

3 Arbeit

Josep Renau und die künstlerische Suche nach dem Abbild des »Zukünftigen Arbeiters« im Sozialismus

Each period has its peculiar image of man.⁴⁴³

Die bildliche Gestaltung hat zwei Faktoren zu berücksichtigen, einmal die linear-flächige oder geometrisch-plakative stilisierte Darstellung zur effektvollen Vermittlung des Lehrstoffes und zum anderen die realistische Darstellung der emotionalen Themen »20 Jahre DDR« – »Kommunikation Mensch – Maschine«.⁴⁴⁴

Das künftige sozialistische Kollektiv des Betriebes wird ein Kollektiv von Mathematikern und Physikern, von Ingenieuren und höchst qualifizierten Facharbeitern sein, die ihre Produktion gemeinsam lenken, gemeinsam ihre Pläne aufstellen [...], und bei denen der Unterschied zwischen den verschiedenen Formen der Arbeit nur noch graduell ist.⁴⁴⁵

3.1 Einleitung

Dürer und Renau – Menschenbilder im Sozialismus

Die Rückseite der Mai-Ausgabe der *Bildenden Kunst* von 1971 schmückt Albrecht Dürers Kupferstich »Adam und Eva« (1504) beim Sündenfall. Das Paar gilt als eine der ersten nordalpinen Aktendarstellungen der Renaissance und verdeutlicht jüngeren Forschungen zufolge Dürers Bemühungen, Adam und Eva aus dem Kontext der biblischen Heilsgeschichte herauszulösen und als autonomes Kunstwerk eigener Schöpferkraft zu etablieren.⁴⁴⁶ Da auch in der DDR mit dem Dürer-Jahr 1971 die 500. Wiederkehr des Geburtstages des Künstlers aufwendig zelebriert wurde,⁴⁴⁷ verwundert es nicht, dass sich zahlreiche Aufsätze dieses Jahrgangs der *BK* mit dem

443 Paul Tillich, Prefatory Note, in: Peter Selz, *New Images of Man*, Ausst.-Kat. New York – Baltimore, New York 1959, S. 9–10, hier S. 9.

444 BArch, DY 3023/672, Ideenprojekt..., Anlage 1: Gestaltungsregeln, S. 2.

445 Georg Klaus, *Kybernetik in philosophischer Sicht*, Berlin 1961, S. 402.

446 Vgl. Christian Schoen, *Albrecht Dürer: Adam und Eva. Die Gemälde, ihre Geschichte und Rezeption bei Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien*, Berlin 2001.

447 Vgl. die Publikationen zum Dürer-Jahr 1971 in der DDR: Dürer-Komitee der DDR (Hg.), *Dürer-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1971*, Dresden 1971; Werner Schmidt/Harald Marx/Katharina Scheinfuß, *Deutsche Kunst der Dürer-Zeit*, Dresden 1971; Ernst Ullmann (Hg.), *Albrecht Dürer: Kunst*



Abbildung 6. Josep Renau, »Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus«, Kopfstudie Arbeiter, 10.–28.9.69, Öl auf Hartfaser, Maßstab 1:1, 100×71 cm, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

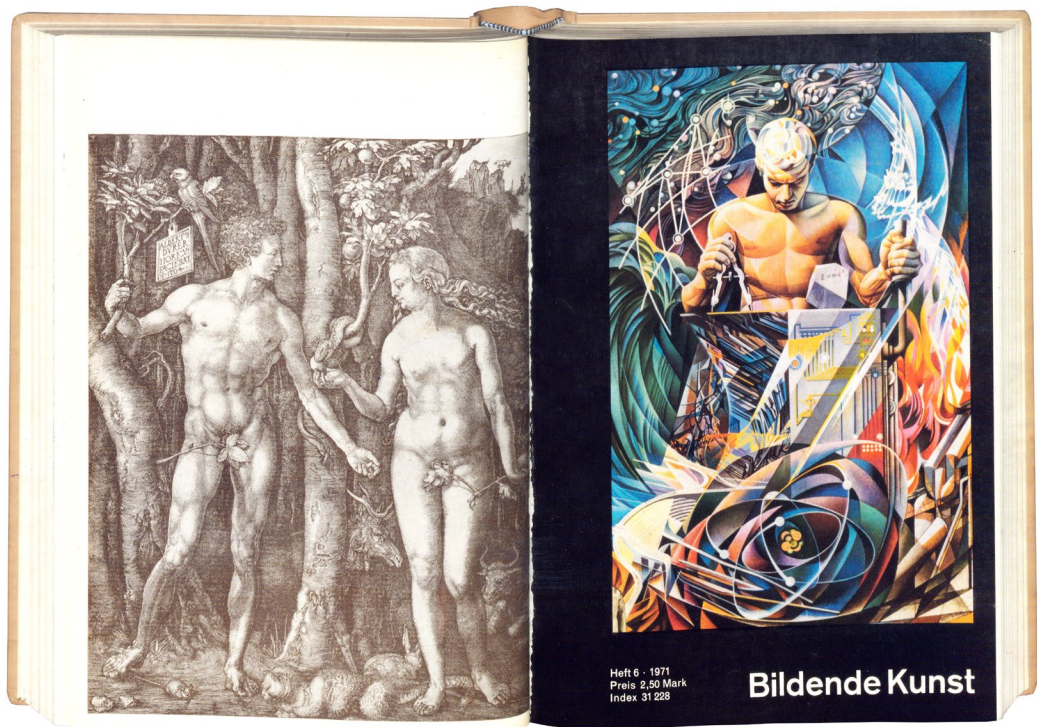


Abbildung 7. Rückseite der Mai-Ausgabe und Vorderseite der Juni-Ausgabe der Zeitschrift *BK* von 1971 mit Dürers »Adam und Eva« und Renaus »Zukünftigem Arbeiter«, Boceto 3, 1969.

Nürnberger beschäftigt. Dem Dürer-Stich auf der Rückseite des Mai-Heftes steht auf dem Junicover ein zeitgenössisches Kunstwerk gegenüber (Abb. 6): Renaus Wandbildentwurf für das Foyer der AMLO in Berlin-Wuhlheide von 1969 mit dem Titel »Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus« (Abb. 7). Es mag gestalterischer Zufall sein, dass im gebundenen Jahrgang der *BK* von 1971 Dürer und Renau visuell aufeinandertreffen. Doch regt es zum weiteren Nachdenken an: Zusammen betrachtet, umfassen die Werke Dürers und Renaus einen Zeitraum von 450 Jahren und spiegeln exemplarisch das Bestreben jeder Epoche um ihr Bild vom Menschen in den Künsten wider.⁴⁴⁸ Beide Werke zeigen in dieser Anordnung symbolhaft Kontinuitäten, die nicht nur Renau mit Dürer als Schöpfer realistischer Menschenbilder verbinden, sondern auch den Bezug der DDR-Kunsttheorie und -wissenschaft zu den »progressiven Epochen« der Vergangenheit wie Renaissance oder Klassizismus herstellen: So überschrieb etwa Peter H. Feist seinen Aufsatz im Sammelband zum Leipziger Dürer-Kolloquium von 1971 programmatisch mit »Die sozialistische Nationalkultur – Erbe der Kultur und Kunst der frühbürgerlichen Revolution«.⁴⁴⁹ Auch

im Aufbruch. Vorträge der Kunstwissenschaftlichen Tagung mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer, Leipzig 1972.

448 Tillich 1959, S. 9.

449 Vgl. Peter H. Feist, Die sozialistische Nationalkultur – Erbe der Kultur und Kunst der frühbürgerlichen Revolution, in: Ullmann 1972, S. 173–190.



Abbildung 8. Josep Renau, Entwürfe des »Zukünftigen Arbeiter« in Renaus Berliner Atelier, ganz links Dürers »Melencolia I«, Sommer/Herbst 1969, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

auf formaler Ebene zeigen Renaus Werke einen starken Einfluss Dürers. So ist auf Fotografien des Inneren von Renaus Atelier in Berlin zu erkennen, dass eine vergrößerte Reproduktion von Dürers Druck auf der Staffelei neben dem Wandbildentwurf stand (Abb. 8).

Muss die Konstruktion einer positiven Vor-Geschichte der sozialistischen Kunst in der Renaissance durch die DDR-Kunsthistoriografie hier außen vor bleiben,⁴⁵⁰ so wird es in diesem Kapitel primär um das Bild vom Menschen, konkreter vom Arbeiter, in der Malerei der DDR der 1960er Jahre gehen, exemplifiziert an ausgewählten Werken Renaus aus dem Bereich der Wandbildkunst. Wieso? Für Renau war die Suche nach dem adäquaten Bild des »Neuen Menschen« im Sozialismus ein zentraler Kern seines politisch verstandenen Werkes. Renau beschäftigte sich mit dem Menschen-Bild in der sozialistischen Gesellschaft auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Zum einen auf der ästhetisch-gestalterischen, zum anderen auf der theoretisch-wahrnehmungspsychologischen Ebene. Musste auf der ersten Ebene geklärt werden: »Wie sieht der Mensch der Zukunft aus?«, so war auf der zweiten zu überlegen, wie das Bild gestaltet und angebracht werden muss, um seinen pädagogisch-dekorativen Zweck erfüllen zu können. Beiden Fragen wird im Folgenden nachzugehen sein.

450 Vgl. Sigrid Hofer, Dürers Erbe in der DDR. Vom Kanon des sozialistischen Realismus, seinen Unbestimmtheiten und historischen Transformationen, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 2009, 36, S. 413–437; sowie Jörn Bohr, Die offizielle Dürer-Rezeption in der DDR von 1949 bis zum Dürer-Jubiläum 1971. Ein Beitrag zur Theoriegeschichte der Kunst des sozialistischen Realismus' in der DDR, in: Archiv für Kulturgeschichte, 2003, 85, S. 339–356.

Weil sich Angaben zu Leben und Werk und der Bedeutung Renaus »als Importeur des mexikanischen Muralismo in die DDR« bereits an anderer Stelle finden,⁴⁵¹ können diese mit Verweis auf die aktuelle Forschungsliteratur hier übersprungen werden.⁴⁵² Die beiden oben formulierten Problemstellungen der Darstellung des Arbeiters und der Wahrnehmung des Bildes sollen anhand der Projekte für ein Wandbild für das Foyer der AMLO in Berlin-Wuhlheide (1969–1970) und für ein Ensemble von Bildern am Bildungszentrum von Halle-Neustadt (1967–1974) analysiert werden (vgl. Kapitel 3.4 und 3.5). Da es um Renaus Menschenbild geht, werde ich zunächst schildern, welche Positionen in der Diskussion um das Menschenbild als »umfassende ästhetische Kategorie« (Ingrid Beyer) in der Kunstwissenschaft der DDR existierten, und diese auch in Bezug zu westlichen Debatten setzen. Hier kann bereits festgehalten werden, dass Renaus Beitrag zur Gestaltung eines sozialistischen Menschenbildes geprägt war von seiner Ambivalenz zwischen figürlicher Gestaltung und experimentellem Entwurfsprozess. Auf die Krise, in die das kanonische sozialistische Arbeiterbild durch die ökonomischen Veränderungen in den 1960er Jahren geraten war, versuchte Renau durch die Synthese unterschiedlicher Bildquellen und -gattungen zu reagieren, ohne die am Vorbild der Natur orientierte Gestalt des »Zukünftigen Arbeiters« aufzugeben. Er wollte mit Bildern wie diesen die Phantasie des Betrachters anregen, einen »Aperitif für die Jugend schaffen«, wie er in einem Interview von 1971 über das Wandbild der AMLO sagte, keinen fixen Ist-Zustand entwerfen.⁴⁵³

Renaus Wandbild des »Zukünftigen Arbeiters im Sozialismus« kam nicht zur Ausführung. Seine utopische Vorstellung eines Neuen Menschen in Person eines Neuen Arbeiters war nicht mehr deckungsgleich mit der ostdeutschen Gesellschaft und den in der Kulturpolitik der späten 1960er Jahre verbreiteten Bildern eines modernen sozialistischen Industrie- und Wissenschaftsstandorts DDR. Sein Entwurf sollte zwar in die Zukunft weisen, wirkte aber anachronistisch im Zeitalter der »white collar worker«, die an der AMLO ausgebildet werden sollten. Renaus 1971 in einem Interview mit dem *Sonntag* geäußerte Hoffnung, dass »unsere Jugend sich und ihre unmittelbare Zukunft in diesem jungen Mann erkennen« möge,⁴⁵⁴ sollte sich nicht erfüllen und das Wandbild ein Entwurf bleiben.

451 Vgl. Oliver Sukrow, Ein Rivera der DDR? Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen »Muralismo« in die DDR, in: Rehberg/Holler/Kaiser 2012, S. 217–227; ders., Josep Renaus Wandbildmalerei – oder die Kunst der/in Bewegung, in: »Mit den Augen messen«. Am Samstag bei Josep Renau 1970–1978. Erinnerungen, Ausst.-Kat. Berlin 2014, S. 24–30; ders.: El Muralismo de Josep Renau en la República Democrática Alemana de los años 60 y 70, in: Revista de Museología, 2017, 69, S. 117–125; ders.: »Como se pinta un mural«: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau y la recepción del Muralismo mexicano en la República Democrática Alemana, in: El Arte en la República Democrática Alemana 1949–1989, hg. v. Blanca Gutiérrez Galindo, Mexico-City 2018, S. 81–120.

452 Vgl. Albert Forment (Hg.), Josep Renau. Catálogo Razonado, Valencia 2004; Jaime Brihuega/Jorge Ballester (Hgg.), Josep Renau (1907–1982). Compromis i Cultura, Ausst.-Kat. Valencia-Madrid, Valencia 2007; Eva-Maria Thiele, José Renau (Maler und Werk), Dresden 1975, dies., Meine Wurzeln liegen in Spanien. Redaktionsgespräch mit dem Maler und Grafiker José Renau, in: BK, 1968, 8, S. 414–416.

453 Vgl. Waltraud Schulze, Ein Aperitif für die Jugend. Über Kunst und Wissenschaft unterhielten sich der Maler José Renau und Werkdirektor Richard Mahrwald, Böhlen, in: *Sonntag*, 1971, 4, S. 3–4.

454 Ebd., S. 4.

3.2 »Sozialistischer Übermensch« und »Helden auf Zeit« Diskussionen um das sozialistische Menschenbild in der Kunst und Kunstwissenschaft der 1960er Jahre

In der Juni-Ausgabe der *BK* von 1971 repräsentiert nicht nur Renaus Arbeiter der Zukunft das Motto des Heftes. Im zentralen Aufsatz mit dem Titel »Menschenbild – eine umfassende ästhetische Kategorie« zeigt die Kunsthistorikerin Beyer, dass im »künstlerischen Menschenbild der Renaissance«, in der Dürerzeit, die ideengeschichtlichen Wurzeln für das zeitgenössische Bild vom Menschen im Sozialismus zu suchen seien, etwa im »diesseitsbetonten Welt- und Selbstbewußtsein«, das seinen Ausdruck finde in den »realistischen künstlerischen Abbildern eines vom mittelalterlichen Mystizismus und klerikal-hierarchischen Fesseln befreiten Individuums«. ⁴⁵⁵ Durch den Sieg der Arbeiterklasse nach 1945 und die Errichtung sozialistischer Produktionsverhältnisse habe sich ein »neuer Mensch« herausgebildet, welcher »die charakteristischen Züge des Helden vorangegangener Geschichtsperioden in sich selbst ausbildet [und] sein menschliches Wesen voll entfalten kann«. ⁴⁵⁶ Erstmals in der (deutschen) Geschichte stünde das Individuum in einem »nichtantagonistischen Beziehungsgefüge von Persönlichkeit und Gesellschaft«, da alle Klassendifferenzen und gesellschaftlichen Widersprüche durch den Sozialismus aufgehoben seien. Die Aufgabe der Künstler sei es, in dieser nicht mehr entfremdeten »Wirklichkeit« nach »vorbildhaften Zügen in lebendigen Menschen« zu suchen, diese »ästhetisch zu werten« und im Arbeitsprozess »künstlerisch zu verdichten«. ⁴⁵⁷ Der Held der sozialistischen Gegenwart sei weder ein visionierter Mensch der Zukunft – gleichwohl er Züge des Kommenden in sich tragen müsse – noch ein Abbild der Vergangenheit, da diese mit der neuen Gesellschaft nicht mehr kompatibel sei, er müsse *aus dem Leben gegriffen* werden. Beyers Beitrag in der *BK* vom Juni 1971, zeitgleich zu Renaus Wandbild entstanden, beinhaltet eine Absage an visionäre Entwürfe sozialistischer Heldenfiguren, wie sie Renau vorschwebten (Abb. 9). Ihr Text steht am Beginn eines Richtungswechsels in der DDR-Kunstpolitik und -wissenschaft zur Historisierung der Kunst, die ihre vorbildlichen Gestalten nicht mehr antizipierend in der Zukunft, sondern wie schon in den 1950er Jahren in den ästhetischen Maßstäben der Vergangenheit sah.

Der Literaturwissenschaftler Hans Günther hat mit seinem 1993 erschienenen Buch *Der sozialistische Übermensch* eine grundlegende Einführung in das Thema sowjetische Helden Darstellungen gegeben. Obwohl er sich auf literarische Texte und die darin vermittelten Heldenbilder konzentriert, lassen sich Bezüge zu Renaus Entwurf für das Wandbild herstellen. Für Günther ist der Held als »dynamisches Zentrum [ein] unabdingbarer Teil jeder totalitären Kultur«; er ist »kollektives Erzeugnis« und entsteht aus der »Mischung von hoher und populärer Kultur«. ⁴⁵⁸ Während in der Sowjetunion bereits ab den 1920er Jahren Maxim Gorki oder Anatoli W. Lunatscharski den durch Friedrich Nietzsches Philosophie beeinfluss-

⁴⁵⁵ Ingrid Beyer, Menschenbild – eine umfassende ästhetische Kategorie, in: *BK*, 1971, 6, S. 284–288, hier S. 284.

⁴⁵⁶ Hier und im Folgenden ebd., S. 287.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 288.

⁴⁵⁸ Günther 1993, S. 7.



Abbildung 9. Josep Renau, »Zukünftiger Arbeiter«, Kopfstudie Arbeiter, Maßstab 1:1, Sommer/Herbst 1969, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

ten Heldentypus als Erscheinung einer »revolutionären Romantik« popularisierten,⁴⁵⁹ verlief die Entwicklung in der DDR ab den späten 1940er Jahren anders. Hier stellte zum einen das Erbe der nationalsozialistischen Heldenkonstruktion einen kritischen Abgrenzungspunkt dar, zum anderen hatte die deutsche Kultur- und Kunstgeschichte mit dem »proletarisch-revolutionären Realismus« andere Heldenbilder als die sowjetische Kunst nach 1917 ausgeprägt. In der SU kam es bereits in den 1930er Jahren zur »theoretischen Untermauerung« des Konzepts eines »neuen modernen Helden«, wie sie maßgeblich von Gorki vorgenommen wurde.⁴⁶⁰ Doch auch in der bildenden Kunst der DDR bildet die Figur des Helden ein »dynamisches Zentrum« der Kunstproduktion und ein bedeutendes künstlerisches Bildmotiv. Das Arbeiterbildnis avancierte ab den 1920er Jahren von der Sowjetunion ausgehend zur Leitgattung in der sozialistischen Malerei: Aleksander Morozov bezeichnet deswegen den Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion ab den 1920er Jahren als »Fabrik des Neuen Menschen«. Zuletzt widmete sich das Kunstarchiv Beeskow mit der Ausstellung »Helden auf Zeit« (2009)

459 Vgl. ebd., S. 9.

460 Aleksander Morozov, Der Sozialistische Realismus als Fabrik des Neuen Menschen, in: Groys/Hollein 2003, S. 64–84, hier S. 71–72.

der Produktion und Konsumtion von Helden-Bildern in der DDR. Während, so Günther, in der Sowjetunion der »Realität [...] durch verschiedene Formen der Repräsentation heldischer Gestalten« ein »utopisches Ideal« in »sinnlich greifbarer Gestalt« gegenübergestellt wurde,⁴⁶¹ waren die Heldendarstellungen in der DDR anderer Natur. »Man suchte Helden, die keine ferneren Gestalten waren, Helden, die aus der Mitte der Gesellschaft kamen«, wie Monika Flacke schrieb.⁴⁶² Selbst wenn, so die Kuratorin der Ausstellung Simone Tippach-Schneider, »bei der Popularisierung positiver Helden [...] die bildende Kunst eine eher untergeordnete Rolle« gespielt haben sollte,⁴⁶³ dann trifft dies auf den hier zu besprechenden Einzelfall sicher nicht zu, denn Renaus Wandbild war als »Popularisierung« eines positiven Helden in Richtung Jugend gedacht.

In den 1960er Jahren änderte sich das Bild vom Menschen und von der Arbeit. Man kann diese Entwicklung auf die Formel »Vom Arbeiterhelden zum Planer und Leiter« bringen.⁴⁶⁴ Wissenschaftler und Ingenieur wurden nun zu neuen Heldenfiguren, die in sich alle hervorstechenden Merkmale des »Menschen im entwickelten gesellschaftlichen System des Sozialismus« vereinigen sollten:

Der sozialistische Mensch sollte sich neben politisch-ideologischer Bewußtheit vor allem durch hohes fachliches Wissen und Können, Einsatzbereitschaft, Kreativität und stete Bereitschaft zum Lernen auszeichnen. Gebraucht wurde ein Typ Mensch, dessen schöpferische Aktivität es möglich machen sollte, im Wettbewerb der beiden Systeme den selbstgewählten äußerst leistungsfähigen Wettbewerbspartner Bundesrepublik zu überholen.⁴⁶⁵

Nicht nur in der DDR oder der SU wurde nach den Erfahrungen des II. Weltkrieges nach neuen Menschenbildern gesucht. Ähnliche Debatten wurden in den westlichen Gesellschaften geführt, freilich unter anderen politischen wie ästhetischen Leitlinien und somit anderen Ergebnissen, von denen einige unten vorgestellt werden sollen.

3.3 »New Images of Man«?

Parallele Debatten um das Menschenbild in Ost und West

Parallel zu den ästhetischen Diskursen im sozialistischen Lager der Nachkriegszeit gab es auch in den westlichen Ländern Debatten darüber, wie nach den Erfahrungen des II. Weltkrieges und der totalitären Systeme das ästhetisch gestaltete Menschenbild aussehen könnte.⁴⁶⁶

461 Hans Günther, Der Heldenmythos im Sozialistischen Realismus, in: Groys/Hollein 2003, S. 106–124, hier S. 114–116.

462 Flacke 2009, S. 7.

463 Simone Tippach-Schneider, Das Bild vom Helden, in: Tippach-Schneider 2009, S. 8–13, hier S. 8.

464 Vgl. Thomas Weiß, Der neue Adam? Denkwänge, Polemik und ein quasireligiöses Menschenbild, in: Rauh/Ruben 2005, S. 257–280.

465 Kaiser 1997, S. 61.

466 Vgl. zum Darmstädter Gespräch als richtungsweisend für die Entwicklung der Kunst in der BRD nach 1945: Gillen 2009, S. 72–80.



Abbildung 10. a (links): Plakat des 1. Darmstädter Gesprächs, 1950; **b (rechts):** Plakat des 10. Darmstädter Gesprächs, 1969.

In der Bundesrepublik hatten besonders die im Rahmen der *Darmstädter Gespräche* (1950–1975) vorgetragenen Überlegungen zum gegenwärtigen und zukünftigen Bild des Menschen in Kunst und Philosophie intellektuelle und gesellschaftliche Relevanz und wurden breit rezipiert. Bereits das erste *Darmstädter Gespräch* von 1950 trug den Titel *Das Menschenbild in unserer Zeit* (Abb. 10 a), gefolgt von *Mensch und Raum* (1951), *Mensch und Technik* (1952), *Ist der Mensch messbar?* (1958), *Der Mensch und seine Zukunft* (1966) und – bezeichnenderweise im Jahr von Renaus Entwurf eines zukünftigen Arbeiters – *Mensch und Menschenbilder* (1969, Abb. 10 b).

In der bildenden Kunst der USA stand ebenfalls die Frage im Raum, ob man sich angesichts des Abstrakten Expressionismus gänzlich von der Darstellung der menschlichen Figur in der Malerei und Grafik zu verabschieden hätte. Eine bedeutende Positionierung nahm die 1959 von Peter Howard Selz kuratierte Ausstellung »New Images of Man« im New Yorker Museum of Modern Art ein. Der deutsch-jüdische Kunsthistoriker war zu jener Zeit Kurator für Malerei und Skulptur des Museums, in einem Interview von 2011 erinnert er sich an diese Schau:

In 1958 I decided to do the exhibition, which actually opened in 1959. I was interested in contemporary art, and while I admired the Abstract Expressionists enormously I realized there was something else going on. Earlier I had been in Chicago where I had been involved with two kinds of people: on the one hand there was the New Bauhaus Institute of Design, where I taught, and at the same time people like Leon Golub and the Chicago Imagists [...]. The latter thought that figurative painting was coming back in a very different way, so

I was very much aware of that. I also had a Fulbright to Paris, and at the École de Paris I saw [...] what Dubuffet and Fautrier were doing, which impressed me enormously, especially Dubuffet.⁴⁶⁷

Selz, dessen Ausstellung auf einem existenzialistischen Menschenbild basierte,⁴⁶⁸ vertrat die Meinung, dass sich das Bild vom Menschen in der Kunst durch tiefgreifende Wandlungen gänzlich und unumkehrbar von einem »sentimental revival« des Realismus entfernt hätte. Nur in den sozialistischen Staaten hielte man noch am »return of the human figure« fest.⁴⁶⁹ Er ging davon aus, dass jede Epoche ihr »peculiar image of man« habe, welches sich »in its poems and novels, music, philosophy, plays and dances; [...] in its painting and sculpture« zeige.⁴⁷⁰ Auch wenn man sich Ende der 1950er Jahre in einer Übergangszeit sähe, würde dies nicht bedeuten, dass man in der bildenden Kunst zu »alten«, d. h. zu »earlier naturalistic or idealistic« Bildern des Menschen zurückkehren könne. Zum einen, weil der »catastrophic defeat« der jüngeren Vergangenheit niemals »more threatening than in ours« sei, und zum anderen, weil die Konflikte um humanistische Fragen auch nach dem Ende des II. Weltkrieges und des Holocaust weitergingen.

Diese politische Situation im Blick schreibt der 1933 in die USA emigrierte deutsche Theologe Paul Tillich im Vorwort des New Yorker Ausstellungskataloges von 1959: »One need only look at the dehumanizing structure of totalitarian systems in one half of the world, and the dehumanizing consequences of technical mass civilization in the other half.« Die Künstler der westlichen Welt hätten auf die durch den II. Weltkrieg, die Massenvernichtung und die Systemkonfrontation nach 1945 mit »transformed, distorted, disrupted« Menschbildern reagiert und zuletzt das (realistische) Abbild des Menschen völlig aus der Kunst verschwinden lassen. Er beobachtet, dass die Künstler der Gegenwart unterschiedlichste Bilder von Menschen schufen, ohne dabei notwendig »realistisch« im Sinne einer naturgetreuen Wiedergabe zu arbeiten: »They show the smallness of man and his deep involvement in the vast masses of inorganic matter out of which he tries to emerge with toil and pain; they demonstrate the controlling power of technical forms over man by dissecting him into parts and reconstructing him, as man does with nature.«⁴⁷¹

Wie bereits zuvor erwähnt, unterschieden sich die offiziellen Darstellungen des (zumeist arbeitenden) Menschen in der sozialistischen Kunst von den westlichen Gegenstücken nicht nur im Realitätsgrad des Abgebildeten und in der formal-stilistischen Gestaltung der Bilder, sondern auch in der implizierten Botschaft und in den Sujets. Es ist als charakteristisch zu bezeichnen, dass es bereits in den 1920er Jahren in der SU, nach 1945 auch in der DDR, zur

467 Inconversation. The Pleasures of Art: Peter Selz with Jarrett Earnest, in: The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture v. 3.6.2011 (<http://www.brooklynrail.org/2011/06/art/the-pleasures-of-art-peter-selz-with-jarrett-earnest>, abgerufen am 21.12.15).

