



Zwischen Bauhaus und Bitterfeld.

Zur Rezeption und Nachwirkung des Bauhauses in der DDR

Vortrag von Dr. Christoph Kivelitz am 4. Februar 2001

Begleitprogramm zur Ausstellung 'Friedrich Kracht – Retrospektive' (14.01. - 10.02.2001)

I. Diskussion: Umgang mit der Kunst der DDR

Ein umstrittenes Diskussionsfeld eröffnet immer noch die Fragestellung, wie die im System der DDR entstandene Kunst im Rahmen der allgemeinen westlichen Kunstentwicklung zu werten ist und wie mit ihr umzugehen ist. Soll sie – wie auch die Kunst aus der Zeit des Nationalsozialismus – gewissermaßen als „Gefahrgut“ in Archive und Depots verbannt oder doch zumindest in historischen Museen aufgearbeitet, vielleicht aber auch in die Sammlungen der Kunst des 20. Jahrhunderts einbezogen werden? Doch welche Kriterien können bei der Auswahl zur Anwendung kommen? Lässt sich DDR-Kunst mit westlichen Qualitätsmaßstäben überhaupt beschreiben und erfassen?

Festzuhalten bleibt, dass diese Auseinandersetzung nicht hinreichend stattgefunden hat. Mit dem Niedergang der osteuropäischen sozialistischen Gesellschaften hat zwar der Kalte Krieg ein Ende gefunden, doch verblasst sind damit nicht die Diskurse, die sich in dieser ideologisch zugespitzten Situation ausgeprägt haben. Belege hierfür sind zum einen, dass das Institut für Kunst der DDR der Sammlung Ludwig im Schloss Oberhausen nach der Wiedervereinigung kurzerhand geschlossen wurde, des weiteren die Konzeption der Weimarer Ausstellung „Aufstieg und Fall der DDR im Jahre 1999“. Die offiziellen Vertreter der DDR-Kunst sahen sich hier wie in einer Propaganda- oder Trophäenschau offensichtlich an den Pranger gestellt. Die Inszenierung suggerierte die Gleichsetzung mit der Kunst des Nationalsozialismus, um damit auch das System der DDR undifferenziert als „totalitär“ einzustufen.

Weitgehend unbeachtet bleibt hierbei, dass in der DDR ein außerordentlich komplexer, sehr lebendiger und vielschichtiger Diskurs über Fragen der kulturellen Entwicklung geführt wurde. In der Konzeption des Sozialistischen Realismus wurde darauf abgehoben, Kunst und Kultur im Alltag des werktätigen Menschen zu verwurzeln und als organischen Bestandteil in das Volksleben einzubinden.¹ Das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit wurde als ein dynamisches begriffen, wobei insbesondere auch Fragen nach der Funktion von Kunst in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft aufgeworfen wurden. Der sozialistische Realismus wurde verstanden als ein wesentlicher Beitrag zur „Selbstverständigung des Volkes über seine Leistungen, seine Aufgaben und seine Probleme.“²

Im Vordergrund stand die Auseinandersetzung mit Geschichte aus marxistisch-leninistischer Perspektive, so wie es Brecht tat mit den „Fragen eines lesenden Arbeiters“: „Wer baute das siebentorige Theben?...“ Dem Künstler war anheim gestellt, die Geschichte aufzubrechen, auf die sozialen Triebkräfte hin zu untersuchen und dem Betrachter zu vergegenwärtigen, dass die sich vollziehende sozialistische Revolution nichts anderes sei als das Erheben der Zukunft in eine Potenz der Gegenwart. Das wiederum sollte nicht bedeuten, die

¹ Erwin Pracht / Werner Neubert (Hrsg.): *Sozialistischer Realismus – Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*, Berlin (Ost) 1970, S. 13

² PRACHT / Neubert, 1970, S. 59

Vergangenheit, vor allem aber die Gegenwart im Namen der Zukunft abzuwerten, vielmehr, den Gegenwartswert der Vergangenheit und die Zukunftsträchtigkeit der Gegenwart aufzudecken.

„Die geschichtliche Entwicklung verläuft 'dreidimensional', die Gegenwart ist in bestimmter Weise Folge und Ergebnis der Vergangenheit und zugleich Hinweis auf die Zukunft oder, wie Brecht sagt: 'Das Heute geht gespeist durch das Gestern in das Morgen'“³

II. Phasen der Bauhaus-Rezeption

Die Rezeption des Bauhauses in der DDR, in der BRD, aber auch in den USA war stets ideologisch behaftet, untrennbar mit der Politik des Kalten Krieges verbunden. In den einzelnen Phasen der Auseinandersetzung spiegeln sich die Standpunkte zu zentralen Fragestellungen der modernen Industriegesellschaften unmittelbar wider. Die Aneignung bzw. Kritik dient dem Entwurf bzw. der Legitimation der je eigenen Identitäten, was nicht zuletzt die Essener Ausstellung 'Bauhaus: Dessau – Chicago – New York' erneut bewiesen hat, war doch hier publikumswirksam der Versuch unternommen, die vertikale Gliederung US-amerikanischer Städte in den architektonischen Visionen der Bauhaus-Protagonisten zu begründen, damit gewissermaßen in eine utopische Dimension zu rücken.

