



Heft 4 · 1977
Preis 2,50 Mark
Index 31228

Bildende Kunst



Redaktionskollegium:
Prof. Dr. Peter H. Feist · Sigbert Fliegel ·
Dr. Wolfgang Hütt · Günter Jöhne · Dr. Horst
Kolodziej · Prof. Dr. Ulrich Kuhrt · Waltraut Mai ·
Dr. Peter Michel · Dr. Helga Möbius ·
Dr. Siegfried Wege

Redaktion:
Dr. Peter Michel (Chefredakteur) · Traugott
Stephanowitz · Erika Klingenburg · Barbara Barsch

Grafische Gestaltung: Klaus Buchholz

Verlag und Redaktion: Henschelverlag Kunst
und Gesellschaft, 104 Berlin, Oranienburger
Straße 67/68, Postfach 220

Telefon: Sammelnummer des Verlages: 2 87 90
Direktanschluß der Redaktion: 2 87 93 06
Telex: 11 23 02

Gesamtherstellung: Druckerei Märkische
Volksstimme Potsdam

Veröffentlicht unter der Lizenz-Nr. 1051
des Presseamtes beim Vorsitzenden des
Ministerates der DDR
AN (EDV) 53 617

XXV. Jahrgang, Heft 4/77
Redaktionsschluß: 28. 2. 1977

Die «Bildende Kunst» erscheint monatlich
EVP: 2,50 M - Auslandspreise sind den Zeitschriftenkatalogen des Außenhandelsbetriebes
Buchexport zu entnehmen.

Alle Rechte vorbehalten · Nachdruckgenehmigung
durch die Redaktion

Die Zeitschrift kann in Westberlin und im gesamten
Ausland über den Buchhandel bezogen werden.
Bestellungen nehmen auch die Firma Buch-Export,
DDR, 701 Leipzig, Leninstraße 16, und der Verlag
entgegen. Im sozialistischen Ausland erfolgen
Bestellungen über die Buchhandlungen für fremd-
sprachige Literatur.

Fotonachweis: Archiv Bildende Kunst (30) / E. Fischer, Stäbelow (2) S. 171-72 / Th. Franke, Erfurt (1)
S. 169 / D. Frasney, Brüssel (6) S. 185-88, 2. US /
J. Fritz, Berlin (8) S. 177-80 / J. Karpinski, Dresden
(2) S. 181, 183 / H. Materna, Halle (2) S. 176 / J.
Schmidt, Rostock (1) 3. US / Stelzer, Berlin (1)
S. 167 / N. Stratmann, Westberlin (13) S. 189-92 /
H.-J. Traue, Berlin (3) S. 165 / Zentralinstitut für
Gestaltung, Berlin (1) S. 166

Titelbild

Roger Somville · Unsere Zeit · Wandbild in
der Metrostation «Hankar» in Brüssel. Detail
1975/76 · Acryl auf Beton · Gesamtfläche 600 m²

2. Umschlagseite

Blick in die Brüsseler Metrostation «Hankar»
während der Fertigstellung des Wandbildes
«Unsere Zeit» durch Roger Somville und sein
Kollektiv

Farbige Reproduktionen

Ronald Paris · Außenwandbild im Neubauviertel
Rostock-Evershagen · 1975 · Kunstharsdispersions-
farbe auf Putz · 6,30 × 13,75 m
(Foto: Egon Fischer, Stäbelow)

Teilansicht des 1737-42 erbauten Holländischen
Viertels in Potsdam (Mittelstraße 42-43)
nach der Renovierung und Rekonstruktion 1975/76
(Foto: Dieter Möller, Berlin)

Den Beitrag «Die Schlacht von Hankar» von
Gabriele Sprigath (S. 185) übernahmen wir mit
freundlicher Genehmigung der Redaktion der
Münchener Kunstschrift «tendenz»;
er wurde geringfügig gekürzt.

Bildende Kunst

Heft 4 · 1977

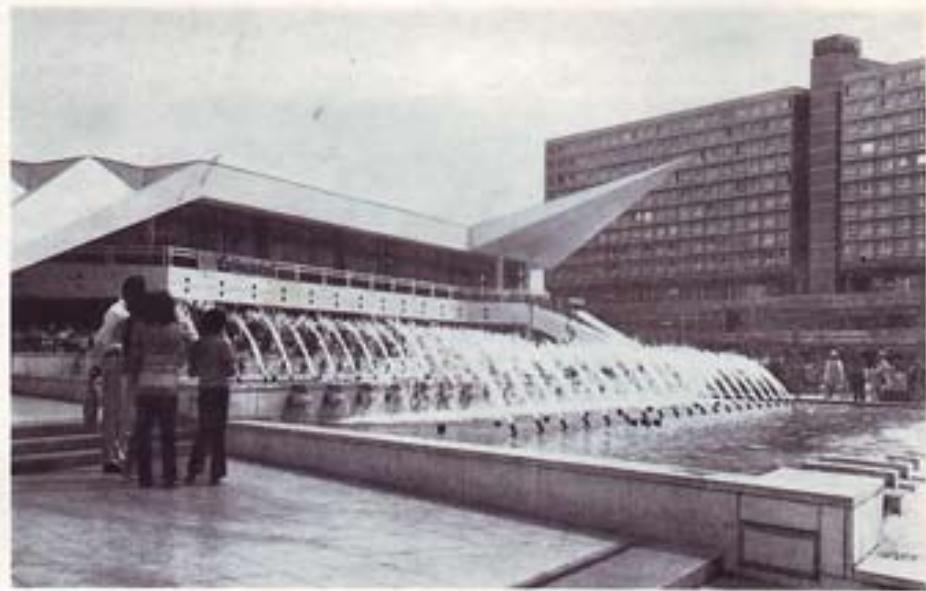
Herausgeber
Verband Bildender Künstler
der Deutschen
Demokratischen Republik

Inhalt

Komplexe Umweltgestaltung in der Hauptstadt der DDR Berlin	158
Redaktionsgespräch	
Karin Hirdina	163
Zum ästhetischen Programm des Bauhauses	
Hellmut Rademacher	167
Gebrauchsgrafik in der Städtebau- und Stadtgestaltung	
Sinnlichkeit und Kraft gegen den Tod	
Ingrid Beyer sprach mit Ronald Paris über dessen neues	
Wandbild in Rostock-Evershagen	171
Helmut Materna	
Erhalten und Wiederherstellen	
Zur Konservierung und Restaurierung von plastischen Bildwerken	
und Architekturelementen aus Stein	173
Hans Müller	
Städtebauliche Denkmalpflege	177
Ingrid Adler	
Serielle Systeme in der komplexen Umweltgestaltung	181
Gabriele Sprigath, München	
Die Schlacht von Hankar	
Eine Wandmalerei von Roger Somville in Brüssel	185
Norbert Stratmann, Westberlin	
Avante Portugal	
Beispiele politischen Engagements	189
Auf dem Weg zur VIII.	
Reinhardt Schmidt – Bezirk Rostock / Max Reinhardt – Bezirk Erfurt	194
Hermann Meuche †	
Bildkünstlerische Planung Rostock (I)	196
Sigbert Fliegel	
Zur ästhetischen Gestaltung mit seriellen Systemen	
Nachbemerkungen zum Beitrag von Ingrid Adler, S. 181	198
Dea Trier Mørch, Kopenhagen	
Das Künstlerkollektiv «Røde Mor» (Rote Mutter) in Dänemark	199
Forum	
Sozialistischer Realismus – Positionen, Tendenzen, Probleme	
(Ingrid Beyer)	202
Im Meinungsstreit	
(Kurt-Hermann Kühn / Wolfgang Haupt)	204
Informationen	206

Komplexe Umweltgestaltung in der Hauptstadt der DDR Berlin

Redaktionsgespräch



1 Neubaukomplex Karl-Liebknecht-Straße/
Rathausstraße · Wasserspiele am Fernsehturm

2 Neubaukomplex Karl-Liebknecht-Straße/
Rathausstraße · Offene Holzgestaltung mit dem
«Denkmal für die Erbauer des Stadtzentrums»
von Gerhard Rommel

Am Gespräch nahmen teil: Heinz Graffunder, Chefarchitekt des 9. Stadtbezirks Berlin; Dr. Peter Michel, Chefredakteur der Zeitschrift «Bildende Kunst»; Dr. Kurt-Heinz Rudolf, Leiter des Konzeptions- und Leitkollektivs der komplexen Umweltgestaltung im 9. Stadtbezirk Berlin; Traugott Stephanowitz, Redakteur der Zeitschrift «Bildende Kunst»

Michel: Am 17. Februar tagte in Berlin eine Beratung der Bezirksleitung der SED mit Architekten und Projektanten der Hauptstadt. Bezugnehmend auf das Parteiprogramm betonte dort der 1. Sekretär der Bezirksleitung Konrad Nau-

mann, daß es unter den gegenwärtigen Bedingungen der internationalen Klassenauseinandersetzung besonders darauf ankommt, auch mit Architektur und Städtebau die Werte des Sozialismus und die Herausbildung der sozialistischen Lebensweise zu einem immer stärker werdenden Faktor der Überlegenheit unserer Gesellschaftsordnung zu machen. Das ist ein wichtiger Gedanke, der uns mit aller Deutlichkeit auf unsere Verantwortung hinweist, die wir im Bereich der komplexen Umweltgestaltung tragen. Der IX. Parteitag hat die Gestaltung der Hauptstadt als einen Schwerpunkt der nächsten Jahre bezeichnet. Wir sollten





3

zunächst auf einige Lösungen eingehen, die im Zusammenhang mit der Realisierung des Wohnungsbauprogramms in Berlin schon solchen Anforderungen entsprechen und die auch Anregungen für die weitere Arbeit auf diesem Gebiet geben.

Graffunder: Eine große Bedeutung hat dabei das integrierte Zusammenarbeiten von Architektur mit bildender und angewandter Kunst, für dessen Realisierung erhebliche Mittel planmäßig bereitgestellt werden. Dazu können wir bereits eine Tradition komplexer Zusammenarbeit von Künstlerkollektiven und Projektanten aus den Betrieben der Hauptstadt verzeichnen, vor allem seit der Entstehung des Alexanderplatzes und des Komplexes Rathaus-/Liebknechtstraße. Von Anbeginn wurden hier konzeptionelle Vorstellungen als Einheit von Architektur und Bildkunst angestrebt, wenn auch mit unterschiedlichen Methoden, aber doch immer mit dem gleichen Anliegen. Beim Komplex Rathaus-/Liebknechtstraße hatten wir seinerzeit als Generalprojektant Arbeitsbeziehungen zu einem Leitkollektiv der Künstler mit G. Stelzer, D. Gantz und F. Glaser, und über 50 Künstler waren auftragsgebunden. Zu Recht kann man dort von guten Ansätzen sprechen, die auch von der Be-

völkerung als wirkungsvoll empfunden werden. Beim ersten Wohngebiet größerer Ordnung außerhalb des Stadtzentrums, dem Gebiet Leninallee/Ho-Chi-Minh-Straße haben wir mit einem anderen Künstlerkollektiv unter Leitung von Dr. Rudolf diese Tradition unter wiederum anderen Bedingungen weitergeführt.

Rudolf: Bei diesem Wohngebiet handelt es sich, von unserem heutigen Stand der Konzeptionsbildung betrachtet, noch um eine Zwischenstufe, weil das Künstlerkollektiv zwar zusammen mit den Architekten, Projektanten und Freiflächengestaltern das Gesamtgebiet konzipierte, sich aber im wesentlichen auf den Einsatz bildender und angewandter Kunst beschränkte. Die Qualität des Neuen beim 9. Stadtbezirk muß man darin sehen, daß hier die ungewöhnliche Dimension – es gilt ja, eine Stadt für hunderttausend Einwohner zu gestalten – auch eine neue Form der Konzeptionsbildung notwendig macht. Das Konzeptionskollektiv hat sich hier zusätzlich zu den Überlegungen, wo bildende und angewandte Kunst einzusetzen sind, auch mit den Problemen der Sekundärarchitektur, der Licht- und Farbgestaltung, der Information und Werbung, der Freiflächen gestaltung und der gesellschaftlichen

3 Neubaugebiet Frankfurter Allee-Süd
Freiflächengestaltung mit Einordnung von
bildender Kunst - Im Vordergrund farbige
Keramik-Reliefwand von Werner Petrich/
Hanfried Schulz (Szene aus Aristophanes
«Der Frieden»)

4 Neubaugebiet Leipziger Straße - Häuserfronten
auf der Nordseite



4

Repräsentation konzeptionell beschäftigt. Das bedeutet im einzelnen, daß dieses Kollektiv des Künstlerverbandes – immerhin zehn Maler, Grafiker, Bildhauer, Industriegerüstgestalter und Kunsthistoriker umfassend – zunächst eine Rahmenkonzeption für den künstlerisch-ästhetischen Bereich der komplexen Umweltgestaltung des gesamten 9. Stadtbezirks entwickelte, woraus dann ins Detail gehende Teilkonzeptionen erarbeitet werden, zusammen mit inhaltlichen und methodischen Kriterien für die Integration in das Planungs- und Baugeschehen. Inzwischen haben über 80 Berliner Künstler, aber auch Künstler aus der Republik und sogar auch einige aus dem befreundeten sozialistischen Ausland ihre ersten Ideenskizzen entwickelt. Man kann also erwarten, daß, wie in den anderen bisherigen Neubaugebieten, auch dort Außenwandbilder, Plastiken, Reliefs, Brunnen usw. entstehen werden, in reicher Vielfalt der Materialien, der künstlerischen Auffassungen und Handschriften, darüber hinaus aber auch begrenzte und begreifbare Kunst, Gestaltungen mit mobilen Elementen, Sekundärarchitektur und Stadtmöbel in ihren vielfältigen Zuordnungen in einer benutzbaren Landschaft, die als variantenreiches System von Plätzen, Alleen, Straßen, Terrassen und anregenden Erlebnisbereichen für Erholung, Sport und Spiel gestaltet werden.

Michel: In welcher Phase der Stadtplanung sind hier die Künstler einbezogen worden? Wie weit waren da die Planungen der Architekten schon entwickelt bzw. abgeschlossen?

Rudolf: Die Einbeziehung erfolgte diesmal schon ganz früh. Bei den ersten Überlegungen waren bereits Kollegen des Konzeptionskollektivs dabei, so daß hier in einem fruchtbaren, kollektiven Zusammenwirken gemeinsame Vorstellungen entwickelt wurden.

Stephanowitz: War es möglich, daß die Standortbestimmung der einzelnen Gebäude oder Baukörper, die ja von der elementaren Lebensfunktion eines Stadtkörpers diktiert wird, durch das Miteinander der Künstler noch eine Variation bzw. Veränderung erfahren hat?

Rudolf: Die Standortbestimmung ist natürlich vor allem Aufgabe des Architekten und Städtebauers. Darin besteht seine Hauptfunktion. Durch die Einbeziehung des Künstlerkollektivs haben wir aber in einigen Fällen Verbesserungen z. B. bei der Standortbestimmung von Gebäuden und Funktionen erreicht. So wurde es im Wohngebiet möglich, daß das Café mit der Terrasse am Fuße eines der Wohnhochhäuser durch eine Drehung jetzt in Südlage eine bessere Beleuchtung erhält. Korrekturen dieser Art, die auch der bildenden Kunst im Freiraum einen größeren Wirkungsgrad verleihen können, sind möglich, wenn man rechtzeitig daran mitarbeitet, und das

war in dieser Entwicklungsphase der Fall. **Stephanowitz:** Ich erlebte bei einer Beratung Ihres Kollektivs, wie ein Architekt sich heftig sträubte, daß an einem von ihm projektierten Gebäude dekorative Schmuckelemente angebracht werden sollten. Wie steht es überhaupt mit der Bereitschaft der Architekten, bildkünstlerische Gestaltungen bereits konzeptionell in die Projektierung von Gebäuden mit einzubeziehen?

Graffunder: Ihre Frage berührt ein generelles Problem. Die Frage nach der Machbarkeit des Ganzen, nach dem Einsatz der Mittel zur Gestaltung der städtebaulichen Räume – diese Frage stellt sich heute, da wir industriell Serienprodukte fertigen, in einer ganz anderen Situation als vor fünfzehn Jahren. Es handelt sich heute um Erzeugnisse, die eine allseits optimierte, aber allgemeine Formulierung für das Bauen, jedoch noch keine spezielle für die Kunst haben können, weil ja dieses Produkt – gleichsam ein Maschinenprodukt – zunächst standortgebunden existiert. Es gilt, bei der Entwicklung dieser Serienfabrikate zu überprüfen, inwieweit neben dem variablen Einsatz von Farbe und formgestalteten Elementen speziell für gebundene Kunst Einsatzmöglichkeiten bei dem Produkt «Gebäude» überhaupt ge-

Rudolf: Ich habe mich damals, entgegen vielen anderen Meinungen, sehr für das Großwandbild an dieser Fassade eingesetzt, einfach weil ich die Berechtigung sah, mit der bildenden Kunst nicht nur in den gesellschaftlichen Zentren zu arbeiten, sondern auch in den Wohnbereich hineinzugehen, zumal dann, wenn die Architektur es anbot. Ich finde auch, daß es richtig war, an dieser Stelle statt eines typisierten einen beispielhaften Kinderspielplatz zu machen. Das heißt in diesem Fall, in einem flachen Wohninnenhof einen Berg zusammenschieben, ein Tal auszuheben, darüber eine Holzbrücke zu legen und eine Art Betätigungslandschaft zu gestalten, die kein starres Programm für Spiel und Sport vorschreibt, wohl aber mannigfache Anregung dafür gibt. Aber wie das Wandbild, so mußte auch dies kämpfend durchgesetzt werden; heute hilft uns dieses Beispiel beim Durchsetzen neuer Überlegungen.

Michel: Wir sind uns wohl darüber einig, daß es nicht nur darum geht, mit Hilfe von bildender Kunst, Grünflächengestaltung oder Stadtmöbeln eine schmückende Funktion auszuüben, sondern daß es hier auch um die Organisation des Lebens in diesem Gebiet geht; das heißt, Voraussetzungen zu schaffen, um dort



5 Neubaugebiet Ho-Chi-Minh-Straße/Leninallee Fußgängerbereich mit Terrassencafé

6 Neubaugebiet Ho-Chi-Minh-Straße/Leninallee 11geschossiges Wohnhaus mit Giebelwandgestaltung von Dieter Gantz/Rolf Schubert

geben sind. Vom Standpunkt der Originalität von Kunstwerken schließt sich im Grunde eine Wiederholbarkeit aus. Z. B. stellt der mit einem großen, eindrucksvollen Wandbild in Emaille gestaltete Giebel im Wohngebiet Leninallee/Ho-Chi-Minh-Straße eine standortbegründete Sonderlösung dar, die insofern nicht mehr das Merkmal eines Typen- oder Serienproduktes besitzt.

in Zukunft eine sozialistische Lebensqualität zu ermöglichen. Deshalb würde es mich interessieren, welche Grundgedanken es in dieser Richtung gibt.

Rudolf: Hier gilt es zunächst, theoretische Standpunkte und Zielstellungen zu fixieren, um die Vielfalt der Partner auf eine gestalterische Gemeinsamkeit einzuschwören. Wir meinen, daß die Qualität der Wohn- und Lebensumwelt als



6

Einheit von Gebrauchs- und Erlebniswert so eine Position wäre, in der die funktionellen und ästhetischen Erfordernisse sozialistischer Lebensweise der Menschen in der Stadt ihren Ausdruck finden müssen. Das heißt aber nicht, bloß unsere augenblicklichen Bedürfnisse zum Maßstab zu nehmen, sondern möglichst auch die Entwicklung in der Zukunft dabei zu berücksichtigen. Wir bemühen uns in Ergänzung zur städtebaulich-architektonischen Konzeption um Unverwechselbarkeit, um abwechslungsreiche und vielgestaltige Erlebnisbereiche, in denen sich Menschen wohlfühlen, die ständig aufs neue anregen, sie in Besitz zu nehmen und zu nutzen. Mit den Mitteln der Kunst sollen Aussagen über den Charakter unserer Zeit, über das Welt- und Menschenbild unserer Gesellschaft sowie über charakteristische, natürliche Bedingungen der Landschaft und des Ortes vermittelt werden. Wir haben also vor, eine Vielzahl unterschiedlicher Werke und Arbeiten besonders dort anzurichten, wo sich Menschen bewegen, wo sie sich treffen, wo Freizeit, Erholung und Sport sich vollziehen. Thematische bildkünstlerische Werke bilden dabei die Akzente in einer komplex gestalteten Umwelt. Gefragt ist deshalb eine Fülle neuer Ideen und Bildvorstellungen und ich finde, hier sollten wir vor allem aktiv werden. So haben wir speziell Künstler gesucht, bzw. sie sind vom Verband vorgeschlagen

worden, von denen wir auch neuartige Bildlösungen erwarten können.

Stephanowitz: Eine wesentliche Frage bei allem ist doch, ob der Einsatz an bildkünstlerischen Mitteln vermag, Erscheinungen der Monotonie der durch die industrielle Massenbauweise geprägten Architektur aufzuheben oder wenigstens zu mildern?

Graffunder: Der Monotonie zu begegnen, ist vor allem ein Problem, das wir Architekten zu lösen haben, d. h. eine höhere ästhetische Qualität bei der Anwendung von Serienprodukten zu erreichen. Der sowjetische Kunsthistoriker Georgi Boronowski hat in seinem Buch «Form und Uniform» sehr treffend dargestellt, daß sowohl Typisierung als auch Standardisierung und Reichtum der ästhetischen Umweltgestaltung keinen Widerspruch darstellen müssen und dies anhand architekturgeschichtlicher Beispiele anschaulich belegt. Unser Problem beim industriellen Bauen ist, zumindest in der äußeren Erscheinungsform der Serienobjekte auf eine harmonische und typische Gemeinsamkeit zu kommen und zu Varianten, die eine Angleichung an den Standort und eine maßstäbliche Belebung im Ensemble dieser Gebäude ermöglichen. Z. B. hat die stereotype Wiederholung des Wohnhaustyps QP, der im neueren Teil der Karl-Marx-Allee erstmalig und dort typisch eingesetzt wurde, an vielen anderen Standorten der Stadt keine neue, weil

auch nicht typische Standortqualität erreichen können. In Auswertung dieser Situation wurde daher im Wohngebiet Leninallee/Ho-Chi-Minh-Straße dieser Typ im Rahmen einer dynamischen Farbkonzeption für das Ganze mit kräftiger, dekorativer Farbigkeit eingesetzt. Heute befinden wir uns an einer Stelle, wo wir weitergehen müssen. Da hilft uns die Variation in anderen Farben allein nicht mehr, sondern plastische Äußerungen und andere Materialien sind hierbei ein wesentliches Erfordernis. Unsere Gestaltungsprobleme liegen auf der Hand, wenn wir unsere Erzeugnisse Werken gegenüberstellen, die hier im Freiraum mit viel Intensität von den Künstlern und Freiflächengestaltern durchgearbeitet wurden. Wir profilieren unsere Gebäude im Detail oft noch zu grob, so daß der menschbezogene Maßstab fehlt für das, was dem Bürger in seiner unmittelbaren Einzugsebene begegnet. Wir ringen deshalb z. B. auch um Varianten der Hauseingänge, um deren Anonymität zu überwinden. Es steht damit für alle Bauleute die Aufgabe, die Industrialisierung und das mit ihr verbundene technologische Regime so zu meistern, daß es ästhetisch gute und variable Lösungen gibt.

Michel: So sehr es darum geht, die ästhetische Qualität des Typenbaus, der industriellen Massenfertigung von Wohnungen und gesellschaftlichen Einrichtungen zu erhöhen, so werden sich die ästhetischen Maßstäbe nicht mehr aus

altüberkommenen Vorstellungen ableiten lassen, sondern eben aus der Technologie des Bauens, so daß wir hier auch umdenken müssen. Aber mir geht es noch um ein anderes Problem. Welche Möglichkeiten sehen Sie, dem Künstler eine solche räumlich-plastische Vorstellung vom künftigen Aussehen dessen, was da noch als Modell oder als Zeichnung steht, zu geben, daß er sich regelfreit hineindenken kann in das künftige Leben, das sich dort abspielen wird, damit er sein Kunstwerk so konzipiert, daß es später nicht als Fremdkörper wirkt?

Rudolf: Da treffen viele Faktoren zusammen. Nicht jeder Künstler ist für solche Aufgaben geeignet, nicht jeder vermag das Format seiner Staffelei zu verlassen. Das heißt, er muß eine bestimmte Einstellung hierzu mitbringen, und unsere Auswahl geht ja dahin, daß wir uns neben jungen Künstlern, die erstmalig so etwas versuchen sollen und wollen, auch auf Künstler stützen, die solche künstlerischen Aufgaben in der Stadtgestaltung schon mit Erfolg hinter sich gebracht haben. Natürlich ist die Art und Weise, wie die Künstlerkollegen durch das Konzeptions- und Leitkollektiv in ihre künstlerischen Aufgaben eingeführt werden, für das Ergebnis mitentscheidend. Wir sind daran interessiert, daß auch Kollegen des Konzeptionskollektivs bestimmte künstlerische Aufträge übernehmen, damit sie es nicht nur beim Spekulieren und Theoretisieren lassen.

Graffunder: Das wurde übrigens auch so am Palast der Republik gehandhabt, und darin haben wir keinen Widerspruch gesehen, im Gegenteil. Es gibt Künstler, die mehr in räumlichen Zusammenhängen denken können, und wiederum andere, die sich mehr auf Einzelwerke beschränken, wobei ich mir wünsche, daß jeder Künstler auch räumlich-konzeptuell in der Gestaltung mitwirkt.

Rudolf: Neben den bildenden und angewandten Künstlern, die meist einzeln objektgebunden im Wohngebiet I des 9. Stadtbezirks eingesetzt werden, gibt es Arbeitsgruppen, die von vornherein als Kollektiv arbeiten, die beispielsweise jetzt gemeinsam mit Städtebauern und Architekten Spielplätze und Kleinarchitekturen entwickeln, wozu auch variable Gestaltungen von Hauseingängen gehören. Es sind Komplexaufgaben, deren Lösungen im gesamten Stadtbezirk angewendet werden sollen.

Michel: Ich möchte noch eine grundsätzliche Frage stellen. Worin besteht eigentlich die sozialistische Qualität unserer Überlegungen zur komplexen Umweltgestaltung? Wir gehen davon aus, daß wir mit unserem Wohnungsbauprogramm eine Jahrhundertaufgabe lösen. Über viele Jahrzehnte hat der Kapitalismus den Wohnungsbau für die Werktätigkeiten vernachlässigt, den Profitinteressen

untergeordnet. Wir vollbringen heute eine Leistung, die unsere Gesellschaft der kapitalistischen weit voraus hat. Unser Wohnungsbau, basiert auf anderen ökonomischen Grundlagen als in der kapitalistischen Profitwirtschaft. Das sind selbstverständliche Voraussetzungen. Aber worin besteht nun das spezifisch sozialistische der komplexen Umweltgestaltung heute und unter den gegenwärtigen Bedingungen unserer Gesellschaft?

Graffunder: Wir nehmen komplexe Umweltgestaltung planmäßig vor. Die Beschlüsse, die zur Formulierung des sozialpolitischen Programms gefaßt wurden, sind schon die wesentlichen Voraussetzungen für sozialistische Lebensweise, weil sie bereits bestimmen, mit welchem hohen Sozialwert heute Wohnungen und gesellschaftliche Einrichtungen errichtet werden. Und weiter zeichnet uns eine Standortbestimmung aus, die in optimierten Stadtzusammenhängen denken kann, ohne von Profitinteressen an Grund und Boden behindert zu werden. Auch der Umweltschutz wird dabei umfassend beachtet und die Aufgabe zu seiner Gewährleistung bereits im ersten Stadium der Planung festgelegt.

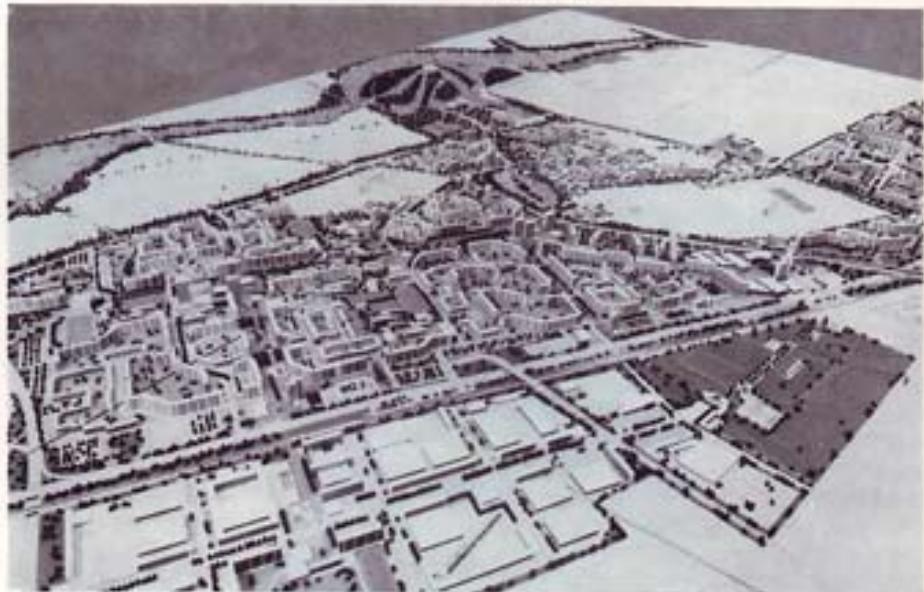
Rudolf: Aber auch unsere Architektur als Ganzes hat ihren spezifischen Charakter, manifestiert sich als eigenständige Gestalt. Nicht das Bankgebäude steht im Mittelpunkt, sondern das gesellschaftliche Zentrum, präsentiert durch die Zuordnung etwa von Kulturhaus, Warenhaus, Kaufhalle und Dienstleistungsgebäude. In dieser Konstellation findet man das im spätbürgerlichen Bereich nicht. Das ist nicht zu übersehen, das ist eine eindeutige und unverwechselbare Manifestation ...

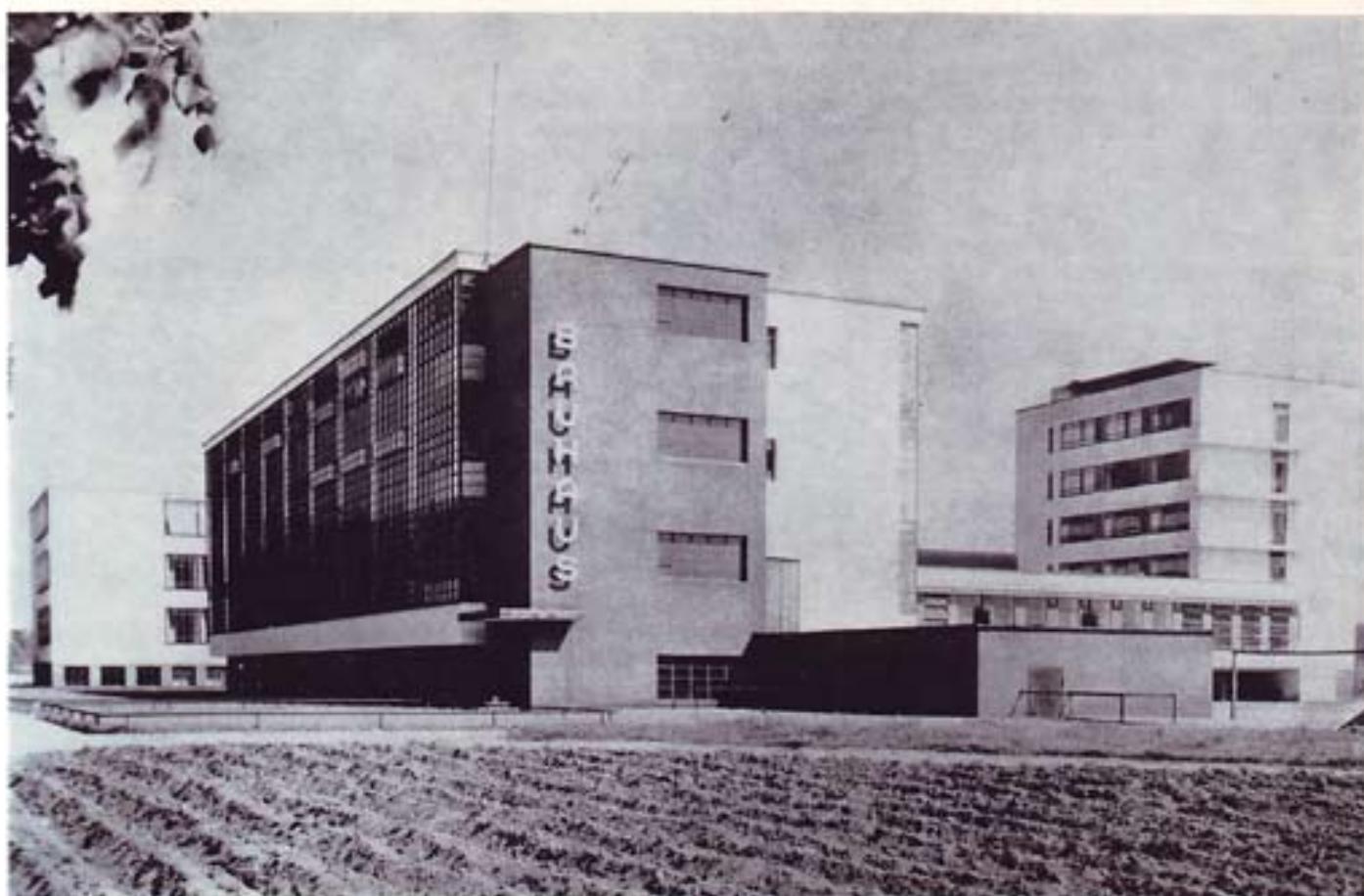
Michel: ... auf den Menschen in unserer Gesellschaft gerichtet und auf seine Bedürfnisse.

Graffunder: Und der spezielle Aspekt beim 9. Stadtbezirk liegt darin, und das setzt eigentlich auch der Begriff «komplex» an, daß wir auch hier mit den Bedingungen beginnen, die die Lebensbedürfnisse befriedigen, daß beispielsweise zusätzlich zum Standardprogramm des Wohnens ein Stadtbezirkszentrum errichtet wird und damit Einrichtungen für die kulturellen und auch materiellen Bedürfnisse über den Standard des normalen Wohnkomforts hinaus. Dazu kommt als zweiter Punkt, daß wir unmittelbar in der Nähe ein Arbeitsstättengebiet errichten können, das in seiner Produktion im wesentlichen dienstleistender Natur ist für die hunderttausend Bürger des neuen Stadtbezirks. Drittens wird ein großzügiges Naherholungsgebiet entlang der Wuhle angelegt, das als Erlebnisraum einen großen «Resonanzboden» für die Bürger dieses Wohngebietes bildet. Zusätzlich werden Verkehrsbedingungen geschaffen, die auch die Wege-Zeit-Beziehungen hier am Rande der Hauptstadt günstig gestalten. Und nun bemühen wir uns ständig weiter um komplexe Arbeitsweise mit den Künstlern, um mit ihnen gemeinsam zu einer guten räumlichen und ästhetischen Qualität zu kommen.

Rudolf: Wir haben uns nicht das Ziel gestellt, mit dieser Erstanlage einer Stadt etwas Absolutes und Endgültiges geben zu wollen; wir rechnen eigentlich – und vieles ist auch so angelegt – mit der aktiven Inbesitznahme durch die heutigen und künftigen Bewohner, mit dem Weiterbilden oder Weiterentwickeln auf vielfache Weise; wir bedenken also auch die dort möglichen und zu erwartenden Entwicklungen. Das ist für mich auch ein sozialistischer Aspekt, denn kapitalistisches Bauen denkt in den meisten Fällen nur an schnell erreichbaren Profit. Auf sozialem Gebiet gibt es im Kapitalismus keine solche humanistische Prognose.

7 Entwurfsmödell des 9. Stadtbezirks in Berlin
(Ausschnitt)





Zum ästhetischen Programm des Bauhauses

Karin Hirdina

Eine Studentin teilte es kürzlich – in einer Ästhetik-Prüfung – wieder einmal mit: Alte Möbel sind schöner als neue, das nur Funktionale ist kalt und nackt, das massenhaft produzierte schränkt Individualität ein. Argumente, die Jahrzehnte alt sind und die im unreflektierten Alltagsbewußtsein wie auch in theoretischen Konstruktionen existieren. Sie, wie auch das Anschwellen der Nachfrage nach Kunstgewerbe, zeigen: Noch immer stellen sich ästhetische Beziehungen zu handwerklichen Produkten, bzw. ihren Imitationen, unkomplizierter her als zum Industrieprodukt, das seine Herkunft und seinen Seriencharakter nicht versteckt. Keineswegs also ist, was landläufig als «Bauhausstil» bezeichnet wird, durchgängig ästhetisch angenommen. Ja, geht es darum überhaupt?

In der bürgerlichen Bauhausrezeption dominiert die instrumentale Rezeption eines «Stils»: Praktisch als modische Designlinie, als Formenkanon in der Architektur und oft als Epigonentum in der Malerei. In theoretischen Arbeiten werden hervorgehoben: formale Neuerungen, Überwindung des Historismus, die Entwicklung «konkreter» bzw. abstrakter Kunst. In den Museen sind Bauhausprodukte ebenso wie Kunstpro-

dukte Gegenstand nostalgischer Bewunderung oder verständnisloser Ablehnung. Bauhausprodukte wie Stahlrohrstühle, Kugelleuchten, Druckerzeugnisse, Stoffe oder Tapeten sind im Original zu Antiquitäten, im Nachbau zu Luxusprodukten geworden. Und: Als Stil unterliegt das Bauhaus moralischem Verschleiß; «der Funktionalismus ist tot», erklärten schon in den sechziger Jahren seine Kritiker. Sie meinten dabei dasselbe wie unsere Studentin: eine Formensprache, die ihnen identisch ist mit Kargheit, Kälte, Ungemütlichkeit, Phantasielosigkeit und Vermassung. Ganz offensichtlich aber steckte in der Institution Bauhaus mehr als das oberflächlich Rezipierte, ein Mehr an Produktivität, das bis heute nicht erledigt ist und nun auch für uns Anlaß wurde, genauer nachzufragen. Es gab 1976 in der DDR eine Reihe von praktischen und theoretischen Bemühungen um das Bauhaus: die Rekonstruktion des Bauausgebäudes in Dessau vor allem, einen Festakt darin, ein theoretisches Kolloquium in Weimar, ein Bauhaus-Heft von «form + zweck», Artikel in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (vergl. auch BK 5/76 u. 11/76).