468 Vgl. ebd.: »For New Images I wanted to look at the human image from basically an existential point a view, which was very important. I included people like Dubuffet, Golub, Rico Lebrun, Karel Appel, Jan Müller, Diebenkorn, Giacometti – about 23 total.«

469 Peter Selz, Introduction, in: Selz 1959, S. 11–15, hier S. 12.

470 Hier und im Folgenden Tillich 1959, S. 9.

471 Ebd., S. 10.

Überformung tradierter Würdeformeln und Pathosmotive antiker oder christlicher Provenienz und zur Konstruktion neuer Heldentypen wie dem des Arbeiter kam. Die neuen alten Bilder nahmen in der visuellen Kultur »die Stelle des Übermenschen [nach Nietzsche, O.S.]« ein.⁴⁷² Der sozialistische Held wurde – vergleichbar zu älteren Heldentypen – mit Bedeutung aufgeladen und mit Fähigkeiten ausgestattet, die es ihm ermöglichen, »das Chaos der Natur durch Arbeit« zu formen und zu verändern. Daraus wurde später auch im Stalinismus der absolute Herrschaftsanspruch des Menschen über die Natur abgeleitet, die es zu unterwerfen galt. So ist aus kunsthistorischer Perspektive der Feststellung von Thomas Weiß zuzustimmen, dass wie in der Philosophie, so auch in der Kunst der DDR der 1960er Jahre das Bemühen deutlich zu erkennen ist, den »Menschen auf den totalen Arbeiter, den Funktionär« zu reduzieren.⁴⁷³ Renaus Bild eines Neuen Arbeiters kann damit nicht nur als Repräsentation eines sich verändernden Werk tätigen oder Beschäftigten interpretiert werden, sondern als Bild des Neuen Menschen *an sich*. Geht man mit Weiß davon aus, dass »der sozialistische Mensch seinem Wesen nach ein Arbeiter oder ein Werk tätiger« ist,⁴⁷⁴ dann könnte die Darstellung eines zukünftigen Arbeiters als Antizipation eines neuen sozialistischen Menschen gelesen werden, der sich im Wesentlichen über sein Verhältnis zur »befreiten Arbeit« definiert, ganz gleich, ob es sich um ArbeiterInnen in der Fabrik, FunktionärInnen oder WissenschaftlerInnen handelt.

Gerade die Frage, wie in der Kunst der Mensch der Gegenwart als auch moderne Arbeitsprozesse darzustellen seien, wie auch die potentiellen Veränderungen, welche sich im Arbeiterbildnis in der wissenschaftlich-technischen Revolution herausbilden würden, waren zentrale Themen der offiziellen Kunstdiskurse, wie sie beispielsweise in der Zeitschrift *BK* ausgetragen wurden.⁴⁷⁵ Die Diskussion um das gegenwärtige und zukünftige Menschen-Bild bzw. um die Differenzen in den Darstellungen des Menschen durch sozialistische und kapitalistische Künstler zieht sich durch die gesamten 1960er Jahre. Die *BK* wurde gleichermaßen als Organ des VBKD genutzt, um offizielle politische Verlautbarungen zu publizieren und zur Diskussion zu stellen. Ein Beispiel für die Verbindung von kunstimmanenten und politischen Fragen ist der »Beschluss des V. Kongresses des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands« von 1964,⁴⁷⁶ der sich mit den »Grundfragen der Kunst in unserer Zeit« auseinandersetzte. Da der Beschluss bindenden und programmatischen Charakter für alle Verbandsmitglieder besaß, soll hier kurz darauf eingegangen werden. Entscheidend scheint, dass sich der VDBK explizit auf das NÖSPL und somit auf die Planung der zukünftigen sozialistischen Gesellschaft berief. Daraus wird deutlich, dass auch auf kulturpolitischer Ebene eine Auseinandersetzung mit den Wirtschaftsreformen NÖSPL/ÖSS und deren gesellschaftlich-sozialen Auswirkungen stattfand.⁴⁷⁷

472 Hier und im Folgenden Karol Sauerland, Christus als Herkules oder Der Arbeiter als Neuer Mensch, in: Lepp/Roth/Vogel 1999, S. 49–54, hier S. 53.

473 Weiß 2005, S. 258.

474 Ebd., S. 267.

475 Vgl. Redaktion, Mensch – Technik, in: *BK*, 1965, 2, S. 59.

476 Vgl. zum Kongress, seiner Vorbereitung und Ablauf: Sukrow 2011, S. 155 ff.

477 Vgl. Horst Weiß, Die bildende Kunst beim umfassenden Aufbau des Sozialismus und die Aufgaben des Verbandes. Beschluss des V. Kongresses des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands, in: *BK*, 1964, 6, S. 283–286, hier S. 283: »Der Zentralvorstand des VBKD wird in seiner künftigen Arbeit die Folgerungen aus dem neuen ökonomischem System sehr gründlich durchdenken und ihnen Rechnung tragen müssen.«

Ähnlich wie die oben erwähnte Position Beyers von 1971 zum Menschenbild in der Kunst der Gegenwart ging der VBKD-Beschluss davon aus, dass sich unter den Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution »ein neuer Typus des Menschen im Sozialismus« herauszubilden beginne, »mit vielfältigen neuen Beziehungen zur Gesellschaft, zur Umwelt überhaupt«. ⁴⁷⁸ Die Künstler müssten sich dieser neuen Aufgabe stellen und die »schöpferische Spiegelung [...] dieses großen geschichtlichen Prozesses« sowie »die Gestaltung der Menschen, die die großen wissenschaftlichen, technischen Leistungen vollbringen, [die] forschend und wissend [...] arbeiten«, in den Mittelpunkt ihrer Beschäftigung stellen. Die Themen und Inhalte sollten also an den Künstler gebracht werden, und der Beschluss von 1964 machte klar, welche Themen und Inhalte es zu sein hätten: »Sie [die Menschen der wissenschaftlich-technischen Revolution, O.S.] sind der Hauptgegenstand unseres Schaffens, denn sie sind die Menschen der neuen Zeit.« Staufenbiel, der an der Ausarbeitung der Kulturprognose in Ulbrichts strategischem Arbeitskreis involviert war (siehe Kapitel 2.4.3.1), formulierte es 1965 ähnlich: »Der um ihre Klärung [der Fragen des NÖSPL im Kulturbereich, O.S.] bemühte marxistische Wissenschaftler findet eine Reihe neuer Probleme, die nach Untersuchung und Diskussion verlangen. Da ist etwa die Frage nach dem Bild vom sozialistischen Menschen, der die technische Revolution als Kulturfortschritt meistert.« ⁴⁷⁹ Renaus Idee, den Arbeiter unter den Bedingungen der Automatisierung der Produktion in einem monumentalen Wandbild ein bleibendes Denkmal zu setzen, fügte sich nahtlos an die Entschlüsse von 1964 und damit thematisch in die staatlich vorgegebene Linie ein. Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass er sich mit seinem Projekt auf den V. VBKD-Kongress bezogen hat, so ist doch davon auszugehen, dass er Bildthema und Darstellungsart in Einklang mit der offiziellen Verbandslinie und damit der staatlichen Kulturpolitik sah.

Eine ganze Reihe von Aufsätzen, Essays und Kommentaren zum Thema »Die technische Revolution und der Mensch unserer Zeit« (Staufenbiel), ⁴⁸⁰ die ab 1964 in der *BK* erschienen sind und die einen Eindruck von den Debatten um das sich verändernde Bild vom Menschen in den 1960er Jahren geben können, zeigen, wie stark das Bedürfnis der KunsthistorikerInnen und -kritikerInnen bzw. der bildenden KünstlerInnen war, sich mit den weitreichenden Folgen des NÖSPL über die Ökonomie hinaus zu beschäftigen. So beschrieb Waltraut Westermann, Kunsthistorikerin und kommissarische Chefredakteurin der *BK*, im Aufsatz »Der Mensch im modernen Arbeitsprozeß« (1965), dass es den Künstlern der Gegenwart weniger darum ginge, den »Arbeitsprozeß mit seinen weiträumigen Aufsplitterungen und den imposanten technischen Anlagen« abzubilden, sondern zumeist um intellektuell-abstrakte Themen wie Diskussionen, Planungen und Debatten. Dass die ästhetische Umsetzung des »Neuen« der (geistigen) Arbeit mit realistischen Mitteln kompliziert war, zeigen z. B. Willi Neuberts kontrovers aufgenommene Bilder »Parteidiskussion« (1962, Abb. 11) oder »Neuererdiskussion« (1969, Abb. 12). ⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Hier und im Folgenden ebd., S. 283.

⁴⁷⁹ Staufenbiel 1965, S. 115.

⁴⁸⁰ Vgl. Fred Staufenbiel, Mensch-Technik. Die technische Revolution und der Mensch unserer Zeit, in: *BK*, 1965, 2, S. 59–65 (= Staufenbiel 1965b).

⁴⁸¹ Vgl. zu Neubert: Gertraude Sumpf, Das Mensch-Technik-Problem in neuen Arbeiten von Willi Neubert, in: *BK*, 1968, 1, S. 9–12



Abbildung 11. Willi Neubert, »Parteidiskussion«, 1962, Öl auf Leinwand, 190,5 × 230,5 cm, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Neubert stellte nicht mehr »Arbeit« im körperlich-mechanischen Sinne dar, sondern versuchte, deren abstrakte, geistige Seite als Diskussions- und Planungsprozess innerhalb einer Brigade als Gruppenbild formal wie inhaltlich zu visualisieren. Er erreichte damit, wie Renau, eine künstlerische Intellektualisierung des klassisch-sozialistischen Motivrepertoires von »Arbeit« zugunsten von anderen bildhaften Repräsentationen der Dienstleistungs- und Wissensgesellschaft. Westermann kam deswegen zu dem Schluss, es sei weitaus wichtiger, die »Poesie der geistigen Welt, die inneren Bezüge und Spannungen zwischen den Menschen und ihrer Umwelt« zu zeigen als »noch so wichtige Fakten der Wirklichkeit mit Pinsel und Farbe vorzutragen«. ⁴⁸² Die damit einhergehende Fokussierung auf innere Vorgänge gegenüber der Umwelt lässt sich auch bei Renaus Arbeiterbild, besonders aber beim weiter unten noch vorzustellenden »Chemiearbeiter am Schaltpult« von Willi Sitte nachvollziehen.

⁴⁸² Waltraut Westermann, Der Mensch im modernen Arbeitsprozeß, in: BK, 1965, 2, S. 66–73, hier S. 68.



Abbildung 12. Willi Neupert »Neuererdiskussion«, 1969, Mischtechnik, Öl und Tempera auf Hartfaser, 190×230 cm, Berlin, Nationalgalerie, © VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Deutlich wird an diesen zeitgenössischen Stimmen, wie stark bereits Mitte der 1960er Jahre von Seiten der Kunstwissenschaft und -kritik die Skepsis bezüglich der Darstellbarkeit der »modernen Arbeitsprozesse« in Malerei und Grafik war. Wie konnte man – außer, wie bei Neupert gesehen, in den Gattungen Diskussionsgruppenbilder und Porträts – die Eigenschaften der modernen, automatisierten Arbeitswelt im Medium der Malerei realistisch darstellen? Staufenbiel war der Meinung, dass nur die Kunst dazu im Stande sei, »die Totalität dieser Bedeutung [der wissenschaftlich-technischen Revolution, O.S.] für den Menschen, für das Individuum und seiner Beziehung zur Gesellschaft [...] erkennbar zu machen«. ⁴⁸³ Die Kunst durchdringe die Technik ästhetisch und stelle durch die Wiedergabe einen »menschlichen Bezug« zwischen den Objekten und den Menschen her. Dabei dürfe sie sich nicht nur auf die Wiedergabe von Arbeitsprozessen fokussieren, sondern müsse ebenso »Gefühle, Ideen, Motive, usw.«, welche die Menschen bei der Ausübung ihrer neuartigen Tätigkeit erleben,

⁴⁸³ Hier und im Folgenden Staufenbiel 1965, S. 116.

darstellen. Interessanterweise präsentierte Staufenberg in seinem Artikel als eine mögliche Darstellungsform von moderner Technik und Arbeit einen an den Werken der Stalinzeit der 1930er Jahre orientierten monumentalen Realismus, wie er etwa bei dem Gemälde »Im Werkslabor« (1961) des russischen Künstlers J. J. Simonow zu sehen ist. Allerdings konnte sich dieser Stil sich in der Malerei der DDR nicht durchsetzen. Doch war eine solche historisierende Malweise überhaupt in der Lage, die »Bildwelt um[zu]krepeln«, wie dies Feist in seinem Text »Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein?« von 1966 forderte?⁴⁸⁴ Während die kunstwissenschaftliche Diskussion einerseits die Frage nach der »Malbarkeit« von Erscheinungen der wissenschaftlich-technischen Revolution« in den Mittelpunkt stellte und dabei kritisch die Entwicklung in der Kunst der DDR registrierte, so ist andererseits ein Suchen der Künstler nach einem befriedigenden Abbild der modernen Arbeitsprozesse und der Menschen auszumachen. Auch Renau befand sich mit seinem Projekt innerhalb dieser Diskussionen und versuchte bei aller Subjektivität, einen exemplarischen Lösungsvorschlag für das Problem des Menschenbildes und der Darstellung moderner Technik und ihrer Auswirkungen zu leisten. Dass sein Bild trotz der offensichtlichen Verbindungen zu den aktuellen DDR-Kunstdiskursen um das Verhältnis von Mensch und Technik, die ab den 1960er Jahren dominierten, nicht zur Ausführung kam, zeigt, wie stark sich bereits um 1970 die kulturpolitischen Bedingungen am Ende der Ära Ulbricht geändert hatten. Während in den 1960er Jahren zahlreiche fruchtbare Auseinandersetzungen um die Erscheinung des Menschen in der wissenschaftlich-technischen Revolution stattfanden, waren die 1970er Jahre von einem als »lapidar« bezeichneten Realismus geprägt.

3.4 Renaus »Zukünftiger Arbeiter im Sozialismus«.

Eine anachronistische Ikone der wissenschaftlich-technischen Revolution in der DDR

3.4.1 Einleitung: Kybernetik und Arbeiter in der bildenden Kunst

Klaus, der bedeutendste Kybernetiker der DDR und Visionär eines High-Tech-Sozialismus, schrieb 1965 in *Was ist, was soll Kybernetik*, dass die großflächige Automatisierung der Produktion in der DDR auf Grundlage der Kybernetik und der Rechentechnik dem Menschen den Weg zum Austritt aus dem unmittelbaren Produktionsprozess ebnen würde: »Auf der Stufe der Automatisierung schließlich tritt der Mensch als Konstrukteur und Überwacher des Regelsystems auf.«⁴⁸⁵ Die modernen Maschinen und Steuerungsmethoden seien ein Beitrag zur Befreiung der Arbeiter von unschöpferisch-schematischer Tätigkeit und zur Aufhebung der Entfremdung der Arbeiter von ihrer Arbeit, wie sie typisch für kapitalistische Produktionsverhältnisse sei. Mit dem Computer waren unter WissenschaftlerInnen und Intellektuellen in der DDR (wie in der gesamten Welt) emanzipatorische Hoffnungen verbunden.

⁴⁸⁴ Peter H. Feist, *Muß unsere Kunst intelligenzintensiv sein?*, in: BK, 1966, 8, S. 434–435, S. 434.

⁴⁸⁵ Georg Klaus/Heinz Liebscher, *Was ist, was soll Kybernetik*, Leipzig – Jena – Berlin 1965, S. 124.

In der DDR blieb es in den 1960er Jahren nicht bei theoretisierenden Mutmaßungen und Antizipationen der Kybernetik. Forschungs- und Weiterbildungseinrichtungen wie die AMLO (vgl. Kapitel 5) sollten konkret Mittel und Wege zeigen, wie die »Stufe der Automatisierung« im Rahmen des NÖSPL erreicht werden könne. Zunächst sollten sie die leitenden Kader der Partei, des Staatsapparates und der Wirtschaftsführung in Lehrgängen mit den Neuerungen vertraut machen, damit diese die neuen Techniken und Prozesse verinnerlichten und verstanden und in den Berufsalltag rückwirken lassen konnten. Der AMLO kam als Leiteinrichtung eines kybernetischen Sozialismus mithin eine besondere Rolle zu. An diesem »Zukunftsort« (Schulze Wessel) sozialistischer Wissenschaft- und Technikeuphorie galt es, die Teilnehmer auf die Zukunft zu »programmieren«. Wenn 1965 in der Analyse der geschichtlichen Entwicklung der Arbeit die »Stufen Hantieren – Mechanisieren – Automatisieren« ausgemacht worden waren – wobei Hantieren und Mechanisieren in erster Linie mit körperlicher Arbeit verbunden waren –,⁴⁸⁶ so sollte das Gebäude der AMLO als Lehrgangseinrichtung, Forschungsstelle und Ausstellungshaus auch baulich, raumkünstlerisch und symbolisch die Ablösung der alten, mechanisch-körperlichen Arbeitswelt durch die komplexe Automatisierung und Computerisierung ausdrücken. Paulick, der seit Ende 1968 mit diesem Projekt betraut war und erkannt hatte, dass es wegen der betont zurückhaltend-sachlichen Architektursprache der Gebäude nötig war, weitere Bedeutungsträger zu applizieren, um die Aussageintensität des Komplexes zu steigern, wandte sich an Renau mit der Bitte, zu diesem Zweck ein Wandbild zu entwerfen. Die Entstehung des Wandbildes »Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus« im Kontext kybernetischer Diskussionen und Kontroversen moderner Ausstellungsgestaltung und seine weitere Geschichte werden Thema der nächsten Abschnitte sein.⁴⁸⁷

3.4.2 »Im Übrigen würde ich mich sehr freuen, wenn Sie mich möglichst umgehend einmal in meinem Berliner Büro [...] besuchen würden.« – Der Auftrag eines Wandbildes für das Foyer der AMLO und die weitere Planungsgeschichte

Die Überlieferung im Bundesarchiv Berlin und im Institut Valencià d'Art Modern in Valencia gestattet eine umfassende Rekonstruktion des Wandbildauftrags für Renau. Mit dem Projekt beschäftigte sich der Künstler ab Ende Januar 1969. In einem Brief Paulicks an Renau vom 27. Januar 1969 findet sich die erste Erwähnung einer »interessanten Aufgabe für einen Berliner Bau«, welche Paulick gerne schnellstmöglich mit Renau besprechen und ihm »übergeben

486 Vgl. ebd., S. 124: »Beim Hantieren regelt ein Teilsystem des Menschen (das Gehirn) ein aus Maschinen und einem anderen Teilsystem des Menschen (z. B. der Muskeln der Arme und der Hände) bestehendes Gesamtsystem. Beim Mechanisieren ist der Mensch nur noch Regler des Prozesses.«

487 Vgl. mit ersten Überlegungen hierzu: Oliver Sukrow, Josep Renau's 'Futuro Trabajador del Comunismo'. An Emblematic Work of the Era of the Scientific-Technical Revolution in the German Democratic Republic, in: Arara, 2013, 11 (http://www.essex.ac.uk/arhistory/research/pdfs/arara_issue_11/sukrow.pdf, zuletzt abgerufen am 3.2.16).

würde«. ⁴⁸⁸ Die AMLO war bereits seit Ende 1968 bei Paulick in Planung, für dieses Vorhaben war er als Chefarchitekt von Halle-Neustadt nach Berlin gewechselt. In Halle-Neustadt war Paulick Renau mehrfach persönlich bei Sitzungen des Beirats für bildende Kunst begegnet und wurde vom Künstler bei Problemen mit dem Auftraggeber *Komplexer Wohnungsbau Halle-Neustadt* vertrauensvoll kontaktiert. ⁴⁸⁹ Das Verhältnis der beiden scheint bereits vor der Zusammenarbeit für die AMLO ab 1969 gut gewesen zu sein, denn obwohl Paulick nicht mehr in Halle-Neustadt tätig war, sicherte er Renau zu, seinen »Einfluß dahingehend geltend zu machen [...] um die Konzeption, so wie sie ursprünglich in der Prinziplösung angenommen wurde, durchzusetzen«. ⁴⁹⁰

Paulicks Vorschlag für ein Wandbild von Renau fiel in die Zeit der Grundsteinlegung der AMLO, die im Februar 1969 erfolgte. Weil der Bau in der Wuhlheide bis zum 20. Jahrestag der DDR bis Herbst 1969 eröffnet werden sollte, wurde unter großen Anstrengungen und hohem Aufwand projektiert und gebaut. Die Quellen im Nachlass Renaus zeigen, dass sich dieser ab April 1969 intensiver mit dem Wandbild beschäftigt hatte und ab Sommer 1969 die ersten konkreten Entwürfe für das Kunstwerk vorlagen. Bereits einen Tag nach der Grundsteinlegung der AMLO in der Berliner Wuhlheide fand am 5. Februar 1969 im Büro von Richard Paulick ein Gespräch zum Wandbild von Renau statt. Ihm wurde angeboten, ein »Bild (5 mal 8 m) in der Eingangshalle des Ausstellungsgebäudes« anzufertigen. ⁴⁹¹ Als Fertigstellungstermin wurde der 20. September 1969 anvisiert. Die Ausführungstechnik stehe Renau frei, das Bild sollte 24 m vom Eingang entfernt sein und müsse »in Beziehung zu Wissenschaft und Technik stehen«. Zusätzlich war angedacht, Renau die Ausführung mehrerer Wandbilder für den Kongressaal anzutragen. Da Fritz Cremer vor der Eingangshalle eine Plastik aufstellen sowie Kleinplastiken für die Atrien schaffen sollte, wurde festgehalten, dass sich Renau und Cremer untereinander absprechen sollen.

Wenige Wochen nach der Festlegung auf den Fertigungstermin im September 1969 waren die Arbeiten am Entwurf für die AMLO durch Renaus zeitgleiches Engagement in Halle-Neustadt in Verzug geraten. Um diese krisenhafte Situation zu überwinden, verpflichtete Renau sein Kollektiv Anfang April 1969 dazu, »in den nächsten 10 Monaten« hauptsächlich am AMLO-Wandbild zu arbeiten und »während dieser Zeit keine anderen grossen Aufgaben« zu übernehmen. ⁴⁹² Renau ging also hier von der Fertigstellung des Bildes im Februar 1970 aus, weit nach der Eröffnung der AMLO. Da Renaus Kollektiv mehrfach aufgrund von Terminverzögerungen in Bedrängnis geraten war, übersandte Renau im April 1969 an Paulick einen Kostenvoranschlag für Entwurf und Ausführung des Wandbildes in Höhe von 50.000 Mark, um das Projekt am Laufen zu halten und negative Erfahrungen mit dem staatlichen Auftraggeber

488 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 9-01-71/2-07-76, cod: 2.2.2.2, sig: 7/5; Schreiben R. Paulick an J. Renau, Berlin, 27.1.69, 1 Seite, hier S. 1.

489 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 0-01-71/2-97-76, cod: 2.2.2.2, sig: 7/5, Schreiben J. Renau an R. Paulick, Berlin, 6.1.69, 6 Seiten.

490 IVAM, Nachlass Renau, Schreiben Paulick an Renau, 27.1.69, S. 1.

491 Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2; Besprechung bei Prof. Dr. Paulick, Berlin, 5.2.69, 1 Seite, hier S. 1.

492 IVAM, Nachlass Renau, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2; Aktenvermerk über eine Besprechung, Berlin, 7.4.69, 1 Seite, hier S. 1.

wie in Halle-Neustadt zu vermeiden.⁴⁹³ Für die Anfertigung der farbigen Entwürfe sowie für das Endprodukt waren eine große Zahl von Lacken und Farben notwendig, die zum Teil aus der Industrieproduktion stammten und nicht auf dem Kunstmarkt zu beschaffen waren.⁴⁹⁴ Der Bereitstellung dieser Materialien wurde hohe Priorität eingeräumt. Renau konnte bei seinen Anfragen auf ein Empfehlungsschreiben Paulicks zurückgreifen, in welchem dieser darum bat, dem Künstler »in der Bereitstellung der von ihm benötigten Farben und Lacke jede Unterstützung« zu gewähren.⁴⁹⁵ Schon in Mexiko hatte Renau mit Industrieprodukten experimentiert und zusammen mit dem Maler und Grafiker David Alfaro Siqueiros nach neuen Materialien für die Ausführung moderner Außenwandbilder gesucht. Tatsächlich lieferte das Labor der Berliner Lackfabrik Renau die benötigten Farben.⁴⁹⁶ Trotz des anfänglichen Elans, den das Kollektiv um Renau und auch sein Förderer Paulick an den Tag legten, gab es bereits im ersten Halbjahr 1969 Unregelmäßigkeiten im Ablauf. So lag beispielsweise bis Mitte Juni 1969 noch immer kein Werkvertrag zwischen dem Generalauftragnehmer und Renau vor.⁴⁹⁷ Immerhin erhielt das Kollektiv Ende des Monats eine erste Honorarrate in Höhe von 20.000 Mark.⁴⁹⁸ Aufgrund der ungeklärten Vertragssituation machte Renau diese Einigung sofort wieder rückgängig.⁴⁹⁹

Im Juni/ Juli 1969 schließlich überschlugen sich die Ereignisse: Paulick teilte Renau telefonisch mit, dass der von ihm »angefertigte Entwurf nicht zur Ausführung kommt«.⁵⁰⁰ Stattdessen habe der Auftraggeber »ein neues Thema vorgeschlagen: ›Unsere neue sozialistische Gesellschaft‹«, und das, obwohl Renau von Paulick »zu Beginn seiner Arbeit am Bildungszentrum die volle Zusicherung gegeben« wurde, »dass er unbedingte Entwicklungsfreiheit und Entscheidungsfreiheit mit dem Projekt Wuhlheide« haben würde«. Diese Bestätigung sei Renau »vom Auftraggeber, dem Ministerium für Wissenschaft und Forschung gegeben« worden. Durch das Sitzungsprotokoll vom Juni 1969 lässt sich rekonstruieren, wie man sich von Seiten des Kollektivs die nächsten Schritte gegen diese Entscheidung vorstellte. Die Ideen

493 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Schreiben J. Renau an R. Paulick, Berlin, 17.4.69, 1 Seite, hier S. 1.

494 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Josep Renau, Permanent Pigments for artistic mural painting, useful with vinelite medium, Berlin, 6.6.69, 1 Seite.

495 IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Schreiben R. Paulick an VEB Lackfabrik Berlin-Spindlersfelde, Berlin, 3.6.69, 1 Seite.

496 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivbesprechung, Berlin, 12.6.69, 2 Seiten, hier S. 1.

497 Vgl. ebd., S. 1: »Punkt 1: Bericht Skip: Vertrag: Gisela [Reiß, eine Mitarbeiterin bei Renau, O.S.] hat telefonisch bei Prof. Paulick den Vertrag angemahnt. Prof. Paulick versprach, sich sofort darum zu kümmern. Am Montag, den 16.6., wird G. nochmals bei Prof. Paulick nachfragen, wenn bis dahin der Vertrag noch nicht eingetroffen sein sollte. Renau meint, wenn der Vertrag in Händen des Kollektivs ist, wird eine Kollektivbesprechung einberufen und ein Innerkollektivvertrag angefertigt.«

498 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Josep Renau, Vollmacht, Berlin, 18.6.69.

499 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Josep Renau, Schreiben J. Renau an K. Heutehaus, Berlin, 20.6.69, 1 Seite, hier S. 1.

500 Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivbesprechung, Berlin, 20.6.69, 2 Seiten, hier S. 1.

werfen ein Licht auf die informellen Netzwerke, welche Projekte innerhalb des Kunstsystems der DDR ermöglicht oder verhinderten. Festzustellen ist, dass Renaus Wandbild in erster Linie nicht ausgeführt wurde, da mit Heutehaus als kommissarischem Direktor der AMLO eine Person an den entscheidenden Schnittstellen zur SED saß, der Renaus Projekt nicht unterstützen wollte, und es zudem keinen prominenten Fürsprecher in den oberen SED-Gremien für das Projekt des Künstlers gab. Heutehaus habe sich, so das Protokoll vom Juni 1969, »wochenlang nicht um den Entwurf von Renau gekümmert«. Deswegen sei »die Gesamtentwicklung des Vertrages usw. gehemmt worden«.⁵⁰¹ In einem Gespräch mit Paulick habe Kurt Heutehaus – der mit der Projektentwicklung von staatlicher Seite betraut war – gesagt, dass »ihm der Entwurf von Renau nicht mehr gefalle« und dass er aus ideologischen Gründen die »Gesamtkonzeption« Renaus anzweifle. Unter Bezugnahme auf das 11. Plenum von 1965 habe Heutehaus gegenüber Renau argumentiert, dass »mehr Menschen auf dem Bild zu sehen« sein sollten und nicht nur eine einzige Person. Damit übertrug Heutehaus Honeckers 1965 geäußerte Kritik an den DDR-Kulturschaffenden im Allgemeinen auf das individuelle Projekt Renau und baute eine Drohkulisse auf.

Eine SED-Mitgliedschaft wurde von den Kollektivmitgliedern als entscheidend erachtet, um das Wandbildprojekt trotz der ablehnenden Haltung von Heutehaus auf informellem Wege dennoch retten zu können. Da nur Ernest Reuter Parteimitglied war, wandte dieser sich an Paulicks Assistentin, die Berliner Bildhauerin Senta Baldamus, die sich bereit gezeigt hätte, »gegen Gen. Heutehaus den Kampf anzutreten« und sich übrigens auch im weiteren Verlauf der Planungen für Renaus Wandbild einsetzte. Nach Baldamus' Einschätzung besaß Heutehaus »keinerlei Voraussetzungen, um diese Arbeit überhaupt fachlich beurteilen zu können«. Sie versprach, sich sowohl mit dem VBKD Bezirksverband Berlin als auch mit der SED-Bezirksleitung in Verbindung zu setzen, nachdem sie im Ministerium für Kultur bei Eberhard Bartke – Abteilungsleiter des Bereiches Bildende Kunst und Museen – und bei Karl-Heinz Kukla vom Zentrum für Kunstausstellungen der DDR in dieser Sache vorstellig geworden war. Baldamus sicherte Renau zu, sich für die Ausführung des Projekts persönlich einzusetzen, auch weil »Paulick noch heute von Renaus Entwurf begeistert« sei. Paulick war bereit, zusammen mit dem Kollektiv die Situation zu besprechen und Heutehaus' Einladung zu einem Treffen am 3. Juli 1969 zu folgen.⁵⁰² Der Inhalt dieses Treffens ist durch eine Mitschrift der »Beratung über die bildkünstlerische Konzeption für das IBZ der DDR« sowie über einen späteren Bericht dokumentiert.⁵⁰³

501 Ebd., S. 2.

502 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 27.6.69, 1 Seite, hier S. 1: » TOP 2: Unsere Position am 3.7.1969 in der Versammlung bei Prof. Paulick: Renau schlägt vor, vor dem 3.7. noch ein Treffen mit dem Kollektiv durchzuführen zusammen mit dem Dolmetscher K. H. Barck. Das Treffen soll am 2.7.69 bei Renau stattfinden.«

503 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll einer Beratung über die bildkünstlerische Konzeption für das IBZ der DDR am 3.7.69, Berlin, 8.7.69, 3 Seiten. Vgl. ebenfalls IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 14.7.69, 2 Seiten.

