

REIBUNGSFLÄCHEN FÜR DAS NEUE. 100 JAHRE KUNST IN THÜRINGEN

Ulrike Pennewitz

Kunst ist nie ortlos zu denken, nicht ohne zugeborene Landschaft¹, allgemeine Geschichte und individuelle Geschichten. Der Thüringer Kunstraum² entfaltet sich entlang von Abbruchkanten, die durch politische und gesellschaftliche Ereignisse in den zurückliegenden einhundert Jahren entstanden. Sie bilden Reibungsflächen im Desiderat der sogenannten kleinthüringischen Lösung, die sich am 1. Mai 1920 als Land Thüringen aus acht Staaten konstituierte und zwischen 1952 bis 1990 durch administrative Zerstückelung in die Verwaltungsbezirke Erfurt, Gera und Suhl nicht nur politisch, sondern auch kulturell schwerlich als eine Einheit bezeichnet werden kann. Eine genuine künstlerische Spezialität entwickelt sich in Einzelpositionen von Künstlerinnen und Künstlern³ sowie Gruppen und Schulen, die im Rückgriff auf ihre Individualität Kunst als Ausdruck eines Unabhängigkeitsdrangs und Neuerungsbewusstseins betreiben. Besonderheiten, Ausnahmereischeinungen ziehen sich einem roten Faden gleich durch die Landschaften und Orte. In diesem territorialen und kulturellen Gebilde überrascht die Vielfalt, wie Friedrich Schneider im Gründungsjahr 1920 schreibt und bis heute damit recht behält: „Es macht sich so leicht niemand in Deutschland außerhalb Thüringens einen rechten Begriff davon, welche Schätze und Erzeugnisse der Kunst das schöne Land birgt.“⁴

1 Vgl. Erhart Kästner: „Über Altenbourg“, in: *Altenbourg. Ich – Gestein*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1871, o. S.

2 Die Bezeichnung „Kunstraum Thüringen“ ist von Jürgen Winters Überblickswerk übernommen worden. Vgl. Jürgen Winter: *Zwischen Wald und Welt: Der Kunstraum Thüringen im 20. Jahrhundert. Malerei und Grafik – Exempel im Kontext*, Heiligenstadt 2010 – nachfolgend: Jürgen Winter 2010

3 In diesem Text wird wegen der besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit durchgehend der generische Maskulin verwendet und ausdrücklich darauf hingewiesen, dass zur Wahrung gendergerechter Sprache in diesen Formulierungen neben Personen weiblichen und männlichen Geschlechts auch Personen gemeint sind, die sich nicht im binären System von Mann/Frau verorten können oder wollen.

4 Friedrich Schneider: „Kunst und Wissenschaft im neuen Staat Thüringen“, in: *Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* 2, (1920), S. 161

Reibung der Geister, 1920–1924

Im Jahr vor der Gründung des Landes Thüringen wurde die spätere Landeshauptstadt Weimar kurzzeitig zum Zentrum der neuen Republik, die das militärisch wie politisch zerfallene Deutsche Kaiserreich nach dessen Kapitulation ablöste. Friedrich Ebert postulierte im Deutschen Nationaltheater symbolträchtig und auf die kulturelle Tradition Weimars bezogen: „Jetzt muß der Geist von Weimar, der Geist der Philosophen und Dichter, wieder unser Leben erfüllen.“⁵ Die Entscheidung, die erste Nationalversammlung der Republik in Weimar abzuhalten, hatte großen Einfluss auf die kleine Stadt, die bis dahin als Wallfahrts- und Memorialort deutscher Klassiker sowie Lucas Cranachs, Franz Liszts, Friedrich Nietzsches und vieler anderer Persönlichkeiten zwar mit Scharen von Besuchern lebte, aber mit einer solchen Aufmerksamkeit nur schwerlich umgehen konnte.⁶ In dieses zweifellos angespannte, aber auch neue und aufregende Klima zog eine der Zukunft zugewandte Kunst-Gesellschaft in Weimar ein, die parallel zum Gründungsakt des demokratischen Deutschlands entstand: das Staatliche Bauhaus. Der Bauhausgründer und Architekt Walter Gropius wollte „aus den Resten einer alten Tradition [...] eine Republik der Geister“⁷ aufbauen, basierend auf dem außerordentlichen Potential einer kulturellen, politischen wie sozialen Stunde Null. Innerhalb von nur fünf Jahren hatte Gropius in

5 Burkhard Stenzel: „Krach im Landtag‘. Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Parlament in der Zeit der Weimarer Republik“, in: Burkhard Stenzel und Klaus Jürgen Winter: *Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Landtag 1920–1933*, Weimar 1999, S. 9–42, hier S. 13 – nachfolgend: Burkhard Stenzel 1999

6 Viele Weimarer empfanden einen „Ausnahmestand“, der mit dem Umzug der Nationalversammlung und Reichsregierung am 22. August 1919 nach Berlin zwar äußerlich ein schnelles Ende fand, aber eine traumatisierte, politisch wie kulturell gesplante Stadt hinterließ. Vgl. Manuel Schwarz: „Weimar als Symbolort für einen politischen Neuanfang“, in: *Krieg der Geister. Weimar als Symbolort deutscher Kultur vor und nach 1914*, Ausst.-Kat. Klassik Stiftung Weimar, Dresden 2014, S.282–286

7 Brief von Walter Gropius an das Hofmarschallamt, Freiherr von Fritsch, 31. Januar 1919, zit. nach Klaus-Jürgen Winkler: „Das Staatliche Bauhaus und die Negation der klassischen Tradition in der Baukunst. Die Architekturausstellungen in Weimar – 1919, 1922, 1923“, in: *Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar 1919–1925*, hrsg. von Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2009, S. 261–286, hier S. 261

Weimar die interessantesten Künstler und Kunstpädagogen Europas dieser Zeit versammelt – ein Coup, der „Weimar“ zum Epochen prägenden kulturellen Schlagwort machte.

