

13. Jg. **1/2008**

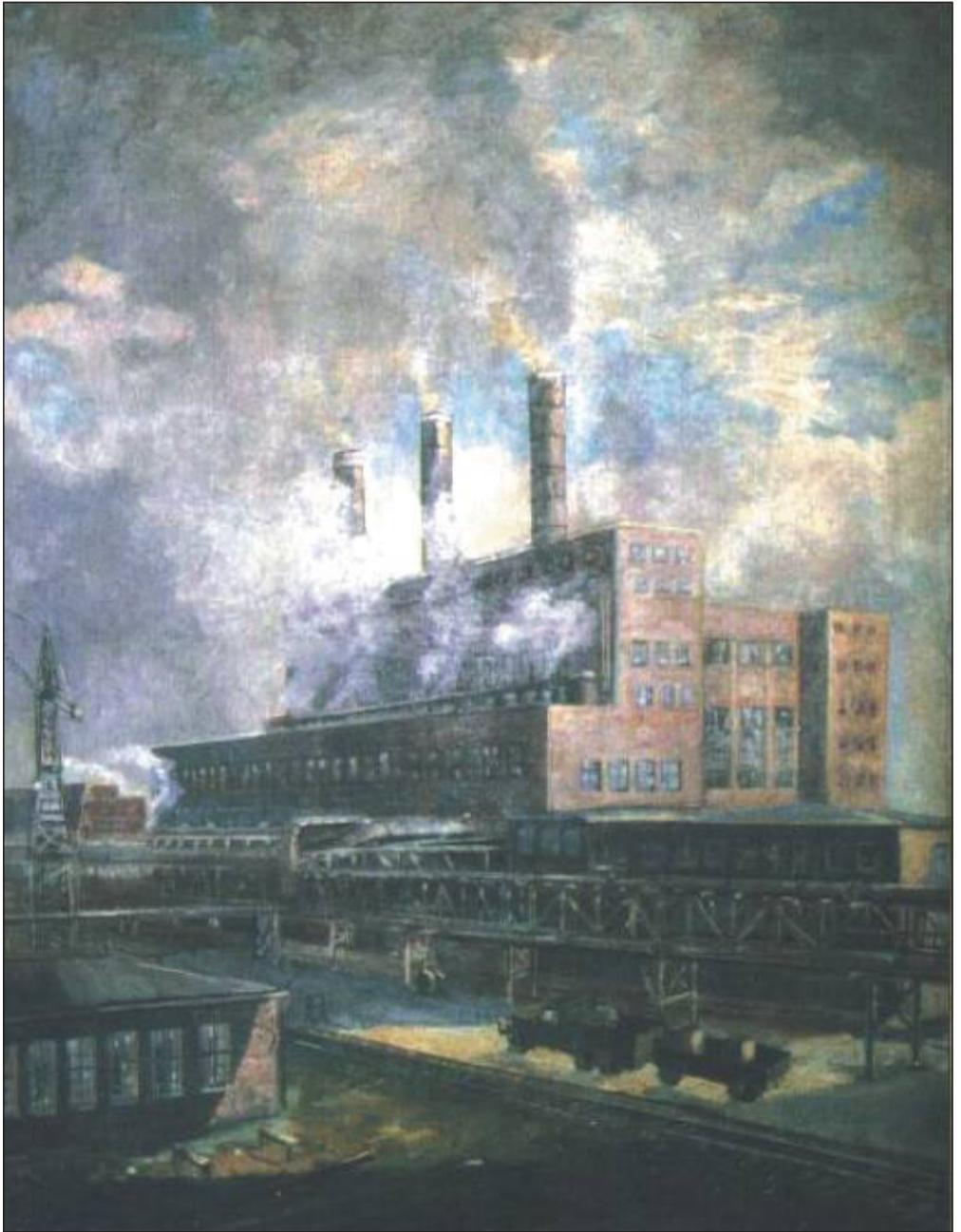
Merseburger Beiträge

*zur Geschichte der
chemischen Industrie
Mitteldeutschlands*



SCI

SACHZEUGEN DER CHEMISCHEN INDUSTRIE E. V.



H.C. (Künstlersynonym) "Kraftwerk", 1977 (Öl auf Pappe, 80 x 60 cm)

Kunst und Chemie

INHALT:

Vorwort	3
Claus-Jürgen Kämmerer Chemie und Bildende Kunst	8
<ul style="list-style-type: none">• Die Chemie in der Bildenden Kunst• Der Plastikpark Leuna	
Autorenvorstellung	27
Jochen Ehmke "Was Kunst ist, bestimmen wir!" Vom Beginn sozialistischen Mäzenatentums im Chemedreieck Leuna – Schkopau – Bitterfeld	28
<ul style="list-style-type: none">• Vom Mäzenatentum• Über die Kulturpolitik der DDR• Über das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber in der DDR• Biografien ausgewählter, früher DDR-Künstler• Literaturverzeichnis	
Autorenvorstellung	89
Hans-Georg Sehrt Malerei aus der ehemaligen Sammlung der Leuna-Werke	90
Autorenvorstellung	100
Dieter Schnurpfeil Malerei und Grafik aus der Sammlung der ehemaligen Chemischen Werke Buna Schkopau	101
Autorenvorstellung	116
Zeitzeugen berichten	117
Nachwort	119
Quellenverzeichnis	120

Impressum

Herausgeber:

Förderverein „Sachzeugen der chemischen Industrie e.V.“, Merseburg

c/o Hochschule Merseburg (FH)

Geusaer Straße 88

06217 Merseburg

Telefon: (03461) 46 22 63

Telefax: (03461) 46 22 75

E-Mail: rudolf.kind@sci.hs-merseburg.de

Internet: www.dchm.de

Redaktionskommission:

Prof. Dr. sc. Klaus Krug

Prof. Dr. habil. Hans-Joachim Hörig

Dr. habil. Dieter Schnurpfeil (Federführung)

Gestaltung:

ROESCH WERBUNG, Halle (Saale)

www.roesch-werbung-halle.de

Titelfoto:

Jochen Ehmke, Merseburg

Industriefotos / Titelseite:

Horst Fechner, Halle (Saale)

BSL (1)

Foto Freigelände DCM Merseburg:

Martin Thoß

Dr. Wolfgang Späthe

Umschlaginnenseiten:

vorn: Sammlung der Dow Olefinverbund GmbH

hinten: Sammlung der Stiftung Moritzburg, Foto Jochen Ehmke

Die Abmessungen der Gemälde werden generell Höhe x Breite angegeben.

Redaktionsschluss:

April 2008

“Kunst und Chemie”

Bemerkungen zum Thema und den hier versammelten Beiträgen

Wenn man Kunst und Chemie in einem Atemzug nennt, dann denkt mancher zunächst wohl eher an Künstliches als an Künstlerisches. Hier hat sich aber ein ansonsten der Technik und Naturwissenschaften sowie ihrer Geschichte verpflichtetes Magazin genau das vorgenommen – die Beziehung von Chemie und bildender Kunst im Großraum Merseburg, Schkopau und Leuna zu würdigen. Auch wenn die meisten Mitmenschen heute noch bei der Nennung dieser Orte am allerwenigsten an Bilder und Plastiken denken.

Und dafür gibt es gute Gründe. Denn Malerei, Grafik und Plastik, dazu Fotografie und auch das Kunsthandwerk sind über die Jahrzehnte der DDR über verschiedene Wege und im Rahmen unterschiedlicher Programme hier besonders gefördert worden. Dass es dabei Zeiten gab, in denen durchaus Propagandistisches im Sinne der Beförderung des sozialistischen Menschenbildes im Vordergrund stand und auch entsprechende Förderung erfuhr, dabei auch so einige Werke, deren künstlerische Qualität nicht oder allenfalls sehr bedingt akzeptabel ist, war dem System geschuldet.

Die Gründe für den Auftrag an einen Künstler – von denen es auch in diesen Jahren wie überall und immer schwächere und stärkere gab – waren in solchen Fällen erkennbar außerkünstlerischer Natur, gleiches galt für Ankäufe. Doch die weit überwiegende Menge der heute in verschiedenen Sammlungen vorhandenen Kunstwerke dieser Jahre ist von ansprechender Qualität und steht für die Fähigkeiten der hier vertretenen Künstler genauso wie für diejenigen, die

Aufträge vergeben haben oder die Ankaufspolitik zu vertreten hatten. Dass dabei auch entsprechende Kommissionen des Verbandes Bildender Künstler der DDR eine Rolle mitspielten – durchaus auch Ankäufe bzw. Aufträge unter sozialen Aspekten bewirkend – gehört dazu.

Das betrifft den großen Komplex der weitsichtig vom Land Sachsen-Anhalt erworbenen ehemaligen Sammlung der Leuna-Werke, aber auch die bewahrten wesentlichen Teile der Sammlung der Buna-Werke Schkopau sowie den dem Land zugeordneten Sammlungsbestand des vormaligen Chemischen Kombines Bitterfeld, ehemals im wesentlichen im Kulturpalast Bitterfeld untergebracht, ebenso wie die Sammlung der ehemaligen Technischen Hochschule Merseburg, heute im Besitz der Hochschule Merseburg (FH), auch wenn letztere als solche oft nicht wahrgenommen wird¹⁾.

Im Geleitwort des 1989 erschienenen Kataloges zu dieser Sammlung bezieht sich die damalige Rektorin Frau Professor Dr. habil. M. T. RÄTZSCH natürlich ganz richtig – in diesem Falle bezogen auf die Verbindung von Wissenschaft und Kunst – auf LESSING, der bekanntlich festgestellt hat: *“Der Endzweck der Wissenschaft ist die Wahrheit, der Endzweck der Künste hingegen Vergnügen.”* Sie endet aber dann mit der Umkehrung, indem sie sich die Wirkung des reich bebilderten Kataloges so wünscht, dass der Leser/Betrachter zwar den “Endzweck” der Künste durchaus wie von LESSING geboten erlebt, aber auch doch erkennen sollte, *“dass Kunst Wahrheit vermitteln, Wissenschaft Vergnügen”* bereiten soll. Das ließ sich relativ leicht auf die Funktion der Kunst in den Betrieben und Kombinen übertragen und dürfte die Begründung für so manchen Auftrag und manchen Ankauf in sich bergen.

¹⁾ Hans-Georg SEHRT: “Kunstsammeln nicht um es zu besitzen, sondern... Zur Kunstsammlung an der Technischen Hochschule ‘Carl Schorlemmer’ Leuna-Merseburg”, in: “Kunstwerke an der Technischen Hochschule ‘Carl Schorlemmer’ Leuna-Merseburg”, Merseburg 1989, S.15 ff.

Direkt nach 1990 fand zu Unrecht vor allem aus westdeutscher Richtung eine grobe Verteufelung des überwiegenden Teiles der in DDR-Zeiten entstandenen Kunst und der Künstler mit dem Vorwurf "Auftragskunst" (auch gleichgesetzt mit "Staatskunst") statt (siehe auch Beitrag von Jochen EHMKE). Man übersah und wollte übersehen, dass der überwiegende Teil der Weltkunst durch die Jahrhunderte über diesen Weg entstanden ist. Es gab in DDR-Zeiten nicht die große Spanne in den Gehältern/Bezügen und in den Lebensumständen wie in der alten und der jetzigen Bundesrepublik. Zwar waren trotzdem durchaus auch einige bedeutende Privatsammlungen und Privatbibliotheken entstanden, aber hier fand der DDR-Staat vielfach krumme Mittel und Wege, um sich ihrer zum Zwecke der Devisenbeschaffung zu bemächtigen. Privatgalerien gab es nur eine Handvoll. In Halle/Saale war es die Galerie Henning, die 1962 ihre Aktionen einstellen musste, da – wie es in der Ablehnung zur Fortführung der Galerie nach dem Tod Eduard HENNINGs hieß – "kein gesellschaftlicher Bedarf" für eine solche Galerie bestand²⁾. Die Entwicklung des Staatlichen Kunsthandels setzte erst Mitte der 1970er Jahre, als es insgesamt eine größere Öffnung gab, ein. So war für eine insgesamt ständig wachsende große Künstlerschaft als legitimer Weg der Existenzsicherung der Auftrag für bestimmte Werke bzw. der Ankauf oder auch der als Auftrag deklarierte Ankauf durch Betriebe, Institute, staatliche

Stellen und gesellschaftliche Organisationen gegeben³⁾.

Es handelt sich bei der vorliegenden Publikation um keine Kunstzeitschrift, sondern um die "Merseburger Beiträge zur **Geschichte der chemischen Industrie** in Mitteldeutschland", damit wird auch die Akzentsetzung dieses Heftes deutlich. Die Beiträge widmen sich daher insbesondere zwei Aspekten der Betrachtung auf den Themenkomplex Kunst und Chemie:

- den Umständen und Bedingungen der Entstehung von Kunst im Umfeld der chemischen Industrie und der Gesellschaft und
- der Darstellung ausgewählter Sammlungen der Region und damit im Zusammenhang der Vorführung ausgewählter Kunstwerke aus diesen Sammlungen.

Zum ersten Themenkomplex gehört der Beitrag von Jochen EHMKE, in dem eher übergreifend die gesellschaftlichen und allgemeinen kulturpolitischen Zustände und Bedingungen vor allem der ersten beiden Jahrzehnte mit gelegentlichen Vorgriffen auf die spätere DDR-Zeit abgehandelt werden. Das ist ein Zeitraum, der durch vielfältige Untersuchungen und entsprechende Veröffentlichungen inzwischen recht gut erschlossen ist⁴⁾.

Der gute Einstieg mit dem Text von Jochen EHMKE zwischen allgemeinen Aussagen und nur mittelbar auf das Thema bezogenen Infor-

²⁾ Hans-Georg SEHRT: "Die Galerie Henning in Halle 1947-1962", in: "Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990", Hrsg. Günter FEIST, Eckhart GILLEN, Beatrice VIERNEISEL, Köln 1996, S.241 ff.

³⁾ Hans-Georg SEHRT: "Braucht man Kunst?", in: "Kunst im gesellschaftlichen Auftrag", Halle 1989, S.36 ff; Hans-Georg SEHRT: "Die Ausstellung 'Kunst im gesellschaftlichen Auftrag Bezirk Halle 1989' aus Anlass des 40. Jahrestages der Gründung der DDR", in: "Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR", Hrsg. Paul KAISER, Karl-Siegbert REHBERG. Hamburg 1999, S.335 ff; Hans-Georg SEHRT: "Norbert WAGENBRETT – Sieben Bilder zur Geschichte der Sowjetunion", in: "Auftrag: Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik", Hrsg. Monika FLACKE, Berlin 1995, S.383 ff; "Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation", Weimar 2000 (bezogen auf die Ausstellung "Aufstieg und Fall der Moderne. Teil III. Offiziell und Inoffiziell Die Kunst der DDR", Weimar 1999 (mit einer die DDR-Kunst verunglimpfenden und abwertenden Hängung und Zuordnung).

mationen und detaillierten regional ausgerichteten Informationen sowie sehr persönlichen Reflektionen ergibt sich wohl aus dem langen Eingebundensein des Ingenieurs und ausgewiesenen Fotografen (langjähriges Mitglied des Verbandes Bildender Künstler und Präsidiumsmitglied der Gesellschaft für Fotografie im Kulturbund) in regional stattgefundene Prozesse und Entwicklungen.

In Fortsetzung dieses Beitrages würde es sich lohnen, unter dem Aspekt der weiteren kulturpolitischen Entwicklung der DDR den Umgang mit Kunst und Künstler bis zum Ende der DDR weiter zu verfolgen. Dem daran Interessierten mag die hier angegebene Literatur dabei helfen. Wichtig ist aber auch, sich darüber bewusst zu werden, dass es bei aller Förderung und vielem Vorteilhaften – gerade auch für Absolventen der Kunsthochschulen – eine große Zahl von Künstlern gab, die mit ihrer Kunst und ihren Auffassungen von künstlerischer Freiheit in Konflikt mit dem DDR-Staat und der offiziell vertretenen Kunst doktrin gerieten. Das hatte oft die Folge, dass sie keine Aufträge bekamen, dass nichts von ihnen angekauft wurde und sie so in zum Teil schwieriger persönlicher Situation waren. Das Flüchten, Umsiedeln, Ausreisen war oft eine Konsequenz. Von ihnen gibt es in den genannten Sammlungen deshalb selten etwas. Die schon im Herbst 1990 zunächst in Dresden und dann im Frühjahr 1991 in Hamburg stattgefundene Ausstellung „Ausgebürgert. Künstler aus der DDR 1949-1989“ und die dazu vom damals gerade verdienstermaßen zum

Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden avancierten Kunsthistoriker Werner SCHMIDT herausgegebene Publikation⁵⁾ gibt dazu näheren Aufschluss mit Biografien und Abbildungen.

Der Beitrag von Claus-Jürgen KÄMMERER bildet sozusagen eine Art Brücke vom ersten zum zweiten Themenkomplex. Als Betreuer der Galerie im cCe-Kulturhaus Leuna, ehemaliger Betriebsangehöriger der Leuna-Werke und sozusagen ehrenamtlich auch der dem Land Sachsen-Anhalt gehörenden ehemaligen Leuna-Sammlung (einmal im cCe-Kulturhaus direkt, zum anderen der Leihgaben dieser Sammlung in Betrieben und Institutionen in Leuna), sieht er vielfach auch aus seinem praktischen Umgang mit der von ihm betreuten Kunst das Interesse der Menschen bei der Widerspiegelung der Chemie in vielen dieser Werke und damit auch die über die Zeiten reichende dokumentarische Funktion so manchen Bildes. Dass er dem Plastikpark Leuna – als einer meines Erachtens einmaligen Einrichtung – mit Recht einen gesonderten Passus widmet, mag auch so manchen in der Region dazu anregen, ihn wieder einmal zu besuchen.

Den zweiten Themenkomplex bilden die Darstellungen zu der Sammlung der Buna-Werke Schkopau durch Dieter SCHNURPFIL und zur ehemaligen Sammlung der Leuna-Werke von Hans-Georg SEHRT. Hier liegt der Schwerpunkt auf der Kunst selbst. Zusammen

⁴⁾ „Weggeführten Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten“, Berlin 1979 (umfangreiche Chronologie und Bibliografie zur bildenden Kunst der DDR mit zahlreichen Textbeiträgen und Zitaten); „Stationen eines Weges. Daten und Zitate zur Kunst und Kulturpolitik der DDR 1945-1988“, zusammengestellt von Günter FEIST unter Mitarbeit von Eckhart GILLEN, Berlin 1988, erweiterte 2. Auflage 1990 unter dem Titel „Kunstkombinat DDR“; Hannelore OFFNER, Klaus SCHROEDER: „Eingegrenzt Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989“, Berlin 2000; Bernd LINDNER: „Verstellter, offener Blick. Eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995“, Köln/Weimar/Wien 1998; Lothar LANG: „Malerei und Graphik in Ostdeutschland“, Leipzig 2002; Wolfgang HÜTT: „Gefördert. Überwacht. Reformdruck bildender Künstler – Das Beispiel Halle“, Döbel (Saalkreis) 2004

⁵⁾ Werner SCHMIDT: „Notizen einer Chronik“, Berlin 1990, S.45-72

mit den dem Beitrag von Claus-Jürgen KÄMMERER zugeordneten Abbildungen ergibt sich hier für den Leser dieses Heftes ein Kaleidoskop anspruchsvoller und für das Thema und zum Teil auch in der Brücke zur Region typischer Kunstwerke. Während der Naturwissenschaftler Dieter SCHNURPFEIL den Direktbezug zur chemischen Industrie verfolgt, steht im Beitrag von Hans-Georg SEHRT, entsprechend seiner Profession, der kunsthistorische Aspekt im Vordergrund.

Dass viele der Künstler eine enge Verbindung zur Landschaft, zu den Menschen und oft auch zu der von ihnen bildnerisch erfassten Industrie mit ihren Problemen, Widersprüchen, aber auch Schönheiten hatten und haben, lässt sich unschwer ablesen. Trotzdem sollte man nicht den Fehler begehen und die mit dem Ausgangspunkt "Bitterfelder Weg" zustande gekommenen Künstler-Brigade-Verbindungen trotz einer Reihe gelungener Beispiele – gerade auch in Leuna und Schkopau – mit den dafür in den Sammlungen vorhandenen Bildbelegen in der Verallgemeinerung als tragfähiges Konzept für die Verbindung von Künstler und Werkfähigem sehen. Der "Bitterfelder Weg" als offiziell verordnetes Rezept hat sich vielfach als Holzweg erwiesen. Es gibt heute diese Brigaden wie auch die Verbindungen von Künstler und arbeitenden Menschen in der geübten Form nicht mehr. Was es gibt, sind eine kleine Menge von Künstlern geleitete alte/neue Zirkel, die ihre Existenz der persönlichen freundschaftlichen Bindung von Künstlern und Kunstinteressierten verdanken. Genannt seien dafür hier nur der schon seit Jahren von der diplomierten Malerin und Grafikerin Annetrin MÜLLER betreute Malzirkel der Galerie im cCe-Kulturhaus Leuna, der in Fortsetzung des ehemaligen Buna-Malzirkels nunmehr mit der Moritzburg Halle an neuem Ort von dem Maler und Grafiker Burghard AUST (gleichfalls Diplom an der Halleschen Burg Giebichenstein) geleitete Künst-

lerische Zirkel und der noch aus DDR-Zeiten bestehende von Wolfgang PETROWSKY geleitete entsprechende Zirkel in Bitterfeld-Wolfen.

Generell gibt es für die Region Merseburg neben der Chemie natürlich auch die Kunst, wenn das Miteinander oder der Spiegel auch nicht mehr so direkt sein mag: In Merseburg stehen dafür die neu gegründete, dem Werk des Malers Willi SITTE gewidmete Galerie, die Galerie "ben-zi-bena", die Galerie "Tiefer Keller" mit dem dazugehörigen Kunstverein, das renommierte Schlossmuseum mit Regionalgeschichte und alter und neuer Kunst in Sonderausstellungen und besonders der Merseburger Dom mit seinen kostbaren historischen Kunstwerken sowie das Kapitelhaus u. a. mit den weltbekannten Merseburger Zaubersprüchen. Alles Kunst, die durchaus in Wechselbeziehung zueinander steht. Dazu gehört als neue Aktion mit Unterstützung von Landkreis, Stadt und Wirtschaft die sich langsam etablierende "Merseburger Kunstmesse" mit dem Untertitel "Kunst aus Deutschlands Mitte".

Claus-Jürgen KÄMMERER hat als Galerieleiter im cCe-Kulturhaus Leuna in den vergangenen Jahren neben einer großen Zahl von Ausstellungen anderer Künstler auch in den genannten Sammlungen vertretene Künstler, von denen viele vor allem in Halle/Saale und Umgebung nach wie vor tätig sind, in Personalausstellungen gewürdigt. 2008 findet zudem bereits zum zehnten Mal der vom Förderverein des Kulturhauses veranstaltete (und von mir durchgeführte) Leunaer Kunstmarkt mit anspruchsvollen Werken der verschiedenen Genre bildender Kunst – sogar Kunsthandwerk und Plastik sind in kleiner Menge dabei – von zahlreichen Künstlern vor allem aus dem östlichen Deutschland statt.

In verschiedenen Studiengängen der Hochschule Merseburg (FH) spielt die bildende Kunst in Vermittlung und Selbstbetätigung gleichfalls eine Rolle. Hier gäbe es sicher noch

Möglichkeiten des Ausbaus einer direkteren Verbindung zu Institutionen und Künstlern wie es andererseits auch von Seiten der am Standort vorhandenen Firmen im Sinne der Unterstützung für die Sammlungen des Schlossmuseums und die genannten Galerien auch als Unterstützung für die in der Region tätigen Künstler, die wie in den verschiedenen Beiträgen dargestellt, anderweitige Aufträge kaum bekommen können – ein größeres Engagement auch im Sinne von Standortförderung dringend geboten wäre.

Ausgehend von der Zielstellung bei ansonsten geübter Konzentration auf die chemische Industrie und ihre vor allem regionalen Geschichte, den Blick auf einen der “Randbereiche” – die Verbindung von Industrie/Naturwissenschaft/chemischer Technik und bildender Kunst zu lenken – ist dieses Heft ein Angebot. Dass dabei auch die Freude an der Besonderheit und Schönheit bildender Kunst zum Tragen kommt, indem man einfach die Bilder betrachtet, gehört dazu und ist gleichfalls Ziel dieser Publikation. Dafür, dass diese aufwändige Broschüre als Heft 28 (1/2008) der “Merseburger Beiträge...” so zustande kommen konnte, wie sie jetzt vorliegt, ist vielen zu danken. In erster Linie natürlich allen Autoren, dazu den Förderern, die das Erscheinen möglich gemacht haben. Für die Unterstützung bei der Auswahl der Bilder sowie die Zur-Verfügung-Stellung der Bilder ist insbesondere meiner ehemaligen Mitarbeiterin Frau Heike HAGER (Landesverwaltungsamt, Dokumentationsstelle zur Erfassung von Kulturvermögen des Landes Sachsen-Anhalt) sowie Frau Astrid MOLDER und Frau Dr. Evelyn MEERBOTE (Dow Olefinverbund GmbH) zu danken.

Herrn Dr. Dieter SCHNURPFEIL, der sich auf beispielhafte Weise in ein ihm eigentlich fremdes Gebiet eingearbeitet hat, ist für seine umsichtige und aufwändige Betreuung des “Gesamtunternehmens” zu danken und dem Verein “Sachzeugen der chemischen Industrie e.V.”

als Herausgeber für die Toleranz und den Mut, diesem sonst eher nebenbei gesehenen Thema in seiner Publikationsreihe Raum zugeben.

Es muss an bildender Kunst etwas sein, was den Menschen fasziniert, was ihm ungewohnte Sichten und Phantasieräume erschließt, ohne die das Leben ärmer wäre... In diesem Sinne wünsche ich Gewinn und Freude beim Umgang mit dieser regionalen-überregionalen Betrachtung zu Umständen ihrer Entstehung im speziellen Umfeld, regional bedeutsamen Sammlungen in diesem Zusammenhang und zu ausgewählten Bildern und Plastiken aus diesen Beständen.

Dr. phil. Hans-Georg Sehrt
Kunsthistoriker
Leitender Regierungsdirektor i. R.

CHEMIE UND BILDENDE KUNST

von Claus-Jürgen Kämmerer

Die Chemie in der Bildenden Kunst

Kleine, graue Nebelstreifen wabern über den Fluss Saale im mitteldeutschen Raum. Es ist Frühjahr, windstill und noch nicht ganz hell. Träge bewegen sich die schwarzen Fluten Richtung Nordwest. Die Geräusche der erwachenden Natur bestimmen das Bild. Am Himmel zieht ein einzelner Graureiher seine Bahn. Vielleicht ist er schon hungrig, vielleicht war ihm auch nur kalt. Neben den schmatzenden Strudeln der kleinen Untiefen des Flusses hört man aber auch das Einstechen von Paddeln und Rudern, denn die ersten Fischer sind auf der Saale, um sich ihren täglichen Lebensunterhalt zu verdienen. Der Fluss ist fischreich, viele Arten tummeln sich in ihm, ernähren mehr schlecht zwar, aber immerhin ganz recht die Familie. Es war eine Zeit, als Leuna und seine Umgebung einzig durch die Landwirtschaft geprägt waren. Viel mehr Möglichkeiten hatte man nicht, den Fischfang, die Landwirtschaft, den noch vorhandenen Wald, aber dann? Industrie oder sogar Großindustrie – nicht daran zu denken!

So oder so ähnlich kann man sich die Situation vor einhundert Jahren an der Stelle vorstellen, wo sich heute der große Leunaer Chemiestandort befindet. Das Territorium der heutigen Stadt Leuna bestand aus fünf kleinen Dörfern: Rössen, Göhlitzsch, Daspig, Kröllwitz und Ockendorf. Orte, wo sich Fuchs und Hase gute Nacht sagten. An die Gartenstadt Leuna war nicht zu denken. Die heutigen Chemiestandorte in der Region gab es noch nicht.

Anfang des 20. Jahrhunderts überschlugen sich die Ereignisse. Der Erste Weltkrieg forderte ein Umdenken bei der Wahl von Produktionsstandorten für kriegswichtige Produkte. Die technische Entwicklung nahm einen so raschen Verlauf, dass auch Produktionsstätten, wie die der BASF in Ludwigshafen, zum Ziel französischer Flugzeuge wurden. Die Produktion kriegswichtiger chemischer Produkte, wie z.B.

die für Ammoniak und den daraus gewonnenen Salpeter, waren gefährdet.

Es mussten neue Standorte gefunden werden. Man suchte und fand. Der Standort Leuna erwies sich als ausgesprochen günstig: Wasser und Kohle waren im Umkreis weniger Kilometer vorhanden, vor allem aber lag er außerhalb der Reichweite feindlicher Flugzeuge. So begannen 1916 der Bau des Ammoniakwerkes Merseburg und damit auch der Ausbau von Infrastruktur und Wohnmöglichkeiten für die in Hochkonjunkturzeiten bis zu 30.000 Beschäftigten der Leuna-Werke.

Damit startete in der Merseburger Region ein wahrer Boom im Umgang mit der bildenden Kunst. Schon mit Beginn des Aufbaues des Ammoniakwerkes Merseburg auf Leunaer Flur wurden Kunstmaler beauftragt, Bauphasen und fertige Werksteile darzustellen. Dies war ein Zeichen der Zeit, denn der technischen Entwicklung folgend, entstand für die Kunst ein vollkommen neues Aufgabengebiet, welches sehr reizvoll insbesondere für Maler war.

Die im Mai 2003 eröffnete Ausstellung des Carl Bosch Museums Heidelberg zeigte die Veränderlichkeit sowohl der Motivwahl als auch der Motivgestaltung chemischer Artefakte, Prozesse und der Werksanlagen der chemischen Industrie in der Bildenden Kunst der letzten einhundert Jahre [1]. Dabei nahmen die Werke der Künstler der mitteldeutschen Industrieregion in und um Leuna, Merseburg und Schkopau eine herausragende Rolle ein. Sie verdeutlichten die Veränderungen, die das Gebiet des mitteldeutschen Wirtschaftszentrums während der letzten einhundert Jahre erlebt hat und die letztlich den Ausgangspunkt für die umfangreiche Sammlung der Bilder zum Thema "Die Chemie in der Bildenden Kunst" aus eben dieser Region zustande kommen ließ.

Besonders bekannt sind aus der Zeit der 1920er Jahre die Aquarelle des Berliner Malers Georg

WAGENFÜHR. Obwohl von diesem Künstler keine Arbeiten im Kunstbestand der Leuna-Werke erhalten geblieben sind (wahrscheinlich wurden sie bei Angriffen im Zweiten Weltkrieg vernichtet) soll aus Gründen der Motivwahl und Darstellung etwas näher auf diesen Maler eingegangen werden.

Georg WAGENFÜHR, geboren 1871 in Finssterwalde, war ein hervorragender Zeichner, dem die Geradlinigkeit technischer Anlagen sehr entgegen kam. Mit großer Detailtreue gab er in seinen Aquarellen technische Anlagen wieder, wie z.B. die "Kohlenförderanlage" oder den "Ammoniakwasserbehälter". Damit ist er für unsere Zeit nicht nur als hervorragender Maler und Zeichner, sondern auch als Chronist einer längst vergangenen technischen Etappe von Interesse.

Als weitere Motive wählte WAGENFÜHR einerseits das Umfeld des Werkes mit seinen Wahrzeichen, den 13 Schornsteinen, und andererseits die Arbeiter des Leuna-Werkes, so im Aquarell "Schichtwechsel". Hierbei nutzte er als Spannungselement gegenüber der sich im Vordergrund ins oder aus dem Werk wälzenden Menschenmassen für die Gestaltung des Hintergrunds die damals modernen technischen Anlagen, wie z.B. die Holzkühltürme.

Anders ist es bei den Handzeichnungen von Alois KOLB, von denen noch 13 Arbeiten in der Kunstsammlung der Leuna-Werke vorhanden sind. 1925 entstanden die Bleistiftzeichnung "Industrieanlage" (Bild 1) und die dazugehörige Druckplatte des Stahlstiches "Industrieanlage Leuna 1925" [1]. Bei den Arbeiten aus dem Jahr 1925 handelt es sich um acht Zeichnungen aus Leuna und fünf Zeichnungen aus Wolfen. Letztere fünf sind leider nicht datiert und signiert, sie können aber auf Grund handschriftlicher Notizen von Alois KOLB ihm zugeordnet werden.

Der Künstler, 1875 in Wien geboren, leitete von 1907 bis zu seinem Tode im Jahre 1942, die Ra-

dierklasse an der Staatlichen Akademie in Leipzig. Die in Leuna vorhandenen Handzeichnungen sind ein Kleinod, welche eigentlich ihresgleichen in heutiger Zeit sucht. Die Anlagen, die heute nicht mehr existieren, waren damals das Modernste in der Technik, was man sich in einem Chemiebetrieb vorstellen konnte.

Aus den Jahren vor 1945 sind weitere Arbeiten zum Thema Chemie in der Leunaer Kunstsammlung leider nicht mehr vorhanden. Hierzu zählen auch die Industrielandschaften, die der Karlsruher Maler Otto GRAF Anfang der 1930er Jahre schuf.

Die Leuna-Werke waren nach dem Zweiten Weltkrieg zu 80 % zerstört. Auch in den anderen Chemiebetrieben der Region sah es nicht viel besser aus. Die Menschen hatten andere Sorgen, als sich mit bildender Kunst und Kultur zu beschäftigen. Aber mit großen Anstrengungen gelang es, langsam die Produktion wieder in Gang zu setzen. Mit großen Schritten normalisierte sich das Leben. In jener Zeit wurde auch das Leunaer Kulturhaus, ein Zentrum der Kunst und Musen, wieder aufgebaut. Jetzt standen Kulturpolitik und Sammlungskonzeption unter der politischen Maßgabe der "ersten deutschen Arbeiter- und Bauernmacht".

Die Zeit des "Bitterfelder Weges" rückte heran und ging auch nicht spurlos an dem Kunstbetrieb der Leuna-Werke vorbei. Entsprechend der Zielstellungen des Politbüros der SED wurden Patenschaftsbeziehungen zwischen Künstlern und einzelnen Arbeitskollektiven gegründet. Diese werden heute mitunter skeptisch betrachtet. Wichtig ist aber, dass diesen Patenschaften auch eine große Dynamik innewohnte. Denn für viele Künstler gab es nun die Möglichkeit vielfältiger und direkter Kontakte zur Produktionsphäre und ihren Menschen, die sie durch das Arbeiten im Atelier nicht gehabt hätten. Dadurch traten sie in einen gedanklichen Austausch mit anderen Menschen, die ihnen

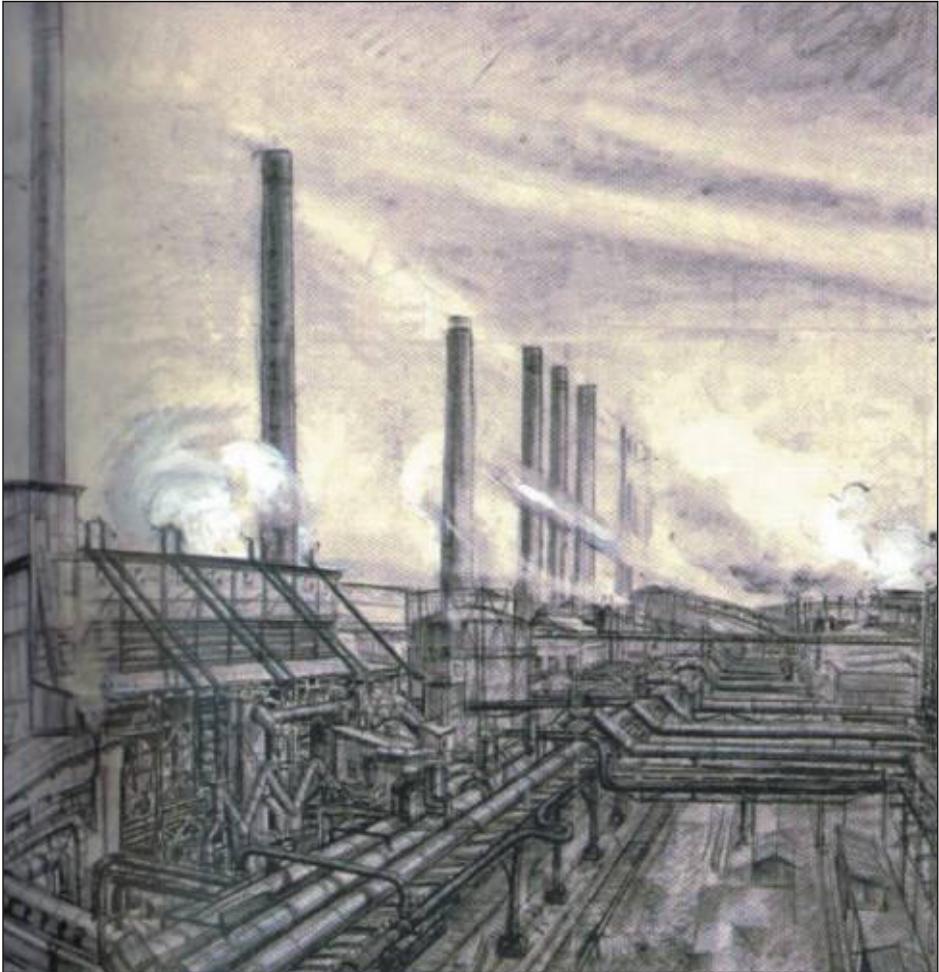


Bild 1 Alois KOLB (1875-1942) "Industrieanlage", 1925 (Bleistift auf Papier, 76 x 84 cm, Höhe x Breite, generell bei Gemälden so angegeben)

sonst fremd waren. Darüber hinaus konnten sie mit ihrer Arbeit ihren Lebensunterhalt selbst sichern. Gleichzeitig war es auch für die Arbeitnehmer (damals sprach man von Werkträgern) eine Chance, hautnah die Entstehung von Kunstwerken zu verfolgen und diese teilweise, wenn auch sehr geringfügig, beeinflussen zu

können. Die schon Ende der 1940er Jahre entstandenen Patenschaften zwischen Malzirkeln der Mitarbeiter der Leuna-Werke und professioneller Maler wurde in den 1950er Jahren fortgesetzt. Erinnerung sei hier u. a. an die Maler und Grafiker Christa KRUG und Hans ROTHE (siehe auch Beitrag Jochen EHMKE).

Hans ROTHEs Bilder über den Aufbau des Werkes sind dabei sehr chronistisch-dokumentarisch. Typisch für ihn ist z.B. das Ölgemälde "Aufbauphase B 203" von 1959 (Bild 2). Von dem, was er damals als Aufbauphase des Werkes malte, steht heute nichts mehr auf dem Werksgelände. Damit erinnern diese Bilder auch an die Motive von Alois KOLB und Gerhard WAGENFÜHR. Aber nicht nur solche Mo-

tive prägen die Bilder von Hans ROTHE. Er malte ebenso Motive aus dem Umfeld des Chemieriesen Leuna, so 1966 die "Nächtliche Eisbahn", eine Kunsteisbahn, auf die damals ganz Leuna stolz war.