2.1. Die erste Phase der Rezeption: Das Beispiel Mart Stam

Bis zum Jahr 1949 wurde das Bauhaus sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland als leuchtendes Beispiel antifaschistischer Kultur, der deutschen Moderne und des Wiederaufbaus nach dem Krieg gepriesen. Der Verfasser eines 1947 in der ostdeutschen Zeitschrift „Forum“ erschienenen Artikels beschrieb das Bauhaus als *wirkliche sozialistische Arbeitsgemeinschaft und Erziehungsstätte im Geiste der Demokratie und des Sozialismus*.⁴ Wie eine Vielzahl von Intellektuellen meldete sich im selben Jahr der Niederländer Mart Stam, fasziniert durch die Perspektive eines totalen Neuanfangs, direkt im ZK der SED, um seine Bereitschaft zum Einsatz zum Aufbau der Demokratie kundzutun.⁵ Als Stam im März 1948 mit seiner jüdischen Frau Olga Hiller schließlich in die SBZ übersiedelte, folgte er der persönlichen Einladung des sächsischen Industrieministers Otto Falkenberg, einen Beitrag zur industriellen Produktion durch Typenmusterentwürfe und Verfahrensentwicklung sowie zur Wiederaufbauplanung in Dresden zu leisten. In Kontakt mit Gerhard Strauss, Referatsleiter für Bildende Kunst bei der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung (DVV), entwickelte Stam darüber hinaus eine Organisation zur Reorganisation der Kunsthochschulen, wobei Industrie- und Alltagskultur besonders gefördert werden sollten. In diesem Zusammenhang schlug Strauss vor, Stam als Rektor der zu vereinigenden Akademie der Künste und der Hochschule für Werkkunst in Dresden einzusetzen, damit die Nachfolge von Hans Grundig anzutreten. In dieser Position formuliert Mart Stam die klare Zielsetzung, die Dresdner Kunsthochschulen – an denen es keine Architekturausbildung mehr gab – unter dem Primat der Architektur zu vereinigen. Neuer Name sollte sein: „Bauschule. Freie Hochschule für freie und industrielle Gestaltung“. Indem er den vollständigen Umzug nach Hellerau in die Tessenowsche Bildungsanstalt anstrebte, stellte er sich offen gegen die traditionell gefasste Akademie und den Kult des Künstler-Individuums sowie die Tafelmalerei.

Stams Programm fand zu diesem Zeitpunkt die volle Unterstützung der DW und der sowjetischen Militäradministration Deutschlands (SMAD) und war sogar in den Zweijahresplan der SBZ integriert. Er stieß jedoch auf den erbitterten Widerstand der örtlichen Künstler, Architekten und SED-Funktionäre der sogenannten Parteigruppe „Weidauer“. Als sich der Konflikt weiter zuspitzte, wurde Mart Stam 1950 schließlich als Direktor der Hochschule für angewandte Kunst und des bei ihr aufgrund der Kulturverordnung vom 16. März 1950 gebildeten Instituts für industrielle Gestaltung nach Berlin-Weißensee versetzt. Als Beirat stand der dem Ministerium für Leichtindustrie und den Kommissionen für die Auswahl von Modellen für die Leipziger

3 Pracht / Neubert, 1970, S. 59

4 Jeannine Fiedler / Peter Feierabend (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln 1999, S. 42

5 Simone Hain: *ABD und DDR. Drei Versuche, Avantgarde und Sozialismus in Deutschland zu verbinden*. In: Günter Feist / Eckhart Gillen / Beatrice Vierneisel (Hrsg.): *Kunstdokumentation SVZ / DDR. 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien*, Köln 1996, S. 430-443, 435

Mustermesse zur Seite.⁶ Trotz seiner anfänglichen Erfolge beim Neuaufbau der Berliner Hochschule kam es am 22. September 1952 anlässlich eines „Wettbewerbs für Serienmöbel“ zum persönlichen Affront des regierenden Möbeltischlers Walter Ulbricht (seit 1950 Generalsekretär des ZK der SED, gelernter Möbeltischler; Anm.: Carsten Roth, Textredaktion). Mart Stam wurde per Hausverbot der Zugang zum Institut untersagt. 1953 verlässt er unwiderruflich die DDR.⁷

2.1.2. Formalismus-Debatte

Als sich mit Gründung der BRD 1951 die Frontstellungen zwischen Ost und West zum Kalten Krieg verfestigten, verschärften sich auch die kulturpolitischen Auseinandersetzungen in der DDR. Nach dem Vorbild der stalinistischen Sowjetunion wurde die klassisch-humanistische, nationale Tradition zum Leitbild erhoben und den vermeintlich antinationalen und antisozialistischen, da „kosmopolitischen“ und „formalistischen“ Zielsetzungen der Avantgardebewegungen, damit auch der Bauhaus-Künstler, entgegengestellt. Gleichzeitig verurteilte das ostdeutsche Ministerium für Aufbau die 1933 vom CIAM-Kongress verabschiedete Charta von Athen. Richtlinie für den Wiederaufbau sollte nicht die „Auflösung der Stadt“ im Namen der Freiheit des Einzelnen und des Autoverkehrs sein, sondern die Konzentration auf den Stadtkern mit seiner organischen Integration von Arbeit, Wohnen und Freizeit.⁸

In der Formalismus-Debatte nahm die Polemik gegen das Bauhaus 1951 den Charakter einer Hetzkampagne an. Die V. SED-Tagung stand unter dem Motto: „Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“. Wie den Worten Ulbrichts zu entnehmen ist, wurde die Formensprache des Bauhauses und des Konstruktivismus nicht mehr nur als überholt verworfen. Ulbricht prangerte sie vielmehr als Hindernis und Gefahr an, durch die die Entwicklung der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse in der DDR wesentlich beeinträchtigt sei.⁹

„Gleichzeitig mit dem Studium der nationalen Traditionen als Grundlage unserer Entwicklung der Architektur müssen wir den Bauhausstil als volksfeindliche Erscheinung klar erkennen.“¹⁰

In dieser angespannten Atmosphäre des Kalten Krieges galt das Bauhaus nicht länger als „Kathedrale des Sozialismus“, sondern als Verschmutzung der nationalen Traditionen durch „bourgeoise Umtriebe“ und Auswüchse der amerikanischen Propaganda.