Reflektieren diese Aktivitäten nur Nach-

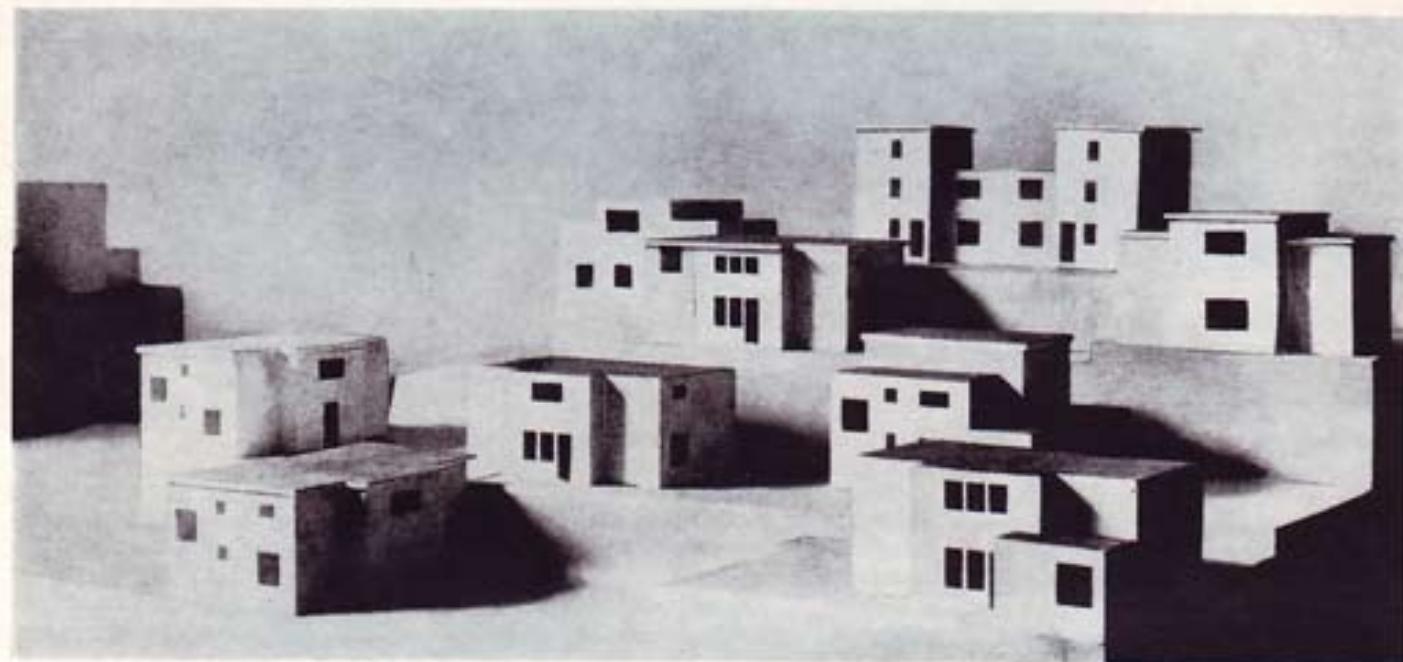
holebedarf oder ein echtes gesellschaftliches Bedürfnis? Dann aber wäre vor allem nach den methodischen Anregungen zu fragen, die, vor rund 50 Jahren entwickelt, noch heute produktiv zu machen sind, auch wenn soziale, politische, technologische und andere Bedingungen, vor allem aber die Dimensionen unserer Aufgaben ganz anders geworden sind.

Es liegt heute eine Reihe von marxistischen Arbeiten vor zu den sozialpolitischen Hintergründen, dem Aufbau, den Zielen und Leistungen des Bauhauses'). Grob läßt sich als Ergebnis zusammenfassen: Was 1919 in einer von revolutionären Hoffnungen und Stimmungen geprägten Situation zu Weimar von Gropius gegründet wurde, war mehr und anderes als eine traditionelle Kunstschule. Die Institution verleugnete nie die sozialutopischen Zielvorstellungen des Anfangs: Einheit von Kunst und Volk, Einheitskunstwerk Bau, Gemeinschaft schöpferischer Kräfte als Vorgriff auf eine neue Gesellschaft. Aus den sozialutopischen Überschwängen des Anfangs («Kathedrale des Sozialismus») wurde ein soziales und ästhetisches Programm: Gestaltung von Raum, Haus und Hausgerät statt einer Kunst für die bür-

gerlich-intellektuelle Elite. Statt Handwerkelei daher Einheit von Kunst und Technik, Entwürfe für die industrielle Vervielfältigung. Statt der Trennung von Nützlichkeit und Schönheit die Verbindung beider. Der soziale und ästhetische Kern des Bauhausprogramms lag in der Vorstellung von Synthese, Synthese der Künste – der «freien» und «angewandten» – als Symbol sozialer Synthese. Synthese von handwerklicher Ausbildung und Entwurfstätigkeit für die Industrie, von Lebenstätigkeiten und ihrer gegenständlichen wie räumlichen Umwelt, von Funktion und Form. Die soziale Synthesevorstellung war der Kern des Bauhausfunktionalismus. Der Funktionsbegriff bezeichnete am Bauhaus stets, über alle Differenzierungen hinweg, eine soziale Orientierung: Beherrschung der «Lebens- und Ar-

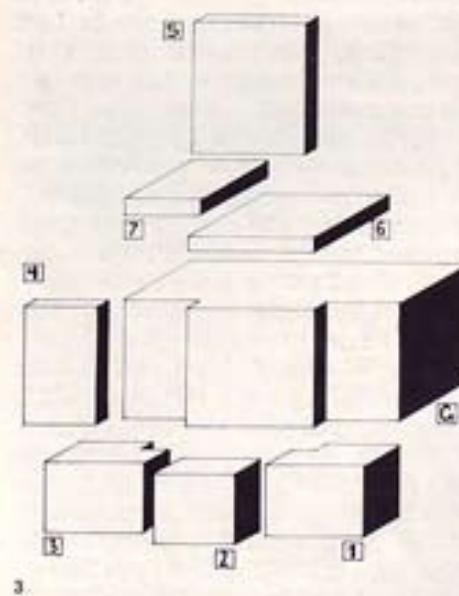
nung. Ein Programm also, das auf gesamtgesellschaftliche Planung zielt, auf eine Strategie für Produktentwicklungen aus ist und als Basis dafür auf gesellschaftlich organisierte Produktion und auf die Planung von Nutzungsprozessen. Es ist evident, daß angesichts der Gestaltungsaufgaben, die in unserer Gesellschaft stehen – Wohnungsbauprogramm vor allem mit allen städtebaulichen Folgerungen oder Voraussetzungen –, das am Bauhaus entwickelte Ökonomieverständnis mehr als anregend ist: als Zeit-, Arbeits- wie Materialökonomie. In der großen Bedeutung, die den Materialerfahrungen im Ausbildungsprogramm am Bauhaus zukam, ist kein Materialfetischismus zu sehen, sondern Erkenntnis einer zusätzlichen Dimension in der Gebrauchsfähigkeit des Produkts, die für den ästhetischen Gebrauch be-

sonders relevant ist: Ausdruck der materiellen Herkunft, materialspezifischer Ausdruck. Um neue Ausdrucksmöglichkeiten der Gegenstände und Räume aber ging es. Statt des erborgten historischen Kostüms von «Gemütlichkeit», statt individueller Willkür, funktionsloser Ornamentik sollte der positive Bezug auf Rationalität und Klarheit, auf sachliches – nicht entfremdetes – Funktionieren, auf Technik als Produktivkraft den Ausdruckswert der Umwelt bestimmen. Unnötig zu sagen, daß darin der utopische Vorgriff auf eine Gesellschaft steckte, die Freiheit, Individualitätsentwicklung und ästhetischen Genuss nicht außerhalb von sachlichem und sozialem Funktionieren, gesetzmäßigen Zusammenhängen, materieller Produktion und ihrer Rationalität deklariert, sondern die Synthese beider ermöglicht. Auch außerhalb



2

beitsbedingungen» (Moholy-Nagy), die «Lebensgestaltung» (Meyer), die «Angelegenheit des Massenbedarfs» ernst zu nehmen (Gropius). Industrielle und soziale Massenprozesse werden im Funktionsbegriff vermittelt. Bedingungen der industriellen Herstellung wie Technik, Konstruktion und Material, und soziale Bedingungen, wie massenhafte Bedürfnisse und Sozialplanung, gehen in die Funktionsauffassung am Bauhaus als Voraussetzungen des Gebrauchswerts und der Gestaltung von Produkten ein. Und: Es ging um ein bestimmtes Verhältnis zur Ökonomie als Ausdruck einer nichtentfremdeten Haltung zur Rationalität des Produzierens. Dieses Ökonomieverständnis stellte ein kulturelles Programm dar, das die Prinzipien kapitalistischer Verwertungsstrategie und eines sich verselbständigenenden Ökonomismus gleichermaßen durchbrach. Ökonomie der Herstellung und Ökonomie der Nutzung in einem, ihnen voraus geht Pla-

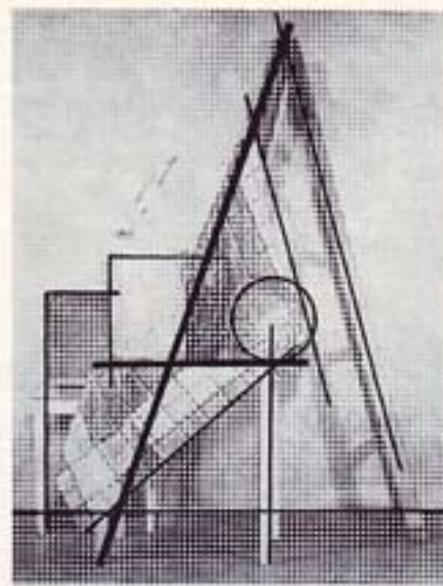


3

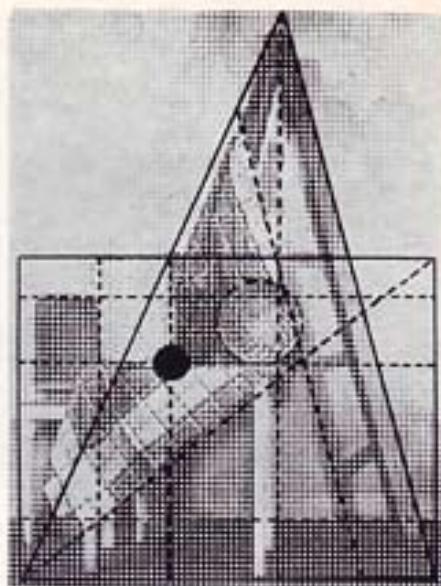
des Bauhauses polemisierten progressive Architekten und Publizisten bereits gegen die verschleiernde Vorstellung von «Massenprodukten» als Feind der Individualität. «Man darf aber wohl mit gutem Recht fragen, ob die Möbel unserer Väter überhaupt in diesem Sinne individuell waren. Was drückten sie zunächst aus? Wiederholungen entliehener historischer Stilelemente. War das die Individualität der letzten Generation oder die ihrer Ahnen? ... Der Individualismus der bürgerlichen Wohnung war ein Scheinindividualismus. ... Es ist ein reaktionäres Märchen, das Formproblem der Typisierung als reinen Schematismus und als Verarmung zu bezeichnen, wobei jede persönliche Note von vornherein ausgeschlossen wäre.»¹⁰). Funktionale Gestaltung für die rationelle, billige Massenproduktion bedeutet, «typische» Produkte zu entwickeln auf der Basis eines soziologischen Fundaments – im Sinne von Meyers Funktionsdiagramm –



4



5

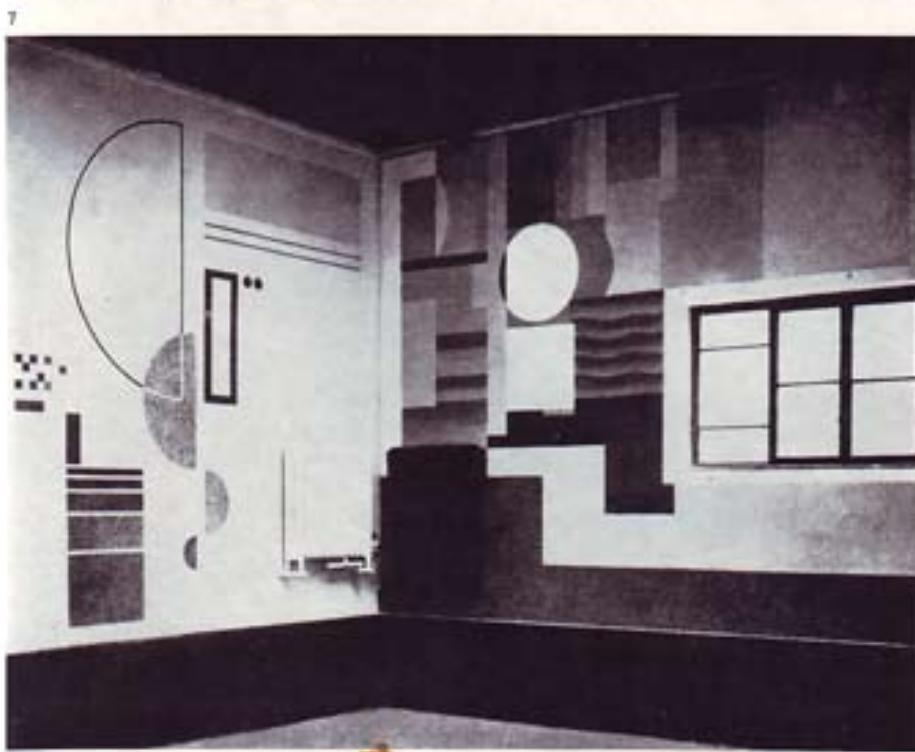


6

men. Typ und Standard garantieren die Nützlichkeit der Produkte für die Individuen, weil sie funktionelle Eigenschaften objektivieren. Herausarbeiten von Typen aber erfordert analytische Arbeit. Zu analysieren waren Lebensbedingungen, Tätigkeiten und Bewegungsabläufe (im städtischen Raum, in der Wohnung, auf dem Theater), Aspekte der Funktion also. Und zu analysieren waren die verschiedenen Aspekte der Form wie die sie konstituierenden Elemente. Für diese Analyse haben die Maler am Bauhaus Entscheidendes geleistet. Gropius hatte ganz bestimmte Künstler für seine Institution ausgewählt. Ihre Kunstauffassung wie -praxis war auf Elementares gerichtet, auf die Auflösung des Gegenständlichen in seine Elemente. Darin lag die gemeinsame Fragestellung von Künstlern wie Feininger, Klee, Kandinsky, Muche, Moholy-Nagy und anderen bei

aller Verschiedenheit ihrer künstlerischen Lösungen. Typenprodukte für eine einheitliche Umweltgestaltung verlangen funktionale, klare, verständliche Formen. Das schließt die bloße Applikation «freier» auf «angewandte» Kunst aus, sprengt den bloßen Kunstzusammenhang und erfordert eine allgemeingültige Formensprache. Für diese war ein ästhetisches Alphabet zu entwickeln, ein einheitliches Zeichensystem und allgemeine Aufbaugesetze. Die materiellen Elemente der Form galt es aufzufinden, um den Produktcharakter der Form nachvollziehbar zu machen. Paul Klee: «Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres. Durch das Wissen, daß das Ding mehr ist, als seine Außenseite zu erkennen gibt. Der Mensch sezert das Ding und veranschaulicht sein Inneres an Schnittflächen ... Das ist die sichtbare

Verinnerlichung, teils durch das Mittel des einfach scharfen Messers, teils mit Hilfe feinerer Instrumente, welche die materielle Struktur oder materielle Funktion klar vor Augen zu bringen vermögen.»¹⁰). Die Analyse aber ist nicht Selbstzweck, sie hat eine Aufbaufunktion. Die formulierten Elemente werden auf spezifische Weise zu einem kommunikativen Ganzen organisiert, nunmehr aber – gegenüber der alten, unreflektierten Einheit – bereichert um eine wesentliche Beziehung: Die Form weist auf ihr materielles Gewordensein. Und gleichzeitig erhalten die Elemente einen partiellen Eigenwert über ihre Zeichenfunktion, übernehmen selbst Ausdrucks Wert. Ziel ist die funktionelle Produktgestalt und ihre Synthese mit anderen Gestalten zu einer ästhetisch formierten Umwelt. Gropius folgte aus den Funktionsbestimmungen der Form, aus der



7

1 Bauhaus Dessau · Gesamtansicht von Südost
1925-26 · Architekt: Walter Gropius

2-3 Modell zu Serienhäusern aus Raumzellen
1922

4-6 Aus dem Unterricht Kandinskys

7 Wandmalerei in Sgraffitotechnik · Form und Ausführung H. Bayer

gestaltbestimmenden Relevanz der Herstellungsbedingungen das Baukastenprinzip als elementare Voraussetzung einer allgemein rezipierbaren Grundform. Die Beherrschung der gestaltbestimmenden Momente ist Voraussetzung und Resultat der Freiheit über den Herstellungsvorgang. Die Ordnung des Produkts stellt einen «geistigen Wert» dar, der nicht verschleiert werden sollte. Damit wird der Eigenwert der Maßverhältnisse, Spannungen der Massen, Materialien und Farben im kommunikativen Sinne funktional und so ästhetisch gebrauchsfähig. Nicht die verselbständigte und vereinzelten Zwecke und auch nicht die verdinglichten formalen Strukturen, sondern der Ausdruck von Funktion und Formaufbau, damit die Einladung zum Gebrauch, macht die ästhetische Beziehung zu Gebrauchsgestalten aus. Die ästhetische Beziehung ist also eine zum gestaltspezifischen Ausdruck, ist mit dem Gebrauchswert verbunden, nicht als ein von der Funktion Abhebbares vom Bauhaus gefaßt worden. Und so ist, was als Konstruktivismus und Formalismus erschien, vom sozial orientierten Funktionalismus nicht abzulösen, ist vielmehr am Bauhaus fruchtbar gemacht worden als Realisierung des Funktionalismus im ästhetischen Gebrauch.

Wurde auch der Begriff «ästhetisch» am Bauhaus vorwiegend negativ gebraucht, so war, was entwickelt wurde, doch eine

Ästhetik, ein soziales und ästhetisches Programm, das auf den Gebrauch, den materiellen wie kommunikativen, verweist; eine Ästhetik, die nicht mehr vorindustriell war und die historisch entstandene Antinomien überwand wie die zwischen Nützlichkeit und Schönheit, materiellem Gebrauch und ästhetischer Aneignung. An dieses Programm hat unsere Ästhetik so lange nicht angeknüpft, als sie auf einen bestimmten Typ ästhetischer Aneignung – ein tradiertes System der Künste – sich ausschließlich orientierte. Mit dem Ernstnehmen der ganzen Breite ästhetischer und künstlerischer Aneignungsweisen erweist sich die inhaltliche Differenzierung dieser verschiedenen Weisen als notwendig. Gestaltungsaufgaben, die heute existieren, insbesondere in der Dimension von komplexer Umweltgestaltung, sowie massenhaft praktizierte ästhetische Aneignungsweisen im visuellen Bereich (vom Plakat, der Fotografie bis zum Fernsehbild) machen einen tradierten Kunstbegriff als alleinigem Gegenstand von Ästhetik fragwürdig. Ästhetische Wertmaßstäbe im produktiven wie konsumtiven Bereich werden zwar nicht aus den Produkten des Bauhauses im Sinne von Normen, aber ohne das Programm des in den zwanziger Jahren entwickelten Funktionalismus nur auf Umwegen zu gewinnen sein. So wie die Tätigkeit der Maler am Bauhaus experimentelle Funktion

hatte für die Erprobung neuer Ausdrucksmittel (auch wenn ihre Produkte längst schon einen davon abgelösten eigenen «Kunstwert» haben), so richtete sich generell das Selbstverständnis der Bauhäusler darauf, «problematische Vorarbeiten» zu leisten. Dies gewiß in einem anderen und komplexeren Sinne denn als Vorarbeit für einen bestimmten «Stil». Anmerkungen: 1. Davon seien nur die aus jüngster Zeit genannt: Karl-Heinz Hüter, Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule. Berlin 1976; form + zweck, Fachzeitschrift für industrielle Formgestaltung 8. Jahrgang (1976), 6; Roland Baron, Von Funktion und Form zur Produktgestalt und zum Raum. Gebrauchsästhetische Aspekte der Bauhauskonzeption bis 1930. Diplomarbeit an der Sektion Ästhetik und Kunsthistorischen Wissenschaften der Humboldt-Universität Berlin, 1976 (bisher unveröffentlicht, Publikation dazu in form + zweck 4/77). – Verfasser vorliegenden Artikels stützt sich auf die von Roland Baron vorgenommene Analyse. / 2. Ferdinand Kramer, Individuelle oder typisierte Möbel? In: Das neue Frankfurt. Monatsschrift für die Probleme moderner Gestaltung. 2. Jahrgang (1928), 1, S. 10 / 3. Paul Klee, Wege des Naturstudiums. In: Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923. Weimar und München o. J. S. 24



8 Marcel Breuer · Stahlrohrstuhl · 1926/27

9 Marcel Breuer · Sessel · 1922



9



1 Berlin · Rathausstraße · Schriftzeichen im Freiraum

Gebrauchsgrafik in der Stadtbildgestaltung

Hellmut Rademacher

Wenn Walter Benjamin in seinem Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» z. B. in Bezug auf Bauwerke davon spricht, daß sie «durch Gebrauch und Wahrnehmung» rezipiert und damit auch ästhetisch wirksam werden, darf man in Weiterführung und Ausdeutung dieses Gedankens einen entsprechenden Zusammenhang auch zu zahlreichen anderen gestalteten Erscheinungen herstellen, die den vielfältig strukturierten urbanen Raum funktionell wie visuell bestimmen. Aus dieser Erkenntnis gilt es, die logische Konsequenz in der Praxis zu ziehen und in unserer sozialistischen Gesellschaft zu einer sinnvoll koordinierten Gestaltung im Stadtbild zu gelangen, bei der eben mit «Gebrauch und Wahrnehmung» im Rahmen einer zielgerichtet profilierten Kommunikationsfolge bewußt angestrebte und realisierte ästhetische Wirkung verbunden ist. Das kann nur durch die geplante und abgestimmte Hervorbringung eines in sich geschlossenen, in seinen Teilen aufeinander bezogenen Gesamtensembles gestalteter Umwelt geschehen. Der bekannte Architekt Richard

Neutra fordert «diese Umwelt ... zu einer organisch sinnvollen Erweiterung unseres Selbst»²) zu machen, eine Vorstellung, der wir uns anschließen. Dabei müssen wir uns von dem Grundsatz leiten lassen, diese Umwelt uns, den Menschen, anzupassen und gemäß zu machen, nicht aber umgekehrt den Menschen gleichsam in das Prokrustesbett vermeintlicher technologischer oder ökonomischer Zwänge zu pressen, obgleich diesen natürlich eine gewisse objektive Bedeutung und relative Berechtigung nicht abzusprechen sind. Ohne also die vornehmlich materiellen Zwecke und Funktionen im urbanen Raum außer acht zu lassen, darf andererseits die gestalterische Fülle und Variabilität des gesamten baulichen Ensembles nicht übersehen werden, dürfen vor allem Schönheit und das unstillbare Bedürfnis nach ihr nicht als luxuriös anmutender, letztlich vielleicht sogar überflüssiger Zusatz zum Zweckvollen, dem «Eigentlichen» also, erscheinen. Sie sind — meine ich — Momente, die der praktischen Verwendbarkeit keinesfalls gleichsam aufgepropft sind als lediglich äußerliches Attribut so-

zialistischer Lebensweise. Sie sind primäre Wirkungs- und Gestaltungsfaktoren und haben als Ausdruck menschlichen Lebens und Selbstbehauptungswillens neben ihren ästhetischen Wertigkeiten geradezu unschätzbar physiologische Bedeutung für den Menschen und sein Wohlbefinden in einer industrialisierten, vornehmlich von Technik und pragmatischen Funktionen geprägten Umwelt. Dieser letztergenannte, als humanbiologisch zu bezeichnende Aspekt wird häufig übersehen. Es ist aber doch längst bewiesen, daß die ständige Konfrontation mit als mißliebig, als abstoßend empfundenen visuellen Eindrücken und Proportionen den Menschen psychisch und physisch krank machen kann, eine medizinische Tatsache, der sich die Gestaltung keineswegs verschließen darf. In diesen Zusammenhang ist auch die Mitwirkung gebrauchsgrafischer Gestaltung am Bau, im Stadtbild zu sehen. Sie hat dabei keineswegs eine Hilfsfunktion, sie ist vielmehr ein wesentlicher und originärer Bestandteil des Gesamtensembles und kann nicht, wie es leider noch häufig geschieht, gleichsam als mehr

oder weniger unwillig geduldeter Lückenbüßer zur Kaschierung der von anderen verursachten Mängel, als bloßer äußerlicher «Dekor» o. ä. angesehen werden. Sie muß von vornherein als organischer und gleichberechtigter Bestandteil in die Planung einbezogen werden. Gebrauchsgrafiker der einzelnen relevanten Schaffensbereiche sollten in interdisziplinär zusammengesetzten Planungskollektiven zu ihrem Teil mitwirken. Einzelne, wenn auch leider noch zu wenige wegweisende Beispiele, etwa die 1974 begonnene attraktive Gestaltung des Boulevards in Halle, des Berliner Stadtzentrums rund um den Alexanderplatz, erste Planansätze in gleicher Richtung in Erfurt, die visuelle Ausstattung des Flughafengebäudes in Berlin-Schönefeld, des Palastes der Republik oder, wenn auch unter anderem Gesichtspunkt, die angemessene Stadtbildgestaltung der Hauptstadt zu den X. Weltfestspielen 1973 legen dafür beeindruckende Zeugnisse ab.

Eines der wichtigsten Probleme zeitgemäßer Stadtbildkonzeption ist die im wesentlichen von der Gebrauchsgrafik zu leistende Gestaltung eines visuellen Kommunikationssystems, welches in die Überfülle der Informationen und Regulationen Ordnung und Übersichtlichkeit bringt, ihnen somit durch eindeutige Wahrnehmbarkeit und Ausdruckskraft erst den beabsichtigten und notwendigen Gebrauchswert verleiht. Ein so komplizierter und vielgliedriger Organismus wie eine moderne Großstadt ist ohne ein differenziertes Angebot aufeinander abgestimmter, rechtzeitig und eindeutig vermittelter Informationen, Orientierungshilfen, Gebote und dergl. nicht mehr überschaubar oder wirklich zu nutzen; er ist im Grunde eigentlich nicht mehr sinnvoll zu bewohnen. Das trifft auf den Straßenverkehr ebenso zu wie auf die Kommunikation innerhalb eines Teilbereiches, etwa eines Flughafens, eines Warenhauses, eines zentralen Bahnhofes, eines großen Hotels usw. So umfassende Ereignisse wie internationale Messen, Festivals, Sportveranstaltungen, Meetings u. ä. stellen dabei natürlich Ansprüche ungleich größerer Dimensionen. Sie verlangen ihre eigenen, wenn auch in die vorhandene Substanz einfühlsam einzugliedernden kommunikativen Strukturen, die zudem internationalem Verständnis zugänglich sein müssen.

Nun sind optische und akustische Regulierungshilfen keine Erfindung unserer Tage. Worauf es indessen heute und hier ankommt, ist ihre harmonische und künstlerischen Ansprüchen genügende effektive Einbettung in ein kommunikatives System, welches neben seiner speziellen pragmatischen Aufgabe zugleich organischer Bestandteil der städtischen Gesamtgestaltung ist. Bei dieser geht es eben nicht nur um ein an sich selbstver-



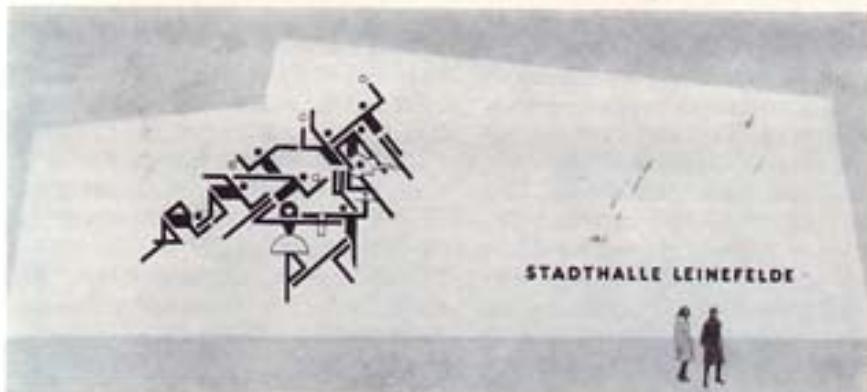
2



3



4



5

- 2 Halle - Blick in einen Straßenabschnitt des Einkaufsbereiches Halle-Boulevard
- 3 Berlin - Boutiquen am S-Bahnhof Alexanderplatz
- 4 Eisenhüttenstadt - Wohnkomplex IV
Blick in die Passage
- 5 Leinefeld - Stadthalle - Giebelgestaltung:
Hajo Schüller (Erfurt)
- 6 Finsterbergen - FDGB-Erholungsheim
Wilhelm Pieck - Eingangsstaltung:
Karl-Jürgen Härtel (Erfurt)
- 7 Berlin - Flaggenturm X. Weltfestspiele 1973
am Marx-Engels-Platz
- 8 Halle - Boulevard - Dem Waren sortiment
angepaßte Schriftformen
- 9 Ingo Arnold - Anti imperialistische Solidarität
Aufsteller in den Straßen Berlins zu den
X. Weltfestspielen 1973



6



7



169



ständliches «technisches Funktionieren» im einzelnen. Sie soll vielmehr auch vom Physiologischen, vom Ästhetischen, von einer humanen Atmosphäre her einen sozialen Lebens- und Wirkungsraum schaffen, also auch emotionalen Reiz ausüben, geistige Stimulation bewirken, somit zum psychischen und physischen Wohlbefinden beitragen und zu einer vom Menschen als natürlich empfundenen Umwelt führen.

Der Gestaltung kommt dabei eine erst-rangige Bedeutung zu. Sie strebt einen im einzelnen zwar abwechslungsvollen, doch koordinierend wirkenden Rhythmus im Zusammenklang der Details innerhalb der umfassenden Komposition aller Teilbereiche an. Ein überschaubares Ordnungsprinzip lässt als einheitlich strukturierte und übergreifende Kraft Vielfalt und Formenreichtum im einzelnen zu. Es verhindert indessen ihre willkürliche, letztlich auch ihren Gebrauchswert einschränkende Ausuferung und führt so zum voll integrierten Ensemble. Und dabei kommt es eben z. B. darauf an, in welcher Relation etwa Verkehrszeichen und Elemente der Sichtwerbung, Orientierungspläne und Anschlagflächen, Straßenschilder und Hausnummern, Schriftgestaltungen über Geschäften oder an Giebeln zueinander und vor allem zum Menschen und zu dessen Bedürfnissen stehen, und es ist bedeutsam, wie sie sich von Funktion und Gestalt her zwangsläufig voneinander unterscheiden und doch vom Grundsatz her Kinder desselben Geistes sind.

Die ganzheitliche Struktur des Kommunikationssystems gilt es gleichsam unter einheitlichem Nenner zu planen und eben primär in die Gesamtkonzeption des Stadtbildes zu integrieren. Dabei sind auch andere Momente zu berücksichtigen, z. B. grelle Kombinationen vermeidende farbliche Wirkungen, Leuchtschriften, die auch am Tage wahrzunehmen und lesbar sind, auf Bewegungseffekte hin konzipierte und aufeinander

abgestimmte Informations- oder Werbeträger, die potentielle gestalterische Integration von Medien der Sichtagitation und von repräsentativen Schmuckelementen u. ä. anlässlich der visuellen Ausrichtung gesellschaftlicher Höhepunkte, Festveranstaltungen, Memorialfeiern und dgl. So entsteht ein differenziertes System aufeinander bezogener, voneinander abhängiger Gestaltungen unterschiedlicher funktionaler Bedeutung. Es ist übrigens durchaus vergleichbar mit dem auf einer anderen Ebene stehenden, doch im Grunde mit der gleichen Zielrichtung entwickelten «*intecta*-Programm kompletter Raumgestaltung», einem ebenfalls viele Funktionen berücksichtigenden, kombinationsfähigen, einheitlich durchgestandenen Prinzip, in dem sich praktischer Gebrauchswert und ansprechende Formgestaltung verbinden. An Bedeutung gewinnt die Aufgabe, die Fülle der Reize und Impressionen, denen der Mensch zunehmend ausgesetzt ist, entsprechend seiner Aufnahmefähigkeit zu kanalisieren, wenn nicht sogar zu disziplinieren. Auch das ist übrigens ein Akt, bei dem eine ordnende und wohltuend gliedernde Gestaltung praktische kommunikative und bildende ästhetische Aspekte mit solchen humanbiologischer, medizinischer Provenienz im Interesse der Gesundheit des Menschen verbindet. Das alles hat mit «Bravheit», mit einem hypertrophierten Regel- und Vorschriftensystem nichts zu tun, wohl aber mit der Vorstellung einer menschenwürdigen Umweltgestaltung. M. Kagan spricht zu Recht davon, daß im Alltag, also auch im ständig erlebten städtischen Raum um den Menschen herum ein «geschlossenes ästhetisch geladenes Magnetfeld» existiere, in welchem die bildende Kunst angesichts ihrer kommunikativen Funktion auch viele Dinge des täglichen Gebrauches zu «Instrumenten einer planmäßigen und zielgerichteten ästhetischen Erziehung des Menschen»²) mache. Und hier, insbesondere in der Stadtbildgestaltung, setzt die Gebrauchsgrafik, so meine ich, gleichsam das Tüpfelchen auf das i, ohne welches dieses eben kein i, als Letter also belanglos wäre. Das zeigt sich auch in ihrem Beitrag, der Stadt eine gewisse visuelle Atmosphäre zu vermitteln, so etwa das Flair der Großstadt, die Eigenart eines Wohngebietes, eines zentralen gesellschaftlichen Raumes, einer besonderen Umgebung, in welcher vielleicht Tradition und Gegenwart auf unverwechselbare Weise miteinander verbunden sind, zu artikulieren.

Hier liegt m. E. für die Gestaltung eine wichtige, als politisch zu verstehende Aufgabe. Der Mensch soll und will im Einklang mit seiner Umgebung stehen, sich mit ihr identifizieren können, sich in ihr wohlzufinden, in ihr ein Heimatgefühl entwickeln. Gebrauchsgrafik vermag daran mitzuwirken, indem sie vom anspre-

chenden Detail her auf das Ganze wirkt, von der Vorstellung des Ganzen her aber auch Impulse empfängt, um sie im einzelnen in konkrete Praxis umzusetzen. Das kann etwa beim funktionstüchtigen und zugleich ansehnlichen, damit ästhetisches Behagen stimulierenden Hausnummernzeichen und Namensschild, bei der Mitwirkung an der Gestaltung von Straßenlaternen, Ortswegweisern, Anschlagtafeln, Verkehrsleiteinrichtungen, farblich differenzierten Fassadenflächen in der Wohngegend beginnen und eine Fülle weiterer solcher Momente am Bau, auf der Straße, im öffentlichen Raum umfassen bis hin zur Ausgestaltung gesellschaftlicher Höhepunkte, traditioneller Volksfeste, Märkte usw., in denen sich ein spezifisches Lokalkolorit angenehm widerspiegelt. In der Regel dürfte hier weder ein technologisches noch ein ökonomisches Moment hemmend im Wege stehen, sind doch fast alle solche Maßnahmen kaum kostspieliger als die häufig noch immer geübte Praxis ungelenker und ideenarmer Routine. Es gilt nicht etwas Neues zu erfinden, sondern ohnehin Notwendiges und Praktiziertes nur besser zu machen, qualifizierter durch eine koordinierte, rechtzeitig einsetzende interdisziplinäre Planung und Kooperation.

Ähnliches trifft auf die Mitarbeit der Gebrauchsgrafiker bei der Gestaltung von Gaststätten mit einem wohltuend charakteristischen, Behaglichkeit ausstrahlenden Fluidum zu, von öffentlichen Räumen, Verkehrseinrichtungen, Kinderspielplätzen usw., die ja ebenfalls Gebrauchswert mit emotionalem Reiz verbinden, wobei übrigens jener nicht zuletzt aus diesem einen Teil seiner effektiven Potenz schöpft. Dabei ist zweifellos eine gewisse Standardisierung nicht auszuschließen, eine Standardisierung, die indessen von einem neuen ästhetischen Qualitätsbegriff geprägt sein muß, der von vornherein auf eine Symbiose aller dem Menschen zuträglichen Gestaltungen im urbanen Raum orientiert sein muß.

Hier zeichnet sich offenbar eine Entwicklung ab, die für unser Leben immer mehr an Bedeutung gewinnt. Wir müssen sie heute meistern und sie zugleich für die Zukunft offenhalten. An ihr hat sich in zunehmendem Maße unsere Gebrauchsgrafik zu bewähren, deren Akzente sich, so scheint es mir, weiter in Richtung auf eine eigenständige Mitwirkung an der Gestaltung unserer Umwelt hin verlagern.

Anmerkungen: 1. In: Walter Benjamin, Lesezeichen. Auswahl seiner Schriften, Herausgegeben von Gerhard Seidel, Leipzig 1970. S. 401 / 2. Richard Neutra, Gestaltete Umwelt. Herausgegeben von Hermann Exner, 2. Aufl. Dresden 1976. S. 26 / 3. Moissej Kagan, Vorlesungen in marxistisch-leninistischer Ästhetik, Berlin 1971. S. 145.

Sinnlichkeit und Kraft gegen den Tod

Ingrid Beyer sprach mit Ronald Paris über dessen neues Wandbild in Rostock-Evershagen

1-2 und Farbbeilage Details und Gesamtansicht des Wandbildes von Ronald Paris im Neubauviertel Rostock-Evershagen 1975 - Kunstharzdispersionsfarbe auf Putz, 6,30 x 13,75 m.

Ingrid Beyer: Du hast im vergangenen Jahr zwei große baugebundene Auftragswerke vollendet: Zunächst dein Gemälde für den Palast der Republik und später das Außenwandbild im Wohngebietzentrum Rostock-Evershagen. Es liegt nahe, unser Gespräch mit einer Frage nach Vergleichbarem und spezifischen Besonderheiten der neuen Arbeit zu beginnen.

Ronald Paris: Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit jedes Kunstwerkes ist, daß es Deckungsgleichheit gibt zwischen «äußerem» und «innerem» Auftrag. Es muß immer zum eigenen Auftrag geworden sein, sonst entsteht eine Schizophrenie, die im Werk immer ablesbar bleibt. Darin liegt zweifellos Gemeinsames. Ansonsten erfordert jede neue Arbeit immer wieder ein anderes Herangehen entsprechend den jeweiligen Bedingungen und der entsprechenden Gestaltungsabsicht. Obwohl die künstlerische Haltung sich im wesentlichen nicht unterscheidet, zwingt ein Außenwandbild zu anderen kompositorischen und koloristischen Überlegungen.