Das bisher Geschriebene gilt auch für die Radierungen und Zeichnungen der in der mitteldeutschen Region unvergessenen Christa

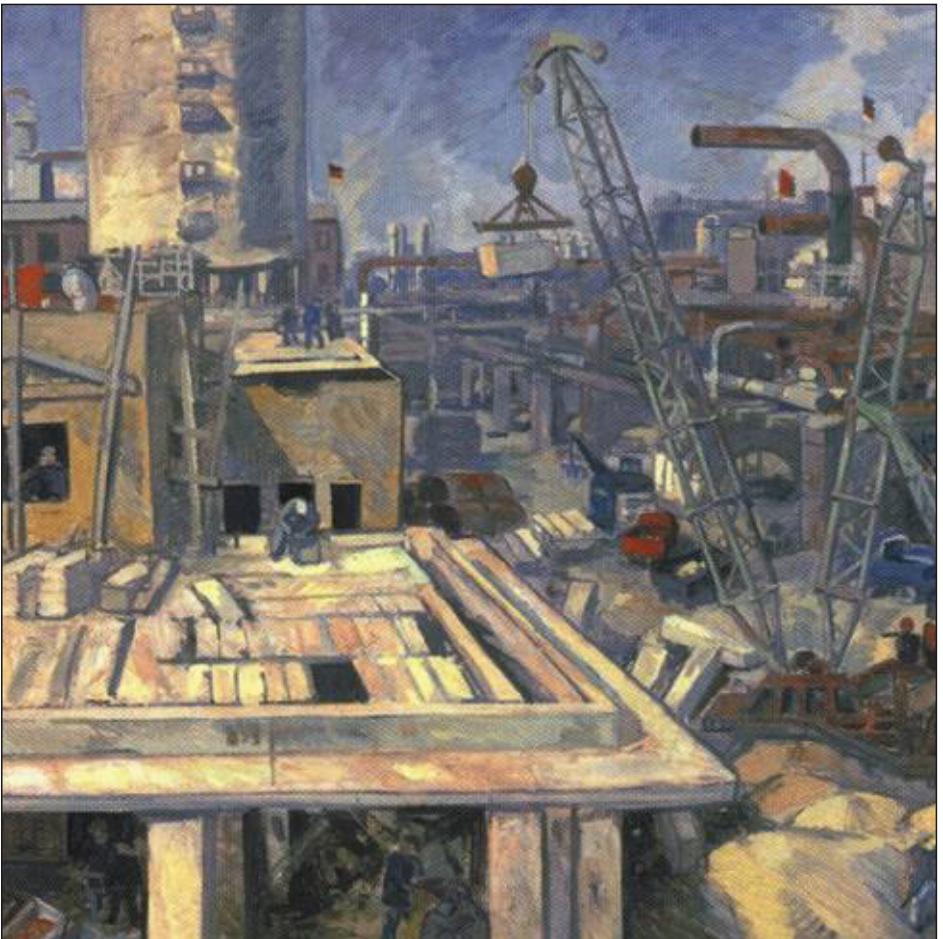


Bild 2 Hans ROTHE (*1929) "Aufbauphase B 203", 1959 (Öl auf Hartfaser, 95 x 125 cm)

KRUG. Hierzu zählt die Radierung "Leuna" von 1977 (Bild 3).

Christa KRUG (1936-2001), Schülerin von Lea GRUNDIG, hat mit den Bildern von Arbeitskollektiven ein sehr schwieriges Thema angefasst. Ihr Ziel war es, den arbeitenden Menschen im Spannungsfeld von Technik und Umwelt darzustellen. Diese Themenwahl war zwar gesellschaftlich sehr gewollt, entwickelte mitunter jedoch eine gewisse Eigendynamik, die

dann nicht immer parteipolitisches Wohlwollen fand.

Mit ihren Aquarellen der schönen Landschaften des mitteldeutschen Raumes machte sie auf die Schönheit der Natur aufmerksam, die im Alltagsleben zumeist nur flüchtig und wie selbstverständlich wahrgenommen wird. Sie schaffte Kunstwerke, die einen Moment, aber auch Dinge erfassen, die der schnellen Veränderung ausgesetzt sind und letztendlich vergehen. Bei der



Bild 3 Christa KRUG (1936-2001) "Leuna", 1977 (Radierung, 49 x 64 cm)

Darstellung ihrer Motive verzichtete sie auf Metaphern und verschlüsselte Symbole. Ihre Bilder trugen wesentlich dazu bei, das Heimatgefühl vieler hier lebender Menschen und ihre Bindung zum Chemiestandort zu vertiefen.

In den 1960er Jahren intensivierte sich das Zusammengehen von Chemieindustrie und bildender Kunst in der mitteldeutschen Region um

Leuna-Merseburg-Schkopau. Die Auftrags- und Ankaufspolitik der Industrierwerke und der Kommunen erhöhte sich. So entstanden Auftragswerke, wie die Ölgemälde "Leuna II" (Bild 4) und der "Schweißer" von Dieter REX (1936-2002, ab 1978 Lehrauftrag an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle Burg Giebichenstein, 1986 bis 1991 Professur ebenda).

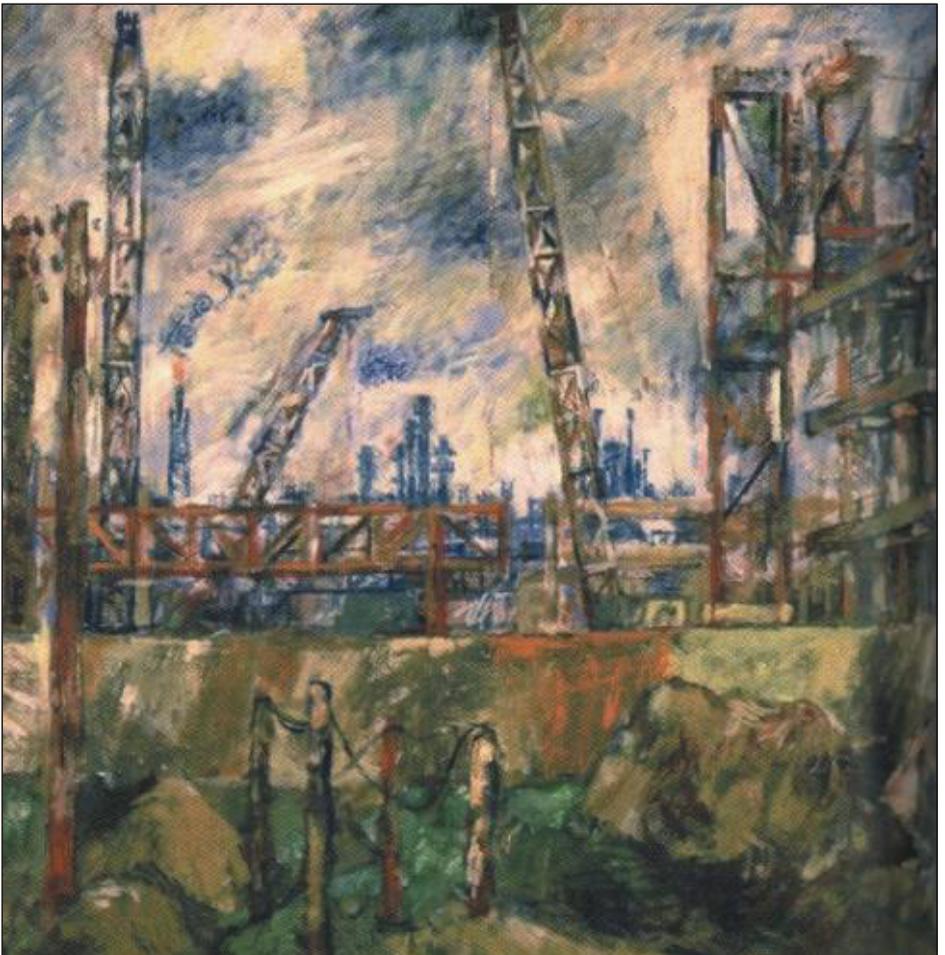


Bild 4 Dieter REX (1936-2002) "Leuna II", 1969 (Öl auf Hartfaser, 90 x 125 cm)

Diese Bilder sind dem Sozialistischen Realismus zuzuordnen, eine Bezeichnung für eine DDR-typische Darstellungsweise, die nicht immer und von allen Kunsthistorikern gleich verstanden und beurteilt wird. Horst RICHTER schreibt dazu in seiner Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts: *“Der Sozialistische Realismus setzt im Prinzip die bürgerliche idealistische Kunst des 19. Jahrhunderts fort, nur eben mit sozialistischen Vorzeichen. Seine Helden, Männer und Frauen, sind Arbeiter an der Werkbank, Traktorfahrer auf dem Felde, Schnitterinnen beim Ernteeinsatz, Soldaten auf Wache und...”*.

Dabei erscheint im lebensgroßen Bildnis vom “Schweißer” die Arbeiterfigur keinesfalls als heroisch. Vielmehr steht er, der Schweißer, mehr gelangweilt da und wartet möglicherweise auf fehlendes Arbeitsmaterial, ein DDR-typischer Fakt der staatlich verordneten Mangelwirtschaft.

In den 1970/80er Jahren wurde die heute über 700 Einzelobjekte umfassende Kunstsammlung der Leuna-Werke inhaltlich erweitert. Es war die Zeit eines künstlerischen Aufbruches in der DDR. Diese Etappe wird gekennzeichnet durch das Bild “Leuna II” von Dieter REX (Bild 4) und das Bild “Leuna Prozess-

kontrolle” von Harald DÖRING (Bild 5) als Teil eines von ihm 1981 gemalten Diptychons. Beide Maler waren Schüler des in der DDR bekannten und politisch engagierten Hallenser Kunstprofessors Willi SITTE (Jahrgang 1921). In ihren Bildern erkennt man die Handschrift ihres Lehrmeisters. Zwischen 1981 und 1985 entstanden 34 Auftragswerke in den Genres Malerei, Grafik, Textiles und Plastik. Besonders interessant sind hier die Porträts der in Leuna beschäftigten “Helden der Arbeit” (hohe staatliche Auszeichnung der DDR).

Der Künstler Theo DIETZEL zeigte die Chemiarbeiter im Arbeitsprozess, aber auch im All-

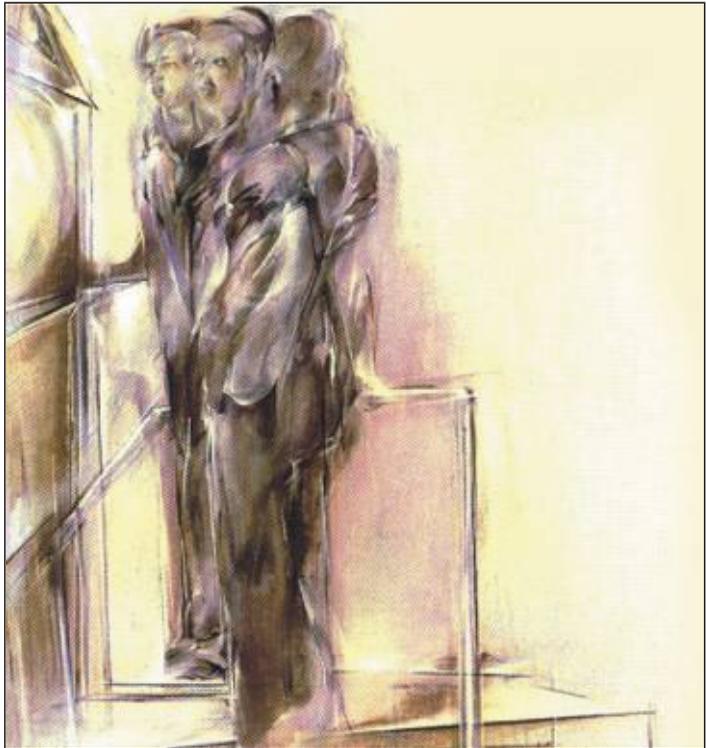


Bild 5 Harald DÖRING (1941-1997) “Leuna Prozesskontrolle”, 1981 (Öl auf Hartfaser, rechter Teil des Diptychons, 94 x 60 cm)

tag, so als mit dem Fahrrad zur Schicht Fahrende (Bild 6). Theo DIETZEL und seine Frau Elsa

wurden jedoch auch durch ihre Landschafts- und Stilllebenbilder bekannt. Im Mittelpunkt ih-

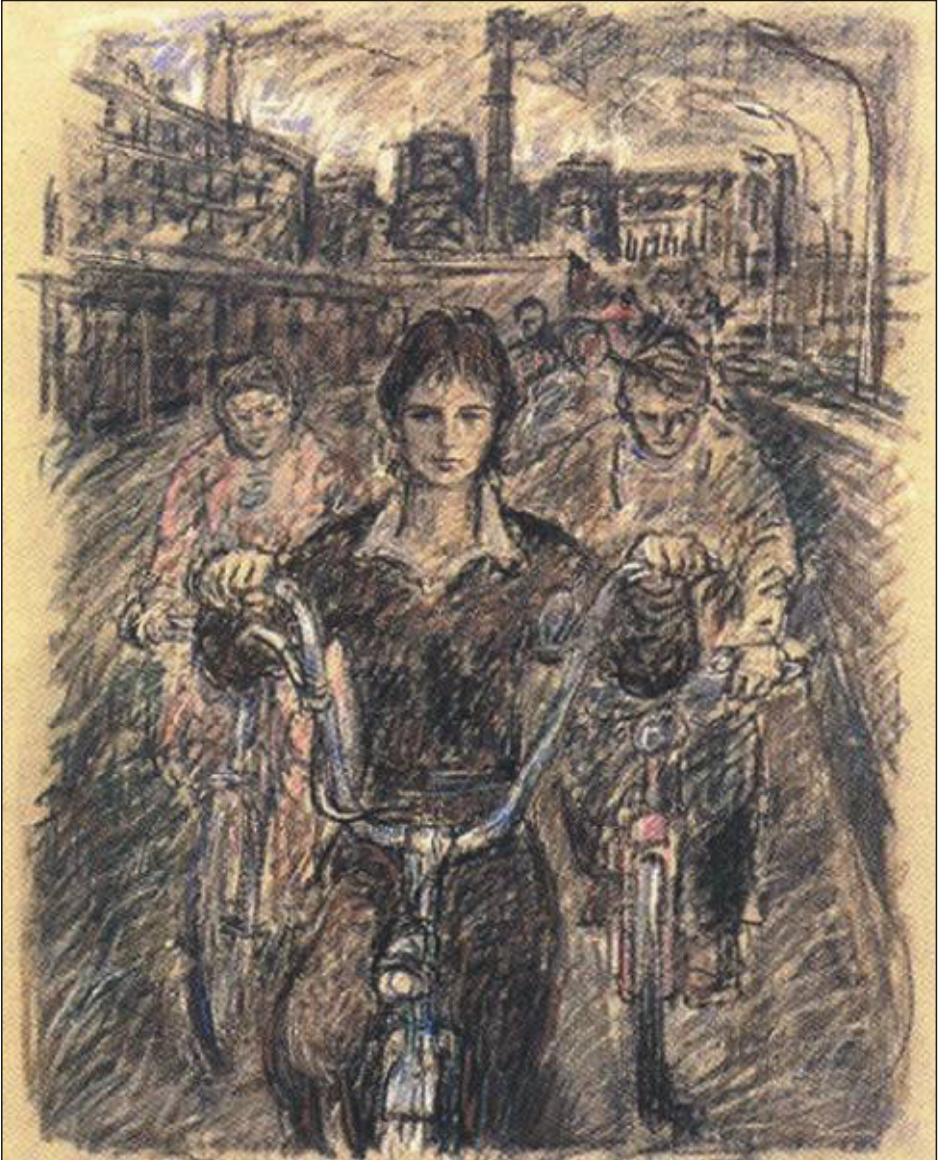


Bild 6 Theo DIETZEL (*1926) "Junge Radfahrer", 1977 (Kreidezeichnung, 63 x 46 cm)

rer Motivsuche standen Landschaften und Stadtansichten aus der Region. Das Malerehepaar hat in den vergangenen Jahren viele Arbeiten von Leuna für Leuna angefertigt, die noch heute am Chemiestandort in verschiedenen Firmen Räumlichkeiten zieren.

In jenen Jahren entstand auch der Grafikzyklus von Lutz BOLLDDORF, einem jungen Maler, der damals seine ersten Spuren verdiente. Er

stellte unter dem Begriff "Schichterin" 1984 und 1985 die Arbeiterklasse ganz anders dar als sie parteipolitisch gesehen werden sollte. Die Arbeit "Nachtschichtstillleben" zeigt übervolle Aschenbecher und hat so gar nichts mit der positiv bewerteten sozialistischen Produktion zu tun (Bild 7).

Diese Auftragskunst hatte einen ganz besonderen Hintergrund. Der Zyklus war Auftrag der Freien Deutschen Jugend (FDJ), der "Kader-



Bild 7 Lutz BOLLDDORF (*1953) "Nachtschichtstillleben (Schichterin)", 1984 (Lithographie, 41,5 x 55,5 cm)

schmiede” der SED. Die Arbeiten zeigen sehr deutlich, dass sich zumindest seit Anfang der 1980er Jahre die Künstler in der DDR bei ihrer Motivwahl und Darstellung nicht mehr nur der SED-Kulturpolitik unterordneten.

Die Aufzählung der Maler, Grafiker und Plastiker, deren Werke ein besonderer Raum unter dem Motto “Chemie in der Bildenden Kunst” eingeräumt werden muss, könnte noch weiter fortgesetzt werden. Es wären solche Künstler zu nennen wie Bernt WILKE, ein Meisterschüler von Karl-Erich MÜLLER, und Karl-Heinz KÖHLER aus Halle/Saale. Beide, bekannt durch ihre Industrielandschaftsbilder und Porträts, können als Chronisten der Chemieregion um Leuna, Merseburg und Schkopau bezeichnet werden. Ihre Arbeiten zeigen Details aus Gemeinden und Städten. Auch der Maler Heino KOSCHITZKI hat viel vom Kunstbestand der Leuna-Werke und zur Erweiterung der thematischen Sammlung “Chemie im Bild” beigetragen. Er nutzte das Motiv “Industriegebiet um Leuna und Buna”, um Auswirkungen des menschlichen Tuns auf die umgebende Natur ins Bild zu setzen (siehe auch Beiträge Hans-Georg SEHRT und Dieter SCHNURPFEIL).

Das letzte Auftragswerk entstand zum 75-jährigen Bestehen der Leuna-Werke im Jahre 1991. Unter dem Titel “Walter BAUER – Stimmen aus dem Leuna-Werk” gestalteten 11 Künstler Grafiken zu diesem Thema. Der Schriftsteller Walter BAUER legte mit seinem Werk “Stimmen aus dem Leuna-Werk” die Grundlage für die thematische Gestaltung. Die Nummer eins der in einer dreißiger Auflage erschienenen Mappe erhielt der damalige Bundespräsident Richard von WEIZSÄCKER. Mit dieser Mappe endete die Ankaufs- und Auftragspolitik der Leuna-Werke. Seitdem wurde ein neuer Weg der Kunstpräsentation in der Chemieregion beschritten.

Vom 29.11. bis 19.12.1996 fand erstmalig auf dem Gebiet der neuen Bundesländer eine Ausstellung von Arbeiten aus dem Kunstbestand der Leuna-Werke in erheblicher Größenordnung statt. Mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahre 1990 änderten sich auch die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen.

Für die Kunstsammlung der Leuna-Werke hieß das, es musste ein neuer Eigentümer und Träger für den Kunstbestand gesucht werden. Der rechtliche Nachfolger wurde die Dokumentationsstelle für Bildende Kunst beim Regierungspräsidium Halle (siehe auch Beitrag Hans-Georg SEHRT). Am 25. November 1998 erfolgte die Übergabe des Kunstbestandes an das Land Sachsen-Anhalt. Im Zusammenhang mit diesem Besitzerwechsel wurde eine neue Kunstgalerie geplant und aufgebaut: die Galerie im cCe-Kulturhaus Leuna.

Die Konzeption zur Gründung der Galerie ging von der Überlegung aus, die beiden Kunsthochschulen in Halle und Leipzig (in räumlicher Nähe zu den Chemiestandorten) in diese Chemieregion einzubinden. Aus der Tradition der DDR-Zeiten heraus sollte die Galerie in Leuna eine publikumswirksame Plattform werden zur Präsentation der Werke der Künstler jener Hochschulen. Dazu gehörten solche bekannten Namen wie Bernt WILKE, Hans ROTHE, Elsa und Theo DIETZEL. Aber auch die Künstler, die sich in unserer Region niedergelassen hatten. Genannt sei stellvertretend Christa KRUG, die nicht nur als Malerin, sondern auch als Zirkelleiterin in sehr engen Kontakten zu Kollektiven in den Leuna-Werken gestanden hatte.

Der Plastikpark Leuna

Es ist kaum zu glauben, aber nun stehen die Plastiken im Park zu Leuna seit mehr als 45 Jahren und sind immer noch ein Besuchermagnet. Dabei spielt es eine große Rolle, dass hierbei eine klassische Verbindung zwischen Natur und Kunst geschaffen werden konnte. 45 Jahre Plastikpark Leuna, das sind 45 Jahre Kunst in freier Natur in unmittelbarer Nähe und gefördert durch ein großes Chemiewerk.

Die Vorgeschichte dazu ist relativ einfach, obwohl sie heute vielleicht wie ein Märchen klingt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in London, später in ganz England, nach der Idee des Bildhauers Henry MOORE Parkanlagen mit Plastiken ausgestattet. Damit wurden Gartenanlagen und Kunst sinnvoll miteinander verbunden. Der damalige Direktor der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle, Dr. Heinz SCHÖNEMANN, griff diese Idee auf und wollte solch einen Skulpturengarten auch in Halle/Saale schaffen. Hintergrund war, dass dieses Museum sehr viele Plastiken und Skulpturen im Bestand hatte und sie der Öffentlichkeit präsentieren wollte. Auf Grund technischer Schwierigkeiten in Halle musste jedoch ein neuer Standort für dieses Projekt gesucht werden.

Es war die chemische Großindustrie, die zu jener Zeit helfend einsprang und dem Projekt zur Umsetzung verhalf. Anfang der 1960er Jahre fiel eine Entscheidung, die künstlerisch bis heute Bestand hat. In einem Park am idyllischen Saalehang, der nach dem Zweiten Weltkrieg als Kartoffelacker diente, entstand der "Plastikpark Leuna", denn hier war die Möglichkeit gegeben, Landschaftsgestaltung und Kunst eng zu verbinden.

Die Staatliche Galerie Moritzburg Halle entschloss sich, einen Teil ihres Bestandes der DDR-Plastik in diesem Freilichtmuseum au-

ßerhalb Halles auszustellen. Der Gartenarchitekt Franz MENGEL und der Kunsthistoriker Dr. Heinz SCHÖNEMANN schufen als geistige Väter des Projektes eine klassische Verbindung zwischen Landschaft und Kunst. Der damalige Direktor der VEB Leuna-Werke Walter Ulbricht, Prof. Dr. Wolfgang SCHIRMER, hatte ein offenes Ohr für dieses Vorhaben und durch die ideelle wie finanzielle Unterstützung der Leuna-Werke konnte 1962 die Ausstellung im Plastikpark Leuna mit 32 bildhauerischen Werken von 17 Künstlern eröffnet werden (Bild 8) [2]. In den folgenden Jahren unterstützte das Chemiewerk weiterhin den Park finanziell und überwies dem Hallenser Museum jährlich einen Betrag zur technischen Betreuung, Pflege und Aufsicht des Parks sowie für Ankäufe von Plastiken. Diese gelungene Symbiose zwischen Natur und Kunst ist ein symbolträchtiges Beispiel für das Zusammengehen von Bildender Kunst und Chemieindustrie.

Der Park, der von einem Naturlehrpfad durchzogen wird, beeindruckt seine Besucher auch heute noch durch sein besonderes Ambiente. Die Kunstwerke sind vom Wetter etwas gezeichnet, aber bis auf ein Relief (23) intakt (Bilder 9 bis 11). Einige Kunstwerke sind nach der Wende ausgemustert worden, andere sind durch die Stiftung Moritzburg nach Halle/Saale zurückgeführt worden.

Besonders erfreuen sich noch heute die Betrachter an solchen Arbeiten wie der Plastik "Rumänischer Bauer" aus dem Jahre 1957 von dem Bildhauer Theo BALDEN (Bild 12). 1904 in Blumenau/Brasilien geboren, übersiedelte Theo BALDEN 1906 mit seinen Eltern nach Deutschland. 1923/1924 erfolgte ein Studium am Bauhaus Weimar mit einem Vorkurs bei Lazlo MOHOLY-NAGY und Oscar SCHLEMMER. Beeindruckend ist bei dieser Arbeit die Ausdrucksstärke, mit der BALDEN eine Darstellung gelingt, aus der man als Betrachter das

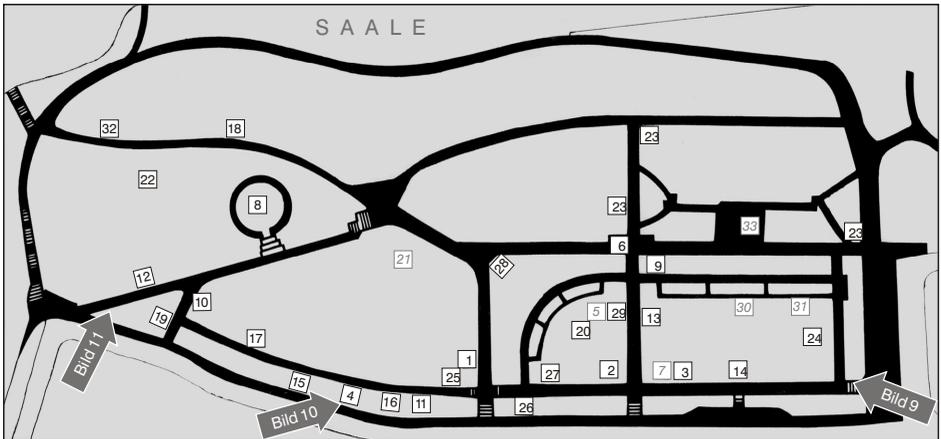


Bild 8 Lageplan des Plastikparks Leuna an der Saale mit den Standorten der Plastiken (geordnet nach Künstlern in alphabetischer Reihenfolge, Stand 1987 und Februar 2008 – ohne 5, 7, 21, 30, 31 und 33)

Legende

Walter ARNOLD (1909-1979)

- 1** "Traktoristin", 1952 (Bronze, H 148 cm, Bild 10)
- 2** "Karl Maria von Weber", 1952 (Bronze, H 67 cm)

Theo BALDEN (1904-1995)

- 3** "Rumänischer Bauer", 1957 (Bronze, H 90 cm, Bild 12)
- 4** "Eduard von Winterstein", 1962 (Bronze, H 45 cm)
- 5** "Zwiesgespräch", 1963 (Bronze, H 45 cm)

Heinz BEBERNISS (*1920)

- 6** "Chemiewerker", 1960 (Bronze, H 110 cm, Bild 15)
- 7** "Soldat der Nationalen Volksarmee", 1958 (Bronze, H 128 cm)

Fritz CREMER (1906-1993)

- 8** "Freiheitskämpfer", 1947 (Entwurf für Auschwitz, Bronze, H 172 cm)
- 9** "Helden", 1947 (Bronze, Relief H 30 L 90 cm)
- 10** "Stürzender", 1955 (aus der Buchenwaldgruppe, Bronze, H 166 cm)
- 11** "Chinesische Studentin", 1956 (Bronze, H 42 cm)

Ludwig ENGELHARDT (1924-2001)

- 12** "Widerstandskämpfer von Auschwitz", 1963 (Bronze, H 166 cm, Bild 11)

Wieland FÖRSTER (*1930)

- 13** "Stehender Mädchenakt", 1961-63 (Bronze, H 162 cm)
- 14** "Große Liegende", 1965-67 (Diabas, H 74 B 114 cm, Bilder 9 und 17)

Gerhard GEYER (1907-1989)

15 "Mansfelder Bergmann", 1952 (Bronze, H 48 cm)

16 "Rosa Luxemburg", 1957 (Bronze, H 50 cm)

17 "Anne Frank", 1960 (Bronze, H 120 cm)

18 "Afrikanerin mit Kind", 1961 (Bronze, H 130 cm)

René GRAETZ (1908-1974)

19 "Buchenwald", 1957 (Bronze, Relief H 41 B 65 cm)

20 "Sitzendes Mädchen", 1958 (Bronze, H 109 cm, Umschlaginnenseite hinten)

Waldemar GRZIMEK (1918-1984)

21 "Diskuswerfer", 1957 (Bronze, H 212 cm)

22 "Geschwister II", 1957 (Bronze, H 210 cm, Bild 11)

23 "Wasser, Erde, Luft", 1957/58 (Bronze, Relief H 400 B 500 cm)

24 "Schwimmerin", 1959 (Bronze, H 170 cm, Bild 9)

Walter HOWARD (1910-2005)

25 "Junger Bauarbeiter", 1964 (Bronze, H 121 cm, Bild 10)

Ingeborg HUNZINGER (1915-2001)

26 "Studierende Arbeiterin", 1959 (Bronze, Relief H 95 B 108 cm, Bild 16)

27 "Stehendes Mädchen", 1961 (Bronze, H 99 cm, Umschlaginnenseite hinten)

Will LAMMERT (1892-1957)

28 "Wilhelm Pieck", 1955 (Bronze, H 86 cm, Bild 10)

Karl LEMKE (*1924)

29 "Maxim Gorki", 1961 (Bronze, H 118 cm)

Gerhard LICHTENFELD (1921-1978)

30 "Anette", 1964 (Bronze, H 117 cm, Bild 14)

Lore PIETZSCH (*1930)

31 "Stehende", 1962 (Bronze, H 105 cm)

Gerhard ROMMEL (*1934)

32 "Große afrikanische Bergziege", 1959 (Bronze, H 115 cm)

Gustav WEIDANZ (1889-1970)

33 "Schwimmerinnen", 1963 (Bronze, H 158 cm, Bild 13)

Denkverhalten eines Menschen aus der Landwirtschaft ableiten kann.

Schön anzusehen und von Bedeutung ist auch die Plastik "Schwimmerinnen" aus dem Jahre 1963 von Gustav WEIDANZ (Bild 13). Geboren wurde der Künstler 1898 in Hamburg. Von 1916 bis 1958 war er Leiter der Fachklasse für Bildhauerei an der Kunstschule und späteren

Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein in Halle/Saale, wo er 1970 verstarb.

Gerhard LICHTENFELD, geboren 1921 in Halle/Saale, studierte 1946-1952 am Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein in Halle/Saale bei Gustav WEIDANZ, von dem er 1959 die Leitung der Bild-



Bild 9 Blick von Süden in den Plastikpark Leuna im Februar 2008, im Vordergrund rechts "Schwimmerin" (24, siehe Legende Bild 8), im Mittelgrund links "Große Liegende" (14)



Bild 10 Blick von Nordnordwest in den Mittelteil des Plastikparks Leuna, vorn "Junger Bauarbeiter" (25), in der Mitte rechts "Traktoristin" (1), im Hintergrund links "Wilhelm Pieck" (28)



Bild 11 Blick von Nordwesten den Hang hinunter auf die Saale im Februar 2008, im Vordergrund rechts die Figurengruppe “Widerstandskämpfer von Auschwitz” (12), im Mittelgrund “Geschwister II” (22)

hauerklasse übernahm. Leider verstarb er viel zu früh 1978 in Halle. Von ihm stammt die Bronzeplastik “Anette” aus dem Jahre 1964 im Park (Bild 14). Heute befindet sie sich zur Restaurierung des Sockels in Halle/Saale.

Einen direkten Bezug zur benachbarten chemischen Großindustrie stellte Heinz BEBERNISS mit seiner Plastik “Chemiewerker” her (Bild 15). Heinz BEBERNISS, 1920 in Halle/Saale geboren und noch heute dort lebend, studierte ebenfalls an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle bei WEIDANZ und schuf in den 1950-70er Jahren eine ganze Reihe von Kunstwerken um und für die Chemie (siehe auch Beitrag Jochen EHMKE).

Ingeborg HUNZINGER, 1915 in Berlin geboren, war nach Studium und einer Lehre als Steinbildhauerin in Bayern durch Auftragsarbeit in den 1950/60er Jahren eng mit den Leuna-Werken verbunden. Neben der Plastik “Stehendes Mädchen” (Umschlaginnenseite hin-

ten) ist sie im Park auch mit dem Relief “Studierende Arbeiterin” vertreten (Bild 16). Zur Zeit seiner Erschaffung war das Relief ebenso wie ihre anderen Skulpturen unter den Arbeitern der Leuna-Werke viel diskutiert (siehe auch Beitrag Jochen EHMKE).

Ein interessantes und beeindruckendes Kunstwerk ist auch die “Große Liegende” von Wieland FÖRSTER, die den 1987 von der Staatlichen Galerie Moritzburg und den Leuna-Werken gemeinsam unter Leitung von Dr. Peter ROMANUS herausgegebenen Katalog [2] als Titelbild schmückte (Bild 17).

Diese Aufzählung von Künstlern und die Zusammenstellung der Plastiken (Bild 8) zeigt, welches Potential an Kunst in diesem Freiluftmuseum vorhanden ist. Egal zu welcher Jahreszeit, ein Besuch im Plastikpark Leuna lohnt sich immer.



Bild 12 Theo BALDEN (1904-1995) "Rumänischer Bauer" (3), 1957 (Bronze, H 90 cm)

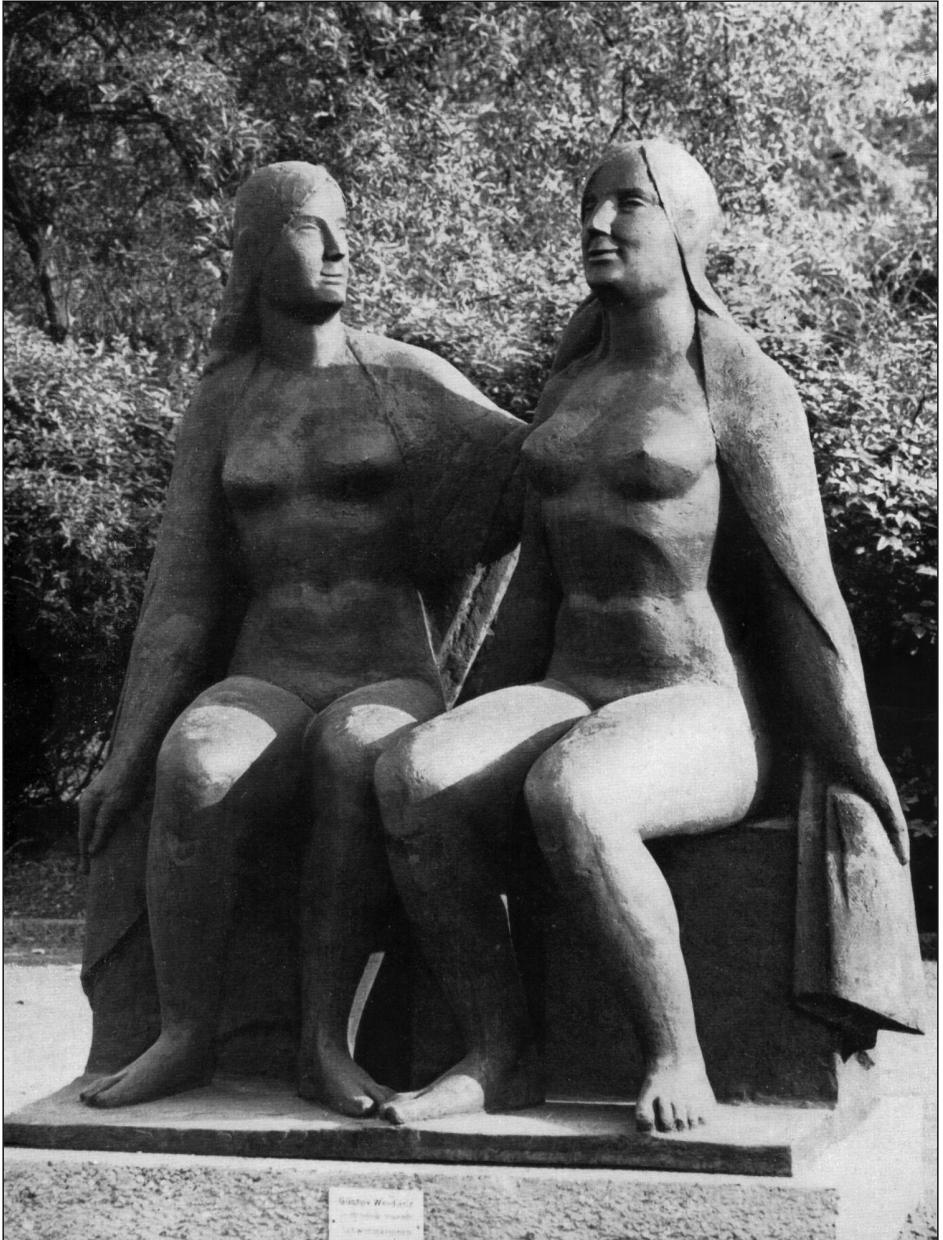


Bild 13 Gustav WEIDANZ (1889-1970) "Schwimmerinnen" (33), 1963 (Bronze, H 158 cm)



Bild 14 Gerhard LICHTENFELD (1921-1978) "Anette" (32), 1964 (Bronze, H 117 cm)

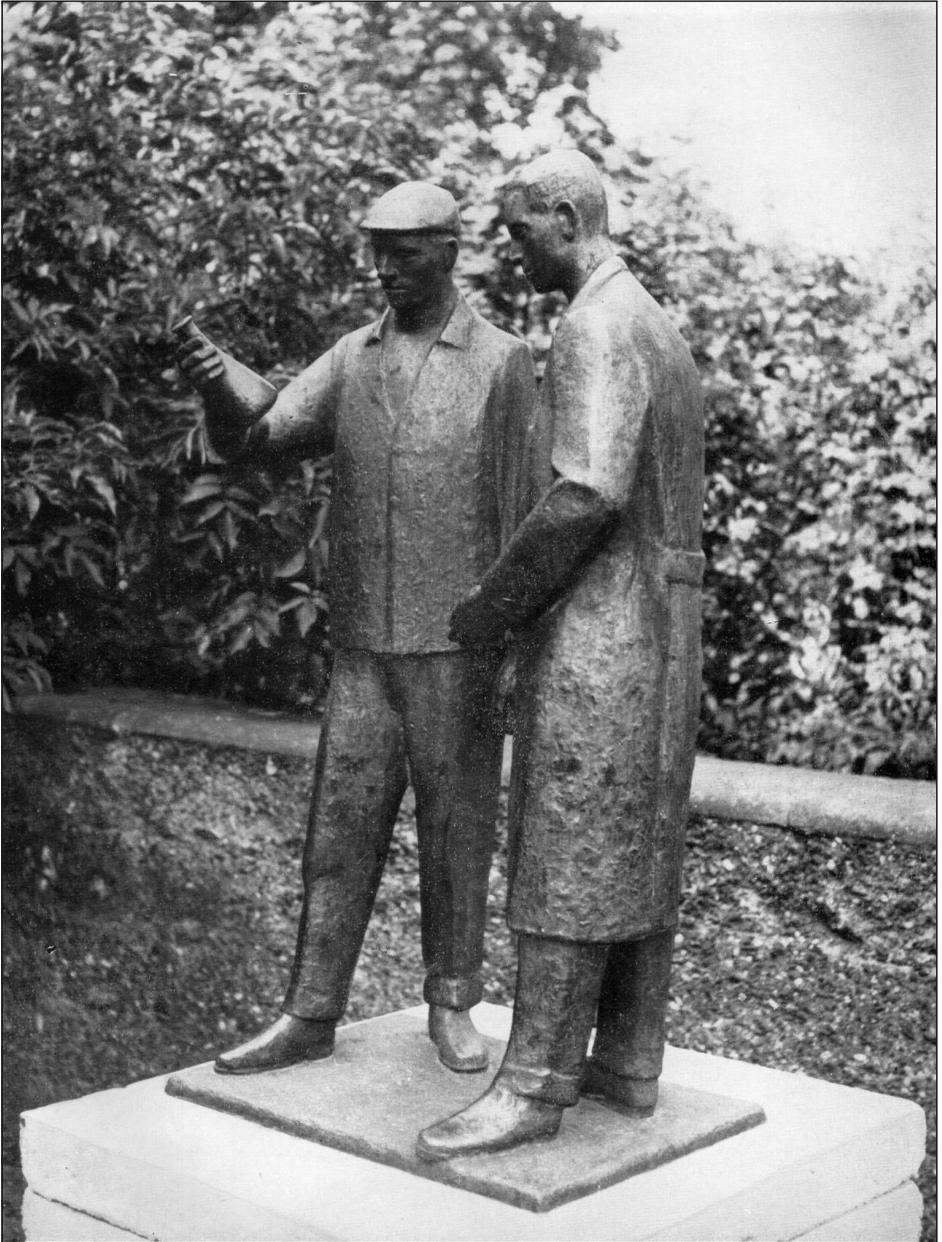


Bild 15 Heinz BEBERNISS (*1920) "Chemiewerker", 1960 (Bronze, H 110 cm)



Bild 16
Ingeborg HUNZINGER-RIEHL
(1915-2001) "Studierende Arbeiterin"
(26), 1959 (Bronze, Relief, H 95
B 108 cm)

Bild 17 (unten)
Wieland FÖRSTER (*1930)
"Große Liegende" (14), 1965-67 (Diabas,
H 74 B 114 cm)



Literaturverzeichnis

- [1] Katalog zur Sonderausstellung "Museum auf Achse – Die Chemie in der Bildenden Kunst" des Carl Bosch Museums Heidelberg, Mai 2003
- [2] Katalog "Plastik-Park Leuna", Staatliche Galerie Moritzburg Halle und VEB Leuna-Werke, 1987

“WAS KUNST IST, BESTIMMEN WIR!” VOM BEGINN SOZIALISTISCHEN MÄZENATENTUMS IM CHEMIEDREIECK LEUNA – SCHKOPAU – BITTERFELD

von Jochen Ehmke

Vom Mäzenatentum

Auftragskunst ist ein in der Kunstgeschichte viel diskutiertes Thema, entstand doch die Mehrheit der uns heute bekannten Kunstwerke in direktem Auftrag. Dramatisch zu nennende Ereignisse in der Kunstentwicklung und leidenschaftliche Legenden in Künstlerbiografien verbinden sich bis heute mit dem Begriff des Mäzens in vielen Kulturen der Menschheitsgeschichte.