2.1.3. Das Beispiel Hans Schmidt

Der Tod Stalins und der Amtsantritt Chruschtschows im Jahr 1953 leiteten auch in der DDR eine Mäßigung dieses kulturellen Kreuzzuges ein. Die Neuorientierung war allerdings wesentlich durch die wirtschaftliche Situation bestimmt, insbesondere durch die akute Wohnungsnot und Materialknappheit. 1954 hielt Chruschtschow seine oft zitierte Rede unter dem Titel „Besser, billiger und schneller bauen“, in der er die Industrialisierung und Standardisierung des Wohnungs- und Häuserbaus forderte.¹¹ Damit war auch der zumindest partiellen Rehabilitation der Bauhaus-Moderne der Weg bereitet. Die Architekten waren allerdings weder in ideologischer noch in ästhetischer Hinsicht auf die damit verbundene Umwälzung der Entwurfs- und Baupraxis vorbereitet.

Die kulturpolitische Situation der sogenannten „Tauwetterperiode“ bewegte den funktionalistischen Architekten Hans Schmidt, im Jahr 1956 aus der Schweiz in die DDR umzusiedeln. Schmidt erkannte die Notwendigkeit, im unmittelbaren Kontakt mit der Praxis der radikalen Industrialisierung ein auf diese Realität bezogenes komplexes ästhetisches System zu schaffen.¹²

6 Hain, 1996, S. 439

7 Hain, 1996, S. 440

8 Fiedler / Feierabend, 1999, S. 44

9 Fiedler / Feierabend, 1999, S. 44

10 Fiedler / Feierabend, 1999, S. 47

11 Fiedler / Feierabend, 1999, S. 47

12 Hain, 1996, S. 441

„Ich zögere nicht, [...] in der Typisierung und Industrialisierung die entscheidenden Grundlagen einer sozialistischen Architektur und zwar nicht nur in technisch-materieller, sondern ebenso in künstlerisch-ideeller Beziehung zu sehen. Das bedeutet für den Architekten die nicht leichte Aufgabe, das wissenschaftlich-analytische Denken und die künstlerische Intuition in gleicher Weise zu beherrschen. Wenn er die Aufgabe zu lösen vermag, kann er ein richtiger Architekt genannt werden.“¹³

Durch gründliche baugeschichtliche Forschung bereitete er nach und nach die Neubewertung der Werkbundgedanken, des Neuen Bauens, des Bauhauses sowie des sowjetischen Konstruktivismus vor. Die jüngere Architektengeneration der DDR verdankt der von Schmidt erkämpften Rekonstruktion des Dessauer Bauhauses und der von ihm herausgegebenen Publikationen maßgeblich ihre berufliche Wertorientierung. Trotz dieser Erfolge wallten die Diskriminierungskampagnen immer wieder auf, was ihn 1969 schließlich dazu bewegte, in die Schweiz zurückzukehren. Dessen ungeachtet hielt die Bauhaus-Begeisterung während der 1970er Jahre unvermindert an und gipfelte 1976 in der Renovierung und Wiedereröffnung von Gropius' Dessauer Bauhaus.

2.1.4. Der „Bitterfelder Weg“

Das kulturpolitische Anliegen des „Bitterfelder Weges“, dessen Programm in den Jahren 1957 bis 1959 entwickelt wurde, sollte eine entscheidende Etappe der sozialistischen Kulturrevolution markieren.¹⁴ Anfang 1957 fand die 30. Tagung des Zentralkomitees der SED statt. Sie leitete eine breite ideologische Offensive der Partei ein, deren Höhepunkt der V. Parteitag der SED im Juli 1958 darstellte. Es ging darum, das sozialistische Bewusstsein in alle Schichten der Bevölkerung zu tragen, um sie zu befähigen, stärker als zuvor aktiv und schöpferisch an der Gestaltung der Gesellschaft mitzuwirken, die sozialistische Demokratie weiter zu entfalten und auf kulturellem Gebiet die Kluft zwischen Kunst und Volk und Kunst und Leben zu schließen.¹⁵

„Wir müssen erreichen, dass die Schriftsteller, die Künstler und die Wissenschaftler nicht als seltene Ausflügler in die Betriebe, Maschinen-Traktoren-Stationen und landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften gehen, sondern dass sie sich dort wie zu Hause fühlen, dass sie ihr Leben und ihre Interessen mit denen des Volkes verbinden.“¹⁶

Maßstab war die Definition des „Sozialistischen Realismus“ durch Bertolt Brecht, derzufolge die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Zusammenlebens der Menschen Einsichten in das soziale Getriebe gewähren und sozialistische Impulse erzeugen sollte. Kunst vermittele ein Vergnügen, indem sie die „Meisterungsmöglichkeit des menschlichen Schicksals durch die Gesellschaft“ vor Augen führe.¹⁷ In diesem Sinne sollen die Künstler dem Arbeiten und Leben der „werktätigen“ Bevölkerung unmittelbar verbunden und über den „Bitterfelder Weg“ verpflichtet werden, sich mit der Arbeit und dem Leben der Menschen eines Betriebs, einer Genossenschaft, einer Brigade zu beschäftigen. Sie sollten das Neue gestalten und dadurch „die Menschen für die Erfüllung hoher Aufgaben begeistern“. ¹⁸ Es galt, der Kunst ganz neue, umfassende Wirkungsmöglichkeiten im gesellschaftlichen Leben zu erschließen und ihr in der Synthese mit der Architektur eine weitestgehende Öffentlichkeit zu gewährleisten.

