
[767]Adam, Paul, Kunst und Wissenschaft, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 171), 23.07.1904, S. 6.

Monat danach, am 28. April 1904, in der vermutlich in Weimar stattgefundenen Monatssitzung über „Kunst und Publikum“. Seine Erläuterungen, denen seine Erfahrungen als Direktor des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe Weimar* und seine engagierte Kunstleidenschaft zugrunde lagen, bezogen sich auf die dringend zu intensivierende Notwendigkeit der Verbindung zwischen Kunstrezipienten und Schaffenden, welche nach des Redners Ansicht ein Verständnis aktueller Kunstproduktion und den Willen zur Aufnahme voraussetzte. „Der Verein der Kunstfreunde,“, schrieb die Jenaer Lokalzeitung, „aufs stärkste angeregt durch die mit lebendiger Frische vorgetragenen Darlegungen, gedenkt das wichtige Problem, das ohne ein ausgeprägtes künstlerisches Bekenntnis nicht zu fördern ist, in folgenden Sitzungen weiter zu behandeln.“[768] Mit den weiterführenden Vorträgen des Sommers unterstrichen die Mitglieder die Priorisierung der gesellschaftsrelevanten Kunstkonfrontation und -bildung, deren Vermittlung von etablierten Wissenschaftlern übernommen wurde. Am 29. Mai 1904 versammelten sich in der Weimarer Residenz Elisabeth Förster-Nietzsches zahlreiche Sitzungsbeteiligte für einen Beitrag von Prof. Auerbach, der sich dem Thema „Tonkunst und bildende Kunst – Gegensatz und Einheit“ widmete und an dessen Anschluss sich die Runde für ein gemeinsames Essen im renommierten Hotel „Erbprinz“ [769] am Weimarer Markt zusammenfand[770]. Im Folgemonat, am 27. Juni 1904, sprach der Ophthalmologe Prof. Dr. Eduard Raehlmann (1848-1917), ebenfalls Mitglied der Gesellschaft der Kunstfreunde [771], über „Subjektive Farben in Natur und Malerei“. Der wissenschaftliche Vortrag „erörterte besonders das Verhältnis der physikalischen und physiologischen Tatsachen zu den Bestrebungen des modernen Impressionismus“ [772]. Der aus der Augenheilkunde stammende Mediziner Raehlmann konzentrierte sich in seinen Ausführungen insbesondere auf die Wirkung von Farben und Darstellungen auf das menschliche Auge und die bei dem Sehvorgang ausgelösten Sinnesreize, denen er empirische Forschungsergebnisse zugrunde legte.

Als diskussionsfreudige, vielseitig interessierte und versiert ausgewiesene Gruppierung, gemessen an den thematisierten Inhalten, beschäftigte sich die Gesellschaft wiederholt mit dem wechselseitigen Gefüge aus Nationalismus und Kunstempfinden, nicht zuletzt durch diverse Individualansichten seiner Mitglieder. In den Ausführungen Graf Kesslers zu „Kunst und Patriotismus“ im Rahmen der Rosenvorlesungen und vermutlich dem Programm der Gesellschaft zugehörig, gehalten am 28. November 1905, warf der Kosmopolit und Avantgardist einen

[768]O. A., Kunst und Wissenschaft., In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 104), 04.05.1904, S. 2.
[769]Das Hotel „Erbprinz“ wurde ab 1989 teil- und 1993 in Gänze abgerissen.
[770]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 126), 01.06.1904, S. 2.
[771]Vgl. Bálint, 1999, S. 42.
[772]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 156), 06.07.1904, S. 1.

breitgestreuten Blick auf die Thematik. Ausgehend von den Begriffen „Deutschtum“ und „Nationalität“ wob er ein Bild, welches letztlich eher einer Form des „Internationalismus“ glich und damit die von Kessler individuell geprägte Lebensanschauung verdeutlichte.

Eine Schlüsselrolle übernahm ein ausführlicher Vortrag zur „Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts“ vom 25. Januar 1908. Bei dieser Veranstaltung erläuterte der Schweizer Kunsthistoriker Prof. Heinrich Wölfflin, welche fast vergessene Bedeutung die Monumentalmalerei innehatte, wie sich der teilnehmende Sohn Rudolf Euckens, Walter (1891-1950), lebhaft erinnerte. Die Initiative für diesen Abendvortrag ging auf Irene Eucken zurück, die „das Verständnis für Hodler [zu] wecken“[773] versuchte, wie Walter Eucken in einer privaten Erinnerungsnotiz als Beilage zu einem Brief an den Schweizer Ökonomen Walter Adolf Jöhr niederschrieb. Den Hintergrund für den Abend stellte der geplante Gemälde-Auftrag an Ferdinand Hodler für das neue Universitätsgebäude in Jena dar. Wölfflin fügte seinen detaillierten Ausführungen zur Monumentalmalerei und zu seinem Landsmann Hodler, unterstützt durch die Zuhilfenahme von Lichtbildern, als Abschluss eine „Besprechung von Bildern von Krüger“ an. Dieser war unter dem Namen „Pferde-Krüger“[774], aufgrund seiner detailgetreuen und lebendigen Darstellungen von Tieren, vornehmlich von Pferden, bekannt geworden. Der Kunsthistoriker zog ihn als Vergleich heran, da besonders die „Preußischen Parade“-Bilder des Künstlers als monumentale Werke von Volksdarstellungen ein anschauliches Äquivalent boten. Seine Erläuterungen schloss er, so rekapitulierte der Eucken-Sohn, mit dem Satz: „Ferdinand Hodler wäre der Mann, Massen, die sich bewegen, kraftvoll darzustellen.“[775]. Die Erläuterungen galten den Vorstandsmitgliedern und Entscheidungsträgern der Gesellschaft, welche für den Meister Hodler begeistert und davon überzeugt werden sollten, dass der Schweizer am geeignetsten für den Universitätsauftrag sei. Ein erster, öffentlicher Lichtbildervortrag am 03. Mai 1906 im akademischen Rosensaal von Prof. Botho Graef sollte den Grundstein des Verständnisses legen, für die Arbeiten des Malers werben und nachhaltig für seine Kunst plädieren. Auch die Presse stimmte in den Chorus ein indem ein anonymer Autor schrieb:

„Hodler ist ein durchaus eigenartiger, ein großzügiger, männlicher und vornehmer Künstler, der in neuester Zeit immer mehr Beachtung findet; man kann ihn aber nur recht kennen und würdigen lernen, wenn man seine in großem Styl entworfenen Bilder auch in großer Flächenwirkung dargestellt sieht; dies aber wird durch die Lichtbilder

[773]Walter Eucken: Notiz, ThULB Jena, Nachlass Walter Eucken, Dokumente zur Familie. S. 1, und in: W. A. Jöhr: Zu einem Jugendbildnis von Walter Eucken in der Hodler-Ausstellung in St. Gallen, in: St. Galler Tagblatt. Abendblatt Nr. 576 vom 9.12.1953.

[774]Gemeint ist der Tier- und Porträtmaler Franz Krüger (1797-1857).

[775]Walter Eucken: Notiz, ThULB Jena, Nachlass Walter Eucken, Dokumente zur Familie. S. 1, und in: W. A. Jöhr: Zu einem Jugendbildnis von Walter Eucken in der Hodler-Ausstellung in St. Gallen, in: St. Galler Tagblatt. Abendblatt Nr. 576 vom 9.12.1953.

erreicht werden, welche den Vortrag illustrieren sollen. Eben für eine Stadt, in der so bedeutende künstlerische Aufgaben ihrer Erledigung harren, muß es wertvoll sein, den ersten Freskomaler der Gegenwart näher kennen zu lernen.“[776].

Hieraus liest sich die strategische Heranführung an die Mal- und Darstellungsweise Hodlers, an dessen überdimensionierte Kunstwerke und um scharfe Kritik vorzubeugen, der Hodler bereits zuvor ausgesetzt war.

Bis in das Folgejahr schien das Projekt vorerst zu ruhen, bis mit einem am 23. Januar 1907 von der Gesellschaft initiierten Renaissance-Abend im großen Volkshaussaal für die Finanzierungsbeteiligung der Bevölkerung geworben wurde. In der Lokalpresse annoncierte die Gesellschaft der Kunstfreunde hierzu eine große Werbeanzeige, welche mit der Anmerkung „Der Ertrag ist für ein Kunstgeschenk an die Universität bestimmt.“[777], einige Fragen offen ließ. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass zu diesem Zeitpunkt der Künstler für das Vorhaben noch nicht gewonnen ward. Erst im Sommer des gleichen Jahres kontaktierte Irene Eucken Hodler mit der Nachfrage, ob er sich bereiterklären würde, ein Monumentalgemälde für das neue Universitätsgebäude in Jena auszuführen[778]. Unter Angabe der nicht ganz unkomplizierten Rahmenkonditionen, der inhaltlichen Bildthematik und Vergütung, trat man an den Maler heran, „der von vornherein geneigt war, den Auftrag zu übernehmen“[779].

Nachdem die Öffentlichkeit im Oktober von der Annahme der geplanten Stiftung der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* durch die Landes- und Universitätsführung unterrichtet wurde, dauerte es nicht lang, bis die ersten Kritiker ihr Entsetzen publik werden ließen. Diskussionen löste dieses monumentale, auf Leinwand gemalte Gemälde besonders in der lokalen, aber auch überregionalen Presse aus, deren ungeschminkte Wahrheit sich am 5. Oktober 1907 in der „Leipziger Abendzeitung“ unter dem Beitrag „Ausländische Kunst in Thüringen“ offenbarte[780]. Darin schrieb ein wütender Verfasser: „Wir können […] unsere Verwunderung nicht unterdrücken, daß der Schweizer Maler Ferdinand Hodler den Auftrag erhalten hat, für die neue Universität in Jena den »Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg 1813« zu malen. Auf den Einfall, die Großtat eines Volkes durch einen Ausländer verherrlichen zu lassen, ist wohl bisher noch keine andere Nation gekommen.“[781].

[776]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 233 (Nr. 102), 03.05.1906, S. 2.
[777]O. A., Anzeige, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 19), 23.01.1907, S. 3.
[778]Vgl. Wahl, 1988, S. 112.
[779]Walter Eucken: Notiz, ThULB Jena, Nachlass Walter Eucken, Dokumente zur Familie. S. 1, und in: W. A. Jöhr: Zu einem Jugendbildnis von Walter Eucken in der Hodler-Ausstellung in St. Gallen, in: St. Galler Tagblatt. Abendblatt Nr. 576 vom 9.12.1953.
[780]Vgl. Wahl, 1988, S. 114.
[781]Zit. nach: Wahl, 1988, S. 114.

Sich allen Widerständen entgegenstellend, hatte es sich die Gesellschaft nun umso mehr zur Aufgabe gemacht, „die Erhebung Deutschlands aus seiner Knechtschaft gerade an dem Platze zum Ausdruck zu bringen, an dem es seine größten Niederlagen erlitt.“[782]. Unbeirrt hielten die Kunstfreunde an der geplanten Schenkung fest, was durch ihr unerschöpfliches Bemühen um den Mittelerwerb unterstrichen wurde. Erste Einkünfte und Spenden hatten leider nicht ausgereicht, um das veranschlagte Honorar von 5.000 Mark zu decken. Daher organisierte der Freundeskreis Ende des gleichen Jahres eine Vortragsreihe, welche die Finanzierung des Geschenkes an die Universität gewährleisten sollte. In Nachbarstädten Jenas referierten Mitglieder der Gesellschaft, wie auch Jenaer Universitätsprofessoren zu diversen Themen der bildenden Kunst, Musik, Literatur und Wissenschaft. Der Psychiater Otto Binswanger machte am 13. November den Anfang mit einem Vortrag über „Gesunde und kranke Nerven“, welcher im Saal des renommierten Hotels „Frommater“[783] in Gera, gegenüber der Johanniskirche, stattgefunden hatte. Vier Tage später sprach Prof. Graef zu „Arnold Böcklin“ im Hotel „Goldener Löwe“ in Rudolstadt, während am 30. November Prof. Lietzmann mit einem Vortrag zu „Der Orient und die altchristliche Kunst“ in der Naumburger Marienschule begeisterte. Am 01. Dezember sprach der Theologe Prof. Weinel in Rudolstadt über die Literaturnobelpreisträgerin Selma Lagerlöf, drei Tage danach folgte Prof. Eucken mit einer literarischen Debatte über „Fichtes Reden an die deutsche Nation in ihrem bleibenden Wert.“, welche er am 08. Januar 1908 im Reformgymnasium in Naumburg wiederholte. Prof. Raehlmann referierte am 08. Dezember zu der Thematik chinesischer Kunst[784], währenddessen am 14. Dezember 1907 der Pädagoge und Mitglied der Gesellschaft Otto Unrein einen Vortrag zu „Die Parsivalsage mit besonderer Rücksicht auf Rich. Wagners Festspiel“ im Reformgymnasium in Naumburg hielt[785]. Am 28. des Monats schloss van de Velde das Jahr mit einem Vortrag zur „Linie in der bildenden Kunst“ ab, der vermutlich in Erfurt ausgerichtet wurde[786]. Die Wahl der Örtlichkeiten für die Vortragsreihe dürfte kaum willkürlich getroffen worden sein, da es sich bei diesen durchweg um stark historisch aufgeladene Lokalitäten handelte, die einen direkten Bezug zur regionalen und nationalen Kunst- und Kulturgeschichte aufwiesen. Im Falle des Hotels „Frommater“ in Gera dürfte es kein Zufall gewesen sein, dass sich die Gesellschaft ausgerechnet für dieses Veranstaltungslokal entschieden hatte. Der Besitzer, der Kunstliebhaber und Hotelier Albert Ursin, war nachweislich ab 1894 Mitglied des Kunstvereins Gera[787], welcher wiederum als Kooperationspartner des Jenaer Vereins agierte. In Rudolstadt

[782]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 255), 30.10.1907, S. 3.
[783]Das damalige Hotel befand sich am Adelheid-Platz, der heutigen Clara-Zetkin-Straße.
[784]Vgl. Bálint, 1999, S. 42.
[785]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 255), 30.10.1907, S. 3.
[786]Vgl. Bálint, 1999, S. 211.
[787]Vgl. StadtA G III H03-1643, Geschäftsbericht des Geraer Kunstvereins für die Jahre 1894 und 1895, S. 12.

fungierte der ehemalige Gasthof „Goldener Löwe“ als eines der ältesten Gebäude der Stadt als Repräsentant der Ortsgeschichte, wobei der Löwensaal, prunkvoller Veranstaltungsort im späteren Hotel, bereits zahlreiche Größen der Kultur beherbergte. Die Marienschule in Naumburg wurde vom ortsansässigen Kunstverein für Lichtbildvorträge und Abendveranstaltungen genutzt, zudem wurde das moderne Gebäude auf der Weltausstellung von Chicago 1893 prämiert. Entscheidend war hier jedoch ebenfalls die institutionelle Verbindung der Kunstvereine Jena und Naumburg, über welche der Kontakt zur Örtlichkeit hergestellt wurde.

Die erwirtschafteten Einnahmen des Rezitationsabends der Schauspielerin Irene Triesch und der Vortragsreihe, sowie großzügige Spenden von Kunstfreunden, u. a. auch Otto Binswanger, garantierten letztlich das Budget von 5.000 Mark für Ferdinand Hodler.

Zwei Jahre später, am 25. Januar 1908, wurde ein Vortrag von Heinrich Wölfflin arrangiert, welcher bereits im Januar 1906 geplant, aber nicht umgesetzt worden war. Der stark beworbene und öffentlich ausgerichtete Abend fand im Jenenser Rosensaal statt und wurde mit großer Vorfreude erwartet. So schrieb die Jenaische Zeitung wenige Tage zuvor: „Muß es doch ein besonderes Interesse haben, in einem Zeitpunkt, wo durch das neue Universitätsgebäude uns so viele Vorwürfe der Malerei beschäftigen, die Ansichten und Ueberzeugungen des Inhabers des ersten deutschen Lehrstuhls für Kunstgeschichte über deutsche Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts zu vernehmen.“[788]. Es galt nun, mit Wölfflins Kenntnis zur Gegenwartskunst die Öffentlichkeit von dem Maler und seinem Schaffen gänzlich zu überzeugen und mit Berichterstattungen in der Presse weiterhin das Interesse an ihm zu schüren.

Über ein Jahr sollte es noch einmal dauern, bis schließlich am 14. November 1909 die offizielle Übergabe und Enthüllung des von der Gesellschaft der Kunstfreunde gestifteten Wandgemäldes von Ferdinand Hodler „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ an die Universität zu Jena erfolgen und dessen Anbringung im Korridor des ersten Stocks erfolgen konnte[789]. Zuvor war das historische Bildwerk indes bei der 18. Ausstellung der Berliner Secession im Ausstellungshaus am Kurfürstendamm präsentiert worden, jedoch wies der Katalog der Exposition ausdrücklich darauf hin, dass es in unvollendetem Zustand ausgestellt werde[790].

Im August des Jahres 1910 veröffentlichte Prof. Graef im Jenaer Diederichs Verlag ein Buch, das eine eingehende Beschäftigung mit dem Hodlerschen Gemälde, wie auch mit dem Universitätswerk der neun Musen von Ludwig von Hofmann vornahm[791]. Auch nachfolgend fand das Unikat des Schweizer Malers wiederkehrend ungeteilte Aufmerksamkeit.

---

[788]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 18), 22.01.1908, S. 2.
[789]Vgl. Wahl, 1988, S. 111.
[790]Vgl. Berliner Secession, 1909, S. 22.
[791]Vgl. Kubsch, Hugo, Moderne Kunst in Jena, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 21 (Nr. 178), 02.08.1910, S. 1.

Ein offizielles Datum der Auflösung der Gesellschaft existierte nicht, doch im Frühjahr 1912 laß man im Jenaer Volksblatt zuletzt von einer musikalischen Abendveranstaltung, organisiert von der Jena-Weimar-Gruppierung im Rosensaal in Jena. Der Bach-Abend am 12. Februar 1912 wurde durch den Weimarer Konzertmeister Robert Reitz gestaltet, der sechs Solosonaten für Violine von Johann Sebastian Bach zum Besten gab[792]. Die Presse feierte eine solch klassische Darbietung, welche ihresgleichen suchte, die Besucher lobten das virtuose Spiel. Abschließend dankte man der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* für die Ausrichtung dieses Abends, wobei, spätere Meldungen der Vereinigung wurden nicht bekannt, dies als „inoffizielle“ Verabschiedung anmutete. Nach zwölf Jahren des Wirkens für die Kunst, schien es, als hätte die Gesellschaft ihren Zweck erfüllt und den Grundstein für Jenas Kunstleben geschaffen. Ein nachträglicher Erklärungsansatz für das plötzliche Ausbleiben weiterer Meldungen und die subtile und graduelle Auflösung ließ sich in einem knappen Bericht der „Kunstnachrichten“ von 1914 ausmachen. Hierbei postulierte man, dass die Stiftung des Monumentalgemäldes „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ als größte Errungenschaft der Gesellschaft vermutlich der Anstoß für weitere Kunstinitiativen gewesen sei und Jena mit der Etablierung einer eigenen Kunstsammlung neue Wege beschreiten werde[793]. „Seit langem ist es der Wunsch des Jenaer Kunstvereins,“, berichtete das Blatt, „in dieser Stadt eine Kunstsammlung zu schaffen die den Mitgliedern, den Studierenden und den Bürgern Gelegenheit geben soll, sich mit der Malerei der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit zu beschäftigen. Seitdem die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar Hodlers »Auszug der Studenten in die Freiheitskriege« und andere Kunstliebhaber Hofmanns Musenbild der Universität gestiftet haben, hat Jena einen Namen als Kunststadt gewonnen.“[794]. Die Liquidität des Kunstvereins zum Ende des Geschäftsjahres 1912 ermöglichte den Ankauf des ersten Gemäldes, Cuno Amiets „Mädchen mit Blume“, für eine eigenständige Sammlung und die Eröffnung des Graphischen Kabinetts in der Klostermann Buchhandlung hatte durch die Präsentation grafischer Werke als weiterer künstlerischer Zweig das Kunstleben Jenas ebenfalls bereichert. Die glanzvolle Blütezeit des *Jenaer Kunstvereins* war angebrochen. Die Gesellschaft hatte ihr zu Anfang gesetztes und nun erreichtes Ziel, den Kunstsinn zu heben und einen steten Austausch zwischen den Kulturstätten Jena und Weimar zu wahren, erreicht. Zwar kann der städtische Kunstverein weder als Ablösung oder Nachfolge der Gesellschaft angesehen werden, jedoch rückte eine Weiterführung der Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar in den Hintergrund, denn der Weg war geebnet.

[792]Vgl. M.-W., Bach-Abend, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 23 (Nr. 39), 16.02.1912, S. 2.
[793]Vgl. O. A., Eine Kunstsammlung für Jena, In: Kunstnachrichten, Jg. 3 (Nr. 19/20), 01. und 15.07.1914, S. 99.
[794]O. A., Eine Kunstsammlung für Jena, In: Kunstnachrichten, Jg. 3 (Nr. 19/20), 01. und 15.07.1914, S. 99.

Finanzierung

Da die Gesellschaft als privater Zusammenschluss ohne rechtliche Grundlagen, sprich einer Eintragung in das städtische Vereinsregister, zugunsten anderer Kunstinstitutionen agierte, wie etwa dem Jenaer Kunstverein, und nicht auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtet war, finden sich keine Unterlagen oder Angaben über eingeworbene Gelder für „Vereinszwecke". Lediglich gesammelte Spendengelder für die Initiative des Stiftungsgemäldes Hodlers lassen sich rudimentär nachweisen, wobei „zunächst der Ueberschuß [sic!] eines am 11. Nov. im Rosensaal stattfindenden Rezitationsabends von Irene Triesch-Berlin zum Besten des Gedankens bestimmt"[795] war und arrangierte Vorträge zur Finanzierung des Gemäldes beitragen sollten. Private Spenden, u. a. aus dem Geraer Kunstfreundeskreis oder von Dr. Binswanger, kofinanzierten das Projekt darüberhinaus in erheblicher Weise.

4.16 Von Ausstellungspolitik und juristischen Grundlagen

Spricht man von Kunstvereinen oder Künstlerverbänden, dann spricht man von den Mitgliedern, den Vorständen und den Vorsitzenden, man spricht immer von den Menschen. Eine Institution vermag schließlich nach außen hin nur das zu verkörpern, was seine Wirkenden leisten. Die Kunstorganisationen sind nur so gut wie ihre Akteure. Auf Beispiele wie den Direktor des Lindenau-Museums Dr. Heinrich Mock, den Vorsitzenden des Jenaer Kunstvereins Werner Meinhof, den Geraer Vereinsvorsitzenden Alfred Bogenhard oder den Mitbegründer und Vorsitzenden des Kunstvereins Mühlhausen, Karl Schill, gehen wegweisende Entscheidungen und engagierter Einsatz für die Institutionen zurück. Letzteres forderte oftmals seinen Tribut oder bedeutete politische Konsequenzen für die Arbeit oder das Persönliche.

Der unermüdliche, ehrenamtliche Einsatz in den Kunstvereinen und Künstlerbünden ermöglichte erst die vielfältige Entwicklung der Kulturlandschaft und das breite Angebot an Kunstveranstaltungen. Persönliche Belange mussten zum Wohle des Vereins und der Kunst oftmals in den Hintergrund rücken, Ansichten und Meinungen mussten zurückgestellt werden, oder Widerstände gegen politische Entscheidungen akzeptiert werden. Oder aber es galt, sich den Weisungen mit allen Kräften zu widersetzen und hierbei Gefahr zulaufen, als Privatperson belangt und mit Konsequenzen belegt zu werden. Harry Graf Kessler stellte einen der prominentesten Herren der Kunstförderung dar, welcher sich eben jenen kaiserlichen wie auch institutionellen Forderungen nicht fügen wollte und daher in selbstständiger Handhabe für sein Verständnis von

[795]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 255), 30.10.1907, S. 3.

progressiver Ausstellungs- und Kunstpolitik eintrat. Seine Sammlungs- und Ausstellungsstrategie, den französischen Impressionismus gleichstellend neben der deutschen Kunstproduktion zu präsentieren und ihr den Einzug in die thüringische Provinz zu ermöglichen, wirkte nicht nur aufrührend und erschütternd, sie hat auch nachhaltig Eindruck bei dem Publikum, den Kunstrezipienten und vor allem bei den Künstlern hinterlassen. Ebenso setzte die Gründung des D.K.B. auf Konfrontation, auf die direkte Abkehr von den restriktiven Maßnahmen und Konventionen der A.D.K.G. und auf die Abgrenzung der wilhelminischen Doktrin gegenüber der freischaffenden Künstlerarbeit. Dass Kessler sich nach vier Jahren stetigen Kämpfens in Weimar letztlich doch ergeben musste, bedeutete für das Ausstellungswesen und insbesondere für die Avantgarde kein Scheitern. Wie bereits in dieser Arbeit benannt, sprach Alfred Hagelstange die so treffenden Worte: „Alles Neue in der Kunst wird als ein Ärgernis geboren.“[796].

In jedem Kunstverein und -verband trat das Ärgernis der zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten hervor, denn der Weg zu einem eigenen Vereinsheim war für viele beschwerlich, für manche unerreichbar. Die zur Nutzung stehenden Räume, meist durch den Landesherrn oder die Stadt gestellt, sollten hell und im Bestfalle mit einem Oberlicht ausgestattet sein. Mit dem Oberlichtsaal im Jenaer Volkshaus wurde dieses Glück dem dortigen Kunstverein zuteil, im *Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe* in Weimar konnte der Oberlichtsaal für die Deutsche Künstlerbund-Ausstellung genutzt werden. Andere Institutionen mussten stattdessen mit dunklen, schlecht belichteten und nicht für Ausstellungszwecke geeigneten Zimmern vorliebnehmen. Die knappe Finanzlage verhinderte die Einrichtung eigener, für die Kunstvereine geschaffene Ausstellungsräume, welche erst durch die Beihilfe von herrschaftlicher, städtischer oder gönnerischer Seite realisiert werden konnten. So erhielt beispielsweise der Erfurter Kunstverein 15.500 Mark für den Aus- und Umbau des gestellten Hofgebäudes in ein Vereinsheim[797] von der Stadt, der Schwesternverein in Jena bekam durch die großzügige Carl-Zeiss-Stiftung zuerst unentgeltlich den Oberlichtsaal im Volkshaus bereitgestellt, später die Räumlichkeiten des Prinzessinnenschlößchens. Gotha und Gera wurden gleichermaßen durch die Landesregenten mit fürstlichen Lokalitäten versehen, die, versehen mit hohen, hellen Wänden und großzügigen Fensterpartien, wiederum mitunter zu viel Licht einfallen ließen. Durch die Annahme der zur Verfügung gestellten Örtlichkeiten entstand jedoch eine streng regulierende Abhängigkeit, die nicht selten Auswirkungen auf die Ausstellungspraxis, bisweilen sogar auf die Ausstellungsinhalte besaß. Einer administrativen und juristischen Souveränität konnte man erst mit individuellen Ausstellungsräumen näherkommen.

---

[796]O. A., Ausstellungen, In: Kunstchronik, Jg. 22 (Nr. 10), 23.12.1910, S. 150. Siehe auch: 3.6 Verständnis der Moderne in der Provinz.

[797]Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009. S. 27f.

Unabhängige Ausstellungsstrukturen entwickelten die Kunstvereine im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vorherrschend bis zu diesem Zeitpunkt war das Prinzip einer „Permanenten“, welche turnusmäßig neu bestückt wurde und hierdurch ganzjährig zu besuchen war. Besonders die älteren Kunst- und Künstlervereinigungen nutzten diese Präsentationsform für sich, so z.B. der *Verein für Kunst und Kunstgewerbe* in Erfurt und der Weimarer Künstlerverein, auf dessen Bestreben hin 1880 die *Permanente Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe* ins Leben gerufen wurde. Die Ausstellungen präsentierten Gemälde, Grafik und Plastiken gemeinsam, wobei zumeist keine räumliche Trennung der Gattungen vorgenommen worden war. Dies bedingten oftmals die begrenzten Räumlichkeiten, die eine große Anzahl von großformatigen Historiengemälden und Herrschaftsportraits fassen mussten. Nach und nach etablierte sich das individuelle, themenspezifische Ausstellungskonzept, welches nun auch immer öfter eine Differenzierung von Grafik, Plastik und Gemälden vorsah. Parallel formierte sich in den Kunstvereinen ein modus operandi, welcher Überschneidungen bei der Durchführung und der Ausrichtung von Ausstellungen aufwies. Es traten thematische Jahresausstellungen, wie Frühjahrs- oder Herbstexpositionen auf den Plan und die jährlichen Weihnachtsausstellungen wurden als erfolgreiche Verkaufsausstellungen etabliert. Mit Amtsantritt Alfred Bogenhards als Vorsitzender im Kunstverein Gera wurde die Weihnachtsausstellung zum festen Jahresprogrammpunkt und avancierte zur best frequentiertesten Ausstellung des Jahres. Kurze Laufzeiten und niedrige Verkaufspreise lockten zahlreiche, auch dem Kunstverein weniger nahestehende Besucher an. Wanderausstellungen dagegen erlebten zwei Präsenzphasen, welche einerseits nach der Gründung historischer Vereine begannen und andererseits in den 1910er und 1920er Jahren ihr Comeback erlebten. Zu anfangs stellte die Wanderausstellung ein effizientes, kostensparendes Mittel dar, welches durch die Kooperation mit dem *Thüringer Kunstverein* oder dem T.A.B.K. die Garantie leistete, am deutschen Kunstgeschehen teilzuhaben, regelmäßig mit neuer Kunst beschickt zu werden und in eine Kostenteilung integriert zu werden. Mit festen Ausstellungsrouten und Kooperationspartnern bestand kein alleiniges Risiko des Verlustes, zudem war man über eine Trägerschaft gleichfalls versichert, so dass Transport- oder Feuerschäden, Verlust- und Beschädigungsrisiken minimiert wurden. In der zweiten Hochphase der Wanderausstellungen standen kostensparende Aspekte noch immer im Vordergrund, jedoch zählte nun vor allem der Kooperationscharakter. Künstlervereinigungen wie die Dresdner „Brücke“ beschickten nacheinander die Kunstvereine und Galerien mit Serien von Bildern, welche in dieser Zusammenstellung einmalig gezeigt wurden. Die Teilhabe der Kunstvereine zeichnete im späteren Verlauf ihren Einsatz gegenüber des Expressionismus aus und zeugte von einem Gespür für die Gegenwartskunst.

Neben den „Brücke“-Künstlern zeichneten sich weitere Vereinigungen durch ihre regelmäßige Ausstellungsaktivität im Thüringer Raum aus. Als starkfrequentierte Institution tat sich hierbei die Leipziger Ortsgruppe der A.D.K.G. hervor, welche im Winter 1924, im Frühjahr 1931 und im Februar/März 1936 Ausstellungen im *Geraer Kunstverein* ausrichten konnten. Von Dezember 1927 auf Januar 1928, sowie im November 1929 wurden wiederum Werke der Kunstgenossenschaft aus Leipzig in Expositionen des *Kunstvereins Mühlhausen* gezeigt. Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes „Die Türmer“ erfreuten sich einer sehr großen Beliebtheit. In Mühlhausen im April 1925 ausgestellt, im Geraer Verein im März 1928 und von Juni bis Juli 1930 in den Rosensälen der Jenaer Universität präsentiert, war der Münchner Künstlerbund nicht unumstritten. In einem Traktat der Künstlergruppierung schrieben die Beteiligten: „[…] wenn es sich um, an sich vielleicht nicht unbegabte, Kunst jeder Art handelt, die um jeden Preis auffallen und modern sein will, die perverse Instinkte aufpeitscht, zertrümmert, ohne an Wiederaufbau zu denken, und für die es kein anderes Ideal als die Sensation, den Bluff und die Überrumpelung gibt“[798], dann würden „Die Türmer“ ganz entschieden dagegen eintreten. Letztlich würde der Künstlerbund, „[…] so ferne ihm auch sonst der Protest und dessen aktive Form, der Kampf, liegen mögen: diese eine Tendenz hat der „Türmer“ doch, gegen solche Unkunst durch das erziehende und aufrichtende Beispiel des Gegenteils zu wirken und so auf seine Weise daran mitzuwirken, daß das Gefühl für wirkliches Können und echte Qualität wieder Allgemeingut wird“[799], doch genau hierfür mit seiner Kunst wirken. Mit diesen Ansichten schienen die Kunstvereinsakteure keine Schwierigkeiten zu haben, wenn man von den recht erfolgreichen Schauen und den lobenden Rezensionen ausgeht.
Inhaltlich beschäftigte die Kunstvereine wiederkehrend die Thematik „Kunst und Kitsch“, welche oft aufgegriffen wurde, um einen erzieherischen Wert zu erzeugen und den Sinn für Schönheit und Ästhetik zu schulen. Der Geraer Kunstverein widmete diesem Thema im Februar 1927 eine ganze Ausstellung und auch Julius Brauer setzte sich mit einer gleichnamigen Schrift und Anklängen in seinen Schauen wiederholt damit auseinander. Die Ausstellung des Jenaer Künstlers Friedrich Huck im Mai 1931 im Erfurter Kunstverein ließ den Vorstand in seinem nachträglichen Jahresbericht vermerken: „Aquarelle des »trilogistischen Malers« Friedrich Huck, Jena (Grenze zwischen Kunst und Kitsch)“[800], so dass auch hier diese Frage Behandlung fand.

Da jeder Kunstverein und Künstlerbund in seiner Handlungsfähigkeit den juristischen Regularien unterlag, ist klar, dass in jedem Falle ein Eintrag in das städtische Vereinsregister von Nöten war,

[798]StadtA Gera III H 03-1644, Traktat des Deutschen Künstlerbundes „Die Türmer“ e.V., o. S.
[799]Ebd.
[800]Zit. nach: Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009. S. 182.

um in der Öffentlichkeit agieren zu können. Die privaten Initiativen bedurften eines registrierten Geschäftsnamens und -sitzes und waren ebenso dazu verpflichtet, Statuten und Satzungen für ihren Verein aufzusetzen, welche den Geschäftsinhalt, die Zusammensetzung der Vereinigung, die Finanzierung und die Haftbarkeit regelten[801]. Zudem mussten die Vereinsmitglieder eine vertraglich geregelte Auflösungsklausel einfügen, deren Inhalt deutlich wiedergeben musste, wer im Falle einer Vereinsauflösung in den Besitz aller Güter kommen würde. Geschäfts-, Jahres- und Tätigkeitsberichte mit allen Umsätzen und Ausgaben, Ausstellungsbilanzen, Listen von Vereinsangehörigen und Jahresübersichten, sowie Versammlungsprotokolle dienten des Nachweises über alle geleisteten Tätigkeiten. Zudem wurden sie als Rechenschaftsberichte und Nachweise für bezogene Fördergelder benötigt. Die Statuten und Satzungen eines Kunstvereins hielten die Ordnung und Organisation des Vereins fest, stellten allerdings zugleich eine Rückversicherung aller Mitglieder sicher. Richtlinien zu Beitragszahlungen und -höhe, sowie zu Austrittsregelungen wurden zumeist nur geringfügig abgeändert, währenddessen besonders die Klausel zur Erwerbung der Mitgliedsrechte ab 1933 vielfach Überarbeitung erfuhr und letztlich ein explizit formuliertes Beitrittsverbot für jüdische Bürger beinhalten musste. Wie ein Damokles-Schwert schwebte die eingeschränkte Handlungsfreiheit über der Ausstellungstätigkeit der Kunstvereine und drohte jederzeit auf sie niederzustürzen, sollte die politische Linie nicht getreu befolgt, wie auch der juristische Katalog politischer Folgsamkeit erfüllt sein. Manch ein Kunstverein verbrachte besonders ab 1937 teilweise mehr Zeit mit der Abänderung der Statuten als mit der Planung neuer Expositionen. Neue, politische Klauseln mussten beigefügt, Aufnahmebeschränkungen verschärft und Ausstellungsprogramme abgeändert werden. Während der juristische Dschungel immer dichter wurde, schwand die Handlungsfähigkeit und -freiheit immer mehr.

Die wohl wichtigsten Regelungen stellten die pekuniären Maßgaben und Versicherungsrichtlinien dar. Erwerbsvoraussetzungen für Ausstellungen und zu Verlosungen gewährleisteten ein zuvor vertraglich geregeltes Ertragsmaß zwischen Künstler und Kunstverein, aber auch, um Privatverkäufen außerhalb der Ausstellung zuvorzukommen. Mitunter belegte man Zuwiderhandlungen jeder Art sogar mit einer Finanzstrafe, wie es der *Thüringer Kunstverein* handhabte. Versicherungen der Kunstwerke mussten bei der Einlieferung schriftlich erklärt werden: „Zur Sicherung der hier eingesandten Kunstwerke werden dieselben während der Dauer des ganzen Ausstellungs-Cyklus bei der Feuer-Versicherungsbank für Deutschland zu Gotha

[801] Die einzige Ausnahme bildete die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*. Für diese existierten weder Statuten oder Satzungen, noch Bilanzen zu Jahresarbeiten oder Mitgliederlisten. Als privater Zirkel unterstand er keinerlei juristischen Grundlagen, da zudem nie als Veranstalter von Ausstellungen in Erscheinung trat. Zu Vorträgen lud die Gesellschaft jeweils nur ein, ausgerichtet wurden sie von einer lokalen Institution.

versichert.“[802], so im Falle des Thüringer Zyklus. Wiederum ganz anders hielt es dagegen der K.B.O. in Gera. Die kleine Künstlerinstitution trat von jeglichen Geltungsansprüchen bei Beschädigung oder Verlust von eingesandten Werken zurück, wozu der Wortführer Paul Neidhardt 1924 festhielt: „Alle Versicherungen sind Privatangelegenheiten des Ausstellers. Die Ausstellungsleitung haftet weder für Verlust noch Zerstörung und Beschädigungen der Ausstellungsgegenstände.“[803]. Dieser Umstand war schlicht der Tatsache geschuldet, dass die kleine, finanzschwächere Vereinigung eine regelmäßige Versicherungszahlung nicht leisten konnte. Mitgliedsbeiträge und Einnahmen aus Ausstellungen regulierten sich gegenseitig mit den Ausgaben für Veranstaltungsvorbereitungen. Mit Verkaufsgebühren von je 20% für Ölgemälde und Grafik, sowie eine 15%-ige Gebühr für Plastiken, suchte der Vorstand die Gewinnspanne für den Künstler möglichst groß zu halten und dennoch die Deckung der Vereinskosten gewährleisten zu können.

[802]O. A., Kunstvereine, In: Deutsches Kunstblatt, Jg. 4 (Nr. 6), 05.02.1853, S. 64.
[803]LATh-StA Altenburg, Sammlung Z 264, Schreiben vom 16.05.1924, o. S.

Kapitel V
Verknüpfungen, Kooperationen und Vernetzungen

Wie wichtig Zusammenarbeiten und Koalitionen für Kunstvereine und Künstler waren, lässt sich an mutmaßlich jeder Vereinshistorie und manch einem künstlerischen Lebensweg nachzeichnen. Durch diplomatisches Geschick, Vermittlungs- und Kooperationsstrategien gelang es der ein oder anderen Institution über diffizile Phasen hinweg zu agieren und trotz finanzieller Engpässe, eingeschränktem Handlungsrahmen oder fehlenden Ressourcen ein institutionelles Fortbestehen, sowie die Ausübung der Vereinsaktivitäten sicherzustellen.
Die grundlegende historische Recherche zu Kunstvereinsgründungen im Thüringer Raum ermöglichte einen uneingeschränkten, wie auch unvoreingenommenen Blick auf die Stratifizierung der institutionellen wie auch persönlichen Verknüpfungen. Prinzipiell erschlossen sich daraus rund ein halbes Dutzend Komplexe, unter denen sich die Zusammenschlüsse und Kooperationen zusammenfassen ließen:

1) Persönliche Verbindungen durch Familienanbindung oder Verwandtschaftsgrade
2) Verbindungen und Vernetzungen zwischen den Verbänden, Vereinen und Organisationen für Kunst im Thüringer Raum anhand persönlicher und beruflicher Kontakte zwischen Kunstfreunden, Künstlern und Förderern
3) Ausstellungskonzepte/Ausstellungsthemen, Adaption von Ausstellungsinhalten
4) Institutionelle Schulterschlüsse und übergeordnete Verbände
5) Zusammenarbeit mit städtischen Museen
6) Kunsterwerb und -vertrieb, Kunsthandel
7) Simultane Mitgliedschaften von Künstlern in diversen Vereinen und Institutionen, sowie Beteiligung an Expositionen der verschiedenen Thüringischen Vereine

Die Besonderheiten eines jeden Kunstvereins – Arbeitsschritte, Zielsetzungen und Vorgehensweisen, besaßen alle individuelle Charakteristika, wie etwa der Fokus auf die Regionalität, die Ausrichtung auf eine besondere Kunstgattung oder die vordergründige Förderung noch unbekannter Jungkünstler – ähnelten untereinander jedoch sehr. Jeweilige Spezialisierungen in den Vereinen und Verbänden unterstanden der Anerkennung und Unterstützung durch die Mitgliedschaft, woraus sich eine grundsätzlich liberale Mischkultur formieren konnte, die nach der Jahrhundertwende in fast jedem Thüringer Kunstverein in Erscheinung trat. In diesem Zusammenhang hatte jede der untersuchten Institutionen mindestens einen Berührungspunkt mit modernen Kunsteinflüssen, die in kurz oder länger währender Ausprägung Niederschlag fand.
Ausschlaggebend für all die organisatorischen Verknüpfungen waren jedoch unablässig soziale Beziehungen. Generationsübergreifende Verbindungen resultierten so beispielsweise aus persönlichen Faktoren, wie einem familiären Hintergrund oder Verwandtschaftsgraden, welchem

gegenüber der soziokulturelle Kontext entscheidend war. Dem gesellschaftlichen Stand des Adels oder der großindustriellen Oberschicht entstammend, konnten sich in einigen Kunstvereinen über Jahre hinweg regional verbundene Familien engagieren, nachweislich durch Mitgliedslisten zu belegen, und zuteilen als Träger generationsübergreifender Amtsaufgaben den städtischen Vereinigungen die fortwährende Garantie der Unterstützung zusichern. Die Stadt Gera und der dortige Kunstverein verdeutlichten hierbei die elementarsten Beispiele, Ausdruck findend in den Familien Jahr, Bauer und Simcik. Der Eisengießereibesitzer der Moritz Jahr AG, Ernst Moritz Jahr (1816-1899), betätigte sich bereits vor der Jahrhundertwende in der Kunstinstitution, während sein Sohn vor dem Ersten Weltkrieg und sein Enkel vor dem Zweiten Weltkrieg in der Vereinspolitik aktiv war. Unter dem Vorsitz des Letzteren wurde das Geraer Ausstellungsprogramm Mitte der 1930er Jahre einer bewusst forcierten deutschen Heimatkunst unterstellt.

Auch die Geschichte der Geraer Kaufmannsfamilie Bauer verband ein eng verwobenes Wirkungsgefüge mit dem Kunstverein. Gustav Moritz Bauer (1841-1904), zeitgleich mit dem ihm gut bekannten Ernst Moritz Jahr um 1895 als Mitglied eingetragen, hatte den Kontakt zur Kunsteinrichtung über seine Schwiegermutter Louise Ferber, geborene Gladitsch, aufgebaut und hielt diesem bis zu seinem Tod 1904 die Treue. Die Witwe des Geheimen Kommerzienrates Moritz Rudolf Ferber war selbst ein etabliertes Mitglied der Kunstvereinsgemeinschaft und familiär prägend für die Stadt an der Weißen Elster. Ihr Vater, der Kaufmann Wilhelm August Gladitsch, wurde zum Namensgeber des weithin bekannten Geraer Gladitsch-Turmes, in dessen Gedenken, wie auch seiner wohltätigen Stiftungen, der städtische Verschönerungs-Verein 1897 das Denkmal erbauen ließ. Die gusseiserne, über dem Eingang angebrachte Gedenkplatte hierfür stammte wiederum aus der Fabrikation der Moritz Jahr AG.

Die private Beziehung des Ehepaares Simcik aus Gera verknüpfte sich ebenfalls vielseitig mit der kulturellen Lokalhistorie, wie sich zeigen sollte. Der promovierte Pfarrer Franz Simcik (1885-1953) war als stellvertretender Vorsitzender des *Bundes Heimatschutz, Landesverein Reuß* stets um den denkmalhistorischen Schutz bedeutender Bauzeugnisse bemüht, währenddessen seine Frau, Lisa Simcik-Kroemer (1890-1954), als Bildhauerin und Vorstandsmitglied des *Künstlerbundes Ostthüringen* der Moderne nahestand. Ihrem Kunstverständnis dürfte die ehrenamtliche Arbeit ihres Mannes wohl keineswegs ein Dorn im Auge gewesen sein, war sie als Schöpferin von Kriegsgefallenen-Denkmälern in Gera und Denkmälern des Heldengedenkens gleichermaßen an der denkmalpflegerisch-heimatlichen Friedhofsgestaltung beteiligt.

Bereits der zentrierte Blick auf diese drei Familien lässt augenscheinlich werden, inwieweit die Verbindungen und Kontakte reichen konnten und welche kulturell befördernde Wirkung daraus entstanden war. Umso genauer soll im Folgenden betrachtet werden, welche die

Ausstellungspolitik formenden Beziehungen institutioneller Art bestanden.

5.1 Institutionelle Bande und freundschaftliche Beziehungen

Die vorig aufgeführten Konnexionspunkte weichten organisatorische Grenzverläufe auf und konstruierten neue Formen sozialer Verfügungsrahmen.

> „Die Mitte ist das Selbstbewußtsein, welches sich in die Extreme zersetzt; und jedes Extrem ist diese Austauschung seiner Bestimmtheit und absoluter Übergang in das Entgegengesetzte […] Jedes ist dem Anderen die Mitte, durch welche jedes sich mit sich selbst vermittelt und zusammenschließt, und jedes sich und dem Anderen unmittelbares für sich seiendes Wesen, welches zugleich nur durch diese Vermittlung so für sich ist. Sie anerkennen sich als gegenseitig sich anerkennen.“[804]

Mentalitäts- und kulturgeschichtliche Zusammenhänge[805], wie Rolf Parr es bezeichnete, einte die aufgehende Vereinskultur vor der Jahrhundertwende unter dem konferierenden Aspekt identischer Gefühls- und Gedankenwelten. Ängste, Sorgen und Nöte fungierten gleichermaßen als verbindendes Moment wie auch Reformansprüche, Aufbruchstimmung und das interdiskursive Element „Jugend“ [806]. Wießen „diejenigen mit der Jahrhundertwende zunehmend wirksam werdenden Formationen bzw. Dispositive, die homogene Felder über die Grenzen gesellschaftlicher Teilbereiche und eben auch über größere Gruppen bzw. »Generationen« hinweg errichte[te]n“ eine große Kongruenz in ihren sinnstiftenden Leitbildern aus? Tatsächlich ja! Inhaltlich lagen allen vor dem 20. Jahrhundert gegründeten, hier untersuchten Kunstinstitutionen die Werte „Erhaltung“, „Belebung“ und „Förderung deutscher Kunst“ zugrunde, deren sublime Moralität als Normativ galt.

Die Kooperation mit einer gleichgesonnenen Vereinigung implizierte natürlich eine höhere Kompatibilität, Wirksamkeit und vereinfachte Strukturabläufe. Die Kunstvereine, -verbände und Künstlerinstitutionen hatten, so kann nach abschließender Recherche versichert werden, voneinander Kenntnis und waren bestrebt, Kontakte untereinander aufzubauen, die zum beiderseitigen Vorteil genutzt werden sollten. Erkenntnisse gaben nicht nur Aufschluss über Zusammenarbeiten und den Geschäftsaustausch, sondern auch über gegenseitige Unterstützung basierend auf Freundschaften und die weitreichenden Ausstellungsbeteiligungen.

---

[804]Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, 1807. Siehe hierzu: Lisa Friedrich, Klassiker: Zum Mitnehmen, In: Philosophie Magazin, Jg. 58 (Nr. 04), Juni/Juli 2021, S. 76.
[805]Vgl. Parr, 2000, S. 11.
[806]Vgl. Parr, 2000, S. 19.

Der *Kunstverein Gera* war, trotz seiner dezentralen Lage, ein immens bedeutsamer Mittelpunkt im Thüringer Kunstvereinsgeschehen und der weithin bestvernetzte Verein. Seine Mitgliedschaft als Organisation ließ sich im T. A. B. K. in Weimar, bis zur Abspaltung von dieser Vereinigung, und im K.B.O. nachweisen. Um die Jahrhundertwende nahmen viele Künstler des Thüringer Ausstellungsvereins die Chance wahr in der Geraer Zweigstelle auszustellen. In den Geraer Geschäftsberichten des Kunstvereins zu Ende des 19. Jahrhunderts finden sich daher zahlreiche Namen von Weimarer Malern, auch derer des *Künstlervereins Weimar*, die sich an Geraer Ausstellungen beteiligten hatten, so z.B. Ferdinand Brütt, Karl Buchholz, Paul Tübbecke oder Max Stahlschmidt. Die Geraer Künstlerschaft war dagegen nur vereinzelt in Weimar bei Expositionen des T. A. B. K. vertreten. Nicht nur die Schaffenden profitierten von der wechselseitigen Beziehung, auch die Kunstinstitutionen sahen ihre Pläne aufgehen. Namenhafte Maler aus Weimar, deren guter Ruf oftmals schon von der Ausbildung an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* ausging, sorgten bei Expositionen in der reußischen Residenzstadt für eine gute Besichtigungsquote und einen wachsenden Bekanntheitsgrad. Nach Beendigung der Kooperation trat die Weimarer Malerschaft allerdings nicht mehr in Erscheinung, wofür die Gründe in der vornehmlich in den 20er Jahren avantgardistisch geprägten Ausstellungspolitik des Vereins in Gera zu finden waren, die der traditionalistisch-konservativen Vereinigung in Weimar fern blieb.

Nachdem die reußische Kunstinstanz vor Ende des 19. Jahrhunderts eine Verbindung mit seiner Altenburger Schwesternvereinigung eingegangen war und diese nur kurze Zeit Erfolg verzeichnen konnte, verständigte man sich vorerst auf eine unabhängige Vereinsarbeit. In den 1930er und 1940er Jahren reaktivierten die Vereine ihren Kontakt, welcher zu wechselseitigen Ausstellungseinladungen und unterstützenden -besuchen führte.

Sich für das städtische Wohl und die Pflege der Heimatgeschichte einsetzend, initiierte der Vorsitzende Alfred Bogenhard 1907 die Gründung des Landesverein Reuß jüngere Linie des *Bundes Heimatschutz* in Gera. Bis zum Tode Bogenhards im Jahr 1932 verband den Kunstverein und die Heimatschutz-Institution eine personelle Ebene, anschließend eine kollegiale.

Mit dem ebenfalls in Gera ansässigen *Künstlerbund Ostthüringen* bestand ein sehr enger Kontakt, der allerdings erst 1920 zustande kam, nachdem über ein Jahr eine Lokalstreitigkeit bestanden hatte, die die Räumlichkeiten des Küchengartens betraf. Nach der Ausräumung aller Diskrepanzen entwickelte sich eine anhaltende und gegenseitig unterstützende Zusammenarbeit, die in gemeinsam ausgerichteten Weihnachtsausstellungen, kollegial aufgeteilten Kulturfördergeldern und einer wechselseitigen Nutzung des Küchengartens kulminierte.

Zwischen dem Kunstverein Jena und dem Vereinsgenossen in Gera bestand ab 1904 ein Vertrag zur gegenseitigen Unterstützung und Realisation von Wanderausstellungen. In der Umsetzung

wurden Ausstellungen, welche zuerst Station in Jena machten, anschließend in der ostthüringischen Residenzstadt präsentiert. So wurde die Schau des Münchner Malers Walter Haeckel im November 1904 in Jena eröffnet, welche zum Verkauf stehende Skizzen und Studien zeigte. Alle nicht veräußerten Darstellungen gingen nach Gera, wo die umfassende Kollektion wiederum mit Beginn Januar 1905 im ersten Ausstellungsraum präsentiert wurde[807].

Die Zusammenarbeit zwischen dem Jenaer Kunstverein und der bereits lang agierenden Weimarer Institution des Ausstellungsvereins zeigte anhand derer Ausstellungschroniken Kongruenzen, welche nicht nur die Zurverfügungstellung der 1905 vereinbarten drei Werke seitens des Ausstellungsvereins darstellten, sondern auch thematische Wanderausstellungen deutlich werden ließen. Im Januar 1907 zeigte beispielsweise der Thüringer Ausstellungsverein im Donndorf-Museum in Weimar Werke des Malers Alexander Köster aus Klausen und der Breslauer Künstlerin Margarete Trautwein, deren Arbeiten Anfang April des Jahres im Kunstverein in Jena präsentiert wurden, zusammen mit den Produktionen der Künstler Fidus, Weyermann und Krafft, welche wiederum im Februar im Donndorf-Museum zu sehen waren.

Zwischen 1911 und 1914 stellte der Kunstverein der Ortsgruppe Jena des *Bundes Heimatschutz* seinen Oberlichtsaal im Volkshaus mehrmals zur Verfügung. Eine Heimatschutz-Ausstellung, die im August 1911 realisiert werden konnte, legte den Grundstein für die weiterführende Kooperation der nachfolgenden Jahre. Im Frühjahr 1911 lud man gemeinsam zu einem großangelegten Lichtbilder-Vortrag des Essener Dr.-Ing. Schmidt ein, der zur Frage „5000 Jahre Städtebau und was nun?“ referierte. Weithin bekannt war die dichte Zusammenarbeit von Kunstverein und *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*, deren vorderste Zielsetzung der Kunstförderung in Jena den Kunstverein unmittelbar betraf.

Der *Altenburger Kunstverein* war in seiner Heimat Ostthüringen besonders gut vernetzt. Dies betraf vor allem die Verbindung zu dem K.B.O., aber auch zum *Kunstverein Gera*. Durch den beherzten Einsatz von Walter Grünert und den Graphiker Willy Müller-Gera hatte sich in der ehemaligen Residenzstadt Altenburg letztlich sogar eine Zweigstelle des K.B.O. gründen können, welche wiederum Beteiligung an der vom Weimarer Ausstellungsverein vorbereiteten „Großen Thüringer Kunstausstellung“ fand. Darüberhinaus bestand eine Kooperation mit dem Kunstverein in Gotha, welche eine im März 1911 bei sich ausgerichtete Ausstellung der *Dresdner Kunstgenossenschaft* im August an Altenburg weitervermittelt hatte. Im Jahr 1921 erhielt die Altenburger Vereinigung eine Vorankündigung für die nächste Exposition des *Deutschen Künstlerbundes* im Herbst 1921. Die auf Einladung des Hamburger Kunstvereins stattfindende Schau wurde sehr wahrscheinlich von den Altenburger Mitglieder besucht und schien

[807]Vgl. O. A., Eröffnete Ausstellungen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 15), 09.01.1905, S. 202.

Ideenanstöße und Inspiration für ihre eigene, im November stattfindende „Dritte Jahresausstellung“ geboten zu haben. Die beiden in Hamburg in der Ausstellung präsent gewesenen Vorstandsmitglieder Lovis Corinth und Max Pechstein konnte man in Altenburg ebenso versammeln wie die Künstlerbund-Vorstandsmitglieder Richard Seewald und Oskar Kokoschka.
Der Mühlhauser Kunstverein entschied im Winter 1926 in Kontakt mit den Thüringer Schwestervereinen in Jena und Erfurt zu treten und sich über die jeweiligen Winterprogramme auszutauschen. Dabei ersann sich vor allem der Mühlhäuser Verein die Entwicklung eines gegenseitigen Austauschs und wechselseitiger Besuche zur Unterstützung, dem man zu Vortragsabenden nachging.

Auch mit Stadtbehörden, Kommissionen, Herrschaftshäusern und Museen bestanden personelle Beziehungen, von denen die Kunstvereine profitierten und sich, zumeist jedenfalls, finanziell trugen. Darüberhinaus wurden diese institutionellen Bande an personelle Verbindungen geknüpft. Nicht selten kam es vor, dass städtische Posten in Beziehung zu den lokalen Kunstvereinen gesetzt wurden und daraus eine verpflichtende Amtsübernahme entstand. In Erfurt hatte ein Dekret von 1893 beschlossen, jeder Oberbürgermeister der Stadt müsse zugleich den Vorsitz des Vereins übernehmen, um der Gefahr eines versiegenden Vereinslebens zuvorzukommen und eine Einbindung in das städtische Budget abzusichern.
Der *Kunstverein Mühlhausen* stimmte im Januar 1926 in einer Hauptversammlung dafür, den amtierenden Oberbürgermeister zum Ehrenpräsidenten des Kunstvereins zu ernennen und auch zukünftig das Ehrenpräsidium an das Amt des Oberbürgermeisters zu knüpfen. Die Beweggründe lagen in der finanziellen, wie auch institutionellen Absicherung. Der Vorstand erhoffte sich hiervon eine gewisse Einflussnahme auf Ratsentscheidungen zugunsten des Vereins.
In der Wissenschaftsstadt Jena entschied man sich, den Direktor des Stadtmuseums gleichfalls als Geschäftsführer des Kunstvereins einzusetzen. 1928 hatte Walter Dexel die Geschäftsführung des Kunstvereins abgegeben, welche Johanna Stirnemann übernahm. Ab 1930 trat sie als erste Direktorin eines Museums in Deutschland die Leitung des Stadtmuseums an, musste jedoch 1934 ihre Zelte in Jena aus politischen Gründen abbrechen. Der Gelehrte Werner Meinhof konnte daraufhin beide Ämter übernehmen und ab 1936 in Doppelfunktion des Geschäftsführers und Museumsdirektors wirken.
Im *Altenburger Kunstverein* wurde mit Einsetzung Heinrich Mocks im Jahr 1933 die Bestimmung erlassen, den Direktor des Lindenau-Museums als gleichzeitigen Vorsitzenden des Kunstvereins zu ernennen.

Das in Deutschland einmalige *Staatliche Bauhaus* hatte seit seiner Gründung 1919 die Forderung nach einer künstlerischen Reform aufgeworfen und das grundständige Verständnis der Kunstfertigung hinterfragt. Das Bauhaus-Manifest, im Sommer 1919 erschienen, fand Zugang zu allen Künstlern der Region, weswegen mit Sicherheit zu sagen ist, dass jede Kunstinstitution in Thüringen mit den Bauhaus-Reformansätzen in Berührung gekommen war. Nicht selten kam es dazu, dass die Kunstvereine eine direkte Verbindung zu der Lehreinrichtung in Weimar suchten, mitunter trat jedoch auch der umgekehrte Fall ein. Als nicht einmal ein Jahr nach Antritt des Direktorenpostens von Walter Gropius seine Reformschule in Verruf kam und unter Beschuss von reaktionären Weimarer Künstlern stand, waren es vereinzelte Thüringer Kunstfreunde und -schaffende, welche sich in einer Petition vom 24. Januar 1920 für Gropius´ Vorstellungen und den Erhalt des Bauhauses aussprachen. Amtsgerichtsrat Alfred Bogenhard, Vorsitzender des Geraer Kunstvereins, leistete mit einer Unterschrift hierbei seinen Beitrag. Die Vertreter des *Künstlervereins Weimar* zählten zu jenen Teilen der lokalen Künstlerschaft, denen das junge Bauhaus als unliebsame Störung zusehends Ärgernis bereitete. Der im Dezember 1919 als „Bauhausstreit“ bekannt gewordene Zwischenfall lieferte den Anlass, die Angelegenheiten innerhalb der Einrichtung zu untersuchen und zugleich zu prüfen, ob das von Gropius angedachte Bauhausprogramm durchführbar sei. Dabei taten sich Franz Bunke, Mathilde von Freytag-Loringhoven und Max Merker, alle zugleich im Ausstellungsverein engagiert, hervor, indem sie sich einer ebenfalls im Dezember 1919 einberufenen Kommission[808] zur Untersuchung der Verhältnisse im Bauhaus anschlossen. Vorerst konnte sich die progressive, reformpädagogische Schule gegenüber der rückwärtsgewandten Künstlerschaft behaupten und durch großzügige Unterstützung in seiner angedachten Form bestehen bleiben. Auf die kleinen Thüringer Kunstvereine machte das Wirken Eindruck, wodurch sie die Nähe der Bauhäusler suchten.

Der sich für junge Künstler und modernes Kunstschaffen engagierende *Kunstverein Jena* erhielt ab 1920 umfassende Bereicherungen in seinen Jahresprogrammen, als Bauhaus-Meister wie Paul Klee, Wassily Kandinsky und Lyonel Feininger Werkschauen zusagten. 1923 beteiligte sich Jena mit der Vorführung des „Mechanischen Kabaretts“ von Kurt Schmidt an der Bauhaus-Woche, 1927 lud man die Dessauer Bauhäusler zu einer Reklame-Ausstellung nach Jena ein, während 1931 bereits die junge Generation der Dessauer Schüler ihre Arbeiten im Kunstverein vorstellte.

Der *Verein für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt* korrespondierte in den 20er Jahren mit dem *Staatlichen Bauhaus*, deren gegenseitige Unterstützung zentrales Thema wurde. Im November 1922 schrieb der Vorsitzende Kaesbach an Gropius bezüglich des Wunsches einer baldigen Schau von Künstlern der Weimarer Anstalt, dem der Direktor jedoch nicht nachkommen konnte. Die

[808] Vgl. Wahl, 2001, S. 407.

eigene Bauhaus-Ausstellung in Weimar beanspruchte alle Aufmerksamkeit und in Anbetracht der kurzfristigen Anfrage sei man derzeit nicht in der Lage, Werke zusammenzustellen. Eine Schau zu späterem Zeitpunkt sei dagegen gern gesehen, versicherte Gropius. Der Erfurter Kunstverein musste sich jedoch äußerst in Geduld üben, denn eine wiederholte Anfrage zu Ausstellungsstücken für 1924 wies Gropius erneut mit der Begründung, bereits bei zahlreichen anderen Ausstellungen eingespannt und beschäftigt zu sein, ab. Erst 1925 konnte Kaesbach dann durch Absprache mit dem Direktor eine Exposition initiieren, welche Architekturbilder, Ölgemälde, Aquarelle, Holzschnitte und mehr nach Erfurt brachte und in Solidarisierung mit dem aus Thüringen verbannten Bauhaus ein Denkmal setzte. 1927 und 1929 nutzte man den bestehenden Kontakt und realisierte jeweils eine Exposition mit dem inzwischen in Dessau ansässigen Bauhaus.
Der Geraer Verein hatte sich durch Walter Jahr Ende 1924 an das Bauhaus gewandt, um eine im darauffolgenden Jahr geplante Schau mit Produktionen der bekannten Weimarer bestücken zu können. Grafische Blätter und Entwürfe, welche 1924 im *Kunstverein Jena* zu sehen waren, sollten, laut Absprache Jahrs und Gropius´, nach Gera verbracht werden und dort zur Ausstellung kommen. Durch die zwangsläufige Umsiedlung der Lehreinrichtung 1925 nach Dessau mussten die Werke für die Schau jedoch zurückgeordert werden, anstelle dessen man kurzfristig Bau-Modelle des Architekten Mies van der Rohe erhielt.
Auch das provinzielle Altenburg konnte, wenn auch recht spät, mit dem Bauhaus in Verbindung treten. Für das Frühjahr 1938 erwirkte der Vorstand des Vereins eine Einzelausstellung der Bauhaus-Künstlerin Magda Langenstraß-Uhlig im Lindenau-Museum, welche zu dieser Zeit vielerorts bereits mit Ausstellungsverboten belegt worden war.

Eine nach der Jahrhundertwende einsetzende Einflussnahme auf das Kunstgeschehen, deren konstitutionelle Angleichung es in den Kunstvereinen bedurfte, stellte der Kunsthandel dar. Während die ehrenamtlich tätigen Vereine Verkaufsausstellungen als unterstützende Maßnahme für Regionalkünstler organisierten, deren Reingewinn den Ausstellern galt, dienten die in Kunsthandlungen vorbereiteten Expositionen dem Verkaufsgewinn von Künstlern und Händlern. Die Geschäftsbeziehungen zwischen Vereinen und dem Kunsthandel wurden als weitere Vertriebsmöglichkeit für Kunstproduzenten genutzt, erschwerten jedoch den Kunstvereinigungen mitunter die Ausstellungspraxis. Das bis dato unbekannte Verfahren der Kommissionsgeschäfte, des Kunsthändlers als Mittelsmann, warf plötzlich die Frage nach einem neuen Bild des Kunstvereins als Teil des Wirtschaftssektors auf, dem man sich bewusst zu entziehen versucht hatte.
Solvente Privatsammler und Museen eröffneten als Kundschaft weiterreichende Chancen für

Kunstproduzenten und dienten zugleich als Richtungsweiser des aktuellen Kunstgeschmacks und -marktes. Nachteilig bürgte dies für Künstler eine Gefahr: Die Beeinflussung des Kunsthandels prägte den Geschmack und wirkte auf das individuelle Schaffen ein. 1907 druckte die Jenaische Zeitung den Artikel „Kunsthändler als Feinde der künstlerischen Entwicklung“ eines französischen Malers ab, welcher den „verderblichen Einfluß“[809] des Kunsthändlers, so manchen Künstler um seine Vielseitigkeit gebracht zu haben, beschrieb. Der unbenannte Franzose beklagte in dem Pressebericht: „Man staunt oft über die geisttötende Besonderheit der zeitgenössischen Maler, die nach unveränderlichen Vorschriften zu malen scheinen. Es sind die Kunsthändler, die sie dazu zwingen. Sie sind es, die allen Talenten unserer Tage unbarmherzig die Flügel beschneiden.“[810]. Verlangte der Markt nach einer bestimmten Motivik eines Malers, galten all seine anderen Werke nichts, wenn doch seine Arbeiten eines speziellen Bildthemas teuer genug gehandelt wurden. Des Autors geschilderten Erachtens nach, hatten sich Künstler zu Sklaven des Handels und des Marktes gemacht, sich dabei ihres Talentes und ihrer Qualität berauben lassen und ein verfälschtes Bild des zeitgenössischen Kunstschaffens erzeugt. Wohlweislich der verallgemeinernden und anklagenden Worte fügte die Redaktion der Jenaischen Zeitung dem Bericht an: „Gewiß liegt in diesen Ausführungen eine Uebertreibung; daß aber hier auf eine wirkliche Gefahr für den Künstler hingewiesen ist, davon kann sich jeder aufmerksame Besucher der Kunstausstellungen überzeugen.“[811]. Die Kunstvereine verzeichneten derartige Veränderungen ebenfalls, wobei nicht selten der Begriff des „Dilettantismus“ fiel. Einfältige, stets wiederkehrende Motive und die hieraus resultierende Stagnation der Fähigkeiten-Entwicklung eines Künstlers, bewirkten in einigen Thüringer Kunstvereinen die Einführung einer Ausstellungskommission, deren Hauptaufgabe es wurde, über die qualitätsvolle Ausstellungszusammenstellung und gleichzeitige Selektion „minderer“ Kunstwerke zu entscheiden.

Auf einen weiteren schwerwiegenden Nachteil des Kunsthandels machte Anfang 1917 Dr. Mayer, Kustos der Münchener Pinakothek, aufmerksam, als er sich mit den Auswirkungen des Krieges auf den Kunsthandel beschäftigt hatte. Besonders die Jahre des Krieges hatten die Kunst zu einem Handelsobjekt „mutieren“ lassen, deren historische und ideelle Werte entweder in den Hintergrund rückten oder sie für ausländische Sammler zum begehrten Objekt werden ließen. Er propagierte, die Kunst im Land durch vorzüglich (Museums-)Ankäufe zu stärken und damit die Überführung deutscher Kunst ins Ausland durch vermögende, ausländische Privatsammler zu verhindern. Der

[809]O. A., Kunst und Wissenschaft: Kunsthändler als Feinde der künstlerischen Entwicklung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 181), 04.08.1907, S. 2.
[810]Ebd.
[811]O. A., Kunst und Wissenschaft: Kunsthändler als Feinde der künstlerischen Entwicklung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 234 (Nr. 181), 04.08.1907, S. 2.

inländischen Kunstsammlungstätigkeit von Museen, sowie der Kunstgeschichte würden hierdurch wichtige Stücke verloren gehen. Kunst der Öffentlichkeit vorzuenthalten und lediglich einem exklusiven Kreis zugänglich zu machen, galt als revisionistische Praxis, derer man sich bereits mit der Überwindung der aristokratischen Kuriositätenkammern entledigen wollte und zu der es nicht zurückzukehren galt.
Nicht jeder Kunsthändler handelte partout nach diesen Kriterien und orientierte sich ausschließlich an wirtschaftlichen Profiten. Handelsmänner mit eigener Sammelleidenschaft und als Freunde der schönen Kunst zumeist selbst in Kunstinstitutionen engagiert, handelten mit ethischem Kodex im Sinne der Künstler, wie der Altenburger Julius Brauer es bewies. Auf seine herausragende Person soll im folgenden Kapitel detailliert eingegangen werden.

5.1.1 Die Bindeglieder

Noch charakteristischer als die Geschäftsbeziehungen zwischen den Vereinigungen waren die persönlichen Kontakte der Künstler untereinander.
Da der Weg vieler Schaffender mindestens einmal nach Weimar und/oder Jena führte, avancierten die Städte an der Ilm und Saale zu Primär-Stationen für künstlerische und kulturelle Kontakte. In der geschichtsträchtigen Kulturstätte und der Wahlheimat Goethes keimte die Inspiration an jedem Platze und lockte hiermit die kreativen Köpfe an. Die Industrie- und Universitätsstadt Jena dagegen bot mit wirtschaftlichen Großbetrieben und den fortschrittlichsten Technikbereichen den Nährboden der Wissenschaften. In direkter geografischer Nachbarschaft ermöglichten die Geschwisterstädte ein mondänes Leben zwischen Tradition, Fortschritt und modernem Komfort. Friedrich Schneider (1887-1962), der Greizer Historiker und Professor an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, formulierte deren Einheit so treffend mit den Worten: „Weimar und Jena, die wir immer und immer wieder bewußt verbunden nennen, so wenig sie heute äußerlich zusammenzugehören scheinen, bilden einen der unerschöpflichen und unerschöpfbaren Jungbrunnen unseres Volkes und der Menschheit.“[812].
Bereits ihre Lehrjahre verbrachten die meisten Maler in Weimar, da dieser Ort mit der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* eine der vorzüglichsten Akademien des Landes besaß.
Nachfolgend sollen ausschließlich schlaglichtartig die wichtigsten Verbindungen und künstlerischen Schaffensstationen einzelner Künstler, Kunstfreunde und -förderer beleuchtet

[812]Schneider, Friedrich, Die Pflege der Thüringer Kulturstätten, In: Der Kunstwanderer, 5. Jg. 5 (2. Aprilheft,) 1923, S. 347.

werden, welche für die Thüringer Kunstvereinslandschaft und die Kulturprogression eine große Relevanz darstellten.

Ahner, Alfred (1890-1973): Er zählt heute zu den bedeutendsten Thüringer Malern. Seine Lehre nahm der in Wintersdorf bei Altenburg geborene Künstler 1905 in der Lithographischen Kunstanstalt Ernst Günther in Gera auf. Die dem Vater des Malers Kurt Günther gehörende Lithographische Stätte, mit dem Expressionisten Kurt verband Ahner die in Gera entstandene Freundschaft, ermöglichte dem jungen Ostthüringer erste Erfahrungen im künstlerischen Metier zu sammeln. Durch den Besuch des Zeichenunterrichts in der Geraer Sonntagsschule und des „Abendakts" traf Ahner zudem auf den Maler Otto Dix.
Nach seiner Rückkehr aus dem Kriegsdienst 1918 in die Heimat Wintersdorf, nutze er die regionale Nähe zu Gera und trat 1920 als Mitglied dem *Künstlerbund Ostthüringen* bei, welcher ebenfalls in enger Verbindung zu der ostthüringischen Stadt Altenburg stand. Über den Künstlerbund entstanden die Bekanntschaften mit dem Archivar Walter Grünert und dem Maler Ernst Müller-Gräfe[813], durch die Ahner 1920 erstmalig die Gelegenheit zur Ausstellung seiner Werke erhielt. Durch Vermittlung und Fürsprache der beiden Altenburger stellte der regionale Künstler fördernde Kunstverein Altenburg im November 1920 Pastelle, farbige Kreidezeichnungen und Ölgemälde des 30jährigen Malers aus.
Seine spätimpressionistischen Werke fanden ab diesem Zeitpunkt immer öfter Eingang in Ausstellungen im *Lindenau-Museum* und der *Galerie Julius Brauer*. So zu der zweimonatigen Gemälde- und Grafikexposition des *Künstlerbundes Ostthüringen* im *Altenburger Kunstverein* zu Beginn des Jahres 1922 ebenso wie zu der Schau im Juli/August 1924 in den Räumen der Kunsthandlung Brauer. Mit ihm korrespondierte Alfred Ahner lange Zeit.
Er zählte zwar nicht explizit zu den Expressionisten, war jedoch ein experimentierfreudiger Künstler, der gern durch Einflüsse von Dix und Müller-Gräfe Ausflüge in die expressionistische Kunst unternahm. Seine farbintensiven und stimmungsvoll ergreifenden Arbeiten ließen ihn zu einem der bedeutendsten Vertreter der modernen Malerei in Altenburg avancieren. 1924 und 1930 nahm der „Chronist seiner Zeit" mit Werken an Ausstellungen des *Geraer Kunstvereins* teil. An der Ausstellung „Mitteldeutsche Kunst der Gegenwart" im Jahr 1934 im *Erfurter Kunstverein* beteiligte er sich ebenfalls mit einem Werk (Nr. 695).
Arp, Prof. Carl (1867-1913): Der in Kiel geborene Maler lernte ab 1886 an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* in Weimar, wo er ein Studium unter Theodor Hagen aufnehmen konnte. Seine ersten Berührungen mit der Freilichtmalerei hatte der Künstler an der Weimarer Akademie,

[813]Vgl. Kreis Weimarer Land/Kreis Groß-Gerau, 2002, S. 10.

geprägt wurde seine Kunst jedoch vor allem von seinem Freund Christian Rohlfs. Obwohl Arp, ein Vetter des abstrakten Künstlers Hans Arp, 1894 die Weimarer Kunstschule ohne Beendigung seiner Lehre verließ, kehrte er stets in die Stadt an der Ilm zurück. So blieb er als einer der wenigen Fortgezogenen dem dortigen Künstlerverein treu verbunden und wurde von 1907-1909 ein Vorstandsmitglied dessen. Zudem übernahm er, ein Jahr vor seinem Tode, den zweiten Vorsitz in der Ortsgruppe Weimar der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*.

Baluschek, Hans (1870-1935): In Thüringen trat der Maler nicht in besondere Erscheinung, doch für die deutsche künstlerische Entwicklung verkörperte der Künstler eine wichtige formende Persönlichkeit. Baluschek, dessen Illustrationen der berühmten Kindergeschichte „Peterchens Mondfahrt“ noch heute nachhaltig rezipiert werden, gehörte zu den Gründungsmitgliedern der *Berliner Secession*, wobei er allerdings Strömungen wie den Impressionismus oder Pointillismus ablehnte. Seine dem Naturalismus verschriebenen Werke verwischten zu gern die Grenzen zwischen Sozialkritik und Provokation. Als „ein extremer Realist“[814], wie der Kunsthistoriker Curt Glaser ihn einmal nannte, trat Baluschek als Fürstreiter der Arbeiterschicht als Mitglied in den *Werdandi-Bund* ein, dessen Abteilung für Ausstellungen er 1908 als Vorsitzender übernahm. (Parr, S. 321.) Trotz seiner ablehnenden Haltung gegenüber der „-ismus-Strömungen“ beteiligte er sich als Mitglied an Expositionen des *Deutschen Künstlerbundes*, wie etwa der 2. Jahresausstellung 1905 in Berlin.

Bartels, Adolf (1862-1945): Bereits in seinen akademischen Lehrjahren äußerte sich Bartels Patriotismus, indem er als „Mitglied mit Schleife“ in Leipzig dem *Akademischen Turnverein (ATV) Normannia* beitrat, sowie 1887 als Verkehrsgast der studentischen Verbindung der *ATV Borussia Berlin*. Der schleswig-holsteinische Schriftsteller brachte sich als spiritus rector des Begriffs der Heimatkunst in der Literatur in einer Vielzahl deutscher Vereinigungen, die der Bewahrung der deutschen Kultur dienen sollten, ein. Als einer der ersten der Unterzeichner und der Beitretenden des Werdandi-Aufrufes und des -Bundes war er maßgeblich für die Abteilung der Schriften zuständig. 1894 arbeitete er erstmals als Autor für die Zeitschrift „Der Kunstwart“, für die er ab 1896 fortwährend bis zu seinem Tod als Verfechter der Heimatkunst vorrangig Texte dieses Sujets verfasste[815].

Noch vor der Jahrhundertwende, ebenfalls 1896, siedelte Bartels in die Kulturhauptstadt Weimar über, die als seine Wahlheimat zum Epizentrum seiner völkischen Literatur wurde. Sein Einsatz für den Erhalt des deutschen Schrifttums schlug sich in der (Mit-)Begründung zahlreicher dortiger Kultur-Institutionen nieder, wie dem *Deutschen Schillerbund*, den *Weimarer Nationalfestspielen*

[814]Glaser, Curt, Die Schwarz-Weiss-Ausstellung der Berliner Freien Sezession, In: Kunstchronik, Jg. 27 (Nr. 30), 21.04.1916, S. 285.
[815]Vgl. Dvorak, 2018, S. 33.

für die deutsche Jugend oder der *Ortsgruppe Weimar des Bundes Heimatschutz*.

Beust, Friedrich Graf von (1813-1889): Der in Altenburg geborene Graf entstammte dem Adelgeschlecht Beust und war als Geheimer Rat und Oberhofmarschall im Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach angestellt. Er gehörte, neben Graf Kalckreuth und Graf Harrach, zur Riege der Initiatoren zur Gründung des zweiten *Kunstvereins Weimar*. Neben der freundschaftlichen Verbindung zu Stanislaus von Kalckreuth entstand zu dessen Geschlecht eine familiäre Konnexion als Friedrich Graf von Beusts´ Tochter, Marie Julie Diana, 1866 in das Adelsgeschlecht Kalckreuth einheiratete.

Biedermann, Ernst (1868-1928): Der impressionistische Künstler wurde in Gotha geboren, verließ seine Heimat mit Anfang 20, um zuerst Malerei bei Leopold von Kalckreuth in Karlsruhe zu studieren, später dann bei Max Thedy in Weimar an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule*. Trotz seiner heimatlichen Verbundenheit trat er nicht in den *Gothaer Kunstverein* ein, stellte jedoch 1903 einige Werke in einer dortigen Schau aus. Zu dieser Zeit beteiligte er sich an der Gründung des Jenaer Kunstvereins, dessen Ausstellungen er wiederholt mit eigenen Arbeiten bestückte. In Jena hatte er den kulturellen Nährboden für sein künstlerisches Schaffen gefunden und brachte sich ambitioniert in die Kulturlandschaft ein, wobei er als Mitglied der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*[816] durch seine Tätigkeit als Maler und Architekt wertvolle Anregungen einbringen konnte. Neben seiner verstärkten Ausstellungstätigkeit in Jena, insbesondere bis zum Ersten Weltkrieg, gelang es ihm ebenfalls in Weimar und 1906 in Altenburg bei Expositionen in Erscheinung zu treten.

Brauer, Karl Julius (1891-1969): Der Kunsthändler- und Sammler aus Altenburg war als Inhaber der *Kunsthandlung Julius Brauer, Altenburg* einer der einflussreichsten Kunstförderer in Deutschland. Auf seine Vermittlung hin fand ein Quantum wertvoller Kunstwerke Eingang in öffentliche Sammlungen. In enger Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Altenburg, wie auch dem Lindenau-Museum gelang es ihm avantgardistische Maler und Jungkünstler in die ostthüringische Residenzstadt zu holen und begünstigte deren Schaffen. Als Mitglied des dortigen Kunstvereins ab 1920 und Vertrauter zahlreicher Künstlerpersönlichkeiten unterhielt er über viele Jahrzehnte engen Briefkontakt zu diversen Künstlern und Kunsttheoretikern wie Emil Nolde, Arthur Kampf, Alfred Ahner, Fidus, Walther Klemm und Max J. Friedländer. Neben seiner privaten Sammelleidenschaft und dem Handwerk des Kunsthändlers agierte er nicht nur als passionierter Galerist, der diversen Künstlergruppen wie dem *Künstlerbund Ostthüringen* eine Bühne bot, sondern auch als Veranstalter zahlreicher kultureller Soirées musikalischer und literarischer Façon. Sein Austritt/Ausschluss aus dem *Kunstverein Altenburg* im Jahr 1930 dürfte eher auf personelle

[816]Vgl. Bálint, 1999, S. 35.

Schwierigkeiten zurückzuführen sein, denn beruflicher Diskrepanzen.

Brütt, Prof. Ferdinand (1849-1936): Seine malerische Ausbildung erfolgte zuerst an der *Hamburger Akademie der Kunstgewerbeschule*, anschließend genoss er den Vorzug eines Studiums in Weimar an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* bei Karl Gussow. Seine Zeit in der Stadt Goethe und Schillers vergaß der Hamburger Maler auch nicht, nachdem er nach Kronberg im Taunus übersiedelte. Die Weimarer Kultur lag ihm weiterhin am Herzen, weswegen sich das Mitglied des dortigen Künstlervereins 1909 dem Ausschuss für das Weimarer Wildenbruch-Denkmal anschloss und an Ausstellungen teilnahm. Auch im *Erfurter Kunstverein* zeugten mehrmalig Werke von seinem Schaffen – so gehörte er unter anderem zu den Weimarer Künstlern, welcher bei der Eröffnung der ständigen Ausstellung, der Permanenten, des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe in Erfurt am 15. Juni 1887 ausstellte. Des Weiteren wirkte er als Mitglied im *Deutschen Künstlerbund* mit und gehörte zu den Erstunterzeichnern des Aufrufs des *Werdandi-Bundes*[817].

Bube, Dr. Adolf (1802-1873): Er erhielt eine umfassende Bildung in seinen Jugendjahren am Gymnasium Ernestinum in Gotha, welches den Ruf als eines der renommiertesten Lehranstalten innehatte. Für seine Studien ging Bube an die *Friedrich-Schiller-Universität Jena*, wobei er neben Philologie und Philosophie auch das Fach der Theologie belegte. Zu dieser Zeit trat er 1821 als Mitglied in die *Jenaische Burschenschaft* ein[818]. Am meisten machte sich der Archivrat und Leiter des Gothaer Kunstkabinetts auf *Schloss Friedenstein* jedoch um das Gemeinwesen verdient, indem er bis zu seinem Tode 15 Jahre als geschäftsführender Leiter des *Gothaer Kunstvereins* die Kunst nach Kräften förderte.

Bunke, Prof. Franz (1857-1939): Mit 21 Jahren kam der Mecklenburger nach Weimar, um an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* dem Studium der Malerei nachzugehen. Nach Abschluss der Studien trat er selbst in den Dienst der Lehre an der renommierten Akademie. In Weimar und Umgebung etablierte sich der Landschaftsmaler als vollwertiges Künstlermitglied, einerseits durch seine Beteiligung an der Gründung des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler Weimar*, andererseits durch die mehrmalige Teilnahme bei der ständigen Ausstellung (Permanente) des *Vereins für Kunst und Kunstgewerbe Erfurt*, wie etwa bei der Eröffnung am 15. Juni 1887 und der Schau 1892. Seine akademische Verbundenheit spiegelte sich in seiner Mitgliedschaft bei der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* wider und erbrachte 1910 den Professorentitel, welcher ihm durch Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach verliehen wurde. Ab den 30er Jahren war der Künstler als ordentliches Mitglied des *Künstlervereins Weimar e. V.*,

[817]Vgl. Parr, 2000, S. 181.
[818]Vgl. Dvorak, 2018, S. 99.

nachweislich zwischen 1933 und 1935, eingetragen.

