



» **DIE
BEZIEHUNG
DES
MENSCHEN
ZU
NATUR
UND
TECHNIK** «

Geschichte und
Wiederaufbau
des Wandbildes
von Josep Renau
in Erfurt

Wüstenrot Stiftung (Hg.)

» **DIE
BEZIEHUNG
DES
MENSCHEN
ZU
NATUR
UND
TECHNIK** «

Geschichte und Wiederaufbau
des Wandbildes von Josep Renau
in Erfurt

WÜSTENROT STIFTUNG



» **DIE BEZIEHUNG DES MENSCHEN ZU NATUR UND TECHNIK** «
GESCHICHTE UND WIEDERAUFBAU DES WANDBILDES VON JOSEF RENAU IN ERFURT

HERAUSGEBER

Wüstenrot Stiftung, Philip Kurz, Verena Krubasik

KONZEPT, ARCHIVRECHERCHEN & REDAKTION

Oliver Sukrow

GESTALTUNG

Polynox – Büro für Gestaltung

LEKTORAT

Burkard Miltenberger

ÜBERSETZUNG

KERN AG Sprachendienste

DRUCK UND WEITERVERARBEITUNG

Ph. Reinheimer

EIN PROJEKT DER WÜSTENROT STIFTUNG

Hohenzollernstraße 45, 71638 Ludwigsburg

www.wuestenrot-stiftung.de

Instagram: @wuestenrotstiftung

VIELE WEITERE PUBLIKATIONEN SIND KOSTENFREI BESTELLBAR UNTER:

<https://wuestenrot-stiftung.de/publikationen/>

© 2020 Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN: 978-3-96075-010-9

Philip Kurz

- 008 Josep Renau »Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik« –
Ein Beispiel für die Bewahrung baubezogener Kunst aus der Zeit der DDR

GESCHICHTE

Making-of

- 012 Die Geschichte des Wandbildes 1976–2019

Oliver Sukrow

- 044 Valencia, Mexico-City, Berlin – Leben und Werk des Künstlers Josep Renau

KONTEXT | INSTANDSETZUNG | VERMITTLUNG

Karl-Siegbert Rehberg

- 070 Deutsche Einheit und deutsch-deutscher Bilderstreit – auch an den Wänden?

Thomas Flierl

- 076 Varianten des Umgangs mit architekturbezogener Kunst der DDR seit 1989/90

Maurizio Camagna

- 086 Architektur und Städtebau der DDR – Ein Bildarchiv

Peer Pasternack

- 094 Kunst für alle – die wahrnehmen wollen

Eli Rubin

- 096 Eine »schöne neue Welt« – Sozialismus, moderne Architektur und die Geschichte der Plattenbausiedlungen
in Ostdeutschland

Thomas Knappheide

- 100 Die Wiederanbringung eines Mosaiks aus dem Blickwinkel der Projektsteuerung

Peter van Treeck

- 108 Die Restaurierung des Renau-Mosaiks »Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik«

Nott Caviezel

- 114 Der Begriff der »Translokation« in der Denkmalpflege

Tobias J. Knoblich

- 116 Zur Rolle der kommunalen Kulturpolitik bei der Rettung und Wiederanbringung des Erfurter Wandbildes

Bürgerinitiative Moskauer Platz

- 120 »Unser Renau« – Partizipation für und Identifikation mit dem Wandbild Josep Renaus am Moskauer Platz

RÜCKBLICK | AUSBLICK | ÜBERBLICK

Ein Gespräch zwischen Albert Forment, Fernando Bellón, Philip Kurz und Oliver Sukrow

- 124 Zwischen Avantgarde und Bürgerkrieg

Jennifer Jolly

- 136 Josep Renau in Mexiko

Ein Gespräch zwischen Marta Hofmann, Philip Kurz und Oliver Sukrow

- 140 »Die Kunst muss eine Aufgabe haben«

Eloísa García Moreno

- 152 Der Nachlass von Josep Renau im IVAM Valencia

Josep Renau

- 156 Vortrag über das Außenwandbild im Kulturkomplex »Moskau« in Erfurt

APPENDIX

- 168 Zeitachse, Projektbeteiligte und Dank, AutorInnen, Bibliografie, Abbildungsnachweise

JOSEF RENAUS » DIE BEZIEHUNG DES MENSCHEN ZU NATUR UND TECHNIK « – EIN BEISPIEL FÜR DIE BEWAHRUNG BAUBEZOGENER KUNST AUS DER ZEIT DER DDR

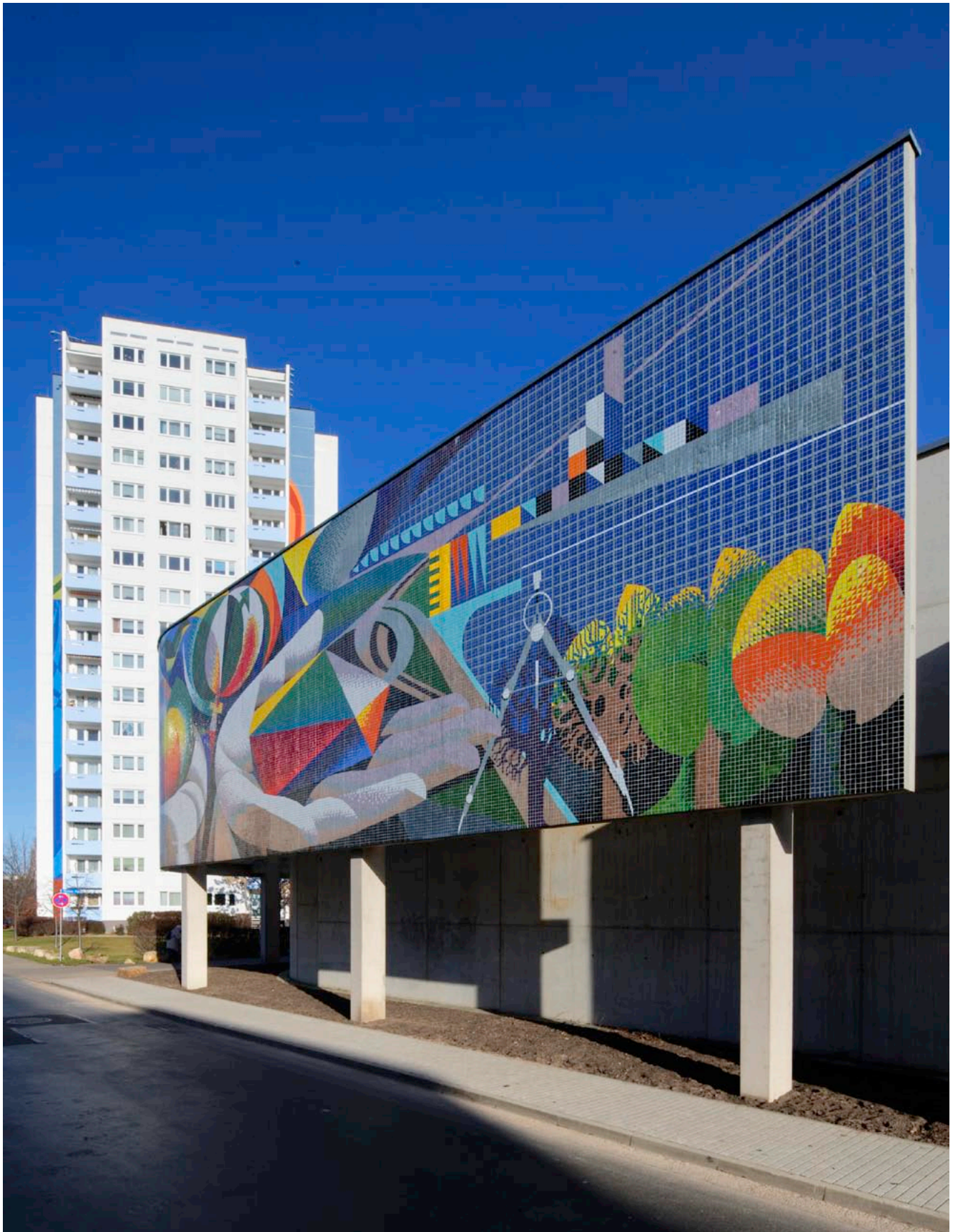
Natur, Technik und Kunst – zwischen diesen Polen entspannen sich einige der zentralen Fragen, die unsere Gesellschaft seit Jahren begleiten. Wie gehen wir mit unserer Umwelt um? Nach welchen Maßgaben nehmen wir von der Natur, was wir brauchen? Was geben wir ihr wieder zurück? Welches sind die Erfindungen, die uns als Gesellschaft weiterbringen? Liegen die Grenzen des technischen Fortschritts allein in unserem Vorstellungsvermögen? Was sind die Grundlagen unserer Kreativität? Was geschieht, wenn wir technische Entwicklungen nicht mehr begreifen können? Kann uns Kunst dabei helfen? Was bedeutet es, sich Zeit für Kunst zu nehmen, wenn die Fragen nach Natur und Technik so viel drängender erscheinen?

Josef Renaus 1984 vollendetes Werk „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ vereint diese Fragen. Wenn sich das vorliegende Buch seinen Titel leiht, liegt das nicht nur daran, dass es um das Werk selbst, seine Entstehung und Restaurierung geht, sondern auch, weil der Titel für ein Programm steht, das weit mehr ist, als das Werk selbst. Der Ausdruck, den Renau für das Großmosaik an der Fassade des ehemaligen Kulturzentrums in Erfurt wählte, ist politisch und historisch gefärbt. Seine Aussagen sind es hingegen nicht, auch wenn die Betrachter heute andere Perspektiven auf das Werk haben, als dies zur Entstehungszeit der Fall war.

Auch wenn sich durch den Abriss des Kulturzentrums am Moskauer Platz in Erfurt der räumliche Kontext des Wandmosaiks geändert hat, so bleibt seine Präsenz am Ort durch die Restaurierung und Installation auf eine neue Unterkonstruktion doch gleich, wenn nicht das Werk durch beide Maßnahmen

sogar noch stärker im öffentlichen Raum hervortritt. Auf zeitlicher Ebene hat sich sehr viel mehr verändert. Das politische System, das dieses Werk in Auftrag gegeben hat, gibt es nicht mehr. Die Menschen, die mit ihm aufgewachsen sind, sind älter und ihre Erinnerungen an Renaus Werk reicher geworden. Die Fragen, die das Kunstwerk stellt, sind hingegen unverändert aktuell geblieben.

Kunst im öffentlichen Raum kann eine immense Strahlkraft entwickeln und gleichzeitig zum selbstverständlichen, kaum mehr wahrgenommenen Inventar des Stadtbilds werden. Es ist eine der demokratischsten Formen der Kunstdarbietung, die keinen Eintritt verlangt und keine Eingangsschwelle kennt. Ihre Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit verpflichtet sie, sich mit Themen zu beschäftigen, die über ihren Entstehungsanlass hinausweisen. Da „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ genau dem nachkommt, durfte das Werk nicht dem Verfall und Abriss überlassen werden. Ihm erneut Dauerhaftigkeit und Sichtbarkeit zu verleihen, bedeutet auch, den Menschen – in Erfurt, in Deutschland und überall sonst – die Möglichkeit zu geben, sich mit ihrer Geschichte und der Geschichte der DDR auseinanderzusetzen zu können. Denn erst im Spiegel eines solchen historisch gewordenen, immer noch präsenten Monuments zeigen sich die mannigfachen Perspektiven und Deutungen, aus denen unsere Lebenswelt besteht. Erst in der Überlagerung der zeitlichen Schichten an einem Ort – von der Entstehung des Werks über den Bedeutungswandel durch die Zeit hinweg bis hin zur Restaurierung, der damit einhergehenden Aufwertung des Werks, und der Wiederherstellung seiner Sichtbarkeit und



7.1 Das wiederaufgebaute Wandbild von Josep Renau in Erfurt, Dezember 2019

Dauerhaftigkeit – ist es möglich, die eigene Situation in dieser Welt reflektieren zu können. Erst ein solcher Fixpunkt, der uns die Möglichkeit des Innehaltens gibt, zeigt uns, wie veränderlich und vergänglich unser alltägliches Erleben ist, das wir in ebenjenem Alltag notwendigerweise als absolut annehmen müssen. Und erst die Akzeptanz von beidem – Veränderung und Sehnsucht nach Beständigkeit – erlaubt uns, mit einer kritischen und toleranten Sichtweise Teil einer demokratischen Gesellschaft zu sein. Allzu leicht verschwinden immer noch viele in der DDR entstandene architekturbezogene Kunstwerke aus dem Blickfeld ihrer Betrachter, weil sie für nicht erhaltenswert erachtet oder Gebäude abgerissen werden, für die sie geschaffen wurden. Nach dem Abriss folgt dann das stückweise Verblenden der Erinnerung an das, was einmal war. In Renaus Werk hatte sich der Zahn der Zeit bereits festgebissen. Neben den Witterungseinflüssen hat auch die Abnahme des Wandmosaiks Schäden verursacht. Gleichzeitig wurde es dadurch in sprichwörtlich letzter Sekunde gerettet.

„Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ ist nicht nur Titel des Wandbildes, sondern war auch Renaus Credo. Von der kleinsten Skizze bis zum größten Modell widmete er sich dem Auftrag persönlich, begab sich auf Feldforschung vor Ort, untersuchte die Wirkung von Farben und Größenverhältnissen seiner Motive aus verschiedenen Perspektiven. Im Mittelpunkt stand für ihn immer die Wirkung auf den Menschen. Durch diesen Ansatz fügt sich das Kunstwerk wie selbstverständlich in das Bestehende ein. Seine urbane Selbstverständlichkeit und daraus resultierend auch die emotionalen Bezüge, welche die Menschen auf das Werk richten, die es jeden Tag sehen, waren ein zentraler Ausgangspunkt für die denkmalgerechte Restaurierung. Darüber hinaus und ohne, dass dies ein ausgesprochenes Ziel der Bewahrungsbestrebungen war, wurde das Restaurierungsprojekt auch zu einem Musterbeispiel für den Erhalt baubezogener Kunst aus der Zeit der DDR. Von der ersten Begutachtung des abgenommenen Wandbildes 2014 bis zur Neuinstallation und der Übergabe des fertig restaurierten Werkes Ende 2019 zeigte sich immer mehr, dass hier ein Meilenstein für die Pflege baubezogener Kunst entstand.

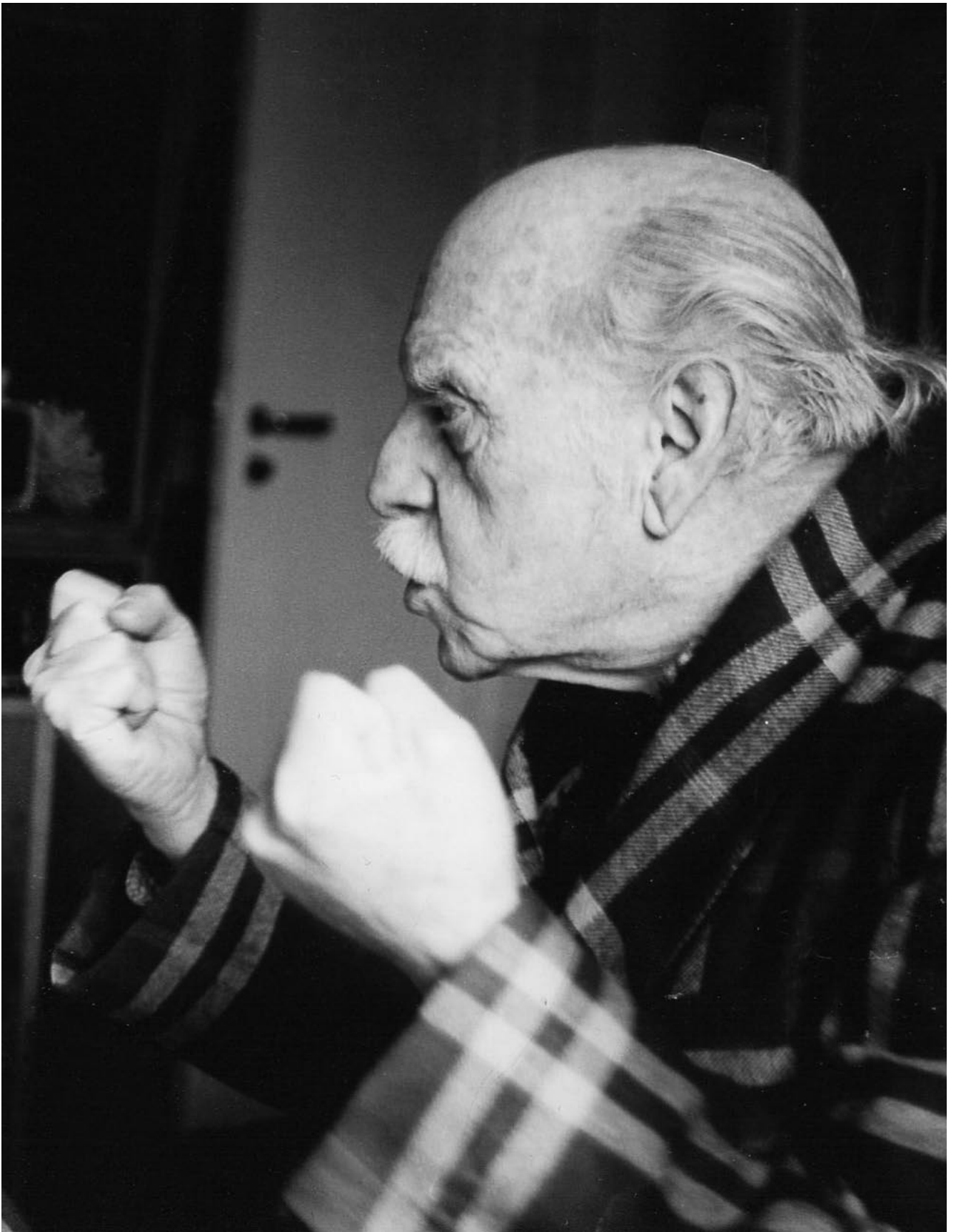
Die Erforschung und Erhaltung des baukulturellen Erbes der DDR ist durch Renaus Mosaik ein neuer Themenbereich geworden, dem sich die Wüstenrot Stiftung in besonderem Maße verpflichtet fühlt. Baubezogene Kunst aus der Zeit der DDR hat im kulturellen und architektonischen Gedächtnis der Gesellschaft oft noch keine große Lobby. Mit dem Restaurierungsprojekt wollen wir ein Zeichen dafür setzen, dass sich die Beschäftigung mit diesen Bereichen lohnt – und zwar nicht nur nachhaltig auf gesellschaftlicher Ebene, sondern auch für das tech-

nische und theoretische Repertoire der Denkmalpflege selbst. Wir konnten neue Erkenntnisse für die Denkmalpflege produzieren, insbesondere im denkmalgerechten Umgang mit den Oberflächen- und Trägermaterialien unter verschiedenen Witterungseinflüssen, aber auch im Umgang mit dem Denkmalwert dieser baubezogener Kunst. Das Denkmal kann nun weiterhin seinem ursprünglichen Zweck dienen: den Moskauer Platz und all die Menschen, die es täglich sehen, als Kunstwerk im öffentlichen Raum bereichern. Nicht zuletzt haben wir das Wandbild wieder in seiner ganzen Farbigkeit, seinem künstlerischen Wert, seiner politischen Geschichte und seinen vielfältigen mit ihm verbundenen persönlichen Erinnerungen im Stadtbild Erfurts sichtbar und zugänglich gemacht. Die nun abgeschlossene Restaurierung und Neuinstallation des Wandbildes weisen auf seine architekturgeschichtliche Wichtigkeit hin und fordern unweigerlich zum Hingucken und Nachdenken heraus. Das Projekt soll ein Anstoß sein, sich mit weiteren Kunstwerken dieser Art näher zu beschäftigen.

Das vorliegende Buch erzählt deshalb nicht nur die Geschichte des Erfurter Wandbildes von Josep Renau, sondern gibt auch einen Überblick über den Kontext, den Wiederaufbau und die Vermittlung dieses Kunstwerks. Die Bildgeschichte des einleitenden Essays ist eine Chronologie des Werks von seiner Beauftragung bis zu seiner Restaurierung. Darauf folgt eine Einführung zu Leben und Werk Renaus. Anschließend stehen schlaglichtartig Aspekte der Rezeption, der Vermittlung und des Kontexts des Erfurter Wandbildes im Mittelpunkt. Ein wissenschaftlicher Appendix mit Dokumentationsmaterial und einer Zeitleiste schließen den Band ab. Dem wechselhaften Lebensweg Renaus zwischen verschiedenen Ländern zeichnen Expertenbeiträge aus Spanien, den USA und Mexiko nach. Das Institut Valencià d'Art Modern, das den schriftlichen und künstlerischen Nachlass Renaus betreut, kommt für diese Perspektiven eine Schlüsselrolle zu. Die reiche Bebilderung der Publikation wäre ohne die Unterstützung der Fundació Josep Renau in Valencia nicht möglich gewesen. Schüler, Weggefährten und Unterstützer von Renau in Deutschland, Spanien und andernorts standen uns mit Rat und Tat zur Seite und lieferten wesentliche Impulse für die Publikation.

Anfang der 1980er Jahre hielt Renau in einem Vortrag fest: „Die Kunst muss zum Menschen kommen!“. Mithilfe zahlreicher Menschen konnten wir dieser Aufforderung nun wieder nachkommen und das Wandbild zurück zu den Menschen am Moskauer Platz bringen. Das macht uns dankbar und stolz.