III. Die Synthesen der Künste: Konzept einer sozialistischen Modernität

Bei diesen Diskussionen trat auch die monumentale Kunst und deren Stellenwert im architektonischen Zusammenhang verstärkt ins Augenmerk. Seit 1965 wird die Entwicklung der Architektur durch drei ineinander greifende Aspekte bestimmt: Durch die Typisierung der ihrerseits technologisch geprägten Elemente; ferner durch den Versuch, der Uniformität durch Zeilenbildung, das heißt durch die Betonung markanter Einzelbauten

13 Hain, 1996, S. 441

14 Pracht / Neubert, 1970, S. 107

15 Pracht / Neubert, 1970, S. 107

16 Pracht / Neubert, 1970, S. 112-113

17 Pracht / Neubert, 1970, S. 132-133

18 Martin Damus: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im realen Sozialismus*, Reinbek 1991, S. 167

und durch architekturbezogene Bildkunst zu entgehen. Monumentale Bildwerke sollten in modellhaften Darstellungen vom Zusammenleben dem Publikum die Welt zum „Zugriff“, zum „Eingriff“ vor Augen führen. Die erzeugten Denkipulse sollten schließlich zu Handlungsimpulsen werden und so einen Beitrag leisten, die gesellschaftlichen Veränderungen mitzuvollziehen und zu gestalten.

Zur Besonderheit der Kunst gehört, nach marxistischer Auffassung, dass sie schaffendes Erkennen ist. Kunst ist eine geistige Aneignungsweise der Welt, im doppelten Sinne, wie dies Marx meint: Das heißt etwas sich aneignen, indem man es produziert, macht, gestaltet, ein ästhetisches Gebilde herstellt. So hat die sozialistische Kunst Anteil an der bewussten Organisation des menschlichen Lebens. Erst mit der *„Meisterungsmöglichkeit des menschlichen Schicksals durch die Gesellschaft“* wird der ganze Bereich des Sozialen zum Gegenstand positiver ästhetischer Wertung. Ästhetisch findet die wachsende, in sich oftmals spannungsvolle Übereinstimmung der persönlichen mit den gesellschaftlichen Interessen im Schönen ihren Niederschlag – als Harmonie. Im Schönen wird der Einzelne sich der Möglichkeiten der Selbstverwirklichung bewusst.

Diese theoretischen Auseinandersetzungen spiegeln sich unmittelbar in den Entwürfen zur Gesamtgestaltung von Wohngebieten wider. Besondere Beachtung galt in diesem Kontext der Bildkunst, sei es in Gestalt von Plastiken, monumentalen Bildwerken oder auch plastisch-dekorativen Strukturen. Werke der Bildenden Kunst sollten sinnvoll mit der baulichen Situation und den Lebensprozessen im Wohngebiet verknüpft werden. Dies verband sich mit der Fragestellung, ob es möglich ist und überhaupt wünschenswert sei, einen bildkünstlerischen Zusammenhang für ein ganzes Stadtensemble zu schaffen, die Stadt gewissermaßen durch eine sinnliche Ebene ästhetisch zu überformen.¹⁹

Als Kernproblem sozialistischer Architektur galt folglich die Synthese aller Faktoren und Elemente der Stadt- und Baugestaltung, insbesondere die Synthese von Architektur und Bildender Kunst. Im Rückbezug auf das Bauhaus-Manifest sah man in dieser Zielsetzung eine Jahrhundertaufgabe, fordert dieses doch als *„das letzte, wenn auch ferne Ziel“* das *„Einheitskunstwerk“*. den großen Bau, *„in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst“*.²⁰ Die architektonische Leitidee der sozialistischen Gegenwart war nicht der signifikante Einzelbau, vielmehr das städtebauliche Gefüge, die Wirkung komplexer sachlicher, gesellschaftlicher und kultureller Funktions- und Raumstrukturen, deren Verdichtung und Verflechtung. *„Es geht nicht darum“*, so war in den Thesen zum VIII. Kongress des Verbandes Bildender Künstler 1978 formuliert, *„die gestalterischen Leistungen der einzelnen Schaffungsbereiche jeweils neu zusammenzufügen. ... Es geht darum, das schöpferische Bemühen aller Beteiligten zu konzentrieren und viele einzelne Leistungen zu einem in sich geschlossenen Ganzen zu formieren. ... Wir müssen es lernen, die künstlerische Qualität bewusst einzusetzen zur Gestaltung der Lebenssphäre des sozialistischen Menschen.“*²¹

Indem einerseits das Programm des Bauhauses zumindest selektiv aufbereitet, andererseits die Entwicklung des „Bitterfelder Weges“ angegangen wurde, eröffneten sich offenbar Perspektiven, die utopischen Impulse der Avantgardebewegungen pragmatisch in die Realität zu überführen bzw. auf Verwirklichungsmöglichkeiten hin zu überprüfen.