Crodel, Charles (1894-1973): Der in Marseille geborene Künstler deutscher Eltern hatte seit seiner Kindheit eine enge Anbindung an die Stadt Jena. Nicht nur seine Schulzeit verbrachte er in der Universitätsstadt, auch seine Studien führte er an der Alma Mater Jenensis durch. Dieser stiftete Charles Crodel 1925 das monumentale, 7,50 Meter breite Wandbild „Griechenland und die Vertreibung der Türken von der Athenischen Burg", „daß nur durch eine Stockwerkhöhe […] geschieden [von] Hodlers Auszug der Jenenser Studenten hängt"[819], und „[e]s gehört Mut dazu, sich an immerhin vergleichbarer Aufgabe in dieser Nachbarschaft zu versuchen!"[820], wie in der „Kunstchronik und Kunstmarkt" zu lesen war. Zwischen 1920 und 1928 fungierte der vielseitige Künstler als Vorstandsmitglied im *Jenaer Kunstverein*, dem er viel Zuwendung zukommen ließ. Hierbei fertigte er unter anderem eine Auflistung aller Radierungen, Holzschnitte und Lithografien des Kirchner-Konvoluts an, welche der Botho-Graef-Gedächtnis-Stiftung angehörten[821]. Zudem gelang es Crodel, Wanderausstellungen des *Kunstvereins Jena* mit Weimar, Erfurt und Halle zu organisieren, was wiederum (leider nur) als Ergebnis aus seiner ambitionierten Vision eines Verbundes der Kunstvereine jener Städte resultierte[822]. Darüberhinaus war der von den Nationalsozialisten als „entartet" verfemte Maler Mitglied im *Deutschen Künstlerbund*.

Dexel, Walter (1890-1973): Der Grafiker und Maler hatte seinen Weg zu dem *Jenaer Kunstverein* maßgeblich über die Kunstförderer Botho Graef und Eberhard Grisebach gefunden. Gemeinsam warben sie den der Moderne zugewandten Künstler für die Aufgabe des Ausstellungsleiters im Jenaer Kunstverein, dessen Pflichten Dexel in den Jahren von 1916 bis 1928 engagiert übernahm. 1921 wurde er schließlich zum Geschäftsführer gewählt, als welcher der promovierte Kunsthistoriker bis 1928 unermüdlich den jüngsten Strömungen eine Plattform zu bieten versuchte[823]. Letztlich veranlassten ihn die zunehmend interne Kritik an seiner zeitgenössisch orientierten Vereinspolitik und das völkisch intendierte Klima Thüringens aus den Geschäften der Institution auszuscheiden und die Stadt Jena zu verlassen. Als kreativer Kopf und Kunstschaffender stellte Walter Dexel bei Schauen des befreundeten *Geraer Kunstvereins* eigene Werke aus.

Diederichs, Eugen (1867-1930): Die kulturelle Leitfigur Diederichs ist seit 1904 fest miteinander verbunden gewesen. Der gelernte Buchhändler und Gründer des *Eugen Diederichs Verlag* hatte seine Geschäfte von Leipzig nach Jena verlagert und erweiterte damit das kulturstädtische Leben

[819] S. z. S., Wandbilder Crodels in der Universität von Jena, In: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 59 (Nr. 44/45), 6./13.02.1926, S. 690.
[820] Ebd.
[821] Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena, 2008, S. 18.
[822] Vgl. Herrbach/Morath-Vogel/Roth/Schierz, 2009, S. 46.
[823] Vgl. Kunstverein Jena e.V./Städtische Museen Jena, 2008, S. 16.

um einen bedeutenden Bereich: die Literatur. Bereits vor der Gründung seines Verlagsgeschäftes korrespondierte Diederichs mit dem Schriftsteller und Gründer der Zeitschrift „Der Kunstwart", Ferdinand Avenarius (1856-1923), dessen Schriften folglich zum Teil in Jena herausgegeben wurden. Sein Interesse am kulturgesellschaftlichen Leben Jenas äußerte sich durch sein Wirken als stellvertretender Geschäftsführer des *Jenaer Kunstvereins*, ihm stand er ab Juli 1906 vor[824], zugleich beteiligte er sich aktiv als Mitglied in der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* und verkehrte durch diesen Kontakt häufig mit dem Ehepaar Eucken[825]. Seinen nationalen Anschauungen verpflichtet, unterzeichnete Diederichs 1903 den Aufruf zur Gründung des *Bundes Heimatschutz* und trat als Mitglied dessen Ortsgruppe in Jena bei. Die Tendenzen der Heimatbewegung spiegelten sich, neben der Verlegertätigkeit für Avenarius, darüberhinaus in der vermehrten Zusammenarbeit mit *Werdandi-Bund*-Künstlern wider: Der Grafiker Paul Horst-Schulze fertigte Illustrationen und Buchschmuck, während Willy Pastors „Der Zug vom Norden. Anregungen zum Studium der Nordischen Altertumskunde" 1906 und zahlreiche Schriften des Professors für Philosophie, Arthur Drews, bei Eugen Diederichs verlegt wurden. Auch die Ehe mit seiner zweiten Frau, der Schriftstellerin Lulu von Strauß und Torney (1873-1956), und deren bewusst nationalistische Haltung bedingten die Reputation mit tendenziell heimatorientiert-völkischer Intention.

Dietrich-Wrede, Thekla (1870-1935): Die Weimarer Künstlerin war 1911 bis 1912, und von 1915 bis 1919 als Schülerin an der *Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst* eingetragen, wobei sie 1919 zu der Gruppe der Ausscheidenden aus dem ganz jungen Bauhaus gehörte. Vorangegangen war der „Bauhausstreit", welcher durch eine nationalistische Rede des Schülers Hans Gross die Weimarer Künstlerschaft in Uneinigkeit versetzte. Gross hatte sich letztlich dazu entschlossen die liberale Institution, die seines Erachtens die deutsche Denkart zu untergraben versuchte, zu verlassen, was wiederum seine Fürsprecher ebenfalls dazu bewogen hatte, seinem Beispiel zu folgen[826]. Sie wurde Mitglied im *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler* in Weimar und trat 1920 dem *Künstlerbund Ostthüringen* bei. 1925 beteiligte sie sich im *Kunstverein Gera* an der Schau „Geraer und Thüringer Künstler", 1930 erhielt sie eine Einzelausstellung im *Kunstverein Mühlhausen* und 1941 war Dietrich-Wrede in der Ausstellung „Thüringer Künstlerinnen" des *Altenburger Kunstvereins* im Lindenau-Museum vertreten.

Neben Thekla Dietrich-Wrede zählte besonders die Künstlerin Mathilde von Freytag-Loringhoven, ebenfalls Mitglied des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler* in Weimar, zu den rigiden Kritikerinnen und Feindinnen des Bauhauses. Von Freytag-Loringhoven führte einen

[824]Vgl. Werner, 2003, S. 102.
[825]Vgl. Werner, 2003, S. 109.
[826]Siehe hierzu: 3.2 Kunstkonfrontation in Weimar.

erbitterten Kampf gegen die Avantgarde in Weimar, die sie 1919 in der Zeitung „Deutschland“ als „Katzenmusik des Expressionismus“ bezeichnete, und das aufstrebende Bauhaus. Ihre „Hetztiraden“ und öffentlichen Kampfreden gegen die Künstler des Bauhauses tat die Malerin gern in Berichten der Lokalpresse kund. Zu einer Bauhaus-Ausstellung im August 1923[827] verfasste die Weimarer Künstlerin einen so scharfzüngigen Bericht, in welchem sie diese „Kunstauswüchse“ eine „unerträgliche Zumutung an Geduld, Gedankenklarheit und Nervenkraft des Beschauers“[828] bezeichnete, dass Scheidig dem Bericht in seinen „Annalen zur Weimarer Kunstgeschichte“ den Vermerk anfügte, es sei „im Ganze[n] [von] einer Vorwegnahme vom Ausstellungsjargon »Entartete Kunst«“[829] zu sprechen. 1924 verfasste sie einen weiteren Artikel mit der Überschrift „Auslandsurteile und Weimarer Staatl. Bauhaus“ in der Zeitung „Deutschland“, der sich diesmal auf den holländischen Architekten Theo van Doesburg bezog. Darin schrieb die Verfasserin:

> „Doesburg ist nicht gerade geeignet, uns in Weimar darüber aufzuklären, was die deutsche Kunst braucht … Man soll uns Deutsche erst einmal uns selbst überlassen und uns mit internationalen Urteilen verschonen. … Wir wollen die moderne uns zuwidergehende Kunst der Berechnung und der Phrase nicht. Wir wollen die Kunst der deutschen Eigenart, die in Richard Wagner jetzt in musikalischen Hinsicht Triumphe feiert – deutsche und internationale.“[830].

Dem Protest von Freytag-Loringhovens gegen das Bauhaus schloss sich Dietrich-Wrede an, hatte sie schließlich die Lehreinrichtung wegen des international ausgerichteten, die deutsche, künstlerische Eigenart unterdrückenden Bauhausprogramms verlassen. Nation und Patriotismus standen für Thekla Dietrich-Wrede zeitlebens als positive Konnotationen im Zentrum ihres künstlerischen Schaffens.

Dix, Otto (1891-1969): Der Geraer Maler zählt zu den bekanntesten und wichtigsten Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Seine Werke, die ein großes Spektrum experimenteller Form- und Stilgebung inkludieren, waren nach seinem Einsatz im Ersten Weltkrieg oftmals von Destruktions- und Leid-Thematiken geprägt. Den ihm nahestehenden Expressionismus wollte Dix, obwohl er seit seiner Studienzeit in Dresden angesiedelt war, in seine Heimatstadt Gera bringen: „Meine Arbeiten sind expressionistischer Art und diese jüngste Richtung ist vielleicht für die Geraer Kunstkennerschaft neu und interessant.“[831] doch scheiterte eine von ihm erdachte Ausstellung für Februar/März 1918 im Städtischen Museum aus unbekannten Gründen. Jedoch konnte er seine

[827] Vermutlich handelte es sich hierbei um die Ausstellung im Haus am Horn.
[828] Zit. nach: Scheidig, Bd. 2, ca. 1950, S. 37.
[829] Ebd.
[830] Zit. nach: Scheidig, Bd. 2, ca. 1950, S. 50.
[831] Zit. nach: Rüdiger, 1999 S. 60.

Werke im Herbst 1924 und 1926, zum 50. Jubiläum des *Geraer Kunstvereins*, ausstellen, während seine Beteiligung 1937 zur 700-Jahr-Feier Geras untersagt wurde. Seine bereits in die Ausstellung verbrachten Arbeiten wurden bereits nach zwei Wochen abgehangen. In den 1920er Jahren hatte Otto Dix wiederholt die Gelegenheit sein Schaffen dem Erfurter, wie auch dem Jenaer Publikum zu präsentieren, während er sich an Ausstellungen im *Kunstverein Erfurt* und *Jena* beteiligte. Darüberhinaus trat er als ordentliches Mitglied dem *Deutschen Künstlerbund* bei.

Donndorf, Karl August (1870-1941): Der Sohn des Weimarer Bildhauers Adolf von Donndorf trat in die künstlerischen Fußstapfen seines Vaters und übernahm dessen Handwerk des Bildhauers, welches selbiger Karl August lehrte. Obwohl der Bruder des Weimarer Oberbürgermeisters Martin Donndorf eine recht lose Verbindung zu Weimar besaß, zog es ihn jedoch für vier Jahre in die Stadt an der Ilm, wo er als Professor an der Weimarer Kunstschule tätig war. Als Unterzeichner des *Werdandi-Aufrufs* und Mitglied dessen zählte er zu den festen Unterstützern dieser Kulturinstitution und beteiligte sich an deren erster Werdandi-Ausstellung[832]. Darüberhinaus war er als Mitglied im *Deutschen Künstlerbund* eingetragen.

Ende, Hans am (1864-1918): Der impressionistische Maler aus Trier kam 1899 durch die Bekanntschaft mit Fritz Mackensen nach Worpswede, wo er als Mitbegründer der *Worpsweder Künstlerkolonie* bekannt wurde und seitdem zu deren bekanntesten Vertretern zählt. Wie zahlreiche weitere Worpsweder Maler unterzeichnete auch Hans am Ende den Aufruf des *Werdandi-Bundes*, trat diesem bei und stellte Werke bei deren ersten Exposition aus[833]. Zudem zeichnet ihn die Leistung einer Unterschrift unter dem „Protest deutscher Künstler“ gleich, nichtsdestotrotz wurde er Mitglied im *Deutschen Künstlerbund*. 1912, zu einer der ersten Ausstellungen in der Kunsthandlung Brauers, nahm der mittlerweile renommierte Maler am Ende die Gelegenheit wahr, sich an einer Gemeinschaftsausstellung in den neuen Räumlichkeiten der Galerie Julius Brauer zu beteiligen.

Eschwege, Prof. Elmar Freiherr von (1856-1935): Als 21jähriger ging der Braunschweiger nach Weimar, wo er an der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* studierte und später als Professor tätig war. Den dortigen *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler* hatte er 1898 mitbegründet, übernahm wiederkehrend Vorstandspositionen und präsentierte zu einzelnen Ausstellungen seine Werke im Donndorf-Museum. Auch in den Kunstvereinen Altenburg und Erfurt beteiligte sich der Tier- und Landschaftsmaler an Expositionen. Mitgliedschaften ging Prof. von Eschwege mit dem *Künstlerverein Weimar*, hier war er 1933 ordentliches Mitglied, und mit der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft* ein.

[832]Vgl. Parr, 2000, S. 324.
[833]Vgl. Parr, 2000, S. 326.

Eucken, Rudolf (1846-1926): Der deutsche Philosoph wurde während seiner Studienzeit, im Jahr 1863, Mitglied der Verbindung Frisia-Göttingen, aus der er jedoch ein Jahr später wegen familiärer Hintergründe ausschied, nachfolgend jedoch zu deren Ehrenmitglied ernannt wurde. Nachdem Eucken 1874 einer Professur folgend nach Jena gekommen war, engagierte er sich für das dortige Kulturleben. Als Mitglied der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* leistete er anteilig einen Beitrag zur Stiftung des Hodlerschen Monumentalgemäldes „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813". Seine Verbundenheit gegenüber den studentischen Verbindungen wurde in Euckens Leben wiederholend erkennbar. Bereits 1891 wurde er zum Ehrenmitglied des *Klassisch-Philologischen Vereins zu Jena* ernannt, aus dem später die Landsmannschaft Rhenania Jena im CC hervorgegangen war[834], und als er 1908 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde, er war erst der zweite Deutsche nach Theodor Mommsen, dem diese Ehre zuteilwurde, hielten die Jenaer Studenten einen Fackelzug für ihn ab und die Burschenschaft gratulierte[835]. 1913, in bereits fortgeschrittenem Alter, entschloss sich der Jenaer Intellektuelle in die Jenaer Burschenschaft einzutreten[836].

Fehr, Hans (1874-1961): Der in St. Gallen geborene Rechtshistoriker hatte in seinen jungen Jahren den deutschen Maler Emil Nolde kennengelernt, mit welchem sich eine langjährige Freundschaft entwickelte. Als Fehr 1906 nach Jena zog und sich im dortigen Kunstverein engagierte, dessen Vorsitzender er von 1908-1912 war, band er den Maler Nolde wiederholt im Jahresprogramm ein und arrangierte im Juni 1910 die erste Einzelausstellung des Künstlers in Jena. Zudem trat er als Mitglied der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*[837] bei. Seit seinen Studientagen in Würzburg war Fehr Mitglied des pflichtschlagenden Corps Nassovia Würzburg, welches, wie wie das Corps Thuringia Jena, zum Kösener Senioren-Convents-Verband (KSCV) gehört.

Förster, Prof. Berthold Paul (1851-1925): Förster studierte als Schüler bei Theodor Hagen in Weimar und wurde 1896 zum Sekretär der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* ernannt. Gleichzeitig übernahm er die Fachklasse für Aktmalerei, welche er, wie auch sein Sekretärsamt, bis 1915[838] leitete. Als fester Bestandteil der Weimarer Künstlerschaft war es geradezu logisch, den Maler Förster unter den Gründungsmitgliedern des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler* in Weimar zu finden, dessen Schatzmeistergeschäfte er zugleich führte, sowie ihn als Mitglied im *Künstlerverein Weimars* vorzufinden. Darüberhinaus war er der Allgemeinen

[834]Vgl. Dvorak, 2018, S. 184.
[835]Ebd.
[836]Vgl. Dvorak, 2018, S. 183.
[837]Vgl. Bálint, 1999, S. 37.
[838]1910 wurde die Großherzoglich Sächsische Kunstschule in die Großherzoglich Sächsische Kunsthochschule umgewandelt.

Deutschen Kunstgenossenschaft beigetreten, dessen Sozialfürsorgesystem der Künstler begrüßt hatte.

Freytag-Loringhoven, Mathilde Freiin von (1860-1941): Die in Dänemarks Hauptstadt geborene Malerin und Schriftstellerin, welche sich zudem in ihrer Liebe zu Tieren der Tierpsychologie verschrieben hatte, erhielt die Möglichkeit, als eine der ersten Frauen ab 1879 an der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule Weimars zu studieren. Sie integrierte sich in langjähriger Beteiligung im *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler*, in dessen Kunst-Kommission sie ebenfalls tätig war. Ab 1913 verfasste sie für die „Allgemeine Thüringische Landeszeitung »Deutschland«" als Kunstreferentin Artikel mit Bauhaus und Moderne anfeindenden Inhalten. 1919 beteiligte sich die Künstlerin interessanterweise gemeinsam mit Walter Gropius und Johannes Itten an der „Alt-Weimar-Kunstkommission", welche die Auswahl der von städtischer Seite zu erwerbenden Gemälde aus den Ausstellungen zusammenstellte. Die später als „Bauhaus-Feindin" geltende Malerin pflegte zudem die Mitgliedschaft im Deutschen Künstlerbund und der *Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*[839].

Gabelentz, Albrecht von der, geboren als Ernst Alexander Hans Conon Albrecht von der Gabelentz, Herr auf Poschwitz (1973-1933): Der Gutsbesitzer war, wie auch Dr. Hans Albrecht von der Gabelentz-Linsingen, ein Enkel des Sprachforschers Hans Conon von der Gabelentz (1807-1874) aus dem Meißnischen Uradelsgeschlecht von der Gabelentz. Während seiner Heidelberger Studienzeit wurde der in Dresden geborene Albrecht[840] Mitglied bei dem Corps Saxoborussia. 1912 wurde er durch Herzog Ernst II. von Sachsen-Altenburg zum Direktor des Staatlichen Lindenau-Museums (Ernststraße) ernannt und übernahm zugleich das Direktorium des Staatlichen Lindenau-Kunst-Museums im Schloßgarten. Dem Altenburger Schloßmuseum, auf seine Initiative 1919 gegründet, stand er ebenfalls als Direktor vor[841]. Auch nach der Auflösung der Thüringer Kleinstaaten verblieb der Museumsleiter bis zu seinem Tod am 21. Mai 1933 auf diesem Posten.

Gabelentz-Linsingen, Dr. Hans Albrecht von der (1872-1946): Der Kunsthistoriker entstammte dem Adelsgeschlecht *von der Gabelentz* und war ab dem 01. April 1909 als Kabinettssekretär von Großherzog Wilhelm Ernst eingesetzt worden. Zeitgleich mit dieser Ernennung war der Thüringer mit der Verwaltung der Großherzoglichen Museen betraut worden, denen er schließlich als Direktor vorstand. Bereits 1912 hatte er allerdings zum 01. Oktober des Jahres um seine

[839]Vgl. Neumann-Golle/Riederer, 2019, S. 17.
[840]Der Halbbruder von Albrecht von der Gabelentz, Hanns-Conon (1892-1977), war zeitlebens eng mit dem Expressionisten Conrad Felixmüller befreundet und übernahm 1945 die Leitung des Altenburger Museums, sowie ab 1951 das Direktorium dessen.
[841]Vgl. O. A. (Handbuch des Kunstmarktes), 1926, S. 653.

Entlassung aus dem Großherzoglichen Staatsdienst erbeten, welcher stattgegeben wurde[842]. Bereits 1909 trat er dem Ausschuss für das Wildenbruch-Denkmal in Weimar bei, dem neben ihm auch andere namenhafte Persönlichkeiten der Weimarer Kultur, wie etwa Prof. Brütt, Prof. Hans Olde, Dr. Hermann Obrist und der Weimarer Theaterintendant von Schirach beiwohnten[843]. Trotz seiner deutsch-nationalen Weltanschauung schien es für den Museumsdirektor 1910 nicht damit zu kollidieren, von Oktober bis November eine Ausstellung der aufsehenerregenden *Künstlergruppe Brücke* nach Weimar zu holen, bei der Gemälde, Druckgrafiken, Aquarelle und Zeichnungen der bekannten Expressionisten Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein, Mueller und Amiet vorgestellt wurden[844]. Dieses Wagnis kostete ihn seine Stellung als Kabinettssekretär, worüber hinweg auch nicht die nachfolgenden, dem konservativen Bürgertum entsprechenden Expositionen helfen konnten. In seinem Direktorenamt verblieb von der Gabelentz lediglich, bis der Großherzog einen an seine individuellen Wünsche angepassten Nachfolger gefunden hatte.

1930 verschrieb sich Hans von der Gabelentz gänzlich den Zielen des Nationalismus als er mit der Berufung zum Burghauptmann der Wartburg in Eisenach die deutsche Literatur gezielt zu fördern suchte. Selbst der Lokalhistorie eng verbunden, verfasste er unter anderem Schriften zu den Befreiungskriegen 1813-1815 und dem Wartburgfest 1817 und gründete gemeinsam mit seinem Cousin, dem Lyriker Börries Freiherr von Münchhausen, zu Beginn der 1930er Jahre die *Deutsche Dichterakademie*. Diese nationalistisch ausgerichtete Gesellschaft, auf der Wartburg begründet, bestand aus einem exklusiven Zirkel deutscher Literaten und Autoren. Die antisemitischen und völkischen Inhalte intensivierten sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten, auch bei von der Gabelentz. Seit Sommer 1930 wollte er zudem als Mitbegründer des *Wartburgringes für deutsche Zukunft* „die Lebensfrage des deutschen Volkes, als Kulturfrage gesehen, […] behandeln in Vorträgen und Arbeitsgemeinschaften“[845].

Gleichen-Rußwurm, Carl Alexander Freiherr von (1865-1947): Der als Urenkel Friedrich Schillers geborene Sohn von Ludwig Freiherr von Gleichen-Rußwurm, einem deutschen Impressionisten der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule Weimars, der bis zu seinem Tode 1901 als Berufsmitglied im *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar* und im Künstlerverein Weimars eingetragen war, hatte eine enge Anbindung an die Wirkung seines Urgroßvaters. Als Protektor der 1905 ausgerichteten kunstgewerblichen Schiller-Gedächtnis-Ausstellung im Residenzschloß in Jena lag ihm sehr daran, das historische Erbe seines Vorfahren

[842]Vgl. O. A., Staats- und Gemeindeangelegenheiten, In: Jenaische Zeitung, Jg. 239 (Nr. 231), 02.10.1912, S. 2.
[843]Vgl. O. A., Vermischtes, In: Kunstchronik, Jg. 20 (Nr. 19), 19.03.1909, S. 317.
[844]Vgl. Mück, 2018, S. 287f.
[845]O. A., Wartburgring für deutsche Zukunft, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 41 (Nr. 151), 01.07.1930, S. 10.

zu wahren und zu ehren, dem er als Unterzeichner des Werdandi-Aufrufs[846] noch einmal Ausdruck verleihen konnte. Im April 1908 brachte sich der Schriftsteller und Kulturphilosoph zudem als Künstler in die April-Ausstellung des *Kunstvereins Jena* ein.

Graef, Franz Botho (1857-1917): Als klassischer Archäologe und Kunsthistoriker war Graef 1904 nach Jena gekommen, wo er fortan als überzeugter Verfechter der modernen Kunst im Jenaer Kunstverein für ein avantgardistisches Ausstellungsprogramm eintrat und eine Mentorenrolle übernahm. Sein beherzter Einsatz für die Avantgarde, seine vermittelnden Ausstellungsrezensionen und seine Fürsprache für die jungen Künstler ließen ihn zur maßgeblichen Leitfigur der Gegenwartskunst in Jena und Thüringen avancieren. Er hielt zahlreiche Vorträge u.a. in den Rosenvorlesungen, wirkte aktiv als Mitglied in der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* und setzte sich vor allem für den notleidenden Künstler Ernst Ludwig Kirchner ein. Dieser hatte im Gedenken an die für ihn unerlässliche Vaterfigur Botho Graef nach dessen Tod am 09. April 1917 die gleichnamige Gedächtnis-Stiftung mit circa 220 Werken seines Schaffens dem Kunstverein in Jena übersendet.

Hagen, Prof. Theodor (1842-1919): In Düsseldorf geboren und in Weimar zuhause, wurde der Künstler 1871 als Professor für eine Klasse der Landschaftsmalerei an die etablierte Kunstschule in Weimar berufen. Diese Kunstklasse leitete er bis 1919, während er von 1876 bis 1882 zum Direktor der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* ernannt wurde. In der Stadt Goethe und Schillers übernahm Hagen zahlreiche künstlerische Aufgaben und brachte sich aktiv in das Gesellschaftsleben ein, so unter anderem als Mitglied des lokalen Künstlervereins. Auf des talentierten Malers Initiative ließ sich zudem die Gründung des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler* in Weimar 1898 zurückführen, dessen ersten Vorsitz der Professor anschließend übernahm. Mit dem *Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Erfurt* pflegte er eine anhaltende Ausstellungsbeziehung. Er zeigte bei der Eröffnung der ständigen Ausstellung (Permanente) des Vereins am 15. Juni 1887 einige seiner Werke, hatte im Januar 1914 eine vierwöchige Gemäldeausstellung und beteiligte sich nachfolgend fast ein halbes Dutzendmal an diversen Schauen des Erfurter Vereins. 1903 hatte er der Gründung des D.K.B. beigewohnt und brachte sich als dessen Vorstandsmitglied in die Geschäfte ein.

Hofmann, Ludwig von (1861-1945): Mit 42 Jahren wurde der Maler Ludwig von Hofmann an die *Großherzoglich Sächsische Kunstschule* berufen[847], wo er offiziell bis 1908 die Naturklasse betreute. 1910 musste der Künstler den aktiven Dienst quittieren, durfte jedoch bis 1913 seine Meisterklasse weiterhin führen. Da er Harry Graf Keßler als Mitbegründer und ständigen

[846]Vgl. Parr, 2000, S. 327.
[847]Vgl. Bálint, 1999, S. 39.

Mitarbeiter der Zeitschrift „Pan“ kannte und mit ihm in einem freundschaftlichen Verhältnis stand, nahm von Hofmann 1903 ebenfalls an der ersten Versammlung des *Deutschen Künstlerbunds* teil und wurde Vorstandsmitglied dessen. Bei der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Jenaer Kunstverein 1907 zeigte von Hofmann Landschaftsskizzen und Handzeichnungen aus seinem Repertoire. Anfang 1904 begründete er die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* mit und übernahm auch hier das Amt des Vorstandsmitglieds[848], zudem beteiligte sich der dem Symbolismus und Jugendstil nahestehende Maler an der 1. Ausstellung des Werdandi-Bundes[849].

Jacob, Walter (1893-1964): Der Altenburger wurde in seinen Jugendjahren von dem Maler Ernst Müller-Gräfe privat unterrichtet, woraus sich eine enge Freundschaft entwickelte. Auch zu dem Altenburger Archivar Walter Grünert baut der junge Künstler eine dauerhafte, freundschaftliche Beziehung auf, die einen intensiven Briefkontakt mit sich brachte. Seine Ausbildung erhielt er an der Königlichen Kunstakademie in Dresden, an der er 1919 auch die Bekanntschaft mit Otto Dix machte. Die künstlerische Nähe zu dem Geraer und auch zu Oskar Kokoschka, welcher für eine Professur an die Akademie berufen wurde, prägten den Maler aus Altenburg nachhaltig.
Grünert führte Walter Jacob an den lokalen Kunstverein und den K.B.O. in Gera heran. Im Altenburger Verein wurden Werke von ihm unter dem Direktor Dr. Heinrich Mock vom Lindenau-Museum angekauft, die allerdings 1937 als „entartet“ verfemt und entwendet wurden. Jacob stellte bei der „Dritten Jahresausstellung“ des Altenburger Kunstvereins 1921 und bei einer Schau im Januar 1935 aus, ebenso in der Kunsthandlung von Julius Brauer in 1920er Jahren zusammen mit Ernst Müller-Gräfe. Der expressionistisch experimentierende Maler zeigte seine Arbeiten bei der „50 Jahre Geraer Kunstverein“-Exposition und war, vermutlich ab 1920, Mitglied des Künstlerbundes Ostthüringen.

Kalckreuth, Leopold Graf von (1855-1928): Der Sohn des Malers Stanislaus von Kalckreuth, dem ersten Direktor der *Großherzoglich Sächsischen Kunstschule* in Weimar, studierte unter seinem Vater an der künstlerischen Lehreinrichtung in der Ilm-Stadt. Er wurde 1885 an die Kunstschule berufen, wo er fünf Jahre die Naturklasse führte. Zu seinen Schülern zählten der Künstler Ernst Biedermann, sowie die Malerin Mathilde von Freytag-Loringhoven. In dieser Weimarer Zeit engagierte sich von Kalckreuth 1885-90 als Vorstandsmitglied im Weimarer Künstlerverein[850]. Für die Eröffnung der ersten Permanenten des Erfurter Vereins für Kunst und Kunstgewerbe im Juni 1887 sandte Leopold von Kalckreuth einige Werke ein, zudem erhielt er im Spätsommer 1919 im dortigen Verein eine Einzelausstellung und beteiligte sich an mehreren

[848]Vgl. Aurnhammer/Braungart/Breuer/Oelmann, 2012, S. 1442.
[849]Vgl. Parr, 2000, S. 355.
[850]Vgl. Stapf, 2014, S. 87.

Schauen im *Kunstverein Jena*. 1903 hatte er der Gründung des Deutschen Künstlerbundes beigewohnt und wurde zu dessen ersten Präsidenten gewählt[851]. Im gleichen Jahr hatte er darüberhinaus den Aufruf zur Gründung des Bundes Heimatschutz unterzeichnet. Im Januar 1908 beteiligte sich von Kalckreuth an der 1. Werdandi-Ausstellung in Berlin[852].

Kessler, Harry Graf (1868-1937): Der Gentilhomme Harry Graf Kessler wurde in Paris geboren, identifizierte sich allerdings zeitlebens als Internationalist. Ab 1895 fungierte Kessler als inoffizieller Leiter der Berliner Kunstzeitschrift „Pan", der er bis zum vorzeitigen Ende der Zeitschrift im Jahr 1900 seine Aufmerksamkeit widmete. Als Kunstmäzen, Förderer und Gönner hinterließ er besonders in Weimar seine Spuren, die, obwohl seines lediglich vierjährigen Wirkens im „Ilm-Athen", langfristig nachwirkten. 1902 war er in die thüringische Kulturstadt gekommen, ein Jahr später hatte er den Direktorenposten des *Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe*[853] angetreten, welchen er bis 1906 bekleidete. Die Initiative für den 1903 in Weimar gegründeten D.K.B. ging auf ihn zurück, doch verlagerte Kessler den Sitz des Bundes nach seinem Weggang aus Weimar ebenfalls nach Berlin, zumal der Großherzog Wilhelm Ernst bei einem Diner im November 1905 gegenüber dem Graf verlauten lassen hatte, „der Neo Impressionismus sei ja nun tot, und er [Großherzog Wilhelm Ernst, V. F. S.] hoffe, der Künstlerbund werde auch bald aufhören"[854]. Die entstehende Feindseligkeit erschwerte Kessler das Wirken in Weimar und trug 1906 zum Amtsrücktritt des Grafen bei.

Eine gute Verbindung dagegen pflegte der Graf mit den Jenaer Kunstförderern der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*, der er als Mitglied auf der Weimarer Seite beigetreten war.

Klemm, Walther (1883-1957): Der Karlsbader Maler wurde 1913 an die *Großherzoglich Sächsische Kunsthochschule* berufen[855], der er bis 1949 treu geblieben war. In seinen ersten fünf Jahren an der Kunsthochschule unterrichtete er die Naturklasse. Zwischen 1919 und 1921 übernahm er diverse Lehraufträge am *Staatlichen Bauhaus*, anschließend war er für die Figurenmalerei, die Naturschule, die Tiermalerei und die Grafik zuständig. Diese Lehraufträge führte Klemm bis 1930[856], an der inzwischen als *Staatliche Hochschule für bildende Kunst* bekannten Akademie, aus. 1930 wurde die Einrichtung zur *Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk*, an der Walther Klemm wiederholt als Lehrender für die Bereich Tiermalerei und Grafik verantwortlich war. Die letztmaligen Wechsel in die *Staatliche Hochschule*

[851]Vgl. Merseburger, 2013 , S. 262.
[852]Vgl. Parr, 2000, S. 356.
[853]Vgl. Wahl, 1988, S. 111.
[854]Easton, 2007, S. 187f.
[855]Vgl. Preiß/Winkler, 1996, S. 284.
[856]Vgl. Preiß/Winkler, 1996, S. 286.

für Baukunst und bildende Künste, 1942-1945, und von dieser in die gleichnamige Hochschule, 1946-1950, erlebte Klemm bis 1949 als Grafiklehrer mit.

Der Maler Klemm konnte eine Vielzahl an Mitgliedschaften thüringischer Vereinigungen, wie auch Ausstellungstätigkeiten vorweisen. Er war als Mitglied im D.K.B. organisiert und ab 1933 als ordentliches Mitglied im Künstlerverein Weimar eingeschrieben. Er stand in Briefkontakt zu dem Kunsthändler Julius Brauer, bei welchem er in den 1920er Jahren eine Sonderausstellung hatte und war hierüber gleichermaßen mit dem K.B.O. verbunden. Mit der ostthüringischen Vereinigung stellte er gemeinsam zur Weihnachtsausstellung 1921 des Geraer Kunstvereins im Küchengarten aus. Ab diesem Zeitpunkt verband den Künstler eine langjährige Partnerschaft mit dem dortigen Kunstverein, welche bis zum Erliegen der Vereinsaktivitäten am Ende des Zweiten Weltkrieges reichten. An der Jubiläumsschau der Vereinigung, der „50 Jahre Geraer Kunstverein"-Ausstellung im Herbst 1926, beteiligte sich Klemm genauso wie an der Ausstellung 1931 der „Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Leipzig", zu dessen Mitgliedern er ebenfalls zählte. Als Teil des Lehrkörpers trat er in der im Oktober 1934 ausgerichteten „Ausstellung der Staatlichen Hochschule für Baukunst" in Erscheinung, sowie ein letztes mal bei der Präsentation der „Neuerwerbungen des Osterlandmuseums" 1943 im Geraer Kunstverein.

Mackensen, Fritz (1866-1953): Der Mitbegründer der späteren Künstlerkolonie Worpswede genoss in seiner Jugendzeit eine Ausbildung zum Historienmaler an der Düsseldorfer Kunstakademie[857], aus dessen Zeit seine Mitgliedschaft in der Studentenverbindung „Tartarus"[858] herrührte. 1903 unterzeichnete der deutsch-nationale Maler, welcher in seinem politischen Verständnis dem konservativ-nationalen Lager zuzuschreiben war und mit seiner Kunst eine starke Heimatverbundenheit[859] vertrat, den Aufruf zur Gründung des *Bundes Heimatschutz*, gleichsam wie den Aufruf des *Werdandi-Bundes*. Als Mitglied in Seeßelbergs Bund präsentierte Mackensen seine Kunst bei den Werdandi-Ausstellungen[860], denen das Bestreben der Kunstpflege im deutschen Geiste innewohnte, bei gleichzeitiger Betätigung als Vorstandsmitglied im D.K.B., welcher dem modernen Lager zuzurechnen war.

1908 hatte man den norddeutschen Maler als Lehrer der Naturklasse an die Großherzoglich Sächsische Kunstschule berufen[861], wobei er bereits zwei Jahre später die Direktion der Kunsthochschule in Weimar übernahm. Fritz Mackensen stand zeitlebens öffentlich für sein nationales Kunstverständnis ein, weswegen er, als Freund und Worpsweder Künstlerkollege, den

[857]Vgl. Demme, 2015, S. 77.
[858]Vgl. Demme, 2015, S. 42.
[859]Vgl. Holler/Wendermann/Püschel, 2014, S. 134.
[860]Vgl. Parr, 2000, S. 240.
[861]Vgl. Preiß/Winkler, 1996, S. 283.

1911 von Carl Vinnen veröffentlichten *Protest deutscher Künstler* unterzeichnete und seinen geleisteten Beitrag nicht zurückzog.

Müller-Gräfe, Ernst (1879-1954): Der Altenburger Maler war in seiner ostthüringischen Heimat stark verwurzelt. Für die Bestärkung seines modernen Kunstempfinden schloss er sich als Mitglied dem D.K.B. an. Ihn verband ein freundschaftliches, wie auch berufliches Verhältnis mit dem Kunsthändler Julius Brauer, von dem der Maler unterstützt und gefördert wurde, sei es durch Ausstellungen in Brauers Galerie oder in finanzieller Hinsicht. Auch mit seinem Künstlerkollegen, dem Altenburger Künstler Walter Jacob, pflegte er eine tiefe Freundschaft. 1919 trat er in den K.B.O. ein, woraufhin er die die Bekanntschaft mit Alfred Ahner [862] machte und erste Verbindungen zum Geraer Kunstverein aufnahm, an dessen Ausstellung er sich 1928 beteiligte[863]. Im Jahr der Bauhaus-Gründung begann Müller-Gräfe im Treppenaufgang des Lindenau-Museums in Altenburg eine expressionistische Wandmalerei, welche er 1922 fertigstellen konnte. Diese Meisterarbeit wurde Opfer der nationalsozialistischen Kunstpolitik, weswegen sie letztlich übermalt wurde. Das gleiche Schicksal ereilte seine Kunstwerke, die als lokale Kunstproduktionen vom Lindenau-Museum in den 20er und 30er Jahren verstärkt angekauft worden waren. Sie wurden im Zuge der „Entarteten Kunst"-Aktion entwendet und hinterließen eine große Lücke in der kostbaren Sammlung.

Neidhardt, Paul (1873-1951): Als Kind der Stadt Gera lernte er bei seinem Onkel zuerst das Handwerk des Porzellanmalers, geht er mit 21 Jahren nach München, wo er an der *Akademie der Bildenden Künste* als Schüler[864] angenommen wurde. 1904 zeigte er erstmalig Werke im Geraer Kunstverein, woraufhin er in seine Heimatstadt zurückkehrt. Mit seiner dortigen Arbeit als freischaffender Künstler rüttelte Neidhardt an der konservativen Auffassung der Kunst in Gera. Dem ihn stark faszinierenden Impressionismus bleibt er treu, wogegen er Ausflügen in die Bereiche des Expressionismus, der Hinwendung zu kubistischen Stilmitteln oder zur Abstraktion fern blieb[865]. Seine naturalistisch angelegte Malweise, vor allem im Bereich der Landschafts- und Portraitmalerei angesiedelt, beruhte nicht auf einem konservativen Verständnis der Kunst oder gar einer Ablehnung der Moderne, sondern auf dem Festhalten an Gelerntem und dem Bestreben „mit sich, der Natur, dem Bild und dem Betrachter eine harmonische Übereinkunft"[866] zu bewirken. Diese Haltung schlug sich in seiner ab 1928 eingegangenen Mitgliedschaft bei dem *Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß*, seiner Ehrenmitgliedschaft im *Kunstverein Gera*, erhalten 1938,

[862]Vgl. Anders, 2014, S. 26.
[863]Vgl. Rüdiger, 1995, S. 68.
[864]Vgl. Kunstsammlung Gera, 1995, S. 73.
[865]Vgl. Kunstsammlung Gera, 1995, S. 10.
[866]Kunstsammlung Gera, 1995, S. 10.

und seiner Mitbegründung des *Künstlerbund Ostthüringens* nieder.

Paschold, Hermann (1879-1965): Der Ostthüringer der sich als Autodidakt der Kunst annäherte, hatte kurz nach der Jahrhundertwende in Gera versucht, sich an den Ausstellungen des dortigen Kunstvereins zu beteiligen. Unter nicht ganz legalen Bedingungen und unter Beihilfe seines Künstlerfreundes Neidhardt versuchte Paschold seine impressionistischen Werke im Kunstverein der Öffentlichkeit zu präsentieren: „… Und als endlich um 1905 mein verstorbener Freund Paul Neidhardt wirklich ein paar Bilder in eine Ausstellung des damaligen Kunstvereins geschmuggelt hatte, flogen diese als revolutionär prompt wieder hinaus.“[867]. Der zu dieser Zeit stark konservativ geprägte Vorstand wusste mit der Kunst noch nichts anzufangen und empfahl dem Künstler daher: „Warum gehen Sie nicht nach Italien? Warum malen Sie diese traurigen Landschaften hier herum?“[868]. Es dauerte noch weitere sechs Jahre, bis der Maler 1911 endlich im Kunstverein anerkannt wurde. Bis dahin hatte er sich der traditionalistischen Leipziger Ortsgruppe der A.D.K.G. angeschlossen, die seinen experimentellen Stil jedoch nicht unterbinden konnten. Neben Neidhardt wurde er daher zu den Ideengebern des K.B.O., dem er ab 1919 in andauernder Mitgliedschaft verbunden war. 1926 gründete er mit Neidhardt, seinem langjährigen Freund Rudolf Hundt, Erich Drechsler und anderen die spätdadaistische Vereinigung der *produktiven-prominenten-brummochsen*. Nichtsdestotrotz setzte sich Paschold gleichfalls für die Historie der Stadt Gera ein, indem er ab 1928 Mitglied und Vorstandsbeisitzer im *Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß* wurde und für deren Herausgaben er die Illustrationen anfertigte[869]. Von 1930 bis 1945 übernahm er die Aufgabe des Ausstellungsleiters im *Geraer Kunstverein*, zu dessen Ehrenmitglied er 1938 gemeinsam mit Paul Neidhardt ernannt wurde.

Schamberger, Max (1889-1964): Geboren wurde der Maler Schamberger im ernestinischen Coburg, siedelte jedoch 1913 nach Saalfeld über, wo er 1921 durch die Unterstützung seines Jugendfreundes Carl Roschlau die *Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale* gründete. Obgleich der Künstler selbst der realistisch-traditionellen Malerei verschrieben war, pflegte er eine große Begeisterung für die jüngste Kunst, die er in der kleinen Provinzstadt Saalfeld zu etablieren versuchte. 1920/21 war er Mitglied im *Kunst-Verein zu Coburg*, 1922-1924 engagierte er sich als ordentliches Mitglied im *Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar*. Bis 1936 verblieb der Künstler in der Feengrotten-Stadt und verteidigte, unterstützte und förderte das moderne Kunstschaffen. Danach ließ er die Thüringer Provinz hinter sich und zog nach Lübeck.

---

[867] Zit. nach: Kunstsammlung Gera, 1995, S. 68f.

[868] Zit. nach: Kunstsammlung Gera, 1995, S. 40f.

[869] 1935 erschien das Buch „Vergessene Heimat“ des Färbermeisters Johann Christian Seydel, welches Paschold illustriert hatte und vom Landesverein Reuß des *Bundes Heimatschutz* herausgegeben wurde.

Thedy, Max, geb. Maximilian Eduard Gallus Thedy (1858-1924): Mit 25 Jahren wurde der Münchner Maler für das Lehramt der Figurenmalerei an die *Großherzoglich Sächsische Kunstschule* berufen, welchem er bis 1919[870] treu geblieben war. Als Interimsdirektor leitete er die Weimarer Akademie von 1918 bis 1919, um anschließend ein weiteres Jahr im *Staatlichen Bauhaus* zu lehren. Nach seiner Ankunft in Weimar hatte sich Thedy im dortigen Künstlerverein engagiert[871], wobei er über die Jahre die Ämter des Vorstandsvorsitzenden und des Leiters[872] übernahm. Zudem beteiligte er sich sowohl als Mitglied im D.K.B. als auch in der Ortsgruppe Weimar des *Bundes Heimatschutz*. Seine weitreichende Ausstellungsteilhabe umfasste eine Vielzahl von Schauen des T.A.B.K., des D.K.B., des *Erfurter Kunstvereins* und des Kunstvereins in Jena.

Vogeler, Heinrich (1872-1942): Mit 18 Jahren begann Vogeler sein Studium an der *Düsseldorfer Kunstakademie*, wo er, neben seinen späteren Worpsweder Künstlerkollegen Modersohn und Mackensen, den Anschluss an die Studentenverbindung „Tartarus“ fand. Er unterzeichnete 1903 den Aufruf zur Gründung des *Bundes Heimatschutz*, beteiligte sich an der 1911 entbrannten Debatte um die deutsche Kunst und wurde Mitglied im *Werdandi-Bund*, zu dessen Ausstellung er sein vielbeachtetes Werk „Verkündigung“[873] präsentierte. Dieses gehörte zu jenen Arbeiten, welche als zu modern für die Weltausstellung in St. Louis 1904 abgewiesen wurden, weswegen es stattdessen in einer Sonderausstellung im Jenaer Kunstverein 1904 besondere Beachtung fand. Anschließend präsentierte es Vogeler bei der ersten Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* in München, dem er kurz darauf beigetreten war. 1912 nahm er an einer Gemeinschaftsausstellung Worpsweder Künstler in der Kunsthandlung Julius Brauer in Altenburg teil.

5.1.2 Julius Brauer: Kunsthändler aus Überzeugung

Der Einzelperson Karl Julius Brauer kam eine besondere Rolle zu, da er, der Kunsthändler, als Vermittler zwischen den Künstlern, den Werken und den potentiellen Interessenten agierte und zugleich als passionierter Sammler und Kenner sein Leben ganzheitlich der Kunst verschrieb. Eine eingehende Betrachtung ist daher unbedingt erforderlich. Brauer war Verfechter der Schönen Künste und unterstützte Kunstproduzenten seiner Zeit und der Moderne nach Kräften, hauptsächlich durch Ausstellungen in Altenburg und die Vermittlung ihrer Werke. Zugleich sah er

[870]Vgl. Preiß/Winkler, 1996, S. 283.
[871]Vgl. Mück, 2018, S. 462.
[872]Vgl. Stapf, 2014, S. 87.
[873]Vgl. Parr, 2000, S. 240.

seine Tätigkeit als Antiquar und Kunsthändler als einen bedeutenden Baustein zur Erhaltung des Kunstbestandes und Kulturerbes. Er nahm zudem eine gesonderte Position ein, da er in der ostthüringischen Residenzstadt Altenburg angesiedelt war und, laut eigener Aussage, „die erste Kunsthandlung in Thüringen“[874] besaß. Der Kunsthändler war mit seiner Arbeit und seinem Engagement für die moderne Kunst maßgeblich an deren Wegbereitung im provinziellen Raum des heutigen Landes Thüringen beteiligt.
Brauer hatte sich und seiner Tätigkeit einem von Wilhelm von Humboldt stammenden Leitspruch verschrieben, der besagte: „Das Erste und Wichtigste im Leben ist, daß man sich selbst zu beherrschen sucht, daß man sich mit Ruhe dem Unabänderlichen unterwirft, und jede Lage, die beglückende und die unerfreuliche, als das ansieht, woraus das innere Wesen und der eigentliche Charakter Stärke schöpfen kann.“[875].
Diese Prämisse dürfte der Grund dafür sein, weshalb Brauer Zeit seines Lebens erfolgreich für die Kunst gekämpft und jegliche Widerstände überwunden hat.

Karl Julius Brauer wurde am 15. Dezember 1891 unter identischem Namen seines Vaters in Altenburg geboren. Der Name Brauer war in Altenburg seit 1823 mit dem Geschäft *Julius Brauer* verbunden, zudem mit dem Wohnhaus Nr. 7 in der dortigen Johannisstraße. Die Vorfahren, Johann August Brauer und der Vater Karl Julius Brauer, waren renommierte Hofglasermeister, deren Hauptbereiche Gebrauchs-, Tafel- und Kunstgläser bildeten. Angemeldet im Glasergewerbe, vertrieben beide Vorväter mindestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts sehr erfolgreich in der Johannisstraße 7 ihre Kunstprodukte. Der Vater hatte vor der Etablierung seines florierenden Geschäftes in Deutschland eine sechsjährige Weiterbildung in Amerika abgeschlossen. Im „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“ war der verkaufstüchtige Geschäftsmann vielerorts mit Kunst- und Gewerbegegenständen in Berührung gekommen, die ihn dazu inspirierten, seinem hauptsächlichen Verkaufsmetier sowohl eine Bilderrahmenfabrikation anzufügen, sowie Reproduktionen und Keramiken in den Verkauf aufzunehmen. Am 25. Juni 1902 wurde der Geschäftsinhaber Karl Julius Brauer in den Handelsstand erhoben, nachdem er seine Firma zur Eintragung in das Handelsregister angemeldet hatte. Es sollte sich jedoch bald zeigen, dass der Umfang des Kleingewerbes und Handwerks zu gering für die Überschreitungen der stetig steigenden und horrenden Jahresumsätze gewählt war. Brauer fügte in der Johannisstraße 7, dem späteren Geschäfts- und Ausstellungsgebäude von Kunsthändler Karl Julius Brauer, wiederkehrend neue Elemente in das Ensemble ein, wodurch der ursprüngliche Glashandel zu

[874]StadtA Altenburg XV 3570, Tätigkeitsbericht Brauer, S. 4.
[875]LATh-StA Altenburg, Zeitgeschichtliche Sammlung Nr. 47, Kunsthandlung Julius Brauer, Bl. 3.

einer Kunststätte ausgebaut wurde. In der allumfassenden Umgebung von und dem ständigen Kontakt zur Kunst und Kultur wuchs der junge Karl Julius richtungsweisend auf. Mit dem Bewusstsein, das väterliche Geschäft später einmal zu übernehmen, schloss er im Alter von 20 Jahren seine kaufmännische Ausbildung als Prokurist ab und stieg in den väterlichen Betrieb ein. Nur ein Jahr danach, am 26. Oktober 1912, verstarb der Vater Karl Julius, woraufhin dessen Frau, Ottilie Brauer, geborene Weber, die Firma offiziell übernahm und diese im Amtsregister um die Bezeichnung „Kunsthandlung und Bildereinrahmungsgeschäft“ erweitern ließ[876]. Obwohl seine Mutter als Firmeninhaberin fungierte, liefen die Geschäfte über Karl Julius junior. Zehn Jahre nach dem Einstieg in das Familiengeschäft, am 27. Juni 1921, erhielt Brauer endlich die Einzelprokura, doch bereits als inoffizieller Geschäftsführer trugen sein Geschäftssinn und die Passion für die Kunst von Anfang an Früchte. Er betrieb eine Kleinwerkstatt[877], in welcher, wie auch zu Zeiten seines Vaters, Bilderrahmen aus Kiefernholz angefertigt und international vertrieben wurden. Die Dienstleistung der Rahmenfertigung ließ das Geschäft Brauers neben der Bildrestauration gleichfalls zu einem erfolgreichen wie auch lukrativen Unternehmen werden. Zudem hatte er noch im gleichen Jahr des Todes seines Vaters, 1912, den Lichtsaal des Gebäudes als Ausstellungsraum einrichten und die Nutzfläche des Hauses erweitern lassen, wodurch das gesamte Haus bespielt werden konnte. In sämtlichen Wohn- wie auch Geschäftsräumen fanden regelmäßig wiederkehrend kulturelle Veranstaltungen statt, die gänzlich im Zeichen der Künste standen. Die Räume selbst waren mit modernen und aktuellen Kunst-Exponaten versehen, welche auf Altenburger Kultureinrichtungen, sowie deren derzeitige Ausstellungen aufmerksam machen sollten. Ein Zeichen dessen, wie eng die Zusammenarbeit Brauers mit den Kunstinstitutionen der damaligen Residenzstadt waren, stellte darüber hinaus die Zurverfügungstellung der Lokalität für externe Expositionen dar. Die Galerie und Kunsthandlung dienten nicht nur als Ort für eigene Präsentationen, sondern wurden als Zweigstelle des Lindenau-Museums verwendet. Eine Theaterkunst-Ausstellung im Sommer 1926, für welche Brauer seine Räumlichkeiten dem Landestheater Altenburg kostenlos zur Verfügung stellte, fand großen Anklang bei dem Besucherpublikum. Hierbei zeigte man hauptsächlich Entwürfe und Bühnenbilder, die zumeist aus der Hand des Oberspielleiters, des Bühnenbildners und Regisseurs Hartmann stammten[878].

Im Jahr 1912 organisierte der geschäftige Kunsthändler eine Gemeinschaftsausstellung mit den Worpsweder Künstlern Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Hans am Ende, sowie eine Ausstellung mit Werken von Max Liebermann. Ferner zeigte er Einzelwerke großer Meister wie Lucas Cranach, Carl Spitzweg, Rueland Frueauf, Anselm Feuerbach und Johann Sperl, sowie

[876]Vgl. LATh-StA Altenburg, Amtsgericht Altenburg Nr. 73, Julius Brauer, Altenburg, Handelsregisterakte, S. 27.
[877]Diese firmierte unter dem Titel *JBA*, Julius Brauer Altenburg.
[878]Hartmann war Schüler der renommierten Schauspieler und Regisseure Alfred Halm und Franz Herterich gewesen.

ausgewählte Gemälde der Impressionisten Max Slevogt, Pierre-Auguste Renoir, Lovis Corinth und Leo Lesser Ury in seiner Firma. Neben seiner Altenburger Tätigkeit übernahm Brauer ebenfalls kuratorische Aufgaben in anderen ostdeutschen Städten. Ab 1912 wurden daher von ihm eine Grafikausstellung im Saal der Staatsbank organisiert, sowie Expositionen in Glauchau, Schmölln, Werdau und Zwickau initiiert.

Während des Ersten Weltkrieg wurde Brauer zum Kriegsdienst verpflichtet und musste Schreckliches miterleben, nichtsdestotrotz war seine Liebe zur Kunst und Kultur nach seiner Rückkehr ungebrochen und inspirierte ihn zu neuen Projekten. Er veranstaltete fortan musikalisch-literarische Treffen und kulturelle Zusammenkünfte, sowohl in seiner Kunsthandlung, dem Ausstellungssaal im Lindenau-Museum als auch in den Concordia-Sälen, einem Hotel und Varieté, in welchem der Kunstverein Altenburg bereits ebenfalls Expositionen ausgerichtet hatte. Des Weiteren etablierte er seine berühmten „Morgenfeiern“, dessen Zweck Brauer wie folgt beschrieb:

> „Nie ist in Deutschland der Wille zur Kunst stärker gewesen als heute. Die Entwicklung unseres Volkes in den letzten Jahren hat gezeigt, daß tiefste Kunst erlösende Religion des Menschen sein kann. Meine Morgenfeiern wollen Weg zu dieser Kunst sein und ihr Ziel ist: Bestes zu geben. Meine Morgenfeiern stehen fern dem Kampfe für bestimmte Kunstrichtungen und -gemeinschaften. Sie ehren edelste und reinste Kunst in Literatur und Musik aller Zeiten. Während anerkannte und aufsteigende Dichter der Morgenfeier-Gemeinde ihre Werke persönlich vermitteln sollen und diesen dadurch einen eigenen Reiz verleihen, sollen ernst strebende Künstler aus den Werken derer zu uns sprechen, die dies nicht mehr tun können. Ich bin bemüht Sammlung und Stimmung durch Harmonie der Umgebung mit dem Geschehen zu geben. Meine Morgenfeiern wollen Weihe- und wirkliche Feierstunden sein!“[879].

Mit derlei Veranstaltungen festigte er bestehende Kontakte zu der Musik- und Kulturszene in und um Thüringen, wobei seine geladenen Gäste, Interpreten und Darsteller unter anderem aus dem Hoftheater Altenburg stammten, wie die Bühnenschauspielerin Erna Rieth (1898-1980, besser bekannt unter ihrem späteren Namen Erna Fassbinder), die Musiker eben dieser Kultureinrichtung wie auch der seit 1917 als Hofkapellmeister am Herzoglichen Hoftheater Altenburg angestellte Eugen Szenkar, das Streichquartett der Weimarer Staatskapelle, der Konzertmeister des städtischen Orchesters Magdeburg, Otto Kobin, und der berühmte böhmische Violinist Váša Příhoda.

Auch seinen edukativen Aufgaben kam Brauer pflichtbewusst nach, indem er „Lichtbilder-Vorträge mit ersten Fachleuten über die bildende Kunst“, so der originale Titel, mit bekannten Kunsthistorikern und Künstlern in seinen Räumlichkeiten anbot. Zu den herausragendsten und

[879] LATh-StA Altenburg, Amtsgericht Altenburg (1876-1952), Handelsregisterakte Nr. 73, Julius Brauer Altenburg, S. 28.

wichtigsten Rednern zählten dabei der Kunsthistoriker und „Der Sturm“- und „PAN“-Autor Dr. Max Deri aus Berlin (1878-1938, welcher für nicht weniger als acht Vorträge zugegen war), Prof. Dr. Julius Zeitler (1874-1943, ehemaliger Mitarbeiter des Leipziger *Seemann-Verlages* und späterer Mitbegründer des *Tempel-Verlages*)[880], Dr. Kornfeld aus Leipzig, der Landschaftsmaler Dr. Gottfried Niemann (1882-1945, Sohn des berühmten Wagnersängers Albert Niemann), Maler und *Werdandi-Bund*-Mitglied Fidus (1868-1948), Dr. Hugo Ludwig Kehrer (1876-1967, bis 1945 Universitätsprofessor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Universität München) und Dr. Nickel aus Breslau. Mit einem derartig breit aufgestellten Veranstaltungsangebot aus bildender und darstellender Kunst entwickelte sich Altenburg schnell zu einem Anziehungsort für große Namen. Veranstaltungsgäste, sowie Anhänger und Liebhaber der Kulturereignisse, welche extra nach Altenburg anreisten, waren unter anderem Rainer Maria Rilke, Max Klinger und Musiker wie die populäre Pianistin Juliane Lerche. Seine weitreichenden Kontakte und seinen großen Freundes- und Bekanntenkreis nutzte Brauer vornehmlich nicht für sich selbst, sondern bedachte des Kulturzugewinns von Altenburg. Ausstellungen renommierter Künstler im Altenburger Raum, wie auch über die Thüringischen Landesgrenzen hinaus arrangierte er beispielsweise wiederholt 1918, als er eine Ausstellung mit Werken der Münchner Scholle-Malern in München, sowie 1920 eine Ausstellung im Lindenau-Museum Altenburg mit Käthe Kollwitz-Werken und Beiträgen von Ernst Müller-Gräfe und dem Leipziger Bildhauer Bruno Eyermann vorbereitete[881]. Von der fruchtbaren und wechselseitigen Beziehung zwischen seiner Person und dem Lindenau-Museum profitierten beide Parteien zugleich: Brauer konnte mit dem Museum seinen Künstlerfreunden eine größere und national geschätzte Ausstellungsplattform bieten und sein Unternehmen zeitgleich bewerben, während das Museum als Institution die Firma „Kunsthandlung Julius Brauer“ als Zweiggalerie nutzen durfte, ebenfalls von dessen Renommee profitierte und, als nicht zu vernachlässigenden Aspekt, dauerhaft private Stiftungen von Gemälden, Miniaturen, Grafiken und Skizzen aus der Sammlung des Kunsthändlers erhielt. Um den Kunsteinfluss in und auf Altenburg weiterhin zu stärken und ein reichhaltiges Ausstellungsprogramm zu garantieren, initiierte Brauer regelmäßige Expositionen im Lindenau-Museum wie etwa die „AJA“- die Altenburger Jahresausstellung, welche als feste Instanz im Kulturkalender der Residenzstadt aktuelle Kunsterzeugnisse der Gegenwartskunst aus den großen Kunstmetropolen in die ostthüringische Stadt holte. Dabei trat der Kunstfreund vor allem für ein „gesundes“ Verhältnis zur Kunstproduktion ein, wobei er seinen Anspruch, ein ausgereiftes Kunstverständnis in der Bevölkerung und schulische Kunsterziehung

[880]Hieraus entstammte der Kontakt mit dem *Seemann-Verlag Leipzig*, den Brauer, wie zu diversen anderen Kunst-Verlagen in Deutschland, pflegte.
[881]Vgl. O. A., Ausstellungen, In: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 55 (Nr. 18), 30.01.1920, S. 370.

zu etablieren, vor allem in Hinsicht auf den Kampf gegen Kitsch vertrat[882]. Mit „Kitsch“ betitelte Julius Brauer vornehmlich Werke, die seinem Verständnis nach frei von Ästhetik waren oder deren künstlerischer Wert überblendet wurde. Dabei bezog er sich nicht namentlich auf Strömungen oder einzelne Künstler oder gar kritisierte er per se moderne Arbeiten, denn diese lagen ihm außerordentlich am Herzen. So schrieb er einmal in einem undatierten Bericht: „Auch für die »Junge Kunst« habe ich mich tatkräftig eingesetzt: Sonder-Ausstellungen von Emil Nolde, Campendonk, Kokoschka wurden veranstaltet. Käthe Kollwitz wurde in einer großen Kollektiv-Ausstellung gezeigt. Auch der Plastiker Barlach war vertreten.“[883].

Der seit 1920 mit der Altenburgerin Maria Pohle verheiratete Vater zweier Töchter, von denen wiederum Charlotte als spätere Erbin das Unternehmen überschrieben wurde, organisierte unermüdlich Veranstaltungen, Musikabende und Sonderausstellungen, die der Unterstützung (junger) Gegenwartskünstler dienen sollten. So vermittelte er Conrad Felixmüller für eine Schau nach Gera, richtete eine Sonderausstellung mit Walter Klemm, dem Professor der *Großherzoglich Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst* in Weimar aus, wie auch eine Exposition mit Ernst Müller-Gräfe oder dem aus Münsa bei Altenburg stammenden Maler Walter Jacob. Für die meist durch Freundschaften entstandenen Schauen bot Brauer stets die Räume seiner Kunsthandlung, die Schaufenster seines Geschäftes oder aber das Lindenau-Museum, wobei in alternierendem Rhythmus Wechselschauen in beiden Altenburger Kunsteinrichtungen entstanden. So auch die alljährliche Herbstausstellung 1923, welche in diesem Jahr nicht im Lindenau-Museum, sondern „in den eignen vortrefflich dafür gestimmten Räumen“ [884] der „in vorbildlichem Sinne der Kunstpflege im Altenburger Lande“[885] dienenden Kunsthandlung. Ebenfalls im Jahr 1923 hatte er eine Ausstellung des noch jungen Künstlerbundes Ostthüringen veranstaltet, wobei der Kontakt über Walter Grünert und Willy Müller-Gera entstanden war. Zwei Jahre später, vom 15. bis 31. Oktober 1925, hatte er wiederholt eine Ausstellung der Künstlerinstitution zu Gast in seinem Hause, wozu er diesmal selbst eingeladen hatte. Diese Expositionen offerierten die Gelegenheit, Werke von Jungkünstlern und regionalen Malern, wie bspw. Ernst Müller-Gräfe, für seine Privatsammlung zu erwerben und zeitgleich eine finanzielle, wie auch ideelle Hilfestellung leisten zu können.

Einen weniger rühmlichen Abschluss fand eine Sommer-Ausstellung Emil Noldes im Hause Brauer. Im April 1925 hatte Julius Brauer sich an den Maler Nolde gewandt, mit der Bitte um eine

[882]Ende der 1930er Jahre hatte Julius Brauer einen Artikel mit dem Namen „Kunst und Kitsch“ veröffentlicht, welcher in der Tagespresse verbreitet werden sollte. Leider ist bisher Brauers Originalschrift hierzu unentdeckt geblieben.
[883]StadtA Altenburg XV 3570, undatierter Bericht, o. S.
[884]O. A., Kunstausstellungen: Altenburg, In: Der Kunstwanderer, Jg. 5, (1./2. Novemberheft), November 1923, S. 74.
[885]Ebd.

Zusammenstellung diverser Werke, die der Kunsthändler im Juni in seinen Räumen der Öffentlichkeit präsentieren könnte. Nolde kam diesem Wunsch nach, mit der Anmerkung: „Wenn Sie der Meinung sind, daß meine Aquarelle Aufnahme u. Verständnis finden, werde ich Ihnen einige für eine Ausstellung senden.“[886]. Der Künstler hatte daraufhin 15 aquarellierte Blätter an den Händler überstellt, die ab Ende Juni in der Ausstellung in Altenburg zu sehen waren, welche jedoch „keinen greifbaren Erfolg hatte“[887], wie Nolde in einem Brief rekapitulierte. Der Altenburger bat nichtsdestotrotz um eine verlängerte Leihgabe der Aquarelle, um sie in einer Exposition in Zwickau erneut zur Schau stellen zu können. Da die Werke jedoch bereits der Galerie Commeter in Hamburg versprochen waren, lehnte Nolde ab und bat um eine sofortige Übersendung der Arbeiten nach Hamburg. Vier Werke, „Gelehrter“, „In der Wirtschaft“, „Neu-Guineawilder“ und „Junge Menschen“, sollten im November an die Berliner Privatadresse geschickt werden. Auf Brauers Nachfrage, ob die Arbeiten in die Hände Dritter gegeben werden könnten, erwiderte der Maler vehement, dass er dies explizit nicht wünsche. Erstaunlicherweise erhielt er am 24. Februar 1926 eine Mitteilung Brauers, welche besagte, er habe die Blätter in andere Hände übergeben. Nolde erwiderte: „ich [bin] recht erstaunt heute Ihre Mitteilung zu erhalten, daß Sie die Blätter in mir unbekannte Hände gegeben haben. Ich ersuche Sie dringend zu veranlaßen, daß mir die Blätter zugesandt werden, umgehend.“[888]. Das Vertrauen des Malers war mit dem zweimonatigen Warten auf seine Schöpfungen bereits auf die Probe gestellt gewesen, nach dieser Impertinenz Brauers war es jedoch gebrochen worden. Diesen Vorfall hatte den Künstler anscheinend dazu veranlasst von einer weiteren Ausstellungsbeteiligung an einer Schau im Hause Brauer, auch in den Folgejahren, abzusehen.

Auch seine Kunsthandlung sollte nach außen vermitteln, welchem Sujet der Kunsthändler sich verschrieben hatte, weswegen er auf dem Kunstmarkt fortan unter dem Namen „Julius Brauer. Alte und neue Kunst.“[889] firmierte. Im Andenken an seinen verstorbenen Vater beschäftigte sich Brauer nicht nur mit Gemälden, Grafiken und Zeichnungen, sondern widmete sich ebenso dem Vertrieb von Skulpturen und Masken aus afrikanischen und asiatischen Ländern, Holzplastiken aus Kirchen, sowie dem lokalen Kunsthandwerk. Hierfür initiierte er unter anderem eine in den Kriegsjahren ausgerichtete Schau von Arbeiten der *Werkstatt für Metallgestaltung Altenburg*, gegründet 1852 von Otto Seyffarth, deren Lokalengagement der Kunstfreund ebenfalls zu fördern suchte.

---

[886]Nolde, Emil: Brief von Emil Nolde an Kunsthandlung Julius Brauer vom 02.04.1925 [Handschrift]. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Handschriftenabteilung. Slg. Autogr.: Nolde, Emil; Blatt 1.

[887]Nolde, Emil: Brief von Emil Nolde an Kunsthandlung Julius Brauer vom 13.10.1925 [Handschrift]. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Handschriftenabteilung. Slg. Autogr.: Nolde, Emil; Blatt 6.

[888]Nolde, Emil: Brief von Emil Nolde an Kunsthandlung Julius Brauer vom 24.02.1926 [Handschrift]. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Handschriftenabteilung. Slg. Autogr.: Nolde, Emil; Blatt 11.

[889]Vgl. O. A. (Handbuch des Kunstmarktes), 1926, S. 655.

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs verfasste Karl Julius Brauer einen undatierten Tätigkeitsbericht zu seinen bisherigen Arbeitserfolgen, abseits der Ausstellungspraxis. Es wurde erkenntlich, dass dieser Bericht aus den letzten Monaten des Jahres 1945 stammen musste, da die kurze Anmerkung der „Thüringer Aktion gegen Not“, welche im Dezember 1945 ihren Anfang fand, dem Schriftstück beigefügt wurde. Mit dem Umriss seiner Erfolge schrieb Brauer den Wert seiner Arbeit für die Kunst und Kultur in Deutschland fest und konstatierte, welchen Aufgaben er sich als Kunsthändler verschrieben hatte und welcher Nutzen daraus zu ziehen sei.

> „Es ist seit über drei Jahrzehnten meine vornehmste Aufgabe im Interesse aller Schichten unseres Volkes wertvolle Kulturarbeit zu leisten. […] Grosse Aufgaben sind dem verantwortungsbewussten Antiquar gerade heute gestellt. Viele Kunstwerke würden ständig verloren gehen, wenn der Antiquar nicht vorhanden wäre, der von jeher im kulturellen Leben der Völker ein sehr wichtiger Faktor war. Meine Lebensaufgabe ist nun, erstrangige Bilder den öffentlichen Sammlungen zuzuführen.“[890]

Nicht nur, dass er die Rolle des Kunsthändlers und Antiquars als Bewahrer, Schützer und Retter der Kunst besonders herausstellte, er sah sich selbst in der einmaligen Position, der Öffentlichkeit und den großen Kunstsammlungen Europas die hochkarätige Kunst beizubringen, welche sie verdienten und bisher (noch) nicht besaßen – und damit dem europäischen Kunstraum erhalten geblieben waren, wie er in einem Beisatz explizit anfügte. Er führte Beispiele aus ganz Deutschland und Österreich an, dessen Sammlungen er mit Werken komplettierten konnte, so die Staatlichen Sammlungen Kassel, denen er ein Gemälde von „Tischbein: »Bildnis des Galeriedirektors van Freese in Kassel«“[891], vermitteln konnte wie Brauer in dem Bericht festhielt. Gemeint war hierbei der Kasseler Maler Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722-1789) mit dem Portrait „Der Kasseler Galerieindendant Johann Georg van Freese“, welches noch heute in der *Gemäldegalerie Alte Meister* in Kassel hängt und laut den Provenienzangaben des Museums 1937 von Julius Brauer erworben wurde. Nebst dieser knappen Information zu Werk und Künstler fügte der Kunsthändler eine kurze, aber persönliche Bemerkung zum vorherigen Verbleib des Gemäldes an: „Das Bild hatte bisher ein einsames Dasein in Naumburg an der Saale geführt.“[892] Erneut wurde hier spürbar, dass Brauer sich der Kunst gegenüber verpflichtet fühlte und in leidenschaftlicher Tätigkeit seiner Arbeit nachging. Für den Kunst-Standort Köln führte der Kunsthändler ein von ihm vermitteltes Werk von Anselm Feuerbach auf. Die „Nanna“, eine wie er selbst meinte „sehr wertvolle Bereicherung“[893] für das Wallraf-Richartz-Museum, wurde 1929 von

[890] StadtA Altenburg XV 3570, Tätigkeitsbericht Brauer, S. 1.
[891] Ebd.
[892] Ebd.
[893] StadtA Altenburg XV 3570, Tätigkeitsbericht Brauer, S. 1.

ihm an das Museum verkauft, da in „Köln […] der Meister bisher nicht würdig vertreten“[894] war. Die Neue Pinakothek München erhielt einen künstlerischen Beitrag von Carl Joseph Begas (1794-1854) durch den Altenburger Kunsthändler, dessen Anspruch es auch hier war, den bisher in der Sammlung fehlenden Künstler würdig vertreten zu sehen. Der Titel des Werkes wurde nicht genannt, doch die Neue Pinakothek, zugehörig zur Bayerischen Staatsgemäldesammlung, besitzt heute lediglich ein Werk von Carl Joseph Begas, und dieses trägt den Titel „Oskar Begas im Alter von sieben Jahren an der Staffelei“. Der Verkauf ist aus heutiger Sicht interessant, vermerkte Karl Julius Brauer doch eben hierzu: „Generaldirektor Dr. Buchner erwarb von meiner Firma ein recht gutes Genrebild von Karl Begas […]“[895], wobei diese Aussage die Vermutung nahelegte, dass Dr. Buchner das Gemälde privat bei der Kunsthandlung erwarb und es danach an die Münchner Kunstsammlung übergab. Die Kunstinstitution *Neue Pinakothek* wurde nicht, wie in den anderen aufgelisteten Fällen, als Käufer genannt, sondern ausschließlich die Einzelperson Dr. Buchner, wofür ebenfalls sprechen würde, dass die *Neue Pinakothek* als Provenienz „1937 aus Privatbesitz erworben“ ausweist.

Ein Gemälde, welches in Thüringen verblieb, war das „Knabenbildnis“ von dem Thüringer Maler Carl August Kessler, datiert auf 1814, welches aus ehemaligem Altenburger Herzogenbesitz stammte. Das Doppelbildnis stellt, nach heutigem Forschungsstand und Auskunft der Enkelin des Künstlers, vermutlich die Erbprinzen Friedrich (*1801) und seinen jüngeren Bruder Eduard (*1804) von Sachsen-Altenburg dar. Nach Auskunft der *Abteilung Sammlungen und Wissenschaft* der *Klassik Stiftung Weimar* handelt es sich um eine Ölmalerei auf Leinwand (Inv.-Nr.: G 898) mit den Abmessungen 56 x 51,3 x 1,5 cm (ohne Rahmen), sowie 69 x 64 x 7 cm (mit Rahmen). Laut Brauers Aufzeichnungen verkaufte er das Gemälde 1936 an die Staatlichen Kunstsammlungen in Weimar, in dessen Nachfolgebesitz es sich noch heute befindet. Der Kunsthändler schrieb in seinen Aufzeichnungen hierzu:

> „Im Besitz der Staatlichen Sammlung befindet sich ein Knabendoppelbildnis von dem Thüringer Maler der Romantik C. A. Kessler. Das Werk ist qualitativ ebenbürdig [sic!] einem »Runge«. Es existieren von diesem Thema drei Fassungen. Eine wertlose Copie sah ich vor Jahren im Altenburger Prinzenpalais und eine weitere belanglose Copie wurde durch einen Tändler [sic!, gemeint ist Händler] nach Berlin verkauft. Das Original wurde von mir entdeckt und gehört heute mit zu den schönsten Bildern der Weimarer Galerie.“[896].

Interessanterweise legt die *Klassik Stiftung Weimar* für das vorhandene Gemälde eine andere

[894]Ebd.
[895]StadtA Altenburg XV 3570, Tätigkeitsbericht Brauer, S. 1.
[896]StadtA Altenburg XV 3570, Tätigkeitsbericht Brauer, S. 1f.

Provenienz vor: 1936 soll das Werk aus der Galerie Dr. W. A. Luz in Berlin für 405 Reichsmark erworben worden sein, anstelle des Handels von Brauer. Das „Doppelbildnis“ wurde in der Verkaufsausstellung „Neuland für Sammler“ der Berliner Galerie angeboten und im gleichnamigen Katalog mit Bild als Los 43 aufgeführt. Zudem berichtete „Die Weltkunst“ von der Ausstellung, wobei ebenfalls Kesslers Arbeit abgedruckt wurde[897]. Die Galerie von Dr. Wilhelm August Luz wurde erst 1935 in Berlin eröffnet, der Inhaber war jedoch bereits davor als Kunsthändler erfahren und tätig. Nach offiziellem Forschungsstand der *Klassik Stiftung Weimar* hatte der Direktor der Weimarer Kunstsammlungen, Walther Scheidig, das Gemälde während eines Ausstellungsbesuchs entdeckt und käuflich erworben, was anhand eines im Goethe- und Schiller-Archiv befindlichen Schriftwechsels nachvollziehbar ist. Dabei wurde der Verkaufsweg des Gemäldes von Julius Brauer an die Galerie Luz dokumentiert, ebenso der vorherige sachsen-altenburgische Besitz[898].

Es wäre denkbar, dass Luz und Julius Brauer Geschäftsbeziehungen unterhielten, die auf Vermittlung von Dr. Ernst Buchner entstanden sein könnten. Luz und Buchner, beide in den 30er Jahren Mitglieder des *Kampfbundes für deutsche Kultur*, kannten sich bereits aus der Zeit ihrer Promotion, welche beide 1921 bei Heinrich Wölfflin absolviert hatten. Als enger Vertrauter, Freund und Kunstvermittler könnte Dr. Buchner somit die verbindende Instanz zwischen der aufblühenden Berliner Kunsthandlung und dem renommierten Geschäft Brauers gewesen sein, auf dessen Betreiben das „Knabenbildnis“ von Altenburg nach Berlin seinen Weg fand.

Eine kolorierte Reproduktion von Louis Held wurde darüberhinaus in den „Blauen Büchern“ des Langewiesche Verlags, der Ausgabe „Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der Deutschen und Niederländischen Malerei“, publiziert[899]. Sie zeigt das Porträt der zwei aristokratischen Brüder im Kindesalter, dargestellt mit rot-blond gelocktem, kurzem Haar, sehr ähnlichen Gesichtszügen, stahlblauen Augen, kindlich-zart geschwungenen Lippen und einem leichten Wangenrot. Die beiden Knaben, bis zur Brusthöhe abgebildet, wurden hintereinanderstehend porträtiert, wobei der Hintere, etwas Größere, vermutlich Friedrich, beide Hände auf die rechte Schulter des vorderen Jungen, Erbprinz Eduard, gelegt hat, welcher wiederum ein auf den Buchrücken gekipptes Buch in braunem Einband hält. Das Gemälde hat beide Jungen in der gleichen knabenhaften, zeitgemäßen, marineblauen Kleidung mit weiß-gerafften Kragen festgehalten und liefert damit

[897]Zur Ausstellung der Berliner Galerie siehe: O. A., Ausstellungen: Neuland für Sammler, In: Die Weltkunst, Jg. 10 (Nr. 41/42), 18.10.1936, S. 2.

[898]Es ist ein Stempel "H. Inv. 319.5." auf der Gemälderückseite vorhanden. Es könnte einen Hinweis auf einen möglichen früheren Adelsbesitz geben. Die Klassik Stiftung Weimar vermutet hierbei den Verweis auf das Herzogliche Inventar.

[899]Auf S. 52 wurde das Gemälde von dem Fotografen Louis Held abgebildet. Siehe hierzu: Langewiesche, 1937, S. 52.

Zeugnis über jene historische Zeit, die ohne den Einsatz von Fotografie ausschließlich der malerischen Dokumentation verpflichtet war.

Besonders wichtig war Brauer bei dem Verkauf der Werke, neben der Vervollständigung der Sammlungen, die Kunst ihrem eigentlichen kunsthistorischen Kontext zuzuführen. Die Werke sollten an die Orte verbracht werden, denen sie entsprungen waren oder zu denen sie einen Bezug aufwiesen, beziehungsweise zu denen der Künstler eine regionale Verbindung besaß. Nach Brauers Ansicht mussten „Die Werke eines Künstlers […] im Museum seiner Heimatstadt und an seinem Geburtsort vertreten sein.“[900]. Am Beispiel des Provinzial-Museums von Tilsit vermerkte Brauer daher, dass das Museum ein Gemälde des Spätromantikers Friedrich August Kessler bei ihm erworben und Brauer es an diese Institution veräußerte hatte, da es sich um die Heimat des Künstlers handelte.

In der Regel entwickelten sich die Geschäfte über den sehr guten privaten Kontakt des Kunsthändlers zu den Leitern und Direktoren der Kunstinstitutionen, an die die Bilder vermittelt wurden, so auch bei dem bereits erwähnten Beispiel Kölns und der 1929 verkauften „Nanna“. Das Werk kam über die persönliche Verbindung zum Direktor in das Museum, da ein Jahr zuvor Dr. Ernst Buchner zum Direktor des Wallraf-Richartz-Museums ernannt worden war und 1937, zum Zeitpunkt des Verkaufs von Begas´ Gemälde nach München, ebenfalls Dr. Buchner in der dortigen Direktorenposition tätig war[901].

Die Veräußerung und Vermittlung von Kunstwerken legten jedoch nicht nur Zeugnis über das selbstlose Handeln im Sinne der Kunst ab, sondern spiegelten zugleich die Reichweite des Altenburger Unternehmens. In Auflistung der wichtigsten Veranstaltungen und Tätigkeiten vermerkte der Kunsthändler:

„Placierungen von Kunstwerken auf dem Kontinent:
In Museen und Privatsammlungen von Weltruf befinden sich Kunstwerke aus dem Besitz des Hauses Julius Brauer – Altenburg Thüringen unter anderem in:
Berlin, Dresden, Düsseldorf, Erfurt, Essen, Frankfurt-Main, Hamburg, Hattingen, Hainsburg bei Aachen, Köln, Leipzig, Meerane, Meissen, München, Saarbrücken, Tilsit, Weimar, Wien, Wuppertal-Elberfeld,
ferner fanden Placierungen statt nach den nordischen Ländern, nach Frankreich, nach der Schweiz und nach Griechenland.“[902].

Der Stolz, Werke in den gesamten europäischen Raum vermittelt zu haben, die in alle Zeit mit dem

[900]StadtA Altenburg, o. Sig., Akte Kunsthandlung Julius Brauer, o. S.
[901]Buchners Mitgliedschaft im *Kampfbund für Deutsche Kultur* wie auch in der *NSDAP* beeinflusste das kollegiale und freundschaftliche Verhältnis zwischen ihm und dem avantgardenliebenden Brauer nicht.
[902]StadtA Altenburg XV 3570, o. S.

Namen seines Handels verbunden sind, war deutlich herauszulesen und ließ die Tragweite seiner bisherigen Bemühungen und Tätigkeiten, sowie die Weiterführung des Traditionsgeschäftes seines Vaters noch einmal hervortreten. Mit einem Hochgefühl dürfte Julius Brauer daher auch auf die Vermittlung einer Holzstatue der „Eva“ an den Pariser Louvre geblickt haben. Seinem Vater war es wohl zuzuschreiben, dass die Skulpturensammlung des Louvre 1903 für den Preis von 20.000 Francs das einzigartige Kunstwerk des deutschen Künstlers Veit Stoss erwerben konnte[903], über das der deutsche Kunsthistoriker Leo Baer schrieb: „Eine lebensgroße, polychrome Holzstatue von fast erschreckender Naturwahrheit, […] Eine zweite lebensgroße »Eva« aus dieser Zeit […] ist […] überhaupt nicht bekannt, wenigstens keine deutsche.“[904].

Obwohl Julius Brauer nie ein gänzliches Arbeitsverbot während der NS-Zeit erteilt wurde, litt er doch unter erheblichen Repressionen, die ihn zwingend dazu veranlassten, nach 1945 seine Verbindungen mühevoll wieder neu aufzubauen. Diverse Ausstellungen und Kulturabende wurden unter dem nationalsozialistischen Regime thematisch untersagt, explizit die Künstler der Moderne entfielen, und auch sein Kunsthandel war strengen Auflagen unterwiesen, obwohl er persönlich den Kontakt zu NS-(nahen) Mitarbeitern pflegte. Somit ist es nicht verwunderlich, dass die vorherig aufgeführten Werksverkäufe in den 30er Jahren unverfänglich in ihrer kunsthistorischen Auslegung waren, wie etwa die „Alten Meister“, und aus politisch diplomatischen Gründen, zu Zwecken der Eigenwerbung und Akquisition von Neukunden, in Tätigkeitsnachweisen angeführt waren.

Bereits kurze Zeit nach dem Wiederaufbau seiner Kontakte organisierte der passionierte Kunstfreund eine Käthe Kollwitz-Ausstellung im Lindenau-Museum, welche 1946 in verschiedenen thüringischen Städten, darunter auch Gera, Station machte. Eine ihm persönlich am Herzen gelegene Exposition veranstaltete Brauer vom 19. Juni bis zum 10. Juli 1949, konzipiert als Gedächtnisausstellung für die Maler Kurt Walter John und Paul Clauder im Lindenau-Museum. Die als Verkaufsausstellung ausgerichtete Veranstaltung sollte in ihrem Reinerlös dem Kulturbund und der Volkssolidarität zugutekommen.

Seinen Lebenstraum, in der ehemaligen Residenzstadt ein „Haus der Kunst“ zu schaffen, konnte Brauer sich leider nicht verwirklichen. Die bereits von ihm für dieses Projekt entwickelten Pläne, ein Kunsthaus mit fließenden Übergängen von Galerie, direktem Verkauf der Kunst und einem Café einzurichten, dessen Kunstwerke gemeinsam mit dem Interieur der Zeit ausgestellt worden

[903] „Die Statue wurde vom Louvre durch Vermittlung des Kunsthändlers Brauer für 20.000 Francs erworben. Vor ihm besaß sie der Kunsthändler Rosenbaum in Frankfurt a. M. Weiter ließ sich die Provenienz leider nicht zurückverfolgen. Doch soll sie noch durch die Hände mehrerer Kunsthändler gegangen sein.“, Siehe hierzu: Baer, Leo, Die „Eva“ des Veit Stoss, In: Kunstchronik, Jg. 16 (Nr. 17), 03.03.1905, S. 260.