In der Gründungszeit des Staatlichen Bauhauses versuchte Gropius, die Professoren der ehemaligen Großherzoglichen Kunsthochschule einzubinden, wie Max Thedy, Walther Klemm und Richard Engelmann, deren Kunst- und Ausbildungsverständnis in der Tradition der Weimarer Malerschule wurzelten. Eine Versöhnung seiner Lehranstalt mit der Weimarer und Thüringer Künstlerschaft gelang Gropius nur ansatzweise. Innerhalb des Bauhauses gerieten die alten Kunstschulprofessoren mit den neuen Meistern und Gropius' Lehrprogramm schnell in Konflikt, die Professoren kündigten 1920 und forderten im Verein mit der Freien Künstlerschaft und Zustimmung der Bevölkerung Weimars die Wiedererrichtung der Hochschule für bildende Kunst.⁸

Das neue Staatliche Bauhaus fand in aufgeschlossenen Kreisen in Weimar, Erfurt, Jena und Gera auch rege Befürwortung und Beifall. In Weimar war die „Gesinnungsgemeinschaft“⁹ um den expressionistisch-futuristischen Maler Johannes Molzahn, zu der die Bildhauer Johannes Auerbach und Johannes Karl Hermann sowie die beiden Meisterschüler des Malers Walther Klemm, Karl Peter Röhl und Robert Michel, Ella Bergmann-Michel, die Schriftstellerin Ilse Schollmann und andere zählten, ein wichtiger Ankerpunkt neuer Kunst. Diese Künstler bildeten eine künstlerische Gegenposition zur konservativen Weimarer Künstlerschaft und kritisierten deren „verstaubte Zeichenmethode“.¹⁰ Molzahns

8 Vgl. Eingabe der Kammer der bildenden Künstler in Thüringen an das Thüringische Volksbildungsministerium vom 29.12.1919, zit. nach: Silke Opitz: „Im Schatten der Avantgarde – Hochschule für bildende Kunst und Staatliches Bauhaus in Weimar 1921–1925“, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar, hrsg. von Rolf Bothe und Thomas Föhl, Osterildern-Ruit 1999, S. 344–364, hier S. 345 – nachfolgend: Silke Opitz 1999

9 Christian Gries: „Zwischen den Polen – Früher Expressionismus in Weimar“, in: *Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs*, Ausst.-Kat. Galerie am Fischmarkt Erfurt, hrsg. von Cornelia Nowak, u.a., Jena 1999, 44–51, hier S. 45

10 „Robert Michel“, in: *Bauhaus und Bauhäusler. Erinnerungen und Bekenntnisse*, hrsg. von Eckhard Neumann, Köln 1996, S. 106–107, hier S. 106

Johannes Molzahn
Humunculus, 1920
Öl auf Leinwand,
99,1 × 75,6 cm
Harvard Art Museum /
Busch-Reisinger Museum



Atelier war in den frühen 1920er Jahren ein Treffpunkt, zu dem nicht nur Bauhaus-Meister und -Schüler kamen, sondern auch Museumsdirektoren, Kunstsammler und Mäzene sowie Künstler aus dem Dada-Kreis. Der Molzahn-Kreis wurde in der Weimarer Bürgerschaft und Presse eher abgelehnt. Ein Artikel des Psychiaters Hanns Kahle über die Ausstellung *Gruppe II Weimarer Künstler* im Großherzoglichen Museum für Kunst und Gewerbe attestierte den jungen Menschen, die kurz vorher traumatisiert aus dem Krieg zurückkehrend einen neuen Start im Leben und in der Kunst suchten, „Geisteskrankheit“ und „Gesichtshalluzinationen“.¹¹

Das Staatliche Bauhaus polarisierte – es zu befürworten und zu unterstützen kam in der ersten Hälfte der 1920er Jahre in Thüringen einem generellen Bekenntnis für das Neue gleich. Vor allem aus institutionellen Kreisen, wie der Weimarer Kunstsammlung mit ihrem Direktor Wilhelm Köhler, dem Erfurter Angermuseum unter Edwin Redslob und Walter Kaesbach, dem Leiter des einflussreichen Kunstvereins in Jena, Walter Dixel, dem Architekten Thilo Schoder in Gera, sogar aus künstlerisch bis dahin eher traditionslosen Städten wie

11 Hanns Kahle: „Einiges über Expressionismus, Bolschewismus und Geisteskrankheit“, in: *Weimarerische Landeszeitung Deutschland*, 20.05.1919

Mühlhausen¹² und Saalfeld¹³ kam reger Zuspruch, das Neue zu präsentieren, zu fördern und sowohl Thüringer Künstler als auch Avantgardisten aus ganz Deutschland für Ausstellungen einzuladen und Werke für Sammlungen anzukaufen. Im Juni 1923 widmete der Jenaer Kunstverein dem 1919 an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufenen Bildhauer und Grafiker Gerhard Marcks eine Ausstellung seiner Werke. Marcks leitete als Formmeister die Bauhaus-Töpferei in der Exklave Dornburg an der Saale, wo er mit den Töpfermeisterinnen und -meistern Marguerite Friedlaender, Max Krehan, Otto Lindig und Franz Rudolf Wildenhain zusammenarbeitete und die Bauhaus-Töpferlehre aus der thüringisch-handwerklichen Tradition heraus entwickelte. Er bekannte sich stets zur Figuration, zu lebendigen Gestalten und folgte nicht der „Abstraktion als Parole“, die er am Bauhaus als Tendenz zu spüren glaubte.¹⁴ Marcks war es schließlich, der die Jenaer Kontakte nutzte und das erste Bauhaus-Produkt in Serie brachte: die *Sintrax*. Mit der gestalterischen Überarbeitung des Bauhaus-Schülers Wilhelm Wagenfeld waren und sind diese Gegenstände bis heute der



Gerhard Marcks
Sintrax-Kaffeemaschine,
Entwurf 1926
Borosilicatglas, Metall,
Gummi, Holz
SCHOTT-Unternehmens-
archiv
© VG Bild-Kunst, Bonn
2020

12 Karl Schill gründete 1925 einen Kunstverein mit kontinuierlichem Ausstellungsprogramm u.a. Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker. Vgl. Jürgen Winter: „Der Mühlhäuser Kunstverein 1925 bis 1934“, in: *Mühlhäuser Beiträge*, 26 (2006), S. 85ff.