IV. Der Stadtraum als Zukunftslabor

Die Überlegungen über das Konzept einer sozialistischen Modernität nahmen das romantisierende Pathos der Revolutionszeit nach 1917 auf, so etwa das Leitbild einer „Kathedrale des Sozialismus“, so wie es sich in Lionel Feiningers Titelholzschnitt zum ersten Bauhausmanifest verdichtete, den Gedanken der „Stadtkrone“ von Bruno Taut, nicht zuletzt auch den konstruktivistischen Entwurf eines „Turmes der III. Internationale“ von Vladimir Tatlin in seiner widersprüchlichen Einheit von funktionierendem Bauwerk und Monument einer neuen Weltgemeinschaft, von Nutzbau und Zeichen. Leitbild war auch der Aufruf der Majakowski-Gruppe von 1918,

19 Harald Olbrich: *Fragen künstlerisch-ästhetischer Umweltgestaltung*. In: Hubertus Gassner / Eckhart Gillen (Hrsg.): *Kultur und Kunst in der DDR seit 1970*, S. 293-306. S. 294

20 Olbrich, 1977, S. 294

21 Ulrich Kuhirt (Hrsg.): *Kunst in der DDR. 1960-1980*, Leipzig 1983, S. 248

die Straßen durch temporäre, karnevaleske Gestaltungen für jedermann „zum Festtag der Kunst“ zu machen und damit die ganze Stadt in eine neue zu verwandeln,²² ein Projekt, das in der Leninschen Monumentalpropaganda institutionalisiert worden ist.

Mit der Stabilisierung und zugleich Dynamisierung des Systems in den 1970er Jahren erweiterten sich die Ansichten zur Synthese und Monumentalkunst. In der Gestaltung komplexer architektonisch-plastischer Ensembles sollten nunmehr figürliche und nichtfigürliche Symbolformen zur Einheit gebracht werden. Die sozialistische Stadtgestaltung nutzte die Bildende Kunst in der Vielfalt ihrer Möglichkeiten und Sprachweisen von den dekorativen Bereichen (einschließlich der Kinetik) bis hin zu einer realistischen Formensprache, in denen Prozesse, Probleme und weltanschauliche Dimensionen anschaulich erlebbar werden sollten. Verschiedene Inhalte und Stilmittel wurden spannungsvoll in Einklang gebracht, um Synthese als Aufgabe, Prozess und Resultat ins Bewusstsein zu rücken.²³

„Ziel dieser Ensemblewirkung ist dann nicht, durch Dekoration 'abstrakte' architektonische Hüllen attraktiver zu machen, sondern vor allem in der synthetischen Raumgestaltung deren gesellschaftliches Wesen sichtbar zu machen, die materiellen und geistigen Funktionen der Räume und Körper zu interpretieren und den Menschen der gesellschaftlichen Gesellschaft als ihnen etwas Gemeinsames anzubieten. Durch die bildkünstlerische Bestätigung, Vertiefung, Differenzierung und Ausweitung der architektonischen Funktionen und Aussagen kann sich diese Art Synthese zum Erlebnis sozialistischer Gemeinschaftlichkeit entfalten.“²⁴

Der Stadtraum gestaltete sich nicht nur als technisch-biologisches und funktional geprägtes, sondern vor allem als soziales und politisches Gebilde, als Handlungssphäre von Individuen und Gemeinschaften, Ort sozialistischer Betätigung und Selbstbestätigung. Dementsprechend wurde in der Gestaltung des städtischen Ensembles abgehoben auf den inneren Zusammenhang aller Bereiche des Lebens, das heißt von Wohnen, Arbeiten, Bildung, Erholung oder Versorgung. Die Zielvorstellung der Synthese sollte ein neues städtebaulich-architektonisch künstlerisches Denksystem sowie eine entsprechende Praxis der Gemeinschaftsarbeit bezeichnen.²⁵ Komplexe Umweltgestaltung war auf Prozess, auf Wachstum, Wandel und Flexibilität angelegt und sollte die Initiative der Bewohner für die Entwicklung ihrer Lebensumwelt fordern und fördern:

„Zum kulturpolitischen Konzept der DDR gehörte es, die Kunst als Kommunikationsmittel gesellschaftlicher Ideen an die Massen heranzutragen, dort wo sie sind: in den gesellschaftlichen Raum ihrer Lebensstätigkeit, also auch in den öffentlichen Raum der Stadt. Kunst als Mittel einer neuen gesellschaftlichen Sinnstiftung zur Mobilisierung der Massen in Richtung Sozialismus – das war das ideale Ziel.“²⁶

In kontrovers ausgetragenen Diskussionen vermittelte sich die grundlegende Erkenntnis, dass die Bildende Kunst je nach Aufgabenstellung, nicht nach vorgefassten Ideen und Gesichtspunkten in die architektonische Umwelt einzubeziehen war. In ihrer Funktion und Aussagekraft sollte sie durch die konkreten Lebensprozesse, die alltäglichen Abläufe bestimmt und in den praktischen Lebensraum der Bewohner eingefügt werden. Zur Steuerung und Kontrolle dieser Gestaltungsaufgaben wurden gegen Ausgang der 1970er Jahre, nach dem Vorbild der Büros für architekturbezogene Kunst auf Bezirksebene, nach und nach auch solche auf Kreisebene ins Leben gerufen. Kontinuierlich und systematisch erörterte die Zentrale Arbeitsgemeinschaft „Architektur und bildende Kunst“, ein interdisziplinäres Gremium von Architekten, Künstlern und Wissenschaftlern, das vom Verband der Architekten der DDR und dem Verband Bildender Künstler der DDR 1962 gegründet worden war, theoretische Probleme der Synthese von Kunst und Architektur.²⁷

Im Folgenden sollen diese programmatischen Äußerungen der DDR-Kulturpolitik beispielhaft mit einigen baugebundenen Bildwerken konfrontiert werden.