Heutehaus argumentierte, dass die von Paulick »vorgelegte bildkünstlerische Konzeption im Prinzip den Vorstellungen des Auftraggebers«, also des Ministeriums für Wissenschaft und Technik, »entspricht«. ⁵⁰⁴ Warum Renaus Werk dennoch keine Zustimmung fand, bleibt zunächst unklar. Heutehaus empfahl zwar die besprochenen Punkte vom Generalprojektanten Paulick »in die Konzeption einzuarbeiten«, gab aber ansonsten nur relativ vage Anweisungen. Anschließend stellte Renau seine Entwürfe »für das Wandbild mit dem Thema ›Wissenschaft als Produktivkraft« vor. Vermutlich handelte es sich um nur einen geringfügig geänderten Entwurf. Der Titel entsprach den Inhalten des NÖSPL und der Ausrichtung der AMLO, welche die Wissenschaft als eine wichtige Produktivkraft in einer modernen sozialistischen Gesellschaft betrachteten. Interessanterweise fehlen in diesem Protokoll die Äußerungen Paulicks zum Wandbild, wie sie in einer späteren Notiz aus dem Renau-Kollektiv vom 14. Juli 1969 überliefert sind. Demnach verteidigte Paulick vor Heutehaus den Entwurf Renaus als »qualitätsvollen Entwurf«. ⁵⁰⁵ Überhaupt sind beide Protokolle widersprüchlich bzgl. der Aussagen von Heutehaus und Paulick. ⁵⁰⁶ Offenbar wollte Renau vor seinem Kollektiv Mitte Juli 1969 die Sitzung vom 3. Juli 1969 nicht als persönliche Niederlage darstellen, um den ohnehin schon prekären Zusammenhalt des Kollektivs nicht zusätzlich zu gefährden.

Man einigte sich in der Sitzung vom 3. Juli 1969 darauf, dass Renau auf Grundlage »der gegebenen Hinweise« und »in enger Zusammenarbeit mit dem Generalprojektanten« und Baldamus die bislang vorliegenden Entwürfe überarbeitete. Bis zum 25. Juli 1969 sollten die überarbeiteten Entwürfe dem Auftraggeber vorgelegt werden. ⁵⁰⁷ Renau wurde beauftragt, ein hochformatiges Wandbild in den Ausmaßen vier mal acht Meter »in Farbe zum Thema ›Wissenschaft als Produktivkraft« zu gestalten und sich dieses vom Auftraggeber über Paulick bestätigen lassen. Es ist kaum vorstellbar, dass Renau in Anbetracht dieser Situation und seiner Stellung ernsthaft in Erwägung gezogen haben könnte, das Wandbild in nur drei Wochen komplett zu überarbeiten, denn seine Arbeitsprozesse waren sehr aufwendig und zeitintensiv. Zudem sollte wie in Halle-Neustadt ein »Beirat für bildende Kunst«, bestehend aus fünf bis sieben vom Minister für Wissenschaft und Technik berufenen Personen, das Konzept und die Realisierung der bildkünstlerischen Ausstattung der AMLO begleiten. Drittens wurde festgehalten, dass Cremer Entwürfe für eine Plastik zum Thema »Der Mensch und die Wissenschaft« vorlegen solle. In der gleichen Sitzung wurden, viertens und fünftens, Neuberts »Entwürfe für die farbige Wandgestaltung in Emaille für die Ausstellungshalle und das Organisations- und

⁵⁰⁴ Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Protokoll einer Beratung über die bildkünstlerische Konzeption für das IBZ der DDR, 3.7.69, S. 1.

⁵⁰⁵ IVAM, Nachlass Renau, Protokoll Kollektivversammlung, 14.7.69, S. 1. Vgl. ebd.: »[Paulick:] In der Ausstellungshalle sollte man die Produktivkraft Wissenschaft darstellen. Seiner Meinung nach ist es ein qualitätsvoller Entwurf. Er kritisiert die Methode, wie dem Kollektiv mitgeteilt wurde, der Entwurf sei in der vorliegenden Form abgelehnt.«

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 1: Dort wird festgehalten, dass sich Heutehaus »für seine Verfahrensweise bei der Ablehnung des Entwurfs« in der Sitzung vom 3.7.69 »entschuldigt« habe. Außerdem gibt das Protokoll der Kollektivversammlung im Unterschied zum anderen Schreiben an, dass Renaus überarbeiteter Entwurf in einer »Diskussion mit der Parteiführung (Ministerium für Wissenschaft und Forschung, eventuell Genosse Mittag)« erläutert werden sollte.

⁵⁰⁷ Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Protokoll einer Beratung über die bildkünstlerische Konzeption für das IBZ der DDR, 3.7.69, S. 2.



Abbildung 13 a–b. Josep Renau (rechtes Bild unten) und seine Mitarbeiter bei der Übertragung des Entwurfs des »Zukünftigen Arbeiters« auf den Karton im Maßstab 1:1, Herbst 1969 (links und rechts), farbiges Diapositiv und Fotografie, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Rechenzentrum« bestätigt und »die in der Konzeption festgelegte Gestaltung der vier Atrien innerhalb der Ausstellungshallen befürwortet«. Unter sechstens wurde beschlossen, dass im »Pausenraum des ORZ [= Organisations- und Rechenzentrums, O.S.] ein künstlerisch gestaltetes Glasfenster« in der Größe 6 mal 15 Meter zum Thema »Der Mensch erobert sich das All« von Frank und Dagmar Glaser ausgeführt werden sollte. Siebtens wurde festgehalten, dass »zwischen dem Generalprojektanten, dem Auftraggeber und den Künstlerkollektiven [...] unverzüglich vertragliche Beziehungen« aufgenommen werden sollen.⁵⁰⁸ Auf die ursprünglich angedachte Aufstellung figurativer Plastiken von Galileo Galilei, Max Planck und Albert Einstein vor dem ORZ wurde nach dem Treffen verzichtet.

Im Verlauf des Sommers und des Herbstes 1969 – während in der Wuhlheide die Hallen eingerichtet und die Ausstellung durch die DEWAG gestaltet wurde – fertigte Renau Kollektiv neben einer »wissenschaftlichen Dokumentation« mehrere farbige Entwürfe an.⁵⁰⁹ Anfang September 1969 war das Projekt so weit vorangeschritten, dass Paulick für die Übertragung des Entwurfs auf die finalen Bildträger Hartfaserplatten und Renau passende Gerüste für die Montage des Bildes besorgen wollte (Abb. 13 a–b).⁵¹⁰ Renau und Paulick trafen sich noch mindestens

⁵⁰⁸ Hier und im Folgenden ebd., S. 3.

⁵⁰⁹ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 31.7.69, 3 Seiten, hier S. 1: »Termin am 25.8.69: Übergabe der wissenschaftlichen Dokumentation und des farbigen Entwurfs an Renau.«

⁵¹⁰ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 1.9.69, 2 Seiten, hier S. 1: »TOP 1: Allgemeine Arbeits- und Materialsituation. Lacke und Farben sind da, Gerüste müssen noch gekauft werden. Paulick teilt am 1.9.69 mit, dass er Hartfaserplatten für Renau besorgt.«

ein weiteres Mal, um über das Bild zu sprechen. Am 19. September 1969 erläuterte der Künstler dem Architekten das Thema: »Der Mensch: Herr über die Natur« sowie Technik und Montage des Bildes, welches aus zehn Aluminiumtafeln in der Größe von 2,70 mal 1,00 Meter bestehen und in industriell hergestellten Lacken und Farben ausgeführt werden sollte.⁵¹¹

Während am 30. September 1969 die AMLO wie geplant mit einem Festakt und einem Premierenrundgang durch die Ausstellungshallen eröffnet wurde, konnte Renau noch immer nicht mit den finalen Arbeitsschritten beginnen: Auf einer Kollektivsitzung kurz vor der Eröffnung der AMLO am 17. September 1969 wurde Heutehaus mit den Worten zitiert, dass er sich »bis zum 30. September nicht um Kunst« kümmere. Eine Entscheidung war also erst nach der Inbetriebnahme des Komplexes zu erwarten.⁵¹² Offenbar war Renau noch so optimistisch, davon auszugehen, sein Wandbild werde nach der Eröffnung der AMLO ausgeführt werden. Doch auch diese Hoffnung sollte sich wenig später endgültig zerschlagen. Auf einer weiteren Sitzung von Renaus Kollektiv am 22. Oktober 1969 wurde berichtet, das Projekt sei »sehr fragwürdig« geworden, da Heutehaus aufgrund mangelnder Rückendeckung in der AMLO »keine Entscheidung herbeiführen« werde.⁵¹³ Gleiches wurde auch vom Ministerium für Kultur vermeldet, dort wollte ja Baldamus Druck zugunsten von Renau ausüben. Der Entwurf Renaus für ein Wandbild im Foyer der AMLO, für welches er von Paulick im Januar 1969 angefragt worden war, ging im Herbst 1969 in der DDR-Kulturbürokratie unter – wohl auch, weil Paulick insgesamt an Einfluss verloren hatte und weil Renau ein prominenter Fürsprecher im Parteiapparat fehlte.

Zu Beginn des Jahres 1970 unternahm Baldamus den Versuch, Unterstützer für den Entwurf Renaus zu finden. Sie schrieb als Beauftragte für die »künstlerische Leitung (Konzeption und Koordinierung) des Bauvorhabens« der AMLO am 24. Februar einen Brief an den Kulturminister Klaus Gysi.⁵¹⁴ Da die AMLO »direkt Herrn Dr. Günter Mittag untersteht«, sei eine »Unterstützung nur von höchster Ebene möglich«.⁵¹⁵ Deswegen bat sie Gysi darum, ihr »bei der Durchführung des Vorhabens von Prof. Renau zu helfen«. Es sei ihr trotz der Zusicherung aller kulturpolitischen Einrichtungen und trotz des Rückhalts des Generalprojektanten nicht gelungen, vom Auftraggeber – dem Ministerium für Wissenschaft und Technik – eine endgültige Zusicherung für das Wandbild zu bekommen. Der stellvertretende Direktor der AMLO Heutehaus könne »kein Verständnis für das Bild aufbringen«,⁵¹⁶ er sei von Anfang an nicht mit dem Entwurf zurechtgekommen.⁵¹⁷ Sie brachte ins Spiel, das Wandbild an anderer Stelle anbringen zu lassen, sollte es »absolut nicht erreichbar sein, das Wandbild« in der AMLO

511 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Borradores Manuscritos, cod: 2.1, sig: 4/4.1: Cita con Prof. Paulick, 19.9.69, 1 Seite, hier S. 1: »Temática: »El Hombre denio de la naturaleza« [...]. Materiales y metodos de Trabajo: Medio pictorio (resina sintetica), Superficie: placas de aluminio [...].«

512 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 17.9.69, 2 Seiten, hier S. 1.

513 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 22.10.69, 3 Seiten, hier S. 3.

514 IVAM, Nachlass Renau, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Schreiben S. Baldamus an K. Gysi (Abschrift), Berlin, 24.2.70, 5 Seiten, hier S. 1.

515 Hier und im Folgenden ebd., S. 4.

516 Ebd., S. 4.

517 Vgl. ebd., S. 3: »Nach Vorlage der Ideenskizze, welche die völlige Zustimmung des Generalprojektanten, Prof. Dr. Paulick fand, gab es mit dem Auftraggeber Schwierigkeiten. Dieser schien im Wesentlichen mit

auszuführen.⁵¹⁸ Ihr sei es unbegreiflich, dass der Auftraggeber trotz des Bekanntheitsgrades von Renaus, der nicht zuletzt durch den Besuch Siqueiros in der DDR gestiegen sei, so mit dem Wandbildmaler umgehe: »Ich halte die grundsätzliche Art der Wandbildgestaltung Prof. Renaus für eine beispielgebende und für alle bildenden Künstler hochinteressante«, schreibt Baldamus am Ende ihres Briefes an Gysi.⁵¹⁹ »Allein die Pflicht der Höflichkeit«, schließt sie ihr Schreiben, »gebietet es meiner Meinung nach letztlich, diesem spanischen Genossen in einer anderen Art gegenüberzutreten, als das bisher von Seiten des Auftraggebers geschehen ist.«

Baldamus' Eingabe wurde ein paar Wochen später von Fritz Donner, dem Abteilungsleiter für Bildende Kunst im Ministerium für Kultur, beantwortet. Er versprach, die Angelegenheit zu prüfen.⁵²⁰ Wie jedoch einem Schreiben von Baldamus an das Kollektiv um Renaus vom 11. September 1970 – also über ein halbes Jahr nach der Eingabe beim Ministerium für Kultur – zu entnehmen ist, war der Zwischenbescheid Donners die einzige Reaktion. Immerhin kann man dem Schreiben vom Herbst entnehmen, dass sich sowohl Paulick als auch Baldamus weiterhin stark für das Wandbild einsetzten und schrieben, dass man das Bild auch ein Jahr nach der Eröffnung der AMLO am ursprünglich vorgesehenen Platz anbringen wollte.⁵²¹ Das Schreiben von Baldamus zeigt einen weiteren interessanten Aspekt: Ihr gegenüber habe Heuthehaus »kategorisch erklärt«, dass »seine übergeordnete Stelle, also die Mitglieder der ihm zugeordneten ZK-Abteilung, absolut gegen das Wandbild seien.«⁵²² Sah es bis zu diesem Zeitpunkt so aus, als ob es vor allen Dingen Heuthehaus war, der das Bild verhindern wollte, so wird hier die Möglichkeit angedeutet, dass es noch andere Personen in der Parteiführung geben könnte, die gegen Renaus Wandbildprojekt für die AMLO waren. Im Rückblick muss die Episode um das Wandbild in der Wuhlheide von 1969/70 als kurzes Intermezzo erscheinen: So geht aus einem Schreiben Renaus vom November 1970 an den *Komplexen Wohnungsbau Halle-Neustadt*, für den er parallel zum AMLO-Projekt noch an mehreren Wandbildern arbeitete, hervor, dass er »Ende Februar 1969 den Auftrag für ein kleines Innenwandbild (31 qm)« angenommen habe, »an dessen Skizzen und Vorentwurf« er drei Monate gearbeitet habe, bevor »der Auftraggeber von dem Objekt« zurückgetreten sei.⁵²³

Was wurde anstelle von Renaus Wandbild im Foyer der AMLO angebracht? Da hierzu im Moment noch keine Bildquellen gefunden werden konnten, welche den angedachten Standort nach der Eröffnung zeigen, muss auf schriftliche Berichte zurückgegriffen werden. Laut Pau-

dem kleinen Format und der vorläufigen Ausführung (nur in schwarz-weiß Technik) nicht zurechtzukommen.«

518 Ebd., S. 4–5.

519 Hier und im Folgenden ebd., S. 5.

520 Vgl. IVAM, Nachlass Renaus, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Schreiben F. Donner an S. Baldamus, Berlin, 24.3.70, 1 Seite, hier S. 1.

521 Vgl. IVAM, Nachlass Renaus, Documentación sobre el Mural El Futuro Trabajador del Comunismo 1969–70, sig: 13/2: Schreiben S. Baldamus' an G. Reiß, Berlin, 11.9.70, 5 Seiten, hier S. 1: »Prof. Paulick hat sich sehr gefreut, daß Minister Kurt Bork [seit 1969 stellvertretender Minister für Kultur, zuständig für Bildende Kunst, Denkmalspflege und Internationale Beziehungen, O.S.] sich der Sache annehmen will, und im Stillen hofft er, daß wir das Wandbild nun doch noch in der Wuhlheide unterbringen werden.«

522 Ebd., S. 3.

523 Vgl. IVAM, Nachlass Renaus, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Schreiben J. Renaus an Pommer, Berlin, 28.11.70, 8 Seiten, hier S. 6.



Abbildung 14. Grundsteinlegung der AMLO am 4. Februar 1969, unter Anwesenheit von Richard Paulick (2.v.l.), Architekturmuseum der TU München.

lick schmückte »ein Foto des Genossen Walter Ulbricht« die mittlere Wand der Eingangshalle. Somit griff man bei der Gestaltung des AMLO-Foyers auf ein übliches Schema zurück, denn Ulbrichts überlebensgroßes Konterfei »überblickte« nicht nur die Grundsteinlegung der AMLO im Februar 1969 (Abb. 14), sondern auch die Eingangshalle der Ausstellung »Kämpfer und Sieger – XX Jahre DDR«, die im Herbst 1969 eröffnet wurde (vgl. Kapitel 5.7.4, Abb. 15). In beiden



Abbildung 15. Blick in die Eingangshalle der Ausstellung »Kämpfer und Sieger«, Berlin, aus: *neue werbung*, 1969

Fällen wurde noch einmal ein an Stalin erinnernder künstlerischer Personenkult um Ulbricht betrieben. Neben ihm gab es im wahrsten Wortsinne keinen Platz für die Darstellung eines Zukunftsarbeiters, wie sie Renau vorschwebte. Wäre sein Wandbild eine Allegorie auf die Zukunft gewesen, so wies das fotografische Porträt des DDR-Führers eine klare Gegenwartsbetonung auf, die jedwede Perspektive in die Zukunft der automatisierten Arbeitswelt einzig auf seine Autorität als Staats- und Regierungschef zuspitzte.

3.4.3 Zum Entwurfsprozess des Wandbildes. Oder: Die Zukunft an der Küchenwand

Wie Renau zu den Bildmotiven im »Zukünftigen Arbeiter« fand, lässt sich anhand des Archivmaterials nachvollziehen. Neben der scheinbar zufälligen Suche mit der Kamera nach inspirierenden Momenten in der lebensweltlichen Umgebung finden sich auch konzeptionelle Überlegungen, die z. T. experimentellen Charakter besitzen. So zeigt z. B. ein undatiertes Notizzettel Renaus unter der Überschrift »Conferencia sobre mural IBZ« (»Vortrag über Wandbild IBZ«) die Skizze eines Yin-und-Yang-Symbols und dazu den stichpunktartigen Text: »In allen esoterischen und hermeneutischen Philosophien wurde der Kreis sehr häufig verwendet. Chinesischer Kreis: Ewigkeit. Interpretation der 2 grundlegenden Prinzipien jeglicher Metaphysik. Licht, Schatten. Ikonografische (bildhafte) Interpretation der metaphysischen Dualität: Ja – Nein, Licht – Schatten, etc.«⁵²⁴ Das Yin-und-Yang-Symbol sollte später in den Entwürfen für den Kopf des Arbeiters wieder auftauchen. Das breite, enzyklopädische Interesse an der Kulturgeschichte, das Renau eine Fülle von Anregungen gab und sich nicht zuletzt in seiner heute im IVAM befindlichen Bibliothek und dem Bildarchiv zeigt, prägte seine Entwurfspraxis und seine Kompositionsstrategien, wie weiter oben bereits anhand seiner Dürer-Verarbeitung gezeigt worden ist.

Grundsätzlich ist der Entwurfsprozess von Renau im ersten Schritt davon geprägt, dass er versuchte, eine malerisch-zeichnerische Komposition zu entwickeln, die zum einen der Masseaufteilung im Bild und zum anderen dem experimentellen Zusammenstellen der Bildelemente diene. Diese wurden nach Prüfung und Veränderung in späteren Entwürfen zumeist durch fotografisch vorbereitete und malerisch verfremdete Versatzstücke ersetzt. Anders ausgedrückt: Zunächst erfolgte die Umsetzung der Idee in eine Zeichnung und danach die schrittweise Konstruktion der Montage aus malerischen und fotografischen Elementen, die dann am Ende den Karton vorbereitete, der das Endprodukt des Entwurfsprozesses bildete. Man kann diese drei Schritte z. B. dort nachvollziehen, wo Renau grafische Arbeiten und fotografische Schnappschüsse übereinanderlegte und so versuchte, eine Synthese beider Bildmedien zu generieren. Die einzelnen Abläufe lassen sich durch das Bildarchiv Renaus detailliert rekonstruieren, beispielsweise bei der Gestaltung des Oberkörpers des Arbeiters oder bei der Suche nach einer passenden Kopfform und -haltung. Renau fertigte zunächst grafisch angelegte Skizzen des Oberkörpers des »Zukünftigen Arbeiters« an, zog danach fotografi-

⁵²⁴ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Borradores Manuscritos, cod: 2.1, sig: 4/4.1: Conferencia sobre mural IBZ, o.D., 1 Seite, hier S. 1.



Abbildung 16. Josep Renau, Entwürfe für den »Zukünftigen Arbeiter«, alle 1969.
a: Skizze des Arbeiters, Grafik; **b:** Fotografie zur Ausführung des Oberkörpers und der Geräte, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

sche Vorlagen hinzu, verfremdete sie und passte diese der Bildkomposition und der Aussage an (Abb. 16 a–b).

Mitunter dienten ihm fotografische Elemente aus anderen Kontexten, die er in die Entwürfe montierte, zur Verdeutlichung von Maßstäben und räumlichen Gegebenheiten. Diese Strategie setzte Renau insbesondere dann ein, wenn er die Dimensionen seiner Wandbilder anhand eingefügter (fotografierter) Personen verdeutlichen wollte. Auch die Wandbildentwürfe für Halle-Neustadt sind so aufgebaut, dass menschliche Figuren als Fotomontagen in den gemalten Entwürfen die Ausmaße des Projektes anzeigen sollten. In jedem Fall fügten sie den Entwürfen Renaus zusätzlich ein narratives Element bei, welches den Realitätsgrad des Entwurfs steigerte, aber auch einen objektivierenden Zug besaß, etwa durch die angedeuteten Größenvergleiche und die Maßstäblichkeit (Abb. 17).

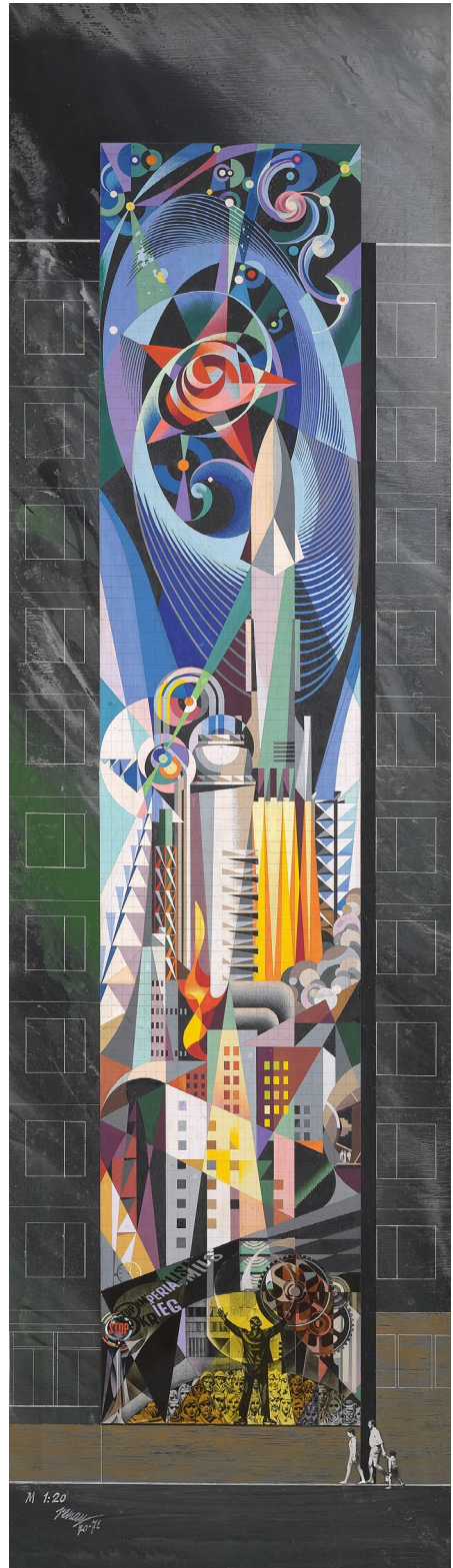


Abbildung 17. Josep Renau, Entwurf für das linke Wandbild am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt, 10.11.71, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Am Ende dieses mehrstufigen Prozesses entstanden Bilder, welche malerische Elemente, grafische Bestandteile als auch fotografische Fragmente enthielten. Wie bereits erwähnt, dienten diese collagierten Entwürfe der Entwicklung des Bildes. Vom ausgeführten Wandbild unterschieden sie sich grundlegend, da dort die Qualität einer Collage als Mischform zugunsten einer einheitlichen Ausführung in Keramik aufgehoben war. Die Entwürfe wurden als Teil des Arbeitsprozesses in Renaus Atelier benutzt, fungieren aber bei heutigen Ausstellungen auch als autonome Kunstwerke.

Besonders eindrucksvoll lässt sich das Suchen und Finden eines Motivs sowie seine Übersetzung in Grafik, Fotografie und Malerei am Beispiel des Kopfes des »Zukünftigen Arbeiters« nachvollziehen. Renau dokumentierte die Genese des zentralen Motivs mit Fotoserien (Abb. 18 a–d). Man erkennt, dass Renau zunächst ein scheinbar zufälliges, triviales Motiv – einige Küchenutensilien an der Wand über dem Herd – entdeckte und diese mit der Kamera festhielt. Zwei Unterlagen aus Metall bildeten mit ihren Konturen den Umriss des Kopfes, was



Abbildung 18. Josep Renau, Studien zum »Zukünftigen Arbeiter«, 1969. **a–b:** Aufnahmen von Renaus Küchenwand; **c:** von Renau eingezeichnete menschliche Konturen; **d:** Pablo Renaus Kopf, Fotografien, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/ Depósito Fundación Renau, Valencia.

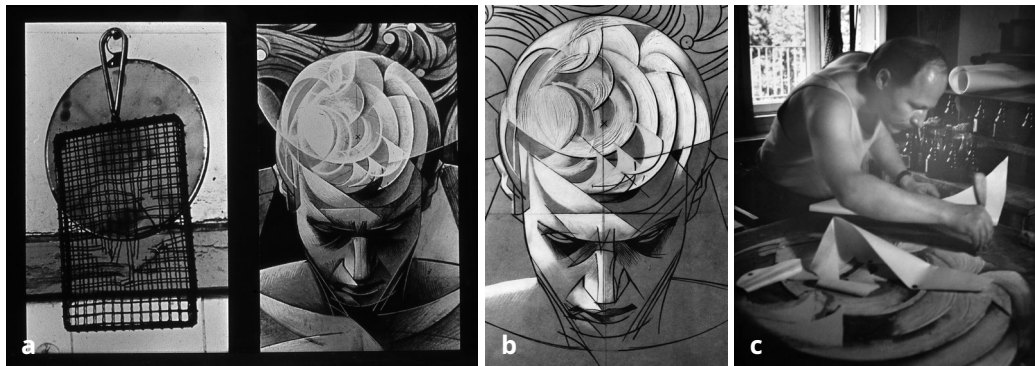


Abbildung 19. Josep Renau, Kopfstudien für den »Zukünftigen Arbeiter«. **a:** Gegenüberstellung einer Fotografie der Küchenwand und des Entwurfs für den Kopf des »Zukünftigen Arbeiters«, Diapositiv; **b:** Fotografie, 1969, 30×21 cm; **c:** Übertragung des Entwurfs des auf den Karton durch Ernst Reuter in Renaus Atelier, 21.9.69, Diapositiv und Fotografien, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Renau mit einer mit Fettstift bearbeiteten Fotografie verdeutlichte. Aus der Form der Küchenutensilien wurde der Umriss eines Kopfes: Renau vermenschlichte die unbelebten Objekte. Nachdem er somit eine Vorstellung von den Konturen und der Haltung des Kopfes gefunden hatte, zog er ein Modell hinzu. Sein Sohn Pablo posierte mit gesenktem Blick vor der Kamera. Renau verschmolz anschließend die Umrisse beider Formen und verfremdete doppelt: Einmal die Küchengeräte zu einem menschlichen Kopf, zum anderen passte er die Fotografie des Kopfes an die gefundene Form an. Anschließend bearbeitete er das Foto von Pablo, schnitt es aus und kombinierte es mit anderen Hintergründen und Motiven.