13 Die Gründung eines Kunstvereins in Saalfeld initiierte der Maler Max Schamberger, der von 1921 bis 1927 arbeitete. Vgl. Edwin Kratschmer: „Eine Stadt und ihre Kunst“, in: *Hundert Jahre Kunst in Saalfeld*, Saalfeld 2008, S. 9–10

14 Gerhard Marcks 1889–1981. *Briefe und Werke*, München 1988, S. 41ff.

Inbegriff des Bauhaus-Designs und machten nicht nur die Kunst- und Gestaltungsschule, sondern auch das „Jenaer Glas“ weltberühmt.

In Jena lernte Marcks den jungen Maler und Kunsthistoriker Charles Crodel kennen, der 1920 mit seinem Universitätsprofessor Herbert Koch in den Vorstand des Kunstvereins kam. Crodel sammelte selbst expressionistische Grafik und war neben Marcks mit Karl Peter Röhl und dem Kunstpädagogen Christoph Natter befreundet, mit dem Crodel die Bauhaus-Meister in ihren Ateliers besuchte.¹⁵ Schon 1920 lud der junge Maler die Museumsdirektoren aus Erfurt, Weimar und Halle sowie die Kunstmäzenin Thekla Hess in seine Jenaer Wohnung ein, um eine gewünschte Zusammenarbeit der Institutionen zu organisieren, wie Tagebucheinträge des Künstlers belegen.¹⁶ Crodels Arbeit stellte ein Bindeglied des Jenaer Kunstvereins zu der expressionistischen Thüringer Künstlerschaft und Dexels avantgardistischem Programm dar.

Wichtige Förderer der Kunstentwicklung in Thüringen waren auch in Erfurt Institutionen und private Förderer, wie das Angermuseum und der Erfurter Kunstverein sowie die Kunstmäzene Thekla und Alfred Hess. Entscheidend für das Ausstellungs- und Sammlungsprofil wurde die Anstellung des Berliner Kunsthistorikers Walter Kaesbach, der Edwin Redslob 1920 als Direktor des Angermuseums ablöste und durch seine Arbeit als Sekretär des Kunstvereins das Ausstellungsprogramm auf ein neues Niveau hob.¹⁷ Die Mitteldeutsche Zeitung führte Kaesbach als einen „der radikalsten Vertreter des Expressionismus“¹⁸ ein, er förderte – einigen Widerstand erzeugend – die Avantgardekunst und brachte die Künstler der *Brücke* nach Erfurt. Auf Vermittlung Kaesbachs konnte Erich Heckel zwischen 1922 und 1924 im Erdgeschoss des Angermuseums die Wandmalerei *Lebensstufen* ausführen und schuf damit die bedeutendsten erhaltenen Wandbilder des deutschen Expressionismus.¹⁹

15 Maria Schmid: „Die Avantgarde im Jenaer Kunstverein“, in: *Expressionismus in Thüringen*, a.a.O., S.74–83, hier S. 79 – nachfolgend: Maria Schmid 1999

16 Vgl. Maria Schmid 1999, S. 80

17 Cornelia Nowak und Roth Menzel: *Zwischen Avantgarde und Anpassung. Der Erfurter Kunstverein. Eine Dokumentation von 1886 bis 1945*, Ausst.-Kat. Angermuseum Erfurt u.a., hrsg. von Ernst Herrbach u.a., 1999, S. 27

18 Anonymus: „Wer die Macht hat, hat das Recht“, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 07.02.1920, zit. nach: ebd.

19 Mechthild Lucke: „...Ein Stück deutsche Kunstgeschichte. Expressionismus in Erfurt“, in: *Expressionismus in Thüringen* a.a.O., S. 22–33, hier S. 27



Ernst Heckel
 Lebensstufen, 1922–1924
 Sekkomalerei
 © Angermuseum Erfurt, Foto: Dirk Urban

Die Präsenz der Avantgarde war äußerst anregend für Kunstschaaffende in Erfurt. Anfang der 1920er Jahre fanden sich hier Künstler zusammen, die der Aufbruchsstimmung der Weimarer Republik mit Vehemenz folgten. Zu der programmatisch orientierten expressionistischen Künstlergruppe *Jung-Erfurt* hatten sich 1919 die Maler und Grafiker Walter Fernkorn, Alfred Hanf, Theo Kellner, Willy Kirch, Otto Mehmel, Willy Robert Huth, Karl Schneider und die Bildhauer Richard Bauroth und später Karl Lübecke sowie die Literaten Curt Hotzel und Walter Passage mit dem Zweck der „Pfleger und Förderung junger Kunst und Zusammenfassung der neuzeitlichen Kunstbestrebungen Jung-Erfurts, vornehmlich auf dem Gebiet der bildenden Kunst“²⁰ zusammengeschlossen. Ihr Programm zeigte sich radikal: „Merkt ihr’s?“, heißt es im Manifest der Gruppe vom Mai 1919, „Es zieht ein neues Alter herauf [...] Seht doch in eure Städte: sie sind voll der Gestorbenen, die noch schaffen und rafften, genießen und zeugen [...]“²¹ Das von Hotzel verfasste und von Hanf gestaltete

20 Anonymus: Künstlergruppe Jung-Erfurt, in: Thüringer Allgemeine Zeitung, 20.04.1919, zit. nach Cornelia Nowak: „An die Freunde des Kommenden“. Die expressionistische Künstlergruppe „Jung Erfurt“, in: *Expressionismus in Thüringen*, a.a.O., S. 34–43, hier S. 34. – nachfolgend: Cornelia Nowak 1999

21 *Aufgang. An die Freunde des Kommenden, Manifest der Künstlergruppe Jung Erfurt*, Mai 1919, zit. nach Cornelia Nowak 1999,

S. 35

Manifest wurde die erste Veröffentlichung der *Stierpresse*.²² Die radikale Kraft von *Jung-Erfurt* verflieg jedoch schnell.²³ Die meisten ihrer Mitglieder spielten lokal eine Gastrolle, bevor sie wie Huth und Kellner in die Großstadt zogen²⁴ und sich die Gruppe im Inflationsjahr 1923 klanglos auflöste.