Philip Kurz
Wüstenrot Stiftung



9.1 Renau in seinem Berliner Wohnhaus, Ende 1970er Jahre



GESCHICHTE

**1976
2019**

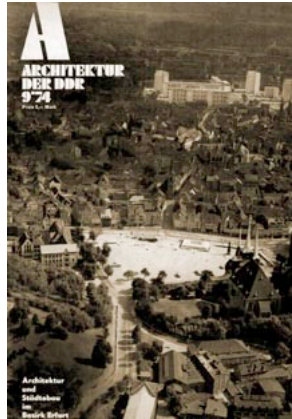


STÄDTEBAU DER DDR

Wohngebiet Erfurt-Nord



12.1 Wohngebiet Erfurt-Nord, Fußgängerzone Berliner Platz, Cover *Architektur der DDR*, 3/1980



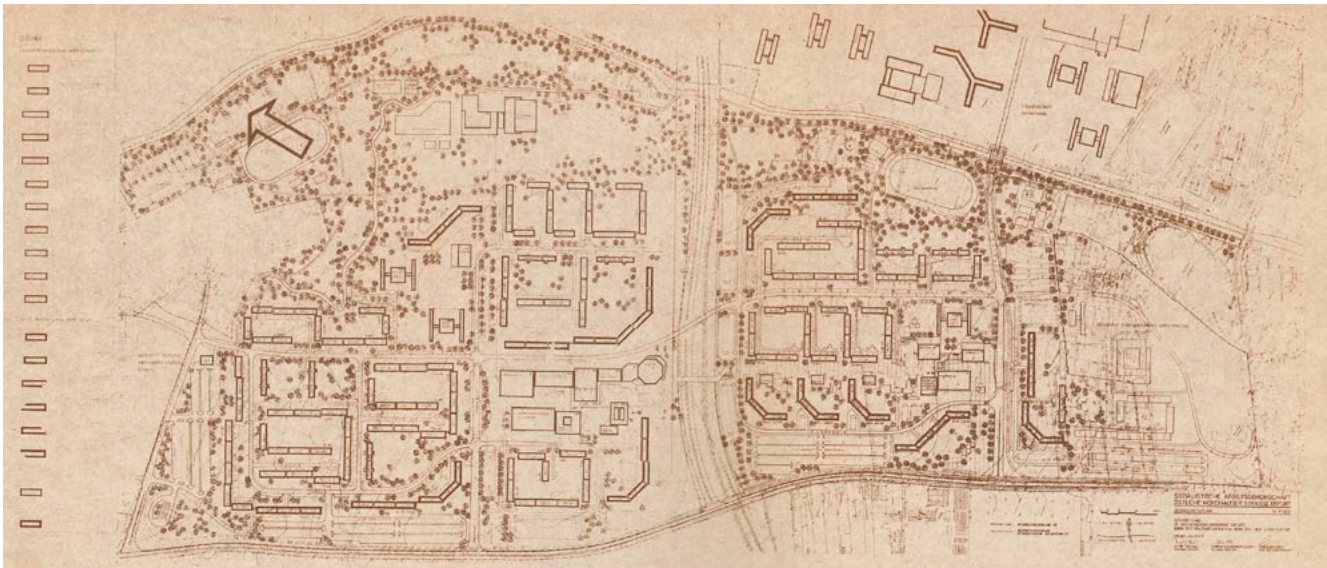
12.2 Luftbild Erfurter Innenstadt, Cover *Architektur der DDR*, 9/1974



12.3 Anger mit dem Hotel „Kosmos“, Fotografie von Renau, ca. 1976



12.4 Luftbild Wohngebiet Erfurt-Nord, Ansicht von Süden, 1999



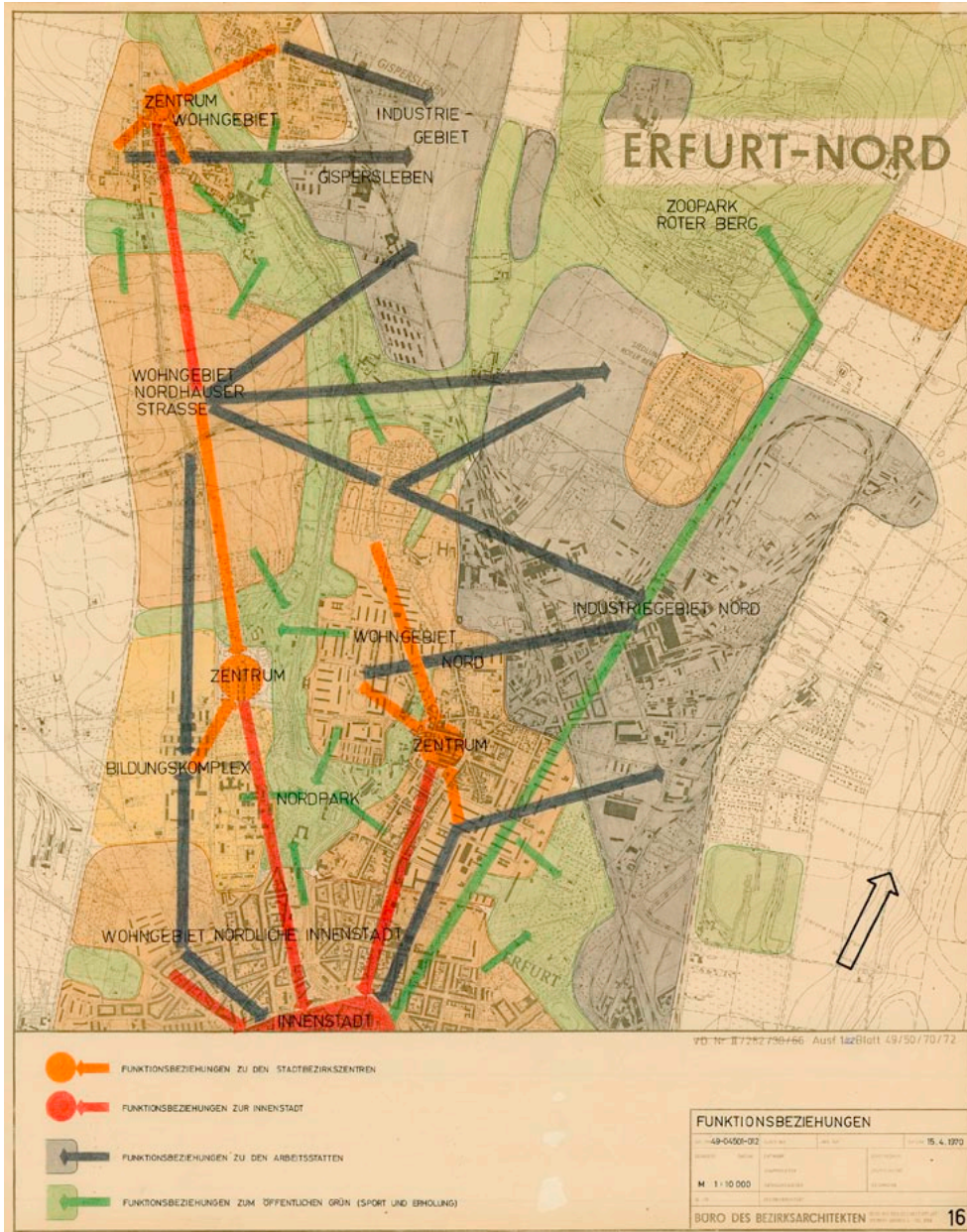
12.5 Sozialistische Arbeitsgemeinschaft Östliche Nordhäuser Straße Erfurt / VE Wohnungsbaukombinat Erfurt und Büro des Stadtarchitekten beim Rat der Stadt Erfurt: Bebauungsplan Wohngebiet Erfurt-Nord, Maßstab 1:1.000, November 1971, aus: *Architektur der DDR*, 9/1974

Um eine optimale Stadtstruktur zu erreichen, wird extensive Wohnbebauung im Stadtbezirk Erfurt-Nord notwendig.

[Büro des Bezirksarchitekten, Thesen, 1970]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

PROLOG



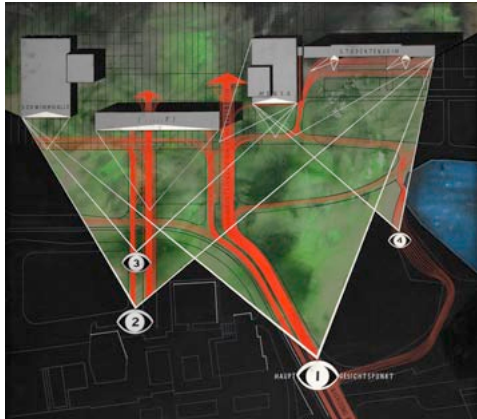
13.1 „Funktionsbeziehungen Erfurt-Nord“, Büro des Bezirksarchitekten Erfurt, April 1970

Im Norden der Erfurter Altstadt und Gründerzeitviertel entstanden ab den 1970er Jahren Großsiedlungen auf der grünen Wiese. Damit wurde das Interesse weg von innerstädtischen Solitärbauten hin zum industriellen Massenwohnungsbau gelenkt. Erfurt-Nord untergliederte sich in die Stadtteile Berliner-Platz, Moskauer Platz, Rieth und Roter Berg. Die Viertel waren städtebaulich aufeinander bezogen und infrastrukturell umfassend erschlossen. Die architektonischen Höhepunkte bildeten die Wohnkomplex- oder Stadtteilzentren, die vielfältige Funktionen hatten. Neben der medizinischen und Nahversorgung, waren die Zentren auch für kulturelle, politische und sportliche Aktivitäten ausgelegt. [S. 44]

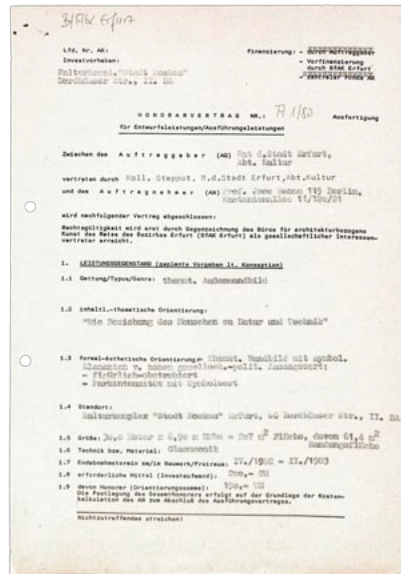
Die Baugesetzgebung der DDR sah vor, dass ein bestimmter Anteil der Bausumme für architekturbezogene Kunst und Freiflächengestaltungen aufgebracht werden musste. Wie andere auf dem Reißbrett entstandene Neubauviertel war auch Erfurt-Nord von einer Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum charakterisiert, die maßgeblich zur Lebensqualität beitrugen. Mit Kunstwerken wurden funktional oder städtebaulich wichtige Gebäude gestalterisch hervorgehoben. [S. 94]

STADTRAUMBEKUNSTUNG

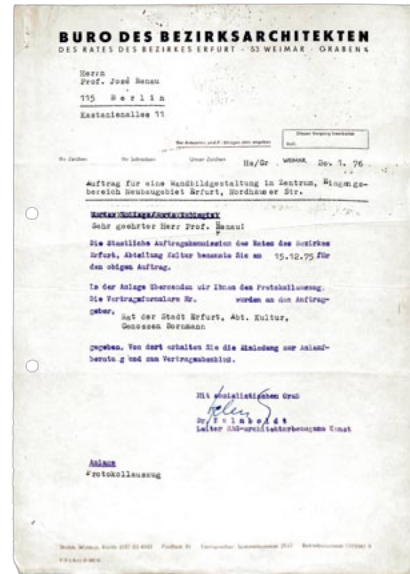
Wohngebiets- und Kulturzentrum „Moskauer Platz“



14.1 Blickpunktanalyse Renaus für die Wandbilder in Halle-Neustadt, 1968



14.2 Schreiben zur Auftragsvergabe der Abteilung für architekturbezogene Kunst beim Bezirksarchitekten Erfurt an Renau, Januar 1976



14.3 Honorarvertrag zwischen Renau und dem Rat der Stadt Erfurt zur Ausführung eines Wandbildes am Moskauer Platz, Januar 1980

Josep Renau war zur Zeit der Auftragsvergabe in Erfurt bereits erfahren im Umgang mit vergleichbaren Großprojekten. Für eine ähnliche Bauaufgabe realisierte er ab 1967 in Halle-Neustadt drei monumentale Wandbilder an den beiden Treppenhäusern und an der Klubmensa des Bildungszentrums. Renau wurde als freiberuflicher Künstler auf Honorarbasis vom Rat des Bezirks Erfurt angestellt und orientierte sich an den Vorgaben der federführenden Architekten des Wohngebiets. Gleichwohl hatte er sich zusätzlich noch mit dem Künstlerverband des Bezirkes und dem Rat für architekturbezogene Kunst Erfurt abzusprechen. Diese Gremien kontrollierten auch die Auszahlung der Honorare für Renau und seine MitarbeiterInnen. Innerhalb dieses zentralistisch strukturierten Auftrags- und Vergabewesens gelang es Renau und seinen SchülerInnen, im Erfurter Wandbild individuelle ästhetische wie inhaltliche Vorstellungen zu realisieren. [S. 44]



14.4 Renau bei der Arbeit an den Wandbildern für Halle-Neustadt, ca. 1970



14.5 Wandbild „Die Beherrschung der Natur“ am Bildungszentrum Halle-Neustadt, Fotografie von Renau, ca. 1975

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1976
1984

Die Ausarbeitung komplexer bildkünstlerischer Konzeptionen für große städtebauliche Ensembles [...] wirft viele neue Probleme auf, für deren Lösung es kaum vergleichbare historische Beispiele gibt.

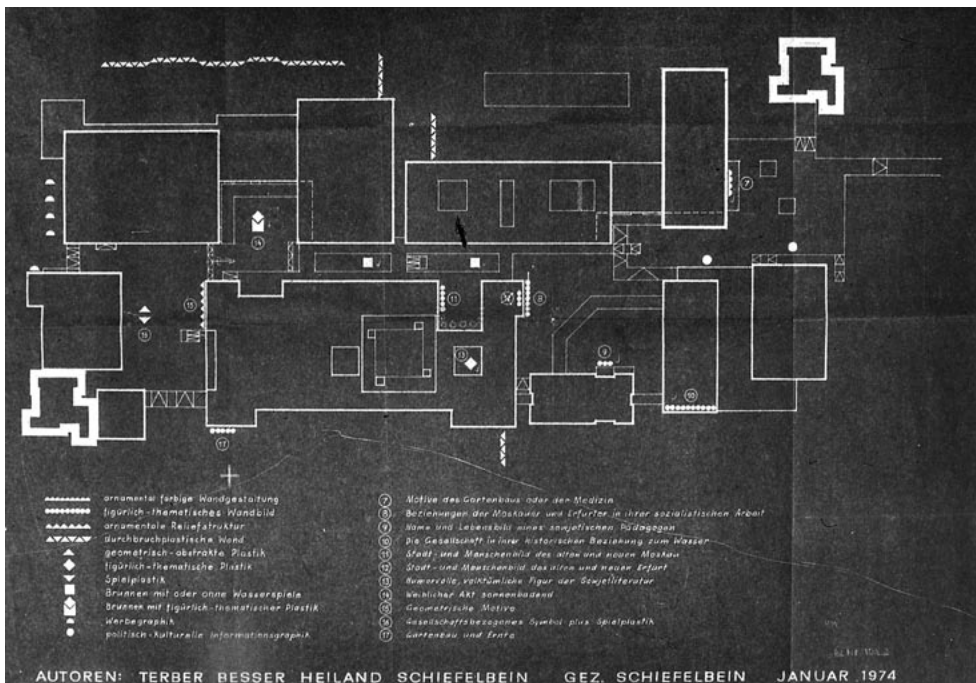
[Bruno Flierl, „Bildkünstlerische Konzeptionen für große städtebauliche Ensembles“, 1966]



15.1 Wohngebiet Moskauer Platz während der Bauzeit, Fotografie von Renau, ca. 1976



15.2 Wohngebiet Berliner Platz, Fußgängerzone als Verbindung zum Moskauer Platz, Fotografie von Renau, ca. 1976



15.3 Bildkünstlerische Konzeption für das Wohngebiet Erfurt-Nord, Detail des Stadtteilzentrum Moskauer Platz, ausgearbeitet von Siegfried Terber, Siegfried Besser, Erberhard Heiland und Hubert Schiefelbein, Januar 1974

Der gestalterische und technische Rahmen für Renaus Bild war die bildkünstlerische Konzeption des Büros für architekturbezogene Kunst für das Wohngebiet Erfurt-Nord, die 1975 vom Rat der Stadt beschlossen wurde und Verteilung, Inhalt und Stil der architekturbezogenen Kunstwerke schon lange vor der Errichtung der Gebäude vorgab. [S. 94]

Ursprünglich war Renau für mehrere Wandbilder am Wohnkomplexzentrum vorgesehen, die alle um das Thema „Gartenbau und Ernte“ kreisen sollten. Damit sollte auf das Image Erfurts als Garten- und Blumenstadt angespielt werden. Renau entwarf zudem ein freistehendes „Raum-Zeit-Monument“ für einen Hof der Zentrumsbebauung. Die geplante thematische Ausrichtung auf Moskauer Themen in der künstlerischen Ausstattung des Stadtteilzentrums wurde jedoch nicht realisiert. Im Laufe des Auftrags wurde Renaus Ursprungskonzept soweit reduziert, sodass er letztlich nur ein Wandbild an der nordwestlichen Ecke des Komplexes ausführte.

STADTRÄUMLICHE ANALYSE

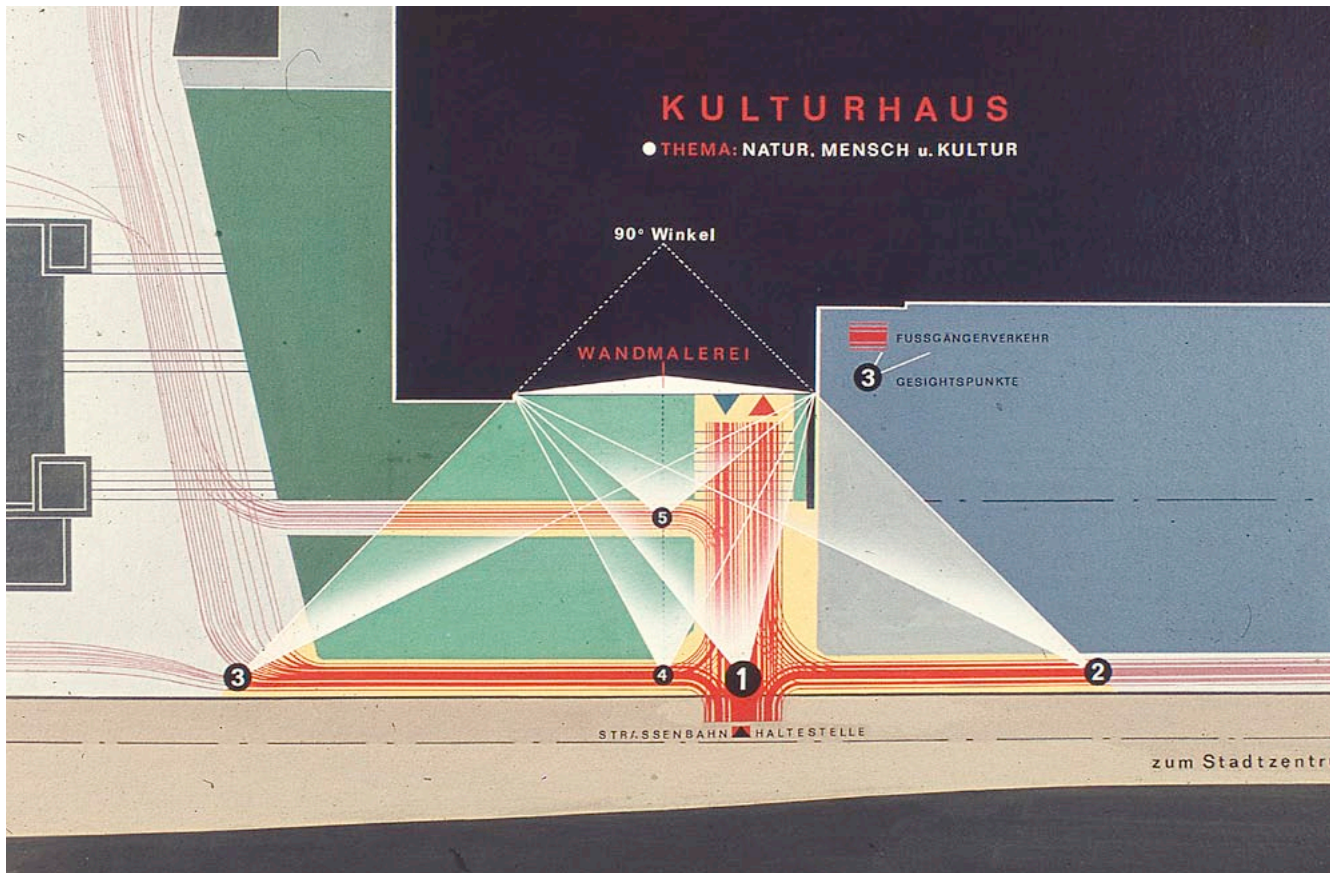
Menschen und Bild im Stadtraum



16.1 Renau beim Fotografieren des Bauplatzes des Kulturzentrums, ca. 1976



16.2 Renau beim Fotografieren der „Kommunikationsachse“, der Fußgängerzone vom Berliner zum Moskauer Platz, ca. 1976



16.3 Blickpunktanalyse Renaus für den geplanten Anbringungsort des Wandbildes am Kulturzentrum, ca. 1976

Die erste Etappe dieser Arbeit war die schwierigste [...],
da es die optische Analyse des wirklichen Raumes war.

[Josep Renau, Vortrag an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt, 13. November 1980]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1976
1984



17.1 Renau im Berliner Atelier mit dem Modell der Poliklinik Erfurt-Nord und des Wandbildes, ca. 1976



17.2 Renau bei der Arbeit der visualisierten Blickpunktanalyse für das Wandbild am Kulturzentrum, ca. 1976

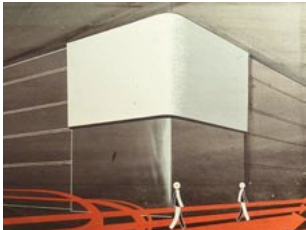


17.3 Farbdiapositive aus dem Archiv von Renau mit der „optischen Analyse“ des Wandbildentwurfs für die Poliklinik anhand von Modell und Figurinen, ca. 1976

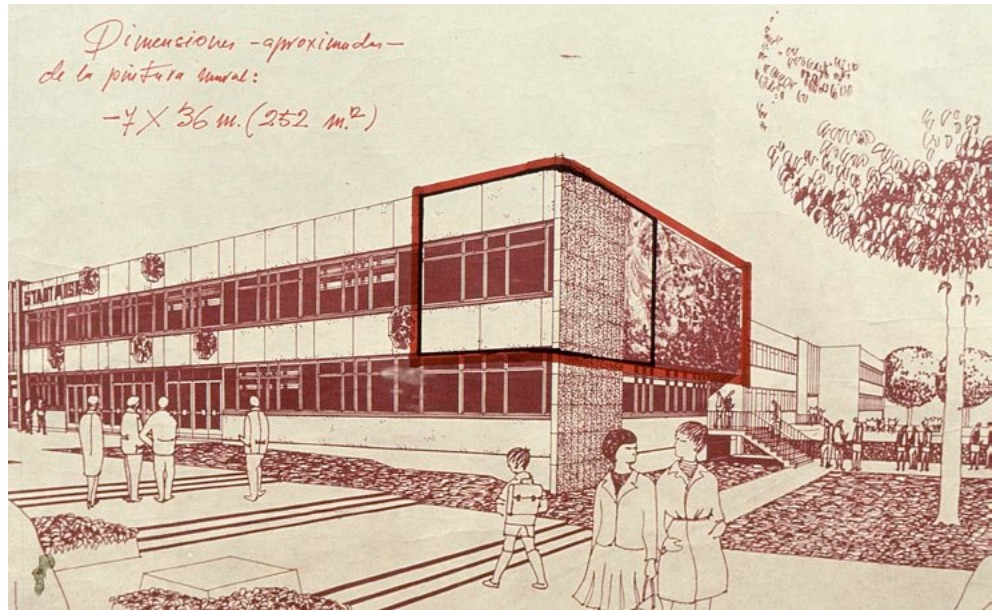
Wie bei anderen Wandbildprojekten stellte Renau auch für das Erfurter perspektivische Überlegungen an und bezog Standortfaktoren ein. Zur Erfassung der Hauptblickpunkte setzte Renau eine Kamera ein und wechselte zwischen Fotografien, Modellen und Zeichnungen, um seine Überlegungen zu dokumentieren. Ungewöhnlich für das Erfurter Bild ist der Einsatz eines Architekturmodells und von Figurinen, die der „optischen Analyse“ dienen. Anhand solcher Simulationen konnten die beabsichtigte Wirkung der Bilder im Stadtraum simuliert und gegebenenfalls korrigiert werden.