Eine entscheidende Rolle spielt die vorgegebene räumliche Situation. In Evershagen geht man von der S-Bahn und der Straße her etwa einen Kilometer weit auf die Wand zu. Da bietet sich das Bild dem Betrachter zunächst von ferne in einer breiten Totale mit Landschaft und umgebender Architektur. Zugleich steht das Gebäude als gesellschaftliches Zentrum in einem dichten Wohngebiet mit vielfältigen Kommunikationen. Es wendet sich an viele Menschen gleichzeitig, muß also Aufmerksamkeit erregen und zur geistigen Auseinandersetzung herausfordern. Zu der strengen Rechtwinkligkeit der Architektur mit dem monotonen Rhythmus ihrer Fensterreihen und Balkons, zu den vorherrschenden Vertikalen und Horizontalen brauchte ich als Gegengewicht dynamische Bildformen in kraftvollen Farben: Ellipsen, Kreise und Schrägen, die ausgefüllt sind mit einer agierenden Figuration. Dabei waren formale und inhaltliche Erwägungen unlöslich miteinander verbunden. Denn die zweite Bedingung war die vorgegebene konzeptuelle Idee der Auftraggeber: «Der





2

Mensch im Sozialismus». Das ist natürlich ein «Gummibandthema», doch läßt es andererseits breiten Spielraum für eigenes Ausdeuten. Ich habe es im Verlaufe der Entwurfsarbeit konzentriert auf den Gedanken: «Die Verantwortung des Menschen».

Ingrid Beyer: Du hast sehr viele Entwürfe gemacht; sie variierten im wesentlichen eine Grundidee; doch die Ausführung unterscheidet sich beträchtlich von den vorausgegangenen Vorstellungen. Wie kommt das?

Ronald Paris: Das Wandhafte zu wahren und dabei den Bildraum zu ordnen durch ein Hintereinander in gleichen Farbwerten, das verlangt einen geistigen Klärungsprozeß, der abgeschlossen sein muß, wenn man den Karton macht, der dann ja direkt auf die Wand übertragen wird. Um mir ein Entdecken und Hinzunehmen von neuen Einfällen «über Nacht» zu ermöglichen, arbeite ich sehr lange an Entwürfen. Sie waren wirklich fast alle in der gleichen Auffassung. Ich hatte entsprechend den beiden hinter der Wand befindlichen Etagen des Gebäudes zwei übereinandergelagerte Bildzonen vorgesehen. Der letzte Entwurf enthielt ganz rechts eine Figuration, die über beide Zonen hinweg die ganze Höhe der Wandfläche beanspruchte: eine Gestalt mit Schwert und Schild und daneben eine kniende Figur. Als ich einmal diesen breitformatigen Entwurf hochkant aufgestellt hatte, entdeckte ich in den nun liegenden Figuren dieses letzten Abschnitts die spannungsvollen Formen, die ich immer gesucht hatte. Wenn man

genau hinschaut, kann man das noch erkennen. Diese Dynamik brauche ich, wie gesagt, aus formalen und inhaltlichen Gründen. Dabei gehe ich wesentlich von der Farbe aus. Ich koloriere nicht dargestellte Figuren, sondern ich lege auf ein Kolorit, das die für die Aussage notwendige Dynamik aufweist, die Masse der Figuration. Farbe und figürliche Lösung sind für mich gleichwertige, zusammengehörige Ausdrucksträger entsprechend dem Thema. Später habe ich, wie auch schon bei früheren Arbeiten, nach einer treffenden dichterischen Formulierung gesucht – nicht als Erklärung der Bildmotive, sondern als eigenständige Ergänzung der Aussageabsicht, als «poetische Brücke». Durch Zufall fand ich bei Eluard etwas meinem Anliegen Entsprechendes.

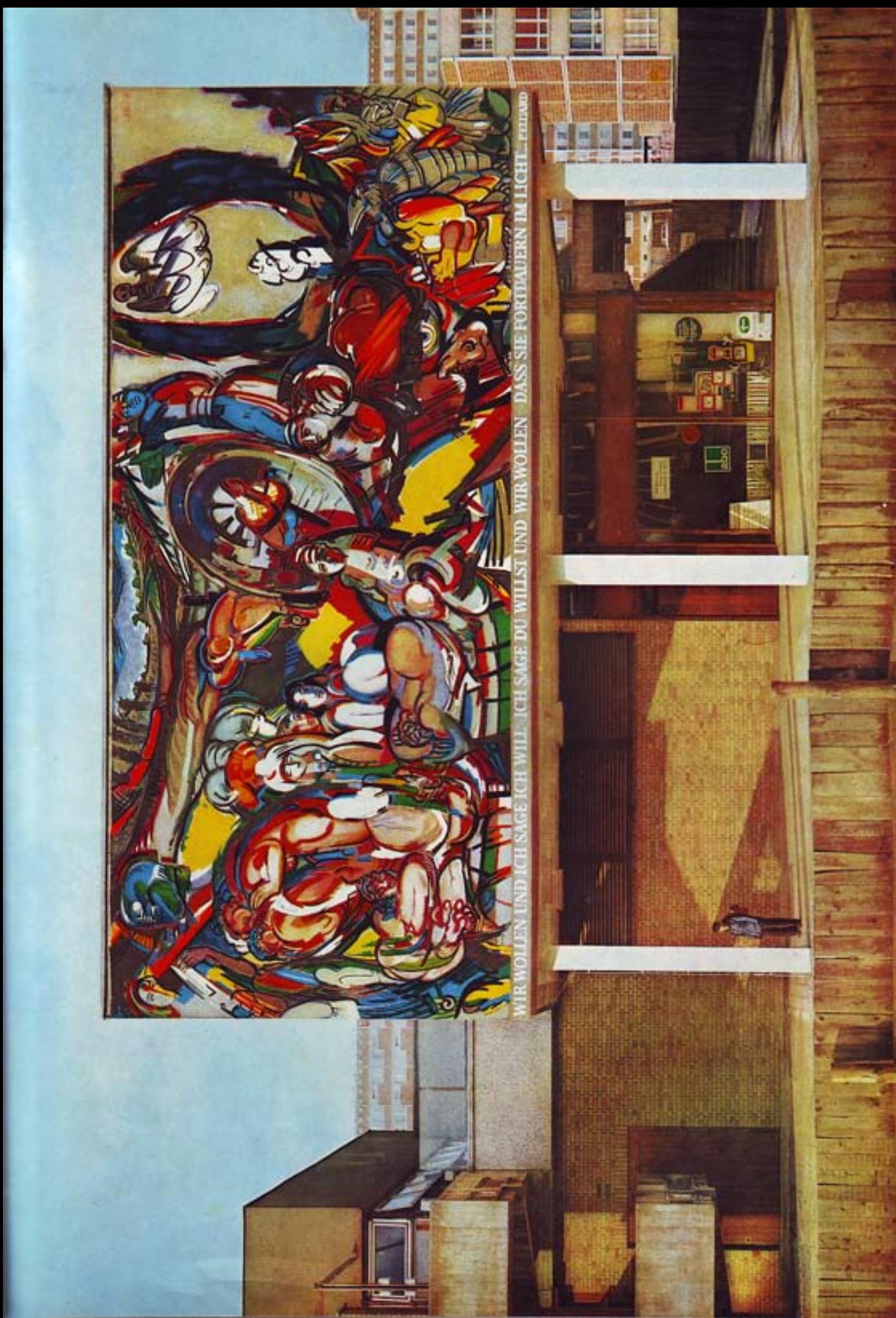
Ingrid Beyer: Mir scheint, daß du mit deinem Bild im Palast durch genauer bestimmbar Motive und sinnbildhafte Situationen den Assoziationen des Betrachters konkretere Bezugspunkte bietest. Offenbar hast du dein Thema in Evershagen allgemeiner, existentieller gefaßt?

Ronald Paris: Hier ergibt sich das Geschichtliche, Politische aus einer anderen Dimension. Soziale Grundbeziehungen des Menschen – Arbeiten, Lieben, Kämpfen – bilden die ideellen Bestandteile des Bildes. Nicht in Handlungsabläufen nacheinander ablesbar, sondern in simultaner Sicht sollen sie sich gegenseitig durchdringen, so wie sie sich ja auch im Leben des Menschen nicht voneinander trennen lassen. Ich drücke das

aus durch Haltungen und Gesten. Da sind Schläfer und Ignoranten, Auffordernde neben einem Arbeitenden im elliptischen Bildzentrum; als formale Entsprechungen links die Zuneigung zweier Menschen und auf der anderen Seite neben dem fliehenden Tod die neue Hoffnung in Gestalt eines Menschen mit einer Gitarre. Auch die Landschaft will ich als Hoffnung verstanden wissen. Geharnischte Aggressivität erscheint als Geigenpol – mit abgebrochenem Schwert zum Zeichen, daß Aggressivität durch die Kraft des Menschen überwunden werden kann. Gesundes, Sinnlichkeit, Kraft werden als Pendantwerte gegen das Zerstörerische gesetzt. Die kräftige gelbe Diagonale verkörpert das Licht, das hier – wie in der Zeile von Eluard – für Leben steht. Das sind alles sehr allgemeine Metaphern, die jeder für sich konkret ausdeuten kann. Es hat mir neulich jemand gesagt, er sehe in dem zentralen Motiv verkörpert, daß die Arbeiterklasse aktiv in den Lauf der Geschichte eingreift. Mir war dieser Gedanke außerordentlich sympathisch. Diskussionen gab es seit dem ersten Pinselstrich an der Wand, denn die Arbeit vollzog sich ja in aller Öffentlichkeit. Ich höre gegensätzliche Reaktionen. Oft werden Einzelheiten des Bildes auf eine Weise interpretiert, die ich nicht vorausgesehen habe. Ich bin immer noch gespannt auf Deutungen, die mich wieder anregen zu Neuem.

Ingrid Beyer: Du hast bei deinen bisherigen baugebundenen Arbeiten auch in technischer Hinsicht vielerlei Erfahrungen gewinnen können: In deinen ersten Wandbildern unmittelbar nach Hochschulabschluß mit Secco-Kasein, Gipsintarsie, Sgraffito ... Später hast du Industriemail auf freistehender Stahlwand erprobt, hast die Bilder im Haus der Statistik und im Palast der Republik mit Kunststoffdispersionsfarben gemalt. Welches Verfahren hast du in Rostock-Evershagen angewandt?

Ronald Paris: Auf eine vorgehängte Metallschürze ist Zementrabitz und anschließend eine zwei Zentimeter dicke Schicht Kalkputz (1:3) aufgetragen worden. Diese Wand konnte dann ein Jahr lang gut austrocknen. Sie wurde danach mit einer Leinöl-Terpin-Mischung grundiert. Darauf habe ich mit reinem Farbpigment, das in Kunstharsdispersion gebunden ist, gemalt. Diese Emulsion geht rasch trocknend mit dem Tiefgrund und dem versinterten Kalkputz eine feste, dauerhafte Verbindung ein. Zuletzt wurde das Bild mit dem klaren Bindemittel, 1:6 verdünnt, überzogen. Dieser Firnisfilm schützt die Farben vor Witterungs- und Schmutzeinwirkungen. Meines Wissens ist dieses Verfahren bisher in der DDR noch nicht im Freien angewendet worden. Ich wollte es gerne mal ausprobieren und bin nun neugierig, wie es sich bewähren wird.



MIR WOLLEN UND ICH SAGE ICH WID. ICH SAGE DU WILST UND WIR WOLLEN DASS SIE FORTDAUERN IM LICHT. EDWARD



Erhalten und Wiederherstellen

Zur Konservierung und Restaurierung von plastischen Bildwerken und Architekturelementen aus Stein

Helmut Materna

Die Verwitterung und Zerstörung von Stein in plastischen Bildwerken, Architekturelementen und Bauwerken sowie die Konservierung und Restaurierung desselben hat nicht erst seit dem Beginn des Industriezeitalters Baumeister und Bildhauer, Architekten, Denkmalpfleger und Restauratoren beschäftigt. So sind aus der Literatur Angaben über Steinerhaltungsmaßnahmen schon in der Antike bekannt geworden, und nicht zuletzt stellen die ständigen Erneuerungen durch Auswechseln von Werksteinen und Architekturelementen an den großen sakralen Bauten seit ihrer Errichtung in gewissem Grade Restaurierungen dar. Durch das zunehmende Alter der Bauwerke und Denkmale sowie die sprunghaften Veränderungen der Ökosysteme durch In-

dustrie und Technik und das damit verbundene Anwachsen schädigender Einflüsse haben die Zerstörung und Verluste an Kunstdenkmalen sehr stark zugenommen. Ihre Erhaltung rückt in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses. Immer wieder wurden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Verfahren zur Steinrestaurierung bekannt, und die genannte starke Steigerung der Schadensfälle hat dazu geführt, daß die wissenschaftliche Bearbeitung der Fragen, die mit diesem Problem verbunden sind, zu einem internationalen Anliegen wurde.

Für den Denkmalpfleger stellt sich das Problem in mehrfacher Form. Grundsätzlich kann es für die Restaurierung von Kunstdenkmalen kein festgelegtes Schema geben. Jedes Objekt wird durch seine

historischen Gegebenheiten sowie darauf einwirkende Einflüsse geprägt und stellt sowohl methodisch wie technologisch einen Einzelvorgang dar. Lediglich das oben erwähnte Auswechseln zerstörter Werksteine und Architekturglieder ist eine klassische Technik der Steinrestaurierung. Diese kann jedoch nicht angewandt werden, wenn es sich um Einzelplastiken, Reliefs, plastischen Bau- und ähnliche künstlerische Ausdrucksformen handelt. Hier muß die Forderung nach der Erhaltung dieser originalen Kunstwerke *in situ* gestellt werden, und nur wenn diese Erhaltung nach dem heutigen Stand der Forschung und der Umgebungsbedingungen nicht gewährleistet werden kann, ist die Fertigung einer Kopie und die Überführung des Originals aus dem Freien in geschlossene oder überdachte Räume statthaft. Die Forderung nach der Erhaltung des originalen Kunstwerkes oder Bauwerks beinhaltet seine Konservierung und Restaurierung. Bekanntlich zielt die Konservierung auf eine Erhaltung der Substanz des jeweiligen Originals ab, die Restaurierung schließt die Wiederherstellung seiner Gestalt, Aussagekraft und Funktion ein und geht damit über den erstgenannten, rein technologischen Vorgang hinaus. In der Praxis sind beide Verfahrensweisen meist vermischt. Um eine Konservierung wird es sich nur dann handeln, wenn es ausschließlich um den Schutz und die Sicherung des Bestandes geht. Die Funktion und Aussage der Denkmale und Bauwerke und ihre Nutzung im städtischen und landschaftlichen Raum erfordert ein weitgehend geschlossenes Bild und damit Restaurierungs- und eventuelle Rekonstruktionsmaßnahmen. Dem eben erwähnten Schutz und der Pflege des Bestandes kommt größte Bedeutung zu. So sollen Konservierungen nicht nur an schon zerstörten Objekten vorgenommen, sondern auch auf im Anfangsstadium einer Schädigung befindliche, auf neu gefertigte Kopien, ausgewechselte Werksteine und Bauteile ausgedehnt werden.

Die genaue Kenntnis des Erhaltungszustandes der Denkmale und ihre Erfassung bilden die notwendige Grundlage ihrer Pflege. Von ihr aus muß die Entscheidung zu einer Konservierungsmaßnahme oder zu einer Restaurierung erfolgen. Die denkmalpflegerische Konzeption für die Durchführung einer solchen Maßnahme wird von Kunsthistorikern, Architekten und Restauratoren erarbeitet. Zur Festlegung der anzuwendenden Konservierungsmittel, der Konservierungs- und Restaurierungstechniken sowie zur Materialauswahl für Ergänzungen und Rekonstruktionen benötigt man die Kenntnis der Materialbeschaffenheit und -zusammensetzung des Objekts und der Bedingungen, unter denen es sich befindet und nach der Be-

arbeitung befinden wird. Für diese Untersuchungen werden Arbeitsmethoden der Geowissenschaften, der Chemie, Physik, Biologie und anderer Disziplinen herangezogen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen und die Zusammenarbeit mit den jeweiligen Fachwissenschaftlern bilden für den Steinrestaurator die Entscheidungsgrundlage für die anzuwendenden Technologien und die praktischen Arbeiten. Er muß darüber hinaus bei bestimmten Objekten die Verbindung zu Bautechnologen und anderen Gewerken schaffen, um mit diesen gemeinsam ein optimales Restaurierungsergebnis zu erreichen.

Für den Vorgang der Konservierung stellt vor allem die Geowissenschaft den Bezugspunkt her. Wenn bisher allgemein vom Material Stein gesprochen wurde, muß berücksichtigt werden, daß es sich um einen Sammelbegriff handelt, der ein breites Spektrum der verschiedensten Gesteinsarten und innerhalb derselben unterschiedliche Varietäten beinhaltet. So sind z. B. die Werkstoffeigenschaften der Sandsteine ihren Lagerstätten nach und innerhalb dieser in den einzelnen Schichtungen sehr verschieden. Daraus ergeben sich unterschiedlichste Verwitterungsmöglichkeiten und auch die Anwendung unterschiedlicher Konservierungsmaterialien und -technologien. Die schädigenden

Kräfte, die auf das Gestein einwirken, können ebenso vielfältig sein; sie hängen u. a. ab von der geographischen Lage und vom Standort des Objektes, von klimatischen und atmosphärischen Faktoren. Die Verwitterungsschäden selbst sind ebenfalls in Art und Umfang verschieden.

Die Struktur des Gesteins, die aus einer Mischung zahlreicher Mineralien und Bindemittel resultiert, bietet schon durch diese breite Varianz die unterschiedlichsten Angriffspunkte für die Verwitterungskräfte. Die mechanischen Eigenschaften werden u. a. durch Gefügestörungen und Porenräume beeinflußt und bedingen Schäden bei Druckbelastungen. Dadurch hervorgerufene Risse und Spalten führen zur Vergrößerung der Oberflächen und erhöhen so die Verwitterungsanfälligkeit. Klimatische Einflüsse, Frost und Erwärmung lockern ebenfalls das Gefüge und ergeben im Endstadium Bröckelzerfall, Abschalungen und Absanden – je nach der Gesteinsart. Der Einfluß von Feuchtigkeit, also von Wasser in jeder Form, verursacht unterschiedliche Schadensformen. Lösliche Gesteinsanteile werden im Porenraum des Steins hin und her transportiert und kristallisieren an der Außenfläche. Es kommt zur Krustenbildung, Gefügeauflösung durch Porespröfung und damit zusammenhängendem

Sanden unter der Kruste. Bestandteile der Atmosphäre, so z. B. Luftkohlensäure, aber auch Agenzien, die Industrie und Technik verbreiten, können, in Verbindung mit Feuchtigkeit, mit bestimmten Gesteinsanteilen, vorwiegend den Karbonaten, reagieren und ebenfalls zu Kristallausbildungen, Volumenvergrößerungen und Krustenbildung führen. Verwitterungen sind aber auch durch Mineralumwandlungen, resultierend aus kristallographischen oder chemischen Prozessen, möglich. Biologische Einflüsse – im Mikrobereich durch Bakterien und dadurch bedingten Abbau von Gesteinsanteilen, im Makrobereich durch Algen- und Pflanzenwuchs – rufen z. T. erhebliche Schäden unter entsprechenden klimatischen Bedingungen hervor. Eine nicht unerhebliche Schadensquelle sind fehlerhafte frühere Restaurierungen, z. B. Verdichtungen und Krustenbildungen durch Anstriche oder Tränkungen, chemisch reagierendes Ergänzungsmaterial, korrosionsfähiges Dübelmetall u. a. Alle diese Einzelfaktoren treten nicht isoliert auf, sondern miteinander kombiniert. Sie üben so einen komplexen Angriff auf das Gestein aus und führen zu großen Substanzverlusten. Im speziellen Einzelfall müssen alle auftretenden Schadensformen und -ursachen im Zusammenhang mit den Standortbedingungen untersucht werden und in der

2



1 Merseburg - Schloßbrunnen - Sandstein
Nach der Restaurierung

2-3 Leipzig - Katharinenstraße 19 (Erbaut 1748/49)
Rechte Portalfigur während der Restaurierung mit
angesetzten Ergänzungsteilen und nach der
Restaurierung durch den Bildhauer Hans
Joachim Förster

4 Figurenportal des Hauses Katharinenstraße 19
nach der Restaurierung

3





Arbeitskonzeption Berücksichtigung finden. Schon hier können Fehlerquellen aufgedeckt werden, deren Beseitigung mitunter einen minimalen Aufwand erfordert, z. B. durch bauliche Veränderungen, deren Wirkung auf das Denkmalobjekt sehr groß sein kann.

Die Ermittlung der gesteinstechnischen Kennzahlen für das am jeweiligen Objekt befindliche Gestein und seine mineralogisch-petrographische Bestimmung bilden die Voraussetzung für die Konservierung. Dabei spielt die Bestimmung des Porenvolumens, der Wasseraufnahme, der Festigkeit und der Korngröße eine wichtige Rolle.

Wie anhand der Schadensdarstellung ersichtlich, ist unter verwittertem Gestein ein in seinem Gefüge gelockertes und an bestimmten Bestandteilen verarmtes Material zu verstehen, welchem seine innere und äußere Stabilität zurückzugeben ist. Dies ist die Hauptaufgabe einer Konservierung. Ein zweiter Aspekt dieses Vorgangs ist es, dem Gestein eine Qualitätsverbesserung in Form eines Schutzes gegen erneuten Schadensangriff zu vermitteln. Daraus erge-

ben sich für die Praxis folgende Grundoperationen:

1. Festigung oder Härtung
2. Klebung und Ergänzung von Teilen
3. Imprägnierung oder Hydrophobierung.

Für diese Aufgaben kommen fast ausschließlich chemische Verbindungen als Flüssigkeiten mit verschiedenen Viskositätsgraden, in konzentrierter oder verdünnter Form, in Frage. Bei Ergänzungen wird neben Naturstein auch Kunststein auf der Basis bestimmter ausgewählter Zuschlagstoffe mit Zement-Kalk-Mischungen oder Kunstharzen als Bindemittel angewandt.

An die bei der Steinkonservierung zur Verwendung gelangenden Chemikalien und chemischen Produkte müssen hohe Anforderungen z. B. gegenüber ihrer eigenen Beständigkeit, Verträglichkeit mit dem Gestein usw. gestellt werden. Diese Anforderungen müssen an den technischen Kenndaten abgeleitet sowie im Labor- und Freiviersuch getestet werden, wobei Konservierungsmaterialien, die in die engere Wahl bei einer bestimmten Restaurierung gezogen wurden, an

dem Originalgestein ebenfalls erprobt werden. Die Grundlagenversuche werden an Modellproben aus den am häufigsten verwendeten Gesteinsarten durchgeführt. Das sind für Kunstdenkmale und Bauwerke auf dem Gebiet der DDR Sandstein und Kalkstein in verschiedenen Varietäten, weniger häufig Porphy und Marmor und andere Gesteine. Für die Bearbeitung von Sand- und Kalkstein stehen Grundchemikalien verschiedener Art zur Verfügung, sie reichen nach dem derzeitigen Entwicklungsstand von anorganischen Stoffen, z. B. Kalziumkarbonatlösungen, bis zu organischen Substanzen und Polymeren wie Acryl-, Epoxid- und Polyesterverbindungen sowie Kieselester- und Silikonprodukten. Diese Stoffe werden in unterschiedlichen Kombinationen und Lösungsmittelgemischen in verschiedener Konzentration entsprechend den Anforderungen der praktischen Verarbeitung und den Parametern der Laboruntersuchungen angewandt. Das Eindringen der Konservierungsmittel hängt ab von der Porosität und der Porenstruktur des Steins, es muß in optimaler Verteilung erfolgen und darf nicht zu Schichtbildungen, Oberflächenverdichtungen u. ä. Materialstörungen führen.

Der Steinkonservator wendet zur praktischen Durchführung der Konservierung und Festigung unterschiedliche Verfahren an. Die Flüssigkeiten können z. B. mit Hilfe verschiedener Tränkungsmethoden auf oder in den Stein gebracht werden, so mit der Oberflächentränkung auf konventionellem Weg mit Pinsel und Kompressen, aber auch durch Oberflächenflutung mit Sprühgeräten oder Umlaufsprühanlagen und mittels der Infusions- oder Tiefentränkung. Verklebungen von Teilen erfolgen in bekannter Weise durch punktuelle Auftrag des Klebstoffs meist auf vorbehandelte Flächen und mit Verdübelungen aus nicht korrodierbarem Material. Das Antragen von Ergänzungen geschieht durch freies Modellieren, meist über Armierungen ebenfalls aus nichtkorrodierbarem Material. Die angetragenen Teile erfahren nach ihrer Aushärtung oft eine bildhauerische oder steinmetzmäßige Nachbehandlung. Die Ergänzung in Naturstein durch Fertigung von Teilen, der Einsatz von Vierungen und das Auswechseln von Werksteinen wird nach den klassischen Regeln der Bildhauer- und Baukunst durchgeführt.

Am Ende einer jeden Restaurierung steht das Aufbringen einer Imprägnierung der Gesteinoberfläche. Sie soll einen Schutz vor erneutem Angriff schädigender Kräfte und Agenten – vor allem vor Feuchtigkeit – bieten und die zeitliche Wirksamkeit aller durchgeföhrten Maßnahmen erhöhen. Hierfür kommen Silikonverbindungen unterschiedlicher Konzentration in organischen Lösungsmitteln zum Einsatz.



5 Mühlhausen - St. Blasius-Kirche (2. H. 13. Jhd.)
Seitenportal - Schadensbild

6 Naumburg - Dom St. Peter und Paul (13. Jhd.)
Dreikönigsguppe - Kalkstein
Schadensbild

7 Karl-Marx-Stadt
Schlosskirche - Detail des
Portals (1. H. 16. Jhd.)
Porphy - Restaurierung mit
Zement



Einen Sonderfall stellt die Behandlung farbig gefärbter Plastik oder Architektur aus Stein dar. Eine Bearbeitung kann hier nur unter besonderer Berücksichtigung der jeweiligen Materialgegebenheiten erfolgen. Bei einer Neufassung ist vor allem auf den sachgemäßen technologischen Aufbau der Bemalung zu achten. So sollte auf der gesunden Steinoberfläche nur eine atmungsaktive Farbmischung angewandt werden. Beispiele hierfür sind Silikatfarben, Dispersions-silikatfarben, Kalkfarben und in Einzelfällen Kaseinfarben, jeweils mit licht- und kalkbeständigen Pigmenten. Auch die farbigen Fassungen können einen konservierenden Schutz erhalten.

Teil einer Steinrestaurierung ist in manchen Fällen eine Steinreinigung. Sie stellt einen ebenfalls sehr diffizilen Vorgang dar, der nicht unterschätzt werden darf. Unsachgemäß angewandte Methoden können zu großen Schäden an der organischen Substanz führen, und es muß in jedem Fall untersucht werden, ob eine Vorfestigung korrodiert Stellen erfolgen soll, ob Strahlverfahren zum Einsatz kommen dürfen – sie stellen grundsätzlich nach Auswahl der Strahlkörper und des Druckes eine anwendbare Technologie dar – oder ob chemische Zusätze und Reinigungsmittel verwendet werden können. Eine Säure- und Laugenbehandlung darf nur nach entsprechender Voruntersuchung durchgeführt werden, um Spätschäden durch Ausblühungen und andere Erscheinungen zu vermeiden. Es sollten nach Möglichkeit bei allen Reinigungsverfahren Probefelder angelegt und begutachtet werden.

Nach Abschluß der Restaurierung muß eine sorgfältige Dokumentation aller durchgeföhrten Arbeiten angefertigt werden. Sie muß von der Konzeption, den Untersuchungen und Gutachten bis zu den einzelnen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen sämtliche Bearbeitungsschritte enthalten. Diese Unterlagen sind für Forschungsarbeiten und für eine später eventuell wiederum notwendige Bearbeitung von größter Bedeutung.

Mit dieser kurzen Darstellung soll nicht gesagt sein, daß alle Probleme der Steinkonservierung gelöst sind. Die bedürfen im Gegenteil noch intensiver Bemühungen zur Ausweitung der bisherigen Kenntnisse und Ergebnisse, zur Verbesserung der Konservierungsmittel und -verfahren und der allgemeinen Veränderung der Umweltbedingungen. Die Komplexität dieses Restaurierungsgebietes soll zeigen, daß es nicht sinnvoll sein kann, bekanntgewordene Verfahren und Methoden bedenkenlos anzuwenden, sondern daß der mit den Erhaltungsarbeiten betraute Denkmalpfleger, Restaurator und Fachwissenschaftler ein hohes Maß an Verantwortung übernehmen muß.



Städtebauliche Denkmalpflege

Hans Müller

Der Fünfjahrplan sieht die Erneuerung von 200000 Altbauwohnungen bis 1980 vor – eine nüchterne Feststellung, hinter der sich jedoch mehr als nur ökonomische Planung verbirgt. Unsere volkswirtschaftlichen und kulturpolitischen Anliegen – zu beiden zählt Denkmalpflege – finden vielmehr hier einen Niederschlag. Nehmen wir einmal an, 10 bis 20% dieser zu rekonstruierenden Altwohnungen befinden sich in denkmalgeschützter und weitere 20% in denkmalverdächtiger Bausubstanz, so kommen wir auf eine Summe von etwa 60000 Wohnungen in rund 15000 Häusern. Denkmal-

erfassungen bestätigen diese überschlägige Ziffer. 15000 Häuser, die wir gleichsetzen mit kulturhistorischem Erbe – ist das zu hoch gegriffen für den Denkmalbestand eines runden Dutzends historischer Stadtkerne von internationalem kulturhistorischen Wert, für Denkmalensembles und Teile historischer Altstädte wie in Naumburg, Potsdam, Gotha, Torgau, Stendal, Zittau, Pirna, Schwerin, Altenburg, Schneeberg, Wismar, Halle, Leipzig oder auch Berlin? Diese Frage führt uns unmittelbar in die Problematik der städtebaulichen Denkmalpflege. Der Wunsch nach Neuem

und der Zwang, Neues schaffen zu müssen, sind im Grunde ausschlaggebend für die Stadtrekonstruktion. Hinter der Aufgabe der Umgestaltung unserer Städte steht so einmal die Notwendigkeit, das zu korrigieren und durch Neues zu ersetzen, was auf Grund seines schlechten Bauzustandes, hervorgerufen durch Jahrzehnte- und Jahrhundertlange Vernachlässigung, dazu führte, daß die Stadt nicht mehr so funktioniert, wie wir es unseren Bedürfnissen entsprechend erwarten: Die Wohnungen in den Altgebäuden sind unzweckmäßig, die sanitären Verhältnisse unzureichend, die Funktionstüchtigkeit der Gesellschaftsbauten läßt zu wünschen übrig, sie vermögen die wachsenden kulturellen und materiellen Bedürfnisse nicht mehr zu befriedigen. Der Verkehrsraum der Altstädte ist einseitig überlastet, anderntags unerschlossen. Der Grad der innerstädtischen Überbauung wuchs vor allem seit der Entfaltung der kapitalistischen Produktionsverhältnisse, und damit veränderte sich die ursprünglich kommunikatorisch relevante Sozialstruktur der Altstadt – genug Gründe für Ihre schon erwähnte, nicht mehr vorhandene Funktionstüchtigkeit, für den architektonischen und sozialen Verschleiß der wertvollen Bausubstanz. Mit diesem Erbe Altstadt muß sich die sozialistische Stadtrekonstruktion auseinandersetzen. Die Altstädte bergen aber ebenso in einer Konzentration wie kaum sonst histori-

sche und künstlerisch-ästhetische Werte. Nicht nur in Form von gebauter Substanz geben sich diese zu erkennen, in gotischen Kirchen und Wehrbauten, in Renaissance-Bürger- und Rathäusern, barocken Palais, Schlössern und Straßenachsen, in klassizistischen und auch neostiligen Kultur- und Gesellschaftsbauten. Das Gerüst der Altstadt, ihr historischer Grundriß und ihre Silhouette können Charakteristika einer oder mehrerer historischer Epochen sein, Denkmale, deren Wert in der Addition der Werte liegt. Diese zu bewahren, neu zu erschließen und mit Hinzukommendem zu einem harmonischen Zusammenhang zu bringen, das ist ein wesentliches Anliegen städtebaulicher Denkmalpflege. Sie stellt dabei nicht mehr und nicht weniger dar als eine kulturhistorische Grundlage der sozialistischen Stadtrekonstruktion. Es ist notwendig, «die Planung und Errichtung von Neubaugebieten in engster Wechselwirkung und unter Einbeziehung angrenzender Altgebiete und Stadtkerne vorzunehmen. Indem wir Altes und Neues richtig kombinieren, erhalten wir den historisch gewachsenen Charakter unserer Städte und fügen ihnen zugleich Neues hinzu.» (Aus dem Bericht des ZK der SED auf dem IX. Parteitag)

Damit ist die Frage nach der vollständigen Bewahrung oder dem totalen Abriß historischer Stadtkerne eigentlich beantwortet. Weder das eine noch das andere

bietet die Lösung zur Revitalisierung, also zur lebendigen gesellschaftlichen Erschließung und Nutzung der historischen Bausubstanz und ihrer Werte. Vielmehr liegt eine solche in der zunächst sorgfältigen Analyse der vorhandenen Bau- und Kulturwerte. Ihre Erschließung kann durchaus verbunden sein mit dem Verzicht auf wertlos gewordene Substanz und deren Ersatz durch Neues, das sich indes maßstabsmäßig einfügen muß in die vorhandenen Zusammenhänge der historischen Organismen. Dichte und Wert der Denkmale müssen entscheiden über den einzuschlagenden Weg der Stadtrekonstruktion. Dazu drei Beispiele:

Der Wiederaufbau der in den letzten Kriegstagen fast völlig zerstörten Altstadt von Neubrandenburg trägt deutliche Züge einer Stadtrekonstruktion. Wenn auch nicht eines der Fachwerkhäuser neu errichtet wurde, so bewahrt doch das Ensemble innerhalb des denkmalpflegerisch restaurierten Befestigungsringes historischen Stadtcharakter. Der mittelalterliche Grundriß ist weitgehend beachtet worden, und die Straßenfronten entstanden im Sinne der historischen Bauflüchten. In der Formensprache der fünfziger Jahre gehalten, interpretieren sie dennoch das ursprüngliche Gefüge dieses Stadtcores.

Die Rekonstruktion der Wismarer Altstadt geht von einem dichten Bestand an denkmalwerten Fassaden und Bauzu-

2





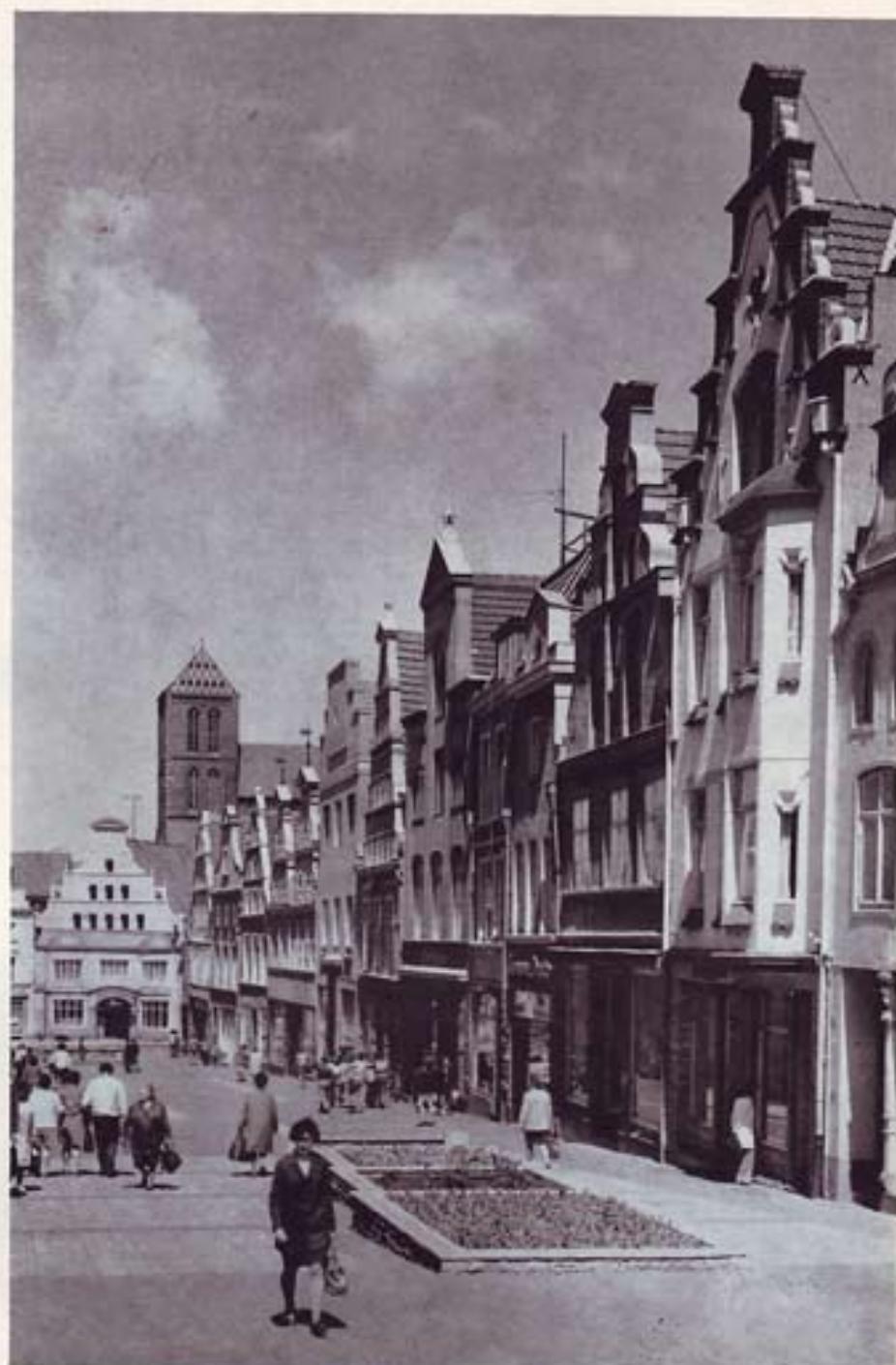
3

1 Weimar; auch ein baukünstlerisch weniger bedeutendes historisches Wohnhaus vermag bei guter Rekonstruktion stadtbildprägend zu wirken (Marktstraße)

2 Luckau; restaurierte Kleinstadt-Bürgerhäuser des ausgehenden 17. Jh. prägen mit ihren reichen Stuckfassaden das Marktensemble

3 Stralsund; restaurierte Giebelhäuser in der Osseneyerstraße - Das in den zwanziger Jahren erbaute Kaufhaus nimmt bei neuschöpferischer Durchbildung mit der Giebelreihe Bezug auf das traditionelle Straßenbild

4 Wismar; die Krämerstraße nach der Umgestaltung zum Fußgängerbereich und Restaurierung der gesamten Baufront



4

sammenhängen aus. Deren Restaurierung und Renovation schuf zunächst ein äußerlich attraktives Stadtbild. Die kulturhistorischen Werte lassen sich leicht erkennen. Gleichsam eine zweite Phase der Rekonstruktion bildet die innere Sanierung der Häuser, die der äußeren Aufwertung folgen muß.