Von Gajus Cilrius MAECENAS (70 bis 8 v.d.Z.) ist bekannt, dass er einer der großzügigsten Förderer der Kunst im alten Rom war. Sein Name wurde zum Synonym für den oft schillernden Begriff des Gönners, eben des Mäzens.

Künstlerbiographien aller Zeiten enthalten immer auch Berichte über Mäzene und ihr Verhältnis zum Künstler. Sie offenbaren viel über die Einflussnahme des Gönners auf das Entstehen von Kunst und lassen erahnen, unter welchen Zwängen so manches Werk der Weltkunst entstand. Nur zwei markante Beispiele sollen genannt sein:

Nach dem Motto “Wer die Musik bezahlt, bestimmt das zu spielende Lied” handelte Papst Julius II. als Auftraggeber MICHELANGELOs, als es um die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle im Vatikan ging. Als Vertreter Gottes auf Erden und vor allem als Geldgeber äußerte der Papst vehement Vorstellungen über das zu fertigende Werk, griff immer wieder in den künstlerischen Prozess ein und brachte MICHELANGELO mehrmals an den Rand der Verzweiflung.

Noch problematischer für MICHELANGELO war der Auftrag für das so genannte Juliusgrab, dessen Entwürfe in verschiedenen Verträgen von 1513, 1516, 1532 und 1542 immer wieder auf Forderung des Papstes reduziert und verändert werden mussten. In der Kunstgeschichte findet sich für diesen quälenden Vorgang der Begriff von der “Tragödie des Grabmales”.

Aber auch ein Fall beabsichtigter Bilderstürmerie verbindet sich mit dem Werk MICHELANGELOs. Das in den Jahren 1531 bis 1541 entstandene gewaltige Fresco des “Jüngsten Gerichtes” an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle entging nur knapp der Vernichtung. Ein Schüler MICHELANGELOs übermalte in letzter Minute die Nacktheit der Christusgestalt mit einem Gewand. Papst Paul IV. hatte als Nachfolger des verstorbenen Papstes Julius II. Anstoß an der Darstellung genommen und die völlige Entfernung des Werkes verfügt.

MICHELANGELOs Biographie enthält für viele Abschnitte seines Lebens Hinweise auf Probleme mit Auftraggebern und Mäzenen, da er bei aller Gebundenheit an Aufträge stets bemüht war, sich eine möglichst große Unabhängigkeit in der künstlerischen Verwirklichung zu bewahren, ein Problem vieler Künstler bis in die heutige Zeit. Daher war sein Verhältnis zeitlebens zu den Auftraggebern aus Adel und Kirche konfliktreich, namentlich zu den MEDICI, seinen wichtigsten Mäzenen neben der Kirche.

MICHELANGELO fühlte sich als politisch denkender Mensch und Demokrat stets von den Auftraggebern und Gönnern gegängelt und in seiner künstlerischen Freiheit unterdrückt. Dieses Gefühl der Bedrängnis, bewusst oder unbewusst ausgelöst durch den Auftraggeber, findet sich in Künstlerbiographien aller Epochen. War es zu MICHELANGELOs Zeiten vor allem der Klerus, der mit erhabenem Zeigefinger Einfluss auf Inhalt und künstlerische Umsetzung der Aufträge nahm, so war es in der DDR die Partei, die auf die “richtige” Ideologie in Wort und Bild des Auftragswerkes achtete.

Ähnlich problematisch waren REMBRANDTs Auseinandersetzungen mit dem selbstbewussten Bürgertum. Die Amsterdamer Bürgerwehr sah sich im 1640 vergebenen Auftragswerk an REMBRANDT nach dessen Fertigstellung nicht ausreichend würdig repräsentiert und ver-

weigerte 1642 Abnahme und Bezahlung des Bildes. Das Gruppenbild der 16 Schützen der Bürgerwehr zählt heute als "Die Nachtwache" zu den bedeutendsten Werken REMBRANDTs. Der Künstler sah gerade in diesem Bild die Zusammenfassung seiner bisherigen künstlerischen Auffassung und betrachtete es als einen wichtigen Abschnitt seiner bisherigen Entwicklung.

Wie groß REMBRANDTs Probleme zwischen künstlerischer Freiheit und finanzieller Abhängigkeit waren, zeigt die Tatsache, dass sein Haus 1556 versteigert wurde und er als Schutz vor Gläubigern formell Angestellter in einer von seiner Frau Hendrickje gegründeten Kunsthandlung war. Eine in der bildenden Kunst immer wieder zu beobachtende Erscheinung: Ein Künstler in finanziellen Schwierigkeiten und damit in ideeller Abhängigkeit vom Auftraggeber. Ein beängstigender Gedanke für jede künstlerische Entwicklung.

Die für die ungehinderte Entwicklung der Kunst notwendige Freiheit und der stete Versuch der Einflussnahme auf die Kunst über das Geld ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Auftragskunst. Künstler aller Epochen mussten gegen ihre Auftraggeber mehr oder weniger anmalen und anschreiben, um ihr künstlerisches Credo zu bewahren und in ihren Werken sichtbar werden zu lassen. Der Künstler musste zu allen Zeiten um die Durchsetzung seiner Idee mit dem Auftraggeber kämpfen.

Auffassungen dieser Art kennzeichneten auch die bürgerlichen Vorstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wonach Politik und Kultur sich gegenüberstehen und die Politik allenfalls die Aufgabe hat, äußere Bedingungen für die Entwicklung von Kunst und Kultur zu sichern. Dem Künstler kam die Aufgabe zu, sich Geld- und Auftraggeber zu suchen, die seine Arbeit finanzieren und im Idealfall das Ergebnis akzeptieren oder doch zumindest tolerieren.

Über die Kulturpolitik der DDR

Kulturpolitik im Sozialismus

Kulturpolitik hat stets zwei Seiten: Sie ist Element des Kampfes um die politische Macht, und sie ist Ergebnis dieses Kampfes. Es bestand die sozialistisch-marxistische Auffassung, dass jede Klasse versucht, ihre Interessen auf dem Gebiet der Kultur im Kampf um die Erringung und Sicherung der politischen Macht durchzusetzen. Unter diesem Gesichtspunkt erhielt die sozialistische Auftragskunst der DDR im Gesamtkomplex der Kulturpolitik des Staates eine entscheidende politische Dimension. Es wurde versucht, die Kunst im Sinne der Ideologie zu politisieren. Man bediente sich politischer Mittel, u.a. auch dem des kollektiv organisierten Zwanges.

Im Laufe der 40 Jahre DDR wurde es jedoch immer weniger möglich, von politischer Seite Einfluss auf künstlerische Konzeptionen zu nehmen. Am Ende der DDR stand eine Auftragskunst, bei der die Künstler sehr häufig am längeren Hebel saßen als die gesellschaftlichen Auftraggeber, denen die Schärfe einer zwingenden Kunstideologie abhanden gekommen war.

Zwei Äußerungen aus sozialistischer Zeit zum Mäzenatentum und zur Auftragspolitik sollen die Spannweite des Begriffs in der DDR charakterisieren:

Der feinsinnige und der Kunst aufgeschlossene langjährige Generaldirektor der Leunawerke, Prof. Dr. Wolfgang SCHIRMER sagte 1962 in einem Gespräch mit Berliner Künstlern anlässlich der Eröffnung des Plastikparks in Leuna: *"Früher war die Kunst abhängig von reichen Mäzenen. Heute ist an diese Stelle in einem neuen Verhältnis - das Volk getreten, in unserem Falle ein volkseigener Betrieb, sozusagen als sozialistischer Mäzen"* [1]. In diesem Sinne als Förderer der Kunst ohne übermäßig reglementierende Vorgaben und Einsprüche verstanden

sich die staatliche Leitung und die Belegschaft des Leunawerkes bis zum Ende der DDR.

Gelegentliche Eingriffe in das rege Auftragsgeschehen durch die SED-Kreisleitung des Leunawerkes waren zwar unangenehm und störend, sind aber rückblickend als Wichtigtuerei ahnungsloser Ideologen und versuchte Machtbeweise einzustufen, änderten jedoch nicht die grundsätzliche Haltung des Betriebes bei der Förderung der Kunst in ihrer gesamten Vielfalt. Anlässlich der 2. Bitterfelder Konferenz am 26.4.1964 erneuerte der ökonomische Direktor der Leunawerke, Dr. Karl-Heinz KLEIN, in einer leidenschaftlichen Diskussionsrede die Auffassung der Betriebsleitung zum Auftragswesen: *“Die technischen Umwälzungen in den Leunawerken verlangen eine Arbeit heroischen Ausmaßes. Sie ist nur mit Menschen möglich, von denen jeder einzelne die Merkmale einer schöpferischen Persönlichkeit trägt. So gesehen verbindet sich die technische Revolution auf das innigste mit der kulturellen Revolution. Betriebsverträge mit Künstlern und Schriftstellern sind in Leuna von großem Wert, auch wenn es in anderen Betrieben andere Erfahrungen gibt. Unter den schwarzen Himmeln von Leuna ist es doppelt dringend, eine Synthese zwischen Zweckmäßigkeit und Schönheit zu finden. Warum soll es nicht möglich sein, gerade aus Leuna eine Art Sanssouci zu machen, indem nicht ein alter Mann, der König, sondern das Volk der Schöpfer aller Werte ist”* [2].

Der sozialistische Realismus – das Maß aller Dinge

Eine völlig andere Aufgabe bei der Förderung der Kunst in der DDR sah die oberste Partei- und Regierungsspitze, der sich natürlich alle nachgeordneten Parteiorgane anschlossen. Die Äußerung des Ministerpräsidenten Otto GROTEWOHL aus dem Jahre 1951, *“dass es die Aufgabe der Künste sei, der Marschrichtung des politischen Kampfes zu folgen“* ergänzte Walter ULBRICHT mit dem für die Auftragskunst folgenschweren Hinweis, dass *„die Darstellung fauler Fische und Mondlandschaften keine staatliche Förderung genießen darf“* [3].

Der sozialistische Realismus war in der DDR frühzeitig das offizielle Maß aller Dinge, in Anlehnung treuer Gefolgschaft an die Sowjetunion. Was darunter zu verstehen war, wurde in der Leitungspyramide der Partei nach unten immer diffuser, so dass es an der Basis oft zu grotesken Entscheidungen bei der Beurteilung von Auftragswerken der bildenden Kunst und Literatur kam. Dabei hatte alles so hoffnungsvoll begonnen!

Unmittelbar nach Ende des zweiten Weltkrieges, bereits im Juni 1945, inmitten von Schutt und Asche des zerstörten Deutschlands erschien ein leidenschaftlicher Aufruf des ZK der KPD: *“Schaffendes Volk in Stadt und Land, Männer und Frauen, deutsche Jugend”*, in dem die Strategie für den Aufbau eines neuen Lebens vorgestellt wurde [4].

Neben der provisorischen Wiederherstellung wichtiger Versorgungseinrichtungen, der ersten Beräumung unvorstellbarer Trümmerberge und der dringenden Bereitstellung von Nahrungsmitteln orientierte die Partei auf eine schnelle Instandsetzung und Inbetriebnahme von Kultureinrichtungen jeglicher Art. Deutschland war eine Trümmerwüste gegenständlich und in den Köpfen der Menschen.

Ein Neubeginn auf demokratischem Boden war

gefordert, ein Beginn unter der Losung: “Das schaffende Volk als Souverän – auf allen Gebieten!” Der aus der Sowjetemigration nach Deutschland zurückgekehrte Dichter Erich WEINERT forderte in einem leidenschaftlichen Aufruf, dass die Künstler dem Volk lehren sollten, die Welt mit eigenen Augen zu sehen, und dass das Volk dem Künstler zeigen sollte, dass er einer von ihnen ist, sie versteht und dann auch die geeignete Form finden wird, die das Volk begeistern kann. Kunst und Kultur waren als wichtiges Element des Neubeginns erkannt. Das Wirken sowjetischer Kulturoffiziere, aus Gefangenschaft und Emigration heimkehrende und mit Leitungsfunktionen betraute Antifaschisten sowie politisch unbelastete bürgerliche Intellektuelle und Künstler prägten die Anfangsjahre des geistig-kulturellen Lebens in der sowjetisch besetzten Zone und der späteren DDR. Betont wurde vom ersten Tag an die Inbesitznahme und Wahrung des Kulturerbes mit dem Hinweis, alles anders und vor allem besser machen zu wollen als alle Gesellschaftssysteme zuvor. Nach der ersten Ernüchterung unter dem Motto “Wir sind noch einmal davon gekommen”, machten sich Aufbruchstimmung und Optimismus breit.

Der Maler Hans GRUNDIG beschrieb 1946 in einem Brief die allgemeine Stimmung mit den Worten: “*Hier ist alles in Fluss und voller Aktivität. Das Leben und unser Aufbau stellen große Anforderungen an jeden!*” [5].

Der wohl bemerkenswerteste russische Kulturoffizier im Nachkriegsdeutschland, Alexander DYMSCHITZ, schrieb 1945 in einem Bericht über seine ersten Bemühungen in Berlin: “*Meine erste Aufgabe war es, der künstlerischen Intelligenz zu helfen, und eine neue Kulturentwicklung zu fördern. Als ich in Berlin eintraf, befand sich in meinem Marschgepäck auch eine Namensliste von Meistern der deutschen Kultur, deren künstlerisches Schaffen und gesellschaftliches Wirken mir ein Begriff*

waren. Ich suchte sie auf, um ihnen Verehrung und Achtung zu bekunden, und um sie in ihrer Arbeit zu unterstützen” [6].

Ein weiteres Zeugnis seines Denkens und Wirkens findet sich im Katalog zur “Ersten allgemeinen Kunstausstellung Dresden 1949”. Im Geleitwort schreibt DYMSCHITZ: “*Denn das Wesen der Kunst besteht darin, dass sie euch zur Besinnung und Verinnerlichung führt, die es euch überhaupt erst möglich macht, mit den großen Problemen des Lebens fertig zu werden. Ich sage, die Künstler schaffen für euch, aber es werden sehr oft einseitige Forderungen an die Künstler gestellt, und die Künstler stellen oft einseitige Forderungen an das Publikum. Wollen wir uns doch bemühen, dass der Künstler von der einen Seite und die große Masse des Volkes von der anderen Seite sich immer mehr entgegen kommen. Zum Wohle der Kunst zum Wohle des deutschen Volkes*” [7].

Zu den die Kulturentwicklung der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) prägenden Persönlichkeiten sind neben DYMSCHITZ vor allem Oberst TULPANOW [8] und in Halle/Saale Oberst MAKAROW zu nennen. Sie alle sprachen perfekt deutsch, pflegten enge Kontakte zu den Künstlern ebenso wie zu deutschen Politikern und gestalteten maßgeblich die Kulturpolitik in Ostdeutschland. Sie waren nie der Typ der reinen Befehlsempfänger Moskauer Weisungen und gerieten deshalb sehr häufig in Konflikt mit Vertretern einer auf harte Durchführung der Besatzungspolitik orientierten Generalität. Moskauer Dienststellen beobachteten mit Argwohn die Tätigkeit dieser Kulturoffiziere und stuften im Bedarfsfall deren Tätigkeit in Deutschland als “liberal” ein, zu STALINs Zeiten ein gefährlicher Vorwurf. DYMSCHITZ unterlag im politischen Machtkampf unter STALIN, wurde 1949 aus Deutschland abberufen und unter Hausarrest gestellt. Das Schicksal vieler Opfer stalinistischer Repressionen blieb ihm erspart, er durfte später wieder als Hochschullehrer arbeiten.

Sein Partner in Berlin, Oberst Sergej TULPANOW, Leiter der politischen Abteilung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD), sagte später rückblickend auf seine Tätigkeit: *“Wir Offiziere der SMAD waren sehr vorsichtig mit eigenen Anweisungen auf dem Gebiet der Kultur. Wir haben gut verstanden, dass die Überwindung der faschistischen Ideologie unsere wichtigste Aufgabe war. Dabei mussten wir uns auf die Hilfe der deutschen Genossen stützen, denn sie kannten die Mentalität des deutschen Volkes. Der Aufbau der deutschen Kultur konnte nur Sache der Deutschen selbst sein”* [9].

Die Partei übernimmt die Sache der Kultur

Und die Partei nahm die Sache der Kultur in die Hand [10]. Chefideologe der am 21.2.1946 aus SPD und KPD entstandenen Einheitspartei war Anton ACKERMANN. In einer Rede anlässlich der Kulturtagung der KPD am 3.2.1946, also wenige Tage vor dem Vereinigungsparteitag, erläuterte er den Kunstbegriff der neu entstehenden Partei wie folgt: *“Die Partei erstrebt das Ideal einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, in ihrer Form aber realistisch sei”* [3]. Seiner zusätzlichen Bemerkung, dass die Zeit dafür jedoch noch nicht reif sei, war zu entnehmen, dass dem augenblicklich liberalen Umgang mit Künstlern auch Zeiten ideologischer Reglementierung folgen werden.

Eine Aktennotiz des SED-Parteivorstandes vom 11.11.1946 zu „Richtlinien der Kunstpolitik“ lässt rückblickend die geplante Vorgehensweise der Partei deutlich werden [9]. Ihr Verfasser, Dr. Gerhard STRAUSS, zu dieser Zeit im Parteivorstand der SED für Bildende Kunst zuständig, schrieb sie zur zukünftigen Bündnispolitik mit den Künstlern unter dem Eindruck der Berliner Wahlen, bei denen die SED nicht einmal 20 % der Stimmen erreichte: *“Als erstes sind die Bildenden Künstler zu gewinnen, um*

sie anschließend auf eine einheitliche Kunst auszurichten! Freiheit von Kunst und Forschung ist nur als taktisches Zugeständnis gemeint, und soll der Beschwichtigung der Partner dienen. In Anbetracht dessen, dass diejenigen Künstler, die sich politisch für uns erklärt haben, nicht mehr gewonnen zu werden brauchen, fällt der Gewinnung der Sympathisierenden oder Fernstehenden ein besonderes Gewicht zu. Und da die offensichtliche Bevorzugung der eigenen Genossen bei der Gewinnung der anderen nur schadet, wird sie ausschließlich aus diesem Grunde vorerst abgelehnt” [9].

(Seit der politischen Wende im Herbst 1989 und dem danach möglichen Quellenstudium bisher geheimer Dokumente wurde offensichtlich, was an ideologischen Kampagnen geplant und mit teils verheerenden Auswirkungen auf Kunst und Kultur des Landes durchgeführt wurde [11]).

Auf dem Kulturtag der SED im Mai 1958 äußerte sich ACKERMANN noch einmal zum Kunstbegriff unter Bezug auf die Klassiker des Marxismus-Leninismus, diesmal wie folgt: *“Unter Kultur verstehen wir die manuelle und geistige Fertigkeit und Tätigkeit, die aus Arbeit gewonnenen geistigen und materiellen Güter und schließlich die gesellschaftlichen Einrichtungen, die insgesamt der Höherentwicklung der Menschheit dienen”* [12].

ACKERMANN und damit der Partei lag daran, dass diese Auffassung vom Kunstbegriff die Beschränkung des Kulturellen auf das “nur geistige Leben” überwinden möge. Wenn in der Kulturpolitik der SED in der Folge dennoch Bildung, Kunst und Wissenschaft eine vorrangige Stellung einnahmen, dann nicht zuletzt deshalb, weil für die kulturvolle Gestaltung aller Lebensbereiche zeitweilig keine materielle Basis vorhanden war. Erst mit Beginn der 1970er Jahre war eine Situation herangereift, die es ermöglichte, mehr als bisher die materiel-

len und kulturellen Lebensbedingungen als Einheit zu sehen und zu gestalten.

Der 8. Parteitag der SED im Juni 1971 benannte die Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus der Bevölkerung zur Hauptaufgabe der gesamten Politik. Von da an war die "Erfüllung der Hauptaufgabe" zum meistgebrauchten Schlagwort auf Beratungen, Konferenzen und Rechenschaftslegungen geworden. Jeder benutzte an jeder Stelle und zu jeder Zeit den Schlachtruf von der Erfüllung der Hauptaufgabe, ohne sich immer über die dahinter verborgenen tatsächlichen Aufgaben im Klaren zu sein.

Das so oft zitierte Studium der Klassiker wäre in dieser Situation angebracht gewesen, speziell LENIN, der einmal sagte, dass *"nur das als erreicht gelten darf, was in die Kultur, in das Alltagsleben, in die Gewohnheiten eingegangen ist"* [13]. Dieses Zitat findet sich bezeichnender Weise in seinen Werken unter der Überschrift: "Lieber weniger aber besser!" Aber so genau wurde er in der DDR wohl doch nicht studiert!

Es stand also die Aufgabe, Kultur zu organisieren. In den Leunawerken war die Kultur bereits 1947 offizieller Bestandteil des Betriebsgeschehens, getreu der Forderung: "Kulturvoll arbeiten – kulturvoll leben". Es erschien erstmals nach dem Krieg eine Betriebswandzeitung, die als Neuauflage der Werkszeitung "Leuna-Echo" anzusehen ist. Im November 1947 enthielt die Nummer 1 dieser noch als Wandzeitung erscheinenden Publikation neben Aufrufen verschiedener Institutionen einen Aufruf zur kulturellen Mitarbeit, unterzeichnet vom "Kulturausschuss des Chemiewerkes Leuna". Darin hieß es: *"Das schaffende Volk soll nicht nur Träger der technisch-wirtschaftlich und der materiellen Kultur, sondern auch der geistig-ideellen Kultur sein!"* [14]. Es wurde die Forderung erhoben, die Kultur zu einer wahren Volkskultur und das Volk zu einem wahren Kulturvolk zu entwickeln.

Dem ersten Nachkriegs-Leuna-Echo in Form einer Wandzeitung folgte schon bald eine regelmäßig erscheinende Betriebszeitung, das wiederbelebte Leuna-Echo. Die Betriebsgruppe der SED (die spätere Kreisleitung der Leunawerke) setzte den aus einer Antifa-Schule in Moskau zurückkehrenden Heinz KÜSTER als ersten verantwortlichen Redakteur ein. KÜSTER erhielt 1948 von der SMAD in Halle/Saale aus den Händen des Kulturoffiziers MAKAROW die Lizenz "Nummer D 01" für das Leuna-Echo. Ausgestellt war diese Lizenz für das Erscheinen einer Betriebszeitung auf den Namen Heinz KÜSTER, und nicht, wie zu erwarten auf das Leunawerk.

Dieser Vorgang war um so erstaunlicher, wenn man weiß, dass vom Sekretariat des Landesvorstandes der SED Sachsen-Anhalt unter der Leitung seines ersten Sekretärs, Bernhard KOENEN, am 10.12.1948, also nach der Lizenzvergabe an Heinz KÜSTER im Sitzungsprotokoll vermerkt wird: *"TOP VIII, das Sekretariat beschließt auf Antrag der Abteilung Werbung (später mit der Abteilung Kultur/Erziehung zu Agitation und Propaganda zusammengefasst), Lizenzen für die Betriebszeitungen in Leuna, Buna, Wolfen und Bitterfeld zu beantragen"* [15].

Wer war dieser in der Sowjetunion erzogene und geschulte Kulturfunktionär Heinz KÜSTER, der ohne Wissen der höchsten Parteinstanz Sachsen-Anhalts die Lizenz für eine Betriebszeitung erhielt? Worauf beruhte die große Wertschätzung durch die sowjetischen Behörden?

Heinz KÜSTER, geboren 1912, seit 1932 Mitglied der KPD, ab 1936 tätig in den Leunawerken, wird 1944 als Flakhelfer eingezogen und gerät schon bald in russische Gefangenschaft.

Er beschreibt diese Zeit in seinen Tagebüchern als "Aufbauarbeit zur Wiedergutmachung" [16]. Diese Einstellung, begründet auf einem klaren Bekenntnis zum Kommunismus, sowie sein fachlich gebildetes Talent als Grafiker

(Fachschule für grafisches Gewerbe 1926/27 in Leipzig, Lehrzeit als Grafiker 1926/30 in Leipzig) bestimmen sein weiteres Leben. Wandzeitungen, Aufrufe, Zeitungen, Theaterstücke und Bühnenbilder im Gefangenenlager tragen seine Handschrift und führen ihn bald in eine Antifaschule nach Moskau. Seine Tagebücher aus dieser Zeit zeigen die Leidenschaft, mit der er theoretische politische Bildung betreibt, und sich auf seinen vorgesehenen Einsatz in der Heimat vorbereitet. Die Aufzeichnungen von 1946 zeigen schon den Weg, den Heinz KÜSTER nach seiner Rückkehr in Deutschland als Kulturfunktionär einschlagen wird. STALINs Theorien zum Staat und zur Kultur sowie die Ausprägung des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion finden seine volle Zustimmung und sind von da an Grundlage seines Denkens und Handelns. Heinz KÜSTER wird der Typ des neuen ostdeutschen Kulturfunktionärs, deren Einfluss die frühen Jahre der Kulturpolitik der SBZ und der frühen DDR an der Basis prägten. Von September 1945 bis März 1962 ist Heinz KÜSTER Sekretär für Agitation und Propaganda der Bezirksleitung Halle der SED, zu deren Aufgabebereich auch das Ressort Kultur gehörte.

Die Kulturpolitik der SED wurde von führenden Parteikadern frühzeitig als wichtiges Instrument des ideologischen Kampfes verstanden. Die bereits erwähnte Aktennotiz des Parteivorstandes in Berlin [9] sah 1946 die bevorstehende Arbeit nach einer Analyse der bestehenden Situation unter folgenden Gesichtspunkten:

- *“Stärkung und Unterstützung der Genossen und der mit uns Sympathisierenden, um deren wirtschaftliche Situation zu festigen, ihnen nach den Verfolgungen in der Nazizeit den Anlauf zu ermöglichen und ihr Klassenbewusstsein zu heben.*
- *Gewinnung von alter und junger Qualität, die uns nahe steht, mit dem Ziel, über die*

fachliche Verbindung das politische Vertrauen zu schaffen und damit den politischen Weg zu uns zu öffnen.

- *Allen zu zeigen, dass die Belange der Kunst und Wissenschaft bei uns am besten vertreten sind und durch uns am eingehendsten beachtet werden bei Aufrechterhaltung der Freiheit von Kunst und Forschung, damit kein Misstrauen entsteht, das die politische Entscheidung des Beobachters negativ beeinflussen könnte. In Anbetracht dessen, dass diejenigen Künstler, die sich politisch für uns erklärt haben, nicht mehr gewonnen zu werden brauchen, fällt der Gewinnung der Sympathisierenden oder Fernstehenden ein besonderes Gewicht zu. Wobei unter allen Umständen der Fehler von 1918 bis 1933 vermieden werden muss, die politisch noch nicht progressive Intelligenz sich selbst zu überlassen und so die Gefahr ihrer neuerlichen Entscheidung für die Reaktion erneut akut zu machen. Es ist bekannt, dass eine solche Haltung unsererseits nicht von jedem Genossen verstanden wird, es ist aber genau so bekannt, dass die Vordringlichkeit dieser Arbeit nicht übersehen werden darf!“* [9].

Der Kulturbund

Mit dem „Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands“ wurde auf kommunistische Initiative bereits am 8.8.1945 eine erste Großorganisation gegründet, die 1947 bereits 93.000 Mitglieder in allen deutschen Besatzungszonen zählte. Der Kulturbund war zu diesem Zeitpunkt das wichtigste Instrument der Zusammenarbeit der Partei mit der Intelligenz, und damit Bindeglied und Kommunikationsebene zwischen der Arbeiterklasse und Kulturschaffenden [17].

Unter dem Stichwort vom „überparteilichen Antifaschismus“ versammelten sich in der

neuen Organisation u. a. Menschen wie Carl HOFER, Ricarda HUCH, Gerhard HAUPTMANN und Johannes R. BECHER. Letzterer wurde auch erster Präsident des Kulturbundes. Doch schon bald fand die ideelle Trennung statt. KPD-Kader in den Reihen der SED achteten sorgfältig darauf, dass Schlüsselpositionen im Kulturbereich ebenso wie in der Wirtschaft von eigenen Leuten besetzt wurden. Eine in der Nachkriegszeit verständliche Maßnahme, die für die Zukunft jedoch verhängnisvolle Folgen haben sollte. Im Gegensatz dazu wurde jedoch bei allen Aktivitäten die Gemeinsamkeit mit allen demokratischen Kräften zur Wahrung des deutschen Kulturerbes betont, auch um das bestehende Vorurteil "Kommunisten sind Bilderstürmer" zu entkräften. Vor diesem Hintergrund wurden Schulungsprogramme entwickelt, der Rundfunk in Gang gesetzt und im Mai 1946 die DEFA gegründet.

Der Maler Hans GRUNDIG schilderte am 7.10.1946 in einem Brief an seine Frau Lea GRUNDIG seine Schwierigkeiten mit progressiver politischer Kunst jener Zeit: *"Die Menschen brauchen eine Auflockerung und Bestätigung. Leider kann ich es Ihnen noch nicht geben im Moment, aus verständlichen Gründen, denn mein Leben war Kampf gegen jene Barbarei des Faschismus. In jener Zeit malten die meisten Künstler Blumensträuße und gepflegte Landschaften. Man nimmt ihnen ihre Haltung von früher nicht übel, und heute schätzt man sie mehr als mich. Es ist mein Los allein zu sein"* [5].

Im August 1948 fasste der im Parteivorstand der SED für die Bildende Kunst zuständige frühere Maler Max GRABOWSKI in einem vierseitigen Papier die Aufgaben der Künstler in der SBZ für die beginnende Planwirtschaft zusammen. Angeregt durch eine Idee des aus dem mexikanischen Exil zurückgekehrten Bildhauers René GRAETZ schlägt GRABOWSKI

dem Politbüro vor, die Tätigkeit der Künstler auf Zeit in die Betriebe zu verlegen, um die Annäherung Arbeiterklasse Künstler zu befördern. GRAETZ hatte diese Verfahrensweise in Mexiko kennen gelernt und die Vorstellung mit nach Deutschland gebracht, die Künstler durch Auftragsvergabe bei ihrer Tätigkeit in den Betrieben für den von der SED geforderten Realismus zu interessieren. [9, 18].

So gut die Idee dem Politbüro auch erschien, sie wurde auf Betreiben ULBRICHTS vom Tisch gefegt. GRAETZ äußerte sich wie folgt über typische Verhaltensweisen ULBRICHTS bei derartigen politischen Entscheidungen:

- *"Aus westlichem Exil zurückkehrenden Künstlern ist zu misstrauen.*
- *Aus mexikanischem Exil zurückkehrenden Künstlern ist grundsätzlich zu misstrauen"* [18].

Hintergrund dieser Voreingenommenheit ULBRICHTS war eine persönliche Niederlage im Herbst 1937, als er auf Intervention Heinrich MANNs als Vorsitzender des Volksfront-Ausschusses in Paris abgelöst und nach Moskau versetzt wurde [19]. Der Mittelsmann zwischen PIECK und MANN war der Kommunist Paul MERKER, in Paris Stellvertreter ULBRICHTS und Mitwisser der für ULBRICHT demütigenden Affäre. Nach der Rückkehr MERKERS aus mexikanischem Exil in die SBZ und einer Tätigkeit für PIECK und GROTEWOHL im Parteivorstand wurde er auf Betreiben ULBRICHTS als "Imperialistischer Agent" entlarvt und aus der Partei ausgeschlossen. Seine spätere Verurteilung in einem Geheimprozess zu acht Jahren Zuchthaus war nur formal das Werk der Justiz. Tatsächlich war es die von ULBRICHT vorbereitete und geforderte Entscheidung. Das Thema Kunst und mexikanisches Asyl blieb für lange Zeit ein Tabuthema, einfach, weil ULBRICHT es so wollte.

Der Bildhauer René GRAETZ, der Ideengeber

für das mexikanische Beispiel an GRABOWSKI, spielte 14 Jahre später eine entscheidende Rolle in der Kunstdiskussion mit Leunawerkern. Anlass war die Eröffnung des Plastikparks im Sommer 1962 in Leuna, in dem auch GRAETZ als Bildhauer vertreten war. In seinem Brief war GRAETZ, der Westemigrant, der weder die Zustände in der KPD noch in der Sowjetunion kannte, zweifellos von der im Westen üblichen Spontaneität ausgegangen. Doch dieser Gedanke war der Partei fremd.

Max GRABOWSKI konnte unter keinen Umständen den GRAETZschen Gedanken im Politbüro weiterführen und formulierte stattdessen: *“Zur zweckmäßigen Kontrolle und Lenkung der Tätigkeit der Künstler wird eine zentrale Kommission gebildet, an der neben der deutschen Wirtschaftskommission (dem späteren Ministerrat), die Partei, der Kulturbund und die Gewerkschaft beteiligt sind. Kein Künstler soll auf eigene Faust und ohne politische und fachliche Qualifikation an den Arbeiten im Betrieb beteiligt werden”* [9].

Zur Umsetzung dieses Planes kam es jedoch nicht mehr, da sich die Rahmenbedingungen über Nacht geändert hatten. Ohne Vorwarnung sahen sich die Künstler schweren ideologischen Angriffen ausgesetzt. Am 24.11.1948 veröffentlichte die “Tägliche Rundschau” einen Artikel “Über die formalistische Richtung der deutschen Malerei” des Kulturoffiziers DYMSCHITZ, der eindeutig auf den sozialistischen Realismus als die zu bevorzugende Kunstrichtung orientierte. Schon wenige Tage nach Erscheinen des Artikels begann die Partei mit der Auswertung in den Künstlergruppen, traf jedoch bis auf wenige Ausnahmen auf völlige Ablehnung. Die überwiegende Mehrheit der Künstler verhielt sich distanziert bis ablehnend gegenüber der Forderung nach völligem Umschwenken auf den sozialistischen Realismus in der Kunst.

Kunstdebatten der Partei

Kunstdebatten der Partei mit Künstlern jener Zeit waren, auch wenn der Begriff nicht immer verwendet wurde, mit einem Nachdenken über Realismus verbunden. Er schien als die geeignetste Methode, eine Kunst hervorzubringen, die auf breite Volksschichten wertvermittelnd wirken konnte. Nach Max KOBBER, dem führenden Kunsttheoretiker der DDR, wurde diese Überzeugung sowohl von Theoretikern als auch von Politikern in die Auseinandersetzung eingebracht, aber auch von Künstlern vertreten, die aus der proletarisch-revolutionären Tradition kamen [20]. Ihre Argumentation war meist mit einer Polemik gegen die moderne Kunst gekoppelt, wobei sich die Kritik auf den Expressionismus, den Surrealismus und die Abstrakten konzentrierte. Die Ablehnung der abstrakten Kunst lag für die Realisten ohnehin nahe, wurde aber ideologisch dadurch forciert, dass von politischer Seite die realistische Kunst als die schlechthin fortschrittliche Kunstform propagiert wurde.

Nach Auffassung KOBBERs wurden all diese Erscheinungen schon bald nach dem Krieg unter dem von der Kunstwissenschaft nie genau definierten Begriff “Formalismus” zusammengefasst und dem Realismus antithetisch gegenübergestellt. Nun hatte man einen Begriff, mit dem man zu Felde ziehen konnte. Glichen die Debatten bis 1948 einem offenen Kunststreit, gab die Partei der Arbeiterklasse schon bald ihre bis dahin geübte Zurückhaltung in Kunstfragen auf [21]. Der Eindruck von Pressionen hatte seine Wurzeln damals weniger in Kontroversen um Grundsatzfragen, sondern vielmehr in programmatischen Überlegungen darüber, was Kunst im Leben der Menschen bewirken könne und solle. Wichtig für die politisch geführte Debatte war, dass ein großer Teil der sozial engagierten Künstler Realisten waren. Im Gegensatz zur Entwicklung in der UdSSR, in Polen und anderen Ländern hatte es in

Deutschland so gut wie keine politisch aktiven Künstler gegeben, die abstrakt, konstruktivistisch oder ähnlich gearbeitet hätten.

Somit bedurfte es in Deutschland auch keiner Beweisführung dafür, dass Kunst dieser Art nicht geeignet ist, soziale Probleme lösen zu helfen. In öffentlichen Stellungnahmen wandten sich Parteifunktionäre gegen modernistische und existentialistische Strömungen in Kunst und Philosophie. Aus Kunstausstellungen wurden Vertreter des Expressionismus und anderer so genannter moderner Kunstrichtungen entfernt, die die Partei bis dahin, wenn nicht gefördert, so doch zumindest toleriert hatte.