22 Olbrich, 1977, S. 298

23 Olbrich, 1977, S. 299

24 Olbrich, 1977, S. 301

25 Olbrich, 1977, S. 301

26 Monika Flacke (Hrsg.): *Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR*. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1994, S. 47

27 Kuhirt, 1983, S. 249

Das erste große Außenwandbild der DDR schuf 1952 Max Lingner in der Pfeilervorhalle am Haus der Ministerien in Berlin, dem ehemaligen NS-Reichsluftfahrtministerium. Dem Wandbild war ausdrücklich die Aufgabe zugeordnet, das Gebäude umzubezeichnen. Der Inhalt der Darstellung war daher nicht direkt auf die im Gebäude wirkenden Institutionen, sondern auf die zu gestaltende soziale und politische Ordnung bezogen. Ins Bild gesetzt war die Verkündung des neuen Lebens im Zuge der sich vollziehenden gesellschaftlichen Veränderungen im Lande, dargestellt nach einzelnen Aspekten in nebeneinander gruppierten Bildabschnitten. Der Künstler nutzt stilistisch Verfahren der Neuen Sachlichkeit, in Hinblick auf die additive Erzählweise greift er auf mittelalterliche, ebenso aber auch auf Vorbilder des figürlichen Konstruktivismus zurück. Das Bildwerk verbindet sich in keiner Weise mit der monumentalen Architektur, betont vielmehr den Gegensatz, um so gerade den Bruch mit der Vergangenheit zu betonen. Indem es zeichenhaft ein Relikt der zu überwindenden Vergangenheit besetzt, entspricht es in seiner Funktion den Dekorationen, die in der Folge der Oktoberrevolution in der Sowjetunion anlässlich von Paraden und Umzügen an den historischen Straßenzügen angebracht wurden. Hier ist das Kunstwerk allerdings nicht auf das ephemere Ereignis, vielmehr auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet.

Den Versuch, Architektur und Bildwerk strukturell in einen Zusammenhang zu bringen, unternimmt der Architekt Hermann Henselmann mit seinem Entwurf für ein „Haus des Lehrers“ am Berliner Alexanderplatz. Das Bauwerk, das im Jahr 1964 fertiggestellt wurde, ragt in Sichtweite zur ebenfalls unter seiner Regie entstandenen Stalin-Allee auf. Indem der Architekt die Gestaltungsprinzipien des Funktionalismus konsequent aufgreift, stellt er den neuen Entwicklungsabschnitt des Systems programmatisch zur Schau. Es handelt sich um den ersten maßstabbildenden Hochhausbau im neu zu schaffenden Stadtzentrum. Das stark farbige Plattenmosaik „Unser Leben“ von Walter Womacka umzieht das Gebäude als dekoratives Friesband, das die schmucklose Fassade, die dem tragenden Stahlbetongerüst vorgehängt ist, rücksichtslos durchschneidet. In horizontaler Ausrichtung stellt es sich dem vertikalen Höhenzug des Gebäudes entgegen, um gleichzeitig im Rekurs auf klassische Bildungsprinzipien, gleichsam als Gebälk, eine Sockel- und Geschosszone voneinander abzuheben. Bild- und Bauwerk stehen letztlich auch hier noch unverbunden nebeneinander. Deren Verhältnis bleibt äußerlich bestimmt, denn das eine scheint sich nicht aus dem anderen zu entwickeln. Vor Augen geführt sind die sozialistischen Bildungs- und Erziehungsziele, um im Sinne einer „architecture parlante“ die Nutzung des Gebäudes nach außen hin zu verdeutlichen. Es ging jedoch nicht nur um die Selbstdarstellung der entsprechenden Institution, sondern darüber hinaus um die Versinnbildlichung ihrer Funktion im System der DDR.²⁸ Als Bindeglied zwischen den Einzelszenen fungieren abstrakt-geometrische Formationen, die die Abfolge der typisierten Handlungssequenzen rhythmisieren und gleichzeitig auf den übergeordneten Zusammenhang beziehen. Auf diese Weise suggeriert das Wandbild dem Betrachter, er habe aktiven Anteil am Wirken der hier untergebrachten Verbände.