In Altenburg machten sich nach dem Ersten Weltkrieg vor allem drei Künstler einen Namen: Alfred Ahner, Ernst Müller-Gräfe und Walter Jacob. Ahner, der in Gera eine Lithografenlehre machte, traf hier Otto Dix und Kurt Günther, mit denen er lebenslange Freundschaften pflegte. Der Chronist Ahner, der an „jeder seiner Wegstationen [...] manisch alles ihm bemerkenswert Erscheinende [zeichnete], notierte es in Briefen und Tagebüchern“.²⁵ Sein Interesse am Zeitgeschehen entfaltete sich ab 1922 in besonderer Weise, als Ahner nach Weimar zog und hier Szenen aus den Landtagsdebatten zeichnete. Als kritischer Realist hielt Ahner nicht nur das Zeitgeschehen in der Weimarer Republik, sondern auch in der NS-Zeit und der Ulbricht-Ära in atmosphärisch präzisen Zeichnungen, Kommentierungen und Tagebuchaufzeichnungen fest.²⁶

Der Maler und Grafiker Otto Dix war „Vorbote des Einbruchs der Moderne in die Ostthüringer Provinz“²⁷. Er hatte per Feldpost im Januar 1918 an das Geraer Rathaus eine vorsichtige Anfrage gestellt, seine Kriegsbilder ausstellen zu dürfen. Der aus Untermaßfeld bei Gera stammende Dix meinte ein etwa „halbes Tausend“, in Tornistergröße²⁸ umfassendes Konvolut expressiver, futuristischer Zeichnungen und Gouachen, die er von den Schlachtfeldern Europas mitgebracht hatte und die Hans Kinkel als „Protokolle der Hölle“²⁹ bezeichnete. Die Ausstellung kam nicht zustande. Erst Jahrzehnte später wurden diese Arbeiten bekannt. Dix ging nach Dresden, traf dort auf Kurt Günther, der ebenfalls aus Gera stammte, und begann

22 Ebd.

23 Ebd., S. 40

24 Jürgen Winter 2010, S. 89

25 Jutta Penndorf: „Expressionismus in Altenburg?“, in: *Expressionismus in Thüringen*, a.a.O., S. 84–93, hier S. 84

26 Ulrike Rüdiger: *InnenSichten. Kunst in Thüringen 1945 bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Gera, hrsg. von Thomas Wurzel und Ulrike Rüdiger, Gera 1999, S. 40 – nachfolgend: Ulrike Rüdiger 1999a

27 Ulrike Rüdiger: „Gera und die Moderne. Streifzüge durch die expressionistische Provinz“, in: *Expressionismus in Thüringen*, a.a.O., S.60–73, S. 60. – nachfolgend: Ulrike Rüdiger 1999b

28 Ebd.

29 Vgl. Hans Kinkel: *Otto Dix. Protokolle der Hölle*, Frankfurt am Main 1968

mit ihm gemeinsam zu arbeiten. Ebenso inspiriert vom Expressionismus zeigte sich der Geraer Kurt Schmidt, der 1920 an das Weimarer Bauhaus wechselte. Schmidt folgte dem in der Bauhaus-Peripherie agierenden Theo van Doesburg, unterzeichnete das KURI-Manifest, entwickelte das *Mechanische Ballett*, das 1923 in dem von Gropius umgebauten Jenaer Stadttheater erstmals zur Ausführung kam, und rückte „von den Vordenkern zum Praktiker der programmatischen Wende“³⁰ am Staatlichen Bauhaus auf.



Kurt Schmidt
 Der Mann am Schaltbrett, 1924 (Nachzeichnung 1972)
 Tusche, Tempera über Bleistift 23,1 × 32 cm
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden/Kupferstichkabinett

Schwindende Geister, 1925–1945

Erste Erschütterungen dieser Erfolgsgeschichte wurden durch die Thüringische Landtagswahl 1924 offenbar, bei der die Parteien des „Ordnungsbundes“ die Mehrheit erhielten und die Regierung unter Richard Leutheuser (DVO) von sieben Abgeordneten der rechtsradikalen Fraktion VVL geduldet wurde. Diese Konstellation hatte fatale Folgen für das Land Thüringen, seine Kultur und Künstler. Der „Abbau des Staatlichen Bauhauses“³¹ und die damit verbundenen Kündigungen

30 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 62

31 Vgl. Klaus-Jürgen Winkler: „Bauhaus und Thüringer Landtag – Die Kunstschuldebatten in der Zeit der Weimarer Republik“, in: Burkhard Stenzel und Klaus-Jürgen Winkler: *Kontroversen und Kulturpolitik im Thüringer Landtag 1920–1933*, Weimar 1999, S. 43–125 – nachfolgend: Klaus-Jürgen Winkler 1999

der Bauhausmeister waren eine der ersten kulturpolitischen Maßnahmen, die das Neue zurückdrängten. Denn es gingen nicht nur die Bauhäusler, es folgten ihnen auch viele Künstlerpersönlichkeiten, die im Umfeld der Schule neue Impulse gesetzt hatten. Parallel führte die Regierung Leutheuser Verhandlungen mit dem Berliner Architekten Otto Bartning, der im Februar eine Konzeption vorlegte³², die unmittelbar an Gropius' Konzept anschloss. Bartning, der zusammen mit den Architekten Ernst Neufert und Heinz Nösselt zwar weniger visionär, in den Ergebnissen aber vor allem auf dem Gebiet der Architektur erfolgreicher als das Bauhaus in Weimar agierte, musste sich 1929 dem gleichen parlamentarischen Votum stellen, wie wenige Jahre zuvor Gropius. Wieder gab die Mehrheit des Landtages jenen Stimmen recht, die den modernen Kurs der Schule, wie ihn Bartning vertrat, im Interesse der lokalen Handwerkerschaft³³ und der regionalen Traditionspflege verändern wollten. Wieder waren es Vorwürfe, die die Rentabilität der Hochschule in Frage stellten und allein Budgetfragen, aber nicht den Ausbildungserfolg und die kulturellen Impulse für die Region in den Blick nahmen. Die weltweite Wirtschaftskrise, die im Oktober 1929 durch einen Börsencrash ausgelöst wurde, und die Thüringer Landtagswahlen am 8. Dezember 1929 veränderten das politische Klima so entscheidend, „daß die Schicksalsfrage der Schulen erneut gestellt wurde, diesmal mit der Rigorosität der Nationalisten, gegen die Regeln der Demokratie und des Parlamentarismus.“³⁴