Als Richtlinie zur Reglementierung von Kunst und Kultur diente eine aus STALINs Fundus übernommene Formulierung, die den Künstler als "Ingenieur der menschlichen Seele" definierte, der für diese Aufgabe von der Partei erzo-gen werden müsse [22]. Grundsatzdebatten der Partei mit Künstlern rückten immer mehr die Darstellung positiver Helden in allen Genres der Kunst in den Mittelpunkt der Diskussionen. Positive Helden in der Kunst sollten den Massen Leitbilder liefern, sie zu höherer Arbeitsproduktivität anspornen und zur Loyalität gegenüber Partei und Staat erziehen. Dieser Anspruch an die Kunst zieht sich wie ein roter Faden durch eine Vielzahl von Veröffentlichungen zum Problem Kunst und Klassenkampf. In einem Beitrag zur Entwicklung sozialistischer Kulturbegriffe heißt es dazu: *"Wir erleben im Schicksal konkreter Helden in Kunstwerken, die wir lieb gewinnen, mit denen wir uns freuen und mit denen wir leiden, zugleich den Heroismus der Arbeiterklasse, den tiefen sozialen Gehalt ihrer wesentlichen, mit der revolutionären Veränderung der Wirklichkeit verbundenen Lebenstätigkeiten"* [23].

Zur Wirksamkeit der Kunst und damit ihrer Funktion als Waffe im Klassenkampf sagte der spätere DDR-Kulturminister Johannes R.

BECHER: *"Die Kunst hat die besondere, sie von der Wissenschaft unterscheidende Fähigkeit, vom ganzen Menschen Besitz zu ergreifen und in ihn Eingang zu finden, auch ohne dass er sich dessen bewusst ist"* [23].

Der 3. Parteitag der SED im Juli 1950 formulierte erstmals in Grundsätzen eine Reihe wichtiger Grundfragen zur Wirksamkeit der Kunst für die Entwicklung einer sozialistischen Volkskultur und zur Durchsetzung der Kunst des sozialistischen Realismus und erhob sie damit praktisch zum Gesetz:

- *"Die fortschrittliche Kultur der Kunst ist so zu fördern und zu lenken, dass sie dem werktätigen Volke dient.*
- *Zentrum der Entwicklung von Kultur und Kunst müssen die jeweils zu lösenden zentralen Aufgaben sein.*
- *Eine neue Kultur und Kunst kann sich nur in konsequenter Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ideologie und den Einflüssen der Kultur des Imperialismus fruchtbar entwickeln"* [24].

Auf dem Parteitag wurde kritisiert, dass die Kulturarbeit noch nicht genügend die breite Masse erfasst und sich häufig nur auf einen exklusiven Kreis von Kulturschaffenden beschränkt. In diesem Sinne orientierte die Partei darauf, den Kampf um den Frieden, um die demokratische Einheit Deutschlands und um die Festigung der antifaschistisch-demokratischen Ordnung zum Mittelpunkt aller künstlerischen Arbeit zu machen.

Es begann die Zeit der zermürbenden und zerstörenden Formalismus-Debatten [25]. Alles, was nicht dem Begriff "Sozialistischer Realismus" und seiner weit gefächerten Deutung entsprach, war dekadent und damit politisch unerwünscht. Formalismus, in der Sprache der Partei ein weitreichender Begriff für nicht gegenständliche Kunst, für Jazzmusik der amerikanischen Neger, ja selbst für das Bauhaus und seine Architektur, war volksfeindlich. Der für

Kultur im ZK der SED zuständige Funktionär Hans LAUTER formulierte im März 1951 auf dem 5. Plenum des ZK, dem berühmt-berüchtigten Formalismus-Plenum in einer langen Grundsatzrede unter anderem: *“Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch der irrigen Absicht etwas vollkommen Neues zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen”* [26].

Diese Generallinie der Partei führte in der Praxis zu schlimmen Vorkommnissen und grotesken Erscheinungen und hinterließ auch im Auftragswesen tiefe Spuren. So bezeichnete ein Kommentator des SED-Zentralorgans *“Neues Deutschland”* (ND) Ernst BARLACHs Plastik einer Bauerngruppe tatsächlich als *“dumpe tölpelhafte Urwaldbären”*. Und Wilhelm GIRNUS, marxistischer Kulturtheoretiker und Staatssekretär, teilte 1952 ebenfalls im ND mit, dass BARLACHs Menschenbilder *“in ihren Proportionen verzerrt und zu einer Art Idioten degradiert”* würden. GIRNUS sah bei BARLACH *“keine Spur gesunden Empfindens”* und begab sich damit in gefährliche Nähe einer national-sozialistischen Diktion zum Werk BARLACHs.

Wie sich derartige Äußerungen auf lokaler Ebene auswirkten, zeigt ein Artikel im Leuna-Echo von 1956. Zu einer Ausstellung des Seemann-Verlages mit Reproduktionen weltberühmter Gemälde im Leuna-Klubhaus kann man unter der Überschrift *“Eine Schau seltsamer Bilder”* lesen: *“Wir wollen ein paar Beispiele der Bilder herausgreifen. Nehmen wir gleich das Bild, welches im Kulturspiegel die Ausstellung charakterisieren soll. Es heißt ‚Reiter am Strand‘. Diese Darstellung hat frappierende Ähnlichkeit mit Malversuchen von Kindern. Was drückt es schon aus? Die Bewegung des Meeres, aufgelockertes Treiben der Men-*

schen und Pferde? Das muss entschieden bestritten werden! Der Wellenkamm im Hintergrund könnte ein stabil geschmiedetes Gitter sein!” [27].

Das vernichtende Urteil trifft Paul GAUGUIN und seine *“Reiter am Strand”*. Nicht besser kommt Nationalpreisträger (NPT) Bert HELLER mit seinem *“Zirkusmädchen”* und Max LINGNER mit seiner *“Weintraubenverkäuferin”* weg. Insgesamt wird die Ausstellung als Zumutung für die Werktätigen verdammt. Beängstigende Unkenntnis, gepaart mit vor- und nacheilemendem Gehorsam, aber ausgestattet mit Macht zur Durchsetzung von Parteibeschlüssen, führte zunehmend zu solch grotesken Auswüchsen, besonders in den Leitungen der unteren Ebenen.

In Halle/Saale verlässt 1953 der Maler Hermann BACHMANN seine Heimatstadt, nachdem er in den Strudel der Formalismusedebatte geriet. Sein Gemälde *“Mohn vor der Reife”*, heute im Besitz des Landeskunstmuseums Galerie Moritzburg, galt den Ideologen als *“formales und dekadentes Machwerk”* [28]. Der schmerzliche Verlust, den die hallesche Kunstszene durch seinen Weggang erlitt, wurde durch die sozialistische Presse als Triumph gefeiert: *“Der Künstler BACHMANN ist vor der gesunden Kritik unserer Werktätigen in den Sumpf geflüchtet!”* BACHMANN wirkte nach seinem Weggang als Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Westberlin. Die von seinen Bildern ausgehende emotionale Kraft wurde im Jahre 1992 noch einmal deutlich, als seine Geburtsstadt Halle/Saale ihn mit einer umfangreichen Ausstellung ehrte.

Ein Betroffener dieser politischen Entwicklung, der 1888 geborene Maler Max LINGNER, war der Schöpfer des sicher bedeutendsten Auftragswerkes der frühen Jahre. Am früheren Reichsluftfahrtministerium in der Leipziger Straße in Berlin, dem Haus der Ministerien der

DDR und dem jetzigen Sitz des Bundesministeriums für Finanzen war am Ende des Krieges ein die deutsche Wehrmacht verherrlichendes Wandbild erhalten [9]. Den von der Partei 1950 ausgeschriebenen Wettbewerb für ein neues Wandbild unter dem Arbeitstitel "Die Bedeutung des Friedens für die Entwicklung der Menschheit" sah den aus Frankreich zurückgekehrten LINGNER als Sieger. Die Ereignisse rund um das Entstehen des Bildes bis zu seiner Einweihung am 3.1.1953 sind exemplarisch für viele Werke der Auftragskunst. Die Festschrift der Akademie der Künste anlässlich der Enthüllung des Bildes unter dem Titel "Vom Auftrag zum Wandbild" zeigt deutlich, welchen Repressionen der Künstler ausgesetzt war. Es wird offen ausgesprochen, dass *„die politische und ästhetische Überlegenheit der Parteiführung gegenüber dem Künstler, der ihr als Handwerker unterlegen sei, in Anspruch genommen wurde. LINGNER wurde als Künstler vorgeführt, der seine künstlerischen Ambitionen den ideologischen Richtlinien der Partei angepasst hatte, und dessen Entwürfe in einem Lernprozess schrittweise 'korrigiert' werden mussten"* [9].

Ein Musterbeispiel kommunistischer Selbstkritik ist ein Brief LINGNERS an ULBRICHT vom 16.3.1951. Darin heißt es: *"Ich habe nun meine seit meiner Rückkehr nach Deutschland geschaffenen Arbeiten geprüft und feststellen müssen, dass die Vorwürfe zu Recht bestehen. Denkfaulheit, ungenügendes Anpassungsvermögen und eine durch Abwesenheit fremd gewordene Umwelt und ein gewisses Ausruhen auf Lorbeeren waren die Ursachen..."* und weiter: *"Ich bin dieser Mangelkrankheit energisch zu Leibe gegangen und hoffe, in absehbarer Zeit und bei schon einige Monate währender Zusammenarbeit mit dem Chef der Regierung einen Entwurf vorlegen zu können der beweist, dass die Zusammenarbeit des öffentlichen Auftraggebers mit dem Künstler nicht absurd, sondern erfolgreich sein kann"* [9].

LINGNER selbst war mit dem fertigen Wandbild unzufrieden. Seine Loyalität gegenüber der DDR war jedoch durch die Erfahrungen, die er bei der Ausführung mit dem Staatsapparat gemacht hatte, nicht beeinträchtigt worden [29].

Über das Verhältnis von Künstler und Auftraggeber in der DDR

Das Verhältnis Künstler – Werk­tätige

Die politische Entwicklung der DDR-Kunst in den 1950er Jahren [30-38] hatte zunehmend auch Einfluss auf die Entwicklung der Volkskunst in den Betrieben und Kulturhäusern des Landes, trafen doch Arbeiterklasse und Künstler hier hautnah aufeinander. Zu Beginn dieser Begegnungen waren die Rollen noch eindeutig verteilt. Die Künstler als Lehrende und Gebende in ihrer Eigenschaft als Zirkelleiter, honoriert nach Stundensätzen. Die Arbeiter und Angestellten aus den Betrieben als Nehmende und Lernende, neugierige und interessierte Zirkelteilnehmer ohne Teilnahmegebühr. Die ersten Begegnungen waren oft zufällig, man wollte einfach mal schnuppern was sich so tat. Fanden sich ausreichend interessierte Teilnehmer, gründete man einen Zirkel und schon war man Mitglied oder regelmäßiger Gast. Das war nicht nur gut für die Kultur, sondern auch für die Statistik. Schließlich musste jede Zusammenkunft abgerechnet und statistisch erfasst werden. Zirkelarbeit war nicht nur sinnvolle Freizeitbeschäftigung für den Einzelnen, sondern auch Klassenkampf an der Kulturfront mit Meldepflicht des Leiters nach oben, jedenfalls in den Augen der Funktionäre. Mit der planmäßigen Intensivierung der Beziehungen zwischen Werk­tätigen und Künstlern waren wichtige Fragen ihrer inhaltlichen und organisatorischen Gestaltung verbunden, die von der Partei wie folgt formuliert wurden:

- Welche Ziele sind zu bestimmen?
- Welche Formen der Partnerschaft erweisen sich für die Persönlichkeitsentwicklung der Werk­tätigen und Künstler als effektiv?
- Welche konkreten Funktionen haben die Partner zu erfüllen, um reiche und vielfältige Kunstbedürfnisse der Arbeiterklasse in eng

- Wechselbeziehung mit anderen geistig-kulturellen Bedürfnissen zu befriedigen?

Befragungen unter Werk­tätigen wiesen darauf hin, was ihnen an ihren Beziehungen zu Künstlern wertvoll und wichtig war:

- Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess,
- Interesse an Kunst und Vertiefung der Sachkenntnis in Kunstfragen,
- Erweiterung der Vorstellungswelt und der Phantasie,
- Freude an der Kunst und am freundschaftlichen Verhältnis zum Künstler.

Als Klassenkampf mit anderen Mitteln haben die Arbeiter ihre Teilnahme an Volkskunstzirkeln nie empfunden, auch wenn ihre künstlerische Laientätigkeit oft unter diesem Gesichtspunkt interpretiert und abgerechnet wurde. Primäres Ergebnis von Partnerschaftsbeziehungen zu Künstlern war für die meisten Werk­tätigen eine Bereicherung ihrer Lebensqualität, verstanden mit bewusstem Gebrauch vorhandener Fähigkeiten und Eigenschaften, als Ausprägung von Haltungen und Tätigkeiten, Befriedigung von Interessen und Bedürfnissen im Kunstprozess und für den Kunstprozess und damit letztendlich eine Vertiefung und Bereicherung ihrer Beziehungen zur Kunst.

Diese Erkenntnis galt vor allem für die Wirkung von Kunst und gestalteter Umwelt im Freizeitbereich, für niveauvolle Unterhaltung und Entspannung. Für die Arbeitsumwelt wurde diese Erkenntnis als selbstverständlich vorausgesetzt. Notwendig war, dass die kulturellen Interessen der Gesellschaft vom Einzelnen als seine eigenen begriffen und akzeptiert wurden. Zur Erfüllung dieser Forderung bedurfte der Künstler vieler gleichgesinnter, gebildeter, anspruchsvoller, erwartungsvoller, fordernder, streitbarer, indes nicht besserwisserischer Partner, um den Anforderungen der Gesellschaft

gerecht zu werden. Die beinhaltete aber auch, dass die Aufnahme von Entwürfen oder fertigen Werken beim Partner widersprüchlich war oder sein konnte. Willi SITTE sagte dazu: *“Dass unsere Werke oft im Widerspruch angeeignet werden, erscheint mir besonders wertvoll. Die Werktätigen nehmen unsere Werke nicht als Verkündigung gesicherter Wahrheiten an, sondern als Meinung des Künstlers, der sie ganz selbstverständlich ihre eigene Meinung entgegensetzen. Ich halte es nicht für einen Mangel, wenn in Gesprächen über Kunstwerke der Betrachter seine Weltsicht und sein Wirklichkeitsempfinden nicht bestätigt findet, sondern sich herausgefordert, ja auch provoziert fühlt. Hier erweist sich die neue Qualität im Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum”* [39].

Der Beginn dieses neuen Verhältnisses zwischen Künstlern und Werktätigen in den Betrieben der chemischen Industrie fand nach Kriegsende parallel zum wirtschaftlichen Neubeginn statt, frei nach GOETHEs Motto *“Saure Wochen – frohe Feste”* oder unter der später sehr populär gewordenen Losung *“Wer schaffen will, muss fröhlich sein.”* Auf beiden Seiten stand nach den verheerenden Erlebnissen der faschistischen Diktatur und des alles zerstörenden Krieges der Wunsch nach *“Normalität des Lebens”* an erster Stelle.

Neben der wichtigsten Aufgabe der Zeit, der Wiederherstellung der Produktionsstätten, war die Schaffung von Sozial- und Kulturräumen erklärtes Ziel in den Betrieben. Dabei spielte der Auf- und Ausbau von Räumen für die Pausenversorgung und das Kantinenessen eine ebenso große Rolle wie die Schaffung von Mehrweckräumen für die Kultur. Der Wunsch nach Geselligkeit rangierte unmittelbar nach dem wichtigsten Bedürfnis der Zeit nach dem Krieg, sich satt zu essen. Die oft als Provisorien errichteten Speiseräume dienten nach Feierabend und in den Pausen als Ort vielfältiger

Freizeitbeschäftigungen und Kulturveranstaltungen. Sie wurden schon frühzeitig durch Neubauten ersetzt, die in ihrer Konzeption einer universellen Nutzung entsprachen.

Die Begeisterung unter den Werktätigen über derartige, bisher weitgehend für Arbeiter unbekannte Sozialbauten ist heute noch verständlich, auch wenn in der einschlägigen Presse jener Zeit das Geschaffene oft ideologisch verbogen und völlig überzogen dargestellt wurde, wie das Leuna-Echo im März 1958 beispielhaft zeigt. Unter der Überschrift *“Gebt den richtigen Namen”* findet sich ein Dokument der Euphorie und Sprache jener Jahre, wie es typischer nicht sein kann: *“In unserem Werk geht der Aufbau der dritten Kantine seiner Vollendung entgegen. Es muss nur noch der Maler Hand anlegen. Aber gerade darauf kommt es an, dem großen Saal einen Anstrich zu geben, wo der Friedenswille der gesamten Menschheit verankert ist. Wir wollen heute nicht mehr vor leeren Wänden sitzen. Gerade beim Essen haben die Gedanken freien Lauf, und wenn man einen Spruch liest oder auf ein Bild hingewiesen wird, das einem immer wieder Freude bereitet, so ist das eine gute Propaganda für den Weltfrieden. Gerade, weil ich vom Weltfrieden spreche, fällt mir etwas ein. Wir bauen in der DDR mit Genehmigung der Kontrollkommission der SU Großkantinen. Nicht nur einfache Kantinen, sondern Kantinen, die alles bisher da gewesene überschreiten. Alle Handwerkszweige und die Intelligenz haben ihre Meisterhände unter Beweis gestellt. Elf große Deckenleuchten, Wandleuchten sowie Treppenbeleuchtung geben dem großen Saal Wärme und Wohlgefallen. Zeugt das nicht vom großen Friedenswillen? Und was baut man in Westdeutschland? Ich brauche es euch nicht zu sagen, Ihr wisst es alle! Die Nationale Front und die Deutsch-Sowjetische Freundschaft sprechen schon lange in der Kantine. Alle, die bisher zu mir kamen und Fragen stellten, sind in Freundschaft, mit festem Händedruck und frohem Her-*

zen von mir gegangen. Darin sehe ich als Deutscher meine Pflicht und Aufgabe, immer wieder auf die Kriegshetzer aufmerksam zu machen, die nur Profitgier in sich tragen und das Gemeinschaftsleben zerstören..... So trägt selbst eine Kantine dazu bei, wenn sie von Friedenskämpfern besetzt ist, die das Ohr an den Massen haben, ein Baustein der neuen Zeit zu sein! So spreche ich noch den Wunsch aus, den Kantinen Namen zu geben, die den Friedenswillen der Friedenskämpfer bekunden. Ich stelle den Antrag an die BGL, die Kantinen ‘Kantine des Friedens’, ‘Kantine des Fortschritts’, ‘Kantine der Einheit’ und ‘Kantine des Aufbaues’ zu nennen!” [40]. Soweit der Autor Willi PHILPERT. Es ist verbürgt, dass seinen Wünschen nicht nachgekommen wurde, wohl aber der vorgeschlagenen künstlerischen Ausgestaltung.

Nach Fertigstellung neuer Kultur- und Sozialbauten kam es zunehmend zu Aufträgen an bildende Künstler zur Ausgestaltung der neuen Räume und damit zu ersten Begegnungen mit Werkträgern in ihrer Eigenschaft als gesellschaftliche Auftraggeber. Die künstlerische Ausgestaltung des 1957/58 errichteten Speisesaales Bau 109 im Leunawerk durch die Künstler Karl-Erich MÜLLER (Halle/Saale) und Wilhelm SCHMIED (Sangerhausen) und die dabei geführten Diskussionen und entstandenen Irritationen sind beispielhafte Zeugnisse für die Zeit der ersten großen Auftragswerke in den Betrieben der chemischen Industrie [41]. Das Entstehen dieses Kunstwerkes in Leuna und die damit verbundenen Probleme und Episoden sind in den Biografien fünf ausgewählter, früher Künstler beschrieben (s.u.).

Der Künstler und sein Auftragswerk

Podium für frühe Diskussionen um und über Kunst und Kultur in den Betrieben sind in dieser Zeit neben den Mehrzweckräumen für die Kultur vor allem die Betriebszeitungen [42-45]. Es erstaunt immer wieder, wie Kollegen des Betriebes diese Möglichkeit der Meinungsäußerung nutzten, um sich für oder gegen bestimmte kulturelle Entwicklungen auszusprechen. Dabei erweckten die Beiträge der ersten Jahre sehr häufig den Eindruck spontaner Äußerungen, während spätere Beiträge den Eindruck der “bestellten”, zumindest aber der gezielt in eine bestimmte Richtung geschriebenen, nicht verbergen können. Die Betriebszeitungen hatten die Aufgabe übernommen, über das kulturelle Geschehen in den Betrieben zu berichten und zur Diskussion aufzurufen. Dabei spielte die gewünschte Teilnahme der Werkträgern an Entscheidungen zur Ausgestaltung von Arbeits- und Pausenräumen, auch als gesellschaftlicher Auftraggeber an Künstler, eine große Rolle.

Ein typisches Beispiel dafür liefert die Betriebszeitung der Buna Werke Schkopau “Aufwärts” am 2.2.1949. Unter der Überschrift “Kunst und Künstler in die Betriebe” findet sich folgender Beitrag: *“Den größten Teil des Tages verbringen wir in unseren Betrieben. Deshalb müssen die Arbeitsstätten so gestaltet sein, dass der Aufenthalt darin für jeden angenehm ist! Hier müssen sich unsere Künstler einschalten. Es gibt in jeder Werkstatt, in jedem Betrieb unendlich viele freie Flächen, die ohne großen Kostenaufwand ausgestaltet werden können, sei es durch hinweisende Skizzen, durch bildlich dargestellte Lösungen oder sogar ein schönes Bild über den Arbeitsvorgang. Eine alljährliche Kunstausstellung im Betrieb reicht nicht aus, um allen Werkträgern die Kunst näher zu bringen. Deshalb rufen wir den Künstlern zu: Kunst und Künstler in die Betriebe! Schafft hier Gemeinschaftsleistungen und beweist Eure*

Verbundenheit mit den Werktätigen. Wir erwarten euch! Der Dank aller fortschrittlichen Kräfte wird in erhöhten Anstrengungen am demokratischen Aufbau bestehen!" [46]. Öffentlichkeitsarbeit dieser Art hatte natürlich Auswirkungen auf das Auftragswesen der Betriebe im Land an die Künstler.

Die Rolle des Kritikers, der die Einhaltung der jeweiligen politischen Linie bei der Vergabe von Auftragswerken, während der Entstehung und letztlich bei der Abnahme und Bestätigung kritisch begleiten sollte, waren selten Mitglieder der auftraggebenden Brigade. Diese Rolle übernahmen vielfach in Kunst und Kultur wenig bewanderte Mitarbeiter oder Beauftragte der Abteilung Agitation und Propaganda der Partei. Auch Volkskorrespondenten und ehrenamtlich tätige Kulturfunktionäre traten als kritischer, verlängerter Arm der Arbeiterklasse auf. Die Betriebszeitungen spiegelten das kulturelle Geschehen in den Betrieben jener Tage und damit auch die Anteilnahme der Beschäftigten wider.

Das Leuna-Echo berichtet über eine erste kulturelle Großveranstaltung mit Berufskünstlern am 11.7.1948 im mit Blumen und Transparenten geschmückten Bau Me 27. Danach begann der Intendant des Deutschen Theaters Berlin, Wolfgang LANGHOFF, den Reigen mit einem Reisebericht deutscher Künstler in die Sowjetunion. Eingeladen zu dieser Veranstaltung hatte die Ortsgruppe Leuna "Zum Studium der Kultur der Sowjetunion" gemeinsam mit dem Leunawerk. Im Text wird erläutert, dass Transparente mit Zitaten des Chefideologen der Partei, Anton ACKERMANN, den Raum schmückten: "*Die Arbeit ist die Quelle der Kultur*" und "*Vor uns steht die Aufgabe, ein neues deutsches Kulturleben zu entwickeln, das uns wieder in die Familie der großen Kulturvölker eingliedert*" [47].

Interessant ist, dass in den öffentlich geführten Diskussionen der Kulturbegriff sehr weit

gefasst war, wie im Juni 1948 ein Leserbrief des Kollegen Paul SCHIRDEWANH aus Bau Me 25 zeigt. Unter der Titelzeile "Der Arbeiter und die Kultur" schreibt er: "*Keine Angst, Kumpel, von Sinfoniekonzerten wird hier nicht gleich geredet, auch nicht davon, wie man dich an die höchsten Kulturgüter der Nation heranbringen kann. Hier wird erst einmal die Frage diskutiert, hast du Kultur?*" [48]. Der erfrischend originelle Brief endet mit der Feststellung: "*Dein Verhalten in der Öffentlichkeit und im Werk kann schon eine Kulturart sein, es kann ebenso wertvoll sein für uns wie ein Konzert oder eine Oper und wertvoller als ein Varieteeprogramm!*"

Kannte der Arbeiter Paul SCHIRDEWANH die Ausführungen Anton ACKERMANNs auf dem 1. Kulturtag der SED am 7.5.1948 [49], in denen er "*die Beschränkung des Kulturellen auf das nur geistige Leben*" verwarf, und damit den Kulturbegriff der Partei erweiterte? Oder war einfach nur der Zeitpunkt der gesellschaftlichen Entwicklung, der den Kulturbegriff in allen Ebenen und Schichten der Gesellschaft überdenken und neu definieren ließ?

Ein Beitrag der Betriebszeitung der Bunawerke Schkopau "Aufwärts" unter dem Titel "Unsere Forderung an den Künstler" nennt vor allem einen "klaren Realismus" als Hauptkriterium des zeitgemäßen Kunstschaffens. Die Bildenden Künstler sollten dem Leben figürlichen Schmuck und Ausdruck geben, die Musiker Rhythmus und Harmonie. Und von den Dichtern erwartete man Gestaltung und Entwicklung des individuellen und gesellschaftlichen Bewusstseins.

Von allen Künstlern aber wird erwartet, dass sie ihren Kunstwerken Allgemeinverständlichkeit verleihen, und niemals ihre eigene Individualität im Eindruck und Ausdruck wichtiger halten als den gesellschaftlichen Auftrag. Die neu geschaffene Werks-Volkshochschule sieht zu dieser Zeit ihre Aufgabe auch darin, in kulturellen Kursen und Veranstaltungen den Künstler

und sein Werk den Werkträgern nahe zu bringen. Vorträge und Diskussionen im Zusammenhang mit künstlerischen Veranstaltungen sollten dazu dienen, das Verständnis für die Arbeit des Künstlers zu fördern, aber auch dem Künstler Gelegenheit zu geben, zu seinem Kunstwerk und seiner Arbeitsweise Stellung zu nehmen. In dieser Aufgabenstellung sind erste Ansätze einer organisierten Zusammenarbeit der Werkträgern mit den Künstlern zu erkennen, die zum später entstehenden Auftragswesen durch die Betriebe und damit zum Werkträgern als gesellschaftlichen Auftraggeber führten.

Eine starre Grenze zwischen Berufskunst und Volkskunst wurde von Anbeginn von beiden Seiten verneint, vielmehr wurde ein gegenseitiges aufeinander Einwirken bevorzugt. Die zahlreichen, in der Volkskunst tätigen Berufskünstler waren dafür Beweis. Sie vermittelten praktische Erfahrungen und theoretische Kenntnisse und gewannen durch die intensive Zusammenarbeit mit den Werkträgern selbst wichtige Erfahrungen. Später reiften einzelne befähigte Volkskünstler zu Berufskünstlern, ihre Bewerbungen an Kunsthochschulen der DDR gewannen an Gewicht, wenn der Antragsteller auf eine aktive Zirkelarbeit unter fachlicher Anleitung verweisen konnte. Diese Rolle des volkskünstlerischen Laienschaffens bildete sich jedoch erst später und über einen längeren Zeitraum heraus.

Im Wissen um ihre Verantwortung als Künstler zum Beginn einer neuen Zeit gingen die Mitglieder der halleschen Künstlergruppe “Die Fähre” (später allesamt namhafte Künstlerpersönlichkeiten) bereits 1947 in die Schächte des Mansfelder Landes, um “vor Ort” Studien zu betreiben. “Die Fähre” bekannte sich im Jahre 1948 anlässlich ihrer 2. Kunstausstellung unter dem Titel “Kunst und Gegenwart” in einer programmatischen Erklärung zu ihrem Hauptziel, *“eine feste Brücke zwischen Volk und Künstler*

zu schlagen!” [50]. Die Mitglieder dieser Gruppe gingen “vor Ort”, getrieben von künstlerischer Neugier und dem Willen, Partner zu sein, ohne Parteitagbeschluss und Parteiauftrag. Weitere Einsätze folgten, und schließlich gingen von Künstlern dieser Gruppe Initiativen aus, die zur Gründung erster Laienzirkel führten.

Die hallesche Kunstwissenschaftlerin Ingrid SCHULZE stellte die frühen Aktivitäten der Gruppe zusammen:

- ab 1947** zeichneten K. E. MÜLLER und H. LANGE im Eislebener Bergbaurevier,
- 1949** führen beide in den Vitzthumschacht ein und skizzierten in der Eislebener Hütte,
- ab 1949** hatte Fritz FREITAG Verbindungen zu den Kumpeln im Steinkohleflöz bei Löbejün,
- 1948/49** malte Albert EBERT die Bilder “In der Gießerei”, “Steinträger” und “Kalkträger”,
- 1948** entstand K. E. MÜLLERs Aquarellfolge “Dobis 2 – ein Dorf im Saale-tal”.
- 1949/50** arbeiteten K.E. MÜLLER und Willi SITTE im Kalischacht Teutschental, in der August-Bebel-Hütte Eisleben und in der Drahtziehabeilung Hettstedt, zur gleichen Zeit widmet sich Wilhelm SCHMIED dem Sangerhäuser Bergbau,
- 1949** zeichnete K. E. MÜLLER im Tagebau Colpa im Bitterfelder Revier.

Die Chemieindustrie wurde zeitgleich ebenfalls Partner der Künstler. Die Gründung der Werks-Volkshochschulen in den Bunawerken Schkopau (1946) und in den Leunawerken (1948) mit ersten Kunstlehrgängen im vielseitigen Programm war der Beginn dieser Entwick-

lung. In Leuna startete man mit einem Kurs "Kunst und Literatur" unter Leitung des Schriftstellers Otto WITTKÉ und des Malers Herbert LANGE. Letzterer wirkte nach diesem Beginn noch viele Jahre als einfühlsamer Leiter des erfolgreichen Malzirkels des Leunawerkes. Aus diesen ersten Begegnungen der Künstler mit Werktätigen, die sich oft zu intensiven künstlerischen Partnerschaften entwickelten, entstanden in den 1950er Jahren viele vertragliche Bindungen zwischen Betrieben und Künstlern. Freundschaftsverträge bedeuteten dabei fast immer Partnerschaft zu einer Abteilung oder Brigade, verbunden mit Aufträgen und Ankäufen. Darüber hinaus existierten Werkverträge im Rahmen langfristiger Konzeptionen, in denen Aufträge für zu schaffende Kunst und Ankäufe vorhandener Kunstwerke geregelt waren. Der oftmals widerspruchsvolle Weg des Werdens eines Kunstwerkes wurde dabei von den Auftraggebern, also dem Betrieb oder der Brigade sowie zahlreichen interessierten Werktätigen aktiv verfolgt. Die entstandenen Werke wurden in den meisten Fällen, zumindest bis Mitte der 1980er Jahre, in einen öffentlichen Wirkungsraum zur aktiven Rezeption und für einen geistigen Gewinn bringenden Dialog gegeben. Dieser Wirkungsraum bezog sich weitgehend auf das Territorium des Auftraggebers, also das Gelände des Betriebes. Bevorzugte und allgemein übliche Wirkungsstätten waren Klubbhäuser, Kantinen, Ferienheime sowie Freiflächen und Parkanlagen im Betrieb oder auf betriebeigenem Gelände. Darüber hinaus gab es noch die Kommunalverträge zwischen Betrieb und örtlichem Staatsapparat, in denen das gemeinsame Wirken zum "Bekunsten" in öffentlichen Einrichtungen oder im städtischen Freiraum vereinbart war. Typische Beispiele dafür waren Schwimmhallen, Kindergärten, Jugend- und Seniorenclubs, Naherholungsgebiete und politische Gedenkstätten. Häufig sahen diese Vereinbarungen und Verträge vor, dass der Betrieb die finanziell

benötigten Mittel bereitstellte und die örtlichen Funktionäre den äußerst schwierigen Part der Material- und Handwerkerbeschaffung übernahmen. Die vom Rat des Bezirkes Halle gestellte Forderung nach gemeinsamer schöpferischer Durchführung von Auftragsvorhaben für das Territorium der Kreise oder der Städte fand nur begrenzt Anwendung, und war sehr vom "miteinander Können und Wollen" abhängig. Einfluss oder sanfter Druck auf örtliche Betriebe zur finanziellen Beteiligung an Kunst und Kultur für das Territorium gelang immer dann, wenn der Rat des Kreises den Weg über die Kreisleitung der SED fand und dort Interesse wecken konnte. Aber auch hier gab es die Ausnahme von der Regel. Die sonst allmächtige Kreisleitung verlor ihre Macht vor den Toren der großen Kombinate. Dahinter bestimmte zwar die gleiche Partei, aber mit einer eigenen Kreisleitung und manchmal mit 1. Sekretären im Habitus früherer Regionalfürsten, mit eigenständiger Kompetenz und direktem Draht zur noch mächtigeren Bezirksleitung der Partei. Dies galt auch in Fragen Kultur und Kunst, und damit für aktive Einflussnahme in Belange des Auftragswesens.

Findige Kulturmacher an der Basis fanden jedoch schon bald Möglichkeiten des Umgehens dieser ideologischen Hürden. Im Wissen um den oft mangelnden Sachverstand der ideologischen Kontrolleure im Parteiapparat gelang es im Laufe der Jahre feinsinnigen und fachlich gebildeten Kulturfunktionären der Betriebe zunehmend, in gemeinsamen Aktionen mit sozialistischen Brigaden und deren Leitern eigene Wege zu gehen. Durch geschickte Formulierungen bei der Titelwahl der in Auftrag zu gebenden Kunstwerke sowie nebulöse Erläuterungen des politischen und gesellschaftlichen Hintergrundes wurde es immer unproblematischer, Planungen für neue oder kontinuierlich fortzuführende Verträge mit "seinen Künstlern" von den ideologischen Prüfern bestätigt zu bekommen.

In die offizielle Wertschätzung des Auftragswesens als Bindeglied zwischen Arbeiterklasse und Künstler drang jedoch in den 1980er Jahren deutlich wahrnehmbare Kritik über formales Verhalten beider Partner. Die gesellschaftlichen Partner, insbesondere Betriebe und Kombinate, wurden kritisch angemahnt, schädliche Routine und formales Verhalten im Auftragswesen nach dem bequemen Grundsatz “Bestellen – Liefern – Bezahlen” zu überwinden. Noch 1989 beklagte Gottfried KORMANN anlässlich der Ausstellung “Kunst im gesellschaftlichen Auftrag” die fehlende Anteilnahme am Entstehen eines Kunstwerkes und die fehlende freundschaftliche Einflussnahme auf den Schaffensprozess durch den ratgebenden, dialogbereiten gesellschaftliche Partner. *“Zu viele Arbeiten werden nur für das Magazin geschaffen”* [51].

Dem gesellschaftlichen Auftragswesen erging es gegen Ende der DDR nicht anders und besser als all den großen und bemerkenswerten Ideen der frühen Jahre, sie waren verbraucht und in jahrelangen oft unsinnigen Kampagnen kaputt geritten. So wie das Neuererwesen zum Neuerer-Unwesen gemacht wurde, mutierte die große Idee des Auftragswesens zum Auftrags-Unwesen. Dabei sollte doch die Auftragspolitik der sozialistischen Gesellschaft der DDR Ausdruck produktiver Bündnispolitik der Arbeiterklasse und der anderen Werktätigen auf dem Gebiet der Bildenden Künste sein, zur Wahrnehmung ihrer Verantwortung gegenüber dem Künstler und seiner Arbeit.

Bestandteil dieser Verantwortung war auch die dem gesellschaftlichen Auftrag innewohnende soziale Komponente. Junge Künstler unmittelbar nach Abschluss des Studiums, ältere, weniger leistungsfähige Kollegen am Ende eines Künstlerlebens und junge Künstlerfamilien am Beginn eines Hausstandes, aber auch politisch missliebige Künstler litten oft regelrecht Not, auch wenn diese Tatsache nicht Gegenstand der

offiziellen Situationsbeschreibung der Künstler in der DDR war. Der Künstlerverband als die Berufsorganisation aller Freiberuflichen und die Abteilungsleiter Kultur in den Räten der Städte und Kreise wussten relativ gut um die soziale Situation der in ihren Sektionen organisierten und im Territorium wohnenden Künstler und griffen bei bekannten Notlagen helfend ein. Da fanden unbürokratisch und schnell Gespräche zwischen Verbandsfunktionären, örtlichen Räten und Betrieben statt, an deren Ende immer ein Vertrag oder Auftrag und damit eine finanzielle Zuwendung stand. Wohlverstanden kein Almosen, sondern ein Auftrag, der den Künstler zum Erbringen einer künstlerischen Leistung im Rahmen seiner Möglichkeiten verpflichtete. Viele dieser Verträge “auf Zuruf” waren, ebenso wie die “normal” entstandenen Partnerschaftsverträge, in vielen Fällen der Beginn einer oft über Jahre währenden Zusammenarbeit zwischen dem Künstler und den Menschen in den Betrieben. Hier fand echte Partnerschaft, gepaart mit Interesse und Neugier am Leben und Schaffen des Anderen statt. An derartigen Beispielen bewies sich die sozialistische Auftragskunst in der Praxis als wichtiges Bindeglied zwischen Werktätigen und Künstlern, wurde doch durch gemeinsame Atelier- und Ausstellungsbesuche, Diskussionen und zwanglose Gespräche vorhandene Schwellenangst, aber auch Voreingenommenheit auf beiden Seiten abgebaut.

Für viele Menschen waren diese ersten Begegnungen mit der Kunst und ihren Machern die Initialzündung für regelmäßige Kulturaktivitäten, in nicht wenigen Fällen sogar der Beginn einer künstlerischen Freizeitbeschäftigung auf dem Gebiet der Literatur, der Bildenden oder der darstellenden Kunst.

Mit dieser Entwicklung wurden Ziele und Vorstellungen in die Tat umgesetzt, die Johannes R. BECHER als Minister für Kultur vor dem III. Parteitag der SED 1950 wie folgt formulierte:

“Die Zeiten sind endgültig vorbei, da die Kultur nur das Privileg einer verhältnismäßig kleinen Schicht war. Es kann und wird keine neue deutsche Kultur geben, die nicht den Dienst am Volk als ihre höchste Sendung betrachtet. Eine neue deutsche Kultur wird aufs engste mit dem Leben unseres Volkes verbunden sein, sie wird ein organischer Bestandteil des Volkslebens selber sein” [52].