In Stralsund verläuft die denkmalpflegerische Rekonstruktion in umgekehrtem Sinn. Man geht hier - Kriegszerstörung und Bauzustand wirkten bestimmend - von der Vollsaniierung der denkmalwerten Einzelbauten aus, die ein kulturhistorisches Grundgerüst im Stadtkern bilden und die Maßstäbe für die notwendigen Neubauten festlegen.

Den zwei Rekonstruktionsvarianten und dem Wiederaufbaubeispiel gemeinsam ist die Erkenntnis, daß dem historischen

Stadtkern die ursprüngliche Zentrumsfunktion belassen bleiben muß, soll er - vom Denkmalbestand dafür ganz selbstverständlich prädestiniert - die Funktion des geistig-kulturellen Mittelpunktes der sich erweiternden Gesamtstadt neu erfüllen.

Die Struktur des historischen Stadtkernes, seine Verkehrswege, Baugrundverhältnisse, die damit verbundenen Möglichkeiten der Ver- und Entsorgung werden stets die städtebaulich denkmalpflegerischen Planungs-, Projektierungs- und Bauarbeiten prägen - damit auch die Bauzeiten. Eine Anwendung industrieller Fertigungsmethoden würde zu rigorosen Eingriffen in die kulturhistorische Substanz führen, die bei hoher Denkdichte nicht vertretbar sind. Traditionelle Technologie und Bauausführung aber

setzen neben längeren Bauzeiten spezielle Baukapazität auch für die städtebauliche Restaurierung voraus. Der auf der Basis der Durchführungsbestimmung zum Denkmalpflegegesetz vom 1. 7. 1975 gegründete VEB Denkmalpflege bietet eine Ausgangsposition für in Zukunft aufzubauende und mit den regionalen Baubetrieben zusammenwirkende denkmalpflegerische Spezialbau- und Restaurierungskapazität.

Welches sind die Ziele städtebaulicher Denkmalpflege?

Wir sprachen von der Bewahrung der charakteristischen Strukturen und Denkmale der Altstädte. Das schließt Neubauten nicht aus. Im Barock entstanden ja auch in gotischen und Renaissancestädten Bauwerke und Straßenzüge in der Formensprache des 18. Jahrhun-

derts, die mit den älteren Architekturen und Platzräumen zu Ensembles zusammengewachsen sind. Die Erschließung des Stadtcores erfordert vielerorts eine Veränderung seiner Sozialstruktur. Es gilt, Produktions-, Kommunikations- und Wohnbereiche zu ordnen, ohne ausschließlich Spezialzonen zu schaffen. Erholungsbereiche lassen sich im Zuge historischer Freiräume oder mit der Erschließung innerstädtischer Denkmale schaffen – denken wir an die neue Nutzung des ehemaligen Liebfrauenklosters in Magdeburg, in dem Denkmal-, Bildungs- und Erholungswert miteinander verschmelzen. Entscheidend für die Stadtkonstruktion ist weiter die Ordnung des Verkehrsgefüges. Keine Altstadt wurde für das Auto gebaut. So ist ihre Erschließung durch die Umwandlung historischer Hauptstraßen in Fußgängerzonen – man denke an die beispielhaften jüngsten Lösungen in Halle und Erfurt – auch im großstädtischen Stadtcore möglich und notwendig. Damit wächst nicht nur die kommunikatorische Intensität –

auch der Wohnwert und die Lebensqualität in den altstädtischen Wohnhäusern verändert sich positiv. Die Straße wird wieder zur gesellschaftlich genutzten Lebensader der Stadt.

Schließlich wird sich die hiermit schon begonnene gesellschaftliche Nutzung der Einzeldenkmale entscheidend auf die kulturelle Wirksamkeit eines historischen Stadtcores auswirken. Es gibt hervorragende Beispiele für eine geschickte und denkmalpflegerisch sowie gestalterisch gelungene Einbeziehung von Monumenten in das gesellschaftliche Leben von Altstädten. Die ungenutzt stehende Franziskanerkirche in Frankfurt wurde durch den Ausbau zur Konzerthalle ein geistig kulturelles Zentrum und setzte Zeichen: In Halle entstand in der Ulrichskirche ein ebensolcher Konzertraum, der Wiederaufbau der Marienkirche in Prenzlau hat eine kulturelle Nutzung des Raumes zum Ziel, der Rat des Bezirks Neubrandenburg beschloß Ende vergangenen Jahres den Wiederaufbau und Ausbau der kriegszerstörten

Marienkirche der Stadt zur Festhalle. Schloß Güstrow wurde schon während der Restaurierung der Renaissancearchitektur zu einem Kulturzentrum und zur Anregung für die geplanten und bereits im Gang befindlichen denkmalpflegerischen Erschließungen der Schlösser in Ludwigslust und Schwerin. Wie in diesen Städten wird auch in Berlin die Rekonstruktion des Platzes der Akademie einen städtebaulich kulturhistorischen Höhepunkt wiedererbringen, und der Wiederaufbau des Neuen Museums einen museologischen und gleichermaßen städtebaulichen Gewinn für die Hauptstadt. Im gleichen Sinne schließt die Erneuerung und Rückgewinnung von Architektur und Funktion der Dresdner Semper-Oper eine der noch vorhandenen Lücken im städtebaulichen Ensemble wie im geistig-kulturellen Leben der Stadt.

Und die Vielzahl der Klein- und Mittelstädte? Unsere Beispiele sind für sie Anregung zur sinnvollen Erschließung des Erbes. Dabei liegt die Betonung städtebaulicher Denkmalpflege stärker auf dem Wie als auf dem Wo. Die schöpferische Idee muß den Vorrang vor der Spitzhacke haben, die Idee, wie man möglichst viele der vorhandenen kulturhistorischen Werte dem Neuen integrieren kann. Die besonders in Kleinstädten dringend erforderliche Sanierung der Bausubstanz setzt keineswegs immer den Abbruch voraus – hier gilt verstärkt die eingangs zitierte Forderung aus dem Bericht des ZK an den IX. Parteitag der SED. Regeneration einer Altstadt ist möglich, wenn zum Alten Neues maßvoll hinzukommt, für unsere Gegenwart zweckmäßiges sich harmonisch mit historisch Gewachsenem verbindet. 50000 Altgebäude sind nicht identisch mit 50000 hochwertvollen Denkmalen. Es sind aber 50000 Wertgegenstände mit Denkmalbezug und enger Beziehung zum Menschen – diese Eigenschaften unserer Altstädte rechtfertigen ihre sorgsame, bewahrende Erneuerung.

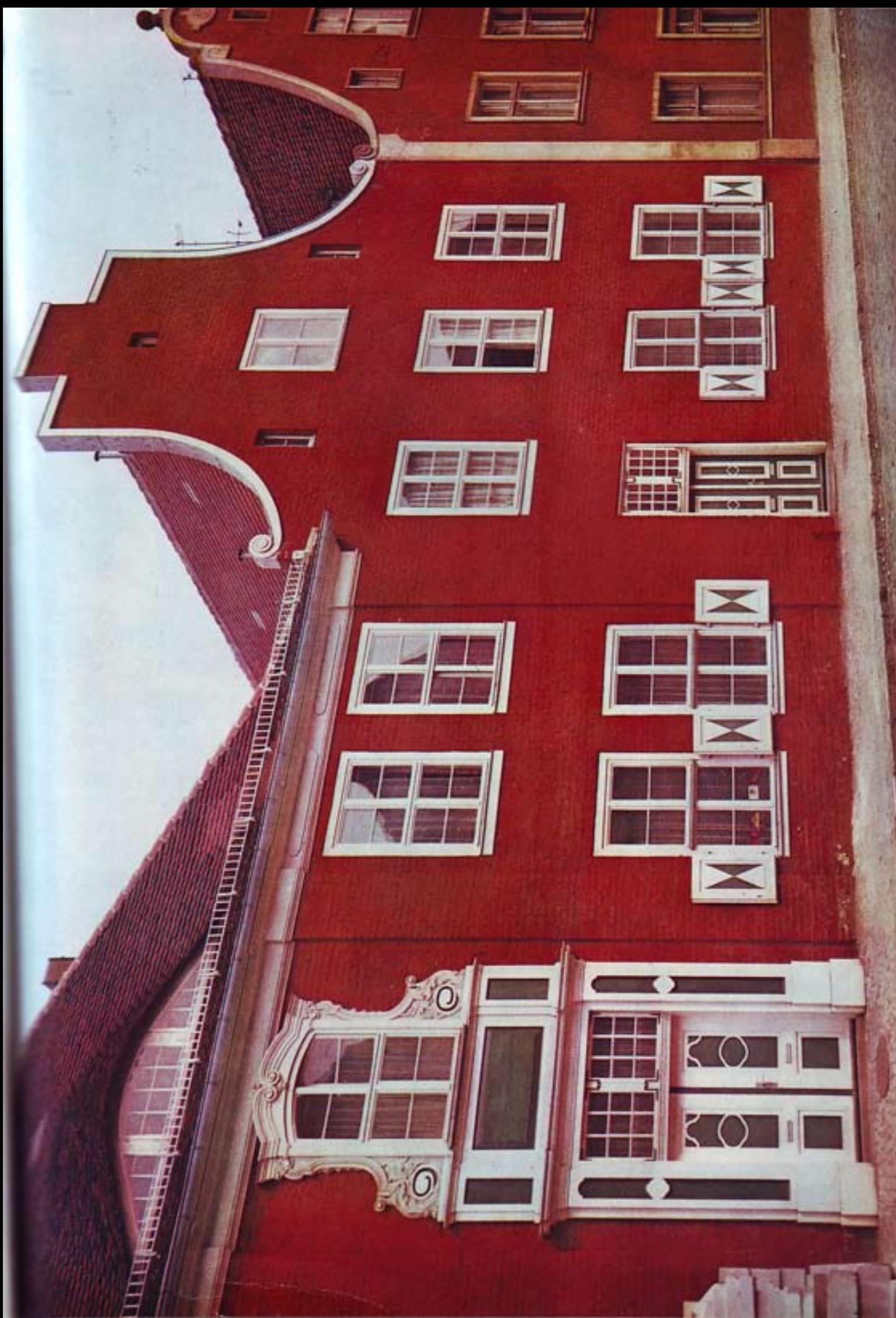


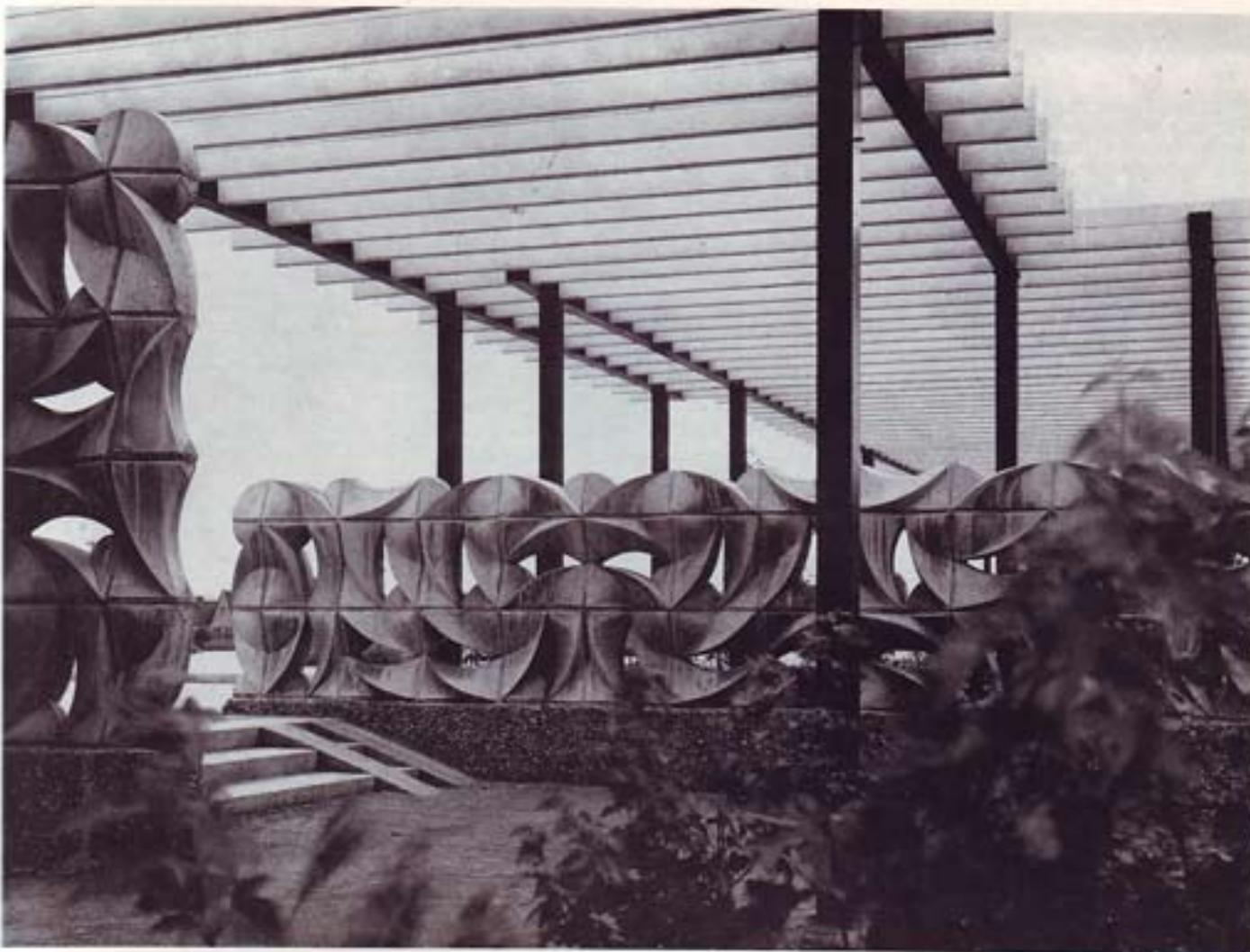
5 Leipzig; die nördliche Baufront der Katharinenstraße mit ihren zwischen 1700 und 1800 geschaffenen Fassaden bildet nach der Rekonstruktion dieses Stadtgebiets die wirkungsvollste Seite des neu entstandenen Sachsenplatzes

6 Rostock; auch der ruhende Verkehr belastet in historischen Stadtcores wertvolle Kommunikationsräume im Denkmalbereich. Rechts neben dem Rathaus das in historisch bezogenen modernen Bauformen gestaltete Haus «Zur Sonne»



Farbbeilage rechts:
Teilansicht des 1737–42 erbauten Holländischen Viertels in Potsdam (Mittelstraße 42–43) nach der Renovierung und Rekonstruktion 1975/76
(Foto: Dieter Möller, Berlin)



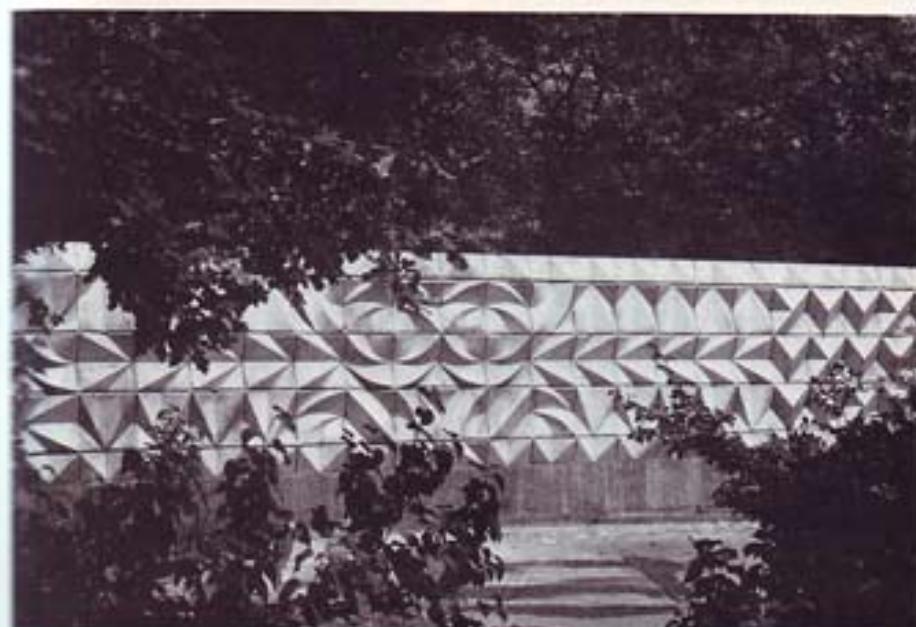


Serielle Systeme in der komplexen Umweltgestaltung

Ingrid Adler

1 Das Formsteinsystem, angewandt als
plastisch durchbrochene Trennwand (Detail)
in Verbindung mit Pergolen im Pestalozzipark
in Halle. Gestaltung: Karl-Heinz Adler,
Friedrich Kracht

2 Plastischer Zaun am Berliner Tierpark.
Gestaltung: Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht



Wir können uns den heutigen Produktionsmöglichkeiten, verbunden mit industrieller serieller Produktion, auch beim künstlerischen Schaffen nicht mehr verschließen, sondern müssen diese nutzen, um neue effektive und ästhetisch wirksame Möglichkeiten künstlerischen Gestaltens zu finden. Die gebräuchlichen und bekannten Gestaltungsnormen, gemessen an den handwerklich hergestellten Kunstwerken, genügen allein nicht mehr. Ähnliche Forderungen stellte Siqueiros bereits 1932, indem er eindeutig auf die Notwendigkeit der Einbeziehung der Errungenschaften von Wissenschaft und Technik unseres Jahrhunderts in die bildende und angewandte Kunst aufmerksam machte. Er wies darauf hin, daß sich die Produktionsmittel – z. B. in der Musik oder die Elemente und Instrumente in der Architektur – im Laufe der Geschichte gewaltig verändert haben; hingegen sind Elemente und Instrumente in den bildenden Künsten im Prinzip dieselben geblieben. Um eine unserer Zeit gemäß Synthese von Architektur und bildender Kunst zu erreichen und große Umweltbereiche künstlerisch gestalten zu können, muß die «technisch-materielle Stagnation» bzw. der «technisch-materielle Archaismus» (D. A. Siqueiros, Der neue mexikanische Realismus, VEB Verlag der

3 Vorhangwand aus Fertigteilen - 1961 - Entwurf: Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar

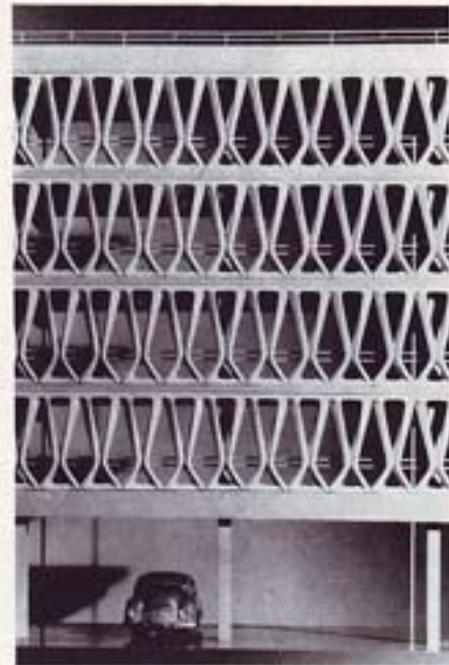
4 Wandgestaltung in Pirna-Sonnenstein. Variables Schablonensystem, keramisches Granulat. Entwurf und Ausführung: Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht, Siegfried Schade

5 Sonnenuhr an einer Polytechnischen Oberschule in Werda im Vogtland. Vorgefertigte, farbige Außentapete

6 System für Brunnen und Pflanzenschalen, angewandt als Springbrunnenensemble in Jena-Neulobeda

7 System für Metallgittergestaltungen. Gestaltung: Ingrid und Karl-Heinz Adler

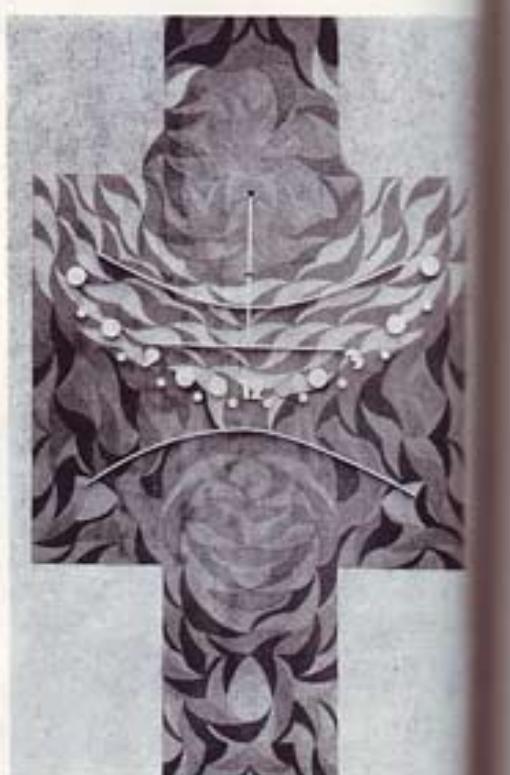
8 Eingang des Plauener Rathauses. Morinolsichbetonkleber und farbiges Granulat. Entwurf und Ausführung: Karl-Heinz Adler, Friedrich Kracht



3



4



5

Kunst Dresden, 1975) bekämpft und ein enger Bezug zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik geschaffen werden. Die gegenwärtigen Bestrebungen, mit industriell vorgefertigten Elementen bzw. seriellen Systemen die Umwelt künstlerisch-ästhetisch zu gestalten, kommen diesen Forderungen nahe und sind eine entwicklungsbedingte Erscheinung. Es ist sicher, daß die Problematik des künstlerischen Gestaltens mit Hilfe variabler, vorgefertigter Gestaltungselemente bzw. ganzer Systeme künftig eine noch weit größere Rolle spielen wird, weil mit serienmäßigen, industriell gefertigten Elementen (also mit Standards) große Umweltkomplexe besonders effektiv und ästhetisch wirksam gestaltet werden können. Ein weit geringerer Arbeits- und Materialaufwand sowie eine reibungslose Einbeziehung der Elemente in den industriellen Bauablauf werden gewährleistet. Außerdem ist es möglich, durch eine konsequente Maßabstimmung der Elemente auf den Menschen und seine Umwelt – stärker als es zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Fall ist – zu einer Übereinstimmung zwischen Umwelt und Kunst zu kommen.

Das Streben nach Entwicklung von vorgefertigten Gestaltungssystemen setzt ganz bestimmte ideelle und materielle Gegebenheiten voraus. Einerseits bilden umfangreiche formanalytische und wahrnehmungspsychologische Untersuchungen und Erkenntnisse den geistigen Nährboden für die Anwendung derartiger Gestaltungsmittel. Andererseits schafft die Weiterentwicklung der Produktionsmittel – und damit verbunden neuer industrieller Verfahren bzw. Technologien – die materielle Basis für die industrielle Fertigung der gestalterischen Elemente.

Aus diesen Erfahrungen ergaben sich für Künstler, Gestalter und Architekten

eine Reihe grundlegender Erkenntnisse, die es erst ermöglichen, mit industriell vorgefertigten Elementen unseren ästhetischen Bedürfnissen adäquate Gestaltbildungen zu erreichen. So ist die Erkenntnis bedeutsam, daß es kaum möglich ist, nur ein in sich gestalterisch abgeschlossenes, vorgefertigtes Element zur Schaffung von künstlerischen Werken zu verwenden, ohne bei fortlaufender Wiederholung des Elementes zu Monotonieerscheinungen zu kommen.

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für Fortschritte auf diesem Gebiet ist die Entwicklung einer Reihe untereinander austauschbarer Standardelemente, die auf der Basis einer umfassenden modularen Koordination und Addition eine unbegrenzte Vielfalt von Kombinationsformen ergeben. Damit entgehen wir der Gefahr der Monotonie und gewähren dem Künstler die ihm gebührende schöpferische Freiheit.

Will man also ein System von breiter Anwendbarkeit schaffen, gilt es, eine Reihe weiterer Grundsätze zu beachten: Die Elemente des Systems müssen auf einem einheitlichen Rastermaß bzw. Modul aufbauen. Die einzelnen Elemente des Systems müssen aus bildnerischen Grundgestaltungselementen aufgebaut sein, die erst in der Kombination mit anderen Elementen des Systems Gestaltbildungen ergeben. Die Einfachheit der Elemente ist Voraussetzung für das Prinzip der Variantenbildung. Die Elemente sollten deckungsgleiche Kantenausbildungen aufweisen, da dadurch jede beliebige Kombinierbarkeit erleichtert werden kann, die eine der Voraussetzungen für die künstlerische Komposition ist. Zudem muß die Formung der Elemente dem industriellen Verfahren angepaßt sein und möglichst keine handwerkliche Nachbearbeitung mehr benötigen. Neben den ästhetisch-künstlerischen Fak-



6

toren ist ein Elementesystem abhängig von technologischen, konstruktiven, bau-physikalischen und ökonomischen Faktoren. Die industrielle Reproduzierbarkeit des Einzelementes eines Systems, also die Serienproduktion, garantiert eine hohe Wirtschaftlichkeit. In diesem Zusammenhang steht die Frage nach der Elementanzahl. Das heißt, um rationell produzieren zu können, ist in Verbindung mit einer einfachen Herstellungs-technologie bei maximaler Formgebung jedes einzelnen Elementes eine Einschränkung der Elementanzahl Voraussetzung.

Aber zurück zum eigentlichen künstlerischen Prozeß: Ebenso wie die bildnerischen Grundgestaltungselemente im Prinzip unendliche Variationen zu lassen, so verhält es sich auch mit vorgefertigten seriellen Elementen. Vorausgesetzt, sie entsprechen den genannten Kriterien. Nun ist bekannt, daß die bildnerischen Gestaltungselemente für sich genommen noch keinen künstlerischen Wert besitzen. Das gleiche gilt im Prinzip für die industriell gefertigten Teile bzw. für das gesamte System. Und dennoch ist das bereits nach ästhetisch-formalen Gesichtspunkten gestaltete einzelne Element von ausschlaggebender Bedeutung für das zu erreichende künstlerische Ergebnis. Ist das einzelne Element in seiner Beziehung zum anderen gestalterisch unbefriedigend und spannungslos, kann auch bei der zweiten

Phase – nämlich der künstlerischen Gestaltung mit den Elementen – kein gutes Ergebnis geschaffen werden. Ein weiteres Kriterium ist also das Aufnehmen von Beziehungen der Elemente miteinander. Der Künstler mit seiner Vorstellungskraft und künstlerischen Idee wird aus seiner Kenntnis der Ordnungsprinzipien und deren Wirkung die seriellen Elemente – entsprechend der Zweckbestimmung des zu schaffenden Werkes – im schöpferischen Akt einander so zuordnen, daß ästhetisch wirksame Gestaltbildungen geschaffen werden. Es vollzieht sich demnach beim künstlerischen Gestalten mit Hilfe serieller Systeme in zweierlei Hinsicht ein schöpferischer Prozeß:

1. bei der Entwicklung der Elemente des Systems selbst und
2. beim künstlerischen Entwurf des jeweiligen Werkes mit den entwickelten Elementen,

wobei in beiden Phasen im Hinblick auf die Herstellung der Elemente bzw. des Werkes bereits konstruktive, technologische und bauphysikalische Faktoren zu beachten sind.

Aus der bisher dargelegten Problematik läßt sich bereits ableiten, daß es sich hier nicht um industrielle Kunst handelt, sondern um bildende bzw. angewandte Kunst, die mit Hilfe industrieller Mittel und Verfahren zweifelsohne neue Wege künstlerischen Gestaltens eröffnet. Charakteristisch für Werke aus industriell

vorgefertigten seriellen Elementen ist, daß die Spuren der werkenden Hand fehlen. Die Produktion des seriellen Elements läßt keine Handschrift zu. Aber in der Kombination der Elemente zu einem Werk kann die «Handschrift» des Künstlers (nehmen wir diese nicht zu eng – sondern im Sinne der künstlerischen Auffassung) unverkennbar werden. Jedes künstlerische Ergebnis, das mit Hilfe industriell gefertigter Elemente erreicht wird, ist originale Leistung analog handwerklich hergestellter künstlerischer Werke.

Es liegen zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht viele Baukastenentwicklungen dieser Art vor, die bei beschränkter Elementanzahl eine Vielzahl von Variantenbildungen und ästhetisch gute Gestaltlösungen ergeben. Wo jedoch solche Systeme angewandt werden, ist es möglich, mit vorgefertigten Elementen große Flächen und Räume in Stadtgebieten phantasievoll zu bereichern und zu gestalten. So entsprechen sie den differenzierten Anforderungen, die unsere Gesellschaft uns heute stellt. Die Schaffung derartiger Systeme ist also eine Aufgabe von hoher Aktualität, von gesellschaftlicher Notwendigkeit für die bildenden Künstler.

Nunmehr sollen einige Ergebnisse der Genossenschaft bildender Künstler «Kunst am Bau» Dresden vorgestellt werden. Bekannt ist das Betonformstein-system. Es schlossen sich Systeme für

ornamentale Gitter, für Pflanzschalen und Wasserspielensembles, für ornament-farbige Wandflächengestaltung, Systeme für plastische sowie flächig-ornamentale Decken- und Wandgestaltung an. Das Formsteinsystem basiert auf vielen der vorgenannten Prinzipien und bewährt sich als eine beispielhafte Problemlösung. Es handelt sich um eine Entwicklung zwischen dem VEB Stuck und Naturstein Berlin und einer Gruppe der Genossenschaft bildender Künstler «Kunst am Bau» Dresden, die in mehrjähriger technologischer und gestalterischer Vorbereitungsarbeit zu einer Übereinstimmung zwischen künstlerischem Anliegen und industrieller Produktion gebracht wurde. Das Formsteinsystem besteht aus 12 plastisch-ornamental ausgebildeten Grundelementen. Die Abmessungen der Steine sind auf ein Grundraster von 600×600 mm unterteilbar und entsprechen der derzeitigen Maßordnung im Bauen. Dieses System wurde und wird mit jeweils unterschiedlicher Wirkung im Wohnungs-, Gesellschafts- und Industriebau für Friesbänder, Supraporten, Raumteiler, Brüstungen, freistehende Wände, Terrassenverkleidungen, Pergolenträger, Schmuck-

6 Grundformen zusammen. Die Gitterelemente können wie die plastischen Formsteine für Innen- und Freiräume Verwendung finden, z. B. für Zäune, in Maueröffnungen, an Treppengeländern, für Tore, Raumteiler usw. Neueste Entwicklungen zur künstlerischen Bereichserweiterung unserer Umwelt stellen die Baukastensysteme für plastisch-ornamentale Betongitter und für Verkleidungselemente für Decken- und Wandflächen sowie ein System zur ornament-farbigen Wandflächengestaltung dar. Mit diesen Entwicklungen wird das Ziel verfolgt, vor allem zu einer ästhetischen Aufwertung der Sichtfläche im Wohnungs- und Gesellschaftsbau sowie in der Arbeitsumwelt zu gelangen. Es wurde eine farbige Außentapete entwickelt. Diese kann 1-2 mm stark, einfarbig oder nach einem künstlerischen Entwurf vielfarbig vorgefertigt sein, aber auch Zuschnitte der Tapete, nach einem Entwurf zusammengesetzt, sind möglich. Die Tapete ist allen Methoden der Sichtflächenfertigung in unseren Betonwerken anpassbar, lässt sich aber auch am bereits montierten Baukörper aufbringen. Das variable Schablonensystem zur ornament-farbigen Wandgestaltung

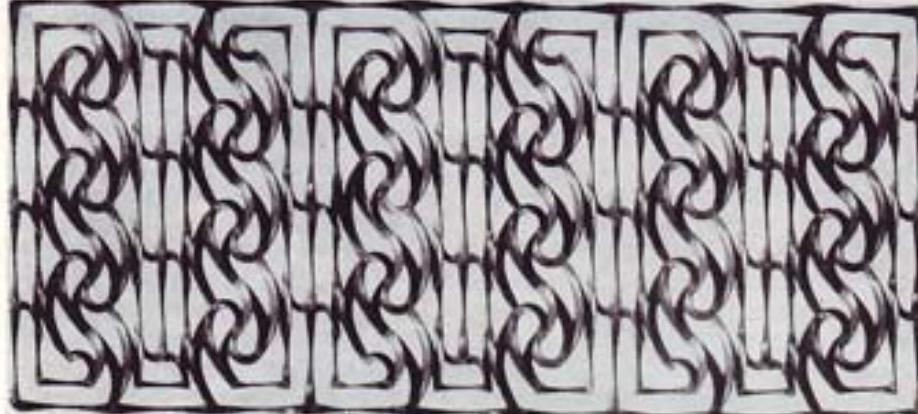
besteht aus Schablonengestaltungselementen, basierend auf Formen mit einheitlichem Raster, wobei dieses auf die bauüblichen Maße der Außenplatten abgestimmt werden kann.

Bei der Schaffung von Wandgestaltungen unter Verwendung des Schablonensystems hängt Form und Zahl der vorzufertigenden Gestaltungselemente von der ideellen Zweckbestimmung ab, also vom Ziel der künstlerischen Aussage und von der Bestimmung des Bauwerkes selbst sowie von der den Bau umgebenden Umwelt. Damit ist ein wichtiger Faktor für die Übereinstimmung von Form und Inhalt genannt, eine Forderung, die wir an die Synthese von Architektur und bildender Kunst, von Bauwerk und Bildwerk erheben. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind erst sehr wenig bildkünstlerische Ergebnisse mit variablen Schablonensystemen geschaffen worden.

Auf der Grundlage dieser Versuche ornamentaler Wandgestaltung, beruhend auf einer bestimmten Anzahl vorgefertigter Schablonengestaltungselemente, dem pneumatischen Beschichtungsverfahren und der Außenwandtapete, ist man nun bestrebt, zu umfassenderen Möglichkeiten bildkünstlerischer Wandgestaltung, besonders in der Vorfertigung, zu gelangen.

Die vorgestellten seriellen Systeme und letztgenannten Entwicklungen bilden eine Erweiterung der Möglichkeiten der ästhetisch-künstlerischen Umweltgestaltung. Alle Systeme befinden sich noch in der Entwicklung. Weitere Ergänzungen und Überarbeitungen – entsprechend unseren neuen Bedürfnissen – sind ständig im Gange. Jedes System ist stets als Zwischenergebnis einer Zielstellung zu betrachten und enthält langjährige Erfahrungen der vorangegangenen Systeme sowie Ansatzpunkte zur Weiterentwicklung.

7



stelen, Stützmauern usw. angewendet. Die aus den Grundelementen geschaffenen Werke entsprechen infolge ihrer mannigfältigen Variantenbildung den jeweiligen Zweckbestimmungen. Variantenbildungen sind möglich durch Reihen eines Elementes; durch verschiedene Anordnung eines Elementes; durch verschiedene Kombinationen und Anordnung mehrerer Elemente sowie durch freie dynamische Gestaltungsbildung, d. h. keine metrische Rhythmisierung.

Ein weiteres, auf den Erfahrungen des Formsteinsystems basierendes serielles System ist das für Brunnen- und Pflanzschalengestaltungen. Es besteht aus 22 rotationssymmetrischen Körpern verschiedener Gestalt und Größe. Mit diesem Schalensystem sind Spring- und Trinkbrunnen, Wasserspiele, Pflanzschalen in Kombination herstellbar.

Ein noch in der Entwurfsphase stehender Systembaukasten ist der für Metallgittergestaltungen. Er setzt sich vorläufig aus



Die Schlacht von Hankar

Eine Wandmalerei von Roger Somville in Brüssel

Gabriele Sprigath, München



Der Versuch, U-Bahn-Stationen als öffentlichen Raum mit Malerei und Plastik zu gestalten, wurde zum ersten Mal in der Moskauer Metro unternommen. Vergleichbares war in Brüssel beabsichtigt, wo seit Ende September die ersten Linien eines umfangreichen U-Bahn-Netzes ihrer Bestimmung übergeben wurden. Die Transportgesellschaft S. T. I. B., die den Bau der Brüsseler U-Bahn mit staatlicher Subvention durchführt, zeichnet für ein bisher in Westeuropa einmaliges Projekt verantwortlich: sie beauftragte eine dreiköpfige Kommission, unter 60 belgischen Künstlern 17 Maler und Bildhauer zur Ausgestaltung einer Reihe von Stationen auszuwählen. Am Tag der Eröffnung der U-Bahn durch den belgischen König (20. September 1976) war ganz Brüssel auf den Beinen: freie Fahrt, Bier, Musik und Tanz in der Metro, dazu Darbietungen aller Art, vom Judo bis zum Kirchenchor, brachten Leben in die unterirdischen Gänge, während die Züge von morgens bis abends brechend voll rollten. Die Brüsseler nahmen die neue U-Bahn und nicht zuletzt auch die Arbeit der Künstler in Augenschein. Sie machten diesen Tag zu ihrem bis spät in die Nacht andauernden Volksfest in der Metro, das in der in einem Brüsseler Arbeiterviertel gelegenen Station Hankar seinen Höhepunkt fand.

Hankar ist als einzige der für die künstlerische Gestaltung vorgesehenen Stationen zur Straße geöffnet: durch eine große Glasfront schaut man in die Station hinunter. An diesem Eröffnungstag war die hochräumige Halle mit einer geradezu symphonischen Stimmung prall gefüllt: das vertraute Summen Hundertener von Menschen im Gespräch bei Bier und Musik verband sich mit den schroffen Klängen der bremsenden Züge, mit dem Johlen der Menschen beim Hinaus- und Hineindrängeln zu einer allgemeinen seltenen Fröhlichkeit – eine Stimmung, die zusammengefaßt und reflektiert schien in der 600 Quadratmeter großen Wandmalerei «Unsere Zeit». Roger Somville

hat in insgesamt zweieinhalbjähriger Arbeit zusammen mit sechs jungen Künstlern dieses Werk in Hankar geschaffen und damit das in Westeuropa vernachlässigte Thema «öffentliche Kunst» erneut und unausweichlich auf die Tagesordnung gesetzt. Im Gegensatz zu seinen Kollegen, die sich damit begnügen, Malerei und Plastik als Dekoration in die Architektur zu integrieren, hat Roger Somville den Auftrag der S. T. I. B. im Sinne einer programmativen Auseinandersetzung und Gestaltung von Wirklichkeit gelöst und auf diesen 600 Quadratmetern Wandfläche eine plastische Umsetzung der Widersprüche unserer Zeit versucht.