Mit Paul Schultze-Naumburg, Architekt des Schlosses Cecilienhof in Potsdam, Publizist zu völkischer und rassistischer Kulturarbeit und Parteigänger der NSDAP, der fortan sowohl die Bauhochschule als auch die Kunsthochschule leitete, verfolgte die neue Regierung unter dem Nationalsozialisten Wilhelm Frick das programmatische Konzept, „ein Musterbeispiel nationalsozialistischer Kulturpolitik zu schaffen“³⁵. Es wurden 13 Lehrer und Professoren³⁶ entlassen

32 Tatsächlich konnten nur die Bauhochschule und die Werkstätten unter einer Verwaltung arbeiten. Die Kunsthochschule blieb eigenständig. Vgl. Otto Bartning: Konzeption für die Weiterentwicklung der Hochschulen, 28.02.1925. ThHStAW, Staatl. Hochschule für Handwerk und Baukunst Weimar, zit. nach: Klaus-Jürgen Winkler 1999, S. 98

33 Ebd., S. 104

34 Ebd., S. 106

35 Erlaß „Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum“, 22.04.1930. Amtsblatt des Thüringer Ministeriums für Volksbildung, gez. Frick, zit. nach: ebd.

36 Vgl. Claus Pese: „Der Name Schultze-Naumburg ist Programm genug!“

und eine „deutsche Kunst“ mit Bezug zur regionalen Handwerkstradition und einem neoklassizistischen Stil erfunden – ein nationalsozialistisches Gegenstück zum Visionär Gropius, dem Praktiker Bartning, aber auch zu dem künstlerischen Traditionalisten Richard Engelmann.³⁷ Letzterer wurde kurz vor der Pensionierung auf Anordnung von Schultze-Naumburg als Lehrer abgesetzt, „[...] da dessen Kunstrichtung nicht derjenigen entsprach, welche die Schule nach der Neuorganisation vertreten sollte [...]“³⁸. Schultze-Naumburg verlor in seinem Antrittsjahr keine Zeit, 70 Werke aus dem Weimarer Schlossmuseum entfernen zu lassen, darunter Werke von den Künstlern, die in den zurückliegenden Jahren den Kunstraum bedeutend gemacht hatten: Otto Dix, Lyonel Feininger, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Emil Nolde, Ernst Barlach sowie die Fresken von Oskar Schlemmer aus den Gebäuden des ehemaligen Bauhauses.³⁹ Die Aktionen blieben nicht auf Weimar begrenzt. Der „Negererlass“⁴⁰ der Thüringer Landesregierung verknüpfte zutiefst rassistische wie auch modernefeindliche Aspekte miteinander und zeigte umgehend Wirkung. Der Geraer Künstler Kurt Günther, der 1931 in seine Heimatstadt zurückkehrte, löste einen Skandal aus, indem er ein Gemälde, das ein blondes Mädchen in den Armen eines afroamerikanischen Jazztrompeters zeigte, in einem Schaufenster ausstellte; es wurde von behördlicher Seite entfernt und eine lokale Pressedebatte ausgelöst. Die Aktion „Entartete Kunst“, die 1937 landesweit beschlossen wurde, sowie die Enteignung jüdischer Familien dezimierten private und öffentliche Sammlungen in Thüringen erneut, so dass von den großen

Paul Schultze-Naumburg in Weimar“, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, a.a.O., S. 386–393, hier S. 387

37 Wie Silke Opitz ausführt, konnte Engelmann seine Bildhauerklasse bis 1933 zwar als Privatschule weiterführen, doch wurde ihm 1935 wegen seiner jüdischen Herkunft im Zuge der „Rassengesetze“ ein Berufsverbot auferlegt, floh 1937 nach Kirchzarten und überlebte dort die NS-Zeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg konnte der Bildhauer dort mit öffentlichen Aufträgen an seine künstlerische Arbeit anknüpfen. Silke Opitz: „Im Schatten der Avantgarde – Hochschule für bildende Kunst und Staatliches Bauhaus Weimar 1921 bis 1925“, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, a.a.O., S. 344–365, hier S. 353 – nachfolgend: Silke Opitz 1999

38 Schreiben Paul Schultze-Naumburg an das Thüringer Volksbildungsministerium, 28.11.1933, zit. nach Silke Opitz 1999, S. 353

39 Günther Neliba: „Wilhelm Frick und Thüringen als Experimentierfeld für die nationalsozialistische Machtergreifung“, in: *Nationalsozialismus in Thüringen*, hrsg. von Detlef Heiden und Gunter Mai, Weimar / Köln / Wien 1995, S. 75–95, hier S. 78

40 Klaus-Jürgen Winkler 1999, S. 106

Kollektionen avantgardistischer Kunst kaum etwas übrigblieb.⁴¹ Selbst die Werke der Meister der Weimarer Malerschule wurden abgehängt: Ahner notiert 1937 in sein Tagebuch: „Jetzt wurde sogar der herrliche Rohlfssaal geräumt, mein Stolz und meine Freude. Rachsucht und Dummheit der Römlinge [...] kennen keine Achtung vor dem Genie – dem Alter – [...] endlich ist es offen geworden – [...] die Kleingeister haben nun ihre kleingeistige Rache [...]“⁴²