Bildende Künstler und Volkskunstbewegung

In der DDR knüpfte man bei der Entwicklung der Volkskunstbewegung an Erfahrungen in der Sowjetunion und an Traditionen der deutschen Arbeiterklasse in den zwanziger und dreißiger Jahren an. Die zu Beginn der 1930er Jahre im Zusammenhang mit den von Laien hervorgebrachten Leistungen, vor allem in der Arbeiter-Zeichner-Bewegung, waren geschichtlicher Ausgangspunkt der nach 1945 einsetzenden Entwicklung. Jedoch boten die nach 1945 noch lebenden Formen traditioneller Volkskunst in ihrer inhaltlichen Begrenztheit nur wenig Anknüpfungspunkte für bildnerische Tätigkeit, die möglichst breite Kreise der Werktätigen erfassen sollte. Konnte man in der Chor-, Volksmusik- und Laienspielbewegung auf bereits bestehende und bewährte Organisationsformen aufbauen, war in der Vergangenheit im bürgerlichen Deutschland die bildnerische Laienkunst in der Regel von einzelnen Liebhabern gepflegt und als „Sonntagsmalelei“ abgetan worden. Um eine wirkliche Bewegung von Volkskünstlern im Bereich des bildnerischen Schaffens auszulösen, bedurfte es vieler Versuche und großer Anstrengungen. Gesellschaftliche Organisationen auf kommunaler Ebene und in Großbetrieben der SBZ und späteren DDR förderten sehr bald nach dem Krieg die eigenschöpferische Betätigung der Werktätigen durch Bereitstellung geeigneter

Räume und durch die Verpflichtung von Berufskünstlern als Zirkelleiter und wurden so zur Ausgangsbasis kultureller Selbstbetätigung auch auf bildnerischem Gebiet [53]. Bereits 1949 entfaltete sich in den Großbetrieben der chemischen Industrie des späteren Bezirkes Halle, in Leuna, Schkopau, Lützkendorf, Bitterfeld und Wolfen, eine rege Zirkel- und Ausstellungstätigkeit. Der Bundesvorstand des FDGB rief 1949 die Berufs- und Volkskünstler zu einem künstlerischen Wettbewerb zum Thema “Arbeit und Kultur” auf. Mit dem Zyklus “Wir schaffen im Leunawerk” konnte dabei das “Zirkelkollektiv der Laienmaler” einen ersten bedeutenden Erfolg erringen und damit sein Ansehen im Betrieb begründen [54]. Bei dieser Gelegenheit wurden die Berufskünstler Walter DÖTSCHE (Wolfen), Bernhard FRANKE (Bitterfeld) und Herbert LANGE (Leuna) als erfolgreiche Zirkelleiter besonders würdigend erwähnt und mit ihren sich fortsetzenden Erfolgen in der kunsterziehenden und kunstpropagandistischen Tätigkeit als Pioniere des künstlerischen Volksschaffens gewürdigt.

Ein “Volkskalender für 1951” [55], in Halle/Saale unter dem Titel “Am offenen Fenster” erschienen, berichtet in einem “Gang durch die Künstlerkolonie der Landeshauptstadt Halle” über das Schaffen bildender Künstler und deren Aktivitäten im Laienschaffen. Es wird berichtet, dass mit Hilfe des Rates der Landeshauptstadt unter großen Schwierigkeiten mit dem Bau von Ateliers und Künstlerwohnungen auf den Grundmauern von Nazibauten begonnen wurde. Sieben Atelierwohnungen und drei Ateliers waren zu diesem Zeitpunkt des Kalenderdruckes bereits geschaffen, und von den Künstlern Karl-Erich MÜLLER, Fritz STEHWIEN, Herbert LANGE, Helmut SCHRÖDER, Richard HORN, Kurt VÖLKER, Clemens KINDLING, Otto MÜLLER und Meinolf SPLETT bezogen. Der Elfenbeinturm von früher spielte nach Aussagen der Künstler in der Kolonie keine Rolle mehr. Vielmehr leistete

jeder der Künstler seinen Beitrag zur kulturellen Entwicklung der DDR und stellte darüber hinaus seine Kraft den demokratischen Organisationen und der Volkskunst zur Verfügung. So wird beispielsweise erwähnt, dass der Maler Karl-Erich MÜLLER ständiger Mitarbeiter der Bergarbeiterzeitung der IG Bergbau war, und gemeinsam mit Fritz STEHWIEN die gesamte Sichtwerbung des Zentralvorstandes der IG Bergbau realisierte. Erwähnt wird dabei nicht, dass diese Tätigkeiten außer Ruhm und Ehre natürlich honoriert wurden und wesentlich zum Lebensunterhalt der Künstler beigetragen haben.

Herbert LANGE ist dem Bericht zufolge der Regsamste in der Kolonie. Er war es, der zuerst mit Karl-Erich MÜLLER in die Bergwerke des Mansfelder Reviers einfuhr, um die Kumpel an Ort und Stelle kennen zu lernen und ihre Arbeit künstlerisch gestalten zu können. Der Autor des Textbeitrages im Volkskalender, Otto Heinz WERNER, berichtet über den Maler Herbert LANGE, dass ihn das Problem der Darstellung der Arbeit, speziell des Bergmannes, besonders reizte, da im Bergbau der Mensch der absolute Träger der Arbeit sei. WERNER teilte aber auch mit, dass LANGE jetzt, also 1951, Assistent am Institut für Angewandte Kunst Burg Giebichenstein ist, er jedoch seine Verbindungen mit den werktätigen Menschen nicht aufgegeben habe und nach wie vor Mitglied der Kulturkommission im Leunawerk sei und dort auch weiterhin die Gruppe der Laienmaler anleite.

Mit der Kultur als wichtigem Teil des täglichen Lebens beschäftigte sich die Partei schon frühzeitig und auf höchster Ebene. Das Protokoll Nr. 95 der Sekretariatssitzung der Landesleitung Sachsen-Anhalt der SED vom 17.12.1948 [56] vermerkt unter Punkt 1 “Kulturelle Arbeit in den Betrieben” eine rege Diskussion. Genosse BUSCHKE eröffnete die Sitzung mit dem Verlesen eines Briefes des Genossen Otto GROTEWOHL über die Kulturveranstaltung im

Leunawerk anlässlich der Wiedereröffnung des Feierabendhauses (heute Kulturhaus). GROTEWOHL stellt in dem Schreiben fest, dass die Kultureinrichtungen in den Großbetrieben zukünftig eine große Rolle spielen werden. Er schlägt vor, dass sich das Sekretariat in einer der nächsten Sitzungen mit der Kultur in den Betrieben beschäftigt, da die Bedeutung der Kultur bisher noch nicht umfassend erkannt worden ist. Der Genosse Ernst BRAND, Mitglied der Leitung, stellt dazu fest, dass in vielen Großbetrieben Kulturdirektoren eingesetzt wurden, die ihre eigentliche Aufgabe noch gar nicht kennen. Das Sekretariat beschloss daraufhin, anlässlich der nächsten Sitzung Kulturfragen zu behandeln und Kulturdirektoren aus den Betrieben dabei die Möglichkeit zu geben, über Vorstellungen zu ihrer Tätigkeit zu sprechen [57].

Die folgenden Beratungen im Sekretariat der Landesleitung zu Fragen der Kultur und zur Zusammenführung der Künstler mit den Werktätigen sowie Gespräche mit den freien Gewerkschaften und dem Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands führten zu dem Ergebnis, dass ideologische Schulungen für Kulturdirektoren dringend notwendig wurden. Ein Sekretariatsbeschluss vom 4.3.1949 verdeutlicht diese Feststellung: *“Die Partei muss bei der politischen Schulung der Kulturfunktionäre helfen, damit sie in der Lage sind, auf Grund der allgemeinen politischen Linie die Arbeit auf ihrem Spezialgebiet zu organisieren. Soweit qualifizierte Referenten des Kulturbundes vorhanden sind, sollen sie auf Parteschulen kulturpolitische Referate halten. Der Gedanke, ein Kulturaktiv im Landesvorstand zu schaffen, ist zu prüfen”* [58].

Eine wichtige Grundlage für die kulturelle Betätigung der Werktätigen schuf das Bunawerk Schkopau mit dem Plan für den Bau des Klubhauses, dessen Modell am 15.7.1950 vorgestellt wurde. In B13 eröffnete eine Ausstellung

mit Modellen, Plänen und Zeichnungen einen ersten Eindruck über das gesamte Vorhaben. Vorgestellt wurden Entwürfe von Prof. HOPP, früherer Leiter der Kunsthochschule Burg Giebichenstein, von Prof. SCHNEIDER und Regierungsbaumeister GEISENHEIMER aus Halle/Saale, von Prof. HENSELMANN und seinem Kollektiv sowie von der Bautechnischen Abteilung des Bunawerkes Schkopau. Die Betriebszeitung "Aufwärts" berichtet, dass der Entwurf der Bautechnischen Abteilung den gestellten Forderungen am nächsten kommt. Der Baubeginn wird mit Juni 1952 angegeben. Da die aus dem Direktorenfonds zur Verfügung gestellten Mittel nicht alle Wünsche und Forderungen an ein Kulturhaus zulassen, werden in einem ersten Bauabschnitt Räume und Einrichtungen geschaffen, die zur weiteren Entwicklung der kulturellen Arbeit benötigt werden, und gleichzeitig als Ersatz der Holzbaracke G II dienen, die seit 1946 provisorisch für Kulturveranstaltungen, Theater, Kino und Kundgebungen diente.

Der kulturellen Betätigung tat das keinen Abbruch, wie das neu geschaffene Buna-Kulturensemble bewies, das sich im Juli 1950 erstmals am "Tag der Aktivisten" vorstellte, und einen "gewaltigen Eindruck" hinterließ. Da das Herausstellen einzelner Personen nach diesem Erfolg schwierig war, gestattete es sich die Werkszeitung, in der Person des Kulturdirektors SCHUBERT als den Förderer und Wegbereiter des Erfolges alle zu benennen, die durch unermüdlichen Fleiß und selbstlose Aufopferung dieses kulturelle Werk entstehen ließen. Eine sehr interessante Feststellung der Beobachter vor Ort im Gegensatz zu der damals nicht publik gemachten Auffassung der Parteileitung in Halle/Saale, welche die Arbeit SCHUBERTs argwöhnisch beobachtete.

Bei ihrer Ferndiagnose zur Kulturarbeit im Bunawerk Schkopau und der Arbeit des Kulturdirektors spielte mit Sicherheit nur die politisch-ideologische Wirkung des Funktionärs

eine Rolle, nicht aber die von vielen Bunawerkern hochgeschätzte menschliche Qualität des Kulturdirektors. Er dankte nicht in jedem zweiten Satz der Partei, sondern den eigentlichen Machern vor Ort [59].

Oftmals war ein äußerer Anstoß der Beginn aktiver Teilnahme am Kulturleben und der Zirkelarbeit. In jener Zeit erschienen viele Aufrufe zum vielfältigen Mitmachen in den Betriebszeitungen und an Wandtafeln. Vielfach waren auch konkret gestellte Aufgaben im Aufruf der Auslöser für die Teilnahme am Kulturgeschehen, denen in hohem Maße entsprochen wurde. Ein nicht unerheblicher Grund zum Mitmachen war auch die Auslobung von Preisen für die Teilnahme. In Leuna war es 1949 ein Aufruf an alle zeichnerisch und künstlerisch begabten Kollegen, sich am Wettbewerb um den Entwurf einer Sturmflagge und eines Plakates für die einzelnen Sportarten der Betriebs-Sportgemeinschaft zu beteiligen.

Der Kulturkorrespondent Peter KOLL schreibt im Februar 1949 in der Leunaer Betriebszeitung: *"Auf dem Wege zur Volkskunst werden alle Berufskünstler begeisterte Helfer sein, die erkannt haben, dass ihnen aus der Volkskunst Kräfte zuströmen, die sie brauchen, um durch ihre Kunst zum Volke zu sprechen. Werk tätige des Chemiewerkes, wer schreibt im Februar das beste Laienspiel und den Text zu einem Lied unserer Aufbauarbeit im Werk? Prämien stehen zur Verfügung! Abgabe in der Baracke Me 381. gez.: Der Kulturausschuss"* [60].

Der nächste Aufruf lässt nicht lange auf sich warten. Im April 1949 folgt er unter dem Titel "In Leuna ist es gewesen": *"Leuna-Kumpels, schreibt Eure Geschichte aus Euren Erlebnissen! Erspar der Jugend die Wiederholung Eurer Fehler, stellt der Jugend Eure in schweren Kämpfen gesammelten Erfahrungen und Erlebnisse zur Verfügung, damit sie den von Euch begonnenen Kampf zum Sieg führen kann! Schreibt die Geschichte der Arbeiterbe-*

wegung im Leunawerk. Schreibt, jeder nach seiner Art und Sprache. Das gesammelte Material wird dann verarbeitet und zu einem wertvollen Geschichtsbuch zusammengestellt” [61].

Die neue Realität

Im August 1949 wird neben der Aufforderung zum Mitmachen in der Kultur die von der Partei erwartete einzuschlagende Richtung mitgeteilt. Unter der Überschrift “Abkehr vom Boogie-Woogie – eine wichtige und dankbare Aufgabe für alle Freunde der Volkskunst” entwickelte ein namentlich nicht genannter Autor in der Betriebszeitung Leuna-Echo seine Gedanken zur Aufgabe der Volkskunst: *“Die Entwicklung eines neuen Kulturlebens erfordert eine klare Stellungnahme zu den Problemen der Volkskunst und somit auch zur Kunst der Tanzmusik. Volksmusik soll keine Isolierung der tanzfreudigen Jugend sein”*. Gleichzeitig wird aber gegen Schlagertexte und moderne Tanzmusik polemisiert, indem der Jugend nicht nur aus heutiger Sicht weltfremde Vorschläge gemacht werden: *“Wir müssen wieder zu den alten Tanzformen kommen, zu Walzer, Polka und Mazurka. Die Volkstänze müssen sich die Jugend erobern. Neue Tanzformen werden entstehen, die besser geeignet sind als Zittertänze, ausgenommen Tango. Vor unseren Volksmusikfreunden steht die schwere Aufgabe, die Entwicklung der Volksmusik in diesem Sinne zu beeinflussen”* [62].

An dieser Stelle sei an den kläglich gescheiterten Versuch der Einführung des für die tanzfreudige Jugend der DDR entwickelten “Lipsi” erinnert, der neben einem müden Lächeln nichts erreichte, außer, dass man sich wieder den Modetänzen westlicher Prägung zuwandte. Übrigens wurden diese als Ausdruck westlicher und damit klassenfeindlicher Dekadenz verteuflten Tänze auf Betriebsvergnügen zu vorge-

rückter Stunde besonders von Vertretern der “reinen Lehre” gern und heftig getanzt, wie heute noch Teilnehmer damaliger Vergnügen bestätigen werden. Bei Boogie-Woogie oder Samba gegen Mitternacht hielt es keinen noch so ideologiefesten Funktionär auf seinem Platz.

Später, im Oktober 1965 ist mit der Diskussion um Volkstanz oder “Hottentottentanz” und der stillschweigenden Duldung “westlicher Unkultur” auf den Tanzböden der DDR erst einmal Schluss. Die DDR-Führung bekam es angesichts der Popularität der Popmusik mit der Angst zu tun, anstatt diese Entwicklung für die DDR zu nutzen. Beatmusik galt nun als Werkzeug des Klassenfeindes, ja sogar als *“Splitter eines imperialistischen Pfahles im Fleisch der DDR”*, wie es in einer MfS-Akte aus jenen Tagen heißt [63].

Die leichte Öffnung der Jugendpolitik nach dem Mauerbau im August 1961 mit dem vom Politbüro im September 1963 einstimmig beschlossenen Jugendkommunique “Der Jugend Verantwortung und Vertrauen” war einigen Ideologen im ZK, darunter auch Erich HONECKER, ein Dorn im Auge, der Ende 1965 unter Schmerzen entfernt wurde [64].

Die Kultur war wieder ideologisches Kampffeld, wie das 11. Plenum der SED im Dezember 1965 zeigte. Die Partei erkannte schädliche Tendenzen bei Film, Theater, Fernsehen und Literatur. HONECKERS Bericht des Politbüros an das 11. Plenum und Kurt HAGERS Rede “Die Kunst ist immer Waffe im Klassenkampf” stellte in Sachen Kulturpolitik alles Bisherige in den Schatten. Im Ergebnis der Diskussionen betonte das Plenum die Notwendigkeit der Verbesserung der Führungstätigkeit auf kulturpolitischem Gebiet. Damit öffnete die Partei Tür und Tor für die Fortsetzung der endlosen Reihe unsinniger Kampagnen, wie die gegen Kreppsohlen, Ringelsocken, Ochsenkopfantennen

(Westsender), Hulahoopreifen u.v.m. [65], die in der Bildenden Kunst in den Kampagnen gegen Formalismus und schädliche Tendenzen gipfelten. Mit dem 11. Plenum endete ULBRICHTs Versuch der Jahre 1963/65, zu den wirtschaftlichen Reformen auch Veränderungen in der Kultur- und Jugendpolitik durchzusetzen, um die Intellektuellen und große Teile der Jugend für die DDR zu gewinnen.

Der für Kultur und Ideologie im ZK zuständige Kurt HAGER (er löste im September Alfred KURELLA in dieser Funktion ab) vollzog alle Wendungen dieser und späterer Zeiten mit. In der liberalen Phase zwischen 1963/65 unterstützte er ULBRICHTs Bemühen, von den traditionellen "pädagogischen" Beeinflussungsmethoden stalinistischer Art abzulassen, stattdessen Spielräume für Kreativität zu öffnen [66]. Nach dem 11. Plenum war HAGER eifriger Vollstrecker der Beschlüsse und Reglementierungen der neuen Kulturpolitik, und damit Mitverantwortlicher für die entstandene Eiszeit, unter der viele Künstler zu leiden hatten [67]. Nach ULBRICHTs Sturz gelang HAGER die neuerliche Wende, diesmal unter HONECKER, zur neuen „Weite und Vielfalt“, und war damit für die nachfolgende Kulturpolitik maßgeblich mitverantwortlich, die zu einem Weggang vieler Künstler aus der DDR führte. Die letzten Jahre seines Wirkens bis 1989 waren von Lavieren und Ratlosigkeit geprägt, worin sich auch die allgemeine innenpolitische Situation spiegelte. Erinnerung sei nur an seinen hilflosen Vergleich des Tapezierens seiner Wohnung auf Anregung des Nachbarn im Zusammenhang mit den Veränderungen in der Sowjetunion durch Perestroika und Glasnost.

Das Jahrzehnt zwischen 1950 und 1960 begann für viele Künstler und Intellektuelle mit alten Problemen und neuen Überraschungen. Der 3. Parteitag der SED im Juli 1950 dokumentierte die Entwicklung einer sozialistischen Kultur-

politik, Walther ULBRICHT übernahm den neu geschaffenen Posten des Generalsekretärs der Partei und forderte als erstes die „Entwicklung einer fortschrittlichen neuen Literatur“, wobei von da an in Verbindung mit Literatur und Kunst das Prädikat "fortschrittlich" eine vor allem parteiliche Interpretation erfährt. Als fortschrittliches Beispiel der neuen Literatur klassifiziert ULBRICHT besonders die Stalinkantate von KUBA (**Kurt BARTEL**). Aber auch Johannes R. BECHER hatte zur Bekräftigung und als Beweis für neue fortschrittliche Literatur ein Beispiel auf Lager, dass er dem Parteitag vortrug und der Partei widmete (s.u.). Im Vorfeld des 3. Parteitages hatte Alexander ABUSCH im Hinblick auf die außenpolitische Komponente der kulturpolitischen Kampagnen der SED den *"unversöhnlichen Kampf gegen die zersetzenden Einflüsse des imperialistischen Kulturverfalls"* propagiert und *"allen Erscheinungen der Kulturbarbarei, dem Kosmopolitismus und dem bürgerlichen Objektivismus"* den Kampf angesagt [68].

Die Kampfansage wurde schnell Realität. Die 5. Tagung des ZK der SED im März 1951, das sogenannte Formalismusplenum [26], nahm den Angriff auf Künstler und Intellektuelle aus den Jahren 1948/49 wieder auf und verstärkte ihn sogar noch. Zu den Gemaßregelten gehörten so namhafte Künstler wie Bertold BRECHT und Paul DESSAU, deren Oper "Das Verhör des Lukullus" nach einer Sondervorstellung am 17.3.1950 vor ausgewählten Partei- und Kulturfunktionären für weitere Aufführungen gesperrt und die Autoren zur Umarbeitung und Umbenennung verpflichtet wurden. In die Kritik gerieten auch international namhafte Künstler wie der Arbeitersänger Ernst BUSCH, von den Arbeitern liebevoll "Barrikadentauber" genannt, und der Grafiker John HEARTFIELD, dessen antifaschistische Plakate und Montagen zum Besten politischer Grafik in Deutschland gehörten.

Aber auch zahlreiche, national weniger bekannte Künstler im Land gerieten in arge Schwierigkeiten. An der Basis tief im Hinterland waren die politischen und ideologischen Auseinandersetzungen oft weniger fein als die zwischen BRECHT und DESSAU mit GROTEWOHL, PIECK, WANDEL und ACKERMANN in Berlin. Manche Künstler entzogen sich der Maßregelung durch Weggang aus der DDR, andere zogen sich zurück in die künstlerische Isolation, viele passten sich mehr oder weniger an. Den stalinistischen Kräften in der SED-Führung kam entgegen, dass sich eine nicht geringe Anzahl Bildender Künstler, gerade mit den Erfahrungen der Nazizeit, mit der Arbeiterbewegung verbunden fühlte und in der SED, trotz aller Probleme die einzige Kraft auf deutschem Boden sah, die ihr Ziel einer gerechten und ausbeutungsfreien Gesellschaft verwirklichen könne [66].

Und dennoch erreichte die Partei ihr Ziel der völligen Anpassung der Künstler nicht. In einer Einschätzung des 2. Kongresses des Künstlerverbandes der DDR im Juni 1952, in dem der Verband Bildender Künstler (VBK) aus dem Kulturbund ausschied und zu einer selbständigen Organisation der Berufskünstler wurde, hieß es: *“Die Arbeit der Partei war nicht systematisch genug. Die ideologischen Auseinandersetzungen wurden seit dem 5. Plenum wohl von verschiedenen Parteieinheiten gefördert und vertieft, anstelle kollektiver Beratungen mit den Genossen Künstlern gab es jedoch zu häufig Einzelberatungen. Dies führte oft zu falschen Einschätzungen des ideologischen Bewusstseins und der künstlerischen Tätigkeit, stand aber auch der Entwicklung von offener Kritik und Selbstkritik unter den Künstlern hemmend im Wege”* [65]. Das heißt, viele der mit der SED verbundenen bildenden Künstler hatten letztlich ihrem künstlerischen Credo nicht abgeschworen, wenngleich sie nach Kompromissen suchten, sich mit Selbstzweifeln einig-

ten oder einfach nur taktierten. Taktiert wurde natürlich auch, um vom Kuchen der offiziell und finanziell gut ausgestatteten Aufträge durch die Partei oder die Volkseigenen Betriebe ein Stück abzubekommen. Eine verständliche Haltung, wenn man bedenkt, dass viele freiberuflich tätige Künstler ohne gesellschaftliche Aufträge ihre noch so bescheidene Existenz nicht finanzieren konnten.

Der Beginn des staatlichen Auftragswesens

Eine erste wesentliche Maßnahme in der Organisation des Auftragswesens war die Bildung einer “Zentralen staatlichen Auftragskommission”, deren Aufgabe es war, die künstlerische Ausgestaltung von Verwaltungsbauten zu organisieren, die damit zum direkten Partner der Künstler im Bereich baugebundene Kunst wurde.

Wichtig für die Öffnung der Auftragspolitik für alle Genres der Kunst war eine weitere zentrale Festlegung. Ab dem 1.3.1953 war diese Kommission nicht mehr nur für die Ausgestaltung von Verwaltungsgebäuden zuständig, sondern generell für die Vergabe von Aufträgen der Bildenden und Angewandten Kunst, die damit diese Tätigkeit vom “Kuratorium des Kulturfonds” übernahm, in dessen Zuständigkeit diese Aufgabe bis dahin gefallen war [69].

Diese Umstrukturierung führte jedoch nicht zu der erhofften und geplanten Effektivität im “Kampf gegen den Formalismus”, fiel sie doch mit STALINs Tod am 5.3.1953 und damit dem Ende des Stalinismus in eine Zeit neuer Strategien. Mit der Kehrtwendung der SED nach dem “17. Juni” 1953 mit dem “Neuen Kurs von Partei- und Staatsführung” begann eine Phase der von der Partei propagierten Bündnispolitik. Es darf jedoch nicht übersehen werden, der Aufstand vom “17. Juni” in der DDR war ein Tag der Arbeiter, nicht der Intelligenz [70]. Künstler

und Intellektuelle fanden ihre Sprache erst wieder, als die Partei Nachgiebigkeit und Korrekturbereitschaft zeigte. Vorher beobachtete man in der Künstlerschaft die politischen Ereignisse und ihre Ergebnisse aus sicherer Entfernung, danach versuchte man vorsichtig, eigene Wünsche und Forderungen zu benennen und durchzusetzen. Die Partei stellte ihre "Kampagne gegen Kosmopolitismus und Formalismus" erst einmal ein, versuchte jedoch in der Folgezeit durch Schaffung einer kulturellen Gegenbewegung von der Basis aus den aus Sicht der Partei schädlichen Entwicklungen in Kunst und Kultur entgegen zu wirken. Kulturfunktionäre, Aktivisten aus Betrieben und Werk tätige aus den Reihen der Volkskunstbewegung traten zunehmend als Diskussionspartner und Kritiker der Berufskünstler auf. In den Betrieben kam es immer häufiger zu heftigen, die Kunst aber auch belebenden Diskussionen über zu vergebende Aufträge und zu bestätigende, und damit zu honorierende fertige Auftragswerke.

In den Betrieben der chemischen Industrie begann diese Entwicklung mit dem Erscheinen der ersten Künstler ab 1958, von wenigen frühen Ausnahmen einmal abgesehen. Verwirklicht werden sollte damit die Forderung des V. Parteitag der SED, die Trennung von Kunst und Leben zu überwinden. Ihre Partner in den Betrieben fanden die Künstler vor allem in den ab 1959 entstehenden "Brigaden der sozialistischen Arbeit", die sich das Ziel gesetzt hatten, auf sozialistische Weise zu arbeiten, zu lernen und zu leben. Hier trafen die in neuer Freiheit arbeitenden Künstler auf interessierte, aber in Sachen Kunst ungeübte und unsichere Werk tätige.

Rechenschaftsausstellungen des Künstlerverbandes im Jahre 1954 in den Bezirken der DDR zeigten unverkennbar die eingetretene politische und ideologische Wende und deren Auswirkungen auf die Kunst. Die Ausstellungen zeigten deutlich die Abkehr von klarer realisti-

scher Arbeitsweise und gegenwartsnahen Themen, dafür aber eine Hinwendung ins Unverbindliche.

Von einer gezielten Kulturpolitik der SED in dieser Zeit kann keine Rede sein. Von Angriffen auf Künstler wurde weitgehend Abstand genommen, statt dessen bestenfalls hinhalten der Widerstand gegenüber ihren Forderungen geübt [66]. Bei der Vergabe von Aufträgen an bildende Künstler trat nun die Befriedigung künstlerischer Bedürfnisse in den Vordergrund, wenngleich der Anspruch auf "Umerzählung" im Sinne der Formalismuskritik nie ganz aufgegeben wurde.

Kritiker und zugleich Partner der Künstler wurden nun zunehmend Werk tätige aus sozialistischen Brigaden in Erfüllung ihrer Aufgaben aus den Brigadeverpflichtungen, wobei zugeordnete Kulturfunktionäre immer wieder versuchten, die von der Partei gewünschte Richtung des sozialistischen Realismus in die Diskussion und damit auch in die Auftragswerke zu bringen.

Beispiel für die gezielten Maßnahmen "von unten" ist der sogenannte "Nachterstedter Brief" vom 21.1.1955, bestellt von der Partei, geschrieben von Kollegen des Braunkohlenwerkes Nachterstedt. Adressat war der geplante und mehrfach verschobene 4. Schriftstellerkongress der DDR, der die Schriftsteller wieder auf die Normen des sozialistischen Realismus festlegen sollte. Der Brief enthielt konkrete Wünsche an die Literatur und nannte Beispiele: *"Der dreifache Aktivist Erich RAUTZENBERG interessiert sich besonders für solche Bücher, die über die Anwendung von Neuerer Methoden oder über vorbildlich arbeitende Menschen in der Produktion und im gesellschaftlichen Leben berichten. Weiterhin außerordentlich beliebt sind bei uns Werke, die vom Aufbau der DDR, vom Schaffen und Leben der arbeitenden Menschen berichten"* [71]. Die Verfasser mahnen an, dass die vorhandenen Bücher dieser Art nicht ausreichen. Darüber hinaus enthielt der

Brief einen ernsthaften Hinweis auf die Bitterfelder Konferenz, indem der Verfasser an die Schriftsteller schrieb: *“Kommen Sie in unsere volkseigenen Betriebe, dort finden Sie reichlich Stoff und Anregung zur künstlerischen Gestaltung. In den Schächten und Hütten, den Werften und Fabriken, den volkseigenen Gütern und MTS finden Sie vielseitige Typen und Konflikte, dort zeigt sich, wie interessant und reich das Leben der arbeitenden Menschen geworden ist.”* Abschließend betonten die Briefschreiber aus Nachterstedt den Machtanspruch der SED, wenn sie schreiben: *“Die Partei der Arbeiterklasse, die SED, leitet den Kampf unseres Volkes um Frieden, Einheit und Aufbau. Wir sind der Meinung, in den künstlerischen Werken, die die Arbeit der Werktätigen für ein neues Leben schildern, sollte auch die Rolle unserer Partei und ihrer besten Kader künstlerisch gestaltet werden”.* Zum Schluss wurden die Künstler daran erinnert, wessen Brot sie essen: *“Auch Ihnen gab unser Arbeiter- und Bauernstaat die Möglichkeit, frei und ohne materielle Sorgen zu arbeiten.”* Selbstverständlich galten die im Brief genannten Forderungen nicht nur für die Schriftsteller, sondern alle Künstler sollten sich die gut gemeinten Ratschläge zu Herzen nehmen.

Als nach mehrfachen Verschiebungen der 4. Schriftstellerkongress am 9. Januar 1956 endlich zusammentrat, fanden sich die Delegierten mit einem Grußschreiben des ZK der SED konfrontiert, in dem nachdrücklich betont wurde, *“dass nur die Methode des sozialistischen Realismus die Möglichkeit bietet... die Werktätigen im Geiste des Sozialismus zu erziehen”* [72].

Walter ULBRICHT als Gast des Kongresses forderte in einer langen Rede an die Schriftsteller, dass der sozialistische Aufbau das zentrale Thema der Literatur sein müsse, und die Helden der Arbeit und die Bestarbeiter die Protagonisten. Die der Partei nicht angenehme Literatur bezeichnete ULBRICHT kurz und bündig als Dummheit. Damit unterband er eine uner-

wünschte offene Diskussion über das Verhältnis von ästhetischen und ideologischen Ansprüchen in Literatur und Kunst.

In dieser Zeit wurde, ganz ohne zentrale Lenkung, die Staatliche Auftragskommission in den Bezirken der DDR mit eigenen Kommissionen untersetzt, womit die Auftragsvergabe weitgehend zur regionalen Sache wurde. Entscheidendes Gewicht in diesen Bezirkskommissionen erlangten Künstler im Alter zwischen 40 und 50 Jahren, die, wie im ZK der SED 1959 rückblickend eingeschätzt wurde, im Banne individualistischer, subjektiver Kunstauffassungen und dekadenter Kunsttheorien standen [73]. Der Bericht zur Arbeit der Auftragskommission und zur Lage der Malerei im Bezirk Dresden stellte zum Beispiel fest: *“Die Kommissionen fällen subjektive, oft prinzipienlose Entscheidungen. Die Kommissionen bestehen in der Mehrheit aus Künstlern, die mit dem sozialistischen Aufbau nicht verbunden sind und modernistische Auffassungen vertreten”* [74].

Im Bezirk Halle hatte die Partei mit ähnlichen Problemen zu kämpfen, stellte sie doch bereits im Dezember 1952 in einem streng vertraulichen Bericht des Rates des Bezirkes an die Bezirksleitung der SED fest, dass der Bezirk Halle bis vor kurzem als das Zentrum des Formalismus in der DDR galt, ohne dass sich die Organisationen um eine wesentliche Änderung des Zustandes bemüht hätten. Selbst Genossen aus dem Staatsapparat hätten nichts zur Veränderung der Lage unternommen, sondern geradezu die reaktionären Kräfte unterstützt und fortschrittliche Künstler vernachlässigt. Der Bericht stellt mit Stolz fest, dass erst durch die Bildung einer Brigade fortschrittlicher Künstler der Durchbruch zu sozialistisch-realistischen Gestaltungsmethoden gelang, und diese Initiative der Abteilung Kunst beim Rat des Bezirkes eine Spaltung unter den Künstlern des Künstlerverbandes bewirkte und damit zwei

Lager entstanden sind. Der Erfolg dieses Spaltungsmanövers verführte die verantwortlichen Funktionäre des Rates des Bezirkes dazu, der Nachwelt eine Namensliste der angepassten und der widerspenstigen Künstler zu hinterlassen: *“In dieser positiven Brigade sind die bewussten Künstler zusammen gefasst, Genossen, Parteilose und Mitglieder bürgerlicher Parteien. Bei ihnen ist die Garantie für künstlerische Qualität gegeben, wenn auch manchem noch zur Erreichung künstlerischer Vollkommenheit und ideologischer Klarheit geholfen werden muss.*

Zur Brigade gehören:

Gen. KOTHE (Coswig), FINNEISEN (Halle), KIY (Halle), EBERT (Halle), EBERLING (Halberstadt), HUGK (Dessau), HENDRICH (Blankenburg), KÖNIG (Eisleben), LANGERBECK (Merseburg), KÖPPE (Aschersleben), Kollege GROTHE (Naumburg), MAMAT (Wittenberg), SCHWERDTNER (Dessau), SPECK (Magdeburg), DÖTSCH (Bitterfeld), FRANKE (Bitterfeld), SCHMIED (Sangerhausen), SCHLEICHER (Halle) und MAHRHOLZ (Halle).

Diese Künstler ringen in konsequenter Parteinahme um die sozialistisch-realistische Gestaltung ihrer Werke. Von Seiten der Abteilung (Rat des Bezirkes) wird ihnen die größtmögliche ideologische und finanzielle Unterstützung zuteil.

Demgegenüber konzentriert sich vor allem in unserer Bezirkshauptstadt ein Kreis von freischaffenden Künstlern, die unserer Entwicklung noch ablehnend oder abwartend gegenübersteht. Hier sind die stärksten Vertreter:

Kollege BACHMANN (Halle), K. E. MÜLLER (Halle), SEIDEL (Halle), BUNGE (Halle), Prof. HAHS (Halle), FREY (Gernrode), RATAJCIK (Halle), Genosse SITTE (Halle), RÜBBERT (Halle), und MARX (Dessau).

Dieser Kreis, der sich um BACHMANN schart, wird u. E. stark von Prof. HAHS inspiriert, der seinen Einfluß auf der Burg Giebichenstein

noch nicht verloren hat. Ohne Zweifel verfügen viele der genannten Personen über ein beachtliches künstlerisches Können. Sie wenden es aber nicht an, um den Fortschritt zu dienen” [75].

Der Bericht des Rates des Bezirkes Halle zeigt aber auch Bemühungen auf, den Wirkungskreis der weniger beliebten Künstler einzuschränken, und ihnen die Präsentation ihrer Werke zu erschweren. So wurden in Vorbereitung einer Kunstausstellung in Halle/Saale viele kleinere Ausstellungen in den umliegenden Kreisen organisiert, um dort die wenig geliebten Werke der negativ eingeschätzten Künstler zu diffamieren und damit von der Präsentation auszuschließen. Im Bericht heißt es dazu: *“Bei der Jurierung der Ausstellung zeigte es sich, dass ernste Diskussionen nötig waren, um die Aufnahme der schlimmsten Bilder zu verhindern. Selbst die Vertreter der Organisationen außer denen der FDJ und der SED neigten dazu, die Formalisten zu unterstützen. So konnte es kommen, dass BACHMANNs ‘Mohfeld’, MARX’ ‘Elbelandschaft’, VÖLKERS ‘Mühle in Trotha’ und andere Werke angenommen wurden. Wir haben es allerdings versäumt, die Kulturfunktionäre und fortschrittlichen Künstler der Jury vorher über die Situation aufzuklären. Die reaktionären Elemente innerhalb des Verbandes Bildender Künstler konnten so starken Einfluss gewinnen, weil der Vorstand selbst mit ihnen durchsetzt ist. Der Sekretär des Verbandes, Genosse THALER, hat nicht genügend Kraft, unsere Politik zu vertreten, und ist erst durch die Bildung der Brigade aus der schwankenden Haltung herausgerissen. Der Vorsitzende des Verbandes, Genosse FUNKAT, geht versöhnlicher vor, will niemanden verletzen, lässt sich treiben. Der Bildhauer HORN ist nicht imstande, als Vorstandmitglied seine bürgerliche Weltanschauung zu überwinden. Weitere Vorstandsmitglieder wie Carl MARX, Prof. HAHS und Karl Erich MÜLLER bekennen sich offen zum Lager der Formalisten. Von unserer Seite ist die*

ideologische Auseinandersetzung nicht kämpferisch genug geführt worden. Es ist verständlich, dass eine solche Leitung des Künstlerverbandes an der Förderung eines fortschrittlichen Nachwuchses nicht interessiert ist” [75].

Die Partei geht in die Offensive

Die Antwort der Parteileitung auf den Bericht des Rates des Bezirkes zu Fragen der Kultur lässt nicht lange auf sich warten und ist mehr als deutlich. Die gegenwärtige Situation auf allen Gebieten der Kunst wird danach als Verschärfung des Klassenkampfes eingeschätzt, und den rückschrittlichen, die Entwicklung hemmenden Kräften der Kampf angesagt. Der Brigade der “fortschrittlichen” Künstler wird die Aufgabe zuteil, entscheidenden Einfluss auf den Künstlerverband zu nehmen, der zur Zeit noch “*Schlupfwinkel und Tarnung vieler unfähiger; die Entwicklung hemmender Kräfte*” ist. Die Bezirksleitung der SED stellte sich die Aufgabe, die bevorstehende Reorganisation des Künstlerverbandes zu unterstützen und zu kontrollieren, wobei darauf zu achten war, dass solche Kräfte wie BACHMANN, HAHS, SITTE und RÜCKERT und auch solche Versöhnler wie FUNKAT keine entscheidende Funktion innehaben. Nach Meinung der Partei ist eine Auffassung, der Anführer der Formalisten BACHMANN sei ein naiver dummer Junge, der alte Fehler ehemaliger Mitarbeiter der Staatlichen Kommission Auftragswesens. Die Partei gab die Losung aus, die politische Wachsamkeit zu verbessern und zu stärken.

Bei Professor FUNKAT, dem Vorsitzenden des Künstlerverbandes des Landes Sachsen-Anhalt und Rektor der Kunsthochschule Burg Giebichenstein [76], von der Parteileitung als Versöhnler eingestuft, zeigt sich zu dieser Zeit bereits die Wirkung derartiger Angriffe. In seinem Vorwort des Kataloges zur Kunstausstellung des Künstlerverbandes im Bezirk Halle im

Dezember 1952 finden sich erstaunliche, der gewünschten Linie der Partei geschuldete Passagen [77]. Die Beweggründe dafür können vielfältig sein. Sicher wollte FUNKAT eine öffentliche Konfrontation mit der Partei vermeiden, um auch die Zukunft des Künstlerverbandes nicht zu gefährden und die Arbeitsmöglichkeiten seiner in der Kritik stehenden Verbandskollegen nicht in Frage zu stellen.