STADTRÄUMLICHE ANALYSE – STANDORTWECHSEL

Überarbeitung der Blickpunktbeziehungen

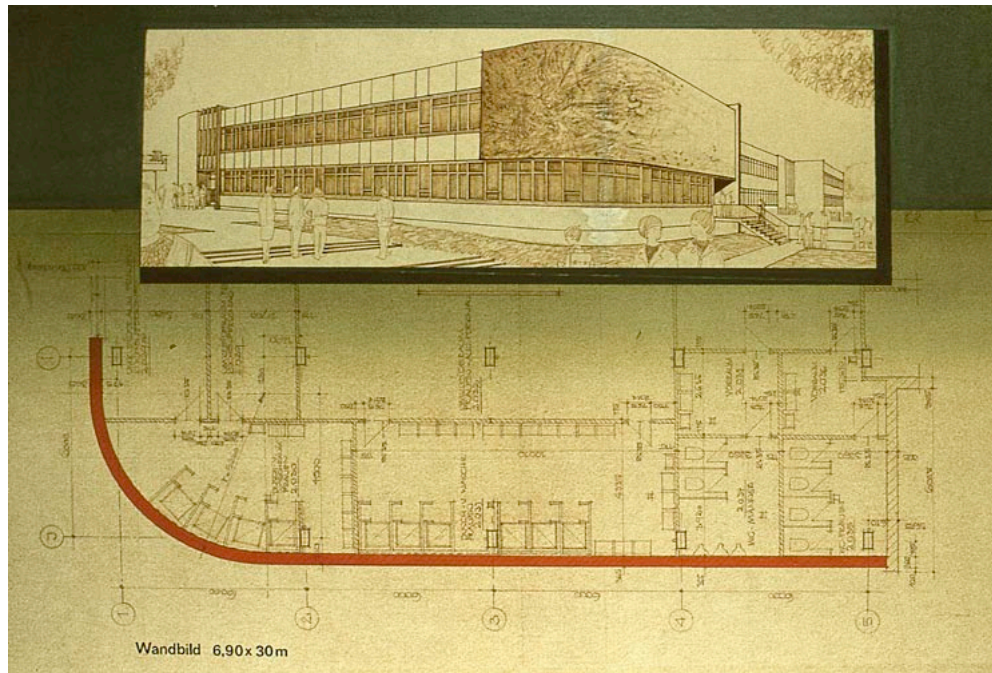


18.1 Überarbeitung des Entwurfs mit abgerundeter Gebäudeecke für das Wandbild, ca. 1978



18.2 Überarbeitung des Entwurfs des Kulturkomplexes mit dem um die Gebäudeecke geführten Wandbild und handschriftlichen Notizen Renau zu den Dimensionen des Bilds, ca. 1978

Die Grundkonzeption für die bildkünstlerische Ausstattung von 1974/75 sah ein Wandbild über dem Haupteingang zum Kulturzentrum vor. Auf dieses wären die BesucherInnen von der westlich gelegenen Straßenbahnhaltstelle axial zugelaufen. Durch die Verschiebung der Haltestelle ergab sich auch die Notwendigkeit einer Neupositionierung des Wandbildes. Erneut fertigte das Kollektiv Blickpunktanalysen und Raumstudien an. Renau schlug 1977/78 unter diesen veränderten städtebaulichen Bedingungen vor, das Bild nunmehr um die Gebäudekante herumzuführen, um so perspektivisch interessantere Ansichten zu schaffen und die Gebäudekante optisch abzumindern.



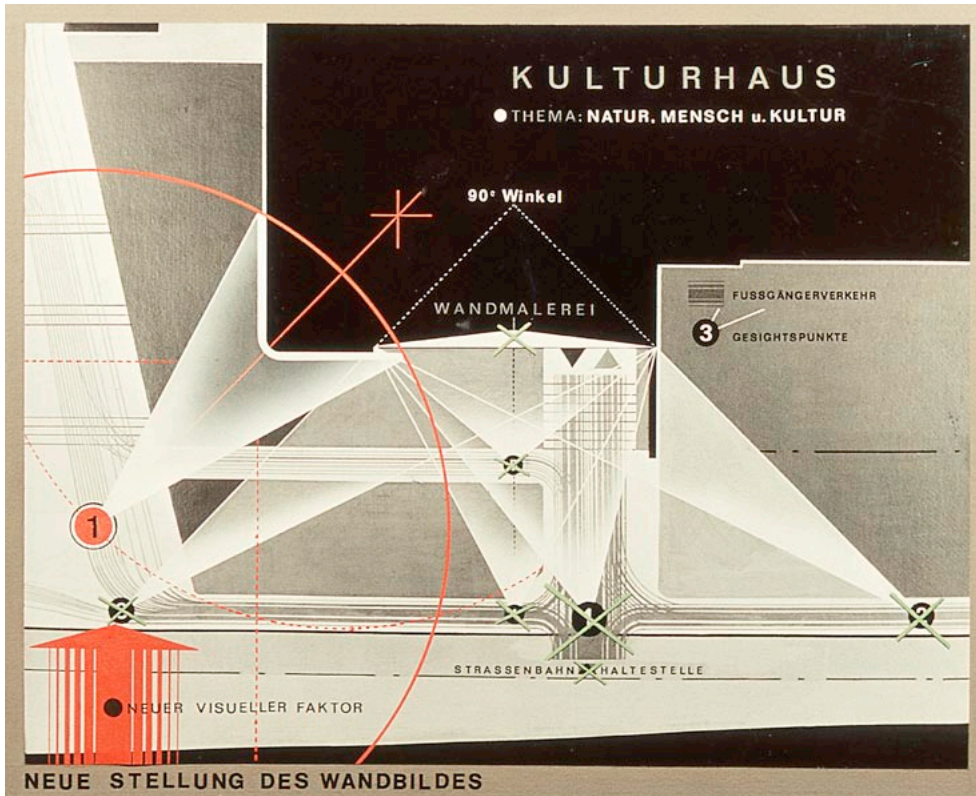
18.3 Grundriss des Kulturkomplexes „Stadt Moskau“ in Erfurt-Nord mit der abgerundeten Gebäudekante und den Ausmaßen des Wandbildes, ca. 1978

In der ersten Analyse wurde damals noch der Hauptgesichtspunkt, die Straßenbahnhaltestelle, so geplant, daß man auf den Nebeneingang zu ging.

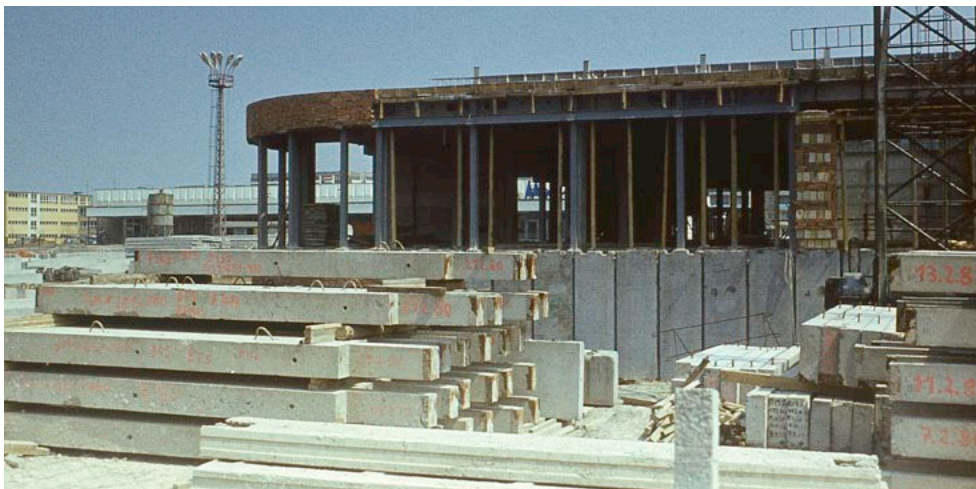
[Josep Renau, Vortrag an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt, 13. November 1980]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1976
1984



19.1 Blickpunktanalyse Renaus für den neuen Anbringungsort des Wandbildes an der Gebäudekante des Kulturzentrums, ca. 1978



19.2 Baustelle des Kulturzentrums „Stadt Moskau“ in Erfurt-Nord mit der in Ziegeln ausgeführten Gebäuderundung, Fotografie von Renau, ca. 1980

Das von einem Architekturkollektiv – bestehend aus ArchitektInnen des Büros des Stadtarchitekten Erfurt, dem VE Wohnungsbaukombinat Erfurt und der Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur, Außenstelle Weimar – unter Leitung von Günter Andres (Wohnungsbaukombinat Erfurt) und Hannelore Uhlmann (Bauakademie) errichtete „gesellschaftliche Zentrum für das Wohngebiet Nordhäuser Straße (Versorgungszentrum 2)“ sollte fußläufig den EinwohnerInnen des Neubaugebiets Versorgung, Dienstleistung und medizinische Betreuung bieten. Städtebaulich beschrieben Andres und Uhlmann den Entwurf von 1971 so: „Entsprechend der Programmgestaltung und der Struktur des Bebauungsgebiets sind die Wohngebiete mit drei Zentren ausgestattet: [...] Das Versorgungszentrum 2 mit seinen vielfältigen, der Topografie des Geländes abgewonnenen Ebenen mit einer abwechslungsreichen Folge von Räumen mit verschiedenenartigen Dimensionen, Funktionen und Informationen.“ Da das Zentrum auch jenseits des Moskauer Platzes ausstrahlen sollte, war eine repräsentative architektonische Gestaltung „im exponierten Bereich des Wohngebiets“ beabsichtigt, der auch der Aufwand der bildkünstlerischen Ausstattung entsprach (aus: *Architektur der DDR*, 9/1974, S. 528). [S. 94]

ATELIER

Renau und seine Schüler



20.1 Blick aus Renaus Wohn- und Atelierhaus in der Kastanienallee, Berlin-Mahlsdorf, Fotografie von Renau, ca. 1977/78

Renau lebte die meiste Zeit während seines Aufenthalts in der DDR in einem Einfamilienhaus in der Kastanienallee in Berlin-Mahlsdorf. Hier waren neben seiner Bibliothek auch seine Diasammlung, das Atelier und die Werkstätten untergebracht und hier arbeitete er gemeinsam mit SchülerInnen und StudentInnen aus seinem privaten Kunstzirkel an den Wandbildentwürfen. Da Renau nach dem Auszug aus dem ehemaligen Gaswerk Prenzlauer Berg im Sommer 1970 keine anderen Arbeitsorte mehr außer das Haus hatte, führte er an und im Gebäude auch die „optische Analysen“ durch. Renaus Wohn-Atelierhaus war auch der Ort, an dem er BesucherInnen aus Spanien empfing, um sich über politische und ästhetische Fragen seines Heimatlandes auszutauschen.

Für das Erfurter Wandbild hatte Renau um sich ein Kollektiv von sechs MitarbeiterInnen (Anette Becker, Clemens Becker, Peter Gültzow, Marta Hofmann, Manfred Naumann und Peggy Tippmann) versammelt, die mit ihm nach Erfurt reisten und sich um administrative Angelegenheiten kümmerten. Vor allem aber begleiteten sie die aufwendigen Entwurfsschritte des Wandbildes und setzten diese in die Praxis um. Im Atelier Renaus bekamen sie die Gelegenheit, ein umfangreiches Projekt vom Konzept zur Fertigstellung nicht nur zu begleiten, sondern auch eigene Beiträge zu leisten. Renau hielt die konzentrierte Arbeitsweise in Fotografien fest, die an Stillleben erinnern. Die meisten MitarbeiterInnen waren auch in Renaus privatem Kunstzirkel aktiv, der sich jeden Samstag in der Kastanienallee versammelte und eine inoffizielle Alternative zur staatlich-akademischen Ausbildung bot. [S. 140]



20.2 Blick auf Renaus Haus, am Obergeschoss die Probe für das Erfurter Wandbild, Fotografie von Renau, ca. 1977/78



20.3 Renaus Garten während der Arbeiten am Erfurter Wandbild, rechts Marta Hofmann, links ihre Mutter sowie Kater Cirilo, Fotografie von Renau, ca. 1977/78

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

Um dieses Resultat zu kontrollieren, mußte sehr viel gearbeitet werden [...]
Wir haben einen Quadratmeter, mit den uns zur Verfügung stehenden Farbmuster belegt,
und dieses Modell [...] aus dem Fenster des Ateliers gegangen.

[Josep Renau, Vortrag an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt, 13. November 1980]

1976
1984



21.1 Marta Hofmann und Manfred Naumann vor dem Haus Renau, an der Wand eine Farb- und Materialprobe, Fotografie von Renau, ca. 1977/78



21.2 Marta Hofmann bei der Grundrissübertragung des Kulturzentrums, Fotografie von Renau, ca. 1980



21.3 Clemens Becker bei der Arbeit am Rahmen für den Entwurfskarton des Wandbildes, Fotografie von Renau, ca. 1978



21.4 Clemens Becker und Peter Gültzow bei der Arbeit an einem Entwurf, Fotografie von Renau, ca. 1980



21.5 Marta Hofmann, Peter Gültzow, Clemens Becker und Peggy Tippmann beim Schneiden der Farbkacheln für den finalen Karton, Fotografie von Renau, ca. 1980

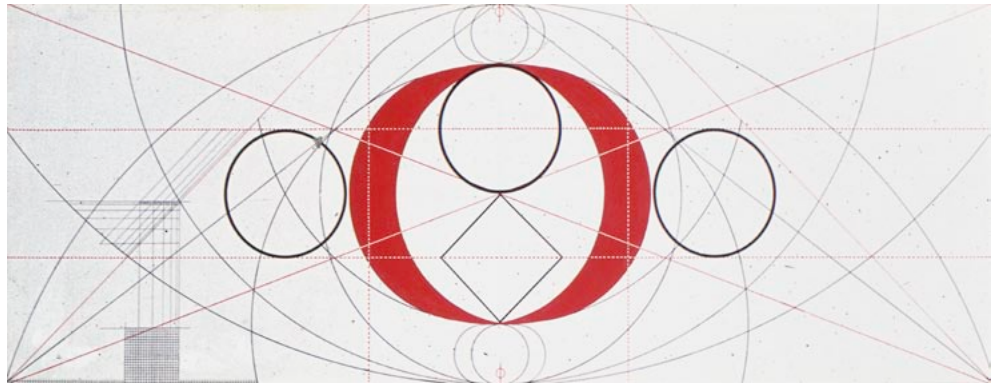


21.6 Marta Hofmann bei der Arbeit am Wandbildmodell mit Kurvierung, Fotografie von Renau, ca. 1980

ENTWURF – KOMPOSITION

Bildaufbau und Komposition

Die Arbeitsweise Renaus und seines Kollektivs war von einem hohen Grad an Systematik geprägt und setzte aufwendige Vorarbeiten und Detailstudien voraus. Nach der stadträumlichen Analyse mit Hilfe von Fotografien und Stadtplänen folgte die Bestimmung der Hauptblickpunkte. Daraus entstand ein erster, geometrischer Entwurf auf einer horizontalen Fläche [22.1]. Dieser wurde immer weiter verfeinert und auch für das Architekturmodell zur optischen Kontrolle verwendet. Damit legte Renau die Massenverteilung im späteren Bild und die Verhältnisse von Zentrum und Bildrand, d.h. die Bildkomposition, fest [22.2]. Anschließend ging man an die malerische Umsetzung der geometrisch-abstrakten Vorzeichnung und fügte den festgelegten Bildelementen ‚naturalistische‘ Komponenten wie Apfel, Hände, Prismen, Zirkel, etc. hinzu [22.3]. Dieser noch nicht perspektivisch verzerrte Entwurf wurde dann mithilfe von Diaprojektoren auf ein Holzmodell übertragen, das bereits die Kurve des späteren Gebäudes aufwies. In diesem Schritt wurde der ‚flache‘ Entwurf auf die Krümmung des Bildträgers angepasst und optische Korrekturen im Atelier durchgeführt. Durch die Diaprojektion auf das Modell wurde der Entwurf in der späteren Phase spiegelverkehrt ausgeführt, d.h. der Apfel war nun auf der linken und das Prisma auf der rechten Hand. Die Farbkomposition entstand erst später nach dem Abschluss der Klärung der visuellen Herausforderungen eines gekrümmten Wandbildes auf separaten Entwürfen.



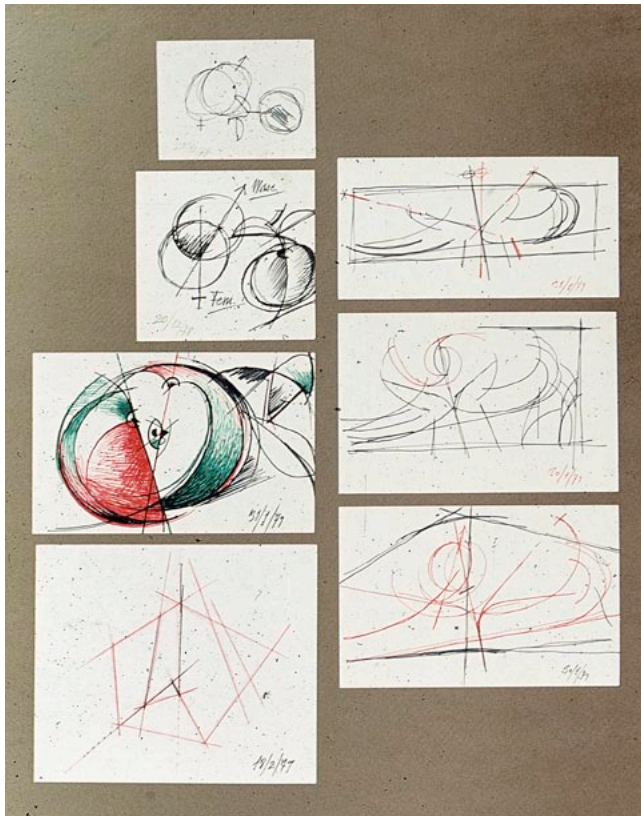
22.1–22.3

Formal-ästhetische Orientierung: Thematisches Wandbild mit symbolischen Elementen von hohem gesellschaftlich-politischen Aussagewert; figürlich-abstrahiert; Farbtintensität mit Symbolwert.

[Honorarvertrag der Abteilung Kultur beim Rat der Stadt Erfurt und Josep Renau für das Wandbild am Moskauer Platz, März 1980]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

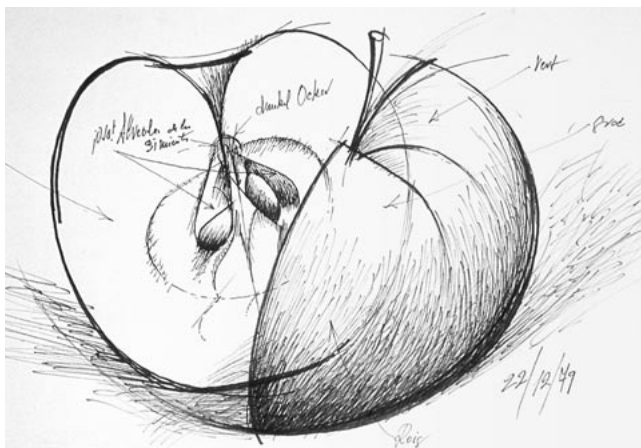
1976
1984



23.1 Renau, Detailstudien für die Bildkomposition am Beispiel des mittleren Apfels, Dezember 1978-Februar 1979, farbiges Diapositiv



23.2 Fotos von Renau, die in den Wandbildentwurf mit eingeflossen sind, ca. 1978



23.3 Renau und Marta Hofmann, Farbaufteilung für den Apfel im Wandbild, Zeichnung, 22.12.1979



23.4 Renau, Entwurf zum Erfurter Wandbild, Detail, Mischtechnik auf Holz, 1982

ENTWURF – FARBGEBUNG

Anpassung an die Wandkrümmung und Übertragung in den Fliesenbauplan



24.1 Renau während der Arbeit an einem Entwurf für das Erfurter Wandbild, links an der Wand gelehnt das sich heute im IVAM Valencia befindliche Holzmodell, ca. 1979



24.2 Renau bei der maßstäblichen Übertragung des farbig gefassten und gerundeten Entwurfs auf eine Leinwand mit Kacheln, die zur Berechnung der Fliesen dienten, ca. 1979



24.3 Marta Hofmann und Peter Gültzow vor dem Entwurf mit den Kacheln, Fotografie von Renau, ca. 1979

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1976
1984

Denn der wirkliche Betrachter (statistische Betrachter) eines jeden Außenwandbildes ist niemals unbeweglich, starr, sondern ein sich bewegendes Mensch, der das ästhetische Objekt in aufeinander folgenden Bewegungen der Annäherung wahrnimmt.

[Josep Renau, *Über die funktionelle und ästhetische Organisation des zentralen Außenraumes des „VEB Staatliche Porzellanmanufaktur Meissen“, Oktober 1972*]



25.1 Renau bei der Arbeit am finalen Entwurf (Karton im Maßstab 1:5 zum Original), der sich heute im Angermuseum Erfurt befindet. Im Hintergrund die „Glasmosaikpalette“, heute im Angermuseum, ca. 1980



25.3 Renau, Entwurf für das Erfurter Wandbild vor der perspektivischen Verzerrung, Fotografie von Renau, ca. 1978/79



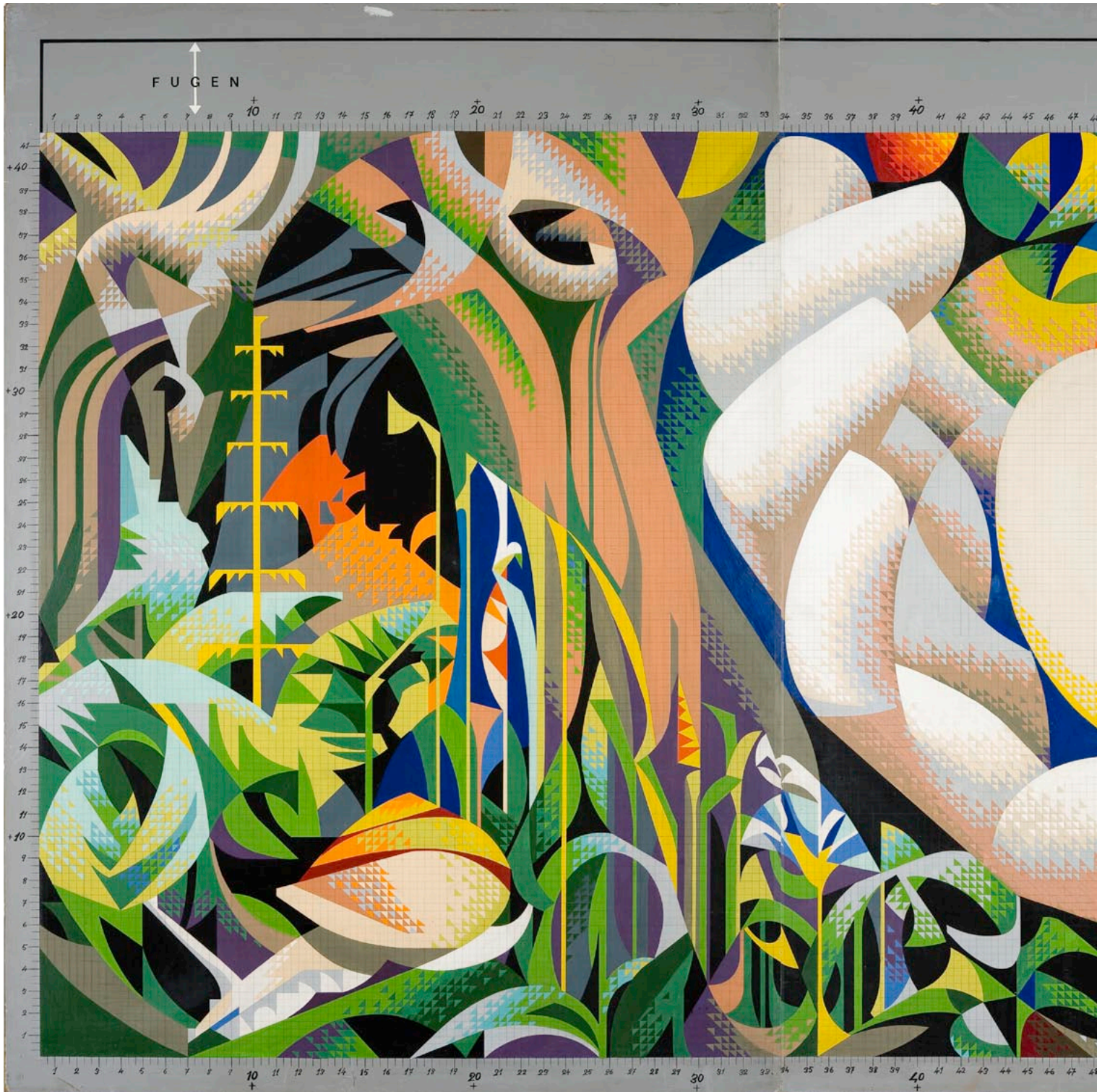
25.4 Marta Hofmann (links) und Peggy Tippmann bei der Kolorierung des Entwurfs mit den vorgezeichneten Kacheln gemäß der „Glasmosaikpalette“, Fotografie von Renau, ca. 1980



25.2 Renau und Kollektiv, Glasmosaikpalette für das Erfurter Wandbild, Winter 1979/80

Nachdem Renau und sein Kollektiv die städtebauliche Positionierung und die Anbringungssituation am Kulturzentrum mitgeteilt bekommen hatten, wurde im Atelier zunächst die malerische Ausführung (Licht und Schatten, etc.), jedoch noch ohne die perspektivische Korrektur, die ja durch die Gebäuderundung notwendig geworden war, umgesetzt [24.1]. Renau erstellte parallel ein hölzernes Modell, auf das mithilfe eines Diaprojektors der ‚flache‘ Entwurf perspektivisch ‚korrekt‘ übertragen wurde [24.2]. Dafür wurde das Sichtfeld eines 1,70 Meter großen Menschen zugrunde gelegt. Das hölzerne Modell, das sich erhalten hat, ist fünfmal kleiner als der spätere finale Karton. Im nächsten

Schritt wurde dieser malerische Entwurf vom Holzmodell ‚gerastert‘, ein Fliesenschema auf ein weiteres Modell übertragen und die Farbflächen darauf händisch vom Kollektiv nach den Farbmustern auf der ‚Glasmosaikpalette‘ [25.4] ausgemalt. Der finale, nunmehr wiederum ‚flache‘ Karton, der sich heute im Angermuseum Erfurt befindet und im Maßstab 1:5 zum tatsächlichen Wandbild gehalten ist, weist nun sowohl die perspektivischen Verkürzungen als auch die Farbflächen für jede einzelne Fliese aus. Anhand dieses finalen Kartons erstellte die Glasfabrik mehrere tausend farbige Kacheln, die der Zählung auf dem Erfurter Karton entsprachen. [S.140]



DER FINALE ENTWURF FÜR DAS WANDBILD

Der „Erfurter Karton“



Hier ist die Problematik des Werkes zu sehen, der linke Teil, der sehr bewegt und zugleich sehr barock sein muß und der andere Teil muß kalt sein, da es das Geben ist.