Fotografien im Nachlass zeigen, dass der Kopf des Arbeiters in verschiedenen Versionen im Atelier bearbeitet wurde und dass zur Betonung des Gehirns differenzierte Techniken und Materialien zum Einsatz kamen (Abb. 19 a–c). Beide, Kopf und Gehirn, symbolisieren Denken und Kreativität und waren daher als verständige Symbole einer intelligenzintensiven Tätigkeit gut geeignet. Deutlich ist das Ringen um eine gestalterische Lösung des ›Denkens‹ zu spüren,⁵²⁵ welches man nicht naturalistisch als Objekt oder Prozess widerspiegeln konnte. Neben dem Kopf führte das Kollektiv andere Bildteile im Maßstab 1:1 aus, um diese »zu einem gegebenen Zeitpunkt einem größeren Interessentenkreis zur Diskussion« vorzustellen, wie es im Juli 1969 heißt.⁵²⁶ Die Materialschichten sollten als Relief auf Hartfaserplatten aufgetragen werden. Damit war eine plastische Wirkung des Kopfes angestrebt, der als Bildzentrum dem Betrachter beim Betreten des Foyers der AMLO sofort auffallen sollte. Renau wollte eine Verbindung zwischen der formalen Gestaltung, dem Inhalt des Bildes und der Funktion des Weiterbildungskomplexes in der Wuhlheide herstellen und wählte eine anspielungsreiche Lösung für dieses Darstellungsproblem des »Denkens«.

525 Vgl. Schulze 1971, S. 4: »Nicht mehr die physische Kraft, der stählerne Arm oder der Hammer in der Faust; sondern das Denken – Wissen und Bewußtsein – ist wichtigstes Arbeitsinstrument dieses zukünftigen Menschen und seine Macht.«

526 IVAM, Nachlass Renau, Protokoll Kollektivversammlung, 14.7.69, S. 2.

3.4.4 Bildbeschreibung: Der »Zukünftige Arbeiter« zwischen Antike und Computerzeitalter

Schon bei einem seiner ersten Wandbildprojekte in der DDR, dem Entwurf für das Funkversuchswerk Berlin-Adlershof von 1959, flankierte Renau seine künstlerischen Vorschläge mit einem schriftlich dargelegten Konzept. Dieses diente ihm als Diskussionsgrundlage mit dem »gesellschaftlichen Auftraggeber« und den ausführenden Architekten bzw. Handwerkern, legitimierte aber auch sein Konzept gegenüber der Kunstwissenschaft und -kritik.

Zur Erläuterung des AMLO-Projekts von 1969 werden hier zusätzlich Erklärungen herangezogen, die Renau zehn Jahre früher – während seiner Arbeit für das Funkversuchswerk in Berlin-Adlershof – abgegeben hatte. Sie sind insofern aufschlussreich, als er sowohl 1959 als auch 1969 ein Wandbild für Bauwerk entwerfen sollte, dass der Technik und der Wissenschaft diene. Es galt in beiden Fällen, eine »wirklichkeitsnahe und beschreibende Darstellung des Produktionsprozesses« zu vermeiden, da »durch eine solche Darstellungsart die Bilder an gegenwartsnahem Wert« verlieren würden, wenn sich die Technik weiterentwickelt. Deswegen schlug er beide Male eine symbolische und keine konkrete Darstellung von ›Technik‹ vor. Sie würde für eine längere Zeit Allgemeingültigkeit und Aussagekraft behalten.⁵²⁷ Wie beim Entwurf für die AMLO versuchte Renau die Problemstellung mit dem »Rückgriff auf bildhafte Elemente« zu lösen, »die symbolische Werte auszudrücken vermögen«. Die Arbeitsmethoden sollten dem Betrachter assoziativ und als Anspielungen präsentiert werden, sodass die Darstellung im Bild immer einen gewissen Aktualitätsgrad beanspruchen konnte. Dies erklärt, warum Renaus »Zukünftiger Arbeiter« keine zeitgenössischen Rechenmaschinen wie den R300 zeigt – was ja zur AMLO gepasst hätte und was z.B. Tübke in der Universität Leipzig tat – sondern Formen und Objekte, die allgemein mit Technik und Wissenschaft anspielungsreich verbunden werden können. Während sich in der Fotografie der DDR die möglichst exakte und genaue Wiedergabe der automatisierten Arbeitswelt durchsetzen sollte, so beschränkten sich Maler wie Renau oder Sitte auf die Wiedergabe von Symbolen und Allegorien und versuchten damit, die technische und soziale Atmosphäre von Schaltwarten und Laboren einzufangen. Renau griff dabei auf tradierte Symboliken wie den Zirkel und den Hebel zurück. Damit wollte er, wie er 1971 schrieb, »eine mächtige und optimistische Kunst machen«, die jedoch nicht im »kostenlosen Optimismus der Bilder und Symbole« liege, sondern in der geistigen Durchdringung des Themas auf einer höheren Ebene der Bedeutung.⁵²⁸

Wie zeigte sich dieses Bemühen beim geplanten Wandbild in der AMLO? Das Kollektiv diskutierte im Juni 1969 über die »Linienzeichnung des Wandbildes durch Renau«.⁵²⁹ Es wurde positiv angemerkt, dass es »vergeistigter« sei als frühere Entwürfe und »die gesamte

⁵²⁷ Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Funkversuchswerk Adlershof 2-8-59/28-8-59, Pintura Mural, cod: 2.2.2.2, sig: 15/2; Josep Renau, Vorprojekt für zwei Wandbilder, die Vorder- und Hinteransicht des Eingangsgebäudes der neuen Industrieanlage des Funkversuchswerkes in Berlin-Adlershof, Ackerstraße, schmücken sollen, Berlin, 2.8.59, 4 Seiten, hier S. 1.

⁵²⁸ Schulze 1971, S. 4.

⁵²⁹ Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Protokoll Kollektivbesprechung, 12.6.69, S. 1.

Gestaltung dynamisch« wirke. Besprochen wurde insbesondere die Frage, wie der Kopf des Menschen gestaltet sein müsse, um der Bildaussage eines zukünftigen Arbeiters zu entsprechen. Renau erklärte zur Dynamik, dass »der Kopf des Menschen zentripetal, das Atom zentrifugal« zueinander stehen und dass dieses Verhältnis durch die Farbgebung ausgedrückt werden müsse. Während also die Kräfte des Kopfes nach innen wirken,⁵³⁰ streben die Kräfte des Atoms im Bild nach außen. Die physikalischen Prinzipien der zum Zentrum (Kopf) und der vom Zentrum weg (Atom) gerichteten Kraft wollte Renau in seinem Wandbild künstlerisch andeuten. Durch die Darstellung von »Kurven und Farben innerhalb des Kopfes« sollte »die Wirkung eines denkenden Menschen« hervorgerufen werden – und dies schien Renau mit abstrakten Mitteln besser erreichbar als etwa mit »Gegenständen oder Symbolen«, die auf das menschliche Denken alludieren.⁵³¹ Die Dialektik von Kopf und Atom, von Innen und Außen, lässt an den weiter oben erwähnten, früheren Gedanken des Künstlers bzgl. Yin und Yang denken. Im Entwurf sind diese Überlegungen u. a. durch die zahlreichen segmentbogenförmig verlaufenden Linien im oberen und linken Bilddrittel angezeigt. Insgesamt erinnern diese an avantgardistische Traditionen in der Darstellung von Bewegung wie im Futurismus oder Suprematismus. Beide Strömungen der Zwischenkriegszeit zeigten sich an den Phänomenen Bewegung und Geschwindigkeit interessiert und suchten nach Darstellungsmodi, auf die Renau ein halbes Jahrhundert später erneut zurückgriff.

Aufgrund der Entstehungszeit und der Motivwahl liegt ein Vergleich von Renaus »Zukünftigem Arbeiter« (Abb. 20) und Sittes »Chemiearbeiter am Schaltpult« (Abb. 21) nahe. Zwar hatte Renau die Zukunft im Blick und Sitte die Gegenwart, doch sind beide Werke von »großer künstlerischer Phantasie«, wie Wolfgang Hütt festgestellt hat.⁵³² Und: Nicht nur Sitte beteiligt den Betrachter »produktiv am Kunstwerk«, indem er ihn zum Nachdenken über die transparente Schaltwand anregt, sondern auch Renau, indem er durch die monumentale Komposition den Rezipienten zunächst überwältigen und nach näherem Betrachten des Wandbildes zum Reflektieren über die Bildmotive und den Arbeiter anregen wollte. Renau selbst sprach davon, dass er mit seinem Bild v. a. die Phantasie der Jugend ansprechen wollte.⁵³³ Beide Künstler standen beim Bildmotiv eines Arbeiters in der automatisierten Produktion trotz aller stilistischen Differenzen vor ähnlichen Herausforderungen: Wie kann man die »automatisch gesteuerte Produktion veranschaulichen«, ohne »die reale Situation völlig zu abstrahieren und durch malerisch reizvolle Linien- und Farbbeziehungen« zu illustrieren? Wenn die »grundlegenden Wandlungen« des »Charakters der sozialistischen Arbeit und der Rolle des Menschen« durch die wissenschaftlich-technische Revolution ästhetisch widergespiegelt werden sollten, wie sah dann das Bild des Arbeiters aus?⁵³⁴

530 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Zentripetalkraft>, abgerufen am 2.2.16.

531 IVAM, Nachlass Renau, Protokoll Kollektivbesprechung, 12.6.69, S. 2.

532 Hier und im Folgenden Wolfgang Hütt, Die Arbeiterpersönlichkeit in neuen Werken der bildenden Kunst, in: BK, 1969, 1, S. 42–44, hier S. 43.

533 Vgl. Schulze 1971, S. 4: »In eben diesem Sinne möchte ich mein Bild, wenn es einmal realisiert worden ist, nicht als große philosophische Lektion verstanden wissen, sondern einfach als ein Aperitif für die Jugend. Möge unsere Jugend sich und ihre unmittelbare Zukunft in diesem jungen Mann erkennen!«

534 Hier und im Folgenden Ingrid Beyer, Ist bildende Kunst heute überholt?, in: BK, 1968, 9, S. 451–456, hier S. 451.



Abbildung 20. Josep Renau, »Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus«, Boceto Nr. 3, 24.6.–4.8.69, Tempera auf Papier und Holz, 88×65 cm, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Wie Beyer in ihrem Aufsatz zu Sitte von 1968 berichtet, besuchte der Hallenser Maler 1967 das Chemiewerk Leuna II und beobachtete die Arbeiter in einer der Schaltwarten (Abb. 22). Sitte erinnert sich, dass dort nur sehr wenig geschah, sodass ihm eine Bildnarration als Handlungssequenz geeignet erschien. Stattdessen »fand er eine neuartige, realistische Bildlösung«, welche in der Sichtbarmachung des Inneren eines Schaltpults bestand, durch welches man den Arbeiter bei seinen Tätigkeiten »sehen« konnte. Der Bildhintergrund deutet den Ort der Handlung an, und die technischen Details der Schaltzentrale verraten, dass es sich um einen automatisierten Betrieb handelt. Eine genaue Angabe der dargestellten Person oder des Ortes spielte bei dieser typisierten Darstellung eines Arbeiters keine Rolle. Renau benutzte ebenfalls Fotos von Industrieeinrichtungen wie die einer Chemiefabrik und einer Schaltwarte als Bildvorlagen, ergänzte diese aber noch mit anderen Genres wie geodätischen Karten, Luftbil-



Abbildung 21. Willi Sitte, »Chemiearbeiter am Schaltpult«, 1968, Öl auf Hartfaser, 147 × 100,5 cm, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

dern und Aufnahmen von neuronalen Zellen oder von geologischen Strukturen (Abb. 23 a–b), worauf Sitte verzichtete.

Feist stellt in seinem Aufsatz zur »intelligenzintensiven Kunst der Gegenwart« in der *BK* die Fähigkeiten der Fotografie heraus, »eine anregende Vielfalt optisch attraktiver Bildlösungen, die zum Überdenken und Neuerleben des Dargestellten anhalten«, zu schaffen. Dort hinke die Malerei den umwälzenden Prozessen in der Gesellschaft und in der Arbeitswelt hinterher.⁵³⁵ Den Fotografen sei, so Feist, ein »augenscheinlich unbefangenerer« Umgang »in der Realität als den »handwerkeln« Kollegen von der malenden Zunft« zu bescheinigen. Der Fotografie gelinge es besser als der Malerei, eine adäquate »bildhafte Welterkenntnis« im Zeichen des NÖSPL darzubieten. Darüber hinaus würde sie vorbildhafte »optische Attraktivität und Phantasie« zeigen

⁵³⁵ Vgl. hier und im Folgenden Feist 1966, S. 435.



Abbildung 22. Chemiewerk Leuna II bei Halle an der Saale, Meßwarte, Aufnahme 1973, Fotograf: Peter Straube

und käme den modernen Forderungen der Betrachtenden näher als die Malerei. So können die Fotografien Renaus, die er z. T. aus Abbildungsvorlagen übernommen, z. T. selbst aufgenommen hatte, unter Umständen als Reaktion auf die Kritik an der Malerei interpretiert werden. Indem Renau für Vorlagen zu seinen Wandbildern primär sein eigenes Fotoarchiv heranzog, konnte er auf eine gewisse Wissenschaftlichkeit und Objektivität verweisen. Durch die Überarbeitung und Verfremdung im Werkprozess näherten sich Malerei und Fotografie im Wandbild jedoch einander an und bildeten eine Synthese aus Bild- und Formenphantasie (Malerei) einerseits und Sachlichkeit und scheinbarer Objektivität (Fotografie) andererseits.

Nach der Betrachtung des Darstellungsmodus lohnt sich ein genauerer Blick auf einzelne Bildmotive beider Arbeiterdarstellungen im Vergleich. Laut Beyer sind Kopf und Hand bei Sittes Gemälde die wichtigsten Bedeutungsträger – das gilt auch für Renaus Werk. Wichtig war für Sitte die Darstellung von Konzentration und Sicherheit, die der Arbeiter im Chemiewerk Leuna II bei seinen Tätigkeiten ausgestrahlt habe. Renau ließ seinen Sohn Pablo eine solch konzentrierte Arbeitssituation mehrfach nachstellen und hielt dies in Fotoserien fest. In Sittes Darstellung eines Interface, d. h. einer Schnittstelle, über die die Interaktion zwischen Mensch und Maschine stattfindet und die deswegen besonders gestaltet werden muss, werden die psychologischen, körperlichen und technologischen Prozesse der Automatisierung erfasst. Ähnlich wie beim Organisations- und Rechenzentrum der AMLO, in welchem durch eine große Glasscheibe den LehrgangsteilnehmerInnen der R300 sichtbar gemacht wurde, versuchte Sitte, die Technik transparent zu zeigen. Diese Strategie kann man auf einer weiteren

Bedeutungsebene als Beherrschung der komplexen Automatisierung durch den Arbeiter lesen, welcher die zugrunde liegenden Vorgänge durch sein Wissen versteht und gestaltet, also »durchsichtig« und nachvollziehbar macht. Dieser Arbeiter ist Herr der Maschine.

Bei Renaus Wandbildentwurf finden wir diese Transparenzstrategie u. a. bei der Darstellung des Gehirns und auf symbolischer Ebene in den aus naturwissenschaftlichen Zusammenhängen stammenden Bildelementen, wie z. B. den Mikroskop- oder Teleskopaufnahmen, welche die Geheimnisse der Natur und des Kosmos sichtbar und verständlicher machen. Während bei Sitte die moderne Automatisierungstechnik transparent gemacht wurde, zeigt Renau besonders hervorgehoben die archaischen Geräte Zirkel und Hebel. Sitte führt dem Betrachter einen Arbeiter in der automatisierten Produktion bei der konzentrierten Bedienung der Steuereinheit vor. Seine Aktion ist im Wesentlichen geistig, die körperliche Tätigkeit beschränkt sich auf das Drücken des Knopfes und dem Blickkontakt mit dem Display. Auch Renaus Arbeiter ist vergeistigt. Das wird durch den gesenkten Blick deutlich, der bereits auf den Fotografien des Kopfmodells erkennbar ist. Der Arbeiter bedient seine Maschine jedoch nicht mit einem

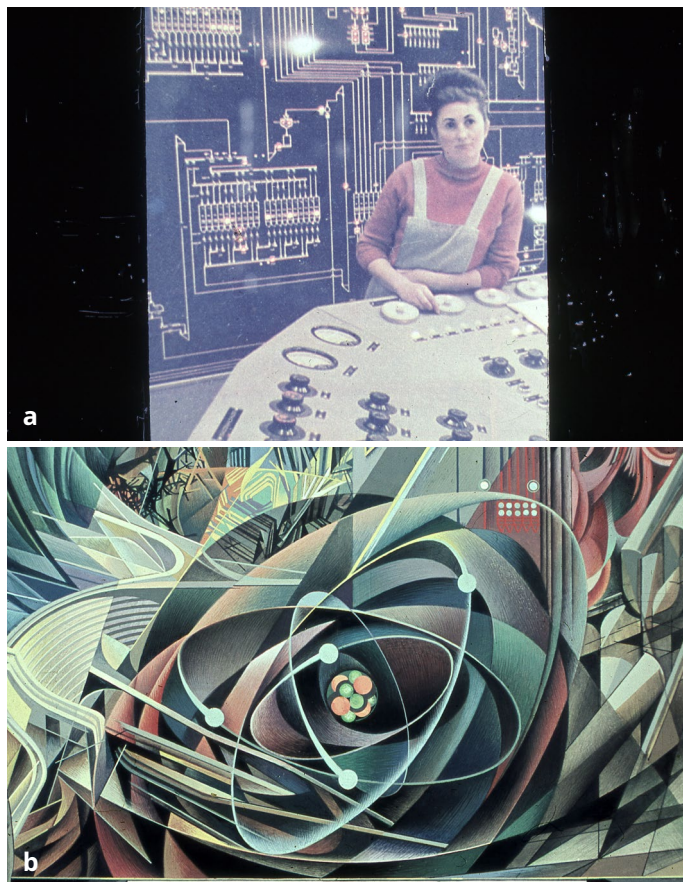


Abbildung 23. Josep Renau, Studien zum »Zukünftigen Arbeiter«, 1969. **a:** Fotografie einer Meßwarte; **b:** naturwissenschaftliche Aufnahmen mitsamt der malerischen Umsetzungen, farbige Diapositive, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

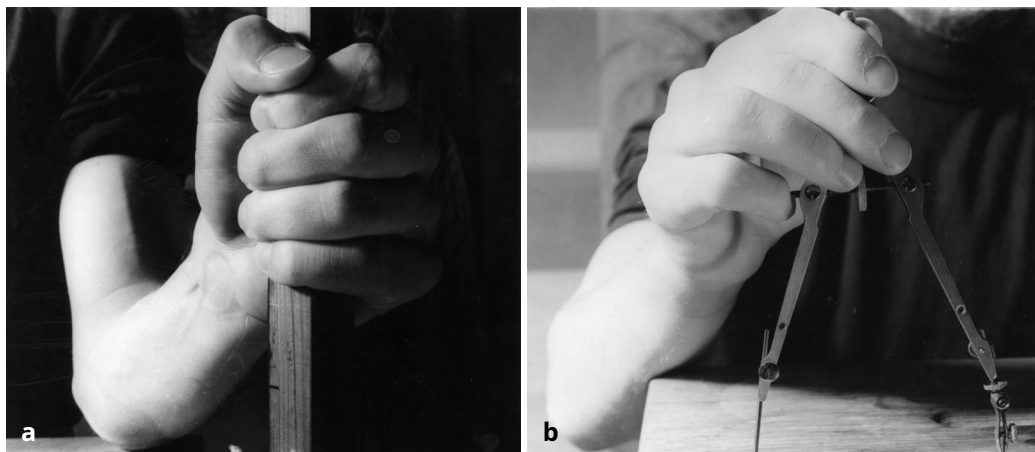


Abbildung 24. Josep Renau, Studien zum »Zukünftigen Arbeiter«, Fotografien einer Hand mit Hebel (**a**) und Zirkel (**b**), ca. 1969, Fotografien, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Knopfdruck wie bei Sitte. Bei Renau ist das Interface der Hebel in der linken Hand, welche die Kommunikation zwischen Mensch und Maschine herstellt. Der Zirkel ist nicht mit dem Apparat verbunden, sondern führt eine zweite, unabhängige Tätigkeit aus, die ebenfalls vom Gehirn gesteuert wird. Man könnte Zirkel und Hebel nicht nur als klassische Symbole für Geometrie und Mechanik, sondern auch für geistig-schöpferische und schematisch-standardisierte Arbeitsprozesse interpretieren, wie dies Waltraud Schulze 1971 getan hat.⁵³⁶ Renau fügt seinem Bild im Gegensatz zu Sitte also die beiden Erscheinungsformen der geistigen und körperlichen Arbeit bei (Abb. 24 a–b).

Seit Ende des 19. Jahrhundert wird der »Wissenschaftler« bei visuellen Repräsentationen mit seinen Attributen – als Verweis auf seine Leistungen – in seiner Arbeitsumgebung gezeigt.⁵³⁷ Schon bei Alchemistendarstellungen des Barock oder bei Darstellungen mittelalterlicher Chemiker aus der Zeit der Romantik war dies der Fall gewesen. Prominente Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts wie Robert Wilhelm Bunsen in Heidelberg oder Justus von Liebig in Gießen wurden vornehmlich in ihren modernen Laboratorien der Nachwelt gezeigt.

Die dezidiert als wissenschaftliche Arbeitsorte und Räume von Kreativität codierten Szenen im Bild waren insbesondere dann relevant, wenn das Werk nicht eine spezifische Person porträtieren sollte, sondern den Typus Wissenschaftler. Da die »Instrumente und Apparate« bei Renaus »Zukünftigem Arbeiter« das Thema des Bildes – nämlich die Auswirkungen der automatisierten Produktion und die Beherrschung der Natur durch die Wissenschaft – konkre-

⁵³⁶ Vgl. Schulze 1971, S. 4: »Es [das Bild, O.S.] stellt einen jungen Mann dar, der, über ein Schalpult gebeugt, mit der Linken die Kräfte der Natur steuert. Mit der Rechten eine mathematische Berechnung durchführt.«

⁵³⁷ Vgl. Gabriele Werner, Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Porträt am Ende des 19. Jahrhunderts, in: *kunsttexte.de – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte im Netz*, Sektion Bild/Wissen/Technik, 2001, 1, S. 3 (abrufbar unter: <http://www.kunsttexte.de/download/bwt/werner.pdf>, zuletzt abgerufen am 30.1.16).

tisieren, stellen sie den Arbeiter in den Kontext der wissenschaftlich-technischen Revolution. Anders formuliert: Durch Schalter, Hebel, elektrische Schaltkreise und mikroskopische Aufnahmen wird verdeutlicht, dass es sich tatsächlich um einen (sozialistischen) Arbeiter und nicht etwa um eine religiös-heidnische Darstellung handelt, wie es die Figuration des Arbeiters als *Christus Pantokrator*, den Weltenherrscher, nahelegt. Wie bei Sitte, so ging es Renau um den Typus des zukünftigen Arbeiters und nicht um eine Porträtdarstellung. Sein Bild bedurfte daher einer umfangreicheren literarischen Erläuterung zum Verständnis als beispielsweise Lea Grundigs Arbeiterporträt »Anlagenfahrer in der Reformierung« (1967; ebenfalls ein Brustbild), das völlig auf einen allegorisch-symbolischen Apparat verzichtete. Und durch die verschiedenen Anspielungen auf historische und zeitgenössische Phänomene auch aus nicht-künstlerischen Bereichen – etwa auf moderne Methoden und Geräte der Naturwissenschaften – unterschied sich Renaus Entwurf nicht nur von Grundigs Grafiken oder von Karl-Erich Müllers gefeiertem Typenporträt eines »Monteurs« (1964, Abb. 25). Eine gewisse Nähe besitzen seine



Abbildung 25. Karl-Erich Müller, »Monteur«, 1964, Öl auf Hartfaser, 46×35 cm, Stiftung Moritzburg - Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle/Saale.



Abbildung 26. Willi Sitte, »Arbeitertriptychon«, 1960, 3-teilig, Öl auf Hartfaser, 240×119 cm / 240×157 cm / 240×119 cm, Willi-Sitte-Galerie, Merseburg, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

Darstellungen zu jenen von Sitte auf dem »Arbeitertriptychon« (1960, Abb. 26), die in ihrer klassisch anmutenden Harmonie und Ausgewogenheit mit Renau korrespondieren.⁵³⁸

3.4.5 Zum architektonisch-räumlichen Kontext des Wandbildes im Raumgefüge der AMLO

Nach der Erläuterung der Bildgenese und einzelner Motive soll nun noch kurz auf den geplanten Standort des Werkes eingegangen werden, hatte doch die räumlich-architektonische Analyse der Umgebung für Renau eine immense Relevanz. Wie stellte sich Renau die Platzierung seines Wandbildes im Eingangs- und Empfangsbereich der AMLO vor (Abb. 27)? Welche räumlichen Bedingungen hatte er zu berücksichtigen? Renau fertigte zur Vorbereitung des Werkes, wie bei allen anderen Wandbildvorhaben auch, unterschiedliche Skizzen der räumlichen Situation an. Sie zeigen z. B. den Aufriss der Ausstellungshalle mit dem Wandbild im Verhältnis zu den Besuchern sowie den Grundriss des Foyers, um die Position des Bildes im streng getakten Rundgang durch die Hallen zu verdeutlichen.

Renau begann üblicherweise seine Wandbildprojekte mit der Analyse der Raumsituation (Abb. 28 a–b). Wie die Dias in seinem Bildarchiv belegen, bestimmte er mittels des Grundrisses

⁵³⁸ Vgl. Schulze 1971, S. 4: »Die Schönheit seines Körpers, der höchsten Erscheinungsform der Materie, ist durch Farbe und Linienführung integriert in die ihn umgebende Welt der Natur und des Kosmos und zugleich aus ihr hervorgehoben.«

der AMLO die statistisch wahrscheinlichsten Hauptwege der Besucher. Das ermöglichte ihm Aussagen über primäre und sekundäre Betrachterstandpunkte. Renau hielt sowohl die Wege als auch die Blickpunkte in einem Bild fest. Er unterstrich mit dieser Methode aus der Architekturpraxis seinen Anspruch auf Objektivität und Genauigkeit und verdeutlichte darüber hinaus die Ortsgebundenheit und Spezifik seines Werkes. Wie bei seinen anderen Projekten dienten die sehr detailliert ausgeführten Entwürfe zu Vorführungs- und Präsentationszwecken für die Auftraggeber und seine eigenen Vorträge. Deswegen waren die Tafeln entsprechend groß dimensioniert. Renau ging davon aus, dass statistisch gesehen das Wandbild nach Betreten des Foyers zum ersten Mal aus 20 Metern Entfernung wahrgenommen würde und der Hauptgesichtspunkt zehn Meter vor dem eigentlichen Bild liege. Dann würde der Besucher entweder links oder rechts am Bild vorbei in Halle I laufen, was Renau durch rote Pfeile und Bewegungslinien verdeutlichte. Das Bild würde den räumlichen Übergang vom schmaleren Foyer zur breiteren Halle markieren. Mit seinen Ausmaßen hätte das Bild mit sechs Metern Breite genau ein Drittel der Raumbreite eingenommen und mit sieben Metern Höhe beinahe den gesamten Raum (ca. acht Meter) nach oben ausgefüllt. Das Bild wäre somit der absolute Blickfang in der Mitte des Foyers gewesen und hätte als visueller Auftakt der Raum-



Abbildung 27. Akademie der Marxistisch-Leninistischen Organisationswissenschaft, Berlin-Wuhlheide, Zustand der Baustelle im Sommer 1969, Blick auf den Haupteingang mit dem Foyer, für das Josep Renaus Wandbild entworfen wurde, Fotografie.

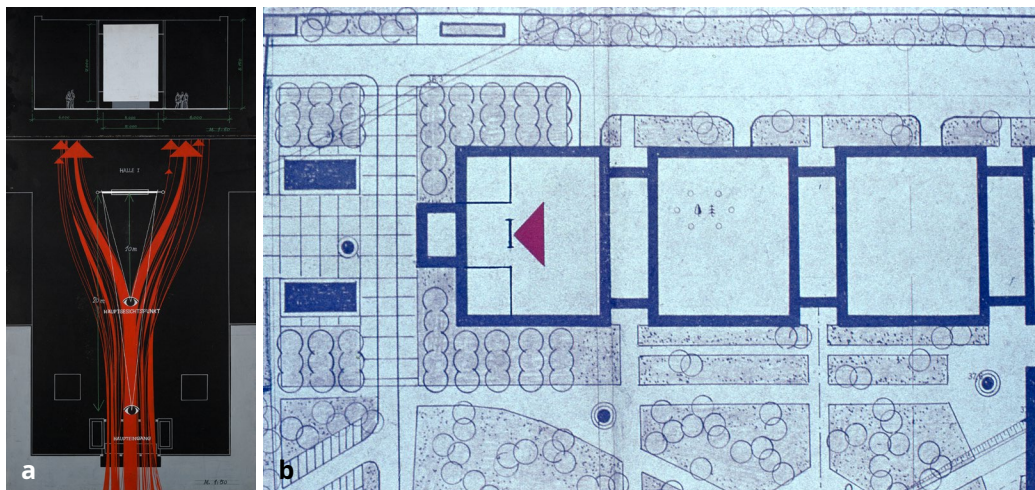


Abbildung 28. Josep Renau, Studien für das AMLO-Wandbild: **a:** Studie zu BesucherInnenwege und BetrachterInnenstandpunkte im Foyer, 1969, Mischtechnik auf Hartfester, Maßstab 1:50; **b:** Grundriss der AMLO mit markierter Bildposition im Foyer, 1969, farbiges Diapositiv; Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/ Depósito Fundación Renau, Valencia.

folge im Vestibül eine sehr klare ikonografische Botschaft ausgesendet, um die es im nächsten Abschnitt gehen soll.