Der Text FUNKATS ist ein Dokument für die Gewissensnöte vieler namhafter Künstler jener Zeit und gleichzeitig auch der Nachweis für die Suche nach gangbaren Wegen und Auswegen bis hin zur Aufgabe der eigenen Überzeugung. FUNKAT schreibt: “*Wir im Bezirk Halle haben in den vergangenen Monaten sehr im Blickpunkt der Aufmerksamkeit nicht nur unserer einheimischen Öffentlichkeit, sondern auch weiter Kreise der DDR gestanden. Das hat seine Ursachen in dem offensichtlichen Zurückbleiben unserer Kollegen Künstler gegenüber der stürmischen Aufwärtsentwicklung auf allen anderen Gebieten des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens. Wir haben immer angenommen und es auch ausgesprochen, dass diese Tatsache des Zurückbleibens nicht auf einen grundsätzlichen Mangel an Bereitschaft zurückzuführen ist, sondern unsere Künstler im Gegenteil in ehrlichem Ringen bemüht sind, den Weg zu realistischer Gestaltung zu beschreiten und für unsere Entwicklung den Beitrag zu geben, den unsere werktätige Bevölkerung erwartet und fordert. Die Künstler aber waren gehemmt und behindert durch die ihnen vermeintlich gezogenen Grenzen ästhetischer Art, weiterhin auch durch einen gewiss vorhandenen traditionsverbundenen Konservatismus, sowie auch vielfach durch eigene künstlerische und technische Unzulänglichkeiten, d. h. durch offen zutage getretene Schwächen ihres bisherigen Studien- und Entwicklungsganges. Unser Weg ist bekannt. Er ist vorgezeichnet durch die neue historische Epoche, durch den von der zweiten Parteikonferenz der SED beschlossene*

nen Aufbau des Sozialismus in der DDR. Damit wird, wie Walter ULBRICHT sagte, an die Künstler die Forderung gestellt, dem Leben voraus zu eilen und durch das künstlerische Schaffen Millionen Menschen für die Aufgaben des Aufbaues des Sozialismus zu begeistern.

Nur die Besten unter den Künstlern haben verstanden, dass es angesichts der Leistungen, die unsere Werktätigen täglich und stündlich in äußerster Hingabe und Bereitschaft geben, ein schlechtes Unterfangen ist, mit minderen Leistungen, die den Stempel der Unfertigen oder des Experimentes tragen, aufzuwarten. Wir wollen es dem Verantwortungsbewusstsein unserer Kollegen zugute halten, dass sie noch zaghaft an die Gestaltung und Darstellung großer historischer oder aktueller Ereignisse herangehen, solange sie nicht im Vollbesitz eines für das Zustandekommen großer Leistungen unbedingt notwendigen künstlerischen Entwicklungsstandes sind. In unserer Arbeit wird uns die Methode des sozialistischen Realismus, die uns durch die Erfahrung unserer sowjetischen Kollegen vermittelt wird, eine unerlässliche Hilfe sein!

Kollegen Künstler, vorwärts zu einer Kunst, die auf das engste mit den werktätigen Menschen verbunden ist, einer lebensbejahenden Kunst, die das Leben verändert, es glücklicher und reicher macht, der schöpferischen Kunst des sozialistischen Realismus” [77].

Die Ereignisse des 17. Juni 1953 unterbrachen die Offensive der Partei gegen die Künstler. Professor FUNKAT und viele andere seiner Kollegen konnten für eine kurze Zeit der politischen Lockerung aufatmen und relativ frei arbeiten. Die Partei stellte vorübergehend ihre “Kampagne gegen Formalismus, Dekadenz und Kosmopolitismus” ein, der Aufstand der Arbeiter hatte in seinen Auswirkungen auf Fragen der Kulturpolitik in offiziellen Äußerungen und Verlautbarungen wenig Resonanz. Die Kultur wurde nicht als das Feld ideologischer Aus-

einandersetzungen der politischen Ereignisse jener Tage betrachtet.

Ein Zitat Ernst WOLLWEBERS, einst Chef der Staatssicherheit der DDR, in Ungnade gefallen und in den Ruhestand versetzt, schildert die Situation nach den politischen Ereignissen des “17. Juni” 1953: *“Mit der Konterrevolution werden wir schon fertig, aber wie es sonst weitergehen soll, das ist nicht klar!” [78].*

Es dauerte fast drei Jahre, bis zum XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 und dem Bericht CHRUSCHTCHOWs über den Stalinismus und seine Auswüchse und Verfehlungen, dass auch unter den Intellektuellen und Künstlern der DDR ein offenes Nachdenken über eine weitere Demokratisierung des Staates erfolgte. Kritische Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle nutzten jetzt die entstandene politische Situation als Plattform gegen die SED und deren Vorherrschaft und Führungsanspruch. Eine Konferenz der Literaturwissenschaftler am 31.5.1956 in Berlin wandte sich vehement gegen die STALINSche Funktionsbeschreibung der Schriftsteller als „Ingenieure der Seele“ mit der Feststellung: *“Die menschliche Seele ist kein Gegenstand, an den man den Ingenieur heranlassen sollte,... die Analogie der Technik und Naturwissenschaft, auf die Arbeit der Schriftsteller angewandt, zieht Verarmung nach sich” [68].*

Zunehmend meldeten sich Schriftsteller und Künstler in ungewohnter Weise offen zu Wort, so Gerhard ZWERENZ mit Sätzen wie: *“Die stalinschen Methoden und ihre Auswirkungen auf den Personenkult mussten der ärgste Feind der Kunst und Literatur werden”*, oder Heinz KAHLAU mit seinen Äußerungen auf dem II. Kongress junger Künstler im Juni 1956 in Chemnitz, als er die den Künstlern von der Partei zugewiesene Funktion als “Ausrufer von Parteibeschlüssen” nannte und die Forderung stellte: *“Die Kunst braucht die geistige Freiheit, die Kunst braucht die Toleranz” [79].*

Die SED, wie immer, wenn sie sich in der Defensive fühlte, änderte ihre Taktik und signalisierte Entgegenkommen. Das Zentralkomitee versprach auf seiner Tagung im Juli 1956, Künstlern und Schriftstellern *“größere Aufmerksamkeit zu schenken und dogmatische und erstarrte Formeln zu überwinden”* [80].

Der Aufstand in Ungarn im August 1956 und seine endgültige Niederschlagung im November machte auch in der DDR mit Gedanken der Liberalisierung Schluss. Die Partei wechselte wieder von der Defensive in die Offensive. Man ging ohne Umwege zurück auf den Weg des sozialistischen Realismus und der alten Maßnahmen gegen aufmüpfige Künstler, wenn auch manchmal mit eigenwilligen Mitteln, wie ein Protokoll der Bezirksleitung Halle der SED beweist: *“Genosse FUNKAT und VAHLEN werden beauftragt, ein Programm zur Änderung der Lage an der Burg Giebichenstein vorzulegen. Thema: Wie soll die Hochschulpolitik der Partei an der Kunsthochschule durchgesetzt werden. ... Es wird vorgeschlagen, den Genossen FUNKAT auf Grund seines nicht parteigemäßen Verhaltens als Direktor der Kunsthochschule abuberufen und ihn auf einen viermonatigen Lehrgang der Kreis-Parteischule oder aber auf einen Jahreslehrgang der Bezirks-Parteischule zu schicken. ... Die Diskussion zwischen Künstlern und Produktionsarbeitern ist fortzusetzen, durch Abschluss eines Patenschaftsvertrages mit dem Karosseriewerk Halle ist der Einfluss der Arbeiterklasse bei der sozialistischen Erziehung zu verstärken”* [81].

Natürlich konnten nach diesem grundlegenden politischen Wandel Gedichte wie die *“Kleine Bitte eines Arbeiters an einen schlechten Agitator”* von Nils WERNER nicht mehr in der Satierezeitschrift Eulenspiegel erscheinen, wie noch im Sommer 1956 geschehen [82]:

*“Du sitzt seit Jahren im Büro,
und wenn Du kommst um aufzuklären,
dann redest Du gerade so
als ob wir alle dämlich wären.*

*Du sprichst geschwollen und verdreht
Bis alle schlafen oder lachen.
Wer alte Fehler eingesteht,
muss nicht gleich wieder neue machen.”*

Die Entwicklung des Volkskunstschaffens in der DDR

Mit der Gründung der DDR im Jahre 1949, dem ersten Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden, ergaben sich neue soziale Bindungen, die einen raschen Aufschwung des bildnerischen Volksschaffens und der Volkskunst ermöglichten und auch bewirkten [53].

In den Industriebetrieben, der Landwirtschaft, den Schulen und den gesellschaftlichen Massenorganisationen bildeten sich zahlreiche Volkskunstzirkel der unterschiedlichsten Genres. Trug die künstlerische Tätigkeit der Teilnehmer in den ersten Jahren nach dem Krieg oft noch spontane Züge, so eroberte sie sich in den nächsten Jahren einen festen Platz in der Kultur der DDR. Mehrfach befasste sich die Partei- und Staatsführung in dieser Zeit mit Entwicklungsproblemen des Volkskunstschaffens. Im Jahre 1952 wurde nach dem Vorbild des Moskauer Allunionshauses für Volkskunst in Leipzig das Zentralhaus für Volkskunst, ab 1962 unter dem Namen *“Zentralhaus für Kulturarbeit”* wirkend, ins Leben gerufen, um von da an die Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in der DDR zu leiten und in die gewünschte Richtung zu orientieren. In den frühen 1950er Jahren bestand auch von offizieller Seite noch längere Zeit Unklarheit über die Formen der Betreuung und Anleitung von Volkskünstlern, die sich nach späteren Einschätzungen hemmend auf die Gesamtentwicklung des bildnerischen Volksschaffens auswirkten [54].

Nur sehr langsam lösten sich Zirkel und allein arbeitende Volkskünstler von Nachahmungen traditioneller Folklore, wie in der Eröffnungsrede der zentralen Volkskunstausstellung 1957 rückblickend eingeschätzt wurde, wenn es hieß: *“Offenbar wurde in der Vergangenheit der Begriff Volkskunst zu eng gefasst, nämlich nur in der Sicht der rein historisierenden Auffassung, die sich in der Einseitigkeit ihrer nur folkloristisch orientierten Darstellung als nicht genügend fruchtbar erwies”* [54]. Die Orientierung der Volkskunst war zukünftig auf eine von sozialistischem Ideengehalt getragene und sozialistischen Idealen nachstrebende Kunst zu legen. Die Methoden des sozialistischen Realismus sollten auch in den Werken der Laienkünstler unverwechselbare Konturen annehmen und zur Klärung ideologischer Grundfragen beitragen.

Augenfällig auch für Außenstehende wurde die Veränderung in der Kulturpolitik der DDR im Oktober 1957 mit der Absetzung Paul WANDERL als ZK-Sekretär für Kultur und Erziehung und die Ernennung Alfred KURELLAs zum Vorsitzenden der eigens für ihn geschaffenen *“Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED”*. Alfred KURELLA, 1954 aus der Sowjetunion in die DDR zurückgekehrt, Direktor des Literaturinstitutes *“Johannes R. Becher”*, später Vizepräsident der Akademie der Künste (1965-1974), hielt sich in Fragen der Bildenden Kunst für nahezu unübertroffen. Vielleicht auch, weil er mit einigen Semestern Malerei 1927 von LUNARTSCHARSKI zum Verantwortlichen für bildende Kunst in der Sowjetunion gemacht wurde. Sozialismus erschöpfte sich für KURELLA nicht in materiellem Wohlergehen aller Teile der Bevölkerung, er verstand ihn vielmehr als kulturelle Bewegung, durch die bis dahin unterprivilegierte Schichten auf ein höheres Niveau gehoben werden, und von dort die Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaft gegenüber der *“dekadenten Konsumgesellschaft des Wes-*

tens” erkennen sollten. KURELLA ging es nicht um eine Ausschaltung der Künstler als potentielle Konkurrenten der Politiker, wie von Erich HONECKER später auf dem 11. Plenum der Partei im Jahre 1965 angestrebt. Er wollte vielmehr die Künstler des Landes zu einem Medium für die kulturelle Bildung des Volkes machen. Er ließ Untersuchungen anstellen um zu erfahren, wovon sich Intellektuelle in der Kunst angesprochen fühlten. Es war die gegenständliche Kunst [66]. KURELLAs Ansatz zur *“Erhöhung des kulturellen Niveaus der Bevölkerung”* zielte auf eine enge Bindung der Kunstproduzenten mit den Rezipienten. Das Ziel wurde in der Losung *“Künstler und Volk sind eins”* zusammengefasst und bildete eine der Grundlagen für den späteren Aufbruch der Künstler in die Betriebe. Die Künstler sollten sich in allen Phasen ihres Schaffens mit den Werktätigen auseinandersetzen und sich so gegenseitig befruchten und zu höheren Leistungen auf beiden Seiten beitragen.

Die Forderung nach Gestaltung der historischen Rolle der Arbeiterklasse und des sozialistischen Menschenbildes wurde nun auch an die Volkskünstler gestellt, deren Erfüllung war auch hier der Maßstab für die Bewertung künstlerischer Leistungen. Mit dieser Forderung verband sich die Auffassung, dass der Künstler, und damit auch der Laienkünstler, solange er in bürgerlicher Ideologie befangen ist, das Geschehen derzeit nicht wirklich erfassen kann. Der sozialistische Realismus wurde als das einzige, den Perspektiven und dem historischen Gewicht der Aufbauarbeit des Volkes adäquate Methode bezeichnet [54]. Unabhängig und trotz dieser Forderung und Förderung erlebte die Volkskunst der 1950er Jahre in den Betrieben ein stetiges Auf und Ab, welches durch zunehmend kritische Äußerungen zu künstlerischen Misserfolgen und andererseits euphorisch gefeierten Erfolgen in Veröffentlichungen der Betriebszeitungen, aber auch der

überregionalen Presse jener Zeit ablesbar ist. Dabei war Erfolg nur zum Teil von künstlerischer Qualität abhängig, vielmehr war in starkem Maße der politisch-ideologische Inhalt vorgestellter Werke und Aufführungen maßgebend für Lob oder vernichtende Kritik.

Die öffentlich geführte Diskussion zu ideologischen Problemen der Kunst ging an der Entwicklung der Volkskunst nicht vorbei, waren doch Berufskünstler und Laien schon vielfach Partner, wenn auch in früherer Zeit oft noch eindeutig getrennt nach Lehrenden und Lernenden, nach 1960 jedoch als echte Partner im staatlichen Auftragswesen. Waren die Volkskünstler einerseits aufgerufen und angemahnt, den Weg des sozialistischen Realismus für die Volkskunst zu finden und zu gehen, sollten sie gleichzeitig als gesellschaftliche Auftraggeber stellvertretend für die Arbeiterklasse kritischer Wegbegleiter der Berufskünstler sein. Die Partei betrachtete die in Bewegung geratene Volkskunstbewegung mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Die überwältigende Bereitschaft der Massen zur aktiven und passiven Teilnahme am Kulturgeschehen, die Begeisterung beim Machen aber auch beim Zusehen und Zuhören erfüllte die politische Führung mit Freude. Die Tatsache aber, dass von Chören statt Kampflieder doch lieber Volkslieder gesungen wurden, die Maler lieber Landschaften statt Helden der Produktion zu Papier und Leinwand brachten und die Laienspielgruppen anstelle von agitatorischen Spielszenen vor allem Volksstücke zur Aufführung brachten, ließ die Ideologen aktiv werden.

Die 5. Tagung des ZK der SED im März 1951 stellte daher fest, dass zwar Erfolge in Kunst und Kultur erzielt wurden, die Entwicklung jedoch hinter den gesellschaftlichen Anforderungen zurückgeblieben sei. In der Folgezeit wurden zum Beweis für diese These landauf und landab Beispiele gesucht und gefunden, benannt und kritisiert. Im Ergebnis wurde den

Betroffenen empfohlen, *“das Studium der Gestaltung der Probleme durch die großen Klassiker aufzunehmen”*. Übersetzt man das benutzte *“Parteichinesisch”* ins Deutsche hieß das: *“Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen”*.

Es folgten die Jahre der andienenden Produkte des Personenkultes um STALIN und der Verherrlichung der Partei. Es wurde gemalt und gereimt was das Zeug hielt, im Bereich der Berufskünstler wie auch bei den Laienschaffenden. Einige wenige Beispiele namhafter Künstler mögen die Ergebnisse demonstrieren, gleichzeitig aber auch die daraus erwachsenen unsinnigen ideologischen Kampagnen verdeutlichen.

Der spätere Minister für Kultur der DDR, Johannes R. BECHER, verlas auf dem 3. Parteitag der SED seine *“Kantate 1950”* [52]:

“Du großes Wir, Du unser aller Willen.

Dir, Dir verdanken wir, was wir geworden sind!

Den Traum des Friedens kannst nur Du erfüllen,

Dein Fahnenrot steigt im Jahrhundertwind.

Es wird Dich rühmend einst ganz Deutschland nennen,

denn nur durch Dich wird Deutschland eins und frei

Lass Dich voll Stolz, voll Stolz lass Dich bekennen:

Dir alle Macht, der Sieg ist Dein. Partei.”

Die Reime der weniger geübten Literaten waren oft vom gleichen Pathos erfüllt, kamen jedoch wesentlich holpriger daher und erinnerten fatal an ein Stück vergangener *“Führerverehrung”*. Vor STALINs Tod hieß es da [22]:

“Ein Mann, der Stalin heißt, und wacht.

Ein Mann, der Deutschlands

wahren Ruhm verkündet.

Ein Mann, der Deutschland liebt,

ist unser Mann!”

Nach STALINs Tod im März 1953 wurde bitterernst gereimt und veröffentlicht:

*“Dort wirst Du, Stalin, stehn in voller Blüte.
Der Apfelbäume an dem Bodensee.
Und durch den Schwarzwald wandert seine Güte.
Und winkt zu sich heran ein scheues Reh.”*

Natürlich blieben derartige, als vorbildliche neue Literatur dargestellte “Werke” an der Basis nicht ohne Folgen. Man überbot sich förmlich in Übungen des Studiums der Klassiker, wie zwei Beispiele aus dem Bereich der Berufskünstler und der Laienkunst verdeutlichen.

Beispiel 1:

Im Parteiarchiv der Bezirksleitung Halle der SED findet sich das Protokoll einer Sitzung der Landesleitung der SED mit Künstlern des Bezirkes Halle vom 15.8.1951. Thema war die Anerkennung der Sowjetkunst und des Marxismus-Leninismus als Grundlage allen Handelns. Das Protokoll vermerkt folgende Diskussion wörtlich [83].

Genosse BRANDT, Holzbildhauer: *“Ich würde es begrüßen, wenn jeder anwesende Genosse seine klare Meinung über die sowjetische Kunst und Kultur abgibt. Wir müssen sogar verlangen, dass uns Genossen, die die sowjetische Kunst ablehnen, erklären, warum! Die sowjetische Kunst und Kultur ist doch die höchste, die es überhaupt gibt auf der Welt.”*

Genosse EBELING, Maler: *“Ist es möglich, durch das Studium des Marxismus-Leninismus künstlerisch sicherer zu werden?”*

Genosse BRANDT: *“Wenn wir für den Frieden und die Einheit Deutschlands und den Fünfjahrplan schaffen wollen, hängt es davon ab, inwieweit wir Genossen den Marxismus-Leninismus beherrschen! ... Wenn wir für den Frieden und Sozialismus und für den Fünfjahrplan schaffen wollen, müssen wir ordentliche realistische Bilder malen!”*

Der anwesende Willi SITTE scheint eine nicht protokollierte Bemerkung zu sowjetischen Bildern gemacht zu haben, denn Bernhard KOE-

NEN fragt, warum SITTE mit einigen Bildern sowjetischer Künstler nicht einverstanden sei. Das Protokoll vermerkt: *“Genosse SITTE nimmt kurz Stellung, aber keine positive!”*

Beispiel 2:

Am 6.6.1951 trat die Kulturabteilung der Landesleitung der SED mit einer Beschlussvorlage “Zur Überwindung der Schwächen in der kulturpolitischen Arbeit und zur Entfaltung kultureller Masseninitiativen” vor das Sekretariat. Grundlage war die Auswertung eines Lehrganges zur Entwicklung von Kulturfunktionären vom 10.-21. Januar in Barleben, die auf *“zerstörende organisatorische Mängel und erhebliche ideologische Probleme in der Kulturarbeit der IG Metall-Bergbau-Chemie”* hinwies.

Aus dem Protokoll des Lehrganges: *“Von 50 Teilnehmern besaßen 35 keine politische Vorbildung. Für keinen Teilnehmer war ein Kaderplan vorhanden. Die Verschickung erfolgte verantwortungslos, Teilnehmer kamen ohne konkrete Aufgaben. Von 50 Teilnehmern waren 27 Angestellte oder kleinbürgerlicher Herkunft. Das proletarische Element wird in der Kulturarbeit zu wenig berücksichtigt.*

Zur Entwicklung der Kader auf kulturpolitischem Gebiet müssen sich die Gewerkschaften durch Erstellung einer Kaderentwicklungskartei vor allem Übersicht über die kulturpolitischen Kader verschaffen, und durch einen Kaderbedarfsplan eine systematische Kaderentwicklung auf diesem Gebiet anstreben” [84].

Derartige Kampagnen waren die eine Seite der Kulturentwicklung in der DDR, denen man sich, wenn es irgendeinmal möglich war, entzog, egal ob Profi oder Laie. Im täglichen Leben aber war die künstlerische Betätigung in allen Genres inzwischen fester Bestandteil der Menschen geworden. Unabhängig von politischen Losungen und Forderungen, denen man

auf Schritt und Tritt unablässig begegnete und die man übersah und ignorierte, nahm man teil am kulturellen Angebot, egal ob als Gebender oder Nehmender.

Ein Ziel hatten der Staat DDR und die Partei erreicht: Kunst und Kultur waren zur Sache des Volkes geworden. Jeder konnte teilhaben an dem für ein sinnvolles Leben so wichtigen Bereich wie Kunst und Kultur. Geringfügige finanzielle eigene Beiträge bei gleichzeitiger großzügiger gesellschaftlicher Unterstützung machten für jeden Interessierten die Teilnahme in Zirkeln der Volkskunstbewegung möglich. Theater, Kino, Konzert, Ausstellungen und Exkursionen kosteten dem Teilnehmer und Besucher lächerlich geringe Summen im Verhältnis zu den tatsächlichen Aufwendungen.

Zum Festival des sowjetischen Films wurden die Angestellten aus den Betrieben während der Arbeitszeit ins Kino delegiert, und die Bauern fuhren auch schon mal in der Erntezeit in die entfernte Stadt ins Theater. Die vielfältigen Kulturangebote wurden angenommen und zunehmend auch individuell genutzt. Man ging schon bald auch außerhalb des Kollektivs, mit der Familie oder mit Freunden zur Kultur. Die ersten Kunsterlebnisse mit Kollegen und unter der sachlichen Führung “seines Künstlers” hatte man in guter Erinnerung, die frühere “Schwellenangst” vor dem weitgehend Unbekannten war abgebaut, zumindest stark verringert. Bei zu starker politischer Einflussnahme von offizieller Seite entzog man sich dem Kollektiv immer mehr ohne Schwierigkeiten. Zunehmend sahen aber auch die Kultur- und Bildungspläne der Abteilungen und Kollektive Veranstaltungen vor, deren Inhalt Geselligkeit und Unterhaltung mit kulturellem Hintergrund war. Das erforderliche politische Element wurde durch geschickte Formulierungen der Veranstaltungsthemen erreicht. Und mit seinem “Vertragskünstler” traf man sich auch ohne Plan sehr gern, egal ob im Betrieb oder noch lieber im Atelier. Hier waren wirkliche

Partnerschaften entstanden, die beiden Partnern den Zugang zur Arbeitswelt des Anderen öffneten [85].

Die Rolle des bestellten Kritikers, der die Einhaltung der jeweiligen politischen Linie bei der Vergabe von Aufträgen, in der Phase des Entstehens und letztlich bei der Abnahme und Bestätigung überwachen und kritisch begleiten sollten, spielten die Zirkel- und Brigademitglieder nicht oder nur in untergeordnetem Maße. Diese Rolle übernahmen vielfach in Kunst und Kultur wenig bewanderte, jedoch wichtig auftretende Mitarbeiter oder Beauftragte der Abteilungen Agitation und Propaganda der Partei. Auch Volkskorrespondenten und ehrenamtlich tätige Kulturfunktionäre traten als kritischer verlängerter Arm der herrschenden Klasse auf. Die Partei verwahrte sich schon bald offiziell gegen den für diese Gruppe gebildeten und häufig gebrauchten Begriff des “halbgebildeten Kulturfunktionärs”.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den Dreher und Kulturobmann der Leunawerke, Hans LEJA, der sich in den 1950er und 60er Jahren das Image eines in Kunst und Ästhetik bewanderten Proletariers gab. Sein von der Partei gestütztes Sendungsbewusstsein ging soweit, dass er in der öffentlich geführten Diskussion zum Entstehen des Plastikparks nahe der Leunawerke mit Berliner Künstlern sein Meisterstück abliefern. Dem schon damals international renommierten Bildhauer Fritz CREMER, Schöpfer des Buchenwalddenkmals, gab er den bemerkenswerten Hinweis mit auf den Weg: *“Was Kunst ist, bestimmen wir, Herr Professor!”* Eine Steigerung erreichte der “Kunstspezialist” jedoch mit einem offenen Brief an CREMER, in dem er ihm im Zusammenhang mit der Frage nach dem Typischen der neuen Zeit u.a. die Frage stellte, *“ob es nicht hoch an der Zeit sei, dass in seinem Wirken, seinem künstlerischen Schaffensprozess eine Wendung notwendig sei?”* [86].

Diskussionen dieser Art nahmen mit der Intensivierung des Auftragswesens in den Betrieben erheblich zu. Dabei ist sehr deutlich zwischen Gesprächen interessierter Werktätiger mit Künstlern zu unterscheiden und denen gesandter aber wenig geschickter Kulturfunktionäre als wachsames Auge und ideologischer Kritiker. In den Künstlerbiographien wird darauf noch näher eingegangen.

Eine Atempause in dieser Art kritischer Beurteilung von Auftragskunst trat unmittelbar nach den Ereignissen des 17. Juni 1953 ein, als den Kunst- und Kulturschaffenden ihr zurückhaltendes und abwartendes Verhalten, ihre nicht stattgefundenen Solidarisierung mit protestierenden Arbeitern honoriert wurden. Auf dem Plenum der SED am 24.7.1953 sagte Otto GROTEWOHL in seiner Rede "Zur gegenwärtigen Lage und dem neuen Kurs der Partei": *"das oft falsche, grobe und verletzende Verhalten einzelner Funktionäre in Partei und Staatsapparat gegenüber den Künstlern und ihnen mit viel Liebe geschaffenen Werken ist einzustellen!"* [87].

Partei und Regierung befassten sich in jener Zeit mehrfach mit Problemen der Kunst und des Volkskunstschaffens. Maßgebliche Orientierung zum Erreichen der gesteckten Ziele enthielt die 1954 vorgelegte Programmklärung des Ministeriums für Kultur "Über den Aufbau einer Volkskultur", die im Jahre 1957 herausgegebene "Programmatische Erklärung für eine sozialistische Volkskunstbewegung" sowie das 1958 verkündete "Volkskunstaufragebot".

Die Zahl der von Berufskünstlern geleiteten Zirkel des bildnerischen Volksschaffens betrug 1957 in der DDR bereits mehr als 600. Über Aufgaben und Ziele des bildnerischen Volksschaffens wurden in der DDR sehr unterschiedliche Auffassungen vertreten. Das Zentralhaus für Volkskunst und der Künstlerverband stimmten 1953 in einem ersten gemeinsamen Dokument darin überein, dass die Ent-

wicklung der schöpferischen Initiative der Werktätigen ein wesentlicher Faktor zur Entfaltung des nationalen Kulturerbes sei [88].

Jedoch bestanden im Einzelnen durchaus Meinungsverschiedenheiten über das Wesen und die gesellschaftlichen Aufgaben des bildnerischen Volksschaffens sowie über die Methoden der Anleitung. Ein Teil der als Zirkelleiter tätigen Berufskünstler bemühte sich, auf der Grundlage einer methodisch aufgebauten Zirkelarbeit die Laienschaffenden mit den Gesetzen des Bildaufbaues und der künstlerischen Techniken vertraut zu machen, und ihnen damit bei der Aneignung der notwendigen Kenntnisse, Einsichten und gestalterischen Fertigkeiten zu helfen [54].

Andere Berufskünstler vermochten ihre Vorbehalte gegenüber den Volkskunstschaffenden nicht zu überwinden. So wurden Forderungen nach einer "reinen, unpolitischen und neutralen" Laienkunst erhoben, die sich jeder gegenwartsbezogenen Orientierung und Thematik enthalten sollten. Die vorherrschende Auffassung lief darauf hinaus, die Volkskunst als ursprüngliche, naive und unbekümmert künstlerische Äußerung von der Berufskunst abzugrenzen. So fand die schon 1949 von Max GRABOWSKI vertretene Meinung bei nicht wenigen Berufskünstlern und Zirkelleitenden merkwürdigen Widerhall, dass *"Ursprünglichkeit der Aussage und Unbekümmertheit in der Anwendung der Mittel"* die echte Laienkunst auszeichnen [89]. Der Verfasser, im Parteivorstand für die Kultur zuständig, hat diesen seinen Standpunkt freilich später revidiert, da er nicht der Linie der Partei entsprach.

In der Praxis äußerten sich solche Auffassungen nach Ansicht der Partei in unzulänglicher ideologischer und künstlerischer Anleitung, welche die Entwicklung der Volkskünstler praktisch dem Selbstlauf überließ und eine ungenügende Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit bewirkte. Damit bestand nach offizieller Meinung die Gefährdung einer planvollen

künstlerisch-ästhetischen und vor allem politischen Erziehungsarbeit in den Zirkeln.

Infolge dieser bestehenden Unklarheiten über Formen der Betreuung und Anleitung von Laien kam es in den Volkskunstzirkeln oft zu schematischen Arbeitsmethoden. Durch sie wurden die individuellen Interessen und Begabungen der Teilnehmer nur ungenügend entwickelt. Oft strebten Berufskünstler in ihrer Eigenschaft als Zirkelleiter und damit Lehrende ein möglichst gleichmäßiges künstlerisches Ergebnis unter allen Zirkelmitgliedern an, welches jedoch die eigenschöpferische Leistung und besonders die Individualität der Zirkelteilnehmer einschränkte.

Noch 1952, anlässlich einer großen Volkskunstausstellung in Berlin, wurde festgestellt, dass sich die Vernachlässigung und einseitige Orientierung der methodischen Arbeit in den Zirkeln hemmend auf die Gesamtentwicklung des bildnerischen Volksschaffens auswirkt. Die zentralen Laienkunstausstellungen anlässlich der Wettbewerbe und Festspiele der Volkskunst in den Jahren 1953/54 zeigten, dass keine Fortschritte erzielt worden waren. Arbeiten mit gegenwartsbezogenen, gesellschaftlichen Ideengehalten, in überzeugende künstlerische Form gebracht, wurden schmerzlich vermisst. Kritisch wurde angemerkt, dass bei vielen Zirkeln die groß angelegte Ölmalerei im Vordergrund stand, dies aber nicht das hauptsächliche Ziel volkskünstlerischer Arbeit sein konnte. Nur sehr langsam lösten sich die Zirkel von schematischer Nachahmung der traditionellen Folklore. Noch 1957 wurde festgestellt, dass in der Vergangenheit der Begriff Volkskunst zu eng gefasst war, nämlich nur in der Sicht einer rein historisierenden Auffassung, die sich in der Einseitigkeit ihrer nur folkloristisch orientierten Darstellung als nicht genügend fruchtbar erwies [54].

Die in den 1970er Jahren ergänzte Einschätzung sagt aber auch, dass erst im Laufe der 1960er Jahre mit einer fundiert angelegten Zir-

kelarbeit und verbesserter künstlerischer Anleitung die sozialistische Volkskunst qualitativ den Anforderungen der Gesellschaft nahe kam. Es entsprach den Grundorientierungen der Partei, dass die gesellschaftliche Funktion der Kunst in der sich festigenden sozialistischen Ordnung allein auf dem Weg konsequent parteilicher und volksverbundener Gestaltung wirksam werden konnte und Raum für ein weites Feld schöpferischer Aktivitäten bot. Dies galt für Berufskünstler ebenso wie für Laien. Nach Auffassung der Partei hatte die Praxis selbst gezeigt, dass der Realismus seine inhaltliche und formale Bereicherung nur aus der talentiert-schöpferischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Wirklichkeit und auf der Grundlage intensiver, bewusster Aneignung der Kunsterfahrungen und Kunstleistungen der Vergangenheit gewinnen konnte.

Um die Jahrzehntwende der 1950/60er Jahre hatte der sozialistische Realismus in der Künstlerschaft und in der Volkskunst keinesfalls überall Wurzeln geschlagen. Offiziell wurde eingeschätzt, dass zwar die Kräfte und Einflüsse der reaktionären bürgerlichen Ideologie in die Defensive gedrängt werden konnten, aber keineswegs überwunden waren [54].

Nach Karl Max KOBBER begegnete man in jener Zeit häufig der Kritik an der Unverbindlichkeit der Stoffe und Themen als auch dem Vorwurf, die Künstler gäben sich einem Miserabilismus hin, der ungeeignet sei, den Aufbauwillen des Volkes zu stärken. Offiziell dominierte jedoch die Zuversicht, dass man mit Hilfe der “richtigen” Kunst auf die Menschen einwirken könne, indem man entweder das Böse bildhaft bannt oder die bessere Zukunft herbeimalt [20]. Debatten in der Presse wie auch in Gremien des Künstlerverbandes hatten das Ziel, die Künstler auf eine stärkere Verbundenheit mit dem realen Leben zu orientieren, und in ihren Werken die Gestaltung der Arbeiterklasse zu verstärken. Im Ergebnis der Debatten wurden zahlreiche

Künstler von Arbeitern, Werkleitungen und der Gewerkschaft in die Betriebe eingeladen. Im Bezirk Halle war das der Beginn reger Besuche von Künstlern in den Betrieben der chemischen Industrie, die sehr häufig zu über Jahre währenden vertraglichen Bindungen führten. Dabei darf nicht übersehen werden, dass dieser Schritt in den Betrieb und der sich oft daraus ergebende Vertrag außer der so sehr propagierten ideologischen auch eine sehr existentielle Seite hatte. Eine derartige Vereinbarung garantierte für die oft lange Laufzeit ein fast festes Einkommen des Künstlers, ein nicht zu unterschätzender Fakt im Leben eines Freiberuflers.

Das Ziel der Partei, die Künstler in engere Beziehungen zur Arbeiterklasse und damit zu den komplizierten Fragen und Widersprüchen des Aufbaues des Sozialismus zu stellen, war damit in Ansätzen erreicht. Die ersten Aktionen, in ihrer Art und Weise als sehr gemäßigt zu bezeichnen, sind als Vorläufer der wenig später beginnenden Kampagnen der 1. Bitterfelder Konferenz 1959 und der Beschlüsse des V. Parteitag der SED 1958 zu werten, die der Arbeiterklasse ein neues Verhältnis zur Kultur bringen sollten. Die Atempause war nur kurz und das ideologische Diskutieren lebte nach 1958 noch einmal richtig auf, als der V. Parteitag der SED im Juli 1958 die Künstler ganz offiziell in die Betriebe schickte, und die 1. Bitterfelder Konferenz im April 1959 das Verhältnis Arbeiterklasse-Künstler neu formulierte.

Der Parteitag proklamierte als Ziel der Kulturpolitik die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben, zwischen Künstler und Volk. Er forderte die Kunstschaffenden auf, sich eng mit dem Leben zu verbinden und das ihre dazu beizutragen, die kulturellen Schöpferkräfte der Arbeiterklasse, der Werktätigen zu wecken und zu aktivieren. Auf diese Parteitagsbeschlüsse ging die von den Bitterfelder Konferenzen 1959 und 1964 initiierte Kulturpolitik zurück.

Am 24.4.1959 fand im Kulturpalast des Che-

miekombinates Bitterfeld die legendäre 1. Bitterfelder Konferenz unter dem Motto: "Greif zur Feder Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht Dich" statt, die ihrer äußeren, organisatorischen Form nach eine Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages Halle mit Schriftstellern, Künstlern, Angehörigen der sozialistischen Brigaden und Arbeitsgemeinschaften mit Bauern, Frauen und Jugendlichen war. Im Ergebnis der Konferenz wurde festgestellt, dass Funktionäre der Partei der Arbeiterklasse und des ersten Arbeiter- und Bauernstaates in Anwesenheit Walter ULBRICHTs und einer Delegation des ZK der SED Grundfragen und Grundprinzipien der weiteren Entwicklung der sozialistischen Kultur berieten. Der "Bitterfelder Weg" wies von da an die Richtung der weiteren Entwicklung der sozialistischen Kultur, Kunst und Literatur sowie der breiten Entfaltung eines vielfältigen, den Interessen aller Menschen entsprechenden geistig-kulturellen Lebens. Die Konferenz war gleichzeitig der offizielle Beginn des Weges der Künstler in die Betriebe, auch wenn schon früher einzelne Bindungen bestanden.

Nach Bitterfeld wurden die sozialistischen Brigaden gegründet, die Brigadebücher eingeführt, die Kultur- und Bildungspläne erfunden und nach dem Motto "sozialistisch arbeiten, lernen, leben" abgerechnet. Die Grundlage dafür legte die Parteikonferenz der SED im Oktober 1957 mit der Losung "Die proletarisch-revolutionäre Kunst als Waffe zu erkennen und zu gebrauchen lernen!" Gefordert wurde die enge Verbindung der Künstler mit dem Kampf und dem Leben der revolutionären Arbeiterklasse und des werktätigen Volkes. Eine bemerkenswerte Erscheinungsform in Folge dieser Forderung war die verstärkte Aufnahme revolutionär-proletarischer Traditionen in den Künsten um 1957/58 durch Anwendung agitatorischer und dokumentarischer Aussageweisen. Es entstanden zahlreiche Agit-Prop-

Gruppen, die an Vorbilder der aus den 1920er und 30er Jahren bekannten Formen der darstellenden Kunst, der Musik und der Literatur anknüpften, um zu aktuellen politischen Tagesfragen mit künstlerischen Mitteln öffentlich Stellung zu nehmen. Derartige Spielgruppen bildeten sich sowohl in der Volkskunstbewegung als auch in der FDJ und den Gewerkschaftsgruppen der Betriebe. erinnert sei in diesem Zusammenhang an die daraus entstandene Singebewegung mit den zahllosen Singclubs. Angeleitet wurden diese Gruppen sehr häufig von Berufskünstlern, die über Werkverträge nicht nur Honorar erhielten, sondern so auch Kontakt zu Werktätigen in Arbeitskollektiven und Volkskunstgruppen fanden. Im Rechenschaftsbericht an den V. Parteitag der SED wurde deshalb auch festgestellt, dass *“jetzt die alten Kampftraditionen der revolutionären Arbeiterbewegung auf kulturellem und künstlerischen Gebiet wieder aufgenommen wurden und werden”* [90].