[Josep Renau, Vortrag an der Pädagogischen Hochschule in Erfurt, 13. November 1980]



DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

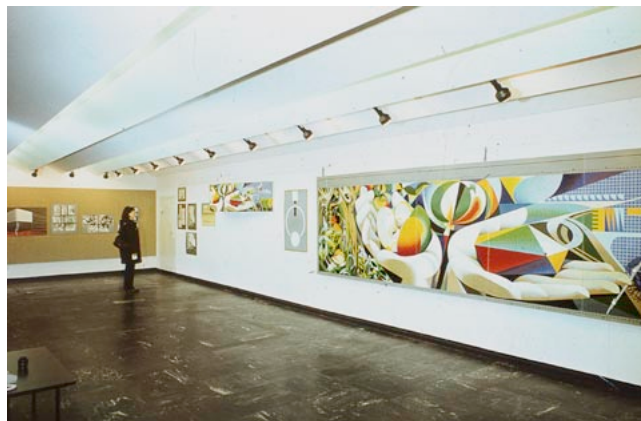
1976
1984



30.1 Renau-Kollektiv: Karton für das Erfurter Wandbild im Maßstab 1:5, 1980/81



30.2 Teresa Renau, Clemens Becker und Marta Hofmann vor dem 1:5-Karton für das Wandbild, Fotografie von Renau, ca. 1982



30.3 Ausstellung zur Entstehung des Wandbildes mit Entwurfsskizzen im Angermuseum Erfurt, Fotografie von Renau, ca. 1982

Nachdem im Berliner Atelier die vorbereitenden Arbeiten weitgehend abgeschlossen waren, suchten Renau und das Kollektiv zunehmend die Öffentlichkeit, die über das Wandbild informiert werden sollte. Durch Verzögerungen in der bauseitigen Fertigstellung des Kultur- und Freizeitentrums war es möglich, die Entwürfe und weitere Dokumentationsmaterialien zum kreativen Entstehungsprozess 1981/82 in Berlin („Galerie Unter den Linden“) und in Erfurt (Angermuseum) zu zeigen. In Berlin waren an prominenter Stelle alleine zwanzig Werke zu Erfurt zu sehen. Am 19. März 1981 wurde eine Annonce in der *Berliner Zeitung* geschaltet, die über die Neueröffnung mit einer Doppelausstellung von Guido Zinrerl und „Josep Renau (Spanien): Malerei, Grafik, Fotomontage“ informierte.

Die Galerie, die sich bis 1981 in der Karl-Marx-Allee befunden hatte, unterstand dem Staatlichen Kunsthandel der DDR. Renau kuratierte die Schau so, dass den BesucherInnen die einzelnen Schritte im komplexen Entwurfsprozess deutlich wurden: Angefangen von den Raumanalysen des Wohngebiets Moskauer Platz, über Kompositionsskizzen, perspektivische Darstellungen und die sog. „Dokumentationen“, d.h. die fotografischen Vorlagen für Bildelemente (Pflanzen, Tiere etc.), bis hin zu Materialproben der Glasfliesen. Auch der ursprünglich sechsteilige Karton im Maßstab 1:5 wurde in Berlin und Erfurt gezeigt. Vermutlich gelangten im Zuge der Ausstellung in Erfurt der finale Entwurf (heute jedoch nur noch fünfteilig) und die Farbpalette der Glasfliesen in die Bestände des Angermuseums, wo sie sich bis heute befinden. [S.156]

DAS KUNSTWERK IM STADTRAUM

Ausführung, Montage und Einweihung



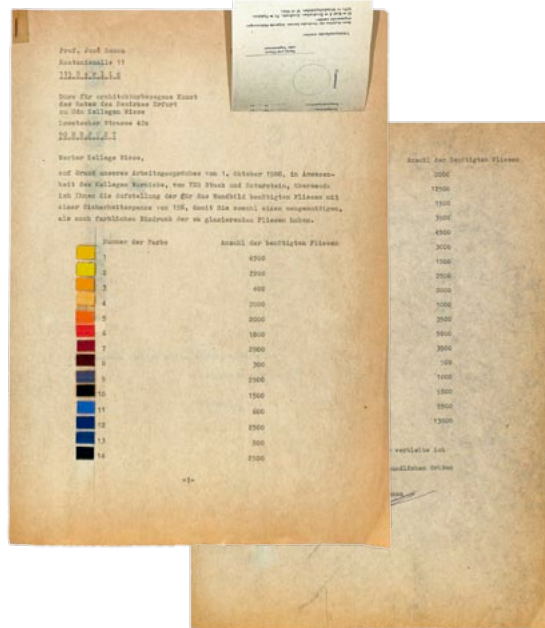
26.1 Renau, Fotomontage mit dem Wandbild am Kultur- und Freizeitzentrum, ca. 1980/81



26.2 Fliesen im Format 5x5 cm für das Wandbild, hergestellt von VEB Stuck- und Naturstein, Fotografie von Renau, ca. 1982



26.3 Bauseitige Montage des Wandbildes am Kultur- und Freizeitzentrum, ca. 1984



26.5 Renau, Aufstellung der für das Wandbild benötigten Fliesen mit Farbpalette und Anzahl, Schreiben an das Büro für architekturbezogene Kunst beim Rat des Bezirk Erfurt, 6. Oktober 1980



26.4 Wandbild „Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik“ am Kultur- und Freizeitzentrum, Markierung eines Fehlers in der Anordnung der Fliesen von Marta Hofmann, 1984

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1976
1984

Sichtbares Ergebnis dieses streitbaren Miteinanders war die Baukörperform, deren Veränderung als objektiv erforderlich durch Renaus Untersuchungen belegt wurde.

[„Bauen und Kunst – ein Widerspruch?“, in: Erfurter Bauzeitung, Juli 1982]



31.1 Ansicht des fertigen Wandbildes am Kultur- und Freizeitzentrum von Südwesten, ca. 1984

Renau starb am 11. November 1982 noch bevor mit der bauseitigen Ausführung des Wandbildes begonnen worden war. Bereits seit 1976 hatte er sich regelmäßig wieder in Spanien aufgehalten, wohin er nach dem Tode des Diktators Franco und der Demokratisierung und kulturellen Öffnung von Berlin aus pendelte. Während seiner Abwesenheit erledigte das Kollektiv die allfälligen administrativen Aufgaben zur Realisierung des Wandbildes, kommunizierten mit dem Auftraggeber und klärten offene Fragen mit den Architekten und den Fliesenproduzenten. Renaus frühzeitige Einbeziehung seiner MitarbeiterInnen nicht nur in die vorbereitenden Arbeitsschritte, sondern auch die Übertragung von Verantwortlichkeiten in seinem Kollektiv waren die Gründe dafür, warum das Wandbild dennoch bis 1984 wie geplant am Kultur- und Freizeitzentrum realisiert werden konnte und nicht mit seinem Tod endete. Es ist, wie das Wandbild in Mexico-City, als ein wirkliches Gemeinschaftswerk zu bezeichnen und entsprach damit Renaus Vorstellung eines ‚sozialistischen‘ Kunstwerks, an dem nicht nur viele teilhaben konnten, sondern das auch von vielen geschaffen wurde. Das große Engagement und die fachliche Kompetenz des ehemaligen Kollektivs waren wichtige Voraussetzungen dafür, dass das Kunstwerk überhaupt unter Denkmalschutz gestellt, abgenommen, eingelagert und nun wiederaufgebaut werden konnte.



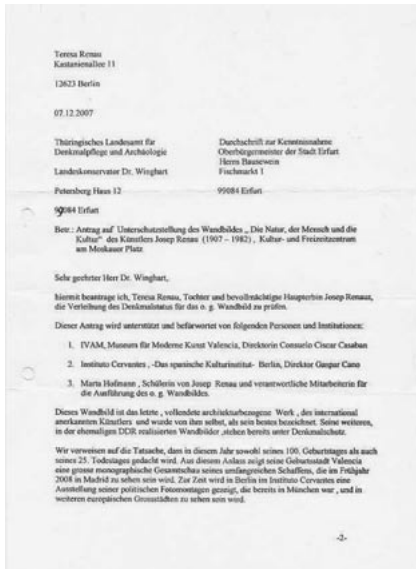
31.2 Artikel von Dietmar Eisold: „Seine Bilder bestärken das Vertrauen in die Zukunft. Zum Tod des Malers und Grafikers José Renau“, in: Neues Deutschland, 14. Oktober 1982



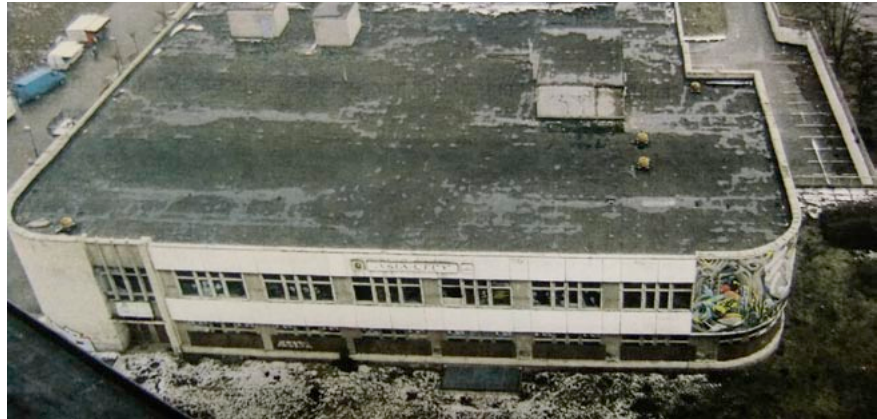
31.3 Teile von Renaus Kollektiv anlässlich der Übergabe des Bildes am Kultur- und Freizeitzentrum, zu sehen sind v.l.n.r. Clemens Becker, zwei unbekannte Personen, Archie Ascherin, Teresa Renau und Marta Hofmann, 1984

ABNAHME UND EINLAGERUNG

Das Kulturzentrum und das Wandbild nach 1990



32.1 Antrag auf Unterschutzstellung des Wandbildes beim Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege, 2007



32.2 Das ehem. Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz im Leerstand, 2000er Jahre



32.3 Das Kultur- und Freizeitzentrum mit dem noch intakten Wandbild, 2000er Jahre



32.4 Das Kultur- und Freizeitzentrum ohne das Wandbild, 2000er Jahre

Es ist das letzte große Werk Renaus und eines der wichtigen Werke der Moderne.

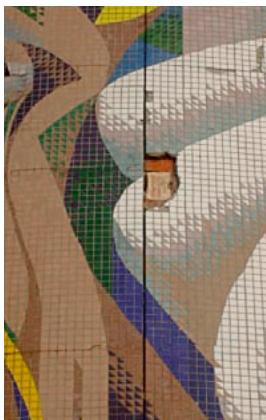
[Holger Reinhardt, Landeskonservator Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1984
2019



33.1 Schrittweiser Abriss des Kultur- und Freizeitentrums ab 2009



33.2-4 Abnahme des Wandbildes im Dezember 2009



33.5-6 Einlagerung der Mosaiksegmente auf der Baustelle ab Dezember 2009, ab 2015 fachgerecht

Nach 1990 wurde das ehemalige Kultur- und Freizeitzentrum zunächst mit verschiedentlichen Funktionen weiter bespielt. Jedoch wurde die ursprüngliche Mischnutzung immer weiter reduziert. Durch mangelnde Investitionen am Gebäude selbst, aber auch durch die Errichtung eines nahegelegenen Einkaufszentrums „auf der grünen Wiese“ sank die Attraktivität des Areals in den 1990er Jahren zusehends. Dadurch geriet auch das Wandbild in Mitleidenschaft und wies vermehrt Schäden auf. 1998 wurde in einem Projekt der Architektenkammer Thüringen und der FH Erfurt das erste Mal ein Revitalisierungskonzept entwickelt, doch sollte es bis 2008 dauern, bis zumindest das Wandbild unter Denkmalschutz gestellt wurde. Zwischenzeitlich war das Areal an Investoren veräußert worden, die auf den Abriss des Gebäudes und eine Neubebauung des Moskauer Platzes drängten. Die Abbrucharbeiten begannen Ende 2009, parallel wurde das Wandbild durch den Diplomrestaurator Peter Jung abgenommen und eingelagert. Seitdem wurde zwischen Investor, Denkmalpflege, Stadt und Land nach einer Lösung im Umgang mit dem Wandbild gerungen. 2013/14 entstanden erste Pläne zur Rekonstruktion des Kunstwerks am Neubau des Nahversorgungszentrums, welches zwischenzeitlich an fast der gleichen Stelle wie das KuFZ errichtet worden war. Es sollte jedoch noch bis zum Frühjahr 2015 dauern, bis die Wüstenrot Stiftung in das Vorhaben eingriff und die Erforschung, Restaurierung und den Wiederaufbau des Wandbildes bis Ende 2019 schließlich realisiert werden konnte. [S.168]

DER WIEDERAUFBAU DES WANDBILDES

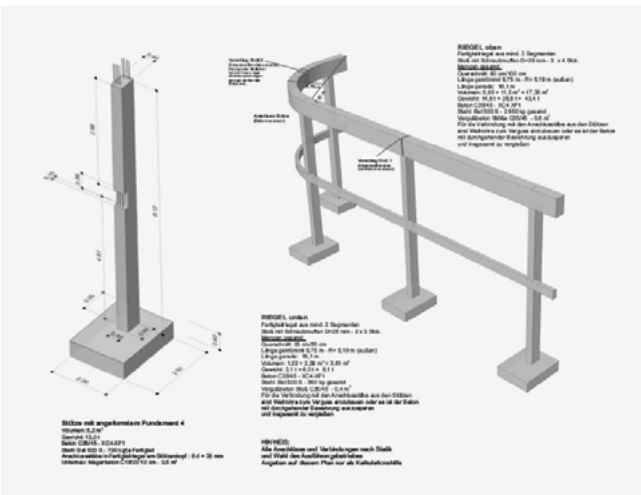
Zusammenspiel von Denkmalpflege und Ingenieursbaukunst



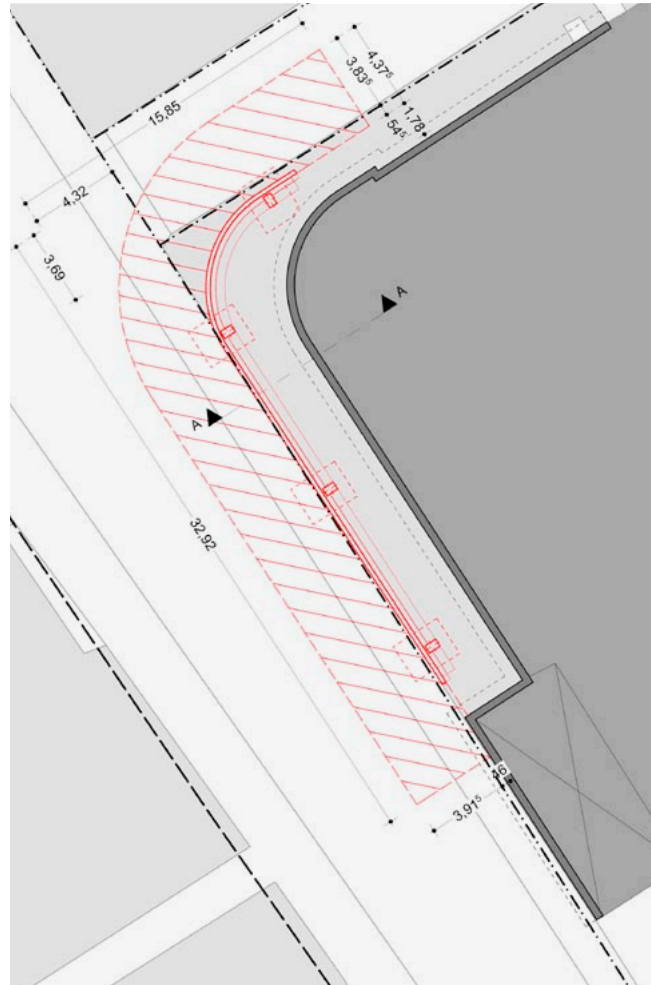
34.1-3 Lösung des Wiederaufbaus des Wandbildes von Ingenieurbüro Trabert + Partner, Dr. Josef Trabert, Weimar/Geisa



34.4 Simulation zum Wiederaufbau des Wandbilds



34.5 Simulation der Befestigungs- und Trägerkonstruktion für das Wandbild



34.6 Grundriss mit dem Standort der Trägerkonstruktion

Dieses Projekt durchlief von der ersten Idee bis hin zu dem abschließenden Planungskonzept eine spannende Entwicklung, in deren Verlauf immer wieder neue Erkenntnisse erarbeitet und Details in Planung sowie Budgetierung angepasst werden mussten.

[Thomas Knappeide, Projektsteuerer, 2019]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1984
2019



35.1 Stadträumliche Visualisierung des wieder angebrachten Wandbildes mit der Trägerkonstruktion



35.2 Peter van Treeck inspiziert die Krümmung der Betonsegmente zur Applikation des Wandbildes, Sommer 2019

Der Wiederaufbau des Wandbildes umfasste nicht nur die kunsthistorische Untersuchung von Künstler und Werk und denkmalpflegerische Abwägungen, sondern in allererster Linie die Bewältigung von Herausforderungen, die sich aus der komplexen Technik des Mosaiks und der Wiederanbringungstechnik ergaben. In intensiven Diskussionen zwischen Denkmalpflegern, Ingenieuren und Architekten wurde seit 2015 an einer Lösung gearbeitet und letztlich umgesetzt: „Architekt und Tragwerksplaner präsentierten im April 2016 verschiedene Konzepte, die von den Teilnehmern an der Sitzung in Erfurt diskutiert wurden. Nach Abschluss der Beratung sprachen sich die Wüstenrot Stiftung sowie die Teilnehmer der Sitzung für die Herstellung einer Stahlbetonkonstruktion aus, die als freie Konstruktion vor dem Einkaufszentrum, an der Position und auf der Höhe des ursprünglichen Mosaiks, errichtet werden sollte. Der Entwurf stellte nach bauphysikalischen und ästhetischen Gesichtspunkten die beste Möglichkeit dar, das Kunstwerk wieder sichtbar zu machen.“ (Thomas Knappeide) [S. 100]

RESTAURIERUNG UND WIEDERANBRINGUNG

Neue Erkenntnisse über die architekturbezogene Kunst in der DDR



36.1 Vorderseite des Wandbildes vor der Restaurierung



36.2 Wandbild in der Restaurierungswerkstatt von Treeck, Unterkammlach, Frühjahr 2019

„Die Abnahme des Mosaiks war bereits vor zehn Jahren, 2008/2009, unter Leitung von Dipl. Rest. Peter Jung (Weimar) erfolgt, die 2019 mit der Wiederplatzierung befassten Restauratoren waren daran nicht beteiligt. Die Rettung des Mosaiks vor dem Abriss des Gebäudes geschah unter großem Zeitdruck. Die Demontage erfolgte in Einzelfeldern mit durchschnittlich 35 cm Breite und 114 cm Höhe, wobei zunächst sämtliche senkrechten Fugen, also zwischen jeder der 546 Fliesenreihen, und fünf waagrechte Fugen durchgeschnitten wurden, dann die Gesamtfläche kaschiert (überklebt) und schließlich von Fliesenreihe zu Fliesenreihe der Unterputz durchtrennt wurde. Weil sich das Umklappen der Streifen wiederholte, konnten die Segmente gelöst und abgenommen werden. Die 504 Einzelfelder lagerte man flach – immer etwa 20 auf Pappe liegend – gestapelt in einem Container. Nach 2015 wurden sie in eine Lagerhalle mit geeigneterem Klima überführt, 2018 dann zur Konzeptsuche sechs Felder als Muster bearbeitet.“ (Peter van Treeck)



36.3–4 Restauratorische Maßnahmen an der Wandbildrückseite



36.5 Kleinere Fehlstellen an der Mosaikvorderseite wurden mit gefärbtem Epoxidharz geschlossen

Restauratoren wünschen sich, dass die Werke, an denen sie arbeiten, hinsichtlich ihres künstlerischen, historischen und gesellschaftlichen Wertes möglichst anspruchsvoll sind und dass diese sie auch vor interessante, gerne schwierige Aufgaben stellen. All diese Kriterien erfüllte das Renau-Mosaik (...).