3.4.6 Zur Interpretation: Das Wandbild als antizipierte »Aufhebung der technologischen Entfremdung«

Mit seinem »Zukünftigen Arbeiter« schuf Renau die Vision eines sozialistischen Arbeiterhelden, der in enger Verbindung – physisch und mental – mit den Kräften der Natur und des Universums steht. »Er beherrscht die Automaten, nicht die Automaten ihn«, wie Schulze 1971 im *Sonntag* schrieb.⁵³⁹ Dabei setzt er sowohl seine geistigen Kräfte wie auch seine körperlichen Fähigkeiten ein. In Renaus Arbeiter ist die von Klaus 1957 literarisch antizipierte »Aufhebung der ›technischen Entfremdung‹« in der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft im Bild realisiert.⁵⁴⁰ Auch wenn nicht nachgewiesen werden kann, dass Renau Klaus' Werke zur Kybernetik kannte, so ist doch eine Verbindung beider Positionen sinnvoll und möglich, versuchten doch sowohl der Theoretiker Klaus als auch der Künstler Renau, den Typus des »zukünftigen Arbeiter im Sozialismus« in ihren jeweiligen Ausdrucksmedien zu charakterisieren. Das Bild zeigt im Sinne einer »reflexiven Wandbildkunst« (Peter Guth) die Auflösung der Probleme der technischen Entfremdung zugunsten einer harmonischen Vision der Einheit

⁵³⁹ Vgl. Schulze 1971, S. 4.

⁵⁴⁰ Hier und im Folgenden Klaus 1957, S. 48.

von Mensch und Kosmos.⁵⁴¹ Die Maschine, welche aufgrund der Intelligenz des Arbeiters über den Hebel bedient wird, kann als Zeichen für die von Klaus im Kommunismus visionierte »Vollautomatisierung aller routinemäßigen geistigen und körperlichen Arbeit« gesehen werden. Nur »in einer sozialistischen Gesellschaftsordnung« ließen sich, so der Philosoph 1957, diese Prozesse »ohne katastrophale Folgen« erfolgreich durchführen. Wie Klaus, so ging auch Renau davon aus, dass eine zukünftige Arbeitswelt und der Neue Arbeiter im Wesentlichen im Verhältnis zu den »großen elektronischen Maschinen« zu bestimmen sei. Während Klaus beschreibt, dass »im Kommunismus [...] die elektronischen Maschinen in Verbindung mit der Automatisierung die Menschen von unschöpferischer Routinearbeit befreien« werden,⁵⁴² ist diese Aussage bei Renau nicht vordergründig, denn der Arbeiter ist ja tatsächlich noch körperlich *und* geistig aktiv. So fehlt im Bild die Ausgestaltung der »schöpferischen Arbeit«, denn es erinnert an tradierte Vorstellungen von körperlicher Anstrengung der Maschinenarbeiter, symbolisiert durch den Hebel und die Hervorhebung der linken Armmuskulatur. Für Renau besteht die Arbeit der Zukunft offensichtlich nicht in der völligen Aufhebung der körperlichen Tätigkeiten, wie dies Klaus immer wieder schrieb,⁵⁴³ sondern in der Verbindung von schöpferischer und schematischer Arbeit, von Geist und Hand, von Theorie und Praxis, sowie von *vita activa* und *vita contemplativa*.

Zu fragen ist – wenn man Renaus Wandbild mit Klaus' Schrift »Elektronengehirn contra Menschengehirn« in Verbindung setzt –, welche Erscheinung die »schöpferische Arbeit« nach Klaus hat. Er schrieb, dass »die Tätigkeit des Wissenschaftlers, Künstlers, Technikers usw., die bisher nur einem Bruchteil der Menschen vorbehalten waren«, in der kommunistischen Zukunft zu »allgemeinen Tätigkeiten werden«. Es wird also in der Prognose ein Ausblick auf eine Popularisierung von »schöpferischen Tätigkeiten« gegeben. Renaus Arbeiterheld entspricht vom Typus her nicht dem »white collar worker« eines Wissenschaftlers und nicht dem eines Künstlers, denn hierzu fehlen die Attribute. Wenn es tatsächlich um die Darstellung eines zukünftigen schöpferischen, nicht-entfremdeten Arbeitsprozesses ging, so löst der Künstler die von Klaus formulierte Utopie der Arbeit in der Kombination vom antik-frühchristlichen Welten- und Maschinenbeherrscher auf, bleibt aber im Kanon des traditionellen sozialistischen Arbeiterbildes. Dieser repräsentierte auf einer ökonomischen Bedeutungsebene den Fortschritt (Stichworte: Automatisierung der Produktion und Aufhebung der »technologischen Entfremdung«). Gestalterisch und ikonografisch setzte Renau andere Akzente als etwa Neubert oder Sitte, die bei den Porträts von Planern und Leitern realistisch und gegenwartsbezogen blieben.⁵⁴⁴ Gebunden an den »gesellschaftlichen Auftraggeber« und eine allgemeinverständliche, eindeutige Bild-

541 Vgl. Peter Guth, *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Leipzig 1995, S. 40: »[...] Verweben unterschiedlicher Sinn-, Handlungs- und Zeitebenen [...] als künstlerische Absicht, komplizierte Prozesse tatsächlich in ihrer Differenziertheit zu behandeln [...] unter Verwendung von Symbolen, Allegorien und Gleichnissen.«

542 Hier und im Folgenden ebd., S. 49.

543 Vgl. Klaus 1961, S. 437: »Kybernetik und Automatisierung sind technische Voraussetzungen dieses Zustandes, denn sie ermöglichen es dem Menschen, sich von aller schematischen, unschöpferischen Arbeit zu befreien.«

544 Vgl. Flacke 2009, S. 7.

aussage vor Augen, ging Renau aber auch nicht den Weg zur Abstraktion wie zeitgleich etwa A.R. Penck in Dresden, der seine »Systembilder« als archaische Strichmännchen und mathematische Symbole fasste, um damit die Tendenzen der wissenschaftlich-technischen Revolution einzufangen.⁵⁴⁵ Renau schuf eine dritte Variante des Arbeiter- und Heldenbildes in der bildenden Kunst der DDR der 1960er Jahre.

Renaus Bild stellt die von Klaus beschriebene Folge der Einführung moderner Rechenmaschinen im Zuge der Automatisierung der Industrie oder die herausgehobene Stellung des Systemelements »Mensch« im kybernetischen Regelkreis nicht bildlich exakt oder abstrahiert dar, sondern zeigt eine individuelle Antwort auf diese übergreifende Transformation der Arbeitswelt, die er in körperlich-geistiger Beherrschung automatisierter, standardisierter Arbeitsvorgänge durch Mensch und Maschine sah. Klaus sprach in seinem Aufsatz über »schematische und schöpferische geistige Arbeit in kybernetischer Sicht« aus dem Jahre 1961 davon, dass das »Schöpferische« eine historisch relative Größe sei. Was zu einem Zeitpunkt als schöpferische Leistung angesehen wurde, konnte wenige Jahre später bereits zu einer schematischen Tätigkeit geworden sein: »Einmal gelöst, wird jede Aufgabe – wenigstens im Prinzip – zu einer Routinearbeit.«⁵⁴⁶ Auch in der Einführung moderner Rechenmaschinen liege eine gewisse Gefahr zu einer schematischen Routinearbeit begründet, denn die »Möglichkeit der Übertragung der Aufgabe an eine Maschine« bringe es mit sich, dass »ehemals geistige Tätigkeiten [des Menschen, O.S.] in eine Liste von Bedienungsvorschriften für eine – und sei es auch noch so komplizierte – Maschine« umgesetzt werden.

Für Klaus war es eine der wichtigsten Aufgaben der marxistischen Philosophie, nicht nur das »Wesen der Arbeit« zu bestimmen, sondern auch »die Grenzen und Möglichkeiten der Maschine gegenüber den geistigen Fähigkeiten des Menschen genau festzulegen und wissenschaftlich exakt zu bestimmen«.⁵⁴⁷ Nur dann könnten die neuen Maschinen zum Wohle des Menschen und zum Nutzen des Sozialismus eingesetzt werden und die ArbeiterInnen von schematischer Arbeit erlöst und zu schöpferischer Arbeit hingeführt werden. Damit kommt – neben den PhilosophInnen – auch den ArbeiterInnen an den Maschinen, den TechnikerInnen, KonstrukteurInnen und ErfinderInnen aber auch den LeiterInnen eines Betriebs, in dem diese Maschinen zur Anwendung kommen, eine besondere Verantwortung zu. Meiner Ansicht nach ist es genau dieses Problem, was Renau bei seiner Darstellung des Arbeiters in der Zukunft interessierte. Es ging, so die Annahme, Renau darum, jenen Zustand künstlerisch zu antizipieren, in welchem der Mensch beim Bedienen der Maschine »schöpferisch« ist. Dieser Zustand, der auch die »wirkliche Aufhebung des Gegensatzes von ›geistiger und körperlicher Arbeit« einschließt,⁵⁴⁸ wird im Bild durch die Fokussierung des Betrachters auf das Gehirn und die linke Hand des Arbeiters am Hebel symbolisiert. In Renaus Bild wird aber nicht der von Klaus vorhergesagte Endzustand der endgültigen Befreiung von »aller schematischer, unschöpferischer Arbeit« gezeigt, sondern eine Vorstufe des Kommunismus. Der »neue« Arbeiter der

545 Vgl. Kevin Power, Penck: Zwischen Cyberpunk, Politik und »Primitivem«, in: A.R. Penck Retrospektive, hg. v. Ingrid Pfeiffer / Max Hollein, Ausst.-Kat. Frankfurt / Main-Kiel-Paris 2007, Düsseldorf 2007.

546 Hier und im Folgenden Klaus 1961a, S. 169.

547 Hier und im Folgenden ebd., S. 180.

548 Hier und im Folgenden Klaus 1961b, S. 348.

Maschinenwelt, den Klaus verbal prophezeit hatte, fand bei Renau seine bildliche Wiedergabe als Kombination unterschiedlicher Motive und kunsthistorischer Traditionen.

Man kann Renaus Wandbild zudem mit Igor A. Poletajews Vorstellung einer zukünftigen Arbeitswelt lesen, wie er sie in seiner »Kurzen Einführung in die Kybernetik« aus dem Jahre 1958 dargelegt hat. Die deutsche Übersetzung des russischen Textes hatte Klaus 1962 im Verlag der Wissenschaften herausgegeben. Im Kapitel »Der Mensch an der Maschine« geht Poletajew der Frage nach, wie die Tätigkeit eines Arbeiters, zum Beispiel die eines Kranführers, »mit Termini und Symbolen aus der Theorie der automatisierten Regelung« beschrieben werden könne, da doch auch der Arbeiter an der Maschine »eine äußere Wirkung – die Information über die Lage der Last« empfinde und »selbst auf den Kran« einwirke.⁵⁴⁹ Poletajew ging – wie andere Kybernetiker auch – von der prinzipiellen Vergleichbarkeit zwischen dem (biologischen) System Mensch an einer Maschine und einem technisch-mechanischen System von Feedback und Rückkopplungen aus, die sich beide als kybernetische Modelle beschreiben und darstellen ließen.

Da auch Renau mit seinem Bild die Frage nach den Besonderheiten des Menschen im automatisierten Produktionsprozess, nach seiner Einzigartigkeit gegenüber der Maschine stellt, sind die Ausgangspunkte des Künstlers und des Wissenschaftlers ähnlich, auch wenn sich ihre Argumentation unterscheidet. Renau präsentierte seinen Arbeiter als mit der Maschine verschmolzen. Poletajew erklärte, dass »der Mensch nicht eine bestimmte Funktion« besäße, sondern dass er »sich einrichten« oder lernen könne, entsprechend einer beliebigen Funktion aus einer anderen Klasse zu arbeiten.⁵⁵⁰ Das hervorstechendste Merkmal des Menschen als »universelles Glied« im Regelsystem ist dessen Anpassungsfähigkeit an verschiedene (Arbeits-) Kontexte.⁵⁵¹ Während in Renaus Bild das Gehirn des Arbeiters als zentrales Organ den intellektuellen Anspruch der kommenden Arbeitswelt zeigt und durch den gesenkten Blick die Verinnerlichung der Arbeitsprozesse angedeutet wird, so vertrat Poletajew die These, dass in Zukunft nur derjenige Mensch an einer Maschine »gut arbeitet, der wie ein Automat funktioniert«. Damit ist ein Arbeiter gemeint, dessen »Arbeit der Arbeit eines Automaten gleicht, der weniger nachdenkt und sich nicht ablenken läßt«.⁵⁵² Von hier ist es nicht mehr weit zu Androiden und Cyborgs als perfekte ArbeiterInnen. Während der Kybernetiker Poletajew die Anpassung des Menschen an die Präzision der Maschinen prophezeite, hielt Renau an der herausragenden Stellung des Menschen als Herr über die Maschine und die Kräfte der Natur fest.

Es ist also plausibel, Renaus Wandbild in Bezug zu Texten zur Kybernetik von Klaus oder Poletajew zu setzen, auch wenn es sich keineswegs um eine Illustration zur Wissenschaftstheorie handelt. Vielmehr sind die Vergleichsmomente in der Fragestellung und in der Erkenntnis begründet, dass die automatisierte Arbeitswelt als komplexes System beschrieben werden kann und dass der Mensch innerhalb dieser Netzwerke besondere Funktionen bekleidet.

549 Hier und im Folgenden Igor A. Poletajew, *Kybernetik. Kurze Einführung in eine neue Wissenschaft*, hg. v. Georg Klaus, Berlin 1962, S. 275–276.

550 Hier und im Folgenden ebd., S. 277.

551 Vgl. ebd., S. 277: »Wenn auch der Mensch in quantitativer Hinsicht begrenzt bleibt, so besitzt er doch äußerst elastische Charakteristika und paßt sich deshalb leicht einer beliebigen Maschine und einer beliebigen Tätigkeit an.«

552 Ebd., S. 278.

Deswegen verschwindet weder in den Technikutopien der sozialistischen Kybernetiker noch in der bildhaften Darstellung der zukünftigen Produktionswelt der Arbeiter völlig – er verändert aber im marxischen Sinne Sein und Bewusstsein, was Renau mit seinen ästhetischen Mitteln im Foyer der AMLO den LehrgangsteilnehmerInnen zeigen wollte: Bei aller Betonung der Technik und ihrer Möglichkeiten bleibt es dem Menschen vorbehalten, Veränderungen zu antizipieren und Kreativität zu entfalten.

3.4.7 Gestalterische Gründe für das Scheitern des Wandbildprojektes

Heutehaus hatte seine Einwände gegen Renaus Entwurf ideologisch und inhaltlich begründet. Seine Kritik zielte darauf ab, dass nur ein einzelner Arbeiter und nicht ein sozialistisches Kollektiv gezeigt werde; zudem bemängelte er die fehlende Klarheit der Bildaussage. Doch diese Argumente waren nicht allein der Grund dafür, dass die politisch-administrativen Leitung der AMLO und vermutlich auch die Gruppe um Mittag im ZK Renaus Wandbild ablehnte. Gestalterische Differenzen, konkreter: Vorstellungen der AusstellungsmacherInnen der Deutschen Werbe- und Anzeigengesellschaft (DEWAG in Leipzig), die von Renaus Gestaltung des Wandbildes abwichen, dürften auch für das Scheitern des Projektes verantwortlich sein und sollen in diesem Abschnitt näher erläutert werden.

Im »Ideenprojekt für die Industrieleherschau« vom 11. Dezember 1968, das genau zu dem Zeitpunkt entstand, als Paulick Renau angefragt hatte, wurden die »Gestaltungsregeln« für die Ausstellung von Seiten der Messe- und WerbegestalterInnen der DEWAG beschrieben. Da die 2.200 Seiten⁵⁵³ umfassenden Gestaltungsbücher vom Sommer 1969 bislang nicht aufgefunden werden konnten,⁵⁵⁴ lässt sich nicht abschließend beurteilen, inwieweit sich das Ausstellungsdesign zwischen den Vorschlägen vom Dezember 1968 und Sommer 1969 verändert hat und ob es möglicherweise Reaktionen der DEWAG auf Renaus im Sommer/Herbst 1969 entstandenen Wandbildvorschlag gab. Da die ausführliche Analyse der Gestaltung der AMLO in Kapitel 5 erfolgen wird, sei hier nur kurz auf die Differenzen zwischen dem grafisch-geometrischen Zugang der DEWAG und dem malerisch-narrativen Ansatz von Renau eingegangen.

Festgelegt wurde von Seiten der DEWAG, dass »jeder Hallenteil in sich geschlossen gestaltet« sein sollte.⁵⁵⁵ Das Hauptaugenmerk sollte auf der Informationsvermittlung liegen, weswegen unter anderem »künstlerisch-ornamentale Typografien« zu vermeiden seien. Die »bildliche Gestaltung«, so heißt es weiter, habe »zwei Faktoren zu berücksichtigen, einmal die linear-flächige oder geometrisch-plakative stilisierte Darstellung zur effektvollen Ver-

553 Vgl. BArch, DY 3023/672, Übersicht über Bau- und Ausrüstungsleistungen, S. 7.

554 Vgl. BArch, DY 3023/672, Schreiben G. Mittag an Otfried Steger, Minister für Elektrotechnik und Elektronik der DDR v. 21.7.69, 1 Seite, hier S. 1: »Ich bitte, daß unter Deiner persönlichen Verantwortung eine gründliche Überprüfung des Materials erfolgt. Ziel der Durcharbeitung muß es sein, entsprechend den Beschlüssen des VII. Parteitag zu sichern, daß die Themen [...], die neuesten Erkenntnisse der Wissenschaft und Praxis berücksichtigen und die modernsten und effektivsten Methoden der Gestaltung und Demonstration Anwendung finden.«

555 Hier und im Folgenden BArch, DY 3023/672, Ideenprojekt..., Anlage 1: Gestaltungsregeln, S. 1.

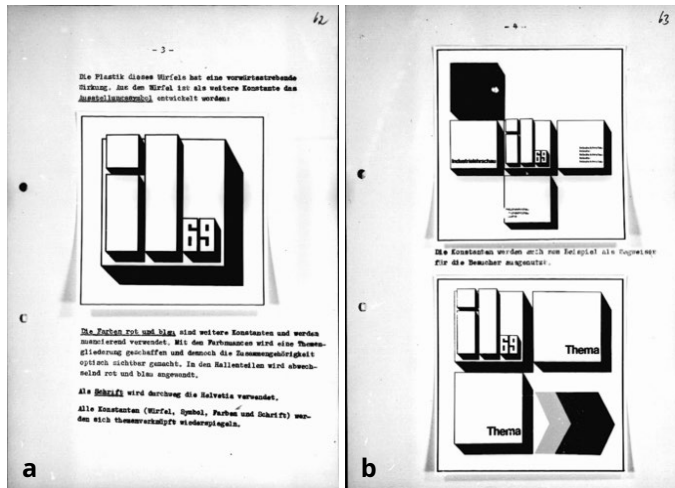


Abbildung 29. a: Gestaltungskonzept der DEWAG für die IL 69, 11.12.68; **b:** Ausstellungslogo.

mittlung des Lehrstoffes und zum anderen die realistische Darstellung der emotionalen Themen ›20 Jahre DDR‹ – ›Kommunikation Mensch – Maschine‹.⁵⁵⁶ Zweifelsohne hätte Renaus Bild in die zweite Kategorie gehört und wäre somit eines der »emotionalen Themen« der Ausstellung gewesen. Da sich aber die DEWAG auf den Würfel »als symbolisches Element der Verkettung der Anbau- und Aufbaumöglichkeiten« und als »Symbol des Baukastenprinzips einer EDV« entschieden hatte, war für Renaus malerisches Konzept kein Platz (Abb. 29 a–b). Zudem hätte die große Farbigkeit seines Bildvorschlages die zurückhaltende Farbuancierung in Rot und Blau, welche sich durch die gesamte Schau ziehen sollte, aus der Balance gebracht.

Schaut man sich die von der DEWAG umgesetzte Gestaltung näher an, so fällt auf, dass sich die Leipziger GestalterInnen konventioneller Medien bedienten. Sie brachten beispielsweise an den Wänden großformatige Schwarzweißfotografien mit Arbeiterdarstellungen in verschiedenen Umrissformen an. Renaus monumentale, stark farbige, malerische Lösung der Dekoration des Foyers hätte diese Gestaltung, wie sie im Manual entworfen worden war, gestört. Die DEWAG-ExpertInnen wählten grafische Elemente, Diagramme und Tabellen, die den wissenschaftlichen Anspruch und den Inhalt der Lehrschauen ›objektiver‹ repräsentierten als Renaus subjektive Vision. Während die umgesetzten Elemente der AMLO-Lehrschauen auf wenige Farben beschränkt blieben, sehr sachlich und zurückhaltend gestaltet waren, die Form also hinter den zu vermittelnden Inhalt zurücktrat, wäre Renaus Wandbild in Bezug auf Größe, Komposition, räumliche Dominanz und unter inhaltlichen Aspekten in eine Diskrepanz zum Gestaltungskonzept der AMLO getreten. Sein Wandbild wäre im Gegensatz zu den Fotografien von ArbeiterInnen und Angestellten gestanden, es wäre als subjektive, utopische Vision erschienen. Denn während die fotografischen Aufnahmen den TeilnehmerInnen der

⁵⁵⁶ Hier und im Folgenden ebd., S. 2.



Abbildung 30. Josep Renau erläutert den »Zukünftigen Arbeiter im Sozialismus«, Boceto 3 (1969), im Rahmen eines Vortrages in Anwesenheit von Siqueiros in Berlin 1971; Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Lehrschauen vermittelten, dass sie mit ›echten‹ Menschen und den tatsächlichen Erzeugnissen der »Warenproduktion in den Industriezweigen« konfrontiert werden,⁵⁵⁷ so hätte Renaus Wandbild aufgrund seiner Ikonografie und Aussage den wissenschaftlich-nachprüfbaren Charakter der Ausstellungsinhalte um ein visionäres, weniger auf objektiven Tatsachen basierendes Gestaltungselement – nämlich den nicht genau zu bestimmenden »Arbeiter der Zukunft« – bereichert.

Die massive Kritik an Renaus Plänen lässt sich noch bis in das Buch *Einführung in den sozialistischen Realismus* verfolgen, das 1975 erschien, zu einem Zeitpunkt also, als die AMLO längst abgewickelt worden war. Dort lobte man zwar Renaus Bild als »kühnste Vision vom demiurgischen Menschen im Zeitalter der wissenschaftlich-technischen Revolution«, hatte jedoch dagegen einzuwenden, dass es »auch Züge einer utopischen Verkürzung des schwierigen Weges [trägt], der tatsächlich noch bis zur vollen Automatisierung der Produktion zurückzulegen sein wird«.⁵⁵⁸ Renaus Arbeiterbild einer Symbiose von Mensch und Maschine wurde weder von der DEWAG noch von den AutorInnen der *Einführung in den sozialistischen Realismus* als »Aperitif für die Jugend« mit offenem Horizont interpretiert, sondern als statisches Bild, welches den zukünftigen Arbeiter im Sozialismus zu konkret und dabei zu utopisch gefasst hätte (Abb. 30). Wie sich dieses Spannungsverhältnis von subjektiver künstlerischer Vision und staatlicher Auftragskunst bei Bildern zur Zukunft auch bei einem anderen Wandbildprojekt nachvollziehen lässt, wird im nächsten Teil zum Bildungszentrum in Halle-Neustadt demonstriert.

⁵⁵⁷ BArch, DY 3023/672, Erläuterung zum Inhalt und der Methode der Ausstellung des Informations- und Bildungszentrums der Industrie und des Bauwesens der DDR, S. 4.

⁵⁵⁸ Erwin Pracht (Hg.), *Einführung in den sozialistischen Realismus*, Berlin 1975, S. 280.

3.5 Der Mensch im Bild- und Stadtraum

Renaus Wandbilder für das Bildungszentrum von Halle-Neustadt

3.5.1 Einleitung: Halle-Neustadt als doppelte Kunst-Stadt

Der Kulturwissenschaftler und Stadtsoziologe Peer Pasternack hat Halle-Neustadt als »Kunststadt in einem doppelten Sinne« beschrieben.⁵⁵⁹ Sowohl die Künstlichkeit ihrer Planung und Struktur als auch die Ausstattung des öffentlichen Raumes mit Kunst in der »größten Freiluftgalerie der DDR« seien als »symbolische Identifikationsangebote« an die Bevölkerung zu lesen. Die Bewohner sollten sich damit in ihrer neuen Umgebung zurechtfinden und ein Heimatgefühl entwickeln. Renaus Wandbilder am ehemaligen Bildungszentrum von Halle-Neustadt – bestehend aus einer Schwimmhalle, einer Mensa und einem Wohnheim (Abb. 31), wobei das Mosaik an der Schwimmhalle nicht von Renau stammt – würden in der doppelten Kunststadt Halle-Neustadt »propagandistische Aussagen [...] mit einer gewissen Raffinesse transportieren«. Sie seien – trotz oder gerade deswegen – die »künstlerisch eindrucksvollsten Werke, die für Halle-Neustadt entstanden sind«.⁵⁶⁰ Pasternacks Einschätzung wird v. a. in den beiden letzten Jahrzehnten geteilt, während vorher, z. B. von Seiten der staatlichen Denkmalpflege, die Wandbilder Renaus als Exempel für »geliebte Modernität« und staatstragende Propaganda beurteilt worden waren.⁵⁶¹ In jüngster Zeit hat sich aber auch in der denkmalpflegerischen Wahrnehmung der Fokus verschoben.⁵⁶² Diese Entwicklung zeigt, dass Renaus Kunstwerke im öffentlichen Raum zunehmend als wichtige Artefakte des baukulturellen Erbes der DDR betrachtet werden.⁵⁶³

Im Folgenden soll versucht werden, Pasternacks sozio-kulturellen Interpretationsansatz der städtebaulichen Makroebene mit der kunstgeschichtlichen Analyse von Renaus Wandbildern auf der Mikroebene zu verbinden. Gerade die mehrheitlich auf der »grünen Wiese« errichteten Planstädte in der DDR wie Eisenhüttenstadt, Schwedt oder Halle-Neustadt mit ihren Wohnkomplexen, Freizeiteinrichtungen und bildkünstlerisch-gestalteten Freiflächen sollten neben allen funktionalen und ökonomischen Aspekten (Wohnen, Versorgung, Bildung, Transport, Freizeit etc.) in einem weiteren Sinne auch die Utopie der »sozialistischen Menschengemeinschaft« und der Harmonie zwischen Mensch, Arbeit und Natur manifestieren

559 Hier und im Folgenden Peer Pasternack, Künstlerische Stadtraumaufwertung als pädagogische Provinz. Die künstlerische Bewirtschaftung des Ideenhaushalts Halle-Neustadts, in: Deutschland Archiv, 2012, 11–12, S. 1. 560 Ebd., S. 2.

561 Vgl. Holger Brülls, Sozialistische Allegorie und geliebte Modernität. José Renaus Wandbilder in Halle-Neustadt und die Monumentalmalerei der DDR, in: Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte, 1997, 4, S. 163–184.

562 Vgl. Wilma Rambow, Baugebundene Kunst der DDR. Exemplarische Analyse zu Umgang und denkmalpflegerischer Praxis, in: Luise Helas/Wilma Rambow/Felix Rössl, Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus. Wandbilder und Betonformsteine, (Forschungen zum baukulturellen Erbe der DDR, Bd. 3), Weimar 2014, S. 103–170, insbes. S. 139–150.

563 So fördert die Wüstenrot Stiftung seit 2015 die Restaurierung, Erforschung und Wiederanbringung des Wandbildes von Renau am Moskauer Platz in Erfurt. Die Fertigstellung ist für 2019 geplant.



Abbildung 31. Josep Renau, Wandbilder am ehem. Bildungszentrum von Halle-Neustadt, 1967–1974, MitarbeiterInnen mit Bocetos für das rechte Wandbild am Wohnheim im Garten von Renau, farbiges Diapositiv, ca. 1970, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.



Abbildung 32. Halle-Neustadt, zeitgenössische Fotografie, Anfang 1970er Jahre.

und schließlich diese Ideen städtebaulich repräsentieren.⁵⁶⁴ Im öffentlichen Stadtraum dienten die bildenden Künste als Medien der Kommunikation und der Vermittlung: Skulpturen feierten die ArbeiterInnen als ErbauerInnen und BewohnerInnen der Städte, ehrten wichtige Persönlichkeiten oder historische Ereignisse; funktionales »Stadtmobiliar« und Gebrauchsgrafik wurden für Spielplätze, Werbung und den ÖPNV eingesetzt; Betonsteinelemente strukturierten Fassaden und Freiflächen und die Wandmalerei vermittelte komplexere Aussagen zur Wohngegend und zu den Funktionsbereichen der Stadt. In den zeitgenössischen Publikationen zu Halle-Neustadt fällt auf, wie stark durch inszenierte Fotografien, die etwa auf die Naturnähe bei urbanem Lebenskomfort oder auf die Modernität der Gebäude anspielten, ein positives Bild der Planstadt an den Leser vermittelt werden sollte (Abb. 32).