Künstler wie der Maler Hugo Gugg waren in Weimar ab 1930 gefragt. Der von der italienischen Landschaft und der Malerei der Präraffaeliten inspirierte Künstler konzentrierte sich auf Thüringer Motive und Porträts, erhielt zahlreiche öffentliche Aufträge, wie etwa die künstlerische Ausgestaltung des von Hermann Giesler entworfenen und neu eröffneten Hotels „Elephant“ in Weimar. Während der Kriegsjahre schuf Gugg für die Privatresidenz Adolf Hitlers Italienmotive, wie das Gemälde *Castel del Monte* (1942), erhielt zahlreiche Auszeichnungen für sein Werk und nahm an Ausstellungen teil. Die Maler der Ausstellungsgemeinschaft Weimarer Secession, Oswald Baer, Karl Pietschmann, Alexander von Szpinger und Walther Klemm sowie Alexander Olbricht, waren als Künstler und Hochschullehrer ebenso in bescheidenem Rahmen weiter tätig, während das kulturelle Leben fast gänzlich zum Erliegen kam und die Kunstproduktion dem existenziellen Kampf ums Überleben wich.

Wiedergänger, 1945–1970

Die nächste Stunde Null schlug am 8. Mai 1945 mit der Kapitulation Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. Sie ist der Startpunkt einer „Übergangszeit“ bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten BRD und DDR im Jahr 1949, die Karl Max Kober als „Vorgründerzeit“ einer neuen Ära der Kunstentwicklung betrachtet.⁴³ Nach 1945 versuchten die Thüringer Kunstschulen an ihre Arbeit anzuknüpfen und das kulturelle

41 Vgl. die Dokumentation von Maria Schmid der einstigen Bestände Jenaer Kunstsammlung. *Rausch und Ernüchterung. Die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins – Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jenaer Kunstverein e.V. u.a., Jena / Quedlinburg 2008

42 Alfred Ahner, Tagebuch 18.08.1937 [Nachlass Ahner], zit. nach: Christa-Maria Dreißiger: „Zwischen Anpassung und Resignation – das Schaffen des Malers und Zeichners Alfred Ahner in den Jahren von 1920 bis 1945“, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, a.a.O., S. 366–377, hier S. 371

43 Karl Max Kober: 1945–1949. *Die Kunst der frühen Jahre*, Leipzig 1989, S. 8

Überleben neu anzuregen. An der Weimarer Hochschule unter der Leitung von Hermann Henselmann wollte man, wie es gleichzeitig auch andernorts in der Sowjetischen Besatzungszone versucht wurde⁴⁴, an die Lehrprinzipien des Staatlichen Bauhauses und Bartnings Bauhochschule anknüpfen. Henselmann gelang es, ehemalige Bauhäusler als Lehrer zu gewinnen, wie die beiden Itten-Schüler Hanns Hoffmann-Lederer und Peter Keler für die Vorlehre von Kunststudenten, Gustav Hassenpflug, Rudolf Ortner und Emanuel Lindner für die Architekturausbildung. Aus der Weimarer Hochschule gingen für die Thüringer Kunst bedeutende Künstlerpersönlichkeiten wie Gerhard Altenbourg, Alfred Traugott Mörstedt und Kurt W. Streubel sowie die sich später in der DDR-Kunst etablierenden Künstler Gerhard Bondzin, Gerhard Kettner, Werner Stötzer und Walter Womacka hervor.



Peter Keler
Abstrakte Komposition, 1970
Öl auf Hartfaser, 50 × 70 cm

Zunehmend prägte jedoch ein Desinteresse daran, die Individualität der jüngeren Künstlergeneration zu fördern, den Kurs der Hochschule, denn Künstler brauchte die junge DDR lediglich als Mittler und Agitatoren für sozialistische Gesellschafts-

und Staatsideen sowie für den Kulturtransfer aus der Sowjetunion, nicht aber als Kritiker oder eigensinnige Ideengeber, schon gar nicht in Anknüpfung an die Moderne. Professoren wie Hoffmann-Lederer entschlossen sich zum Weggang oder wurden wie Hermann Kirchberger als „untragbar“ abgesetzt. Beide verließen die DDR und gingen in den Westen. Studierende fielen wegen mangelnder gesellschaftspolitischer Kenntnisse durchs Examen.⁴⁵ Nicht die sogenannte Formalismusdebatte allein, sondern auch die Hochschulreform der 1949 gegründeten DDR waren Auslöser für die Schließung der Künstlerausbildung im Juli 1951 an der Weimarer Hochschule.⁴⁶ „Die gewaltsame Amputation der Abteilung Bildende Kunst im Jahr 1951 markiert die schmerzhafteste Zäsur in der jüngeren Kunstgeschichte der Region. Spätestens jetzt manifestierte sich der Exodus der künstlerischen Intelligenzija, der Thüringen für Jahrzehnte zur kulturellen und geistigen Provinz stempelte.“⁴⁷

Die progressiven Entwicklungen im Kunstraum wurden nach 1945 weniger von den Institutionen, Sammlern und öffentlichen wie privaten Förderern angeregt, sondern es etablierten sich Persönlichkeiten, die sowohl das klassische wie moderne Erbe der Region als auch internationale Kunstströmungen in ihren Arbeiten zu verbinden versuchten. In Thüringen schuf der 1945 in Gotha ansässig gewordene Kurt W. Streubel konkret-konstruktivistische Werke, ebenso der Weimarer Harry Schmidt-Schaller, der an expressiv-futuristischer Malerei und Grafik arbeitete. In Eisenach entstanden erste Arbeiten von Manfred Kandt, und in Jena legte Lothar Zitzmann Grundlagen für sein Werk. In Gera arbeiteten Alexander Wolfgang und Kurt Günther, in Altenburg der Maler Heinrich Burkhardt und in Weimar Horst de Marée sowie die Malerin Tina Bauer-Perzellen, die an veristischen Bildwelten arbeitete, der Landschaftsgrafiker Otto Paetz, der Maler Horst Jährling, der experimentelle Grafiker Philipp Oeser, der Zeichner Alfred Traugott Mörstedt und viele andere mehr. Vielerorts hatte sich zwischen 1945 und 1949 trotz schwierigster Lebensverhältnisse wieder künstlerisches Schaffen entwickelt. Kulturpolitischer Druck zu Ungunsten freier künstlerischer

44 In Dessau wurde sich bemüht, das Bauhaus an seiner historischen Wirkungsstätte zu beleben. Dieser Plan scheiterte bereits 1947. An der Burg Giebichenstein in Halle wurde von Charles Crodel – bis zu seiner Berufung an die Münchner Akademie 1951 – versucht, an die Lehre des Bauhaus-Meisters Gerhard Marcks anzuknüpfen.