[Peter van Treeck, Restaurator & Gesellschafter Gustav van Treeck GmbH, 2019]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1984
2019



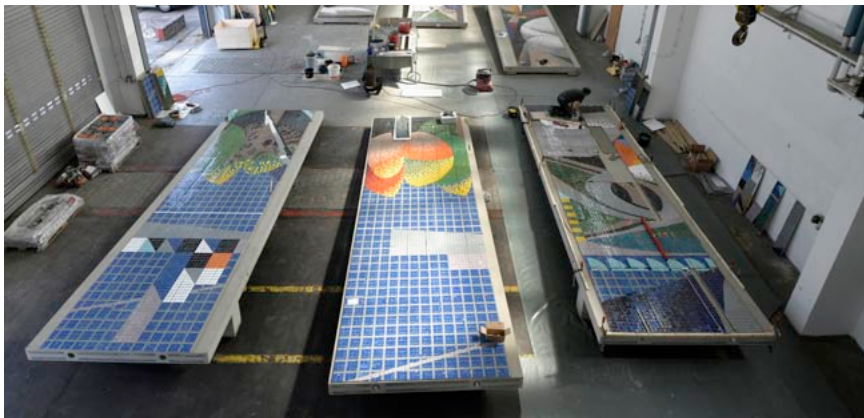
37.1 Halle in Tautenhain, in der die Wandbildmontage stattfand



37.4 Blick in die Halle mit den fertig aufgebrauchten Mosaiksegmenten



37.2 Mittels eines Fasermörtels wurden das Mosaik auf die Betonschalen aufgebracht



37.3 Insgesamt wurden zwölf liegende Betonschalen für das Mosaik benötigt

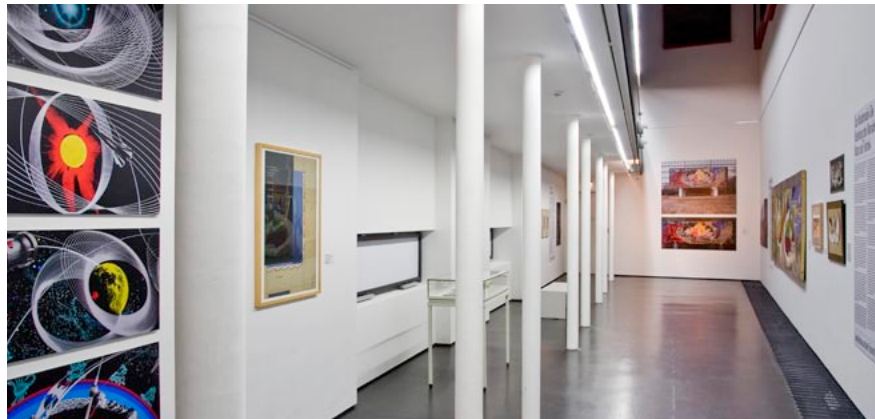
„In der Halle in Tautenhain waren für zwei Montagezyklen jeweils sechs Betonschalen liegend bereitgestellt. Das bedeutete, dass auf jede Platte sieben vertikale Felderreihen mit jeweils sechs bis sieben Glasreihen kamen. Als ersten Schritt legten die RestauratorInnen zur Prüfung der Passgenauigkeit und der Kompatibilität mit den Plattenmaßen die Felder trocken auf die Betonplatten. Dabei wirkten sich Maßdifferenzen und Unregelmäßigkeiten, auf die wir noch zurückkommen werden, so aus, dass für das passgenaue Montieren aufwendige Lehren aus einer Holzkonstruktion mit Schnurspannungen nötig wurden. Wichtig war nicht nur der regelmäßige Verlauf der Darstellungen und damit des Rasters, sondern auch die Passgenauigkeit an den Plattenstößen. Die Betonschalen sollten mit jeweils 20 mm Fugenabstand gehängt werden, deshalb musste jede links und rechts abschließende Randfliese etwa acht Millimeter überstehen, damit nach der Plattenmontage eine Fuge von vier bis fünf Millimeter offenblieb.“ (Peter van Treeck) [S.106]

VERMITTLUNG UND FORSCHUNG

Ausstellungen, Vorträge und Archivrecherchen zum Wandbild



38.1 Ausstellung zu Renau im Mai 2017



38.2 Blick in die Renau-Ausstellung im Erfurter Angermuseum, April/Mai 2017



38.3 BesucherInnen vor Wandbildentwürfen Renaus

Im Rahmen der intensiven Beschäftigung mit Geschichte und Kontext des Wandbildes von Renau, welche alle anderen Projektschritte begleitete, wurde im Frühjahr 2017 zur Popularisierung der denkmalpflegerischen Maßnahmen eine von der Wüstenrot Stiftung unterstützte Sonderausstellung im Angermuseum Erfurt über die Entstehung des Kunstwerks gezeigt. Dadurch konnten sich die BesucherInnen erstmalig seit der Abnahme des Wandbildes 2009 genauer mit dem Werk beschäftigen und den Künstler Renau neu entdecken. Das Angermuseum besitzt, neben kleineren Studien von Renau, auch den großformatigen Entwurfskarton zum Wandbild am Moskauer Platz. Dieser bildete den Höhepunkt der Sonderausstellung.



38.4 Detail des „Erfurter Kartons“ in der Ausstellung

Im Grafikkabinett des Angermuseums werden Studien, Entwürfe, Fotodokumente und der maßstäbliche Karton präsentiert (...), um vertiefte Einblicke in die inhaltlichen, methodischen und formalen Besonderheiten der Wandbildkunst von Josep Renau zu ermöglichen. Zugleich lädt die Ausstellung zu einem kulturpolitischen Diskurs über Wandbildgestaltungen der DDR und ihre Bedeutung heute ein.

[Kai Uwe Schierz, Direktor Angermuseum Erfurt, 2017]



39.1–3 Aktenmappe mit Renaus Unterlagen sowie Renaus Dia- und Negativarchiv im IVAM Valencia

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

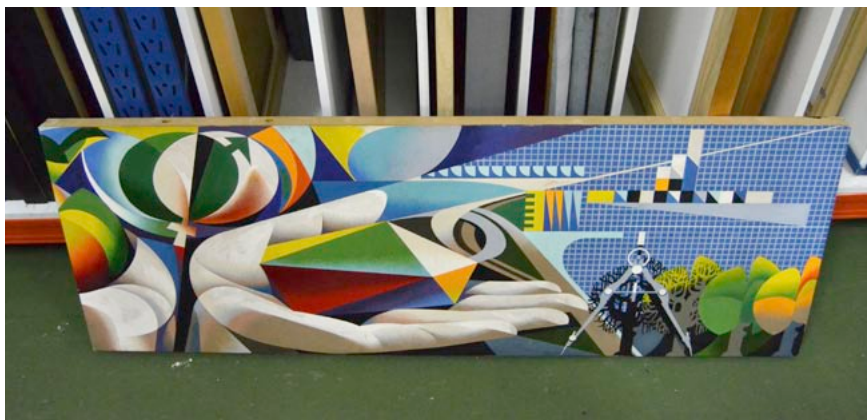
1984
2019



39.7 Cover des Dokumentarfilms „Josep Renau: L'Art En Perill“ (2018)



39.4–5 Künstlerischer Nachlass Renaus im IVAM (rechts: Wandbildentwurf Renaus für Halle/S.)

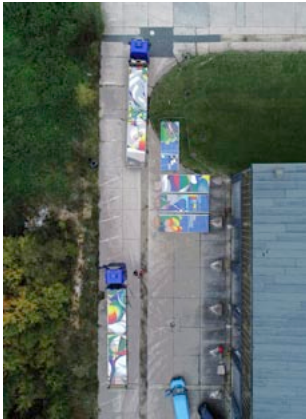


39.6 Holzmodell mit dem rechten Teil des Erfurter Wandbildes im IVAM Valencia

Die Auswertung aller verfügbaren Quellen bildete eine wesentliche Grundlage für den denkmalpflegerischen Wiederaufbau des Erfurter Wandbildes. Da sich der schriftliche und künstlerische Nachlass Renaus seit den 1990er Jahren im IVAM Valencia befindet, wurden mehrere Recherchereisen in Renaus spanische Heimatstadt unternommen. Das IVAM Valencia betreut die Objekte und Materialien der Fundación Josep Renau und macht sie der Öffentlichkeit durch Ausstellungen und Publikationen zugänglich. Neben den Schriftquellen und der umfangreichen Bibliothek Renaus befinden sich im IVAM auch zahlreiche Entwürfe und Kartons für Wandbilder sowie Fotomontagen, Grafiken und Gemälde und eine große Anzahl von dokumentarischen Dias, die Renau für jedes seiner Projekte anfertigte. Sie erlauben einen einzigartigen Einblick in die Arbeitsweise und Schaffensprozesse des Künstlers. Durch die Kooperation mit der Renau-Stiftung und dem IVAM war es möglich, wichtige Forschungsergebnisse der Archivrecherchen in das Erfurter Denkmalprojekt einfließen zu lassen. [S. 152]

WIEDERAUFBAU UND BÜRGERFEST

Übergabe an die Stadt-Öffentlichkeit



40.1 Transport der Betonplatten mit dem applizierten Mosaik von Tautenhain nach Erfurt, Oktober 2019



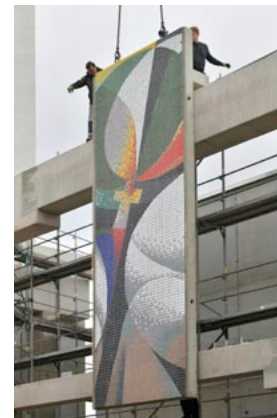
40.2–3 Stahlbetonkonstruktion für das Wandbild am Moskauer Platz, Herbst 2019



Mit einem großen Bürgerfest am Moskauer Platz wurde am 3. Dezember 2019 die Fertigstellung und Übergabe des Wandbildes von Renau gemeinsam mit den AnwohnerInnen und Gästen begangen. Mehrere hundert Schaulustige drängten sich, um das seit zehn Jahren erstmals wieder an alter Stelle zu sehendem Kunstwerk zu bestaunen. Die Übergabe fand ein großes mediales Echo in der lokalen wie internationalen Presse, in Zeitungen, im Radio und im Fernsehen. Im Vorfeld fand ein Termin speziell für PressevertreterInnen statt, bei dem das letzte noch fehlende Betonsegment „live“ in die Trägerkonstruktion eingehängt wurde. [S.100]



40.4–5 Mittels eines Krans werden die Betonsegmente angehoben und platziert, Oktober 2019



40.6–7 Einhängen und Ausrichten der Elemente in die Stahlbetonkonstruktion, Oktober 2019

A large Communist-era wall mosaic comprising 70,000 glass fragments has returned to a square in the city of Erfurt after years in storage. Its reinstallation signals the beginning of a shift in attitudes toward East German public art (...).

[Catherine Hickley, *The Art Newspaper*, Dezember 2019]

DIE GESCHICHTE DES WANDBILDES

1984
2019



41.1 Bürgerfest am Moskauer Platz, Rede von Torsten Haß vor dem Wandbild, 3. Dezember 2019



41.4 Bürgerfest am Moskauer Platz, 3. Dezember 2019

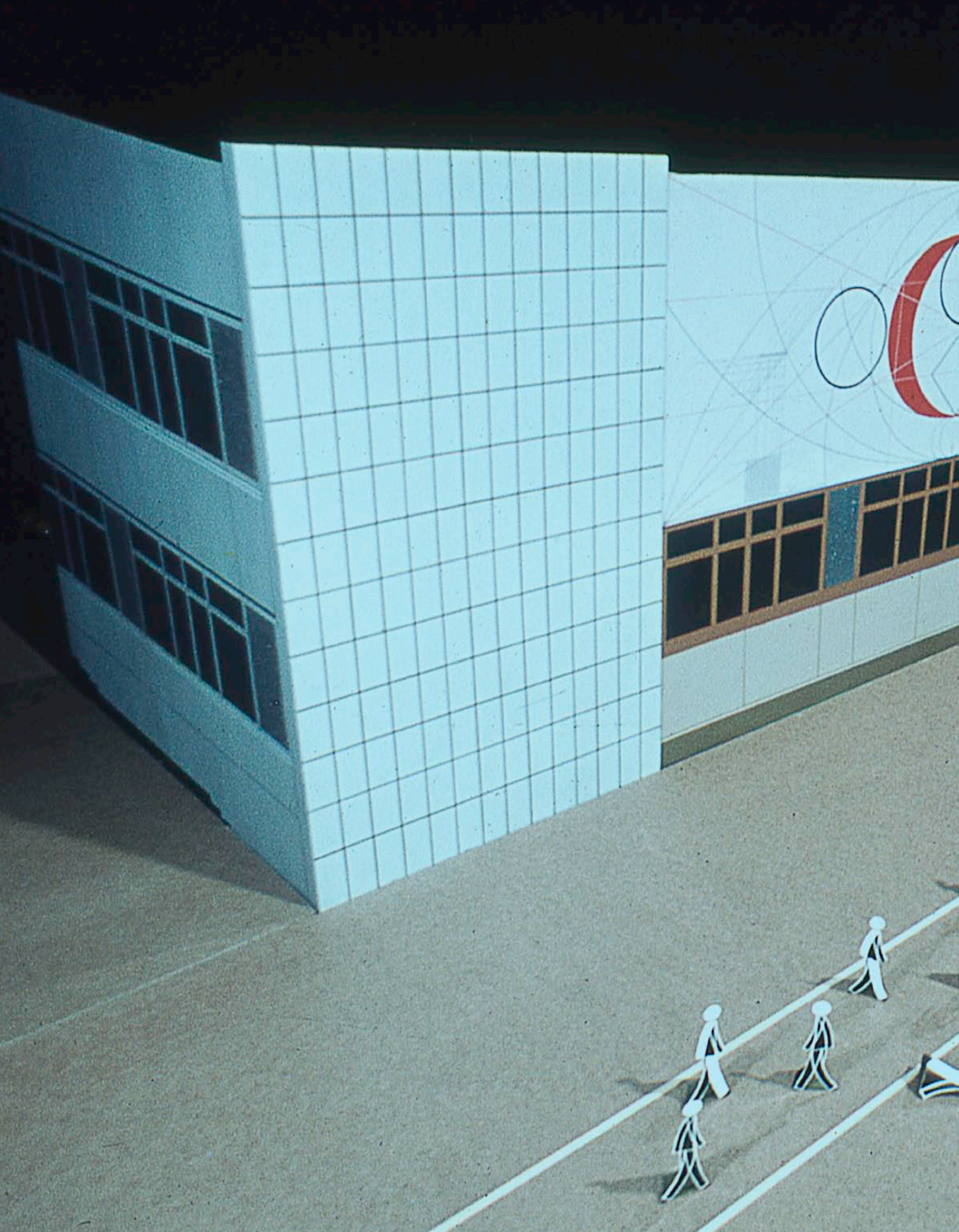


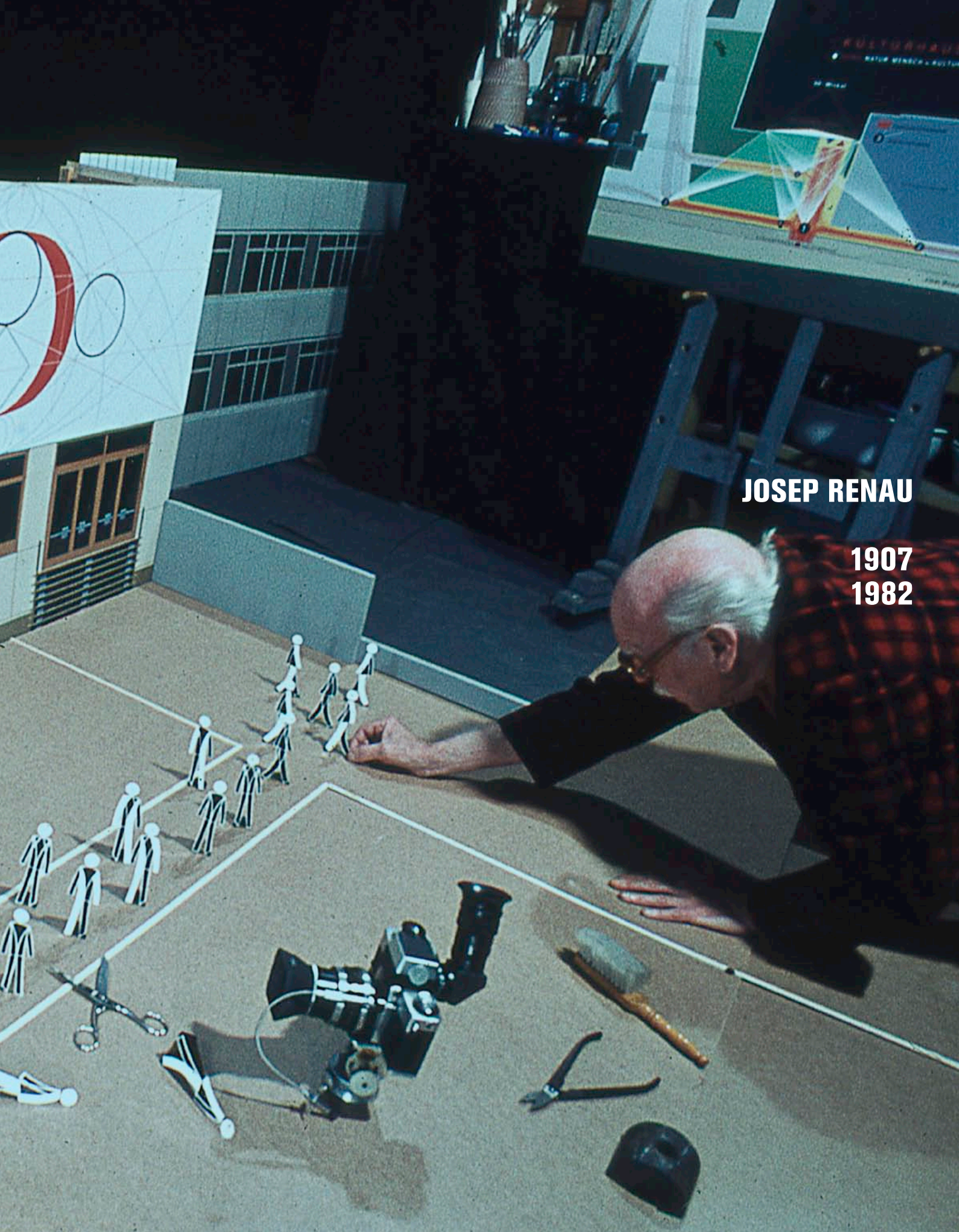
41.2 Bürgerfest anlässlich der Fertigstellung, im Hintergrund das Kunstwerk, 3. Dezember 2019



41.3 Das beleuchtete Mosaik am Abend, 3. Dezember 2019

Beim Bürgerfest anlässlich der Fertigstellung sprachen neben Philip Kurz, dem Geschäftsführer der Wüstenrot Stiftung, auch Bodo Ramelow, Ministerpräsident von Thüringen, Juan Manuel Vilaplana López, der Kulturattaché der Spanischen Botschaft in Deutschland sowie Andreas Bausewein, OBM von Erfurt und Torsten Haß, Ortsteilbürgermeister Erfurt-Moskauer Platz. Auch wenn das Kultur- und Freizeitzentrum, für welches Renau das Wandbild komponierte, nicht mehr vorhanden ist, und auch wenn sich die Stadtraumgestaltung seit den 1980er Jahren massiv verändert hat, so ist dennoch Renaus Kunstwerk (wieder) der gestalterische wie ideelle Höhepunkt des Wohngebiets geworden. [41.1–4]





JOSEP RENAU

**1907
1982**

VALENCIA, MEXICO-CITY, BERLIN

LEBEN UND WERK DES KÜNSTLERS JOSEP RENAU

Oliver Sukrow

DAS ENDE DES WANDBILDES ALS ANFANG, ODER: BLICK ZURÜCK NACH VORN

Als im Frühjahr 2013 am ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrum (KuFZ) am Moskauer Platz in Erfurt-Nord die letzten Abrissbagger anrollten, ging damit die Geschichte eines „typischen“ DDR-Ortes nach vier Jahrzehnten zu Ende. Weder war das Schicksal des KuFZ ein Einzelfall, noch sorgte es überregional für größere Schlagzeilen, dass hier ein weiteres Relikt der Architektur der DDR abgetragen wurde.¹ Des ruinösen Daueranblicks leid, ließ man sich von Investorenrenderings einer besseren Zukunft des Wohnviertels versichern. Zwar hat es das „Wohnkomplexzentrum“ – also das multifunktionale Stadtteilzentrum in Ensembles von Typenbauten – nicht wie die „Kinderkrippe“, die „Platte“ oder der „Intershop“ auf die Liste der Erinnerungsorte der DDR geschafft,² doch zeigte sich alsbald eine räumliche, besonders aber eine symbolische Leerstelle am Moskauer Platz. Auch wenn das neue Nahversorgungszentrum teilweise an die alten Funktionen des Zentrums anknüpft, war doch die identitätsstiftende Wirkung eines Supermarkts nicht so ausgeprägt wie jene des alten KuFZ. Weniger die Architektur des Wohnkomplexzentrums als vielmehr sein Nutzen und seine Ausstattung waren positiv in das kollektive Gedächtnis des Viertels eingegangen. Erstaunlicherweise verband sich diese rückblickend positive Konnotation des KuFZ auch mit „dem Renau“, also dem 1984 fertiggestellten Wandbild „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“, das ja gar nicht „benutzbar“ und „funktional“ war, aber gleichwohl zur Ausstat-

tung des öffentlichen Raums und der Nachbarschaft gehörte. Renaus Wandbild prägte das Selbstverständnis des Moskauer Platzes so sehr, dass dessen Abnahme Ende 2009 als Rettungstat verstanden, aber die folgende jahrelange Einlagerung in zwei Container auf dem städtischen Bauhof für viele Anwohner als tragisch empfunden wurde.³ Obwohl das Wandbild gemeinsam mit dem KuFZ seit den frühen 1990er Jahren im ständigen Niedergang begriffen war, besaß es noch immer so viel Aura, dass es als identitätsstiftend wahrgenommen wurde. Der Demontage und Einlagerung des Wandbildes durch die kommunale und landesbehördliche Denkmalpflege in Thüringen war 2008 die Eintragung in das Denkmalregister vorausgegangen, was im Wesentlichen dem bürgerschaftlichen Engagement von ehemaligen Schülern und Wegbegleitern Renaus sowie Nachbarn zu verdanken ist, die sich um den Zustand des stark gefährdeten Wandbildes sorgten und die Initiative ergriffen.⁴ Ausgehend vom Wiederaufbau des Wandbildes durch die Wüstenrot Stiftung Ende 2019 am ursprünglichen Ort, einschließlich eines seit 2014 laufenden umfangreichen Forschungsprojekts, geht es daher im Folgenden um die Frage, wie das Wandbild in den vergangenen drei Jahrzehnten zu einem Symbol für den Moskauer Platz werden konnte und was die Menschen mit diesem Kunstwerk verbinden. Dazu wird die Lebensgeschichte Renaus zwischen Spanien, Mexiko und der DDR mit dem zeitgeschichtlichen Kontext der 1970er/80er Jahre verschränkt. Alle drei Ebenen – Biografie, Ästhetik und Kontext – sind gemeinsam zu betrachten, um dem Wandbild Renaus eine Zukunft zu ermöglichen.



45.1 Porträtaufnahme von Josep Renau als Generaldirektor der Bildenden Künste der Spanischen Republik, November 1936

45.2 Joaquín Sorolla, „Vision von Spanien (ursprünglich: „Die Provinzen Spaniens“): Valencia“, 1916

45.3 Josep Renau, „Gran Feria de Valencia (Große Messe von Valencia)“, 1934

BIOGRAFISCHE SKIZZE:

VALENCIA – MEXIKO-STADT – BERLIN – ERFURT

Josep Renau [45.1] steht exemplarisch für eine Künstlerbiografie im 20. Jahrhundert, dem „Zeitalter der Extreme“ (Eric Hobsbawm). Mit vielen anderen teilt er das Schicksal von Revolution, Krieg, Flucht und Vertreibung, Exil und Migration; aber auch die Aufbruchsstimmung der Moderne, die Hoffnung auf eine bessere, gerechtere und entwickelte Welt, das Pathos des Neuanfangs nach den Kriegszäsuren 1918 und 1945, den Enthusiasmus der künstlerischen Avantgarden. Und doch entziehen sich Renaus Leben und Werk bei aller Typenhaftigkeit den vorherrschenden Schemata eines „parteilichen“ Künstlers (der er zeitlebens blieb): In der DDR war er ästhetischer wie gesellschaftlicher Außenseiter, die meisten seiner Entwürfe blieben unausgeführt, sein künstlerisches Vermächtnis sah er mehr in seiner Heimat Valencia als in seinem Exil in Ost-Berlin.⁵ Gleichwohl hat Renau ein beeindruckendes Werk auf dem Gebiet der ehemaligen DDR hinterlassen, allen voran die großen, teilweise erhaltenen Wandbilder in Halle (Saale) und Erfurt.⁶

Wenn sich im Folgenden der Bogen von Valencia über den halben Globus nach Mexiko-Stadt und weiter nach Ost-Berlin und schließlich zurück an den Ausgangspunkt spannt, so wird deutlich, dass es sich hier um einen besonderen Vertreter einer internationalen Moderne im DDR-Kontext handelt, auf dessen Spuren zahlreiche Entdeckungen zu machen sind.