Intensiviert und verstärkt wurde diese Entwicklung ab 1959 mit der Bildung von “Brigaden der sozialistischen Arbeit” in wichtigen Industriezentren, so auch in der chemischen Industrie. In wenigen Monaten des Jahres 1959 schlossen sich dieser neuen Art des Wettbewerbes, der mit der Schmelzerbrigade “Mamai” des Chemiekombinates Bitterfeld anlässlich der 1. Bitterfelder Konferenz begann, rund 600.000 Mitglieder in 50.000 Kollektiven DDR-weit an. Und alle stellten sich entsprechend des Bitterfelder Vorbildes das Ziel, zukünftig “sozialistisch zu arbeiten, zu lernen und zu leben”.

Erklärtes Ziel der Initiatoren dieser Bewegung war es, die materielle Basis des Sozialismus in der DDR durch höhere ökonomische Leistungen zu festigen. erinnert sei in diesem Zusammenhang an eine weitere Kampagne jener Zeit zur ökonomischen Verbesserung der Wirtschaft. Unter der Schirmherrschaft der Partei initiierte die Arbeiterin Frieda HOCKAUF die

Aktion “so wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben”. Nicht zuletzt ging es aber auch um persönliche Verhaltensweisen, die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Brigade und die Einbeziehung der Ehepartner und Familienmitglieder in die Freizeitgestaltung im Arbeitskollektiv [91].

In den Plänen der Brigaden, deren Erfüllung in festgelegten Etappen kontrolliert und bewertet wurde, fanden sich Verpflichtungen und Maßnahmen für die berufliche, politische und kulturelle Bildung der Brigademitglieder, die konkrete Festlegungen bis hin zur Teilnahme an Lehrgängen und Kulturveranstaltungen enthielten. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass der V. Parteitag der SED die “Zehn Gebote der sozialistischen Moral” proklamierte. Die Zeit vor und nach dem V. Parteitag der SED war erfüllt von Konferenzen, Tagungen und Beschlüssen zu Kultur und Kunst. Eine Kulturkonferenz des FDGB beschloss bereits am 27.2.1958 unter dem Motto „Für eine sozialistische Kulturpolitik der Gewerkschaften“, das Verhältnis Arbeiterklasse-Künstler durch gezielte Maßnahmen der Auftragspolitik zu verbessern. Am 24.7.1958 beschloss der Bundesvorstand des FDGB, ab 1959 jährlich Arbeiterfestspiele in der DDR durchzuführen. Erstmals fand diese bis zum Ende der DDR durchgeführte Kulturgroßveranstaltung im Juni 1959 im Bezirk Halle unter dem Motto statt: “Die besten Schätze der deutschen und internationalen Kunst und Literatur für unsere schaffenden Menschen”. Im Kulturhaus des Chemiekombinates Leuna tagte am 7.11.1958 eine Chemiekonferenz des ZK der SED und der Staatlichen Plankommission unter der Leitung Walter ULBRICHTS. Die Bühne des Saales ist erstmals mit der Losung “Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit” geschmückt. Walter ULBRICHT nahm in seiner Rede den Spruch auf und machte ihn damit zu einem der gängigsten Slogans der DDR für viele Jahre.

In den von der Partei erarbeiteten und propa-

gierten Aufgabenstellungen für die Zeit nach dem V. Parteitag wurde gefordert, *“die Trennung von Kunst und Leben sowie die Entfremdung zwischen Künstler und Volk zu überwinden”* [90]. Damit wurde offiziell der Wille der Partei verkündet, die Beziehungen der Arbeiterklasse zu den Künsten auf eine neue Stufe zu stellen und qualitativ zu verändern. Die Partei forderte die *“weitere sozialistische Erziehung der Kulturschaffenden”*. Von Konzessionen an die Künstler wurde zunehmend weniger gesprochen. Der Arbeiterklasse wurde die Aufgabe verordnet, *“die Höhen der Kultur zu erstürmen und von ihnen Besitz zu ergreifen”*. Auf der 1. Bitterfelder Konferenz 1959 und der Kulturkonferenz des Zentralkomitees der SED im April 1960 standen diese Probleme im Mittelpunkt der Diskussionen. An der Lösung der Aufgaben in der täglichen Praxis wurde in dieser Zeit intensiv gearbeitet. Es war der Beginn des Weges der Berufskünstler in die Betriebe, und damit einer neuen Qualität der Partnerschaft.

Die Partei hatte die Entwicklung des eingeschlagenen Weges in die Hand genommen. Eine Parteiativtagung der Bezirksleitung der SED Halle im November 1957 machte bereits zu diesem Zeitpunkt die zu verfolgende Linie deutlich. Im Hauptreferat des Genossen KLEINE, Mitglied der Bezirksleitung der SED hieß es: *“Die Partei wird stets demjenigen Künstler Hilfe und Anleitung geben, der auf der Grundlage des sozialistischen Realismus um neue sozialistische Kunstwerke ringt. Die Partei wird es sich nicht nehmen lassen, gegen schädliche Erscheinungen auf dem Gebiet der Kultur aufzutreten. Sie tut es um der Sache willen, im Interesse des einzelnen Künstlers, im Interesse einer sozialistischen Kultur. Der Künstler, der seine erzieherische Funktion im Interesse des gesellschaftlichen Fortschritts erfüllen will, muss eng mit der Partei der Arbeiterklasse und allen übrigen Werktätigen verbunden sein. Das hilft ihm, wie das zweifellos eine Reihe Künstler*

bestätigen können, die Beziehungen zu den Werktätigen in der Produktion aufgenommen haben, die sozialistischen Beziehungen der Werktätigen untereinander besser zu verstehen, was sich auch auf das künstlerische Schaffen auswirkt” [92]. Und weiter führt der Redner aus: *“Genosse SITTE, der an der Burg Giebichenstein als Dozent arbeitet und kein unbedeutender Maler unseres Bezirkes Halle ist, zweifelt den Wert von Kontakten mit Produktionsarbeitern für das künstlerische Schaffen an. Dieser Standpunkt ist sehr bedauerlich, zumal er bei Genossen SITTE dazu führen kann, sich noch mehr von der Arbeiterklasse zu lösen, was letzten Endes zur Lebensfremdheit führt und zum Unverständnis der gegenwärtigen Probleme, welche die Partei gestellt hat. Nur rückhaltloses Aufdecken der ideologischen Schwankungen wird dazu beitragen, die Einflüsse der bürgerlich-imperialistischen Ideen noch erfolgreicher zu zerschlagen. Es muss endlich Klarheit geschaffen werden über dekadente Einflüsse des Imperialismus auf kulturellem Gebiet auch in unserem Bezirk Halle”*. Und dann wird der Redner deutlich: *“Offensichtlich muss man dazu übergehen, einige Bilder und Plastiken unserer Künstler mit den Arbeitern in den Betrieben zu diskutieren. Da werden sicher einige herzhafte Kritiken erfolgen und über Probleme der volksverbundenen Kunst wichtige Hinweise gegeben. Die Werktätigen haben kein Verständnis und werden es niemals aufbringen, wenn Kunstwerke geschaffen werden, die unverständlich sind und das menschliche Antlitz deformieren und verunglimpfen. Wir sind für den sozialistischen Realismus, jene Methode, die allein imstande ist, schöpferisch die sozialistische Wirklichkeit zu gestalten. Diese Methode wird schon seit Jahren erfolgreich angewandt”*. Offensichtlich bezog sich der Redner, der sich in all seinen Äußerungen zur Kultur als Hardliner zeigte, auf die scheinbaren Erfolge der Kultur der Sowjetunion. Über den Umgang mit missliebigen Künstlern

in der Sowjetunion war zu diesem Zeitpunkt in der DDR nichts oder nur wenig bekannt. Westliche Informationen über Repressalien an Künstlern in der Sowjetunion wurden als Greuelpropaganda und üble Hetze abqualifiziert.

Erst 1971, mit der Machtübernahme durch Erich HONECKER (Mai 1971) und dem VIII. Parteitag der SED (15.6.1971) und seinen Thesen zur “Erhöhung des kulturellen und materiellen Lebensniveaus der Bevölkerung als Hauptaufgabe der gesamten Politik” trat eine allgemeine Entspannung ein. Durch das Volk ging ein Ruck, Optimismus allenthalben, jetzt packen wir es [4]. Martin AHRENS schrieb dazu rückblickend in der Zeitschrift “Wochenpost”:

“Dieser besondere und besonders kurze historische Moment zwischen 1971 und 1977, dieser Kunstfrühling in der DDR, der so wunderbare Bücher, Filme und Lieder gezeitigt hat, scheint hier von seinem Ende her auf etwas sehr Wertvolles und Wichtiges zu deuten, um das mit aller Emphase gerungen wurde. Es war ja nicht nur ein Frühling der Künste, es schien etwas zu grünen in der Kommunikationswüste DDR. Veröffentlichungen und Gespräche schienen möglich, auf die zu hoffen man sich schon abgewöhnt hatte. Sogar das politische Gespräch mit dem Massenpublikum war möglich, das Wolf BIERMANN so glänzend bestand” [93]. Allerdings in Köln, worauf man ihm die Rückkehr in die DDR verweigerte.

Von da an war das Kulturvolk der DDR gespalten. Seine wichtigsten Künstler verließen das Land. Die Zurückbleibenden begannen den Rückzug aus der Öffentlichkeit in die Oasen der Gemeinschaft einiger Gleichgesinnter. Nach der politischen Wende sprach man von den Nischen der DDR.

(Weitere, dem Gesamtverständnis dienenden, aber keinen Einzelereignissen zugeordneten Dokumente sind chronologisch als Literaturstellen [94-108] angegeben).

Biografien ausgewählter, früher DDR-Künstler

Die Leuna-Künstler der frühen Jahre

Oktober 1948	Der Maler Herbert LANGE übernimmt die Leitung des Volkskunstzirkels im Leunawerk.
September 1949	Der Grafiker Heinz KÜSTER kommt nach Leuna. Er wird Leiter der Agitations- und Propagandaabteilung und erster Herausgeber des "Leuna-Echo".
1955/56	Der Grafiker Theo DIETZEL erhält von den Leunawerken den Auftrag für eine repräsentative Grafikmappe.
Sommer 1957	Karl Erich MÜLLER und Wilhelm SCHMIED erhalten den Auftrag für ein großes Wandbild im Speisesaal Bau 109.
Februar 1959	Der Maler Hans ROTHE unterzeichnet einen Werkvertrag mit den Leunawerken.
Sommer 1959	Der Bildhauer Heinz BEBERNISS kommt im Auftrag der Partei nach Leuna und erhält 1960 seinen ersten Werksvertrag.
Herbst 1960	Die Kunststudentin Christa KRUG kommt zum Diplomjahr von der Kunsthochschule Dresden nach Leuna.
Herbst 1960	Die Bildhauerin Ingeborg HUNZINGER kommt von Berlin nach Leuna und erhält den Auftrag für die Plastik "Tanzpaar" vor dem Kulturhaus.
Herbst 1961	Diplomarbeit der Grafikerin Christa KRUG im Leunawerk (Frauenporträts der Brigade Trockenleim).
Juli 1962	Eröffnung des Plastik-Parkes Leuna, konzipiert als einmalige Sommerausstellung, im Herbst erweitert zur ständigen Ausstellung mit Werken von CREMER, BALDEN, ARNOLD, GRAETZ, DRAKE, GEYER, GRZIMEK, LAMMERT, BEBERNISS, HUNZINGER (siehe auch Beitrag Claus-Jürgen KÄMMERER).

An ausgewählten Beispielen soll gezeigt werden, was Künstler bewog, nach Leuna zu gehen. Es wird die Rede sein von den Malern Karl-Erich MÜLLER und Wilhelm SCHMIED, der Grafikerin Christa KRUG, dem Maler Hans ROTHE, dem Bildhauer Heinz BEBERNISS und der Bildhauerin Ingeborg HUNZINGER.

Die Maler Karl-Erich MÜLLER und Wilhelm SCHMIED

Die Künstler Karl-Erich MÜLLER (Halle/Saale) und Wilhelm SCHMIED (Sangerhausen) schufen im Auftrag des Leunawerkes ein großes Wandbild auf Keramikschalen (Bilder 18-20), das erst Ende der 1980er Jahre durch einen Wandfries des Malers Hans ROTHE verdeckt wurde (Bild 21).

Am Beispiel des haleschen Künstlers Karl-Erich MÜLLER (geboren 1917 in Halle/Saale, gestorben 2000 ebenda) können das Entstehen sozialistischer Auftragskunst und die damit

MALEREI AUS DER EHEMALIGEN SAMMLUNG DER LEUNA-WERKE

von Hans-Georg Sehrt

Die Sammlung von Kunstwerken, die ursprünglich im Auftrage der ehemaligen Leuna-Werke entstand und 1998 durch Ankauf in das Eigentum des Landes Sachsen-Anhalt überging, ist eines der wenigen, aber herausragenden Beispiele für den weitgehenden Erhalt einer solchen Werkssammlung.

Nach 1990 ergab sich bekanntlich eine Vielzahl von Umbrüchen. Das betraf einerseits die Wertung und Bewertung der Kunst "im gesellschaftlichen Besitz" und andererseits die ganz reale Zuordnung, also die Eigentumsrechte an den Kunstwerken, die sich ursprünglich im Besitz von Parteien und Massenorganisationen der DDR wie auch von Institutionen und ehemals volkseigenen Betrieben befunden hatten.

In der Zeit der Umgestaltung und Besitzveränderung, des Zerstückelns, Verkaufens und Abreißen unmittelbar nach 1990 hat man sich nur in seltenen Fällen um die Kunst gekümmert. Viele der in Kombinat- und kleineren Betrieben ehemals vorhandenen Kunstwerke sind mehr oder weniger ihrem zufälligen Schicksal überlassen worden. Von den über mehrere Jahrzehnte angelegten Kunstwerken zur Ausgestaltung von Kantinen, Versammlungsräumen, Büros, Ferienheimen u. a. ist wenig übrig geblieben.

Nach anfänglicher Unsicherheit und einigem Zögern hat sich die Treuhand, in anderem Zusammenhang vielfach und wohl zu Recht beschimpft, bewahrend und sichernd betätigt, indem sie den neuen Bundesländern für die Betreuung an den jeweiligen Standorten zusätzliche Mittel bereit stellte. Zu den Sammlungen der großen Kombinate, die durchaus unter politischen Aspekten, aber auch ganz bewusst mit didaktischem Hintergrund, der auch die Erziehung zur Kunst sein konnte, angelegt waren, gehört auch die ehemalige Sammlung der Leuna-Werke.

Das Klubhaus der Leuna-Werke, dessen repräsentativer Bau zentral in Leuna vor dem eigent-

lichen Werks- und Anlagenkomplex liegt, wurde nach 1990 mit enormen finanziellen Mitteln in einen sehr ansprechenden Zustand versetzt und trägt heute den Namen "cCe-Kulturhaus Leuna". In diesem leider zu wenig genutzten, sehr schönen Gebäude befindet sich heute neben einer Gastronomie und einem repräsentativen Saal auch die Leuna-Galerie, eine Einrichtung, die einen Teil der ehemaligen Leuna-Sammlung beherbergt und in gut besuchten Wechsellausstellungen Bildende Kunst (nicht nur der Region) vorstellt und vielfach auch zum Verkauf anbietet. Durch Grafikauktionen und ähnliche Veranstaltungen versucht man, die Menschen an zeitgenössische Kunst heranzuführen.

Im Frühjahr 1995 gab es im Deutschen Historischen Museum in Berlin eine viel beachtete, groß angelegte Kunstschau mit dem Titel "Auftrag-Kunst 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik". Für jedes Jahr des genannten Zeitraumes stand ein Werk bzw. ein Werkkomplex, mit dem die Bezogenheit des jeweiligen Auftrags, die Haltung des betreffenden Künstlers, in gewissem Maße seine künstlerischen Fähigkeiten und die mehr oder weniger starke Einflussnahme des Auftraggebers vorgeführt wurden. Interessant war, dass diejenigen, die mit der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung befasst waren, nach eigenem Eingeständnis während des Umgangs mit den in Frage kommenden Objekten für die Schau, also der Kunst selbst, manches in ihrer öfters klischeehaften Vorstellung von Auftragskunst und vor allem von DDR-Auftragskunst ändern mussten. Dazu gehörte, dass "im gesellschaftlichen Auftrag" entstandene Kunst nicht automatisch schlechte oder anspruchslose Kunst sein muss und dass die Künstler in weit größerem Maße als gedacht und erwartet ihre Freiräume in Inhalt und Gestaltung zu bewahren verstanden. Letzteres galt in zunehmendem Maße für die beiden Jahrzehnte von 1970 bis 1990.

In einer über die Region hinaus viel beachteten Ausstellung im renovierten eCe-Kulturhaus Leuna wurde im November/Dezember 1996 der überwiegende Teil der Sammlung erstmals in größerem Umfang öffentlich gemacht [1]. Dabei wurde für die Besucher deutlich, dass diese Sammlung nur in kleinen Teilen ein Spiegel dogmatischer DDR-Kulturpolitik ist, sich aber sehr wohl mit den Anfang der 1970er Jahre für das künstlerische Schaffen in der DDR proklamierten Begriffen "Breite und Vielfalt" verbinden lässt. Der überwiegende Teil der in dieser Ausstellung vereinigten Werke setzte sich recht differenziert mit dem Alltag in der DDR auseinander. In erstaunlicher Vielschichtigkeit, das be-

trifft die Themen wie die Art der Darstellung, findet man von vordergründiger Realismus-Darstellung bis zu fast abstrakter Malerei alles, darunter auch Industrielandschaften, die zum Teil recht direkt jeden Fortschrittsglauben in Frage stellen und auf die Gefahren für Mensch und Umwelt aufmerksam machen.

War die Ausstellung im Historischen Museum in Berlin 1995 eine bei mancher Ungereimtheit seriöse und die beteiligten Künstler und ihre Werke respektierende Ausstellung, so war dies die Ausstellung mit DDR-Kunst in Weimar 1999 keineswegs. Hier erfolgte nicht nur ausstellungsmäßig eine Verunglimpfung der betei-



Bild 27 Bernt WILKE (*1943) "Spergauer Straße", 1986 (Öl auf Hartfaser, 98 x 120 cm)

lichten Künstler und deren Werke, sondern unter dem Aspekt der "Auftragskunst" auch eine diffamierende und pauschal negativ wertende Darstellung bei Einbeziehung einer größeren Auswahl an Werken aus Betriebssammlungen.

Maßstab kann letztlich nur die künstlerische Qualität sein. Dementsprechend ging die im Jahre 2002 in der Neuen Nationalgalerie Berlin veranstaltete Schau "Kunst in der DDR" unter Berücksichtigung vielfältiger Sammlungen und Künstlerbestände fair und dem Gegenstand Kunst gemäß seriös vor.

Sehr erfolgreich waren die bedeutenden Beteiligungen der Leunaer Sammlung an den Ausstellungen "Die Chemie in der Bildenden Kunst" in Heidelberg im Mai 2003 (siehe Beitrag Claus-Jürgen KÄMMERER) und "Kunst

aus Bitterfelder Sicht" in Leverkusen im Oktober bis Dezember 2004 [2]. Auch in Zukunft werden die Ausleihbegehren nicht das schlechteste Barometer für die künstlerische Qualität der Werke der Leunaer Sammlung sein.

Die ehemalige Sammlung der Leuna-Werke umfasst insgesamt über 700 Werke (Gesamtbestand ca. 7000 Einzel-Kunstwerke). Sie erstreckt sich über die Gebiete Malerei, Kunsthandwerk und Grafik. Bis auf wenige Ausnahmen, vor allem in der Grafik, handelt es sich in der gesamten Sammlung um an Figur und Gegenstand orientierte Darstellungen. Insbesondere die in den 1980er Jahren entstandenen und erworbenen Bilder spiegeln die inzwischen erlangte größere Freiheit der Künstler und die Kri-



Bild 28 Dieter WEIDENBACH (*1945) "Industriellandschaft", 1979 (Öl auf Hartfaser, 150 x 200 cm)

tik am Umgang mit Mensch und Umwelt wieder. Dieser Trend gibt auch die Bereitschaft der öffentlichen Institutionen wieder, das nicht nur zu registrieren und zu dokumentieren, sondern durch Erwerbungen für derartige Sammlungen auch zu sanktionieren. Auf diese Weise haben einige fähige und weiter blickende Kulturfunktionäre in DDR-Zeiten auch zur Ermunterung manches Künstlers beigetragen, sich mit derlei Themen bildnerisch zu befassen.

Die Mehrschichtigkeit der Ansatzpunkte, die mit dem Zusammentragen der nunmehr vorhandenen Werke verbunden waren, genauso wie Konzept, Zufall, politisch-ideologischer Wille, aber auch die aus wirklichen und in einzelnen Fällen nachweislich zu gegenseitiger Befruchtung bestandenen Kontakte zwischen Künstlern und Werkträgern haben etwas entstehen lassen, was in seiner Eigenständigkeit für die in der Einzugsregion der Leuna-Werke entstandene Kunst, aber zugleich auch für einen Teil der DDR-Kunstgeschichte steht.

Diese Kunstwerke, zusammen mit den in Kunstmuseen, den im privaten Besitz befindlichen und den in den Ateliers verbliebenen, geben in der Zusammenschau wohl erst ein wirkliches Bild der in den 1970/80er Jahren im mitteleuropäischen Raum entstandenen Kunst. Dabei sei nicht vergessen, dass gerade in der Leuna-Sammlung ein großer Teil der Werke nicht "im Auftrag" entstanden, sondern einfach im Atelier bei den Künstlern gekauft worden ist.

Man sollte bei aller kritischen Sicht auf die Bilder und Grafiken der Leuna-Sammlung nicht vergessen, dass hier kein Kunstmuseum gesammelt hat und dass von vornherein die hier zusammengeführten Kunstwerke zu einem beträchtlichen Teil für die Ausgestaltung von repräsentativen Räumen, Kantinen und Ferienheimen des Leuna-Kombinates gedacht waren.

Die Komplexität der Leuna-Sammlung, ihre territoriale Bindung sowie der mit der Sammlung verknüpfte Identitätsfaktor, der gerade heute

nicht hoch genug einzuschätzen ist, waren auch die Hauptgründe dafür, dass das Land Sachsen-Anhalt die gesamte Sammlung von der Leuna-Werke GmbH angekauft hat. Am 25.11.1998 wurde in einem feierlichen Akt in der Galerie des cCe-Kulturhauses Leuna die ehemalige Leuna-Sammlung vom Land übernommen. Seitdem wird sie von der Dokumentationsstelle zur Erfassung von Kulturvermögen des Landes Sachsen-Anhalt beim Landesverwaltungsamt, Referat Kultur, zusammen mit den von Kulturfondsmitteln in DDR-Zeiten erworbenen Kunstwerken, den von der Treuhand an das Land übergebenen Arbeiten, der Sammlung des ehemaligen Chemiekombinates Bitterfeld sowie den seit 1990/91 durch das Land Sachsen-Anhalt erworbenen Kunstwerken betreut.

Weit über die Hälfte der Leunaer Sammlung ist an Institutionen des Landes, an öffentliche Einrichtungen der Städte und Landkreise, an Betriebe, zumeist im Süden Sachsen-Anhalts, und an Museen und Galerien mit zumeist befristeten Leihverträgen ausgeliehen und so ständig im "Besitz der Öffentlichkeit". Die Werke, die gegenwärtig keiner sehen will, bleiben im Wortsinne zur Dokumentation bewahrt, sind aber für wissenschaftliche Arbeiten jederzeit zugänglich.

Die Spanne der in der Leunaer Sammlung vertretenen Künstler reicht von Wilhelm SCHMIED (1910-1984) und Fritz BAUST (1912-1982) über Willi SITTE (Jahrgang 1921) und Hans ROTHE (Jahrgang 1929) bis zu den Jüngeren wie Gerhard SCHWARZ (Jahrgang 1940), Dieter WEIDENBACH (Jahrgang 1945) und Uwe PFEIFER (Jahrgang 1947). Alle diese Künstler haben einen wesentlichen Teil ihres Lebens in Halle/Saale oder in der Region um Halle zugebracht bzw. leben noch hier. So ist auch ihr künstlerisches Werk von der Landschaft, der Industrie und den Menschen in Mitteleuropa geprägt. Das bedeutet aber keineswegs, dass sie sich nicht auch mit anderen

Themen und Landschaften beschäftigt hätten, für die sie sich interessierten bzw. die sie bereits kennen und gelernt haben.

Viele dieser Künstler haben ihre Ausbildung an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale oder an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig absolviert. Die Bindung an die Leuna-Werke hat sich häufig dadurch ergeben, dass nach dem Studium über das Leuna-Kombinat eine Art Förderung erfolgte, die auch die Bindung an bestimmte Arbeitsbereiche bzw. Brigaden des Werkes ermöglichte und mit sich brachte. Das trifft z.B. für Bernt WILKE, Dieter WEIDENBACH, Heino KOSCHITZKI, Norbert WAGENBRETT und manch andere zu. Durch diese enge Bindung entstanden Bilder der Industrielandschaft (Bilder 27-30) genauso wie die der dort beschäftigten Menschen (Bilder 31-34).

Weitere Beziehungen ergaben sich durch von und im Leuna-Kombinat veranstalteten Künstler-Pleinairs, mitunter auch unter Einbeziehung von Künstlern damals befreundeter östlicher Länder wie der Sowjetunion oder Bulgariens. So befindet sich neben Arbeiten deutscher Maler auch eine ganze Reihe von Werken der daran beteiligten Künstler aus diesen Ländern in der Sammlung (z.B. AIWASOWSKI und MAKAROW).

Eine weitere Gruppe von Arbeiten resultiert aus der Bindung von Leitern künstlerischer Zirkel im Leuna-Kombinat. Diese Zirkel fanden häufig als kontinuierliche Treffs für Laienmaler im Klubhaus der Leuna-Werke statt. Künstler wie Christa KRUG, Hans ROTHE und Heinz BEBERNISS gehören zu denen, die früh mit Freundschafts- und Patenschaftsverträgen die Wege für die bereits genannten, damals jüngeren Künstler geebnet haben. So sind gerade auch von ihnen auf Grund dieser frühen Beziehung über einen recht langen Zeitraum eine Reihe von Bildern durch Ankauf und Auftrag in die Sammlung gelangt.

Man kann die Haltung der in der Sammlung vertretenen Künstler zu der Industrie, der von ihr geprägten Landschaft und den hier lebenden und arbeitenden Menschen nicht generalisieren. Es ist die Faszination der Technik, der Geräte, Maschinen, Kolonnen, verschlungenen Rohrleitungen und anderem, was die Künstler zu malen und zu modellieren reizte. Für einen außerhalb dieser Industrielwelt lebenden Menschen, wie eben auch die Künstler, spiegelt sich das ungewohnt Fesselnde in Farben, Formen, Strukturen und anderem Licht (wie z.B. bei Gerhard SCHWARZ, Ralph PENZ u.a.) genauso wie die Gefährdung der menschlichen Existenz durch die Industrie. Dabei gehen mitunter die Faszination der Technik und die mit ihr zusammenhängende Bedrohung eine wohl nur in der Bildenden Kunst so darstellbare Verbindung ein, wie es die 1979 entstandene „Industrielandschaft“ von Dieter WEIDENBACH zeigt, die ja höchst beziehungsvoll zu Arnold BÖCKLINS bekannter „Toteninsel“ steht (Bild 28). Heinz WAGNER und Heino KOSCHITZKI, wenn auch unterschiedlich in ihrem Malstil und ihrer Direktheit, treffen sich bei ihrer Sicht auf die Industrielwelt: der verqualmte Himmel über den rauchenden Schloten mit dem unwirtlichen, kaum noch wachsende Natur zeigenden, durch Chemieinflüsse zerstörten Land im Vordergrund bei dem ersteren (Bild 29), der schwarze Fluss, vor der fernen Werkskulisse scheinbar dekorativ ins Bild gesetzt, aber mit seinen in ihm enthaltenen Reststoffen chemischer Produktion auch im frostklirrenden Winter schon seit langem nicht mehr zugefrorenen und tief schwarz gefärbten beim letzteren (Bild 30).

Der Mensch findet auf vielfältige Weise Berücksichtigung. Natürlich gibt es sozusagen den „Industriemenschen“. Das reicht von Darstellungen, die die Einbindung des Menschen in Aktion als Teil des Geschehens im Betrieb wiedergeben, wie z. B. „Stahlschmelzer“ von Die-

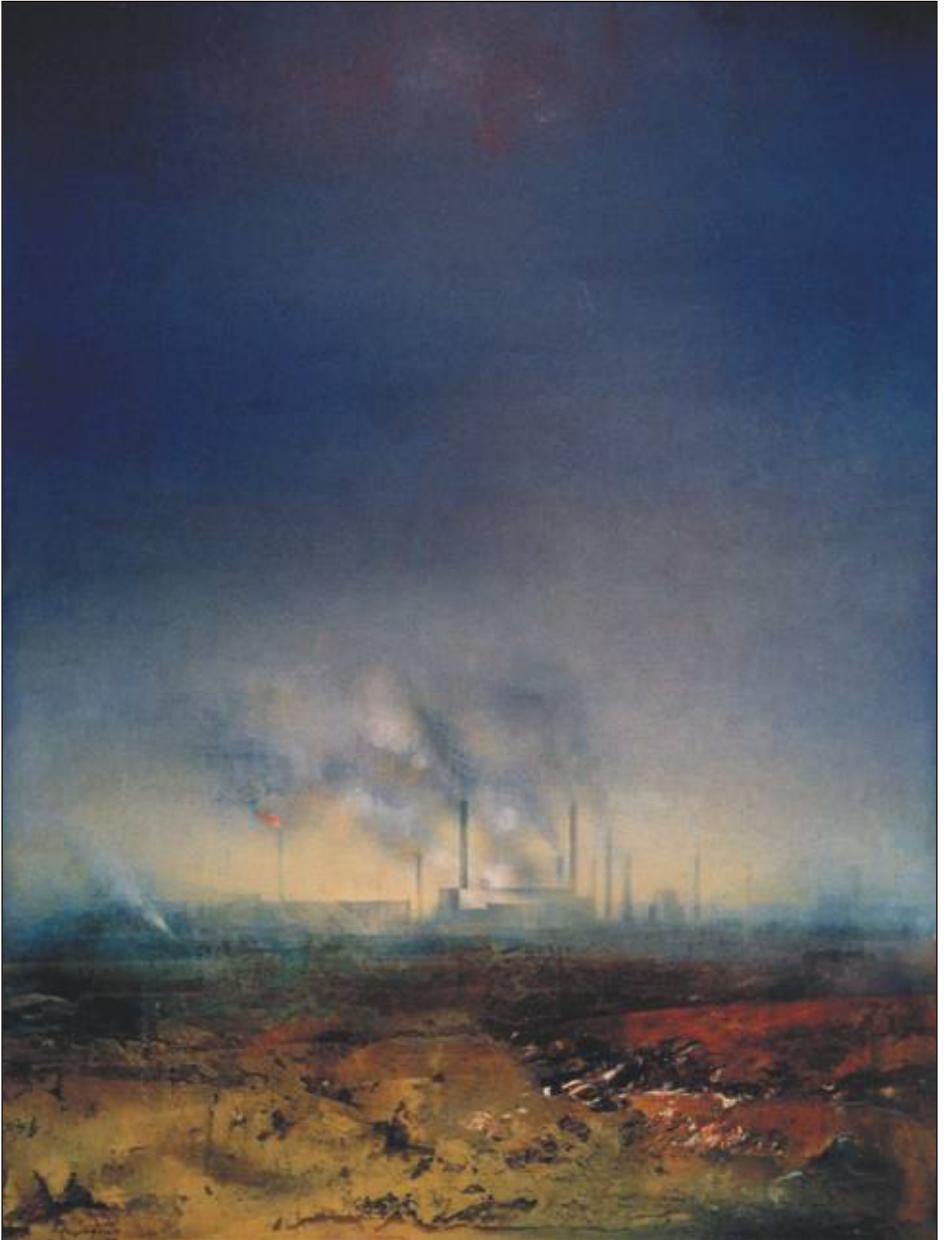


Bild 29 Heinz WAGNER (1925-2003) "Leuna", 1976 (Öl auf Hartfaser, 100 x 75 cm)



Bild 30 Heino KOSCHITZKI (*1936) "Der schwarze Fluss", 1978/79 (Öl auf Hartfaser, 96 x 106 cm)

ter REX (Bild 31) oder leichter und heiterer Wilhelm SCHMIEDs "Kleine Werft" (Bild 32) bis hin zu einer gewissen selbstsicheren Pose, die eher eine Atempause einzufangen scheint wie das Porträt "Karl Preuster" von Harald DÖRING (Bild 33). Letzteres steht für ein Selbstverständnis, das jenseits der Arbeitswelt angesiedelt ist, auch wenn wohl der Anlass für dieses Bild die Würdigung als ausgezeichnete "Held der Arbeit" gewesen war. Norbert WAGENBRETTs Bilder zeigen Vertreter "seiner" Brigade. Es sind keine typische Helden oder an-

onyme Arbeiter, sondern sehr konkrete Porträts, die den Menschen zwar in Beziehung zu seiner Arbeitswelt darstellen, aber die Persönlichkeit, das Individuelle ohne Überhöhung oder falsches Pathos zum maßgebenden Gegenstand der Darstellung machen (Bild 34). Die innere Beziehung des Künstlers zu den Menschendarstellungen und insbesondere zu den Arbeiterdarstellungen der neuen Sachlichkeit der 1920er Jahre ist meines Erachtens offensichtlich.



Bild 31 Dieter REX (1936-2002) "Stahlschmelzer", 1974 (Öl auf Hartfaser, 100 x 70 cm)

Andere Menschendarstellungen sind dem normalen Alltag zugeordnet, dem Leben, wie es sich unabhängig von Arbeit, Arbeitswelt und Industrie vollzieht. Wille SITTEs malerisch-temperamentvoller "Tischtennispieler" mit der Darstellung von Konzentration und Bewegung (Bild 35) gehört hier genauso hin, wie Uwe PFEIFERs Familien-"Picknick", das in seiner Kombination von flächigem Farbeinsatz und feingliedriger Zeichnung von beschaulicher Freizeitgestaltung zeugt (Bild 36). Die Geschehnisse des Jahres 1989 haben wohl mit dem zum Teil bis heute im östlichen Deutschland beliebten bulgarischen Rotwein "Egri Bikaver" nichts zu tun... Heute hängt Uwe PFEIFERs "Picknick" im Besprechungsraum des Verwaltungsgebäudes des STEAG Raffinerie-Kraftwerkes (heute Evonik Industries) in Leuna.

Sammlungen wie die der ehemaligen Leuna-Werke werden immer einen anders gearteten Charakter als unter Gale-



Bild 33 Harald DÖRING (*1941) "Karl Preuster", 1979 (Öl auf Hartfaser, 85 x 125 cm)

Bild 32 Wilhelm SCHMIED (1910-1984) "Kleine Werft", 1973 (Öl auf Hartfaser, 106 x 102 cm)

rie- oder Museumsaspekten angelegte Kunstsammlungen haben. Und letztlich werden sie stärker die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, und den regionalen Bezug wieder spiegeln. Dass das die in DDR-Zeiten zustande gekommenen Sammlungen in besonderem Maße betrifft, ist wohl in zwischenAllgemeingut.

Die hier vorgestellte Auswahl an Bildern dürfte zugleich auch bewusst machen, dass diese ehemalige Sammlung der Leuna-Werke durchaus qualitäts- und anspruchsvolle Kunstwerke beinhaltet. So hat dieser Bestand heute als gleichberechtigter Teil einer größeren Sammlung unabhängig von der Erwerbungsform (Auftrag oder Ankauf) als begrenzte Kunstsammlung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine volle Berechtigung nicht nur als Dokumentation, sondern als eigenständige akzeptable Kunstsammlung.

Literaturverzeichnis

- [1] GERLACH, Helga "Kunstaussstellung im Kulturhaus Leuna...", Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands, Heft 2/1997, S. 57
- [2] Begleitheft der Ausstellung „Kunst aus Bitterfelder Sicht“ im Bayer Erholungs- haus in Leverkusen, Bayer Kulturabteilung, Leverkusen, Spielzeit 2004/05



Bild 34 Norbert WAGENBRETT (*1954) "Brigade II", 1989 (Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm)

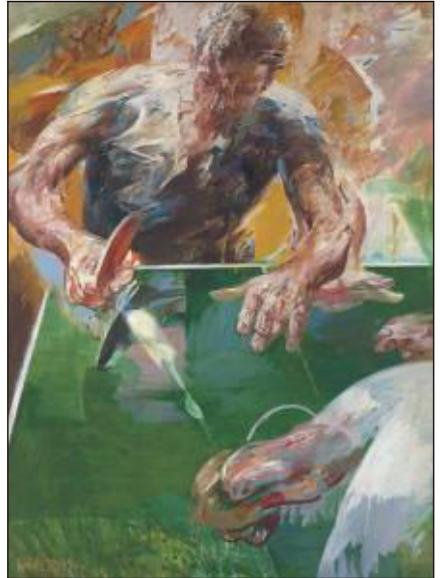


Bild 35 Willy SITTE (*1921) "Tischtennispieler", 1972/73 (Öl auf Hartfaser, 121 x 89,5 cm)

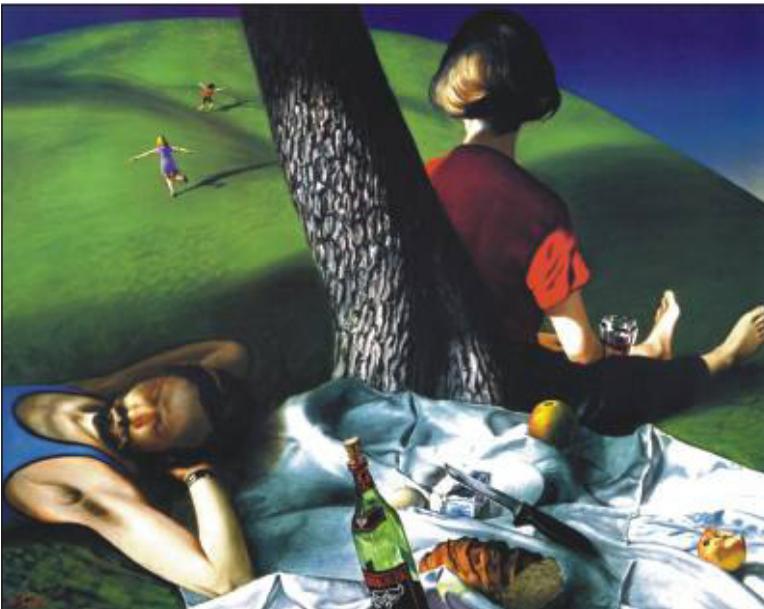
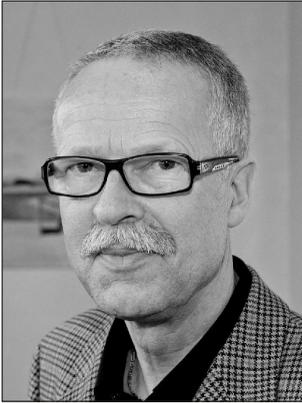


Bild 36
Uwe PFEIFER
(*1947)
"Picknick", 1989
(Öl auf Leinwand,
110 x 140 cm)

Autorenvorstellung



Hans-Georg SEHRT

1942	geboren in Halle (Saale) Studium Musik/Germanistik und Kunstgeschichte (fakultativ) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
1967	Fachlehrer für Musik und Deutsch, später dazu Fachberater für Musik
1977	Promotion im Fach Kunstgeschichte (Dr. phil.)
1983	Stellvertretender Direktor an der Staatlichen Galerie Moritzburg Halle
1988	Lehrauftrag im Fach Kunstgeschichte an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein
1991	Dezernatsleiter für Kultur und Denkmalpflege beim Regierungspräsidium Halle (Verbeamtung)
2003	Referatsleiter Kultur beim Landesverwaltungsamt Sachsen-Anhalt
2007	Ruhestand

Mitglied der AICA (Association Internationale des Critiques d' Art, Sitz Paris)

Mitglied des Kuratoriums der Willi-Sitte-Stiftung und der kunstwissenschaftlichen Arbeitsgruppe der Willi-Sitte-Galerie Merseburg

Mitglied des Kuratoriums der Hochschule Merseburg (FH)

Stiftungsrat der Novalis-Stiftung "Wege wagen mit Novalis" und Präsidiumsmitglied der Internationalen Novalis-Gesellschaft

1. Vorsitzender des Halleschen Kunstvereins e. V.

Mitglied des Redaktionskollegiums der "Marginalien"

Mitglied der Pirckheimer-Gesellschaft und zahlreicher weiterer kultureller Gesellschaften und Vereine

Kurator zahlreicher Ausstellungen

Zahlreiche Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere zur Malerei und Grafik (u.a. seit 1991 insgesamt 97 Kataloge des Halleschen Kunstvereins), Vorträge, Beiträge in Fachzeitschriften und Tageszeitungen, Juryarbeit, Herausgabe originalgrafischer Mappen usw.