Der überwältigende Gesamteindruck dieser Wandmalerei beruht zunächst auf der geometrisch-perspektivisch kühn konstruierten Zusammenfassung der mittleren Wand mit den beiden Seitenwänden und einem Teil der Decke zu einem Bildraum, der nicht Abbild, sondern Weiterführung des tatsächlichen Raumes der Halle ist. Dies wird durch die Ausrichtung der Komposition auf mehrere Standpunkte des sich in der Halle bewegenden Betrachters erreicht: so sind z. B. die von den aufeinander treffenden Wänden gebildeten Ecken von einen bestimmten Standpunkt aus nicht mehr als solche erkennbar. Ein anderes Beispiel: steht man auf der Brücke über den Gleisen, und zwar genau in der Mitte zwischen den beiden Gleisstrecken, so laufen die Gleislagen mit den perspektivischen Linien auf der Wand über den Schienen zusammen. Hier ist auch im «Bild der Menge» das gedankliche Zentrum der Wandmalerei: vom Zeitungsleser und von der Frau, die sich zur Demonstration, zum Kampf gegen soziale und politische Unterdrückung hinwendet, gehen die raumbildenden Bewegungsimpulse zu den seitlichen Bildabschnitten aus. Sie sind zugleich Teil der nach vorn drängenden, gewissermaßen am Horizont der Geschichte auftauchenden Menge. Die Frauengestalt,

die in ihrem vorwärtsdrängenden Lauf Delacroix's «Freiheit auf den Barrikaden» (1830) verwandt ist, geht zugleich über Delacroix's romantische Allegorie einer Idee hinaus zum Typus der realen Frau, die an den Klassenkämpfen ihrer Zeit teilnimmt und sich in ihnen befreit. In der abgestuften Dimensionierung der Demonstranten bis zu kaum noch sichtbaren kleinsten Gruppen sind die unerschöpflichen, sich im Kampf immer wieder erneuernden Kräfte der Völker dargestellt. Sie blicken auf Pinochet und den «Schrei des chilenischen Volkes» im Lichtkegel des feindlichen Flugzeugs. Als monströser, vor einem Mikrofon brüllender Knochenmann versinnbildlicht dieser Pinochet die Aggressivität des Imperialismus und zugleich dessen politische Vernichtung als Ziel des anti-imperialistischen Kampfes. Eine «Hommage an die Architekten und Konstrukteure gegen die Bodenspekulation» schließt die Wand ab. Auch sie wenden sich dem «Schrei des chilenischen Volkes» zu. Die Grausamkeit und Gewalt des Imperialismus einerseits und seine Isolation im Kampf der Völker andererseits sind das Thema dieses rechten Bildteiles.

Der auf die linke Wand hinüberführende Bewegungsimpuls geht von der Gestalt dicht hinter dem Zeitungsleser aus und führt über den Motorradfahrer als Bild der Flucht vor den Problemen unserer Zeit, wozu auch die Auswirkungen der Technik auf die Lebensbedingungen des Menschen gehören, hin zur größten Gestalt der ganzen Wandmalerei: sie verkörpert die fortschrittlichen Kräfte der Welt, die die Zukunft gestalten, den «Aufbruch der Menschheit» zu einer gerechteren Welt. Die verletzte rechte Hand vergegenwärtigt die Opfer und Wunden dieses Kampfes. Das «Nachtcafé», in dem über die Zukunft diskutiert wird mit dem Maler, der sich und die Welt befragt, und der «Strand», ein Rubens gewidmetes Bild der Lebensfreude und des Glücks, beschließen diesen linken Teil.



2

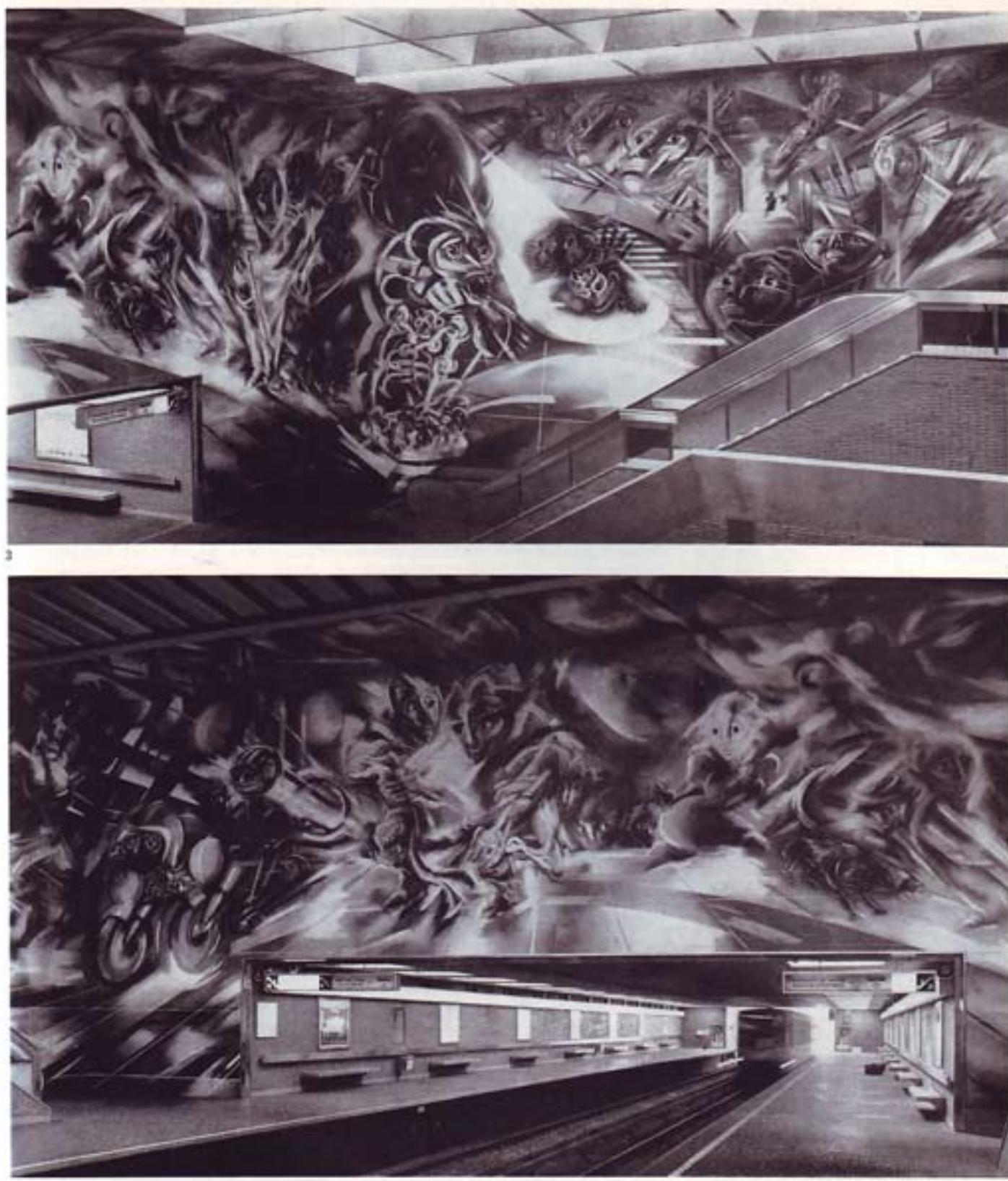
Der dynamische Gesamtcharakter dieses Raumbildes wird durch die strenge Ökonomie der Farben gesteigert: das Aufeinanderprallen von warmem Rot und kaltem Blau beherrscht als Grundklang den Mittelteil, das «Bild der Menge». In ihm ist das Generalthema, «unsere Zeit» in ihren Widersprüchen, im Gegensatz von Hell und Dunkel, von Tag und Nacht, emotional verallgemeinert. Weiß, Gelb, Orange und Violett ergänzen das Kontrastpaar Blau-Rot und ergeben den farblichen Spielraum, der dem Thema entsprechend am stärksten im intimen «Nachtcafé» zur Geltung kommt. Die Farbe ist also nicht als beschreibende Gegenstandsfarbe, sondern als Instrument zur Schaffung des spannungsvollen, emotionalen Klimas eingesetzt, in dem der Dialog zwischen dem Werk des Malers und dem Betrachter beginnen kann. Die Textur der Wandoberfläche unterstützt diese Wirkung: die Wandmalerei wurde in Acrylfarbe mit der Spritzpistole, mit Pinsel und Bürsten als wichtigsten Handwerksinstrumenten auf geschliffenem und mit Sand abgestrahltetem Beton ausgeführt. Die sich aus der Vielfalt der benutzten Instrumente und aus der Struktur des Betons ergebende Differenzierung des Farbauftags, die geometrisch-perspektivische Strukturierung der Wand und die persönliche Handschrift der ausführenden Künstler verbinden sich zu der besonderen Textur der Wandoberfläche. Sie wirkt ästhetisch auch auf den, der flüchtig im Vorübergehen nur kleinere Wandausschnitte wahrnimmt.

Alle künstlerischen Mittel, von der gedanklichen Durchdringung des Themas

und ihrer bildhaften Umsetzung über die auf Raumwirkung zielende Durchbildung der Wände bis zum Einsatz der Farbe und dem Stil der Ausführung sind in dieser Wandmalerei aufgeboten, um den Benutzer dieser Halle mit einer Aufforderung zu konfrontieren: die vielfältigen Widersprüche zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft als Energiequelle von Veränderung zu begreifen und die Zukunft als etwas Machbares ins Auge zu fassen. Dies ist der eigentliche Sinn des in dieser Vision vermittelten Lebensgefühls: es spiegelt hektische Angespanntheit, Streß und Schnelligkeit einer auf erbarmungsloser Konkurrenz beruhenden Leistungsgesellschaft wider; zugleich zeigt es aber auch die selbstbewußte Anstrengung des einzelnen, sich den gesellschaftlichen Kräften anzuschließen, die ihre Humanität im Kampf um ein gerechtes und schöneres Leben verwirklichen. Mit der bildlich-plastischen Umsetzung dieses dialektischen Schrittes hat der Künstler die Wand in ein monumentales Manifest verwandelt, das das Recht des Künstlers wie das Recht aller Menschen auf ihre Zeit, auf ihre Selbstverwirklichung verkündet. Kulturpolitisch ist die Wandmalerei von Hankar die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Wobei die Regel in dem Fall die Tatsache ist, daß es in den westeuropäischen Ländern keine «öffentliche Kunst» gibt. Zukunftsweisende Erfahrungen hatte die mexikanische Malerschule um David Alfaro Siqueiros gesammelt, allerdings unter völlig anderen gesellschaftlichen Voraussetzungen. In Hankar hat Roger Somville versucht, die

Prinzipien der mexikanischen «öffentlichen Malerei» unter den Bedingungen eines hochindustrialisierten, kapitalistischen Landes anzuwenden. Daß man ihm überhaupt dazu Gelegenheit gegeben hat, ist im wesentlichen das Ergebnis seines unermüdlichen dreißigjährigen Kampfes in Belgien für eine realistische Kunst, gegen die «weichen Avantgardisten», wie er sie nennt. An Roger Somville, der nicht nur als realistischer Maler, sondern auch als Kommunist in Belgien bekannt ist, kommt dort heute niemand mehr vorbei.

Seit seiner Ausbildung bei dem belgischen Maler Charles Counhave entwickelte sich Somvilles eigenes Werk um die Fragestellungen und Probleme einer «öffentlichen Kunst». Als Somville 1971 in Paris Siqueiros begegnete, den er noch im gleichen Jahr in Mexiko besuchte, begann eine neue Etappe seines Wegs zu einer «öffentlichen Kunst»: die Entdeckung der mexikanischen Wandmalerei gab ihm das Instrumentarium in die Hand, mit dem er die Wandmalerei «Unsere Zeit» in Hankar gestaltet hat. Der Auftrag der S. T. I. B. stellte den in monumentalier Malerei erfahrenen Künstler vor eine Aufgabe völlig neuer Dimension: Hankar bedeutete für ihn die Möglichkeit, ein Werk zu schaffen, das sein Manifest, ein Plädoyer für die «öffentliche Kunst» sein würde. Diese Aufgabe mußte unter denkbaren ungünstigen Bedingungen gelöst werden. Es fehlte an der notwendigen Zusammenarbeit mit dem Architekten in der Planungsphase: Somville erhielt den Auftrag, als der hohe Kastenraum der Station über den Gleisen im Rohbau bereits



stand. Für das ihm vorschwebende Raumbild brachte diese rechtwinklige Halle keinerlei Voraussetzungen mit. Es fehlte auch an einer dem Projekt angemessenen Finanzierung: die S. T. I. B. hatte für die Gestaltung einer 160 Quadratmeter großen Wandfläche 3 Millionen belgische Franken vorgesehen (bei Gesamtkosten pro Station von etwa 3 Milliarden belgischen Franken). Somvilles Projekt entsprach aber einer Wandfläche von rund 600 Quadratmeter, und von einer Aufstockung des Budgets konnte nicht

die Rede sein. Natürlich stand es dem Künstler frei, sich angesichts derartiger Verhältnisse auf die ursprünglich vorgesehene Wandfläche von 160 Quadratmetern zu beschränken. Dann hätte er allerdings seine gesamte programmatische Konzeption aufgeben müssen. Und welcher Künstler lässt sich schon eine derartige Gelegenheit entgehen! In den zweieinhalb Jahren Arbeit am Projekt Hankar hat Somville schließlich so viel verdient wie der am besten bezahlte Mitarbeiter des siebenköpfigen Kollek-

1-4 Roger Somville · Wandbild «*Unsere Zeit*» in der Metro-Station Hankar in Brüssel (Details)
1974/76 · Acryl auf Beton · Gesamtfläche 600 m²
(Mitarbeiter: Marc Bolly, Roger de Wint, Paul Gobert, Peter Schuppisser, Paul Cimper, Anne van Loo)

5 Der belgische Maler Roger Somville während der Arbeit an seinem Wandbild «*Unsere Zeit*»

tivs — ganze 300 000 belgische Franken. Während ein anderer für die S. T. I. B. arbeitender Künstler, Roger Somville, für ein 10 Quadratmeter großes Mosaik auf der Station Park mit 500 000 belgischen Franken entlohnt wurde.

Große Schwierigkeiten machten die allgemeinen Arbeitsbedingungen. Zunächst mußte die Wand für die Malerei präpariert werden: 1500 bereits rostende Metallstäbe mußten aus dem Betonrohbau entfernt und die Ausbreitung des Rostes durch eine wirksame Isolierung gestoppt werden. Dann mußte die Wand gegen von außen eindringendes Wasser geschützt werden — ein Problem, das durch eine Luftsicht hinter der Wand und eine Silikonschicht auf ihrer Rückseite gelöst wurde. Erst jetzt konnte die Malfläche mit zwei Schichten weißer Acrylfarbe und epoxydem Lack für die eigentliche Malerei grundiert werden. Ein letztes zu klarendes technisches Problem war die Wahl der Farbe: mit Hilfe eines chemischen Labors, das über eine Apparatur zur vorschnellen Alterung von Farben verfügt (1 Monat = 30 Jahre), konnte unter dem breiten Marktangebot schließlich eine einzige atmende, d.h. Feuchtigkeit durchlassende Acrylfarbe ausgemacht werden, die selbst bei eindringendem Wasser keine Blasen bildet. So mußte Somville also, bevor er mit seinem Kollektiv die Arbeit beginnen konnte, erst die Voraussetzungen für diese Arbeit schaffen. Die Ausführung der Wandmalerei wiederum wurde unter Bedingungen geleistet, die man zumindest als ungewöhnlich bezeichnen kann. Die Gruppe arbeitete praktisch auf einer offenen Baustelle. Das heißt, daß alle Geräte während der insgesamt zehnmonatigen Arbeit an der Wand täglich in das in der gleichen Straße gelegene Atelier, eine gemietete, ausgediente Fabrikhalle, hingerichtet und herübergeschafft werden mußten. Von der Straße aus hatte praktisch jedermann Zugang zur Halle, und in der Halle selbst arbeiteten die Handwerker, angefangen bei den Bauarbeitern über die Elektriker bis zu den Arbeitern, die die Rolltreppen installierten. Die regelmäßige Begegnung mit den Arbeitern und den Passanten war die positive Seite der offenen Baustelle: die ersten Gespräche über «Unsere Zeit» kamen zustande, über das, was da auf der Wand Gestalt annahm und für die Künstler und das Publikum gleichermaßen ungewöhnlich genug war. Und Somville ließ sich diese Gelegenheiten nicht entgehen, seine Vorstellungen zu erklären. Er hat dabei die für ihn beglückende Erfahrung gemacht, sehr schnell verstanden zu werden. Insgesamt stellte die Arbeit auf der offenen Baustelle außerordentliche physische Anforderungen an alle Mitglieder der Gruppe. Gearbeitet wurde bei jedem Wetter auf den beweglichen, neun Meter



5

hohen Gerüsten, vorausgesetzt, daß die Temperatur nicht unter 10 Grad sank, dem Gerinnungsgrad der Acrylfarbe. Vor allem aber mußte während der zehnmonatigen Arbeit auf der Baustelle über den Gleisen gearbeitet werden, der einzigen Versuchsstrecke, auf der die Wagen der Brüsseler U-Bahn eingefahren wurden — die also ständig unter einer Spannung von 900 Volt stand. Dazu kamen die eigentlichen künstlerischen Probleme bei der Ausführung der Wandmalerei. Somville hatte zunächst sechs Monate lang mit der Architektin Anne van Loo die geometrisch-perspektivische Struktur des Raumbildes im Modell und die besten Lösungen für die Figurengruppen in rund 300 Zeichnungen erarbeitet. In der zweiten Arbeitsphase ging es dann um die Umsetzung des Modells auf die Wand, d.h. um die Umsetzung aus der Dimension eines Staffeleibildes in eine monumentale Dimension. In Anwendung der von Siqueiros entwickelten Technik wurde das Modell mechanisch auf die Wand projiziert. Gleichwohl war dies kein rein mechanisch zu lösendes Problem: es ging vielmehr darum, die dieser Wand und diesem Raum entsprechende Dimension zu finden, im Sinne der «Größen», aber auch im Sinne der Faktur, der Handschrift. Das gemeinsame grundlegende Einverständnis über den Charakter des geplanten Werkes war die unabdingbare Voraussetzung, um eine Stileinheit zu schaffen, auf der letztlich die ästhetische Wirkung der Wandmalerei auf den Betrachter beruhen würde. Was keineswegs bedeutete, daß jeder Maler der Gruppe seine eigene Handschrift aufgeben sollte — ganz im Gegenteil. Weitere 10 Monate dauerte die Arbeit im Atelier: die gesamte Wandmalerei wurde in der normalen

Größe der Wand zunächst auf Leinwand «vor-ausgeführt». Dann mußte jeder Maler der Gruppe die Umsetzung auf die Wand mit seinen eigenen künstlerischen Mitteln leisten. Nicht zuletzt ist dies eine faszinierende Seite der Wandmalerei von Hankar: daß hier ein kollektives Werk einheitlichen Stils entstanden ist, in dem persönliche Handschriften erkennbar und aufgehoben zugleich sind. Man versteht, daß Roger Somville von der «Schlacht von Hankar» spricht, wenn er von der Entstehung dieser Wandmalerei berichtet. Für ihn ist diese Schlacht inzwischen in eine neue Phase eingetreten: es geht jetzt darum, das Publikum, die Menschen, die täglich die U-Bahn benutzen, für «Unsere Zeit» zu gewinnen. Somville ist der Ansicht, daß das Werk des Künstlers in der Aneignung durch das Publikum erst zu dem wird, was es eigentlich ist. So wie Picassos Taube erst durch die internationale Friedensbewegung zum Symbol des Friedens in der ganzen Welt geworden ist. In einer Gesellschaft, in der Bildung und Kultur auf der Strecke bleiben, fehlt es notwendigerweise an den Möglichkeiten dieser Aneignung. So wie es an einer «öffentlichen Kunst» fehlt, weil der heutige Kapitalismus nicht kollektive Wertvorstellungen, sondern systematisch in der entfremdeten Arbeit die Vereinzelung und die Isolation des Menschen produziert. Die Wandmalerei in Hankar hat die Treiber der Menschenjagd schon auf den Plan gerufen. Haßerfüllt bläst die käufliche Kunstkritik zum Halali gegen das «Moskautier» Roger Somville und die angebliche Häßlichkeit seiner Farbe in Hankar. Was niemanden überraschen kann: Hankar deckt die Widersprüche unserer Zeit auf und wird deshalb im Brennpunkt der Kämpfe unserer Zeit stehen.

Avante Portugal

Norbert Stratmann, Westberlin

1-4 Rogério Ribeiro · Illustrationen zu: Alvaro Cunhal «Bis morgen, Genossen!» Aquarell



«Da muß man sich auf Schrifttafeln auch noch die Behauptung gefallen lassen, die Kommunistische Partei Portugals sei die einzige, die der Not des Volkes immer nahe war. Es ist einfach unbegreiflich, daß gerade in (West-)Berlin, wo man doch Anschauungsunterricht in bitterster Form hat, solche Propaganda-Veranstaltungen von einem Kunstverein und in einem öffentlich unterhaltenen Gebäude betrieben werden. Nichts gegen Liberalität, aber es sei doch die Frage erlaubt: Wie weit sollen solche Unverschämtheiten und Verdrehungen eigentlich noch gehen?» Der denunziatorische Ton dieser Springerischen «Welt»-Stimme ist aus brauner Zeit wohlbekannt. Die Redaktion empört sich, denn einige der zwölf portugiesischen Künstler, die von der progressiven Westberliner «Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst» ausgestellt wurden, äußern sich sehr

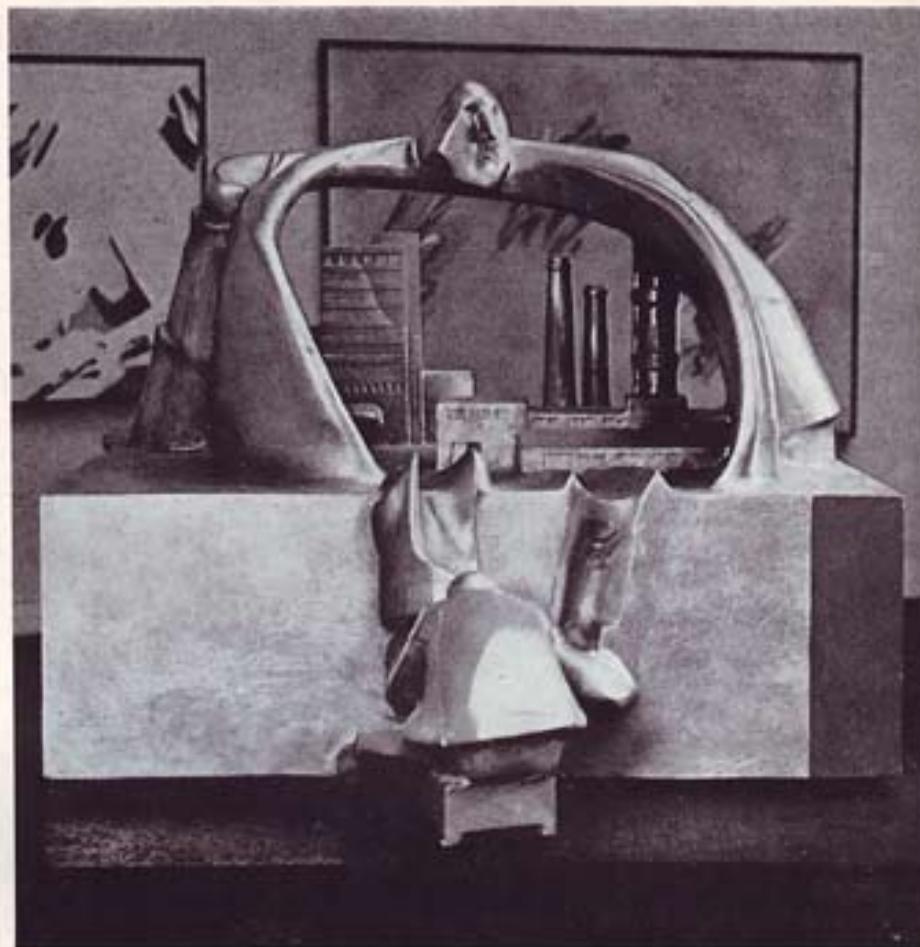
deutlich über die Realität ihres Landes, über den Faschismus und die in ihm kulminierenden ökonomischen Interessen, auch des internationalen Kapitals. Plastiken, Gemälde, Karikaturen, Fotomontagen, Aquarelle, Plakate und Illustrationen sind besonders interessant, weil sich hier durch die bürgerliche Kunstschule gegangene Künstler darum mühen, ihre Op-, Pop-, Comicerfahrungen, die Ergebnisse von Konstruktivismus, Tachismus, Abstraktion, von École de Paris und New York für progressive Darstellung nutzbar zu machen. Die stilistische Vielfalt ist deshalb groß, die Lesbarkeit manchmal schwierig. Der hohe Verschlüsselungsgrad ist aber auch noch Spätfolge der früheren politischen Zensur.

Bei Rogério Ribeiro, von dem die meisten Arbeiten gezeigt wurden, wird das sichtbar. Streng symmetrisch kombinierte, mit vibrierenden Schriftzügen gefüllte stumpfarbige Flächenblöcke geben jeweils kleinen, figürlich bestimmten Segmenten Raum, einem Gesicht hinter Gittern oder einer Gruppe diskutierender Männer. Ribeiros allgemeine Formsymbolik, die Dialektik von statischer Kompositionsstruktur und dynamischer Flächenbehandlung, von Ruhe und Erregung wird durch die gegenständlichen Bildfelder in jeweils konkrete Sinnrichtung gelenkt, so etwa bei der «Landnahme» von 1975. Die sechsundzwanzig mittelformatigen Aquarelle des Künstlers, die er als Illustrationen zu dem von Alvaro Cunhal stammenden Widerstandsbericht «Bis morgen, Genossen!» angefertigt hat, sind von der gleichen kompositorischen Klarheit, nur ist hier alles szenisch-figurativ formuliert. Ribeiros Aquarelle zeigen wie hinter einem Schleier das Essen und Diskutieren, das Lieben und Demonstrieren der Arbeiter auf dem Lande, er zeigt die Folter und die Trauer, die illegale Arbeit der Genossen und die Schönheit der jungen Kämpferin, deren Aufrechtheit ihre Quäler beschämmt. Dadurch, daß Ribeiro mit seiner «informellen» Technik zu abstrahieren gewohnt ist, gelingen ihm in dieser verschwappend-unscharfen Manier konsequente Formulierungen der jeweiligen Hauptsache.

Der Bildhauer Virgílio Augusto Domingues (1932) hat eine sehr sarkastische, zur Karikatur hinneigende Plastik entwickelt. Der Spott, dem seine Plastiken etwa den «Denunzianten» aussetzen oder den «Kapitalisten», ist schlagend. Bei der zweiten Plastik höhlt Domingues den massiven Körper des auf einem Sockel sitzenden Großkapitalisten aus, um in ihn die modernen Produktionsstätten hineinbauen zu können, aus deren Privatbesitz er «Großer» ableitet. Der außerhalb hockende, ihm die Schuhe putzende Arbeiter, wird gerade weil er dies tut, mit in den Spott einbezogen. Der «Denunziant» besteht nur noch aus einem

Riesenohr, aus Mantelkragen und Schlapphut.

Um einige Grade schärfer sind die anti-kapitalistischen Arbeiten des Karikaturisten Vasco (1935), dem der 25.4.1974 nach dreizehnjährigem Pariser Exil die Heimkehr ermöglichte. Von ihm sind überzeugende Soares-Kritiken da und ein Blatt mit der zornigen Frage «Bis wann?», auf dem ein Arbeiter gezeichnet ist, der eine lächerliche Kapitalistenfigur auf seinem Rücken trägt, die ihm noch, das ist an der Schwere seines Gangs abzulesen, ganz schön zu schaffen macht. Bei ihm fällt, wie bei dem nun zu nennenden Jao Abel Manta (1928), die Überlegte Anwendung schwarzer Flächen in der Karikatur auf. Spannungsreichtum und Gewicht auf der jeweiligen Zeitungsseite werden dadurch entschieden erhöht. Wenn bei Vasco Unerbittlichkeit und Haß die Zeichenfeder führen, so bei Manta präzisere politische Analyse und Humor. Von ihm gibt es eine Vielzahl sehr warmherziger Propagandaposter und Postkarten, die für die Volkseinheit mit der MFA geworben haben. Mit viel Phantasie und großer Formkraft ist er ein Meister der warnenden, der werbenden und der entlarvenden Karikatur. Der Maler Eduaordo Batarda Fernandes (1943) wird sicher beleidigt sein, wenn man ihn in solchem



6

5 Virgilio Augusto Domingues - Der Kapitalist
1975

6 Virgilio Augusto Domingues - Der Denunziant

7 Cid dos Santos - Ohr und Gitter

8 Vasco - Der Parasit

9 Eduardo Nery - ohne Titel - 1975 - Collage

10 Cid dos Santos - Familientreffen - 1963



7



8

Zusammenhang nennt, aber seine vielfigurigen, kleinteiligen, buntgemalten Aquarell-Grotesken wirken zuerst als schlechte Karikatur. Seine Berufung auf Grosz und Dix ist insofern Anmaßung, als seine albern-popigen Comics mit der faschistischen Dekadenz spielen. Was als Entlarvung angelegt ist, verselbständigt sich im Pornovexierspiel. Die von Eduardo Nervy (1938) ausgestellten Collagen – durch Illustriertenzutaten verfremdete berühmte Gemälde aus der klassischen und modernen Malerei – sind von ähnlich geringem politischen und ästhetischen Karat. In Portugal, dem Land mit Analphabetentum, Hunger und Arbeitslosigkeit, also mit vom Faschismus hinterlassener echter Not, kritisiert



9

10



dieser Künstler «Konsumterror» und kunsthistorisches Desinteresse. Ein im Katalog abgedruckter, sehr verblasener Text kann Nervys Montagen nicht legitimieren. Sá Nogueiras (1921) Gemälde haben noch keine eindeutige Metaphorik gefunden, um die komplizierten gedanklichen Positionen des Künstlers jenseits des Rätsels zu veröffentlichen. Auch David Evans (1954), ein in Portugal seit 1966 lebender englischer Genosse, dem das Hauptverdienst an der Vermittlung dieser nützlichen Ausstellung zukommt, hat seine wirklichen Bilder noch vor sich. Bei ihm hat der Zwang zur «ägyptischen» Sprache zur politischen Verfremdung der Pop-Art geführt. Er vergrößert Comics und erwartet von deren Umfunktionierung mit Hilfe des Titels deren Entbanalisierung und eine Politisierung des Betrachters. Nur, woher soll der die Bereitschaft nehmen, der Disney'schen Oberflächlichkeit seinen Ernst entgegenzusetzen? Würde es sich um Spaß- und Spielsituationen handeln, könnte Evans Sprache vielleicht wirken, da er aber Terror und Folter anprangern

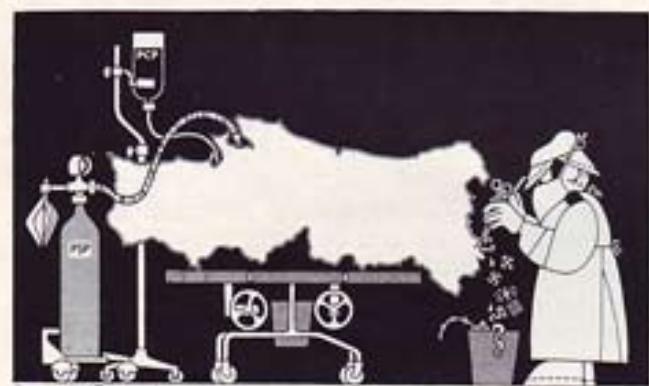
191



ab. Auch Henrique Ruivors (1935) Arbeiten sind politisch eindeutig. Seine ins Naïve tendierende Collage «Übergabe des Traktors» (1976) gibt die herzliche Freude der Landarbeiter wieder. Hier handelt es sich erst einmal darum, das Richtige überhaupt auszusprechen. Von großer Kunst soll da nicht gesprochen werden. Das ist anders bei den Plakaten von Marcelino Macedo Vespeira (1925), von dem die großartigen, kristallklaren Schrift- und Zeichenplakate der MFA aus der ersten Zeit nach dem 25. April stammen. Daß mit sehr reduzierter Schriftanwendung und ganz bewußtem Einsatz von Farbe als Bedeutungsträger, der exakt kalkulierten Verwendung von Kalt, Kühl, Warm und Heiß, von Ornament und Leer-Voll-Kontrast erregend geworben und agitiert werden kann, beweisen seine Entwürfe. Zu Rocha de Sousas Kunst kann, da nur drei kleine Blätter ausgestellt wurden, eigentlich nichts gesagt werden, außer daß der Künstler seine technisch präzisen Blätter sehr stark verschlüsselt.

«Leben in Portugal bedeutet weiterhin Widerstand; früher galtes, die ins Stocken geratene Geschichte zu unterminieren, heute, mit den Massen zusammen in der Revolution zu siegen, das Leben zu erleben, um es schließlich selbst zu gestalten», sagt Rogério Ribeiro im Katalog. Viele Künstler sind dazu bereit, das beweist diese Ausstellung – manche mit intensivem Bemühen um eine realistische Methode, entstanden aus der Einsicht in ihre und ihres Landes tatsächlichen Probleme, manche noch zögernd und von ihrer alten Isolierung geprägt. Den Umbruchprozeß der zeitgenössischen portugiesischen Kunst lohnt sich kennenzulernen, auch, um mit solchen Künstlern bekannt zu werden, die wie Ribeiro aus solchem Bewußtsein heraus leben und arbeiten: «Hiersein als Maler bedeutet, Plätze, Häuser, Sportstadien für Volksversammlungen zu verschönern, indem man rote Tücher ausbreitet, Buchstaben ausschneidet, Sätze artikuliert, die unseren Kampf beschreiben, sein Tempo und seinen Sinn bestimmen – Sätze, die wir selbst geformt haben. Es bedeutet, Masten aufzustellen und Flaggen aufzuziehen, die in der frischen Meeresbrise flattern.

Hiersein als Künstler bedeutet ein Bild malen, einen Druck entwerfen, Bilder schöpfen zu einem Gedicht, einem Text, einem Kommunique, bedeutet Zusammensein mit den Männern und Frauen, die wissen, wie man freudig einen Sieg feiert und mutig Rückschläge erträgt und die Probleme, die auftauchen beim Kampf gegen diejenigen, die versuchen aufzuhalten, einzuhängen, fallen zu stellen, Illusionen zu erfinden. Gegen sie zerfurchen wir den Himmel mit geballten Fäusten und halten die Werkzeuge fest, die das Brot für unsere Genossen sichern und die Wege der Zukunft öffnen.»



11 Rogério Ribeiro · Landnahme · 1976 · Öl
150 × 100 cm

12 Jao Abel Manta · Portugal mit Arzt

will, reicht «Goofy» (ein Hund aus Walt Disneys Comic-Gestalten) zitternder Schwanz wohl nicht, und auch nicht die leerbleibende Sprechblase eines mit Tüchern verdeckten Gefangenen. Die neben diesen Arbeiten traditionell wirkenden Radierungen von Bartolomeu Cid dos Santos (1931) sind dagegen unmißverständlich und sehr differenziert. Das jüngste Blatt des Künstlers «Damit

sie nicht wiederkehren, darf man sie nicht vergessen» (1976) verlegt eine Niederschlagungsszene hinter ein Gitter, vor dem noch ein Spitzelohr sichtbar gemacht ist. Die Radierung «Familientreffen», auf der die heilige Familie der unterdrückenden gesellschaftlichen Mächte um einen Tisch herum versammelt ist, stammt aus dem Jahr 1963 und legt von dem Mut des Künstlers Zeugnis



SIKKERHED PÅ ARBEJDSPLADSEN

Künstlerkollektiv «Røde Møre» (Rote Mutter),
Dänemark • Sicherheit am Arbeitsplatz • 1974
Plakat

Chronik · Kritik · Bibliographie

Auf dem Weg zur VIII.

In der Zeit vom 1. Oktober 1977 bis zum 2. April 1978 wird in Dresden die VIII. Kunstausstellung der DDR stattfinden. Bis zu ihrer Eröffnung berichten wir an dieser Stelle über das vielfältige Geschehen in den Bezirken der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst.

Bezirk Rostock

«Um auf der Höhe der Zeit und auf der Höhe der Kunst zu stehen, ist es nach unserer Überzeugung erforderlich, alles Gute und Schöne in unserer Zeit und unserer Welt des Sozialismus in vollem Glanz sichtbar werden zu lassen.» Dieser Forderung, die Genosse Erich Honecker auf dem IX. Parteitag der SED erhob, haben sich auch die Künstler des Bezirkes Rostock verschrieben.

Seit Dezember 1975 widmete der Vorstand seine besondere Aufmerksamkeit der Vorbereitung der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden. So beschloß er z. B., daß seine Mitglieder 16 Kollegen in ihren Ateliers besuchen, um ihnen bei der Arbeit an wichtigen Vorhaben beratend zur Seite zu stehen. 14 Besuche wurden bereits durchgeführt, weitere, viel mehr als geplant, werden folgen. Grundsätzlich finden die Beratungen des Sekretariats und des Vorstandes, wenn irgend möglich, in Ateliers statt, und es gibt keine Veranstaltung unseres Verbandes, in der nicht über geistige und ideologische, gestalterische und technische Fragen gesprochen wird.

Nach dem VIII. und erst recht nach dem IX. Parteitag der SED hat sich die vertrauensvolle, freundschaftliche Zusammenarbeit zwischen Partei und Staatsführung und dem Verband auch im Bezirk Rostock weiterentwickelt. Atelierbesuchender Genossen, so des 1. Sekretärs der SED-Bezirksleitung Gen. E. Timm, des Vorsitzenden des Rates des Bezirkes sowie die engen Kontakte der leitenden Genossen in Kreisen und Städten mit den Künstlern haben eine Atmosphäre geschaffen, die das Entstehen von aussagestarken, künstlerisch anspruchsvollen Arbeiten ebenso begünstigen wie die außerordentlich wichtigen und erfolgreich durchgeföhrten Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen unserer Kollegen. Besonders dankbar sind unsere Mitglieder und Kan-

didaten dafür, daß planmäßig Wohn- und Atelierräume auch in den Neubaugebieten zur Verfügung gestellt werden. Die Stabilisierung der Auftragspolitik zeigt sich in dem vom Rat des Bezirkes gemeinsam mit dem Bezirksvorstand erarbeiteten Auftrags-Katalog, in dem bis 1980 eine Fülle von Themen und Vorhaben verankert ist, ohne daß damit eine Reglementierung der Künstler erzeugt wird. Daß parallel dazu bereits jetzt ein Ansiedlungsplan für zum großen Teil bereits bekannte und benannte Absolventen und deren zukünftiger Arbeitsort erarbeitet wurde, halten wir für ebenso wichtig.

Die Vielzahl der Vereinbarungen und Verträge, so z. B. entsprechend den zentralen Beschlüssen mit dem Bezirksvorstand des FDGB, dem DTSB und, bevorstehend, mit der Abteilung Volksbildung zur Unterstützung der Arbeit der Kunsterzieher, belasten zwar wegen der damit verbundenen organisatorischen und kontrollierenden Beratungen die Arbeit des Vorstandes und besonders des Sekretariats, tragen aber bereits erste Früchte. Wichtig war uns dabei, daß nur realisierbare Vorhaben in die Vereinbarungen aufgenommen wurden. Besondere Bedeutung hatte für den Vorstand und die zusätzlich eingeladenen Kollegen eine Beratung mit einer Delegation der Volksmarine über Erfahrungen, Ergebnisse und Vorhaben bei der Gestaltung des Menschen in der Uniform unserer Seestreitkräfte, in der mit großer Offenheit und Aufgeschlossenheit über künstlerische Maßstäbe, militärpolitische und ideologische Fragen gesprochen wurde und seitens der Volksmarine eine kaum zu bewältigende Zahl von Aufträgen auf allen Gebieten der bildenden und angewandten Kunst angeboten wurde.