Geboren wurde Josep Renau i Berenguer 1907 in Valencia als Sohn des Künstlers und Akademieprofessors Josep Renau i Montoro (1874–1941). Vor dem Ersten Weltkrieg dominiert der ebenfalls aus Valencia stammende Impressionist Joaquín Sorolla (1863–1923) die spanische Kunstlandschaft, der als „Maler des Lichts“ gefeiert wurde und dessen leuchtende Farben als Merkmal der valencianischen Kunst auch bei Renaus Bildern zu erkennen ist [45.2].⁷ Renau studierte sehr jung, von 1919 bis 1925, an der altherwürdigen, bis heute existierenden Real Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia, distanzierte sich aber nach dem Studium von der akademischen Ausbildung und arbeitete als Illustrator und Graphiker für (politische) Zeitschriften, aber auch für die Werbe- und Tourismusindustrie. Valencia erlebt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts einen Aufbruch in die Moderne, den Renau mit seinen lithografischen Arbeiten mitgestaltet und begleitet [45.3]. An den ausdrucksstarken Werken der 1920er/30er Jahre im Stil des Art déco lässt sich seine solide Ausbildung an der souveränen Beherrschung von Linienführung, Farbpalette und Komposition nachvollziehen [46.1]. Bis zu den Wandbildern in der DDR kann eine Kontinuität im künstlerischen Stil gezogen werden, auch wenn die Methoden und Themen variieren.

Nach der Ausrufung der Zweiten Republik wurden Renaus Arbeiten politischer: 1931 trat er in die Kommunistische Partei ein, war 1932 Gründungsmitglied der linken Künstlergewerkschaft „Unión de Escritores y Artistas Proletarios“ und gab 1935 bis 1937, mittlerweile als Akademieprofessor, die politische



46.1 Josep Renau, „Las Arenas (Schwimmbad „Las Arenas“), 1932

Kulturzeitschrift „Nueva Cultura“ mit heraus.⁸ Zu diesem Zeitpunkt hatten sich die innerspanischen Spannungen zwischen den Regionen und Parteien bereits soweit verschärft, dass es im Juli 1936 zu einem Staatsstreich rechter Militärs kam. Unter General Francisco Franco (1892–1975) wurde zwischen 1936 und 1939 ein Bürgerkrieg zwischen Republikanern und Putschisten ausgefochten, der sich zum internationalen Konflikt und zu einer Vorphase des Zweiten Weltkriegs entwickelte.⁹ Renau stand auf Seiten der Republik und bekleidete verschiedene hohe Ämter.¹⁰ Herausragend sind seine Tätigkeiten als künstlerischer Organisator des Spanischen Pavillons auf der Pariser Weltausstellung von 1937 [47.1], in dem auch Pablo Picassos Wandbild „Guernica“ zu sehen war, sowie seine Rolle in der Sicherung und Verwahrung der Kunstwerke aus dem Prado, die im Rahmen einer großangelegten Rettungsaktion zwischen November 1936 und Februar 1938 zum Schutz vor den Kampfhandlungen von Madrid auch nach Valencia transportiert worden waren [47.2A–B].¹¹ Als im Frühjahr 1939 mit Barcelona die Hauptstadt der Republik an Franco fiel, befand sich Renau im Exil im französischen Internierungslager Argèles-sur-Mer am Mittelmeer, wohin mit ihm hunderttausende spanische Republikaner geflohen waren. Die erst jüngst in Mexiko wiederaufgetauchten Fotografien von Robert Capa (1913–1954) aus Argèles zeigen die schlimmen Verhältnisse, unter denen die Insassen des Camps hausen mussten [48.1]. Viele von ihnen kehrten nach Spanien zurück, etliche verloren aber ihr Leben.¹² Renau konnte als hoher Beamter der Republik nicht wieder zurück nach Spanien gehen und emigrierte im Mai 1939 nach Mexiko, was sich als eines der wenigen Länder zur Aufnahme von Bürgerkriegsflüchtlingen bereit erklärt hatte.¹³

In Mexiko konnte Renau an seine guten Vorkriegskontakte zu David Alfaro Siqueiros (1896–1974) – neben Diego Rivera und José Orozco der Hauptvertreter des mexikanischen Muralismo – nutzen und arbeitete mit einem Kollektiv an einem Hauptwerk der modernen Wandmalerei in Mexiko-Stadt, dem „Retrato de la Burguesía“ („Antlitz der Bourgeoisie“) im Treppenhaus des Gebäudes der Elektrikergewerkschaft. Auch wenn Renau in Mexiko weitere Wandbilder schuf, setzte er doch auch seine Laufbahn als Grafiker und Illustrator fort [48.2A]. Es entstanden zwischen 1939 und 1958 seine berühmten Filmplakate für das internationale Kino [48.2B]. Die politische Position Renaus im Zeitalter der Systemkonfrontation zwischen Ost und West zeigte sein Zyklus von Fotomontagen „The American Way of Life“ (ab 1949), der aber erst ab 1967 im Ost-Berliner Eulenspiegel Verlag veröffentlicht wurde.



47.1 Spanischer Pavillon, Exposition Internationale des Arts et Techniques, Paris 1937



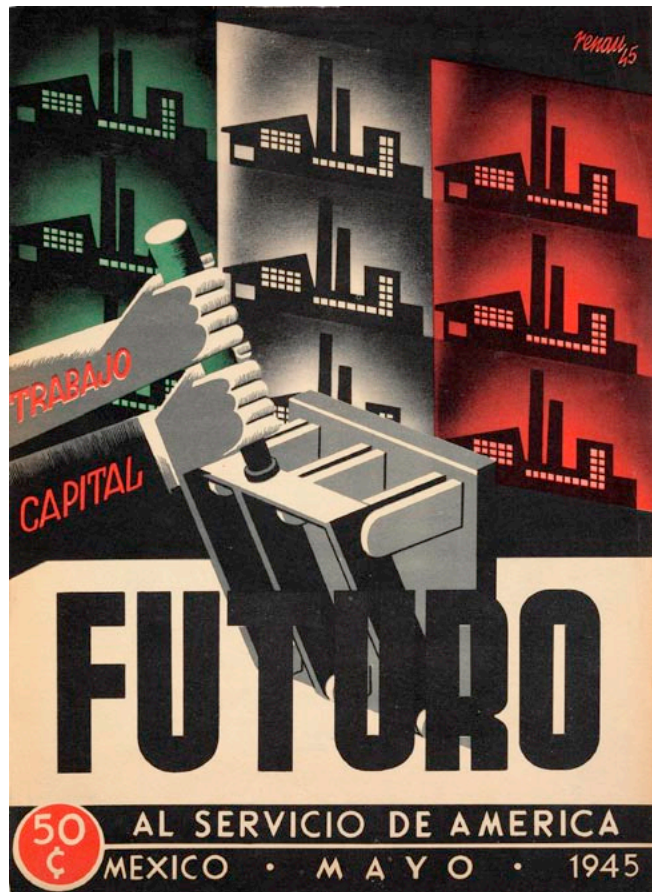
47.2A–B Renau war als Generaldirektor der Schönen Künste u.a. für die Sicherstellung und den Schutz des Künstlerischen Erbes aus dem Prado in Madrid verantwortlich, Aufnahmen vom Sommer 1937



48.1 Robert Capa, Szene aus dem Flüchtlingslager in Argèles-sur-Mer, Frankreich, 1939, aus der Serie „The Mexican Suitcase“

Renau siedelte 1958 in die DDR über in der Hoffnung, hier großformatige Außenwandbilder im öffentlichen Raum realisieren zu können. Zunächst arbeitete er als Zeichner für den Deutschen Fernsehfunke. Ab Mitte der 1960er Jahre war er freiberuflich tätig und wurde auf Honorarbasis mit der Ausarbeitung von Wandbildentwürfen für Berlin-Adlershof, Schwedt (Oder), Meißen, Halle (Saale), Halle-Neustadt, Ost-Berlin und Erfurt beauftragt. Mit einem Kollektiv aus jüngeren Schülerinnen und KunststudentInnen fertigte Renau drei Wandbilder in Halle-Neustadt und jeweils eines in Halle (Saale) und Erfurt an. Obwohl er nie zum Professor an einer Hochschule in der DDR ernannt wurde, sprach man Renau als „Professor“ an und obwohl er fast ein Vierteljahrhundert in Ost-Berlin lebte, behielt er seinen mexikanischen Pass, der ihm eine Existenz zwischen Ost und West gestattete, zumal er nach dem Tod Francos 1976 zwischen Berlin und Spanien pendelte. Die Planung und Ausführung des Erfurter Wandbildes „Die Beziehungen des Menschen zu Natur und Technik“ fiel also exakt in diese biografische Umbruchssituation.

Er starb – noch vor der Fertigstellung des Wandbildes am Moskauer Platz – 1982 während eines kurzen Aufenthalts in Ost-Berlin, wo er auch begraben liegt. Sein künstlerischer und schriftlicher Nachlass befindet sich heute in Valencia. Zahlreiche Ausstellungen in den letzten Jahren und Publikationen in Spanien sowie ein Dokumentarfilm (2018) würdigen die Bedeutung Renaus für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. In Deutschland ist sein Leben und Werk trotz einiger Ausstellungen mit Werken Renaus nach wie vor nur wenigen bekannt.¹⁴



48.2A Josep Renau, Titelblatt der Zeitschrift „Futuro“, Mai 1945



48.2A Josep Renau, Filmplakat „Vértigo“, 1945

KONTEXT, GESCHICHTE UND INTERPRETATION DES ERFURTER WANDBILDES

*Architektur, Städtebau und Selbstverständnis
Erfurts in der DDR*

Thüringen war auch zu DDR-Zeiten von einer differenzierten Stadtstruktur geprägt.¹⁵ Die Bezirkshauptstadt Erfurt stellte mit knapp 200.000 Einwohnern die größte Stadt im Südwesten der DDR dar.¹⁶ Entsprechend ambitioniert waren die Planungen nach 1945 zur „sozialistischen Rekonstruktion“ der Stadt [49.1A-B].¹⁷ Das Selbstverständnis Erfurts war jedoch seit dem 19. Jahrhundert im Wesentlichen vom Bild der „alten Stadt“ mit ikonischen Bauten wie dem Dom, der Krämerbrücke und dem Anger geprägt. In der DDR wurde hingegen der Fokus auf die planmäßig auszubauende, moderne thüringische „Landeshauptstadt“ gelegt und zudem das Image einer Garten- und Blumenstadt gepflegt und öffentlich inszeniert [49.2].¹⁸ Stadtbaugeschichtlich war für das Erfurt der Nachkriegsjahrzehnte der Dualismus von utopischen Prestigeprojekten beziehungsweise sozialistischen Planungsphantasien der oberen Parteiebenen auf der einen und der lokalen Präsenz der historischen Bausubstanz auf der anderen Seite prägend.¹⁹ Die Forschung spricht in diesem Zusammenhang vom Typus eines „sozialistischen Stadtzentrums im Bestand“²⁰ und von „rationellen Versionen“, die sich an der Peripherie entfalteten.²¹

Während es Ende der 1960er Jahre (später verworfene) Planungen gab, zum Beispiel auf dem Petersberg eine sozialistische Stadtkrone zu errichten, realisierte der Bezirk mit großer Konsequenz in den 1970er und 1980er Jahren die Stadterweiterung mit Großsiedlungen nach Norden und Süden, was zu einer Umklammerung der Altstadt- und Gründerzeitviertel führte [50.1]. Unter Ulbricht angestoßene euphorische Planungen für Höhendominanten in Erfurt wichen unter der Ägide Honeckers der Fokussierung eines sozialen Bauwesens auf das Machbare.²² Durch die längerfristigen Planungsverfahren wurden aber noch bis in die 1970er Jahre in Erfurt städtebauliche Großprojekte im Innenstadtbereich errichtet, wie das 1979/80 fertiggestellte 20-geschossige Hotel Kosmos [51.1] am Anger oder die Ringbebauung am südlichen Juri-Gagarin-Ring.²³ Ab den 1980er Jahre setzte sich die Erkenntnis durch, dass die Bekämpfung der Wohnungsnot nicht ausschließlich durch Neubauten erfolgen konnte.²⁴ Es kam zu einer Renaissance des innerstädtischen Wohnens, was sich in Erfurt an umfangreichen Renovierungs- und Ertüchtigungsmaßnahmen

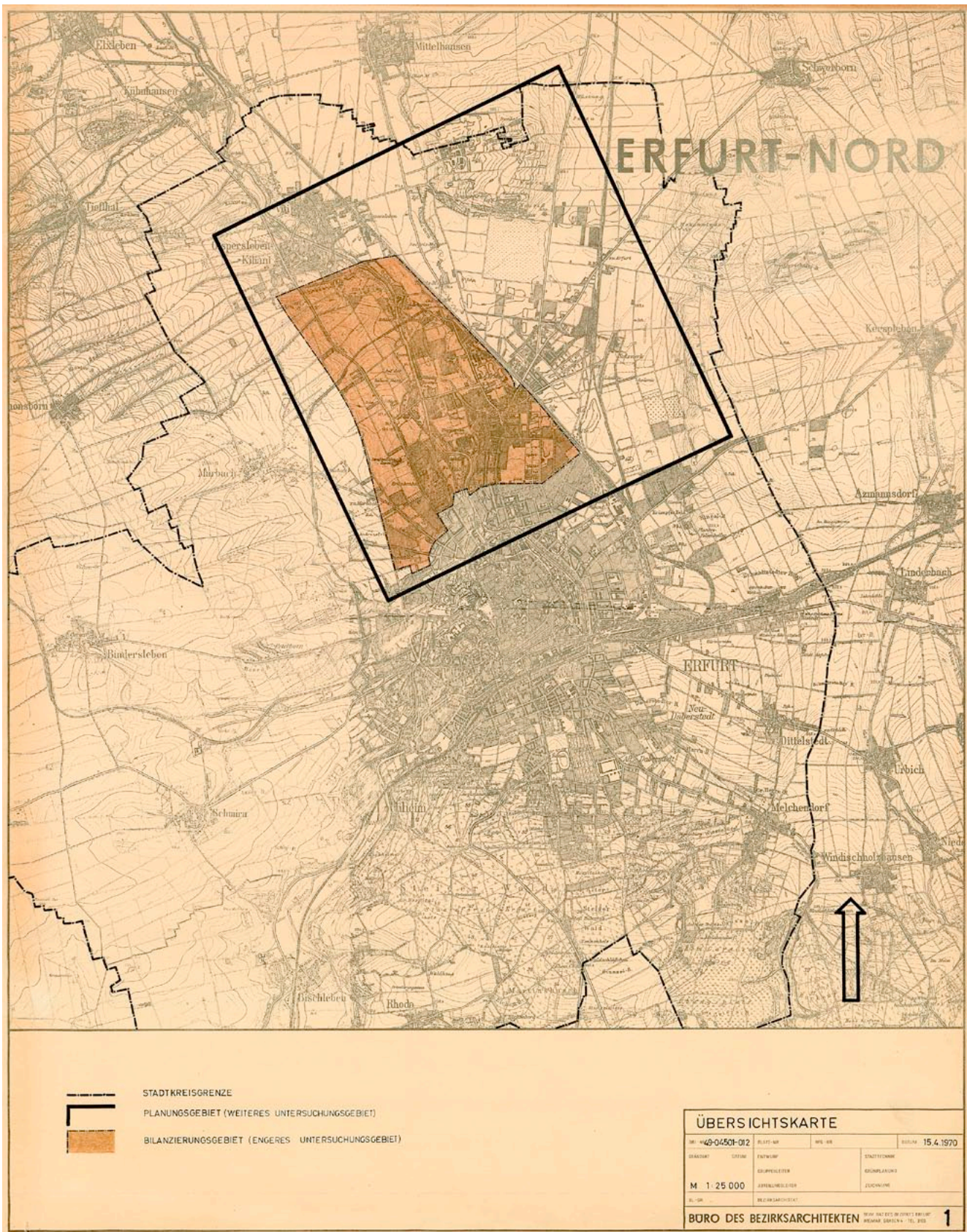


49.1A „Bauen im Bezirk Erfurt“, 1982

49.1B „Architekturführer DDR. Bezirk Erfurt“, 1978



49.2 Luftbild des Geländes der Internationalen Gartenbauausstellung iga, 1970er Jahre



50.1 Büro des Bezirksarchitekten beim Rat des Bezirkes Erfurt, Weimar: Übersichtskarte Planung und Bilanzierung Wohngebiet Erfurt-Nord, Maßstab 1:25.000, 15.4.1970

im Altstadtbereich aufzeigen lässt.²⁵ Durch die politischen Umbrüche ab 1989/90 sind die perspektivischen Stadterweiterungen zum Erliegen gekommen. In den 1990er und 2000er Jahren wurden massive Investitionen in die Altstadtsanierung getätigt, während die „neuen“, nun aber politisch „überholten“ Wohngebiete aus der DDR weniger Aufmerksamkeit erhielten und Rückbauten beziehungsweise Zerstörungen einsetzten. Besonders schmerzhaft war dabei vielleicht weniger der Abriss des ein oder anderen Wohnblocks, als vielmehr der weitgehende Verlust von Versorgungsfunktionen. Dies führte auch in Erfurt zu einem spürbaren Mangel an Lebens- und Aufenthaltsqualitäten in den einst dicht mit Kultur- und Freizeitangeboten, Einkaufsmöglichkeiten und wohnungsnahen Dienstleistungen ausgestatteten Großwohnsiedlungen, die nun gegenüber dem historischen Zentrum abgewertet sind.²⁶

Erfurt-Nord: Der städtebauliche Kontext des Wohnkomplexzentrums Moskauer Platz

Als Renau Mitte der 1970er Jahre mit dem Wandbild für das Wohnkomplexzentrum am Moskauer Platz beauftragt wurde, kam er in eine Stadt, die städtebaulich von zwei großen Herausforderungen geprägt war: Wie sollte mit dem kriegsunversehrten Altstadtbereich umgegangen und wie sollte die sozialistische Stadterweiterung in den Wohnvierteln im Norden und Süden gestaltet werden? Wie bereits ein Jahrzehnt zuvor, als er gemeinsam mit Richard Paulick in Halle-Neustadt an der bildkünstlerischen Konzeption und Ausstattung beteiligt war,²⁷ erhielt Renau den Auftrag für Erfurt erst, nachdem die städtebauliche Planung bereits abgeschlossen war [51.2]. Zwar wurde von Seiten des „gesellschaftlichen Auftraggebers [die] Unsicherheit über die Zeitfolge der Realisierung“ moniert – angestrebt und gesetzlich vorgeschrieben war ja die Synthese von bildender Kunst und Architektur, weniger ein ornamentales Applizieren von Bildwerken im Nachgang –,²⁸ doch zeigt das Beispiel der Wohngebiete von Erfurt-Nord den Vorrang der Architektur gegenüber den „Ausstattungskünsten“.²⁹

Das ambitionierte Wohnungsbauprogramm, das in Erfurt ab den 1970er Jahren nördlich der alten Stadtgrenzen einsetzte, umfasste mehrere Etappen und sollte perspektivisch – dann aber vor allem im Süden – bis nach 1990 realisiert werden [51.2].³⁰ Der Idee von utopischen Planungen mit Stadtkronen und zentralen Gebäuden folgte in Erfurt, wie andernorts in der DDR, der hauptsächlich auf örtlicher Ebene organisierte Städtebau der Honecker-Ära.³¹ Die neuen Wohngebiete auf der grünen



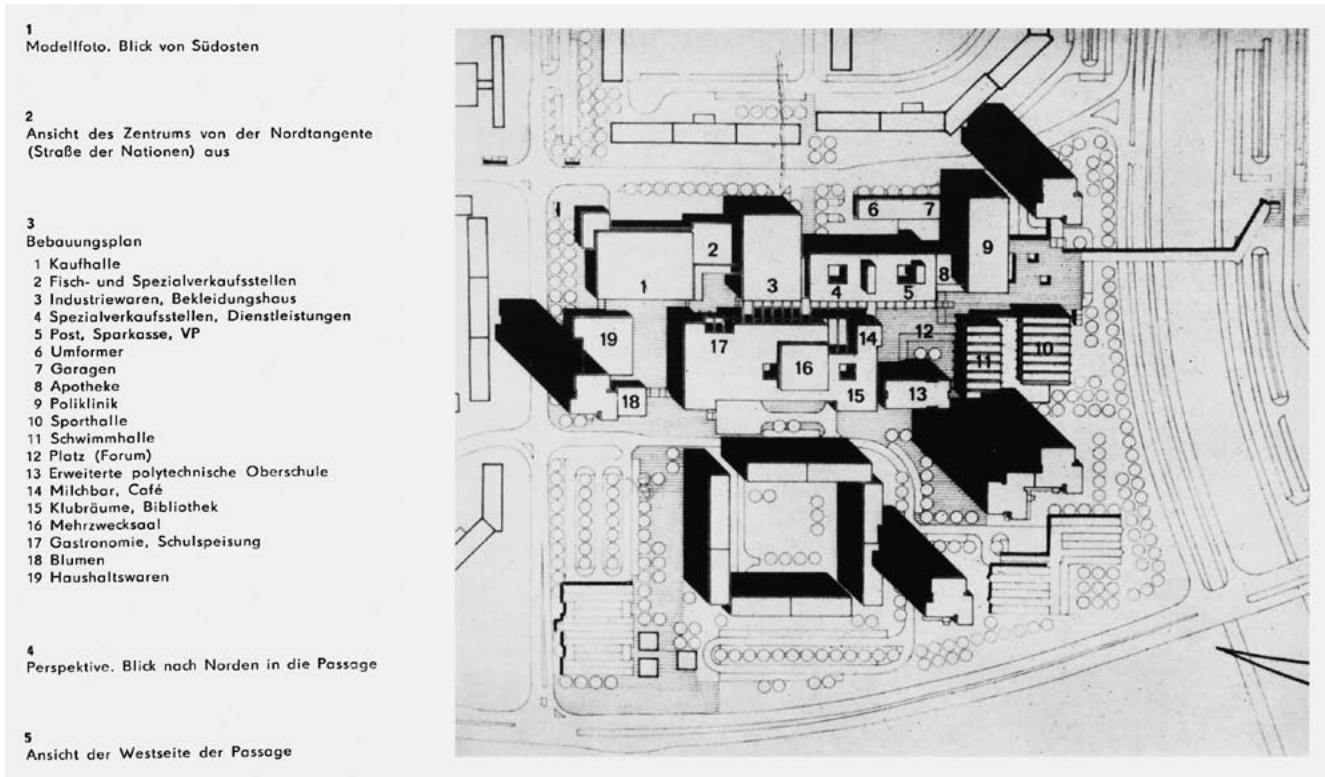
51.1 Hotel „Kosmos“, Erfurt, Juri-Gagarin-Ring, Bauzeit 1969–1980



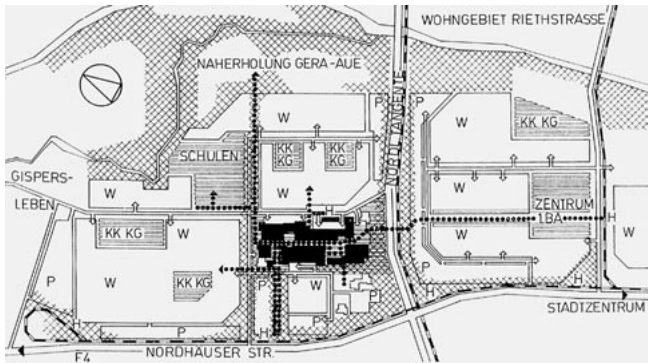
51.2 Modell Bebauungsstudie für das Wohngebiet Nordhäuser-Straße, Erfurt-Nord, mit den drei Teilgebieten Berliner Platz (Süden), Rieth (Osten) und Moskauer Platz (Norden), ca. 1975.