MALEREI UND GRAFIK AUS DER SAMMLUNG DER EHEMALIGEN CHEMISCHEN WERKE BUNA SCHKOPAU

von Dieter Schnurpfeil

Die ca. 280 Bilder und Zeichnungen umfassend die Sammlung von Kunstwerken, die in den ehemaligen Chemischen Werken Buna Schkopau entstand und durch die Privatisierung im Jahre 1995 an die Buna SOW Leuna Olefinverbund GmbH (heute Dow Olefinverbund GmbH) überging, blieb auf diese Weise ebenso wie die der ehemaligen Leuna-Werke erhalten. Viele der Kunstwerke waren zur künstlerischen Ausgestaltung der Arbeits- und Versammlungsräume sowie der Betriebskantinen und Ferienheime in Auftrag gegeben oder angeschafft worden. Mit dem Verschwinden zahlreicher Gebäude, Messwarten und Kantinen nach 1990 und im Restrukturierungszeitraum von 1995-2000 wurden die Kunstwerke im Archiv des Unternehmens gesammelt und gesichert, gesäubert und wenn notwendig restauriert.

Bilder aus dieser Sammlung wurden 1996 in der umfangreichen und viel beachteten Ausstellung im cCe-Kulturhaus Leuna und 2003 in der ansprechenden Sonderausstellung des Carl Bosch Museums Heidelberg "Die Chemie in der Bildenden Kunst" einer breiten Öffentlichkeit präsentiert [1] (siehe auch Beiträge Claus-Jürgen KÄMMERER und Hans-Georg SEHRT).

Der Großteil der Kunstwerke wurde im Jahre 2002 in Dauerleihe an das Kulturhistorische Museum der Stadt Merseburg gegeben. Derzeit befinden sich die Bilder wegen der im Schloss Merseburg laufenden Renovierungsarbeiten wieder im Archiv der Dow Olefinverbund GmbH in Schkopau. Einige der schönen Landschaftsaquarelle schmücken die Flure und Räume des Kommunikationscenters der Dow Olefinverbund GmbH in Bad Lauchstädt.

Der Bestand der rund 280 Werke umfasst vorwiegend Malerei und Grafik der 1960er bis 1980er Jahre. Unter diesen Arbeiten, die einst von den Chemischen Werken Buna Schkopau

in Auftrag gegeben worden sind oder die anlässlich der im und vom Werk durchgeführten Künstler-Pleinairs entstanden bzw. als Schenkung übernommen wurden, befinden sich bedeutende und künstlerisch wertvolle Werke der unterschiedlichsten Sujets. Hervorzuheben sind die Namen von regional bekannten Künstlern wie Dieter REX, Gerhard SACHSE, Karl-Heinz KÖHLER, Kurt ROST, Vera SINGER, Theo DIETZEL, Gerhard SCHWARZ, Beate SCHOTTE, Jörg RIEMKE, Bernhard MICHEL, Heinz KOCH und Fritz FREITAG.

Die ältesten Bilder der Sammlung sind Ende der 1930er Jahre entstanden und dokumentieren den Aufbau der Buna-Werke in Schkopau ab 1936 [2]. Dazu gehören die Bilder "Aufbau der Buna-Werke" von MALKOWSKY (Bild 37), "Aufbau Karbidfabrik" von R. ALBITZ (Richard ALBITZ, 1876-1954 (?), 1938, Kohlezeichnung auf Papier, 33 x 64 cm, Höhe x Breite, generelle Angabe bei Gemälden) [1] und "Karbidfabrik" von MÜLLER (Bild 38). Sie zeigen das Entstehen der Karbidfabrik, des Herzstücks der im Aufbau befindlichen Chemischen Werke Buna Schkopau mit dem für diese Chemieproduktion typischen, hohen Karbid-schornstein. Synthesekautschuk auf der Basis von Kohle, Kalk und Elektroenergie wurde hier weltweit erstmalig Anfang des Jahres 1937 hergestellt [2].

Das Sujet der Karbidherstellung mit seinen durch die Lichtbogentechnologie verursachten starken Lichterscheinungen, der dabei auftretenden großen Hitze- und Staubentwicklung und den in seinen Ausmaßen riesigen Karbidöfen und Nebenanlagen, übte stets eine große Anziehungskraft auf die sich dem Produktionsprozess nähernden Künstler aus. Geben die Kohlezeichnungen von FRIEDEMANN Anfang der 1960er Jahre die Ansichten von Karbid- und Butadienfabrik, Destillationskolonnen und Rohrleitungen noch sehr detailgetreu wieder [1], so dominiert in den späteren Werken eher das vom

Künstler empfundene Fluidum der chemischen Produktion.

Sehr schön fangen diese Atmosphäre Gerhard SACHSE in seinem Bild "Karbido-Abstich"¹⁾ (Bild 39) und Dieter REX in "Abstichmann" (1975, Öl auf Leinwand, 75 x 50 cm, vergleichbar mit "Stahlschmelzer", Bild 31) ein. Das riesige Ausmaß der Produktionsanlagen und der graue Karbidstaubschleier, der sich im Laufe der Zeit über alles legte, werden besonders deutlich in den Bildern "Karbido" (Bild 40) und "Produktion" (Bild 41) von Gerhard SACHSE sowie im "Buna-Bild II" von Beate SCHOTTE (Bild 42), das den Blick aus östlicher Richtung auf die Acetaldehyd-Anlage in der F-Straße zeigt.

Die für die Karbidsynthese aus Kohle und Kalk benötigten großen Mengen an Elektroenergie machen das Kraftwerks-Sujet für den Standort Schkopau nahezu unverzichtbar. Die Bilder "Kraftwerk Süd in der Mittagssonne, Buna" von ZOLLWEG (1949, Aquarell 71 x 57 cm mit Rahmen) [1] und "Kraftwerk A 65" (Umschlaginnenseite vorn) stehen dafür. Letzteres hängt heute im Besucherzentrum der Dow Olefinverbund GmbH in Schkopau. Der langjährige Anwendungstechniker Dr. Wolfgang PÖGE weiß zu berichten, dass die Erstfassung dieses Sujets in den Abmessungen 129 x 85 cm im Jahre 1954 von einem Mitarbeiter der Buna-Malerei (C 77) mit einer der ersten Chargen des in Schkopau hergestellten Polyvinylacetats (PVAc) gemalt worden ist [3]. Heute hängt dieses Bild an der Hochschule Merseburg im Foyer des Vereins Sachzeugen der chemischen Industrie e.V. (SCI).

Auch die für chemische Produktionen typische und für einen Außenstehenden mitunter verwirrenden Rohrleitungssysteme regten die Künst-

ler mehrfach zu Werken an, wie mit zu erleben ist durch die Bilder "Industrieanlage" von Alois KOLB aus dem Jahre 1925 (Bild 1), "Rohrleitungen, Karbidfabrik" von FRIEDEMANN (1962, Kohlezeichnung auf Papier, 61 x 42 cm) [1], "Buna II" von Janina POL (1975, Öl auf Papp, 100 x 80 cm) [1], "Rohrkreuzungen" von Jörg RIEMKE (1982, Acryl auf Papp, 150 x 130 cm) und "Rohrleitungen" von Gerhard SCHWARZ (Bild 43). Ganz anders als in der detailliert und filigranen Darstellung von SCHWARZ vermittelt Karl-Heinz KÖHLER mit seinem Bild "Straße im Werk" (Bild 44) einen starken emotionalen Eindruck der Chemiewelt mit seinen Rohrleitungen und den damals auf Grund technischer Mängel allgegenwärtigen Dampfaustritten.

Das ist für den Techniker und Naturwissenschaftler das Schöne an der Kunst: Die grundlegenden Botschaften zur Karbid-, Acetylen- und Kautschukherstellung, die sich durch Lesen und Studieren über den Verstand nur mühsam erschließen lassen, werden bei entsprechendem Hintergrundwissen durch das Betrachten der Kunstwerke scheinbar einfach über das Gefühl als gesamtheitliche Bilder vermittelt.

Ausgehend von Dieter REX' "Schweißer", "Stahlschmelzer" (Bild 31) und "Abstichmann" (siehe auch Beiträge Claus-Jürgen KÄMMERER und Hans-Georg SEHRT) kann inhaltlich eine gewisse Nähe der vorgestellten Bilder aus der chemischen Industrie des 20. Jahrhunderts zu Adolph MENZELs (1815-1905) "Eisenwalzwerk" aus der metallurgischen Industrie des 19. Jahrhunderts festgestellt werden. Das 1872-1875 von MENZEL im Auftrag gemalte, 158 x 254 cm große Ölgemälde hängt heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin und gilt als die erste größere Industriedar-

¹⁾ stammt von der Malweise her und nach dessen eigener Aussage vom Maler Gerhard SACHSE und nicht wie bisher angenommen von Dieter REX



Bild 37
MALKOWSKY
"Aufbau der Buna-Werke",
1938 (Öl auf Leinwand,
95 x 115 cm)



Bild 38 MÜLLER (Karl-Erich MÜLLER, 1917-2000?) "Karbidfabrik", Ende der 1930er Jahre (Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm)

stellung in Deutschland. MENZEL stellt mit dem von ihm selbst gewählten Motiv nicht nur den Produktionsprozess zur Herstellung von Eisenbahnschienen in der damaligen schlesischen Königshütte dar, sondern verbindet diese Darstellung mit hohem Respekt vor der Arbeit der Industriearbeiter und den schwierigen Arbeitsverhältnissen in der damals modernen metallurgischen Produktion [4].

Steht man nachts unterm Sternenhimmel an dem mehr als 5000 Jahre alten Steinkammergrab mit dem Menhir der Dolmenggöttin neben der Eichstädter Warte am Rande der Querfurter Platte, so berührt nicht nur die Aura dieses historischen Ortes, der die bereits vor Jahrtausenden erfolgte Besiedlung der engeren Heimat ausweist [5], sondern es fasziniert auch die Landschaft mit den sich im Dunkel der Nacht klar absetzenden, hell erleuchteten Chemieanlagen von Schkopau und Leuna. Ähnliche Schönheit der mitteldeutschen Industrielandschaft ist zu erleben, wenn man bei schönem Wetter tagsüber auf den Straßen des Saalekreises unterwegs ist und sich die Sonne in den aluminiumglänzenden Anlagen und Silos der Chemiestandorte spiegelt. Es ist nachvollziehbar, dass Bildende Künstler immer wieder durch solche Landschaften, hier insbesondere durch die Industrielandschaften, zu bleibenden Kunstwerken inspiriert werden.

In der Sammlung der ehemaligen Chemischen Werke Buna Schkopau finden sich aus den 1970/80er Jahren neben einer Reihe von Bildern des Chemiewerkes auch solche von schönen Landschaften der Region. Stellvertretend für die Industrielandschaftsbilder seien hier "Chemielandschaft" (Bild 45) und "Buna-Werk" (1985-90, Öl auf Papier, 100 x 80 cm) von Gerhard SACHSE sowie "Buna" von Dieter REX (Bild 46) genannt. Von den Land-

schaftsbildern seien "Bad Lauchstädt" von Beate SCHOTTE (Bild 47), "Saalelandschaft" von Karl-Heinz KÖHLER (Bild 48), "Hafen" von Dieter REX²⁾ (Bild 49) sowie "Angersdorfer Teiche" von Bernt WILKE (1985, Aquarelle, 40 x 63 cm) erwähnt. Einige dieser schönen Landschaftsaquarelle hängen heute im Kommunikationscenter der Dow Olefinverbund GmbH in Bad Lauchstädt.

Aus den 1970/80er Jahren gibt es eine ganze Reihe von schönen und interessanten grafischen Arbeiten. In einer großen Mappe sind neben Grafiken von Christa KRUG mit Motiven aus Leuna (Bild 3), dem Hallenser Marktplatz, der Schlossansicht in Merseburg von der Saale aus und aus Halle-Neustadt auch Arbeiten von Eberhard FREY mit Motiven rund ums Steinsalz mit dem Werk Bernburg und einem Mansfelder Förderturm sowie von Kurt ROST "Auenlandschaften" enthalten. Es liegen zwei weitere Grafikmappen vor, die Mitte der 1980er Jahre zum 30-jährigen Jubiläum des Buna-Klubhauses herausgegeben worden sind. Eine umfasst Grafiken des Zeichenzirkels, der von 1970 bis 1991 von Dieter REX geleitet und bis heute als Malzirkel der Moritzburg von seinem Schüler Burghard AUST fortgeführt worden ist (siehe unter "Zeitzeugen berichten"). Diese Mappe enthält vor allem Porträts und Blumenstillleben. Eine andere Mappe beinhaltet Grafiken des Kinderzeichenzirkels, der unter Leitung von Jörg RIEMKE arbeitete. Anfang der 1990er Jahre ist ein Teil dieser Zeichnungen zusammen mit Gedichten als kleines Büchlein unter dem Titel "Kindereien" von Ursula METZ und dem Kulturzentrum der damaligen Buna AG herausgegeben worden.

Seit Mitte der 1970er Jahre nahmen sich die Künstler der in zunehmendem Maße auch

²⁾ Bilder 46 und 49 sind nach Aussage der Malerein Ilse REX-LENIUS (*1942) nicht ihr [1], sondern ihrem damaligen Mann Dieter REX zuzuordnen, was durch eine erneute Überprüfung der Bildsignaturen bestätigt werden konnte.



Bild 39 Gerhard SACHSE (*1950) "Karbid-Abstich", 1982 (Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm)

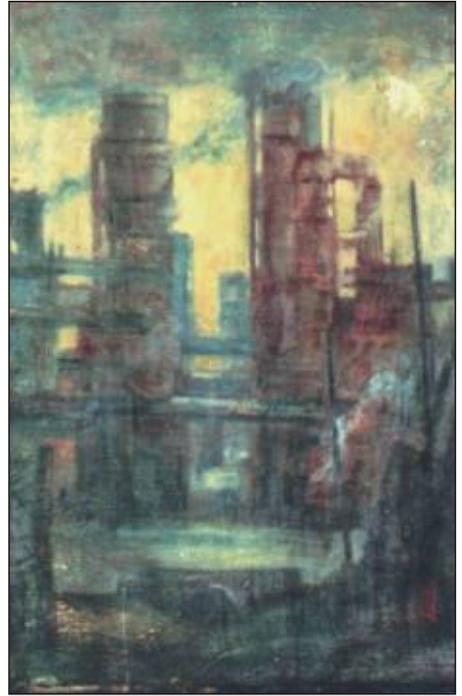


Bild 40 (oben)
Gerhard SACHSE
(*1950)
"Karbide", 1982
(Öl auf Leinwand,
45 x 30 cm)



Bild 41
Gerhard SACHSE
(*1950)
"Produktion", 1980
(Acryl auf Pappe,
26 x 35 cm)



Bild 42 Beate SCHOTTE (*1955) "Buna-Bild II", 1982-85 (Acryl auf Papppe, 80 x 100 cm)



Bild 43 Gerhard SCHWARZ (*1940) "Rohrleitungen", 1976 (Aquarell auf Papier, 44 x 61 cm)



Bild 44 Karl-Heinz KÖHLER (*1937) "Straße im Werk", 1985 (Öl auf Leinwand, 90 x 98 cm)



Bild 45 Gerhard SACHSE (*1950) "Chemielandschaft", 1980 (Acryl auf Pappe, 26 x 35 cm)



Bild 46 Dieter REX (1936-2002) "Buna", 1970/80er Jahre (Aquarell auf Papier, 48 x 66 cm)



Bild 47 Beate SCHOTTE (*1955) "Bad Lauchstädt", 1987 (Aquarell, 48 x 70 cm)



Bild 48 Karl-Heinz KÖHLER (*1937) "Saalelandschaft", 1987 (Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm)



Bild 49 Dieter REX (1936-2002) "Hafen", 1970/80er Jahre (Aquarell, 48 x 75 cm)

durch die chemische Industrie verursachten Umweltverschmutzung an. Das Bild "Buna" des Hollebener Kunstlehrers und Heimatmalers Kurt ROST aus dem Jahre 1980 zeigt die für die damalige Situation typische Silhouette mit den

zwei gleich hohen Karbidschornsteinen und alarmiert den Betrachter durch seine akzentuierte Farbgebung (Bild 50). Es verstärkt die kritische Sicht auf die chemische Industrie ebenso wie das bereits im Jahre 1976 von Uwe PFEIFER gemalte Bild "Abgerissener Drache", auf dem ein in kahlem Astwerk verfangener Papierdrache vor dem Hintergrund der beiden Schkopauer Karbidschornsteine mit verfremdeter violetter Färbung der an und für sich grauen, bei Windstille senkrecht aufsteigenden Staubfahnen zu sehen ist (Bild 51) [6]. Uwe PFEIFER ist ein Maler, der nach eigenem Bekenntnis vor allem in seiner Stadt Halle sesshaft war und dort seine Motive gesucht und bearbeitet hat. In den 1970er Jahren fiel er durch eine Reihe ungewöhnlicher und interessanter Bilder der damals so genannten Chemiarbeiterstadt Halle-Neustadt auf, in

der er auch wohnte. Er sah seine Umwelt immer mit einem kritischen wie auch familiären Blick. Das Familiäre wird hier deutlich durch seine Bilder "Picknick" (Bild 36) und "Familie am Auto" (Bild 52). Bei letzterem fällt der von Halle

nach Süden gerichtete Blick wieder auf das Buna-Werk mit seinen beiden gleich hohen Karbidschornsteinen (typische Silhouette der 1960-80er Jahre, entstanden nach dem Bau der dritten Karbidfabrik L17 Ende der 1950er Jahre, ab Mitte 1983 mit Bau eines neuen, höheren Karbidschornsteines G12 gab es kurzzeitig eine Drei-Schornstein-Silhouette, für wenige Tage konnte man sogar aus allen drei Schornsteinen gleichzeitig Staubfahnen entweichen sehen, nach Abriss des baufälligeren der beiden alten dann bis Anfang der 1990er Jahre die Silhouette der beiden ungleichen Karbidschornsteine). Die Verbindung des im Vordergrund stehenden Familienautos "Trabant", im Volksmund wegen seiner Chemieverkunft scherzhaft auch "Plastebomber" genannt, mit den Buna-Schornsteinen im Hintergrund und dem damals allgegenwärtigen Buna-Slogan "Plaste und Elaste aus Schkopau" (z.B. am Brückenbauwerk der Vockeroder Autobahnbrücke über die Elbe, aus Richtung Berlin kommend zu sehen gewesen) ist sicherlich nicht zufällig. Heute hängt das Bild im Besprechungszimmer des Verwaltungsgebäudes des STEAG Raffineriekraftwerkes Leuna (heute Evonik Industries).

Auch Czeslav PODGORSKI macht mit dem Bild "Aus dem Fenster" an Hand der welkenden

Blumen auf dem Fensterbrett Umweltbelastung sichtbar und stellt mit dem Blick auf die Chemieanlagen und ein Buna-Werbeprospekt auf dem Fensterbrett die Verbindung zwischen Umwelt und Chemieindustrie her (Bild 53). Ein ähnliches Sujet (Blick aus dem Fenster, ohne Chemieanlagen) findet sich auch schon in Uwe PFEIFERs Halle-Neustadt-Bildern der frühen 1970er Jahre unter dem Titel "Poetischer Moment".

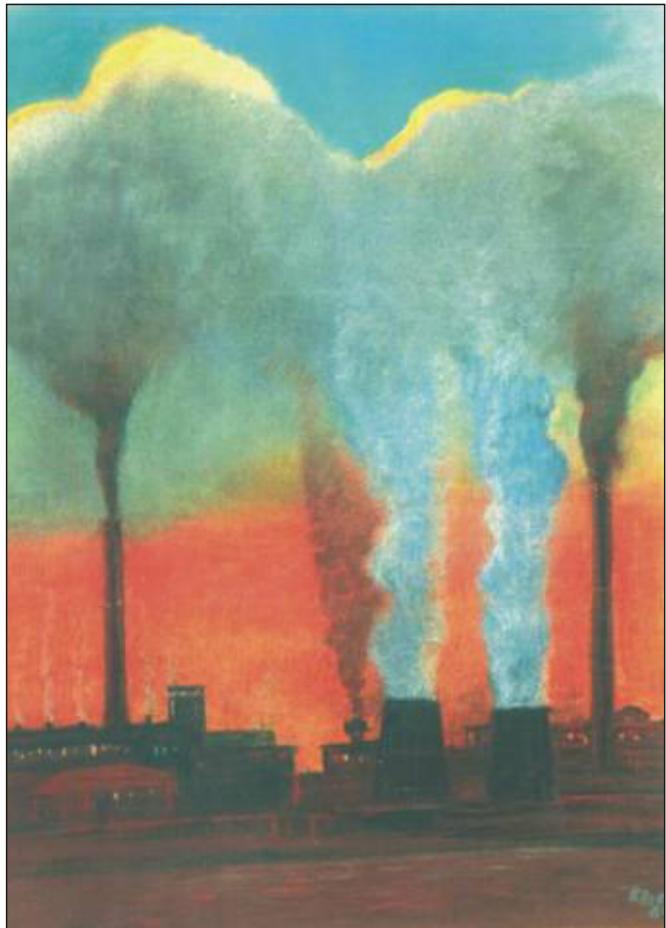


Bild 50 Kurt ROST (1912-1993) "Buna", 1980 (Öl auf Pappe, 62 x 46 cm)



Bild 51
Uwe PFEIFER (*1947)
"Abgerissener Drache",
1976 (Öl auf Hart-
faser, 85 x 125 cm)



Die Menschen machen den Unterschied. Chemieanlagen werden in der Regel nach dem Stand der Technik erbaut. Über ihre Leistungsfähigkeit, Effizienz und Umweltverträglichkeit entscheiden letztendlich die Menschen, die sie betreiben. So ist es selbstverständlich, dass in der Sammlung der ehemaligen Chemischen Werke Buna Schkopau auch eine ganze Reihe von Porträts und alltäglichen Darstellungen der in der Chemie arbeitenden und mit ihr lebenden Menschen vorhanden ist. In den 1960/70er Jahren entstanden die Bilder "Chemikerin" (Bild 54) und "Laborantin" (1969, Öl auf Pappe, 102 x 72 cm) [1] von Vera SINGER, "Gespräche in der Brigade" von Christa KRUG (Bild 55) sowie "Kraftwerker" (1971 [7]), "Mäd-

Bild 52
Uwe PFEIFER (*1947)
"Familie am Auto", 1978
(Öl auf Hartfaser, 120 x 90 cm)



Bild 53 Czeslav PODGORSKI (?) "Aus dem Fenster", 1980 (Acryl auf Pappe, 100 x 130 cm)

chenbildnis" (1973, Kohlezeichnung, 46 x 30 cm) und "Abstichmann" (1975, Öl auf Leinwand, 75 x 50 cm) von Dieter REX, bei dem die Handschrift seines Lehrers Willy SITTE nicht zu verkennen ist (Bilder 31 und 35).

Aus den 1980er Jahren stammen die Bilder "Arbeiter" von Karl-Heinz KÖHLER (Bild 56), "Die junge Anlagenfahrerin" von Senta MUSZENICK (Öl auf Hartfaserplatte, 80 x 100 cm) [1] und "Alter Bunawerker" von Steffi DEPARADE (1983, 80 x 100 cm) [1, 7]. Der Laienmaler Heinz KOCH schuf 1985 Bild (Öl auf Hartfaserplatte, 70 x 90 cm) [1] und Triptychon "Intensivierung Glykolproduktion" (Bild 57), das die Veränderung des Anspruchs der Gesellschaft an die industrielle Produktionsweise belegt. Auf dem Bild, gemalt anlässlich der neu er-

richteten Glykol-Anlage, einer der wenigen realisierten eigenen Technologieentwicklungen dieser Jahre [8], standen schon die Menschen und nicht mehr die Technik im Vordergrund.

Eine ganze Reihe ihrer Arbeiten widmeten die Künstler aber auch dem ganz profanen Alltag der in der chemischen Industrie tätigen Menschen, wie beispielhaft als "Junger Radfahrer" von Theo DIETZEL (Bild 6), auf dem Wege "Zur Schicht" von Bernhard MICHEL (Bild 58) und als "Fröhlicher Winter" von Fritz FREITAG zu sehen ist (Bild 59). Letzteres betört durch seine Vielfalt sowie Unbekümmertheit und erinnert an Pieter BRUEGHELs bekannte "Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern und Vogelfalle".



Bild 54 Vera SINGER (*1927) "Chemikerin", 1969
(Öl auf Pappe, 102 x 72 cm)



Bild 56 Karl-Heinz KÖHLER (*1937) "Arbeiter",
1982 (Öl auf Pappe, 100 x 70 cm)



Bild 55
Christa KRUG
(1936-2001)
"Gespräche in der
Brigade", 1969
(Holzschnitt,
56 x 43 cm)

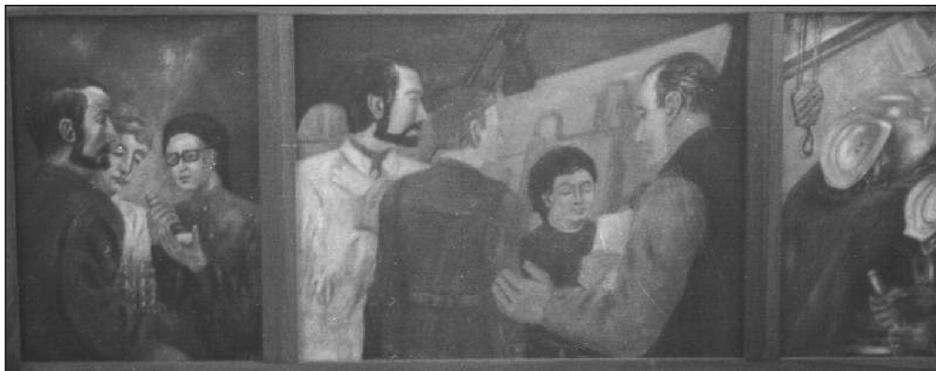


Bild 57 Heinz KOCH (1929-1999) "Intensivierung Glykolproduktion", 1985 (Öl auf Pappe, Triptychon, 70 x 190 cm)



Bild 59 Fritz FREITAG (1915-1977) "Fröhlicher Winter", 1962-64 (Schichtmalerei, 80 x 100 cm)

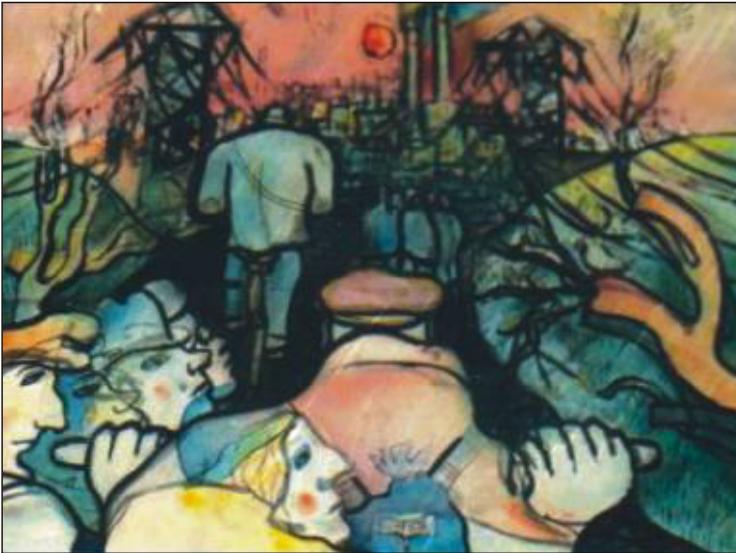


Bild 58
Bernhard MICHEL
(*1939)
"Zur Schicht", 1977
(Aquarell, 60 x 80 cm)

Ich bedanke mich für die Unterstützung bei der Erarbeitung dieses Beitrages ganz herzlich bei Dr. Evelyn MEERBOOTE und Astrid MOLDER (Dow Olefinverbund GmbH).

Literaturverzeichnis

- [1] Katalog zur Sonderausstellung "Museum auf Achse – Die Chemie in der Bildenden Kunst" des Carl Bosch Museums Heidelberg, Mai 2003
- [2] REHMANN, Heinz "Zur Geschichte des ersten deutschen Buna-Synthesekautschukwerkes in Schkopau", Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands, Heft 1/1996 (Heft 1), S. 4
- [3] PÖGE, Wolfgang "Zur Geschichte der Polymerdispersionen in den Chemischen Werken Buna Schkopau", Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands, Heft 2/2000 (Heft 18), S. 42
- [4] <http://de.wikipedia.org>
- [5] <http://www.Himmelswege.de>
- [6] <http://www.interartshop.de>
- [7] AHLEFELD, Gabriele "Kunstschätze in BSL", Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands, Heft 3/1997 (Heft 7), S. 39
- [8] SCHNURPFEIL, Dieter "Zur Geschichte der Ethylenoxid-/Propylenoxid-Anlage in Schkopau", Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands, Heft 1/2006 (Heft 26), S. 5

Autorenvorstellung



Dieter SCHNURPFEIL

1941	in Dessau (Anhalt) geboren
1962 bis 1967	Studium der Stoffwirtschaft an der Technischen Hochschule Leuna-Merseburg (Diplom-Chemiker)
1967/ 68	Mitarbeiter der Forschungsabteilung Petrolchemie im Leuna-Werk II
1968 bis 1972	wissenschaftlicher Assistent am Institut für Organische Grund- und Zwischenprodukte der TH Leuna-Merseburg (Dr. rer. nat.)
1972 bis 1982	wissenschaftlicher Oberassistent am Wissenschaftsbereich Petrolchemie der TH Merseburg (Dr. habil.)
1982 bis 1990	Mitarbeiter und Leiter des Forschungsbereiches der Betriebsdirektion Organische Spezialprodukte der Chemischen Werke Buna Schkopau, Honorar-dozent für Technische Chemie an der TH Merseburg
1990 bis 1995	Leiter der Forschungsgruppe "Ethylenoxid, Propylenoxid und Folgeprodukte" der Sparte Organika der Buna AG/GmbH
1996 bis 2003	Mitarbeiter und Teilprojektleiter "Interne Kommunikation" im "Change Management" der BSL Olefinverbund GmbH (heute: Dow Olefinverbund GmbH)
seit 1.3.2003	im "(Un)ruhestand"

Die Chemie stimmt.

Der Malzirkel der Moritzburg – Ein Phönix aus der (Buna)-Asche

“*Greif zur Feder Kumpel!*” (...und zum Pinsel). Der Aufruf der Bitterfelder Konferenz im Jahre 1959 war auch für das Buna-Werk Schkopau Auftrag zu kulturpolitischer Basisarbeit. Im eigens errichteten Kulturhaus vor den Toren des 1936 gebauten Chemieanlagenkomplexes entstanden Ateliers, Werkstätten, Bühnen und Arbeitsräume für die unterschiedlichsten Gewerke bildender und darstellender Künste.

Walter ULBRICHTs Botschaft, dass einerseits die Kultur in die Arbeiterschaft getragen werden muss, aber andererseits die bildenden Künstler durch die Arbeiterschaft erzogen werden sollten, forderte ein Habitat, das nun für 5 Jahrzehnte unter der prosaischen Adresse X 50 Heimstatt künstlerischer Aktivitäten wurde.

1953 gründete der Maler Herbert GEHEB einen Malzirkel für künstlerisch interessierte Werk tätige des Buna-Werkes Schkopau, später leitete kurzzeitig der halesche Maler Bernt WILKE diesen “Volkskunstzirkel”.

Die rigide Praxis einiger Kulturfunktionäre der Gründerzeit, nur Arbeiter des Buna-Werkes zu fördern und zum Zirkel zuzulassen, lockerte sich zunehmend und so war es vielen interessierten “Hobbykünstlern” aus dem Umkreis von Merseburg und Halle möglich, ihrem Wunsch nach kreativer Gestaltung unter Anleitung professionell arbeitender Künstler nachzugehen.

Der Bedarf nach sinnvoller Freizeitgestaltung war so groß, dass weitere Zirkel des “bildnerischen Volksschaffens” ihre Geburtsstunde hatten. Die Textilkünstlerin Ilse-Maria KRAUSE, der Metallbildhauer Siegfried WERNER sowie der Maler Uwe PFEIFER betreuten seit den 1970er Jahren Kinder und Jugendliche bei ih-

ren ersten Mal- und Grafikversuchen. Ebenso entstanden Literaturzirkel, eine hauseigene Ballettgruppe und sogar ein Billardclub. 1970 übernahm Professor Dieter REX, ein begabter, mit Humor geadelter Maler und Pädagoge den Malzirkel am Buna-Klubhaus, den er bis 1991 führte. Für viele, gerade junge Menschen, war dieser Treffpunkt gleichgesinnter Kunstwilliger einerseits ein Ort der Weiterbildung, andererseits ein Forum gemeinsamen lustvollen Gestaltens jenseits einer eher ideologielastigen Schulausbildung im Fach Kunst. Es wurde Akt gezeichnet, mit grafischen Techniken gearbeitet, gemalt und die entstandenen Arbeiten ausgewertet.

Spannend waren damals besonders für uns junge Zirkelmitglieder die Exkursionen ins Buna-Werk Schkopau. Dem Gewirr von Rohrbrücken, dem düstren Grau, dem Faszinosum dampfender Gehwege und dem veralteten Industriegestrüpp waren wir ob seiner grafischen Reize alle erlegen.

Mit dem Ende der DDR und der bis dahin geförderten Kulturarbeit der Kunstgemeinschaften begann das Sterben der Zirkel. Der Verfall des traditionsreichen Klubhauses setzte sich trotz der Umnutzungspläne eines Investors und großzügiger Fördermaßnahmen durch das Land Sachsen-Anhalt fort. Nach der Insolvenz steht heute nur noch die geplünderte Ruine des ehemaligen Kulturpalastes, der auf Abriss wartet.

1993 bat mich Professor Dieter REX, die Leitung des Buna-Malzirkels zu übernehmen. In der Stiftung Moritzburg fanden wir freundliche Aufnahme und ein neues Quartier. Gewerkelt wird weiterhin. Zum 10jährigen Bestehen dieser Arbeitsgemeinschaft in den Räumen der Landeskunststiftung fand 2005 eine große Retrospektive mit Arbeiten der Zirkelmitglieder und zahlreichen Kunstbeiträgen von inzwischen namhaften Künstlern statt, die die Förderung des Buna-Malzirkels erfuhren. In dieser



Künstlergruppe arbeiten Freunde kreativen Schaffens aller Altersgruppen und unterschiedlichster Berufe.

Neben zeichnerischen Naturstudien, Aktmalerei, Druckgrafik (Radierung, Holzschnitt etc.) sowie experimentellen Bild- und Materialkompositionen gehören Bildbesprechungen und Ausstellungsbesuche ebenso zum Repertoire wie die alljährlich stattfindenden Pleinairs zwischen Ostsee und Mittelmeer (siehe Bilder). So hat Dank der Leitung eines der bedeutenden Museen von Sachsen-Anhalt dieser traditionsreiche Klub eine neue Heimstatt gefunden. Und die Chemie stimmt immer noch!

Burghard Aust
Maler und Grafiker



Bilder vom Sommerpleinair 2007 des Malzirkels in Himmelport (Brandenburg)

Nachwort

Das vorliegende Heft 28 der *“Merseburger Beiträge zur Geschichte der chemischen Industrie Mitteldeutschlands”* hat unter dem Titel *“Kunst und Chemie”* ein für diese Schriftenreihe ungewöhnliches Thema zum Inhalt. Nach erstem Zögern und reiflicher Überlegung haben wir uns diesem Anliegen gestellt und können jetzt rechtzeitig zum 15. Jahrestag der Gründung des Fördervereins *“Sachzeugen der chemischen Industrie”* am 15. April 1993 diese Schrift als würdigen Beitrag dem Verein und der Öffentlichkeit vorstellen.

Wir bedanken uns bei den engagierten Autoren, bei Herrn Dr. Hans-Georg Sehr, Frau Heike Hager und Frau Dr. Evelyn Meerbote sowie bei den vielen noch lebenden Künstlern, die nicht nur wohlwollende Zustimmung gegeben, sondern auch tätige Hilfe bei der Überprüfung von Angaben zu den hier gezeigten Kunstwerken geleistet haben.

Wir bedanken uns ebenso herzlich bei einer großen Anzahl von Mitgliedern, Firmen und Einrichtungen, ohne deren Spenden eine Herausgabe nicht möglich gewesen wäre.

Die Redaktionskommission

Dr. habil. Dieter Schnurpfeil
Prof. Dr. sc. Klaus Krug
Prof. Dr. habil. Hans-Joachim Hörig

Quellenverzeichnis

Bilder 1, 2, 4, 5, 7, 19, 21, 22, 25-36, 52

Sammlung des Landes Sachsen-Anhalt (Heike Hager: Landesverwaltungsamt, Dokumentationsstelle zur Erfassung von Kulturvermögen des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale)

Bilder 3, 6, 7, 37-50, 53-59

Sammlung der Dow Olefinverbund GmbH (Astrid Molder: Public Affairs – Öffentlichkeitsarbeit, Schkopau)

Bilder 8, 12-17

Sammlung der Stiftung Moritzburg (Katalog "Plastik-Park Leuna", Staatliche Galerie Moritzburg Halle und VEB Leuna-Werke, 1987)

Bilder 18 und 20 Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Merseburg

Bild 24 Hochschule Merseburg (Katalog „Kunstwerke an der Technischen Hochschule "Carl Schorlemmer" Leuna-Merseburg“, 1989)

Bild 51 Uwe Pfeifer [6]

Fotonachweis:

Bilder 9-11, 23 Dr. Dieter Schnurpfeil

Bilder 12, 14, 15, 17, 24, Umschlaginnenseite hinten
Jochen Ehmke

Bilder 13 und 16 Walter Danz



Plastikpark Leuna

Ingeborg HUNZINGER (1915 - 2001) "Stehendes Mädchen", 1961 (Bronze, Höhe 99 cm)
im Hintergrund: René GRAETZ (1908 - 1974) "Sitzendes Mädchen", 1958 (Bronze, Höhe 109 cm)



deutsches
chemiemuseum
merseburg