Seit dem VII. Kongreß des Verbandes hat sich die Zahl der von unseren Kollegen wahrzunehmenden Ausstellungsmöglichkeiten im In- und vor allem im Ausland derart erhöht, daß es oft nicht leicht ist, diesen Anforderungen gerecht zu werden. Im Ausland spielen natürlich die vertraglichen Vereinbarungen mit der Lettischen SSR (Riga), der Volksrepublik Polen (Szczecin), der Volksrepublik Bulgarien (Warna) eine bedeutende Rolle, doch waren darüber hinaus 16 Kollegen in Marseille, Stockholm, Antwerpen, Ungarn, Tansania und Ägypten – meist

in den Kulturzentren der DDR – mit ihren Arbeiten vertreten.

Naturgemäß nimmt die Ausstellungstätigkeit in unserem Bezirk, der ja ein bedeutendes Erholungsgebiet ist, einen großen Raum ein. Während der Biennale der Ostseeländer, der traditionellen Ausstellung von Künstlern aus den Anliegerstaaten der Ostsee, Norwegen und Island in der Kunsthalle Rostock, in der im sogenannten «Atelier» der Bezirksverband die Möglichkeit erhielt, jedes Jahr 10 bis 12 Kollegen vorzustellen, in den Museen Greifswald, Stralsund, im Schabbelt-Haus in Wismar und in Ahrenshoop im Kunstkaten, der im Mai 1977 wiedereröffnet wird, haben unsere Kollegen und viele aus anderen Bezirken die Gelegenheit, ihre Arbeiten einem stetig wachsenden Besucherstrom zu zeigen. Auch die gute Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Kunsthändel im Bezirk, dessen Beirat unter der Leitung von Jo Jastram eine sehr verantwortungsvolle und erfolgreiche Arbeit leistet, sichert unseren Mitgliedern und Kandidaten kontinuierlich Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten.

Zu den wichtigsten Ereignissen des Verbandslebens im Jahre 1976 gehörten zweifellos die beiden Versammlungen zur Auswertung des IX. Parteitages der SED, die wir diesmal mit je 2 Sektionen unter Beteiligung von Kunstschaftlern durchführten und bei denen es jedesmal vor mitgebrachten Arbeiten so von Kunsthändlern, Formgestaltern und Bildhauern und vor Arbeiten des nun in unserem Bezirk lebenden Kollegen Ronald Paris – zu lebhaftem Meinungsaustausch kam.

In den bisher durchgeföhrten 7 Sektionsversammlungen, in der Beratung des Vorstandes mit dem Präsidenten unseres Verbandes, Willi Sitte, und in der Beratung des Vorstandes mit jungen Künstlern über die Ergebnisse der Ausstellung «Junge Künstler 1976» zeigten sich deutlicher als bisher die Probleme, die wir in nächster, naher und weiter Zukunft zu lösen haben. Deshalb auch war die Beratung des Vorstandes mit den jungen Kollegen im Februar sehr bedeutsam für die Entwicklung unseres Bezirksvorstandes. Eine gewisse Vorarbeit wurde dazu schon während des jetzt zur Tradition gewordenen «Seminars junger Künstler» 1976 in Gallenthin bei Wismar geleistet, das von den Kollegen sehr be-



grüßt wurde. An ihm nahmen auch je zwei Kollegen aus Riga und Warna teil. Die Bemühungen unseres Verbandes, das Typische unseres Ostseebezirkes, die Schönheiten seiner Landschaft, die erfolgreiche Arbeit seiner Menschen auf Schiffen, Werften und in der Landwirtschaft mit hoher künstlerischer Qualität interessant und geistvoll darzustellen, werden nicht nur deutlich in den in Ateliers entstehenden Werken, sondern zeigen sich auch in Arbeiten der mit dem Bau verbundenen Kunst. Die Mitarbeit vieler unserer Kollegen in Kollektiven und Arbeitsgruppen, die bereits in der Vorpunktierung mit Architekten zusammenarbeiten, führt und führt zu immer erfreulichereren Ergebnissen. So finden die einfarbig und mehrfarbig gestalteten Giebel in Rostock-Evershagen und Rostock-Lichtenhagen viel Anerkennung. So gab und gibt es aber auch sehr verschiedene, doch immer vorwärtsweisende Diskussionen über Ronald Paris' großes, starkfarbiges Wandbild in Rostock-Evershagen.

Auch die Innenstadt, Rostocks Universitätsplatz, wird ein wichtiges künstlerisches Element erhalten in Gestalt eines großen, vielfigurigen Wasserspiels, an dem Jo Jastram und Reinhard Dietrich arbeiten.

Kurz und gut, es ist sehr viel zu tun, und die VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden wird bei allem Umfang nur einen sehr kleinen Teil dessen zeigen können, was an Werken unserer Kollegen fertig oder im Entstehen ist.

Reinhard Schmidt

Bezirk Erfurt

Die langfristige Konzeption zur Entwicklung und Förderung der bildenden und angewandten Kunst 1976 bis 1980, die nach gründlichen Diskussionen mit den Sektionen und im engen Zusammenwirken mit der Fachabteilung beim Rat des Bezirkes erarbeitet wurde, war eine der vordringlichen Aufgaben des Bezirksvorstandes nach dem IX. Parteitag der SED. Die Erfüllung der eingegangenen Verpflichtungen und Verträge mit dem FDGB-Bezirksvorstand, dem Bezirksvorstand des BdA-DDR, der Abteilung Volksbildung beim Rat des Bezirkes und der FDJ-Bezirksleitung gehörte dazu. Die unmittelbaren Vorbereitungen der VIII. Kunstausstellung der DDR im

künstlerischen Bereich – Orientierungen und Aufträge – sind eingebunden in die Realisierung dieser langfristigen Konzeption.

Um auf den Schwerpunkt künstlerischer Darstellung – die Arbeiterklasse – zu orientieren, fand im Mai 1976 ein Studieneinsatz im VEB Umformtechnik «Herbert Warnke» in Erfurt und im VEB Weimar-Kombinat, Werk Weimar, statt. In Erfurt nahmen die Kollegen Damm, Enge, Gode, Habermann, Knöpfer, Lange, Pambor, Raecke und Kollegin Richter und in Weimar die Kollegen Helland, Hausotte, Meyer, Marschall, Paetz, Terber und Wagner teil. Für einige dieser Kollegen reichte ein Monat Arbeit im Werk nicht aus: sie haben enge Kontakte für längere Zeit hergestellt. Die nach dem Studieneinsatz entstandenen Arbeiten der Malerei, Grafik und Fotografik werden zu den Betriebsfestspielen 1977 in einer kleinen Ausstellung im Werk Weimar gezeigt. Damit erhält das Kunstgespräch zwischen den Arbeitern und Künstlern einen neuen Akzent. Künstlerische Arbeiten aus dem VEB Umformtechnik und Weimar-Werk werden auch das Angebot des Bezirkes an die VIII. Kunstausstellung ergänzen und bereichern.

Bemerkenswert ist die Zahl von Ausstellungen einzelner Künstler oder kleinerer Gruppen in der letzten Zeit angestiegen. Die Museen des Bezirkes haben daran großen Anteil, da ihre Bereitschaft gewachsen ist, unsere Künstler mit ihren Werken der Öffentlichkeit vorzustellen und Kunstdiskussionen mit den Besuchern zu führen. Verdienstvoll ist die Arbeit der Galerien des Kulturbundes im Bezirk, besonders des Erfurter Kunstkabinetts, das nicht nur Ausstellungen und Kunstdiskussionen durchführt. Angelegt durch die Kulturkonferenz der FDJ 1975 in Weimar schrieb das Erfurter Kunstkabinett mit Unterstützung des Verbandes und des Rates des Bezirkes und der Bezirksleitung der FDJ einen Wettbewerb zur Schaffung von Plakaten, die von der Lebenseinstellung der Jugendkunden, aus. Ein Drittel der Sektion Gebrauchsgrafik, 22 vorwiegend junge Kolleginnen und Kollegen, beteiligten sich mit 57 Einsendungen. Es wurden Plakate mit aktuell-politischem Bezug geschaffen. Aber auch zu den Themen Umwelt, Sport, Liebe, Bildung, Freizeit und Tourismus gab es interessante, künstlerisch überzeugende Lösungen. Eine Auswahl der Plakate wird zum Druck für den Verkauf gegeben. Die Ausstellung aller Einsendungen wird in der Bezirkspartieschule der SED in Erfurt und danach im Jugendklub Sömmerda gezeigt. Die produktive und schöpferische künstlerische Arbeit im Verband wurde wesentlich stimuliert durch eine qualitätvolle Leitungskunst. Sie wird unterstützt und gefördert durch gute Zusammenarbeit mit der Partei der Arbeiter-

klasse und mit der staatlichen Leitung. Die Bezirksleitung der SED führt z. B. in regelmäßigen Abständen Exkursionen zum Besuch von wichtigen Betrieben des Bezirkes durch. Teilnehmende Künstler, Schriftsteller, Komponisten und Kulturschaffende anderer Bereiche erhalten so tiefe Einsichten in Produktionsprozesse in Industrie und Landwirtschaft und deren Leitung. Die abschließenden Aussprachen mit leitenden Genossen der Bezirksleitung, Parteisekretären und Direktoren dieser Betriebe vermitteln ein anschauliches Bild von unserer wirtschaftlichen Entwicklung und Perspektive.

Die Künstler unseres Bezirkes stellen sich immer wieder den geistigen Problemen unserer Zeit. In einem Seminar der Maler, Grafiker und Plastiker in der Bezirkskultakademie Sondershausen diskutierten sie mit dem Sekretär der Bezirksleitung der SED, Genossen Schinkel, über Probleme nach dem IX. Parteitag der SED und Fragen unserer gesellschaftlichen Entwicklung. Zu neuen Fragestellungen des sozialistischen Realismus gab die Kollegin Dr. sc. Ingrid Beyer die Gesprächsgrundlage. Die Kunsthändler führten auf Schloß Altenstein ein Seminar durch, in dem aktuelle politisch-ideologische Fragen nach dem IX. Parteitag der SED und die weitere Profilierung und Qualifizierung der einzelnen Bereiche des Kunsthandswerks besprochen wurden.

Den Schwerpunkt der Sektionsarbeit bilden jetzt die Gespräche in den Ateliers. An einigen dieser Atelierbesuche nehmen der Vorsitzende des Rates des Bezirkes und andere Ratsmitglieder teil. Neu ist, daß auch die Sektionsleitung Industriiformgestaltung/Kunsthandwerk bei den meisten Sektionsmitgliedern Werkstatt- und Atelierbesuche durchführte und sich dabei nicht nur einen Überblick über neue Arbeiten, sondern auch über Arbeits- und Lebensbedingungen verschaffte.

Vieleitiger und gesellschaftlich aktiver ist die Arbeit der Sektion Gebrauchsgrafik geworden. Einen wichtigen Platz nimmt das Plakatschaffen ein. In der Zeit der Vorbereitung der VIII. Kunstausstellung wurden die Arbeitsgruppen «Plakat», «Ausstellungsgestaltung» und «Wirtschaftswerbung» gebildet. Mit Exkursionen in eine kleine Druckerei und einen Großbetrieb, den VEB Druckerei Fortschritt, wurden Möglichkeiten einer Zusammenarbeit im Fachbereich erkundet.

Eine Ausstellung des Kunsthandswerks in Banská Bystrica und Košice in der ČSSR, die von einigen Kollegen begleitet und betreut wurde, schuf neue Verbindungen zu Künstlern im Partnerbezirk und vertiefte bereits bestehende Freundschaften. Eine Ausstellung von Malerei, Grafik, Plastik, Plakat und Fotografik, Arbeiten der Kollegen Faber, Franke,

Ginzkey, Heiland, Pietsch, Terber und der Kolleginnen Besser-Güth, Kötteritzsch und Richter, die zu Studienreisen in der Litauischen SSR weilten, wurden im November 76 in Vilnius eröffnet. Sie wurden zu einem besonderen Ereignis in den Beziehungen zu unserer Partnerstadt. Im Herbst 77 wird ein langer Studieneinsatz im Kaligebiet Sondershausen Künstler aus der Litauischen SSR und dem Bezirk erneut zusammenführen. Einfallsreich und selbständig nutzte die AG «Junge Künstler» die Zeit der Vorbereitungen der «VIII.» mit Ausstellungen im Thüringer Museum Eisenach und dem Kunstkabinett Weimar sowie mit Zu-

sammenkünften und Gesprächen über politische und fachliche Probleme. Das Wirkungsfeld der Künstler in der Öffentlichkeit wird in diesem Jahr durch die Einrichtung einer Galerie im Cranach-Haus in Weimar, dessen untere Räume der Rat der Stadt auf Initiative des Verbandes dafür zur Verfügung stellte, bedeutend erweitert. Die Arbeit dieser Galerie wird das geistige Leben der Stadt bereichern, denn in den Ausstellungen der bildenden Künstler werden auch Schriftsteller aus ihren Werken lesen und Komponisten zeitgenössische Musik zu Gehör bringen.

Max Reinhardt

Allerdings waren damals die Wirkungsbedingungen und die spezifische Rolle der Werke der bildenden Kunst in der baulich-räumlichen Umwelt nicht genügend berücksichtigt. Es kam zu Widersprüchen zwischen der künstlerischen Aufgabenstellung für einzelne Städtebereiche und den sozialen, kommunikativen und baulich-räumlichen Gegebenheiten. Sie traten dort auf, wo für die einzelnen Städtebereiche inhaltliche Zielstellungen unabhängig von den Erfordernissen der realen Lebensvorgänge in diesen städtischen Räumen formuliert wurden. Solche Widersprüche betrafen vor allem einzelne Wohngebiete. Sie hatten ihren Ursprung in der Art und Weise der Bestimmung der inhaltlich-thematischen Gestaltungsorientierung. Bei der konzeptionellen Arbeit ging man – entsprechend der besonderen Bedeutung und Funktion des städtischen Kerngebiets – davon aus, eine Konzentration gesellschaftspolitisch bedeutsamer Themen und monumentaler Werke im Stadtzentrum zu schaffen und die dort konzentrierten Themen komplex auf das gesamte Stadtgebiet auszudehnen, indem die im Themenkomplex des Zentrums enthaltenen Einzelthemen den Stadtteilen als spezielle Leitthemen zugewiesen wurden. Auf diesem Wege sollten – wie es in der Konzeption von 1974 heißt – der geistige und künstlerische Zusammenhang im Gesamtstadtbild geschaffen und zugleich jedem städtischen Bereich sein besonderes geistig-künstlerisches Gesicht gegeben werden.

Die inhaltlichen Bestimmungen für die künstlerische Gestaltung im Wohngebiet Reutershagen offenbaren die Mängel dieses Themenverteilungsverfahrens besonders eindringlich, weil dort die besonderen Bedingungen nicht berücksichtigt wurden, die ein Wohngebiet an die künstlerische Gestaltung stellt. In Reutershagen sollte «Der Kampf gegen Faschismus und imperialistischen Krieg» Darstellungsaufgabe sein. Weder das Wohngebiet als noch die baulich-räumliche Situation wurde dabei berücksichtigt. Wir wissen heute, daß die bildkünstlerische Gestaltung im städtebaulichen Raum tiefere und ursächlichere Verbindungen mit den besonderen Lebensprozessen und den speziellen baulich-räumlichen Bedingungen braucht. Erst dann vermag sie die geistige Entwicklung der Bewohner zu fördern und kann ihren Beitrag zum Wohlbefinden und Heimisch fühlen in der Stadt und in der Gesellschaft leisten. Das spezielle politisch-ideologische Leitthema für Reutershagen wurde damals von der Bezeichnung der Straßen abgeleitet. Sie tragen Namen von Antifaschisten.

Obgleich diese Verfahrensweise vor Jahren einer gründlichen Kritik unterzogen wurde, ist sie in unserem Lande noch immer verbreitet. Es bleibt vor-

Bildkünstlerische Planung Rostock (I)

Den folgenden Beitrag hielt Hermann Meuche auf dem 7. Seminar der Zentralen Arbeitsgruppe «Architektur und bildende Kunst» des BdA/DDR und des VBK/DDR im November 1974 in Dresden. Er ist – obwohl schon über zwei Jahre alt – noch immer von hoher Aktualität. Es wird ein Generalplan für die bildkünstlerische Gestaltung einer ganzen Stadt angeboten. Hermann Meuche gelang es zum ersten Mal, auf Erfahrungen der Planung bildender Kunst für ganze Stadtgebiete anderer Städte fußend, einen Plan als offene Prozeßplanung darzulegen; das heißt, er fixierte an bestimmten Orten des Stadtgebietes von Rostock Themenbereiche der bildenden Kunst, die so offen formuliert waren, daß sie erst bei der weiteren bildkünstlerischen Durcharbeitung konkretisiert werden sollten. Sein Ziel war es, bildende Kunst zu einem hohen Grad sozialer und territorialer Identifikation mit den Menschen zu bringen. Hermann Meuche hat die Verwirklichung des Planes nicht mehr erlebt. Auch wenn sich inzwischen bei der bildkünstlerischen Gestaltung Rostocks manches geändert hat – was in der Natur dynamischer Entwicklung liegt –, so bleibt doch dieser Plan ein Modellfall für weitere Bemühungen und Planungen auf dem Gebiet der Einbeziehung der bildenden Kunst in die gebaute Umwelt des Lebens der Menschen. Der hier veröffentlichte Vortrag wird, zusammen mit anderen Arbeiten Hermann Meuches, für eine Publikation im Henschelverlag vorbereitet.

Der Rat der Stadt Rostock hat zum ersten Mal 1970 und zum zweiten Mal 1974 die Aufgabe gestellt, eine Konzeption der bildkünstlerischen Gestaltung für die Gesamtstadt zu entwickeln und die daraufhin erarbeiteten Konzeptionen bestätigt und den Auftrag gegeben, diese zur Grundlage der weiteren Arbeit zu machen.

Die erste Konzeption lag dem Rat der

Stadt am 5. Juni 1970 zur Beschußfassung vor und war als Leitungsmaterial im Zusammenhang mit der Realisierung des Beschlusses zur Weiterführung des Aufbaus des Stadtzentrums Rostock gedacht. Damals zeigte sich das dringende Erfordernis, eine Konzeption für die einheitliche bildkünstlerische Gestaltung des gesamten Stadtgebietes zu erarbeiten. Der grundlegende Gedanke war, die bildende Kunst im städtebaulichen Raum, wie damals formuliert wurde, «voll zur Geltung zu bringen, damit sie im Gesamtraum von Rostock ihre Grundfunktion erfüllen kann». Diese wurde im schöpferischen Beitrag zur Formung des sozialistischen Menschen erkannt und als unentbehrliches und unersetzbare geistiges Mittel zur Ausformung dieses Menschen bezeichnet. Deshalb «sollten im Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung des Stadtgebietes Rostock die neuen Probleme des sozialistischen Lebens stehen», und ein bildkünstlerisches Gestaltungssystem wurde entworfen, das «im Zusammenwirken mit dem Gesamtsystem der gebauten Umwelt das komplexe, klassenbewußte, schöpferische und dynamische Menschenbild der sozialistischen Persönlichkeit ausformt». Aus dieser Zielstellung wurde die Forderung nach ideologischer Einheitlichkeit der bildkünstlerischen Gestaltung abgeleitet, und diese ideologische Einheitlichkeit durch die Grundthematik, «die Entwicklung des sozialistischen Menschen und seiner sozialistischen Gemeinschaftsbeziehungen» begrifflich bestimmt. Damit war der inhaltliche Rahmen für die Gestaltung in den einzelnen städtischen Bereichen gegeben. Er war weitgefaßt, so daß künstlerische Gestaltungen unterschiedlichster Art in ihm Platz finden konnten, d. h. praktisch alle künstlerischen Werke, die in der sozialräumlichen städtischen Umwelt sozialistische Lebensprozesse fördern können.

dringlich, solche Erscheinungen und Tendenzen zu überwinden. Dies fordern vor allem auch die vor uns liegenden komplexen Umgestaltungsfragen in den Stadtkernen, wo generell Straßen- und Platzbezeichnungen schon vorliegen. Das Festhalten an der Gewohnheit, die bildende Kunst generell als Darstellungsmittel von Inhalten und Personen aufzufassen, die durch Straßennamen assoziiert werden, würde hier einerseits zu fragwürdigen Gestaltungsergebnissen, andererseits zu einer schwerwiegenden Entfernung von künstlerischem Werk und realem Lebensprozeß führen. Liegen jedoch mit der Platz- bzw. mit den Straßenbezeichnungen Benennungen vor, die mit der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Räume für das Leben dieser Stadt, des Territoriums oder gar des ganzen Landes übereinstimmen, so können Ableitungen der bildkünstlerischen Gestaltungsinhalte von den bestehenden Platz- und Straßennamen möglich oder gar erforderlich sein. Das trifft auch dort zu, wo mit den Benennungen auf wichtige, mit dem Ort verbundene historische Leistungen und Ereignisse Bezug genommen wird.

So erschien es beispielsweise angemessen, ja sogar wünschenswert, auf dem Marx-Engels-Platz in Berlin auch die künstlerische Marx-Engels-Ehrung vorzunehmen. Aus ähnlichen Überlegungen sind in der jüngeren Rostocker Gestaltungskonzeption für den Ernst-Thälmann-Platz Festlegungen getroffen, im Rahmen seiner baulich-räumlichen Abrundung und Neugestaltung ein künstlerisches Werk zum Thema «Macht der Arbeiterklasse» zu schaffen. Doch hier hat nicht so sehr die Person Ernst Thälmanns als vielmehr die gesellschaftliche Funktion des Platzraumes den Ausschlag gegeben. Die Übereinstimmung, die sich in diesen Fällen zwischen künstlerischer Gestaltung und Raumbenennung ergibt, basiert auf der Übereinstimmung des Platznamens und der Thematik der künstlerischen Gestaltung mit der gesellschaftlichen Bedeutung dieses zentralen städtebaulichen Raums. Bei neu entstehenden Stadtteilen, wie den Wohngebieten an den Randzonen der Städte, empfiehlt es sich, in der konzeptionellen Arbeit Übereinstimmung zwischen inhaltlicher Orientierung für die bildkünstlerische Gestaltung und die Art und Weise der Straßen- und Platzbezeichnungen von vornherein herzustellen. Übereinstimmungen allerdings, die auf den gemeinsamen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Funktion des städtebaulichen Raumes, bzw. mit bestimmten charakteristischen territorialen oder historischen Momenten beruhen. Nicht für jedes Rostocker Stadtgebiet waren die thematischen Orientierungen von 1970 so weit von den realen Lebensprozessen abgehoben wie beim Wohngelände Reutershagen. Die inhaltlich-thema-

tischen Festlegungen für die neuen Wohngebiete im Nordwesten, für Lütten Klein und Evershagen und auch für Warnemünde, berücksichtigten bereits den Charakter des Wohngebietslebens und auch bestimmte historische und territoriale Besonderheiten, die diese Bebauungsgebiete speziell angehen. Solche Voraussetzungen konnten 1974 genutzt werden.

Die hervorgehobene Entfernung zwischen städtischen Lebensprozessen und bildkünstlerischer Aufgabenstellung in der Konzeption von 1970 war objektiv ein Ausdruck dafür, daß die Bedeutung der bildenden Kunst im städtebaulichen Raum für die geistige Entwicklung der Bewohner und Gäste der Stadt isoliert bestimmt und dadurch überschätzt wurde. Dort enthaltene Auflagen, mit bildkünstlerischen Arbeiten das geistige Profil der Stadt zu bestimmen und den geistigen Zusammenhang im Gesamtstadtteil herzustellen, berücksichtigen ungenügend die Stellung und die speziellen Wirkungsmöglichkeiten und Grenzen der Werke der bildenden Kunst im Rahmen der komplexen Umweltgestaltung und unterschätzen auch die entscheidende persönlichkeitsbildende Funktion der praktischen Lebenstätigkeit selbst.

Der Zeitraum, in dem der Eindruck vorherrschte, mit dieser ersten Konzeption seien die künstlerischen Stadtgestaltungsprobleme geklärt, währe nicht allzu lange. Die praktische Arbeit machte Widersprüche und Unzulänglichkeiten sichtbar. Bei der Realisierung einzelner Werke, bei der Entwicklung künstlerischer Studien und Entwürfe konnte schon genauer ermessen werden, welche Rolle dem Kunstwerk, welcher Einflußradius ihm wirklich angemessen ist. Die mit der Vorbereitung und Beschußfassung des VIII. Parteitages der SED einhergehende kritische Durchleuchtung des Erreichten und gründlichere und genauere Wegbestimmungen schufen Voraussetzungen, auch die bildkünstlerische Konzeptionsarbeit besser, der Sache gemäß weiterzuführen. «Es wurde klargestellt, daß die Architektur eine der grundlegenden materiellen Lebensbedingungen ist und daß ihre großen ästhetischen und ideologischen Dimensionen gedanklich und schließlich auch praktisch nicht dahin verkehrt werden dürfen, daß Bildwerk und Plastik die architektonische Leistung und Wirkung ersetzen oder daß die Bauwerke selbst zu Bildern und Nachbildungen nicht-architektonischer Objekte werden» (In: Lothar Kühne, Weimarer Beiträge, 10/1974).

Wir haben seit dem VIII. Parteitag der SED die Priorität der gesellschaftlichen Praxis, den Wert der wirklichen gesellschaftlichen Verhältnisse des Menschen, eben seine grundlegenden materiellen Lebensbedingungen schärfer be-

achten gelernt. Für die konzeptionelle Arbeit zur künstlerischen Gestaltung des Stadtganzen bedeutet das, einmal die bildende Kunst als spezielles Element einer komplex zu gestaltenden städtischen Umwelt zu begreifen, das heißt, nicht nur die Relationen zwischen Architektur und bildender Kunst zu berücksichtigen, sondern alle an der Umweltgestaltung beteiligten Faktoren mit einzubeziehen. Zum anderen folgte aus der entwickelten Sicht ein Bemühen, die Aufgaben und Maßnahmen der künstlerischen Gestaltung den gesellschaftlichen Lebensprozessen und den wirklichen Bedingungen ihrer Entwicklung besser und enger zu verbinden.

Die gesamtstädtische Gestaltungskonzeption von 1974 bliebe auf die Darstellung der bildkünstlerischen Aufgaben beschränkt. Die übrigen Bereiche der komplexen Umweltgestaltung konnten zu diesem Zeitpunkt konzeptionell noch nicht durchgearbeitet werden. Sie sind in der Konzeption jedoch als Aufgaben genannt, und dem Rat der Stadt wurde vorgeschlagen, die vorliegende «Konzeption der bildkünstlerischen Gestaltung der Stadt Rostock» als Bestandteil einer noch zu erarbeitenden Konzeption komplexer Stadtgestaltung zu betrachten und entsprechende weitere Untersuchungen zu veranlassen.

Bei der Bestimmung der bildkünstlerischen Aufgaben wird nun der Versuch gemacht, von der sozial-räumlichen Struktur und Entwicklung des Stadtorganismus auszugehen. Sie charakterisiert diesen und gibt mit dieser Bestimmung zugleich abrissfähige Aussagen über die Differenzierung der Lebensprozesse im Stadtganzen. Das Kenntlichmachen des Randcharakters der Stadtanlagen, die Hervorhebung der drei für das gegenwärtige und vor allem künftige Bild der Stadt charakteristischen städtischen Bereiche mit konzentrierten Zentrumsfunktionen und die «Auffädelung» dieser zentralen Stadtbereiche an einer bestimmten Verkehrsbahn erwiesen schnell ihre grundlegende Bedeutung für städtebauliche Gestaltungsmaßnahmen, für die Entwicklung der Stadt und des sich in ihr vollziehenden Lebens; unter anderem auch die wachsende Gewichtung des altstädtischen Kerngebiets zum eigentlichen Stadtzentrum durch die Ausrundung des historischen Hauptbereiches der Stadt, die die vorgesehene Bebauung nördlich des Oberlaufs des breiten Warnow-Armes mit sich bringen wird.

Ist dieses sozial-räumliche Grundgerüst als städtebauliche Entwicklungsbasis erkannt, wird der Blick frei für die baulichen und zugleich funktionellen Gruppierungen, die sich um die Zentralpunkte oder entlang der großen Verkehrsachsen gebildet haben oder bilden werden: als Stadtbereiche mit Wohnfunktion, als Erholungszone und Arbeitsstätten.

Als erstes kann man sagen, konzeptuelle Gesichtspunkte für die bildkünstlerische Gestaltung im Stadtganzen brauchen die gleiche Gründung in der sozialräumlichen Struktur der Stadt und deren Entwicklungsbedingungen wie alle anderen städtebaulichen Gestaltungsaufgaben.

Und ein Zweites: bildkünstlerische Gestaltungskonzeptionen für das Stadtganze sind sinnvoll nur in den Grenzen abgesteckter, genereller städtebaulicher Planung.

Ein Drittes noch: ihre Aussagen lassen sich nur in Übereinstimmung bzw. unter Berücksichtigung des Gesamtkomplexes der Stadtgestaltung treffen, realisieren und setzen damit abgestimmte Gestaltungskonzeptionen auch für die anderen Teilbereiche der komplexen städtebaulichen Gestaltung voraus.

Hermann Meuche †

(Fortsetzung BK 5/77)

die Zielstellung der Dresdner Künstler in jedem Falle relevant ist. Muß der Versuch, Architektur durch dekorative Elemente aufzuwerten zu wollen aber immer effektiv sein? Dort, wo es die Architektur noch nicht fertigbringt, mit ihren Mitteln funktionell begründete, das heißt aktive Strukturen sichtbar werden zu lassen, etwa durch Ausbildung einer Endsektion mit Loggien am Südgiebel eines Wohnblocks, wird der Giebel mit passiven, dekorativen Strukturen geschmückt. Die Not wird zur Tugend! Sollten wir nicht die Palette üblicher Anwendung formgestalteter Elemente prinzipiell überdenken? Dort, wo beispielsweise Müllkübel und Ihre unansehnliche Umgebung in den Hintergrund treten sollen, werden Abschirmungen ausgezählt mit intensiv gestalteten Elementen gebaut, die den Blick auf sich ziehen. Ist es vernünftig, wenn aus der Vielzahl notwendiger baulicher Objekte und Gegenstände für den Freiraum nur solche gewählt und einer Gestaltung für würdig befunden werden, deren funktionelle und konstruktive Zwangspunkte minimal sind? Dem unabgestimmten Angebot von Trafostationen, Kiosken, Telefonzellen, Paketzustellkästen, Objekten der visuellen Kommunikation, Stadtmöbel und anderen Elementen der Ausstattung und Ausrüstung des Freiraumes, das durch Pergolen, Windschutz, Eingangslösungen oder Hauszeichen zu ergänzen ist, werden mit den Anwendungsmöglichkeiten der intensiv gestalteten seriellen Systeme weitere Akzente hinzugefügt, die im ungünstigen Fall die unbewältigte Vielfalt noch erhöhen. Hier stehen komplexe Untersuchungen aus, die von einheitlichem Gestaltungswillen geprägte, schöpferisch anwendbare Ergebnisse zum Ziel haben und dabei solche Varianten aufweisen, daß unverwechselbare Ensembles entstehen können. Es wäre gut, könnten die Dresdner Künstler mit ihrem Entdeckungseifer und in der Absicht, der industriellen Bauweise adäquate Gestaltungen für die Unterzone anzubieten, in diesem Sinne stärker an einer komplexen Gestaltung der Umwelt mitwirken. Trotzdem kann man Ingrid Adler nicht zustimmen, wenn sie verallgemeinernd feststellt, daß die Schaffung serieller Systeme eine Aufgabe «von gesellschaftlicher Notwendigkeit für die bildenden Künstler» sei. Vom Künstler erwartet die Gesellschaft zunächst künstlerische Produktion. Ingrid Adler bleibt den Beweis ihrer Behauptung schuldig, daß es sich bei den seriellen Systemen für die komplexe Umweltgestaltung nicht um industrielle Kunst handelt, sondern um bildende bzw. angewandte Kunst. Dadurch, daß Mitglieder des VBK-DDR engagiert mit solchen Aufgaben befaßt sind, muß das Ergebnis nicht a priori bildende Kunst sein. Sehen wir uns die in Jena-Neulobeda ausgeführten Arbeiten an: Die

Zur ästhetischen Gestaltung mit seriellen Systemen

Nachbemerkung zum Beitrag von Ingrid Adler, S. 181

Das Zentrum von Jena-Neulobeda zeigt schon heute einen spezifischen Charakter. Er ist wesentlich von der gestalterischen Absicht geprägt, die unterschiedlichen baulichen Angebote um einen Marktplatz vorwiegend mit bauplastischen Mitteln zu einer Ganzheit zu führen. Dieser beachtliche Beitrag zur komplexen Umweltgestaltung wird mit einfachen Mitteln erreicht: Variabel einsetzbare Strukturelemente eines Betonformsteinsortiments, einfallsreich zu niedrigen Emporenbrüstungen, zu halbhohen Verbindungswänden zwischen Bauteilen, zu haushohen Wandbekleidungen, zu Stelen oder Sockeln für Schaukästen gefügt, bilden eine Art Grundstruktur, vor der sich gesellschaftliches Leben vollzieht. Sie sind meist in wenigen Schichten übereinander zu rhythmischen Reihungen zusammengesetzt, deren Maß und Zahl glücklich gewählt sind. Dort, wo sich bei größeren Flächen Langeweile einstellen könnte, sind verschiedene Strukturelemente so kombiniert, daß eine interessante Textur mit wechselnden Schwerpunkten entsteht und auf den zweiten Blick sogar Assoziationen empfindbar sind.

Sicher gibt es keinen Einwand, wenn in Abstufung zum Zentrumsbereich in Neulobeda ein solches Gestaltungsmotiv ideenreich fortgeführt würde, etwa an bestimmten Eingängen von Wohnbauten, zur Differenzierung der Wohnhöfe oder an wichtigen Standorten im Wohngebiet, die städtebaulich begründet sind. Auch wenn hier und da in der DDR die gleichen Formsteine beschaffen wieder Verwendung finden, dürfte das unerheblich sein, solange nicht die tragende Gestaltungsidee von Neulobeda wiederholt wird. Einer Massenproduktion solcher Elementeangebote, die über die Amortisation des Formenparks hinaus merklich stimuliert ist, muß jedoch energisch entgegengetreten werden. Bei unmotivierter häufiger Anwendung geht die Ih-

nen eigene ästhetische Wirkung verloren, und das um so eher, als der Anspruch ein vergleichsweise hoher gegenüber den Fertigteilsortimenten ist, die die beschiedenen Fassaden der Architekturen bestreiten. Während diese als Raumwände gleichsam den Hintergrund räumlicher Situationen bilden, formen jene die Besonderheiten, die den Vordergrund im Erleben der Unterzone wesentlich mitbestimmen. Einfallssigkeit durch Wiederholungen allerorts können wir uns angesichts der Gefahr von Monotonie, die unbewältigte Lösungen industrialisierten Bauens immer wieder signalisieren, nun aber wirklich nicht leisten. Selbst variierte Kombinationen innerhalb des gleichen Systems sind problematisch, weil sich dem Betrachter nicht die Variation, sondern die Grundstruktur eingeprägt hat. Demnach muß die Forderung heißen: ein Sortiment für die Charakterisierung jeweils eines städtebaulichen Ensembles zu nutzen und nicht: eine Vielzahl von Angeboten gleichmäßig auf die DDR zu verteilen, weil das Uniformierung nicht ausschließt.

Das verantwortliche Kollektiv in der Produktionsgenossenschaft bildender Künstler «Kunst am Bau» in Dresden ist gut beraten, da es am einmal erkannten Prinzip weiterarbeitet, um immer neue Möglichkeiten seiner Umsetzung zu erschließen und wirtschaftliche Technologien für optisch wirksame Angebote zu entwickeln. Serien für beschränkte Losgrößen zur spezifischen Prägung möglichst nur eines Standortes sollten nur dann in die Produktion überführt werden, wenn sie gestalterisch vollkommen ausgereift sind. Bei dem Vorschlag eines Baukastens für ornamentale Metallgitter bleibt allerdings noch mancher Wunsch offen.

Angesichts der eingeleiteten massenweisen Produktion serieller Systeme scheint sich die Frage zu erübrigen, ob

Grundelemente des Sortiments bedürfen einer bauplastisch-strukturellen Qualität, um bei der Zuordnung in geringer Anzahl zu einer gewissen ornamentalen Wirkung zu kommen. Sie besitzen aber «für sich genommen noch keinen künstlerischen Wert». Demnach können die Beziehungen, die, technologisch bedingt, zwischen den anliegenden Elementen aufgenommen werden, nur formale sein. Die meisten Anwendungen, so Friese oder Brüstungen, erlauben allein durch Ihre bemessene Höhe, nur wenige Elemente übereinander zu setzen, so daß bildnerische Möglichkeiten ausgeschlossen sind. Aber auch solche Aufgaben, die größere Flächen erfordern, sind nicht bildkünstlerisch zu lösen, weil die Struktur der Elemente dafür einfach festgelegt ist und das Sortiment andererseits wirtschaftlich, also niedrig gehalten werden muß. Es können sich jedoch reizvolle Gestaltungen von dekorativer Wirkung ergeben. Selbst dann, wenn assoziative Gestaltungen erreicht werden, indem sie Dynamik oder Ruhe, Turbulenz oder Disziplin signalisieren, haben wir es noch nicht mit der Vermittlung künstlerisch relevanter Inhalte zu tun. «Beim künstlerischen Gestalten» sollen nach Ingrid Adler «ästhetisch wirksame Gestaltungsbildungen» geschaffen werden. Indem Sonne, Wasser, Flora usw. symbolisiert und in variierte Beziehungen gebracht werden, erschöpfen sich aber die Möglichkeiten.