[904] Baer, Leo, Die „Eva“ des Veit Stoss, In: Kunstchronik, Jg. 16 (Nr. 17), 03.03.1905, S. 260.

wären, beanspruchten nicht weniger als die Etablierung eines neuen Museumstyps, welcher in die Historie eingehen sollte. Langanhaltende Krankheit verwehrte dem Kunsthändler die Komplettierung dieses Traumes. Mit seinem Tod am 25. März 1969 endete das Wirken des Traditionskunsthandels Brauer in Altenburg, auf dessen Erbe in Form vielfältiger Tätigkeiten, kultureller Diversität und die bereits in Ansätzen gelebte Idee der Verschmelzung von Ausstellung und Verkauf von Kunst in den eigens geschaffenen Kunsträumen heute zurückgeblickt werden sollte. Mit dem Erlöschen der Firma *Kunsthandlung Julius Brauer Altenburg* gibt es nur vermindert Hinweise auf das großartige Wirken dieses leidenschaftlichen Kunstfreundes. Die von ihm im Laufe seines Lebens verkauften, rückseitig etikettierten Kunstwerke sind die einzig lebendigen Zeugnisse seines Schaffens und müssen umso deutlicher für Julius Brauer sprechen. Die im Lindenau-Museum bereits begonnene Provenienzforschung des *Deutschen Zentrum Kulturgutverluste* bietet einen weiteren Einstieg in die vielseitigen Perioden dieses Kunsthandels, mahnt jedoch ebenfalls dazu, tiefgreifende Forschung zu betreiben.

5.2 Defizitäre Strukturen in der Kunstvereinspraxis

Kunstvereine in der Thüringer Provinz hatten, insbesondere im Vergleich zum breit aufgestellten und national etablierten D.K.B., Nachteile in ihren Möglichkeiten künstlerischer Tätigkeitsausübung. Neben dem Mitgliederstamm und der Einzugsgebiete-Erschließung aufstrebender Maler hatten die Kunstvereine oftmals unter schwierigen Ausstellungssituationen zu leiden. Fehlende Expositionslokale, stark einschränkende Räumlichkeiten, unvorteilhafte Ausstattung oder gänzlich ungeeignete Standorte verkomplizierten die Ausübung. Darüber hinaus begegnete den kleinen Kunstvereinen nicht selten die Problematik fehlender Geldmittel, welche eine regelmäßige und qualitativ hochwertige Ausstellungspraxis zusätzlich erschwerten.
In der thüringischen Provinz, sowohl im westlichen wie auch dem östlichen Teil, betraten die Kunstvereine mit ihrer Gründung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gänzlich Neuland. Vorbilder wie der *Gothaer* oder der *Thüringer Kunstverein* existierten zwar, waren jedoch selbst in ihrem Wirken noch nicht routiniert genug, um eine etablierte Praxis vorzuleben. So durchlebte wohl jeder Kunstverein und Künstlerverband das gleiche, leidige Schicksal der Lokalitäten-Suche für ihre Ausstellungszwecke. Der Künstlerverein in Weimar bezeichnete die ersten zwei Dekaden seines Vereinslebens später als die „Wanderjahre“, in denen ein fehlendes Vereinslokal und passende, dauerhafte Ausstellungsräume die Tätigkeiten lenkten. Zumeist erhielt der Künstlerverein Unterschlupf in den Hinterzimmern von Gast- und Wirtshäusern, wodurch die Aktivitäten vielmals

von (Tanz-)Festen bestimmt waren, denn von Ausstellungen. Im Laufe der Jahre konnte der Künstlerverein, wie auch die gleichwertigen Kunstvereine im Thüringer Raum, mit Durchhalte- und Durchsetzungsvermögen eine qualitative Ausstellungspraxis etablieren, die nicht zuletzt von Regierungsseite mit einem eigenen Vereinsheim belohnt wurde.

Auch der Kunstverein in Altenburg durchlebte in seinen ersten vier Jahrzehnten diverse Ausstellungssituationen, welche weder der Kunst selbst, noch dem Renommee des Vereins zuträglich waren. Mehrere Expositionen musste die Institution im lokalen Casino durchführen, worunter die Qualität der Schauen drastisch gelitten hatte. Eine mangelhafte Beleuchtung, kaum natürliches Licht und eine begrenzte Ausstellungsfläche schränkten den Kunstgenuss erheblich ein und ließen den Vorstand einmal mehr auf würdigere Räumlichkeiten hoffen. Selbst das Jenaer Volkshaus, eigens errichtet als Treffpunkt von Kultur, Gesellschaft und Politik und deren Veranstaltungen, wies Mängel auf, die der Kunstfreund Botho Graef zu beklagen hatte. 1911 äußerte er öffentlich in der Presse seinen Unmut zu dem schönen, aber doch nachteiligen Oberlichtsaal im Jenaer Volkshaus, indem er verlauten ließ: „[…] eine Bitte an die Verwaltung des Volkshauses: der Ausstellungsraum ist in bezug [sic!] auf Lüftungsmöglichkeit wie von Schildbürgern erbaut, in das Oberlicht muß ein ganz großes Fenster hinein, das man öffnen kann. Wer Kunst verstehen will, braucht reichlich Ozon!“ [905] . Von der fast zwei Jahrhunderte umfassenden und uns vorliegenden Kunstvereinsgeschichte Deutschlands profitieren Museen und Kunstvereine, wenn derlei Schwierigkeiten um Belüftung und Beleuchtung heute keine Hindernisse mehr darstellen. Für die historischen Vereine konnten solche Komplikationen schnell zu negativer Presse und Gewinnverlusten führen, welche sich unmittelbar auf das weitere Arbeiten auswirkten.

Einen weiteren, defizitären Aspekt der Kunstvereinspraxis stellte die Ausstellungsqualität und -quantität dar. Die Kunsthistorikerin Tanja Moormann-Schulz fügte in ihrer Publikation zum D.K.B. zwar zu Recht an, dass das stetig größer werdende Spektrum der Künstlerbeteiligung im Künstlerbund auch eine Potenzierung bei den Schauen mit sich brachte, was wiederum zu einer unverwechselbaren Qualität der Ausstellungen führte, doch ließ sich das wohl auf die überregionale Tätigkeit, das Renommee des Bundes und den Bekanntheitsgrad seiner Mitglieder zurückführen. Für die kleinen, thüringischen, lokal agierenden Kunstvereine bedeutete das einen langen Weg. Qualitätsansprüche aufrechtzuerhalten hieß oftmals auch an Quantität zu verlieren, da unter den eingesandten Arbeiten von beteiligten Regionalkünstlern gern „dilettantische“ Zeugnisse zu finden waren. Um den hart erarbeiteten Vereinsruf nicht zu schädigen, durften keine Werke „niederer“ Kunst die Ausstellungen füllen, auch nicht zu

[905]Graef, Botho, Kunst-Ausstellung, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 143), 21.06.1911, S. 2.

edukativen Zwecken. Karl Schill, der Mühlhauser Vereinsvorsitzende, hatte seinem Vorstand einmal den Vorschlag unterbreiten wollen, mindere Kunstproduktionen denen hervorragender Arbeiten gegenüberzustellen, um die Qualitäts- und Technikkenntnisse der Besucher zu schulen. Die Sorge darüber, die guten Sehgewohnheiten des Publikums könnten beeinträchtigt und das Ansehen des Vereins geschädigt werden, erstickten diesen Vorschlag im Keim. Nichtsdestotrotz kam die Frage nach „guter“ und „schlechter“ Kunst immer wieder auf und beschäftigte die Vereinsakteure, vor allem in Bezug auf die Moderne. Da sich diese Entwicklungen auf einem kleinen territorialen Raum abspielten, könnte vorschnell geurteilt werden, dass diese Prozesse zeitgleich abgelaufen wären. Doch ist zu bedenken, dass vor 1920 der Thüringer Raum in zahlreiche Besitztümer zersplittert und fernab der großen Epizentren der Kunst gelegen war. Mediale Berichterstattung in Zeiten von Radio und Tagespresse verhieß in diesen provinziellen Gebieten eine wesentlich geringfügigere Teilhabe am deutschen Kunstgeschehen.
Generell standen die kleinen Kunstinstitutionen einigen Widrigkeiten gegenüber, die eine niedrigere Zahl an Kunstvereins- und Künstlerbundgründungen hätte vermuten lassen. Diese Besonderheit der Masse an Konstituierungen und Zusammenschlüssen und das Streben dieser kleinen, teils sehr provinziellen Vereine und Verbünde im heutigen Thüringen, nach selbstbestimmter Kunst und dem öffentlichen Zu- und Umgang mit gegenwärtiger Kunstproduktion, charakterisieren das unbändige Verlangen nach künstlerischem Ausdruck und gelebter Kunst. Keineswegs ist es als selbstverständlich zu betrachten, dass eine kleine Region einen so starken kulturellen Impuls aussendete, welcher nicht nur Wirkung auf die umliegenden Gebiete hatte, sondern auch die Kulturgeschichte des Landes formierte. Heutige Kunstvereine können mit Respekt und Dankbarkeit für die Wegbereitung auf ihre historischen Vorgänger zurückblicken.

5.3 Bündnisse mit anderen Kulturvereinen und -institutionen

Kooperationen mit überregionalen und städteübergreifenden Kunstbünden und -organisationen gingen die Kunstvereine und Künstlerbünde im Thüringer Raum grundsätzlich unter den gleichen Voraussetzungen ein, wie untereinander: Um in guter Vernetzung der Kunst und den Künstlern dienlich und hilfreich zu sein. Die auf Landesebene operierenden Verbände brachten die Vorteile eines breiteren Aktionsradius mit sich, ebenso wie einen finanzstärkeren Hintergrund und ein interdisziplinär agierendes Wirkungsfeld. Der Anschluss an Ausstellungen brachte pekuniäre Vorteile, aber vor allem den bereichernden Effekt renommierter Namen im eigenen

Ausstellungsprogramm. Des Weiteren ergänzten sich die Kunsteinrichtungen in Zeiten der Not, mal durch die Leihgabe von Bilderrahmen, mal durch die Aushilfe bei Ausstellungslücken. Zudem wurden im Einzelnen erworbene Resilienzen durch das Gemeinschaftsgefühl gestärkt.

Für die Darstellung der Bündnisse mit anderen, ähnlich agierenden Organisationen sollen im Folgenden der *Bund Heimatschutz* mit seinen lokalen Landesvereinen und Ortsgruppen, der *Werdandi-Bund* und die *Allgemeine Deutschen Kunstgenossenschaft* betrachtet werden.

Der *Bund Heimatschutz* trat für die Bewahrung, die Förderung und die Pflege der heimatlichen Besonderheiten, Traditionen und Werte ein, was den regionalfördernden Kunstvereinen nicht unähnlich war. Das gemeinschaftliche Gefüge spielte eine wichtige Rolle, denn der Einsatz der Lokalbevölkerung für ihren Ort, deren Denkmäler, Natur und die Region waren ausschlaggebend für die Umsetzung von Vereinsinhalten. Eine gemeinsame Zielsetzung bedeutete ein stärkeres Wirkungsfeld, welches sich in ineinandergreifenden Inhalten entladen konnte. Den Kunstvereinen entnahm man das Ausstellungskonzept, dem *Bund Heimatschutz* die aktuellen, praktischen Bezüge, womit man in dieser Form der Kooperation mehrere Sparten der Gesellschaft erreichen konnte. Fragen nach dem Regional-, Natur- und Umweltschutz beschäftigten die Geister des Bundes gleichermaßen wie die Kunstvereinsmitglieder, weswegen eine personelle, wie auch institutionelle Zusammenarbeit entstanden war.

Der Berliner *Werdandi-Bund* war mit dem *Bund Heimatschutz* in einigen traditionalistischen Inhalten kongruent, weshalb noch heute eine geistige Nähe beider Institutionen hergestellt wird. Darüber hinaus zeigten personelle, wie auch ideologische Gemeinsamkeiten, wie der begrüßte „Protest deutscher Künstler", Konvergenzen auf. Die Werttranskription beider beweist jedoch, dass Vorstellung und Realisation im *Werdandi-Bund* divergierten und zumeist auf die uneinige Haltung der jeweiligen Akteure zurückzuführen war, woraus ein unstetes Handlungsgefüge der Institution entstand. Zwar bestand zwischen dem *Werdandi-Bund* und den Kunstvereinen keine institutionelle Kooperation, doch über die persönliche Involvierung der Künstler in mehreren Vereinigungen entstanden inhaltliche Verbindungen.

Als dritte Künstlervereinigung soll die *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, welche als Ortsgruppe auch in Weimar vertreten war, beleuchtet werden. Namentlich bekannte Weimarer Maler und Mitglieder des dortigen Ausstellungsvereins fanden sich unter den Teilhabern, wie Max Merker[906], Erwin Braune, Prof. Arp[907], F. Sturtzkopf, Prof. Tübbecke, Prof. Rasch, Franz Goepfart oder Prof. Weichberger[908]. Parallel nutzte die Weimarer Ortsgruppe des A.D.K.G. das vom

[906]Max Merker, bis 1912 zweiter Vorsitzender, übernahm den Ersten Vorsitz des Ortsvereins Weimar der A.D.K.G. nachdem am 27.03.1912 Herr Graf das Amt des Ersten niedergelegt hatte.
[907]Prof. Arp übernahm 1912 nach Merker den Zweiten Vorsitz.
[908]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-315, S. 5.

Künstlerverein bewohnte Künstlerheim für Versammlungen. Eine vielseitige, künstlerische Verstrickung entstand daher auf diversen Ebenen. Nicht zuletzt zeichnete die A.D.K.G. eine sehr spezielle Verbindung zum D.K.B. aus, welche die lokale und nationale Kunstgeschichte nachhaltig veränderte.

5.3.1 Der Werdandi-Bund

> „Die deutsche Kunst gilt wieder einmal als krank. Ein ärztliches Konsilium trat zusammen, mit feierlichen Gesten und mit Beschwörungsformeln aus den Handbüchern der Mythologie. Wenn heute am Körper der deutschen Kultur ein Schaden zutage tritt, dem Heilung gebracht werden soll oder wenn, was im Geheimen ringt und nach Befreiung lechzt, auf Widerhall in der Öffentlichkeit rechnen will, so gründet man einen »Bund«.“[909]

Mit diesen einleitenden Worten erstattete die „Kunstchronik“ über die Konstituierung des *Werdandi-Bundes* Bericht, welcher am 5. Mai 1907 in Berlin gegründet wurde und, Zeit seiner Dauer, der geistigen Führung des Initiators und Ersten Vorsitzenden Friedrich Seeßelberg unterstand. Der Professor für Baukunst der *Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg* verfolgte mit den beigetretenen Mitgliedern programmatisch das Ziel, eine „Erneuerung des Deutschtums auf einer höheren Stufe durch das Mittel der Kunst“[910] zu erwirken. Dabei war er bestrebt, „das Deutsch-Eigentümliche und Kulturkräftige auf den Gebieten aller Einzelkünste zusammen[zu]schließen […] und auch engere Wechselbeziehungen zwischen den Künstlern und Gelehrten“[911] herauszubilden. Rund 170 Professoren und Kunstschaffende hatten den ersten Aufrufen des Bundes Folge geleistet und den Programminhalten schriftlich zugestimmt. Die Jenaische Zeitung vom 12. Januar 1908 beschrieb das Streben des Bundes zudem als „Auflehnung gegen die Auswüchse in Kunst und Literatur, der Bund des Kampfes für das Deutsche in der Kunst“ [912] , welcher sich, den kulturhistorischen Entwicklungen der Zeit folgend, notwendigerweise konstituieren musste, so die Ansicht des Redakteurs der Jenaischen Zeitung, Dr. G. Neuenhahn. Damit bezog man sich zum einen auf die französische Moderne und zuvorderst den Impressionismus, dessen „Dekadenz“ man vorwarf, die deutschen Maler dazu verführt zu haben, in überladene Oberflächlichkeit abzuschweifen und damit den wahren, inneren Kern der Kunst aus den Augen zu verlieren. Zum anderen spielte man auf die „jüdischen“ Einflüsse in der

[909]C. (?), Werdandi, In: Kunstchronik, Jg. 19 (Nr. 13), 24.01.1908, S. 209.
[910]Parr, 2000, S. 55.
[911]O. A., Werdandi-Bund, In: Heidelberger Zeitung, Jg. 50 (Nr. 24), 29.01.1908, 2. Blatt, S. 1. Siehe auch: Parr, 2000, S. 217.
[912]Neuenhahn, Dr. G., Der Werdandi-Bund, In: Jenaische Zeitung, Jg. 235 (Nr. 10), 12.01.1908, S. 2.

Kultur an, die den nationalen Charakter fortwährend absorbierten und dem Internationalismus hiermit das Feld räumten[913]. Als Inkarnation antideutscher und frankophiler Moderne verstand der Bund daher die *Berliner Secession*, die mit Max Liebermann als Präsidenten und bekennenden Juden, das gesund-vaterländische Verständnis und die moralische Entschlossenheit der nationalen Kräfte zu untergraben versuchte. Der Kampf um die deutsche Kunst tobte kurz nach der Jahrhundertwende im gesamten Reich und hatte durch die „Rinnstein-Rede" Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1901 zu einer drastischen Polarisierung der politischen Lager im Kunstgeschehen geführt. Die *Berliner Secession* und auch der *Deutsche Künstlerbund* hatten seitdem ihrer progressiven Kunstpolitik wiederholt durch großangelegte Ausstellungen Ausdruck verliehen und stellten damit eine nicht zu unterschätzende Konkurrenz dar. Den betont Deutsch-Nationalen, den Wagnerianern und den Germanen blieb ausschließlich die Flucht nach vorn, in die aktive Handlung. „So ist der Werdandibund vor allem ein Bund der Tat; ein Bund der Erziehung zum deutschen Kulturbewußtsein und zur deutschen Persönlichkeit. Was soll uns die bloße Hinstellung erhabener Hochbilder, wenn nicht ihre Verwirklichung entschlossen versucht wird? Darum: zur Tat!"[914] Mit dieser Selbststilisierung zum „Bund der Tat" warb der sich über das ganze deutsche Reich erstreckende Zusammenschluss 1909 in einer veröffentlichten Schrift zu ihren Zielsetzungen und Aufgaben.

Der elitäre Zusammenschluss versuchte nach außen hin das Bild einer neuen Formierung deutschen Geistes zu erzeugen, unterschied sich tatsächlich jedoch nur geringfügig zu dem bestehenden *Bund Heimatschutz* oder dem langjährig erfahrenen *Dürerbund*. Der Werdandi-Bund wies dahingehend Konvergenzen zu anderen Künstlerbünden und -vereinigungen auf, insofern er seinen Mitwirkenden weitreichendere und direktere Einflussnahme auf das zeitgenössische Kulturgeschehen ermöglichen und eine „rege Verbindung zwischen Volk und Kunst herstellen"[915] wollte. Diesen Anspruch verteidigte beispielsweise gleichermaßen der *Deutsche Künstlerbund*. Doch unterschied sich die Werdandi-Programmatik deutlich in einem Punkt von derer der anderen: im nationalpolitisch angelegten Kontext. Konkret hieß das, „den Künstlern, deren Kunst auf gesunder deutscher Gemütsgrundlage beruht, größeren und unmittelbareren Einfluß auf die Kultur verschaffen"[916], so Seeßelberg. Für den Bundesvorsitzenden Friedrich Seeßelberg waren die Komponenten „Kunst" und „Deutschtum" untrennbar, bedingte das eine schließlich gleichzeitig das andere. In Anlehnung an die Idee des Wagnerischen Gesamtkunstwerkes sollten

[913]Vgl. Paar, 2000, S. 115.
[914]Zit. nach: Parr, 2000, S. 184.
[915]O. A., Werdandi-Bund, In: Heidelberger Zeitung, Jg. 50 (Nr. 24), 29.01.1908, 2. Blatt, S. 1. Siehe auch: Parr, 2000, S. 217.
[916]Seeßelberg, Prof. Friedrich, Ein »Werdandi-Bund«, In: Der Kunstwart, Jg. 20 (Nr. 21), 1. Augustheft 1907, S. 508.

Weltauffassung und Kunst in einer „neuen, spezifisch »deutschen« Volkskultur“[917] kulminieren. Deklariert wurde dies von dem Professor für Baukunst als „Nationalidealismus“, welcher in Anlehnung an Wagners Gesamtkunstwerk Religion, Weltauffassung und die Kunst[918] vereinen sollte. Glühend unterstützt wurde diese Vision von dem bekennenden Wagnerianer Henry Thode, welcher mit der Stieftochter des deutschen Komponisten Richard Wagner, Daniela von Bülow, verheiratet war[919].

Der Werdandi-Bund versuchte damit in seiner Arbeit den Balanceakt zwischen der „Orientierung an einem imaginären »Deutschtum« bei gleichzeitig intendierter ästhetischer »Modernität«“[920]. Für Kunstschaffende jeder Art im Werdandi-Bund bedeutete dies einen schmalen Grat beschreiten zu müssen, welcher es einem jeden abverlangte, seine Kunst als individuell-künstlerisches Produkt mit typisch „deutschen“ Bestrebungen auszuweisen. Die Intention eines Mittelweges zwischen strikter Abgrenzung zur Moderne und dem konsequenten Festhalten von Traditionen war in der Theorie gut gedacht, in der Praxis jedoch schwerer umzusetzen.

Der als oberstes Ziel ersonnenen Synthese aller Künste – Literatur und Musik, darstellende, angewandte und bildende Künste, sowie Architektur – hatte sich der Werdandi-Bund als Parallele zu Richard Wagner mit seiner Gründung verschrieben. Die nebeneinander bestehenden, formbildenden Elemente sollten eine Verschmelzung zu einem höheren Ganzen auf ästhetischer und moralisch gesunder Ebene gewährleisten.

Trotz seiner erstrebten Gleichwertigkeit und Zusammenführung der Künste, muss jedoch hervorgehoben werden, dass der (praktische) Hauptwirkungsbereich der deutsch-kulturellen Erneuerung im literarischen Sektor lag. Mit der Veröffentlichung eigener Schriften, der monatlich erschienenen Zeitschrift „Werdandi. Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart“ und der Herausgabe von Büchern, welche Neuausgaben, Übersetzungen oder auch Ersterscheinungen umfassten, hatte sich die Institution einen weitreichenden Zweig in der Literatur und der medialen Vermarktung geschaffen. Den Schriftreihen, und besonders der Zeitschrift „Werdandi.“, gliederten sich die interdiskursiven Bereiche der Religion, Weltauffassung, Philosophie, Naturwissenschaften und Pädagogik ein, denen die Semantik eines deutsch-charakteristischen Wertes beigemessen wurde. Willy Pastor, Herausgeber der „Jahrbücher der bildenden Kunst“, veröffentlichte 1910 zwei Werke in der „Werdandi-Bücherei“, „Altgermanische Monumentalkunst“ und „Die Geburt der Musik.“, die als pseudo-naturwissenschaftliche Studien eine Konnexion aus Religion, Kunst und Naturwissenschaft evozieren sollten und bereits die

[917]Wülfing/Bruns/Parr, 1998, S. 486.
[918]Vgl. Wülfing/Bruns/Parr, 1998, S. 486.
[919]Vgl. Parr, 2000, S. 346.
[920]Wülfing/Bruns/Parr, 1998, S. 486.

wesentlichsten Inhalte des Werdandi-Programmes zusammenfassten[921]. Friedrich Seeßelberg selbst justierte die „Ziele des Werdandibundes“ in der gleichnamigen, 1914 erschienen Schrift noch einmal nach, als er konstatierte:

> „Der Bund will die Überzeugung vertiefen helfen, daß eine gesunde Kultur mit den technischen, industriellen, geistigen und künstlerischen Errungenschaften unseres Zeitalters durchaus und rückhaltlos in Einklang gesetzt werden kann; er will völkische Würde und alle echten Charakterbetätigungen fördern […]; er will eine durchaus unmittelbar aus unserem eigenen Zeitgeiste geborene oder ihm angepaßte bildende, schöngeistige und musikalische Kunst fördern, *ohne ihr aber gleichzeitig Züge der Entartung zu geben*; er will auf jede Weise eine tiefdringende Philosophie entwickeln helfen, ohne aber einen unmetaphysischen und dem christlichen Gedanken feindlichen Positivismus zu verfallen.“[922].

Damit zeigte sich, dass die ambitionierte und umfassende Konzeption geradezu utopisch in ihrer Durchführbarkeit und Umsetzung anmutete. Strukturell unterteilte der Arbeitsausschuss die Bereiche in diverse Abteilungen der Zeitschrift, Werdandi-Bücher, Feste, Ausstellungen, Werdandi-Werke und Werdandi-Freunde, doch sah sich der Bund alsbald mit der unbequemen Wahrheit konfrontiert, dass so mancher Vorsitzender seiner Pflicht nicht gerecht wurde.
Neben der Verbreitung gedruckter Kulturförderung verstand sich die Verbindung in der gesellschaftlichen Zusammenführung durch Vorträge, Feste und Kunstabende. Eine rege Beteiligung der Mitglieder und geladener Gäste gewährleistete den erwünschten geistigen Austausch und die Anregung für neue Veranstaltungen. Darüber hinaus hatten sich die Mitglieder der Aufgabe verschrieben, künstlerische Veranstaltungen, im speziellen Kunsttage mit Ausstellungen, durchzuführen, die laut des Werdandi-Programmes von 1909 eine „rege Verbindung zwischen Volk und Kunst herstellen und auch engere Wechselbeziehungen zwischen Künstlern und Gelehrten herstellen“[923] sollten.
Seine erste Kunstausstellung veranstaltete der Bund vom 06. bis 31. Januar 1908 im Berliner Künstlerhaus in der Bellevuestraße 3, zu dessen Anlass zwei feierliche Festabende am 05. und 06. Januar mit musikalischer Unterhaltung und Festreden für Mitglieder und Gäste veranstaltet wurden. Das Mitglied des Ehrenbeirates des Arbeitsausschusses, der Geheime Rat Prof. Dr. Henry Thode, hielt zu der Eröffnungsfeierlichkeit die Ansprache, die „Taufrede“ der allerersten Exposition. Am darauffolgenden Abend stand ein Vortrag des Werdandi-Bund-Initiators Prof. Dr. Seeßelberg auf dem Programmplan, bei welchem auch sein Buch „Volk und Kunst“ thematisiert

[921] Vgl. Parr, 2000, S. 108.
[922] Zit. nach: Parr, 2000, S. 190f. Vgl. auch: F. Seeßelberg, Die Ziele des Werdandibundes, In: Eckart: Ein deutsches Literaturblatt, Jg. 8 (Nr. 4), 1913/1914, S. 250-252.
[923] Parr, 2000, S. 183.

wurde[924]. In der Schau, welche durch die Abteilung für Ausstellungen unter dem Vorsitz des Künstlers Hans Baluschek organisiert wurde, präsentierte man ausschließlich Maler und Bildhauer des eigenen Zirkels, darunter Hans Thoma, welchen man mit der Zurverfügungstellung der Hauptwand protegierte, den Tiermaler Hubert von Heyden, das Vorstandsmitglied Hermann Hendrich, den Worpsweder Hans am Ende und auch Otto von Krummhaar. Allerdings resümierten Kritiker wie Max Osborn, dass es „eine im ganzen bescheidene Bilder- und Skulpturenschau [war], die nach keiner Richtung der Windrose hin ein Programm geben könnte“[925]. Im Gegensatz hierzu schloss die internationale Presse, welche ebenfalls von der Schau zu berichten wusste, mit der Erkenntnis, es sei die erste Ausstellung einer ganzen Serie gegen den dekadenten, französischen Einfluss und die Selbstüberschätzung der technischen Cleverness gewesen[926], welche Lob verdiene. Zwar hätten die 150 Arbeiten keine neuen Offenbarungen hervorgebracht, jedoch aber eine Vielzahl phantasievoller Schöpfungen von Malern wie Vogeler und Mackensen, Hans von Volkmann, Hans Brasch, Karl Haider, Ludwig von Zumbusch, Leo Samberger, Edmund Steppes, Georg Lührig, Karl Mediz und seine Frau Emilie Mediz-Pelikan, Franz Stassen, Hans Licht. Ludwig Meyn, Oskar Frenzel, Hans Baluschek, August Achtenhagen, Hermann Hendrich und Wilhelm Steinhausen[927]. Unter den grafischen Werken hätten die der Künstler Hermann Struck und Karl August Biese hervorgestochen, ebenso wie die Plastiken von Peter Breuer, Karl August Donndorf und Ernst Müller-Braunschweig. Die modernen architektonischen Entwürfe von Bruno Möhring, Martin Schaudt, Gabriel von Seidl und Wilhelm Heinrich Kreis[928] fanden große Zustimmung in der Presse.

Noch im gleichen Jahr richtete die Vereinigung, welche ihre Geschäftsstelle in der Kaiserallee 108 in Berlin-Friedenau hatte, die Ausstellung „Deutsche Heide“ in der Amelang´schen Buch- und Kunsthandlung in der Kantstraße 164 in Charlottenburg aus. Vom 04. November bis 02. Dezember stellte man Skizzen, Pastelle und kleine Ölbilder „intimen Charakters“[929] zur Schau, welche von Künstlern wie Hans am Ende, Otto Heinrich Engel, Oskar Frenzel, Anna Grubitz, Emil Högg, Karl Holleck-Weithmann, Hans Hartig, Moritz Pretsch und Hans Licht eingesandt worden waren. Allerdings konnte die Ausstellung keine großen Reden von sich machen, da die heimattypischen Darstellungen keine neuen Ansätze offenbaren konnten. Erst vier Jahre später, im Sommer 1912, wurde eine erneute Werdandi-Ausstellung organisiert, diesmal in den Räumen des Preußischen Abgeordnetenhauses. Mehr reden machte jedoch der im selben Jahr ausgeschriebene

[924]Vgl. O. A., Eröffnete Ausstellungen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 7 (Heft 16), 20.01. 1908, S. 211.
[925]Osborn, Max, Berliner Privatausstellungen, In: Der Kunstwart, Jg. 21 (Heft 10), 2. Februarheft 1908, S. 255.
[926]Vgl. O. A., Studio-talk, In: The international studio, Jg. 34 (Nr. 134), April 1908, S. 150.
[927]Vgl. O. A., Studio-talk, In: The international studio, Jg. 34 (Nr. 134), April 1908, S. 150f.
[928]Vgl. O. A., Studio-talk, In: The international studio, Jg. 34 (Nr. 134), April 1908, S. 151.
[929]O. A., Geplante Ausstellungen, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 8 (Heft 4), 26.10.1908, S. 42.

Ideenwettbewerb von sich, welcher von der neu geschaffenen Hauptstelle für Bau- und Kunstberatung des Werdandibundes e. V. zu Berlin koordiniert wurde. Gestützt durch Preisgelder in Höhe von 10.000 Mark, war der Wettbewerb offen gestaltet für alle „reichsdeutsche im Reiche ansässige[n] Baukünstler“[930], „um festzustellen, ob sich auch mit flacher Bedachung befriedigende Wirkungen im Landschaftsbilde und wirtschaftliche Vorteile erzielen lassen“[931] konnten. Damit wagte der Werdandi-Bund einen klaren Vorstoß in den Diskurs des modernen Bauens und wollte zugleich beweisen, sich der ihm vorgeworfenen reaktionären Haltung auch entledigen zu können. Für die Architektur bedeutete der Stilmix aus Rückbesinnung auf klassische Ornamentik und neu aufkommenden Baumaterialien eine „Vermittlerposition“ zwischen dem *Bund Heimatschutz* und dem *Deutschen Werkbund*. Letzterer war bestrebt mit industriell gefertigten Produkten in ansprechender Form und Design mit modernen Materialien dem zeitgemäßen Geschmack nachzukommen. Die Werdandi-Mitglieder setzten zwar ebenfalls auf die Verwendung aktueller Formen und neuester Baumaterialien, wandte sich jedoch „strikt gegen jede industriell gefertigte Massenkultur“[932]. Somit wurde dem Bund nachhaltig angelastet, nicht klar genug „die Ambivalenz von »alt« und »modern« deutlich zu machen“, weswegen „in [...] der zeitgenössischen Presse die »altmodische« Orientierung an der germanischen Mythologie überwog und zu entsprechender Kritik führte.“[933], so dass die angestrebte modernistische Tendenz des Bundes stets überschattet wurde. Mit einer Kooperation mit dem *Deutschen Werkbund* und dem Architekten Max Taut gelang es den Akteuren zweimal für seine modernen Architekturbestrebungen einen Beweis zu liefern. Zur Leipziger Baufach-Ausstellung im Jahr 1913 entwickelte Seeßelberg in Zusammenarbeit mit Taut die „Werdandi-Halle“, welche in Form einer „mit Ziegelmauerwerk ausgefachte[n] Betonrahmenkonstruktion“ [934] entstand. Die Eisenbeton-Rahmenkonstruktion entsprach nicht nur den neuesten Baustandards, sondern zeichnete sich als Tauts persönliches Signet aus. Zur Eröffnung äußerte Seeßelberg, dass er „die Bedürfnisse unseres stark wirtschaftlich gerichteten Zeitalters [nicht] aus den Augen“[935] verliere, womit er ein weiteres Mal bestrebt war, die angeklagten rückwärtsgewandten, mit der Zeit unvereinbaren Ansichten zu entkräften. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges präsentierte der Bund eine weitere „Werdandi-Halle“, nunmehr auf der Bauausstellung in Malmö, die in ihrer beinahe futuristischen Aufmachung ebenfalls auf einen Entwurf von Max Taut zurückging[936]. Die Halle konnte keine Rezeption

[930]O. A., Laufende Preisausschreiben, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 11 (Heft 12), 18.12.1911, S. 160.
[931]Ebd.
[932]Parr, 2000, S. 135.
[933]Wülfing/Bruns/Parr, 1998, S. 487.
[934]Parr, 2000, S. 144.
[935]O. A., Ausstellungen, In: Kunstnachrichten, Jg. 2 (Nr. 9), Sommer 1913, S. 67.
[936]Vgl. Parr, 2000, S. 147.

erfahren, da der Kriegsausbruch jegliche Teilhabe der Öffentlichkeit an der Ausstellung unterband und viele Mitglieder des Bundes den Kriegsdienst antraten. Für die Berliner Institution hieß dies die abrupte Niederlegung aller Aktivitäten bis 1921, als der Vorsitzende Seeßelberg eine Wiederbelebung des Werdandi-Geistes ersann. Doch zahlreiche Künstler hatten sich bereits in anderen Institutionen engagiert und lehnten das binäre, unwägbare System Seeßelbergs mittlerweile ab. Lediglich in den Jahren 1925-1927 und schließlich 1930 fand sich die Vereinigung noch einmal im Berliner Vereinsregister, doch eine Aufnahme seiner Tätigkeiten konnte der Bund nicht mehr erwirken.

5.3.2 Der Bund Heimatschutz

> „Was man liebt, pflegt man auch, was man nicht mehr pflegt und vernachlässigt, das liebt man nicht mehr. Und so sahen wir, daß die Liebe zum Lande und der Heimat immer mehr im Schwinden war, und daß der Sinn des Volkes das Land lediglich als Mittel zur Erzeugung von Naturalien oder Waren betrachtete, die man selbst wieder nur nach ihrem Geldwert schätzte. Bei solcher Gesinnung ist noch keine Nation zu höherer Blüte gekommen, und es wäre ein trauriges Zeichen für unser Volk gewesen, wenn ein Appell hier auf tauben Boden gefallen wäre.“[937]

Zur Tagung der Denkmalpflege und des Heimatschutzes 1911 leitete der Saalecker Architekt Paul Schultze-Naumburg seine Rede zur Entwicklung und Zielsetzung des Heimatschutzes mit den obigen Worten ein und rekapitulierte vor den Teilnehmern die Hintergründe und Anfänge des *Bundes Heimatschutz* im Jahr 1904.

1897 hatte der deutsche Komponist und Naturschützer Ernst Rudorff (1840-1916) bereits den Begriff des „Heimatschutzes“ geprägt, den er mit seiner 1902 erschienen Streitschrift „Heimatschutz“ im öffentlichen Diskurs fest zu etablieren suchte. Dabei erging er sich, ebenso wie der Volkskundler Robert Mielke (1863-1935) mit seinem Schriftstück „Einzelnen und seine Kunst“, in der Kritik des materialistischen Lebenskonsums und dem daraus resultierenden Verlust der zu schützenden Werte[938]. Dem lauter werdenden Ruf Rudorffs nach einer Vereinigung zum Schutz der Heimat und der Natur folgten Männer von Rang und Namen der Zeit aus Politik, Wirtschaft und Kultur. Als Impulsgeber initiierte er mit Mielke den „Aufruf zur Gründung eines Bundes Heimatschutz“, welcher 1903 im gesamten deutschen Kaiserreich publik wurde. Eine Vielzahl derer, die sich als Fürsprecher am Ende des dreiseitigen Schriftstückes zu erkennen gaben, hatten sich bereits dem ein Jahr zuvor konstituierten *Dürerbund* verpflichtet. Ferdinand Avenarius,

[937]Schultze-Naumburg, 1911, S. 75f.
[938]Vgl. Kalkschmidt, E., Vermischtes, In: Der Kunstwart, Jg. 15 (Heft 7), Erstes Januarheft 1902, S. 357.

Gründer des *Dürerbundes* und des „Kunstwarts“, der Universitätsprofessor Dr. Karl Lamprecht und Dr. Henry Thode gingen als „Dürerjünger“ voraus, der Verleger Eugen Diederichs, Dr. Cornelius Gurlitt, Graf Kalckreuth, der Bildhauer Harro Magnussen, die vier Worpsweder Maler Fritz Mackensen, Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler und Carl Vinnen, sowie der Erfurter Oberbaurat Walter Spielhagen (der älteste Bruder des Schriftstellers Friedrich Spielhagen) folgten dem Gründungsaufruf nach[939]. Im Folgejahr versammelte sich ein Kreis nationaler Herren in Dresden, um am 30. März 1904 den *Bund Heimatschutz* zu begründen, wobei Paul Schultze-Naumburg die Leitung der neugegründeten Vereinigung übernahm. Die Stellvertretung fiel Staatsminister Freiherr von Feilitzsch aus Bückeburg zu, die Geschäftsführung Robert Mielke, unter dessen Charlottenburger Adresse in der Rönnestraße 18 die Geschäftsstelle eingerichtet wurde[940]. Der Vorstand setzte sich neben den vorig genannten Gelehrten weiterhin aus den Professoren Conwentz, Prof. Dr. Fuchs und Theodor Fischer zusammen, wie auch dem Oberbaurat Schmidt aus Dresden, Geheimrat Henrici, dem Hallenser Stadtbauinspektor Rehorst und dem Kuratus C. Franck aus Kaufbeuren[941]. Wiederholt belegte die personelle Überschneidung mit dem *Dürerbund*-Vorstand die geistige Nähe der Institutionen und „sie alle wirken […] in derselben Richtung wie der Kunstwart“[942]. Perspektivisch veranschlagte der Bund in seinen Satzungen nicht weniger als sechs Bereiche des Lebens von Flora, Fauna und Mensch unter Schutz zu stellen und hierfür Sorge zu leisten. Zuvorderst machte man sich die Bewahrung von heimattypischen Bauten und Baudenkmälern, sowie der Denkmalpflege zur Aufgabe. Gegenüber der Tier- und Pflanzenwelt galt es, Landschaftsstrukturen zu erhalten, heimische Tier- und Pflanzenarten zu schützen und „geologischen Eigentümlichkeiten“[943] einer Konservierung zuführen zu können. Darüber hinaus sollten Traditionen, regionale Besonderheiten, Volkskunst, Sitten und Bräuche einer besonderen Pflege unterzogen werden[944].

Trotz seiner zentrierten Ansiedelung in Berlin, sollte die deutschlandweit ausgerichtete Arbeit in der Praxis regional betrieben werden, um den individuellen Charakteristika jeweiliger Landesteile gerecht zu werden. Daher war es notwendig, zahlreiche kleine Zusammenschlüsse vor Ort einzurichten, die sich spezifisch mit lokalen Gegebenheiten beschäftigen und auf heimische Aufgaben konzentrieren konnten. In Thüringen bildeten sich diverse Landesvereine und Ortsgruppen des Bundes, die zeitverzögert zu ihrer Mutterinstitution ihre Arbeit aufnahmen.

[939]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-158, Aufruf zur Gründung eines Bundes Heimatschutz, o. S.
[940]Vgl. O. A., Notizen, In: Architektonische Rundschau, Jg. 20 (Beilage zu Nr. 8), August 1904, S. 5.
[941]Ebd.
[942]O. A., Vermischtes, In: Der Kunstwart, Jg. 17 (Heft 14), 2. Aprilheft 1904, S. 91.
[943]O. A., Notizen, In: Architektonische Rundschau, Jg. 20 (Beilage zu Nr. 8), August 1904, S. 5.
[944]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 2, Satzungen des Bundes „Heimatschutz“, o. S.

Die Ortsgruppe Jena hatte sich im Januar 1906 begründet[945], die Ortsgruppe Weimar mit der Gründungssitzung am 19. Mai 1906[946] ihr offizielles Inkrafttreten eröffnet, wogegen der Landesverein für den Regierungsbezirk Erfurt erst 1909[947] ins Leben gerufen wurde. Der Landesverein Reuß (Gera) konnte am 19. April 1907[948] gegründet werden, die zwei Schlusslichter bildeten der Landesverein Gotha mit seiner Gründung am 03. Mai 1911[949] und der Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land am 19. Oktober 1911[950].

Für die Verbreitung der aktuellen Heimatschutz-Bestimmungen etablierte der Bund die „Mitteilungen des Bundes Heimatschutz“, welche regelmäßig über Neuerungen, Projekte und Veränderungen informierten und jedem Mitglied bei einem Kostenmehraufwand von 1 Mark zum Jahresbeitrag zur Verfügung standen. Allgemeine Tagungen sollten einen steten Austausch und fortwährende Berichterstattung über Fortschritte gewährleisten, sowie vor allem die Weiterbildung zu aktuellen Problematiken und Fragestellungen der Heimatpflege und des Denkmalschutzes abdecken. Aus edukativen Zwecken und zur Inklusion der örtlichen Bevölkerung etablierten die Ortsgruppen und Lokalvereine öffentlich wirksame Lichtbilder-Vorträge, Ausstellungen und Diskussionsabende, welche Interessenten einbinden, die Tätigkeit des Bundes transparent gestalten und Anschauungen und Ideen transportieren sollten.

Die ideologisch von Schultze-Naumburg recht einseitig und nach außen vertretene Ansicht, der Bund Heimatschutz müsse ausschließlich der Konservierung für das Land kulturell bedeutsamer Denkmäler, Natur- und Landschaftsbereiche dienen, traf bei einigen Stimmen der Vereinigung auf Widerstand. Sie waren der Überzeugung, man müsse auch den Anforderungen der Zeit gerecht werden, um nicht „so töricht [zu sein], die außerordentlichen Errungenschaften der Gegenwart auf praktischem Gebiete zurückdrängen zu wollen lediglich um der Erhaltung des Alten willen.“[951] Mit derlei Aussagen rückte man in die geistige Nähe des *Werdandi-Bundes*. Zudem forderten einige, die „Zersplitterung in Einzelbestrebungen“[952] zu unterbinden, so dass alle zu schützenden Sektoren gleichermaßen in den Lokalinstitutionen Beachtung finden würden. „Es muß, wie in der Zentralorganisation des Bundes Heimatschutz, der große Zusammenhang […] gewahrt bleiben. Der Heimatschutz ist eine Kulturbewegung; er ist es nicht, wenn Einzelne ohne Rücksicht auf das

[945]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 2, Aufruf zum Eintritt in die Ortsgruppe „Heimatschutz“, o. S.
[946]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 3, Vorläufige Liste der Interessenten der Ortsgruppe, S. 16.
[947]Vgl. Escherich/Misch/Müller, 2003, S. 294-295.
[948]Vgl. Rollins, 1997, S. 96.
[949]Ebd.
[950]O. A., 25 Jahre „Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land“, In: Thüringer Heimatschutz, Jg. 3 (Folge 7), August 1937, S. 54.
[951]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 2, Aufruf zum Eintritt in die Ortsgruppe „Heimatschutz“, o. S.
[952]Reepel, M., Schutz der Natur und Bund Heimatschutz, In: Jenaer Hochschulzeitung, o. Jg. (Nr. 17), 19.01.1910, S. 64r.

höhere Ziel ihre Sonderbestrebungen wissenschaftlicher oder künstlerischer Art usw. verfolgen wollen.“[953] Die Ortsgruppen und Landesvereine agierten in eigener Handhabe und leisteten wichtige regionale Beiträge zur Stadtverschönerung, -pflege und -erhaltung, unterstanden jedoch der übergeordneten Instanz des Bundes Heimatschutzes. Die sechs Landesvereine und Ortsgruppen in Thüringen, zuzüglich der Bundesgeschäftsstelle in Meiningen und einem Ortsverein in Schmalkalden, welcher jedoch ausschließlich namentlich in Erscheinung trat, kooperierten mit städtischen Geschichts- und Heimatvereinen, vor allem aber mit den Kunstvereinen. Hieraus entwickelte sich eine Symbiose, welche sich für alle Beteiligten zum Vorteil entwickelte und die Kunstvereinigungen nachwirkend mit der Lokalgeschichte verbanden. Da die Heimatschutz-Tendenzen des Bundes im Dritten Reich als systemrelevante Inhalte betrachtet wurden, ging man grundsätzlich der Idee nach, diese Bestrebungen weiterzuführen. Die allerdings als Konkurrenz wahrgenommenen dezentralen Organisationen widersprachen einer „bündige[n], zentralistisch organisierte[n] und parteilich überwachte[n] Zusammenführung der gesamten kulturellen »Volkstumsarbeit«“[954] und so mussten sich kurzerhand alle Landesvereine und Ortsgruppen dem neu gegründeten *Reichsbund für Volkstum und Heimat* unterstellen.

Ortsgruppe Jena

Die dortige Ortsgruppe wurde als frühestes Beispiel in Thüringen gegründet, da sie knapp zwei Jahre nach der Gründung des reichsweiten Verbandes am 30. März 1904 in Dresden entstand. Im Januar 1906 frisch gegründet, warb die neue Organisation zum Beitritt unter der Prämisse, sie wolle „einen Mittelpunkt bilden für alle die, welche an der Eigenart unserer Stadt und ihrer Umgebung, so wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte entwickelt hat und von Tausenden und Abertausenden aus ganz Deutschland lieb gewonnen ist, mit pietätvoller Gesinnung hängen.“[955]. Der Vorstand setzte sich zu diesem Zeitpunkt aus dem Oberlandesgerichtsrat Dr. Samwer als Ersten Vorsitzenden, Prof. Dr. Unrein als Zweiten Vorsitzenden und Eckard Klostermann zusammen. Die Liste der Mitglieder der Ortsgruppe wies vielerlei personelle Überschneidungen mit künstlerischen Institutionen Jenas auf, welche sich für lokalkulturelle Bestrebungen einsetzten. So fanden sich als Mitglieder unter anderem der ab 1903 als Lehrer der freien Zeichenschule tätige Erich Kuithan, der für den Bau des Volkshauses mitverantwortlich zu zeichnende Prof. Dr. Czapski oder der Maler Hermann Haack unter den Beteiligten. Darüber hinaus der Architekt Josef Kerlé, der Lokalkünstler Ernst Biedermann, Frau Prof. Abbe, der Direktor des Jenaer Stadtmuseums Prof.

[953]Reepel, M., Schutz der Natur und Bund Heimatschutz, In: Jenaer Hochschulzeitung, o. Jg. (Nr. 17), 19.01.1910, S. 64r.
[954]Oberkrome, 2004, S. 159.
[955]StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 2, Aufruf zum Eintritt in die Ortsgruppe „Heimatschutz“, o. S.

Dr. Paul Weber, Eugen Diederichs[956], welcher als Wortführer der Ortsgruppe agierte, Ferdinand Selle, der Porzellanfabrikant und Inhaber der *Porzellan-Manufaktur Burgau a. d. Saale Ferdinand Selle* und Philipp Kropp, welcher als Mitglied des Jenaer Kunstvereins zugleich die Sprecherfunktion der Ortsgruppe übernahm. Seine Geschäftsstelle siedelte die Ortsgruppe im Forstweg 31 in Jena an.

Der Verbund Jenaer Heimatschützer war ab 1908 aktiv in der Veranstaltungsausrichtung tätig, wobei hauptsächlich Vorträge und Ausstellungen organisiert wurden. Diese der Öffentlichkeit die Ziele des Heimatschutzes näherbringenden Ereignisse wurde oftmals in Zusammenarbeit mit anderen Landesvereinen und Ortsgruppen des Bundes Heimatschutz ausgerichtet, wie auch mit dem *Kunstverein Jena*. Als Referenten hatte man Fachmänner aus dem gesamten Kaiserreich geladen, doch hauptsächlich, neben Prof. Weber, welcher 1908 über „Denkmalpflege und Heimatschutz in der Gesetzgebung der Gegenwart“ sprach, stammten die Herren aus den umliegenden Städten. Der Weimarer Stadtbaumeister Lehrmann hielt am 26. November 1910 einen Vortrag über „Städtebau und neuzeitlichen Heimatschutz“ und wies dabei ausdrücklich darauf hin, dass die Heimatschutzvereine einen immensen Beitrag zu Städtebauplänen und Denkmalfragen leisten können, wenn man sie nur involviere.

Anlässlich der jährlichen Ferienkurse richtete die Ortsgruppe im August 1911 eine Ausstellung in den Räumen des Kunstvereins Jena aus, der man besonders im Hinblick auf die junge Generation großen Erfolg versprach. Philipp Kropp, als Verbindungsglied zwischen Kunstverein und Ortsgruppe, betonte in seiner Eröffnungsrede, „daß wir, um unser Volk stark zu erhalten, vor allen Dingen die Liebe zur engeren Heimat wieder erwecken müssen“[957]. Des Weiteren hob er die verdienstvolle Arbeit der Thüringer Bauberatungsstellen hervor, welche in kostenloser Zurverfügungstellung städtische Baupläne zugunsten des Denkmal- und Heimatschutzes umarbeiteten. Durch Zeichnungen, Baupläne und Fotografien der bisherig erfolgreich umgesetzten Projekte der Zentralstelle Meiningen und der Bauberatungsstellen von Erfurt und Weimar porträtierte die Jenaer Ausstellung deren Arbeit und erinnerte mit Nachdruck daran, dass auch Jena von solch einer Einrichtung profitieren könnte. Zudem wurde die Ausstellung erweitert durch perspektivische Skizzen und Zeichnungen der Jenaer Architekten Hirsch & Staude, welche dem Heimatschutz nahestanden.

In das Jenaer Stadtgedächtnis prägte sich die Lokalgruppe ein, indem sie im August 1913 den „Heimatschutz-Brunnen“ stiftete. Dieser in der Löbderstraße aufgestellte Zierbrunnen besaß in jeglicher Hinsicht den heimatlichen Charakter: gefertigt aus Jenaer Kalkstein, wurde er von der

[956]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 2, Aufruf zum Eintritt in die Ortsgruppe „Heimatschutz“, o. S.

[957]Kropp, Philipp, Heimatschutz-Ausstellung, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 22 (Nr. 185), 09.08.1911, S. 1.

lokalen Künstlerin Martha Bergemann-Könitzer ausgeführt und seitdem ziert er das Jenaer Zentrum bis heute.

Ortsgruppe Weimar

Die Weimarer Instanz konstituierte sich am 19. Mai 1906 in einer Versammlung unter dem ersten Vorsitzenden Eduard Scheidemantel, dem Kustode des Schillerhauses und gleichzeitig außerordentliches Mitglied des *Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler*, sowie seinem Vertreter Aloys Obrist, dem Kurator des Franz-Liszt-Museums Weimar. Der Gründungssitzung im Weimarer Hotel „Elephant" wohnten neben den Initiatoren auch Persönlichkeiten wie Paul Schultze-Naumburg, 1904 zum Leiter des *Bundes Heimatschutz* ernannt und ebenfalls Mitglied der Ortsgruppe Weimar, der Mitbegründer des Deutschen Werkbundes Hermann Muthesius, Dr. Vulpius, Baurat Eelbo, Ministerialdirektor Slevogt, Oberbaurat Kriesche, Adolf Bartels, der Weimarer Hoftischler Scheidemantel, der Zweite Vorsitzende der Jenaer Ortsgruppe Prof. Dr. Unrein, Arno Krehan, Prof. Eduard Weichberger, Robert Grobe, Frl. von Schorn, Fr. Dr. Obrist-Jenicke, Archivdirektor Dr. Burkhardt und Bürgermeister Donndorf bei[958]. Zudem traten der Organisation weitere hochrangige Personen, wie Hans Olde, der Maler H. G. Vogel, der Historienmaler Hans Werner Schmidt, Max Thedy und Edwin Redslob aus den Thüringer Kunststädten Weimar, Erfurt und Jena bei[959].

Nur vier Monate nach der Konstituierung der Ortsgruppe Weimar des *Bundes Heimatschutz* hob Bartels den *Deutschen Schillerbund* mit aus der Taufe, dessen Plan, „Hebung, Läuterung, konsequente Vervollständigung und dabei möglichste Nationalisierung des Spielplans"[960] im Theatersektor als Instrumente der Reaktivierung des klassischen Weimarer Geistes zu nutzen, fand schnell Unterstützung von Seiten der Mitglieder Scheidemantel, Obrist und Olde sowie dem Bildhauer des Jenaer Burschenschaftsdenkmals, Adolf von Donndorf. Das Interesse der Wahrung des lokalhistorischen Charakters vereinte in Weimar nicht nur die Kräfte der Heimatschutzgruppe und des Schillerbundes, sondern auch die der städtebaulichen Institutionen. Die *Großherzoglich Sächsische Baugewerkenschule* und die mit ihr eng verbundene *Großherzogliche Hochschule für bildende Kunst* beteiligten sich personell, vor allem in der im Juni 1911 neu eingerichteten Beratungsstelle des Bundes Heimatschutz für das Großherzogtum Sachsen-Weimar. Zugleich stellte die Beratungsstelle, welche ihre Geschäftsstelle im Gebäude der Baugewerkenschule am Herderplatz hatte, das wichtigste Werkzeug der Ortsgruppe Weimar dar, da sie in alle „Fragen des

[958]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 1, S. 18.
[959]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 1, S. 16.
[960]Holler/Wendermann/Püschel, 2014, S. 77.

Heimatschutzes mit Wort, Schrift oder Zeichnung eingreifen oder mitarbeiten“[961] konnte. Die Haupttätigkeitsfelder lagen in der Bewahrung von Baubeständen und Kulturgütern, sowie in der angemessenen Neugestaltung und -errichtung. Dabei hatte die Beratungsstelle die „schwere Aufgabe“, wie in einem Zeitungsartikel von August 1911zu lesen war, „die zeitgemäßen und »modernen« Bestrebungen im Hausbau, im Kunstgewerbe, in der Industrie durchaus zu befürworten – aber immer so, daß auf die vorhandene Umgebung, auf den Rahmen sozusagen, die Rücksicht genommen wird, die am Ende allein zur Erreichung eines harmonisch anmutenden Bildes führen kann“[962].

Innerhalb ihres ersten Jahres konnten die Mitarbeiter dieser kostenlos agierenden Einrichtung zahlreiche Projektanträge in Weimar, aber auch im gesamten Großherzogtum bearbeiten und begleiten, die sowohl Stadt- und Staatsbauten, Friedhofsarchitektur, Natur- und Kulturdenkmäler, wie auch landschaftsplanerische Fragen betrafen[963]. Die circa 300 Aufträge von 1911-1912 wurden dabei, je nach Sachbereich und Arbeitsgebiet, von den entsprechenden Experten bewerkstelligt. Zu diesen zählten der Regierungsbaumeister und gleichzeitige Direktor der Baugewerkenschule Weimar Dr. Ing. Klopfer, wie auch der Maler und Lehrer der Großherzoglichen Baugewerkenschule, H. G. Vogel, Bauinspektor Rebling, Regierungsbaumeister Dittmar, Stadtbaumeister Lehrmann, der Kustos des städtischen Museums A. Möller, Seminarlehrer P. Quensel, der an der Hochschule für bildende Kunst lehrende Professor Otto Rasch und der Architekt Bruno Röhr [964] . Die Weimarer Beratungsinstanz verkörperte, neben der des Landesvereins Erfurt, die wichtigste und aktivste Heimatschutz-Beratungsstelle im Thüringer Raum und konnte entscheidende Baukonzepte zugunsten des Heimatschutzes entscheiden. So lassen sich noch heute die Erhaltung des Eisenacher Residenzhauses, wie auch die Bebauung des rechten Saaleufers in Jena [965] auf die Entscheidungen der Weimarer Sachverständigen zurückführen.

Landesverein Erfurt

Als dritte, in Thüringen gegründete Lokalorganisation des Bundes Heimatschutz tat sich der Landesverein für den Regierungsbezirk Erfurt 1909 hervor, dem unter anderem der Gymnasialdirektor und Historiker Johannes Biereye, Walter Dieck, der Archivar und

[961]O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 193), 18.08.1911, S. 2.
[962]Klopfer, Dr. Ing., Bund Heimatschutz: Beratungsstelle Sachsen-Weimar, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 22 (Nr. 195), 20.08.1911, S. 1.
[963]Vgl. O. A., Tätigkeit der Beratungsstelle für Heimatschutz im Großherzogtum Sachsen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 24 (Nr. 109), 11.05.1913, S. 2.
[964]Vgl. O. A., Lokales, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 193), 18.08.1911, S. 2.
[965]Vgl. O. A., Tätigkeit der Beratungsstelle für Heimatschutz im Großherzogtum Sachsen, In: Jenaer Volksblatt, Jg. 24 (Nr. 109), 11.05.1913, S. 2.

Kunsthistoriker Alfred Overmann[966] und der Domprobst Joseph Freusberg, die beiden Letzteren als Vorstandsbeisitzer, und der Erfurter Regierungsrat Clauß angehörten. Die Erfurter Kunstförderer und Akteure des dortigen Kunstvereins zeigten zudem durch ihre rege Teilnahme am Landesverein ihren Einsatz für die Geschichtswahrung und -pflege der Stadt, zu denen Walter Kaesbach, Herbert Kunze, Walter Passarge, sowie Edwin Redslob zählten. Die Historiker und Herausgeber des Buches „Erfurt im Mittelalter" machten auf den Umstand aufmerksam, dass es „vordergründig widersprüchlich erscheint, daß wesentliche Förderer der expressionistischen bzw. neusachlichen Bildenden Kunst und des Neuen Bauens in der Architektur als Hüter alter Lokal- und Regionalkultur in Erscheinung traten"[967], jedoch Moderne-Förderer und Heimatschützer, besonders in den 1920er Jahren, eine dichte, untrennbare Symbiose bildeten[968].

Der Erfurter Landesverein, welcher seine Geschäftsstelle in der Viktoriastraße 21 eingerichtet hatte, stand in engem Kontakt mit den Ortsgruppen Weimar und Jena und kooperierte sowohl bei Ausstellungen, wie auch Vorträgen. Die Jenaer Exposition im August 1911 beschickte Erfurt mit Zeichnungen und Fotografien ihrer bisher erfolgreich umgesetzten Aufträge der Beratungsstelle. In erfolgreicher Eigenregie veranstaltete der Landesverein dann vom 18. August bis 30. September 1918 eine Ausstellung unter dem Titel „Kleinwohnungs- und Siedlungswesen" im Städtischen Museum, um auf die derzeitige Lage des Wohnungs- und Siedlungsbaus aufmerksam zu machen und bauliche, wie ästhetische Grundfragen zu thematisieren. Da die Involvierung der Öffentlichkeit über die ausstellungspraktische Visualisierung nachhaltig Erfolge verzeichnen konnte, initiierte die Lokalinstanz ab Oktober 1920 eine Wanderausstellung zur Thematik der Heimat und des Heimatschutzes, welche in Erfurt begann und anschließend die Heimatschutzstätten Thüringens durchlief. In direkter Zusammenarbeit mit dem Erfurter Kunstverein wurde im Frühjahr 1925 schließlich die Exposition „Moderne Industrie- und Ingenieursbauten im Landschaftsbilde" ausgerichtet, die in den eigenen Räumlichkeiten des Kunstvereins ihren Platz fand.

1933 schloss sich der im Register als *Verein für Heimatschutz im Regierungsbezirk Erfurt* bezeichnete Landesverein dem *Reichsbund für Volkstum und Heimat* an. Die bis dato im königlichen Amtsgericht im Vereinsregister eingetragene Institution wurde, unter Vorlage der Satzung vom 02. Mai 1914, am 31. Oktober 1934 in das Vereinsregister der Stadt Erfurt unter der Nr. 388 eingetragen. Wenige Monate später, am 05. April 1935, mussten neue Satzungen erstellt und verabschiedet werden, da „die alten überaltert und insbesondere der neuen Zeit nicht

[966]Vgl. Escherich/Misch/Müller, 2003, S. 294-295.
[967]Escherich/Misch/Müller, 2003, S. 295.
[968]Vgl. Escherich/Misch/Müller, 2003, S. 295.

entsprachen. Es ist erforderlich, auch hier das Führerprinzip durchzuführen.“[969], hieß es im Protokoll der Mitgliederversammlung am 05. April. Dem Landesverein mit seinen pflegenden und schützenden Intentionen wurde plötzlich die Aufgabe zuteil „den deutschen Menschen zu einem bewußten Träger des Volkstums- und Heimatgedankens zu machen“[970], wie der dritte, beigefügte Absatz nun verkündete. Die Beratungsstelle, welche zwar weiterhin der Erhaltung und des Schutzes urtümlicher und ureigener Denkmäler und Bauten verpflichtet war, erfuhr durch die nationalsozialistische Regierung festgelegte neue Arbeitsgebiete, die vordringlich dem Führer und seinem Reich dienten, wie etwa der Bau der Reichsautobahn[971] nahe dem Burgenensemble „Drei Gleichen“.

Aufgelöst wurde die Erfurter Institution Anfang Mai 1949 mit der Begründung: „Gelöscht auf Grund der Verordnung zur Überführung von Volkskunstgruppen und volksbildenden Vereinen in die demokratischen Massenorganisationen vom 12.1.1949 […] und der Anträge des Ministeriums des Inneren – Landespolizeibehörde – vom 20.7.1949.“[972]. Damit bestand dieser Landesverein bis über das Ende des Dritten Reichs und den Zweiten Weltkrieg hinaus und konnte eine insgesamt 40jährige Wirksamkeit vorweisen.

Landesverein Reuß

Der in Gera ansässige Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß war maßgeblich auf das Engagement des Amtsrichters Alfred Bogenhard zurückzuführen, welcher sich gleichfalls als Vorsitzender des *Kunstvereins Gera* für die künstlerische Förderung einsetzte. Der Initiator für die Gründung des Landesverein Reuß trat zusammen mit seiner Frau Ella wiederholt als Vertreter ihres Landesvereins bei den deutschlandweiten Tagungen des Bundes Heimatschutz in Erscheinung. So etwa bei der Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz in Dresden 1913, wo Bogenhard parallel als Vertreter für den Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land fungierte oder der dritten Tagung im September 1920 in Eisenach.

Nach Ende des Ersten Weltkrieges konnte die Arbeit des Landesverein Reuß nicht wirklich reaktiviert werden, so dass es bis 1921 dauerte, um einer Neubelebung beizukommen. Ab da spezialisierte man sich im Verein insbesondere auf die Friedhofspflege, die Kriegerehrung und die Errichtung von Kriegerdenkmälern, welche durch eine eigens eingerichtete Beratungsstelle gefördert werden sollten. Die hierzu herangezogenen Architekten und lokalen Künstler

[969]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 381, S. 18.
[970]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 381, S. 19.
[971]Vgl. O. A., Tätigkeitsbericht des Erfurter Bundes Heimatschutz, In: Thüringer Heimatschutz, Jg. 4 (Folge 3), Mai 1938, S. 38.
[972]LATh-StA Gotha, Preußisches Amtsgericht Erfurt – 381, o. S.

konzentrierten sich auf die Konservierung bereits bestehender Denkmäler, wie auch auf die Gestaltung neuer Objekte. Durch den Geraer Pfarrer Simcik und seine Frau, die Bildhauerin Lisa Simcik[973], entstanden einige, noch heute existierende Ehrenmale auf Geraer Friedhöfen, welche Zeugnis über die ausgeprägte Kriegsgefallen-Fürsorge und Friedhofsgestaltung der Zeit ablegen. Darüber hinaus war der Landesverein direkt in die Verwirklichung der „Talsperren im oberen Saaletal“[974] involviert, bei denen „die Interessen des Heimatschutzes gewahrt werden soll[t]en“[975]. Auch der Landesverein Reuß wurde im Dezember 1933 in den *Reichsbund für Volkstum und Heimat* eingegliedert, wodurch der heimattypische Charakter verstärkt wurde. Hierdurch erfuhr der Verein eine noch lokalspezifischere Tätigkeit, die sich in seinem Wirken für regionalbezogene Projekte der Natur- und Denkmalpflege, wie auch im Friedhofs- und Kirchenbereich, niederschlug.

Verein Heimatschutz Gotha

Der Landesverein wurde, zusammen mit Eisenach, erst sieben Jahre nach der Gründung des Bundes Heimatschutz in Dresden ins Leben gerufen. Mit Mai 1911 nahmen die Beteiligten ihre Arbeit auf, welche sich sehr auf die Friedhofspflege und den Natur- und Flurschutz ausrichtete. Als Vertreter der Kulturbewegung trat in Gotha der Pfarrer Baethcke besonders in Erscheinung. Als Abgesandter des Gothaischen Landesvereins nahm er sowohl an der „Zweiten Gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz“ am 25. und 26. September 1913 in Dresden teil, wie auch der Tagung am 23. und 24. September 1920 in Eisenach. Neben ihm gehörten dem Verein der Oberforstmeister von Blücher, der Staatsarchivar Dr. Schmidt-Ewald und der Oberbaurat Müller-Kirchenbauer an.

Die Dependance des Heimatschutzes in Gotha erfuhr in den 30er Jahren eine aktive Belebung ihrer Heimatpflege- und Denkmalschutzintentionen. Besonders im Blickpunkt der Aufgabenstellung lag für den Verein Heimatschutz Gotha die Friedhofspflege und Erhaltung, wobei nicht nur berühmte Grabstätten und Grabsteine bewahrt werden sollten, sondern auch Verwilderung und Verfall verhindert werden sollten, zudem die Erhaltung alter Bäume und Sträucher unter besonderer Berücksichtigung der neuen Belegungsplätze auf den Friedhöfen. Durch regelmäßige Besichtigung der lokalen Friedhöfe seitens der fachverständigen Mitglieder, wollte man feststellen, welche anfallenden Aufgaben ohne große Kostenaufwendung umgesetzt werden konnten[976]. Hierzu wurde 1931 ein Arbeitsausschuss vom Verein in Gotha angestrebt, welcher zahlreiche

[973]Das Ehepaar Simcik war als Mitglied dem K.B.O. verpflichtet, wie auch in die Geraer Kunstvereinsarbeit involviert.

[974]O. A., Aus Heimatschutz-Vereinen: Landesverein Reuß des Bundes Heimatschutz, In: Heimatschutz-Chronik, Jg. 5 (Nr. 7-8), 1921, S. 9.

[975]Ebd.

[976]Vgl. LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – 7, o. S.

ortsansässige Verbände zusammenbringen sollte, die gemeinsam für die Erhaltung und Pflege der lokalen Friedhofsgräber mit künstlerischem und historischem Wert zuständig waren. Die dafür zur Besprechung am 03. Juni 1931 ins Rathaus eingeladenen Organisationen waren neben dem Verschönerungs-Verein, dem Geschichts-Verein, der Kirchen und der Gemeinnützigen Gesellschaft auch der Architekten-Verein, der Genealogischen Verein, der Verkehrsverein und der Kunstverein Gotha[977].

1933 wurde mit der politischen Neuausrichtung des Landes der *Reichsbund Volkstum und Heimat* gegründet, welcher die einzelnen Verbände und Vereine verpflichtete, sich einzugliedern, unter nationalsozialistischer Führung zu agieren oder andernfalls als Unterverband aufgelöst zu werden. Da der *Bund Heimatschutzverein Kreis Gotha*, wie er im Register aufgelistet wurde, der Liquidierung entgehen wollte, entschieden sich seine Mitglieder der Anweisung Folge zu leisten. Seiner Unzufriedenheit bezüglich dieser Handlungseinschränkung verlieh der Landesverein Ende März 1935 Ausdruck, als sich der Heimatschutzverein in Gotha dazu entschied, aus dem *Reichsbund für Volkstum und Heimat* auszutreten und damit dem vorangegangenen Beispiel des *Deutschen Bundes Heimatschutz* zu folgen, welcher bereits zum 01. November 1934 das Mitgliedsverhältnis mit dem N.S.-Reichsbund beendet hatte. Differenzen mit dem *Kampfbund für deutsche Kultur* und vor allem „mangelhaftes Zusammenarbeiten“ führten zu der Spaltung, wie Regierungsbaurat Reinhold in der Niederschrift einer Vorstandssitzung des Heimatschutzvereins Gotha ausführte[978]. „Es kamen Angriffe und Anschläge vom Kampfbund. Die Heimatschutzvereine wußten nicht, woran sie waren, wurden unsicher, mutlos, ungeduldig und unlustig. Statt des Aufbaues begann eine Zertrümmerung, usw.“[979], wie der Vorsitzende Reinhold konstatierte. Der Austritt war jedoch nur möglich geworden, da man als Institution dennoch in die N.S.-Kulturgemeinde eingebettet war. Es folgte der Eintritt in den 1935 neu zusammengeschlossenen Landesverband des Thüringer Bund Heimatschutz, welcher wiederum im Deutschen Bund Heimatschutz verankert war. Der Thüringer Landesverband wollte alle die dem Heimatschutz „nahestehenden Vereine und Verbände d. geographischen Gebietes Thüringen“[980] zu Kooperationen anregen, wobei sich unverzüglich der Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land, der Landesverein Reuß, der Hennebergisch-Fränkische Geschichtsverein aus

[977]Vgl. LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – 7, Besprechung vom 03. Juni 1931, o. S.

[978]Vgl. LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – 7, Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes und der Arbeitsausschüsse des Deutschen Bundes Heimatschutz Verein Heimatschutz Gotha am 07. Januar 1935, S. 3.

[979]LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – 7, Niederschrift über die Sitzung des Vorstandes und der Arbeitsausschüsse des Deutschen Bundes Heimatschutz Verein Heimatschutz Gotha am 07. Januar 1935, S. 3.

[980]LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – 7, Thüringer Bund Heimatschutz, o. S.

Meiningen, der Verein für Rudolstädter Geschichte und Heimatschutz und die Pückler-Gesellschaft angeschlossen hatten. Der Landesverein Erfurt folgte letztlich nach.

Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land

Die Ortsgruppe Eisenach des Bundes Heimatschutz, so der ursprüngliche Name, hatte am 05. Mai 1911 eine Werbeveranstaltung für eine zukünftige Gründung abgehalten, bei der man in Anschluss an einen Vortrag des Erfurter Regierungsrates Clauss die konkretisierende Planung für eine Konstituierung vornahm. Allerdings vergingen weitere fünf Monate bis am 19. Oktober schließlich die offizielle Gründungsversammlung stattfinden konnte, die sich wiederum einem Lichtbildervortrag, diesmal des damaligen Geschäftsführers Assessor Koch aus Meiningen, anschloss[981]. Bürgermeister Dr. Hörnig hatte mit der Gründung den Vorsitz übernommen, während Oberstudiendirektor Prof. Dr. Hermann Helmbold den zweiten Vorsitz angetreten hatte.

Im Laufe seines Bestehens wechselte der Vorsitz viermal, wobei Dr. Hörnig als Kriegsgefallener des Ersten Weltkrieges von Oberhofmarschall a. D. Freiherr von der Heyden-Rynsch 1919 ersetzt wurde. Bis dahin musste die Tätigkeit kriegsbedingt ruhen. 1923 nahm der Stadtrechtsrat Dr. Petzold den Posten des Ersten Vorsitzenden ein, wurde allerdings 1925 von Dr. Jungherr abgelöst, „nach dessen Ableben am 8. Juni 1929 Landgerichtspräsident Dr. Maultzsch den Vorsitz übernahm“[982].

Der Initiativ-Veranstaltung im Mai 1911, welcher Prof. Paul Schultze-Naumburg beiwohnte, folgte der Beschluss, einen übergeordneten, alle sechs Ortsgruppen von Eisenach, Erfurt, Weimar, Jena, Gotha und Reuß (Gera) zusammenschließenden *Thüringer Bund für Heimatschutz* mit Sitz in Erfurt zu bilden[983]. Diesem Verbund nicht nur namentlich ähnelnd, schloss sich die Eisenacher Instanz 1935, nachdem man sich im Dezember 1933 gleichermaßen in das Register des *Reichsbundes für Volkstum und Heimat* eingliedern musste, dem *Thüringer Bund Heimatschutz* an. Dieser versuchte die Interessen des Heimatschutzes und der Denkmalpflege in relativer Unabhängigkeit zum nationalsozialistischen *Reichsbund für Volkstum und Heimat* durchzusetzen. 1913 hatte der Bund den Begriff der Ortsgruppe abgelegt und seinen Namen in *Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land*[984] geändert, wodurch jedoch keine institutionellen Veränderungen

[981]Vgl. O. A., 25 Jahre „Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land“, In: Thüringer Heimatschutz, Jg. 3 (Folge 7), August 1937, S. 54.

[982]O. A., 25 Jahre „Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land“, In: Thüringer Heimatschutz, Jg. 3 (Folge 7), S. 54.

[983]Vgl. O. A., Letzte Nachrichten, In: Jenaische Zeitung, Jg. 238 (Nr. 106), 07.05.1911, S. 2. Anzumerken ist, dass die Jenaer Presse berichtete, die Veranstaltung wäre am 06.05.1911 in Eisenach abgehalten worden, wogegen in den internen Mitteilungen des Bundes hierfür der 05.05.1911 verzeichnet wurde.

[984]Vgl. O. A., 25 Jahre „Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land“, In: Thüringer Heimatschutz, Jg. 3 (Folge 7), August 1937, S. 55.

entstanden waren. Inhaltlich verlegten sich die Mitglieder auf die Erhaltung umliegender Bauernhäuser, sowie deren fotografische Katalogisierung, jedoch vor allem auf die naturschützenden Aufgaben der Bewahrung alter Baum- und Artenbestände. Am 23. und 24. September 1920 fand schließlich die „Dritte gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz“ in Eisenach statt, welche die lokale Institution als Mitveranstalter vorbereitet und ausgerichtet hatte. Daran teilnehmend und kooperierend, fanden sich aus den übrigen Thüringer Vereinigungen Vertreter in der Wartburg-Stadt ein.

Thüringer Bund für Heimatschutz (1911) *vs. Thüringer Bund Heimatschutz* (1935)

Seit Aufnahme der Heimatschutztätigkeit waren die Landesvereine und Ortsgruppen im Thüringer Raum in Kenntnis voneinander. Um einen gleichmäßigen Austausch zu gewährleisten, schien es nur allzu logisch, eine Kooperation anzuregen, welche gemeinsame Veranstaltungen und die gegenseitige Unterstützung ermöglichte. Bereits im November 1910 hatte im Anschluss an die Hauptversammlung der Ortsgruppe Jena am 26. des Monats eine „Vertreterversammlung aller Thüringischen Landesvereine und Ortsgruppen des Bundes Heimatschutz stattgefunden“[985], die die Grundlagen für einen gemeinsamen Zusammenschluss evaluieren sollte. Anfang 1911 wollte die *Thüringer Vereinigung für Heimatpflege* in Erfurt, mit dem Geschäftsführer L. Hanff, bei der Ortsgruppe Weimar um Mitgliedschaft werben, da ihre Ziele analoge Ansätze aufwiesen. Mit ihrer Zielsetzung der ländlichen Wohlfahrtspflege, der Besserung der wirtschaftlichen und sozialen Zustände und dergleichen erhoffte sich die Vereinigung für Heimatpflege eine direkte Zusammenarbeit mit der Weimarer Gruppe, und letztlich den gesamtthüringischen Heimatschutz-Vereinigungen. Da dieses Unterfangen von seitens Weimar scheiterte, wandte sich die *Thüringer Vereinigung für Heimatpflege* an den Landesverein Erfurt des Bundes Heimatschutz, welchem er wiederum den Plan für einen thüringischen Zusammenschluss der Heimatschutz-Ortsgruppen und Verbände unterbreitete und sich, logischerweise, in diese Form des Zusammenwirkens eingeschlossen sah. Anfang Mai 1911 war in Eisenach von den Anwesenden einer Heimatschutz-Vortragsveranstaltung gemeinsam entschieden worden, einen Dachverband ins Leben zu rufen, der die Landesvereine Reuß und Erfurt, die Ortsgruppen Weimar, Jena, Eisenach und die kurze Zeit später gegründete Ortsgruppe für Gotha offiziell firmierend unter dem Namen „Thüringer Bund für Heimatschutz“ zusammenschließen sollte. Von der Erfurter Heimatpflege-Vereinigung war dabei keineswegs die Rede gewesen, sah man deren Intentionen als indifferent an. So hatte man schließlich am 14. Mai 1911 in Erfurt bei einer Vertreterversammlung den Zusammenschluss der

[985]Kropp, Philipp, Jahresbericht der Ortsgruppe Jena des Bundes Heimatschutz, In: Altes und Neues aus der Heimat, Jg. 1910 (Nr. 29), November 1910, S. 131.

sechs Heimatschutzvereine bereits besiegelt, als in einem drei Tage später erschienenen Zeitungsartikel der Weimarischen Landeszeitung „Deutschland“ der Vorsitzende der *Thüringer Vereinigung für Heimatpflege* die neue Organisation der Thüringer Vereinigung für Heimatschutz verkündete, welche von seinem Verein und dem Landesverein Erfurt mutmaßlich gegründet wurde[986]. Eine Beteiligung der Ortsgruppen des Bundes Heimatschutz sei noch nicht absehbar, so Hanff, der sich anscheinend in falscher Sicherheit gewogen hatte. Die diffuse Berichterstattung in der Tagespresse fußte höchstwahrscheinlich auf der Verunsicherung seitens der Vereinigung für Heimatpflege, da diese nicht zu den Heimatschutzvereinen zählende Organisation in der Planung mehr oder weniger auf der Strecke geblieben war und in das Wirken des Thüringer Bundes für Heimatschutz nicht einbezogen wurde. Die Organisation diente lediglich als übergeordnetes Organ, wodurch Kommunikation und Vertreterangelegenheiten erleichtert und eine gemeinsame Herausgabe einer Thüringer Heimatschutz-Zeitschrift ermöglicht werden sollte. An den Aufgaben- und Tätigkeitsbereichen innerhalb der einzelnen Zweigvereine änderte sich nichts, genauso wie es ihnen weiterhin freistand, ihren Handlungsspielraum zu wählen.

Mit der Machtenthebung der Regenten der reußischen Linie, der Fürstentümer Schwarzburgs und der Ernestinischen Herzogtümer waren die Ortsgruppen und Landesvereine ab diesem Zeitpunkt administrativ dem Innenministerium in Weimar unterstellt, wobei sie ab 1921 durch den Referenten Fritz Koch vertreten waren. Dieser wurde mit Beginn des Jahres 1922 als Leiter der neu eröffneten *Thüringischen Beratungsstelle für Heimatschutz und Denkmalpflege* eingesetzt, welche nun dem Volksbildungsministerium unterstellt und ausschließlich auf den Schutz und die Pflege der Heimat spezialisiert war. Eine für das gesamte thüringische Gebiet wirkende Beratungsstelle war notwendig geworden, da nach dem Ende der Kleinstaaterei auch letzte räumliche Trennungen verschwunden waren. Alle Fragen betreffend die Denkmalpflege, den Heimatschutz und die Kriegsgräberfürsorge, inklusive derer der Heimatschutzvereine, gingen somit nun an Fritz Koch. Doch es sollte sich wieder einmal zeigen, dass eine Trennung von Heimatschutz und Denkmalpflege sowie eine Konzentration auf den Schutz von Heimat und Boden notwendig war, was unter anderem 1931 zur Auflösung der Landesberatungsstelle für Heimatschutz und Denkmalpflege beitrug. Jedoch versuchte man an deren Tätigkeit anzuknüpfen, indem man am 01. Juli 1933 ein Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Heimatschutz mit dem Landeskonservator Dr. Albert Mundt einrichtete[987].

Durch die Neustrukturierung aller kulturpolitischen Organisationen in Deutschland ab 1933 mussten sich auch die Heimatschutzgruppen den Neuausrichtungen fügen. Jegliche Institutionen

[986]Vgl. StadtA Weimar, 11 – Neues Archiv/II-2-314, Bd. 3, o. S.

[987]Vgl. Mundt, Dr. Albert, Die Arbeit des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und Heimatschutz 1933/34, In: Das Thüringer Heimatschutz, Jg. 4 (Heft 11), November 1935, S. 689.

gingen im *Reichsbund für Volkstum und Heimat* auf, so auch der Thüringer Bund für Heimatschutz. Da man die langjährige Zusammenarbeit jedoch sehr schätzte und diese zukünftig nicht missen wollte, kamen am 16. April 1935 verschiedene Mitglieder der Ortsgruppen vom Bund Heimatschutz und den Geschichtsvereinen im Hotel „Kaiserin Augusta“ in Weimar zusammen, um über die Gründung eines „Thüringer Bundes Heimatschutz“ zu beraten. Dabei anwesend waren Dr. Stelljes, Dr. Maultzsch und Architekt Seifert für den Bund Heimatschutz des Eisenacher Landes, Prof. Dr. Weber für den Landesverein Reuß, Regierungsbaurat A. Reinhold und Postinspektor R. Kirchner für den Verein Heimatschutz Gotha, der Landeskonservator Dr. Albert Mundt, sowie Prof. Dr. Hans Rose aus Jena. Die vorausgegangene Versammlung in Gotha hatte bereits den Weg geebnet und zudem klar gemacht, dass man sich von dem *Reichsbund für Volkstum und Heimat* zwingend lösen musste. Daraufhin verkündet man, dass „wir Heimatschutzbündler aus dem Bund Volkstum und Heimat ausgeschieden sind und einen selbstständigen Bund Heimatschutz gegründet haben. Die Trennung war notwendig, um die Arbeitsgebiete in sich mehr abzugrenzen, andererseits aber auch, um innerhalb der nun getrennten Verbände zu einer in sich gesteigerten Arbeit zu kommen.“[988]. Auch Erfurt gliederte sich bald darauf wieder an.

1936 benannte sich der Bund Heimatschutz aus strategischen Gründen in „Deutscher Heimatbund“ um[989], was wiederum zur Folge hatte, dass ab 1937 auch die Thüringer Institution ihren Namen änderte. Fortan firmierte sie unter *Heimatbund Thüringen*, wobei Weimar als Vorsitzer fungierte und Eisenach als geschäftsführender Vorsitzer[990]. 1943 wurden die Landesvereine des Heimatbundes Thüringen noch einmal angehalten, trotz der Kriegssituation Arbeitsausschüsse zusammenzustellen, um die Belange der einzelnen Bereiche Naturschutz, Denkmalpflege und Heimatpflege weiterhin wahrzunehmen. Diesen sollten gleichermaßen Heimatforscher, Vereinsführer von Heimatvereinen und anderen gleichwertigen Institutionen beitreten können.

Nachdem der Thüringer Bund einmal im politischen Getriebe des Nationalsozialismus seine Wirksamkeit verloren hatte, konnte sich der zweite, 1935 aus der Taufe gehobene *Thüringer Bund Heimatschutz* gegenüber dem System behaupten und noch einmal eine über 10jährige Arbeit leisten, bevor die sowjetische Militäradministration ab 1945 dem Wirken ein Ende setzte.

[988]LATh-StA Gotha, Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha – o. S.
[989]Vgl. Oberkrome, 2004, S. 12.
[990]Vgl. LATh-StA Altenburg, Thüringisches Kreisamt Altenburg 429, Brief vom 04.10.1943, S. 10.