Die »Synthese« von Architektur und bildender Kunst – von Flierl als »komplexe Umweltgestaltung« bezeichnet⁵⁶⁵ – wurde zu einem wichtigen Diskussionsfeld von ArchitektInnen, PlanerInnen und KünstlerInnen. Auch die »komplexe Umweltgestaltung« hatte eine utopische Dimension, sollte sie doch beispielhaft dafür sein, wie im »entwickelten Sozialismus« als Vorstufe des Kommunismus die traditionellen, »bürgerlichen« Gattungsgrenzen von Architektur und bildender Kunst aufgehoben und dialektisch zu einer neuen Synthese gebracht werden.⁵⁶⁶ So forderte das ZK-Mitglied Alfred Kurella 1962 zur Eröffnung der 10-Jahr-Feier des BDA, für die Phase des umfassenden Aufbaus des entfaltenen Sozialismus die Grenzen zwischen den Kunstgattungen einzureißen:

Die Verbannung der bildenden Kunst von den Wänden, den Decken, den Pfeilern, Fassaden und Vorplätzen der Bauten unserer Zeit paßt nicht in unsere Auffassung von der Rolle der

⁵⁶⁴ Vgl. Klaus von Beyme, Der Frühsozialismus und die Stadtplanung, in: Nerding 2012, S. 64–87.

⁵⁶⁵ Vgl. Bruno Flierl, Politische Wandbilder und Denkmäler im Stadtraum, in: ders.: Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Kritische Reflexionen 1990–1997, Berlin 1998, S. 93–107; ders.: Architektur und Kunst. Texte 1964–1983, Dresden 1984.

⁵⁶⁶ Vgl. Pracht u. a. 1975, S. 277.

Kunst in der Gesellschaft. Es ist eines der Dogmen der Dekadenz, wenn behauptet wird, »Wandmalerei« sei eine besondere Kunstgattung und das Wandbild dürfe die Flächigkeit der Wand niemals durchbrechen. [...] Das Asketentum, der Puritanismus, die in solchen Auffassungen von der Unvereinbarkeit der bildenden Künste mit den Werken der modernen Architektur zum Ausdruck kommen, passen nicht in unser Weltbild, richten sich nicht auf das Leben unserer Menschen.⁵⁶⁷

Im Falle von Halle-Neustadt, dem größten urbanistischen Projekt der DDR-Geschichte, zeigen die Wandbilder von Renau, die er für das sog. »Bildungszentrum« schuf,⁵⁶⁸ auf der künstlerischen Ebene seine Bemühungen, mit den Wandbildern »den Ausdruck des einheitlichen sozialistischen Bildungssystems« hervorzuheben.⁵⁶⁹ Renaus Bilder sollten, so Eva-Maria Thiele 1975, »einen positiven Eindruck auslösen, dem Thema, Farbe und Form angemessen sein« sollten.⁵⁷⁰ Renau selbst bezeichnete die ausgeführten Wandbilder von Halle-Neustadt als die bedeutendsten Werke seines gesamten Œuvres.⁵⁷¹ Neben dem etwas früher entstandenen Wandbild »Die friedliche Nutzung der Kernenergie« (1967–1970) am Riebeckplatz (ehem. Ernst-Thälmann-Platz) in Halle/Saale und dem späteren »Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik« (1979–1983) am 2012 abgerissenen ehemaligen Wohnkomplexzentrum Moskauer Platz in Erfurt ist das Ensemble von ursprünglich drei monumentalen Wandbildern in Halle-Neustadt inhaltlich das Vielschichtigste. Dies wie auch die besondere städtebauliche Einbettung rechtfertigen die folgende intensive Beschäftigung mit dieser Werkgruppe. Zu zeigen sein wird, wie Renau eine Synthese zwischen der Funktion der Bilder, ihrer Form und ihrer inhaltlichen Aufladung am Anbringungsort erreichen wollte und warum diese Werke für die Geschichte der architekturbezogenen Kunst in Deutschland im 20. Jahrhundert singuläre Beispiele sind.

3.5.2 Planungs- und Auftragsgeschichte der Wandbilder

Renaus Konzeption für die Hallenser Wandbilder begann im Oktober 1967 und fußte von Anfang auf der Vorstellung, dass die städtebauliche Lage des Bildungszentrums und der ideologische Anspruch an die Architektur für die Wandbilder eine »funktionelle und ästhetische

567 Alfred Kurella, *Deutsche Architektur im sozialistischen Aufbau, Festrede zur 10-Jahr-Feier der Gründung des Bundes Deutscher Architekten*, 27.10.62, S. 21–22, Bauhaus-Universität Weimar, AdM, Nachlass Otto Englberger.

568 Vgl. Sukrow 2012.

569 Wolfgang Hütt, *Auftragsvergabe und Auftragskunst in Halle-Neustadt 1964–1972*, in: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hgg.), *Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Analysen und Meinungen*, Hamburg 1999, S. 383–395, hier S. 392.

570 Eva-Maria Thiele, *Neue Wandbilder von Jose Renau in Halle-Neustadt*, in: BK, 1975, 5, S. 225–229, hier S. 226.

571 Vgl. IVAM, *Nachlass Renau, Schreiben Renau an Pommer*, 28.11.70, S. 8: »Es ist das Beste meines bisherigen Werkes: Es ist mir gelungen, meinen wesentlichsten Erfahrungen, die ich auf dem Gebiet der Wandmalerei in den zwanzig Jahren meiner Emigration in Mexiko in direkter und persönlicher Zusammenarbeit mit David A. Siqueiros, meinem grossen Lehrer, Genossen und Freund, machen konnte, in dieser Arbeit Gestalt zu geben. Und es ist auch das höchste Ergebnis jener zwölf Jahre, die ich in der DDR in theoretischer und künstlerisch praktischer Form für eine neue, eine sozialistische Monumentalkunst kämpfte.«

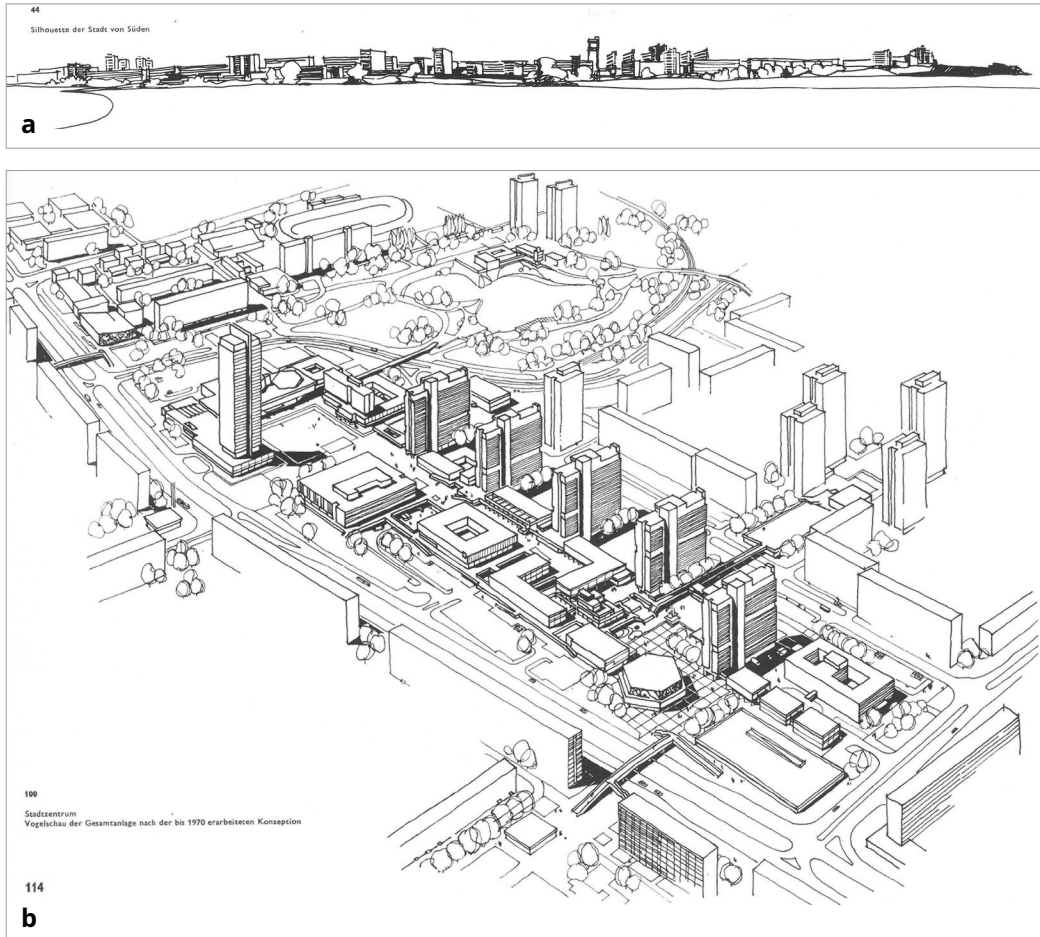


Abbildung 33. a: »Panorama« der Stadtsilhouette von Halle-Neustadt von Süden; **b:** perspektivische Ansicht des Stadtzentrums und des Bildungszentrums von Halle-Neustadt.

Bedeutung erster Ordnung« darstellen würden.⁵⁷² Dem Künstler schwebte vor, die starke optische Ausrichtung des Komplexes in die Breite entlang einer Stichstraße von der im Süden befindlichen Hauptmagistrale der Stadt zu nutzen, um nicht separate Bildflächen mit Einzelthemen, sondern ein horizontales Band von Bildern im Sinne einer Geschichte zu schaffen. Dieses Konzept nannte er »Panorama«. In den zeitgenössischen Architekturpublikationen findet man ebensolche Stadtsilhouetten Halle-Neustadts von Osten (aus Richtung der Altstadt, Abb. 33 a–b). Renau Ziel war es, mit seinem Panorama das Bildungszentrum ästhetisch aufzuwerten und zugleich zur herausgehobenen Wahrnehmung des Stadtbildes aus größerer Distanz beizutragen. Diese Idee erklärt, warum er Ansichten des Bildungszentrums aus verschiedenen

572 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Josep Renau, Helmut Diehl, Nuria Quevedo, Doris Kahane, Allgemeine Problematik und erste Vorschläge, Berlin, 8.10.67, 2 Seiten, hier S. 1.

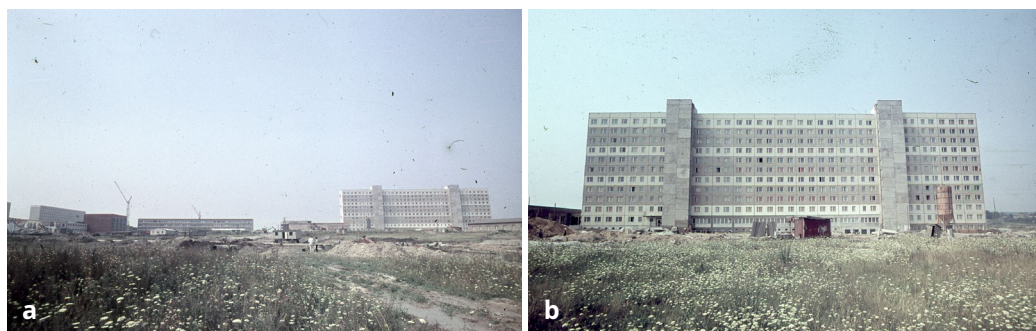


Abbildung 34. Josep Renau, ehem. Bildungszentrum Halle-Neustadt, städtebaulich-räumliche Situation. **a:** Fernansicht von Süden, farbiges Diapositiv, um 1970; **b:** Nahansicht Wohnheim von Süden, farbiges Diapositiv, um 1970, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Entfernungen fotografisch für sein Bildarchiv festhielt, ging es ihm doch um die Einschätzung der Wahrnehmung der Gebäude von nah und fern (Abb. 34 a–b). In der städtebaulichen Entwicklung des Panoramas wollte der Künstler ein verbindendes Narrativ sowohl zwischen der hoch aufragenden Wohnscheibe des Internats mit ihren vertikalen Treppenhäusern und der flach gelagerten Mensa (bzw. des geplanten Laborgebäudes und der Schwimmhalle) als auch zwischen den vier (bzw. fünf) geplanten Wandbildern kreieren.

Renau rechnete nicht nur mit unterschiedlichen räumlichen Distanzen zu den Wandbildern, sondern ebenso mit verschiedenen Betrachterstandpunkten und Blickwinkeln auf die Wandbilder – er ging also von dynamischen, sich im urbanen Raum bewegendem BetrachterInnen aus, wie das auch Siqueiros für seine Projekte in Mexiko tat (u. a. beim Wandbild an der Nationalen Autonomen Universität von Mexiko, Mexico-City, 1952–1956). Renau besorgte sich deswegen zusätzlich zu Fotografien der städtebaulich-räumlichen Situation auch Grundrisse, Bebauungspläne und Karten von Halle-Neustadt (Abb. 35 a–b). Damit wollte er sich in der Fläche und im Raum Vorstellungen von den Bedingungen für seine Wandbilder machen. Renau begriff seine Wandbilder in erster Linie nicht als dekoratives oder malerisches Problem. Vielmehr erinnert sein Ansatz an die Herangehensweise von ArchitektInnen und StadtplanerInnen, d. h. für Renau war das Wandbild primär eine vom vorgegebenen Stadtraum zu lösende architektonisch-urbanistische Herausforderung.⁵⁷³

Basierend auf der optischen und städtebaulichen Analyse der 1967 vorgefundenen Situation des Bildungszentrums entwickelten Renau und sein aus Helmut Diehl, Nuria Quevedo, Doris Kahane und zweitweise aus René Graetz, Herbert Sandberg und Karl Rix bestehendes Kollektiv im Frühjahr 1968 eine Bild- und städtebauliche Lösung für das »Panorama« von Halle-Neustadt: Die zwei Wandbilder am Wohnheim sollten – von rechts nach links gelesen –

⁵⁷³ Ohne Zweifel kommt dadurch die klare Hierarchisierung der Gattungen im Städtebau der DDR zu Tage, denn die BildkünstlerInnen hatte sich nach den Generalbebauungsplänen zu richten und wurden, wie Renau in Halle-Neustadt, oft nur als »Dekorateure« der hochgezogenen Gebäude engagiert, hatten also im Entwurfs- und Planungsprozess selber, trotz zahlreicher theoretischer Diskussionen zu diesem Problem in der Fachwelt, kaum Einfluss.

die »Kräfte der Natur«, sowie die »Beherrschung der Natur durch den Menschen« präsentieren, die Mensa den »Marsch der Jugend in die Zukunft« und die Schwimmhalle »Die Geometrie des Menschen und der Natur« zeigen. Sowohl in ihrer Gesamtheit als auch einzeln sollten die Bilder aus der Ferne und der Nähe »lesbar« sein und das Bildungszentrum explizit aus seinem städtebaulichen Umfeld herausheben: Immerhin befand sich in südöstlicher Richtung das Stadtzentrum von Halle-Neustadt mit den wichtigsten gesellschaftlichen und öffentlichen Einrichtungen, was ein hohes Besucheraufkommen bedeutete. Die städtebauliche Ausrichtung des Bildungszentrums zum Stadtzentrum hin war auch der Grund dafür, warum Renau die Leserichtung der Gesamtkomposition entgegen der europäischen Tradition nicht von links nach rechts, sondern von rechts nach links entwickelt hatte, sollte doch die Abfolge der Bilder optisch wie inhaltlich vom Rand der Stadt zu dessen ideellem und baulichem Zentrum führen und nicht davon weg (Abb. 36).

Von diesen ambitionierten Planungen eines monumentalen Wandbildpanoramas – die in der permanenten Mangelwirtschaft der DDR auch aufgrund ihres schieren Umfangs schon utopische Züge gehabt haben müssen – konnte Renau nur drei Wandbilder an Wohnheim und

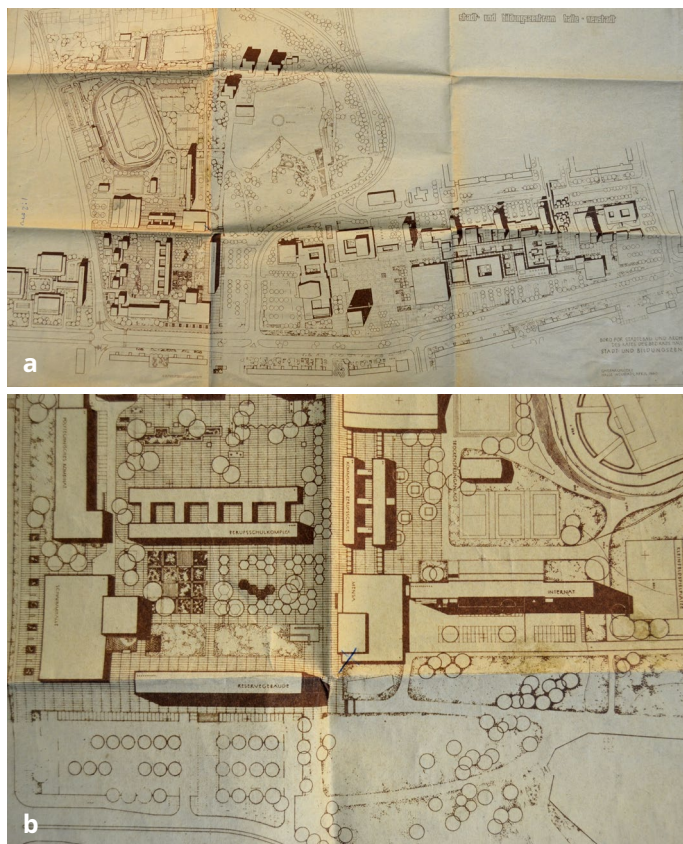


Abbildung 35. Richard Paulick, Chefarchitekt im Büro für Städtebau und Architektur des Rates des Bezirkes Halle. **a:** Plan des Stadt- und Bildungszentrum Halle-Neustadt, April 1968, Maßstab 1:200; **b:** Detail des Stadtplans, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.



Abbildung 36. Josep Renau, Entwurf für die Wandbilder am Wohnheim und Mensa des ehem. Bildungszentrums Halle-Neustadt, Boceto 6, Tempera und Fotocollage auf Karton, 52×99 cm, 1968, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Mensa ausführen, wobei das rechte Wandbild des Wohnheims im Verlauf der Werkentstehungsgeschichte durch einen neuen Entwurf, »Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR«, ersetzt wurde, da sich die Kulturpolitik der lokalen SED-Führung dies so gewünscht hatte.

Der Beirat für Bildende Kunst und Baukunst von Halle-Neustadt, der über öffentliche Kunstwerke im Stadtraum beriet und die Entscheidung für oder gegen ihre Realisierung zu



Abbildung 37. Herbert Sandberg, René Graetz, Helmut Diehl, Wandbild an der Schwimmhalle, Halle-Neustadt, Postkarte, ca. 1972.



Abbildung 38. Josep Renau in seinem Atelier bei der Arbeit an den Entwürfen für die Wandbilder am Internat des ehem. Bildungszentrums Halle-Neustadt, ca. 1970, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

treffen hatte, nahm im Juli 1968 Renaus Konzept eines »Panoramas« an.⁵⁷⁴ Kurz danach zerbrach jedoch aus persönlichen wie aus konzeptionellen Gründen das Kollektiv und teilte sich in zwei konkurrierende Gruppen auf: Während Graetz, Sandberg und Diehl das Wandbild an der Schwimmhalle übernahmen (Abb. 37), beschäftigte sich das Renau-Kollektiv mit den drei Wandbildern an Mensa und Wohnheim (Abb. 38). Erst im November 1968 wurde zwischen dem Hauptauftraggeber Komplexer Wohnungsbau und Gesellschaftsbau Halle-Neustadt und Renaus Kollektiv ein Werkvertrag über die Anfertigung der Wandbilder geschlossen.⁵⁷⁵ Es noch bis Juli 1969 dauern, bis erneut auf einer Beiratssitzung in Halle-Neustadt festgelegt wurde, den »gesamten Auftrag dem Kollektiv Renau zu übertragen«.⁵⁷⁶ Bis zu diesem Zeitpunkt – immerhin zwei Jahre nach dem ersten Konzept – war unsicher, ob Renau überhaupt die Bilder ausführen sollte.

574 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Protokoll der Beratung am 17.7.68 der Arbeitsgruppe des Beirates für bildende Kunst und Baukunst Halle-Neustadt im »Gastronom«, Halle-Neustadt, 1 Seite, hier S. 1.

575 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Werkvertrag zwischen Komplexer Wohnungsbau und Gesellschaftsbau im Bezirk Halle, Betriebsteil Halle-Neustadt und J. Renau, Halle, 22.11.68, 3 Seiten.

576 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Protokoll der Kollektivversammlung, Berlin, 31.7.69, 3 Seiten, hier S. 2.



Abbildung 39. Josep Renau, Wandbild »Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR«, 1971–1973, am ehem. Bildungszentrum Halle-Neustadt: Entwurf für ein »Lenin-Marx-Engels-Monument«, o. D., Fotografie des Modells, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Das Kollektiv um Renau wollte nach der schwierigen Phase zwischen Sommer 1967 und Sommer 1969, in der vor allem organisatorische Unklarheiten herrschten, bis »Ende September 1969 den Entwurf des rechten Treppenhauses einreichen. Der Entwurf für die linke Seite wurde am 31.10.69 nach Halle geschickt.«⁵⁷⁷ Mittels der Quellen aus Renaus Archiv lassen sich die Arbeitsphasen ab 1969 rekonstruieren.

Der Entwurf für die Mensa schien im Herbst 1969 ebenfalls weit gediehen zu sein, denn alle Vorschläge Renaus wurden vom Beirat am 16. Oktober 1969 angenommen, sodass man an die Übertragung der malerischen Entwürfe in die Vorlagen für die Keramikkacheln übergehen konnte.⁵⁷⁸ Eine wichtige Zäsur im Entstehungsprozess der Werke stellt die 1971 getroffene Entscheidung des Beirats für bildende Kunst dar, das rechte der Internatswandbilder völlig neu zu gestalten und das Thema von »Die Kräfte der Natur« zu »25 Jahre DDR – Der Leninismus in Aktion« zu ändern.⁵⁷⁹ Renau griff dafür auf ein älteres Werk von ihm zurück. Der obere Teil des Wandbildes mit dem Konterfei von Karl Marx stammt aus einem »Monument« für Lenin, Engels und Marx (Abb. 39): das Vorbild Mount Rushmores ist unverkennbar. Renau abstrahierte und geometrisierte das Porträt Marx' für das Wandbild, d. h. er zerlegte gerundete Flächen der Marx'schen Physiognomie in Dreiecke und Prismen. Wie sich seine SchülerInnen und MitarbeiterInnen erinnern, war dies eine gängige Methode in seinem Werkprozess.⁵⁸⁰

577 Ebd., S. 2.

578 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Einladung zur Beiratssitzung für Stadtgestaltung und Kunst, Halle-Neustadt, 16.10.69, 2 Seiten, hier S. 2.

579 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Correspondencia Halle-Neustadt, 22-05-68/28-02-72, cod: 2/3, sig: 7/3.7: Protocole d'une reunion chez le Prof. Renau à propos des parois de la Mensa et de l'Internat, Berlin, 12.3.71, 3 Seiten, hier S. 1.

580 Vgl. »Mit den Augen messen«, 2014.



Abbildung 40. Josep Renau, Wandbild
»Die Einheit der Arbeiterklasse und die
Gründung der DDR«, 1971–1973, am ehe-
maligen Bildungszentrum Halle-Neustadt:
Boceto mit der Gesamtkomposition des
Wandbildes am rechten Treppenhaus des
Bildungszentrums, 30.03.1972, Institut Va-
lencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito
Fundación Renau, Valencia.

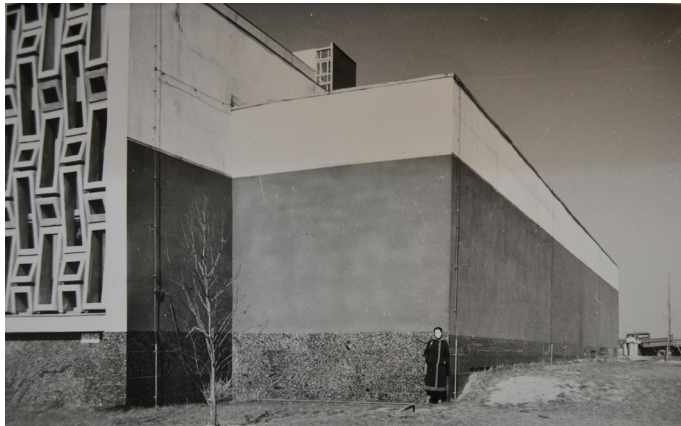


Abbildung 41. Josep Renau, Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft« am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt: Analyse der Mensaaußenwand für Komposition des Wandbildes, Fotografie, ca. 1969, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Mit der Darstellung von Marx im oberen Teil und dem Symbol der SED, das auf die Vereinigung von KPD und SPD anspielte, kam er ikonografisch und inhaltlich dem vom Beirat geforderten Thema entgegen und konnte so das Wandbild ausführen (Abb. 40).

Ein Merkmal der Hallenser Wandbilder Renaus ist, dass sie alle eine längere Phase des Suchens, Verwerfens und Experimentierens in den verschiedenen Entwurfsstadien aufweisen. Diese Wechsel folgten u. a. motivischen Änderungen oder reagierten auf kulturpolitische Kurswechsel, die sich nicht zuletzt in den Entscheidungen und Prämissen des Beirats für bil-



Abbildung 42. Josep Renau, Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft« am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt: Aufnahme eines Basketballspiels, Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.



Abbildung 43. Josep Renau, Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft« am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt: Collage der Marschszene auf der Staffelei in Renaus Atelier, um 1970, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

dende Kunst niederschlugen. Man kann diesen Prozess der Aushandlung – bei dem der Künstler durchaus Kompromisse einging, manchmal aber auch auf seiner Haltung beharrte – exemplarisch am Mensawandbild nachvollziehen. Zunächst begab sich Renau mit seiner Kamera auf den Bauplatz und hielt den angedachten Bildträger – hier die südliche Außenwand der Mensa – fotografisch fest (Abb. 41). Diese Aufnahmen flossen in den Entwurfsprozess im Atelier ein. Nachdem er sich über die städtebaulich-räumliche Situation und die Betrachterstandpunkte im Stadtraum im Klaren war, vertiefte er sich in die Bildaussage und die Motive. Oft fand er sie, wie oben bei der AMLO gezeigt, in seiner nächsten Umgebung. Er benutzte aber auch Bildvorlagen aus Zeitungen, Magazinen oder Kunstzeitschriften, wie etwa für die Gruppe von Basketballspielerinnen, die sich als Dia erhalten hat (Abb. 42), oder eine Reihe von Jugendlichen, die sich auf einer Zeichnung mit einem Planimeter und einem Mikroskop beschäftigen.

Für die Mensawand verarbeitete er Fotografien eines »Jugendmarsches«, den er mit Hilfe des »Dramatischen Zirkels« des Gaswerks in der Berliner Dimitroffstraße nachgestellt hatte (Abb. 43). Dazu ließ er verschiedene Bewegungsformen und Tätigkeiten in Kostümen simulieren und fotografierte diese als Ganzkörperbilder in strenger Profilansicht. Nach der Bildentwicklung und -bearbeitung erschien der Marsch auf dem Dia als Bewegungssequenz, die er sich beim Mensawandbild zunutze machen sollte. Einige Motive, wie das Paar mit der Gitarre, sollten auch auf dem ausgeführten Bild wieder auftauchen. Später übertrug ein Mitglied des Kollektivs unter Anleitung Renaus die vergrößerten Fotografien in einen malerischen

Entwurf (Abb. 44 a–d). Ein weiterer Zugang zum Bildmaterial bestand darin, dass Kollektivmitglieder kleine Zeichnungen anfertigten – unklar ist, ob diese ebenfalls auf fotografischen Vorlagen beruhten oder der Imagination entstammten –, welche teilweise in die weiter ausgearbeiteten Entwürfe einfließen, teilweise auch nicht weiterverfolgt wurden. Hier wäre als Beispiel der rechte Bildhintergrund mit einer angedeuteten Industrielandschaft zu nennen, zu dem die Kollektivmitglieder verschiedene farbige, kleinformatige Skizzen im Sommer 1970 anfertigten.