51.3 Luftbild des Wohngebiets Erfurt-Nord, links im Vordergrund die Baustelle des Kultur- und Freizeitums am Moskauer Platz, 1980



52.1 Bebauungsplan Moskauer-Platz, Erfurt-Nord, 1974



52.2 Funktionsplan Moskauer Platz, Erfurt-Nord, 1974



52.3A Erfurt-Nord, Kultur- und Freizeitzentrum „Stadt Moskau“ mit Espresso-Bar, September 1985



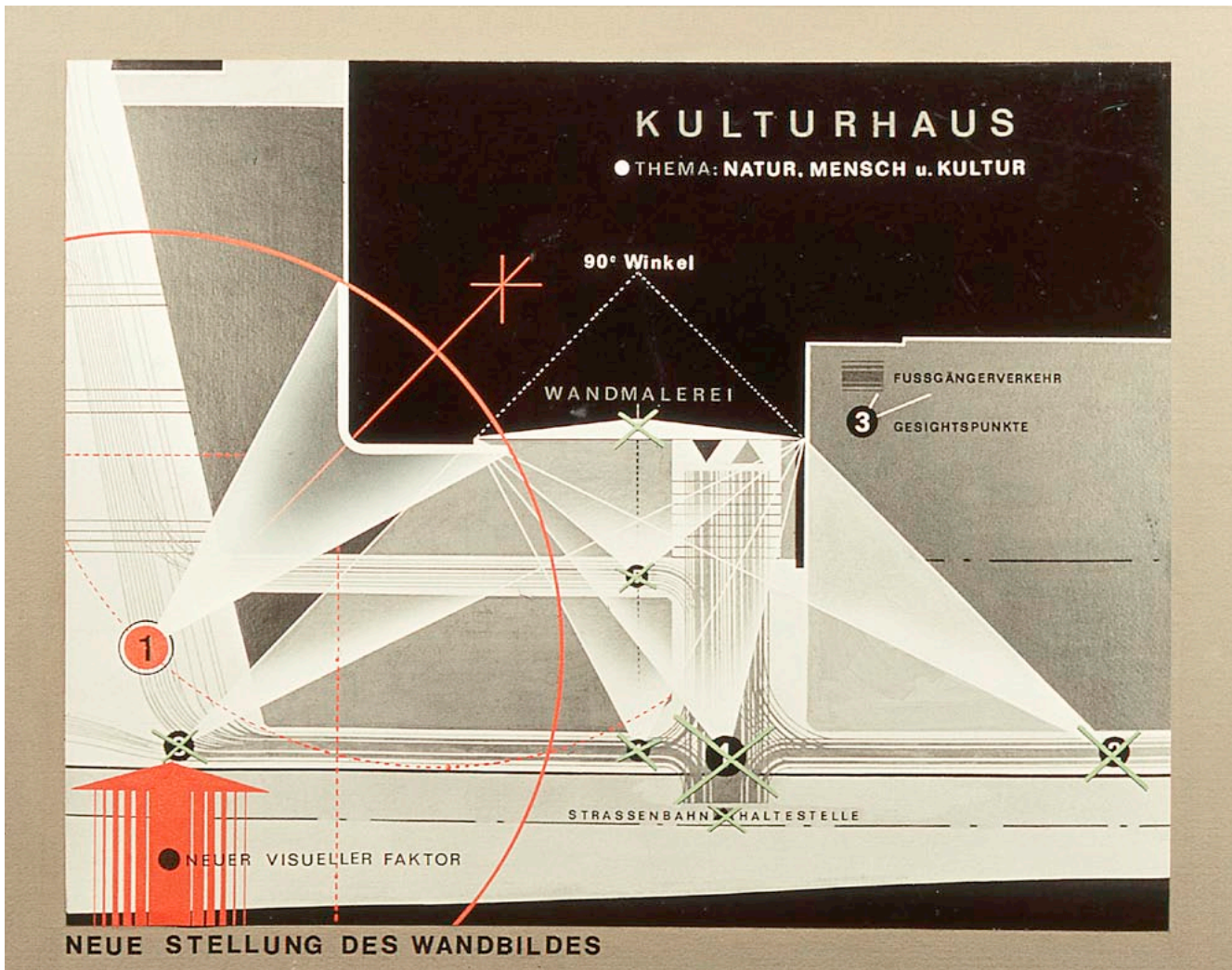
52.3B Erfurt-Nord, Moskauer Platz, Poliklinik Nord, 1983

Wiese standen nicht nur stilistisch und maßstäblich dem „alten“ Erfurt gegenüber, sondern auch symbolisch: So heben sich auf dem Cover der Zeitschrift *Architektur der DDR* deutlich die neu errichteten sozialistischen Dominanten von der historischen Bauumgebung ab, das dunkle „Alte“ wird dem hellen „Neuen“ verheißungsvoll gegenübergestellt. In einem von solchen „Räumen von weiter Strahlkraft“ sollte Renaus Wandbild die sozialistische Utopie im Bild manifestieren und auf die Betrachter rückwirken.³² Architektur, Städtebau und Kunstwerke im öffentlichen Raum fungierten aber nicht nur als Bedeutungsträger von politischen Botschaften, sondern „bewiesen“ ganz konkret die planmäßige Umsetzung von kulturpolitischen Vorgaben, hatten also auch eine herrschaftsstabilisierende Funktion für die politische Führung in Stadtteil, Kommune und Bezirk.³³ Zeitgenössische Beschreibungen von beteiligten Architekten und Planern betonen dies, etwa wenn Günter Andres (Wohnungsbaukombinat Erfurt) und Klaus Thomann (Büro Stadtarchitekt Erfurt) 1974 in *Architektur der DDR* davon sprachen, dass die Wohngebiete in Erfurt-Nord die „tiefgreifenden stadtstrukturellen Veränderungen“ widerspiegeln, da diese die „sozialen Diskrepanzen zwischen dem traditionellen Arbeitervierteln Erfurt-Nord und dem bürgerlichen Viertel ‚Erfurt-Süd‘ (ein Überbleibsel der disproportionalen kapitalistischen Entwicklung)“ beseitigen und gleichzeitig „Arbeits- und Lebensbedingungen verbessern“ würden.³³ Die in die Urbanistik eingeschriebene latente Polarisierung zwischen dem „alten“, problembehafteten und dem „neuen“, zukunfts-offenen Erfurt wurde auch auf der rhetorischen Ebene forciert.³⁴ Deutlich wird, wie stark auch die symbolische Bedeutung der Neubauviertel gewesen ist und welche utopischen Hoffnungen mit Architektur und Stadtplanung in Erfurt verbunden waren.

Das Areal Erfurt-Nord/Nordhäuser Straße stellte mit seinen drei Teilgebieten Berliner Platz, Rieth und Moskauer Platz und seinen 30.000 Einwohnern das größte Neubaugebiet des Bezirks dar. Die Wohnviertel waren an die Topografie der in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Flussauie der Gera angepasst [52.1]. Jedes der drei Unterzentren verfügte über ein eigenes „Wohnkomplexzentrum“, in dem verschiedene Funktionen der Versorgung, Dienstleistung und Freizeitgestaltung untergebracht waren.³⁵ Die Nordhäuser Straße als Ausfallstraße bildete die westliche Flanke, an der auch der öffentliche Nahverkehr angeschlossen war. Eine von Ost nach West verlaufende Tangente (Straße der Nationen) unterteilte das große Wohngebiet in zwei südliche Bereiche (Berliner Platz und Rieth) und ein nördliches Quartier (Moskauer Platz). Als städtebauliches

Rückgrat und „Kommunikationsachse“ der Gesamtkomposition fungierte die Fußgängerzone des Berliner Platzes, die parallel zur Nordhäuser Straße zwischen den Wohnhochhäusern verläuft.³⁶ Da diese Achse mittels einer Brücke mit dem Versorgungszentrum am Moskauer Platz verbunden war, bildete sie, von Süden kommend, den Eingang zum nördlich gelegenen Viertel. Renau studierte, wie Aufnahmen aus seinem Archiv zeigen, diese damals hochgelobte städtebauliche Komposition genau,³⁷ um daraus Rückschlüsse für die Erfassung der hauptsächlichen Betrachterstandpunkte und Fußgängerwege zu ziehen. Er griff dabei offensichtlich die stadtplanerischen Ideen des Bezirks auf, da auch in den Unterlagen zu Erfurt-Nord von „Kontaktstellen“ und „gartenarchitektonisch und bildkünstlerisch gestalteten Netzen von Promenaden, Wegen und Gehbahnen“ die Rede ist.³⁸

Das „Versorgungszentrum 2“ sollte das multifunktionale Herzstück des Moskauer Platzes und einen baulichen Höhepunkt des Viertels bilden [52.2]. Folglich war auch die anvisierte Ausgestaltung mit Werken der bildenden Kunst umfangreich, galt es doch, ein „der Bezirksstadt Erfurt gerecht werdender großstädtischer Eindruck“ auf allen Ebenen zu evozieren.³⁹ Das als Musterlösung bezeichnete Kooperationsprojekt des Wohnungsbaukombinats Erfurt, des Büros des Stadtarchitekten Erfurt und der Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur, Außenstelle Weimar vereinte die „Grundausstattung (wie Kaufhalle, Gaststätten, Dienstleistungen) mit Einrichtungen der erweiterten Ausstattung des Handels, der Kultur, der medizinischen Betreuung“ für das gesamte Wohngebiet Erfurt-Nord mit damals immerhin 30.000 Einwohnern [52.3A–B].⁴⁰ Alleine aus dieser Übersicht lässt sich die Bedeutung des Zentrums für das Funktionieren und die Lebensqualität des Viertels erahnen. Durch seine flexible Grundrissdisposition erhofften sich die Planer, „kulturelle Aktivitäten der Schüler und Jugendlichen zu stimulieren“.⁴¹ In einer zeitgenössischen Projektbeschreibung aus den 1970er Jahren wird die exponierte Lage im Viertel und die Erschließung von Westen aus Richtung Nordhäuser Straße/Trambahnhaltestelle betont.⁴² Aus diesem Grund sind in Renaus Entwürfen die Blickachsen- und Wegführungsanalysen immer von der westlichen Erschließung des Zentrums aus gedacht. Auf die mittels eines Punkthochhauses am nordwestlichen Rand des Zentrums markierte städtebauliche Eingangs- oder Torsituation reagierte Renau im ersten Entwurf mittels eines frontal in Richtung Zugang ausgerichteten, hoch angebrachten Wandbildes, auf das die Besucher, von der Straßenbahnhaltestelle kommend, zuliefen. Nach der Verlagerung der Haltestelle



54.1 Renau, Dokumentation über die Entstehung des Entwurfs: „Neue Stellung des Wandbildes“, Standort- und Blickpunktstudie für das Wandbild, ca. 1976



54.2A Renau, Gebäudeecke des Wandbildes an der Mensa des Bildungszentrums Halle-Neustadt, Diaprojektor im Atelier, um 1970



54.2B Renau, Entwurf für das Wandbild „Der Marsch der Jugend in die Zukunft“ an der Mensa des Bildungszentrums Halle-Neustadt, AteliermitarbeiterInnen im Garten des Hauses mit dem Entwurfsmodell, um 1970

in Richtung Norden war diese Komposition obsolet geworden, denn nun wären die Besucher der Gebäudekante zugestrebt und hätten das Wandbild nicht sehen können: Das wäre dem Ziel Renaus, eine Einheit von Architektur und Umfeld zu schaffen, entgegengestanden. Er schlug also die Verschiebung der Wandbildposition mit weitreichenden Konsequenzen für die Gebäudekubatur vor [54.1].

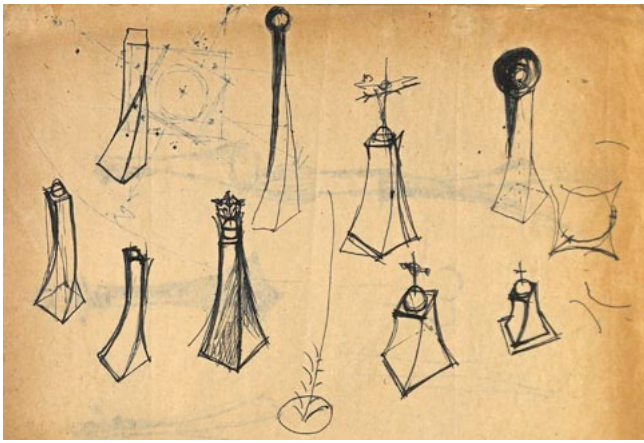
Wie schon Ende der 1960er Jahre bei dem Wandbild der Klubmensa des Bildungszentrums in Halle-Neustadt war es für Renau ästhetisch unbefriedigend, eine rechtwinklige Gebäudekante mit einem applizierten Wandbild zu „überformen“. Während jedoch in Halle-Neustadt das Wandbild um die Ecke herum ausgeführt wurde und Renau nur auf optisch-perspektivische Hilfsmittel [54.2A–B] zurückgreifen konnte, kam es in Erfurt wohl um 1979/80 tatsächlich zur Anpassung der Architektur an das bildkünstlerische Konzept: Die Gebäudekanten des Wohnkomplexzentrums wurden zu Viertelkreisen ausgebildet und stellten damit einen fließenden optischen Übergang dar. Offen bleibt, ob die Neuformulierung der Gebäudekanten auf den Vorschlag Renaus zurückgeht oder ob, und dies scheint plausibler, mehrere Faktoren zur Planänderung führten.⁴⁴ Waren beim Entwurf von 1974 an der Stelle neben dem Punkthochhaus noch ein Blumenladen, ein Zwischengang und eine große Gaststätte vorgesehen, so fanden sich nach der Bauausführung dort die Räume der Bibliothek, für deren Nutzung Fensteröffnungen nicht zwingend waren. Ähnlich von der Funktion des Innenraums gedacht war auch Walter Womackas „Bauchbinde“ am Haus des Lehrers am Berliner Alexanderplatz, wo sich hinter dem umlaufenden Fries die fensterlosen Bibliotheksmagazine befanden.

*„Zu größerer ästhetischer Wirksamkeit von Städtebau und Architektur beizutragen“:⁴⁵
Konzeption, Planung und Ausführung des Wandbildes*

Für die Erstellung einer bildkünstlerischen Konzeption und die organisatorisch-administrativen Abläufe der Auftragsvergabe und -abwicklung von Kunst im öffentlichen Raum war im Bezirk Erfurt ab 1972 der „Hauptauftraggeber architekturbezogene Kunst“ beim Bezirksarchitekten zuständig.⁴⁶ Dieser war von der Staatlichen Auftragskommission als ausführendes Organ eingesetzt worden, um die „sozialistische Umgestaltung der Städte und Gemeinden zu unterstützen“.⁴⁷ Für Renau war der Hauptauftraggeber nicht nur die Schnittstelle zu den staatlichen Behörden, sondern auch zu den Architekten des Woh-

nungsbaukombinats und den Künstlern der anderen Projekte im Gebiet. Ihm unterlagen nicht zuletzt auch die finanzielle Abwicklung des Projekts und die Qualitätskontrolle. Auf Grundlage des Generalbebauungsplans, der eine gemäß der Geschichte und Lage des Ortes „generelle Thematik der künstlerischen Ausgestaltung“ beinhalten sollte, wurde ein umfassendes Ausstattungsprogramm für die Wohnviertel konzipiert.⁴⁸ Theoretisch war im nächsten Schritt vorgesehen, in Abstimmung mit den Architekten und Künstlern des Bezirks Arbeitskollektive zu bilden, die das Programm in die Tat umsetzen sollten. In der Planungsgeschichte des Wohngebiets Erfurt-Nord sieht man, dass zwar ab 1975 eine vom Rat der Stadt verabschiedete Gesamtkonzeption für die bildende Kunst vorlag,⁴⁹ die Arbeitsschritte der bildenden Künstler jedoch jenen der Architekten nachgeordnet waren. Verbindlich waren zumeist die Bildthemen und die Inhalte, auf deren Ausgestaltung später im Prozess von Seiten des Auftraggebers Einfluss genommen werden konnte. Schließlich erhielten die Künstler, die sich mit einzelnen Werken beteiligten, einen Vertrag auf Honorarbasis. Die Vertragspartner verpflichteten sich darin zum Beispiel „zur Gemeinschaftsarbeit auf der Grundlage der bestätigten künstlerischen Konzeption“,⁵⁰ was den kreativen Spielraum definierte, denn zusätzlich war noch eine Kontrolle durch den bezirklichen Künstlerverband bei „politisch-ideologischen und künstlerischen Fragen“ vorgesehen.⁵¹

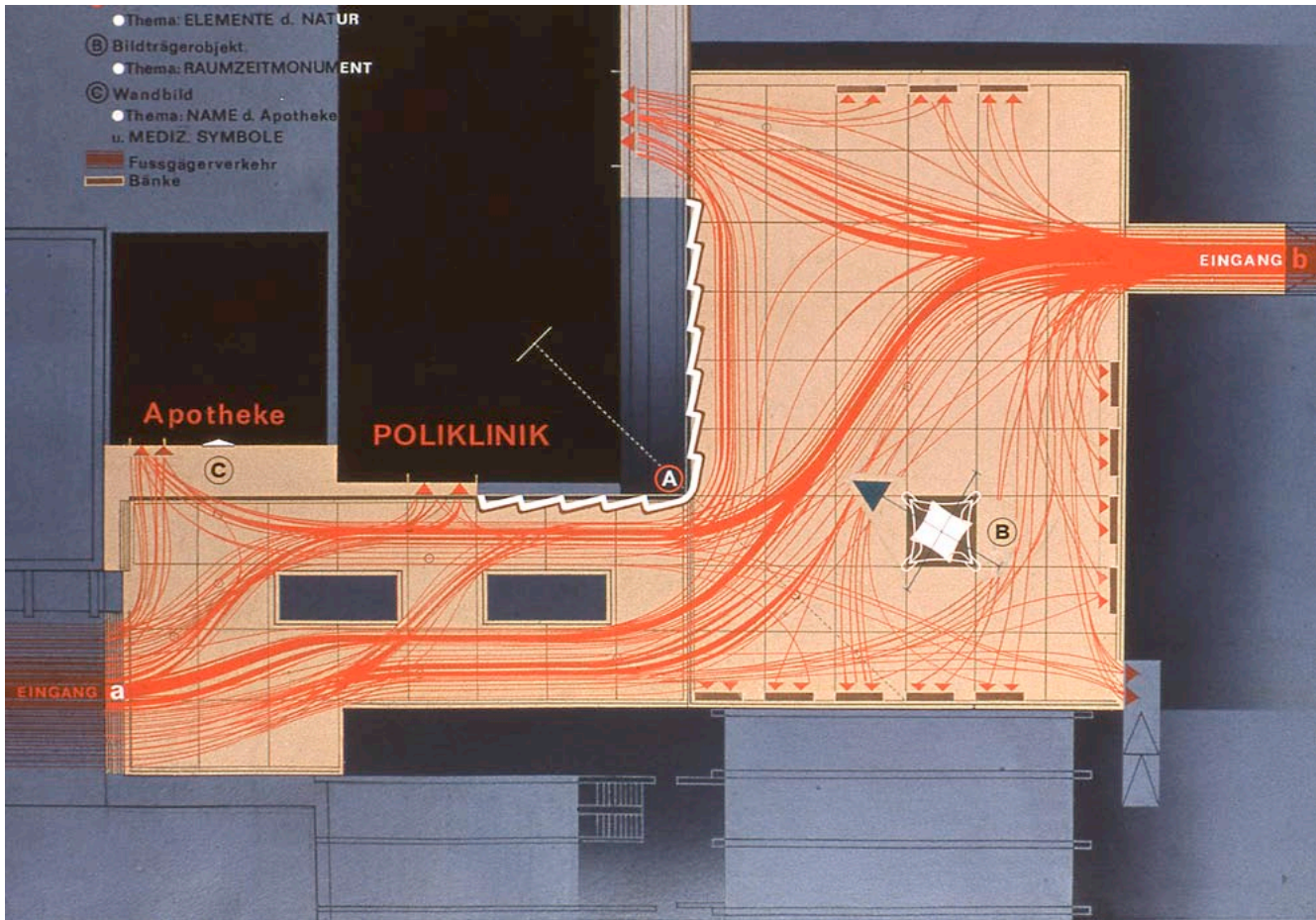
Dieses beständige Changieren und Ausloten lässt sich bei Renaus Wandbild am Moskauer Platz anhand der Quellen verifizieren. Dies betrifft zum Beispiel die Ausführungstechnik: 1975 schlägt die Staatliche Auftragskommission beim Bezirk Erfurt eine Ausführung in „Emailmalerei, Spaltklinker o.a. wertvolle beständige Technik“ vor.⁵² Dieser Plan wird nicht weiter verfolgt: Im Dezember 1977 legt Renaus Kollektiv aber einen genau kalkulierten Vorschlag für eine Ausführung der Wandbilder in Fliesen vor und führt Kostengründe für diese Technik als Begründung an.⁵³ Insgesamt wurde mit knapp 124.000 Fliesen für die 308 Quadratmeter Fläche an Wandbildern kalkuliert. Die Glasfliesen sollten von der Glasmalerei Dieter Schölzel in Berlin angefertigt werden. Wiederum zwei Jahre später kam es zu einer erneuten Modifikation. Wie aus einem Schreiben von Josep Renau an das Büro für architekturbezogene Kunst in Erfurt vom Juli 1979 ersichtlich wird, konnte der Glasmaler Schölzel nicht mehr beauftragt werden, da sich dieser „nur noch mit dem allgemeinen klassischen Mosaik“ beschäftigen würde.⁵⁴ Außerdem seien Schölzels Mosaik mit 1.000 Mark pro Quadratmeter deutlich teurer als die Glasmosaik von VEB Stuck und Naturstein in Berlin



56.1 Renau, Skizzen für das „Raumzeitmonument“ auf dem Forum vor der Poliklinik am Moskauer Platz, Erfurt-Nord, ca. 1976



56.2 Renau, Entwurf für das Wandbild an der Poliklinik Erfurt-Nord, Fotografie des Architekturmodells mit Figurinen zur Blickpunkteanalyse, ca. 1976



56.3 Renau, Entwurf für das Wandbild an der Poliklinik Erfurt-Nord, Wege- und Blickpunkteanalyse, ca. 1976

Friedrichsfelde-Ost mit 500 Mark pro Quadratmeter, sodass Renau den Auftraggeber um eine Entscheidung hinsichtlich der zu wählenden Mosaiktechnik bat. Wie aus dem weiteren Schriftverkehr zwischen Renau und VEB Stuck und Naturstein deutlich wird, fiel die Wahl letztlich auf den VEB als Produzenten und auf die Technik des Glasmosaiks.⁵⁵ Die Entscheidung für ein Glasmosaik wurde schließlich auch im Honorarvertrag zwischen dem Rat der Stadt Erfurt / Abteilung Kultur und Josef Renau vom März 1980 fixiert.⁵⁶

Neben der Technik änderten sich aber auch andere Parameter des Projekts: Noch im Dezember 1977 ging das Kollektiv von drei auszuführenden Wandbildern und einem sogenannten Raumzeitmonument [56.1] aus und legten eine Bedarfskalkulation vor: Geplant waren ein 18,4 x 6,90 Meter großes Wandbild am Kulturhaus, ein kleineres, 2,50 x 2,60 Meter messendes Werk an der Apotheke und eines mit monumentalen Ausmaßen von 50,2 auf 3 Metern an der Poliklinik. Um 1978 wurde die architektonische Konzeption des Wohnkomplexzentrums jedoch erheblich modifiziert. Danach wurde Renaus Ursprungsidee nicht nur deutlich reduziert, sondern erhielt auch eine andere Ausrichtung: Aus den ersten Planungen für je ein Außenwandbild an einer Gaststätte und an der Apotheke sowie für das „Raumzeitmonument“ fielen bis zum finalen Vertragsabschluss alle Projekte bis auf das Wandbild an der Gaststätte heraus. Gleich blieb bei allen Planänderungen jedoch das bildkünstlerische Programm, das der Ausschreibung bereits schon 1975 zugrunde lag, und in dem von Seiten des Hauptauftraggebers festgehalten wurde, dass das Wandbild eine von weitem erkennbare „bildkünstlerische Dominante [mit] starker Farbigkeit“ darstellen sollte.⁵⁷ Schließlich legte man als Arbeitsthemen „Gartenbau, Blumen-, Blütenmotive (symbolisch), dekorativ oder figürlich-thematisch“ fest, woran sich Renau einerseits konsequent orientierte, andererseits aber das ornamental-schmuckhafte mit dem Figürlichen in einer Synthese verband. Der Vertrag zwischen dem Hauptauftraggeber und Renau von 1976 bestätigte das Thema, beinhaltete jedoch noch keinen Bildtitel, der erst Anfang 1980 festgelegt wurde.