5.3.3 Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft

Die im Jahr 1856 in Bingen am Rhein gegründete A.D.K.G. versammelte Künstler aus 21 deutschen Städten auf dem Grundsatz der Protektion und Hebung deutscher Kunst. Sie war als gemeinschaftlicher Zusammenschluss der Berufsgenossenschaft bildender Künstler angelegt, agierte sozusagen als dessen Dachverband und galt als „erste überregionale deutsche Künstlervereinigung“[991]. Zwar stand das Interesse, deutsche Kunst und die Arbeit der deutschen Künstler zu fördern und zu schützen, im Zentrum der Beachtung, aber im Gegensatz zu den Kunstvereinen war die A.D.K.G. kein reiner Interessenverband, sondern als ein beruflicher Ständeverband mit ökonomischen Absichten anzusehen. Sie unterstand der kaiserlichen Kunstpolitik, namentlich der Gunst des Kaisers, und war von der Reichsregierung rechtlich anerkannt, wodurch jedoch zugleich eine politische Einbindung garantiert war. Unter dem Grundsatz der deutschen Gesamtheit, „Die Einheit die uns das Vaterland noch nicht bieten kann, wir wollen sie wenigstens gründen in der deutschen Kunst, wir wollen eine nationale Kunst und in ihr die nationale Einheit.“[992], umfasste die A.D.K.G. nahezu die geschlossene deutsche Künstlerschaft, für deren wirtschaftliche und künstlerische Interessen Sorge geleistet und Förderung garantiert wurde[993]. Die wirtschaftliche, wie auch soziale Absicherung der Mitglieder in Kombination mit der künstlerischen Protektion stellten boten einen neuen Ansatz, dem bisher keine Kunstinstitution in dieser umfassenden Form nachgegangen war. Erstmalig wurden Rechtsfragen und der Urheberrechtsschutz thematisiert und Künstlern erste Zusicherungen gemacht. Auch Notstandsbeihilfe und Ansprüche auf Sozialversicherungsgelder[994] konnten Künstler über die A.D.K.G. geltend machen, so dass die Gewährleistung eines Sozialschutzes bestand. Hierbei hatte sich insbesondere die Weimarer Ortsgruppe hervorgetan, worauf es im späteren Verlauf zu sprechen kommen soll.

Doch auch die Kunstbestrebungen offerierten neue Methoden, welche die Beteiligung der Genossenschaftsmitglieder an nationalen und internationalen Ausstellungen versprachen und generell jedem Künstler den Beitritt zur A.D.K.G. ermöglichten, in Unabhängigkeit der privilegierten Akademie. Durch die rasant ansteigende Mitgliederzahl, die garantierte Ausstellungsmöglichkeit lockte zahlreiche Kunstschaffende in die Genossenschaft, konnte bald dem Vorhaben, „dem Publikum einen übersichtlichen Eindruck des gesamtdeutschen

[991]Moormann-Schulz, 2017, S. 39.
[992]Zit. nach: Moormann-Schulz, 2017, S. 39.
[993]Vgl. O. A., Satzungen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, In: Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 8), 21.11.1904, S. 105.
[994]Ebd.

zeitgenössischen Kunstschaffens zu vermitteln“[995], nicht mehr nachgekommen werden. Die Masse der Aussteller ließ die Schauen zu einer schier unfassbaren Großveranstaltung avancieren, der man unbedingt beikommen musste. Mit der nachträglich eingeführten Reglementierung, nur nachweislich dauerhaft ausstellende Künstler besäßen in der Genossenschaft das Recht sich an Expositionen zu beteiligen, erschwerte man jenen Kunstproduzenten wiederholt den Zugang zu großen Ausstellungsforen, welche wegen eben dieser Präsentationsmöglichkeit der A.D.K.G. beigetreten waren[996].

Als erster Kunstinstitution überhaupt gelang es der Genossenschaft, die von Ausstellungen zurückgekehrten Werke in die neu eingerichtete Nationalgalerie einzupflegen. Dieser Vorstellung war bereits die *Verbindung für historische Kunst* nachgegangen, doch konnte sie diese Sammlungstätigkeit nicht realisieren[997].

Etabliert als deutschlandweite Organisation, stand es der A.D.K.G. fern, ausschließlich von seiner Hauptstelle und dem zentralen Knotenpunkt in Berlin, dessen Verein *Berliner Künstler* als Ortsgruppe auftrat[998], aus zu agieren. Der reichsweiten Genossenschaft gelang es, mit in jeder größeren Stadt fungierenden Lokal- oder Künstlervereine oder gezielten Gründungen eine Ortsgruppe zu etablieren. Regional wechselnde, über das ganze Reich verteilte und von den Ortsgruppen organisierte Ausstellungen ermöglichten somit ein vielseitiges Ausstellungsangebot und eine größere lokalspezifische Wirksamkeit. Die Angliederung kleinerer Orts- und Kunstvereine leistete immer auch einen Beitrag am großen Ganzen, wie den periodisch stattfindenden deutschen Expositionen, zu denen die jährliche Große Berliner Kunstausstellung im Glaspalast am Lehrter Bahnhof zählte, wie auch die Teilhabe an großen Auslandsausstellungen. Bei den Weltausstellungen in Philadelphia 1876, Melbourne 1880, Amsterdam 1883, Chicago 1893 und 1900 in Paris agierte die A.D.K.G. als offizieller Kunstvertreter Deutschlands[999]. Ihre Aufgeschlossenheit gegenüber ausländischer Kunst fußte weniger auf ein modernes und liberales Kunstverständnis als auf schlichter Konkurrenzfähigkeit. Denn obwohl bereits 1869 die „I. Internationale Kunstausstellung“ in München Vertreter des französischen Impressionismus präsentierte[1000], konnte dies eher auf ein Gegenüberstellungskonzept zurückgeführte werden, denn ein gezielter Einsatz für die avantgardistische Malerei. Die ausdrücklich kulturpolitische Prämisse deutscher Kunstförderung und die Nähe zur Malakademie intendierten eine geschult naturalistische und gutbürgerlich-konservative Technik. Auch die gleichberechtigte Rolle von

[995]Moormann-Schulz, 2017, S. 41.
[996]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 41.
[997]Vgl. Vergoossen, 2011, S. 156.
[998]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 39.
[999]Vgl. Moormann-Schulz, 2017, S. 43.
[1000]Ebd.

Frauen in der A.D.K.G. fand erst nach der Jahrhundertwende Beachtung, indem man den Ortsvereinen freistellte „auch Künstlerinnen als ordentliche Angehörige aufzunehmen“[1001].

Weimars Rolle, auch für die Kunstgenossenschaft, sollte für die Kunstgeschichte eine Sonderposition einnehmen. Die Ortsgruppe Weimar der A.D.K.G. leistete noch vor dem Jahrhundertwechsel einen entscheidenden Beitrag zur Sozialabsicherung der Künstlerschaft. Eine lang geplante *Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler* konnte ins Leben gerufen werden, nachdem auf Einladung der Weimarer Ortsgruppe zu einem Delegiertentag[1002] sich die Vertreter aller Kunstzentren Deutschlands Anfang Juni 1893 in Eisenach versammelt hatten und die Gründung einer solchen Sozialanstalt beschlossen[1003]. Unter Protektion des Großherzogs von Sachsen-Weimar und aufgrund der Initiative der Weimarer Gruppierung entschied man, den Sitz der Renten- und Pensionsanstalt in Weimar anzusiedeln.
Das soziale, wirtschaftliche und künstlerische Recht überzeugte jedoch auf Dauer nicht alle Künstler in der Genossenschaft und zeigte einen Richtungswechsel in der Kunst an, die dem *Deutschen Künstlerbund* den Weg bereiteten. So kamen Zweifel bezüglich der Aufnahme von Nicht-Berufsmitgliedern auf und sorgte stetig als Streitfrage für Komplikationen. Im Statut der A.D.K.G. von 1862 hatte man zwar festgeschrieben, dass auch Nichtkünstler aufgenommen werden können, doch konkretisierte man diesen Paragraphen in den Satzungen von Oktober 1904 noch einmal, indem man festhielt: „Solche, welche die Kunst nicht selbstständig oder berufsmäßig ausüben, sowie Kunstfreunde können als außerordentliche Angehörige Aufnahme finden.“[1004]. Ein Mitspracherecht war einem außerordentlichen Mitglied gegenüber den Ordentlichen damit nur eingeschränkt gegeben. Doch auch in Bezug auf die künstlerischen Freiheiten fühlten sich einige Akteure zusehends eingeschränkt, Ausdruck suchend in der deutschen Kunstdebatte über die Moderne. Einige Zeit lang gehörten auch sezessionistische Gruppierungen der A.D.K.G. an, die sich jedoch durch die beschneidende Kunstdoktrin immer mehr zurückgedrängt fühlten. Die als „Rinnsteinrede“ in die Geschichte eingegangenen Worte Kaiser Wilhelm II. zur Einweihung der Siegesallee 1901 hatte die avantgardistischen Gemüter stark verärgert als er sagte: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst, ist

[1001] O. A., Satzungen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, In: Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 8), 21.11.1904, S. 106.
[1002] Die im Künstlerheim stattfindenden Versammlungen und personellen Überschneidungen ließen einmal mehr erkennen, wie eng verwoben die Verbindungen zwischen Kunstinstitutionen wie dem Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler, der Ortsgruppe der A.D.K.G. und dem Weimarer Künstlerverein waren.
[1003] Vgl. O. A., Vermischtes: Eisenach, In: Die Kunst für alle, Jg. 8 (Heft 19), 01.07.1893, S. 301.
[1004] O. A., Satzungen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, In: Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 8), 21.11.1904, S. 106.

Fabrikware.“[1005]. In seinem konservativen Verständnis konnte nur Kunst die den Traditionen verpflichtet war in Gänze zu Schönheit gelangen, währenddessen Strömungen wie der Realismus oder die Moderne symbolisch in die „Rinnsteige“ abfallen würden. Die Graf Kessler zu wider geforderte Kunstlinie des deutschen Kaisers und seine autoritären Maßnahmen gegen moderne Kunstbestrebungen hatten insofern im Vorfeld der von der A.D.K.G. beschickten Weltausstellung in St. Louis 1904 für Spannungen gesorgt, als dass die zu Anfang gleichermaßen integrierten Sezession nach einer kurzerhand gefällten hoheitlichen Entscheidung wieder ausgeschlossen wurden. Anders als auf der Pariser Ausstellung 1900 sollte in St. Louis die Ausstellungskommission nicht von der Kunstgenossenschaften gesteuert werden, wobei zudem die Entscheidungen über Auswahl der Kunstwerke und deren Anordnung vor Ort in einem unabhängigen Ausschuss diskutiert werden sollten, was insgesamt die Hoffnung auf eine gleichwertige Kunstpräsentation hatte aufkommen lassen. Durch politische Hinterzimmerabsprachen folgte jedoch genau das, was einige sezessionistische Mitglieder zuvor befürchtet hatten: Die freie Kommission wurde ausgesetzt und die Ausführung der Kunstausstellung wurde alleinig der A.D.K.G. übertragen, woraus eine bevorzugte Behandlung der akademischen Maler und eine erneute Degradierung der Sezessionen resultierte. Seinen Kulminationspunkt erlebte die Streitfrage nach der öffentlichen Präsentation moderner Werke jedoch, als der Deutsche Vizekanzler, Graf von Posadowsky, bemerkte, „die Sezession sei nicht als gleichberechtigte Kunstrichtung aufzufassen“[1006]. Die traditionalistische und konservative Haltung durchzog folglich die ohne Beteiligung der Sezessionen stattfindende Weltausstellung. Infolge des Disputs um die Ausstellungsteilnahme der Sezessionisten, der daraus folgenden, im wahrsten Sinne des Wortes, „Abspaltung“ dieser Gruppierung und der Gründung des Deutschen Künstlerbundes, stand die A.D.K.G. an einem Scheidepunkt ihres Wirkens. In einem Aufruf des Stuttgarter Lokalvereins der Genossenschaft konstatierte ein Mitglied:

> „Soll die Genossenschaft, die älteste Interessenvertretung der bildenden Künstler Deutschlands, weitervegetieren, oder, was dasselbe ist, verkümmern und verderben, oder aber soll sie, die auf eine 50jährige Geschichte zurückblickt, eine neue Form erhalten und den deutschen Künstlern in ihrem schweren Kampf um ihre Ideale die so nötige wirtschaftliche Stütze sein?“[1007].

Derlei Aufrufe überzeugten vielerorts nicht mehr und besonders der Kreis um Graf Kessler in Weimar verstand immer mehr, weshalb eine oppositionelle Vereinigung notwendig wurde. Für den

[1005]Müller, Dr., Deutsche Kunst im Reichstage, In: Kunstchronik, Jg. 15 (Nr. 16), 26.01.1904, S. 262.
[1006]O. A., Deutscher Reichstag, In: Jenaische Zeitung, Jg. 231 (Nr. 42), 19.02.1904, S. 1.
[1007]O. A., Delegiertentag der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft, In: Die Werkstatt der Kunst, Jg. 4 (Heft 1), 03.10.1904, S. 3.

Kunstmäzen lagen zu viele Einschränkungen in der A.D.K.G. vor, welche ihn im persönlich davon abgehalten hatten, dieser Vereinigung beizutreten und derer Kunstbestrebungen unterstützend zur Seite zu stehen. Ende 1903 verkündete die „Weimarische Zeitung", dass kein Kompromiss mit der Kunstgenossenschaft geschlossen werden konnte, um auch Theoretiker wie Woldemar v. Seydlitz, Alfred Lichtwark, Frh. v. Bodenhausen oder Graf Kessler aufzunehmen. Kesslers Reaktion war die Verkündung, eine „neue Galerie für moderne Kunst zu gründen und Werkstätten für modernes Kunsthandwerk einzurichten"[1008], womit er sich auf den bereits anvisierten Künstlerbund bezog. Da er selbst von den Regularien der Kunstgenossenschaft betroffen war, legte er gleich zur Initiation des D.K.B. fest, dass es in der Weimarer Einrichtung keine Beschränkungen und Unterschiede zwischen Nichtkünstlern und Kunsttätigen geben werde. „Die Aufnahme von Kunstfreunden und Kunstforschern in den Vorstand beschloß man im Gegensatz zu den Traditionen der Kunstgenossenschaft deshalb, um in engere Fühlung mit dem Leben zu treten und zu verhüten, daß einseitig Kunstinteressen statt die Interessen von Kunst und Kultur gefördert würden."[1009], verkündete das Berliner Tageblatt 1903.
Trotz eines kurzen, kollegialen Intermezzo im Sommer 1914 – hier wurde zur Überraschung der Kunstwelt kurzzeitig das strittige Verhältnis beiseite gelassen, als gemeinsam bei der *Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig* (kurz „Bugra")[1010] in der „Halle der Kultur" zeitgenössische Graphik präsentiert wurde – standen sich die zwei national agierenden Kunstvereinigungen immer in Opposition gegenüber.

Auch die A.D.K.G. konnte sich der Verfügungsgewalt des Nationalsozialistischen Regimes nicht entziehen und musste sich 1935 der neu eingerichteten *Reichskammer der bildenden Künste* unterstellen, welche als übergeordnetes Organ keine souverän handelnden Institutionen zuließ. Die regionalen Ortsgruppen konnten, wie speziell an der Leipziger Ortsgruppe zu sehen war, weiterhin aktiv am Ausstellungswesen teilhaben, insofern sie die „vollendete, werdende und ringende Kunst"[1011] dem politischen Apparat unterwiesen.

[1008] Scheidig, ca. 1950, S. 144, Siehe auch: Weimarische Zeitung, o. Jg. (o. Nr.), 17.12.1903.
[1009] O. A., Die Gründung des „Deutschen Künstlerbundes" in Weimar, In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 32. Jg. 32 (Nr. 638), 16.12.1903, S. 3.
[1010] „Zwei große deutsche Künstlervereinigungen, die sonst – leider – durch tiefe Gegensätze voneinander getrennt sind, haben hier zusammengewirkt: die »Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft« und der »Deutsche Künstlerbund«." Siehe hierzu: O.A., Ausstellungen: Die Graphik auf der »Bugra«, In: Kunstnachrichten, Jg. 3, (Nr. 17), 01.06.1914, S. 87.
[1011] StadtA Gera III H 03-1636, Auszüge aus Zeitungsbesprechungen der Ausstellungen 1936 u. 1937 der Leipziger Künstler-Genossenschaft, S. 2.

Kapitel VI

Was damals galt, trifft heute zu

Eine heutige Betrachtung der Kunstvereinslandschaft und derer Akteure, nach fast acht Jahrzehnten des Erliegens aller Kunstvereinsaktivitäten zum Kriegsende 1945, erscheint mittlerweile wichtiger denn je. Einerseits wirkt die Kunst heute noch intensiver auf unser alltägliches Leben ein und erreicht uns stetig über zig Kanäle, andererseits bemühen sich Nachfolgeinstitutionen der historischen Vereine um eine Weiterführung ihres kulturellen Erbes und der künstlerischen Tätigkeit im Sinne ihrer Vorgänger. Ausstellungsmodelle, wie das Konzept der Weihnachtsausstellung, werden adaptiert, um, damals wie heute, den gegenwärtigen Künstlern eine direkte Unterstützung zukommen zu lassen. Kooperationen werden untereinander angestrebt, um in Vernetzung und gemeinschaftlicher Zusammenarbeit ein breiteres Publikum zu erreichen. Und vor allem: Der unschätzbar wertvollen Arbeit der historischen Vereinigungen wird durch Aufarbeitung und Präsentation Tribut gezollt.

Letztlich sollte sich jedoch jeder Historiker, Kunstfreund und Interessierte fragen, ob nicht aus einem weiteren Grund die Vergegenwärtigung historischer Ereignisse und Strukturen für die Gegenwart und Zukunft von Bedeutung sein sollte. Die Geschichte hat uns Menschen bereits vieles gelehrt und oftmals bewiesen, dass bestimmte Muster wiederkehrend Einsatz gefunden haben.

So hat beispielsweise das 1887 erschienene Buch „Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie.“ des Soziologen Ferdinand Tönnies (1855-1936) in über 130 Jahren seine Aktualität nicht verloren. Tönnies untersuchte die Begriffe „Gesellschaft“ und „Gemeinschaft“[1012], insbesondere auf ihre wechselseitige Wirkung und ihre Verquickung, wobei er zu dem Schluss kam, dass dieses Oppositionspaar „ohne einander gar nicht denkbar“[1013] sei. Daraus folgernd erschlossen sich in der Soziologie verschiedene Begriffspaare, die jeweilig der „Gesellschaft“ und der „Gemeinschaft“ zugeordnet wurden. Während die „Gesellschaft“ als kaltes, böses, organisiertes, gewordenes, zivilisatorisches Staatstum [1014] angesehen wurde, galt die „Gemeinschaft“ als familiär warme, gute, organische, gewachsene Kultur des Volkstums[1015]. Diese zwei Sozialstrukturen ließen sich, in stark vereinfachter Form, aufeinanderfolgend in unserer Geschichte immer wieder ausmachen, wofür der Soziologe Rolf Parr die Theorie der „Bifurkation“, der zweizinkigen Gabelung, auszumachen suchte. Diese impliziert zwei mögliche Wege, wobei jeder „in einer »Sackgasse« endet, so daß immer wieder auf den anderen Weg hin umgesteuert werden muß.“[1016]. Dabei bestehen die Optionen des einfachen „zurück“ zur alten Gemeinschaft

[1012]Es sei explizit bemerkt, dass die Überlegungen von Tönnies keinem völkischen Gedankengut entsprungen waren und somit keinem Wertediskurs unserer Gegenwartskultur unterliegen.
[1013]Parr, 2000, S. 51.
[1014]Vgl. Parr, 2000, S. 51.
[1015]Ebd.
[1016]Parr, 2000, S. 51f.

oder „vorwärts“, hin zu einer Neuen[1017].

Bezogen auf das 21. Jahrhundert und unsere derzeitige Lebensform, stellt sich die berechtigte Frage nach einem Wandel von der andauernden Gesellschaft hin zu einer erneuten Gemeinschaft. Die Gemeinschaftskultur der Kunstvereine und ihrer Mitglieder boten damals, und auch heute noch, das Beispiel eines gelebten Miteinanders.

Doch auch andere Fragen drängen derzeit stärker in den Vordergrund und lassen damit einen Vergleich mit der Historie unumgänglich erscheinen. Der omnipräsente Diskussionsaspekt der kulturellen Identität begegnet uns inzwischen überall und ist unabdingbar an Politik, Gesellschaftsleben und das Kunstgeschehen gebunden. Schnell wird man dabei an die „Kunstkämpfe“ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erinnert, in denen gleichermaßen Uneinigkeit über die deutsche Kunst und die Kulturidentifikation bestand. Bei denen bereits die Frage „Was ist deutsch?“ polarisierte und heiß diskutiert wurde, bei denen die deutsche Eigenart als Herausstellungsmerkmal gedeutet wurde. Heute kämpft man wieder um das „typisch Deutsche“, die Kulturidentität und die Heimat, welche einen öffentlichen Diskurs entfacht haben, der schon lang nicht mehr nur die Frage nach nationaler Kunst verhandeln möchte, sondern mittlerweile auch nach deutscher Sprache und, vor alledem, einem politisch charakterisierten Sprachduktus. Eine Wertung dessen und ihrer Sinnhaftigkeit soll hier keineswegs vorgenommen werden, da dies ausschließlich einer persönlichen, subjektiven Meinungsbildung unterliegt.

Als Anstoß für gegenwärtige und zukünftige Zeitfragen könnte es jedoch von Nutzen sein, historisch verhandelte Sujets in unsere Problembehandlungen einzubeziehen, wie beispielsweise die Implementierung von Naturschutz-Ideen oder erweiterte Ansätze des damaligen Denkmal- und Heimatschutzes, der Bodenreformen oder der Kulturpflege. Viele dieser Angelegenheiten treten heute in gleicher, damaliger Erscheinung zutage und könnten uns den Umgang wesentlich vereinfachen, wenn Geschichte nicht als abgeschlossenes Konzept betrachtet werden würde. Das wertvolle Erbe unserer Vergangenheit sollte uns Wegweiser und Lehrer zugleich sein. Historisches Erbe verpflichtet, das ist allseits bekannt. Doch im Sinne Nietzsches, „Der Spruch der Vergangenheit ist immer ein Orakelspruch: nur als Baumeister der Zukunft, als Wissenden der Gegenwart werdet ihr ihn verstehen.“[1018], sollte es mehr freudige Aufgabe, denn knebelnden Zwang für uns darstellen und im Umkehrschluss zu Dankbarkeit verpflichten. Dankbarkeit für eine reiche Kultur- und Landesgeschichte, welche es verdient bewahrt, gepflegt und erforscht zu werden. Nicht alle Visionen der Vergangenheit müssen heute eine Renaissance erfahren, einfach um ihrer historischen Aufarbeitung willen. Manche Idee entstammt einer vergangenen Zeit und

[1017]Vgl. Parr, 2000, S. 52.
[1018]Nietzsche, 2018, S. 64.

dient heute lediglich als ein „negatives“ Beispiel. Es könnte aber, nach Auffassung der Autorin, von großem Nutzen sein, an jene damals gut formulierten Argumente anzuknüpfen und diejenigen historischen Gedanken als Kontrast sichtbar zu machen, von denen es in gegenwärtigen Debatten gilt, sich möglichst abzuheben.

Kapitel VII
Schlussbetrachtung

Die Thüringer Kunstvereinslandschaft lässt sich mit vielen Attributen beschreiben, doch am treffendsten erscheint: vielfältig. Ihre Diversität äußert sich in ihrer Genese, in ihren zahlreichen Akteuren und ihrer Bedeutung für die Landeskulturgeschichte. Ohne den *Kunstverein Jena* und die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* hätte die Stadt der Wissenschaften nie zum mit wichtigsten Kunstzentrum Ernst Ludwig Kirchners avancieren können, ohne den *Kunstverein Altenburg* hätte die konservative, ostthüringische Provinz 1909 keinen Kontakt mit der expressionistischen Malerei der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ gehabt, genauso wenig wie die Wirkungsstätte von Reformator Thomas Müntzer, die westthüringische Stadt Mühlhausen, die Kunst des Berliner Sezessionisten Lesser Ury oder der Grafikerin Käthe Kollwitz nie kennengelernt hätte. All diese einzelnen, punktuell akzentuierenden Ereignisse bilden im Ganzen einen reichen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte, welche, nicht zu vergessen, Anfang des 20. Jahrhunderts ganz speziell in Weimar geprägt und entschieden wurde. Es soll nicht der Anspruch erhoben werden, Thüringen als DEN entscheidenden Faktor des modernen Kunstgeschehens zu betrachten. Nein, es soll lediglich für die rechtmäßige Würdigung und Platzierung in der deutschen Kunstvereinshistorie und dem Progress im Ringen um die Moderne eingetreten werden.

Der Wert dieser Kunstvereine und deren Tätigkeit ist heute umso bedeutungsvoller, wenn man sich betrachtet, dass ihr Streben stets zum Wohle der Kunst war und unter dem Ansinnen stand, Tradition und Moderne in einem ausgewogenen Verhältnis miteinander in Einklang zu bringen. Weder sollte die Tradition, das traditionelle Handwerk oder die traditionelle Kunst verdrängt werden, noch wollte man die Moderne aussperren oder ihr den Weg verstellen. Der schmale Grat zwischen diesen gegensätzlichen Richtungen wurde oftmals im Kleinen beginnend beschritten und nahm in der Summe der Vereine und Verbünde große Ausmaße an. Es ist den Künstlern hoch anzurechnen, dass sie sich in einer so bewegten Zeit der Umbrüche wagten, einer neuen Ausdrucksform der Kunst den Weg zu ebnen und dennoch ihre Werte und Traditionen nicht vergaßen bzw. verleugneten. Für die eigene Landes- und Heimatkunst einzustehen und gleichzeitig neue Expressionen zu verteidigen: dieser Mut müsste heute mehr unterstützt werden. Dieses angestrebte Gleichgewicht aus Konventionen und Progression sollte für unsere heutige Zeit ein großes Vorbild sein. Eben aus diesem Grund besitzt dieses Thema eine besondere und oftmals unterschätzte Aktualität.

Den wissenschaftlichen Wert dieses Werkes bildet die konzentrierte Zusammenstellung der neun Kunstvereine und sechs künstlerischen Institutionen in Thüringen zwischen 1860 und 1945. Verteilt über das gesamte thüringische Land, in unterschiedlicher institutioneller Konstitution und über einen Gründungszeitraum von 80 Jahren angesiedelt, stehen diese Beispiele für die reichhaltige Kulturwirkung und das bereichernde Kunstschaffen abseits der deutschen

Kunstzentren. Darüberhinaus stellen die Veranstaltungs- und Ausstellungschroniken einen wesentlichen Bestandteil der wissenschaftlichen Erkenntnis dar, denn bis auf wenige Ausnahmen stammen all die zusammengetragenen Daten aus Original- und Primärdokumenten der Kunstvereine und zeitzeugenden Quellen. Hiermit wurde erstmalig ein umfassender Überblick über das Schaffen der jeweiligen Institutionen geschaffen, welche zudem nicht nur Konnexionen aufdecken konnten, sondern auch Rückschlüsse auf Ausstellungsmuster und zeitgemäße Geschmäcker und Präferenzen zuließen.

Die eingangs aufgestellten, umrahmenden Thesen der Einordnung der Thüringer Kunstvereine in die kunsthistorische Entwicklung konnte, ebenso wie die Frage nach der Wegbereitung der Moderne, mehrfach belegt werden. Es hat sich bewiesen, dass die Thüringer Vereinigungen in ihren partiell modernen Strukturen das gesellschaftliche Klima, wie auch die thüringische Kunsthistorie positiv beeinflussen konnten. Diverse Kunstausstellungen der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus fanden in den provinziellen Räumen Anklang und veränderten die konservativ-bürgerlich Kunstauffassung peu à peu. Dass diese Form des Kunstverständnisses in den Köpfen der Menschen weiterhin vorherrschte, sei unbestritten. Doch viele Kunstfreunde in Thüringen stimmten in den ländlichen Regionen einen erwachenden, kulturellen Sinneswandel an. Hieran anschließend kann festgehalten werden, dass sich in der Untersuchung der deutschnationalen Identitätskultur die Anbindung an den Lokalcharakter durchschlagend gezeigt hat, wie es das Beispiel Weimars mehrfach bewiesen hat. Die Kulturhistorie der Stadt rief bei zahlreichen Künstlern den Geist der Geschichte wach, der zum Kampf um die deutsche Kultur aufforderte.

Die These des wichtigsten Teils dieser Dissertation kann, nach ausführlicher Betrachtung aller Kunstvereine und -bünde, als umfassend bestätigt angesehen werden, wie sich durch den unermüdlichen Dienst der Vereinsakteure gezeigt hat. Ihr Handeln im Sinne der Kunst unter allen widrigen Umständen und über Jahrzehnte hinweg überstand diverse gesellschaftliche und politische Umbrüche und bewies, dass der passionierte Einsatz zu den größten Leistungen führen kann. Hierfür geschlossene Kooperationen bestärkten die Handelnden, ihre Vorstellungen Realität werden zu lassen. Ein gemeinschaftliches Handeln, unterstützend und bestärkend, entstand durch kollegiale Beziehungen und eng geknüpfte Freundschaften. Wie vielseitig diese Verbindungen untereinander waren und inwieweit jeder Künstler als kleiner Teil seinen Beitrag zu diesen Bündnissen leistete, konnte der dritte Teilbereich in dieser Arbeit offenlegen und dokumentieren. Der wohl wichtigste Nachweis konnte aber in der Gesamtsumme beigebracht werden, indem veranschaulicht werden konnte, wie bedeutungsvoll die lange Zeit als marginal betrachteten Lokalentwicklungen in Thüringen in ihrer Gesamtheit erscheinen. Diese Darstellung bringt das

Zeugnis bei, die vielfältige Kunstvereinslandschaft Thüringens mit den Zentren der deutschen Kunstinstitutionen auf eine Ebene zu stellen und ihr den gebührenden Respekt zu zollen.

Das Überblickswerk leistet einen ersten Vorstoß in die noch weithin unbekannten Kunstvereinsgefilde in Thüringen, vor allem auch im Kontext des nationalen Gefüges. Die historische Betrachtung, die Darstellung der Ausstellungspraxis und die finanziellen Handlungsrahmen konnten als direkte Vergleichsansätze die primäre Gegenüberstellung erleichtern und die wichtigsten Merkmale herausarbeiten. Dies entbehrt nicht einer tiefergehenden Untersuchung jedes einzelnen Kunstvereins, zumal die Archivlage ein bei weitem umfangreicheres Maß dar Präsentation zulässt. Weiterführende Forschungen könnten detailliertere Blicke auf die Vereinstätigkeiten im politischen Apparat des Nationalsozialismus oder in Reflexion durch die lokalen Medien untersuchen und damit das soziale, gesellschaftliche und politische Klima in den Diskurs einbeziehen.

Anhang

Inhaltsverzeichnis Anhang

Kunstverein bzw. Kunstgesellschaft:

Kunstverein Gotha 1846-1944 355

Thüringer Kunstverein 1852-1874 361

Kunstverein Altenburg 1867-1943 363

Kunstverein Gera 1878-1944 375

Kunstverein Erfurt 1886-1944 390

Kunstverein Jena 1903-1944 440

Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld/Saale 1921-1929 477

Kunstverein Mühlhausen 1925-1933 478

Ausstellungsverein:

Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler in Weimar 1898-1944 487

Künstlerbund:

Künstlerverein Weimar 1860-1932 495

Künstlerbund Ostthüringen 1919-1927 499

Deutscher Künstlerbund 503

Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar 517

Kunsthandlung Julius Brauer Altenburg 1912-1926 520

Bund Heimatschutz (verschiedene Orte) 1907-1936 521

Es muss bemerkt werden, dass Ausstellungs- und Veranstaltungschroniken für die Kunstvereine Weimar und Greiz nicht vorhanden sind, da zu diesen beiden Vereinigungen keine Informationen vorhanden waren, welche ein Erstellen jener Chroniken zuließen.

Kunstverein Gotha 1846-1944

Veranstaltung, Datum	Titel der Veranstaltung	Künstler/ Ausstellungsobjekte	Veranstaltungsort
Ausstellung, 01.12.1846-17.01.1847	1. Ausstellung	Paul Emil Jacobs, E. Kolbe, N. Schiavoni, H. F. Wedemeyer, u.a.	Herzogliche Kaserne
Ausstellung, 25.12.1847-20.02.1848	2. Ausstellung		Herzogliche Kaserne
Ausstellung, Juli 1849	3. Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 29.06.-12.08.1851	4. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Gemälde: Paul Emil Jacobs, Ferdinand Marohn, Heinrich Bürkel Zeichnungen und Aquarelle: Carl Martin Laeisz, Adolph Tidemand, u.a.	
Ausstellung, 01.07.-15.08.1852	5. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Ölgemälde, Kupferstiche, Galvanographien von Adolph Tidemand, Carl Hasenpflug, Jakob Joseph Zelger, u.a.	
Ausstellung, 20.07.-31.08.1853	6. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Carl Hübner, Paul Emil Jacobs, Peter von Hess, u.a.	
Ausstellung, 01.08.-11.09.1854	7. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Theodor Maassen, Fidelis Bentele, C. F. Reichert, F. Amerling, Paul Emil Jacobs, u.a.	Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 07.07.-03.09.1855	8. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der	Anselm Feuerbach, Carl Hübner, Johann Geyer, u.a.	

	Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine		
Ausstellung, 22.07.-03.09.1856	9. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Otto Heyden, Carl Moßdorf, C. Fr. Reichert, u.a.	
Ausstellung, 12.07.-01.09.1857	10. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Samuel Friedrich Diez, Paul Emil Jacobs, Theodor Pixis, H. Schmitz, Friedrich Mardersteig, u.a.	
Ausstellung, 07.07.-01.09.1861	Ausstellung von Ölgemälden, Porzellanbildern und plastischen Werken	K. Baade, J. Becker, L. Gurlitt, Paul Emil Jacobs, J. J. Janssen, Graf Kalckreuth, u.a.	
Ausstellung, 16.07.-03.09.1865	14. Ausstellung	Direktor Lessing (Karlsruhe), u.a.	
Ausstellung, 01.08.-04.09.1867	Gemäldeausstellung	Feodor Dietz, W. Camphausen, A. Baur, u.a.	
Ausstellung, August 1873	Gemäldeausstellung	Historienbild „Der Vandalenkönig Geiserich führt die Kaiserin Eudoxia aus dem geplünderten Rom in die Gefangenschaft ab“ von Friedrich Spangenberg aus dem Besitz der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule Weimar	Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 24.05.-05.06.1882	Gemäldeausstellung	Kolossalbild „Der Sommer“ von Hans Makart aus dem Besitz des Kunsthändlers Emil Meyer (Berlin)	Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 01.08. - Anfang September 1883	Kunstausstellung	Gemälde, Aquarelle, Bronzen, Gipsfiguren, Mamorbüsten, Tanagranachbildungen	Herzogliches Orangeriehaus

		Böcklin, Adolf Menzel, Anselm Feuerbach, u.a.	
Ausstellung, Sommer 1884	23. Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, Anfang August – Anfang September 1885	24. Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 17.07.1886	25. Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 1890	Permanente Ausstellung		
Ausstellung, 19. Juli 1891	27. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine		
Tagung, 07.-08.08.1893	Tagung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine		
Ausstellung, Sommer 1894	Ausstellung Max Klinger	Radierungen von Klinger	
Ausstellung, Sommer 1895	Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine		
Ausstellung, 1897	30. Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 03.-16.04.1898	Christus-Ausstellung		Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 16.07.-03.09.1899	31. Ausstellung	Gemälde und Kunstwerke des Deutschen Buchgewerbeverein, Medaillen und Plaketten aus dem Herzoglichen Münzkabinett	Herzogliches Orangeriehaus
Ausstellung, 15.07.-06.09.1903	33. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung der Westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine	Ölgemälde, Aquarelle, Plastiken Fritz Mackensen, Max Asperger, Ernst Biedermann, Ernst Liebermann, u.a.	Herzogliches Orangeriehaus

Ausstellung, 20.07.-31.08.1905	34. Ausstellung und gleichzeitige Wanderausstellung des Verbandes der Westelbischen Kunstvereine		Herzogliches Orangeriehaus
Einweihung, 15. September 1907 Ausstellung, 15.09.-06.10.1907	Einweihung der Kunsthalle Gotha und Eröffnung der 35. Ausstellung		Kunsthalle
Ausstellung, 28. Januar 1908	Eröffnung der 36. Ausstellung	Eduard Moeller, Th. von Stein, Max Anton, I. Baumann, H. Hendrich, L. Heynemann-Golssen, Gust. Kampmann, Gertrud Küsthardt-Langenhan, Oskar Leu, Ad. Lins, H. Rätzer, L. Rogge, O. Strützel, H. von Volkmann, Fr. Wucherer, Arthur Bock, E. Morgenrot, u.a.	Kunsthalle
Ausstellung, 21. April 1908	Gemälde alter Gothaer Künstler von 1640-1850		Kunsthalle
Ausstellung, Ende April – 10. Mai 1908	„Erster Versuch einer Übersicht über den Gothaer Privatbesitz“	Gothaer Porträts von 1640-1850	Kunsthalle
Ausstellung, Mitte März – Mitte April 1909	Ausstellung Weimarischer Künstler		Kunsthalle
Ausstellung, 22.08.-19.09.1909	Herbstausstellung		Kunsthalle
Ausstellung, März 1911	1. Station der Wanderausstellung des Ortsvereins Dresden der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft		
Ausstellung, Februar 1912	Ausstellung Angelo Jank durch die Moderne Kunsthandlung Brakl (München)		Kunsthalle

Tagung, Anfang Oktober 1912	Tagung des Bundes Deutscher Frauenvereine (zugehörig zur 1. Ausstellung des Bundes badischer Künstlerinnen)		
Ausstellung, 03.-16.10.1912	1. Ausstellung des Bundes badischer Künstlerinnen	Malerei, Graphik, Plastik und angewandte Kunst von Thüringer Künstlerinnen und Mitgliedern des Bundes badischer Künstlerinnen	Kunsthalle
Ausstellung, Herbst 1915	Ausstellung mit Kriegsmotiven		Kunsthalle
Ausstellung, 28.05.-18.06.1916	Sonderausstellung – Kriegsbilder von Ludwig Putz	Ludwig Putz (München)	Kunsthalle
Ausstellung, 29.08.1920	50. Kunstausstellung		
Ausstellung, Oktober 1921	3. Ausstellung der Künstlergruppe Jung-Erfurt	Alfred Hanf, Willy Kirch, Walter Fernkorn	Kunsthalle
Ausstellung, 02.11.-30.11.1930	Gothaer Kunstgewerbe (in Kooperation mit der Volkshochschule Gotha)		
Ausstellung, 11.03.-03.04.1934	Gedächtnisausstellung des Kunstmalers Max Asperger: Gemälde und Radierungen aus Thüringen und benachbarten Gebieten		
Ausstellung, 1941	Künstlerbund Isar		
Ausstellung, 1941	Rose-Ausstellung		
Ausstellung, 1941	Matthis-Ausstellung		
Ausstellung, Ende November – Mitte Dezember 1941	Ausstellung Gothaer Künstler und Künstlerinnen		Kunsthalle
Lichtbilder-Vortrag 1942	„Das Reich in der Kunst“	Prof. Dr. Schürer (München)	
Lichtbilder-Vortrag,	„Deutsche	Prof. Dr. Schürer	

25. April 1942	Landschaftsmalerei um 1500“	(München)	
Ausstellung, 20.09.-11.10.1942	Gedächtnisausstellung Bruno Ziegler	Ziegler (Chemnitz), Rudolf Allwardt (Malchin), Bruno Herrfurth (Weimar), Hans Wischeropp (Weimar)	
Vortrag, 03. Oktober 1942	„Götter- und Heldensage der Edda“	Prof. Stassen (Berlin)	
Ausstellung, 01.-15.11.1942	Gemäldeausstellung Franz Türcke	Franz Türcke (Berlin)	
Ausstellung, 29.11.-13.12.1942	Gothaer Künstler und Künstlerinnen		
Ausstellung, 24.01.-07.02.1943	Kunstausstellung Konstantin Garneff	Konstantin Garneff (München)	Kunsthalle
Ausstellung, 21.02.-14.03.1943	Kollektivausstellung Fritz Schröner	Zeichnungen, Aquarelle von F. Schröner (Gotha)	Kunsthalle
Lichtbilder-Vortrag, 07. März 1943	„Schlüter“	Museumsdirektor Prof. Dr. Demmler (Berlin)	
Ausstellung, 28.03.-11.04.1943	Porträtausstellung F. Haß	Fritz Haß (München)	Kunsthalle
Ausstellung, 09.-23.05.1943	Kunstausstellung Alfred Leithäußer	Alfred Leithäußer (München)	Kunsthalle
Ausstellung, 27.11.-12.12.1943	Gemäldeausstellung Gothaer Künstler und Künstlerinnen		Kunsthalle
Lichtbilder-Vortrag, 05. Februar 1944	„Nikolaus Gerhard, ein Bahnbrecher deutscher Plastik“	Prof. Dr. Demmler (Berlin)	
Ausstellung, März 1944	Gemäldeausstellung Thüringer Künstler		Kunsthalle
Lichtbilder-Vortrag, April 1944	„Geschichte und Entwicklung des deutschen Spielzeugs“	Spielzeugkünstlerin Susanne Fucker (Gotha)	

Thüringer Kunstverein 1852-1874

Veranstaltung, Datum	Ausstellungsobjekte	Dauer und Orte
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1852		01. Juni – Ende Juli Erfurt
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1853		Mai – Oktober Erfurt, Jena, Suhl, Mühlhausen, Nordhausen
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1854		01. Mai – Ende Oktober Erfurt, Naumburg, Jena, Suhl, Nordhausen, Mühlhausen
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1855		15. April – Oktober Erfurt, Naumburg, Apolda, Jena, Suhl, Nordhausen
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1856		15. April – 31. Oktober Erfurt, Naumburg, Jena, Apolda, Suhl, Nordhausen
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1857		01. April – Ende Oktober Erfurt, Naumburg, Jena, Apolda, Suhl, Nordhausen, Sondershausen, Sangerhausen, Hildburghausen, Ilmenau
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1858		15. April – ? Erfurt, Weimar, Naumburg, Jena, Sangerhausen
Gemälde-Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1860		22.11. Weimar (Fürstenhaus) – ?
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1861		01. April – 01. November Erfurt, Naumburg, Gera, Jena, Eisleben, Sonders-hausen, Rudolstadt, Nordhausen, Weimar (Fürstenhaus)
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1862		Mitte April – November Erfurt, Weimar (Fürstenhaus)

Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1863		15. April – ? Erfurt, Zeitz, Jena, Gera, Greiz, Sonders-hausen, Nordhausen, Weimar
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1864		15. April – November Erfurt, Zeitz, Jena, Gera, Greiz, Plauen, Hof, Sondershausen, Nordhausen, Weimar
Thüringischer Zyklus, 1865		15. April – November Erfurt, Zeitz, Jena, Gera, Greiz, Plauen, Hof, Sonders-hausen, Nordhausen, Weimar
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1866 (Ausstellung wurde vorzeitig beendet, da drohende Kriegsgefahr bestand (Deutscher Krieg zw. Österreich u. Preußen von Juni - August 1866))		27. April – November Erfurt, Zeitz, Jena, Gera, Greiz, Plauen, Hof, Sonders-hausen, Nordhausen, Weimar
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1867		01. Mai – ? Erfurt, Zeitz, Jena, Gera, Greiz, Plauen, Hof, Sondershausen, Weimar
Thüringer Vereinszyklus, 1868		Ende April – ? Erfurt, Jena, Gera, Plauen, Hof, Greiz
Thüringer Vereinszyklus, 1869		01. Mai – November Erfurt, Jena, Altenburg, Gera, Plauen, Hof
Thüringer Kunstverein, 1870	Gemälde aus der Berliner National-Galerie	April 1870 im Logenhaus – ?
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1871		01. Mai – Ende Oktober Erfurt, Naumburg, Altenburg, Gera, Plauen, Hof
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins,		01. Mai – Oktober Erfurt, Altenburg, Gera, Jena, Plauen

1872		
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1873	Genre-, Landschafts-, Tier- und Portraitmalerei „Schlacht bei Königgrätz“ von Bleibtreu „Religionsgespräch zu Marburg“ von Noack	Mai - ? Erfurt, Naumburg
Ausstellung des Thüringer Kunstvereins, 1874	47 Arbeiten aus der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule Weimar	

Kunstverein Altenburg 1867-1943

Veranstaltung, Datum	**Titel der Veranstaltung**	**Künstler/Gezeigte Objekte/Redner**	**Veranstaltungsort**
1. Ausstellung, Mai 1867	„Aus dem Leben eines Wüstlings“	18 Kompositionen von Bonaventura Genelli	Saal der Stadt Gotha
2. Ausstellung, April 1868	„Aus dem Leben eines Künstlers“	24 Kompositionen von Bonaventura Genelli	Saal der Stadt Gotha
Musikalische Abendunterhaltung, 01. März 1869	Musikalische Abendunterhaltung mit lebenden Bildern		
Musikalische Abendunterhaltung, 13. Dezember 1869	Musikalische Abendunterhaltung mit deklamatorischen Vorträgen		
Musikalische Abendunterhaltung, 03. Februar 1870	„Lebende Bilder mit Musik und Gesangsvorträgen“	„Romeo und Julia“	Säle der Gesellschaft Concordia
Gemäldeausstellung, 1871			Casino Altenburg
Gemäldeausstellung, 1872			Casino Altenburg
Musikalische Abendunterhaltung, 27. Februar 1872	Musikalische Abendunterhaltung des Kunstvereins zu Altenburg	Ludwig v. Beethoven	Säle der Gesellschaft Concordia
Jährliche Ausstellung, Mitte Juli 1874		vornehmlich Düsseldorfer Künstler Fr. Spangenberg, Prof. H. Bleibtreu, Prof. Oswald Achenbach,	Casino Altenburg

		Louis Preller, Joseph Büttler, Prof. Hübner, u.a.	
Ausstellung, 25.05.-22. 06.1884	Gemäldeausstellung		
Vortrag, 01. April 1889	„Künstler und Modell“	Bernhard Carl Voretzsch	Kunstverein Altenburg
Vortrag, 29. April 1889	„Philipp Wouvermann zu Harlem“	Bernhard Carl Voretzsch	Kunstverein Altenburg
Vortrag, 02. März 1891	„Nicolaas Berghem“	Bernhard Carl Voretzsch	Kunstverein Altenburg
Ausstellung, 23.04.-18. 05.1891	Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine von Gera und Altenburg		
Vortrag, 14. Dezember 1891	„Charles Lebrun“	Bernhard Carl Voretzsch	
Jubiläumsfeier, 23. März 1892	25jähriges Bestehen des Kunstvereins		Saal der Gesellschaft Concordia
Ausstellung, Sommer 1894	Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg		
Ausstellung, 12.05.-?1895	26. Gemäldeausstellung (Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg)		Foyer und Büffetzimmer des Hoftheaters
Ausstellung, 10.-30.05.1896	27. Gemäldeausstellung und zugleich Sonderausstellung	Altenburger Künstler wie Prof. Louis Doell, Prof. Heinrich Finke, Prof. Franz Kießling, Oscar Jacobi, Clotilde Schilling, Max Gentsch, Reinh. Felix Voretzsch, Prof. Arthur Kampf, u.a.	
Ausstellung, 21.05.-11.06.1900	29. Kunstausstellung	Berliner Künstler: A. Menzel, Münchner Künstler: O. Arends, Blume-Siebert, Müller-Lingke, J. Wenglein, Werke der	Wandelgänge/Vorräume des Hoftheaters

		Künstlervereinigung Apelles aus Weimar	
Fest, 27. Januar 1906	39. Stiftungsfest des Kunstvereins		
Gemäldeausstellung, 20.05.-17.06.1906	Gemälde-Ausstellung mit großer Verlosung	Weimarer Künstlern wie Franz Bunke, Prof. v. Eschwege, M. Stahlschmidt Arthur Kampf, Georg Kolbe, Max Liebermann, Emil Nolde, Ernst Biedermann, u.a.	Herzogliches Hoftheater
Stiftungsfest, 1908	Stiftungsfest des Kunstvereins zu Altenburg		
Ausstellung, Mitte April 1909	Kunstausstellung Carl Oscar Arends	Arbeiten von Carl Oskar Arends (München)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Mai-Juni 1909	Kunstausstellung O. Fikentscher	O. Fikentscher (Karlsruhe)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Juni-Juli 1909	Kunstausstellung Fritz Brandt (†)	Fritz Brandt (†) (Rom)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Juli-August 1909	Ausstellung der Künstlervereinigung „Die Brücke“	Gemälde und Graphik	Lindenau-Museum
Ausstellung, Februar 1910	Kollektivausstellung Emil Fröhlich	26 Werke von Emil Fröhlich (Leipzig)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Frühjahr 1911	Wanderausstellung der Dresdner Kunstgenossenschaft		Lindenau-Museum
Ausstellung, Juli 1911	Kollektivausstellung Leo Rauth und Cilio Jensen	Leo Rauth (Leipzig), kleine Sammlung von Cilio Jensen (Dresden)	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 25. März 1912	„Allerhand Geschmacklosigkeiten“	Hofrat Prof. Seyffert (Dresden)	Großer Festsaal des Preußischen Hofes
Ausstellung, Mai 1912	Kunstausstellung Carl Oskar Arends	Arbeiten von Carl Oskar Arends (München)	Lindenau-Museum
Ausstellung, August – September 1912	Gemäldeausstellung	A. Stagura (Diessen am Ammersee), Heinrich Rettig (München), Adam Kunz (München)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Januar 1920	Moderne Kunstausstellung,	Käthe Kollwitz, Ernst Müller-Gräfe, Bruno	Lindenau-Museum

	ausgerichtet von Kunsthändler Julius Brauer	Eyermann (Leipzig)	
Ausstellung, November 1920	Kunstausstellung Alfred Ahner	Pastelle, Kreide- und Ölzeichnungen Alfred Ahners (Altenburg)	Lindenau-Museum
Ausstellung, Mitte November 1921	Dritte Jahresausstellung	Gemälde von Ernst Müller-Gräfe, Walter Jacob, Willy ter Hell, Meyer-Cassel Grafiken von Corinth, Pechstein, Seewald, Wagner, Kokoschka Glasdrucke von Thea Schleusner Plastiken von Bruno Eyermann	Lindenau-Museum
Ausstellung, 15.01.-15.03.1922	Ausstellung des Künstlerbund Ostthüringen	Gemälde und Grafik Neidhardt, Müller-Gräfe, Ahner, u.a.	Lindenau-Museum
Festsitzung mit Musik und Vortrag, 04. Juli 1926	50jähriges Jubiläum der Neugestaltung des Lindenau-Museums nach der Wiedereröffnung am 11. Juli 1876	Bibliothekar des Lindenau-Museums, Oberlehrer Rolsch	Großer Festsaal der Loge
19.11.1933	Eröffnung des neugestalteten Lindenau-Museums		
Ausstellung, 19.11.-17.12.1933	Deutsche Freilicht-Bühnen	Modelle, Gemälde, Zeichnungen, Entwürfe, Fotos	Lindenau-Museum
Ausstellung, 26.11.-17.12.1933	Lutherausstellung	Zeitgenössische Gemälde, Plastik, Briefe, Drucke, Münzen	Lindenau-Museum
Ausstellung, 1934	Ausstellung des Altenburger Malers Heinrich Burkhardt	Heinrich Burkhardt	
Ausstellung, 04.03.-02.04.1934	Passion Christi (im Rahmen der Thüringer Gaukulturwoche)	Gemälde, Plastik, Grafik und Reproduktionen nordischer und romanischer Kunst des 13. bis 20. Jahrhunderts aus Museums- sowie aus Privatbesitz	Lindenau-Museum

Vortrag, 18.03.1934	„Die Darstellung der Passion Christi im Wandel der Völker und Zeiten“	Frl. Dr. H. Heyne (Leipzig)	
Vortrag, 14.04.1934	„Meisterwerke der Alten Pinakothek“	Prof. Dr. H. Kehrer (München)	
Vortrag, 17.04.1934	„Die Seele der deutschen Landschaft“	Prof. Dr. H. Kehrer (München)	
Ausstellung, 20.-27.05.1934	Lindenau-Gedächtnis-Ausstellung		
Ausstellung, 20.05.-24.06.1934	Drei Münchner Künstler Aquarelle, Zeichnungen, Graphik	Prof. Eberz, Prof. Schinnerer, Prof. Troendle Porzellan von Elfriede Jahn (Altenburg)	
Gedächtnisfeier, 21.05.1934	Gedächtnisfeier des 80. Todestages von Bernhard August von Lindenau mit Vorträgen	Dr. Heinrich Mock, Börries, Freiherr von Münchhausen, Frau E. von Watzdorf-Bachoff, Ilse Drewes, Landes-Theater-Streichquartett	
Ausstellung, Ende Juni (?) 1934	Gemälde und Aquarelle Keramik Sonderausstellung Ernst Müller-Gräfes zu „Das Thüringer Wappen und seine Entstehung“	Rosahl (Leipzig) Kurt Feuerriegel (Frohburg) Ernst Müller-Gräfe	
Teenachmittag/Vorführung, 07.07.1934	„Bildnisse schöner Frauen“		
Ausstellung, 12.08.-23.09.1934	„Vier Dresdner Künstler“	Hans Grundig, Hans Jüchser, Christian Neissner, Horst Saupe	Lindenau-Museum
Vorführung, 14.08.1934	„Die schönen Frauen des Lindenau-Museums“		Lindenau-Museum
Tee-Nachmittag/Gedichtvortrag, 25.08.1934	„Glückliche Jugend“ Gedichte	Cranach, Murillo, Tizian, Müller-Gräfe Frau E. von Watzdorf-Bachoff, u.a.	
Ausstellung, 30.09.-11.11.1934	„Das Familienbild einst und jetzt“	Ernst Müller-Gräfe, Otto Pech, M. Beckmann, Horst Saupe, u.a.	Lindenau-Museum
Vortrag, 27.10.1934	„Die Meisterwerke des Leipziger Museums der	Direktor Dr. W. Teupser (Leipzig)	

	bildenden Künste“		
Vortrag, 04.11.1934	„Die Entwicklung des Bildnisses“	Prof. Dr. Rose (Jena)	
Ausstellung, 11.11.-26.12.1934	Weihnachtsausstellung Altenburger Künstler		Lindenau-Museum
Vortrag, 11.12.1934	„Die Darstellung der Geburt Christi in der Malerei“	Pfarrer Dr. Werner (Kosma)	
Ausstellung mit Eröffnungsvorträgen, 06.01.-10.02.1935	Gemälde Handzeichnungen Kohrener Töpfereien Leutenberger Handwebereien Vortrag I: „Der Weg des Malers Walter Jacob“ Vortrag II: „Das Werk von Gabriele Münter“	Gabriele Münter (Murnau) Walter Jacob (München) Walter Grünert (Altenburg) Dr. Johannes Eichner (Murnau)	
Vortrag, 07.01.1935	„Künstlerische Erneuerung – Deutsche Kunst 1914, 1924, 1934“	Dr. Johannes Eichner (Murnau)	
Künstlerischer Maskenball, 26.01.1935	„Fahrendes Volk“		Hotel Bayerischer Hof
Vortrag, 11.02.1935	„Wie stellen wir uns heute zur altgriechischen Kunst?“	Oberstudiendirektor Dr. Küttler (Altenburg)	
Ausstellung mit Eröffnungsvortrag, 17.02.-24.03.1935	Aquarelle und Graphik Gemälde und Zeichnungen Kunstgewerbe Vortrag: „Die Kunst Ernst Müller-Gräfes“	Emil Nolde (Berlin) Ernst Müller-Gräfe (Altenburg) Anna Gutmann (Altenburg) Walter Grünert (Altenburg)	
Ausstellung, 07.04.-12.05.1935	„Das Tier in der Kunst“	Plastiken, Gemälde, Graphik, von der Antike bis zur Gegenwart	
Feierstunde, 11.04.1935	Literarische Feierstunde „Lyrik und Balladen Thüringer Dichter“	Dorothea Mock, Dr. Ferdinand Rein, Erika Watzdorf-Bachoff, Lulu von Strauß und Torney, Börries Freiherr von Münchhausen	Lindenau-Museum

Vortrag, 09.05.1935	„Der Mensch und die Landschaft“	Direktor Dr. W. Teupser (Leipzig)	
Ausstellung, 19.05.-21.07.1935	„Altenburg im Wandel der Zeiten“	Gemälde, Graphik, Plastik, Kunstgewerbe A. von Menzel, u.a.	Lindenau-Museum
Ausstellung, 26.05.-07.07.1935	„Krügers Graphikum“ Stiftung Hermann Anders Krüger (Neudietendorf)		Graphisches Kabinett
Morgenfeier, 10.06.1935	Morgenfeier zur Ausstellung „Altenburg im Wandel der Zeiten“		Ausstellungssaal, Lindenau-Museum
Feierstunde, 26.06.1935	Feierstunde bei Bernhard August von Lindenau mit Musik und Vorträgen		Italienersaal des Lindenau-Museums
Ausstellung, 04.08-08.09.1935	„Thüringer Graphik“	Oswald Baer, Erich Dietz, Trude Graef, Prof. Walter Klemm, Fritz Körner, Ernst Müller-Gräfe, Willi Schramm (Saalfeld), Franz Vetter (Gotha)	Lindenau-Museum
Ausstellung, 15.09.-20.10.1935	„Heroische Kunst. Von der Antike bis zur Gegenwart“	Gemälde, Plastik, Graphik, Medaillen Lovis Corinth, Fidus, L. Doell, u.a.	Lindenau-Museum
Vortrag, 25.09.1935	„Eintausendundeine Nacht“	Schriftsteller Gustav Hermann (Leipzig)	
Vortrag, 28.10.1935	„Kunst und Leben in Griechenland, Rhodos und Kreta“	Museumsdirektor Dr. Heinrich Mock	
Ausstellung, 24.11.35-12.01.1936	„Kunst für den Weihnachtstisch“	Altenburger, Sächsische und Thüringische Künstler der Gegenwart	Lindenau-Museum
Vortrag, 01.12.1935	„Die graphischen Techniken“	Frl. Dr. Hildegard Heyne	
Ausstellung, 01.12.-29.12.1935	Weihnachtsmesse		
Lichtbilder-Vortrag, 13.01.1936	„Giotto und sein Jahrhundert“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Prof. Dr. H. Beenken (Leipzig)	
Feierstunde,	Künstlerische	Erika Watzdorf-	Ausstellungsräume,

20.02.1936	Feierstunde „Kunst im Heim“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Bachoff	Lindenau-Museum
Ausstellung, Anfang 1936 - 08.03.1936	„Gute Kunst aus Altenburger Privatbesitz“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	180 Werke von ca. 25 Privatbesitzern Altenburgs	Lindenau-Museum
Ausstellung, 22.03.-03.05.1936 (konnte aus technischen Gründen nicht stattfinden)	„Die Arbeit in der Kunst“		
Ausstellung, 22.03.-03.05.1936	„Deutsche Kunst und deutsches Kunstgewerbe“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Meisterwerke der deutschen Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und des Kunsthandwerks in den erstklassigen photographischen Reproduktionen d. Angelsachsen-Verlags in Bremen Kunstgewerbe der Gegenwart von Anna Gutmann (Altenburg)	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 30.04.1936	„Das Wesenbedingende der nordischen Länder Europas“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Meisterphotograph Kurt Hielscher (Berlin)	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 11.05.1936	„Daniel Chodowiecky, 1726-1801“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Gabriele Konther (Altenburg)	Lindenau-Museum
Ausstellung, 17.05.-05.07.1936	Zwei Ausstellungen: „Land und Leute“ und „Der Altenburger Bauer in der Kunst“ als Beteiligung des Kunstvereins an den Altenburger Festspielen 1936 (in Kooperation mit dem Kunstring)	„Land und Leute“: Graphik und Gemälde der Dresdner Sezession, thüringische Künstler der Gegenwart	Lindenau-Museum
Festspiele, 31.05.-23.06.1936	„Altenburger Freilichtfestspiele“ des Thüringer	Walküre, Freischütz, Zigeunerbaron, u.a.	Schloßhof, Altenburg

	Staatstheaters Altenburg		
Feierstunde, 05.06.1936	Künstlerische Feierstunde „Stadt und Land“ im Rahmen der Altenburger Festspiele 1936 (in Kooperation mit dem Kunstring)		Lindenau-Museum
Ausstellung, 19.07.-06.09.1936	Olympia-Ausstellung „Der sportliche Mensch in der Kunst“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Plastik, Malerei, Graphik	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 24.08.1936	„Olympia als Kunst- u. Sportstätte“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Oberstudiendirektor Dr. Küttler (Altenburg)	
Feierstunde, 05.09.1936	„Olympische“ Feierstunde (in Kooperation mit dem Kunstring)	Klassizistische Tanzpantomime „Dädalus und seine Statuen“ von Vincenzo Righini mit Prologus und Versen von Erika v. Watzdorf-Bachoff	
Feier, 14.09.1936	Nachfeier zur „Olympischen“ Feierstunde		Burgverlies
Ausstellung, 20.09.-08.11.1936	„Musik und Tanz in der bildenden Kunst“		
Lichtbilder-Vortrag, 05.10.1936	„Ludwig Richter, ein Meister deutscher Art und Kunst“ (in Kooperation mit dem Kunstring)	Pfarrer Walther Hoffmann (Chemnitz)	
Ausstellung, 18.10.-15.11.1936	Sonderausstellung des Lindenau-Museums (Graphikum) „Stiftung Bankrat Hermann Köhler (Altenburg)“	Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik (Sammlung Köhler) und 14 größere Blätter (Sammlung Walter Grünert)	Räume der ehemaligen Museumsschule
Lichtbilder-Vortrag, 03.11.1936	Vortrag des Kyffhäuserbundes „Das unbekannte Spanien“, mit Beteiligung des Kunstvereins Altenburg	Meisterphotograph Kurt Hielscher (Berlin)	Preußischer Hof
Ausstellung, 29.11.1936-10.01.1937	Künstlerischer Weihnachtsmarkt (in	Gemälde, Graphik, Plastik, Kunstgewerbe,	Lindenau-Museum

	Kooperation mit dem Kunstring)	Holzschnitte, Glasbläserei aus vers. Gauen und Städten Deutschlands	
Vortrag, 13.12.1936	Vortrag des Lindenau-Museums (Graphikum) „Dürers Marienleben“, mit Beteiligung des Kunstvereins Altenburg und des Kunstringes	Gabriele Konther (Altenburg)	Lindenau-Museum
Künstlerische Abendveranstaltung, 04.01.1937	„Altenburg in Musik und Dichtung“		
Ausstellung, 17.01.-28.02.1937	„Drei deutsche Meister“	Böckstiegel (Dresden) Horst-Schulze (Leipzig) Kupferschmid (Karls-ruhe)	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 25.01.1937	„Gesellschaft und Gemeinschaft in der neuen Kunst“	Prof. Dr. Beenken (Leipzig)	
Lichtbilder-Vortrag, 28.02.1937	„Leonardo da Vinci“	Prof. Dr. Hans Rose (Jena)	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 12.04.1937	„Karl Blechen, Werk und Tragödie eines Landschaftsmalers der deutschen Romantik.“	Prof. Dr. Beenken (Leipzig)	Lindenau-Museum
Ausstellung, 14.03.-25.04.1937	„Reisen und Wandern“	u. a. Reiseplakate	
Lichtbilder-Vortrag, 22.03.1937	Dürers Passionsbilder“	Gabriele Konther (Altenburg)	
Lichtbilder-Vortrag, 12.04.1937	„Reisen in Spanien und Marokko“	Museumsdirektor Dr. Heinrich Mock	
Ausstellung, 25.04.-17.05.1937	Plakatkunst seit 1910		Lindenau-Museum
Ausstellung, 09.05.-27.06.1937	„Die schöne und unbekannte Altenburger Heimat“ mit Sonderschau: Fotofreunde		
Ausstellung, Juni 1937	Ausstellung „Die schöne Altenburger Heimat in der Photographie“ (Beitrag des Kunstvereins zu den		

	Freilichtfestspielen des Landestheaters 1937)		
Ausstellung, 11.07.-22.08.1937	„Musik und Tanz in der Kunst“		
Ausstellung, 05.09.-17.10.1937	„4 Künstler aus dem Meuselwitzer Revier“	Erich Dietz, Günter Hempel, Alfred Ahner	
Ausstellung, 31.10.-25.12.1937	„Mutter und Kind in der Kunst“	Frau Langenstraß-Uhlig	Lindenau-Museum
Ausstellung, 06.03.-18.04.1938	Werke von Magda Langenstraß-Uhlig (Rehbrücke bei Potsdam)		
Vortrag, 17.10.1938	„Kunst und Volk“	Dietrich Bernhardi	
Vortrag, 21.10.1938	„Reiseeindrücke in Italien“	Stellvertretender Vorsitzender des Kunstvereins Altenburg, Bibliotheksrat Dr. Schmidt	
Ausstellung, 27.11.-26.12.1938	Weihnachtsausstellung Altenburger Künstler		
Vortrag, 1939	„Deutsche Landschaftsmalerei“	Prof. Baumgart (Jena)	
Vortrag, 27.01.1939	„Giotto“	Prof. Dr. Hetzer (Leipzig)	
Ausstellung, 19.03.-16.04.1939	Radierungen von Josef Steib (Berlin)		
Feierstunde, 27.03.1939	Münchhausen-Feierstunde in Zusammenarbeit m. d. Naturforschenden Gesellschaft u. d. Zweigverein Altenburg d. dt. Sprechvereins		Rathaussaal, Altenburg
Lichtbilder-Vortrag, 07.04.1940	„Die Skulpturen des Naumburger Domes“	Univ.-Prof. Dr. Beenken (Leipzig)	Haus der Landwirte
Ausstellung, 16.06.-07.07.1940	„Zeichnungen und Aquarelle aus der Altenburger Heimat“	Erich Dietz	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 29.09.1940	„Phidias“	Univ.-Prof. Dr. Schweitzer (Leipzig)	Haus der Landwirte
Lichtbilder-Vortrag, 25.11.1940	„Griechische Vasenmalerei“	Stellvertretender Vorsitzender des Kunstvereins Altenburg,	Haus der Landwirte

		Bibliotheksrat Dr. Schmidt	
Lichtbilder-Vortrag, 18.03.1941	„Die Bildnereien der Klosterkirche in Wechselburg“ (in Zusammenarbeit mit der Geschichts- und Altertumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes)	Stellvertretender Vorsitzender des Kunstvereins Altenburg, Bibliotheksrat Dr. Schmidt	Aula des Friedrichs-Gymnasium
Ausstellung, 27.04.-18.05.1941	„Kriegsbilder“	Otto Engelhardt-Kyffhäuser, Fritz Hermann Schröner (Gotha), Karl Schwanicke (Altenburg), Joachim Müller-Gräfe (Altenburg), u.a.	Lindenau-Museum
Ausstellung, 24.08.-14.09.1941 (Wanderausstellung, welche auch in Greiz Halt machte)	„Thüringer Künstlerinnen“	Grafik und Gemälde Paula Henneberg, Thekla Dietrich-Wrede, Margarethe Pfaff, u.a.	Lindenau-Museum
Lichtbilder-Vortrag, 06.10.1941	„Griechische Terrakotten“	Bibliotheksrat Dr. Schmidt	Haus der Landwirte
Ausstellung, 19.10.-21.12.1941	Altenburger Kunstausstellung	Wilhelm Bachmann, Heinrich Burkhardt, Paul Clauder, Kurt Dittrich, Else Fischer-Schnabel, Oskar Jacobi, Elfriede Jahn, Ernst Müller-Gräfe, Otto Seyffart, Ewald Ungethüm, Anna Walther, u.a.	Lindenau-Museum
Vortrag, 14.06.1942	„Leonardo als Zeichner“	Prof. Hüter (Leipzig?)	Haus der Landwirte
Ausstellung, 23.08.-20.09.1942	Ewald Ungethüm	Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Scherenschnitte	Lindenau-Museum
Vortrag, 03.01.1943	„Albrecht Dürers Italien-Erlebnis“	Burghauptmann der Wartburg, Dr. Hans von der Gabelentz	Haus der Landwirte
Vortrag, 07.02.1943	„Sächsische Malerei der Biedermeierzeit“	Dr. Hildegard Heyne (Leipzig)	Haus der Landwirte
Ausstellung, 03.-31.10.1943	Altenburger Kunstausstellung	Gemälde, Grafik, Plastik	Lindenau-Museum

Kunstverein Gera 1878-1944

Datum	Titel der Ausstellung: gezeigtes Repertoire	Gezeigte Künstler
1878*	Kunstausstellung	
Mai 1882*	Kunstausstellung	
30.03.-01.05.1890*	Kunstausstellung	
22.03.-12.04.1891*	Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg	
Zwischen Ostern und Pfingsten 1894*	Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg	
07.-30.04.1895*	Kunstausstellung der Vereinigten Kunstvereine Gera und Altenburg Gemälde und Plastik	
1902 (fortwährend)*	Kunstausstellung (in Kooperation mit Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar) Gemälde, Radierungen, Bronzestatuetten, Bronzebüsten, Terrakotten	
1903 (fortwährend)*	Kunstausstellung (in Kooperation mit Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar) Gemälde, Lithografien, Bronzeplaketten, Bronzefigur, Majoliken, Radier-Mappen	
1904 (fortwährend)*	Kunstausstellung (in Kooperation mit Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar) Gemälde, Bronzestatuetten, 19 große Gemälde des Jenaer Kunstvereins	
Anfang Januar 1905*	Walter Haeckel-Ausstellung Studien und kleine Bilder vom Allgäu, dem Thüringer Land, Norddeutschland und Münchner Gegend	Walter Haeckel (München)
Ende Mai 1907*	Ernst Haeckel-Ausstellung Haeckels gezeigte Ceylon-	Ernst Haeckel (Jena)

	Gruppe: 24 Aquarelle, 2 Sepiazeichnungen, 1 Bleizeichnung	
Januar 1908*	Monatsserie des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler Sammlung von Aquarellen von Karl Heffner, vier Gemälde von Hermann Paschold, Architekturentwürfe und Studien des Architekten Graumüller (Gera/Untermhaus)	Heffner, Paschold, Graumüller
März 1909*	Kunstausstellung Heel	Prof. Carl Heel (Braunschweig)
Anfang Mai 1912*	Sonderausstellung der Leipziger Secession	Wilhelm Schulze-Rose (Leipzig), Herbert Graß (Leipzig), W. Specht (Leipzig), M. Benndorf (Leipzig), M. Frohberg (Dresden), Hermann Paschold (Gera)
Ende 1915*	Weihnachtsausstellung	Kunst und Kunsthandwerk Thilo Schoder, u.a.
ab 01.03.1920	Grafik	Käthe Kollwitz
23.05.-05.06.1920	Frühjahrsausstellung: Gemälde und Plastik	Lovis Corinth, Rudolf Großmann, Kurt Hoelloff, Müller-Ewald, Paul Riess, Max Slevogt, Carl Thiemann
01.08.-15.08.1920	4. Jahresausstellung: Zeichnungen	Anselm Feuerbach, Harding, Ille, Friedrich August von Kaulbach, C. Kroener, Markart, Adolph Menzel, David Passavant, Heinrich Reinhold, Ludwig Richter, Christian Rode, Wenban
12.09.-29.09.1920	Herbstausstellung	Richard Haberlandt, Alfred Helberger, Kohli, Hans Niggemann, Pichal, Rose Schlesinger, Eduard Schrammen, u.a.
05.12.-22.12.1920	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Grafik, Plastik, Kunstgewerbe (Zusammenarbeit mit dem KBO und Geraer Firmen)	Richard Burkhardt, Bruno Eyermann, Wilhelm Giese, Kurt Günther, M. Hagen, Willy Müller, Paul Neidhardt, Nonne, Hermann Paschold, Thilo Schoder, Johanna Maria

		Schwenker, Alexander Wolfgang, u.a.
20.03.-03.04.1921	1. Frühjahrsausstellung: Gemälde, Zeichnungen, Fotografien	Walter Musche, A. Schlehan, Johanna Maria Schwenker, A. W. Wurthmann
10.04.-01.05.1921	2. Frühjahrsausstellung: Gemälde	Willy Preetorius
08.05.-22.05.1921	„Künstlerbund Isar“ e.V., München: Gemälde, Aquarelle, Plastik	M. Gaisser, Fr. Grässel, Hans von Hayek, Ludwig Hohlwein, Carl A. Korthaus, Ernst Liebermann, Carl von Marr, Georg Mattes, Otto Miller, Rudolf Nissl, Charles Palmiés, Leo Putz, Eduard Schrammen, Max Unhold, Wilhelm Velten, u.a.
ab 03.07.1921	Grafik aus drei Jahrhunderten	Albrecht Dürer, Rembrandt, französische und englische Stecher des 18. Jahrhunderts
04.12.-20.12.1921	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Grafik, Plastik Kunstgewerbe (Zusammenarbeit mit dem KBO und Geraer Firmen)	Richard Burkhardt, Richard Engelmann, Bruno Eyermann, Walther Klemm, Fritz Körner, Gertrud Möbius, Willy Müller, Paul Neidhardt, Hans Niggemann, Alexander Olbricht, Paul Ott, Thea Ott, Max Salzmann, Alexander Wolfgang, u.a.
16.04.-14.05.1922	Frühjahrsausstellung: Gemälde, Grafik, Plastik	Bruno Eyermann, Fritz Zalisz
ab 30.07.1922	Aquarelle	Richard Haberlandt, Hermann Paschold, Alexander Wolfgang
ab 04.03.1923	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Lithografien	Kurt Badt, Ernst Brecht
13.05.-10.06.1923	(Ausstellung I) Das Altgeraer Bildnis: Gouachen, Pastelle	Friedrich Heinrich Fischer, Theodor Fischer, Carl Kreul, Johann Friedrich Leberecht Reinhold, Silvester Schröder
21.10.-18.11.1923	(Ausstellung II) Das Altgeraer Bildnis: Gemälde, Gouachen, Pastelle	Friedrich Heinrich Fischer, Ehregott Grünler, Johann Friedrich Leberecht Reinhold
16.01.-06.02.1924	Dresdner Künstler, Thüringisches Kunstgewerbe, Neuerwerbungen des Museums: Aquarelle, Grafik,	Siegfried Berndt, Richard Birnstengel, Georg Gelbke, Artur Henne, Martin E. Philipp, Georg Türke, Paul

	Plastik, Zeugdruck, Keramik	Walter, Walter Zeising
11.05.-25.05.1924	Jenaer Künstler, Drucke der Marées-Gesellschaft: Gemälde, Zeichnungen, Grafik	Walter Dexel, E. Unger
29.05.-05.06.1924	„Der Sturm“ Expressionismus – Futurismus – Kubismus: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithografien, Glasbilder, Plastik	Alexander Archipenko, Rudolf Bauer, Adolf Bauer-Saar, Willi Baumeister, Aurel Bernath, K. S. Boguslawskaja, Georges Braque, Marc Chagall, Serge Charchoune, Robert Delaunay, Tous Donas, Emil Fille, Oskar Fischer, Paul Fuhrmann, Albert Gleizes, Hans Haffenrichter, Jacoba van Heemskerck, Johannes Itten, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Michail Larionoff, Fernand Léger, Franz Marc, Louis Marcoussis, M. H. Maxy, László Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Oskar Nerlinger, Max Pechstein, Peri, Iwan Puni, Lothar Schreyer, Georg Schrimpf, Kurt Schwitters, Robert Storm Petersen, Hans Mattis Teutsch, Arnold Topp, Marie Uhden, Nell Walden, William Wauer, Ossip Zadkine
06.07.-27.07.1924	Neue deutsche und ostasiatische Grafik aus dem Verlag Friedrich Dehne, Leipzig: Aquarelle, Grafik Plastik	Lásla Boris, Eduard Dollerschell, Michael Fingesten, Kurt Hoelloff, Ludwig von Hofmann, Julius Kroll, Ernst Oppeler, Emil Orlik, Paul Paeschke, Emil Pottner, William Tegtmeier, K. F. Zähringer, chinesische und japanische Grafiker Lisa Simcik
26.10.-19.11.1924	Aquarelle und Grafik moderner Meister aus dem Berliner Grafikkabinett J. B. Neumann	Bindel, Otto Dix, Erich Heckel, Kans, Anton Kerschbaumer, Otto Lange, Otto Müller, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Fritz Schaefler, Georg Schrimpf, Speier
30.11.-26.12.1924	Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft. Ortsgruppe Leipzig: Gemälde,	Franz Berthold, Irmgard von Bonge, Fritz Bucholz, Max Dieke, Bruno Eyermann, Emil

	Aquarelle, Zeichnung, Grafik, Plastik, Medaillen, Miniaturmalerei auf Elfenbein	Fröhlich, Hans Friedrich, Lotte Geidel-Liebing, Bruno Héroux, Walter Hinze, von Kobshofer, Alfred Krüger, Fritz Küchler, Arthur Kuntzsch, Hugo-Rudolf Lange, Adolf Lehnert, Alfred Liebing, Arthur Liebsch, Arthur Michaelis, Gerhard Müller, Müller-Mohr, Hermann Paschold, Jasmer Schultze, Georg Schuster, Seffner, Willy Thurm, Eugen Urban, Gustav Wustmann
11.12.-22.12.1924	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Grafik, Kunstgewerbe (Zusammenarbeit mit dem KBO und Geraer Firmen)	
25.01.-15.02.1925	Geschäftshaus- und Fabrikbauten: Entwürfe Fotografien, Modelle	Otto Barting, Alfred Gellhorn & Knauthe, Walter Gropius, Hans und Kaldenbach, Heinrich Kosina, Wassili Luckhardt, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Mies van der Rohe, Adolf Rading, Hans Bernhard Scharoun, Max Taut
08.03.-12.04.1925	Geraer und Thüringer Künstler: Gemälde, Aquarelle, Grafik	Thekla Dietrich-Wrede, Richard Haberlandt, Rudolf Kluge, Georg Kötschau, Johanna Maria Schwenker
10.05.- Ende Juni 1925	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Josef Eberz, Carlo Mense, Richard Seewald
18.10.-18.11.1925	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Otto Bauriedl, Edward Cucuel, Karl Ernst Lange, Marcard-Cucuel
22.11.-20.12.1925	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Peter August Böckstiegel, Ella Räuber
25.12.1925-31.01.1926	Aquarelle	Paul Klee
21.03.1926	Eröffnung der Städtischen Vortrags- und Ausstellungshalle, Zeppelinstraße	Ausstellung des KBO
14.03.- Ende April 1926	Wohnbau-Ausstellung: Entwürfe, Fotografien	Deutsche, holländische, belgische Meister, u.a. Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Max Taut; J. J. P. Oud,

		Rotterdam; Architektengruppe „La City moderne“, Belgien
13.06.-10.07.1926	Feldgrauer Künstlerbund, München: Gemälde Radierungen	Joan Anacker, Fritz Arlt, Willibald Besta, Josef Buchty, Willi Bücker, Josef Burger, Cajetan Dreisser, Hans Ernst, Emil Esche, Paul Förtsch, Claus Freitag, Artur Griehl, O. L. Hägele, Paul Hässler, Josef Hoegl, Karl Kessler, Josef Koch, Paul Koch, Alfred Köck, Anton Kürmeister, E. Kulmann-Reher, Erich Lasse, Hans Horst Lohmann, Sepp Meindl, Erich Mercker, Siegfried Neumann, Fr. Petersen, Carl Theodor Protzen, Josef Riedl, Philipp Röth, Thomas Schaffelhuber, Wolfgang Schaper, C. W. Scharrer, Gustav Schmidt, Sylvester Schmitz, Robert Schraudolph, Ferdinand Steger, Rudolf Tillmetz, Hans Toepper, W. H. Wendlberger, Bruno Wersig, Armin Wurm Bruno Héroux
10.10.-01.12.1926	Jubiläumsausstellung „50 Jahre Geraer Kunstverein“: Gemälde, Grafik	Karl Albiker, Alexander Archipenko, Hans Baluschek, Willi Baumeister, Richard Birnstengel, Peter August Böckstiegel, Pol Cassel, Lovis Corinth, Ludwig Dettmann, Walter Dexel, Ernst Richard Dietze, Otto Dill, Otto Dix, Ferdinand, Dorsch, August Wilhelm Dressler, Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Ernesto Fiori, Erich Fraaß, Philipp Frank, Sepp Frank, Otto Freitag, August Gaul, Willi Geiger, Georg Gelbke, Bartl Gilles, Erich Heckel, Franz Heckendorf, Josef Hegenbarth, Werner Henser, Curt Herrmann, Hans Herrmann, Carl Hofer, Ludwig von Hofmann, Julius Hüthner, Walter Jacob, Willy Jaeckel, Arthur Kampf, Wassily

		Kandinsky, Bergamo Kanold, Alexander Kanoldt, Cesar Klein, Walther Klemm, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Arthur Lange, Rudolf Levy, Ernst Liebermann, Max Liebermann, August Macke, Franz Marc, Hans Meid, Moriz Melzer, Otto Möller, Bernhard Müller, Richard Müller, Hans Nadler, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Ernst Oppler, Emil Orlik, Fritz Rhein, Wolf Röhricht, Paul Rössler, Arthur Segal, Julius Seyler, Renée Sintenis, Max Slevogt, Eugen Spiro, R. Schiestl, Karl Schmidt-Rottluff, Franz von Stuck, Fritz Stuckenberg, Paul Wilhelm
13.02.-13.03.1927	Kitsch und Kunst	
03.04.-23.04.1927	Münchner Künstlergenossenschaft: Gemälde	Fritz Baierlein, Hans Best, Arnulf de Bouché, Gilbert von Canal, Robert Curry, Siegfried Czerny, Paul Förtsch, Peter Hamme, Hegnauer, Peter Hirsch, Albert Hans Hofmann, Kampfhamer, Hugo Kneyssig, Koeselitz, Hermann Krichelsdorf, Josef Kuisl, Merker, Fritz Müller-Landeck, Schnaudolph, Steger, Urbahn, u.a.
16.10.-27.11.1927	25 Jahre Russisches Theater: Bühnenbilder, Modelle, Kostüme, Zeichnungen, Fotografien Dresdner Künstler: Gemälde, Aquarelle, Plastik	 Richard Birnstengel, Berndt, Erich Fraaß, Georg Gelbke, Karl Hanusch, Josef Hegenbarth, Karl Kröner, Fritz Maskos, Paul Oberhoff, otto Schubert, Georg Türke, paul Wilhelm
ab 05.02.1928	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Plastik	Heinrich Brenner, Richard Haberlandt, Alfred Kunze, Ernst Müller-Gräfe, Martha

	Meißner Porzellan	Schrag, Bruno Ziegler Paul Börner, August Gaul, Johann Joachim Kändler, Paul Scheurich
04.03.-25.03.1928	Deutscher Künstlerbund „Der Türmer“ e.V.: Gemälde, Plastik	Fritz Behn, Max Bergmann, G. K. Borgmann, Ludwig Dill, Paul W. Erhardt, Fritz Erler, Erich Erler, Friedrich Fehr, Josse Goossens, Anna Gasteiger, Otto Hamel, Hans Heider, Conrad Hommel, Richard Klein, Luedecke-Cleve, Fritz Osswald, Hanns Pellar, Otto Pippel, Karl Schlageter, Wilhelm Schodde, Carl Schwalbach, Bodo Semann, Julius Seyler, Hermann Urban, Charles Vetter, Robert Weise
22.04.-06-05.1928	Das Problem der Bildnisgestaltung in der jungen Kunst: Gemälde, Plastik	Loulou Albert-Lazard, Karl von Appen, Rudolf Belling, Adolf Dietrich, Karl Döbel, Wilhelm Dressler, Max Dungert, Heinrich Ehmsen, Ernst Fritsch, Herbert Gerbe, Bernhard Hasler, August Heitmüller, Walter Kampermann, Bernhard Klein, Jorg Klemm, Willy Kriegel, Issai Kulbianski, Gerhard Marcks, Carlo Mense, Otto Möller, Ernst Wilhelm Nay, Ernest Neuschul, Franz Radziwill, Anneliese Ratkowski-Braun, Heinrich Richter, Emmy Roeder, Rudolf Schlichter, Wilhelm Schmid, Georg Schrimpf, Artur Segal, Franz Stock, Georg Tappert, Ernst Thoms, van Hauth, Karl Völker, Nicolai Wassilieff, Ines Wetzel, Gert Wollheim
07.10.-25.11.1928	Herbstausstellung: Gemälde, Aquarelle, Radierungen	Otto Bauriedl, Wilhelm Giese, Otto Heinrich, Ludwig Kath, Ernest Neuschul, A. Pinkernelle, Paul Plontke, Rudolf Polschmann, Georg W. Rößner, Richard Schröder, Josef Steib, Robert E. Stübner