Eine besondere Herausforderung stellte für Renau die Gestaltung der linken Gebäudeecke der Mensa dar. Wie schon 30 Jahre zuvor in Mexiko-City beim Innenwandbild »Das Antlitz der Bourgeoisie« (1939) für die Elektriker-Gewerkschaft sollte es durch das Wandbild gelingen, den 90°-Winkel der Wand als *trompe l'œil* optisch zu verschleifen. Renau wollte eine



Abbildung 44 a–d. Josep Renau, Entwurf für das Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft«, Dokumentation über die Entstehung des Entwurfs, zeichnerische Übertragung des Fotos eines Marsches auf eine Leinwand durch einen Mitarbeiter im Atelier Renaus, um 1970, farbige Diapostive, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

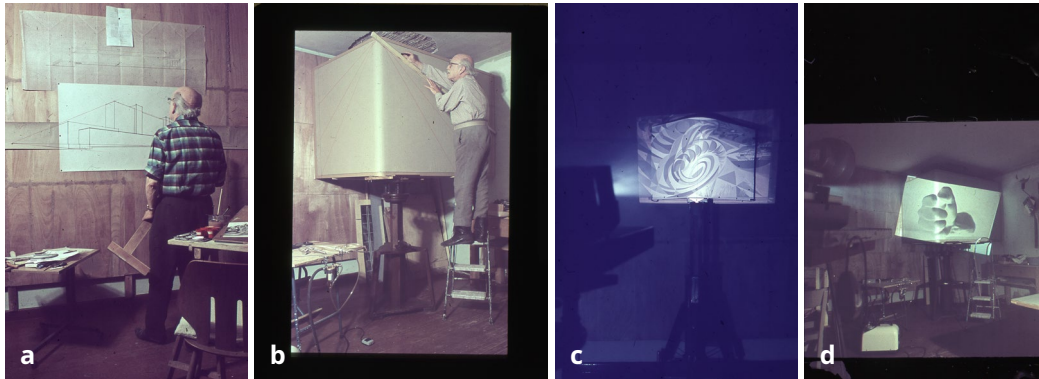


Abbildung 45. Josep Renau, Entwurf für das Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft«, Dokumentation über die Entstehung des Entwurfs. **a:** Renau bei der Arbeit am Entwurf und Modell der Gebäudeecke im Atelier, um 1970, farbiges Diapositiv; **b:** Renau bei der Arbeit am Modell der Gebäudeecke im Atelier, um 1970, farbiges Diapositiv; **c:** Renau bei der Arbeit am Entwurf für die Gebäudeecke mit Diaprojektion im Atelier, um 1970, farbiges Diapositiv; **d:** Renau bei der Arbeit an einem Alternativentwurf für die Gebäudeecke mit Diaprojektion im Atelier, um 1970, farbiges Diapositiv, alle Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

plastische Wirkung erreichen, um die Bildnarration ›bruchlos‹ um die Ecke herumzuführen. Durch den Einsatz von Elementen illusionistischer Malerei versuchte er, den rechten Winkel, den die Mensaaußenwand an dieser Stelle aufwies, zu verschleiern und einen gerundeten Mauerverlauf anzudeuten (was ihm ein Jahrzehnt später in Erfurt auch baulich ermöglicht wurde). Um verschiedene Lösungsmöglichkeiten zu visualisieren, experimentierte er in seinem Atelier mit Diaprojektoren und einem maßstabgerechten Modell der Gebäudeecke. An diese Ecke projizierte er verschiedene Motive, etwa eine geballte Faust oder eine schneckenartige Spirale, um so die optimale Lösung zu finden. Anschließend wurde die Projektion auf das Modell übertragen und die Zeichnung an die Ecke so angepasst, dass sie optisch gerundet wirkte (Abb. 45 a–d und Abb. 46). Anhand der Bilder im Nachlass wird deutlich, dass sich Renau auch diesem Thema auf dem Weg einer architektonischen Problemstellung näherte, die mithilfe malerischer Mittel gelöst werden sollte. Gerade dieses Teilprojekt des Wandbildes macht evident, wie lebendig die mexikanischen Erfahrungen im Werkprozess Renaus und seines Kollektiv noch waren.

Wie demonstriert, war der Karton für das Mensawandbild das Ergebnis eines komplizierten und aufwendigen Entwurfsprozesses. Nachdem Renaus Plan aber Anfang 1974 vorlag, schaltete sich wie schon beim rechten Wandbild des Wohnheims die SED-Kreisleitung von Halle in die Bildgestaltung ein und bemängelte im März 1974, dass die inhaltliche Aussage des Werkes »im Entwurf noch nicht in der richtigen Form künstlerisch umgesetzt« sei.⁵⁸¹ Konkret wurden von der Partei folgende Punkte kritisiert: Zum einen, dass »das Verhältnis von Sport

581 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt 9-01-71/2-07-76, cod: 2.2.2.2, sig: 7/2: Aktennotiz zu Mensaaußenwand bei der Kreisleitung der SED Halle, 18.3.74, 2 Seiten, hier S. 1.



Abbildung 46. Josep Renau, Entwurf für das Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft«, Dokumentation über die Entstehung des Entwurfs, Modell der Gebäudeecke mit der übertragenen Zeichnung im Atelier, um 1970, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

und Kultur und Bildung im Darstellungsvolumen innerhalb des Bildes nicht in Ordnung« sei, da »Kultur und Bildung in zu geringem Umfange und zu gedrückt dargestellt [seien]. Dagegen ziehe sich das Thema Sport durch zwei Drittel des Bildraums.«⁵⁸² Und zum anderen: »Die stark abstrahierte plakathafte Taubendarstellung als einziges Symbol für eine zukünftige friedliche Welt ist als künstlerische Lösung für die inhaltliche Absicht zu dünn.«⁵⁸³ Das Eingreifen der SED in den Entwurfsprozess Renaus ist ein Beispiel dafür, wie konfliktreich sich das Verhältnis von individuell-künstlerischer Vorstellung und politisch-ideologischer Anleitung gerade im Falle von in die Zukunft weisenden Bildinhalten gestalten konnte. Das fertige Wandbild zeigt die teilweise Anpassung Renaus an die politischen Vorgaben; es demonstriert aber auch, dass seine Ursprungsidee eines Jugendmarsches, für die er sich jahrelang eingesetzt hatte, schließlich umgesetzt werden konnte (Abb. 47 a–c).

Neben den künstlerischen, persönlichen und terminlichen Problemen (mehrfach drohte der Auftraggeber mit der Auflösung des Werkvertrags wegen Nichteinhaltung von Fristen)⁵⁸⁴

⁵⁸² Ebd., S. 2.

⁵⁸³ Ebd., S. 1.

⁵⁸⁴ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Schreiben Pommer, Komplexer Wohnungsbau Halle-Neustadt an J. Renau, Halle-Neustadt, 2.11.70.

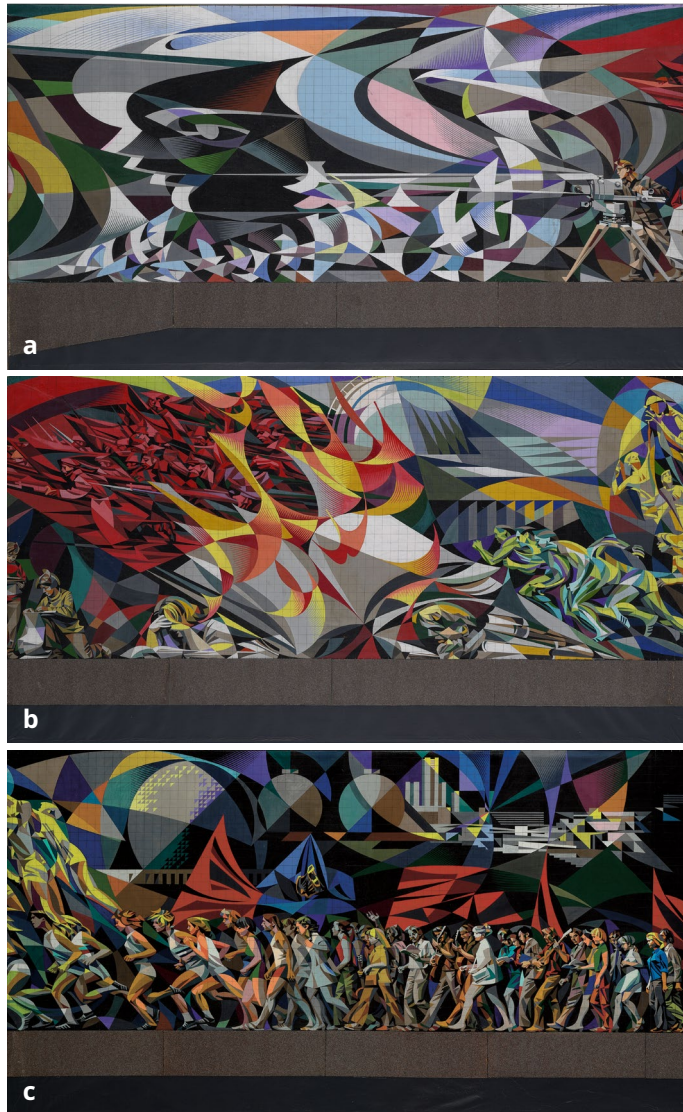


Abbildung 47 a-c. Josep Renau, Entwurf für das Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft«. 3-teiliger finaler Boceto, 1970, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

hatte Renau ab Sommer 1970 zusätzlich noch große arbeitstechnische Schwierigkeiten zu meistern, denn das Kollektiv musste das große Atelier im ehemaligen Gaswerk Prenzlauer Berg aufgrund von Sicherheitsbedenken räumen.⁵⁸⁵ Renau arbeitete in diesem Atelier, weil er dort die großen Kartons und maßstabsgerechten Entwürfe anfertigen und sein technisches Equipment wie Diaprojektoren zur perspektivischen Schätzung einsetzen konnte. Als dauerhaftes

⁵⁸⁵ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Erklärung des Kollektivs v. 14.8.70, 1 Seite.

Interim nutzte er die Privaträume seines Hauses und stellte auch in seinem Garten seine Entwürfe und Modelle auf, wie etliche Fotos im Nachlass zeigen (Abb. 48 a–d). Renau begleitete die Arbeitsprozesse dokumentarisch mit der Kamera. Die Fotografien dienten einerseits kreativen einem Zweck, nämlich der Bildfindung andererseits um nutzte er sie, um die einzelnen Vorgänge in seinem Atelier zu dokumentieren. Die Schwarzweiß- und Farbfotografien vermitteln einen lebendigen Eindruck von den Tätigkeiten, die bei einem Wandbildauftrag anfallen, und sind von großem dokumentarischen Wert. Sie bilden den sozialistischen Gedanken kollektiver Arbeit ab, einer Idee, der sich Renau zutiefst verpflichtet sah, betrachtete er doch das Wandbild als genuin kollektivistische Bildaufgabe. Sie unterscheidet sich nicht nur durch Form und Funktion von kapitalistischen Kunstwerken, sondern auch durch ihren kollektiven Entstehungsprozess. Sein Ziel war es, den Mythos vom allein arbeitenden Künstler-Genie durch einen kollektivistischen Ansatz zu ersetzen – eine Idee, die sich bis in die Zwischenkriegs-



Abbildung 48 a–d. Josep Renau, Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft« an der Mensa des ehemaligen Bildungszentrums Halle-Neustadt, Dokumentation über die Entstehung, Modell des Mensawandbildes im Garten des Hauses von Renau in Berlin, ca. 1974, farbige Diapositive, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/ Depósito Fundación Renau, Valencia.

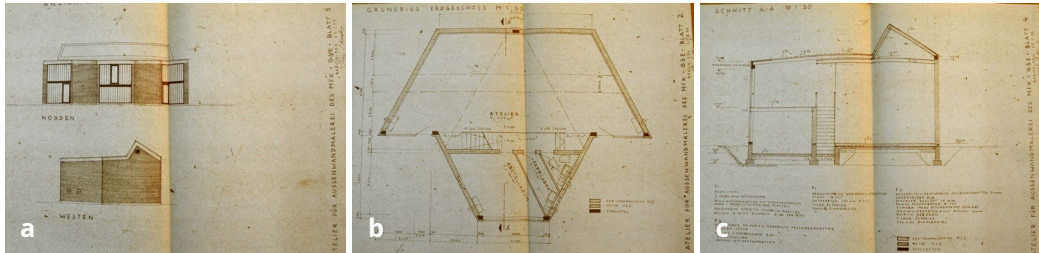


Abbildung 49. Peter Flierl, Entwurf für ein Atelier für Außenwandmalerei auf dem Grundstück des Hauses von Josep Renau in Berlin. **a:** Ansicht Außenbau von Norden und Westen, Maßstab 1:100, 30.05.1973; **b:** Grundriss des Erdgeschosses, Maßstab 1:50, 25.05.1973; **c:** Querschnitt, Maßstab 1:50, 25.05.1973, alle Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

avantgarde und bis Siqueiros zurückverfolgen lässt.⁵⁸⁶ Gleichwohl wird durch die Bildregie der Fotografien und durch die schriftlichen Berichte deutlich, dass Renau sich als kreativer und verantwortlicher Kopf des Kollektivs sah und dementsprechend auftrat.

Nach dem Verlust des Gaswerk-Ateliers im August 1970 konnte Renau keinen adäquaten räumlichen Ersatz finden, was er mehrfach gegenüber Auftraggebern als Begründung für Verzögerungen in seinen Projekten ins Feld führte.⁵⁸⁷ Deswegen schlug er im Mai 1973 den Bau eines speziellen »Ateliers für Außenwandmalerei« auf seinem Privatgrundstück vor, um dort »Planung und Entwurf für Außenwandmalereien qualitativ und zeitgerecht durchführen zu können«.⁵⁸⁸ Die Ausmaße des vom Architekten Peter Flierl entworfenen Gebäudes – mit Flierl hatte Renau bereits bei seinem Projekt für ein Wandbild am Funkversuchswerk Adlershof 1959 zusammengearbeitet –, ergaben sich aus der Größe der dort anzufertigenden Kartons (ca. vier mal neun Meter) und der Ausnutzung von technischen Hilfsmitteln wie Projektor und Filmtechnik, die er immer wieder für seine Wandbildstudien benutzte (Abb. 49 a–c). Wie Siqueiros es bereits 1933 in »Ejercicio Plástico« formulierte, so sah auch Renau in modernen technischen Geräten wie Bildprojektor, Foto- und Filmkamera »visuelle Apparate« der »aktiven optischen Realität des nor-

⁵⁸⁶ Bereits 1932 hatte Siqueiros in einem Vortrag im John Reed Club von Los Angeles ähnlich argumentiert, indem er die erhöhte öffentliche Wahrnehmbarkeit und Wirkung des Außenwandbildes thematisierte und Konsequenzen daraus für Herstellung und Gestaltung, Inhalt und Form ableitete, darunter die Ausnutzung neuester Techniken und Materialien; die Darstellung neuer gesellschaftlich-politischer Inhalte mit neuen Gestaltungsformen; die Propagierung der kollektiven Außenwandmalerei über Staffelmalerei und »okkulte Innenwandmalerei« sowie »die Überlegenheit der kollektiven Arbeit über die kleinliche individuelle Arbeit in kollektiver mechanisierter Arbeit.« Vgl. David A. Siqueiros, *Die Gestaltungsmittel der dialektisch-subversiven Malerei* (1932), in: David Alfaro Siqueiros, *Der neue mexikanische Realismus. Reden und Schriften zur Kunst*, hg. v. Raquel Tibol, Dresden 1975, S. 12–27, hier S. 16.

⁵⁸⁷ Vgl. IVAM, *Nachlass Renau, Schreiben Renau an Pommer*, 28.11.70, S. 5: Nach dem Rauswurf im Gaswerk sei die Weiterarbeit an den Entwürfen im Haus Renaus erfolgt, welches jedoch »völlig ungeeignet für die Ausführung monumentaler Objekte« sei.

⁵⁸⁸ IVAM, *Nachlass Renau, Taller der Pintura y Mural – Anteproyecto*, cod.: 2.2.1, sig: 16/2: *Atelier für Außenwandmalerei – Dokumentation zur Grundsatzentscheidung*, Berlin, 20.5.73, 6 Seiten, hier S. 3.



Abbildung 50. Josep Renau, Entwurf für das Wandbild »Die Kräfte der Natur«, MitarbeiterInnen bei der Arbeit an den Entwürfen, ca. 1972, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

malen Betrachters«. ⁵⁸⁹ Mithilfe dieser optischen Hilfsmittel sollten die Wahrnehmungsformen moderner Menschen in urbanen Räumen simuliert und damit das Wandbild besser wahrnehmbar werden. Das gleiche Verfahren hatten in den 1930er Jahren die mexikanischen Muralisten benutzt, um dynamische, »kinematografische« Kompositionen an die Wand zu werfen, aber auch, um die Modernität ihrer Techniken und ihrer Kunstgattung zu unterstreichen. ⁵⁹⁰ So verwendete Siqueiros 1932 in Los Angeles für die beiden Wandbilder »Street Meeting« und »Tropical America« den Projektor für die Übertragung des Entwurfs (auf dem Dia) direkt auf den Bildträger (die Gebäudeoberfläche). ⁵⁹¹ Renau experimentierte mit dieser Methode, die er zusammen mit Siqueiros auch für »Das Antlitz der Bourgeoisie« angewandt hatte, ⁵⁹² bei den Proben für die Mensa-Ecke, die er mit einer Faust oder einer Spirale gestalten wollte. Das »Atelier für Außenwandmalerei« hätte 1974 errichtet werden sollen, wurde aber nicht realisiert, weswegen Renau sich weiterhin mit einem Interimsatelier in seinem Haus begnügen musste (Abb. 50). ⁵⁹³

589 Vgl. David A. Siqueiros, Was ist »ejercicio plástico« (gestalterische Übung), und wie wurde dieses Werk geschaffen (1933), in: Tibol 1975, S. 37–44, hier S. 40.

590 Vgl. Philip Stein, Siqueiros. His Life and Works, New York 1994, S. 89: »From points on the normal trajectory of the dynamic spectator, figures were flashed on the curved surface with the movie projector, enabling Siqueiros and his team to study the distortion on the curved surface. He was after the effect of changing »cinematographic« forms, which would become activated as the spectator viewed them while moving beneath the semicircular surface.«

591 Vgl. Tibol 1975.

592 Vgl. Renau – Compromiso y Cultura 2009, S. 246 ff.

593 Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt 9-01-71/2-07-76, cod: 2.2.2.2, sig: 7/2: Protokoll Kollektivsitzung, Berlin, 6.4.71, 2 Seiten, S. 2: »[Renau:] Es geht nicht an, dass

3.5.3 Gestalterisch-stilistische Beobachtungen zu den Hallenser Wandbildern

Es wurde oben dargelegt, dass Renau bei seinen Wandbildern von sich im Raum bewegenden, dynamischen BetrachterInnen ausging, die aus unterschiedlichen Perspektiven, mit changierenden Betrachtungsintentionen und in unterschiedlichen psychologischen Zuständen die Bilder im Stadtraum wahrnehmen würden. Bereits in den »Ersten Vorschlägen« zu den Hallenser Wandbildern vom Oktober 1967 wird diese Überzeugung deutlich: »Die Gestaltung dieser Flächen [der Wandbilder am Bildungszentrum, O.S.] bedingt objektiv drei wesentlich verschiedene Blickpunkte, und zwar jeweils nach der statistischen Situation der verschiedenen Gruppen, die als Betrachter der Flächen in Frage kommen.«⁵⁹⁴ Für Renau war die statistische Berechnung der hauptsächlichen BetrachterInnenstandorte und Verkehrswege für die Erstellung des Wandbildes enorm wichtig. So wichtig, dass er zu Dokumentations- und Forschungszwecken jene Blickpunkte, von denen er bei der Planung für das »Panorama« ausgegangen war, mehrfach mit der Kamera einfing (Abb. 51 a–c). Er reiste nach der Fertigstellung der Wandbilder im Jahr 1974 noch mindestens einmal nach Halle-Neustadt, um seine Werke einer optischen »Kontrolle« zu unterziehen. Die Dias im Nachlass Renaus scheinen die Frage zu stellen: War die Übersetzung der »errechneten« abstrakten Betrachterstandpunkte vom Vorfeld in eine überzeugende Komposition und Farbgebung im ausgeführten Wandbild befriedigend gelungen (Abb. 52 a–b)?

Renau sah in Halle-Neustadt drei Hauptblickpunkte gegeben (Abb. 53): »1. Von fern: Hauptzugangssachse zum Bildungszentrum (Publikum in ständiger Bewegung); 2. Von fern: die Ufer des Sees (Publikum allgemein im Ruhezustand); 3. Von nah: in der unmittelbaren Umgebung des Studentenwohnheims (Publikum auf dem Weg in das Gebäude, das sich zerstreut. Spielende Kinder. Leute, die sich ausruhen, etc.)« Er ging von den bereits vorhandenen städtebaulichen Erschließungswegen, Infrastrukturen, Verkehrswegen und Sehenswürdigkeiten aus, von welchen aus gesehen die Bilder ins Auge fallen würden. Auf dem Entwurfsbild zur »städtebaulich-optischen Analyse« finden sich sogar vier solcher Blickpunkte: Der erste oben beschriebene Blickpunkt von der Hauptzugangssachse entspricht im Bild Nummer 1, der zweite Blickpunkt (»die Ufer des Sees«) der Nummer 4, Nummer zwei und drei im Bild entsprechen dem beschriebenen dritten BetrachterInnenstandpunkt im Text (»in der unmittelbaren Umgebung«). Renau betonte die Einbeziehung empirisch ermittelter BetrachterInnen auch auf der Beratung des Beirats für bildende Kunst und Baukunst am 17. Juli 1968: »Renau erklärt, wie sich das Kollektiv in seinen Skizzen auf den Beschauer eingestellt hat, der Weg des Spaziergängers geht an der künstlerischen Gestaltung vorbei.«⁵⁹⁵ In Paulick, dem damals noch amtierenden Chefarchitekten von Halle-Neustadt, fanden die Vorschläge Renaus zwar einen prominenten Fürsprecher und Unterstützer,⁵⁹⁶ doch nach seinem Abgang musste Renau vehement und kontinuierlich für die

Prof. Womacka sich ein Atelier bauen lassen kann im Werte von ca. eineinhalb Millionen Mark – während wir hier in kleinen Räumen Monumentalkunst machen sollen.«

594 Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Allgemeine Problematik..., S. 1.

595 IVAM, Nachlass Renau, Protokoll der Beratung am 17.7.68..., S. 1.

596 Vgl. ebd., S. 1: »Paulick bejaht die Thematik und bestätigt die Arbeiten inhaltlich und formal. Er schlägt für die Schwimmhalle den Fertigstellungstermin zum 20. Jahrestag der DDR 1969 vor.«



Abbildung 51. Josep Renau, Wandbilder am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt. Zustand des Bildungszentrums und der Mensa vor der Anbringung der Wandbilder. **a:** Zustand der Baustelle vor der Anbringung der beiden Wandbilder, ca. 1970, Fotografie; **b:** Zustand des fertigen Gebäudekomplexes vor der Anbringung der Wandbilder, ca. 1972, Diapositiv; **c:** Zustand nach Fertigstellung der beiden Wandbilder, ca. 1975, Fotografie, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Umsetzung seiner Ideen kämpfen. Als Siqueiros 1971 die DDR besuchte und in Berlin mit Renau zusammentraf, nutzte der Spanier diese Profilierungsmöglichkeit und erläuterte dem Gast aus Mexiko seine Wandbildprojekte der letzten Jahre (Abb. 54). Wie man auf Fotografien erkennen kann, waren die Analyse des Betrachterstandpunkts sowie die Konzeption eines »Panoramas« dabei zentral. So zeigen Fotografien, wie Renau einer Gruppe von Zuhörern und Siqueiros seine Wandbildvorhaben vorstellte, und dabei die Bocetos (Entwürfe) aus seinem Atelier hinzuzog.

Aus der Beobachtung der urbanen Struktur und der Lebensgewohnheiten der Menschen innerhalb der Stadt folgten für Renau »zwei funktional verschiedene Kategorien eines künstlerischen Eindrucks«, je nachdem, ob das Bild aus der Ferne oder aus der Nähe betrachtet wird. Bei der Betrachtung aus der Ferne muss »die Wandmalerei dem Betrachter eine rein abstrakte Gestalt bieten [...], die dem Auge wohlgefällig ist und durch die optische Vermischung in der Anordnung der Farben und Formen auf grosse Entfernungen erreicht werden muss«. ⁵⁹⁷ Bei der Wahrnehmung, die sich aus der Nahsicht ergibt, müsse »eine konkrete figurative Bedeutung

⁵⁹⁷ Ebd., S. 2.



Abbildung 52. a: Josep Renau, Wandbild »Der Marsch der Jugend in die Zukunft«, Mensa des Bildungszentrums Halle-Neustadt, nach 1974, farbiges Diapositiv; **b:** Josep Renau, Wandbild »Die Beherrschung der Kräfte der Natur«, Bildungszentrums Halle-Neustadt, Detailansicht des linken Wandbilds am Internat, nach 1974, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

vermittelt« werden. Aus der Vermengung beider Wahrnehmungsmodi – Nähe und Ferne – entstünden »sehr komplexe und interessante künstlerische und funktionale Probleme«, welche Renau in der Vermengung von »Abstraktem und Figurativem« zu lösen gedachte. Renaus Fotografien in den Arbeitsunterlagen zeigen seinen Umgang mit der städtebaulich-räumlichen Situation: Er bildete die Baustelle des Bildungszentrums sowie die fertigen Gebäude näher und ferner ab und verwendete diese Aufnahmen für Fotomontagen, welche die (realen) Gebäude mit seinen (eingeklebten) Wandbildentwürfen verbanden, um so im Bild einen späteren

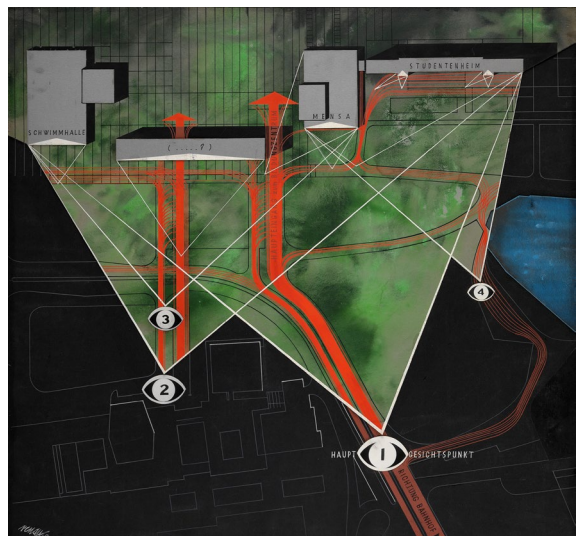


Abbildung 53. Josep Renau, Wandbilder ehem. Bildungszentrum Halle-Neustadt, 1967-74: Analyse Blickpunkte, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Zustand des gesamten Ensembles künstlerisch zu antizipieren. Kurz gesagt: Aus der Distanz würden die abstrakt gestalteten, großen Wandflächen wahrgenommen werden, während die realistischen Details aus der Nähe zu betrachten seien.

Renau kam mehrfach auf das Problem der Wahrnehmung der Wandbilder aus unterschiedlichen Entfernungen zu sprechen, da die Einbeziehung dieser Variable konkrete Folgen für den Entwurfs- und den Ausführungsprozess hatte. So schrieb Renau im November 1969 einen Brief an Ritzau, den ökonomischen Leiter beim Komplexen Wohnungsbau Halle-Neustadt, in dem er darum bat, das Honorar für sein Kollektiv zu erhöhen, schließlich handele es sich bei diesem Auftrag »sowohl in der Konzeption als auch in der Ausführung [...] auf dem Gebiet der Aussenwandgestaltung« um einen weltweiten Präzedenzfall, der besondere Anforderungen stelle und einen sehr hohen Kosten-Aufwand bedeute.⁵⁹⁸ Dieser Aufwand schlage sich in der Anfertigung von mehreren Entwurfskartons nieder, welche bestimmte Abschnitte der Wandbilder detailliert für den Baukeramiker abbilden und in unterschiedlichen Maßstäben (z.B. 1:10, 1:5, 1:2.5, 1:1) ausgeführt werden sollten.⁵⁹⁹ Das ganze Prozedere sei deswegen notwendig, so Renau, weil sich die Wahrnehmung des Wandbildes je nach der Entfernung zwischen Betrachter und Bildträger verändere: »Während der obere Teil und die Gesamtheit jeder einzelnen Wand nur aus einer Minimal-Entfernung von 40 m gänzlich erkennbar werden, wird demgegenüber ihr unterer Teil erst in einer Minimal-Nähe von 15 m deutlich – in dem Masse, wie sich der Betrachter der Wand nähert, verschwinden die anderen zwei Drittel der malerischen Fläche in zunehmenden Masse aus seinem Blickfeld.«⁶⁰⁰

Der Künstler legte großen Wert auf die möglichst naturnahe Ausführung der Details der nahansichtigen unteren Teile der Wandbilder: Dort fügte er u. a. ein ›Stilleben‹ mit Brot, Messer und Apfel ein, um seine Kunstfertigkeit und die Künstlichkeit der Wandbilder zu demonstrieren. Dass der Agitator auf dem gleichen Bild Hausschuhe trägt und dass Renau ein Selbstporträt in die im Bild vor ihm stehende Masse einfügte, das konnte der Betrachter nur aus unmittelbarer Nähe und beim genauen Anschauen des Bildes erkennen. Mittels eigens angefertigter Dias und Bildprojektionen kontrollierte Renau bereits im Atelier die perspektivischen Wirkungen auf den Betrachter; später fertigte er Farbaufnahmen der Wandbilder an, die ein kontinuierliches Interesse Renaus an räumlichen und stadtsoziologischen Fragen (Wer schaut wo wie wohin?) bekunden.