Über diesen Anspruch hinausgreifend, wollte Gerhard Bondzin mit seinem 1969 entstandenen Wandbild „Der Weg der roten Fahne“ am Kulturpalast in Dresden den Sozialismus in seiner ganzen Epochenbedeutung vergegenwärtigen. Sein thematischer Bezugspunkt war nicht das Gebäude selbst, sondern das in unmittelbarer Nähe in der Schlossstraße befindliche Monumentalbild „Fürstenzug“, das den Bombenkrieg überlebt hatte. Gegenüber dem „Haus des Lehrers“ von Henselmann verändert sich hier entscheidend das Verhältnis von Bild- und Bauwerk. Über einem zurückgesetzten gläsernen Sockel und einer das Gebäude tragenden Pfeilerstellung erhebt sich das Hauptgeschoss des Kulturpalastes. Den gesamten Mittelbereich der seitlichen, der Altstadt zugewandten Fassade besetzt das Wandbild von Bondzin, das so gewissermaßen als Mittelrisalit herausgestellt wird und durch die durchfensterten, damit entmaterialisierten Gebäudeecken eine zusätzliche Betonung erfährt. Bondzin zitiert in seiner Gestaltung Eugène Delacroix' Gemälde „La liberté guidant le peuple“. Die allegorische Frauenfigur bildet wie im historischen Vorbild das kompositorische und ideelle Bindeglied des Entwurfs, tritt hier jedoch nicht als Antriebskraft eines dem Betrachter entgegen stürmenden Bewegungszuges in Erscheinung. Die Drohgebärde nimmt den Charakter eines Offenbarungsgestus an, um dem Passanten die harmonische Gesellschaftsordnung zu veranschaulichen und ihn aufzufordern, an diesem Prozess Anteil zu nehmen. Die gleichsam ort- und zeitlose sinnbildliche Darstellung verbindet sich mit den Durchblicken in das Innere des Kulturpalastes. Das bei nächtlicher Illumination sichtbar

werdende Publikum scheint sich aus der Bildkomposition herausgelöst zu haben bzw. umgekehrt sich in dieser Symbolfigur zu verfestigen. So findet das Wandbild einen sinnvollen Bezug zum städtischen Leben.

Ein Wandbild von José Renau zum Thema "Energie", das am Eingangsbau eines Gebäudes der Energieverwaltung in Halle angebracht wurde, war wie das von Walter Womacka entworfene Plattenmosaik für das „Haus des Lehrers“ an die Nutzerinstitution des Gebäudes gebunden. Darüber hinaus sollte es aber auch ein neues Weltbild in der Epoche des Sozialismus verkünden. Im Rückbezug auf Lenins Elektrifizierungskampagnen wurde hier ein Kausalzusammenhang zwischen der „sozialistischen Revolution“, der „wissenschaftlich-technischen Revolution“ und der Zielvorstellung des Friedens behauptet. Renau fand eine künstlerische Lösung für dieses Thema, indem er ganz auf die Darstellung des Menschen verzichtete und in stark geometrischen Formen Elemente der Revolutionsikonographie miteinander verknüpfte. Hierzu gehören die Metaphorik der Sonne und des roten Banners, die Weltkugel und Verweise auf die französische Revolutionsarchitektur. Die hierarchisch-starre, symmetrische Bildkomposition zerfällt nach dem Vorbild des italienischen Futurismus in farblich abgestufte, kleinteilige Facetten, um so eine Illusion von Bewegung zu vermitteln. Das ikonographische Repertoire, das der Gestaltungsaufgabe des Monumentalbildes zugrunde liegt, erfährt zwar durch Renau eine Erweiterung und einen Zugewinn an Komplexität. Im Hinblick auf die Verbindung von Bau- und Bildwerk fällt der Künstler jedoch gegenüber den vorgenannten Beispielen wieder zurück, denn das Verhältnis ist allein durch die Zweckbestimmung des Gebäudes gewährleistet.

Erst mit seinen Entwürfen für Halle-Neustadt, Wandbilder an der Schwimmhalle, an der Mensa und am Studentenwohnheim des Bildungszentrums findet Renau neue Wege, Bildende Kunst und Architektur in einer Synthese zusammenzuführen. Der zehngeschossige, extrem langgestreckte und in sich völlig uniforme Gebäudezug wird allein durch die beiden vertikalen Treppentürme und den horizontalen Baukörper der Mensa, der als eigenwertiges Volumen in den Gebäudekörper eingezogen ist, rhythmisiert. Für die fensterlosen Wandflächen der Treppenhäuser, der Mensa und des Schwimmbades entwickelte Renau das folgende Gestaltungsprogramm: „Der in die Natur integrierte Mensch“, „Marsch und Jugend“, „Ungebändigte Natur“, „Vom Menschen gebändigte Natur“. Die einzigen namhaften Künstler, die sich zur Mitarbeit im Kollektiv bereit erklärten, Diehl, Graetz und Sandberg, verweigerten sich jedoch den Vorgaben Renaus und lösten die ihnen zugedachte Wand aus dem dramaturgischen Zusammenhang. Sie malten 1970 auf die Wand der Schwimmhalle das idyllische Bild von „Badenden“. Die anderen Wände vollendete Renau erst 1973-75 mit befreundeten Künstlern als Helfern, „wenn auch nicht ohne Abstriche und Korrekturen durch den Auftraggeber an seiner ursprünglichen Idee. So wurde aus dem Thema „Ungebändigte Natur“ das Thema „Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR“. Der Bewegungszug, der in der Reihung der Plattenbauelemente aufgenommen und im „Marsch der Jugend“ auf den revolutionären Impetus bezogen wird, scheint so zum Stillstand gebracht zu werden, damit eben auch die Offenheit und Prozesshaftigkeit der Entwicklung.