03.02.-24.02.1929	Internationale Grafik Gemälde	Max Beckmann, Frank Brangwyn, Lovis Corinth, Charles François Daubigny, Honoré Daumier, August Gaul, Pierre Gavarni, Francisco de Goya, Rudolf Großmann, Erich Heermann, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Louis Legrand, Wilhelm Leibl, Max Liebermann, Hans Meid, Felix Meseck, Richard Müller, Edvard Munch, Emil Nolde, Emil Orlik, Bernhard Pankok, Pablo Picasso, Auguste Renoir, Felicien Rops, Max Slevogt, Fred Stauffer-Bern, Johannes Thiel, James MacNeill Whistler, Anders Zorn, F. A. Weinzheimer Johannes G. Dreydorff, Karl Ernst Lange
ab 02.03.1929	Honoré Daumier – Karikaturen: Grafik	
10.03.-13.04.1929	Kunst und Technik: Gemälde, Zeichnungen, Radierungen, Fotografien	Richard Albitz, Otto Antoine, Otto Arndt, Josef Bato, Hans Bohrdt, Leo Hubert Braun, Hans Bremer, Erich Büttner, Reinhold Dieffenbacher, Richard Fuhry, Wilhelm Giese, Carl Grossberg, Kurt Haase-Jastrow, Hans Hartig, Otto Heinrich, Max Kaus, Erich kips, Wilhelm Lategahn, Ernest Neuschul, Felix Nussbaum, Franz Radziwill, Albert Renger-Patzsch, Wolf Röhricht, Leonhard Sandrock, Sasha Stone, Otto Thiele, Curt Topel, Karl Wendel, Fritz Wucherer, Gustav Wunderwald
21.04.-05.05.1929	Der nackte Mensch in der Kunst des Abendlandes: Grafik, Reproduktionen	
01.09.-29.09.1929	Thüringer Gruppe, Weimar: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Grafik, Plastik	Alfred Ahner, Bertold Asendorf, Walter Determann, Werner Fechner, Kurt Günther, Richard Haberlandt, Kurt Ketscher, L. Rocco, Alexander

		von Szpringer, Oskar von Zaborsky-Wahlstätten
12.01.-26.01.1930	Künstler aus dem Gauverband Sachsen-Anhalt, des Reichsbundes bild. Künstler Deutschlands: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik Plastik	Max Baumann, Wilhelm Busse-Dölau, Conert, Ernst Datan, Richard Degenkolbe, Mathilde Fabricius, Conrad Felixmüller, Fricke, Wilhelm Giese, Ludwig Göbel, Wilhelm von Heider, Ludwig Kirchner, Kössler, Erna Krüger, Albert Lange, Manz, Nagler, Penner, Peppmüller, Konrad Pirntke, Rudert, Moritz Rusche, Sack, Schmidt-Rau, Georg Andreas Speck, Hans Spitzmann, Standte, Wessner, Curt Wittenbecher, Maryan Zurek Lisa Simcik
02.02.-02.03.1930	Gemälde, Aquarelle	Georg Gelbke, Fritz Rhein
16.02.-02.03.1930	Der Brüggemannsche Hochaltar im Dom zu Schleswig: Fotografien	Elisabeth Paulsen-Stoltenberg
04.05.-15.06.1930	Architekturentwürfe, -modelle, Fotografien, Kunsthandwerk	Thilo Schoder
09.11.-07.12.1930	Fotografien	Aenne Biermann
29.03.-03.05.1931	Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Leipzig: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Plastik, Architekturentwürfe	Emil Block, Irmgard von Bonge, Bruno Eyermann, Hans Friedrich, Emil Fröhlich, Lotte Geidel-Liebing, Hans Hähnel, Bruno Héroux, Walter Hinze, Fritz Kempe, Walther Klemm, Adolf Lehnert, Alfred Liebig, Alfred Liebing, Rudolf Lipus, Walter Möbius, Herbert Molwitz, Rudolf Müller-Gerhardt, Hermann Paschold, Herbert Riede, Friedrich Ritschel, Hermann Ter Meer, Willy Thurm, Martin Wolf, Georg Wünschmann, Dora Wünschmann-Toula
04.10.-01.11.1931	Meisterwerke der Malerei: Reproduktionen	
31.01.- Ende Februar 1932	Gemälde, Aquarelle	Gustav Schaffer
ab 07.02.1932	Zeitgenössische Medaillen aus der Porzellanmanufaktur	Deutsche und österreichische Künstler

	Meißen	
10.04.-01.05.1932	Künstlergruppe „Sieben Münchner Maler“ und Leipziger Künstlerbund e.V.: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Plastik	Albert Burchardt, Walter Buhe, Heinz Dörffel, Franz Doll, Willi Geiger, Friedrich Görtitz, Günther Großmann, Herbert Hauschild, Martha Henckel-Pillnay, Klara Krannich, Albrecht Leistner, W. Maron, Hans Alexander Müller, Franz Nitsche, Otto Nückel, Felix Pfeifer, Georg Preller, Fritz Rentsch, Alfred Sabisch, Horst Schulze, Walter Schulz-Matan, Max Schwimmer, Willy Semm, Hans Soltmann, Hugo Steiner-Prag, Alfred Thiele, Fritz Tischendorf, Richard Otto Voigt, Karl Zerbe
05.06.-12.06.1932	Die Schrift in der Schule und im Beruf	
30.10.-04.12.1932	Kalckreuth-Gedächtnis-Ausstellung: Gemälde	Leopold Graf von Kalckreuth
06.11.-04.12.1932	Herbstausstellung: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik	Eduard Bargheer, Karl Kluth, Kurt Löwengard, Rolf Nesch, Karl Pietschmann
ab 08.01.1933	Münchner Maler: Gemälde, Aquarelle, Terrakotten	Willibald Besta, Erich Erler, Fritz Erler, Constantin Gerhardinger, August Herzog, Friedrich Hinrichs, Josef Nerud, Karl Schlageter, Oskar Zeh
26.02.-12.03.1933	Münchner Künstlerbund „Ring“ e.V.: Gemälde	Fritz Bayerlein, Ludwig Bolgiano, Fritz Erler, Firle, Franz Frankl, Otto Hamel, Anton Hoffmann, Richard Kaiser, A. Kopfhauer, Ernst Liebermann, E. Merker, A. Moeller, Anton Müller-Wischin, A. Schröder, A. Schwarzschild, O. Strützel, Willy Tiedjen, Alexander Weise
ab 02.04.1933	Jubiläumsausstellung Paul Neidhardt und Chemnitzer Künstlergruppe: Gemälde, Aquarelle, Holzschnitte, Plastik	Georg Gelbke, Alfred Kunze, Fritz Mehnert, Paul Neidhardt, Rudolf Pleißner, Gustav Schaffer, Martha Schrag, Bruno Ziegler

ab 15.10.1933	Künstlerkreis 1930 München: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik	Fritz Arlt, Toni Bischl, Lolo Brandenburg, Hansjörg Deuringer, Hildegard Dockal, Josef Dünzinger, Arnold Faber, Otto Franz, Friedrich Gurlitt, Peter Hirsch, Erwin Kettemann, Josef Koch, W. Magiden, A. Pinkernelles, Gustav Schmidt, Kurt Schiedermair, Georg Tyroler, Karl Wolf
19.11.-03.12.1933	Münchner Künstlerbund „Ring“ e.V.	
ab 28.01.1934	Ausstellung der Staatlichen Hochschule für Baukunst, bildende Künste und Handwerk, Weimar: Gemälde, Grafik, Plastik, Fotografien, Architekturentwürfe und -modelle, Möbel, Mode	Hugo Gugg, Walter Hege, Alfred Hierl, Walther Klemm, Nick, Norkauer, Paul Schultze-Naumburg, Rudolf Taubert und Schüler
01.04.-22.04.1934	Gemälde, Aquarelle, Grafik, Plastik	Georg Gelbke, Lili Gräf, Johanna Herbig, Josef Weiß und Leipziger Künstler
04.11.-02.12.1934	Münchner Maler: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik	Richard Birnstengel, Josef Eberz, Fritz Haß, Richard Kaiser, Adolf Schinnerer, Hugo Troendle
02.12.-24.12.1934	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Aquarelle, Grafik	Geraer Künstler
ab 10.03.1935	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Puppen	Oswald Baer, Erich Erler, Otto Hainmüller, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Doris Wendt
ab 12.05.1935	Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte, Reproduktionen	Willi Döhler, Georg Gelbke, H. Geißel, Gustav Hagemann, Karl Pietschmann, Paul Preuß, Franz Xaver Weidinger Lappen-Ritzarbeiten
13.10.-03.11.1935	Geraer Künstler: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen Grafik	Fritz Amann-Naumburg, C. Böttcher-Froelich, Wilhelm Giese, Kurt Günther, Paul Neidhardt, Hermann Paschold, Paul Preuß, Alexander Wolfgang, Alfred Uebel Adolf von Menzel
16.02.-08.03.1936	Jubiläumsausstellung der Leipziger	Emil Bock, Irmgard von Bonge, Walter Buhe, Hellmuth

	Künstlergenossenschaft: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithografien, Gipse, Bronzen	Chemnitz, Heinz Dörffel, Herbert Emmerlich, Otto Eschholz, Bruno Eyermann, Emil Fröhlich, Lotte Geidel-Liebing, Paul Geßner, Johannes Göldel, Herbert Hauschild, Karl Hennig, Bruno Héroux, Kurt Hölzer, Hoenemann, Trude Kadner, Fritz Kempe, Walter Klemm, Alois Kolb, Arthur Kuntzsch, Johannes Lebeck, Alfred Liebing, Rudolf Lipus, Käthe Maede, Walter Möbius, Bruno Müller, Hans Müller, Rudolf Müller-Gerhardt, Hermann Paschold, Felix Pfeifer, Georg Preller, Heinz Rammelt, Fritz Rentsch, Werner Richter, Friedrich Ritschel, Horst Schulze, Hans Soltmann, Kurt Teßmann, Willy Thurm, Walter Tiemann, Irma Tritschler-Fröhlich, Gerhard Zill
ab 03.05.1936	Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Zeichnungen	Herbert Knorr, Josef Steib, Karl Schlageter, Sophie Steinmetz, Herbert Tucholski, Karl Zorn
ab 04.10.1936	Geraer und Dresdner Künstler: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Grafik Gemälde, Plastik	Fritz Amann-Naumburg, Otto Baugut, G. Böttcher-Froelich, Kurt Günther, Max Hagen, Rudolf Jung, Willy Müller, Paul Neidhardt, Hermann Paschold, Paul Preuß, Kurt Schneider, Kurt Schmidt, Alexander Wolfgang (alle Gera) Peter August Böckstiegel, Kurt Hedloff, Hans Jüchser, S. Machowsky, H. Mayerhofer, Bruno Müller, Paul Wilhelm, Otto Westphal (alle Dresden)
18.04.-02.05.1937	Gemälde	Richard Birnstengel, Georg Gelbke
09.05.-30.05.1937	Gemälde, Aquarelle	Tony Binder, Maria Pfeifer-Urspruch, und junge Münchner Künstler
06.06.-16.06.1937	Zeichnungen, Aquarelle, Fotografien	Alfred Ehrhardt, Sven Hedin

ab 21.08.1937	Jubiläumsausstellung zur 700-Jahr-Feier Geras „Geras Kunst der Neuzeit“: Gemälde Grafik, Plastik	Fritz Amann-Naumburg, Otto Baugut, Baumgarten, C. Böttcher-Froelich, Otto Dix (abgehängt), Wilhelm Giese, Kurt Günther, Tony Hallbauer, Willy Müller, Paul Neidhardt, Otto Oettel, Hermann Paschold, Rudolf Schäfer, Rudolf Schmalfuß, Kurt Schmidt, Alfred Uebel, Rudolf G. Werner, Selmar Werner, Alexander Wolfgang
06.03.-27.03.1938	Große Grafik-Ausstellung: Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik	Nord-, mittel- und süddeutsche Künstler
ab 24.04.1938	(NS) Deutscher Bauer - Deutsches Land: Gemälde, Grafik, Plastik	
09.10.-30.10.1938	Dresdner und Münchner Künstler: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	Wolf Bloem, Florian Bosch, Willi Geiger, Hans Gött, Ernst Haider, Rudolf Matthis, Rudolf Schramm-Zittau
07.12.-24.12.1938	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Grafik	Geraer Künstler
02.04.-23.04.1939	Kameradschaft der Künstler Münchens: Gemälde, Aquarelle, Grafik	
ab 03.12.1939	Weihnachtsausstellung	Ostthüringer Künstler
17.03.-31.03.1940	(NS) Frühjahrsausstellung: Gemälde, Grafik	Thüringer Künstler
ab 07.04.1940	Dresdner Maler: Gemälde, Grafik Aus der deutschen Bucht: Aquarelle	Richard Birnstengel, Georg Gelbke, Willy Jahn, Kurt Querner, Hans Spank, Johannes Ufer Ernst Vollbehr
ab 05.05.1940	Jubiläumsausstellung: Gemälde, Grafik, Plastik	Bruno Eyermann, Bruno Héroux, Hermann Paschold
ab 13.10.1940	Sächsische und Münchner Künstler: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Plastik, sächsische Edelsteinkunst	Bauer, Gerhard Benzig, Marianne Britze, Rudolf Enderlein, Willi Geiger, Fritz Haß, Georg Heinicke, Heinrich Herzog, Martin Hildebarndt, Friedrich Krause-Osten, Rudolf Poeschmann, Hellmut Rabitz, Scheerbaum, Willy Semm, Rudolf Warnecke, Otto

		Westphal
27.11.-24.12.1940	Weihnachtsausstellung: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Terrakotten, Bronzen	Eleonore von Friedeburg, Kurt Günther, Max Hagen, Paul Neidhardt, Hermann Paschold, Rudolf Schäfer, Alfred Uebel, Gerda Voß, Paul Weiser, Alexander Wolfgang
22.06.-13.07.1941	Gemälde, Grafik, Plastik. Plakate	Arno Drescher, Wilhelm Giese, Kurt Hadloff, Willy Jaeckel, Arthur Kessel, Franz Lenk, Curt Siegel, Willy Spanier, Leopold Thiele
19.10.-09.11.1941	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Josef Steib, Josef Eduard Temmer, W. M. Weidmüller und Aquarelle aus der Sammlung „Deutsche Aquarellisten der Gegenwart“
ab 22.02.1942	Gedächtnisausstellung: Gemälde, Aquarelle, Grafik	Oswald Baer
März 1942	„Ein Künstler erlebt die Reichsautobahn“: Aquarelle	E. Huber
14.06.-05.07.1942	Kriegsbilder-Ausstellung: Holzschnitte, Aquarelle, Zeichnungen	Otto Engelhardt-Kyffhäuser, Walter Preiß, Rudolf Schäfer, Hans Völcker, Bodo Zimmermann
ab 18.10.1942	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Rudolf Allwardt, Waldemar Coste, Konstantin Garneff, Wilhelm Giese, Paul Matthias Padua, Hans Völcker
ab 18.11.1942	(NS) Griechenland – Fotoerlebnisse eines Soldaten: Fotografien	Albert Ammer
ab 17.12.1942	Geraer, mittel- und norddeutsche Maler: Gemälde, Aquarelle	Waldemar Coste, Siegfried Mackowski, Hermann Paschold, Alfred Uebel, Hans Völcker, Alexander Wolfgang, u.a.
ab 18.04.1943	Geraer Künstler: Gemälde, Aquarelle, Grafik, Plastik	Otto Baugut, Eleonore von Friedeburg, Wilhelm Giese, Kurt Günther, Max Hagen, Oskar Hopfer, V. Lehmann, Paul Neidhardt, Otto Oettel, Hermann Paschold, Petersen, Rudolf Schäfer, Alfred Uebel, Gerda Voß, Rudolf G. Werner, Alexander Wolfgang

ab 17.10.1943	Leipziger Künstler: Gemälde, Aquarelle, Grafik, Plastik	Emil Block, Artur Braunschweig, Walter Buhe, Arno Drescher, Bruno Eyermann, Lotte Geidel-Liebing, E. Göldel, Herbert Hauschild, Johanna Hauschild, Bruno Héroux, R. Huen, Fritz Kempke, Alois Kolb, Georg Kretschmar, Johannes Lebeck, Carl Ferdinand Lederer-Weida, Alfred Liebing, Rudolf Lipus, Rudolf Müller-Gerhardt, Hermann Paschold, Max Schnabel, Felix Skoda, Hans Soltmann, Willy Thurm
ab 05.12.1943	Neuerwerbungen des Osterlandmuseums: Gemälde, Aquarelle, Grafik	Theodor Fischer, Walther Klemm, Karl Reinhold und Geraer Maler
ab 09.04.1944	Gemälde, Aquarelle, Grafik	Helmut Bernhardt, Fritz Haß, Georg Kötschau, Max Krause, Carl Lampe, Bernhard P. Mehnert, K. Naas, Ernst Olbrich, Rudolf Pleißner, Heinz Veith

Alle Angaben wurden dem Buch „Der Geraer Kunstverein 1878-1945“ von Ulrike Rüdiger entnommen. Eventuelle fehlerhafte Schreibweisen bei Namen sind vorbehalten. Zusätzliche Informationen seitens der Autorin Friederike Schwalbe sind gekennzeichnet (*).

Kunstverein Erfurt 1886-1944

Datum	**Titel der Ausstellung und Ausstellungsobjekte**	**Gezeigte Künstler**
27.06.1886 (noch vor der Gründung des Vereins)	Eröffnung der Bildergalerie der Stadt Erfurt („Städtisches Museum“)	
15.06.1887	Ständige Ausstellung (Permanente) des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe: Gemälde, Zeichnungen	Carl Arnold, Max Asperger, Ferdinand Bellermann, Bornemann, Albert Brendel, Ferdinand Brütt, Karl Buchholz, Franz Bunke, Louis Douzette, L. Frische, Theodor Hagen, Wilhelm Gustav Hasemann, Hoffmann-

		Fallersleben, Max Hauschild, Leopold von Kalckreuth, Susanne von Kameke, Hans de Marées, Rettich, Martin Schauss, Oskar Schulz, Eduard Weichberger, Emil Zschimmer
ganzjährig, 1888	Permanente: Ölgemälde, Aquarelle, Radierungen, kunstgewerbliche Gegenstände	Carl Arnold, Albert Brendel, L. Frische, Hanfeld, Leu, Lorenz, Nicol, H. W. Schmidt, u.a.
30.09.-31.10.1888	1. „Kunstgemälde-Ausstellung“: Wanderausstellung des Verbandes der „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	Hans Bachmann, Ernst Bosch, Elmar von Eschwege, Frl. E. Friedrich, A. Graßo, Karl Heyden, A. Von Heydens, Heinz Heym, Adolf Jeben, Susanne von Nathusius, Bertha Auffm Ordt, Hermine von Preuschen, Schmidt, Wilhelm Räuber, August Stegmann, H. Vogel, Konrad Weigand, B. Wiegand, u.a.
ganzjährig, 1889	Permanente Aquarelle, Zeichnungen	Peter Cornelius, Anton von Kaulbach, Moritz von Schwindt, Friedrich Preller, u.a.
24.06.-20.08.1890	2. „Kunstgemälde-Ausstellung“: Wanderausstellung des Verbandes „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	Hofmann, Baumgartner, Adelheid Dietrich, u.v.a.
ganzjährig, 1891	Permanente	Bürklein (München), Douzette (Berlin), Ruts (Hamburg), Kämpffer, u.a.
Ganzjährig, 1892	Permanente „Sonderausstellungen des Vereins im Städtischen Museum“	Max Hoenow (Berlin), W. Emelé (Berlin), Franz Bunke (Weimar), Karl Sondermann (Erfurt), Susanne von Kameke (Erfurt), Frau von Duvinage (Erfurt), Eduard von Hagen (Erfurt)
24.06.-30.08.1892	3. „Kunstgemälde-Ausstellung“: Wanderausstellung des Verbandes „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	
ganzjährig, 1893	Permanente: Aquarelle	Max Fritz, Nikutowsky, Martin Schauss, u.a.
29.04.-23.05.1893	Backschisch	C.W. Allers (Hamburg), u.a.

	Malerische Erinnerungen an die Reise des Hamburger Schnelldampfers „Augusta Victoria“ 1891 in den Orient	
16.05.-01.06.1893	Hans Makart: Gemälde	
ganzjährig, 1894	Permanente „Sonderausstellungen des Vereins im Städtischen Museum“	C.W. Allers (Hamburg), Walter Firle (München), Dora Hitz (Berlin), Max Hoenow (Berlin), L. ten Kate (Holland), Max Klinger (Leipzig), Gabriel Max (München), M. Räuber (München), Prof Ruland (München), F. Schaarschmidt (Düsseldorf), N. Sichel (Berlin), Henryk Siemiradzki (Rom), Prof. Sommer (Rom), C. Strathmann (München)
29.06.-10.08.1894	Thüringer Gewerbe- und Industrie-Ausstellung zu Erfurt (Beteiligung des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe)	
29.07.24.08.1894	4. „Kunstgemälde-Ausstellung“: Wanderausstellung des Verbandes „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	
ganzjährig, 1895	Permanente „Sonderausstellungen des Vereins im Städtischen Museum“	C.W. Allers (Hamburg), Prof. Eduard Bendemann (Düsseldorf), Otto Brandt (Rom), Karl Gampenrieder (München), Prof. Garnelo (Barcelona), H. Hendrich (Berlin), Max Hoenow (Berlin), Max Horte (Berlin), G. von Hoven (Frankfurt/M.), Prof. E. Körner (Berlin), Küsthardt, Walter Leistikow (Berlin), Martin (München), Prof. Gabriel Max (München), D. F. Medowic (München), Prof. Ferdinand Pauwels (Dresden), Rolletscheck (Weimar), Schlüter, Schön, Frl. L. Wagner (München), Prof. Anton von Werner (Berlin), Zieger (Düsseldorf), u.a.
ganzjährig, 1896	Permanente	Franz Bunke (Weimar), Bartels

		(München), Dettmann (Berlin), Max Hoenow, Th. Krause (Dresden), Körner (Berlin), Oskar Leu (Dessau), William Pape (Berlin), Rathke (Magdeburg), W. Schade (München), Hans. W. Schmidt (Weimar), Urban (Weimar), Verein deutscher Aquarellisten, Jos. Weiser (München), u.a.
August (?) 1896	5. Kunstgemälde-Ausstellung Wanderausstellung des Verbandes der „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	
ganzjährig, 1897	Permanente Sonderausstellung in den Räumen des Städtischen Museums Aquarelle, Pastelle, Radierungen, Glasgemälde, Büste	Prof. Louis Braun (München), Frl. Fritze, O. Frenzel (Berlin), Max Hoenow (Berlin), G. Kampmann, K. Leipold (Duisburg), Oskar Leu (Dessau), Monien (Königsberg), A. Normann (Düsseldorf), H. Raetzer, Prof. Raupp, August Rieper, H. Rolletscheck (Weimar), R. Thierbach (Berlin), u.a.
ganzjährig, 1898	Permanente Sonderausstellung in den Räumen des Städtischen Museums Ölgemälde, Ölstudien, Aquarelle, Gouachebilder, Pastelle und Zeichnungen, Radierungen, u.a.	Alexander, Bachmann, Baumgarten, Dengler (Karlsruhe), Ehrlich, von Frankenberg, Max Fritz, C. Geibel (†), Hackert, Max Hoenow, Holzschuh, Horst Leipold (Cuxhaven), Mayburger, August Rieper, Aug. Schepp, Hermann Sondermann (Düsseldorf), Stähle, M. Stocks, Max Weese (Berlin), Emil Zschimmer, u.a.
März/April 1898	Christusgemälde	Ferdinand Brütt (Düsseldorf), Arthur Kampf (Düsseldorf), Carl Marr (München), Gabriel Max (München), F. Skarbina (Berlin), Franz Stuck (München), Hans Thoma (Frankfurt/Main), Franz von Uhde (München), Ernst Zimmermann (München)
Mai/Juni 1898	Plakate und japanische Handzeichnungen, Malereien und Drucke	Alfons Mucha, Gustav Klimt, Max Koch

	aus der Sammlung des Städtischen Museums für Kunst und Kunstgewerbe Halle/Saale	
05.-30.07.1898	6. Kunstgemälde-Ausstellung Wanderausstellung des Verbandes der „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	
ganzjährig, 1899	Permanente Ölgemälde, Aquarelle, Glasmalereien, Zeichnungen und Pastelle, Majoliken, Gipsbüsten, Ehrendiplome	Berlin: Prof. Fritz Hummel, Max Fritz, G. und H. Koch, Osk. Frenzel, K. Demike, H. Völcker, A. Riemer, C. Röchling, Saltzmann, Prof. Günther-Naumburg, Frau Prof. Zimmerstädt, Begas-Parmentier, Frl. Hanna Mehls, Nerenz, Lehnert, Höchstädt, u.a. Düsseldorf: P. Greef, E. von Ernst, H. König, Fritz Beinke, Frl. Pels-Leusden, Hermann Sondermann, Prof. Hertel Hannover: Otto Hamel, Knipping, Weinert München: Fr. Lecke, Joh. Leonhard, Heinr. Bick, G. Hackl, Prof. Rienäcker Weimar: Hasenritter, Ritzer, Holzschuh, M. v. Baczko, u.a. Theodor Dengler (Erfurt), Günther (Naumburg), Kuhnert (Berlin), Oskar Leu (Dessau), Rössler (Wien),
ganzjährig, 1900	Permanente Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Skulpturen, Bronzen, Zeichnungen, kunstgewerbliche Gegenstände	Berlin: G. Biermann, Fr. Brombach, M. Brandenburg, C. Breitbach, H. Cauer, J. Ehrentraut, W. Bröcker, G. Engelhardt, Max Fritz, Günther-Naumburg, Hans Gude, Ernst Henseler, E. Herter, E. Hildebrandt, E. Körner, H. Kohnert, Max Koner, Wilh. Kunert, C. Lessing, Paul Meyerheim, E. Otto, Joh. Plato, M. Schauss, Hans Schleich, A. Scherres, E. Seeger, Fr. Skarbina, P. Souchay, A. Tondeur, Anton von Werner, Hildegard

		Lehnert, Hanna Mehls, Marie Moritz, u.a. München: A. Müller, M. Müller, Feldhütter, Haunstetter, Heinrich Rasch, A. Oberländer, August Rieper, Ch. Speyer, Egersdörfer Weimar: A. Zauche, Curt Martin, Walter Hannemann, E. A. Schmidt, Th. von Stein H. J. König (Düsseldorf), C. Weinert (Hannover), u.v.a.
01. März-Ende April 1900	Gemäldeausstellung Otto Fikentscher (Görlitz) Heinrich Rasch (München)	
18. Juni-Anfang August 1900	Club der Serajewoer (sic! Sarajewoer) Bilder bosnischer Künstler Gemälde, Zeichnungen u.a.	W. Leo Arndt, Max Liebenwein, Clara Lobedan, Hildegard Lehnert (Berlin)
29.06.1900	Krüge	
31.10.-24.11.1900	Oscar Rex (Prag) Ölgemälde, das Leben Napoleons I. darstellend	
22.11.-11.12.1900	Curt Martin (Weimar) Aquarelle Walter Hannemann (Weimar) Ölgemälde	
01.03.-04.04.1900	Große Gemäldeausstellung des Vereins Berliner Künstler	G. Biermann, H. Cauer, Th. von Eckenbucher, Herm. Eschke, Max Fritz, Hans Gade, E. Körner, Konrad Lessing, Paul Meyerheim, Fr. Skarbina, P. Souchay, Anton von Werner,
04. Juli 1900	7. Kunstgemälde-Ausstellung Wanderausstellung des Verbandes der „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“	
ganzjährig, 1901	Permanente Ölgemälde, Aquarelle, Lithografien, Zeichnungen, Radierungen, Pastelle, Münzen, kunstgewerbliche Gegenstände	Erfurt: Franz Xaver Apell, Hugo Arendt, Walter Corsep, Theodor Dengler, Paul Staerck, Karl Sondermann, Robert Salzer, Osmar Trillhase, Jäger Berlin: Berliner Malkasten, Eichstädt, Ismael Genz, Max Hoenow, Ernst Henseler, O. Thiele, Felix Ehrlich

		München: H. Told, Hugo Braune, August Rieper, Hans Völker, C. Pipho, E. Lugo Düsseldorf: H. E. Pohle, A. Deusser, Wansleben, O. Heichert, H. Liesegang Weimar: Künstlervereinigung Apelles, O. Rausch, E. A. Schmidt Hannover: Otto Hamel, Stanjeck, C. Weinert Stuttgart: F. Keller, Chr. Speyer Worpswede: Fritz Mackensen, E. Prock Rom: Friedrich Nerly, Erwin Küsthardt Künstlerbund Karlsruhe
Januar 1901	Ismael Genz (Berlin) Reise Seiner Majestät Kaiser Wilhelm II. nach Jerusalem Ölgemälde, Zeichnungen, Studien	
Februar 1901	Gemäldeausstellung Künstlervereinigung Apelles (Weimar)	
März 1901	Gemäldeausstellung Ernst Henseler (Berlin)	
April 1901	Lithografien des Künstlerbundes Karlsruhe	
Mai 1901	Emil Lugo (München) Gemälde, Lithografien	
Juni 1901	Hugo Braune (München) Gemälde	
August 1901	Hans Völker (München) Marie Spieler (Breslau) Gemälde, Aquarelle	
September 1901	Louise Kurtz (Osthofen) Studien	
Oktober 1901	R. Heinmann (Dresden) Gemälde, Aquarelle	
November 1901	Erwin Küsthardt Werke aus dem künstlerischen Nachlass des in Rom verstorbenen Malers: Gemälde, Aquarelle, Entwürfe, Studien und Zeichnungen	

	Berliner Malkasten: Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Bronzen	
Dezember 1901	Otto Hamel (Hannover) Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Postkarten (Kunstdruck)	
ganzjährig, 1902	Permanente Ölgemälde, Aquarelle, Lithografien, Pastelle, Radierungen, Ölstudien, Zeichnungen, zahlreiche Gegenstände des Kunstgewerbes	Erfurt: Walter Corsep, Theodor Dengler, Eduard von Hagen, Karl Lürtzing, Karl Sondermann München: August Rieper, E. Schaltegger, Oskar Leu, G. von Hoven, A. Zick, Chr. Speyer, M. Grosche, Meyer-Basel Düsseldorf: Hermann Sondermann, Th. Schütz Karlruhe: Kampmann, Max Lieber, H. Dischler Weimar: Rolletschek, Emma Goerg, M. von Baczko, Th. von Stein, Fr. Schulze, B. Bock, O. Rasch, Hans W. Schmidt Dresden: H. Börner, Max Pietschmann, W. Ulmer, L. von Zieten Worpswede: Hans am Ende, E. Proch Hamburg: Lutteroth, J. Hansen Leipzig: Teubner, P. Erhardt Kassel: Armbrust Berlin: Ehrlich, Ernst Henseler, Max Fritz, F. A. Glienke, Curt Herrmann, Adolf Gräf, Max Weese, M. Moritz, E. Dillmann, H. Berbig, Max Hoenow, O. Thiele, A. Höchstädt, Grete Waldau, Hans Licht Rotterdam: Midema Basel: Rüdisühli Zürich: Steiner Montreux: Renkewitz, u.v.a.
Januar 1902	Verein Berliner Künstlerinnen Ölgemälde, Aquarelle, Radierungen, Lithografien, Pastelle	

Februar 1902	Teubner (Leipzig) Lithografien	
März 1902	Ernst Henseler, Curt Herrmann (Berlin) Gemälde, Aquarelle	
April 1902	Hermann Sondermann (Düsseldorf) Gemälde, Studien	
Mai 1902	Max Lieber (Karlsruhe) Gemälde Oskar Leu (München) Gemälde	
Juni 1902	Ascan Lutteroth (Hamburg) Ölgemälde „Verbindung für Christliche Kunst“ Ölgemälde	
August 1902	Th. von Stein (Weimar) Gemälde, Aquarelle	
September 1902	Theodor Dengler (Erfurt) Gemälde, Studien	
Oktober 1902	H. Berbig (Berlin) Gemälde, Studien, Zeichnungen	
November 1902	Grete Waldau (Berlin) Gemälde, Aquarelle, Studien	
Dezember 1902	Théodore Renkewitz (Montreux) Aquarelle	
08.07.-03.08.1902	8. Kunstgemälde-Ausstellung Wanderausstellung des Verbandes der „Westlich der Elbe verbundenen Vereine“ Ölgemälde	
ganzjährig, 1903	Permanente Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Radierungen, Zeichnungen, Glas- und Porzellanmalerei, Bronzen, Keramiken, Gipsbüsten, Marmorgruppe	„Verbindung für historische Kunst“ (J. Exter, Fritz Mackensen, F. M. Kiederich, E. Oppler, H. Kohlschein, W. Dietz) Erfurt: Eduard von Hagen, Hugo Ahrendt, Karl Sondermann, Ulrich Geissler, Paul Staerck, Hübschmann, Herwalt, Frau Dr. Nürnberg, Frau Dr. Winderlich Berlin: Eugen Bracht,

		Reinhold Begas, Hans Dahl, H. Hendrich, Hans Baluschek, Günther-Naumburg, Helberger, Ernst Henseler, Grebe, Protzen, Achtenhagen, Hubert, M. Fritz, Schmarje, Hoenow, Henschel, Jacobi, Maass, Possin, Rummelspacher, J. Tillack, L. Noster, Hans Licht, u.a. München: Georg Schuster-Woldan, August Rieper, J. Exter, W. Dietz, O. Recknackel, F. Haass Düsseldorf: Daubenspeck, F. M. Kiederich, H. J. König, Kohlschein Karlsruhe: Friedrich Kallmorgen, Fikentscher, O. Leu Hannover: P. Koken, Weinert, Otto Hamel, E. Oppler Weimar: B. P. Förster, Stahlschmidt, Merker, Herfurth, Elmar von Eschwege, Göpfart, Behner, v. Jordan, Eduard Weichberger, Franz Bunke, Bock, F. A. Schmidt, H. Nernst, Starke, H. v. Germar, Drewing, Gottschalg, Heinsohn, Holzschuh, Metzeroth, Ries, Rohlfs, M v. Freytag-Loringhoven, M. v. Baczko Braunschweig: Hans Pahlmann, B. Löbbecke, Karl Echtermeyer, Eissfeld, Probst, Wolters, Pricelius, Dankworth, E. Fein Zürich: Leop. Steiner Basel: Rüdisühli Kiel: Burmester Hamburg: R. Feldern Florenz: A. v. Suckow Worpswede: E. Proch, Fritz Mackensen Dublin: Max Rory Zielenzig: Otto Schwabe Breslau: Nees von Esenbeck, M. Spindler, von Kurowsky, A. Langenbeck

Januar 1903	Eugen Bracht, Hermann Hendrich, Max Dahl Gemälde	
Februar 1903	Otto Günther-Naumburg Gemälde, Aquarelle Max Stahlschmidt (Weimar) Gemälde	
März 1903	Ernst Henseler (Berlin) Gemälde, Aquarelle Georg Burmester (Kiel) Gemälde, Aquarelle	
April 1903	Otto Protzen (Berlin) Radierungen Max Merker (Weimar) Gemälde	
Mai 1903	Otto Fikentscher (Karlsruhe) Gemälde Berthold Paul Förster (Weimar) Gemälde	
Juni 1903	Verein Berliner Künstler Gemälde	
Juli 1903	Leonhard Steiner (Zürich) Aquarelle	
August 1903	Berliner Malkasten Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Bronze Verein schlesischer Künstlerinnen Gemälde	
September 1903	Otto Leu (Karlsruhe) Gemälde, Aquarelle Georg Schuster-Woldan (München) Gemälde	
Oktober 1903	Friedrich Kallmorgen (Karlsruhe) Gemälde Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler Weimar Gemälde	
November 1903	Otto Hamel (Hannover) Aquarelle, Zeichnungen, Schablonen Verein Braunschweiger Künstler Gemälde, Pastelle	

Dezember 1903	Hans Baluschek (Berlin) Gemälde Künstlerverein Apelles (Weimar) Gemälde	
ganzjährig, 1904	Permanente Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Entwürfe, Radierungen, Pastelle, Lithografien, Bronzen, kunstgewerbliche Gegenstände	Erfurt: Paul Staerck, Walter Corsep, Franz Xaver Apell, Ledermann, Ohlenrothsche Buchdruckerei, Hübschmann Weimar: Förster, Elmar v. Eschwege, Friedrich Preller jun. und sen., Emma Goerg Berlin: Prof. Ernst Henseler, M. Moritz, M. Fritz, G. Fritz, O. Thiele, Fr. Grebe, Günther-Naumburg, Anna Höchstädt, W. Besig, W. Hamacher, P. Schad-Rossa, Max Hoenow, Loges, O. Protzen, A. Scherres, Prof. Doepler, Arthur Kampf, F. Jüttner, Prof. Flickel Hannover: Otto Hamel, Weinert München: J. von Loen, Steppes, E. Spritzer, Glatte, Knoop, August Rieper, Raudner, Prof. Fr. Simm Dresden: Ulmer, Jährig, H. Funke Düsseldorf: Bodo Wille, Barthel Stollberg/Harz: Thierbach Karlsruhe: Prof. von Volkmann Leipziger Künstlerverein Kassel: Prof. Neumann Halle: E. Zschimmer Mannheim: M. Koch Wien: Celonomo Basel: Rüdisühli Mailand: Prof. Vinea Florenz: Minozzi
Januar 1904	Ernst Henseler (Berlin)	
Februar 1904	Paul Staerck (Erfurt) Elmar von Eschwege (Weimar)	
März 1904	„Einzelne Kunstwerke“	
April 1904	„Einzelne Kunstwerke“	
Mai 1904	Friedrich Preller und Friedrich	

	Preller d. J.	
Juni 1904	Leipziger Künstlerverein	
Juli 1904	Prof. Neumann (Kassel) Walter Besig (Dresden) Ohlenrothsche Buchdruckerei Erfurt	
August 1904	Hans von Volkmann (Karlsruhe) Paul Schad-Rossa (Berlin) Emil Zschimmer (Halle) M. Koch (Mannheim)	
Oktober 1904	Berliner Malkasten	Alfred Loges (Berlin)
November 1904	Elmar von Eschwege (Weimar) Paul Flickel (Berlin)	
Dezember 1904	Otto Hamel (Hannover) Otto Günther-Naumburg Aquarelle, Zeichnungen	
15.09.-16.10.1904	Elite-Gemäldeausstellung Gemälde, Aquarelle französischer und englischer Künstler grafische Blätter, Terrakotten	
ganzjährig, 1905	Permanente Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Radierungen, Lithografien, kunstgewerbliche Gegenstände	Erfurt: Heinrich Steinhage, Hugo Ahrendt, Scotland, Hauptmann Müller, A. v. d. Mülbe, Hossbach, Hans W. Schmidt, Robert Sass, Ernst Ruser Weimar: v. Baczko, Prof. Eduard Weichberger, Geibel, Starcke, Prof. Thedy, Rätzer, Goerg, Prof. Elmar v. Eschwege Berlin: Licht, Protzen, Schlabitz, Sichel, Lustige Blätter, Iversen, P. Günther, Prof. Röchling, Fidus, Schöner, Rath, Dahl, Norddeutsche Werkstatt, Grebe, Hamacher, Gentz, Hermine von Preuschen, Fritz, Onasch München: Pelling-Hall, August Rieper, Büchtger, Perkuhn, Bleicher, Radier-Verein,

		Püttner, Raudner, Fliegende Blätter, Simplicissimus, Oskar Leu Worpswede: Fritz Mackensen, Hans am Ende, Otto Modersohn Düsseldorf: Röder, Oehmichen Karlsruhe: Huhn, Fikentscher, Bayer, Nolde, Spuler, Prof. Knorr Dresden: Klette, Kunsthandlung Richter, Kunsthandlung Sturm Stollberg/Harz: Thierbach Osnabrück: Hecker Stuttgart: Prof. Kappis Rom: Prof. Corrodi Antwerpen: Henry Luyten Mailand: Gola, Tominetti
Januar 1905	Robert Büchtger (München)	
Februar 1905	Edwin Perkuhn (München) Franz Hecker (Osnabrück)	
März 1905	„Einzelne Kunstwerke“	
Mai 1905	Peter Bayer (Karlsruhe) Emil Nolde (Karlsruhe)	
Juni 1905	Emilio (?) Gola (Mailand) Tominetti (Mailand)	
Juli 1905	Heine Rath (Berlin) Tilli Hermens (Magdeburg) Kollektion italienischer Künstler von Galvagni (Rovereto)	
August 1905	Hauptmann Müller (Erfurt) Münzen Kollektion deutscher Künstler von Levit (Berlin)	
Oktober 1905	Hauptmann Müller (Erfurt) Münzen	Hermann Corrodi (Rom) Theodora Onasch (Berlin)
November 1905	Hamacher (Berlin) Hossbach (Erfurt) Georg Lemm (Tharandt) Ismael Genz (Berlin)	
Dezember 1905	Hermine von Preuschen (Berlin) Hans W. Schmidt (Erfurt) Klette (Dresden)	

	Hugo Knorr (Karlsruhe) Ernst Ruser (Erfurt)	
08.-24.04.1905	Frühjahrs-Sonderausstellung Bilder, Zeichnungen, Radierungen Skulpturen, Plaketten Gemälde Zeichnungen	Hans am Ende, Otto Modersohn (Worpswede) Joseph Kowarzik (Frankfurt/M.) Kuehl, Zwintscher, Dettmann (Königsberg) Fliegende Blätter (u.a. Fidus) und des Simplicissimus
September 1905	Herbst-Sonderausstellung Kunst und Kunstgewerbe von der Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts Gemälde, Möbel, Geräte, Bilder, Gebrauchsgegenstände	
ganzjährig, 1906	Permanente Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Radierungen	
Januar 1906	Franz Hain (Leipzig)	
Februar 1906	Münchener Künstler	
März 1906	Leonhard Steiner (Zürich) Max Fritz (Lübben)	
Mai 1906	Charles Johann Palmié (München) Karl Heffner (Freiburg)	
Juli 1906	Hossbach, Schmidt (Erfurt)	
August 1906	Pommersche und Mecklenburgische Künstler	Prof. Triebel (Berlin) Prof. Hoffmann (Chemnitz)
September 1906	Kunsthandlung Richter (Dresden) Ölgemälde und Aquarelle	
November 1906	Kunstgenossenschaft Dresden	
Dezember 1906	Ernst Ruser (Erfurt) Aquarelle, Portraits	
06. April 1906	Frühjahrs-Sonderausstellung	Werke der Weimarer Künstlergenossenschaft
Oktober 1906	Herbst-Sonderausstellung	Deutsche, englische und französische Künstler
ganzjährig, 1907	Permanente	
April 1907	Walter Corsep Bilder von Alt-Erfurt	
August 1907	Erich Heckel	

	Studien und Holzschnitte	
Oktober 1907	Karl Gebauer (Bürgel) Kunsttöpfereien	
November 1907	Herbst-Sonderausstellung Kunsthandwerk (Schwerpunkt: Porzellan der Kgl. Manufaktur Berlin (Schmuz-Baudiß), Tonware aus Bürgel, Steinzeug der Kgl. Fachschule in Höchst, der Firma Merkelbach (Richard Riemerschmidt) und Kleinhempel (Dresden), Möbel von Ziegenhorn und Jucker (Erfurt), Kunstschmiedearbeiten von Robert Taubert (Erfurt), Batik von Friedrich Saß (Erfurt), Plaketten von H. Steinhage (Erfurt), Batik, Stickerei, Skulpturen, Bilder und Studien von Henry van de Velde, u.a.	
ganzjährig, 1908	Permanente	
April 1908	Frühjahrsausstellung Lichtbilder (Hugo Sontag), Beleuchtungskörper, Kunstschmiedearbeiten, Möbel (Erfurter Herkunft), Silberarbeiten, Stickereien, Kunstgläser, etc.	
09. August 1908	Künstler-Vereinigung „Brücke“ (Dresden)	
ganzjährig, 1909	Permanente	
Januar 1909	Felix Tannenbaum Bildnisbüste Felix Pfeifer (Dresden) Plaketten	
März 1909	Erfurter Künstlerbund Bilder, Studien, Entwürfe, Skulpturen, Architekturen, Möbel und Beleuchtungskörper	Max Brockert, Walter Corsep, Adalbert Deutschmann, Eduard von Hagen, Arthur Hügel, Ernst Ruser, Hans Söhlemann, Hugo Sontag, Heinrich Steinhage und Hans Tilsen
Mai 1909	Susanne von Kamecke (Erfurt) Theodora Onasch (Berlin)	
Oktober 1909	Wanderausstellung deutscher	Max Liebermann, Walter

	Maler	Leistikow, Otto Modersohn, Prof. Oberländer, Lovis Corinth
16. Dezember 1909	Weihnachtsausstellung Carl Melville (Bronzen und Terrakotta) Johanna Dedié (Stickereien und Handfärbereien)	
ganzjährig, 1910	Permanente	
ganzjährig, 1911	Permanente a) Kunstvereinigungen und Verbände: Ken U Zelf-Kunstring (Antwerpen), Freie Vereinigung der Graphiker (Berlin), Verband deutscher Kunstgewerbevereine, Handarbeiten und Spitzenkollektionen farbiger Radierungen, Taubners Verlag (Leipzig), Freie Vereinigung Weimarischer Künstler, Künstlergruppe Chemnitz, Meininger Malereien-Verein, Ortsverein Hannover d. A. D. K. G. b) Künstler und Kunstgewerbler: I. Kondratjenko (St. Petersburg), Elmar von Eschwege (Weimar), F. Großhans (Pforzheim), Max Seeliger (Leipzig), Hans von Bartels (München), Carl Arp (Weimar), Helene Iversen (Berlin), F. Grebe (Ahrenshoop), Paul Hosch (Berlin), B. Heronx (Leipzig), K. Kroner (Dresden), Max Hecker (Weimar), Eugenie Dillmann (Berlin), Ismael Genz (Berlin), Ernst Liebermann (München), H. H. Liebmann (Berlin), J. R. Korn (Berlin), R. Paschold (Dresden), Georg Jahn (Dresden), Ernst Ruser (Erfurt), P. Brockert (Erfurt), Robert Taubert (Erfurt), R. Grundig (Erfurt), A. v. d.	

	Mülbe (Erfurt), F. Schniewind (Erfurt), u.a. c) die Konkurrenz-Entwürfe für das Preisausschreiben des Vereins; für das Pfarramt der Thomasgemeinde; für den Neubau der Eisenbahnstraßenbrücke	
ganzjährig, 1912	Permanente a) Kunstvereinigungen und Verbände: Verein Düsseldorfer Künstler, Bund zeichnender Künstler München, Die Werdenden (München), Künstlergenossenschaft Karlsruhe b) Künstler und Kunstgewerbler mit Sammlungen ihrer Werke: C. Kampmann (Karlsruhe), Cosmus-Lehmann (München), Friedrich Kallmorgen (Berlin), J. Vierthaler (München), Leo Arndt (Berlin), Hermann Sandkuhl (Berlin), Hans Neumann (München), E. Reutter (Göttingen), Hans von Volkmann (Karlsruhe), Paul Ehrenberg (München), Max Fritz (Lübben), Helene Iversen (Berlin), Anna Peters (Stuttgart), Arthur Schlubeck (Berlin), Fritz Thierbach (Stollberg), Charles Palmié (†) (München), Max E. Kirsch (Dresden), Fritz Gärtner (München), Julius Schrag (München), Carl Arp (Weimar), A. Lewin-Funke (Berlin), Fritz Kuithan (Schliersen), u.a.	
Juli 1913	Grafik moderner Künstler 1. Galerie Emil Richter, Dresden Radierungen und Lithografien von Greiner, Leopold von Kalckreuth und Max Slevogt 2. Th. Chronberger (Stuttgart), Otto Leu (Gotha), Roland Walter (Boldingen), Susa	

	Walter (Riga)	
August 1913	Alexander Olbricht (Oberweimar) Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte Moderne Glasmalereien Werkstätten Gottfried Heinersdorf (Berlin), Entwürfe von: Becker (Tempelburg), Knöhl, Lehmann (Steglitz), Hans Lroschen, Max Pechstein („Der Architekt“), R. Rabes, Ilse Schütze-Schur, T. Thorn-Prikker, August Unger, Heinrich Vogeler (Worpswede), Willingstorfer („Kreuzigung“)	
September 1913	Carl Hummel (Weimar) 300 Werke aus dem Nachlass des Malers	
Oktober 1913	Gemälde und Grafik Max Fritz (Lübben), Ismael Genz (Berlin), Heinrich Herrmanns (Düsseldorf), Siegfried Laboschin (Breslau), Eduard Weichberger (Weimar)	
November 1913	Paul Geißler (München) Radierungen George von Hoesslin (München) Gemälde	
01.-31. Dezember 1913	1. Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Ottomar Anschütz, Hugo Arendt, Kurt Chr. Balzer, Franz Becker-Hochheim, Adolf Burckhardt, Carl Döppner, Ewald Hahn, T. Heine, M. Hoffmann, Willy Kirch, Folkmar Klink, H. Müller, Friedrich Pott, Hans Sauerteig, Ilse Schaefer-Vietor, Hermann Schaefer-Kirchberg, K. Schmidt, Gerd Schniewind, Hans Walther, Katharina Weißenborn
01.01.-05.02.1914	Theodor Hagen (Weimar) Gemälde	

Anfang Februar – 04. März 1914	Weimarer Künstler Gemälde, grafische Arbeiten, Plastik	Engelmann, Fischer, Berthold P. Förster, Theodor Hagen, Otto Herbig, Ludwig von Hofmann, Gotthold Krippendorf, Walther Klemm, Lambrecht, Fritz Mackensen, Gari Melchers, Alexander Olbricht, Max Thedy, Porep, Renner, Riege, Röhl, Schindler, Schrammen, Robert Weise
08.03.-05.04.1914	Kleinplastik Deutsche und französische Plaketten und Medaillen Majoliken	Rudolf Bosselt, A. Dahlke, Dasio, Engelmann, August Gaul, Hahn, Bernhard Hoetger, A. Hudler, Georg Kolbe, J. K. Korn, Lange, Melville, P. Mogl, Ernst Liebermann, C. Retzlaff, Karlsruher Manufaktur, Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst, u.a. Bosselt, Dasio, H. Hahn (München), Lange, Wrba Bernhard Hoetger, Karlsruher Manufaktur, Schwarzburger Werkstätten (u. a. Ernst Barlach)
05.04.-13.05.1914	Deutsche Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts Handzeichnungen, Isographien Gemälde	Julius Schnorr von Carolsfeld, Eduard Gerhardt, Ernst Hasse, Carl Hummel, Wilhelm Kobell, Johann Anton Koch, Adolf Menzel, Friedrich Nerly, Moritz von Schwindt, Franz Overbeck, Friedrich Preller d. Ä., Ludwig Richter, Johann Alexander Thiele, Walter Lilies (Herrliberg/Zürichsee)
01.-31.05.1914	Aussteller-Verband Münchner Künstler e.V. Gemälde	Fritz Bayerlein, Franz Hoch, Ernst Liebermann, August Lüdecke, Hermann Urban, Gino Savin, Georg Werle, u.a.
07. Juni 1914	Moderne Textilkunst Stoffmuster nach Entwürfen	J. Cissarz (Stuttgart), Gußmann (Dresden), Thomas Theodor Heine (München), A. Niemeyer (München), Nipp (Köln), Bruno Paul (Berlin),

	Batik	Richard Riemerschmidt (München), Henry van de Velde (Weimar) A. Diener (Erfurt), Gertrud Engan (Düsseldorf), Fr. von der Mülbe (Erfurt), Frl. A. Postler (Erfurt), Ilse Schaefer-Vietor (Erfurt), Anneliese Wildemann (Düsseldorf) Christian Rohlfs (Hagen)
Juni 1914	Deutsche Töpferkunst von der Gotik bis zur Gegenwart	
Juli 1914	Gemälde	Josef van Brackel (Kassel), Franz Hochmann, Edmund Kanoldt, Hans Kallmayer, Karl Kröner
August – November 1914	„Block“ (Bund deutscher Künstler, Berlin) Gemälde	Hans Bremer, Berthold Clauss, Berthold Ehrenwerth, Willibald Fritsch, Haensch, Adolf Harten, Kurt Leyde, Wilhelm Lategahn, Carl Otto, Ernst Reschke, Karl Ströher, Erich Wolfsfeld
13. Dezember 1914	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler Gemälde, Grafiken, Kunstgewerbe	Hugo Arendt, Carl Döppner, Walter Fernkorn, Anna Heilbrunn, Willy Robert Huth, Willy Kirch, Paul Kühn, Wilhelm Lorenz, Else Naumann, Ernst Ruser, Alma Schwedler, Karl Schweickert & Johanna Dedié (Erfurter Kunstgewerbeschule) mit den Schülern M. Bez, M. Fischer, M. Jacobi, B. Löblich, E. Schmidt, E. Schulze sowie Hofkunstschmiedemeister Robert Taubert, Kunstschlossermeister Otto Kaiser und Erzeugnisse der K.K. kunstgew. Fachschule für Kunstglasgewerbe Haida in Böhmen
Januar 1915	Thüringer Landschaften	
Februar 1915	Grafische Arbeiten Weimarer Künstler	Carl Bilz, Otto Engelhardt, Bertold Förster, Wilhelm Giese, Theodor Hagen, Otto Jäger, Walther Klemm, Max

		Merker, Ingwer Paulsen, Otto Rasch, E. Schrammen, Max Thedy, Paul Tübbecke, L. Wiest sowie Erzeugnisse der K.K. kunstgew. Fachschule für Kunstglasgewerbe Haida in Böhmen
März – April 1915	Gemälde	Ernst Liebermann (München), Max Fritz (Lübben), Ilse Krause-Wittgenstein (Dresden), Ottilie von Dallwitz (Sondershausen)
20. Mai – Juni 1915	Gemälde und grafische Arbeiten hessischer Künstler	Heinrich Blunk, Josef von Brackel, Georg Burmester, Heinrich Giebel, R. F. Harthog, Wilhelm Heise, Otto Höger, Ernst Odefey, Walter Schliephacke, R. Siegmund, Gerhard Sy, Otto Ubbelohde, Kurt Witte
Juli 1915	Hans Strohbach (Dresden) Gemälde Arthur Rose (Arnstadt) Anton Reinhold (Berchtesgaden) Franziska Bleicher (München)	
August 1915	Künstlervereinigung „Die Gilde“ (Dachau)	Ernst Burmester, Otto Flechtner, August Kallert, Albert Reich, Anton Reinhold, Anton Rausch
September 1915	Peter Beyer (Mannheim) Gemälde	
31. Oktober – November 1915	Gemälde Thüringer Porzellan	Erich Buchwald (Zinnwald), Max Merker (Weimar), Arthur Rose (Arnstadt) Porzellanfabrik der Gebrüder Heubach Porzellan-Manufaktur und -malerei Lichte (Bildhauer Paul Zeller)
Dezember 1915	Adolf von Menzel Handzeichnungen	
Dezember 1915	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Hugo Arendt, Tilly Bock, Hermine Dihm, Carl Döppner, G. Goerke, Carlos Goetjes, O. Häberlin, Margarete Hoffmann, Willy Robert Huth,

	Porzellane der Schwarzburger Werkstätten Unterweißbach	Willy Kirch, Frl. Lange, R. Liebscher, Wilhelm Lorenz, Otto Mehmel, Ernst Ruser, Hans Sauerteig, Hans Scheibe, Friedrich Karl Schmidt, A. Schöllhammer, Alma Schwedler, S. Steinbrück, Paul Ullrich, Frau Wegehaupt, Frl. Weidemann
16. Januar – Anfang Februar 1916	Kriegsgrafik, Medaillen, Keramik Kunsthandwerk Feinsteinzeug von Rudolf von Heider, Stücke aus der Porzellansammlung des Angermuseums und Kunstporzellanarbeiten der Schwarzburger Werkstätten	E. Buchwald, Paul Gerhardt, Georg Gelbke, Käthe Kollwitz, Otto Lange, M. E. Philipp, Jaromír Stretti-Zamponi, F. Steininger, R. Tieck, Hans von Volkmann, u.a.
13. Februar 1916	Ludwig von Hofmann Pastelle, Holzschnitte, Lithografien Heinrich Haberl (München) Radierungen	
26. März – April 1916	Walther Klemm (Weimar) Gemälde, Grafik Katharina Weißenborn (Erfurt) Farbholzschnitte Alfred Hanf – Zeichnungen aus dem Felde Plaketten	
Mai 1916	Willy Hamacher (Berlin) Gemälde aus dem Nachlass Katalog	
13. Mai 1916	Kurt Tuch (Magdeburg) Max Frohberg (Dresden) Gemälde Wilhelm Lorenz (Erfurt) Landschaftsfotografien	
09. Juli 1916	Grafik	Max Klinger (Radierungsfolge „Intermezzi“), Alexander Olbricht (Oberweimar), Ph.

	Spitzenausstellung des Frauenbundes zur Förderung der deutschen Spitzenindustrie	Beyer und Sohn (Leipzig), Thomas Theodor Heine, Curt Hoeloff, Franz Nitsch-Nietzsche, Robert Kohl
August – September 1916	Friedrich Albert Schmidt (Weimar) Gemälde aus dem Nachlass	
29. September – 22. Oktober 1916	Kriegerehrung in Kirchen und auf Friedhöfen Arbeiten von Lehrern der Kunstgewerbeschule Erfurt	Ewald Hahn, Hans Söhlemann, Robert Taubert, Robert Salzer, Friedrich Saß, Carl Melville, Carl Heine
Oktober – 27. November 1916	Novemberausstellung	Plastik: Ernst Müller-Zschoppach, Theodor Hagen (Weimar), H. Meyer-Buchwald, Martin Schulze (Weimar), Tony Hercht (Allstedt) Keramik: Gertrud Kraut (Hannover), Holzdosen, Schalen, Bahlsen-Büchsen
03. Dezember 1916	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Hugo Arendt, Kurt Chr. Balzer, Tilly Bock, K. R. Boehm, Buschmeyer, Burghardt, Carl Döppner, Eckhardt, Frau Haase, Alfred Hanf, Carl Heine, Frl. M. Hoffmann, Willy Kirch, Koch, Frl. Lange, Kurt Leitholf, Gustav Lüdecke, Otto Mehmel, Carl Melville, Ernst Ruser, Frl. Schwedler, W. Saenger, Friedrich Saß, Hans Sauerteig, P. Ullrich, Katharina Weißenborn, Georg Wesche, Frl. Weidemann, Zinke, u.a.
07. Januar – ca. 20. Februar 1917	Weimarer Künstler Gemälde Steinzeichnungen Farbholzschnitte	 Max Thedy Werner Fechner Margarethe Geibel
25. Februar – 01. April 1917	Ernst Oppler (Berlin) Grafische Blätter Karlsruher Künstler Holzschnitte und Lithografien	

April 1917	Schwarz-Weiß-Blätter Handzeichnungen, Holzschnitte, Plastiken, Gemälde	Heinrich Vogeler (Worpswede), Siegfried Laboschin (Breslau), Richard Bampi (München)
10.-30. Juni 1917	Die Bildpostkarte	
15. Juli – 15. Oktober 1917	Alt-Thüringen im Bilde Werke aus den Beständen des Museums	Nikolaus Dornheim, Carl Hasenpflug, Ernst Hasse, Franz Horny, Carl Hummel, Edmund Kanoldt, Klein, Ludwig Kleist, Georg Melchior Kraus, Martini, Merian, Eduard Meyerheim, Friedrich Preller, Richter, Karl Benjamin Schwarz, Thierry, Georg Wagner, Carl Wagner, u.a.
09. September – 11. November 1917	Luther-Ausstellung	
21. Oktober – November 1917	E. A. Weber (München) Handzeichnungen, Radierungen und Holzschnitte vom Kriegsschauplatz Marie Fritsch (Fischerhude bei Bremen) Ölgemälde und Aquarelle mit Worpsweder Motiven W. Saenger Kirchen aus Wladimir-Wolynsk Aquarelle	
09. Dezember 1917 – Anfang Januar 1918	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Ottomar Anschütz, Karl Döppner, Eckardt, Hans Gläßner Margarethe Hoffmann, Fritz Kaufmann, Wilhelm Lorenz (Lichtbilder), Gustav Lüdecke (Architekturentwürfe), Else Meinhardt (Stickereien), Meyer, Prof. Ernst Ruser, Friedrich Saß, Friedrich Karl Schmidt, Käthe Teske (Postkarten, Wandkalender), Katharina Weißenborn, u.a.
07. Januar – 06. Februar 1918	Ludwig von Hofmann Zeichnungen	
Februar 1918	Vier Meister der deutschen	Fr. Albert Schmidt (†)

	Landschaft Gemälde und Zeichnungen Bruno Eyermann (Leipzig) Plastik	(München/Weimar), Paul Reiffenstein (†) (Wien/Weimar), Theodor Hagen (Weimar), Hermann Paschold (Gera)
10. März 1918	Moderne Landschaftsmalerei	Adolf Erbslöh (München), Richard Grimm-Sachsenberg (Leipzig),Alexander Kanoldt (München), Karl Thylmann (Darmstadt/Weimar)
07. April 1918	Kunz Mayer-Waldeck (München) Karl Buchholz (Weimar) Handzeichnungen	
Anfang Mai – Anfang Juni 1918	Georg Burmester (Kassel) Friedrich Karl Schmidt (Erfurt) Handzeichnungen	
09. Juni – 03. Juli 1918	Otto Lange (Bromberg) Aquarelle, Holzschnitte, Radierungen, Lithografien Max Liebermann Radierungen, Lithografien	
Juli 1918	Paul Baum – Landschaften Gemälde, Aquarell Maria Caspar-Filser Adolf Erbslöh	
25. Augst – 30. September 1918	Kleinwohnungs- und Siedlungswesen in Thüringen	
August – September 1918	Karl Caspar und Maria Caspar-Filser (München) Gemälde Walther Klemm (Weimar) Holzschnitte	
Oktober 1918	Gemälde und Grafiken	Lene Schneider-Kainer (Charlottenburg), Max Pechstein (Berlin), Richard Seewald (München),

		Alexander Olbricht (Weimar) gleichzeitig im Museum: Josef Weiß-Planegg (München), Alexander Olbricht (Weimar), Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel
06. - 23. November 1918	Sonderausstellung Gemälde erster Meister	T. Alt, Canal, Lovis Corinth, Walter Firle, Habemann, Heffner, Hengeler, Ferdinand Hodler, A. von Keller, Walter Leistikow, Gustav Schönleber, Max Slevogt, Spaethmann, Franz von Stuck, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Wenger, Wenglein, Wopfner, Voltz, Heinrich Zügel
verlängert bis 05. Februar 1919	Moderne Kunst	Ludwig Dill, Josef Eberz, Erich Heckel, Heckendorf, August Herbin, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Pablo Picasso, Karl Schmidt-Rottluff
Dezember 1918 – 26. Januar 1919	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Hugo Arendt, Balzer, Richardt Boehm, Tilly Bock, Buschmeyer, Johanna Dedié mit Schülerinnen: F. Kallensee, L. Haberland Eckhardt, Gustav Goercke, Alfred Hanf, Carl Heine, Kurt Hensel, Hoffmann, Joh. Jung, Fritz Kaufmann, Theo Kellner, Martha Keßler, Willy Kirch, Otto Kummer, Wilhelm Lorenz, Friedrich Karl Schmidt, Rasenberger, Arthur Rose, Prof. Hans Söhlemann, Saenger, A. Schwedler, G. Steinbrück, Käthe Teske, Paul Ullrich, H. Violett (Charlottenburg), Vöckel, u.a.
31. Januar 1919	Sonderausstellung Bilder der Kunsthandlung Goldschmidt, Frankfurt/Main	Canal, Lovis Corinth, Ludwig Dill, Josef Eberz, Heckendorf, Ferdinand Hodler, Ernst Ludwig Kirchner, Walter Leistikow, Pablo Picasso, Karl Schmidt-Rottluff, Spaethmann, Wilhelm Trübner
März, April 1919	Das Erfurter Unionsparlament	

	des Jahres 1850	
15. - 29. Juni 1919	Ausstellung für expressionistische Kunst	Lyonel Feininger, Hecht, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Walther Klemm, Franz Marc, Johannes Molzahn, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlfs, Karl Peter Röhl, Karl Schmidt-Rottluff
Juli – 09. August 1919	Moderne Kunst Franz Hoch Gedächtnisausstellung	Karl Schneider, Otto Lange, Heinrich Nauen, Karl Schmidt-Rottluff
17. August – Mitte September 1919	Leopold von Kalckreuth Gemälde, Handzeichnungen, Grafik	
ca. 25. September – 12. Oktober 1919	Thüringer Gartenkunst im Bilde	
Oktober/November 1919	Moderne Kunst Vasen aus der aufgelösten Weimarer Kunstgewerbeschule	Josef Eberz, Alexander Gerbig, Ernst Ludwig Kirchner, Cesar Klein, Franz Marc, Lena Mass, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Alois Wachelmayr
30. November – Ende Dezember 1919	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	M. Beyer, T. Bock, O. Bramm, Carl Döppner, M. Dreger, L. Haberlandt, O. Haeberlin, G. Hirschfeld, Marg. Hoffmann, F. Meinhardt, H. Mohr, W. Ortlepp, Arthur Rose, Friedrich Karl Schmidt, A. Schwedler, Käthe Teske, Nana Teske-Wahl, E. Zeiß, u.a.
17. Dezember 1919 – 01. Februar 1920	Erste Ausstellung der Künstlergruppe „Jung-Erfurt“	Richard Bauroth, Walter Fernkorn, Alfred Hanf, Willy Robert Huth, Theo Kellner, Willy Kirch, Karl Lüdecke, Otto Mehmel, Karl Schneider
Januar – 13. März 1920	Ausstellung zur Revolution von 1848 und zum Erfurter Unionsparlament	
14. März – 28. April 1920	Curt Herrmann (Charlottenburg)	

	Gemälde und Aquarelle	
16. Mai – 01. Juni 1920	Christian Rohlfs (Hagen) Aquarelle von 1906-1920	
25. Juli – 29. August 1920	Alte und moderne Grafik Ausstellung zur Eröffnung des Kunstvereins-Heims	Moderne Kunst: Heinrich Campendonk, Lyonel Feininger, Walter Fernkorn, Otto Gleichmann, Alfred Hanf, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, August Macke (zum Gedächtnis), Franz Marc, Georg Minne, Otto Mueller, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Hans Walther
September 1920	Ausstellung der Frankfurter Kunsthandlung Goldschmidt	Heinrich Campendonk, Lovis Corinth, Walter Firle, Erich Heckel, Max Liebermann, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Wilhelm Trübner, Albert Weisgerber, u.a.
04. September – 03. Oktober 1920	Ausstellung der Essener Kunstgewerbeschule	
12. - 19. September 1920	Die Blume und ihr Gefäß im Heim	
19. September – 03. Oktober 1920	Bücher, Bilder, Noten	
31. Oktober 1920	Heimat und der Heimatschutz Bilder, Modelle, Kunsthandwerk	
28. November 1920 – 08. Januar 1921	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler Ewald Hahn Kleinplastik	Carl Döppner, Walter Fernkorn, Häberlein, Alfred Hanf, Th. Haueisen-Blanchart, E. Hardt, Fritz Kaufmann, Willy Kirch, Otto Mehmel, Fr. Meinhardt, Robert Sandrock, Friedrich Karl Schmidt, Karl Schneider, Schwedter, u.a.
05. Dezember 1920	Schmied-Riegel (Nürnberg) Metall, Zinn aus Museumsbesitz	
30. Januar - 27. Februar 1921	Emil Nolde, Edmund Kanoldt	

	Ölgemälde, Aquarelle, Grafik	
06. März – 03. April 1921	Erich Heckel Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen Wilhelm Lehmbruck 5 kleine Skulpturen Ofenkacheln aus dem 16. Jahrhundert	
10. April 1921	Zweite Kunstausstellung der Künstlergruppe „Jung-Erfurt“ Angewandte Kunst, Gebrauchsgrafik, Innendekoration Kind und Kunsterziehung Ergebnisse aus dem Zeichenunterricht von Willy Kirch	Walter Fernkorn, Alfred Hanf, Willy Kirch, Karl Schneider, Pachnike
22. Mai – 03. Juli 1921	Max Liebermann Gemälde, Handzeichnungen, Grafik Renée Sintenis Bronzeplastiken	
10. Juli – August 1921	Heinrich Nauen Alte und moderne Kunst	Johann Georg von Dillis, Heinrich Franz-Dreber, Peter Heß, Franz Horny, Stephan von Kalckreuth, Edmund Kanoldt, Max Slevogt, Carl Trost, Adrian Ludwig Zingg, Lyonel Feininger, August Gaul, Otto Herbig, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Georg Kolbe, Käthe Kollwitz, Alfred Kubin, Wilhelm Lehmbruck, Otto Mueller, Heinrich Nauen, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Richard Seewald, Hans Thoma, Hans Walther
18. September – Mitte Oktober 1921	August Macke Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen die seit 1911 entstanden sind	
16. Oktober 1921	Kunst und Altertum in Elsaß-	

	Lothringen	
06. November – 04. Dezember 1921	Lyonel Feininger Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1907 bis 1921 Hans Walther Skulpturen	
11. Dezember 1921 – 01. Januar 1922	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Richard Boehm, Otto Braune, Walter Brinkmann, Hans Brodersen, Walter Frickmann, Willy Robert Huth, Fritz Kaufmann, Willy Kirch, Otto Mehmel, Arthur Rose, Emmy Schmidt, Friedrich Karl Schmidt, Karl Schneider, Alma Schwedtler, Martel Schwichtenberg-Huth, Hedda Weidemann, u.a.
08. Januar – 05. Februar 1922	Karl Schmidt-Rottluff Gemälde, Aquarelle, Holzschnitte	
12. Februar – 12. März 1922	Staatlich-städtische Handwerker- und Kunstgewerbeschule Erfurt	Werke von Lehrern und Schülern
09. April – 30. April 1922 verlängert bis 07. Mai 1922	Max Pechstein, Otto Mueller Gemälde, Zeichnung, Aquarelle, Grafik Hans Walther Büste Max Pechstein	
14. Mai 1922	Kunst aus Erfurter Privatbesitz	
09. Juli 1922	Die Erfurter Fayence	
01. Oktober 1922	Ernst Ludwig Kirchner, Alexej von Jawlensky Gemälde, Zeichnungen, Grafik Christian Rohlfs Aquarelle	
19. November 1922 – 07. Januar 1923	Weihnachtsausstellung Erfurter und Thüringer Künstler	Paul Klee, Willy Kirch, Hans Walther, u.a.
14. Januar – Februar 1923	Moderne Grafik aus dem Verlag Paul Cassirer, Berlin Holzschnitte, Radierungen, Lithografien, Zeichnungen	Ernst Barlach, Ehrlich, August Gaul, George Grosz, Großmann, Hübner, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Wilhelm Lehmbruck, Emil

		Orlik, Hans Purrmann
März – 06. April 1923	Dalberg und seine Zeit Das Erfurter Geistesleben des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Bildnisse, Darstellungen, Briefe Luther und die Erfurter Universität Wilhelm Busch, J. Nußbaum (Frankfurt/M.) Aquarelle, Zeichnungen, Lithografien	
08. April 1923	Richard Engelmann Skulpturen aus der Zeit um 1910 Anton Kerschbaumer, Max Kaus, Bela Czobel, Heinrich Meyboden, C. Unger Aquarelle, Grafik	
Juni 1923	Eröffnung des Heckel-Raumes Wandmalereien von Erich Heckel im Angermuseum Erfurt	
17. Juni 1923	Alt-Thüringen	
07. Oktober 1923	Moderne Kunst Kinderzeichnungen Arbeiten von Schülern der Mittelschule 4, Lehrer: Willy Kirch	Gerhard Marcks (Dornburg), Johann Driesch (Weimar/Dornburg), Willy Kirch (Erfurt), Christian Rohlfs (Hagen), Hans Walther (Erfurt)
11. November 1923	Barock und Rokoko aus dem Angermuseum Handzeichnungen und Grafik	
09. Dezember 1923	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Christian Rohlfs, Lyonel Feininger, Paul Klee, Gerhard Marcks, u.a.
13. Januar 1924	Moderne Kunst Aquarelle, Grafik, Plastik	Lyonel Feininger, Erich Heckel, Emil Nolde, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff,

		Gustav Wolff
Juni – August 1924	1000 Jahre Schrift und Buch	
26. Oktober 1924	Charles Crodel, Hellmuth Astfalk, Johannes Driesch Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	
Dezember 1924	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler Wohnkultur Möbel und Hausgeräte	Alfred Hanf, Carl Heine, Willy Kirch, Frl. Kühmstedt, Robert Salzer, Hans Söhlemann, Pretorius, u.a.
Januar 1925	Wassily Kandinsky Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle 1916-1924	
Februar 1925	Handzeichnungen deutscher Meister des 18. und 19. Jahrhunderts Werke aus Museumsbesitz Maria Laumen (München) Gemälde	
26. Februar – 12. März 1925	Moderne Industrie- und Ingenieurbauten im Landschaftsbilde	
April 1925	Werke der Bauhausmeister aus Anlass ihres Umzugs nach Dessau	Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Gerhard Marcks, Làszlo Moholy-Nagy, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Töpferei Dornburg
Mai 1925	Indonesische Textilien Gewebe, Batikgewänder, javanische Schattenspielfiguren	
Juni 1925	Oskar Kokoschka Grafik	
Juni – Juli 1925	Christian Rohlfs Ausstellung zum 75. Geburtstag Zeichnungen	
August 1925	Lovis Corinth-Grafik	
November 1925	Moderne Kunst	
Dezember 1925	Moderne deutsche Porzellane	

	Erfurter Künstler	Hoffmann, Willy Kirch, Pistorius, Weissenborg
1925	Johannes Driesch	
1925	Thomas Herbst (Hamburg)	
1925	Paul Klee	
1925	Hans Thoma	
1925	Niederdeutsche Handwebereien	
1925	Reformationsausstellung Ausstellung anlässlich der 400-jährigen Einführung der Reformation in Erfurt Druck- und Handschriften, Bildnisse und alte Stadtansichten	
Mitte Januar 1926	Charles Crodel (Jena) Gemälde und Grafik Wettbewerbsentwürfe zur Ausmalung der Brunnenwand im Großen Hospital Erfurt	Charles Crodel (Siegerentwurf), Alfred Hanf, Carl Heine, Karl Schneider, Erika Ballin-Woltereck
31. Januar – Februar 1926	Neue Sachlichkeit	Heinrich Maria Davringhausen, Otto Dix, Johannes Driesch, Adolf Erbslöh, Fritz Burmann, George Grosz, Edmund Kanoldt, A. Kaufmann, Carlo Mense, Kay H. Nebel, Karl Rössing, Gustav Scholz, Georg Schrimpf, Walter Schulz-Matan
21. März – April 1926	Karl Hofer Gemälde und Grafik	
März 1926	Glas im Erfurter Museum Wanderausstellung	
21. April – Mai 1926	Emil Nolde Ausstellung zum 60. Geburtstag Gemälde, Aquarelle, Grafik	
21. Mai – 20. Juni 1926	Das junge Deutschland – Moderne Grafik	Lyonel Feininger, Ernesto de Fiori, Willi Geiger, Goltz, Gottfried Graf, George Grosz, Friedrich Haubner, Erich Heckel, Heise, Alexander Kanoldt, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka,

		Franz Marc, Carlo Mense, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Schäffner, Ottomar Starcke (Paris)
27. Juni – 01. August 1926	Christian Rohlfs Aquarelle von 1926/27 Fayencen, Porzellane, Gläser, Trachten u.a.	
08. August – Ende August 1926	Hans Poelzig Ansichten von ausgeführten Bauten, Architektur-, Bühnen- und Filmentwürfen	
September – 03. Oktober 1926	Karl Schmidt-Rottluff Aquarelle, Grafik	
17. Oktober – 21. November 1926	Friedrich Nerly d. Ä. Gemälde, Handzeichnungen	
05. Dezember 1926 – 02. Januar 1927	Weihnachtsausstellung Erfurter und Thüringer Künstler Gemälde, Zeichnungen, kunstgewerbliche Arbeiten Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz der Düsseldorfer Akademie	
09. Januar – 06. Februar 1927	Erich Heckel (Berlin) Malerei, Grafik. Arbeiten von 1912 bis 1926	
13. Februar – 12. März 1927	Gerhard Marcks (Halle) Skulpturen (Holzsteinbronze) und Handzeichnungen Zeichnungen	Ernesto de Fiori, Jussuf Abbo, Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe, Hans Walther
20. März – 24. April 1927	Lyonel Feininger (Dessau) Gemälde, Aquarelle, Holzschnitte	
Ende April – 06. Juni 1927	Die Thüringer Landschaft in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts Zeichnungen, Aquarelle, kolorierte Kupferstiche und Lithografien	Conrad und Franz Horny, Georg Melchior Kraus, Nikolaus Dornheim, Bellermann, Thierry, Karl und Otto Wagner, Friedrich Preller, Carl Hummel, Karl Buchholz,

		Theodor Hagen, Alexander Olbricht, Leopold von Kalckreuth, u.a.
12. Juni – 01. August 1927	Mitteldeutsches Kunstgewerbe Überblicksausstellung vom Taufgerät bis zum Grabstein mit Beteiligung folgender Schulen: Kunstgewerbeschule Erfurt (Robert Salzer, Johanna Dedié, Ewald Hahn, Friedrich Saß, Carl Melville, Hans Söhlemann), Kunstgewerbeschule Halle, Burg Giebichenstein, Staatliches Bauhaus Dessau, Hochschule für Handwerk und Baukunst Weimar	
07. August 1927	Anton Kerschbaumer (Berlin) Gemälde, Aquarelle, Grafik	
04. September 1927	Christian Rohlfs (Hagen) Neueste im Frühjahr und Sommer 1927 entstandene Ascona-Aquarelle, die überhaupt zum ersten Mal öffentlich gezeigt wurden Karl Schmidt-Rottluff (Berlin)	
08. September 1927	Die künstlerische Formgebung des Reiches Wanderausstellung Wappenadler, Reichssiegel, Briefmarken, Münzen, Medaillen, Urkunden	
16. Oktober 1927	Oskar Moll (Breslau) Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle	
13. November 1927	Ernst Ludwig Kirchner (Frauenkirch bei Davos) Aquarelle und Grafiken	
11. Dezember 1927 – 08. Januar 1928	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler Batikarbeiten, Webereien, Scherenschnitte, Grafik, Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen Verein gehörloser bildender Künstler	Erika Ballin-Woltereck, Willy Kirch, Franz Markau, Adolf Möller, Carola Schmidt, u.a.