45 Anne Hormann: „Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. Kunstausbildung an der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Kunst (1946–1951)“, in: *Aufstieg und Fall der Moderne*, a.a.O., S. 422–439, hier S. 435 – nachfolgend: Anne Hormann 1999

46 Ebd., S. 435

47 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 27



Horst de Marées
Verdun de Lauragais, nach 1960
Tempera auf Papier, 61 × 83 cm
Courtesy by Sabatier Galerie & Kunsthandel, Verden

Entfaltungsmöglichkeiten nach 1949 beschleunigten jedoch bei Vielen die Schritte in die Großstädte und Kunstzentren oder verursachten Fluchtbewegungen in die BRD. Die ersten Opfer der Formalismusdebatte schienen diese Entscheidungen zu bestätigen: Hermann Kirchbergers expressiv-abstraktes Wandgemälde für das Weimarer Nationaltheater war 1950 nach einer ätzenden Pressekampagne abgehängt und dem Angermuseum übergeben worden.⁴⁸

Der Freundeskreis um den Grafiker und Maler Mörstedt, den Bildhauer Waldo Dörsch, die Metallkünstler Helmut Senf und Günther Läufer sowie den Grafiker und Sammler Rudolf Franke bildete zwischen 1963 und 1974 unter dem unauffälligen Namen die *Erfurter Atelieregemeinschaft* mit Ideenreichtum und Organisationsgeschick ein singuläres Phänomen in Thüringen.⁴⁹ In 45 Soloausstellungen zeigte die Gemeinschaft

48 Bis 2003 galt das Gemälde als verschollen, wurde aber bei Sanierungsarbeiten im Erfurter Angermuseum wiederentdeckt und ist seit Dezember 2003 in der Weimarahalle in Weimar wieder öffentlich zugänglich.

49 Das Gründungsdatum der Atelieregemeinschaft steht im Zusammenhang der Ablösung von Herbert Kunze durch Karl Römpler als Leiter des Erfurter Angermuseums und der Wende des bislang an der Moderne orientierten Ausstellungsprogramms zu den „offiziellen Ideen eines sozialistischen Kunstwillens“. Cornelia Nowak: „Sehnsucht nach künstlerischer Freiheit. Die Erfurter Atelieregemeinschaft als illegales Forum moderner Kunst“, in: *Kunst im Gegenwind. Die Erfurter Atelieregemeinschaft 1963–1974*, Ausst.-Kat. Mühlhäuser

in der Neuwerkstraße 29 Arbeiten von Künstlerfreundinnen und -freunden aus dem In- und Ausland, schlug Brücken zu Altmeistern wie Hermann Glöckner oder Nonkonformisten wie Robert Rehfeld und Günther Huniat. Einladungen zu den Vernissagen ergingen persönlich und mit einer Originalgrafik an sorgfältig ausgewählte Privatadressen. Seit 1964 stellte die Atelieregemeinschaft jährlich Grafikmappen her, die begehrte Sammlerstücke wurden. Anders als die Auftritte von *Jung-Erfurt* verstand sich der Freundeskreis als Produktions- und Geistesgemeinschaft, als „selbstbewusst elitär“⁵⁰ und ohne jeden Anspruch auf gesellschaftliche oder politische Agitation. Das Ende der Gemeinschaft kam nicht durch Druck geheimdienstlicher Operationen der Staatssicherheit, wie im Fall der Chemnitzer Gruppe *Clara Mosch*, sondern durch Professionalisierung in der Galerie *erph*, die als Teil eines kommerziell orientierten Netzwerks des Staatlichen Kunsthandels mit etwa 40 Galerien, Kunst-Auktionen und Werkstätten zur DDR-weiten Entkrampfung der Kunstszene führte.⁵¹

Belebung der Geister, 1971–1990

Die 1970er Jahre waren spürbarer kultureller Generations- und Klimawandel zugleich. Er animierte junge Absolventen der Kunsthochschulen, wie Erich Enge aus Halle, Horst Sakulowski aus Leipzig oder Rainer G. Schumacher, Joachim Kuhlmann und Karl-Heinz Appelt aus Dresden und Berlin nach Thüringen zu wechseln. Sie folgten den Hoffnungen, die das Motto „Weite und Vielfalt“ ab 1971 verbreitete, also einen künstlerischen Ausdruck jenseits des sozialistischen Themenkanons entwickeln und in Thüringen etablieren zu können. Dieser Wandel bescherte dem Kunstschaffen in der DDR zunächst eine Konjunktur, die aber durch die Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann im November 1976 einen erheblichen Dämpfer erfuhr und zum nunmehr endgültigen Vertrauensverlust im ohnehin prekären Verhältnis zwischen unangepassten Künstlern und DDR-Staat führte.⁵²

Museen / „e.a.“ Grafikgalerie Zimmermann, 1998, S. 13–20, hier S. 15 – nachfolgend: Cornelia Nowak 1998

50 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 65

51 Cornelia Nowak 1998, S. 18

52 Selbstzeugnisse von Künstlerinnen und Künstler der DDR-Kunstszene im Umgang mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns vgl. *Gegenstimmen. Kunst in der DDR 1976–1989*, Ausst.-Kat. Gropius-Bau Berlin, hrsg. von Deutsche Gesellschaft

Hieraus erwuchs in den 1980er Jahren ein kulturelles Feld voller innerer Widersprüche zwischen Konfrontation und Konformismus. Die zeittypische Schizophrenie bestand darin, dass der „unangepasste, zuweilen melancholische Neoexpressionismus einer jüngeren Malergeneration, den der [...] ‚Hunger nach Bildern‘ auch in der DDR hervorrief, [...] seit Mitte des Jahrzehnts zu einer Spielart von Staatskunst [avancierte], die auf kapitalistischen Kunstmärkten Devisen einbrachte und bei westlichen Kulturverwesern Punkte sammelte.“⁵³ Zu diesen Allianzen konnte nur noch eine konfrontative Kunstproduktion Stellung beziehen, die in die „toten Winkel“ des professionellen Kunstschaffens auswich und deren Produzenten sich Denunziation, Observation und der Gefahr der Inhaftierung aussetzten.