Auch die Vorstellung ist anzuzweifeln, «daß die Handschrift des Künstlers ... unverkennbar werden kann». Tatsächlich sind die Randbedingungen für jeden Gestalter, der mit dem Sortiment entwirkt, so gravierend, daß sich künstlerische Freiheiten wie vergleichsweise beim Glasbild oder Mosaik nicht ergeben können. Innerhalb eines Systems fehlt es an «unbegrenzter Vielfalt von Kombinationsformen» für den Fall, wo über interessante Texturen durch metrische Rhythmisierung hinaus «freie dynamische Gestaltungsbildung» erreicht werden soll. Deshalb müssen «Vorstellungskraft und künstlerische Idee» bald die Grenze erreichen, die vom Mittel her gesetzt sind. Der Entwurfsvorgang zur Umsetzung der gestalterischen Absicht, die mit einer Bildidee sicher nicht vergleichbar ist, konzentriert sich auf das Zuordnen der ausgewählten Elemente des Systems und kann eine Montage aus dem Setzkasten sein. Nach marxistischem Verständnis ist ein Kunstwerk jedoch durch seine ganzheitliche Konzeption ausgezeichnet, von der Subjektivität des Künstlers bestimmt und geschaffen, dessen Weltansicht mitzutragen. Diesem hohen Anspruch werden die bekannten Ergebnisse, deren Wert auf anderer Ebene unbestritten ist, nicht gerecht. Versuche, die strukturellen Gestaltungen zum Bildträger für künstlerische Leistungen zu qualifizieren oder sie

mit bildkünstlerischen Aussagen zu durchdringen (Wege, die etwa von Tschierschky oder Schiefelbein beschritten wurden) sind bislang von den Dresdner Autoren nicht bekannt geworden. Eine solche Zielstellung würde den Vorwurf einseitiger Orientierung entkräften und dazu beitragen, bildende Kunst sinnvoll und standortbezogen in Städtebau und Architektur zu integrieren. Die These, daß «jedes künstlerische Ergebnis, das mit Hilfe industriell gefertigter Elemente erreicht wird, ... originale Leistung analog handwerklich hergestellter künstlerischer Werke» sei, soll hier nicht diskutiert werden. Wahrscheinlich steht in Frage, daß im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution auch mit den Mitteln der Industrialisierung bildkünstlerische Vergegenständlichung möglich wird. In diesem Bereich ist die Kunstentwicklung, ausgehend von den Potenzen unserer

sozialistischen Gesellschaft, im Gange. Schon sind die ästhetischen Erwartungen der Rezipienten von den Qualitäten der Industrialisierung beeinflußt, was wohl zur Überprüfung herkömmlicher Wertesysteme führen wird. Noch aber gelten für uns Einmaligkeit, Nichtwiederholbarkeit und Unersetbarkeit als Kennzeichen eines Kunstwerkes. Und um die künstlerische Qualität des vorgestellten Beispiels aus der angebotenen Entwicklung serieller Systeme geht es in diesem Beitrag. So erfreulich die Ergebnisse der ästhetischen Gestaltung mit dem Betonformsteinsortiment sind, als bildende Kunst sind sie nicht zu bewerten, noch können sie diese in Städtebau und Architektur ersetzen. Und sicher wäre das kein Streitpunkt, wenn es hierbei nicht um ästhetische Grundfragen und vielleicht um Fragen ginge, die mit der Auslegung der Honorarordnung im Zusammenhang stünden.

Sigbert Fliegel

Das Künstlerkollektiv «Røde Mor» (Rote Mutter) in Dänemark

Bereits in unserem Heft 1/1977 ging unser Autor Norbert Stratmann in seinem Beitrag «Westeuropäische Künstler auf der INTERGRAFIK 76» auf das dänische Künstlerkollektiv «Rote Mutter» ein. Heute veröffentlichen wir einen Beitrag der Grafikerin und Schriftstellerin Dea Trier March. Damit setzen wir die im Heft 2/77 begonnene Veröffentlichung von Diskussionsmeldungen auf dem Internationalen Künstlertreffen anlässlich der INTERGRAFIK 76 fort. Der Beitrag wurde von der Redaktion unweitlich gekürzt.

Aus Verzweiflung über die allgemeine Kunstsituation gründeten wir 1969 in Dänemark das Künstlerkollektiv «Rote Mutter». In den kapitalistischen Ländern sind die Künstler in der Regel gezwungen, ihre Arbeitskraft an die Oberklasse und Monopolinhaber zu verkaufen. Sie sind sehr isoliert. Diese Isolation macht sich in ihren Bildern deutlich bemerkbar. Die offizielle bildende Kunst ist individualistisch, experimentierend und vor allen Dingen von jedem politischen Inhalt gereinigt. Politische Kunst bedeutet bei uns dasselbe wie «Nicht-Kunst». Aber Ende der sechziger Jahre geschah etwas, das von größter Bedeutung für die junge Generation wurde. Überall in der westlichen Welt fanden Protestdemonstrationen gegen das kapitalistische System und die Rolle der Vereinigten Staaten als führende politische Nation statt. Unruhe breitete sich aus. In Frankreich streikten 10 Millionen Menschen. In Japan demonstrierten Zehntausende von Arbeitern, Bauern und Studenten. In den USA erhob sich die progressive

Negerbewegung. Auf einmal begriffen wir, daß der Wohlfahrtsstaat ein Mythos ist. Der Vietnamkrieg wurde der spanische Bürgerkrieg unserer Generation. Er ließ uns auch die Bedeutung des kulturellen Klassenkampfes erkennen und verstehen, daß die Kultur des Volkes eine mächtige Waffe im Klassenkampf ist. Die Künstler begannen ihre Elfenbeintürme zu verlassen. In Paris wurde die alte Kunstabakademie, École des Beaux-Arts, von ihren eigenen Studenten besetzt, die das «atelier populaire» gründeten und Plakate für die Streikenden herstellten. Neue Bilder, neue Musik und ein ganz neues Theater entstanden in den USA, der Bundesrepublik Deutschland, in Japan, Italien und Schweden. Es war zum ersten Male unsere Kunst, eine Kunst, die von Genossen geschaffen wurde. Doch sehr bald wurde uns Dänen klar, daß wir selbst keine richtige Verbindung zu unserer eigenen Kulturtradition besaßen. Mühsam suchten wir die losen Fäden, die uns zum Sozialrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre zurückversetzten. Wir fühlten ganz instinktiv, daß wir der formalistischen, inhaltslosen, multinationale Kunst, wie sie sich seit dem zweiten Weltkrieg in den westlichen Ländern entwickelt hatte und die ausschließlich der Oberklasse dient, den Rücken kehren mußten. Immer mehr inspirierte uns die Kunst der sozialistischen Länder.

Die meisten von uns sind Maler, die an der Hochschule für bildende Künste (Kunstabakademie) in Kopenhagen ausgebildet wurden. Wir gründeten die Gruppe «Rote Mutter», weil wir anstatt Galerie-

Kunst zu machen, eine Kunst schaffen wollen, die im Klassenkampf angewendet werden kann. In den Satzungen der «Roten Mutter» wurde im Zweckparagraph verankert, daß wir politische, proletarische Kunst machen wollen. Unter politischer Kunst verstehen wir eine Kunst, die die Gesellschaftsverhältnisse beschreibt und politisch Stellung bezieht. Unter proletarischer Kunst verstehen wir Kunst, die – in marxistischem Sinne – einen proletarischen Standpunkt einnimmt. Wir begannen in Zusammenarbeit mit verschiedenen Organisationen, Ausschüssen und Aktionsgruppen, Grafiken, Plakate, Lichtbilder und Zeichenserien auszustellen sowie Musik und Straßentheater aufzuführen. Die Arbeiterklasse und deren Verbündete – meinen wir – brauchen eine Kunst, die Ihnen hilft in Ihrem Kampf für die Entwicklung eines Klassenbewußtseins.

Außerdem wird dringend eine politische Kunst benötigt, um die Ausbreitung der kapitalistischen Ersatzkultur – diese verdummende, herabwürdigende kapitalistische Unterhaltung – innerhalb der Arbeiterklasse zu bekämpfen.

Wir sind jetzt, im Jahre 1976, elf Mitglieder der Gruppe «Rote Mutter» und arbeiten kollektiv. Drei von uns machen Grafik, die anderen acht arbeiten mit dem Rock-Zirkus. Beide Arbeitsgruppen werden durch die Basis-Versammlungen zusammengehalten, auf der alle wesentlichen Beschlüsse gefaßt und neue Projekte ins Leben gerufen werden.

Unter kollektiver Arbeitsform verstehen wir die enge Zusammenarbeit mit den Auftraggebern. Befruchtende Gespräche sollen helfen, zu einer gültigen Bildfindung zu kommen. Dann teilen wir die Arbeit unter den Mitgliedern der Gruppe auf und beginnen. In Abständen unterziehen wir die Arbeiten einer kollektiven Kritik. Das alles – wie bereits gesagt – geschieht in enger Zusammenarbeit mit den Leuten, die die Arbeit bestellt haben. In der «Roten Mutter» arbeiten wir häufig mit zusammengesetzten Bildern, in denen jeweils ein bestimmtes soziales, politisches Problem durch eine Reihe von Motiven geschildert wird. Auf diese Weise können wir sowohl die verschiedenen Aspekte des Problems schildern als auch gleichzeitig einen Weg zeigen, wie man es lösen könnte. Diese zusammengesetzten Bilder werden entweder von mehreren Gruppenmitgliedern ausgeführt, oder ein einzelner erhält den Auftrag, die gesamte Aufgabe zu lösen. Er wird unterstützt durch kameradschaftliche Kritik. Bei unseren kollektiven Bildern benutzen wir den Linolschnitt, und zwar aus mehreren Gründen. Teils, weil sich der Schwarz-Weiß-Kontrast für agitierende Zwecke am besten eignet, teils, weil er direkt als Klischee in der Buchdruckerresse verwendet werden kann und dadurch die Herstellung von Plakaten und grafischen



BEKÄMPFUNG FORURENINGEN

1 Künstlerkollektiv «Rote Mutter» kämpft gegen Umweltverschmutzung • 1974 • Plakat

2 Hammer und Sichel • 1976 • Linolschnitt

3 Signet des Künstlerkollektivs «Rote Mutter»

4 Boykottiert die Chile-Junta • 1976 • Plakat

5 Für eine progressive Kultur • 1975 • Plakat

6 Aktionseinheit • 1975 • Linolschnitt



BOYKOT CHILE-JUNTAEN
CHILEKOMITEEN · RÅDHUSSTRÆDE 13
1466 KBH-K · TLF: 01-141619 (ML-15-18) · GIRO: 33009



Blättern verbilligt. Schließlich läßt sich der Linolschnitt als einzige Bildform immer wieder reproduzieren – vom Original zu Zeitungen und Zeitschriften weiter zu Flugblättern und Vervielfältigungen –, ohne daß er nennenswert abgenutzt wird. Aber vor allem verhilft uns der Linolschnitt zu einem gemeinsamen Stil, der unsere unterschiedlichen künstlerischen Handschriften verschmelzen läßt. Innerhalb dieses Stils unterscheiden wir zwischen 1. Dokumentarismus (direkte Schilderung der sichtbaren Wirklichkeit) und 2. Fiktion (konstruierte, erklärende Erläuterung in poetischer, humoristischer oder satirischer Form).

Es ist wesentlich für uns, billige Dinge zu produzieren, Massenkunst in Form von Plakaten, grafischen Blättern und Büchern, die sich leicht verteilen lassen und die sich jeder leisten kann. Wir haben Plakate für die Widerstandsbewegung in Vietnam, Südafrika, Angola, Brasilien und Chile gemacht. Dabei konnten wir feststellen, daß diese Plakate auch bei der politischen Arbeit in den betreffenden Ländern verwendet wurden. Für das Inland stellten wir u. a. Bilder für die Frauenrechts-Bewegung, für Gewerkschaften, Lehrlingsorganisationen, Streikende und Arbeitslosengruppen her.

Im Laufe der Zeit entstanden über 50 kollektive Plakate, außerdem Kataloge, Bücher und grafische Mappen mit unseren Bildern. Ferner übernahmen wir für das Gewerkschaftshaus in Kopenhagen die Ausschmückung einer größeren Wand. Die bisher letzte Aufgabe war die Gestaltung eines Bild-Romans mit 78 Linolschnitten. Die offizielle Kunstmeinung vertritt die Auffassung, daß die Werke, die die Gruppe «Rote Muttern» produziert, keine künstlerische Qualität enthalten. Wir dagegen sind der Ansicht, daß wir mit künstlerischen Wirkungsmitteln arbeiten. Es erweckt bei der bürgerlichen Öffentlichkeit Anstoß, daß unsere Bildwerke in enger Zusammenarbeit mit den Auftraggebern, teilweise ganz einfachen Menschen, entstehen und ihre Äußerungen unser Schaffen beeinflussen. Der politische Inhalt – den wir oft auf Kosten von ästhetischen Raffinements hervorheben – wirkt in einem Land, in dem die abstrakte Bildkunst noch immer vorherrschend ist, abstoßend.

Seite an Seite mit der Grafikgruppe hat die «Rote Muttern» einen Rock-Zirkus entwickelt, der seine eigenen Texte schreibt und seine eigene Musik komponiert.

Wir möchten auch die Musik politisch einsetzen und auf diese Weise dazu beitragen, eine Alternative zu der Flut von bürgerlicher Indoctrinierung zu schaffen. Unsere Tätigkeiten in der «Roten Muttern» sind wirtschaftlich unabhängig. Wir erhalten keine finanzielle Unterstützung, weder von Privatleuten noch von Staat oder Gemeinde.

Dea Trier March, Kopenhagen

FORUM

Sozialistischer Realismus

Positionen, Tendenzen, Probleme

Die 9. Tagung des Zentralvorstandes des Verbandes Bildender Künstler der DDR am 22. und 23. November 1976 beschäftigte sich mit neuen Fragestellungen zum Wesen und zu den Prinzipien des sozialistischen Realismus. Nach der Veröffentlichung des Referates von Dr. Klaus Weidner in den Heften 2 und 3/1977 beginnen wir heute mit der Publikation von Auszügen aus dieser Beratung. Alle diese Beiträge stehen hier zur Diskussion.

Zeitgenossen zweier Zeitalter

Dr. sc. Ingrid Beyer, Kunsthistorikerin, Berlin: Inhalt und Form sind eine dialektische Einheit. Man kann sie aus methodischen Gründen bei theoretischen Überlegungen vorübergehend einzeln untersuchen; doch wo ihre untrennbare Zusammengehörigkeit in der Kunstpraxis auseinandergerissen wird, geschieht das m. E. zum Schaden für die gesellschaftliche Funktion und Wirksamkeit der Kunst in unserem Leben. Dazu möchte ich im folgenden einige Gedanken äußern, die sich auf aktuelle Diskussionen beziehen.

Seit der Rostocker Tagung unserer Sektion wird auch in unserer Kunsthistorik verstärkt darüber diskutiert, daß wir in unserer sozialistisch-realistischen Kunst verschiedene Darstellungstypen unterscheiden; in der sowjetischen Literaturwissenschaft gibt es dazu seit längerem sehr interessante Überlegungen. Davon ausgehend, schlagen Peter Feist und Klaus Weidner Unterteilungen in «unmittelbare», «expressive», «meta-

phorischen», «konstruktive» oder simultane Darstellungsarten vor (sie stimmen darin nicht völlig überein).

Ich halte solche Fragestellungen für wichtig und habe im Heft 9/76 der «Bildenden Kunst» dazu auch eine – etwas polemische – Meinung geäußert. Ich möchte hier nur noch hervorheben, daß man die Betrachtung solcher Gestaltungstypen stets verbinden muß mit der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug und dem Wahrheitsgehalt der künstlerisch formulierten Aussage. Beispielsweise sind simultane Darstellungswisen «an sich» noch kein Ausdruck weltbewegender inhaltlicher Problemstellungen. Wenn oft mit Recht betont wird, daß wir uns vor simplifizierenden Realismusauffassungen hüten müssen, so meine ich, daß auch in scheinbar komplizierten Darstellungswisen, in scheinbar tiefgründiger Symbolik ein oftmals recht banaler, simplifizierender Gehalt stecken kann. Auf welche bildnerischen Typen oder Unterteilungen wir uns auch einigen mögen – so unterliegt realistisches Kunstschaften doch einheitlichen Grundkriterien, die sich auf den Wahrheitsgehalt der wie auch immer gestalteten Aussage beziehen. So ist z. B. eine wesentliche Voraussetzung für die Wirksamkeit realistischer Sinnbilder, daß die verwendeten Zeichen ein bestimmtes Maß an Konkretheit und Allgemeinverständlichkeit aufweisen, um im Betrachter wirklichkeitsbezogene Assoziationen hervorrufen zu können und ein ästhetisches Erlebnis auszulösen, das Gefühl und Verstand aktiviert. Das hängt natürlich auch wesentlich mit davon ab, welche Lebenserfahrungen, welches Wissen und auch welche Kunsterfahrungen der Betrachter in die Begegnung mit einem Kunstwerk einbringt. Wer z. B. nicht weiß, wer Ikarus ist, wird schwierlich das Bild von Heisig (BK 7/76, S. 332) oder die entsprechende Symbolgestalt in Womackas Bild im Palast der Republik (BK 7/76, S. 320) rezipieren können. Doch Brecht verwies ja ausdrücklich darauf, daß es nicht nur ein Volkstümlichkeit, sondern auch ein Volkstümlichwerden gibt. So besteht bei uns grundsätzlich die Möglichkeit (nicht zuletzt mit Hilfe kunstkritischer Öffentlichkeitsarbeit), solche realistischen Symbole allgemein verständlich zu machen.

Der Realismusgehalt eines Kunstwerkes ist nicht in erster Linie von der Wahl der Darstellungsformen abhängig, sondern primär von einer auf die Lebenswahrheit gerichteten realistischen Bildidee. «Die neuen Inhalte unserer Wirklichkeit zu entdecken, das ist das eine. Zur künstlerischen Entdeckung des Lebens werden sie aber erst, wenn es gelingt, die ihnen gemäßigen künstlerischen Ideen zu finden und herauszuarbeiten», heißt es im Hauptreferat auf unserem Verbandskongress. Der Begriff «Bildidee» wird in letzter Zeit relativ häufig gebraucht, doch

oftmals in recht unterschiedlichem Sinne. Darüber muß man sich verständigen. Ich verstehe unter Bildidee nicht eine vorgefaßte abstrakt-theoretische, rationale Konzeption, die im nachhinein lediglich durch handwerkliches Können bildlich «zumzusetzen» oder zu illustrieren wäre. (Solche Auffassung trifft man übrigens nicht nur bei gesellschaftlichen Auftraggebern!) Bildidee ist meiner Meinung nach ein mehr oder weniger deutliches, komplexes, sinnlich-konkretes Vorstellungsbild, das eine (dem jeweiligen künstlerischen Genre gemäß) kompositionelle Grundstruktur aufweist und bereits in diesem «Embryonalzustand» die untrennbare Einheit von Inhalt und Form verkörpert.

In der realistischen Bildidee haben sich sowohl Weltsicht und Epocheverständnis des Künstlers, die Kraft seiner geistig-emotionalen Wirklichkeitsbeziehungen und seine schöpferische Phantasie zu bewähren. Freilich entscheidet dann die jeweils besondere Art künstlerischer Begabung, praktisch-künstlerischer Erfahrungen und Schöpferleidenschaft darüber, wie weit es dem Autor gelingt, seine Bildidee in einem überzeugenden, ausdrucksstarken Kunstwerk zu realisieren.

Sozialistischer Ideen- und Gefühlsgehalt drücken sich in unterschiedlichen Genres auf verschiedene Weise aus. Das scheint eine Binsenweisheit zu sein. So wird zwar kaum jemand daran zweifeln, daß beispielsweise in einem Trompetenstillleben von Bernhard Heisig das gleiche unverwechselbare persönliche Temperament und das gleiche Zeitgefühl des Malers zum Ausdruck kommen wie in seinem Bild «Chile – 12. September 1973» oder in seinen großformatigen Auseinandersetzungen mit der Pariser Commune. Doch das besondere «Maß» subjektiver Wirklichkeitsbeziehungen, die sich in einem Stillleben verkörpern, unterscheidet sich in Umfang und Tiefe beträchtlich von dem eines Werkes, das der unmittelbaren Auseinandersetzung mit brennenden Lebensfragen unserer Epoche gewidmet ist. Max Liebermann polemisiert in einem oft zitierten und meist mißbrauchten Satz gegen das angebliche «Axiom», daß eine gut gemalte Rübe besser sei als eine schlecht gemalte Madonna: es werde ihm niemals einfallen, zwei ästhetisch so ungleiche Gegenstände miteinander vergleichen zu wollen; denn: «Obgleich in einem Vierzeller das Genie Goethes ebenso sichtbar ist als im Faust, kann als künstlerische Leistung „Ober allen Gipfeln ist Ruh“ doch nicht mit dem Faust verglichen werden». (Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei, Leipzig 1948, S. 16)

So haben sich nicht nur die malerischen Fähigkeiten des Künstlers, sondern vor allem auch seine Lebenserfahrungen und seine Einsichten in gesellschaftliche

Zusammenhänge und historische Entwicklungsprozesse am «großen Themen» auf ungleich höherer Stufe zu bewahren als am relativ «kleinen Subjet». Das gilt in gleicher Weise auch für den Betrachter, der von unterschiedlichen Werken auf höchst unterschiedliche Weise geistig gefordert wird.

«Die Künstler verschiedener Zeiten sehen natürlich die Dinge sehr verschieden», schreibt Brecht. «Ihr Sehen hängt nicht nur von ihrer individuellen Eigenart ab, sondern auch von dem Wissen, das sie und ihre Zeit von den Dingen haben.» (Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. I, S. 342) Nicht selten wird heute von bestimmten Einwirkungen des technisch-zivilisatorischen Fortschritts auf Sehgewohnheiten und Erlebnisweise «des modernen Menschen» gesprochen. So wichtig solche Faktoren sind – sie wirken nicht «an sich». Im Unterschied zu allen früheren Epochen besteht die «Grundsituation des Menschen im 20. Jahrhundert» vor allem darin, daß er «Zeitgenosse zweier Zeitalter» ist, wie Ingo von Wangenheim betont. «In welchem der beiden er sich auch befinden mag, er befindet sich in demselben immer auch im Hinblick auf das andere.» Und sie erkennt als das «einzig mögliche ...», in dem die Menschheit noch fortbestehen kann und wird, das sozialistische Zeitalter («Die Verschwörung der Musen», Halle/S. 1971, S. 8). Sich dieser Grundsituation bewußt zu werden – das bedeutet, das Ringen zwischen Menschlichkeit und Barbarei, auf das der Künstler feinfühlig reagiert, als gesetzmäßigen Ausdruck des Grundwiderspruchs unserer Epoche zu erkennen. Das kann ihn davor bewahren, lediglich einzelne Momente, also Teilwahrheiten, zum Ganzen zu verabsolutieren und damit unwahr zu werden. Daß Künstler verschiedener Zeitalter die Dinge sehr verschieden sehen, ist also nicht nur als chronologisch begründete Tatsache zu verstehen, als Vergleich von Künstlergenerationen über die Entfernung von Jahrhunderten hinweg. Ebensowenig ist es etwa durch eine geographische Abgrenzung oder durch eine Gegenüberstellung von Künstlern sozialistischer und kapitalistischer Länder zu bestimmen. «Meine Arbeit kann erst fruchtbar werden, wenn sie in direkter Beziehung steht zu den Kräften, die für mich die positiven Kräfte dieser Welt bedeuten», heißt es in Peter Weiß' «10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt» (ND v. 2. 9. 1965). Und der in Schweden lebende Schriftsteller läßt keinen Zweifel daran, daß er grundsätzlich «nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur Beseitigung der bestehenden Mißverhältnisse in der Welt» sieht, daß jedoch diese positiven Kräfte «heute überall auch in der westlichen Welt zu versprechen» sind.

Wir hatten kürzlich Gelegenheit, im

«Klub INTERGRAFIK» mit verschiedenen Künstlern auch aus kapitalistischen Ländern zu sprechen und dabei erneut festzustellen, daß es ihnen ein wesentliches Anliegen ist, mit ihrer Arbeit öffentlich wirksam zu werden und ihre Landsleute zu aktivieren im antikapitalistischen Kampf. Daß sie dabei nicht nur soziale, sondern auch ideologische Schwierigkeiten zu überwinden haben, um ihr Bündnis zu erweitern, zeigte sich m. E. deutlich in einer Meinungsverschiedenheit auf dem Symposium. Einige meinten dort, es sei mit dem Motto der INTERGRAFIK nicht zu vereinbaren, daß auch abstraktionistische Arbeiten mit ausgestellt werden. Andere wiederum – z. B. Künstler aus Argentinien – meinten, es sei oftmals ein erster Schritt, wenn sich modernistisch schaffende Künstler zunächst politisch zu Ihnen hinwenden und nun nicht sogleich in der Lage sind, auch Ihre Arbeitsweise entsprechend zu ändern. Indem man sie mit ausstellen lasse, werde Ihnen dokumentiert, daß Ihr Wollen ernstgenommen wird; sie werden von der politischen Annäherung folgerichtig zu künstlerischen Konsequenzen weitergeführt. Solche konkreten Wirkungsbedingungen der Künstlerschaft unter den jeweils besonderen Bedingungen der einzelnen Länder müssen wir genauer einschätzen lernen und dieses Wissen bei der Auswertung ihres Beitragtes in kommenden Ausstellungen feinfühlig anwenden.

Vor allem aber kommt es für uns darauf an, daß wir uns selbst mit unserer Kunst so überzeugend wie möglich in unserer sozialistischen Eigenständigkeit repräsentieren. Gerade dabei verschenken wir oftmals noch große Möglichkeiten. Ich will dafür ein charakteristisches Beispiel aus einer BRD-Zeitung zitieren. In einer Rezension zur 7. Internationalen XY-LON-Holzschnittausstellung in der Westberliner Kongreßhalle heißt es in der «Frankfurter Rundschau» vom 13. 8. 75: «Thematisch und formal ist die Ausstellung nach allen Seiten offen, dies auch für die osteuropäischen Künstler, die, anders als die Mehrzahl ihrer westlichen Kollegen, stärker rein kompositorische Experimente pflegen; hier herrscht offenbar immer noch ein Nachholebedarf ...» Und mit einem Blick auf die Exponate der DDR: «Ingo Kirchner schickte eine „Kalligraphische Notation“, eine formale Untersuchung, die vor einigen Jahren gewiß noch „formalistisch“ genannt worden wäre ...»

Nun erleben wir ja des öfteren, daß Künstler vorübergehend, gewissermaßen zur Selbstverständigung, verstärktes Interesse auf die Klärung formal-ästhetischer, gestalterischer Probleme richten, um sich mit dabei gewonnenen Erfahrungen später wieder bedeutsamen realistischen Anliegen zuzuwenden. Doch halte ich es für verkehrt, ausgerechnet Ergebnisse solcher individuellen Ex-

perimentierphasen auf internationale Ausstellungen zu schicken. Oberhaupt scheint mir, daß manchmal dafür spekulativ nach dem jeweils «gefragten» formalen Trend ausgewählt wird, um im Ausland «Modernität» zu demonstrieren. So resümierte auch Herbert Sandberg nach der Grafikblennale in Krakow 1976: «Man legt Wert auf große Formate, Farbe, möglichst experimentelle, neue Darstellungsmittel», und er entgegnete auf die Frage «Sind wir „konventionell“?» abwertend: «Ich kann das nur mit Ja beantworten.» (vergl. «Bildende Kunst» 8/1976, S. 402) Diese Äußerung steht im krassen Widerspruch zur konsequenten Parteilichkeit seiner eigenen politischen Grafiken, und auch von seinen Gesprächspartnern erfuhr Herbert Sandberg keine Zustimmung. Karl-Georg Hirsch entgegnete ihm: «Wir sollten uns von dem, was in einigen Grafikblennalen gezeigt und honoriert wird, nicht beeindrucken lassen ... Die grafischen Reize können wir nur als Mittel betrachten, um etwas auszusagen». Und der Westberliner Kunstkritiker Norbert Stratmann betonte: «Gerade das ist das Angebot des sozialistischen Realismus, der Kunst in eurem Land, daß Form immer als Form von Inhalt begriffen wird.» (ebenda, S. 403)

Die Erfahrung des INTERGRAFIK-Symposiums hat mich in meiner Überzeugung bestärkt, daß wir uns selbst am besten repräsentieren und damit auch den Kunstschaffenden in nichtsozialistischen Ländern am wirksamsten helfen, eine Antiposition zum dort herrschenden kapitalistischen Kunstbetrieb einzunehmen, wenn wir sozialistisch-realistische Kunstwerke delegieren. Kunstschaffende und Kunstaufnehmende sind in unserem Lande als «Zeitgenossen zweier Zeitalters» gleicherweise Bürger eines sozialistischen Staates. Das unterscheidet Ihre Beziehungen und Ihre Kommunikationsmöglichkeiten grundsätzlich von den künstlerischen Schaffens- und Wirkungsbedingungen in einer von antagonistischen Gegensätzen zerrissenen Gesellschaft.

Selbstverständlich sind ästhetische Erlebnisfähigkeit und Feingefühl für die Ausdrucks Kraft der künstlerischen Form bei der außerordentlich gewachsenen Zahlkunstinteressierter Werkätigeren bei uns noch sehr unterschiedlich entwickelt. Viele sind im Umgang mit Kunst noch wenig erfahren. Die subjektive ästhetische Erlebnisfähigkeit bildet sich nicht von heute auf morgen, sondern in einem langwierigen, komplizierten Prozeß geistiger Auseinandersetzungen mit Kunst. Doch unsere Jahrzehntelangen Erfahrungen besagen, daß sich das Kunstverständnis nicht in erster Linie durch «kalligraphische Notationen» entwickelt, sondern primär über das Interesse am Dargestellten. Am Was wird das Interesse für das Wie gefördert.

Im Meinungsstreit

Der Beitrag «Konturen eines Bezirkes» von Ina Adler und Wally Poltiniak in unserem Heft 11/76 hat unter Künstlerkollegen des Bezirkes Potsdam Diskussionen ausgelöst, teilweise Zustimmung zum kritischen Tenor, teilweise Widerspruch, teilweise Unzufriedenheit wegen fehlender wichtiger Aspekte. Er war auch Teil einer konstruktiven Polemik um Probleme und Wege des sozialistischen Realismus in der Vollversammlung der Potsdamer Bezirksorganisation des VBK-DDR am 26. Januar 1977, an der das Mitglied des ZK der SED und 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung Potsdam, Genosse Dr. Günther Jahn, und weitere führende Persönlichkeiten des Bezirkes teilnahmen. Wir veröffentlichen heute Zuschriften zu diesem Beitrag, die verdeutlichen, daß die Entwicklung einer vertrauensvollen Zusammenarbeit von Künstlern und Kunsthistorikern auch im Bezirk Potsdam eine Aufgabe von grundsätzlicher Bedeutung ist. Zugleich werden hier übergreifende Fragen der Verantwortung der Kunsthistorik im gegenwärtigen Kunstprozeß angesprochen. «Unsere weitere Kunstentwicklung braucht in größerem Umfang, aber auch weit aus qualitätsvoller sachkundigen, kameradschaftlich-kritischen Meinungsstreit über Kunstwerke und künstlerische Entwicklungsprobleme und -tendenzen. Weder überschwängliches Lob einer guten Absicht noch unbegründete Ablehnung wirken da fördernd. Wir sind für eine breite öffentliche Aussprache über künstlerische Leistungen, die zu fundierten Einschätzungen führt. Sie zu erarbeiten wird immer stärker Sache der öffentlich-kritischen Diskussion sein ... Wir gehen in einer Diskussion davon aus, daß sie eine Auseinandersetzung auf gemeinsamen sozialistischen Grundlagen ist, also ein Meinungsstreit Gleichgesinnter und Gleichstrebender. Dies setzt Achtung für den Diskussionspartner voraus und schließt ein, daß sich alle Beteiligten um ein hohes wissenschaftliches, philosophisch-ästhetisches Niveau in der Polemik bemühen» (Kurt Hager auf der 6. Tagung des Zentralkomitees der SED 1972). Eingedenk der in den nachfolgenden Beiträgen enthaltenen richtigen Forderungen und Ergänzungen betont die Redaktion die Notwendigkeit parteilicher, kameradschaftlicher, zugleich konstruktiv-kritischer Auseinandersetzung – wie sie auch von Ina Adler und Wally Poltiniak angestrebt wurde – im Interesse der sozialistisch-realistischen Kunstentwicklung.

Das reicht uns nicht

Kurt-Hermann Kühn, Maler und Grafiker, Vorsitzender des Bezirksverbandes Potsdam des VBK-DDR: Auf der Zentralvorstandssitzung am 22. und 23. 11. 1976 in Magdeburg zu Problemen des sozialistischen Realismus sagte Bernhard Helsig u. a. sinngemäß: «Wo steht denn geschrieben, daß Kunstkritiken unwidersprochen bleiben müssen?» Er bezog das vor allem auf die theoretische Substanz von Veröffentlichungen. Der Artikel «Konturen eines Bezirkes» von Ina Adler und Wally Poltiniak (BK 11/76) vermittelt m. E. nicht mehr als Umrisse bzw. Andeutungen. Der Problemanspruch beider Autorinnen bleibt zu beschieden. Das ist nun für die Schaffensprobleme im Bezirk Potsdam um so bedauerlicher, da die Darstellungen im Artikel stark auf subjektiven Reflexionen aufgebaut sind und zu schwach objektive kunstwissenschaftliche Kriterien als Wertungsfaktoren gelten lassen. Der Ausgangspunkt belegt es. Immerhin gehören zwei Meister von nationaler Bedeutung zum Bezirk Potsdam – Magnus Zeller 1888–1972 und Kurt Robbel. Zeller lebte seit den zwanziger Jahren in Caputh, und Robbel ging erst 1973 nach Berlin. Diese Künstler bildeten mit Kurt Poltiniak eine wesentliche progressive Säule künstlerischer Schaffenstendenzen dieses Bezirkes und waren von maßgeblichem Einfluß von den Anfängen unserer dreißigjährigen sozialistischen Kunstgeschichte bis in die sechziger Jahre hinein. Kann man das als Kunsthistoriker übersehen? Ich meine, eine Wertung neuer Tendenzen kann doch bei solider kunstwissenschaftlicher Arbeit ohne eine Übersicht über ältere Tendenzen nicht fruchtbar werden. Nicht geschmeidige, wohlklingende Worte helfen unseren jungen Künstlern, sondern ein kluges Aufmerksam machen auf die Schicksalsfragen der Menschheit und unserer Zeit, besonders auf die revolutionären Prozesse in den Reihen der Arbeiterklasse selbst, national wie international. Dafür brauchen wir ein tiefes und echtes Verständnis. Welcher Künstler ist hier nicht ansprechbar? Gibt es nicht, wenn man Gegenwartstendenzen untersucht, neben dem Internationalen und nationalen Erbe auch regionale Bezugsbezogenen dementsprechend kunstwissenschaftlich zu akzentuieren, besonders wenn der kunstkritische Gegenstand aus

regionalen Tendenzen gewählt ist? Wer bewerten will, muß seinen Standort dem Leser verdeutlichen. Gerade die ältere Generation bedarf einer sehr exakten kunsttheoretischen Behandlung und Differenziertheit. Was den Bezirk Potsdam betrifft, so wirken neben den genannten kommunistischen Künstlern solche Künstler wie z. B. Egon von Kameke, Ilse Fischer und Heinz Böhm aus bürgerlich-humanistischem Traditionsbewußtsein. Nur eine sorgfältige, differenzierte Behandlung und Bewertung der älteren Generation hilft uns, Gutes zu bewahren, um für heute und morgen über zeitlich Brauchbares auch zu Überdauerndem zu gelangen. Welche Aufgabe hat eine progressive Kunstkritik?: Aus einem Haltungsverständnis heraus gesellschaftliche Bedeutungsmaße zu erkunden, um durch Ideologiedeterminierte Analysen die individuellen künstlerischen Potenzen anzuregen und geistig zu bewegen.

Ina Adler und Wally Poltiniak haben zum Schwund des Arbeiter-, Menschen- und problematischen Gruppenbildes in unserem Bezirk nichts Kritisches anzumerken. Ist das denn, wenn man sich mit Bezirkstendenzen auseinandersetzt, so unbedeutend? Ich bin anderer Meinung, denn In der Tat: durch verschiedene Schwierigkeiten, die Kollegen bei der Bewältigung von Problembildern hatten, gibt es hier ein Zurückweichen vor den harten Auseinandersetzungen, die solche Bildaufgaben mit sich bringen. Ich meine, die beiden Kunsthistorikerinnen haben wesentliche Schaffens- und Problemfragen unseres Bezirkes leider kunstkritisch nicht gründlich und engagiert genug behandelt.

Weiter konkretisieren

Wolfgang Haupt, Kulturwissenschaftler, Leiter des VEB Umweltgestaltung und bildende Kunst Potsdam: Nach dem Lesen des Beitrages «Konturen eines Bezirkes» (BK 11/76) stellte sich mir die Frage: Ist es den Verfassern gelungen, diese Konturen und Tendenzen zu erfassen und sichtbar zu machen? Ich glaube nicht. Sie haben eine gute Möglichkeit vergeben, die interessanten Erscheinungen in der Malerei und Grafik, die der Bezirk Potsdam aufzuweisen hat, vorzustellen. Ihr Artikel, so sagen sie, soll zur Diskussion anregen. Ich möchte mich daran beteiligen. Ist Weite und Vielfalt in der Entwicklung des sozialistischen Realismus denn so zu verstehen, daß dabei die Frage nach der Gestaltung der Arbeiterklasse als der machtausübenden und geschichtsbestimmenden Klasse zweitrangig gewor-

den ist und sie deshalb gar nicht mehr aufgeworfen und beantwortet zu werden braucht? Die Rolle der Arbeiterklasse in den Klassenauseinandersetzungen, unser Verhältnis zur Sowjetunion, der proletarische Internationalismus, die internationale Solidarität – Gegenstände auch für die bildende Kunst – werden als Fragestellungen nur am Rande behandelt. Da wir im Bezirk zur Zeit einen Verlust an Werken, die diese Themenbereiche umfassen, zu verzeichnen haben, ist eine Analyse der Werke, die in den letzten Jahren entstanden sind, um so erforderlicher. Ich meine hier u. a. die Arbeiten «Kumpel vom Bohrturm», «Schichtwechsel», «Birkenau» von H. J. Biedermann, die Grafiken «Ein Biedermann», «Held der Sowjetunion», «Ein Kommunist» von Werner Gottsmann, den Themenbereich der NVA, mit dem sich Uwe Beckmann beschäftigt, die umfassende Fassadengestaltung an der Parteischule, mit der sich Emil Spiess auseinandersetzt sowie die Arbeiten von Manfred Nitsche und Wolfgang Liebert, der mit seinen letzten Bildern wieder auf sich aufmerksam macht. Die Aufzählung ist unvollständig, wenn nicht die bedeutenden Beiträge zum Historienbild von Kurt-Hermann Kühn, «Erben des Spartakus», und von Heinz Böhm, «August Bebel im Reichstag 1905» erwähnt werden. Es ist für die Konturen eines Bezirkes nicht unbedeutend, wenn sich ein Maler wie Heinz Böhm mit 67 Jahren diesem Gegenstand zuwendet und ihn als wesentlichen Inhalt seines künstlerischen Schaffens ansieht. Natürlich sind bei über 40 Malern und Grafikern diese Bemühungen für einen Bezirk nicht ausreichend, aber viele Versuche in dieser Richtung, auch wenn sie noch gestalterische Schwächen haben, sind es wert, umfassender und entwicklungsbestimmender dargestellt zu werden. Jeder Versuch in dieser Richtung, sich mit den uns bewegenden Fragen unserer Zeit im Bild auseinanderzusetzen, ist meines Erachtens mehr wert als das kultivierte Stilleben – es ist auch erforderlich, aber die Relationen müssen stimmen.