	Bildnisse des Erfurter Malers Hugo Arendt	
08. - 29. Januar 1928	Max Kaus (Berlin) Gemälde und Aquarelle	
05. Februar – 11. März 1928	Pol Cassel (Dresden) Ölbilder und Aquarelle	
25. März – 15. April 1928	Albrecht Dürer Gedächtnisausstellung anlässlich des 400. Todestages Holzschnitte und Reichsdrucke George Grosz (Berlin) Gemälde, Aquarelle, Lithografien	
22. April – 17. Mai 1928	Schülerzeichnungen aus Erfurter Schulen	
22. Mai – 03. Juni 1928	Käthe Kollwitz (Berlin) Handzeichnungen, Lithografien, Plakate	
10. Juni – Anfang Juli 1928	Franz Radziwill (Dresden) Gemälde und Aquarelle	
08. - 29. Juli 1928	Aquarelle zeitgenössischer Künstler	Pol Cassel, Otto Dix, George Grosz, Erich Heckel, Karl Hubbuch, Max Kaus, Anton Kerschbaumer, Max Lachnit, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Rudolf Schlichter, Thoms, Zerbe, u.a.
05. - 26. August 1928	Willy Robert Huth (Berlin) Ölbilder, Aquarelle Gold- und Silberarbeiten der Weißenfelser Silberschmiede	
02. - 30. September 1928	August Macke Gedächtnisausstellung Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von 1907-1914 Kunstvolle Bucheinbände der Vergangenheit	
07. Oktober – 04. November 1928	Honoré Daumier, Anders Zorn, Edvard Munch	
11. November – 05. Dezember 1928	Wassily Kandinsky (Dessau) Neue Bilder Gemälde	

	Erich Heckel Zeichnungen	
09. Dezember 1928 – 08. Januar 1929	Moderner Farbdruck der Verlage Piper und Hanfstaengl (München) Carola Schmidt Handwebereien	
13. Januar 1929	Lyonel Feiniger (Dessau) Aquarelle Wanderausstellung	
10. Februar – 03. März 1929	Gustav H. Wolff (Berlin) Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle	
März – 02. April 1929	Fritz Rhein (Berlin) Gemälde aus den Jahren 1905-1928	
07. - 28. April 1929	Die Farbe im Stadtbild Wanderausstellung	
Bis 28. April 1929	Moissy Kogan Handzeichnungen	
Mai 1929	Kinderzeichnungen	
09. Mai 1929	Die jungen Bauhaus-Maler Dessau Trachtenpuppen der Ordensgemeinschaft jungdeutscher Schwesternschaften	Albert Braun, Erich Borchert (Erfurt), u.a.
Juni 1929	Paul Klee (Dessau) Aquarelle	
Juli 1929	Otto Dix (Dresden) Gemälde, Aquarelle, Grafik	
01. September – 31. Oktober 1929	Ausstellungen im Rahmen der Erfurter Herbsttage: 1000 Jahre Erfurter Kunst und Kultur Buchgewerbe, Möbel, Metallarbeiten, Textilien, Keramiken Thüringer Fayencen Barockfiguren aus dem Park zu Molsdorf	

	Moderne Kunst aus Erfurter Privatbesitz	Erika Ballin-Woltereck, Lyonel Feininger, Alfred Hanf, Ernst Heckel, Willy Kirch, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Max Liebermann, Franz Marc, Franz Markau, Adolf Möller, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Hans Walther, u.a.
November 1929 – 12. Januar 1930	Christian Rohlfs Ausstellung zum 80. Geburtstag Gemälde, Aquarelle, Grafik aller Schaffenszeiten Moderne Fotografie	Alfred Renger-Patzsch (Harzburg), Hoppé (London), Otto Finsler (Halle), Hugo Erfurth (Dresden), Adolf Möller (Erfurt), Wilhelm Lorenz (Erfurt), Walter Rockmann (Erfurt)
02. Februar 1930	Werdende Kunst Malerei, Zeichnungen, Gemälde, Scherenschnitte, Aquarelle	Walter Timmling (Dresden), Hans Jüchser (Erfurt/Dresden), Alfred Thon (Erfurt)
02. - 09. März 1930	Nadelarbeiten und Kleider Technisches Seminar der höheren Fachschule für Frauenberufe und der Haushaltungsschule Erfurt	
März – 27. April 1930	Thilo Schoder (Gera) – Modernes Wohnen Architekurmodelle, Fotografie, Bauzeichnungen, Zimmereinrichtungen, Beleuchtungskörper, Möbel, Bucheinbände	
Mai 1930	Moderne Bildwirkereien Wanderausstellung Wandteppiche, Webereien und Stickereien nach Entwürfen von:	Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Christian Rohlfs, Fernand Léger, Hans Arp
Juni/Juli 1930	Gerhard Marcks (Halle/Saale) Skulpturen und Zeichnungen Johannes Driesch Gedächtnisausstellung	

	Gemälde, Zeichnungen, Grafik 1921-1930	
03. August 1930	Nikolaus Heinrich Dornheim Ausstellung anlässlich des 100. Todestages Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen Karl Pietschmann (Weimar) Aquarelle, Zeichnungen	
September – 12. Oktober 1930	Otto Mueller (Breslau) Gedächtnisausstellung Gemälde, Lithografien Moderne Grafik	 Ernst Ludwig Kirchner, u.a.
19. Oktober – November 1930	Wassily Kandinsky (Dessau) Arbeiten aus den Jahren 1928/29 Erich Borchert (Dessau/Moskau), Hans Breustedt (Wickersdorf) Aquarelle und Lithografien	
07. Dezember 1930 – 04. Januar 1931	Weihnachtsausstellung Arbeiten der Weimar Bau- und Wohnungskunst Möbel, Metallarbeiten, Architekturentwürfe, Keramik	Erich Dieckmann, Wilhelm Wagenfeld, Prof. Ernst Neufert, Otto Lindig
11. Januar – Februar 1931	Theodor Lux Feininger (Dessau) Ölbilder, Aquarelle Wilhelm Lehmbruck zum 50. Geburtstag Grafiken aus dem Bestand eines Erfurter Sammlers	
Ende Februar – Mitte Mai 1931	Thüringer Zeichenkunst von 1800-1930 Werke von Georg Melchior Kraus bis Otto Dix Die Weimarer Landschaftsmaler um die Jahrhundertwende	
April 1931	Robert Pudlich (Düsseldorf)	
17. Mai 1931	Friedrich Huck (Jena) Aquarelle	

Juni 1931	Charles Crodel (Halle)	
Juli/August 1931	Erich Heckel Gemälde, Aquarelle 1906-1930	
06. September – Oktober 1931	Aquarelle und Grafik unserer Zeit	Erich Heckel, Otto Herbig, Käthe Kollwitz, Ewald Mataré, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, u.a.
11. Oktober – 08. November 1931	Karl Schmidt-Rottluff Aquarelle und Grafik	
15. November 1931 – 03. Januar 1932	Geschmack im Alltag – Das gute neue Gebrauchsgerät	Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin, Meißen, Kunstgewerbeschule Erfurt, Werkstätten der Stadt Halle, Werkstatt Otto Lindig (Dornburg), Glas von Wilhelm Wagenfeld, Fachschule Zwiesel, Porzellane aus Oberhohndorf, Weimarer Bau- und Wohnungskunst, u.a.
10. - 31. Januar 1932	Alfred Thon (Erfurt) Gemälde Karl Peter Röhl (Weimar/Frankfurt) Ölgemälde, Aquarelle	
07. - 21. Februar 1932 (verlängert)	Die moderne Fotografie Die Arbeiten der Photographischen Gesellschaft	
22. März – Juli 1932	Goethe und Erfurt Sonderausstellung des Städtischen Museums	
17. April – 22. Mai 1932	Gestaltende Arbeit der Frau Handarbeiten des Technischen Seminars und der Höheren Fachschule Erfurt	
19. Juni – Juli 1932	Johann Erdmann Hummel 1769-1852 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Grafik	
03. August – September 1932	Josef Albers (Dessau) Glasscheibenbilder Karl Pietschmann (Weimar) Gemälde, Aquarelle, Grafik	
15. September 1932	Meisterwerke deutscher	

	Plastik des Mittelalters in Lichtbildern des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg Überblick über die Entwicklung der deutschen Plastik vom 11. bis 16. Jahrhundert Paul Wilhelm Tübbecke – Ein vergessener Weimarer Maler Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	
23. Oktober – November 1932	Zwei junge Thüringer Künstler Oswald Baer (Weimar) und Otto Hofmann (Jena)	
November 1932	Gustav Adolf – Gedächtnisausstellung	
04. Dezember 1932	Thüringer Maler und Bildhauer Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	Viktor Embser (Gotha), Eleonore Jaenicke (Erfurt), Paul Rosentreter (Eisenach), Alfred Scotland (Gotha), Wolfgang Taubert (Erfurt), Emil Wagner (Sonneberg), u.a.
Februar 1933	Der Erfurter im Bildnis Gemälde, Plastik, Fotografie	
15. März – 02. April 1933	Alt-Erfurt im Bilde Aus den Beständen des Städtischen Museums	
19. März 1933	Deutsche Zeichenkunst Zeichnungen und Aquarelle des 18. Jahrhunderts von Olivier bis Feininger, Nolde, Heckel	
13. April 1933	Christliche Kunst Kunst und Kunstgewerbe	
April 1933	Walther Klemm (Weimar) zum 50. Geburtstag Radierungen, Holzschnitte, Lithografien Hans Breustedt (Wickersdorf) Zeichnungen Karl Pietschmann	
21. Mai – 11. Juni 1933	Photogrphien	

	Jahresausstellung der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner, München Das deutsche Volksgesicht Erna Lendvai-Dircksen, Verfasserin des gleichnamigen Buches	
21. Juni 1933	Deutsche Kunst in Thüringen Malereien, Plastik, angewandte Kunst, Theater	Ewald Hahn, Carl Heine, Otto Keil, Willy Kirch, Peter Mayer, Carl Melville, Adolf Möller, Adolf Rhein, Robert Sandrock, Walter Seifert
Juli 1933	Luther-Gedächtnisausstellung	
September 1933	Die deutsche Landschaft Gemälde und Aquarelle	Theo Champion (Düsseldorf), Hermann Euler (München), Egon von Kameke (Potsdam), Franz Lenk (Berlin), Alfred Partikel (Königsberg), Josef Pilartz (Wasserburg am Inn), Gustav Schaffer (Chemnitz), Ernst Thoms (Hannover)
15. Oktober 1933	Alexander Olbricht (Weimar) Aquarelle, Grafik, Zeichnungen	
22. November 1933	Blumenbilder in der Blumenstadt Erfurt	Christian Rohlfs, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Wilhelm Bartning, Gertrud Bartning-Neidhardt, Hugo und Camillo Gugg, Alexander Olbricht, Oswald Baer, Johannes Driesch, Wilhelm Heise, Karl Pietschmann
26. November 1933 – 01. Januar 1934	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler Fachgruppe „Bildende Kunst im Kampfbund für deutsche Kultur“	Hugo Arendt, Carl Döppner, Ewald Hahn, Carl Heine, Fritz Kaufmann, Willy Kirch, Robert Liebscher, Franz Markau, Peter Mayer, Adolf Möller, Cornelia Nürnberg, Rockmann, Walter Seifert, Wolfgang Taubert, August Weise, u.a.
ohne Datum	Wilhelm Löber (Berlin)	
ohne Datum	Max Nehrling (Weimar)	
Januar 1934	Meisterwerke deutscher Landschaftsmalerei 1750-1850	

	Handzeichnungen und Aquarelle aus der Privatsammlung des Konsuls Heumann in Chemnitz	
Februar 1934	Lebendige Romantik	Erich Heckel (Berlin)
10. März 1934	Deutsche Freilichtbühnen und Thingplätze Ausstellung zum Abschluss der Thüringer Gaukulturwoche	
April 1934	Erfurter werktätige Bürger als Maler	
Mai 1934	Thüringer Volkskunst und Bauernkultur Ausstellung anlässlich der 40. Reichsschau der Deutschen Landwirtschaftlichen Gesellschaft Glas, Keramik, Blaudruck, Lebkuchen, Bauernschmuck, alte und neue Trachten, u.a.	
Juni 1934	Das Malerhandwerk Lack- und Kammzugarbeiten	
08. Juli 1934	Karl Peter Röhl (Frankfurt/M.) Alexander von Szpinger (Weimar)	
05. August 1934	Mitteldeutsche Kunst der Gegenwart Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Reichskammer der bildenden Künste, Landesstelle Mitteldeutschland	
Oktober 1934	Photographie Ausstellung aus Anlass der Tagung des Reichsverbandes deutscher Amateur-Photographen	
Oktober – 11. November 1934	Deutsche Schrift in Schule und Handwerk	Städtische Handwerkerschule Erfurt, Fachklasse Gebrauchsgrafik
November 1934	Zeitgenössisches Kunsthandwerk	Margaretha Reichardt (Weberei), Städtische Handwerkerschule Erfurt (Metallarbeiten), Fischer, Tümpel, Otto Scharge (Schmuck), Otto Lindig, Kunstgewerbeschule Essen

		(Keramik), Paech, Lydia Driesch (Spielzeug), Rothe (Drechselarbeiten)
Dezember 1934 – 13. Januar 1935	Oswald Baer (Jena)	
Jahreswechsel 1934-1935	Entwürfe mitteldeutscher Künstler zum Wettbewerb der Neugestaltung des Brunnenraums im Folkwang-Museum Essen	
ohne Datum	Deutscher Schmuck	Burg Giebichenstein (Halle), Tony Koy (Königsberg), Tümpel (Bielefeld), Peter Mayer (Erfurt), Thoma und Böhm (Erfurt), u.a.
ohne Datum	Helmut Krause (Jena)	
20. Januar 1935	Kunstvereinigung „Börde“ (Magdeburg) Aquarelle, Zeichnungen Alfred Thon (Weilburg/Lahn) Aquarelle	Hans Braun, Mathilde Fabricius, Ludwig Göpel, Fritz von Heider, Wilhelm Höpfner, Alfred John, Margaretha Reichardt, Kurt Tuer, Günther Vogler, Curt Wittenbecher, Maryan Zurek, u.a.
03. März – 22. April 1935	Walther Klemm (Weimar) Gemälde, Aquarelle, Grafik	
April 1935	Modernes Porzellan Adolf Menzel – Das gesamte grafische Werk	
30. Juni – 18. August 1935	Christian Rohlfs – Der Weg eines alten Meisters Ausstellung zum 85. Geburtstag Gemälde, Aquarelle, Grafik aus der Frühzeit und aus dem Spätwerk	
25. August – 13. Oktober 1935	Grafisches Schaffen der Gegenwart – Neue Wege der jungen Generation	Oswald Baer (Jena), Kurt Edu Beck (Berlin), Otto Coester (Wuppertal/Barmen), Franz Doll (München), Alexander Echener, Ernst Haider (München-Stockdorf), Cäcilie Heise, Wilhelm Heise (München), Otto Hofmann (Jena), Paul Kälberer

		(Glatt/Hohenzollern), Alfred Kubin (Wernstein am Inn), Karl Pietschmann (Erfurt-Bischleben), Ernst Pflaumer (Nürnberg), Georg Quenzel (Leipzig), Fritz Richter (Berchtesgaden), H. O. Schain-Lebers, Margarete Schmedes (Berlin), Otto Schoenleber, Georg Schrimpf, Walter Stockmann (Stettin), Adolf Thiermann (München), Herbert Tucholski (München), Konrad Volkert (Nürnberg), u.a.
20. Oktober – 24. November 1935	Schätze aus den Speichern des Museums Möbel und Bilder aus eigenem Magazin-Bestand	Friedrich Nerly, Jacob Samuel Beck, Philipp Hackert, u.a.
November 1935	Fritz Körner (Jena) Glasschneidearbeiten	
November 1935	Das Erfurter Rathaus in Vergangenheit und Gegenwart	
14. Dezember 1935 – 19. Januar 1936	Weihnachtsausstellung Junge Künstler stellen sich vor Aquarelle, Grafik, Zeichnungen, Plastik	Wilhelm Gut (Erfurt), Hans Schäke (Erfurt), Ilse Ahrens (Erfurt), Helmut Krause (Jena), Anatol Singer (Erfurt), u.a.
Januar 1936	Alfred Kubin Planetenfolge	
02. Februar – 01. März 1936	Junge Hamburgische Kunst Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen Handgemaltes Porzellan der Ilmenauer Manufaktur	Eduard Bargheer, Wolgang Hildebrandt, Karl Kluth, Fritz Kronenberg, u.a.
08. März 1936	Soldatenleben in der Vergangenheit Gemälde, Aquarelle, Grafik	
10. April 1936	Deutsche Kunst Lichtdrucktafeln Meisterwerke deutscher Baukunst, Bildhauerei und Malerei der romanischen Kunst bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts	
13. Mai – 07. Juni 1936	Werbegrafik – geschmackvoll	

	und wirksam Werbegrafik aus Thüringen und dem Reich	
Juni 1936	Alexander Olbricht	
26. Juli – 23. August 1936	Rudolf Koch und sein Kreis Schriftproben, Buchillustrationen, Kirchgerät, Stickereien, Metallarbeiten, Aquarelle, Grafik, Zeichnungen	
13. September – 11. Oktober 1936	Bilder aus Erfurter Privatbesitz des 16. bis 20. Jahrhunderts	Jacob Samuel Beck, Carl Rottmann, Carl Hummel, Friedrich Nerly, Friedrich Preller, Georg Ferdinand Waldmüller, Franz von Defregger, Wilhelm Busch, Theodor Hagen, Paul Tübbecke, Franz Bunke, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Christian Rohlfs, Emil Nolde, Charles Crodel, u.a.
25. Oktober – 08. November 1936	Zwei Jenaer Maler – Helmut Krause, Oswald Baer Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	
15. - 30. November 1936	Thüringer Land und Leute Wanderausstellung der NS-Kulturgemeinde	
13. Dezember 1936 – 03. Januar 1937	Ernst Ruser – Gedächtnisausstellung Aquarelle, Gemälde	
ohne Datum	Rudolf Schiestl Lithografien, Holzschnitte, Radierungen	
17. Januar – 07. Februar 1937	Sechs Berliner Künstler	Georg Ehmig, Erich Feyerabend, Erich Heckel, Alexander Kanoldt, Franz Lenk, Kurt Hubertus zu Paesler-Luschkowko
11. Februar – 07. März 1937	Japanische Malerei	
21. März – 25. April 1937	Franz Lenk	
02. - 23. Mai 1937	Aquarelle und Landschaftszeichnungen	Eleonore Jaenicke (Erfurt), Fritz Neuenhahn (Weimar), Ernst Thoms (Hannover)
30. Mai – 11. Juli 1937	Alfred Mahlau (Lübeck) Gemälde, Zeichnungen,	

	Plakate, Entwürfe für Teppiche und Bühnenbilder	
06. Juni – 04. Juli 1937	Silbergerät und Schmuck	Robert Fischer (Schwäbisch Gmünd), Otto Scharge (Halle), Ilse Scharge-Nebel (Halle)
24. Juni – 15. August 1937	Arbeiten deutscher Schulgemeinschaften	
26. September – 03. Oktober 1937	Erfurter Künstler und Kunsthandwerker Ausstellung anlässlich der Gaukulturwoche	Ilse Ahrens, Glaser, Guth, Werner Hartmann, Carl Heine, Walter Hersener, Eleonore Jaenicke, Willy Kirch, Franz Markau, Peter Mayer, Adolf Möller, Fritz Neuser, C. Nürnbergk, Karl Pietschmann, A. Rabe, Arthur Rose, Robert Sandrock, Hans Schäke, P. Schultze, Anatol Singer, Wolfgang Taubert, August Weise, Margaretha Wagner-Reichardt
25. Oktober 1937	Leistungsschau des Photographenhandwerks Ausstellung anlässlich der Gaukulturwoche	
Oktober 1937	Kunst- und Kulturschaffen der Thüringer Erzieherschaft Ausstellung anlässlich der Gaukulturwoche	
05. Dezember 1937 – 05. Januar 1938	Ausstellung des Hilfswerks für deutsche bildende Kunst in der NS-Volkswohlfahrt	
05. Dezember 1937 – 09. Januar 1938	Thüringer Landschaft in Bildern deutscher Künstler	Karl Buchholz, Nikolaus Dornheim, Franz Horny, Edmund Kanoldt, Max Merker, Alexander Olbricht, Paul Tübbecke, u.a.
20. Februar – 20. März 1938	Alfred Thon (Weilburg/Lahn) Gemälde, Aquarelle Karl Goetz (München) Schaumünzen	
Mai 1938	Alfred Seyfarth	
11. Juni – 10. Juli 1938	Deutsche Reiterei – Frontbilder Sonderausstellung anlässlich des 8. Waffentages der Deutschen Kavallerie	

	Frontbilder, Bilder berühmter Reiter, Uniformbilder, Uniformen und Waffen	
November 1938	Landesschau Thüringer Photographen	
27. November – 30. Dezember 1938	Otto Hammel (München) Hermann Müller (Erfurt) Plastik	
Januar 1939	Erfurter Kinder zeichnen Bühnenbilder	
15. Januar – 02. Februar 1939	Karl Pietschmann Gedächtnisausstellung	
März/April 1939	Schöne Heimat im Bild	
30. April 1939	Münchner Kunst in Erfurt Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen der Kameradschaft Münchner Künstler	
Juli 1939	Niederdeutsche Volkskunst	
August 1939	Deutsche Kunst der Zips (Zips: Landschaft in der Slowakei am Südostrand der Hohen Tatra)	
Oktober 1939	Otto Engelhardt-Kyffhäuser Frontbilder	
Dezember 1939	Weihnachtsausstellung Erfurter Künstler	Paul Böhm, Carl Heine, Karl Ludwig (Carlos) Goetjes, Ewald Hahn, Werner Hartmann, Paula Jelich, Otto Knöpfer, Franz Markau, Peter Mayer, Adolf Möller, Fritz Neuser, Adolf Rhein, Robert Sandrock, Hans Schäke, E. Schiefers, Walter Seifert, M. Vorwerk, August Weise, Ruth Weise-Pfeifer
März 1940	Meisterwerke niederländischer Handzeichnungen Werke aus dem Besitz der Kunsthalle und des Landesmuseums Braunschweig	
Mai 1940	Dresdner Maler in Erfurt	
Juni 1940	Thüringer Land in Bildern	
Oktober 1940	Oswald Baer	

Dezember 1940	Otto Engelhardt-Kyffhäuser – Der große Treck	
Februar 1941	Franz Lenk	
März 1941	Deutsche Aquarelle der Gegenwart	
Mai 1941	Karl Truppe	
08. November 1941	Vincenzo Funiciello Gemälde, Zeichnungen	
Dezember 1941	Franz Markau	
Januar 1942	Ernst Huber – Ein Maler erlebt die Reichsautobahn	
März 1942	Theo Kellner, Ewald Hahn	
April 1942	Walter Freiß – Bilder von drei Kriegsschauplätzen	
Juni 1942	Pflanzen und Tiere in der deutschen Malerei	
August 1942	Soldaten sehen Feindesland	
18. Oktober 1942	Erfurter Maler im Kriege Ölgemälde, Zeichnungen, Aquarelle	Werner Dingelstedt, Karl Ludwig (Carlos) Goetjes, Willy Kirch, Otto Knöpfer, Adolf Möller, Rudolf Nikolai, Wolfgang Taubert, Karl Ziegler
29. November 1942	Robert Sandrock (Erfurt), Rudolf Matthis (Nordenham) Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	
17. Januar 1943(*)	Fritz Hermann Schröner (Gotha) Gemälde und Aquarelle	
Februar 1943	Flämische Grafik der Gegenwart	James Ensor, u.a.
18. April – 16. Mai 1943	Arbeiten Erfurter Kunsterzieher Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen	Eleonore Jaenicke, Th. Kussmann, Karl Ziegler, Ilse Ahrens, u.a.
06. Juni – 11. Juli 1943	Walther Klemm Ausstellung zum 60. Geburtstag Grafik, Aquarelle	
Juli 1943	Betriebliches Vorschlagswesen	
05. September – 03. Oktober 1943	Alexander Olbricht Gedächtnisausstellung	

	Grafik, Aquarelle	
26. März – 23. April 1944	Hanna Nagel, Hans Fischer Zeichnungen	
21. Mai – 11. Juni 1944	Arbeitsgemeinschaft „Junges Schaffen“ des Gaues Thüringen der Hitler-Jugend	Walter André, Karl Boblenz, Paul Burghardt, Erich Clauss, Friedrich Dyroff, Gustav Lüdecke, Werner Lonitz, Franz Markau, Carl Melville, Ernst Müller-Graefe, Herbert Reiher, Ernemann Sander, Fritz Hermann Schröner
25. Juni – 30. Juli 1944	Alfred Hanf (Erfurt) Helmut Krause (Jena) Paul Burghardt (Jena) Grafik	
13. August – 10. September 1944	Der Kreis Weißensee Aquarelle und Zeichnungen im Auftrag des Landrates in Weißensee von Alfred Hanf und Arthur Rose	

Die Angaben wurden dem Buch „Der Erfurter Kunstverein: Zwischen Avantgarde und Anpassung. Eine Dokumentation von 1886 bis 1945“ von Ernst Herrbach, Wolfram Morath-Vogel, Martina Roth und Kai Uwe Schierz (Hrsg.) entnommen. Eventuelle fehlerhafte Schreibweisen bei Namen sind vorbehalten. Zusätzliche Rechercheergebnisse seitens der Autorin Friederike Schwalbe wurden entsprechend markiert (*).

Kunstverein Jena 1903-1944

Datum	**Gezeigte Künstler**	**Ausstellungsobjekte**
29.11. - Mitte Dezember 1903	Jenaer Künstler (Adolf von Hildebrand, Karl Naumann, Edmund Kanoldt, Erich Kuithan, Hermann Haack, Ernst und Walter Haeckel, Ernst Biedermann, Martha Könitzer, Hans Costenoble, Gertrude Wunder, die Professorenfrauen Hallier, Schlösser und Vollers-Liebmann)	
Mitte Dezember 1903 – Januar	Weimarer Künstler (Max	

1904 (?)	Thedy, Theodor Hagen, Ludwig von Hofmann, Paul Tübbecke, Eduard Weichberger, Franz Bunke, P. Förster, V. Freytag-Loringhoven, Franz Göpfart, u.a.)	
Januar 1904	Raffael Schuster-Woldan (München), Erich Kuithan (Jena), u.a.	
Februar 1904	Max Klinger Hans Licht (Berlin), Erich Kuithan, Werner Schuch, u.a. „Serpentin“ Erzeugnisse der Sächsischen Serpentinfabrik Zöblitz	Radierungen
Februar – März 1904	Exlibris von Heinrich Vogeler – Anfang März ergänzt durch das Gemälde „Verkündigung“ und die Bilder von Ludwig Dettmann und Schlösser (Dresden), Eurigne Serra (Rom)	
März – April 1904	Ludwig von Hofmann	
April 1904	Karl Naumann, u.a.	
April – Mai 1904	Emil Rudolf Weiß (Hagen)	Gemälde
Mai – Juni 1904	Kopien der Baronin London nach Fresken von Andrea del Sarto im Kloster dello Scalzo in Florenz Henry van de Velde und Erica Scheel (Weimar), Hedwig Gmelin (Göttingen)	Kunstgewerbliche Arbeiten
Dazu ab 08.06.1904	Bilder von Christian Rohlfs, Otto Sinding, Ulmer (Dresden) und Mitglieder des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler	
19.07. - August 1904	Friedrich Preller d. Ä.	
August – September 1904	Otto Ubbelohde, u.a.	
02.10. - ? 1904	Marcus Behmer	Zeichnungen, Aquarelle, Holzschnitte
Oktober – November 1904	Carl Saltzmann, u.a.	
November – Dezember 1904	Walter Haeckel (München)	Studien und Skizzen
Dezember 1904	Carl Hansen (Weimar), u.a.	

Januar 1905	Ernst Liebermann (München)	Landschaften
Januar – Februar 1905	Willy Hamacher (Berlin)	Grafik
Februar – März 1905	Jenaer Künstler (Ernst Biedermann, Erich Kuithan, Eduard Adam Schmidt)	Gemälde, Zeichnungen, Kunstgewerbe
April 1905	Paul Hain (Weimar)	
April – Mai 1905	Ida Eucken	Stickereien
09.05. - Juni 1905	Hans Thoma, Ludwig Bartning später hinzugekommen: Edmund Steppes	
Juni – Juli 1905	Reinhold und Sabine Lepsius Käthe Kollwitz Ludwig Hofmann, Marcus Behmer	Porträts Radierungen
Juli 1905	Reproduktionen (Kupfer- und Kohledrucke) der Photographischen Gesellschaft Berlin von Werken von Rembrandt und Velasquez	
Juli – August 1905	Arthur Gratz (Berlin). Motive aus Zwätzen bei Jena Martin Brandenburg	
September 1905	Sammlung Prof. Schönfeld	Orientalische Gemälde und Aquarelle
Oktober 1905	Alexander Olbricht, Marcus Behmer	Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte
Oktober – November 1905	Ernst Biedermann, Eduard Adam Schmidt	
November – Dezember 1905	Weimarer Künstler (Theodor Hagen, Hans Olde, Christian Rohlfs, Ludwig von Hofmann, Max Thedy, u.a.)	
Januar 1906	Emil Orlik (Berlin) Sonderausstellung eines Gemäldes von Vincent van Gogh, Leihgabe des Kunstsalons Paul Cassirer in Berlin	
Februar 1906	Erich Kuithan (Jena) und Fritz Kuithan (Schliersee)	Gemälde
Februar – März 1906	Hermann Haack	
März 1906	Fritz Overbeck (Worpswede) Karl Arp (Weimar) Käthe Kollwitz	Gemälde Radierungen

	Dora Hitz (Berlin)	Gemälde und Zeichnungen
07.-18. März 1906	Vier Gemälde von Edvard Munch	
März – April 1906	Künstlergruppe „Die Elbier“ (Dresden)	
04.-10. April 1906	Schülerarbeiten der Zeichenschule der Carl-Zeiss-Stiftung im Volkshaus, sowie eine Auswahl künstlerischer Buchdruckarbeiten (Heinrich Vogeler, Peter Behrens, Steglitzer Werkstätten, Düsseldorfer Kunstgewerbeschule)	
Mai 1906	Theodor Hagen	Gemälde
Mai – Juni 1906	Georg Burmester (Kiel)	Gemälde und Aquarelle
Juni 1906	Auguste Rodin, Bronzeplastik „Minerva“, Geschenk des Künstlers an die Jenaer Universität	
Juli – August 1906	Edmund Kanoldt, u.a.	
August 1906	Weimarer Künstler	
September – Oktober 1906	Bilder aus Alt-Jena. Aquarelle und Zeichnungen aus dem Besitz des Stadtmuseums	
Oktober 1906	Eugen Urban (Leipzig) Ernst Biedermann Pfeiffer	Porträts (Prof. Binswanger und Rechtsanwalt Harmening) Gemälde und Zeichnungen Plastik
November 1906	Dora Hitz, Walter Leistikow, Ernst Biedermann, Eugen Urban	
Dezember 1906	Emil Nolde, Rudolf Bäumer, Joh. B. Cissarz, u.a.	Gemälde, Aquarelle, Druckgraphik
Januar 1907	Ernst Biedermann, u.a.	
Anfang Februar 1907*	Hans Ralfs (Kiel) Ernst Biedermann (Jena)	Gemälde 4 Pastelle
Februar 1907	Irma von Pfannenberg (Weimar)	Japanische Farbholzschnitte
Februar – März 1907	Erich Kuithan, u.a.	
März 1907	Schülerarbeiten der Zeichenschule in zwei Räumen des Volkshauses	

März – April 1907	Bilder von Eisengräber (Leipzig), Frau Langenbeck-Zachariae (Breslau) Kunstgewerbliche Arbeiten aus den Werkstätten von Marie Brinckmann (Berlin) und von Schülern van de Veldes (Weimar)	
Anfang April 1907*	17 Werke von Fidus (Zürich), Werke von Alexander Köster (Klausen), C. Krafft (Charlottenburg), Margarete Trautwein (Breslau), Camilla Weyermann (Freiburg), u.a.	
27.04.-03.05.1907*	35 Werke von Heinrich Schulz (Magdeburg)	
Mai 1907*	Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes Graphik von Peter Behrens (Düsseldorf), Emil Orlik (Berlin), Ferdinand Hodler, Emil Nolde (Soest), G. Bechler (Maurach), Arthur Illies (Mellingstedt), C. O. Petersen (Dachau), Robert L. Leonhard (Berlin), Margarethe Geibel (Weimar), Carl Thiemann, Franz Mutzenbecher (Stuttgart), Bernhard Pankok (Stuttgart), Walter Leistikow (Berlin), Albert Haueisen (Karlsruhe), Willy Rudinoff (Dresden), D. Stachus (München), G. Lebrecht (Stuttgart), Olaf Lange (Dachau), Carlos Grethe Zeichnungen von Ludwig von Hofmann und Dora Hitz	
Juni 1907*	Münchner Sezession: Walter Haeckel (München), Fritz Overbeck (Worpswede), Karl Biese (Karlsruhe), Walter Waentig, Prof. Hegenbarth, Rudolf Schramm (Zittau), Peter Paul Müller-Werlau, Philipp Klein, Karl Piepho, Fritz Burger, u.a.	
Anfang Juli 1907*	Hugo Gugg (Saaleck bei Bad	Gemälde, Skizzen

	Kösen)	
Juli – August 1907	Karl Enderlein (Dresden), u.a.	
Anfang August 1907*	Frida Menshausen-Labriola, Ludwig Vacatko (Prag), Simon Glücklich (München), Prof. Wilhelm Frey (Mannheim), u.a.	Gemälde
06.10. - ? 1907*	Moritz Bauernfeind (München), Karl Enderlein (Dresden), Walter Waentig (Leipzig), Anna von Mertens (Weimar) Wilhelm Doms (München)	Gemälde Radierungen
19.10. - ? 1907*	Lisel Rogge (Potsdam)	Gemälde, Radierungen
Anfang November 1907*	Ernst Biedermann – Landschaften Bruno Goldschmidt (Stuttgart)	Gemälde, Pastelle 23 Temperabilder, Radierungen
Ende November 1907	Rudolf Schulte im Hofe (Berlin)	Porträts
08.12. - ? 1907	Erich Heckel (Dresden), W. Lachenmeyer (Karlsruhe), Weinack (Gosslar), Hertling (München) Holzschnitzereien aus der Schnitzerschule in Kaltennordheim (Röhn) Aquarelle von Irma Pfannenberg (Weimar)	
Mitte Januar 1908*	Ludwig Bartning (Berlin), Marie Bock (Berlin), Fräulein Gerland (Wien) Albert Wilhelm Lefèbre	Gemälde Radierungen
09.02. - März 1908	Rudolf von Alt, Erich Kuithan, Siegfried Luboschin, Emil Nolde	Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik
März – April 1908	Erich Kuithan, Ernst Liebermann, u.a.	
Anfang April 1908*	April-Ausstellung: Josef Sauer, Fritz Gehrke, E. v. Eicken, Fritz Overbeck, Rudolf Siegmund, Walter Friederici, Prof. Müller-Kaempff, Alexander von Gleichen-Rußwurm, Paul Hain, u.a.	

Anfang Mai 1908*	Eugen Spiro, Prof. Hans von Volkmann, Frau Menshausen-Labriola, Fräulein Engler, Prof. Arnold, Fräulein von Haselberg	
Juni 1908	Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Richard Dreher, Askan Lutteroth (Dresden), u.a.	
Juli 1908*	Juli-Ausstellung: Ludwig von Hofmann, Emil Rudolf Weiß, Hugo Gugg, Fritz Boehle Frau Alice Purgold	 Bildhauerarbeiten
August 1908	Weimarer Künstler	
14.10.1908*	Ausstellung – Düsseldorfer Kunstgewerbe Zugehöriger Vortrag von Fritz Helmuth Ehmcke „Zur modernen Kunstbewegung“	
November 1908	Else Leitzmann (Jena) Karl Schmidt-Rottluff Emil Nolde Radierungen von Rembrandt und Emil Nolde aus Privatbesitz	Landschaften Zeichnungen Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik
Dezember 1908*	Ernst Biedermann, Karl Naumann (Dresden), Emmy Meyer (Worpswede), Elisa Reineck (Weimar), Valeria Fuhrmanns (Düsseldorf), Marie von Zitzewitz (Stolp), Irene Eucken	
Januar 1909	Walter Queck (Leipzig)	Porträts, Landschaften
Februar 1909	Albert Stagura (Dresden), u.a.	
28.02.-12.03.1909	Fritz Mackensen (Weimar)	
März 1909	Georg Reinhardt (Jena)	Gemälde, Zeichnungen
April 1909	Artur Volkmann, u.a.	
Mai 1909	Emil Nolde, Paul Türoff (Bonn) Albert Kahlbrandt-Altona	Gemälde Metallarbeiten
14.-30.05.1909	Ausstellung deutscher Maler, Niedersachsen-Sezession, u.a. Max Liebermann, Walter Leistikow, Lovis Corinth, Otto	

	Modersohn	
Juni 1909	Hans Lietzmann Originalradierungen englischer Meister (Leihgaben der Galerie Arnold Dresden)	Bilder und Studien
03.-09.07.1909	Karl Timler (Jena)	Grafik und Kunstgewerbe
Juli – August 1909	Schülerarbeiten aus dem Kunstgewerblichen Seminar von Henry van de Velde in Weimar Webereien, Stickereien, Batik von Carla Möller, Grete Steinmetz, Margit Trotzig, Agnes Johannsen	
11.10.- ? 1909	Straßburger Künstler, u.a.	
November 1909	Ernst Biedermann, Roland Anheißer (Jena)	
Dezember 1909	Georg Sauter (London)	
Januar 1910	Richard Pietzsch (München)	Gemälde, Landschaften
Februar 1910	Ferdinand Mirwald, u.a.	
Februar – März 1910	Erich Kuithan	
März 1910	Ludwig Bartning, Hans Olde, u.a.	
April 1910	Willy Hamacher, u.a.	
Mai 1910	Erich Otto Engel (Dachau), u.a.	
Juni 1910	Emil Nolde (Berlin)	Ölgemälde, Aquarelle, Radierungen, Zeichnungen
Juli 1910	Hugo Gugg, u.a.	
August 1910*	Mitglieder des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler: Julie Wolfthorn, Prof. Hermanns, C. Bolze, Heinrich Wettig, G. Assmus, M. Stahlschmidt, Johanna Franck, R. Höckner	
September – Oktober 1910	Englische und deutsche Radierungen und Steinzeichnungen	
13.11. - ? 1910*	Mitglieder des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler: Prof. Bunke, L. Fahrenkroj, J. Genutat, E. Goerg, A. Holz, Hoffmann-	

	Sarlouis, Prof. Kampmann, G. Köhler, A. Pohl, M. Pretzsch, Schmidt-Eschke, E. Souchay, v. Farnazy	
November – Dezember 1910	Kunstgewerbe-Ausstellung, u.a. Irene Eucken (Jena), Ada Nolde (Guderup)	
Dezember 1910	Ernst Biedermann, Zenker, u.a.	
Dezember 1910	Erich Kuithan (Ausstellung in der Frommannschen Hofbuchhandlung, Eichplatz)	
Januar 1911	Charles Tooby (München), u.a.	
Februar 1911	Hermann Braun, u.a.	
23.02.-05.03.1911	Künstlergenossenschaft „Brücke“ in Dresden Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Hermann Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff	Gemälde, Aquarelle, Grafik
März 1911	Ernst Geiger (Bern), Georg Reinhardt (Jena)	
März – April 1911	Verkaufsausstellung des Verbandes Deutscher Kunstvereine (München)	
April 1911*	Mitglieder des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler: Emma Goerg (Weimar), Gertrud Korn (Weimar), Siegfried Neumann (Eisenstein), R. A. Queck (Berlin), A. Weinberger (München) Anna Quedenfeld (Düsseldorf), A. Schöner (Berlin) Ausstellung von Schülerarbeiten der Oberrealschule	
07.05.1911	Rhythmische Tanzkunst: Vorführungen von Emile Jacques Dalcroze und seinen Schülerinnen	
Mai – Juni 1911	E. Fröhlich (Leipzig)	Gemälde

07.06. - Ende Juni 1911*	Emil Nolde	Gemälde
Juli 1911	Erich Kuithan (Weimar) und Hermann Haack (Jena)	
12.07.-19.07.1911	„Neue Secession Berlin“, Gemälde und Zeichnungen von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, César Klein, Moriz Melzer, Otto Mueller, Hermann Max Pechstein, Heinrich Richter, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Arthur Segal, Georg Tappert	
Juli 1911	Mitglieder des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler	
07.08. - ? 1911	Ausstellung der Ortsgruppe Jena des Bundes Heimatschutz	
Oktober 1911*	1. Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler zu Weimar Otto Braune, Hermann Hamann, R. Holzschuh, Prof. F. Alb. Schmidt (alle Weimar), Else Christoph (Charlottenburg), H. Dames (Kaulsdorf), Oscar Freiwirt-Lützow (München), J. Gleitsmann (Wiesbaden), F. Schumann (Berlin), A. Weinberger (München) 2. J. W. Hertling (München) 3. A. Metelmann (Löbwitz/Pommern) 4. Ernst Paul (Dresden) – Statuette von Prof. Ernst Abbe	
November 1911	Junge Künstler der Kunsthochschule Weimar	
Dezember 1911	Jenaer Künstler (Ernst Biedermann, Hermann Haack, Martha Bergemann-Könitzer)	
Januar 1912	Frida Mentz-Kessel, Paula Wimmer, Estelle Loubier de Villiers, Ella Bürgin, Ida Macdonald, Else Nixdorf, Luise Weitnauer, Sidonie Pichler, u.a.	
Februar 1912	Fritz Kuithan (Schliersee), Roland Anheißer (Karlsruhe)	

02.02.1912	Tanzabend Alexander Sacharoff	
Februar – März 1912	Karl Naumann (Jena)	
17.03. - April 1912	Otto Herbig (Jena)	
17.04. - Mai 1912	Charles J. Palmié (München)	
Mai – Juni 1912	Gemälde von Ludwig von Hofmann, Paul Tübbecke, Karl Lambrecht (Weimar), Wenzel Hablik, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Alexander Kanoldt (München), Albert Trachsel (Genf), Rudolf Tewes (Paris) Zeichnungen von Karl Hofer (Paris), Plastik von Hermann Haller (Schweiz)	
16.-30.06.1912	Neue Künstlervereinigung München Wladimir von Bechtejew, Pierre Girieud, Erma Barrera-Bossi, Marianne von Werefkin, Alexander Mogilewsky, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alexej von Jawlensky	
01.-06.07.1912	Ernst Dorn, Josef Kugler (München)	Landschaften, Porträts und Exlibris
07.07.-18.08.1912	Cuno Amiet (Schweiz), August Macke (Bonn)	Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik
13.08.1912	Vortrag Dr. Eckart von Sydow: Moderne Strömungen in der Malerei Gleichzeitig: Erich Hartmann (Hamburg), Marie von Haselberg und Franz Gustav Helllwich (Jena) (in der Frommannschen Hofbuchhandlung)	
20.10.-13.11.1912	Edvard Munch (Norwegen)	Gemälde, Grafik
03.11.1912	Vortrag von Dr. Curt Glaser über Edvard Munch	
17.11.-11.12.1912*	Porträt-Ausstellung Gemälde von Karl Stauffer-Bern, Leopold von Kalckreuth, Max Liebermann, Ferdinand Hodler, Hermann Max Pechstein, Ernst Ludwig	

	Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Mueller, Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Max Thedy, August Macke, Erich Kuithan, H. Brühne, Habermann, Mense, Steckel, H. Müller (Basel), Zernin, Marta Bernstein, Albin Egger-Lienz Landschaften von Hans Berger	
15.12.1912 – Januar 1913	Weihnachtsausstellung Jenaer Künstler (Ernst Biedermann, Georg Fischer, Hermann Haack, Else Leitzmann, Christoph Natter, Karl Naumann, Otto Herbig, Gerhard Sy, M. Uhlich, H. Mitzlaff, A. Diers, W. Patenge, u.a.)	
19.01.-12.02.1913	Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt (München)	
16.02.-09.03.1913	Tierbild-Ausstellung mit Werken von Walther Klemm (Weimar), Rudolf Schramm-Zittau, Alfons Purtscher (München), Franz Marc (Sindelsdorf)	
06.-09.04.1913	Gesellschaft von Freunden der Photographie: Für einen Wettbewerb der Photographischen Rundschau und Mitteilungen in Halle eingereichte Photographien	
13.-20.04.1913	Schülerarbeiten aus dem Zeichenunterricht von Christoph Natter an der Städtischen Oberrealschule	
27.04.-18.05.1913	Emil Nolde	Gemälde und Grafik
21.05. - ? 1913	Jean Bloé Niestlé	
15.06.-10.07.1913	Ferdinand Hodler und Hermann Huber (Schweiz) Auch im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung	
03.-15.07.1913	Emil Nolde (im Graphischen Kabinett der	Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte

	Frommannschen Hofbuchhandlung)	
13.07. - ? 1913	Ludwig von Hofmann	Gemälde
Oktober 1913	Max Brüning, Adolf Braeger, Willy Menz (im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung)	Radierungen, Holzschnitte
02.-16.11.1913	Erich Heckel (im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung)	Holsteinische Landschaften Gemälde, Aquarelle, Radierungen, Holzschnitte
19.11. - ? 1913	Alexander Olbricht	Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen
10.-28.12.1913	Weihnachtsausstellung Jenaer Künstler	
04.-20.01.1914	Carl Hummel – Künstlerischer Nachlass	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
25.01. - Februar 1914	Kurt Witte (München)	Gemälde
Februar 1914	Max Liebermann und Vereinigung bildender Künstler Berlins (im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung)	Grafik
15.02.-08.03.1914	Ernst Ludwig Kirchner Grafik E. L. Kirchner (im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung)	Gemälde
22.03. - Mai 1914	Städtebau-Ausstellung	
05.04.1914	Vortrag Architekt Oskar Rohde „Über modernen Städtebau“	
03.05.1914	Vortrag Leberecht Migge „Wie haben wir die städtischen Anlagen zu gestalten?“	
10.-22.05.1914	Walter Klemm Walter Klemm, Gustav Dreher, Adolf Friedrichsohn – Holzschnitte, Aquarelle, Scherenschnitte (im Graphischen Kabinett der Frommannschen Hofbuchhandlung)	Gemälde
24.05.-17.06.1914	August Macke (Bonn)	Gemälde

21.06. - Mitte Juli 1914	Hermann Max Pechstein	Gemälde
05.-12.07.1914	Vorbesichtigung der neuen Kunstsammlung des Kunstvereins Jena (Kaiser-Wilhelmstraße 13)	
06.07.1914	Eröffnungsrede Prof. Hedemanns vor dem Vorstand des Kunstvereins	
12.07.1914	Eröffnung der Kunstsammlung mit Vortrag von Prof. Dr. Botho Graef	
19.07. - ? 1914	Karl Schmidt-Rottluff	Gemälde
02.-30.08.1914	Hugo Gugg	Gemälde
09.-20.12.1915*	Verein Frauenbildung - Frauenstudium	Modeentwürfe
09.-30.04.1916*	Georg Kötschau	Zeichnungen, Pastelle
03.05. - ? 1916*	Frauen- und Kinderkleider von Jenaer Schneiderinnen und Künstlerinnen, sowie Weimarer Kunstgewerblerinnen Dazu: Heidelberger Kinderkleider	Entwürfe, Batik-Arbeiten, Maschinen-Stickereien
28.06. - Oktober 1916	Sammlung des Kunstvereins Abbe-Porträt von Karl Naumann Otto Herbig Ernst Ludwig Kirchner Franz Marc, August Macke, Hermann Huber, Else Leitzmann, Edvard Munch	Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik Pastelle Holzschnitte
05.-20.11.1916	Ausstellung des Vereins für künstlerische Frauenarbeit (Helene Brehmer, Helene Czapski, Martha Bergemann-Könitzer, Frida Mentz-Kessel, Clara Harnack, Irene Eucken)	
26.11.-20.12.1916	Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Walter Dexel	Gemälde, Aquarelle, Grafik
27.12.1916-10.01.1917	Alexander Olbricht (Weimar) Friedrich Albert Schmidt (Weimar)	Holzschnitte und Radierungen Gemälde
03.-07.01.1917	Richard Engelmann, Entwurf	

	für eine Büste des Komponisten Max Reger	
10.01.-04.02.1917	Richard Seewald (München)	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte
21.02.-01.04.1917	Ernst Ludwig Kirchner Asiatische Kunst Plastik, Grafik, Malerei aus dem Ethnographischen Museum der Universität	Gemälde, Plastik
20.05.-17.06.1917	Gedächtnisausstellung Waldemar Rößler (Berlin)	Gemälde
24.06.-01.07.1917	Ausstellung der Sammlung mit den Neuerwerbungen	
07.07.-13.08.1917	Erich Kuithan (Jena)	Gemälde
02.-17.09.1917	Magda Langenstraß-Uhlig	Gemälde, Zeichnungen
21.10.-25.11.1917	Hans Hal und Helene Czapski	Gemälde, Zeichnungen, Grafik
09.12.1917-20.01.1918	Albert Bloch, Paul Klee	Gemälde
20.01.1918	Vortrag von Herbert Kühn „Zu den Bildern von Albert Bloch und Paul Klee“	
03.02.-06.03.1918	Walter Klemm (Weimar) Ernst Ludwig Kirchner	Aquarelle Gemälde
17.03.1918	Vortrag Ernst Vollbehr „Als Kriegsmaler im Flugzeug und Schützengraben“	
18.-21.03.1918	Ernst Vollbehr - Kriegsbilder	
April 1918	Sammlung des Kunstvereins	
04.05.1918	Otto Gleichmann (Hannover)	Gemälde, Grafik
15.05.1918	Vortrag Dr. Edwin Redslob „Die deutsche Landschaftsmalerei im 19. und 20. Jahrhundert“	
16.06.-21.07.1918	„Sturmgraphik“ Rudolf Bauer, Heinrich Campendonk, Marc Chagall, Jacoba van Heemskerck, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Georg Schrimpf, Fritz Stuckenberg, Maria Uhden, William Wauer	
30.06.1918	Vortrag Dr. Josef Kastenholz „Über moderne Graphik“ Aus der Sammlung Marc, Kirchner, Hodler, Bloch, Kanoldt, Erbslöh, Amiet,	

	Macke	
Oktober 1918	Weimar-Bund	Grafik, Kunstgewerbe
09.11.-08.12.1918	Expressionistische Holzschnitte Lyonel Feininger, Conrad Felixmüller, Erich Heckel, Walter Helbig, César Klein, Otto Lange, Karl Schmidt-Rottluff, Georg Schrimpf	
14.12.- ? 1918	Ernst Ludwig Krichner (aus der Sammlung des Kunstvereins)	Lithografien
05.-29.01.1919	Christian Rohlfs	
09.02.-09.03.1919	Heinrich Campendonk	Gemälde, Holzschnitte
18.02.1919	Vortrag Karl Brauckmann „Gedanken über expressionistische Malerei“	
02.03.1919	Vortrag Kurt Hermann „Wahrheit und Wirklichkeit in der Kunst“	
16.03.-27.04.1919	Heinrich Maria Davringhausen, Josef Eberz, Hermann Haack, Otto Herbig, Curt Lahs	Gemälde, Grafik
12.03., 19.03., (20.03.?), 26.03., 02.04., 09.04., 23.04.1919	Sechs Vorleseabende: Erika von Carlberg „Expressionistische Dichtungen“	
11.04.1919	Vortrag Prof. Dr. Wilhelm Waetzold „Künstlerische und politische Revolution“	
11.05.-15.06.1919	Hannoversche Künstler Max Burchartz, Otto Gleichmann, Lotta Gleichmann-Giese, Lilli Gothe-Grässel, August Heitmüller, Leni Heitmüller-Zimmermann, Kurt Schwitters, Christof Spengemann	
25.05.1919	Vortrag Baurat Schröder „Material, Konstruktion und Schmuck in der Baukunst“	
26.05.1919	Lesung Alfred Richard Meyer aus eigenen Dichtung	

22.06.-27.07.1919	Erich Heckel	Gemälde, Holzschnitte, Radierungen, Lithografien
22.07.1919	Lesung (Annonce) Johannes R. Becher aus eigener Dichtung	
03.-31.08.1919	Gedächtnisausstellung Hermann Kemmler (Jena)	Plastik, Grafik, Kunstgewerbe, Architekturentwürfe
September 1919	Sammlung des Kunstvereins mit Botho-Graef-Stiftung	
05.-26.10.1919	Magda Langenstraß-Uhlig „Die Schaffenden“ 4. Mappe mit Grafik von Rohlfs, Campendonk, Pechstein, Heckel, Schäfler, Gleichmann, Maria Uhden, Kokoschka, Gramatté, Gothein, Felixmüller	Malerei
02.-23.11.1919	Künstlervereinigung „Der Kreis“ Annie Baumann, Dora Bromberger, Hilde Dörner, Paula Fritsch, Emmy Klinker, Meta Speier, Gertrud Weber	Gemälde, Aquarelle
29.11.-21.12.1919	Friedrich Blau Igor von Jakimow Annemarie Kruse – von Jakimov	Holzschnitte Aquarelle Gemälde
05.12.1919	Lesung Arno Holz aus eigener Dichtung	
04.01.-01.02.1920	Paul Klee, Johannes Molzahn, Fritz Stuckenberg	
15.02. - April 1920	Ernst Ludwig Kirchner Botho-Graef-Gedächtnisstiftung	
01.-30.05.1920	Albert Bloch	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen
Juni 1920	Entwürfe Jenaer Architekten aus dem Wettbewerb für eine Siedlung (Kleinwohnungsbau) am Magdelstieg	
13.06.-29.09.1920	Sammlung des Kunstvereins (im Volkshaus)	Gemälde, Grafik
11.07.-08.08.1920	Paul Klee (Kaiser-Wilhelmstraße 13)	Zeichnungen, Radierungen
01.08.1920	Vortrag Christoph Natter	

	„Über Paul Klee“	
14.08.-12.09.1920	Jenaer Kunstschau Erste Ausstellung des Wirtschaftsverbandes Jenaer Künstler	Plastik, Malerei, Kunstgewerbe
19.09.-10.10.1920	Georg Fischer und Clara Harnack (Jena)	Gemälde, Grafik
14.-20.11.1920	Heinrich Richter-Berlin Bilder aus den Jahren 1905-1917	Gemälde, Grafik
21.11.-05.12.1920	Otto Herbig Johanna Herbig-Gräf	Gemälde, Grafik Aquarelle
08.12. - ? 1920	Weihnachtsausstellung Jenaer Künstler Walter Dexel, ...	
16.01. - ? 1921	Wilhelm Lehmbruck Erich Kuithan	Plastik Malerei
23.01.1921	Vortrag Gustav Mohr „Über Erich Kuithan“	
12.02. - ? 1921	Alexander Kanoldt (München)	Gemälde
März 1921	Walter Klemm (Weimar)	
Mai 1921	Albert Bloch	
Juni 1921	Karl Peter Röhl (Weimar)	
22.06.1921	Sommerausstellung Jenaer Künstler	
04.07.1921	Dadaisten-Abend im Rosensaal Lesung Kurt Schwitters aus eigenen Dichtungen	
28.10.1921	Vortrag Dr. Otto Kümmel „Altchinesische Kunst“	
November 1921	Ernst Graeser (Stuttgart)	
10.11.1921	Tanzabend Gertrud Leistikow	
15.11.1921	Vortrag Dr. Karl With „Altindische Kunst“	
29.01.1922	Vortrag Prof. Dr. Wilhelm Worringer „Künstlerisches Sehen und Schauen mit besonderer Berücksichtigung der Plastik“	
05.02. - ? 1922	Werke neuer Kunst aus Jenaer Privatbesitz Albert Bloch, Heinrich	

	Campendonk, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Käthe Kollwitz, Erich Kuithan, Franz Marc, Gerhard Marcks, Johannes Molzahn, Paula Modersohn, Edvard Munch, Emil Nolde, Alexander Olbricht, Arnold Popp, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff, Kurt Schwitters, Fritz Stuckenberg, Hans Thoma, u.a.	
05.-26.03.1922	Neue Wege zur Kunsterziehung Arbeiten von Schülern Christoph Natters	
12. & 19.03.1922	Vorträge Christoph Natter „Die psychologischen Grundlagen der Kunsterziehung“	
29.03.1922	Vortrag Theo van Doesburg „Der Wille zum Stil“	
02.04.-03.05.1922	Japanische Farbenholzschnitte aus dem Besitz der Galerie Garvens in Hannover	
07.05.-07.06.1922	Alexej von Jawlensky Arbeiten aus den Jahren 1912-1921	
11.06.-31.07.1922	Lyonel Feininger	Aquarelle, Holzschnitte
09.07.-05.09.1922	Johannes Auerbach (Jena)	Plastik, Holzschnitte
01.08.-05.09.1922	Käthe Kollwitz	Grafik
27.09.1922	„Dada Jena“ im kleinen Volkshaussaal Erster großer Dada-Abend in Jena mit Tristan Tzara, Hans Arp und Kurt Schwitters	
16.09.-29.10.1922	Ausstellung Jenaer Künstler	
05.-29.11.1922	Ausstellung der Sammlung des Jenaer Kunstvereins im Oberlichtsaal des Landesmuseums Weimar Dazu: Werke aus Jenaer und Weimarer Privatbesitz	
11.11.-03.12.1922	Landschaftszeichnungen der Goethezeit aus dem Besitz des	

	Museums in Weimar	
20.11.1922	Vortrag Dr. Alois Schardt „Über die Grundlagen der modernen Malerei“	
25.02. - April 1923	Sammlung des Kunstvereins Eröffnungsausstellung im Prinzessinnenschlösschen	
16.05. - ? 1923	Bayerische Hinterglasbilder Eröffnung: Phantasien auf der Farborgel Farbenharmonische Zeichnungen von Wilhelm Ostwald	
09.06.-08.07.1923	Drucke der Marées-Gesellschaft im Prinzessinnenschlösschen	
13.06. - ? 1923	Wassily Kandinsky, George Grosz, Otto Dix im Stadttheater	
Juni – Juli 1923	Gerhard Marcks im Archäologischen Museum	
Juli – September 1923	Griechische Tongefäße aus der Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Aufnahme griechischer Bildwerke von Prof. Dr. Richard Hamann	
08.07. - ? 1923	Ausstellung neuer Künstler (Konstruktivisten) im Stadttheater Willy Baumeister, Erich Buchholz, Max Burchartz, Walter Dexel, Oskar Fischer, Laszlo Peri, Karl Peter Röhl, Arthur Segal	
17.08.1923	Im Stadttheater anlässlich der Bauhauswoche Weimar: „Mechanisches Kabarett“ von Kurt Schmidt	
25.11. - Dezember 1923	Charles Crodel (Jena)	Gemälde, Aquarelle, Grafik
07.01.-07.02.1924	Paul Klee	Aquarelle
24.01.1924	Vortrag Paul Klee über das Schaffen des Künstlers	
13.02.1924	Lesung Kurt Schwitters aus	

	eigenen Dichtungen	
17.02.-23.03.1924	Walter Dexel	
12.03.1924	Vortrag Dr. Adolf Behne „Fragen des modernen Städtebaus“	
30.03. - ? 1924	Christian Rohlfs Heinrich Nauen	Aquarelle, Grafik Aquarelle, Zeichnungen
04.05. - ? 1924	Oskar Kokoschka	Aquarelle, Grafik
Juni 1924	„Sieg der Farbe“ Mappenwerk mit 40 großen Farbreproduktionen von Kunstwerken herausgegeben von Adolf Behne	
03.06.1924	Vortrag Dr. Adolf Behne „Über russische Kunst in sechs Jahrhunderten“	
01.07.1924	Vortrag Prof. Dr. Wilhelm Pinder „Deutsche Plastik in Dürers Jugendzeit“	
06.07.-03.08.1924	„Der Sturm“-Gesamtschau Alexander Archipenko, Rudolf Bauer, Willy Baumeister, Georges Braque, Marc Chagall, Robert Delaunay, Tour Donas, Emil Filla, Oskar Fischer, Albert Gleizes, Jacoba van Heemskerck, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Franz Marc, Louis Marcaussis (=Markus), Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Molzahn, Laszlo Peri, Iwan Puni, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters, Arnold Topp, Maria Uhden, Herwarth Walden, William Wauer	
10.08. - Oktober 1924	Sammlung des Kunstvereins mit Botho-Graef-Gedächtnisstiftung: Holzschnitte, Lithographien und Radierungen von Ernst Ludwig Kirchner Die von Walter Dexel typographisch gestaltete Einladungskarte nennt in der Sammlung: Gemälde,	

	Aquarelle, Graphik von Cuno Amiet, Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Giovanni Giacometti, Adolf Erbslöh, Erich Heckel, Ferdinand Hodler, Alexej Jawlensky, Alexander Kanoldt, Franz Marc, Aristide Maillol, August Macke, Edvard Munch, Christian Rohlfs, Georg Schrimpf, Karl Schmidt-Rottluff Neu: Alexander Archipenko, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Gerhard Marcks, Arthur Segal	
27.09. - Oktober 1924	Gerhard Marcks (Dornburg) Die der Sammlung des Kunstvereins gestifteten 11 Holzschnitte	
02.11.-07.12.1924	Neue deutsche Baukunst Peter Behrens, Alfred Gellhorn, Walter Gropius, Hugo Häring, Ludwig Hilbersheimer, Heinrich Kosina, Hans Luckhardt, Wassili Luckhardt, Erich Mendelsohn, Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Hans Soeder, Bruno Taut, Max Taut	
01.12.1924	Vortrag Walter Gropius „Wohnhaus und Hausgerät des modernen Menschen“	
14.12.1924-11.01.1925	Oskar Schlemmer	Gemälde, Zeichnungen, Bühnenentwürfe und Figurinen
18.01. - Februar 1925	Henry Toulouse-Lautrec Leihgaben der Kunsthalle Bremen	Lithographien
07.02.1925	Vortrag Theo van Doesburg „Die Architektur als Gestaltungsproblem“	
22.02.-08.03.1925	Die Farben in der Erziehung Arbeiten der Schüler Christoph Natters	
15.03.-12.04.1925	Wassily Kandinsky	Gemälde, Aquarelle, Grafik

	mit Vortrag über die abstrakte Kunst	
19.-26.04.1925	Jenaer Künstler Ausstellung mit Kunstverleih	
03.05.-07.06.1925	Alfred Kubin	Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien
14.06. - ? 1925	Curt Lahs	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
19.07. - August 1925	Baalbek Aufnahmen der deutschen Expedition nach Syrien 1900-1904	
13.09.-11.10.1925	Johannes Auerbach (Jena)	Plastik, Zeichnungen
18.10.-15.11.1925	Gedächtnisausstellung August Macke Mit den Werken aus dem Nachlass des Künstlers	Gemälde, Aquarelle, Grafik
20.11.1925	Wy Magito Tanzabend	
22.11.-20.12.1925	Georg Kötschau (Jena) 10 Jahre Bildnismalerei	
10.01. - ? 1926	Sammlung des Kunstvereins Kunstwerke aus Jenaer Privatbesitz	
31.01.-21.02.1926	Charles Crodel (Jena) Bilder aus Griechenland	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien, Vorstudien zum Wandbild in der Universität
28.02.-11.04.1926	Adolf Meyer (Weimar) Baukunst Dazu führende deutsche und ausländische Architekturzeitschriften	Zeichnungen, Modelle, Fotografien
18.04.-09.05.1926	Karl Hofer (Berlin)	Gemälde, Grafik
09.05.1926	Vortrag Dr. Adolf Behne „Die moderne Fabrik“	
16.05.-13.06.1926	Neue Sachlichkeit Iwan Baby, Fritz Burmann, Heinrich Maria Davringhausen, Otto Dix, Adolf Erbslöh, Ernst Fritsch, Nikolai Petrowitsch Glutschenko, Alexander Kanoldt, Georges Kars (=Karpeles), Carlo Mense,	

	Kay Heinrich Nebel, Anton Räderscheidt, Karl Rössing, Gustav Schaffer, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Georg Schrimpf	
Juni – Juli 1926	Heinrich Zille	Zeichnungen, Aquarelle, Lithographien
25.7. - September 1926	Sammlung des Kunstvereins	
26.09.-24.10.1926	Lovis Corinth	Aquarelle, Grafik
07.-28.11.1926	Eugéne Delacroix – Illustrationen zu Goethes „Faust“ Honoré Daumier – Lithographien aus „Le Charivari“	
05.12.1926-02.01.1927	Jenaer Künstler	
16.-30.01.1927	Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts Caspar David Friedrich, Ludwig von Hofmann, Franz Horny, Leopold von Kalckreuth, Johann Anton Koch, Friedrich Nerly, Alexander Olbricht, Friedrich Preller, Ludwig Richter, Moritz von Schwind, Carl Spitzweg, u.a.	
06.02.-06.03.1927	Karl Schmidt-Rottluff	Aquarelle, Grafik
20.03.-17.04.1927	Gerhard Marcks (Halle)	Plastik, Grafik
24.04.-15.05.1927	Matthias Grünewald Handzeichnungen in Faksimile-Drucken	
22.05.-19.06.1927	Neue Reklame Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Bayer, Heinrich Koch, Alexander Schawinski, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt (alle Bauhaus Dessau), Willy Baumeister (Stuttgart), Max Burchartz (Bochum), Walter Dexel (Jena), Theo van Doesburg (Paris), Albert Fuß (Frankfurt/Main), Herre (Stuttgart), Heinrich August Hußmann (Leipzig), Vilmos Huszar (Holland), Kurt Lewy (Düsseldorf), Kurt Schwitters	

	(Hannover), Johannes Molzahn	
03.-31.07.1927	Indonesische Textilien Batik, Ikatgewebe aus Java und von anderen malaiischen Inseln	
August – Oktober 1927	Sammlung des Kunstvereins	
09.10.-02.11.1927	Lyonel Feininger	Gemälde, Aquarelle, Grafik
06.-27.11.1927	Otto Gleichmann (Hannover)	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
04.12.1927-01.01.1928	Jenaer Künstler Ernst Biedermann, Walter Dexel, Georg Fischer, Clara Harnack, Kurt Ketscher, Fritz Körner, Georg Kötschau, Frida Mentz-Kessel, Karl Naumann, Katharina Rosenfeld, H. Schäfer-Kirchberg, Ilse Schäfer-Viëtor, M. S. Thiemann	
Dezember 1927	Gedächtnisausstellung Erich Kuithan (im Oberlichtsaal des Volkshauses)	
15.01.-04.02.1928	Käthe Kollwitz Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Thüringen	Plakate, Grafik, Handzeichnungen
21.01.1928	Führung in der Ausstellung	
22.01.1928	Vortrag Louise Diel (Berlin) „Käthe Kollwitz und ihr Werk“ (im kleinen Volkshaussaal)	
12.02.-11.03.1928	Werner Burri Franz Esser	Zeichnungen Aquarelle
25.03.-06.05.1928	Neue Wege in der Photographie Hugo Erfurth (Dresden), Errell (= Richard Levy) (Berlin), Laszlo Moholy-Nagy und Lucia Moholy (Dessau), Walter Peterhans (Berlin), Hanah Reeck (Frankfurt/Main), Albert Renger-Patzsch (Bad Harzburg), Umbo (= Otto	Porträts, Naturaufnahmen, Fliegeraufnahmen, wissenschaftliche Aufnahmen, Filmfotos, Fotomontage, Reklamefotos, Photogramme

	Umbehr) (Berlin), Bildstelle des Preußischen Ministeriums für Handel und Gewerbe, Sammlung Marianoff und Sammlung Gorodiski (Berlin)	
23.05.-24.06.1928	Junge anthroposophische Kunst Karl Thylmann – Graphik Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe Jena der Anthroposophischen Gesellschaft	Malerei, Plastik, Kunstgewerbe
01.07. - ? 1928	Jussuf Abbo	Zeichnungen, Radierungen, Lithographien
25.11. - ? 1928	Die Sammlung des Kunstvereins Das Prinzessinnenschlösschen als Kunst-Galerie	
09.12.1928-06.01.1929	Jenaer Künstler Ernst Biedermann, Martha Bergemann-Könitzer, Walter Dexel, Georg Fischer, Clara Harnack, Hans Jansen, Kurt Ketscher, Rolf von Kloch-Kornitz, Fritz Körner, Georg Kötschau, Frida Mentz-Kessel, Christoph Natter, Katharina Rosenfeld, Hermann Schäfer-Kirchberg, Ilse Schäfer-Viëtor, M. S. Thiemann	
13.01.-03.02.1929	Das schöne Thüringen Ausstellung des Stadtvorstandes Jena in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein	Photographien
10.03.-07.04.1929	Otto Herbig	Pastelle, Zeichnungen
21.04.-12.05.1929	Arbeiten von Schülern Christoph Natters	
19.05.-16.06.1929	Theodor Fried	Gemälde
23.06.-21.07.1929	Franz Frank (Dresden)	Gemälde
28.07.-29.09.1929	Margarete Rüdorff – Reisebilder	Reisebilder, Gemälde, Photographien
06.10. - ? 1929	Farbe im Stadtbild Zusammengestellt vom „Bund zur Pflege der Farbe im	

	Stadtbild“	
13.11.1929	„Die Wunder des Films“ Filmveranstaltung im Stadttheater	
08.12. - ? 1929	Jenaer Künstler	
19.01. - ? 1930	Max Slevogt	Grafik
23.03.-23.04.1930	Walter Klemm (Weimar)	Gemälde, Zeichnungen
27.04.-25.05.1930	Paula Modersohn-Becker	Gemälde, Zeichnungen
01.-29.06.1930	Aenne Biermann (Gera)	Photographien
06.07.-03.08.1930	Thüringer Gruppe Alfred Ahner, Walter Determann, Werner Fechner, Kurt Günther, Alexander von Szpinger, Oskar von Zaborsky, Kurt Ketscher	Gemälde, Plastik, Grafik
10.08.-07.09.1930	Sammlung des Kunstvereins Sonderabteilung Junge Jenaer Künstler Rudolf Lemke, Helmut Krause, Heinz Waterboer	Gemälde, Grafik Gemälde, Aquarelle, Grafik
14.09.-05.10.1930	Heinrich Ehmsen 30 Radierungen zu Gerhart Hauptmann „Der Narr in Christo Emmanuel Quint“ Bernhard Feistel (Greiz) Gemäldezyklus „Der Krieg“	
12.-26.10.1930	Gruppe junger Maler vom Bauhaus Dessau – Schüler von Paul Klee und Wassily Kandinsky Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen von Otto Hofmann, Clemens Röseler, Margaret Leiteritz, Gerhard Kadow, Romain Clemens	
09.-30.11.1930	Familienbildnisse aus Jenaer Privatbesitz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart Anton Graff, Philipp Otto Runge, Louise Seidler, Jacob Roux, Franz von Lenbach, Max Liebermann, Ferdinand Hodler, Edvard Munch, Hubert von Herkomer, Georg Fischer, Erich Kuithan, Georg Kötschau, Karl Naumann,	

	Frida Mentz-Kessel, u.a.	
07.12. - ? 1930	Jenaer Künstler	
11.01.-08.02.1931	Neues Wohnen Arbeiten von ehemaligen Lehrern der Staatlichen Hochschule für Handwerk und Baukunst in Weimar	
04.02.1931	Vortrag Ernst Neufert „Das Studentenhaus als Bauaufgabe in unserer Zeit“	
07.02.1931	Führung Dr. Hanna Stirnemann	
05.02.-08.03.1931	Walter Timmling (Dresden)	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
15.03.-12.04.1931	Acht Maler, ausgewählt von Karl Schmidt-Rottluff, stellen aus Walter Gramatté, Erich Heckel, Otto Herbig, Max Kaus, Anton Kerschbaumer, Otto Mueller, Christian Rohlfs, Karl Schmidt-Rottluff	
12.04.1931	Führung Christoph Natter	
03.-31.05.1931	Weimarer Zeichenkunst von 1800-1930 Leihgaben des Erfurter Museums und aus Weimarer Privatbesitz Louise Seidler, Friedrich Preller d. Ä., Stanislaus Kalckreuth, Leopold von Kalckreuth, Albert Brendel, Alexander Olbricht, Ludwig von Hofmann, Walter Klemm, Hugo Gugg, Lyonel Feininger, u.a.	
07.-21.06.1931	Gedächtnisausstellung Johannes Driesch	
19.07.-02.08.1931	Die Berufsfotografie Ausstellung anlässlich der Tagung des Mitteldeutschen Verbandes des Zentralverbandes der Deutschen Fotografenvereine und Innungen am 21./22. Juli 1931 in Jena Arbeiten von Schülern der	

	Fachklasse für Lichtbildnerei unter Leitung von Walter Hege an der Staatsschule für Handwerk und angewandte Kunst in Weimar	
04.-25.10.1931	Neuzeitliche Gartenkunst	
01.11.-06.12.1931	Jenaer Künstler Georg Fischer, Lotte Graf-Anton, Otto Hofmann, Kurt Hübner, Hans Jansen, Kurt Ketscher, Fritz Körner, Georg Kötschau, Rudolf Lemke, Frida Mentz-Kessel, Christoph Natter, Karl Naumann, Katharina Rosenfeld, Ilse Schäfer-Viëtor, u.a.	Malerei, Grafik, Plastik, Glasmalerei
20.12.1931-15.01.1932	Gustav Gulde	Malerei, Grafik
Januar – Februar 1932	Die zeitgenössische Medaille in Deutschland und Deutschösterreich Wanderausstellung des Reichsverbandes für deutsche Werkkunst	
17.01.1932	Vortrag Prof. Dr. Hans Rose „Die Wiedererweckung der deutschen Medaille“	
05.03. - ? 1932	Rolf von Hoerschelmann (München)	Aquarelle
10.-24.04.1932	Walter Klemm (Weimar) Georg Sauter Sammlung des Kunstvereins	Aquarelle, Holzschnitte Gemälde, Pastelle Gemälde, Aquarelle
01.-22.05.1932	Kunstpädagogische Ausstellung Arbeiter Jenaer Kunsterzieher	Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Plastik
29.05.-26.06.1932	Gestaltende Arbeit der Frau In Zusammenarbeit mit den Jenaer Frauenvereinen	Malerei, Grafik, Plastik, Photographie, Kunstgewerbe
29.05.1932	Führung Dr. Hanna Stirnemann	
08.06.1932	Lesung Lulu von Strauß und Torney-Diederichs aus eigenen Werken	
15.06.1932	Vortrag Dr. Hanna Stirnemann „Künstlerisches Frauenschaffen“	

22.06.1932	Lesung Ilse Faber aus eigenen Werken	
03.-24.07.1932	Oswald Baer (Weimar) Else Jaskolla (München)	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik Aquarelle
09.10.-06.11.1932	Theater-Ausstellung Das Bühnenbild von gestern und heute Leihgaben des Theatermuseums München	
24.10. & 29.10.1932	Teenachmittage des Kunstvereins	
13.11. - Dezember 1932	Jenaer Künstler Martha Bergemann-Könitzer, Clara Harnack, Otto Hofmann, Kurt Hübner, Hans Jansen, Kurt Ketscher, Rolf von Kloch-Kornitz, Fritz Körner, Georg Kötschau, Helmut Kause, Rolf Lemke, Li Waas (= Lisa von Kloch-Kornitz), Frida Mentz-Kessel, Christoph Natter, Karl Naumann, Hermann Schäfer-Kirchberg, Ilse Schäfer-Viëtor	
15.01.-05.02.1933	Die Zeichner des Simplicissmus (Münzer, F. Freiherr von Reznicek, Eichler, B. Paul, Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson, K. Arnold, E. Thöny, E. Schilling, Groß, W. Schulz, M. Frischmann)	
12.02.-12.03.1933	Kunst der letzten dreißig Jahre aus Jenaer Privatbesitz Heinrich Campendonk, Charles Crodel, Walter Dexel, Lyonel Feininger, Erich Heckel, Otto Herbig, Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Otto Hofmann, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Erich Kuithan, Eugène Lomont, August Macke, Franz Marc, Gerhard Marcks, Otto Mueller,	

	Emil Nolde, Georg Sauter, Sascha (Alexander) Schneider	
26.03.-30.04.1933	Karl Pietschmann (Weimar) Margarete Geibel (Weimar)	Gemälde, Aquarelle, Grafik Holzschnitte
17.05. - Juni 1933	Ulrich Hübner	
25.06.-30.07.1933	Aus dem Nachlass von Emmy Joos (Stuttgart): Schwäbische Heimat	Gemälde, Aquarelle, Grafik
08.10.-08.11.1933	Albert Welti und Hans Otto Schönleber (München)	Grafik
12.-26.11.1933	Jenaer Künstler	
03.12.1933-03.01.1934	Gesamtausstellung der Weimarer Hochschule für Baukunst, bildende Kunst und Handwerk	
14.01. - Februar 1934	Gsbriele Münter Aus 25 Schaffensjahren. Ölgemälde von 1908-1933	
März 1934	Frühchristliche Mosaiken (Reproduktionen)	
06.05.-03.06.1934	Ausstellung Otto Herbig, Johanna Herbig-Graf, Lilli Graf Ausstellung zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Graf oder Graef ????	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Plastiken
17.06.-08.07.1934	Heinrich Burkhardt (Altenburg bei Dresden) ???	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
05.08.-09.09.1934	Josef Eberz, Adolf Schinnerer und Hugo Troendle (München)	Aquarelle, Handzeichnungen, Grafik
23.-29.09.1934	Thüringische Handwerkskunst	
14.10.-04.11.1934	Oswald Baer Arbeiten seines Studienaufenthaltes in Italien und aus Jena	Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Grafik
11.11.1934-06.01.1935	Weihnachtsausstellung der Jenaer Künstler (Georg Fischer, Kurt Hübner, Kurt Ketscher, Käte Koch,Cyrillus Kolofrat, Rolf von Kloch-Kornitz, H. Kleinteich, Fritz Körner, Georg Kötschau, Frida Mentz-Kessel, H. Mesdag, Christoph Natter, Karl Naumann, Ilse Schaefer-	

	Vietor, Fritz Tischendorf, Li Waas	
04.03.1935	Karneval im Prinzessinnen-Schlösschen veranstaltet vom Kunstverein, anschließend Renovierung	
24.03.-14.04.1935 (vorzeitige Schließung)	Franz Radziwill (Düsseldorf) Wanderausstellung	Gemälde
19.04.-12.05.1935	Prof. Geffken (München) Grete Reichardt (Erfurt)	Ölgemälde, Grafik Handweberei
26.05.-23.06.1935	Meer und Gebirge Deutsche Künstler	Aquarelle und Grafik
Juli/August 1935	Landschaftsbilder von Alfred Crämer (München) Ausstellung des Kunstvereins im Stadtmuseum, da im Prinzessinnen-Schlösschen Handwerksarbeiten	
10.08.-08.09.1935	Thüringer Landschaft Ölgemälde zum Tag des Thüringer Gastes (Alfred Ahner, Bartold Asendorpf, Hans Bauer, J. V. Bongé, Otto Braune, Walter Determann, Hugo Gugg, Hallier, Hützschke, Franz Huth, Walter Klemm, Rolf von Kloch-Kornitz, Käte Koch, Georg Kötschau, Cyrillus Kolofrat, Helmut Krause, Frida Mentz-Kessel, Karl Naumann, Max Nehrling, Otto Rasch, Engelbert Schoner, Ilse Schaefer-Vietor, Fritz Tischendorf	
20.10.-10.11.1935	Grafisches Schaffen der Gegenwart	
17.11. - Weihnachten 1935	Ausstellung Jenaer Künstler (Lilli Gräf, Ulrich Güssow, Clara Harnack, Eduard Hartung, Kurt Ketscher, Kleinteich, Käte Koch, Fritz Körner, Ernst Krause, Helmut Krause, Georg Kötschau, Rolf von Kloch-Kornitz, Cyrillus Kolofrat, Frida Mentz-Kessel, Hendrik Mesdag, Christoph	

	Natter, Karl Naumann, Alfred Schnorr, Ilse Schaefer-Vietor, Fritz Tischendorf	
05.04.-01.05.1936	Marsch und Geest (u.a. Bakenhus, Tom Dieck, Winter, Fleer, Francksen, Kempin, Anna Martens, Gerd Meyer, Otto Georg Meyer, Marie Meyer-Gläsecker, Nießmann, Oeltjen, Emma Ritter, Schnieders, Timmling, Wohlfahrt	Aquarelle, Zeichnungen, Grafik
Mai/Juni 1936	Übernahme einer Ausstellung von der Kunsthütte Chemnitz	
25.06. - August 1936	Jena und die bildende Kunst (F. Mentz-Kessel, E. Krause, C. Harnack, P. Siebert, M.-L. Helbig, K. Naumann, Ch. Natter, G. Kötschau, I. Schaefer-Vietor, H. Schäfer, G. Fischer, C. Kolofrat, F. Tischendorf, K. Rosenfeld, Freiherr von Kloch-Kornitz, K. Ketscher Bildhauer: Mesdag, M. Bergmann-Könitzer, Kleinteich, Pflügner, Schoberth junge Maler: F. Hartwig, Lessentin, Schnorr, P. Burkhardt, O. Baer, H. Krause, U. Güssow, R. Lemke Kunsthandwerk: Dorfner, Körner, Lindig, Krämer	
15.07., 10.08. und 19.08.1936	Führung in der Kunstausstellung und anschließend Serenadenkonzert im Prinzessinnen-Garten	
13.-23.09.1936	Alte deutsche Architektur Drucke des Angelsachsen-Verlages unter dem Titel „Deutsche Kunst“	Plastik und Malerei
24.-28.09.1936	Gustav Gulde	Gemälde, Aquarelle, Federzeichnungen
04.10.-08.11.1936	„Winter“ (Richard Birnstengl, Lenk, Karl Rüters, Georg Redecker, Timmling, Thoms,	

	Mahlan, Schneiders, Jaenisch, Ruhmer, Griebel, Baer, Güssow, Kraus, Burkhardt) ???	
22.11.1936-02.01.1937	Weihnachtsausstellung Jenaer Künstler	
14.02.-14.03.1937	Zweite Jahreszeitenausstellung „Frühling“	
29.03.-25.04.1937	Buchkunst aus 40 Jahren (vorwiegend vom Eugen Diederichs-Verlag bereitgestellt und die Jenaerin Editha Drawert als Buchkünstlerin)	
02.-09.05.1937	Thüringen, Land und Leute Wanderausstellung mit Katalog	Gemälde
15.05.-13.06.1937	Walter Klemm (Weimar)	Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte
11.07.-15.08.1937	Erich Kuithan	
28.09.37	Eröffnung der städtischen Kunstsammlung im Prinzessinnenschlösschen	
03.-21.11.1937	Otto Herbig	
07.11.37	Führung Dr. Meinhof	
27.11.37	JVB (Beilage) – Lichtbilder-Vortrag: Dr. Meinhof über die Aufgaben der heutigen Malerei	
28.11.1937-02.01.1938	Weihnachtsschau Jenaer Künstler	
21.01.1938	JVB (Beilage) – Führung im Prinzessinnenschlösschen Dr. Meinhof: Das Antlitz des Menschen	
28.01.1938	JVB (Beilage) – Führung durch die Städtische Kunstsammlung: Dr. Meinhof: Die Landschaft als Lebensraum	
09.03.1938	1. Bilderstunde Dr. Meinhofs im Kunstverein: Aquarelle von Prof. Georg Siebert	
13.04.1938	2. Bilderstunde Dr. Meinhofs im Kunstverein: Aquarelle und Zeichnungen von Hans Jüchser	

27.04.1938	3. Bilderstunde Dr. Meinhofs im Kunstverein: Walter Timmling. Landschaftsaquarelle, Zeichnungen und Blumenpastelle	
13.05.1938	4. Bilderstunde Dr. Meinhofs im Kunstverein: Hans Schiel (Weimar). Aquarelle	
02.06.1938	5. Bilderstunde des Kunstvereins Jena: Zeichnungen von Anja Decker (München), im Saal des Stadtmuseums	
21.06. - Ende Juli 1938	Zeichnungen von Olaf Gulbransson	
16.10. - November 1938	Oswald Baer	Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen
13.11.1938	Pianist Hans Landmann spielt im Rahmen der Baer-Ausstellung deutsche Barockmusik, Beethoven und Brahms	
27.11. - Dezember 1938	Weihnachtsausstellung Jenaer Künstler 25 Künstler (neu: Günther Keil, Ruth May, A. Buff, L. Büchner, Hanna Schick; Ketscher und E. Krause; Plastiker: R. Und B. Taubert, Bergmann-Könitzer, H. Mesdag, E. Kleinteich; bekannte Maler: P. Siebert, K. Naumann, I. Schaefer-Vietor, F. Mentz-Kessel, K. Rosenfeld, A. Decker, C. Kolofrat, Heilmeier, U. Güssow, O. Baer, P. Burghardt, Ch. Natter, H. Krause)	
20.01.1939	1. Bilderstunde: Dr. Meinhof zeigt Aquarelle und Zeichnungen von der Italienreise des Hallenser Malers Kurt Marholz	
02.02.1939	2. Bilderstunde: Dr. Meinhof: Otto Herbig. Pastelle und Zeichnungen	

09.02.1939	3. Bilderstunde: Dr. Meinhof: Hans Drescher-Itter	
01.03.1939	4. Bilderstunde: Dr. Meinhof: Karl Rössing. Aquarelle und Holzstiche	
11.03. - April 1939	Franz Lenk, Hasso von Hugo und Wilhelm Dietzel	
15.03.1939	Grundlagen der deutschen Malerei Dr. Meinhof: Philipp Otto Runge	
19.04.1939	5. Bilderstunde: Dr. Meinhof: Hans Otto Schönleber. Grafik	
30.04.-14.05.1939	Keramik von Otto Lindig (und handgewebte Decken von Lies Krämer)	
14.04.-16.05.1940	Otto Herbig	Pastelle
19.05.-16.06.1940	Dresdener Künstlerinnen des GEDOK	Aquarelle, Grafiken und Plastiken
21.07.-18.09.1940	Lithografien, Aquarelle und Handzeichnungen von Alexander Kanoldt, Max Kaus (Berlin) und Carl Lambrecht (Orlamünde)	
22.09.-20.10.1940	Christoph Natter zum 60. Geburtstag	Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen
17.11.-15.12.1940	Clarissa Kupferberg (Berlin), Lili Gräf (Hildesheim) und Wilhelm Rietschel (Berlin)	Gemälde, Aquarelle und Plastiken
12.04.-11.05.1941	Ernst Krause, Paul Burghardt, Helmut Krause	Bilder, Zeichnungen und Grafik
15.06.-13.07.1941	Oswald Baer. Arbeiten aus den letzten Jahren - Gedächtnisausstellung	
13.08.-07.09.1941	Städtische Kunstsammlung mit unbekannten Werken aus dem Nachlass Erich Kuithans. Paul Merkel, Herbig, Baer, Hodler, Goya, Munch, Klemm, Lenk, Kaus, E. Krause, J. Heilmeier, H. Krause, G. Fischer, P. Burghardt	
14.-21.09.1941	Jubiläumsausstellung der Gesellschaft von Freunden der Fotografie	

28.09.-19.10.1941	Aquarelle von Fritz Nauenhahn (Weimar) Blumen- und Landschaftsbilder u.a. aus dem Sellrain-Tal in Tirol	
April – 10. Mai 1942	Pastelle von Otto Herbig	
13.-31.05.1942 (Verlängerung um eine Woche)	Frida Mentz-Kessel, Ilse Schaefer-Vietor, Helmut Krause	Bilder, Aquarelle, Zeichnungen
02.-30.08.1942	Fritz Haß. „Ein junger Münchner Meister der Porträtkunst.“	
13.09.-04.10.1942	Franz Türcke (Berlin). Weite und Reichtum Norddeutscher Landschaft	Aquarelle, Zeichnungen
11.10.-15.11.1942	Erich Kuithan (62 Werke)	Gemälde, Zeichnungen
22.11.-20.12.1942	Jenaer Künstler (mehr als 60 Bilder und Plastiken von 11 Künstlern und 10 Künstlerinnen, vorwiegend Landschaften)	
25.04.-23.05.1943	Das Fenster. Malerei (H. Krause, P. Burghardt, W. Klemm, O. Herbig, H. Teuber, A. v. Szpinger, E. Kuithan, F. Lenk, O. Baer, U. Güssow, Philip Frank (Berlin))	
27.05.-06.06.1943	Helene Haußer-Weißbach (Weimar). Blumen und Landschaften, Ausstellung anlässlich der Arbeitstagung der Reichsgemeinschaft deutscher Künstlerinnen (Reichs-GEDOK)	
06.06.-04.07.1943	Paul Oertel (Karlsruhe) und Hanns Kirchner (Köln)	Ölbilder und Aquarelle
08.08.-01.09.1943	Josef Heilmeier und Bartold Asendorpf. Zwei Landschafter	
12.09.-03.10.1943	Otto Illies (Wernigerode, Schüler von L. von Hofmann), Fritz Kuithan (München), Fritz Bergmann (Jena)	
17.10.-03.11.1943	Hans Otto Schönleber Städtische Kunstsammlung	Holzschnitte und Kupferstiche
07.11.-05.12.1943	Georg Kötschau. Landschaften	

	und Bildnisse	
19.03.-30.04.1944	Bilder und Grafik von Helmut Krause (Jena), Rudolf Lemke (Jena), Walter Julius Küpper (Düsseldorf)	
21.05.-11.06.1944	Fritz Haß (München), Fritz Klatt (Wien)	Ölbilder und Buntstiftzeichnungen
18.06.-16.07.1944	Paul Burghardt	Schieferstiche, Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder
23.07.-20.08.1944	Prof. Gamppe (Karlsruhe), Hans Pape (Münster)	Holzschnitte und Illustrationen
September/Oktober 1944	Ursula Holm (Berlin)	
22.10.-12.11.1944	Ernemann Sander (Jena) (aus technischen Gründen im Griesbachhaus, Schloßgasse 17/I)	Plastik, Malerei, Grafik
19.11.-03.12.1944	Ursula Holm (Berlin) (im archäologischen Hörsaal des Kunstgeschichtlichen Instituts, Löbdergraben 24a, II)	Bilder und Zeichnungen (Blumen und Töpfe)

Die Angaben entstammen Volker Wahls „Jena als Kunststadt. 1930-1933“ und „Rausch und Ernüchterung“, herausgegeben vom Jenaer Kunstverein e.V. . Eventuelle Fehler sind vorbehalten. Zusätzliche Rechercheergebnisse seitens der Autorin Friederike Schwalbe wurden entsprechend markiert (*).