Es war charakteristisch für Renaus Wandbildkunst, dass er nicht von einem fingierten, idealen Betrachter ausging, der sich frontal in unterschiedlichen Distanzen zum Bild befindet, sondern auch die rasch wechselnden Perspektiven von Menschen berücksichtigte, die parallel zur Gebäudeflucht das Wandbild ablaufen und folglich eine völlig andere Wahrnehmung als der Betrachter aus der Ferne haben würden. Renaus »Panorama« versuchte diesen beiden Wahrnehmungs- und Bewegungsformen gerecht zu werden, indem der Künstler zwischen Abstraktion und Realismus für Nah- und Fernsicht unterschied und eine sequentielle

598 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt 9-01-71/2-07-76, cod: 2.2.2.2, sig: 7/2: Brief J. Renau an Ritzau, Komplexer Wohnungsbau Halle-Neustadt, Berlin, 11.11.69, 3 Seiten, hier S. 2.

599 Vgl. Hier und im Folgenden ebd., S. 3.

600 Ebd., S. 3.



Abbildung 54. Josep Renau, Wandbilder ehem. Bildungszentrum Halle-Neustadt, 1967-74: Josep Renau und David Alfaro Siqueiros, Berlin, Frühjahr 1971, Fotografie, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

Wahrnehmung – einen »kinematografischen« Faktor – beim Abschreiten voraussetzte: »Wir gehen aus vom Aufbau des Panoramas. Wir versuchen den Druck der Gebäude auf die Menschen aufzuheben durch die Gestaltung und den Inhalt der Bilder. Noch einmal: wir haben ein Panorama, nicht ein Bild. Das Ende des einen ist der Beginn des anderen, des folgenden, in der Gestaltung und in der politischen Aussage.«⁶⁰¹ Die Sequenz der Bilder in der Leserichtung von rechts (Wohnheim) nach links (Mensa und Schwimmhalle) war also nicht nur der Wegeführung angepasst, sondern sollte zugleich eine Narration entwickeln.⁶⁰² Nicht zufällig dürfte daher, geht man von einer von Renau bewusst intendierten kinematografischen Lesart des Bildes aus, die Einbeziehung eines »Planimeters« in den Entwurf sein, das dann auch im ausgeführten Wandbild starke Assoziationen zu einer Kamera und damit zum Film weckte.

Abschließend sei noch auf einen typischen Bildfindungsprozess bei den Hallenser Wandbildern, konkret: bei der Entwicklung des »Agitators« auf dem linken Wohnheimwandbild hingewiesen. Der Prozess ist vergleichbar mit dem im vorherigen Kapitel besprochenen Entwurf des Arbeiterkopfes für das Wandbild der AMLO. Er ähnelt als mehrstufiger Prozess der Entfremdung und Montage von fotografischen Vorlagen und gezeichneten Entwürfen

601 IVAM, Nachlass Renau, Protocolo y correspondencia Mural Halle-Neustadt, 20-07-1968/29-12-1970, cod: 2.2.2.2, sig: 7/1: Protokoll Kollektivversammlung, Berlin, 5.12.69, 2 Seiten, hier S. 1.

602 Vgl. Sukrow 2012.



Abbildung 55. Curt Querner, »Der Agitator«, 1931, Öl auf Leinwand, 160×100 cm, Berlin, Nationalgalerie, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

in verschiedenen Medien bis zum finalen Entwurf den Arbeitsschritten von 1969. Im Unterschied zur AMLO fand Renau für den »Agitator« die Inspiration nicht durch Fotografien seines Hausrats, sondern zunächst durch Anfertigung einer spontanen Skizze, die er immer weiter ausarbeitete. Dann fügte er fotografische Rückenansichten eines politischen Redners in verschiedenen Körperhaltungen hinzu und entschied sich schließlich für die Pose mit zwei erhobenen, ausgestreckten Armen. Diese appellhafte Figur der politischen Praxis der Weimarer Republik – die zu den wichtigen sozialistischen Bildmotiven seit den 1920er Jahren gehört (Abb. 55) – floss in das fertige Wandbild ein. Durch die Darstellung als Rückenfigur konnte sich der Betrachter in diese Figur hineinversetzen und wurde dadurch nochmals direkt vom Bild mit seinem politischen Agitationsthema angesprochen (Abb. 56 a–f).



Abbildung 56. Josep Renau, Wandbild »Die Beherrschung der Natur« am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt, 1967–1974, vorbereitende Entwürfe für das Wandbild mit dem Agitator. **a–b:** Skizzen mit Agitator auf Zeitungspapier, Oktober 1969, farbiges Diapositiv; **c:** Kompositionsstudie des unteren Bildteils, ca. 1969; **d:** Rückenstudien eines agitierenden Mannes, farbiges Diapositiv; **e:** Boceto des unteren Drittels des Wandbildes, 1970–1971, Maßstab 1:20, alle Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia; **f:** Detail des Wandbildes »Die Beherrschung der Kräfte der Natur«, heutiger Zustand. Fotograf: Maurizio Camagna, 2018.

3.5.4 Die Aussage der Wandbilder am Bildungszentrum

Renau sah sich als politischer Künstler prinzipiell bei allen Projekten in zwei Zeitdimensionen arbeitend: in der Gegenwart und in einer zukünftigen Perspektive. Kunst war für ihn ein Kampf »für etwas, was wir noch nicht haben«, wie er 1975 auf einem Vortrag in Dresden über »Die Probleme des Raumes« sagte.⁶⁰³ Die »Ziele des Malers« bestünden »nicht nur darin, die Gegenwart, also das »Jetzt« unserer Gegenwart anhand eines Spiegels darzustellen, also nur mit den Augen zu sehen,« er müsse »auch mit dem Bewußtsein arbeiten«. Oder anders ausgedrückt: »Diese Denkweise meint also, daß der Maler nicht nur mit den Augen malt, sondern mit dem Kopf.«⁶⁰⁴ Im Kampf um die Errichtung einer sozialistischen Gesellschaft sei zur Veränderung der Wirklichkeit die Prognose nötig, anhand derer man die Gegenwart verändern könne.⁶⁰⁵ Die Wandbilder Renaus sollten in diese Richtung auf den Betrachter einwirken, dieser sollte die Gegenwart als bewusst veränderbar und gestaltbar *im* und *durch* das Bild erkennen. Man kann Renaus Strategie als eine der utopischen ›Überwältigung‹ der BetrachterInnen interpretieren, was insbesondere durch die monumentalen Dimensionen seiner Bilder in Halle-Neustadt deutlich wird.

Anschaulich wird die intentional-utopische, d.h. auf aktive Veränderung eines Zustandes zielende Bildaussage bei den beiden Wandbildern am Wohnheim »Die Beherrschung der Natur« und »Marsch der Jugend in die Zukunft« (Abb. 57), in denen Renau die Auswirkungen und Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution auf Mensch, Gesellschaft und Natur aus marxistisch-leninistischer Sicht interpretiert.⁶⁰⁶ Das Besondere im Kontext der DDR-Wandbildkunst sind nicht nur der Reichtum der Bilderfindungen und die monumentalen Ausmaße, sondern auch der Stilpluralismus, der zwischen »naturalistischen« Elementen wie dem Stillleben oder den Porträts der Menschenmasse und abstrakten Farbflächen und Formen changiert. Die Botschaft des Mensa-Wandbildes vom Fortschritt der sozialistischen Jugend im Zeichen von Sport, Bildung und Technik erschloss sich dem aktiven Betrachter, wenn dieser sich vom Wohnheim in Richtung Magistrale an der Mensawand vorbeibewegte. Dann vollzog er in seiner Bewegung im Stadtraum die Entwicklung der Personen im Bild vom Demonstrationzug der FDJ rechts bis hin zum abstrahierten »Neuen Menschen« ganz links mit. Renau schrieb im Dezember 1969 über den Entwurf zum »Marsch der Jugend in die Zukunft« auf die Lese- und Blickrichtung des Werkes räumlich-physisch und geistig-symbolisch Bezug nehmend: »Wir zeigen den Weg der Friedensbewegung.«⁶⁰⁷ Während bei anderen großformatigen und wichtigen Wandbildern an besonderen Orten in der DDR – etwa Walter Womackas Fries am Haus des Lehrers am Berliner Alexanderplatz – die direkte und konfrontative Bildaussage dem Betrachter ins Auge springt, fügte Renau die Komponente der Bewegung im Raum hinzu,

603 Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Renau, Conferencia en Dresden 28-04-1975, cod: 2.1.3, sig: 5/4: Renau, Vortrag in Dresden, gehalten am 28. und 30. April 1975 über die Probleme des Raumes, 36 Seiten, hier S. 20.

604 Ebd., S. 21.

605 Vgl. ebd., S. 21: »Wenn man die heutige Wirklichkeit verändern will, kann man sie nur verändern, wenn man nicht in ihr verweilt, sondern man muß auch die mögliche Entwicklung dieser Wirklichkeit sehen.«

606 Vgl. Sukrow 2012.

607 IVAM, Nachlass Renau, Protokoll Kollektivversammlung, 5.12.69..., S. 1.



Abbildung 57. Halle-Neustadt, Am Stadion, ehemaliges Bildungszentrum, Wandbilder von Josep Renau »Die vom Menschen beherrschten Kräfte von Natur und Technik« und »Die Einheit der deutschen Arbeiterklasse als Voraussetzung für das Wirksamwerden ihrer Schöpferkraft und die Gründung der DDR«, Aufnahme 2017, Fotograf: Maurizio Camagna.

durch welche sich die BetrachterInnen die Bildaussage begreiflich machen konnten. Heute ist diese Notwendigkeit durch städtebauliche und architektonische Veränderungen nicht mehr nachvollziehbar. Renaus Konzept eines Panoramas war jedoch schon in der DDR durch die Abgabe des Schwimmbad-Mosaiks an das Kollektiv um Sandberg obsolet gewesen (Abb. 58).

Die Gegenwarts- und Zukunftsbezüge mit ihren utopischen Dimensionen lassen sich mit Realismus und Fiktion beschreiben: Zum Realismus gehören die Abbildhaftigkeit der Objekte im Bild, die zumeist tatsächlich auf etwas außerhalb der Bildwelt Existierendes verweisen, wie zum Beispiel die überarbeiteten Porträtstudien der Arbeiter, die sowohl als autonome Zeichnun-



Abbildung 58. Halle-Neustadt, An der Magistrale, Schwimmhalle Neustadt, Aufnahme 2015, Fotograf: Maurizio Camagna.



Abbildung 59. Josep Renau, Wandbilder am ehemaligen Bildungszentrum Halle-Neustadt: Renau und Ernst Reuter, ein Mitglied seines Kollektivs, diskutieren über die Porträts der Arbeiter für den Wandbildentwurf »Die Beherrschung der Kräfte der Natur«, ca. 1970, farbiges Diapositiv, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

gen als auch im Wandbild existieren (Abb. 59). Zur Bildfiktion zählt u. a. die Methode der Montage, womit Renau eine bestimmte Wahrnehmung und Rezeption des Bildes beim Betrachter erreichen und steuern wollte. Durch das Zusammenführen von ursprünglich aus verschiedenen Kontexten stammenden und/oder raum-zeitlich nicht zusammengehörenden Bildelementen wird eine starke Bildaussage erreicht und der Betrachter – im besten Fall – zum Nachdenken über sich, seine Gegenwart und die Zukunft angeregt. Renaus utopische Bilder bedienten sich nicht einer einfachen Bildrhetorik oder plakativer Botschaften, sondern versuchten in erster Linie zum Reflektieren anzuregen und über das Auge Intellekt und Gefühl anzusprechen. Wunschräume und Wunschzeiten sollten sich der antizipierten sozialistischen Gesellschaft visuell manifestieren und vom Bild aus positiv auf die Gemeinschaft einwirken und Veränderungen herbeiführen. Renau, sich selber als »revolutionären Arbeiter« verstehend, beschrieb sein ästhetisches Anliegen und seine intentionalen Zukunftsbilder 1975 folgendermaßen:

Die Ziele des Malers, daß heißt seine Aufgabe besteht nicht nur darin die Gegenwart, also das »Jetzt« unsere Gegenwart anhand eines Spiegels darzustellen, also nur mit den Augen zu sehen, sondern er muß auch mit dem Bewußtsein arbeiten. Wichtig ist, daß ein revolutionärer Arbeiter, ein sozialistischer Maler, helfen muß, den Sozialismus aufzubauen, ohne die Rolle des Künstlers zu überschätzen, da wir keine Supermensen sind, sondern Sozialisten. Aus diesem Grunde werden wir der Gesellschaft helfen, denn auch wir kämpfen für die Entwicklung der Gegenwart und müssen somit auch an die Zukunft denken. Wenn man die heutige Wirklichkeit verändern will, kann man sie nur verändern, wenn man nicht in ihr verweilt, sondern man muß auch die mögliche Entwicklung dieser Wirklichkeit sehen. Man muß nicht im derzeitigen verbleiben, sondern nach dem wünschenswerten streben. Es gibt im Ausdruck sehr viele Möglichkeiten.⁶⁰⁸

608 IVAM, Nachlass Renau, Renau: Über die Probleme des Raumes..., S. 20.

3.6 Ausblick

Die Gemäldegalerie im Berliner Palast der Republik und das Ende der technokratisch-utopischen Menschenbilder

Die von der Geschichtsforschung festgestellte Erosion des Aufbau- und Fortschrittspathos in der DDR seit Anfang der 1970er Jahre, das seine genuine Repräsentation in den Darstellungen sozialistischer PlanerInnen und LeiterInnen in den 1960er Jahren gefunden hatte, zeigte sich auch in den Veränderungen des Arbeiterbildnisses in dieser Zeit. Als Bildsujets tauchten in den 1970er Jahren vermehrt PrakterInnen anstelle von PlanerInnen, LeiterInnen, IngenieurInnen und ProgrammiererInnen auf, die von einem drastischen, lebensweltlichen Realismus geprägt sind und kaum noch optimistische, in die Zukunft weisende Attribute besitzen.

Ein Beispiel: Mitte der 1980er Jahre malte der Leipziger Künstler Norbert Wagenbrett das Doppelporträt »Bauarbeiter und Bauarbeiterin« (Abb. 60), welches Ada Raev als »Bankrott-erklärung des Aufbaupathos, das für das Selbstverständnis der DDR lange konstituierend



Abbildung 60. Norbert Wagenbrett, »Bauarbeiter und Bauarbeiterin«, 1984, Öl auf Leinwand, 140×90 cm, Kunstarchiv Beeskow, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.



Abbildung 61. a: Sighard Gille, »Brigadefeier«, 1975–1977, Öl und Eitempera auf Leinwand, 170×150 cm, Berlin, Nationalgalerie, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018; **b:** Sighard Gille, »Gerüstbauer«, 1975–1977, Öl und Eitempera auf Leinwand, 170×90 cm, Berlin, Nationalgalerie, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2018.

gewesen war«, interpretierte.⁶⁰⁹ Die Eigenwahrnehmung einer dynamischen, beschleunigten Zeit, die in Richtung einer besseren Zukunft gerichtet war, gehörte »in den 1980er Jahren unwiederbringlich der Vergangenheit an« und entfaltete keinerlei gesellschaftliche oder kulturelle Bindekräfte mehr. Dies gilt gleichermaßen auch für die Arbeiterbilder von Sighard Gille, die ab den 1970er Jahren das tradierte Arbeiterbildnis als Identifikationsfläche erodieren ließen.⁶¹⁰ Gilles schonungslose Arbeiterdarstellungen mit Alkoholkonsum und wüsten Feiern auf dem Diptychon »Brigadefeier / Gerüstbauer« sind somit inhaltliche wie stilistische Gegenbilder zu Renaus idealem zukünftigen Arbeiter (Abb. 61 a–b).

Das selbstsichere Zukunftspathos, das aus Renaus Arbeiterbild für die AMLO oder aus seinen Wandbildern in Halle-Neustadt sprach, war zu einer fernen Erinnerung verblasst, es bot weder Sinnstiftung für den Alltag noch Identifikationsfläche für Wünsche, Träume und Hoffnungen. Wagenbrett stellte mit seinem Bild von 1984 exemplarisch dar, wie sich das sozialistische System in der DDR mit ihrer unbedingten Fokussierung auf die Zukunft und ihrer

609 Ada Raev, Bauarbeiter und Bauarbeiterin von Norbert Wagenbrett, in: Tippach-Schneider 2009, S. 164–167, hier S. 166.

610 Vgl. zuletzt Hans-Werner Schmidt/Frédéric Bußmann (Hgg.), Sighard Gille: ruhelos. Werkverzeichnis der Malerei, Ausst.-Kat. Leipzig, Leipzig 2017.

Vernachlässigung der Gegenwart selbst ausgehöhlt hatte. Immer noch funktioniert hier die Aufgabe der Kunst, die BetrachterInnen im Sozialismus ein Abbild der Wirklichkeit gegenüberzustellen, in welchem sie sich selbst wiedererkennen mögen. Doch es war kein Ideal, kein »Zukünftiger Arbeiter« im Sozialismus mehr, den die BetrachterInnen im Spiegel der Kunst sahen und an dem sie sich aufrichten konnten, sondern ein Abbild der alltäglichen, oft problembehafteten Realität. Der Blick in die Zukunft, nach vorn, wird bei Wagenbrett von einer Stadtkarte im Hintergrund versperrt: Sie zeigt keine Perspektiven mehr des Aufbaus einer leuchtenden sozialistischen Zukunft, sondern Verwaltung des Bestandes und das Einrichten im Gegebenen. Diesen Schritt der »Verabschiedung [...] des monumentalen Arbeiterstandbildes« war bereits u. a. Holger Stelzmann mit seinem »Schweißer« (1971) gegangen. Seit Beginn der 1970er Jahre werden, wie Gillen feststellt, im »obligatorischen Arbeiterporträt« die »macht- und selbstbewußten, aktiv agierenden Herrschergestalten« zugunsten von Nachdenklichen, Prüfenden, äußerlich eher Passiven« abgelöst.⁶¹¹

Die hier kurz beschriebenen Prozesse lassen sich sehr gut an den Ausstattungsdebatten im Zusammenhang mit dem nationalen Prestigeobjekt jener Jahre, dem Palast der Republik, nachvollziehen, und zwar konkret an der Bildauswahl für die Palastgalerie 1975/76. Diese Werke sollten programmatisch-inhaltlich mit dem Thema »Dürfen Kommunisten träumen?«, einem Lenin-Zitat, zusammengefasst werden und die großen Ideen und Visionen der SED darstellen.⁶¹² In der sog. Palastgalerie hingen Werke der prominentesten DDR-Künstler, z. B. von Wolfgang Matheuer, Bernhard Heisig, Sitte, Neubert oder Womacka (Abb. 62).⁶¹³

Die wechselvolle Geschichte der Palastgalerie ist umfassend von Anke Kuhrmann aufgearbeitet worden.⁶¹⁴ Gezeigt wurde, dass in der Frühphase der Planungen nicht eine Galerie, sondern große Flächen für Wandbilder zur Debatte standen. Der von Cremer geleiteten Konzeptgruppe zur bildkünstlerischen Ausgestaltung des Außen- und Innenraums des Palasts gehörte kurzzeitig auch Renau an. Er legte im Februar 1974 einen umfassenden Vorschlag für drei Wandbilder im Foyer des Palasts vor (Abb. 63 a–b und Abb. 64 a–c). Nicht nur im geplanten Anbringungsort des Wandbildes ähnelten sich der Auftrag für die AMLO von 1969 und der fünf Jahre später entstandene Entwurf: Hier wie dort schlug Renau ein raumhohes, zentrales Bild vor, und wie bei der AMLO griff er auch beim Palast der Republik auf den »Zukünftigen Arbeiter im Sozialismus« zurück, der aber einige Modifikationen aufwies, zum Beispiel die Hinzunahme von Bildelementen des nicht ausgeführten Hallenser Wandbildes »Die Kräfte der Natur«. Außerdem plante Renau ein doppelansichtiges vertikales Wandbild mit dem Thema »Synthese der wissenschaftlich-technischen Revolution«, das sich aus den beiden Komponenten »Sonne als Quelle von Atomenergie« und »Prognose über den neuen Arbeiter in der kommunistischen Zukunft« zusammensetzen sollte. Renau griff damit auf die Pathosformeln und

611 Gillen 2009, S. 397.

612 Vgl. Bärbel Mann/Jörn Schüttrumpf, Galerie im Palast der Republik, in: Monika Flacke (Hg.), Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. Berlin, Berlin 1995, S. 245–260.

613 Vgl. Heinz Graffunder/Martin Beerbaum, Der Palast der Republik, Leipzig 1977, S. 43–50.

614 Vgl. Anke Kuhrmann, Der Palast der Republik. Geschichte und Bedeutung des Ost-Berliner Parlaments- und Kulturhauses (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 49), Petersberg 2006.

Motive der wissenschaftlich-technische Revolution zurück und wollte im zentralen Gebäude der DDR noch einmal das Zukunftspathos der utopischen Arbeitervision eines Helden zwischen Kosmos und Erde aufleben lassen.

Schließlich teilen beide Entwürfe ein ähnliches Schicksal, denn weder der »Zukünftige Arbeiter« am Zukunftsort AMLO – wo er auf die Automatisierung der Arbeitsprozesse und ihre geistigen Herausforderungen angespielt hätte – noch derjenige im Foyer des Palasts der Republik als »Prognose über den Arbeiter der kommunistischen Zukunft« wurden realisiert. Stattdessen entschied man sich für eine konservative Hängung in Form einer zweistöckigen Galerie mit Tafelbildern. Diese waren primär für eine frontale BetrachterInnen-Bild-Konstellation gemacht; eine Sicht- und Hängeweise, die Renau mit seinen Wandbildern überwinden



Abbildung 62. Heinz Graffunder, Palast der Republik, Berlin, 1973–1976, Blick ins Foyer mit der Skulptur »Die gläserne Blume« und der Südwand der sogenannten »Palastgalerie« im Hintergrund, Aufnahme nach 1975, Fotograf: Gerhard Kiesling.

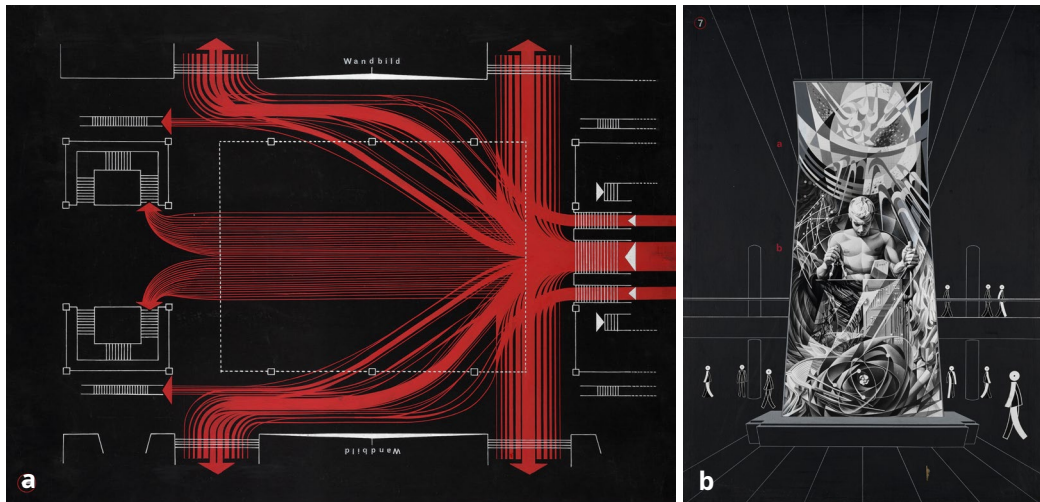


Abbildung 63. Josep Renau, Entwurf für ein Wandbild »Prognose über den neuen Arbeiter in der kommunistischen Zukunft« für das Hauptfoyer des Palasts der Republik in Berlin. **a:** Boceto 1: Analyse der Besucherwege, 1.2.74; **b:** Boceto 7: Simulation des Hauptfoyers mit dem fertigen Wandbild, Boceto 7, 7.2.74, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

wollte, repräsentierten sie doch für ihn den Geschmack und die Kultur einer durch den Sozialismus überwundenen feudal-bürgerlichen Gesellschaft:

Die traditionelle Auffassung, nach der man sich den Betrachter nämlich gegenüber dem geometrischen Zentrum des Bildes vorgestellt hat (die euklidische und die Renaissance-Konzeption), wäre konventionell und abstrakt und [...] inoperativ. Denn der wirkliche Betrachter (statistische Betrachter) eines jeden Außenwandbildes ist niemals unbeweglich, starr, sondern ein sich bewegender Mensch, der das ästhetische Objekt in aufeinander folgenden Bewegungen der Annäherung wahrnimmt [...].⁶¹⁵

Im Ensemble von Gemälden der Palastgalerie, die den offiziellen Kunstgeschmack der SED-Führung und damit den Kanon der Malerei in der DDR abbildeten, fand Renaus Wandbild eines visionären zukünftigen Arbeiters keinen Platz. Hier war die »Diktatur in der Tafelmalerei«, die Renau in seinem Dresdner Vortrag von 1975 »Über die Probleme des Raumes« kritisiert hatte, zu seinen Ungunsten von der DDR-Kulturpolitik und dem künstlerischen Establishment durchgesetzt worden.⁶¹⁶ Der Glaube an den wissenschaftlich-technischen Fortschritt und an die Kraft der Kunst, die die Spannungen zwischen Technik, Arbeit, Mensch und Natur zu harmonisieren vermochte und – wie Renau intendierte – den Menschen zum Nach-

⁶¹⁵ Josep Renau, Über die funktionelle und ästhetische Organisation des zentralen Außenraumes des »VEB Staatliche Porzellanmanufaktur Meissen«, Berlin, Oktober 1972, Archiv Marta Hofmann, 14 Seiten, hier S. 6.

⁶¹⁶ Vgl. IVAM, Nachlass Renau, Renau: Über die Probleme des Raumes..., hier S. 13.

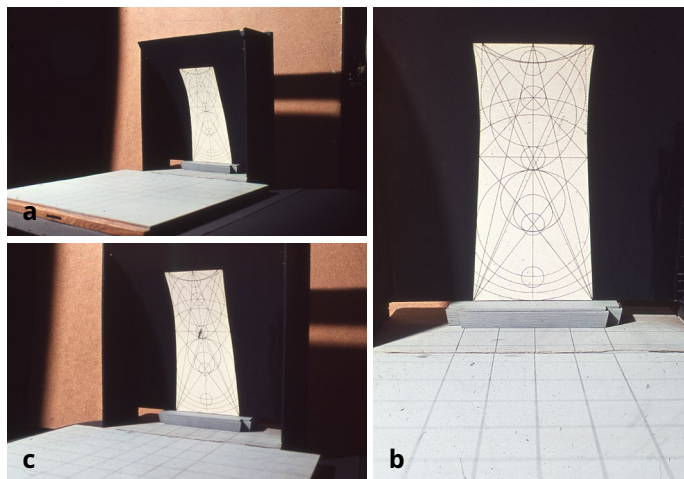


Abbildung 64. a–c: Josep Renau, Entwurf für ein Wandbild »Prognose über den neuen Arbeiter in der kommunistischen Zukunft« für das Hauptfoyer des Palasts der Republik in Berlin, Analyse der räumlichen Situation des Hauptfoyers mithilfe eines Modells, ca. 1974, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat/Depósito Fundación Renau, Valencia.

denken anregte, spielte im Angesicht des *consumer socialism* Honeckers keine Rolle mehr.⁶¹⁷ Bildwürdig war nun vor allem die Alltagswelt der Gegenwart geworden, der Erwartungshorizont und der Erfahrungsraum näherten sich wieder stärker einander an. Die Bewegung, die, nach der von Renau angestrebten Wirkung seines Werkes, vom Wandbild ausgehen und die BetrachterInnen emotional-rational erfassen sollte, ja, das Verständnis des Bildes erst ermöglichen würde,⁶¹⁸ diese Bewegung des Individuums in der sozialistischen Gesellschaft der wissenschaftlich-technischen Revolution war der Kontemplation, dem Rückzug und der Verinnerlichung der Kunst der 1970er Jahre gewichen. Exemplarisch für diese Entwicklung scheint mir Tübkes Gemälde für das Hörsaalzentrum der Leipziger Karl-Marx-Universität zu sein, bei dem er – wie in Kapitel 6 noch ausführlicher zu zeigen sein wird – Erfahrungsraum und Erwartungshorizont des Aufbaus einer neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung im altmeisterlichen Stil und mit höfischen Würdemotiven präsentierte. Die Historisierung des Fortschritts zu einem Gruppenbild im Stile der Alten Meister und des 19. Jahrhunderts kann deswegen stilgeschichtlich und symbolisch der von Renau vertretenen Position eines dynamischen Betrachters, wie sie für die AMLO und das Panorama in Halle-Neustadt entwickelt worden war, gegenübergestellt werden.

617 Vgl. Hartmut Berghoff und Uta Andrea Balbier (Hgg.), *The East German Economy, 1945–2010. Falling Behind or Catching Up?*, (Publications of the German Historical Institute), New York-Washington, D.C. 2017.

618 Vgl. Waltraud Schulze, *Das Problem: Außenwandgestaltung*, in: *Sonntag* v. 1.8.71, S. 8: »David Alfaro Siqueiros war der erste, der vom Standpunkt eines nicht mehr statischen, sondern sich bewegenden Betrachters ausging [...]. Daraus folgt, und er hat es sinngemäß gesagt: Wenn du nicht läufst, wirst du das Bild nicht begreifen.«