Selbstaussdruck in Form von Verweigerung, Protest und Widerstand, aber auch künstlerischen und technischen Experimenten fand ab 1980 in Gabriele Stötzers *Galerie im Flur* kurzzeitig einen Ort, der bereits 1981 von der Staatsicherheit liquidiert wurde. Die Schriftstellerin, Künstlerin und Feministin war in Kontakt mit der Jenaer Literatur- und Kunstszene um den Schriftsteller und Bürgerrechtler Jürgen Fuchs, beteiligte sich an den Protesten gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann und wurde 1977 mit dem Vorwurf der „Staatsverleugnung“ im Frauengefängnis Hoheneck inhaftiert. Stötzer konnte in kurzer Zeit die private Galerie mit Ausstellungen von Manfred Butzmann, Werner Schubert-Deister, Eberhard Göschel, Uta Hünninger, Ralf Kerbach und Reinhard Zabka profilieren und setzte ein deutlich politisiertes Gegenstück zur gediegen-intellektuellen *Erfurter Atelieregemeinschaft*. Bedeutende Orte der künstlerischen Opposition und Gegenkultur in Thüringen waren auch die zwischen 1986 und 1988 in einem besetzten Jenaer Hinterhof in loser Folge stattfindenden *Hofvernissagen*, die von dem Maler Gerd Wandrer und der Keramikerin Annette Wandrer organisiert wurden. Sie avancierten zu Treffpunkten nonkonformer Künstler ebenso wie politisch Oppositioneller und wurden regelmäßig von den Mitarbeitern der Staatsicherheit unterwandert und durch die Polizei aufgelöst.

Die Kraft, die sich in den oppositionellen Kreisen sammelte, fand Widerhall in einer DDR-Gesellschaft, die ihres Landes so überdrüssig wurde, dass sie es 1990 nach 40 Jahren abschaffte. „Das Hinscheiden des ‚pyramidalen Sozialismus [...]‘ entknotete auch die diffizilen Verstrickungen zwischen Geist und Macht, die Demarkationslinien zwischen Widerstand und Anpassung, die undefinierten Binnenmuster von Beobachtung, Beachtung und Achtung – genau das, was die Selbstreferenzialität der ‚Kunst in der DDR‘ bestimmte.“⁵⁴

Neue Geister, bis heute

Im Juli 1990 erstand Thüringen erneut, ab Oktober 1993 dann als Freistaat im wiedervereinigten Deutschland, diesmal bewusst nicht in Weimar, sondern auf der Wartburg bei Eisenach, auf der feierlich die Freiheit und Förderung der Kunst proklamiert wurde. Das ausgedünnte Kunstgeschehen im Kunstraum Thüringen wurde in den 1990er Jahren mit zahlreichen Neugründungen von Künstlergruppen, Kunstvereinen und Galerien gefüllt. Mit der Fakultät Gestaltung ab 1993 an der Weimarer Hochschule, ab 1996 Bauhaus-Universität, wurden auch wieder Studienmöglichkeiten im Bereich bildende Kunst geschaffen. Die 1990er Jahre sind von der Tendenz geprägt, das bis dahin Zurückgehaltene und Abgewägte endlich zur freien Entfaltung zu bringen, herzuzeigen, was der Kunstraum zu bieten hat und abzulehnen, was in der Vergangenheit im Wege stand. Nun profitieren Diejenigen, die ihre Authentizität entwickeln, verteidigen und den Arbeitsort Thüringen als Chance für ihr zukünftiges Schaffen begreifen. Bezeichnenderweise nannte Alfred Traugott Mörstedt eine seiner Arbeiten aus dem Jahr 1999: „Von der Würde der Aufrichtigkeit“.

Der Blick auf 100 Jahre Kunstentwicklung zeigt, wie es Ulrike Lorenz treffend formuliert, dass „Thüringens Hochkultur fast durchgängig von fremden Kräften entwickelt und getragen“⁵⁵ wurde – und wohl auch in Zukunft werden wird. Das ist kein Indiz für einen Mangel an Talenten, sondern beschreibt das Phänomen, dass Kunst und Kultur nicht allein an einem Ort entstehen, genauso wenig, wie sie an nur einem Ort vertrieben, verbogen oder instrumentalisiert werden können.

e.V. / Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2016

53 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 86

54 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 103

55 Ulrike Rüdiger 1999a, S. 9

Kunst ist eine ebenso lokale wie globale Angelegenheit – sie braucht einen konkreten Ort, aber immer auch Impulse von außen. Sie entsteht dort, wo sie gebraucht wird und wirkt dort, wo sie notwendig ist – auch in die Zukunft hinein.

„Die Gegebenheiten aufzuzählen trägt wenig bei zur Erhellung des Geschehenen, bringt nur Kolorit des unbestimmten Beginns. Erscheinungen an der Peripherie sagen wenig, wenn wir nicht begreifen, daß es in Wahrheit darauf ankommt, dem Gesetz zu gehorchen, nach welchem man angetreten ist – doch das weist in eine schicksalhafte Tiefe, die sich der Mitteilung entzieht.“⁵⁶

56 Alfred Traugott Mörstedt: „Weimar – Ein Sachverhalt“, in: Alfred Traugott Mörstedt. Weimar – ein Beginn, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Weimar, 2001, S. 115–118, hier S. 115