Gesellschaft für bildende Kunst, e.V. Saalfeld an der Saale 1921-1929

Veranstaltung/Datum	**Name der Veranstaltung**	**Veranstaltungsort**
Vortrag, 1921	„Goethe und die bildende Kunst“ von Max Schamberger	Ratskeller
Vortrag, 1921	„Die Lithographie in der Kunst“ von Max Schamberger	Ratskeller
Vortrag, 1921	„Heimatkunst“ von Max Schamberger	Ratskeller
Vortrag, 1921	„Expressionismus“ von Max Schamberger	
Vortrag, 14.09.1921	„Dante“-Vortrag zum 600. Todestag (in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule	

	Saalfeld)	
Ausstellung, September 1921	Dante-Illustratoren-Ausstellung (in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Saalfeld) Jos. Anton Koch, Alfred Rethel, Joh. Flaxmann, Jakob Asmus Carstens, Thorwaldsen, Peter v. Cornelius, Phil. Veit, Moritz v. Schwind, Friedrich Preller, Wilhelm v. Kaulbach, Ludwig Richter, u.a.	Volkshochschule Saalfeld (Saale)
Ausstellung, Oktober 1921	Alois Senefelder-Ausstellung zum 150. Geburtstags des Erfinders der Lithografie	
Vorträge, 1922	Naturalismus, Impressionismus, Expressionismus von Max Schamberger	Ratskeller (?)
Vortrag, 10.08.1922	„Carl Spitzweg“ von René Sammann	Ratskeller (?)
Vortrag, Ende Oktober 1922	„Reklametechnik“ von Junghanns	
Ausstellung, 29.-30.10.1922	Reklamekunst-Ausstellung (in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Saalfeld)	Turnhalle der Pfortenschule
Ausstellung, 02.-03.12.1922	Kunstausstellung – Graphik moderner Meister. Werke hiesiger Künstler Käthe Kollwitz, u.a.	Turnhalle der Pfortenschule
Feier, 22.11.1924	Künstlerische Abend-Feier Musik, Rezitation, Lichtbilder-Vortrag	Großer Saal des Gasthauses „Preußischer Hof“
Ausstellung, 15.-22.12.1929	Heinz Boesemann-Ausstellung Werke der Jahre 1928/1929	Kleiner Saal des Mauxion Hotel „Roter Hirsch“

Kunstverein Mühlhausen 1925-1933

Veranstaltung/Datum	**Name der Veranstaltung**	**Gezeigte Künstler**	**Veranstaltungsort**
Ausstellung, 26.04.-10.05.1925	1. große Gemälde-Ausstellung	Deutscher Künstlerbund „Die Türmer“	Jugendheim

		Gemälde, Grafiken deutscher Impressionisten	
Ausstellung, Dezember 1925	Weihnachtsausstellung heimischer Künstler		
Ausstellung, 20.01.1926	Ausstellung	Sammlung der Reichsdruckerei Berlin (alte und neue Meister) Reproduktionen von Ludwig Richter, Liebermann, Arthur Kampf	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Vortrag und Morgenfeier, 01.02.1926	Morgenfeier in der aktuellen Ausstellung	Gesang Vortrag von Prof. Rohrbach (Gotha) „Grafische Kunst“	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Vortrag, 10.02.1926	Vortrag „Die neue Sachlichkeit in der Malerei“	Dr. Passarge (Kassel)	
Ausstellung, Februar-14.03.1926	Gemälde-Ausstellung Weimarer Künstler-Vereinigung	Ölbilder, Kohlezeichnungen, Holzschnitte, Radierungen Aquarelle von Franz Huth, Pastelle von Ahner	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Lichtbilder-Vortrag, 08.03.1926	Vortrag “Bayerische Kriegerehrung“	Gewerbeoberlehrer Beyrer (Mühlhausen)	
Vortrag, März 1926	Vortrag „Der Naumburger Dom und seine Kunstschätze“	Walter Haege (Naumburg)	Jugendheim
Ausstellung, 21.-28.03.1926	Ausstellung textiler, kunstgewerblicher Arbeiten	Handgewebte Decken, Kissen, Tücher, handbedruckte und bemalte Seide, Woll- und Perlarbeiten u.v.m.	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Ausstellung, 08.-24.04.1926	Gemälde-Ausstellung der „Garbe“ Gotha	Gothaer Maler, wie Stadelmann, Fritz Schröner	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Lichtbild-Vortrag, 19.04.1926	„Der Malerpoet Matthias Schiestel“	Zeichenlehrer Ullrich (Mühlhausen)	„Kaiserhof“
Lichtbilder-Vortrag, 10.05.1926	„Bauten und Landschaft“	Dipl.-Ing. Bellstedt	
Ausstellung,	Fidus-Ausstellung	Aquarelle, Ölstudien,	Ausstellungsräume im

17.05.1926		Bleichzeichnungen, Reproduktionen	„Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Ausstellung, 05.06.1926	Ausstellung Pfälzer Künstler	Gemälde, Radierungen, Kohlezeichnungen von u.a. Otto Dill, Karl Graf-Rothenburg, Hanna Forster	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Ausflug, Juni 1926	Ausflug nach Kassel und Besichtigung der Kunststätten		
Ausflug, 08.08.1926	Ausflug nach Weimar		
Ausstellung, 10.09.1926	Erste Kunstausstellung des Winterhalbjahres	Plastiken, Gemälde, Grafiken Coburger Künstler	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Ausstellung, 03.-17.10.1926	Große graphische Ausstellung	Techniken und Werkzeuge des Tiefdruck, Chemigrafie, Lichtdruck, etc.	Gewerbliche Berufsschule
Ausstellung, 17.10.-07.11.1926	Gemälde-Ausstellung Prof. Rasch	Werke von Prof. Rasch (Weimar)	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Lichtbilder-Vortrag, 19.10.1926	Vortrag des Bildungsvereins in Kooperation mit dem Kunstverein „Thüringer Burgen“	Prof. Weber (Jena)	Jugendheim
Ausstellung, 14.11.1926	Ausstellung erster deutscher Künstler	Münchner Gesellschaft „Deutsche Kunst“ Radierungen, Holzschnitte, Lithografien von Fritz Erler, Max Slevogt, Hugo Lederer	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Lichtbilder-Vortrag, 15.11.1926	Vortrag „Hildesheims alte Bauten“	Direktor Schill (Mühlhausen)	„Kaiserhof“
Ausstellung, 05.12.1926	Weihnachtsausstellung „Mühlhäuser Künstler“	Durch den Architekten Friedrich Schäfer umgesetzt	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Lichtbilder-Vortrag, 13.12.1926	Vortrag „Michelangelo als Bildhauer“	Walter Krause (Mühlhausen)	Saal des Hotels „König von Preußen“
Ausstellung, 02.01.-Mitte Januar 1927	Sonderausstellung „Hans Thoma“	Ölgemälde, Grafik, Bücher und Mappenwerke	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt

Lichtbilder-Vortrag, 10.01.1927	Vortrag „Entwicklung der Frauenkleidung im Laufe der Jahrhunderte.“	Frau Hedwig Hoepel	Saal des Hotels „König von Preußen“
Lichtbilder-Vortrag, 15.01.1927	Vortrag des Bildungsvereins in Kooperation mit dem Kunstverein „Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle in Rom.“	Prof. Schubring (Hannover)	Jugendheim
Ausstellung, Mitte Januar bis Ende Januar 1927	Sonderausstellung „Walter Rehn“		Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Vortrag, 16.01.1927	Vortrag zu den ausgestellten Werken Walter Rehns	Walter Rehn (Dresden)	Ausstellungssaal im „Weißen Schwan“
Lichtbilder-Vortrag, 15.02.1927	Vortrag des Bildungsvereins in Kooperation mit dem Kunstverein „Rubens und Rembrandt“	Prof. Bombe (Köln)	
Lichtbilder-Vortrag, 30.02.1927	Vortrag „Matthias Grünewald“	Karl Ullrich	Saal des Hotels „König von Preußen“
Ausstellung, 06.03.-Ende März 1927	Ausstellung „Münchener Künstler“	Ölgemälde, Aquarelle, Holzschnitte, Linoleumschnitte von u.a. Märtens, Herpfer, Eugen Bimari, Grünewaldt, Ella Räuber	Ausstellungsräume im „Weißen Schwan“ am Kornmarkt
Ausstellung, 03.04.-Ende April 1927	April-Ausstellung		
Ausstellung, 08.05.-Ende Mai 1927	Mai-Ausstellung von Piper-Drucken	Piper-Drucke Alter und Neuer Meister	
Lichtbilder-Vortrag, 12.05.1927	Vortrag „Die Technik in der Bildhauerei“	Walter Krause (Mühlhausen)	Hotel „König von Preußen“
Ausstellung, Juni 1927	Ausstellung des Verbandes bildender Künstler Leipzig		
Ausstellung, 04.-25.09.1927	Grafikausstellung von Lovis Corinth		Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Vortrag, 22.09.1927	Vortrag über Walter	Schauspieler	Aula des Museums

	Rehn´s „Vaterunser“	Zimmermann (Dresden)	
Ausstellung, 02.-30.10.1927	Ausstellung Karl Prahl/Hamburg	Ölgemälde, Grafiken, Studien, u.a.	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Vortrag, 10.10.1927	Vortrag „Niederdeutsche und oberdeutsche Wesenslinie in Landschaft und Kunst“	Karl Prahl (Hamburg)	Aula des Museums
Ausstellung, 06.-27.11.1927	Ausstellung Mühlhauser Künstler	Ölgemälde, (Kohle-)Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle von u. a. Gerhard Halbritter, Eulenberg, Hans Baumann jr., Eva Gerds-Heinitz, W. Heinitz, Fräulein Schiebe, Mathilde Rasina	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Vortrag, 28.11.1927	Vortrag „Moderne Architektur“	Prof. Fischer (Hannover)	
Ausstellung, 04.-11.12.1927	Ausstellung der Künstler-Vereinigung „Der Ring“ München	Gemälde von u.a. Ankelen, Bayerlein, Best, Prof. v. Canal, Compton, Prof. Crodel, Currey, Prof. Diemer, Ehrenberg, Prof. Firle, Haufe, Prof. Hoffmann, Prof. Kaiser, Kapfhamer, Merker, Prof. P. Müller, Prof. Müller-Wischin, Carl O´Lynch of Town, Rau, Roegge, Schröder, Stattler, Prof. Strützel	Ausstellungsräume des Kunstvereins und Aula des Museums
Ausstellung, 18.12.1927-14.01.1928	Ausstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Leipzig	Gemälde, Grafik und Plastiken von u.a. H. Friedrich, E. Fröhlich, R. Müller-Gerhart, A. Müller, Dora Wünschmann, Schultze-Jasmer, P. Hartmann	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung,	Ausstellung Weimarer		

Januar/Februar 1928	Künstler		
Ausstellung, 05.-26.02.1928	Gemäldeausstellung Paula Modersohn-Becker und Otto Modersohn		
Vortrag, 20.02.1928	Vortrag „Das germanische Museum in Nürnberg in Vergangenheit und Gegenwart.“	Geheimer Regierungsrat Dr. Hampe, Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg	Konzertsaal des Schauspielhauses, Mühlhausen
Ausstellung, 04.-25.03.1928	Ausstellung Erfurter Kunstgewerbeschule		Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, 15.04.-Ende April 1928	Gemäldeausstellung Paul Preuß/Bad Salzungen		
Vortrag, 15.04.1928	Vortrag und Führung zur Paul Preuß-Ausstellung	Ilse Senff-Sander	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, Mai 1928	Ausstellung Braunschweiger Künstler		
Ausstellung, 03.06.-Mitte Juni 1928	Ausstellung Elisabeth John-Hofmeier/Gorsleben (Dinkelsbühl)	Ölgemälde, Zeichnungen, Studien, Aquarelle	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, 14.08.-29.08.1928	Sonderausstellung „Zeichnen im Dienste der Kunsterziehung“	Zeichnungen, Aquarelle u.a. von Schülern aller Altersklassen der Stadt Erfurt	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, 05.09.-Mitte September 1928	Ausstellung Friedrich Kallmorgen		Ausstellungsräume des Kunstvereins im Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, 14.10.-Ende Oktober 1928	Gemäldeausstellung	Ölgemälde, Aquarelle, Radierungen, Kleinkeramik Lydia Scharowsky (Frankfurt), Walter Rehn (Dresden), Ottilie Wollmann (Berlin), Bertha Kaiser (München)	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Museum (Lindenbühl)

Ausstellung, 10.-18.11.1928	Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten	Kunstgewerbliche Arbeiten und Mode der Frauenwelt	Ausstellungsräume des Kunstvereins im Museum (Lindenbühl)
Vortrag, 18.11.1928	Vortrag „Psychologie der Mode“	Frau Else Schimmelpfeng (Bad Sooden a.d. Werra)	Stadtmuseum (Lindenbühl)
Ausstellung, November 1928	Ausstellung des Thüringer Ausstellungsvereins	Prof. Rasch, u.a.	
Ausstellung, Dezember 1928	Weihnachtsausstellung Mühlhäuser Künstler		
Ausstellung, Januar 1929	Sonderausstellung Alfred Scotland		
Ausstellung, Anfang Februar 1929	Ausstellung zweier Worpsweder Künstler	Gemälde und Grafik von Schmidt (Franken) Ölgemälde von Frau Wencke	
Lichtbilder-Vortrag, 11.02.1929	Vortrag „Arnold Böcklin“	Kreistierarzt Dr. Trapp	
Ausstellung, Februar 1929	Grafikausstellung Käthe Kollwitz		
Ausstellung, ab 05.03.1929	Ausstellung der Kasseler Künstlergruppe	O. Illies, Erwin Vollmer, R. Siegmund, Georg Höhmann, Gerhard Sy	
Lichtbilder-Vortrag, 11.03.1929	Vortrag „Farbige Raumgestaltung unter Berücksichtigung der modernen Technik“	Malermeister Rüger	
Lichtbilder-Vortrag, 23.04.1929	Vortrag „Werk von Käthe Kollwitz“	Dr. Louise Diehl	
Ausstellung, ab 20.08.1929	Ausstellung „Moderne Grafik“	Holzschnitte, Radierungen, Steinzeichnungen Stauffer-Bern, Lesser Ury, Erich Erler, Wolfgang Breuer, Walter Hemming, A. Löffler, B. Goldschmidt, Baudrexel, H. Kötzeler, R. Von Hoerschelmann, Werner Kollath, Ruth Meier, Käthe Kollwitz, Ellen Tornquist	

Ausstellung, ab 14.11.1929	Ausstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, Ortsgruppe Leipzig	Hans Friedrich, Irmgard von Bongé Willy Thurm, Lotte Seidel-Liebing, Rudolf Lipus	
Ausstellung, ab 08.12.1929	Weihnachtsausstellung „Mühlhäuser Kunstschaffen“	Malerei, Plastik, Zeichnungen von u.a. Johannes Baumann, M. E. Beyrer, Walter Krause, Heynhold, Paul Siegerts, Frau Rasina, Ullrich	
Ausstellung, 1930	Ausstellung K. Wolf	K. Wolf (München)	
Ausstellung, 1930	Ausstellung A. Stützer	A. Stützer (München)	
Ausstellung, 1930	Ausstellung der Dresdener Künstlergruppe		
Ausstellung, 1930	Ausstellung O. Sarmatzki	O. Sarmatzki (Zittau)	
Vortrag, 1930	Kunstbetrachtungen des Laien		
Vortrag, 1930	Das moderne Buch		
Vortrag, 1930	Kult und Schönheit auf dem Friedhof		
Vortrag, 1930	Altgermanische Kulturhöhe		
Ausstellung, Februar 1930	Ausstellung der Künstlergruppe Sachsen-Anhalt		
Ausstellung, März 1930	Gemäldeausstellung Scotland	Werke von Alfred Scotland (Gotha)	
Ausstellung, April 1930	Ausstellung der Magdeburger Künstlergruppe	Werke von Prof. Rettelbusch (Magdeburg)	
Ausstellung, Herbst 1930	Ausstellung Joseph Steib	Joseph Steib (Düsseldorf)	
Ausstellung, Herbst 1930	Ausstellung Dietrich-Wrede	Thekla Dietrich-Wrede (Weimar)	
Ausstellung, Winter 1930	Weihnachtsausstellung Mühlhäuser Künstler		
Ausstellung, Mitte Februar bis Mitte März 1931	Ausstellung des Niedersächsischen Künstlerbundes, Braunschweiger	P. Brendecke, Oppermann, Erlanger, Schur-Berg	

	Künstler		
Lichtbilder-Vortrag, 16.03.1931	Vortrag „Spitzweg“	Veterinärrat Dr. Trapp	Saal des Hotels „König von Preußen“
Ausstellung, März/April 1931	Gemäldeausstellung	Schmidt-Rom (Dessau), Dr. Zimmermann (Erfurt)	
Ausstellung, ab 13.05.1931	Frühjahrsausstellung „Leipziger Künstler-Genossenschaft“		Festsaal des Museums am Lindenbühl
Vortrag, 08. und 22.02.1932	Vortrag „Die schöpferische Frau in der bildenden Kunst“	Ilse Schrecker	
Vortrag, 07.03.1932	Vortrag „Kunst der Niederländer“	Veterinärrat Dr. Trapp	
Vortrag, Anfang April 1932	Vortrag „Adolf Menzel“	Diplomhandelslehrer Krebs	
Ausstellung, 17.04.1932	Ausstellung „Münchener Bilddrucke“	Meisterwerke Mittelalter bis zur Neuzeit, u.a. von Francia, van Eyck, Schuch, Caspar David Friedrich, van Gogh, Cezanne, Corinth, Gaugin, Kokoschka, Monet, Renoir	
Gedenkabend, 18.04.1932	Wilhelm-Busch-Abend anlässlich des 100. Geburtstags des Künstlers am 15.04.1932	Lichtbild-Vortrag von M. E. Beyrer, Rezitation von Gerhard Sages, Tanz von Ruth Winter	
Lichtbilder-Vortrag, 24.10.1932	Vortrag „Goethe als Maler und Zeichner“	Direktor Schill	Saal des Hotels „König von Preußen“
Ausstellung, ab 23.10.1932	Ausstellung „7 Münchner Maler“	Münchner Jungkunst bekannter Meister	
Ausstellung, Mitte Dezember 1932	Weihnachtsausstellung Mühlhauser Künstler	Jarisch, G. Halbritter, Thüringenwaldmaler Heynhold, W. Krause, P. Siegert	
Ausstellung, 1933	Ausstellung Walter Heinitz	Walter Heinitz (Schloß Bischofstein)	
Ausstellung, 1933	Ausstellung Baumann	Johannes oder Hans (?) Baumann (Mühlhausen)	
Ausstellung, 1933	Ausstellung des Künstlerkreis		

	München		
Ausstellung, ab 05.02.1933	Ausstellung „Die Frau in der Kunst“	Malerei und Kunstgewerbe, Aquarelle, Grafik, Web- und Handarbeiten	
Vortrag, Anfang Februar 1933	Vortrag zur Ausstellung „Die Frau in der Kunst“		

Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler in Weimar 1898-1944

Veranstaltung, Datum	**Gezeigte Künstler und Werke**	**Ausstellungsort**
12.-19. Juni 1898	Weimarer Malerschule, u.a. Heinrich Plühr, Max Merker, A. Ludwig, H. v. Germar, O. Herrfurth, P. Holzschuh, G. Heil	Oberlichtsaal der Kunstschule Weimar
24. Juni 1898	Weimarer Malerschule	Jenaer Schloß
Anfang April 1899	Original-Lithographien des Künstlerbundes Karlsruhe: Prof. Graf L. von Kalckreuth, Prof. Carlos Grethe, Dauer, Gamper, Franz Heyn, Heinrich Heyne, Karl Naumann (Jena), Fritz Matthies-Masuren, R. von Volkmann, W. Wulff	Jenaer Schloß
Mitte April 1899	Lithographien und Radierungen des Künstlerbundes Karlsruhe: Heyne, Hoch, Kallmorgen, Kampmann, Laage, Weiß, Conz, Dauer, Gatticker, Kalckreuth	Jenaer Schloß
Mai 1899	Worpsweder Künstler Radierungen: Heinrich Vogeler, Hans am Ende	
02. Dezember 1899	Eilert Adelsteen Normann Radierungen von Prof. Max Thedy	Jenaer Schloß
13. Januar 1900	Hedwig von Germar, Karl Hollmann (Karlsruhe), Prof. Bieß (Dessau), Rudolf Friedrich Bernhard Holzschuh, Otto Edmund Günther, Hans Fehrenberg, Martha Wüerst	Jenaer Schloß
28. Januar 1900	Goepfart, Paul Poetzsch, Hedwig	Jenaer Schloß

	von Germar, Martha Wüerst, Paul Wilhelm Tübbecke, Ludwig Heinrich Ernst Erdmann von Jordan	
10. Februar 1900	Henry Enfield, Hedwig von Germar, v. Freytag, H. Pfannstiel Kollektion handmodellierter Lederarbeiten	Jenaer Schloß
Mitte April 1900	Kunstausstellung	Gewerbehaus, Eisenach
04.-09. September 1900	Sonderausstellung Edgar Meyer (Weimar) – Aquarelle	Jenaer Schloß
10. September 1900	E. A. Schmidt (Jena) – Aquarelle und Zeichnungen: Motive aus Jena und dem Schwarzwald	Jenaer Schloß
Ende 1900	Ausstellung einer Studienmappe von Prof. H. Behmer mit Bildnissen von Fr. Preller d. Ä., Christian Rohlfs, Graf Kalckreuth, u.a.	Poseck´sches Haus, Weimar
Ende Januar 1901	Stahlschmidt, Emma Goerg	Poseck´sches Haus, Weimar
Anfang Februar 1901	Ludwig Dettmann (Karlsruhe), Euler (Karlsruhe), v. Eiken (Berlin), Tübbecke	Poseck´sches Haus, Weimar
Mitte Februar 1901	Otto Modersohn, G. L. Meyn	Poseck´sches Haus, Weimar
Anfang Juli 1901	H. v. Germar, Bennewitz v. Loefen, M. Fritz, M. Merker, u.a.	Jena
Ende Juli 1901	Prof. Förster, E. Stahlschmidt, Friedrich A. Schmidt (Weimar), Ahrendts, Rolletschek, Merker, Prof. Weichberger, E. v. Freytag, E. Goerg, O. Herrfurth, E. A. Schmidt (Jena)	Jena
01. Oktober 1901	Kunstausstellung	Coburg
24.-26. Oktober 1901	Ausstellung Ernst Biedermann (dem „Thüringer Künstlerverein“ zugeschrieben, doch höchstwahrscheinlich war der Thüringer Ausstellungsverein gemeint)	Jenaer Schloß
Anfang Januar 1902	O. Herrfurth, R. Köselitz, H. Enders, B. Frohriep, u. a.	Jena
Ende Januar 1902	L. v. Jordan, Prof. Rettich, Helene Rink, Auguste Hermann, H. Mieth,	Jena

	G. v. d. Eicken, Prof. Tübbecke	
Dezember 1902	F. von Kleudgen (Bodighera), Laura Schaberg (Halberstadt), A. Chelius (München), A. Fernow, E. Scheltegger (München), A. Weinberger (München), Karl Neumann (Jena), Frau Prof. Schlösser (Jena), Marguerite Kurzbauer (Jena), A. Désclabissac (München)	Jena
Anfang April 1903	Hans Schleich (Berlin), Arthur Hutschenreuther (München), Arthur Wansleben (Düsseldorf), Prof. Douzette, Richard Thierbach (Stolberg), Alexander Köster (Klausen), Erich Brunkal (Berlin)	Jena
Januar 1904	Douzette (Barth), Max Asperger (Gotha)	Poseck´sches Haus, Weimar
April 1904	Karl Arp (Timmdorf)	Weimar
Mai 1904	Prof. von Eschwege	Weimar
Juni 1904	Ausstellung Otto Fröhlich	Weimar
Juli 1904	Ausstellung des Vereins *Apelles* der Weimarer Maler Bunke, Holzschuh, Stahlschmidt, Barthels, Merker, u.a.	Weimar
März 1905	Ausstellung Karl Arp 11 Gemälde	Weimar
Januar 1906	Karl Arp	Weimar
Februar 1906	Radierungen von Käthe Kollwitz	Weimar
11. November 1906	Eröffnung des Ausstellungssaales im Donndorf-Museum Prof. Weichberger, Prof. Förster, F. Bunke, E. von Eschwege, Merker, Prof. Thedy, M. von Freytag-Loringhoven, Prof. Hagen, Helene Rink, E. Goerg, Prof. F. A. Schmidt, Sturtzkopf, Holzschuh, Prof. Tübbecke, Richard Starcke, Prof. Behmer, K. Arp, Edvard Munch, Ilse Müller-Noack	Donndorf-Museum, Weimar
Januar 1907	A. Altenkirch (Dresden), J. Brockhoff (München), W. Graf Bülow von Dennewitz (Dießen), G. Dickert (†, München), K. Schmoll v. Eisenwerth (München), E. Fuchs (Berlin), F. Genutat	Donndorf-Museum, Weimar

	(Charlottenburg), R. Grabbert (Buckow), M. Grupe (Berlin), G. Hänel (Dresden), R. Hellwag (Karlsruhe), A. Herrmann-Allgäu (München), D. Hochheimer (Berlin), H. Hooge (München), A. Köster (Klausen), F. Kunz (Blasewitz), M. Lübbes (München), M. Meyer-Pyritz (Steglitz), H. Müller (Neustadt a. d. Haardt), Prof. A. A. Oberländer (München), M. Pretzsch (Berlin), A. Rau (München), Prof. C. Röchling (Charlottenburg), M. Trautwein (Breslau), M. Wendt (Berlin), sowie Weimarer Künstler: P. P. Drewing, Moriz Melzer, M. Merker, W. Preetorius, R. Starcke, E. Vollmer	
Februar 1907	C. Weyermann, eine Sammlung von Fidus Höppener, Vitus Staudacher, C. Krafft, K. Leipold, A. Stagura, F. von Wille, sowie Weimarer Künstler: M. von Baczko, O. Herrfurth, M. Merker	Donndorf-Museum, Weimar
März – April 1907	Prof. Otto Rasch (Weimar), Prof. Paul Tübbecke (Weimar), eine Sammlung von Ludwig Fahrenkrog (Barmen), Helene Müller (Neustadt a. d. Haardt), Georg Lemm (Tharandt), Elisabeth v. Eicken (Grunewald), Nicolai v. Astudin (Kassel), Luise Heynemann (Golßen/Dresden), Charlotte Roland (Berlin), Johanna Maria Schwenker (Gera), Ella Beermann (Berlin), Fritz Hentschel (Tirol), Margarete Spohr (Weimar), Otto Weidemann (Weimar), eine Sammlung von Max Martini (Weimar), Hedwig Lindenberg (Düsseldorf), Prof. Walter Firle (München), Klothilde Tschuppik (München), Helene Maß (Berlin), Lischen Kaeseberg (Wolfenbüttel), Clara Gumpertz (Paris), Fritz Lederer (Königsberg), Max Merker (Weimar), Otto Braune (Weimar), Freie Vereinigung Weimarer Künstler (Münchener Sammlung)	Donndorf-Museum, Weimar

April 1907	Weimarer Kollektion für die Glaspalast-Ausstellung in München	Donndorf-Museum, Weimar
Dezember 1907	Plastik und neuestes Werk von Adolf Brütt „Die Nacht“	Weimar
Januar 1908	Ausstellung Richard Lorenz (Milwaukee) – Gemälde mit amerikanischen Motiven	Donndorf-Museum, Weimar
Februar 1908	Kollektivausstellung des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler	Anger-Museum, Erfurt
April 1908	Kollektivausstellung Werke von Karl Arp und Franz Bunke	Donndorf-Museum, Weimar
Oktober 1908	Ausstellung Fritz Brandt († , Rom) Neu hinzugekommen: Robert Grabbert, Helene Maß, Resi Borgmann, Albert Stagura, Walter Lilie	Donndorf-Museum, Weimar
April 1909	Max Merker, Prof. Paul Tübbecke, Max Josef Fliegerbauer, H. Liesegang, Hans Bremer	Donndorf-Museum, Weimar
August 1910	Julie Wolfthorn, Prof. Hermanns, C. Bolze, Heinrich Wettig, G. Assmus, M. Stahlschmidt, Johanna Franck, R. Höckner	Kunstverein Jena
Oktober/November 1910	Sonderausstellung F. A. Schmidt 21 Gemälde	Donndorf-Museum, Weimar
November 1910	Ausstellung Karl Arp	Donndorf-Museum, Weimar
November 1910	Prof. Bunke, L. Fahrenkroj, J. Genutat, E. Goerg, A. Holz, Hoffmann-Sarlouis, Prof. Kampmann, G. Köhler, A. Pohl, M. Pretzsch, Schmidt-Eschke, E. Souchay, v. Farnazy	Kunstverein Jena
April 1911	Emma Goerg (Weimar), Gertrud Korn (Weimar), Siegfried Neumann (Eisenstein), R. A. Queck (Berlin), A. Weinberger (München)	Kunstverein Jena
Mai 1911	M. von Freytag-Loringhoven, Frh. v. Joukowsky, Paul Tübbecke	Museum Karlsplatz, Weimar
Juli 1911	Sammlung von Ölgemälden und Aquarellen des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler zusammen mit einer	Erfurt

	Sammlung graphischer Arbeiten von B. Héroux (Leipzig)	
Ende Oktober 1911	Otto Braune, Hermann Hamann, R. Holzschuh, Prof. F. Alb. Schmidt (alle Weimar), Else Christoph (Charlottenburg), H. Dames (Kaulsdorf), Oscar Freiwirt-Lützow (München), J. Gleitsmann (Wiesbaden), F. Schumann (Berlin), A. Weinberger (München)	Kunstverein Jena
Ende Oktober 1913	Ausstellung „Alt-Weimar“: 30 Werke von Otto Braune, Paul Draewing, Frieda v. Düring, Emma Goerg, Gertrud Korn, Max Merker, Prof. O. Rasch, Prof. Tübbecke, Prof. Weichberger	Donndorf-Museum, Weimar
Januar 1914	Gemälde von Sir William Hunter	Weimar
April 1914	Prof. von Eschwege	Weimar
Juni 1914	Schülerausstellung der Weimarer Kunstschule, u.a. Werke von Ines Lührsen, Walther Herricht, Heinrich Linzen	Weimar
15. November 1914	Ausstellung „Alt-Weimar“: Werke von u.a.: Otto Braune, F. v. Düring, Gertrud Korn, Max Martini, Max Merker, Prof. F. Alb. Schmidt, Prof. E. Weichberger	Donndorf-Museum, Weimar
Ende November 1915	Ausstellung „Alt-Weimar“: F. von Düring, Gertrud Korn, Max Merker, Prof. Otto Rasch, Anna Riesling (?)	Donndorf-Museum, Weimar
Ende November 1915	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar
Oktober 1916	Ausstellung „Alt-Weimar“	Donndorf-Museum, Weimar
November 1917	Ausstellung „Alt-Weimar“: Gertrud Korn, Max Merker, u.a.	Donndorf-Museum, Weimar
24. November 1918	Weihnachtsausstellung Gemälde aus Alt-Weimar	Donndorf-Museum, Weimar
Dezember 1919	Ausstellung „Alt-Weimar“	Donndorf-Museum, Weimar
Januar 1920	Ausstellung Fidus	
Dezember 1920	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar
04. Dezember 1921	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar

14. Januar 1922	Ausstellung zum 25. Jubiläum des Thür. Ausstellungsvereins mit Werken der Mitbegründer und älteren Mitglieder	
01.10. - ? 1922	Sonderausstellung Mathilde v. Freytag-Loringhoven 48 Ölbilder	Donndorf-Museum, Weimar
03. Dezember 1922	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar
September 1924	Sammelausstellung des Thüringer Ausstellungsvereins im Aachener Museumsverein Heinrich Linzen (Weimar), W. Schmidt-Schönebeck (Menzenschwand i. Schwarzwald), u.a.	Museumsverein, Aachen
01. Dezember 1924	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler	Donndorf-Museum, Weimar
17. November 1925	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler	Donndorf-Museum, Weimar
Juni 1926	Kunst-Ausstellung Gerd Schniewind, Prof. Klemm, Prof. Rasch, Prof. Merker, Emma Goerg, Hans Salzmann, Anneliese von Schierstedt, Alfred Ahner, L. von Jordan, Thekla Dietrich-Wrede, u.a.	Donndorf-Museum, Weimar
05. Dezember 1926	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler	Donndorf-Museum, Weimar
April 1927	Gedächtnis-Ausstellung Franz Goepfart	
April 1927	Osterausstellung Zeichnungen, Lithografien, Grafiken, u.a. von Hans Bauer, Max Merker, H. Salzmann, W. Schulze-Herzog, Adolf Schröter, F. Fähndrich, Otto Braune, Max Kube, Max Asperger, Gerd Schniewindt, Schindowsky, J. v. Bongé, Fritz Neuenhahn, Th. Diedrich, Karl Hausen, K. Pelka, Engelhard-Kyffhäuser, H. Koberstein, K. Bärenfänger, H. Lehmann, Ch. Waga, Emma Goerg, Gertrud Schmidt, Franz Huth, E. Schmidt, M. Dreger, E. Munscheid, Gertrud Korn	Donndorf-Museum, Weimar

	zwei Holzbildwerke von Hübner zwei Bronzestatuen von P. Moye	
Mai 1927	Kollektiv-Ausstellung F. Rehn (Dresden)	Donndorf-Museum, Weimar
Juni 1927	Sonderausstellung Josef Steib (Düsseldorf)	Donndorf-Museum, Weimar
Juli 1927	Weimarer Künstler Gerd Schniewindt, Hans Bauer, Hans Salzmann, Max Oehler, G. Goerg, L. von Jordan, J. Geisler, Käthe Rocco, Franz Huth, Max Merker, Otto Braune, Richard Starcke, Hübner, u.a.	Donndorf-Museum, Weimar
04. Dezember 1927	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler	Donndorf-Museum, Weimar
06. April 1928	Ausstellung zum 30. Jubiläum des Thür. Ausstellungsvereins	Donndorf-Museum, Weimar
Herbst 1928	Sonderausstellung Prof. von Eschwege	Donndorf-Museum, Weimar
12. Dezember 1928	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler	Donndorf-Museum, Weimar
27. November 1929	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar
30. November 1930	Weihnachtsausstellung	Donndorf-Museum, Weimar
29. November 1931	Weihnachtsausstellung (in Verbindung mit Verkaufsausstellung von Radierungen, Gemälden, Plastiken, etc.)	Donndorf-Museum, Weimar
06. Dezember 1932	Weihnachtsausstellung Weimarer Künstler (in Verbindung mit Verkaufsausstellung von Radierungen, Gemälden, Plastiken, etc.)	Donndorf-Museum, Weimar
25. Juni 1933	Neueröffnung des Ausstellungsraumes im Donndorf-Museum mit Ehrenausstellung für Prof. Bunke und Festrede von Prof. Quensel	Donndorf-Museum, Weimar
26.05.-09.06.1940	Arbeitsgemeinschaft der Hitler-Jugend	
12.06.-10.07.1940	Thekla Dietrich-Wrede, Frieda v. Düring, Gertr. Korn	
14.07.-07.08.1940	Sonderausstellung „Mensch und Tier“	

ab 08.08.1940	Aug. J. Natter (Jena) (gemeint sein könnte stattdessen Christoph Natter)	
September 1940	Hans Salzmann und Hause (Weißbach)	
Oktober 1940	Mathilde v. Freytag-Loringhoven	
November 1940	Sonderausstellung Thüringischer Künstler „Das Antlitz“	
Dezember 1940	Weihnachtsausstellung Thüringischer Künstler	
Ende Juni 1944	Vermutlich vom Thür. Ausstellungsverein organisiert: Ausstellung zu Prof. Heinrich Plühr und Prof. Otto Fröhlich	Donndorf-Museum, Weimar

Künstlerverein Weimar 1860-1932

Veranstaltung, Datum	**Titel der Veranstaltung**	**Künstler/Redner**	**Veranstaltungsort**
Ausstellung, Frühjahr 1860	Ausstellung lokaler Künstler		
Fest, 12. Oktober 1860	Stiftungsfest zum einjährigen Bestehen		
Fest, Sommer 1867	Künstlerfest anlässlich der Silberhochzeit von Großherzog Carl Alexander und seiner Gemahlin Sophie		
Fackelzug, 07./08. Oktober 1867	Fackelzug in historischer Kostümierung zur Silberhochzeit des Großherzoglichen Paares		
Verlosung, Februar 1872	Verlosung des Künstlervereins	Max Liebermann, L. Preller, Kühn, v. Gleichen-Rußwurm, Tübbecke	
Ausstellung, April 1874	Ausstellung des Künstlervereins	F. Arndt, Prof. A. Baur, E. Berninger, A. Böhm, Borgmann, F. Brütt, K. Buchholz, F. Enke, H.B. Feddersen,	Kunstschule, Weimar

		E. Gertner, v. Gleichen-Rußwurm, O. Günther, J. Grünfeld, Prof. Th. Hagen, Hasemann, E. Henseler, J. Herwig, J. Hermes, Graf v. Kalckreuth, G. Koken, Ch. Crohn, Malchin, E. Moratzky, E. Müller, P. Muller, O. Piltz, L. Preller, Graf v. Reichenbach, K. Rettich, v. Rheinfelder, R. Schäfer, Scheitz, Schellbach, J. Schencker, H. Schuch, J. Schurig, E. Seifert, Stoltenberg, F. Sturtzkopf, E. Tetzner, M. Willberg, O. Winckler, Zimmer, u.a.	
Fest, 10. Juli 1878	Fest zum 25-jährigen Regierungsjubiläums Carl Alexanders mit Aufführung eines Mirakelstückes und Kostümfest in Renaissance-Tracht unter der Komitee-Leitung: Prof. Arndt, Prof, Brendel, Frh. v. Gleichen-Rußwurm, Prof. Hagen, v. Kalitzsch, G. Koken, H.C. Krohn, Weichberger		
Fest, 15.-17.12.1888	Christkindl-Markt		Künstlervereinsheim
Ausstellung, 14.-16.12.1889	Weltausstellung mit drei Kunstabteilungen: „Retrospektive Abteilung“ „Moderne Abteilung“ „Salon der Refüsierten“	 Cranach, Carstens, Genelli, Preller Böcklin, Lenbach, Kalckreuth, Hagen, Schennis, Thedy u.a.	

	diversen Abteilungen: orientalische, russische, französische und japanische Abteilung, Pferdebahn, holländisches Viertel, Kriegs- und Marineministerium, moderne Errungenschaften, prähistorische Abteilung, amerikanische Abteilung		
Fest, Oktober 1892	Feier zur Goldenen Hochzeit des Großherzoglichen Paares		
Fest, 18. Mai 1894	Kostümfest mit Festzug zum Tiefurter Park in Verbindung mit der Goethe-Gesellschaft	Aufführung von Goethes „Die Fischerin“	Schlosspark Tiefurt
Fest, Himmelfahrt 1895	Himmelfahrtsfeier mit Frühschoppen im Garten		Garten des Künstlervereinsheim
Fest, 1898	Künstlerfest „Palette und Leier“		
Fest, 17.-19.02.1899	Künstlerfest „Palette und Leier“/“Wie´n se´s nur machen“		Künstlervereinsheim
Fest, März 1899	Schlachtfest		
Fest, Mai 1899	Gesellschaftsabend mit Damen, Gartenfest mit Tanz und Essen		Künstlervereinsheim
Fest, Winter 1901	Weihnachtsfeier mit Feuerzangenbowle		Künstlervereinsheim
Fest, 04. Juni 1903	Kostümfest zu Ehren des Großherzoglichen Paares		
Fest, Mitte Dezember 1903	Feier zur Gründung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar	Graf Kalckreuth, Harry Graf Kessler, Max Klinger, Alfred Lichtwark, Prof. Olde, u.a.	Künstlervereinsheim

Fest, Mai 1904	Parkfest, veranstaltet zum Einzug der jungen Großherzogin Karoline	Baurat Eelbo entwarf eine mittelalterliche Dekoration für den Turm der Schloßbrücke	Ilm-Park, Weimar
Festessen, 27.01.1908	Festessen zu Ehren des Kaisers Geburtstag		
Fest, 13.-15.03.1908	Künstlerfest „Höllenfest“		Künstlervereinsheim
Fest, 18. Juni 1910	Sommerfest mit Kostümfest in Kooperation mit der Goethe-Gesellschaft zu dessen 25-jährigem Bestehen (und dessen Finanzierung des Festes)	Prof. Hans W. Schmidt und Otto Rasch lieferten die Entwürfe und Kostümzeichnungen Aufführung von Goethes „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern“ und „Die Fischerin“, sowie Haydns „Kindersymphonie“	Schlosspark Tiefurt
Herrenabend, Juni 1910	Herrenabend anlässlich des 50-jährigen Jubiläums in Anwesenheit des Großherzogs	Reden von Theodor Hagen, Hr. Hölzel (Stuttgart), Angelo Jank	
Aufführung, 04., 08. und 09. Februar 1913	Aufführung von „Umzug zum Indischen Fest“		Luna-Theater, Jena (?)
Fest, April 1921	Künstlerfest „Der Pinsel“	„Die Oper der Zukunft“, „Das Varieté der Gegenwart“, „Das Brettel der Vergangenheit“, „Das Rätsel des Jahrhunderts“	
28. Februar 1922	Tanz im Vereinshaus		
Fest, 30.04.1930	Maifeier	„Kommunistische Jugendgruppe des Künstlervereins“, Sektion „Musik“ die „Kommunistischen Meistersinger“	Künstlervereinsheim
Fest, April 1932	Maifeier	„Kommunistische Jugendgruppe des Künstlervereins“,	Künstlervereinsheim

		Sektion „Dichtung“ für das Goethe-Jahr den *Faust*	

Künstlerbund Ostthüringen 1919-1927

Veranstaltung/Datum	Titel	Gezeigte Werke	Veranstaltungsort
Ausstellung, 1919	Kunstausstellung		Weida
Ausstellung, Herbst 1919	Künstlerische Reklame-Ausstellung	Grafik	Gera
Ausstellung, Oktober 1919	1. Jahresausstellung	Ernst Müller-Gräfe, Paul Neidhardt, Johanna Maria Schwenker, Clara Harnack, Erich und Willy Müller-Gera, Anna Mitzlaff, Werner Buschendorf, Lisa Simcik, Otto Thiem, Otto Oettel	Geraer Museum
Ausstellung, Dezember 1919	Weihnachtsausstellung		
Ausstellung, Anfang 1920 (?)	Ausstellung von Blättern der 1. Graphischen Mappe	Lithografien, Architektur-zeichnungen und mehr	Schaufenster der Kunsthandlung und Kunstsalon Julius Brauer, Altenburg
Fest, 15.02.1920	Atelier-Fest		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, Frühjahr 1920	Ausstellung Alexander Wolfgang und Erich Drechsler		
Fest, Juni 1920	Sonnenwendfest		Scheubengrobsdorf bei Gera
Ausstellung, 05.09.-23.09.1920	2. Jahresausstellung 1. Station	Gemälde, Graphik, Plastik, Kunstgewerbe Lisa Simcik, Otto Oettel, Hans Schmarbeck, Hermann Paschold, Willy Müller-Gera, Paul Neidhardt, Ernst Müller-Gräfe, u.a.	Richard-Naether-Jugendheim, Zeitz
Fest, Herbst 1920	Schlachtfest		Gera-Zwötzen

Ausstellung, 03.10.-31.10.1920	2. Jahresausstellung 2. Station	Neidhardt, Paschold, Müller-Gera, Lisa Simcik, Otto Oettel	Küchengarten, Gera
Ausstellung, 05.-22.12.1920	Weihnachtsausstellung (in Kooperation mit dem Kunstverein Gera)	Gemälde, Grafik, Plastik, Kunstgewerbe	Küchengarten, Gera
Ausstellung, Dezember 1920	Sonderausstellung zur Weihnachtszeit	Radierungen, Holzschnitte, Zeichnungen	Zeitz
Ausstellung, Dezember 1920	Sonderausstellung des K.B.O.-Künstlers Max Salzmann		Küchengarten, Gera
Fest, 1920/1921 (?)	Künstlerfest „Maske und Palette“ (Beteiligung des K.B.O.)		
Vorträge, 1920/1921	Vorträge in Verbindung mit dem Kunstverein Gera und der Literarischen Gesellschaft: Zwei Vorträge zu „Impressionismus und Expressionismus“, ein Vortrag zu „Expressionismus“, ein Vortrag zu der „Kunst in den Russischen Grenzlanden“	Dr. Deri (Berlin) Dr. Sydow (Leipzig) Prof. Weber (Jena)	Gera
Fest, Januar 1921	Neujahrsfest		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, Frühjahr 1921	Sonderausstellung Alexander Wolfgang		Geraer Museum
Ausstellung, Januar-Februar 1921	Bundesausstellung (in Kooperation mit der Volkshochschule Ronneburg)		
Fest, 16.02.1921	Atelier-Fest		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, 04.-25.09.1921	3. Jahresausstellung 1. Station	Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Plastik, Architekturen, Kunstgewerbe Walther Hiller, Walter Jacob, Ernst Müller-	Küchengarten, Gera

		Gräfe, u.a.	
Ausstellung, Oktober 1921	3. Jahresausstellung 2. Station	Gemälde, Zeichnungen, Grafik, Plastik, Architekturen, Kunstgewerbe Walther Hiller, Walter Jacob, Ernst Müller-Gräfe, u.a.	Richard-Naether-Jugendheim, Zeitz
Ausstellung, 04.-20.12.1921	Weihnachtsausstellung (in Kooperation mit dem Kunstverein Gera)	Gemälde, Grafik, Plastik, Kunstgewerbe Willy Müller-Gera, Paul Neidhardt, Max Salzmann, u.a.	Küchengarten, Gera
Gesellschaftsabend, 04.01.1922	Gesellschaftsabend mit Tanz		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, 15.01.-15.03.1922	Kunstausstellung mit zwischenzeitigem Bilderwechsel	Erich Drechsler, P. Weiser, Alfred Ahner, E. Müller-Gräfe, Paul Neidhardt, u.a.	Lindenau-Museum, Altenburg
Fest, 18.02.1922	Atelier-Fest		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, März 1922	Kunstausstellung	Gemälde, Graphik	Aula und Zeichensaal der Volkshochschule Ronneburg
Ausstellung, Anfang-Mitte April 1922	Reklamekunst und Gebrauchsgraphik	Reklamekunst: Plakate, Packungen, Etiketten, Briefausstattungen, Geschäftskarten, Inserate, Kataloge, Prospekte Gebrauchsgraphik: Diplome, Ehrenurkunden, Festkarten, Einladungen, Postkarten, ex libris, Buchschmuck, Schriften, Illustrationen	Lindenau-Museum, Altenburg
Ausstellung, Ende Juni 1922	1. Thüringer Kunstausstellung (Beteiligung des K.B.O. auf Einladung des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler)		Weimar

Fest, 01.07.1922	Sommerfest des K.B.O		Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, Herbst 1922 (?)	Gedächtnisausstellung Alfred Mengel		
Ausstellung, Dezember 1922	4. Jahresausstellung des K.B.O		Ehemaliges Landtagsgebäude, Gera
Gesellschaftsabend, 11.04.1923	Gesellschaftsabend zur Künstlernothilfe	Versteigerung von Kunstgegenständen	Gesellschaftshaus Bürgererholung, Gera
Ausstellung, 01.05.-Juli (?) 1923	2. Thüringer Kunstausstellung (Beteiligung des K.B.O. auf Einladung des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler)		Eisenach
Ausstellung, 06.-26.05.1923	Kunstausstellung	Gemälde, Grafik, Plastik, Architektur	Donndorf-Museum, Weimar
Ausstellung, Dezember 1923	Weihnachtsausstellung		Tonhalle, Gera
Ausstellung, 08.06. - August 1924	3. Thüringer Kunstausstellung (Beteiligung des K.B.O. auf Einladung des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler)	Malerei, Plastik, Grafik	Eisenach
Ausstellung, 28.09.-12.10.1924	5. Jahresausstellung	Malerei, Plastik, Graphik	Städtisches Museum, Gera
Ausstellung, 11.-22.12.1924	Weihnachtsausstellung (in Kooperation mit dem Kunstverein Gera)		
Wanderausstellung, 01.-30.08.1925	Kunstausstellung 1. Station	Gemälde, Graphik, Plastik	Schloß zu Eisenach
Wanderausstellung, 06.-27.09.1925	Kunstausstellung 2. Station (zugleich die 6. Jahresausstellung des K.B.O.)	Gemälde, Graphik, Plastik	Städtisches Museum, Gera
Wanderausstellung, 01.-11.10.1925	Kunstausstellung 3. Station	Gemälde, Graphik, Plastik	Richard-Naether-Jugendheim, Zeitz
Wanderausstellung, 15.-31.10.1925	Kunstausstellung 4. Station	Gemälde, Graphik, Plastik	Kunstsalon Julius Brauer, Altenburg
Ausstellung, März	Kunstausstellung		Städtische

1926	(Eröffnung der Städt. Vortrags- und Ausstellungshalle, Zeppelinstraße)		Ausstellungshalle, Gera
Ausstellung, Herbst 1927	Otto Dix-Ausstellung	17 Gemälde, zahlreiche Grafiken	Städtische Ausstellungshalle, Gera

Deutscher Künstlerbund 1904-1936

Ausstellung und Datum	**Künstler**	**Ort**
1. Jahresausstellung, Juni-Oktober 1904	Fritz Behn, Lovis Corinth, Diez, Ludwig Dill, Hermann Eichfeld, Julius Exter, Amandus Faure, Franck, Gaul, Greiner, Rudolf Gudden, Habermann, Karl Haider, Thomas Theodor Heine, Hofer, L. von Hofmann, Hölzel, U. Hübner, Kalckreuth, Albert von Keller, Paul Keller-Reutlingen, Keyserling, Gustav Klimt, Klimsch, Klinger, Gotthardt Kuehl, Wilhelm Laage, Landenberger, Leistikow, Reinhold Lepsius, Hans Lesker, Liebermann, Orlik, Samberger, Schramm-Zittau, Slevogt, Otto Sohn-Rethel, Eugen Spiro, Stadler, Stuck, Thoma, Trübner, Uhde, Heinrich Vogeler, Karl Walser, Emil Rudolf Weiss, Heinrich von Zügel, Ludwig von Zumbusch	Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, München
2. Jahresausstellung, 1905	Baluschek, Walter Bondy, Brockhusen, Exter, Faure, Fritz Rhein, Hofmann, Kalckreuth, August Kraus, Liebermann, Franz von Stuck, Trübner, Max Klinger, Wilhelm Gross, Otto Hettner, Kolbe, Oskar Moll, Mutzenbecher, Kurt Tuch, Emil Rudolf Weiss, Gaul, Tuaillon, Grethe, Hölzel,	Sezessions-Ausstellungsgebäude am Kurfürstendamm, Berlin

	Hodler, Keller, Thoma, Hagen, Bochmann, Dill, Toni Stadler sen., Kandinsky, Sterl, Pottner, Mackensen, Kollwitz, Zille, Klimt, Rösler, Uhde, Slevogt, Leistikow, Corinth, Hildebrand, Hahn	
3. Jahresausstellung, 1906	Max Beckmann, Corinth, Emil Feigerl, Hagen, Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann, Kalckreuth, Max Klinger, Leistikow, Liebermann, Meid, Nadler, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Olde, Sascha Schneider, von Stuck, Thedy, Trübner, Uhde, Erwin Vollmer, Weisgerber	Großherzogliches Museum für Kunst und Gewerbe, Weimar
1. Grafikausstellung, 1907	Beckmann, Markus Behmer, Peter Behrens, Siegfried Berndt, Hans Brasch, Lovis Corinth, Delaville, Diez, Hans am Ende, Otto Fischer, Philipp Franck, Margarete Geibel, Greiner, Greve-Lindau, H. F. Hartmann, Haueisen, Margarete Havemann, Dora Hitz, Ludwig von Hofmann, Horst-Schulze, Heinrich und Ulrich Hübner, Illies, Hedwik Jarke, Jözsa, Jungnickel, Graf von Kalckreuth, Kirchner, Klemm, Klimt, Klinger, Käthe Kollwitz, Laage, Fritz Lang, Olaf Lange, Leistikow, Liesegang, Else Luthmer, Missfeld, C. Moll, Koloman Moser, Edvard Munch, Mutzenbecher, Hans Neumann, Emil Nolde, Obier, Alexander Olbricht, Emil Orlik, Heinrich Otto, Overbeck, Pankok, Pechstein, Petersen, Carl Anton Reichel, Reifferscheid, Schinnerer, Schmoll von Eisenwerth, Schönnenbeck, Max Slevogt, Alfred Sohn-Rethel, Daniel Staschus, Steiner-Prag, Sterl, Franz von Stuck, Tappert, Carl Thiemann, Unger, Hans	Deutsches Buchgewerbemuseum, Leipzig

	Volkert, Volkmann, Weidemeyer, Emil Rudolf Weiss, Hermann Westphal, Julie Wolfthorn, Zeising, Zille, Franz von Zülow	
4. Jahresausstellung, 1908	Ahlers-Hestermann, P. Bach, Bantzer, Barlach, P. Baum, Beckmann, Cipri Adolf Bermann, Siegfried Berndt, Bracht, Brasch, Brockhusen, Caspar, Caspar-Filser, Clarenbach, W. Claudius, Conz, A. Deusser, R. Dreher, J. Eberz, Schmoll von Eisenwert, Faure, Gabler, Greiner, Grethe, W. Gross, Hagen, Graf Harrach, Hegenbarth, O. Hettner, Ferdinand Hodler, J. Höffler, Ludwig von Hofmann, Horst-Schulze, Kalckreuth, Eugen Kampf, Kandinsky, Paul Kayser, Kirchner, Klemm, Klinger, Klimt, Kollwitz, August Kraus, Kuehl, Lang, F. Lederer, Legler, Leistikow, Liebermann, Löffler, S. Mackowsky, O. Moll, Richard Müller, Mutzenbecher, Nadler, Nauen, Neuenborn, Neumann, F. Nölken, Nolde, Alexander Olbricht, W. Ophey, Orlik, Heinrich Otto, P. Paeschke, Georg Papperitz, Pechstein, F. Pfeifer, Reifferscheid, Ritter, Samberger, W. Schmurr, Schneider, Schramm-Zittau, Max Slevogt, Sterl, Struck, Max Thedy, Thoma, Trüber, Kurt Tuch, W. Waentig, Weisgerber, Emil Rudolf Weiss, R. Winckel, Zeising, Zwintscher	Städtischer Ausstellungspalast am Großen Garten, Dresden
2. Grafikausstellung, Frühjahr 1909	Bach, Barlach, Hans Barthelmeß, Baum, Beckmann, Behmer, Böhle, Brockhusen, Max Brüning, Buhe, Erich Büttner, Corinth, R. Dreher, Eduard Einschlag, Faure, Feldbauer, Willi Geiger,	Galerie Ernst Arnold, Dresden

	Peter Halm, Greiner, Grethe, Heckel, Felix Heyning, Hofer, Kalckreuth, Kandinsky, Kirchner, Klemm, Klinger, Alois Kolb, Käthe Kollwitz, Walter Kühne, Laage, Liebermann, Moriz Melzer, Mutzenbecher, Nadler, Franz Nitsche, Olde, Orlik, Max Pretzfelder, Püttner, F. Rhein, Woldemar Roesler, Schinnerer, Schmidt-Rottluff, Ferdinand Schmutzer, Slevogt, Steinhausen, Sterl, Viktor Stretti, Stuck, Hans Sutter, Tappert, Thedy, Thoma, K. Tuch, Volkmann, E. R. Weiss, H. W. Wulff,	
5. Jahresausstellung, Mai bis Oktober 1910	Albiker, G. Altheim, Bach, Bantzer, Beckmann, Charlotte Behrend-Corinth, Berlit, Beyer, Fritz Bleyl, Buchwald-Zinnwald, Büttner, Caspar, Caspar-Filser, Cissarz Corinth, Dill, Dreher, Elkan, Gaul, Geiger, Greiner, Gudden, Habermann, Hahn, Heckel, Heuser, Hettner, Hofer, Hofmann, Horst-Schulze, Kalckreuth, Kayser, Kleukens, Kolbe, Kraus, Laage, Liebermann, Lörcher, Melzer, Richard Müller, Nauen, Nolde, Orlik, Pechstein, Heinrich Richter, Roesler, Rohlfs, Scharff, Schmidt-Rottluff, Schmoll von Eisenwerth, Schocken, Slevogt, Sterl, Stuck, Tappert, Thoma, Trübner, Unger, Uphoff, Vogeler, Volkmann, Waldschmidt, Hans Walther, Walther-Kurau, Weiss, Zügel	Ausstellungsgebäude Mathildehöhe, Darmstadt
3. Grafikausstellung, Mai 1910	Bach, Baum, Behmer, Berndt, Büttner, Corinth, Dreher, Engelhardt-Kyffhäuser, Leonhard Fanto, Hans Förster, Heinz Fuchs, Gaul, Geiger, Grethe, Rudolf Großmann, Bernhard Hasler, Heckel,	Galerie Commeter, Hamburg

	Hettner, Hodler, Hofer, Erich Hübner, Kalckreuth, Kandinsky, Luigi Kasimir, Kayser, Kirchner, Klemm, Klimsch, Klinger, Kollwitz, Hugo Krayn, Laage, Hugo Lederer, Liebermann, Hans Meid, Melzer, Otto Möller, R. Müller, Mutzenbecher, Nadler, Nauen, Nolde, Olde, Orlik, Pechstein, Preetorius, Rohlfs, Gustav Schaffer, Scharff, Schmidt-Rottluff, Tappert, Thiemann, Tuaillon	
6. Jahresausstellung, 1911	Helene Albiker, Bach, Baluschek, Bantzer, Baum, Beckmann, Behrend-Corinth, Bochmann, Büttner, Caspar, Marie Caspar-Filser, L. Cauer, Corinth, Dill, Dreher, Benno Elkan, Hans am Ende, Gallhof, Geiger, Ida Gerhardi, Hanna Gerson, Greiner, Grethe, Greve-Lindau, Habermann, Hahn, Haider, Albert Haueisen, Heckel, Hofmann, H. Hübner, Illies, Kalckreuth, Kardorff, Keller, Kirchner, Klemm, Klimsch, Klinger, Frieda Kniep, Kolb, König, Kuehl, Laage, Lambrecht, Hugo Licht, Liebermann, Linde-Walther, Ida Macdonald, Mackensen, Mackowsky, Melzer, Anna von Mertens, C. Moll, Olde, Ernst Oppler, Orlik, Hela Peters, Rhein, Richter, Scharff, Wilhelm Scholkmann, Martha Schrag, Schrammen, Siegmund, Slevogt, Milly Steger, Sterl, Stuck, Tappert, Thedy, Thoma, Trübner, Walther-Kurau, Julie Wolfthorn	Städtisches Kaufhaus, Leipzig
7. Jahresausstellung, Februar-März 1912	Erma Barrera-Bossi, Beckmann, Behmer, Behrend-Corinth, Bermann, Otto Beyer, Buchwald-Zinnwald, Büttner, Caspar, Caspar-Filser, Cauer,	Kunsthalle, Bremen

	Clarenbach, Corinth, Deusser, Elkan, Hans am Ende, Erbslöh, Philipp Franck, Gaul, Ida Gerhardi, Graef, Habermann, Hagen, Hahn, Hamm, Heckel, Thomas Theodor Heine, Paul William Henle, Dora Hitz, Bernhard Hoetger, Hofer, H. und U. Hübner, Jawlensky, Kalckreuth, Kanoldt, Kirchner, Klemm, Klinger, Moissey Kogan, Landenberger, Liebermann, Liesegang, Linde-Walter, Melzer, Nolde, Ernst Odefey, Oppler, Pechstein, Pietzsch, Rhein, Heinrich Richter-Berlin, Roesler, Schocken, Carl Schwalbach, Slevogt, Ferdinand Staeger, Sterl, Stuck, Tappert, Alice und Wilhelm Trübner, Tuaillon, Paul Vahrenhorst, Volkmann, Evarist Weber, Marianne Werefkin, Wolfthorn, Zille	
8. Jahresausstellung, 1913	Ahlers-Hestermann, Albiker, Heinrich Altherr, Ballmann, Josef Bato, Becker, Beckmann, Beecke, Behn, Berend-Corinth, Berlit, Bermann, Berneis, O. Beyer, Emil Bizer, Bondy, Brockhusen, Buchwald-Zinnwald, Büttner, Caspar, Caspar-Filser, Clarenbach, W. Claus, Corinth, Deusser, Dietze, Dill, Hans Dornbach, Dreher, Eberz, Eckener, Elkan, Erbslöh, Faure, Feigerl, Eugen Feiks, Flossmann, Nikolaus Friedrich, Helene Funke, Gallhof, Gerbig, Gerliczy, Gerstel, Grethe, A. Grimm, W. Gross, Gudden, Habermann, Hagemann, Hagen, Hahn, Hamm, Hasler, Haueisen, Hayek, Heckel, Franz Heckendorf, Hegenbarth, Hellwag, Henle, C. Herrmann, Hettner, Heinrich Heuser,	Kunsthalle, Mannheim

	Adolf von Hildebrand, Dora Hitz, Hodler, Hölzel, Hoetger, Hofmann, U. Hübner, Hummel, Illies, Kalckreuth, Kardorff, Kirchner, Cesar Klein, Klein-Diepold, Klemm, Klimsch, Klimt, Klinger, Else Klossowski, Koch, A. Kraus, Kuehl, Erich Kuithan, Laage, Landenberger, Lehmbruck, Liebermann, Linde-Walther, Lörcher, Mackensen, Hans Meid, Melzer, Missfeld, O. Möller, Moll, Nadler, Nölken, Ophey, Oppler, Paeschke, Alfred Partikel, Max Pechstein, Paul Peterich, Pottner, Max Rappaport, Rhein, Richter-Berlin, Riemerschmid, Rösler, Scharff, Schinnerer, Schlittgen, Schmidt-Rottluff, Schmoll von Eisenwerth, Schmurr, Schocken, Schramm-Zittau, Schwalbach, Segal, Sieck, Slevogt, O. Sohn-Rethel, Soldenhoff, Spiro, Stadler, Sterl, Strathmann, Straube, Stremel, Stuck, Tappert, Thedy, Thoma, Tooby, A. Trübner, Tuaillon, Tuch, Unger, Paul Vahrenhorst, Volkmann, Vollmer, Waentig, Weber, Weih, Weisgerber, E. R. Weiss	
5. Grafikausstellung, 1913	Ahlers-Hestermann, Albiker, W. Altheim, Baumaan, Beckmann, Behmer, Berlit, Bischoff-Culm, Bizer, Brockhusen, Buchwald-Zinnwald, Caspar, Cissarz, Clarenbach, Conz, Corinth, Eberz, Eckener, Geiger, Grethe, Greve-Lindau, Großmann, Ivo Hauptmann, Heckel, Heckendorf, Herbig, Heuser, Hodler, Höger, Hübner, Illies, Ludwig Kainer, Kalckreuth, Luigi Kasimir, Kaul, Anton Kerschbaumer,	Galerie Commeter, Hamburg

	Kirchner, Klein-Diepold, Klinger, Kogan, Kolb, Kollwitz, Paul Kottenkamp, Krayn, Alfred Kubin, Lehmbruck, Leistner, Liebermann, Linde-Walther, Meid, Melzer, O. Möller, Mohrbutter, Nadler, Otto Neumann, Obier, Olde, Ophey, Max Oppenheimer, Oppler, Orlik, Paeschke, Partikel, Pechstein, Pottner, Emil Preetorius, Reifferscheid, Hans Richter, Rösler, Scharff, Schinnerer, Schwalbach, Segal, Slevogt, Sterl, Tappert, Vogeler, Volkmann, Waentig, Weber	
6. Grafikausstellung, Frühjahr 1914	Albiker, Bach, Hans Baluschek, Alma del Banco, Baum, Beckmann, Berlit, Bermann, Berndt, Bischoff-Culm, Bizer, Buchwald-Zinnwald, Büttner, Buhe, Caspar, Caspar-Filser, Corinth, Cissarz, Conz, Paula Deppe, Franz Domscheit, Einschlag, Doris am Ende, Hans am Ende, Franck, W. Geiger, Greiner, Greve-Lindau, Großmann, Heckel, Heckendorf, Josef Hegenbarth, Heuser, Reinhold Hoberg, Hodler, Hofmann, U. u. H. Hübner, Illies, Walter Jacob, Kalckreuth, Kardorff, Kerschbaumer, Kirchner, Klein-Diepold, Klemm, Klinger, Kogan, Paul Kuhfuß, Krayn, Laage, Lehmbruck, Liebermann, Linde-Walther, Mackensen, Hans Màgr, Meid, Melzer, Nadler, Ophey, Oppenheimer, Oppler, Orlik, Partikel, Pechstein, Pietzsch, Pottner, Rösler, Scharff, Schinnerer, Schmidt-Rottluff, Schmoll von Eisenwerth, Schwalbach, Segal, Slevogt, Sterl, Stremel, Franz von	Leipzig

	Stuck, Thedy, Volkmann, Waentig, Zille	
9. Jahresausstellung, 1920	Albiker, Alma del Banco, Charlotte Berend-Corinth, Bermann, Böckstiegel, Breyer, Büttner, Caspar, Caspar-Filser, Corinth, Dietze, Drescher, Eberz, Erbslöh, Faure, Feldbauer, Helene Funke, Franz Gelb, Gerliczy, Gerson, Graef, Greve-Lindau, Gussmann, Hagen, Hamm, Heckel, Heckendorf, J. Hegenbarth, Heitmüller, C. Herrmann, H. Heuser, Hettner, Dora Hitz, Otto Höger, Hofer, Hofmann, Ludwig ten Hompel, H. u. U. Hübner, Arthur Illies, Jawlensky, Kalckreuth, Kanoldt, Kokoschka, Kolbe, F. Kraus, Kuhfuß, Willy Lammert, Liebermann, Richard Luksch, Mackowsky, Gerhard Marcks, Otto Modersohn, Paula Modersohn, O. Moll, Nauen, Ophey, Orlik, Paeschke, Pankok, Partikel, Waldemar Rösler, Rohlfs, Scharff, Richard Scheibe, Schinnerer, Schlittgen, Schmidt-Rottluff, August Schreitmüller, Seewald, Spiro, Sterl, Trübner, Volkmann, Weisgerber, Evarist Weber	König-Albert-Museum, Chemnitz
10. Jahresausstellung, 1921	Albiker, Alma del Banco, Becker, Martin Bloch, Böckstiegel, Hans Brass, Franz Breest, Julius Bretz, Breyer, Brockhusen, Caspar, Caspar-Filser, Cissarz, Corinth, Davringhausen, Degner, Delavilla, Dietze, Domscheit, Drescher, Eberz, Faure, Feldbauer, de Fiori, Gaul, Gerliczy, Gleichmann, Greve-Lindau, Gussmann, Hagen, Hamm, Hartig, Erich Hartmann, Haueisen, Hauptmann, Heckel,	Obere Etage des Altbaus der Kunsthalle, Hamburg

	Heckendorf, Alfred Heinsohn, C. Herrmann, Oswald Herzog, Hettner, Heinrich Heuser, Werner Heuser, Dora Hitz, Hofer, Hofmann, Hummel, Otto Illies, Heinrich Jaaks, Maximilian Jahns, Kalckreuth, Kardorff, Kerschbaumer, Kirchner, Klee, C. Klein, Kolbe, Kottenkamp, Kuhfuß, Laage, Rudolf Levy, Liebermann, Emil Maetzel, Melzer, Mense, O. Moll, Otto Mueller, Nauen, Karl Opfermann, Jules Pascin, Max Pechstein, Alexandra Povórina-Hestermann, Purrmann, Püttner, Radziwill, Schaper, Schinnerer, Schlittgen, Georg Schrimpf, Julius Wolfgang Schülein, Segal, Siebelist, Renée Sintenis, Maria Slavona, Slevogt, Spiro, Stegemann, Milly Steger, Jakob Steinhardt, Sterl, Tuch, Max Unold, Volkmann, Waetjen, Weber, E. R. Weiss, Gretchen Wohlwill, Johannes Wüsten,	
7. Grafikausstellung, 1927	Jussuff Abbo, Josef Achmann, Barlach, Beckmann, Berlit, Böckstiegel, Campendonk, Caspar, Pol Cassel, Cissarz, Corinth, Degner, Dix, August Wilhelm Dressler, Eberz, Eckener, Erbslöh, Faure, Feininger, Feldbauer, Konrad Felixmüller, Geiger, Walter Gramatté, Greve-Lindau, Willem Grimm, Grosz, Heckel, Hegenbarth, Walter, Heisig, Herbig, Hettner, Hofer, Hofmann, Kalckreuth, Kandinsky, Kanoldt, Max Kaus, Kerschbaumer, Kirchner, Klee, Klimsch, Kokoschka, Kollwitz, A. Kraus, Bernhard Kretzschmar, Kubin, Laage, Otto Lange, Liebermann, Lörcher, Meid,	Städtisches Kunstausstellungsgebäude, Dresden

	Melzer, László Moholy-Nagy, Otto Mueller, Richard Müller, Pechstein, Purrmann, Rohlfs, Rudolph, Schinnerer, Schmidt-Rottluff, Martha Schrag, Slevogt, Spank, Stegemann, Tappert, Zille	
11. Jahresausstellung, 1928	Achmann, Jankel Adler, Altherr, Annot, Willi Baumeister, Max Beringer, Bizer, Böckstiegel, Campendonk, Caspar, Caspar-Filser, Cassel, Theo Champion, Clarenbach, Charles Crodel, Degner, Erna Dinklage, Domscheit, Dressler, Feldbauer, Felixmüller, de Fiori, Geiger, Gramatté, Gleichmann, Hermann Glöckner, Greve-Lindau, Großmann, Grosz, Kurt Haase-Jastrow, Habermann, Hahn, Haueisen, Heckel, Heckendorf, Thomas Theodor Heine, Heitmüller, Herbig, Heuser, Hofer, Hofmann, H. Hübner, Willy Jaeckel, Ludwig Alfred Jonas, Kalckreuth, Kandinsky, Kanoldt, Max Kaus, Anton Kerschbaumer, Kirchner, Klinger, Leo von König, Kogan, Kokoschka, Kolbe, Kraus, Kretzschmar, Rudolf Kuhn, Laage, Werner Laves, Levy, Liebermann, Lörcher, Helmuth Macke, Marcks, Meid, Melzer, O. Moll, Mosson, Georg Muche, O. Mueller, Nauen, Ernst Wilhelm Nay, Pankok, Partikel, Pechstein, Pietzsch, Purrmann, Anita Rée, Emy Roeder, Christian Rohlfs, Wilhelm Rudolph, Agnes Sander-Plump, Johannes Sass, Hermann Scheuernstuhl, Schinnerer, Oskar Schlemmer, Schmidt-Rottluff, Wilhelm Schnarrenberger, Schrimpf,	Künstlerhaus in der Sophienstraße, Hannover

	Seewald, Richard Seiffert-Wattenberg, Siebert, Slevogt, Spiro, Stegemann, Sterl, Stuck, Tappert, Troendle, Unold, Erich Waske, Gustav Wiethüchter, Paul Wilhelm	
12. Jahresausstellung, 1929	Abbo, Adler, Ahlers-Hestermann, Albiker, Altherr, Baumeister, Beckmann, Rudolf Belling, Hermann Blumenthal, Arno Breker, Caspar, Caspar-Filser, Cassel, Champion, Clarenbach, Crodel, Davringhausen, Degner, Alfred Dupré, Max Ernst, Joseph Fassbender, Feininger, Feldbauer, de Fiori, Xaver Fuhr, Geiger, Werner Gilles, Gleichmann, Gramatté, George Grosz, Hahn, Hauptmann, Haueisen, Heckel, Martha Hegemann, Thomas Theodor Heine, Herbig, C. Herrmann, Heuser, Heinrich Hoerle, Hofer, H. Hübner, Kalckreuth, Kandinsky, Kanoldt, Kaus, Kerschbaumer, Kirchner, Klee, Klimsch, Kolbe, Kretzschmar, Laves, H. Macke, Ferdinand Macketanz, Marcks, Meid, Mense, Johannes Molzahn, Mosson, Mueller, Nagel, Nauen, Orlik, Pankok, Pechstein, Purrmann, Radziwill, Roeder, Rohlfs, Sass, Scheuernstuhl, Schinnerer, Schlemmer, Schmidt-Rottluff, Schrimpf, Seewald, Sintenis, Slevogt, Steger, Sterl, Jan Thorn-Prikker, Unold, Friedrich Vordemberge, Weiss	Staatenhaus am Rheinpark, Köln
13. Jahresausstellung, 1930	Adler, Altherr, Annot, Barlach, Baumeister, Beckmann, Belling, Blumenthal, Breker, Brockmann, Caspar, Caspar-Filser, Crodel, Degner, Dix, Domscheit, Dressler, Feininger, Feldbauer, de Fiori, Fuhr, Gilles, Gleichmann,	Städtische Ausstellungshallen auf dem Interimtheaterplatz beim Neuen Schloss, Stuttgart

	Großmann, Grosz, Hahn, Haueisen, Heckel, Herbig, Hettner, Heuser, Hofer, U. Hübner, Jawlensky, Kandinsky, Kaus, Kerschbaumer, Kirchner, Klee, König, Kokoschka, Kretzschmar, Laves, Liebermann, H. Macke, Mangold, Marcks, Mense, O. Moll, Molzahn, Mosson, O. Mueller, Nagel, Nauen, Nay, Orlik, Pankok, Pechstein, Josef Pieper, Alexandra Povórina-Hestermann, Purrmann, Roeder, Schinnerer, Schlemmer, Schmidt-Rottluff, Schrimpf, Seewald, Unold, Waske, E. R. Weiss, Wiethüchter, Paul Wilhelm, F. Winkler	
14. Jahresausstellung, Mai-August 1931	Adler, Ahlers-Hestermann, Albiker, Altherr, Annot, Baumeister, Beckmann, Belling, Blumenthal, Arnold Bode, Breker, Caspar, Caspar-Filser, Cassel, Crodel, Davringhausen, Dix, Egon Engelien, Josef Enseling, Feldbauer, Fritsch, Fuhr, Gilles, Grosz, Hahn, Martha Hegemann, Hegenbarth, Thomas Theodor Heine, Wilhelm Heise, Herbig, Heuser, Hofer, U. Hübner, Walter Jacob, Jawlensky, Edgar Jené, Kandinsky, Karsch, Kerschbaumer, Keudell, Klee, König, Kogan, Kolbe, Kraus, Kretzschmar, Laves, Marcks, Mattaré, Mense, Modersohn, O. Moll, Mosson, Edvard Munch, Nagel, Nauen, Nay, Orlik, Pankok, Max Peiffer-Watenphul, Purrmann, Anton Räderscheidt, Artur Ressel, Kurt Roesch, Rohlfs, Sass, Margarete Schall, Scharl, Scheuernstuhl, Schlemmer,	Ausstellungshallen in der Norbertstraße, Essen

	Schrimpf, Walter Schulz-Matan, Seewald, Sintenis, Paul Strecker, Hermann Teuber, Unold, Josef Urbach, Clemens Wieschebrink, Wiethüchter, F. Winkler	
8. Grafikausstellung, 1932	Ahlers-Hestermann, Albiker, Barlach, Beckmann, Caspar, Caspar-Filser, Crodel, Dix, Dexel, Feininger, Erwin Graumann, Martha Hegemann, Hofer, Hofmann, U. Hübner, Hans Jüchser, Kandinsky, Klee, Karl Kluth, Kolbe, Kollwitz, Kraus, Marcks, Mattaré, Modersohn, Mosson, Nagel, Orlik, Purrmann, Artur Ressel, Hans Theo Richter, Rohlfs, Maragete Schall, Scharff, Scheibe, Schlemmer, Sterl, Vincent Weber-Montjoie, Franz Rudolf Wildenhain	Königsberger Kunsthalle am Wrangelturm, Museum Danzig, Städtisches Museum Rostock, Kestner-Gesellschaft Hannover, Kunsthalle Kiel
9. Grafikausstellung, Sommer-November 1933	Albiker, Barlach, Beckmann, Max Beringer, Birnstengel, Bizer, Böckstiegel, Bräckle, Hans Braun, Brockmann, Fritz Burmann, Caspar, Cassel, Crodel, Eugen Croissant, Degner, Dix, Dexel, Eberz, Friedrich Rudolf Eriksdun, Erler-Samaden, Fassbender, de Fiori, Fritsch, Fuchs, Fuhr, Garbe, Glöckner, Heckel, Hegenbarth, Herbig, Heuser, Hofer, Hofmann, Huber, H. Hübner, Jüchser, Egon von Kameke, Kanoldt, Karsch, Kaus, Karl Kluth, Kolbe, Kraus, Kretschmar, Kubin, Kuhfuß, Macke, Mueller, Nolde, Nay, Paeschke, Purrmann, H. T. Richter, Rietschel, Rohlfs, Sass, Scharl, Walter Schelenz, Scheuernstuhl, Schmidt-Rottluff, Schrimpf, Schulz-Matan, Seewald, Unold, Winkler, Ernst Wolff-Malm	Kunstverein Magdeburg, Orangerieschloss Kassel, Heimatmuseum Saarbrücken
15. Jahresausstellung, 1936	Ahlers-Hestermann, Eduard	Hamburg

	Bargheer, Barlach, Curt Beckmann, Belling, Arno Breker, H. Breker-Rekerb, Caspar, Maria Caspar-Filser, Crodel, Dexel, Dix, Feininger, Arnold Fiedler, Fritz Flinte, Franz Frank, Fuchs, W. Grimm, Kurt Haase-Jastrow, Willy Habl, Adolf de Haer, E. Hartmann, Ivo Hauptmann, Heckel, Hegenbarth, Hofer, H. Hübner, Jawlensky, Kandinsky, L. Kasper, Kaus, Klee, Kluth, König, Kokoschka, Fritz Kronenberg, Kuhfuß, Lehmbruck, H. Macke, Marc, Marcks, O. Modersohn, Molzahn, Edvard Munch, Nagel, Nauen, Nolde, Karl Opfermann, Paeschke, Pankok, Pechstein, Purrmann, Franz Radziwill, Rohlfs, Hans Martin Ruwoldt, Josef Scharl, Scheuernstuhl, Schinnerer, Schlemmer, Schmidt-Rottluff, Scholz, Otto Andreas Schreiber, Stegemann, Milly Steger, Weiss, Paul Wilhelm, Albert Woebcke	

Die inhaltlichen Angaben wurden dem Buch „Der Deutsche Künstlerbund im Spiegel seiner Ausstellungspraxis: 1903-1936“ von Tanja Moormann-Schulz entnommen, jedoch von der Verfasserin Friederike Schwalbe in konzentrierter, tabellarischer Form zusammengestellt. Eventuelle fehlerhafte Schreibweisen bei Namen sind vorbehalten.

Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar 1904-1912

Veranstaltung und Datum	**Titel der Veranstaltung**	**Redner/Darsteller**	**Ausstellungs-/ Veranstaltungsort**
Vortrag, 06. Februar 1904	Die Bedeutung der bildenden Künste für das Geistesleben der Gegenwart	Prof. Rudolf Eucken	Oberlichtsaal im Volkshaus, Jena
Vortrag, 27. Februar	Phantasie und	Henry van de Velde	Volkshaus, Jena?