Im Dezennium der 1970er Jahre wurde intensiv daran gearbeitet, die Möglichkeiten der architekturbezogenen Kunst zu erweitern und Wege ausfindig zu machen, um auch Verfahren industrieller Serienfertigung sinnvoll zu nutzen. So wurden Versuche zur Entwicklung von Systemen industriell gefertigter Formsteine unternommen. Mannigfaltig variabel sollten diese für die verschiedensten dekorativen Zwecke einsetzbar sein. Einen Ausgangspunkt bot insbesondere die Entwicklung eines 12-teiligen seriellen Formsteinsystems durch eine Arbeitsgruppe der VEB „Stuck und Naturstein Berlin“ und der Künstlergenossenschaft „Kunst am Bau“ in Dresden, der unter anderen auch Friedrich Kracht*¹ angehörte. In den verschiedensten Städten wurde dieses System in Wohnungs- und Gesellschaftsbauten, bei der Gestaltung von Abgrenzungen und Raumteilern im Außen- und Innenraum, von freistehenden Strukturwänden, Brüstungen, Einfassungen, Schmuckstelen oder Stützmauern verwendet. Daneben arbeiteten Künstler an Schablonensystemen für farbige klebbare Außentapeten, mit denen wandbildartige Zierkompositionen geschaffen werden können. Zu verweisen ist auch auf analoge Systeme von Formsteinen für Brunnengestaltungen, Wasserspiele oder Pflanzschalen sowie auf Systeme komponierbarer Metallkonstruktionen für dekorative Gittergestaltungen und ähnliches. Die Künstler wurden allerdings meistens nicht am architektonischen Entwurf beteiligt, so dass die plastischen Gliederungen durch serielle Systeme sich nur in den seltensten Fällen ästhetisch mit dem Baukörper verbanden. In der Regel kamen sie zum Einsatz, um fensterlosen Außenwänden der Plattenbauelemente den Anschein von Gestaltung zu verleihen. Dessen ungeachtet war hier jedoch eine Perspektive aufgezeigt, wie der Künstler in die industrialisierte Baupraxis einbezogen werden kann. Erst wenn die Gegensätze von

vermeintlich freier und angewandter Kunst überwunden sind, lassen sich Bildende Kunst und Architektur sinnvoll in einer Synthese zusammenführen.

V V. Synopsis: Stadtplanung und Kunst im öffentlichen Raum heute

Die dargelegten Beispiele belegen zwar, dass die Praxis die hohen ästhetischen Ansprüche, die in der theoretischen Diskussion gestellt wurden, kaum einhalten konnte. Andererseits wird jedoch auch deutlich, dass hier ein ungeheurer Fundus der Bildaufarbeitung harrt. Auch im Westen kann der Stellenwert der Kunst im öffentlichen Raum kaum als befriedigend bezeichnet werden. Zu verweisen ist nicht allein auf die immer wieder aufwallenden Kontroversen zwischen Kunstverständigen, Medien und Laienpublikum, sondern insbesondere auf die fehlende theoretische Grundlage. Aufwendig inszenierte Skulpturenprojekte übernehmen eine Stellvertreterfunktion, während der baugebundenen, nicht ephemeren Kunst nur ein vergleichsweise winziges Kontingent an Mitteln zugedacht wird. Eine eigentliche Auseinandersetzung mit dieser Gestaltungsaufgabe, die Künstler doch aus ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung herausführen könnte, findet nicht statt.

Gegen die weitere Zerstörung der Bildwerke, die der Sozialismus in den „fünf neuen Bundesländern“ hinterlassen hat, tritt mittlerweile zwar der Denkmalschutz an, doch wichtige Ensembles sind bereits unwiderruflich zerstört oder dem Abriss anheim gestellt. Zu diskutieren ist beispielhaft der Umgang mit dem ehemaligen Palast der Republik in Berlin-Mitte, der als Altlast der Geschichte entsorgt werden soll, nachdem das Konzept eines gesellschaftsrelevanten Gesamtkunstwerks bereits endgültig zerstört worden ist**² Das auch kunsthistorisch bedeutende Monumentalbild von Bondzin am Kulturpalast in Dresden ist so etwa durch ein Netz verhüllt, nicht zum Schutz des Kunstwerkes, vielmehr zum Schutz der Öffentlichkeit vor der hier fortlebenden sozialistischen Propaganda.*³ Wie schon bei der Entfernung des kolossalen Lenin-Standbildes vom Lenin-Platz in Berlin, werden symbolische Bezugspunkte im Stadtgefüge ausgelöscht. Die entstehenden Leerstellen werden jedoch nicht durch neue Zeichen ausgefüllt, so dass die Stadt als Handlungsraum ihre sinnhaften Orientierungen verliert. Kommerz und Spektakel können kaum als Auswege aus der daraus resultierenden Identitätskrise – im Osten wie im Westen – in Betracht gezogen werden.

*¹ Friedrich Kracht, 1925 – 2007 (Ergänzung des Rez.)

*² Palast der Republik, genannt „Erchs Lampenladen“, Abriss 2006-2008, Bau des Humboldt-Forums auf dem Schlossplatz: „Das Humboldt Forum ist ein entstehendes Museum im Rahmen des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses. Es soll frühestens im Jahr 2020 eröffnet werden und wird Ausstellungen über außereuropäische Kulturen beherbergen.“ (Zitat Wikipedia; Ergänzung des Rez.)

*³ Der Kulturpalast in Dresden wurde 2008 unter Denkmalschutz gestellt, ebenso das Wandbild von Bondzin. Das Gebäude dient hauptsächlich als Sitz der Dresdner Philharmonie. (Ergänzung des Rez.)