Es war schon immer schwerer, die Kompliziertheit unserer sozialistischen Entwicklung im Bild zu erfassen und leichter, den Problemen aus dem Wege zu gehen. Für die Gestaltung der Arbeiterklasse in ihrem unmittelbaren Lebensbereich der materiellen Produktion gibt es keine Maxime, denn sie verändert sich und ihre Umwelt fortwährend und stellt an die Kunst ständig höhere Anforderungen.

dend die Prozesse, die die Maler und Grafiker zu erfassen und zu gestalten haben? Nur ein schöpferischer Meinungsstreit – und der ist dank des Artikels ausgelöst – wird uns weiterhelfen. Wolfgang Wegener erhielt 1976 den Kuntpreis der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft für so bekannte und bedeutende Arbeiten wie «Rettung des Denkmals Peter I.», «Kolchosbuchhalter und seine Frau», «Auf der Straße nach Puschkin», «Ukrainische Landschaft mit Kürbissen», «Arbeitspause auf dem Felde», «An der Wolga». Die Aufzählung zeigt, mit welcher Intensität sich der Künstler nach seinen Besuchen in der Sowjetunion mit diesem Gegenstand beschäftigte, seine Position zu diesem Land bezog und in seinen Bildern offenbarte. Für diesen Teil stimme ich mit den Einschätzungen zu Wegeners Arbeiten überein, aber es scheint mir doch in der weiteren Verallgemeinerung etwas vermessen zu sein, die Motive seiner Landschaften mit einem so hohen philosophischen Stellenwert zu beurteilen, wie «... unsere Welt nach ihrem historischen Gewordensein zu befragen ...» bzw. «... die in ihrem künstlerischen Ausdruck Epochenfragen transparent werden lassen.»

Übrigens: diese Frage nach dem historischen Gewordensein unserer Welt stellt sich vielen unserer Künstler, und es versteht sich von selbst, daß die Ausdrucksmitte und Techniken in der Beantwortung unterschiedlich sind. Ich stimme nicht damit überein, wenn ein Künstler wie Gottfried Höfer mehr als Techniker dargestellt wird, denn gerade er bemüht sich, in seiner Grafik wichtige Seiten unseres Lebens zu erfassen und politische Positionen zu beziehen, so in seinen Arbeiten «Auschwitz», «Polnischer Sommer», «Salvador Allende». Ebenso unverständlich ist mir die Feststellung zu Christian Heinze, daß mittels nervösen, vibrierenden Strichwirkungen seine tiefe Verbundenheit zur Sowjetunion zum Ausdruck kommt. Ich hatte seine Verbundenheit bisher aus der dialektischen Einheit des Was und des Wie entnommen. «Sein vorrangiges Interesse gilt bestimmten Fragen der historischen Entwicklung» (Einschätzung zu Kurt-Hermann Kühn); diese Formulierung ist nicht exakt, denn es muß heißen: «Sein vorrangiges Interesse gilt immer den Grundfragen der historischen Entwicklung.» Das ist in seiner, wie bei vielen anderen, politischen Grundhaltung angesiedelt, denn bei allem, was von Ihnen gemacht wird, geht es um die politische Position, die sie haben und beziehen, im Auftreten, im Handeln und nicht zuletzt im Malen. Von dieser Seite aus gesehen, sind viele Fragen in dem Beitrag offen geblieben und bedürfen in weiteren Auseinandersetzungen der Konkretisierung, um zu richtigen Einschätzungen der Konturen eines Bezirkes zu gelangen.

INFORMATIONEN

Ausstellungen im April/Mai

Annaberg-Buchholz Ober-schule I: Grafik von Prof. Willi Sitte, Sabine Krause – Keramik (bildnerisches Volkskunstfestival) 1.5. bis 30.5.

Bad Kösen Romanisches Haus: Klaus Sängerlaub – Pastelle (3.4. bis 26.6.). Kunsthalle: Hannes H. Wagner – Malerei und Grafik (24.4. bis 26.6.).

Berlin Ausstellungsräume am Fernsehturm: Bücher aus der Ungarischen Volksrepublik (5.4. bis 14.4.). Staatliche Kunstsammlungen, National-Galerie/Ostasiatische Sammlung: Japanisches Kinderspielzeug (ständige Ausstellung). Altes Museum: Wilhelm Rudolph – Grafiken, Zeichnungen, Holzschnitte (bis 17.4.). Bodemuseum/Skulpturensammlung: Entwicklung der deutschen Geldscheine. Sonderausstellung des Münzkabinettes im Bodemuseum (bis 31.5.). Sprache und Schrift im alten Ägypten, Kunstgewerbemuseum, Kleine Galerie: Galerie der Freundschaft: In Zusammenarbeit mit dem Rat des Stadtbezirks Köpenick, Abteilung Volksbildung (1.4. bis 8.5.). Polnische Malerei (10.5. bis 12.6.). Akademie der Künste der DDR, Marstall: Jan Tschichold – Typographie und Schriftgestaltung (bis 17.4.). Märkisches Museum: Berliner Kunst vom Barock bis 1945 (ständige Ausstellung). Berliner Kunst von 1945 bis zur Gegenwart (ständige Ausstellung). Berliner Fayencen (ständige Ausstellung). Berliner Porzellan (ständige Ausstellung). Berliner Eisenkunstguß (ständige Ausstellung). Märkische Gläser (ständige Ausstellung). «Otto-Nagel-Haus»: Galerie der Freundschaft des Stadtbezirks Mitte. In Zusammenarbeit mit dem Kreiskulturhaus «Bruno Kühne» (13.4. bis 30.4.), Dietrich Kaufmann – Malerei und Grafik (26.4. bis 30.6.). Kleine Volkskunstgalerie im Studio «Otto Nagel»; Karl-Heinz Klingbell – Malerei und Grafik (5.4. bis 6.5.). Aus der Werkstatt · Grafische Techniken – Landschaft (10.5. bis 3.6.). Filmtheater «internationale»: Kinderzirkel des Studios «Otto Nagel» zeigen Malerei und Grafik (bis 10.4.). Filmtheater «Kosmos»: Grundlagenzirkel stellen sich vor: Studio «Otto Nagel», Keramikzirkel, Zirkel des RAW «Franz Stenzel» (14.4. bis 8.5.). Haus der jungen Talente, Galerie Junge Künstler: Axel Dehnsen, Jutta und Michael de Maizière, Olaf Nemzow – Gebrauchsgrafik (7.4. bis 30.4.). Zentrales Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft: Die Sowjetunion im Spiegel der Philatelie. Ausstellung des Zentralen Freundenkreises DDR-UdSSR des Philatelistenverbandes im Kulturbund der DDR (2.4. bis 10.4.). Club der Kulturschaffenden Joh. R. Becker: Heinrich Kilger – Bühnenbildausstellung. Ausstellung anlässlich seines 70. Geburtstages (bis 15.4.). Galerie im Turm: Willi Moese, Klaus Vonderwerft – Malerei und Grafik (bis 1.5.). Studio-Galerie: 100 Kannen von 1977 – Keramikausstellung (5.4. bis 26.4.). Galerie Berlin: Sighard Gille – Malerei und Grafik (bis 30.4.). Zotscho Jordanow, Schöfbeck, Hänsch – Kunsthandwerk; Jürgen Grätz – Fotos (5.4. bis 30.4.). Prof. H. Th. Richter – Grafik und Zeichnungen; Prof. Walter Ho-

ward – Plastik (4.5. bis 28.5.). VEB HAWEDA – Hallenser Textilgestaltung; Kunsthandwerk; Arno Fischer – Fotos (4.5. bis 28.5.). Roger Molls – Fotos (April). Gisela Neumann – Grafik (April). Galerie Arkade: Rolf Händler – Malerei (April). Werner Tübke – Aquarelle und Zeichnungen (Mai). Die Möwe, Zentraler Klub der Gewerkschaft Kunst: Mal- und Zeichenzirkel der «Möwe» stellen Arbeiten vor (5.4. bis 5.5.). Kreiskulturhaus Erich Weinert: Ruth Knorr – Illustrationen und Grafik (bis 23.4.). Kreiskulturhaus Treptow: Barbara Müller – Malerei und Grafik (bis 29.4.). Kreiskulturhaus Weißensee, Kleine Galerie: Harry Horn – Berlin-Landschaften (bis 26.4.). Kreiskulturhaus Lichtenberg, Werkstatt-Galerie: Dietrich Kunth – Malerei und Grafik (7.4. bis 15.5.). Reinhard Melzer – Wandmalerei (7.4. bis 15.5.). Wolfgang Kallauck – Malerei und Grafik (Mai, Juni). Kleine Kulturbund-Galerie Lichtenberg: Ungarische Plakate (Anfang April bis Mitte Mai). Klubhaus «Zu den Sieben Rabben»: Karl Hartwig – Baugebundene Kunst (bis 12.4.). Eberhard Schmidt-Malerei (13.4. bis 10.5.). Galerie am Prater: Bodo Müller – Malerei und Grafik (bis 17.4.). Gerhard Bläser – Gebrauchsgrafik (21.4. bis 22.5.). Christa Böhme – Malerei und Grafik (26.5. bis 26.6.). Naturkundemuseum: Das Tier in der bildenden Kunst. Sonderausstellung des ungarischen Malers M. Csiby. Gaatausstellung der Neuen Berliner Galerie (bis 23.4.). Postmuseum: Briefmarkenausstellung – Schmetterlinge, Käfer und andere Insekten, Reihe: «Briefmarken aus aller Welt» (bis August). Staatsbibliothek: 30 Jahre Bibliographisches Institut (bis 23.4.). Haus des Lehrers: Zirkel «Zeichnerisches Gestalten» stellt seine Arbeiten vor (April/Mai).

Brandenburg Heimatmuseum: Herbert Tucholski – Grafik (bis Mai). Galerie in der Steinstraße: Harald Kretzschmar – Karikatur, Zeichnungen (14.4. bis 20.5.). Krzysztof Bucki, VR Polen – Malerei, Grafik, Zeichnungen (20.5. bis 1.7.).

Cottbus Kleine Galerie im Kulturhaus: Reinhard Gruhner – Grafik (April). Christine Stäps – Kabinettausstellung (April/Mai).

Dessau Bauhausgebäude: Das progressive Erbe des Bauhauses und die Entwicklung von Architektur, Städtebau und industrieller Formgestaltung in der DDR (Dauerausstellung).

Dresden Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum: Heinrich Ehmsen – Malerei und Grafik (bis 24.4.). 25 Jahre Puppentheatersammlung (bis 24.4.). Eva-Schulze-Knabe (1907–1976) – Malerei und Grafik. Gedächtnisausstellung (bis 5.6.). Ägyptische Altertümer aus der Skulpturenansammlung (17.5. bis 3.6.). Kupferstich-Kabinett: Elena Liechner-Bloomberg und Wladimir Weißberg (UdSSR) – Grafik (April). Dieter Tucholle (Mai/Juni). Volkskundemuseum Köpkestraße: Das Kind als Motiv der Volkskunst. Übernahme aus dem Ethnographischen Museum Tübingen, VR Polen (Frühjahr). Kunstausstellung Kühn: Heinz Drache – Gemälde und Grafik (bis 30.4.). Eisenach Thüringer Museum, Schloss am Markt: Tina Bauer-Pezellen – Malerei und Grafik aus sechs Jahrzehnten. Ausstellung anlässlich des 80. Geburtstages der Künstlerin (30.4. bis 30.5.).

Erfurt Erfurter Kunstkabinett: Horst Peter Meyer – Malerei und Gra-

fik (April). Galerie erph: Lutz Ketscher – Grafik, Martina und Harald Röhrich – Schmuck und Keramik (April). Hans Hattop – Malerei und Grafik; Ulli Großkurth-Wittig – Keramik (Mai).

Gera Kunstgalerie: Karl-Hermann Roehricht und Leoni Roehricht – Malerei (April/Mai). Galerie am Markt: Dr. Walter Herzog – Radierungen (April). Christian Körting – Keramik (April). Liebespaare in der bildenden Kunst von Hans Mayer-Foreyt, Peter Laube, Heiner Vogel, Roland Berger, Karl-Georg Hirsch, Günter Hunzat, Petra Flämming, Lutz Heyder, Thea Kavar und Ulrich Holland (Mai). Siegfried Kleinschmidt – Kleinplastik und Keramik (Mai).

Görlitz Mönchguter Heimatmuseum und Museumshof: Teppiche aus Freest (bis April).

Görlitz Graphisches Kabinett: Heinrich Burkhardt – Aquarelle (bis 17.4.). Kunst und Kunsthandwerk von der Renaissance bis zum Biedermeier. Johannes Wüsten – Leben und Werk. Grafik der Goethezeit (ständige Ausstellung). Kaisertrutz, Kabinett der Gegenwart: Waldo Köhler – Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen (bis 15.5.). Gemäldegalerie Deutsche Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (ständige Ausstellung).

Greifswald Greifswalder Galerie: S. Schumacher – Fotografik (1.4. bis 30.4.). Gabriele Putz – Schmuck (1.4. bis 30.4.). Schadelmühle – Malerei, Grafik, Keramik (1.5. bis 31.5.).

Greiz Gartensaal und Sommerpalais: Textile Gestaltung und Kunsthandwerk aus dem Kreis Greiz und dem Bezirk Gera (22.5. bis 3.7.). Bücher und Kupferstichsammlung: Frühe Indianerbilder – Kupferstiche von Theodor de Bry (März bis Mai). Italienische Kupferstiche zum 500. Geburtstag von Tizian (bis Juni).

Hannover Kabinett für Grafik der Gegenwart im Sommerpalais: Künstlertypen von Alexander Wolfgang (April). Freizeit – Kunst – Lebensfreude. Freizeitschaffen Greizer-Jungarbeiter (Mai). Kreisholzheimatmuseum im Unteren Schloß: Galerie der Freundschaft – 10. Kreisausstellung für Schülerzeichnungen (bis 13.4.). Neuerwerbungen der letzten Jahre (29.5. bis 31.5.). Ausstellungsbereich Satiricum: Frischer Wind vor 30 Jahren (bis Juni).

Grimma Kunstmuseum, Kleine Galerie des Kulturbundes der DDR: Marianne Händel – Porzellanmalerei; Günter Latzel – Holzschnitzer (3.4. bis 24.4.).

Güstrow Süd- und Westflügel: Höltische Jagdwaffen des 16. bis 18. Jahrhunderts. Mecklenburgische Münzen (ständige Ausstellung).

Halle Galerie Moritzburg: Heinrich Vogeler und der Worpssweder Kreis – Malerei und Grafik (bis 24.4.). Jugendstil-Schmuck (bis 24.4.). Heinz Zander – Malerei und Grafik (1.5. bis 26.6.). Galerie Marktschlößchen: Junge Leipziger Maler, junge Hallenser Bildhauer – Malerei und Plastik (bis 8.5.). Karl-Heinrich Bock – Gebrauchsgrafik (15.5. bis 12.6.). Galerie Roter Turm: Druckgrafik junger hallescher Künstler (bis 10.4.). Stadtgalerie der Freundschaft (24.4. bis 29.5.). Indiens Beitrag zur Weltkultur. Ausstellung der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (5.6. bis 3.7.). Grafisches Kabinett: Kupferstich in der DDR-Kunst. Historische Ornamentstiche (bis 24.4.). Bernhard Michel – Zeichnungen (8.5. bis 19.6.). Josef Hegenbarth – Neuerwerbungen (8.5. bis 19.6.).

Jena Galerie im Stadthaus: Günter Eckhardt und Hubertus Blasse – Grafik (April). Rudolf Hantsche – Veredeltes Hohlglas (April). Fritz Pannendorf – Malerei und Grafik; Werner Schmidt – Grafik und Keramik (Mai).

Karl-Marx-Stadt Kunst der Zeit, Galerie oben: Art femina – Elisabeth Ahnert (†), Irene Bösch, Erika Klier, Klose Greger (†), Dagmar Ranft-Schinke, Elisabeth Schetter, Martha Schrag (†), Gerli Hartmann – Keramik (bis 20.4.). Werner Wittig – Malerei und Grafik (30.6.). Galerie Spektrum: Korbwaren und Druckstoffe (April). Holz aus Annaberg (April). Plauener Spitzen (Mai).

Leipzig Museum der bildenden Künste: Ursula Mattheuer-Neustädter Zeichnungen, Druckgrafik, Gobelins (bis 8.5.). Klub der Intelligenz «Gottfried Wilhelm Leibnitz»: Alfred T. Mörstedt (bis 30.4.). Gerhard Eichhorn (3.5. bis 28.5.). Peter Schnürpel (31.5. bis 5.7.). Museum des Kunsthandwerks (Grassimuseum): Ulrike und Thomas Oelzner – Glas, Rudolf Oelzner – Plastik (bis 30.5.). Genossenschaft bildender Künstler «Kunst der Zeit»: Verkaufsausstellung der Mitglieder (11.4. bis 26.4.). Eugen Hoffmann (30.4. bis 26.5.). Verkaufsausstellung der Mitglieder. Theaterpassage: Astrid und Gerd Lucke – Keramik und Fayencen (April). Anni Jung – Keramikplastiken (Mai). Galerie am Sachsenplatz: 45. Verkaufsausstellung. Hertha Günther – Farbradierungen; Hartwig Hamer – Zeichnungen; Werner Wittig – Malerei, Zeichnungen und Druckgrafik (2.4. bis 3.5.). 46. Verkaufsausstellung. Grafik zur eligura 2e (7.5. bis 31.5.). Messehaus am Markt: Internationale Buchkunstausstellung Leipzig 1977 – iba (6.5. bis 5.6.). eligura 2 – Künstler drucken – Grafikschau der iba 1977 (6.5. bis 5.6.).

Magdeburg Kulturhistorisches Museum: Lea Grundig – Handzeichnungen (April/Mai). Ekkehardt Schwandt – Malerei und Grafik (April/Mai).

Meerane Kleine Galerie: Helga Borisch – Malerei, Frank Borsch – Bühnenbild (1.4. bis 28.4.). Horst Sakulowski – Grafik, Volkmar Kühn – Plastik (20.4. bis 30.5.).

Nordhausen Meyenburg-Museum: Meister-Aquarelle. Auswahl aus einer Ausstellung des Angermuseums Erfurt (16.4. bis 22.5.).

Potsdam Kleine Galerie im Kellerr: Krzysztof Bucki (VR Polen) – Malerei, Grafik, Zeichnungen (12.4. bis 13.5.). Kurt Pöhlzlak – Grafik und Zeichnungen (24.5. bis 24.6.).

Riesa Klubhaus Joliot-Curie: Grafik chilenischer Künstler, die in der DDR eine zweite Heimat fanden (5.5. bis 19.5.).

Rostock Galerie am Boulevard: 2. Verkaufsausstellung – Stillleben, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik (April). Fischlandkeramik (April). Kabinettausstellung: Renata Ahrent – Schmuck, H. Weber – Teppiche, Fischlandkeramik (April). F. B. Henkel – Grafik; D. Ranft-Schinke und Th. Ranft – Grafik; F. Zaprasics – Malerei, Grafik, Zeichnungen (April). Ronald Paris – Zeichnungen, Jo Jastram – Plastik und Zeichnungen (Mai). Sortiment angewandte Kunst (Mai).

Saalfeld Galerie Das bunte Lädchen: Otto Paetz – Grafik (April). Herbert Strecher – Malerei und Grafik (Mai).

Stendal Winckelmann-Museum: Manfred Butzmann – Grafiken, Zeichnungen, Aquarelle (bis 1.5.). A. T. Mörschedt – Grafiken, Collagen, Zeichnungen (8.5. bis Ende Juni).

Stralsund Kulturhistorisches Museum: Kinderporträts (bis April). Sonderausstellung zum 70. Geburtstag von Prof. Tom Beyer (Mai bis Juni).

Unterwellenborn Kleine Galerie im Kulturpalast VEB Maxhütte: Tina Bauer-Pezellen – Malerei (bis 6.5.). Prof. Max Schwimmer – Malerei und Grafik (10.5. bis 24.6.).

Wismar Schabbelhaus: Sella Hasse (1876-1963) – Malerei und Grafik (ständige Ausstellung).

Zittau Stadtmuseum: Magdalene Kressner – Plastiken, Zeichnungen, Collagen (bis 10.4.). Prof. Georg Nerlich – Gemälde, Aquarelle, Graphiken. Ausstellung anlässlich des 85. Geburtstages des Künstlers (24.4. bis 19.6.).

(Wir bitten, der Redaktion die Ausstellungsnotizen für den Monat Juli bis zum 20.5. mitzuteilen. Für Änderungen, die während der Drucklegung erfolgten oder nicht rechtzeitig mitgeteilt wurden, übernimmt die Redaktion keine Verantwortung.)

Ausstellungschronik/ Nachrichten aus der DDR

Altenburg Zur Belebung des geistig-kulturellen Lebens hat das Staatliche Lindenau-Museum Altenburg im Januar mit sonntäglichen Kunstgesprächen begonnen. Erste Themen waren Diskussionen über das Schaffen von Franz Masereel sowie über Werke von Meistern des 18. bis 19. Jahrhunderts.

Berlin Neue Berliner Galerie: Dänische Formgestaltung – Möbel, technische Geräte, Teppiche, Lampen, Schmuck. Glaskunst aus Lauscha. B. W. Stšcherbakow, UdSSR – Gemälde und Zeichnungen. Galerie Berlin; Verkaufsausstellung «Szenografik 77». Club der Kulturschaffenden Johannes R. Becher; Carl Lohse (1899-1965) – Malerei und Zeichnungen. Polnisches Informations- und Kulturzentrum:

Polnische Plakate. Polnische Briefmarken; gemeinsame Ausstellung mit dem Philatelistenverband im Kulturbund der DDR. Gobelins von Lubomir Skulski aus Świnoujście. Bulgarisches Kulturzentrum Berlin: Sdrawko Alexandrow – Malerei. Kultur- und Informationszentrum der CSSR: Vladimir Šoltá – Gemäldeausstellung des Verdienten Künstlers der CSSR. Eva Jandřejsková – Keramik. Emilie Tomášová – Grafik. Ausstellung anlässlich des Internationalen Frauentages.

Die Berliner Papyrus-Sammlung des Ägyptischen Museums, die zu den bedeutendsten Sammlungen dieser Art in der Welt zählt, wurde nach umfassender Neugestaltung wiedereröffnet. In einer ständigen Ausstellung zeigt die Sammlung rund 100 Papyri, Ostraka, Kodexblätter aus Pergament und Papier, sowie Holz- und Wachsstaufen aus der Zeit von 2300 v. u. Z. bis zum 14. Jahrhundert u. Z. Diese Exponate stellen eine Auswahl aus dem etwa 30000 Schrift-dokumenten umfassenden Sammlungsbestand dar. Die Texte betreffen alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens in Ägypten. Die Skulptur eines ägyptischen Beamten in der typischen Haltung eines Schreibers steht im Mittelpunkt der Ausstellung.

Ein neuer Abschnitt in den freundschaftlichen Beziehungen zwischen bildenden Künstlern aus sozialistischen Ländern und den Werktagen in der DDR wurde in Berlin mit der Unterzeichnung von Statuten für internationale Plenars und Symposien eingeleitet. Künftig werden alle zwei Jahre im VEB Chemische Werke Buna und im Mansfeld-Kombinat «Wilhelm Pieck» vierwöchige Plein-

saisons von Malern und Grafikern durchgeführt. In Hoyerswerda werden sich ebenfalls im Abstand von zwei Jahren Bildhauer aus sozialistischen Ländern gemeinsam mit Kollegen aus der DDR zu zweimonatigen Symposien treffen, um neue Werke für die künstlerische Gestaltung eines Wohngebietes dieser Stadt zu schaffen. In diesem Jahr werden ein internationales Bildhauersymposium in Hoyerswerda (1. August bis 30. September) und ein Pleinair im Mansfeld-Kombinat (3. Juni bis 3. Juli) mit Künstlern aus sozialistischen Ländern und der DDR veranstaltet. Während der Symposien ist auch eine einwöchige Exkursion durch die DDR vorgesehen, um die Teilnehmer mit bedeutenden Denkmälern der Architektur und bildenden Kunst bekannt zu machen.

Bernburg Schlossmuseum: Anhaltisches Biedermeier – Städte, Landschaften, Menschen. Aquarelle, Zeichnungen, Ölstudien und Druckgrafik aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Malern Johann Heinrich Beck, Franz Schubert, Franz Krüger, Jacob und Giacomo Pozzi und Hugo Bürkner.

Böhmen Kulturpalast «Otto Grotewohl»: Druckgrafik aus der VR Bulgarien.

Dresden Die VIII. Kunstaustellung der DDR findet vom 1.10. 1977 bis zum 2.4. 1978 in Dresden statt. Malerei, Grafik und Plastik werden im Albertinum gezeigt; Gebrauchsgrafik, Kunsthandwerk, Formgestaltung und architekturbezogene Kunst in den Ausstellungshallen am Füchtplatz und Freiplastik vor diesen Hallen.

Der Leningrader Künstler W. S. Wilmer arbeitet im Auftrage des VEB Verlag der Kunst gegenwärtig an Farblithographien zu Themen der klassischen russischen Literatur, die in Leningrad gedruckt werden und noch 1977 als Mappe mit Originalgrafiken in der DDR erscheinen.

Erfurt Als Zeugnis der Kultur vergangener Epochen und einer wechselvollen Geschichte sind in Thüringen viele Bürgerhäuser, Schlösser sowie andere Bau- und Kunstdenkmale in den vergangenen drei Jahren restauriert worden. In den historischen Stadtkernen von Erfurt, Gera, Suhl, Weimar, Mühlhausen und Schmalkalden erfolgte bei der Neugestaltung von Fußgängerbereichen eine Sanierung erhaltungswürdiger Wohn- und Gesellschaftsbauten zu meist vom Dachfirst bis zum Keller.

Frankfurt/Oder Galerie Junge Kunst: Heinz Zander – Malerei und Grafik. Frankfurt-Information: Die schönsten architektonischen Denkmäler der VR Polen.

Gleina Schloßgalerie der OS «Bernhard Kühnen»: Aquarelle und Zeichnungen von Walter Weiß.

Gotha Schlossmuseum: 2. Kabineetausstellung der Mitglieder des neugegründeten Freundeskreises Grafik zeigten grafische Blätter und Zeichnungen aus ihrem Besitz.

Güstrow Das Atelierhaus Ernst Barlach auf dem Güstrower Heideberg, in dem der Künstler von 1901 bis zu seinem Tode viele seiner Hauptwerke schuf, wird der Öffentlichkeit eröffnet. Mit umfangreichen Restaurierungsarbeiten ist bereits begonnen worden. Die Ernst-Barlach-Gedenkstätte Güstrow vereint nun die Gertrudenkapelle mit den berühmten Barlach-Werken und das etwas abgelegene Heidberghaus, dessen Sammlung bisher nicht zugänglich war. Ein reicher Fundus aus dem plastischen, grafischen und dichterischen Werk sowie zahlreiche Dokumente aus dem Leben des Künstlers werden dort aufbereitet. Die erste Teilausstellung im Atelierhaus wird im Sommer dieses Jahres ihren Besuchern interessante Eindrücke von der Arbeitsweise des Bildhauers vermitteln, der 1910 in Güstrow seine Wahlheimat fand.

Halle Barockmuseum Schloss Moritzburg: Louis de Silvestre (1675-1760) – Gemälde aus der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister.

Leipzig Leipzig-Information: Arbeiten der Sektion Kunsthandwerk/Formgestaltung, die seit der 9. Bezirksschauausstellung entstanden sind. Genossenschaft Bildender Künstler, Kunst der Zeit: Wolfgang Bötticher, Holger Voigt – Studienreise Bulgarien 1976. Ausstellungspavillon am Sachsenplatz: 12 polnische Künstler aus der Wojewodschaft Kroato – Malerei und Grafik.

«Wechselbeziehungen zwischen funktionsgerechter Buchgestaltung und rationeller Fließfertigung des Buches» ist das Thema des internationalen Symposiums, das im Rahmen der Internationalen Buchkunst-Ausstellung (iba) Leipzig 1977 am 11. und 12. Mai 1977 in der Buch- und Messestadt der DDR stattfindet. Experten des Buchschaffens aus zahlreichen Ländern werden sich mit aktuellen Fragen der Produktion und künstlerischer Gestaltung des Buches befassen. Im vorläufigen Programm des Symposiums sind Themen vorgesehen wie «Die Rolle des Buches im Ensemble der Kommunikationsmittel», «Die Funktion des Buches und der Buchgestaltung bei der Bildung sozialistischer Persönlichkeit», «Entwicklung der Setz- und Druckverfahren bis zum Jahre 2000», «Vom schönsten Buch der 20er Jahre zur differenzierten Gestaltung funktionsgerechter Bücher und Buchreihen», «Er-fahrungen bei der Produktion von Massenbüchern auf der Taschenbuchbrosche, Illustration als Faktor ästhetischer Bildung und Erziehung» und «Intensivierung und Materialökonomie – Widersprüche zur schönen Buchform?». Für die verschiedenen Themen wurden Referenzen aus der DDR und dem Ausland gewonnen. Die Leitung des Symposiums wurde Prof. Dr. Albert Kapr (Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig) übertragen.

Im 25. Wettbewerb um die «Schönsten Bücher der Deutschen Demokratischen Republik» wurden 51 Titel aus der Verlagsproduktion 1976 ausgewählt. Der Jury, die vom 24. bis zum 27. Januar 1977 traditionsgemäß in der Deutschen Bücherei in Leipzig tagte, lagen insgesamt 245 von den Verlagen eingereichte Titel zur Bewertung vor. Sechs Vorjury-Arbeitsgruppen hatten Anfang Januar bereits eine erste Auswahl getroffen. Zur Hauptjury, die wiederum von Prof. Dr. Bruno Kaiser (Vorsitzender der Pirkheimer-Gesellschaft im Kulturbund der DDR) geleitet wurde, gehörten u. a. die Professoren Wieland Herzfelde, Dr. Albert Kapr, Werner Klemke, Dr. Horst Kunze, Walter Schiller, Klaus Wittkugel und Horst Erich Wolter. Die Auszeichnung der «Schönsten Bücher der DDR» erfolgte während der Internationalen Leipziger Buchmesse im März 1977 durch das Ministerium für Kultur der DDR und den Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig.

Die «Schönsten Bücher der DDR» des Jahres 1976 werden Teil der DDR-Nationalausstellung zur Internationalen Buchkunst-Ausstellung (iba) Leipzig 1977 sein. Die ausgewählten 51 Bücher stammen aus 28 Verlagen. Mit vier Auszeichnungen steht, wie schon 1975, der Volk und Wissen Verlag an der Spitze. Jeweils drei Auszeichnungen erhält der Dietz Verlag Berlin, der VEB Deutscher Verlag für Grundstoffindustrie, Edition Leipzig, der VEB Verlag der Kunst, der Verlag Neues Leben und der Verlag Philipp Reclam jun. An den jüngsten Spitzenleistungen der DDR-Buchkunst sind zahlreiche polygraphische Betriebe beteiligt, darunter Interdruck, Leipzig

(16 Bücher), Offizin Andersen Nexö Leipzig (9 Bücher), Druckerei Fortschritt, Erfurt (8 Bücher), Druckwerkstätten Stolberg (VOB), 7 Bücher. Erfolgreichste Buchgestalter waren 1976 Hans-Joachim Schaufuß, Horst Schuster und Gert Wunderlich mit je vier Auszeichnungen.

Magdeburg Klubgalerie: Peter Schnürpel – Malerei, Zeichnungen, Druckgrafik, Joachim Katsch – Zeichnungen, Druckgrafik. Erich-Weinert-Buchhandlung: Ausstellung Regine Blumenthal.

15 Arbeitskreise für Denkmalpflege im Kulturbund der DDR sorgen zwischen Harz und Altmark für die Erhaltung und Erschließung von Zeugnissen der Kunst. Mit 5000 Denkmälern, davon 2000 auf dem Gebiet des Bauwesens, ist der Bezirk Magdeburg der denkmalreichste in der DDR.

Meiningen Kreiskulturhaus «Arthur Beckers»: Zirkelmänner des Hauses zeigen über 100 Exponate der Malerei, Grafik, Fotografie und künstlerischen Textilgestaltung. Zahlreiche Exponate sind dem 60. Jahrestag der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution gewidmet.

Neubrandenburg Die Neubrandenburger Marienkirche, die gegen Ende des zweiten Weltkriegs fast völlig ausbrannte, wird in den nächsten Jahren als Konzertsaal und Kunstsäle neu entstehen. Der im 14. Jahrhundert beendete Monumentalbau gehört zu den bedeutendsten Werken norddeutscher Backsteingotik.

Nordhausen Meyenburg-Museum: Galerie der Freundschaft, Schlußarbeiten aus Nordhausen und dem Kreisgebiet.

Potsdam Kulturhaus Hans Marchwitza: Ausstellung mit 40 Gemälden von 12 kubanischen Künstlern.

Riesa «Kleine Galerie im Klub» (KB), Klub der Intelligenz: Unser Gruß unseren Frauen und Mädchen zum Internationalen Frauentag – Grafikausstellung. Klubhaus der Gewerkschaften «Jillot Curie», Galerie im Foyer: Manfred Böflinger. Humoristische Gebrauchsgrafik und Karikatur.

Rostock Kunsthalle: Georg Hölsse – grafische Arbeiten. 100 Jahre mecklenburgische Malerei.

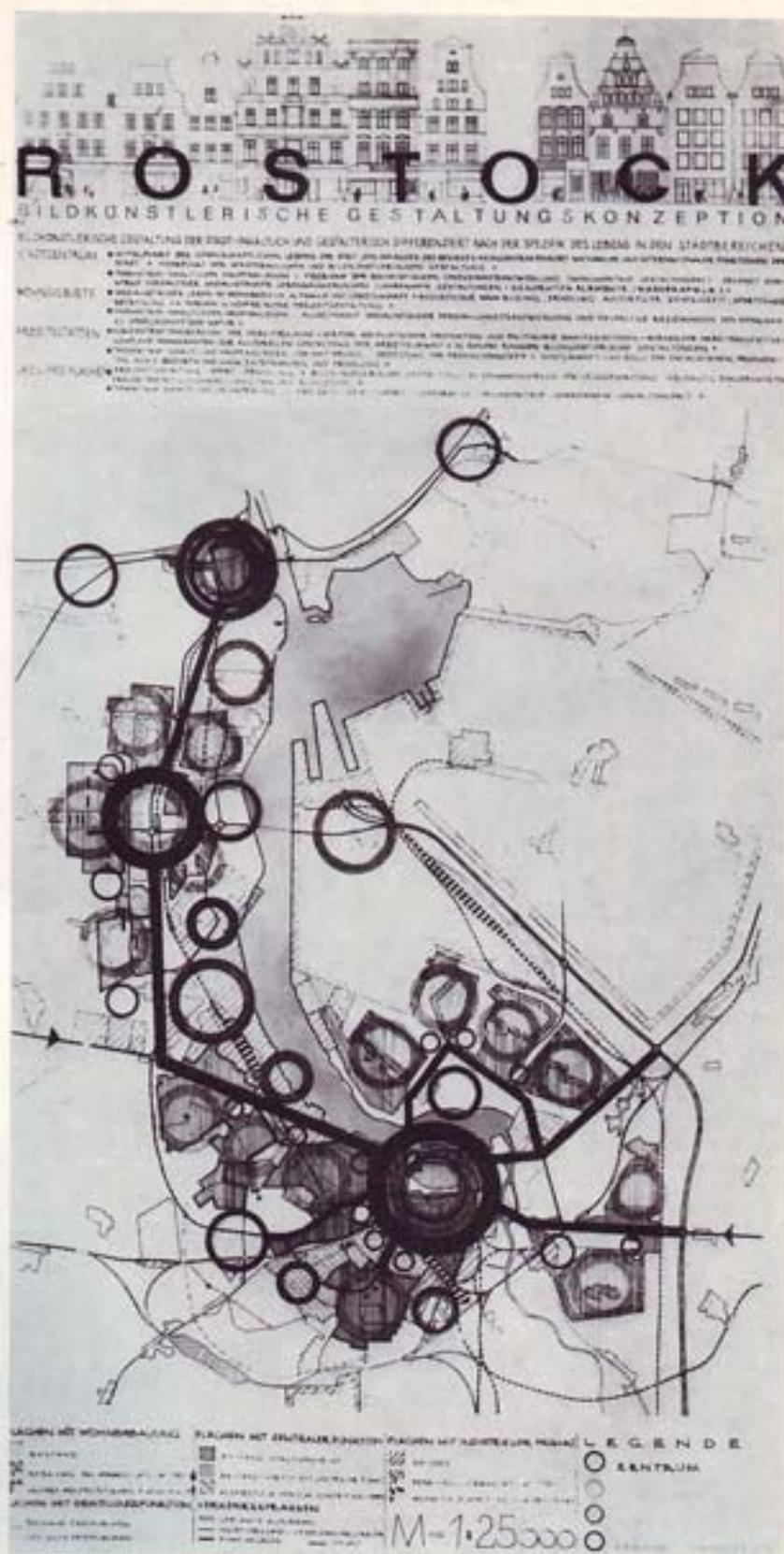
Schneeburg Museum: Ausstellung mit Gemälden des Fliegerkosmonauten Alexej Leonow und des sowjetischen Malers Andrej Sokolow. **Schwerin**: Eine ehemalige Dorfscheune im Freilichtmuseum Schwerin-Mueß wird gegenwärtig zu einem Kunstabteilung umgestaltet. Regelmäßige Ausstellungen von Berufs- und Volkskünstlern sollen dort eine Heimstatt finden.

Suhl Ausstellungshallen: Lothar Sell – Grafik und Plastik. Kinderzeichnungen zu Gedichten von Johannes R. Becher. Zentrale Ausstellung des Kulturbundes der DDR Berlin.

Weimar Wertvolle Kunstwerke, Bildnisse deutscher Schriftsteller aus dem 18. bis 19. Jahrhundert und andere museale Gegenstände hat das Goethe-Nationalmuseum in Weimar in den vergangenen Monaten erworben. Mit dem Ankauf der sogenannten Sammlung Koenecke – sie umfaßt über tausend Bilder – besitzt das Museum eine der umfangreichsten Kunstsammlungen von Bildnissen namhafter Dichter und anderer Vertreter aus vier Jahrhunderten, vor allem von Persönlichkeiten aus der Zeit der Aufklärung, der Klassik und der Romantik sowie des Vormärz. Darunter befinden sich einige bisher nicht bekannte Porträts, so von Gellert, Herder und Ehefrau, Jean Paul in einer Miniatur aus Elfenbein, Ludwig Tieck in einem Wachsrelief.

Wernigerode FDGB-Haus «Georgi Dimitroff»: Dimitar Tassew, VR Bulgarien – Plakate.

Lageplan der bildkünstlerischen Gestaltungskonzeption von Rostock - Siehe Beitrag «Bildkünstlerische Planung Rostock» S. 196



In Heft 5/77
finden Sie unter anderem:

Friedrich Nostitz: Berliner Kunstausstellung 1977
Karl Max Kober: Bildende Kunst 1945 bis 1949
Bernfried Lichtenau: Zum Thema Kunst und Sport
Hans Jürgen Papies: Reduzierte Kunst
Künstlerporträts: Tom Beyer, Klaus Schwabe, Hans Platschek (BRD),
Gertrude Degenhardt (BRD)