1904	Vernunft in der Kunst		
Vortrag, 28. April 1904	Kunst und Publikum	Harry Graf Kessler	Weimar?
Vortrag, 29. Mai 1904	Tonkunst und bildende Kunst – Gegensatz und Einheit	Prof. Auerbach	Nietzsche-Archiv, Weimar
Vortrag, 27. Juni 1904	Subjektive Farben in Natur und Malerei	Prof. Raehlmann (Weimar)	Jena?
Lichtbilder-Vortrag, 14. Dezember 1904	Titel unbekannt, Thema: Zerstörung der deutschen Baukunst	Prof. Paul Schultze-Naumburg	Jena
Vortrag, 1905	Titel unbekannt	Direktor Dr. Carl Rohrbach (Gotha)	
Vortrag, 28. Oktober 1905		Prof. Graef	Nietzsche-Archiv, Weimar
Vortrag, 16. November 1905		Prof. Henry van de Velde	Oberlichtsaal im Volkshaus, Jena
Rosenvorlesung (vermutlich dem Programm der Gesellschaft angehörig) Vortrag, 28. November 1905	Kunst und Patriotismus	Harry Graf Kessler	Großer Rosensaal, Jena
Vortrag/Vorlesung, 14. Dezember 1905	Vorlesung von Gedichten: Stefan George		Villa Rosenthal, Jena
Vortrag, 09. Januar 1906	Deutsche Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts	Prof. Heinrich Wölfflin (Berlin)	Oberlichtsaal im Volkshaus, Jena
Rosenvorlesung (vermutlich dem Programm der Gesellschaft angehörig) Lichtbilder-Vortrag, 17. Januar 1906	Japans Farbenholzschnitt	Direktor Dr. Carl Rohrbach (Gotha)	Kleiner Saal im Volkshaus, Jena
Vortrag, 03. Februar 1906		Prof. Weinel	Karls-Museum, Weimar
Vortrag, 23. Februar 1906		Prof. Weber	Städtisches Museum, Jena
Vortrag, 03. Mai 1906	Ferdinand Hodler	Prof. Botho Graef	Akademische Rosensäle, Jena
Vortrag/Rezitation Ende Mai 1906	Rezitationsabend	Schauspielerin Gertrud Eysoldt (Berlin)	Villa Fischer, Jena

Vortrag, 30. Juni 1906		Prof. Goldschmidt (Halle)	Naumburger Dom
Ausflug, Mitte Juli/22. Juni 1906 (?)			Belvedere, Weimar
Renaissance-Abend, 23. Januar 1907	Titel unbekannt, Thema u.a.: „Frauenbilder aus der Renaissance“, „Der Tod des Tizian“ von H. von Hofmannsthal		Großer Volkshaussaal, Jena
Vortrag/Rezitation, 11. November 1907	Rezitationsabend mit biblischen Dichtungen (althebräische Poesie), Dichtungen von Goethe, Bürger, Heinrich Heine	Schauspielerin Irene Triesch	Akademische Rosensäle, Jena
Vortrag, 13. November 1907	Gesunde und kranke Nerven	Otto Binswanger	Saal des Hotels „Frommater“, Gera
Vortrag, 17. November 1907	Arnold Böcklin	Prof. Botho Graef	Hotel „Goldener Löwe“, Rudolstadt
Vortrag, 30. November 1907	Der Orient und die altchristliche Kunst	Prof. Lietzmann	Marienschule, Naumburg
Vortrag, 01. Dezember 1907	Selma Lagerlöf	Prof. Weinel	Rudolstadt (?)
Literarische Debatte, 04. Dezember 1907	Fichtes Reden an die deutsche Nation in ihrem bleibenden Wert	Prof. Eucken	
Vortrag, 08. Dezember 1907	Chinesische Kunst	Prof. Raehlmann	
Vortrag, 14. Dezember 1907	Die Parsivalsage mit besonderer Rücksicht auf Rich. Wagners Festspiel	Otto Unrein	Reformgymnasium, Naumburg
28. Dezember 1907	Linie in der bildenden Kunst	Henry van de Velde	Erfurt (?)
Literarische Debatte, 08. Januar 1908	Fichtes Reden an die deutsche Nation in ihrem bleibenden Wert (Wiederholung der ersten Veranstaltung)	Prof. Eucken	Reformgymnasium, Naumburg
Lichtbilder-Vortrag, 25. Januar 1908	Deutsche Monumentalmalerei des 19. Jahrhunderts (Wiederholung der ersten Veranstaltung)	Prof. Heinrich Wölfflin (Berlin)	Akademische Rosensäle, Jena

Opernaufführung, 13. Februar 1908	„Hänsel und Gretel“ von Humperdinck		Volkshaussaal, Jena
Eröffnungsfeier, 14. November 1909	Übergabe des Monumentalgemäldes „Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813“ von Ferdinand Hodler im Universitätsgebäude		Ostflügel der Universität Jena
Vortrag, 19. November 1909	Titel unbekannt, Thema: Künstlerische Würdigung des Universitätsgebäudes	Prof. Eberhard Grisebach	Aula des Universitätsgebäudes, Jena
Konzert, 12. Februar 1912	Bach-Abend	Konzertmeister Robert Reitz	Akademische Rosensäle, Jena

Kunsthandlung Julius Brauer Altenburg 1912-1926

Veranstaltung und Datum	**Ausgestellte Künstler**	**Ort**
Ausstellung, 1912	Gemeinschaftsausstellung der Worpsweder Künstler Heinrich Vogeler, Otto Modersohn und Hans am Ende	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, 1912	Ausstellung mit Werken von Max Liebermann	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, Anfang 1920 (?)	Ausstellung von Blättern der 1. Graphischen Mappe des K.B.O. mit Lithografien, Architekturzeichnungen und mehr	Schaufenster der Kunsthandlung Julius Brauer
Ausstellung, Januar 1920	Moderne Kunstausstellung, kuratiert von Julius Brauer in Kooperation mit dem Kunstverein Altenburg Werke von Käthe Kollwitz, Ernst Müller-Gräfe, Bruno Eyermann	Lindenau-Museum
Ausstellung, Dezember 1920	Kunstausstellung mit Werken von Fritz Halberg-Krauss, Wenglein, G. Riemann, A. Körner, Lonny von Plänckner, W. Kopp, Schmitz-Dieterich,	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer

	Lovis Corinth und Max Liebermann	
Ausstellung, Oktober 1922	Herbstausstellung Georg Niemann, Curt Rüger, Ludwig Bolgiano, Braumann, Lüdecke-Cleve, Edward Cucuel, Ernst Müller-Gräfe, Josef Plenk, Georg Kempe	Lindenau-Museum
Ausstellung, November 1923	Herbstausstellung Moderne Graphik von u. a. Corinth, Kokoschka, Meid, Geiger, Halm Frühe Münchner aus dem Spitzwegkreis	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, Juli/August 1924	Kunstausstellung mit Gemälden von Varduhn, Martin u. Hartmann (Leipzig) Pastelle von A. Ahner (Weimar) Grafik von Schenke (Berlin)	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, Oktober 1924	Kinderzeichnungen	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, Ende Juni 1925	Kunstausstellung mit u.a. 15 Aquarellen von Emil Nolde	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, 15. - 31. Oktober 1925	Ausstellung des Künstlerbundes Ostthüringen	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer
Ausstellung, Sommer 1926	Theaterkunst-Ausstellung, veranstaltet vom Landestheater Altenburg mit Bühnenbildern und Entwürfen, zumeist von Oberspielleiter Hartmann	Ausstellungsräume der Galerie Julius Brauer

Bund Heimatschutz (verschiedene Orte) 1907-1936

Veranstaltung und Datum	**Organisator**	**Titel der Veranstaltung**	**Gezeigte Werke/Redner**	**Veranstaltungs-ort**
Vortrag, 27.04.1907	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Weimar	Heimatschutz	Prof. Schultze-Naumburg	Erholung, Weimar (?)
Vortrag, vermutlich 1908	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena	Denkmalpflege und Heimatschutz in der Gesetzgebung der	Prof. Dr. Paul Weber (Jena)	Staatswissenschaftliche Gesellschaft, Jena

		Gegenwart (mit erschienenem Beiheft der Frommannschen Buchdruckerei/Hermann Pohle)		
Vortrag, 26.11.1910	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena	Städtebau und neuzeitlicher Heimatschutz	Stadtbaumeister Lehrmann (Weimar)	Jena
Ausstellung, August 1911	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena, in Kooperation mit der Ortsgruppe Weimar und dem Erfurter Landesverein	Heimatschutz-Ausstellung		Saal des Kunstvereins Jena, Volkshaus
Lichtbilder-Vortrag, 13.11.1912	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena	Der Schmuck unserer Städte	Prof. Dr.-Ing. Klopfer, Leiter der Beratungsstelle des Bundes Heimatschutz Weimar	Jena
Lichtbilder-Vortrag, 23.11.1913	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena	Über Friedhofskunst	Gewerbe- und Regierungs-schulrat Clauß (Erfurt)	Aula des Städtischen Lyzeums, Jena
Lichtbilder-Vortrag, 01.02.1914	Bund Heimatschutz, Ortsgruppe Jena in Kooperation mit: Kunstverein Jena, Baugenossen-schaft, Hausbesitzer-verein, Heimstätten-genossenschaft, Thüringerwald-Verein, Verein der Museumsfreunde	5000 Jahre Städtebau und was nun?	Dr.-Ing. Schmidt (Essen)	Großer Saal, Volkshaus Jena
Ausstellung, 18.08.-30.09.1918	Erfurter Landesverein für Heimatschutz	Kleinwohnungs- und Siedlungswesen		Städtisches Museum, Erfurt
Wander-	Erfurter	Titel unbekannt,		Start in Erfurt,

ausstellung, 31.10.1920- Ende 1920	Landesverein für Heimatschutz	Thema: Heimat und Heimatschutz in Thüringen		weitere Thüringer Städte folgend
Lichtbilder-Vortrag, Mai 1921	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß	Kriegerehrung	Bildhauer Prof. Hofäus (Berlin)	Gera
Ausstellung, Mai 1921	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß in Kooperation mit: Preußischen Beratungsstelle für Kriegerehrung und lokalen Künstlern	Titel unbekannt, Thema: Kriegerehrung		Gera
26. Februar-12. März 1925	Deutscher Bund Heimatschutz	Moderne Industrie- und Ingenieurbauten im Landschaftsbilde		Museum Kunstvereins-Heim Erfurt
Vortrag, Ende 1932 (geplant)	Verein Heimatschutz Gotha	Thüringer Trachten und Kleinkunst	Frau Gräfin von Grebenstein	
Vortrag, Januar 1933 (geplant)	Verein Heimatschutz Gotha	Die Grafen von Gleichen	Geheimrat Dr. Zeiss	
Lichtbilder-Vortrag, 03.04.1935	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß	Wehrhafte Kirchen in Thüringen	Dr.-Ing. Martin Weber (Gera)	Gera
Tagung, 29./30.05.1935	Erfurter Landesverein für Heimatschutz	Tagung mit Festvortrag zum Thema „Heimatschaffendes Kunsthandwerk“ (29.05.), Wanderung über die Wachsenburg u.a. (30.05.)	Hugo Kükelhaus, Vorsitzender des Bundes deutscher Kunsthandwerker	Festsaal der Gesellschaft „Ressource“, Klostergang 1, Erfurt
Lichtbilder-Vortrag, 07.01.1936	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß	Die wiederkehrenden Zeichen an unseren Bauernhäusern	Reallehrer Windorf (Ronneburg)	Gera

Lichtbilder-Vortrag, 27.02.1936	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß	Schloß Crossen und Oppurg, Barock in Thüringen	Kurt Schmidt (Gera)	Gera
Lichtbilder-Vortrag, 20.03.1936	Bund Heimatschutz, Landesverein Reuß	Kämpfer- und Führertum in der deutschen Kunst	Hans Thimotheus Kroeber (Düsseldorf)	Gera

Präsenzliste zur Gründung des Kunstvereins Greiz am 19. September 1899

1. Hofphotograph Heinrich Fritz jr.
2. Bankdirektor J. O. Frankenberg
3. Büreaubeamter [sic!] Pinks
4. Professor Dr. Zippel
5. Gymnasiallehrer Dr. Müller
6. Sanitätsrath Dr. Scheube
7. Buchdruckereibesitzer Martin Brede
8. Landgerichtspräsident Hofmann
9. Parkdirektor Reinecken
10. Hermann Conrad
11. Paul Müller
12. Oberjustizrath Dr. Hanitsch
13. Redakteur Hannemann
14. Eduard Koecher jr.
15. Rechtsanwalt Dr. Brösel
16. William Ficke
17. Dr. Mandowski
18. Hofmarschall Freiherr Titz von Titzenhofer
19. Glasermeister Richard Meißner
20. Kapellmeister Vetter
21. Georg Besser
22. Geheimer Regierungsrath Stier
23. Apotheker Kleinschmidt
24. Ernst Günther
25. Hofphotograph H. Fritz sen.
26. Ernst Hörig
27. Redakteur Dr. Felke
28. Georg Brösel
29. Dr. Gottfried Döhler
30. Maler Hoffarth
31. Maler Louis Neidhardt

Mitgliederliste des Künstlerbundes Ostthüringen e.V.

(Die Angaben wurden der Mitgliederliste des K.B.O. vom 23.04.1921 entnommen. Beigefügte Informationen durch die Autorin sind entsprechend gekennzeichnet (*).)

Ordentliche Mitglieder

Name	*Eintrittsdatum*
Alfred Ahner	1920
Fritz Amann	1919
Else Bauer	1919
Karl Bauer	1919
? Boelke	1920
Richard Burkhardt	1919
Werner Buschendorf	1919
Thekla Dietrich-Wrede	1920
Heinrich Drechsel	1919
Erich Drechsler	05.02.1921
Wilhelm Dunau	1920
Frau Margarete Flatow	1920
Hermann Förstermann	1919
Hermann Franke-Booch	1920
Karl Frohberg (*)	1923
Emil Göpel	1919
Paul Günther	1919
Paul Hallensleben	1919
Frau Clara Harnack	1919
Frau Charlotte Haueisen-Blanchart	1919
Gustav Adolf Hesse	1919 (Wiedereintritt Oktober 1920)
? Himmelreich	?
Max Hummel	1919
Walter Jacob	?
Philipp Kerz	31.01.1921
Marcel Kleine (*)	1923
Fritz Körner	1919

Prof. Ernst Kretzschmer	1919
Wilhelm Luthardt	1919
Alfred Mengel	1919
Frau Hanny Mentz-Kessel	1919
Otto Meyer	1920
Hanna Mitzlaff	1919
Erich Müller	1919
Willy Müller	1919
Ernst Müller-Gräfe	1919
Paul Neidhardt	1919
Otto Oettel	1919
Freiherr von Oldershausen	1919
Prof. Hermann Paschold	1919
Ernst Precht (*)	1923
Hermann Rötter	31.01.1921
Max Salzmann	1920
Frau Ilse Schaefer-Vietor	31.01.1921
Hans Schmarbeck	1919
Gerd Schniewind (*)	1923
Frl. Hilde Scholz (*)	1923
Frau Thea Schrickel	1919
Maria Schwenker	1919
Franz Simcik	1919
Frau Lisa Simcik	1919
Dora Stets	1919
Otto Thiem	1919
Carl Vetter	1919
Richard Wagner	1919
Franz Weiser	1919
Paul Weiser (*)	?
Rudolf Werner	1919
Prof. Selmar Werner	1919
Alexander Wolfgang	1919

Franz Bertrand	1920
Max Brandt	31.01.1921
Frl. Adelina Bruni	31.01.1921
Karl Buchholz	1920
Alfred Ferber	1919
Dr. Eberhard Fiedler	31.01.1921
August Fischer	1919
Frl. Helene Fischer	1919
Otto Förstermann	31.01.1921
Günther Friederici	1919
Karl Fromann	1920
Karl Gleißner	31.01.1921
? Glette	?
Alfred Golde	1919
Rudolf Groß jun.	1919
Walter Grünert	1919
Wilhelm Hoffmann	1920
Rudolf Hundt	31.01.1921
Alfred Kreutzer	1919
Kunstverein Gera	1919
Emanuel Kwokal	1920
Magistrat aus Zeitz	1920
Malergruppe Schmöll, S.A.	1919
Adolf Marsch	1919
Frl. Karola Marsch	1919
? Meyer-Durst	1920
Werner Müller	1919
Karlheinz Nipperdey	1920
Otto Patzsch	1921
Traugott Reinhold	1920
Karl Rindfleisch	1920
Hedwig Roitsch	1921

Willy Schade	31.01.1921
Carl Schimpff	31.01.1921
Franz Schmidt	1920
Willy Strickel	1919
Frau Anna von Schwartzkopf	1920
Major Sietz	1920
Stadtrat von Gera	1919
Ingenieur Stielow	1920
Friedrich Strack	1920
Eugen Teichmann	31.01.1921
Fritz Wagner	1920
Rudolstädter Justizrat Wedel	1919
Reinhard Weiser	15.04.1921
Friedrich Wilhelm Wetzel jun.	1919
Ewald Wolf	31.01.1921

Bibliographie

ANDERS, Christina Ada, Hrsg., 2014. „Vorläufig muß ich leben bleiben“: Alfred Ahner: Aus den Briefen und Tagebüchern des Weimarer Künstlers (1890-1973). 1. Auflage. Hildesheim: Georg Olms Verlag. ISBN 978-3-487-08551-7

ANONYM, 1850. Sieben schöne alte und neue Lieder mit Bildern [online]. o. Auflage. Leipzig: Gustav Mayer [Zugriff am: 15.10.2020]. Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Digitalisierte Sammlungen. o. ISBN. Verfügbar unter: URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN777547864&PHYSID=PHYS_0008&DMDID=DMDLOG_0001

ANONYM (LANGBEHN, August Julius), 1890. Rembrandt als Erzieher: Von einem Deutschen. 23. Auflage. Leipzig: Verlag von C. L. Hirschfeld. o. ISBN

AURNHAMMER, Achim, Wolfgang BRAUNGART, Stefan BREUER, Stefan und Ute OELMANN, Hrsg., 2012. *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch.* 2. Auflage. Berlin/Boston: De Gruyter Verlag. ISBN 978-3-11-018461-7

BÁLINT, Anna, 1999. *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813 (1908-1909): Ferdinand Hodlers Jenaer Historiengemälde: Auftragsgeschichte, Werkgenese, Nachleben*. Neuauflage. Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Verlag Peter Lang. Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte, Band 340. ISBN 978-3-631-34658-7

BENZ, Wolfgang, 2020. *Vom Vorurteil zur Gewalt: Politische und soziale Feindbilder in Geschichte und Gegenwart*. 1. Auflage. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder. ISBN 978-3-451-38596-4

BERLINER SECESSION, 1909. *Katalog der achtzehnten Ausstellung der Berliner Secession: Berlin 1909*. 2. Auflage. Berlin: Paul Cassirer. o. ISBN

BUSHART, Magdalena, 1990. *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*. 1. Auflage. München: Verlag Silke Schreiber.

ISBN 3-88960-018-2
DEMME, Roland, 2015. *Vom Pfarrhaus in die antisemitische Politik: Agitation durch Friedrich Bindewald und sein Vorbild Dr. Otto Böckel gegen die jüdische Bevölkerung in der Wilhelminischen Epoche und ihre Auswirkungen bis heute*. 1. Auflage. Kassel: kassel university press. ISBN 978-3-86219-932-7

DVORAK, Helge, 2018. *Biographisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft: Künstler*. 1. Auflage. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. Biographisches Lexikon der Deutschen Burschenschaft. 2. Band. ISBN 978-3-8253-6813-5

EASTON, Laird McLeod, 2007. *Der Rote Graf: Harry Graf Kessler und seine Zeit.* 2. Auflage. Stuttgart: Klett-Cotta. ISBN 978-3-608-93694-0

ESCHERICH, Mark, Christian MISCH und Rainer MÜLLER, Hrsg., 2003. *Erfurt im Mittelalter: Neue Beiträge aus Archäologie, Bauforschung und Kunstgeschichte*. 1. Auflage. Berlin: Lukas Verlag. Erfurter Studien zur Kunst- und Baugeschichte. 1. Band. ISBN 3-931836-96-7

FENSKE, Hans, 2002. *Deutsche Geschichte: Vom Ausgang des Mittelalters bis heute*. 1. Auflage. Darmstadt: Primus Verlag. ISBN 3-89678-423-4

FICHTE, Johann Gottlieb, 2008. *Reden an die deutsche Nation*. 1. Auflage. Hamburg: Felix Meiner Verlag. Philosophische Bibliothek. Band 588. ISBN 978-3-7873-1856-8

GIMMEL, Jürgen, 2001. *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne*. 1. Auflage. Münster: LIT Verlag. ISBN 3-8258-5418-3

HEINEMANN, Albrecht von, 1933. *Chronik des Künstler-Vereins zu Weimar: Von seiner Gründung bis zur Gegenwart*. 1. Auflage. Weimar: R. Borkmann Verlag. o. ISBN

HELLMANN, Birgitt und Doris WEILANDT, Hrsg., 2008. *Jena musarum salanarum sedes: 450 Jahre Universitätsstadt Jena*. 1. Auflage. Jena: Verlag Vopelius. ISBN 978-3-939718-44-4

JANSEN, Christian und Henning Borggräfe, 2007. *Nation – Nationalität – Nationalismus.* 1. Auflage. Frankfurt a. Main: Campus Verlag. ISBN 978-3-593-38449-8

JANSEN, Christian und Henning Borggräfe, 2020. *Nation – Nationalität – Nationalismus.* 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt a. Main: Campus Verlag. ISBN 978-3-593-51197-9

JOHN, Jürgen und Volker WAHL, Hrsg., 1995. *Zwischen Konvention und Avantgarde: Doppelstadt Jena-Weimar.* 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag. ISBN 3-412-08894-3

KAMMEL, Frank Matthias, 2013. Nach Sonnenaufgang: Jugend als Sinnbild kultureller Erneuerung um 1900. In: G. Ulrich GROßMANN, Hrsg. *Aufbruch der Jugend: Deutsche Jugendbewegung zwischen Selbstbestimmung und Verführung*. 1. Auflage. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 19-27. ISBN 978-3-936688-77-1

KUNSTSAMMLUNG GERA, 1995. Paul Neidhardt & Hermann Paschold: *Die Künstlerfreunde*. 1. Auflage. Gera: Gebr. Frank KG. o. ISBN

KUNSTVEREIN JENA e.V., STÄDTISCHE MUSEEN JENA, KULTURSTIFTUNG JENA, Hrsg., 2008. *Rausch und Ernüchterung: Die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins – Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert*. 1. Auflage. Quedlinburg: Verlag Dr. Bussert & Stadeler. ISBN 978-3-932906-86-2

KREIS WEIMARER LAND, KREIS GROß-GERAU, Hrsg., 2002. *Alfred Ahner 1890-1973: Pastelle – Zeichnungen – Gemälde: Ausstellungskatalog*. 1. Auflage. Gera: Druckhaus Gera. o. ISBN

KÜENZLEN, Gottfried, 1994. *Der Neue Mensch: Eine Untersuchung zur säkularen Religionsgeschichte der Moderne*. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag. ISBN 3-7705-2883-2

LANGEWIESCHE, Karl Robert (Hrsg.), 1937. Kinderbildnisse aus fünf Jahrhunderten der Deutschen und Niederländischen Malerei. Ausgabe 1.-10. Tsd. Königstein im Taunus/Leipzig: Langewiesche Verlag. Die Blauen Bücher. o. Nr. (Bildband). o. ISBN

LENZNER, Ulf, 2012. Hans Fehr und Emil Nolde: Ein Juraprofessor als Kunstmäzen oder Facetten einer Freundschaft. In: 6. Tagung zu Literatur und Recht. Nordkolleg Rendsburg, 17. September 2011. Berlin/Münster: LIT Verlag, S. 37-58. ISBN 978-3-643-11768-7

LIENHARD, Friedrich, 1911. Goethe. 2., neugestaltete Auflage. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. *Wege nach Weimar: Beiträge zur Erneuerung des Idealismus*. Band 6. o. ISBN

LORENZ, Gottfried, 2013. *Töv, di schiet ik an: Beiträge zur Hamburger Schwulengeschichte*. 1. Auflage. Berlin: LIT Verlag. ISBN 978-3-643-12173-8

MEINHOF, Werner, 1941. *Lebendige Anschauung: Aufsätze und Vorträge von Werner Meinhof*. 1. Auflage. Jena: Eugen Diederichs Verlag. o. ISBN

MERSEBURGER, Peter, 2013. *Mythos Weimar: Zwischen Geist und Macht.* 1. Auflage. Stuttgart: Pantheon Verlag. ISBN 978-3-570-55208-7

MICHALZIK, Peter, 2018. *1900: Vegetarier, Künstler und Visionäre suchen nach dem neuen Paradies.* 1. Auflage, Köln: DuMont Buchverlag. ISBN 978-3-8321-9873-2

MOCK, Heinrich, 1984. *Im Spiegel seiner Freunde*. 1. Auflage. Bovenden: Verlag GRAPHIKUM Dr. H. Mock. ISBN 3-88996-042-1

MOORMANN-SCHULZ, Tanja, 2017. *Der Deutsche Künstlerbund im Spiegel seiner Ausstellungspraxis: 1903-1936*. Frankfurt am Main: Peter Lang. ISBN 978-3-631-71569-7

NEUMANN-GOLLE, Antje und Jens RIEDERER, 2019. *Mathilde von Freytag-Loringhoven: 1860-1941: Malerin – Tierpsychologin – Kritikerin des Bauhauses.* 1. Auflage. Weimar: Stadtmuseum Weimar. ISBN 978-3-910053-67-0

NIETZSCHE, Friedrich, 2018. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben.* Herausgegeben von Günter Figal. 1. Auflage. Stuttgart: Reclam Verlag. ISBN 978-3-15-018637-4

NIPPERDEY, Thomas, 1988. *Wie das Bürgertum die Moderne fand*. 1. Auflage. Berlin: Siedler.

ISBN 978-3-8868-0334-7
HERRBACH, Ernst, Wolfram MORATH-VOGEL, Martina ROTH und Kai Uwe SCHIERZ, Hrsg., 2009. *Der Erfurter Kunstverein: Zwischen Avantgarde und Anpassung: Eine Dokumentation von 1886 bis 1945*. 1. Auflage. Erfurt: Kunstverein Erfurt. ISBN 3-930013-14-2

NOWAK, Cornelia, Kai Uwe SCHIERZ und Justus H. ULBRICHT, Hrsg., 1999. *Expressionismus in Thüringen: Facetten eines kulturellen Aufbruchs*. 1. Auflage. Jena: Glaux Verlag. ISBN 3-931743-26-8

OBERKROME, Willi, 2004. *„Deutsche Heimat“: Nationale Konzeption und regionale Praxis von Naturschutz, Landschaftsgestaltung und Kulturpolitik in Westfalen-Lippe und Thüringen (1900-1960)*. 1. Auflage. Paderborn/München/Wien/Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh. ISBN 3-506-71693-X

PARR, Rolf, 2000. *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. 1. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Band 75. ISBN 3-484-35075-X

PLANERT, Ute, 1998. *Antifeminismus im Kaiserreich: Diskurs, soziale Formation und politische Mentalität*. 1. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft. Band 124. ISBN 3-525-35787-7

POST, Bernhard, 2014. Ein deutsches Beispiel: Die Residenzstadt Weimar im wilhelminischen Kaiserreich: Vergangene Größe – schwindender Glanz in Zeiten der Moderne. In: Wolfgang HOLLER, Gerda WENDERMANN, Gudrun PÜSCHEL, Hrsg. *Krieg der Geister: Weimar als Symbolort Deutscher Kultur vor und nach 1914*. 1. Auflage. Dresden: Sandstein Verlag, S. 54-60. ISBN 978-3-95498-072-7

PREIß, Achim und Klaus-Jürgen WINKLER, 1996. *Weimarer Konzepte: Die Kunst- und Bauhochschule 1860-1995.* 1. Auflage. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. ISBN 3-929742-84-5

ROLLINS, William H., 1997. *A Greener Vision of Home: Cultural Politics and Environmental Reform in the German Heimatschutz Movement: 1904-1918*. 1. Auflage. Ann Harbor/Michigan:

University of Michigan Press. ISBN 0-472-10809-3
ROSA, Hartmut, 2016. *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. 4. Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag. ISBN 978-3-518-58626-6

RÜDIGER, Ulrike, 1999. Gera und die Moderne: Streifzüge durch die expressionistische Provinz. In: Cornelia NOWAK, Kai Uwe SCHIERZ und Justus H. ULBRICHT, Hrsg. *Expressionismus in Thüringen: Facetten eines kulturellen Aufbruchs*. 1. Auflage. Jena: Glaux Verlag, S. 60-73. ISBN 3-931743-26-8

RÜDIGER, Ulrike, 1995. *Der Geraer Kunstverein 1878-1945*. 1. Auflage. Gera: Gebr. Frank KG. o. ISBN

RÜDIGER, Ulrike, 1987. *Der Geraer Kunstverein 1876-1945* [Jahresarbeit]. Leipzig: Karl-Marx-Universität

RUTHARDT, Dr. Carl und Wilhelm FÖHR, Hrsg., 1879. *Patriotisches Gedenkbuch in Prosa und Poesie von der Auflösung des deutschen Reichs im Jahre 1806 bis zur Wiederaufrichtung desselben im Jahre 1871*. 1. Auflage. Stuttgart: Verlag von Levy & Müller. o. ISBN

SCHMITZ, Thomas, 2001. *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*. 1. Auflage. Neuried: Ars Una. ISBN 3-89391-125-1

SCHROETER, Bernhard, Hrsg., 2006. *Für Burschenschaft und Vaterland: Festschrift für den Burschenschafter und Studentenhistoriker Prof. (FH) Dr. Peter Kaupp*. o. Auflage. Norderstedt: Books on Demand GmbH. ISBN 3-8334-4444-4

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul, 1911. Entwickelung und Ziele des Heimatschutzes in Deutschland und Österreich, In: *Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz*. Salzburg, 14. und 15. September 1911. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, S. 75-83. o. ISBN

STADTMUSEUM SAALFELD, KUNSTVEREIN SAALFELD E.V., KULTURFÖRDERUNG SAALFELD E.V., Hrsg., 2008. *Hundert Jahre Kunst in Saalfeld: Eine Kunstsammlung und ihre Künstler.* 1. Auflage. Saalfeld: Stadtmuseum Saalfeld. Saalfelder

Museumsreihe. Sonderband 3. ISBN 978-3-00-024119-2
STAPF, Peter, 2014. *Der Maler Max Thedy (1858-1924): Leben und Werk.* 1. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. ISBN 978-3-412-22264-2

STEIGER, Günter, 1967. *Aufbruch: Urburschenschaft und Wartburgfest*. 1. Auflage. Leipzig/Jena/Berlin: Urania-Verlag. o. ISBN

STENZEL, Burkhard, 1994. Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906: Ein Versuch der Moderne. In: Jürgen JOHN, Hrsg. *Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert.* 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag, S. 501-528. ISBN 3-412-04492-X

ULBRICHT, Justus H., 2016. *Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach. Landesherr – Monarch – Mäzen*. 1. Auflage. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH. ISBN 978-3-7374-0240-8

ULBRICHT, Justus H., 2014. Der „Geist von Weimar" – Ausdruck „deutscher Größe": Ilm-Athens Kultur zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. In: Wolfgang HOLLER, Gerda WENDERMANN, Gudrun PÜSCHEL, Hrsg. *Krieg der Geister: Weimar als Symbolort Deutscher Kultur vor und nach 1914*. 1. Auflage. Dresden: Sandstein Verlag, S. 94-99. ISBN 978-3-95498-072-7

VERGOOSSEN, Manuela, 2011. *Kunstvereinskunst: Ökonomie und Ästhetik bürgerlicher Bilder im 19. Jahrhundert.* 1. Auflage. Weimar: Verlag für Geisteswissenschaften. ISBN 978-3-89739-715-6

VOERMANN, Ilka, 2012. *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen des 19. Jahrhunderts.* 1. Auflage. Berlin: Lukas Verlag. ISBN 978-3-86732-135-8

WAHL, Volker (Hrsg.), 2007. *Henry van de Velde in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915)*. 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag. ISBN 978-3-412-01306-6

WAHL, Volker (Hrsg.), 2001. *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar:*

1919 bis 1925. 1. Auflage. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger. ISBN 978-3-7400-1070-6

WAHL, Volker, 1988. *Jena als Kunststadt: Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900 und 1933*. 1. Auflage. Leipzig: E. A. Seemann. ISBN 3-363-00363-3

WENDERMANN, Gerda, 2014. Eine neue deutsche Kunst? Richtungskämpfe um die künstlerische Moderne. In: Wolfgang HOLLER, Gerda WENDERMANN, Gudrun PÜSCHEL, Hrsg. *Krieg der Geister: Weimar als Symbolort Deutscher Kultur vor und nach 1914*. 1. Auflage. Dresden: Sandstein Verlag, S. 120-124. ISBN 978-3-95498-072-7

WERNER, Meike G., 2003. *Moderne in der Provinz: Kulturelle Experimente im Fin de Siècle Jena*. 1. Auflage. Göttingen: Wallstein Verlag. ISBN 978-3-89244-594-4

WERNER, Meike G., 1996. *Versammlungsort moderner Geister: Der Kulturverleger Eugen Diederichs und seine Anfänge in Jena 1904-1914*. Katalogbuch zur Ausstellung im Romantikerhaus Jena 15. September bis 8. Dezember 1996. 1. Auflage. München: Eugen Diederichs Verlag. ISBN 3-424-01260-2

WÜLFING, Wulf, Karin BRUNS und Rolf PARR, Hrsg., 1998. *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933*. 1. Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. Repertorien zur Deutschen Literaturgeschichte. Band 18. ISBN 978-3-476-01336-1

ZIEGLER, Henrik, 2001. *Die Kunst der Weimarer Malerschule: Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus*. 1. Auflage. Wien/Weimar/Köln: Böhlau Verlag. ISBN 3-412-15400-8

ZINN, Alexander, 2018. *„Aus dem Volkskörper entfernt“? Homosexuelle Männer im Nationalsozialismus*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Campus Verlag. ISBN 978-3-593-50863-4

Sekundär-Literatur

ARNOLD, Paul, Harald KÜTHMANN und Dirk STEINHILBER, 2002. Großer Deutscher Münzkatalog von 1800 bis heute. 18., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. München: Battenberg Verlag. ISBN: 3-89441-515-0

BURKHARDT, Johannes, 2008. Wer hat Angst vor der Kleinstaaterei? Grundlagen und Perspektivismus des deutschen Förderalismus. In: Lothar EHRLICH und Georg SCHMIDT, Hrsg. *Ereignis Weimar-Jena: Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext.* 1. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 33-46. ISBN 978-3-412-20113-5

DROST, Julia und Alexandre KOSTKA, Hrsg., 2016. Harry Graf Kessler: Porträt eines europäischen Kulturvermittlers. 1. Auflage. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag. ISBN 978-3-422-07318-0

GAUS, Klaus Dieter, 2018. Friedrich Albert Schmidt 1846-1916 [online]: Landschaftsmaler Weimarer Malerschule: Biografie und Werkverzeichnis. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Heidelberg: arthistoricum.net [Zugriff am 27.08.2020]. PDF e-Book. ISBN 978-3-946653-74-5. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.302.437

HERNTRICH, Thomas, 2010. Thüringen: Von den thüringischen Kleinstaaten nach Zerfall des Alten Reiches bis zum Freistaat Thüringen: Eine völkerrechtliche und verfassungsrechtliche Betrachtung. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang. Schriften zum internationalen und zum öffentlichen Recht. Band 89. ISBN 978-3-631-61024-4

KRAUSE, Jürgen, 1984. „Märtyrer“ und „Prophet“: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. 1. Auflage. Berlin/New York: De Gruyter Verlag. Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung. Band 14. ISBN 3-11-009818-0

KROLL, Frank-Lothar, 2013. Geburt der Moderne: Politik, Gesellschaft und Kultur vor dem Ersten Weltkrieg. 1. Auflage. Bonn: be.bra verlag GmbH. Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. Band 1340. ISBN 978-3-8389-0340-8

LIENHARD, Friedrich, 1927. Geschichte der deutschen Dichtung: Eine kurze deutsche

Literaturgeschichte. 3. Auflage, Leipzig: Quelle & Meyer. o. ISBN

MÜLLER, Gerhard, 2008. Kultur als Politik in Sachsen-Weimar-Eisenach. In: Lothar EHRLICH und Georg SCHMIDT, Hrsg. *Ereignis Weimar-Jena: Gesellschaft und Kultur um 1800 im internationalen Kontext.* 1. Auflage. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 67-84. ISBN 978-3-412-20113-5

NEUMANN, Thomas, 1997. *Völkisch-nationale Hebbelrezeption: Adolf Bartels und die Weimarer Nationalfestspiele.* 1. Auflage. Bielefeld: Aisthesis Verlag. ISBN 978-3-89528-157-0

POST, Bernhard und Dietrich WERNER, 2006. *Herrscher in der Zeitenwende: Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach 1876-1923.* 1. Auflage. Jena: Glaux Verlag. ISBN 3-931743-94-2

POST, Bernhard und Volker WAHL, Hrsg., 1999. *Thüringen-Handbuch: Territorium, Verfassung, Parlament, Regierung und Verwaltung in Thüringen 1920 bis 1995*. 1. Auflage. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger. ISBN 978-3-7400-0962-5

RIEDERER, Jens, 1994. Aufgeklärte Sozietäten und absolutistischer Staat im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach: Zur politischen Kultur eines Kleinstaates. In: Jürgen JOHN, Hrsg. *Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert.* 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag, S. 233-256. ISBN 3-412-04492-X

SCHERF, Helmut, 1978. *Alfred Ahner: Ein Künstlerporträt*. 1. Auflage. Weimar: Druckerei Otto Schöpfel, Weimar. Weimar: Tradition und Gegenwart. Heft 32. o. ISBN

SIEVERS, Kai Detlev, 2007. *„Kraftwiedergeburt des Volkes“: Joachim Kurd Niedlich und der völkische Heimatschutz*. 1. Auflage. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. ISBN 978-3-8260-3377-3

ULBRICHT, Justus H., 1995a. „Deutsche Renaissance“: Weimar und die Hoffnung auf die kulturelle Regeneration Deutschlands zwischen 1900 und 1933. In: Jürgen JOHN und Volker WAHL, Hrsg. *Zwischen Konvention und Avantgarde: Doppelstadt Jena-Weimar*. 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag, S. 191-208. ISBN 3-412-08894-3

ULBRICHT, Justus H., 1995b. Kulturrevolution von rechts. Das völkische Netzwerk in Thüringen von 1900 bis 1930. In: Detlef HEIDEN und Gunther MAI, Hrsg. Nationalsozialismus in Thüringen. 1. Auflage. Weimar/Köln/Wien: Böhlau Verlag, S. 29-48. ISBN 3-412-03894-6

Sammelbände

O. A., 1890. *Adreßbuch der Herzogl. Haupt- und Residenzstadt Altenburg*. 10. Auflage. Altenburg: Verlag der Pierer´schen Hofdruckerei. o. ISBN

O. A., 1926. *Handbuch des Kunstmarktes: Kunstadressbuch für das Deutsche Reich, Danzig und Deutsch-Österreich*. 1.-10. Tsd. Auflage. Berlin: Antiqua Verlagsgesellschaft Hermann Kalkoff. o. ISBN

O. A., 1929. *Stadt Greiz: Einwohnerbuch 1930*. o. Auflage. Greiz: Verlag von Löffler & Co., Hofbuchdruckerei. o. ISBN

SCHÄFER, Paul, 1925. *Adreßbuch für den Landkreis Mühlhausen i. Thür. 1925*. o. Auflage. Mühlhausen: Verlag Mühlhäuser Zeitung. o. ISBN

Zeitungen

Altes und Neues aus der Heimat

KOCH, Dr. Herbert, 1940. Werner Meinhof †: 7. Februar 1940. In: *Altes und Neues aus der Heimat: Sonderabdruck der Beilage zum Jenaer Volksblatt*, erhaltener Teil des Manuskriptdruckes für einen Sonderabdruck, unvollständig, 1936-1941 [online]. o. Jg (o. Nr.), S. 107 [Zugriff am: 23.09.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00240736/Altes_Neues_Heimat_167616196_1927_1933_0107.tif

KROPP, Philipp, 1910. Jahresbericht der Ortsgruppe Jena des Bundes Heimatschutz, erstattet in der Hauptversammlung vom 26. November 1910. In: *Altes und Neues aus der Heimat: Beilage zum Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 1910 (Nr. 29), S. 130-131 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00207368/Altes-Neues-Heimat_1910_0130.tif?q=denkmal%20kriegsgefallenen%20Bund%20heimatschutz

Architektonische Rundschau

O. A., 1904. Notizen. In: *Architektonische Rundschau: Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst* [online]. Jg. 20 (Beilage zu Nr. 8), S. 5 [Zugriff am: 28.11.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.44901#0153

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung

O. A., 1903. Die Gründung des „Deutschen Künstlerbundes“ in Weimar. In: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung: Abendausgabe* [online]. Jg. 32 (Nr. 638), S. 3 [Zugriff am: 24.07.2019]. ZEFYS Staatsbibliothek Berlin. Verfügbar unter: URL: https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fcontent.staatsbibliothek-berlin.de%2Fzefys%2FSNP27646518-19031216-2-0-0-0.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=3&cHash=99b306d9ec355b0eb8400a6a3acd120c

Der Cicerone

P., (?), 1925. Ausstellungen: Erfurt. In: *Cicerone: Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* [online]. Jg. 17 (Heft 10), S. 523 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42040#0547

Deutsches Kunstblatt

O. A., 1852a. Kunst-Ausstellung in Erfurt. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitschrift für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 3 (Nr. 6), S. 53 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.1196#0065

O. A., 1852b. Kunstvereine: Versammlung der Deputirten des westlichen Kunstvereinscyclus. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitung für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 3 (Nr. 44), S. 377-378 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.1196#0393

O. A., 1853a. Kunstvereine: Ausstellung des Thüringer Kunstvereins im Jahre 1853. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitschrift für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 4 (Nr. 6), S. 64 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI:

https://doi.org/10.11588/diglit.1197#0076

O. A., 1853b. Kunstvereine: Bericht über die Kunstausstellung in Gotha. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitung für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 4 (Nr. 39), S. 346 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.1197#0370

O. A., 1853c. Kunstvereine. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitung für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 4 (Nr. 6), S. 64 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.1197#0076

O. A., 1854. Thüringer Kunstverein zu Erfurt. In: *Deutsches Kunstblatt: Zeitung für bildende Kunst und Baukunst* [online]. Jg. 5 (Nr. 1), S. 27-28 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.1198#0033

Die Dioskuren

O. A., 1858. Korrespondenzen: Sangerhausen. In: *Die Dioskuren: Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben* [online]. Jg. 3 (Nr. 42), S. 161 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.15338#0171

O. A., 1860a. Korrespondenzen: Weimar. In: *Die Dioskuren: Deutsche Kunst-Zeitung* [online]. Jg. 5 (Nr. 36), S. 294 [Zugriff am: 14.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.12973#0314

O. A., 1860b. Korrespondenzen: Weimar. In: *Die Dioskuren: Deutsche Kunst-Zeitung* [online]. Jg. 5 (Nr. 44), S. 357 [Zugriff am: 14.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.12973#0377

O. A., 1865. Thüringer Kunstverein. In: *Die Dioskuren: Deutsche Kunst-Zeitung* [online]. Jg. 10 (Nr. 7), 12.02.1865, S. 59-60 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.13555#0074

O. A., 1870. Kunst-Institute und -Vereine: Thüringer Kunstverein. In: *Die Dioskuren: Deutsche*

Kunst-Zeitung [online] Jg. 15 (Nr. 38/39), S. 302 [Zugriff am: 13.06.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.13588#0318

Graphische Presse

O. A., 1921. Ortsberichte. In: *Graphische Presse: Organ für die Interessen der Lithographen, Steindrucker, Chemigraphen, Photographen, Licht- u. Kupferdrucker, Formstecher u. verw. Berufe* [online]. Jg. 34 (Nr. 42), S. 4 [Zugriff am: 29.06.2019]. Gewerkschaftspresse in der Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung. Verfügbar unter: URL: http://library.fes.de/gwp/id/11979

Heidelberger Zeitung

O. A., 1908. Werdandi-Bund. In: *Heidelberger Zeitung*. Jg. 50 (Nr. 24), 2. Blatt (S. 1). o. ISSN

Heimatschutz-Chronik

O. A., 1921. Aus Heimatschutz-Vereinen: Landesverein Reuß des Bundes Heimatschutz. In: *Heimatschutz-Chronik: Mitteilungen* [online]. Jg. 5 (Nr. 7-8), S. 9 [Zugriff am: 08.01.2019]. DigiZeitschriften. Verfügbar unter: URL: https://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PID=PPN523137222_0005%7CLOG_0084

The international studio

O. A., 1908. Studio-talk. In: *The international studio: An illustrated magazine of fine and applied art*, Jg. 34 (Nr. 134), S. 150-151 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.28254#0172

Jenaer Hochschulzeitung

REEPEL, M., 1910. Schutz der Natur und Bund Heimatschutz In: *Jenaer Hochschulzeitung: Organ der Jenaer Freien Studentenschaft* [online]. o. Jg. (Nr. 17), S. 64r [Zugriff am: 17.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00264663/Uniprog_Jenaer_Hochschulzeitung_219629609_WS1908_09_SS1910_0128.tif?q=bund%20heimatschutz

Jenaer Volksblatt

HAECKEL, Ernst, 1914. Offener Brief an Monsieur Ferdinand Hodler. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 25 (Nr. 244), S. 2 [Zugriff am: 27.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00246193/JVB_19141017_244_167758667_B2_02.tif

KLOPFER, Dr. Ing., 1911. Bund Heimatschutz: Beratungsstelle Sachsen-Weimar. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 22 (Nr. 195) S. 1-2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00257309/JVB_19110820_195_167758667_B2_001.tif?q=bund%20heimatschutz

KROPP, Philipp, 1911. Heimatschutz-Ausstellung. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 22 (Nr. 185), S. 1-2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00257299/JVB_19110809_185_167758667_B1_001.tif?q=denkmal%20kriegsgefallenen%20Bund%20heimatschutz

KUBSCH, Hugo, 1910. Moderne Kunst in Jena. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 21 (Nr. 178), S. 1-2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00256986/JVB_19100802_178_167758667_B1_001.tif?q=über%20das%20moderne%20in%20der%20kunst

M.-W. (?), 1912. Bach-Abend. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 23 (Nr. 39), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00257458/JVB_19120216_039_167758667_B2_002.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00380571

O. A., 1894. Gerichtsverhandlungen. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 5 (Nr. 12), S. 2 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00251480/JVB_18940116_012_167758667_B1_002.tif

O. A., 1895. Thüringen und Nachbarstaaten. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 6 (Nr. 278), S. 2 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00253828/JVB_18951127_278_167758667_B1_002.tif

O. A., 1903a. Anzeige: Kunstverein. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 14 (Nr. 296), S. 4 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00255253/JVB_19031218_296_167758667_B1_004.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00678049

O. A., 1903b. Eine Wanderung durch die Kunstausstellung im neuen Volkshause. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 14 (Nr. 298), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00255258/JVB_19031220_298_167758667_B2_002.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00297501&q=kunstverein

O. A., 1913. Tätigkeit der Beratungsstelle für Heimatschutz im Großherzogtum Sachsen. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 24 (Nr. 109), S. 2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00259987/JVB_19130511_109_167758667_B2_002.tif?q=denkmal%20kriegsgefallenen%20Bund%20heimatschutz

O. A., 1916. Kunstverein Jena. In: *Jenaer Volksblatt* [online], Jg. 27 (Nr. 149), S. 1-2 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00258766/JVB_19160628_149_167758667_B1_001.tif

O. A., 1919. Das Hodler-Bild frei!. In: *Jenaer Volksblatt: Zeitung der Deutschen demokratischen Partei* [online]. Jg. 30 (Nr. 90), S. 2 [Zugriff am: 27.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00259013/JVB_19190416_090_167758667_B1_002.tif

O. A., 1920. Vorträge, Vereine und Versammlungen. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 31 (Nr. 113), S. 3 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00273585/JVB_19200515_113_167758667_B2_003.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00371006&q=kunstverein

O. A., 1929. Scheer-Gedächtnisfeier in Weimar. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 40 (Nr. 133), S. 5 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00275824/JVB_19290610_133_167758667_B1_005.tif?logi

calDiv=jportal_jpvolume_00373449&q=künstlerverein

O. A., 1930. Wartburgring für deutsche Zukunft. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 41 (Nr. 151), S. 10 [Zugriff am: 28.11.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00276453/JVB_19300701_151_167758667_B1_010.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00374107&q=Künstlerbund%20türmer

O. A., 1931a. Schultze-Naumburg aus Künstlerbund ausgeschlossen. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 42 (Nr. 147), S. 5 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00276754/JVB_19310626_147_167758667_005.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00374420

O. A., 1931b. Die Notverordnung, die nicht kam. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 42 (Nr. 156), S. 3 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00276763/JVB_19310707_156_167758667_003.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00374429&q=künstlerbund

O. A., 1931c. Privilegien verschwinden. In: *Jenaer Volksblatt: Unabhängige demokratische Tageszeitung für Thüringen* [online]. Jg. 42 (Nr. 287), S. 8 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00276894/JVB_19311208_287_167758667_008.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00374560&q=künstlerverein

T. (?), DR. 1916. Jenaer Kunstverein: Ausstellung Georg Kötschau. In: *Jenaer Volksblatt* [online]. Jg. 27 (Nr. 86), S. 3 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00258703/JVB_19160411_086_167758667_B1_003.tif

Jenaische Zeitung

ADAM, Paul, 1904. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 171), S. 6 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL.

Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0542a.tif?q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

CORINTH, Lovis, 1913. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 18), S. 3 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_0163.tif?q=Ostthüringer%20künstlerbund

GRAEF, Botho, 1911a. Kunstausstellung: Künstlervereinigung „Die Brücke“. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 238 (Nr. 49), S. 1 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00174570/1911_Jenaische_0385.tif

GRAEF, Botho, 1911b. Kunst-Ausstellung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 238 (Nr. 143), S. 2 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00174570/1911_Jenaische_1230.tif?q=Nolde%20ausstellung

GRAEF, Botho, 1911c. Kunst-Ausstellung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 238 (Nr. 168), S. 2 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00174570/1911_Jenaische_1438.tif?q=kunstverein

GRISEBACH, E., 1920. Zur Ausstellung der Botho-Graef-Stiftung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 247 (Nr. 39), S. 2 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00277666/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1920_02_0076.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00376238

HELLWICH, Hans, 1912. Einige Worte über die gegenwärtige Kunstausstellung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 146), S. 2 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_1604.tif

KESSLER, Harry Graf, 1907. Zum Rücktritt des Grafen Keßler. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 234 (Nr. 16), S. 2 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172395/1907_Jenaische_0110.tif

LÜDKE, Alfred, 1901. Bildende Kunst in unserer Stadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 228 (Nr. 254), S. 2 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00165342/1901_jenaische_0719a.tif?q=bildende%20kunst%20in%20weimar

MACKENSEN, Fritz, 1913. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 264), S. 1-2 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_2624.tif?q=Ostthüringer%20künstlerbund

NEUENHAHN, Dr. G., 1908. Der Werdandi-Bund. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 10), S. 2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_0078.tif

O. A., 1901. Bildende Kunst in unserer Stadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 228 (Nr. 273), S. 6 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00165342/1901_jenaische_0774a.tif?q=bildende%20kunst%20in%20weimar

O. A., 1902. Einweihung des Burschenschaftsdenkmals in Eisenach. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt, Beilage der Jenaischen Zeitung* [online]. Jg. 229 (Nr. 118), S. 5-6 [Zugriff am: 27.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166093/1902_Jenaische_0685.tif?q=burschenschaftsdenk

mal

O. A., 1904a. Lokales: Gesellschaft von Kunstfreunden in Jena und Weimar. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 33), S. 2 [Zugriff am: 20.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0091a.tif?q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1904b. Kunstausstellung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 33), S. 6 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0093a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00142594

O. A., 1904c. Deutscher Reichstag. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 42), S. 1 [Zugriff am: 24.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0118b.tif

O. A., 1904d. Lokales: Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 52), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0150a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00151821&q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1904e. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 104), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0328a.tif?q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1904f. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 126), S. 2 [Zugriff am: 20.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0406a.tif?

q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1904g. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 129), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0415a.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00142858

O. A., 1904h. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 156), S. 1 [Zugriff am: 20.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0496b.tif?q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1904i. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 158), S. 2 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0503a.tif

O. A., 1904j. Skizzen aus der Landeshauptstadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 231 (Nr. 166), S. 1 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00166778/1904_jenaische_0525b.tif

O. A., 1905a. Literarisches. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 232 (Nr. 102), S. 6 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00168062/1905_Jenaische_0698.tif

O. A., 1905b. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 232 (Nr. 277), S. 3 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00168062/1905_Jenaische_1961.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00075552

O. A., 1906a. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 43), S. 6 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_0288.tif

O. A., 1906b. Ferdinand Hodler. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 99), S. 5-6 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_0677.tif

O. A., 1906c. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 102), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_0696.tif?q=Gesellschaft%20der%20kunstfreunde

O. A., 1906d. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 145), S. 6 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_0992.tif?q=deutscher%20künstlerbund

O. A., 1906e. Thüringen und Nachbarstaaten. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 149), S. 6 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1023.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00147267&q=deutscher%20künstlerbund

O. A., 1906f. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 258), S. 3 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1704.tif

O. A., 1906g. Skizzen aus der Landeshauptstadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 271), S. 5 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1802.tif

O. A., 1906h. Thüringen und Nachbarstaaten. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 292), S. 2 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1953.tif

O. A., 1907a. Anzeige. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 234 (Nr. 19), S. 3 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172395/1907_Jenaische_0138.tif?logicalDiv=jportal_jpvolume_00081137

O. A., 1907b. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 234 (Nr. 23), S. 2 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172395/1907_Jenaische_0171.tif

O. A., 1907c. Kunst und Wissenschaft: Kunsthändler als Feinde der künstlerischen Entwicklung. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 234 (Nr. 181), S. 2 [Zugriff am: 24.02.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172395/1907_Jenaische_1336.tif

O. A., 1907d. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 234 (Nr. 255), S. 3 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172395/1907_Jenaische_1849.tif

O. A. 1908a. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 18), S. 2 [Zugriff am: 20.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_0132.tif

O. A., 1908b. Thüringen und Nachbarstaaten. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 62), S. 2 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_0464.tif

O. A., 1908c. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 149), S. 2 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_1145.tif

O. A., 1908d. Zeichenschule betreffend!. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 160), S. 2 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_1227.tif?q=zeichenschule%20jena

O. A., 1908e. Van de Velde und seine Schule. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 296), S. 2 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_2244.tif

O. A., 1908f. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 235 (Nr. 299), S. 2 [Zugriff am: 27.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00280788/JZ_Jenaische_Zeitung_169419428_1908_2274.tif

O. A., 1909. Lokales: Eine Ausstellung von Aktzeichnungen. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 236. (Nr. 112), S. 2 [Zugriff am: 21.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00172624/1909_Jenaische_0866.tif

O. A., 1911a. Skizzen aus der Landeshauptstadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 238 (Nr. 174), S. 3 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00174570/1911_Jenaische_1493.tif

O. A., 1911b. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 238 (Nr. 193), S. 2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00174570/1911_Jenaische_1646.tif

O. A., 1912a. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 8), S. 2 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_0084.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00158952&q=über%20das%20moderne%20in%20der%20kunst

O. A., 1912b. Skizzen aus der Landeshauptstadt. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 41), S. 3 [Zugriff am: 23.02.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_0455.tif

O. A., 1912c. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 141), S. 1 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_1551.tif

O. A., 1912d. Kunst und Wissenschaft: Schutz der deutschen Kunst. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 199), S. 2 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_2096.tif?q=%20Zukunft%20der%20deutschen%20kunst

O. A., 1912e. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 219), S. 3 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_2287.tif

O. A., 1912f. Staats- und Gemeindeangelegenheiten. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 231), S. 2 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_2401.tif?logicalDiv=jportal_jparticle_00160425

O. A., 1912g. Lokales. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 239 (Nr. 255), S. 2 [Zugriff am: 15.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175350/1912_Jenaische_2643.tif?q=ausstellungsräume

O. A., 1913a. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 89), S. 3 [Zugriff am: 23.02.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_0880.tif

O. A., 1913b. Heimatschutzbund, Werdandibund, deutscher Werbebund. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 177), S. 2 [Zugriff am: 11.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_1769.tif?q=Ostthüringer%20künstlerbund

O. A., 1913c. Kunst und Wissenschaft. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 188), 13.08.1913, S. 2 [Zugriff am: 23.02.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_1863.tif

ROH, Franz, 1913. Zur graphischen Ausstellung des Kunstvereins. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 240 (Nr. 143), S. 2-3 [Zugriff am: 04.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175544/1913_Jenaische_1433.tif?q=kunstfreunde

SCHMIDT, E. A. (zugeschrieben), 1905. Kunstverein. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 232 (Nr. 289), S. 6-7. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00168062/1905_Jenaische_2065.tif

SCHMIDT, E. A., 1906a. III. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Weimar. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 161), S. 2 [Zugriff am: 23.05.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1095.tif

SCHMIDT, E. A., 1906b. Permanente Ausstellung in Weimar. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 253), S. 6 [Zugriff am: 15.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-

jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_1671.tif

WAGENMANN, Margarete, 1906. Erster Bericht des Jenaer Kunstvereins (für 1904 und 1905). In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 233 (Nr. 123), S. 6 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00169328/1906_Jenaische_0846.tif

WEBER, Prof. Dr. Paul, 1914. Ueber alte und moderne Malerei. In: *Jenaische Zeitung: Amts-, Gemeinde- und Tageblatt* [online]. Jg. 241 (Nr. 9), S. 2 [Zugriff am: 09.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00175835/1914_Jenaische_0082.tif?q=moderne%20malerei

Die Kunst für alle

O. A., 1893. Vermischtes: Eisenach. In: *Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur* [online]. Jg. 8 (Heft 19), S. 301 [Zugriff am: 24.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.11054#0381

Kunst und Künstler

O.A., 1917. Chronik: Botho Graef †. In: *Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 15 (Nr. 8), S. 400 [Zugriff am: 23.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.4744.71

Kunstchronik

BAER, Leo, 1905. Die „Eva“ des Veit Stoss. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 16 (Nr. 17), S. 257-260. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5901.67

C. (?), 1908. Werdandi. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 19 (Nr. 13), S. 209-211 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5784.55

GLASER, Curt, 1916. Die Schwarz-Weiss-Ausstellung der Berliner Freien Sezession. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 27 (Nr. 30), S. 281-286

[Zugriff am: 19.10.2020]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.6189.94

MÜLLER-MEININGEN, Dr. Ernst, 1904. Deutsche Kunst im Reichstage. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 15 (Nr. 16), S. 257-268 [Zugriff am: 24.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1904/0137

O. A., 1873. Kunstunterricht und Kunstpflege: Ueber die Thatigkeit des Kunstvereins zu Altenburg. In: *Kunstchronik: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst* [online]. Jg. 8 (Nr. 33), S. 533 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.4815#0272

O. A., 1887. Kunst- und Gewerbevereine. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 23 (Nr. 10), S. 161-162 [Zugriff am: 25.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.6193#0087

O. A., 1891a. Ausstellungskalender für 1891. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 2 (Nr. 14), S. 251-252 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.3773#0131

O. A., 1891b. Sammlungen und Ausstellungen. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 2 (Nr. 16), S. 282 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.3773#0146

O. A., 1893. Vereine und Gesellschaften: Kunstvereine westlich der Elbe. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 5 (Nr. 1), S. 9-10 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5781#0014

O. A., 1896. Vereine und Gesellschaften. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. 7. Jg. (Nr. 24), S. 387-388 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5774#0200

O. A., 1907. Ausstellungen. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. 18. Jg. (Nr. 33), S. 553 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5912#0286

O. A., 1909. Vermischtes. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 20 (Nr. 19), S. 317 [Zugriff am: 26.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5951#0167

O. A., 1910a. Vereine: Der Sächsische Kunstverein zu Dresden. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 22 (Nr. 1 u. 2), S. 28-29 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0022

O. A., 1910b. Ausstellungen. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 22 (Nr. 10), S. 150-151 [Zugriff am: 09.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5953#0087

OSBORN, Max, 1907. Berliner Ausstellungen. In: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe* [online]. Jg. 19. (Nr. 6), S. 99-105 [Zugriff am: 09.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.5784#0061

Kunstchronik und Kunstmarkt

O. A., 1920. Ausstellungen: Kunstverein Altenburg. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* [online]. Jg. 55 (Nr. 18), S. 370 [Zugriff am: 22.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.29588#0408

O. A., 1921. Vereine. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* [online]. Jg. 57 (Nr. 8), S. 146 [Zugriff am: 22.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.37098#0172

S. z. S., 1926. Wandbilder Crodels in der Universität von Jena. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* [online]. Jg. 59 (Nr. 44/45), S. 690 [Zugriff am: 05.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI:

https://doi.org/10.11588/diglit.41232#0260

ZEITLER, Dr. Julius (?), 1921. Ausstellungen: Altenburg. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler* [online]. Jg. 57 (Nr. 8), S. 140 [Zugriff am: 22.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.37098#0166

Kunstnachrichten

O. A., 1912. Die Tätigkeit der Kunstvereine im August und September 1912: Altenburg. In: *Kunstnachrichten: Beiblatt der Kunstwelt* [online]. Jg. 2 (Nr. 1), S. 5 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.21778#0006

O. A., 1913. Ausstellungen. In: *Kunstnachrichten: Beiblatt der Kunstwelt* [online]. Jg. 2 (Nr. 9), S. 67 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.21778#0068

O.A., 1914a. Ausstellungen: Die Graphik auf der „Bugra“. In: *Kunstnachrichten: Beiblatt der Kunstwelt* [online]. Jg. 3, (Nr. 17), S. 86-87 [Zugriff am: 24.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.22031#0106

O. A., 1914b. Eine Kunstsammlung für Jena. In: *Kunstnachrichten: Beiblatt der Kunstwelt* [online]. Jg. 3 (Nr. 19/20), S. 99 [Zugriff am: 21.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.22031#0119

Der Kunstwanderer

BRIEGER, Lothar, 1923. Das Alt-Geraer Bildnis. In: *Der Kunstwanderer: Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* [online]. Jg. 5 (1./2. Augustheft), S. 485-487 [Zugriff am: 18.06.2020]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.20303.159

O. A., 1921. Kunstausstellungen: Leipzig. In: *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für Alte und Neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* [online]. Jg. 1921 (1. Märzheft), S. 276 [Zugriff am: 11.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI:

https://doi.org/10.11588/diglit.27814#0284

O. A., 1923. Kunstausstellungen: Altenburg. In: *Der Kunstwanderer: Zeitschrift für Alte und Neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* [online]. Jg. 5 (1./2. Novemberheft), S. 74 [Zugriff am: 03.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.22444#0088

SCHNEIDER, Friedrich, 1923. Die Pflege der Thüringer Kulturstätten. In: *Der Kunstwanderer: Halbmonatsschrift für Alte und Neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* [online]. Jg. 5 (2. Aprilheft), S. 347-348 [Zugriff am: 03.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.20303.113

Der Kunstwart

KALKSCHMIDT, E., 1902. Vermischtes. In: *Der Kunstwart: Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* [online]. Jg. 15 (Heft 7), S. 357 [Zugriff am: 27.03.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.7613#0387

O. A., 1904. Vermischtes. In: *Der Kunstwart: Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* [online]. Jg. 17 (Heft 14), S. 91 [Zugriff am: 03.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.7886#0118

OSBORN, Max, 1908. Berliner Privatausstellungen. In: *Der Kunstwart: Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* [online]. Jg. 21 (Heft 10), S. 253-257 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.7705#0309

SEEßELBERG, Prof. Friedrich, 1907. Ein »Werdandi-Bund«. In: *Der Kunstwart: Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste* [online]. Jg. 20 (Nr. 21), S. 507-509 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.8626#0600

Kunstwelt

EGGER-LIENZ, Albin, 1913. Die neuesten Kunstrichtungen. In: *Die Kunstwelt: Deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst* [online]. Jg. 3 (Heft 5), S. 153-168 [Zugriff am: 11.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.22030.24

LORENZ, Felix, 1912. Französische Importen. In: *Kunstwelt: Deutsche Zeitschrift für die bildende Kunst* [online]. Jg. 1 (Nr. 10), S. 700-701 [Zugriff am: 11.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.27186.129

Neue Freie Presse

LEISTIKOW, Walter, 1903. Walter Leistikow über die Entstehung des Künstlerbundes. In: *Neue Freie Presse (Wien): Morgenblatt* [online]. o. Jg. (Nr. 14122), S. 9 [Zugriff am: 30.04.2019]. ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. Verfügbar unter: URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19031219&seite=9&zoom=33

Philosophie Magazin

FRIEDRICH, Lisa, 2021. Klassiker: Zum Mitnehmen. In: *Philosophie Magazin*. Jg. 58 (Nr. 04), S. 76-77. ISSN 2626-7985

Thüringer Fähnlein

GABELENTZ, Hans v. d., 1942. Das goldene Buch der deutschen Burschenschaft. In: *Das Thüringer Fähnlein: Monatshefte für die mitteldeutsche Heimat* [online]. Jg. 11 (Heft 4/5/6), S. 35-42 [Zugriff am: 27.03.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00245062/scan_0049.tif?q=das%20goldene%20buch%20der%20burschenschaft

MÜLLER, Dr. Friedrich, 1933. Der Jenaer Maler Georg Kötschau. In: *Das Thüringer Fähnlein: Monatshefte für die mitteldeutsche Heimat* [online]. Jg. 2 (Heft 10), S. 633-634 [Zugriff am: 14.06.2020]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00245038/Fähnlein_1932-1933_0840.tif

Thüringer Heimatschutz

MUNDT, Dr. Albert, 1935. Die Arbeit des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege und

Heimatschutz 1933/34. In: *Das Thüringer Heimatschutz: Mitteilungen der Thüringer Landesvereine Heimatschutz und des Landesamts für Denkmalpflege und Heimatschutz: Beilage zum Thüringer Fähnlein* [online]. Jg. 4 (Heft 11), S. 689-695 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00245047/Fähnlein_1935_0718.tif?q=denkmal%20kriegsgefallenen%20Bund%20heimatschutz

O. A., 1937. 25 Jahre „Bund Heimatschutz für das Eisenacher Land“. In: *Thüringer Heimatschutz: Mitteilungen der Thüringer Landesvereine Heimatschutz und des Landesamts für Denkmalpflege und Heimatschutz: Beilage zum Thüringer Fähnlein* [online]. Jg. 3 (Folge 7), S. 54-56 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00245049/Fähnlein_1937_0603.tif?q=Bund%20Heimatschutz%20für%20das%20eisenacher%20land

O. A., 1938. Tätigkeitsbericht des Erfurter Bundes Heimatschutz. In: *Thüringer Heimatschutz: Mitteilungen der Thüringer Landesvereine Heimatschutz: Beilage zum Thüringer Fähnlein* [online]. Jg. 4 (Folge 3), S. 37-38 [Zugriff am: 12.01.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00245050/Fähnlein_1938_0506.tif?q=denkmal%20kriegsgefallenen%20Bund%20heimatschutz

Von hier

LEHMANN, Edgar, 1928. Das Prinzessinnenschlösschen als Kunst-Galerie. In: *Von hier: Illustrierte Wochenschrift für Thüringen und das Vogtland*. Jg. 1 (Nr. 24), S. 389-392.

Wartburg-Herold

A. W., 1898. Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler. In: *Wartburg-Herold: Halbmonatsschrift für Thüringer Volkstum* [online]. Jg. 5 (Nr. 7), S. 160-162 [Zugriff am: 28.07.2019]. journals@UrMEL. Verfügbar unter: URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00234860/Wartburg_Herold_130188689_1898_Bd_05_0164.TIF?q=thüringer%20ausstellungsverein

Die Werkstatt der Kunst

O. A., 1904a. Delegiertentag der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft. In: *Die Werkstatt*

der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler [online]. Jg. 4 (Heft 1), S. 2-4 [Zugriff am: 24.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42122.3

O. A., 1904b. Satzungen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft. In: *Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 4 (Heft 8), S. 105-108 [Zugriff am: 24.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42122.51

O. A., 1905a. Eröffnete Ausstellungen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 4 (Heft 15), S. 202 [Zugriff am: 30.04.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42122#0206

O. A., 1905b. Gründung des Verbands Deutscher Kunstvereine. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 4 (Heft 17), S. 233-234 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42122.116

O. A., 1905c. Aus Künstler-Vereinen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 4 (Heft 31), S. 421 [Zugriff am: 23.05.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.42122#0425

O. A., 1906. Aus Kunst- und Kunst-Vereinen: Weimar. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 6 (Heft 9), S. 122 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52068#0130

O. A., 1907a. Aus Künstler- und Kunst-Vereinen: Weimar. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 6 (Heft 40), S. 558 [Zugriff am: 17.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52068#0566

O. A., 1907b. Aus Künstler- und Kunst-Vereinen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 6 (Heft 47), S. 655 [Zugriff am: 17.01.2019].

Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52068#0663

O. A., 1908a. Geplante Ausstellungen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 8 (Heft 4), S. 42 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52076#0050

O. A., 1908b. Eröffnete Ausstellungen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 7 (Heft 16), S. 211 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52070#0215

O. A., 1909a. Eröffnete Ausstellungen: Gera. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 8 (Heft 36), S. 491 [Zugriff am: 18.06.2020]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52076#0499

O. A., 1909b. Eröffnete Ausstellungen: Altenburg. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg 8 (Heft 41), S. 563 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52076#0571

O. A., 1910a. Aus Künstler- und Kunst-Vereinen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 9 (Heft 24), S. 330 [Zugriff am: 18.06.2020]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52069#0336

O. A., 1910b. Eröffnete Ausstellungen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 8 (Heft 36), S. 491. [Zugriff am: 18.06.2020]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52076#0499

O. A., 1911a. Laufende Preisausschreiben. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 11 (Heft 12), S. 160 [Zugriff am: 12.01.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.52948#0170

O. A., 1911b. Aus Künstler- und Kunst-Vereinen. In: *Die Werkstatt der Kunst: Organ für die Interessen der bildenden Künstler* [online]. Jg. 10 (Heft 16), S. 224 [Zugriff am: 28.07.2019]. Heidelberger historische Bestände – digital. Verfügbar unter: URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/werkstatt_kunst1910_1911/0232

Wiener Zeitung

KRIEGHOFER, Gerald, 2017. Falsche Zitate: Irrwege einer Metapher. In: *Wiener Zeitung* [online]. 10.06.2017 [Zugriff am: 20.05.2020]. Verfügbar unter: URL https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/reflexionen/geschichten/897102-Irrwege-einer-Metapher.html

ZEIT Geschichte

LANGEWIESCHE, Dieter, 2018. Einigkeit in Ewigkeit. In: *ZEIT Geschichte: Epochen. Menschen. Ideen*. o. Jg. (Nr. 5), S. 15-19. ISBN 978-3-946456-44-5

Zeitschrift für historische Forschung

FÜSSEL, Marian, 2005. Riten der Gewalt: Zur Geschichte der akademischen Deposition und des Pennalismus in der frühen Neuzeit. In: *Zeitschrift für historische Forschung: Vierteljahresschrift zur Erforschung des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*. Jg. 32 (Nr. 4), S. 605-648.

Internetquellen

Deutscher Künstlerbund e.V., 2020. Statut 1903 [online]. Berlin: Deutscher Künstlerbund e.V. [Zugriff am: 16.08.2020]. Verfügbar unter: URL: https://www.kuenstlerbund.de/deutsch/historie/archiv/archiv.html

Duden: Bibliographisches Institut GmbH, 2018. Gesellschaft [online]. Berlin: Duden. [Zugriff am: 08.05.2018]. Verfügbar unter: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Gesellschaft

Duden: Bibliographisches Institut GmbH, 2018. Kunstverein [online]. Berlin: Duden. [Zugriff am: 08.05.2018]. Verfügbar unter: URL: https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunstverein

Archivalien

Bestand	Signatur
Stadtarchiv Altenburg	
Kunsthandlung „Julius Brauer“ in Altenburg	XV Nr. 3570
Vereine – Kunstverein	XIII. 19. Nr. 334
Akte Kunsthandlung Julius Brauer	ohne Signatur
_____	
Stadtarchiv Erfurt	
1-2 Städtische Akten 1872-1945	1-2 / 007-16 (Künstlerverein Weimar)
Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Erfurt	5/762 A – 6 (Interna des Vereins für
Kunst	und Kunstgewerbe zu Erfurt)
	5/762 A – 17 (Kunstausstellung 1902)
	5/762 A – 19 (Protokollbuch des
	Vereins für Kunst und Kunstgewerbe)
	5/762 A – 20 (Hauptversammlungen,
	Berichte, usw.)
	5/762 A – 53 (Museums- und
	Kunstvereinsausstellungen, Band 1)
	5/762 A – 54 (Museums- und
	Kunstvereinsausstellungen, Band 2)
Thüringer Kunstverein	5/762 C – 4 (Thüringer Kunstverein)
_____	
Stadtarchiv Gera	
III C – Stadtverwaltung Gera 1945-1990	III C01-0366 (Geraer Kunstverein)
III D 26 / Pforten – StadtA – Gemeinde Pforten	III D26-411 (Bund Heimatschutz,
	Ortsgruppe Gera)
III F 03 / Uhde – Nachlass Heinrich Uhde	III F03 / 453 (Material zur
	Familiengeschichtlichen Vereinigung,
	zum Museums- und Geschichtsverein
	und zum Bund Heimatschutz,
	Landesverein Reuss)
	III F03 / 383 (Listen mit
	Ausstellungen und Künstlern und

	dem dazugehörigen Kaufpreis der Kunstwerke in Reichsmark)
III H 03 – Geraer Kunstverein	III H03-1635 III H03-1636 III H03-1643
MS – Materialsammlung	MS: 508 (Einladungen vom Geraer Kunstverein 1925 bis 1949) MS: 895 (Vierte Kunstausstellung in Gera)

_____

Stadtarchiv Mühlhausen

31/4 Mühlhäuser Kunstverein (1925-1942)	31/4/1 – Band 1 und 2

_____

Stadtarchiv Weimar

11 – Neues Archiv (NA)	I-40e-41 (Protokolle des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler) I-40e-42 (Thüringischer Ausstellungsverein bildender Künstler und Arealverkauf an die Atelierhausgesellschaft eGmbH in Weimar) II-2-2 (Städtischer Kunstverein) II-2-314 (Ortsgruppe Weimar des Bundes Heimatschutz) II-2-158 (Ortsgruppe des Bundes „Heimatschutz“)
12 – Stadtverwaltung 1919-1945	0-06-64, Band 1-2 (Thüringer Ausstellungsverein bildender Künstler)
16 – Hauptamt vor 1945	550-01/6, Band 1-2 (Bildende Künste)
Nachlässe und personenbezogene Sammlungen	53 19/5 (Sammlung Walther Scheidig)

	88-6866 (Jahrbuch 1927)

Stadtmuseum Saalfeld

Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale	V 8312 S3 (Protokollbuch der Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale) V 23413 S (Sammelbox Gesellschaft für bildende Kunst / Saalfeld a.d. Saale)

Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Altenburg

Bibliothek	M 353 (Geschichte des Kunstvereins Altenburg)
Kunstverein	Nr. 1 (Statuten u.a.) Nr. 27 (Mitgliederverzeichnis u.a.)
Kunstverein Altenburg	87, 88, 90
Amtsgericht Altenburg (1876-1952)	Handelsregisterakte Nr. 73 (1902-1969), Julius Brauer, Altenburg
Nachlass Walter Grünert	145 (Satzungen des Kunstvereins Altenburg, Jahresberichte des Altenburger Kunstvereins, Mitgliederliste K.B.O.)
Sammlung Z	264 (Künstlerbund Ostthüringen)

Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Gotha

Grimmenstein, Friedenstein	8023 Landesregierung Loc. 147 Nr. 137 (Der Kunstverein zu Gotha) 11394 Staatsministerium Dep. I Loc. 10 c Nr. 3 (Der Kunstverein zu Gotha) 12634 Staatsministerium Dep. II Loc. 146 Nr. 80 (Der Kunstverein zu Gotha) 13240 Staatsministerium Dep. II Loc.

	191 Nr. 51 (Der Bund Heimatschutz)
Amtsgericht Gotha	617 (Kunstverein Gotha EV)
Preußisches Amtsgericht Erfurt	381 (Deutscher Heimatbund (Deutscher Bund Heimatschutz Landesverein für den Regierungsbezirk Erfurt e.V.))
Preußisches Amtsgericht Mühlhausen	62 (Kunstverein Mühlhausen e.V.)
Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Stadt und Kreis Gotha	1 (Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe in Gotha) 7 (Heimatschutz und Arbeitsgemeinschaft zur Erhaltung der alten Friedhöfe im Landkreis Gotha)
Staatsministerium Abteilung Gotha	
Departement I – Abteilungsleitung	2477 (Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft) 1210 Herzogl. Museum zu Gotha 112 (Berichte über die Wirksamkeit des Kunstvereins zu Gotha)

Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Greiz

Reußisches Landratsamt Greiz	Nr. 2156 (Acten des Fürstlichen Landrathsamtes zu Greiz, betreffend den Kunstverein in Greiz)
Landesregierung Greiz	n. Rep. A, Kap. XII, Nr. 704 (Regierungs-Acten in Verwaltungs-Sachen den neubegründeten Kunstverein zu Greiz betreffend)

Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar

Thüringisches Volksbildungsministerium	C 898 (Allgemeine Angelegenheiten des Thüringer Ausstellungsvereins bildender Künstler)

	C 1612 (Finanzielle Unterstützung des Kunstverein Altenburgs durch das Ministerium für Volksbildung) C 1621 (Werbeangelegenheiten und Staatszuschüsse für den Deutschen Künstlerbund, den Künstlerbund Ostthüringen und den Geraer Kunstverein) C 1622 (Allgemeine Angelegenheiten des Geraer Kunstvereins e.V.) C 1623 (Finanzielle Unterstützung des Kunstvereins Gotha e.V. durch das Ministerium für Volksbildung)
Staatsministerium, Departement des Kultus	301 (Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in den Räumen des Großherzoglichen Museums zu Weimar)
Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kunst Weimar	1 (Einrichtung einer Kunstschule in Weimar durch Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach und deren Statuten) 8 (Kunstverein Gotha, Thüringischer Kunstverein) 26 (Deutscher Künstlerbund)
Staatliches Bauhaus Weimar	Nr. 7 (Grundlagen, Ziele und Meisterrat) Nr. 22 (Informationen über und Zusammenarbeit mit Berufsverbänden)

Universitätsarchiv Jena – Philosophische Fakultät

Bestand M	Nr. 658 (Dankschreiben Auguste Rodins an die Philosophische Fakultät

der Universität Jena vom 16. Mai 1905)

Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Handschriftenabteilung

Sammlung Autographen: Max Brüning
Sammlung Autographen: Emil Nolde (Blatt 1-11)
Sammlung Autographen: Georg Schuster-Woldan (Blatt 1)
Sammlung Autographen: Franz von Stuck (Blatt 2-3)

Abbildungsverzeichnis

1 Adolf von Donndorf, Burschenschaftsdenkmal, 1883, Skulptur aus Carrara-Mamor und Kalkstein, Universitätsgebäude der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

2 Hans Werner Schmidt, „Bismarck auf dem Jenaer Marktplatz 1892“, 1908, Gemälde, Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

3 Ernst Müller-Gräfe, unbenanntes Gedenkblatt (Fotoreplik), 1921, Holzschnitt, Leipziger Burschenschaft Dresdensia.

4 Hans Werner Schmidt, „Feierliche Gründung der Jenaer Urburschenschaft am 12. Juni 1815 im Gasthof „Zur Tanne“ in Jena“, 1934, Aquarell, Stadtmuseum Jena.

5 Konrad Ahrendts, „Un impressioniste“, 1932 (?), Karikatur, Verbleib unbekannt.

6 Ernst Müller-Gräfe, Ausstellung „Deutsche Freilicht-Bühnen“, 1933, Ausstellungsplakat, Staatsarchiv Altenburg.

7 Ernst Müller-Gräfe, „Lutherausstellung“, 1933, Ausstellungsplakat, Staatsarchiv Altenburg.

8 Buch- und Kunstdruckerei Robert Fuchs, „Passion Christi“, 1934, Ausstellungsplakat, Staatsarchiv Altenburg.

9 Louis Held, „Dritte Jahresausstellung“: Eröffnung der Künstlerbund-Ausstellung im Großherzoglichen Museum in Weimar, 1906, Fotografie, Fotoarchiv Louis Held.

10 Paul Hallensleben, „Zweite Jahresausstellung Künstlerbund Ost-Thüringen“, 1920, Ausstellungsplakat, Staatsarchiv Altenburg.

11 Hans Jordan: Entwurf einer Einladungskarte („Kunstausstellung – Graphik moderner Meister. Werke hiesiger Künstler“), 1922, Ausstellungsflyer, Stadtmuseum Saalfeld im ehemaligen Franziskanerkloster.

12 Thilo Schoder, Zehnfamilien-Mietshäuser Gorndorf/Saalfeld a. d. Saale, 1929, Fotografie, privat.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Freiheit Vaterland
starben 1914-18
Ernst Herzog
Otto Ernst
Georg Jahn
Carl Richter
Erich Müller
Wilhelm Wagner
Georg Schafer
Richard Wendt
Georg Waentig
Heinus Kästner
Gotthard Höfert
Arno Schäfer
Georg Eichler
EMSt

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Lindenau-Museum Altenburg
Ausstellung:
Deutsche
Freilicht=
Bühnen
Eröffnungsfeier: 19. Nov.
12 Uhr.
Protektorat: Generalintendant B. Vollmer / veranstaltet von der Landespropagandastelle für die Thür. Landestheater. Leitung: Intendant Egon Schmid Weimar / Dr. Heinrich Mock / Erika Falkenhagen Altenburg. Modelle / Gemälde / Zeichnungen / Entwürfe / Fotos
Besuchszeit: vom 19 Nov. – 17 Dez. 11–13 Uhr.

Abb. 7

Lindenau Museum
Lutherausstellung
Zeitgenössische Gemälde / Plastik / Briefe / Münzen / Drucke usw.
vom 26. Nov. – 17. Dez. Sonntags 11–13 Uhr Eintritt: 10 Pf.

Abb. 8

Passion Christi
Im Rahmen der Thüringer Gaukulturwoche
1. Ausstellung des Kunstvereins
in den erneuerten und geheizten Erdgeschoßräumen des Lindenau-Museums. Vom 4. März bis 2. April 1934
Unter dem Protektorat des Herrn Regierungsrat Siegfried Leffler-Weimar
Gemälde, Plastik, Grafik und Reproduktionen nordischer und romanischer Kunst des 13. bis 20. Jahrhunderts aus Museums- sowie aus Privat-Besitz
Geöffnet:
Sonntags 11–13 Uhr, Preis 20 Pfg. ausschließlich Museumsgebühr 10 Pfg.
Werktags 10–15 Uhr, Preis 20 Pfg. ausschließlich Museumsgebühr 50 Pfg.
Mitglieder des Kunstvereins, Schüler, Studenten, Rentner und Erwerbslose
gegen Ausweis nur Museumsgebühr
Eröffnungsfeier mit Ansprache des Herrn Regierungsrat Siegfried Leffler am Sonntag, den 4. März 11.15 Uhr

Abb. 9

Abb. 10

315
ZWEITE JAHRES-
AUSSTELLUNG
KŰNSTLERBUND
OST-THŰRINGEN
GERA
KŰCHENGARTEN
VOM 3.OKT. BIS 31.OKT.
EINTRITT 1,10 MK
HALLENSLEBEN
GEŐFFNET 10UHR VORM.- 5UHR NACHM.

Abb. 11

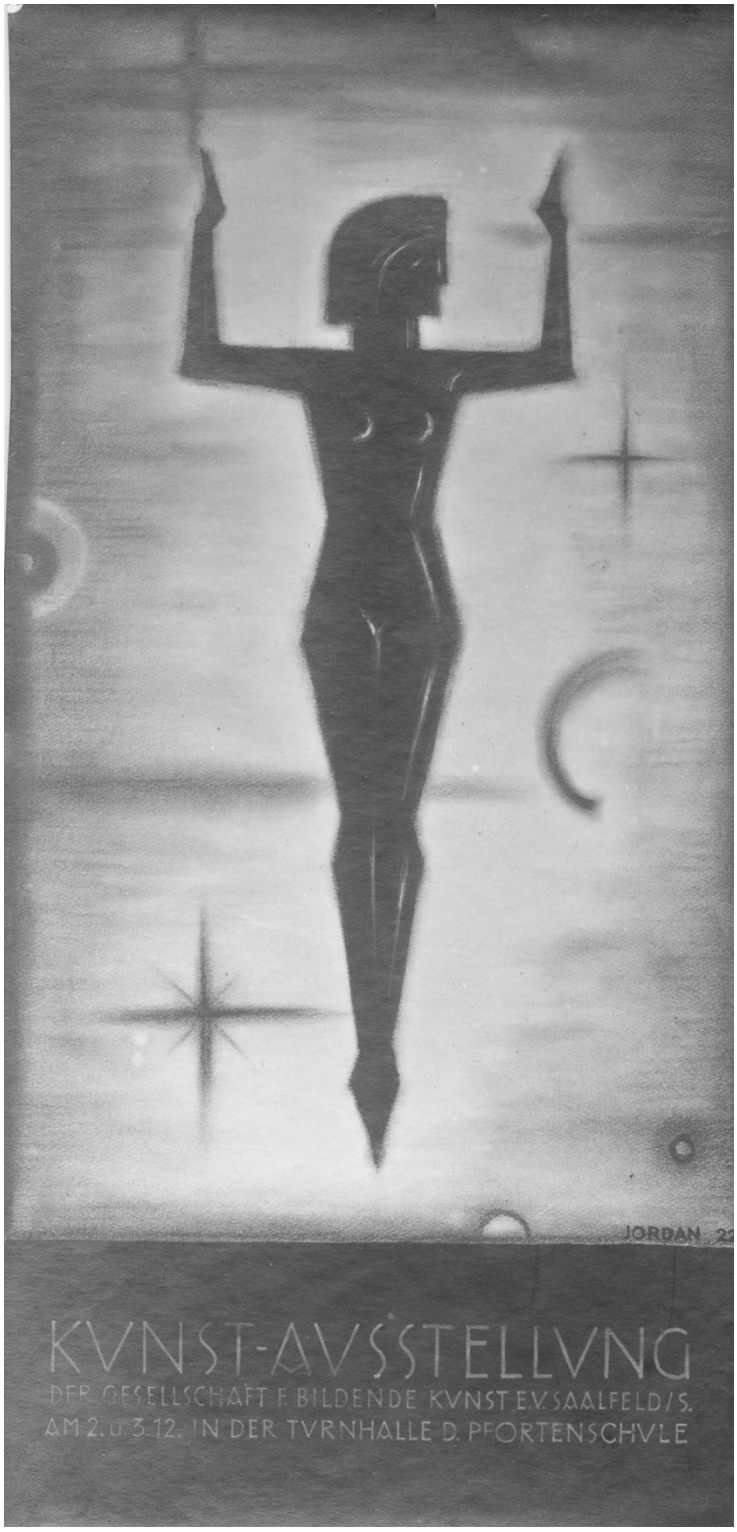
JORDAN
KVNST-AVSSTELLVNG
DER GESELLSCHAFT F. BILDENDE KVNST E.V. SAALFELD/S.
AM 2. u. 3. 12. IN DER TVRNHALLE D. PFORTENSCHVLE

Abb. 12

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto privat.

Abb. 2 & 4: Abgedruckt in: Hellmann, Birgitt und Doris Weilandt, 2008. *Jena musarum salanarum sedes: 450 Jahre Universitätsstadt Jena.* 1. Auflage. Jena: Verlag Vopelius. ISBN 978-3-939718-44-4 (Zulässigkeit der urheberrechtlichen Nutzung durch das Zitatrecht nach § 51 UrhG)

Abb. 3: Burschenschaft Dresdensia, Leipzig.

Abb. 5: Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar. Abgedruckt in: Heinemann, Albrecht von, 1933. *Chronik des Künstler-Vereins zu Weimar: Von seiner Gründung bis zur Gegenwart*. 1. Auflage. Weimar: R. Borkmann Verlag. o. ISBN

Abb. 6: LATh - StA Altenburg, Plakate, Nr. 47.

Abb. 7: LATh - StA Altenburg, Plakate, Nr. 46.

Abb. 8: LATh - StA Altenburg, Plakate, Nr. 38.

Abb. 9: Archiv Fotoatelier Louis Held, Inh. Stefan Renno, Weimar. (Zulässigkeit der urheberrechtlichen Nutzung durch das Zitatrecht nach § 51 UrhG)

Abb. 10: LATh - StA Altenburg, Archivaliensammlung Z, Nr. 264, S. 315.

Abb. 11: Stadtmuseum Saalfeld im ehemaligen Franziskanerkloster, Inv.-Nr. V 8312 S+T.

Abb. 12: Foto privat.

Danksagung

Diese Arbeit wäre nicht ohne die Unterstützung der einzelnen Archive und deren hilfsbereite Mitarbeiter zustande gekommen.
Mein Dank gilt daher den Archiven für ihre Hilfe und die zur Verfügung gestellten Akten und Unterlagen: dem Hauptstaatsarchiv Weimar, dem Landesarchiv Gotha, dem Landesarchiv Greiz und dem Landesarchiv Altenburg, den Stadtarchiven von Erfurt, Weimar, Gera, Altenburg und Mühlhausen, dem Stadtmuseum Saalfeld, sowie dem Universitätsarchiv Jena.
Natürlich gilt besonders großer Dank den Kunstvereinen Gera, Jena, Erfurt und Saalfeld mit allen Mitarbeitern und den Vorständen für alle Gespräche, Veranstaltungseinladungen, den steten Austausch und die Motivation.
Besonderer Dank gilt zudem meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Lüthy, sowie Herrn Prof. Dr. habil. Volker Wahl aus Weimar, welche mir beide stets zur Seite standen.
Der wichtigste Unterstützer dieses Vorhabens und Prozesses war jedoch meine Familie. Ohne ihren Zuspruch, ihre Motivation und ihre stete Bestärkung wäre dieses Projekt niemals über den Zustand einer Idee hinausgegangen.