Die Archivquellen im Museum für moderne Kunst im spanischen Valencia (IVAM) zeigen den Weg zur Auftragsvergabe an Renau innerhalb der Bezirks-Bürokratie. Sie können aber nicht alleine die informellen Wege klären, die diese Entscheidung vorzubereiten halfen. Ungewöhnlich war die Wahl des Berliner Künstlers allemal, da üblicherweise die Künstler des Bezirks für derartige Aufträge präferiert wurden. Die Zeitzeugin Marta

Hofmann erinnert sich, dass Rosita Peterseim, die 1972 bis 1980 als stellvertretende Leiterin des Büros für architekturbezogene Kunst tätig war, den Kontakt zu Renau hergestellt und die Auftragsvergabe mit ihrer Initiative gegenüber den Behörden durchgesetzt hat.⁵⁸ Mitte der 1970er Jahre waren die Arbeiten des Künstlers, zum Beispiel für Halle (Saale), durch eine Veröffentlichung in der populären Reihe Maler und Werk des Dresdner Verlags der Kunst bekannter geworden.⁵⁹ Renau erhielt im Januar 1976 offiziell die Bestätigung, dass er für Wandbildaufträge im Wohngebiet auserwählt wurde. Im März 1976 reiste er zu den Vertragsverhandlungen nach Erfurt.⁶⁰ Der Vertrag sah vor, dass Renau durch regelmäßige Rückmeldungen die „Möglichkeit der ständigen Einflußnahme der zuständigen örtlichen Räte auf den künstlerischen Schaffensprozess [...] zu sichern“ habe. Im Einzelnen erwartete man von Renau im Laufe des Jahres 1977 den Vorentwurf, perspektivische Darstellungsanalysen zur städtebaulichen Situation in Text und Bild, Kompositionsskizzen, Modell und Ausführungsentwurf im Maßstab 1:20 und Material- und Werkproben für die technische Ausführung. Mit der Vertragsbestätigung 1977 war das Projekt bereits in Verzug geraten, gleichsam begann im Sommer die hochgradig intensive und komplexe Planungs- und Entwurfsphase für das Wandbild, zu der, wie die Kunsthistorikerin Wilma Rambow anmerkt, „Standortstudien und umfassende Raumanalysen [...], fotografische und filmische Dokumentation, Entwurfsskizzen [...], maßstäbliche Modelle“ gehörten.⁶¹

Der erste und wichtigste Schritt bei der Vorbereitung des Entwurfs bestand für Renau üblicherweise in der stadträumlichen Analyse der Wandbildumgebung. Die Planung sah vor, dass das Zentrum sowohl von Süden (über die Brücke zum Berliner Platz) als auch von Westen (von der Straßenbahnhaltestelle beziehungsweise Bundesstraße) erschlossen werden würde. Trotz aller Planmodifikationen blieben diese Zugangswege konstant, weswegen Renau auf die beiden Eingänge zum Zentrum fokussierte: einerseits auf die südliche Seite in der Nähe der Fußgängerbrücke und andererseits auf die nordwestliche Ecke des Wohnkomplexzentrums als markanten Blickpunkt (und späteren Anbringungsort seines Wandbildes). Dort war in den Planungen von Anfang der 1970er Jahre ein Wohnhochhaus samt Fußbebauung vorgesehen.⁶² Die Ausrichtung der nordwestlich gelegenen Gaststätte in Richtung ÖPNV garantierte eine hohe Sichtbarkeit des Kunstwerks mit dem Thema „Gartenbau und Erde“.⁶³ Und auch das zweite vorgesehene Wandbild an der Apotheke hätte durch die Platzierung am „Forum“, dem repräsentativen Höhepunkt der Gesamtanlage,⁶⁴ eine hohe

stadträumliche Signifikanz gehabt [56.2]. Hier sollte Renau gemäß dem Konzept der Auftragskommission ein vertikales Wandbild zwischen dem ersten und vierten Geschoss entwickeln, was aber nicht weitergeführt wurde.⁶⁵ Im Rahmen einer gemeinsamen Baustellenbesichtigung von Renaus Kollektiv mit dem Auftraggeber und dem Wohnungsbaukombinat im Februar 1977 wurden Fotos vom Architekturmodell des Kulturzentrums gemacht, der Bebauungsplan des Wohngebiets und Material zur Poliklinik und Apotheke an Renau ausgehändigt.⁶⁶ Diese Planungsmaterialien bildeten für die spätere Arbeit im Atelier Renaus eine unverzichtbare Grundlage.⁶⁷

Renaus intensive Beschäftigung mit dem urbanen Umfeld lassen nicht nur eine Nähe zu stadtplanerischen Methoden erkennen, sondern auch zu behavioristischen Ansätzen in der Stadtforschung,⁶⁸ griff der Künstler doch auf (vermutlich eigene) Erhebungen zu den Haupt- und Nebenverkehrswegen sowie zu typischen Standorten der Anwohner und Besucher zurück. Renau legte für den Moskauer Platz eine stadtsoziologische Feldstudie vor, die er in seine Entwurfsüberlegungen zu Komposition, Rhythmus und Farbigkeit des Bildes einfließen ließ. Dass er dabei grundsätzlich von dynamischen Betrachtern im Stadtraum ausging, die nicht von einem feststehenden Hauptansichtspunkt das Wandbild frontal ansahen, sondern in verschiedenen Gemütszuständen, zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten sowie Lichtsituationen und in diversen Bewegungsformen, zeigt, wie lebendig auch noch Ende der 1970er Jahre Renaus mexikanische Erfahrungen waren.⁶⁹ Dort hatte er, gemeinsam mit Siqueiros, ausgehend vom Prinzip dynamischer Betrachter, erstmalig bei einem Innenwandbild solche theoretischen Ansätze in die Praxis umgesetzt, die er bei späteren Projekten in der DDR konsequent weiterentwickelte.⁷⁰ Indem er auf einer „Datenbasis“ fußend seinen Entwurf permanent anpasste, war es Renau möglich, auch auf Planänderungen in der architektonischen Konzeption zu reagieren und das Bild in die neuen räumlichen Gegebenheiten einzugliedern [56.3]. Mehrfach lässt sich im Erfurter Fall diese Strategie belegen. Fundamental war insbesondere die Entscheidung, die Trambahnhaltestelle an der Nordhäuser Straße zu verlegen und somit auch die Fußgängererschließung des Wohnkomplexzentrums zu variieren. Renau passte den Entwurf diesen neuen räumlichen Bedingungen mit ihren veränderten Sichtachsen und Blickbeziehungen an.

Die fotografischen Erkundungen des Stadtraums am Moskauer Platz und die Planungsunterlagen des Wohnungsbaukombinats Erfurt bildeten die Basis für die Arbeit im Atelier. In meh-

ren Schritten entstanden Entwürfe für die Bildkomposition und die Massenverteilung – zunächst noch unter Verzicht von figürlich-realistischen Bildmotiven – sowie perspektivische Ansichten, die immer wieder maßstäblich auf Modelle übertragen wurden. Doch damit nicht genug: Fotografien aus dem Nachlass Renaus zeigen, dass er diese Modelle unter Verwendung von Modellpuppen ablichtete, um damit eine „neutrale“ Kontrolle durch das Medium der Fotografie zu erhalten. Dadurch war es bereits im Atelier möglich, die zukünftigen Verhältnisse vor Ort zu simulieren und bei Mängeln nachzuzustimmen. Nacheinander wurde der zunächst noch abstrakt-geometrische Entwurf „malerisch“ überarbeitet, ergänzt und immer wieder anhand von Modellen überprüft, um zum Beispiel die perspektivischen Verkürzungen und Verzerrungen „korrekt“ abzubilden. Der finale Schritt vor der Ausführung des eigentlichen Wandbildes bestand in der Anfertigung eines maßstäblichen Kartons. In akribischer Feinarbeit erstellten Renau und sein Kollektiv ein Mosaik aus Pappquadraten, die in Farbe und Anzahl exakt den Glasfliesen des Wandbildes entsprachen [60.2]. Der Karton bildete für den Fliesenhersteller die Arbeitsgrundlage und wurde bei der Aufbringung der Fliesen auf den Bildträger als Korrekturmedium herangezogen. Für die Wahl eines Glasmosaiks sprachen, wie oben kurz ausgeführt, wirtschaftliche und ästhetische Gründe, denn es war weitaus günstiger als Keramik und behielt seine Leuchtkraft.⁷¹

Über drei Jahre nach Vertragsunterzeichnung legte Renau im Sommer 1979 die finalen Vorentwürfe für das Wandbild den Auftraggebern vor, sodass sich die Vertreter des bezirklichen Auftraggebers bei Atelierbesuchen in Berlin im Juni und September 1979 von den finalen Entwürfen überzeugen ließen.⁷² Auch bei der zwischengeschalteten Sitzung der Abteilung Kultur beim Rat der Stadt Erfurt im August 1979, bei der Renau sein Endkonzept ein weiteres Mal dem Auftraggeber präsentierte, wurde positiv über den Entwurf beschieden,⁷³ sodass dieser, nochmals leicht überarbeitet, als Anlage zum Honorarvertrag von 1976 kam. Festgelegt wurde, dass das Wandbild eine Länge von 30 Metern und eine Höhe von 6,90 Metern haben sollte.⁷⁴ Der Bildtitel wurde noch offengelassen und von einem Mitglied der Delegation so beschrieben: „Die Idee wird metaphorisch durch offene Hände, die einen Apfel und eine geometrische Figur tragen, veranschaulicht. Mit diesen Symbolen wird auch eine Aussage über die Beziehung von Mann und Frau angestrebt. Den Hintergrund bilden Elemente der natürlich gewachsenen und beherrschten Natur.“⁷⁵ Nachdem die inhaltlichen und finanziellen Aspekte im Frühjahr 1980 geklärt waren, und im Januar 1980 der Bildtitel „Die Beziehung

des Menschen zu Natur und Technik“ festgelegt wurde,⁷⁶ ging es um die Ausführung des Wandbildes. Die Realisierung wurde durch den Rat des Bezirks Erfurt an die Abteilung Mosaik beim VEB Stuck und Naturstein in Berlin delegiert. Renau legte in Absprache mit den Betrieben im Oktober 1980 einen Farbspiegel für die benötigten Fliesen vor⁷⁷ und übergab im September 1981 den sechsteilige Entwurfskarton im Maßstab 1:5 (1,48x6,10 m).⁷⁸ Die 120.000 Glasfliesen wurden vom VEB Farbglaswerk in Reichenbach/Oberlausitz bis März 1982 hergestellt, doch konnten aufgrund von Materialengpässen nicht alle bestellten Farbtöne produziert werden.⁷⁹ Parallel dazu, aber noch weit vor der Fertigstellung, verstärkte Renau die Popularisierung seines Wandbildprojekts. Neben Vorträgen in Erfurt und Spanien trugen Ausstellungen im Angermuseum Erfurt und in der „Galerie Berlin“ (1981) zur Verbreitung seiner Entwürfe und Ideen bei [59.1].⁸⁰

Renau starb im Oktober 1982, während die Arbeiten am Wandbild noch nicht abgeschlossen waren, und man noch mit zwei Jahren bis zur Montage von Seiten der Bauaufsicht des KufZ rechnete.⁸¹ Sein Kollektiv, bestehend aus Anette Becker, Clemens Becker, Peter Gültzow, Marta Hofmann, Manfred Naumann und Peggy Tippmann führt das Projekt erfolgreich bis 1984 zu Ende. Noch einmal gelangt seine einzigartige Wandbildkunst durch die Tagespresse zu einem gewissen Bekanntheitsgrad innerhalb der DDR.

Bild: Form und Bedeutung

Dem Kunsthistoriker Peter Guth zufolge kann die Wandbildkunst in der DDR auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung in vier verschiedene Gruppen einsortiert werden: „plakative“, „poetische“ – darunter solche Arbeiten in naiver, folkloristischer oder reflexiver Manier⁸² –, „ornamentale“ und „appellatorische Lösungen“.⁸³ Renaus Bilder, und somit auch jenes in Erfurt, gehören zur reflexiven Wandbildkunst, da sie sich „deutlich vom Lebensalltag [abhoben und] auf politisch, menschlich und menscheitsgeschichtlich übergreifende Fragestellungen“ orientiert waren.⁸⁴ Als Charakteristikum seiner Arbeiten ist neben der stadträumlichen Blick- und Wegeanalyse eine Bildsprache zu nennen, die collagenartig Motive aus unterschiedlichsten Kontexten miteinander verbindet und dadurch neue Bedeutungsebenen kreiert. Waren es bei den Wandbildern der 1960er Jahre in Halle-Neustadt utopische Momente wie die Beherrschung von Natur, Technik und Kosmos, so ging es beim Erfurter Wandbild weniger um die Sub-



59.1 Ausstellung mit den Wandbildentwürfen Renaus im Angermuseum Erfurt, 1981



59.2 Renau, „Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus“, Entwurf zu einem Wandbild, Boceto Nr. 3, Sommer 1969



60.1 Renau, Holzmodell des Erfurter Wandbildes, 1982



- 60.2 Renau, Mitarbeiter beim Bekleben des Kartons mit farbigen Pappquadraten zur Markierung der Farbübergänge der Fliesen im späteren Wandbild, ca. 1980
- 60.3 Renau, „Objekt Erfurt – Dokumentation“, Fotografien einer Schnecke, ca. 1978
- 60.4 Renau, Entwurf für das Wandbild „Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik“, Detail der rechten Modellseite, ca. 1980 (am Modell sind die Seiten des Wandbildes noch spiegelverkehrt angeordnet)
- 60.5 Renau, Entwurf für das Wandbild „Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik“, Detail der rechten Modellseite mit dem Zirkel, ca. 1980
- 60.6 Renau, Studien zum „Zukünftigen Arbeiter im Sozialismus“, Fotografie einer Hand mit Zirkel, ca. 1969

ordination der Umwelt unter die Gesellschaft, als vielmehr um einen Ausgleich und die Harmonie zwischen Natur, Kultur und Technik. Die utopischen Phantasien einer kybernetischen Moderne, wie auf dem Entwurf für den „Zukünftigen Arbeiter im Sozialismus“ (1969, [59.2]) für die „Akademie der Marxistisch-Leninistischen Organisationswissenschaft“ in Berlin-Wuhlheide manifest, fehlen auf dem Erfurter Wandbild.

Doch was sehen wir? Renau entfaltet ein in die Horizontale gelagertes Panorama, das eine Dreiteilung aufweist [60.1]: Links vom Betrachter befindet sich der Bildabschnitt der die Natur symbolisiert. Hier finden wir eine dichte Vegetation mit einem großen Baumstamm, unterschiedliche Pflanzen und einer großen Schnecke, für die Renau verschiedene Fotos als Vorlagen anfertigte [60.3]. Weiter nach rechts, genau an der Rundung des Wandbildes, ist eine geöffnete (linke) Hand zu sehen, die einen aufgeschnittenen Apfel in der Handfläche hält. Die monumentale Hand trennt die Natur von der rechten Bildseite und vermittelt zur Mitte hin, die auch das symbolische Zentrum des Werks darstellt. Zwischen der linken und der nach rechts geöffneten zweiten Hand mit einem aufliegenden Prisma ist die Verbindung der beiden Symbole für Mann (♂) und Frau (♀) in einer Figur zu sehen. Auf der rechten Bildseite, über dem ehemaligen Haupteingang, sind vor einem bläulichen Millimeterpapier abstrakt-geometrische Formen, ein Zirkel, Bäume und darüber eine Stadtsilhouette präsent [60.4].

Diese Seite stellt die Technik (beziehungsweise die Kultur) dar. Wer sich von der Straßenbahnhaltestelle im Westen dem Wandbild nähert, nahm zunächst die Bildrundung mit dem geöffneten Apfel und die linke Bildhälfte mit dem Thema Natur wahr. Ein wenig später offenbarte sich dann die zweite Hand und die rechte Bildhälfte. Im Bildtitel liegt schon die naheliegende Interpretation des Bilds als Zusammenführung klassischer Gegensatzpaare der europäischen Kulturgeschichte seit der Antike vor, die durch die Bildkomposition hervorgehoben werden: links die noch ungezähmte Natur mit Pflanzen und Tieren. Gehalten in dunklen und warmen Tönen (gelb, rot, orange) steht die linke Bildseite für das Weibliche, das gemeinhin mit Erd- und Naturverbundenheit, Schöpfung und Fruchtbarkeit, und auch mit dem Wilden, verbunden wird. Der Apfel ist in der Antike „wegen seiner Schönheit und Süße ein Symbol der Liebe und Fruchtbarkeit und als solches Attribut der Aphrodite“; in der christlichen Ikonografie gesellt sich dann die Bedeutung als „unheilbringende Frucht [...] und [...] Symbol der Sünde“ hinzu.⁸⁵ In der mittelalterlichen Kunst steht der Apfel in der Hand Marias für die Überwindung des Sündenfalls durch Jesus

Christus. Auch wenn keine schriftlichen Belege dafür gefunden werden können, die Renaus Bildsprache in einen antiken und/oder christlichen Kontext einordnen, so scheint es dennoch vertretbar zu sein, den Apfel als Symbol für das Weibliche, Fruchtbare und für die Liebe zu interpretieren. Mit dem geometrischen Körper, dem Zirkel und den gestutzten Bäumen vor einem bläulich-kalten, gerasterten Hintergrund, hat Renau rechts das Gegenbild zur Natur gestaltet. Diese Seite steht für Vernunft, Ratio und Ordnung, also Werten, die vor allem seit der Renaissance, dem Barock und in der Aufklärung dem Männlichen zugeschrieben und die im Bild mit dem Zirkel als Instrument zusammengefasst werden [60.5].⁸⁶

In der Gegenüberstellung mit dem Prisma in der rechten Hand und den versammelten Symbolen für Technik/Kultur, die das Männliche repräsentieren, ist aber kein Konflikt zwischen Mann/Frau, Natur/Technik, Gefühl/Vernunft gemeint, sondern die gegenseitige Aufhebung der Gegensätze zu einer Vorstellung der Einheit und der symbiotischen Harmonie dieser beiden Sphären. Im Kontext staatssozialistischer Ideologie hatte ein solches Versprechen den Rückhalt der Klassiker des Marxismus-Leninismus, denn in der DDR galten ja mit der erfolgreichen Überwindung des Kapitalismus und des Klassenkampfes die Entfremdungen, also die Gegensätze, zwischen Mann und Frau, zwischen Natur und Technik, Mensch und Umwelt als aufgehoben und überwunden zugunsten einer dialektischen Synthese. Entsprachen bei Renaus Idee für die Wandbilder in Halle-Neustadt die beiden Treppentürme des Internats den beiden Seiten von ungezügelter und gezähmter Natur, so steht in Erfurt nicht mehr die visuelle Gegenüberstellung, sondern die Vereinigung in einem Bild auf dem Programm. Im wahrsten Wortsinn gehen die vermeintlichen Gegensatzpaare von Natur und Technik, Frau und Mann, Gefühl und Technik Hand in Hand, symbolisiert durch das geöffnete Händepaar im Bildzentrum. In der Konzentration der Hauptaussage auf die Bildmitte und die Gegenüberstellung der beiden klar voneinander getrennten Hälften, die unterschiedlichen Aussagen entsprechen, erinnert Renaus Wandbild in Erfurt an mittelalterliche Flügelaltäre, die mit ihren Seitentafeln und dem Mittelbild ebenfalls eine klare formale und inhaltliche Dreiteilung aufweisen. Diese formale Analogie zum Flügelaltar und die Verwendung von kulturgeschichtlich bekannten Bildelementen und Symbolen verdeutlicht beim Erfurter Wandbild eindringlich die Arbeitsweise Renaus, der sich bei allen Wandbildprojekten in der DDR unterschiedlichen Bildquellen und Bedeutungsebenen bediente und diese zusammenführte. Auch der Rückgriff auf den Zirkel und das Prisma als Symbole



62.1 Renau, Entwurf für das Wandbild „Die friedliche Nutzung der Kernenergie“ für das Energiekombinat Halle/S., Entwurfsmodell in Renaus Garten, um 1970



62.2A Erfurt, iga 73, Blick auf das Ausstellungsgelände



62.2B Erfurt, iga 73, Blick in eine Ausstellungshalle mit Landwirtschaftserzeugnissen aus der DDR

für Technik und menschliche (hier männliche) Kreativität zur Beherrschung der Natur findet sich schon in früheren Bildern Renaus [60.6].⁸⁷ In Erfurt zeigt sich die Zusammensetzung und neuartige Kombination von Bildvorlagen und -elementen für eine universelle Aussage. Diese Quellen entstammten der Kunst- und Kulturgeschichte, aber auch der Technik und Wissenschaft und der Alltagswelt.⁸⁸ Renaus collagenartige Wandbilder garantierten somit eine mehrdimensionale Lesart und sprachen ganz unterschiedliche Betrachter an: Emotionale, ästhetische, intellektuelle und dekorative Facetten kamen in Renaus Wandbild zusammen und bildeten eine Einheit.

Bei aller Universalität der Bildelemente folgt das Erfurter Werk gleichzeitig auch einer spezifischen Tendenz einer „Veralltäglichen“ der Kunst in der DDR der 1970er Jahre, in der nicht mehr (wie auch auf anderen Bildern des Künstlers) Planer, Leiter und Programmierer sozialistische Heldentaten vollbringen, sondern die Mühen des Alltags mehr oder weniger gut bewältigen. Guth konstatierte gar eine gewisse „Wandbildmüdigkeit“ für die 1970er Jahre.⁸⁹ Aber während in der Porträtmalerei dieser Jahre Ernüchterung und teilweise Desillusionierung der Dargestellten dominieren, gibt Renau die Perspektive nicht auf, sie hat nur einen überschaubaren Erwartungshorizont. Es wird die Einrichtung im Hier und Jetzt zelebriert. Klare Zuordnungen – man beachte zum Beispiel das Gitternetz rechts – und eindeutige Symbole lassen die Betrachter nicht an die Eroberung des Kosmos oder die Beherrschung der Atomenergie denken – beides wichtige Themen von Renaus Bildern der 1960er Jahre [62.1] –, sondern an die Erfüllung des alten Traums vom „Goldenen Zeitalter“, der in der Aussöhnung von Individuum, Gesellschaft und Umwelt liegt, wobei es seit der Aufklärung die Vorstellung gab, dass diese Aussöhnung im Garten als gestaltete ideale Natur wahr gemacht werden könne.⁹⁰ Die technokratische Utopie eines High-Tech-Sozialismus hatte ausgedient zugunsten einer überschaubaren, klar abgesteckten Welt, in der gesellschaftliche Gegensätze und Spannungen zwischen Mensch und Umwelt aufgehoben sind und alles an seinem Platz und sortiert ist. Der Historiker Reinhart Koselleck sprach in solchen Fällen eines starken Gegenwartsbezugs von einem großen Erfahrungsraum und einem geringen Erwartungshorizont.⁹¹ Bei utopischen, in die Zukunft gerichteten Gesellschaften, sei dieses Verhältnis umgekehrt. Renau legte – von seiner Seite herrschte wohl Unklarheit über den Titel des Wandbildes – selbst im Dezember 1977 einen Diskussionsvorschlag „für die Wahl des Themenkomplexes ‚Natur‘“ vor.⁹² Dieser bestand aus einer „Auswahl von Aussprüchen hervor-

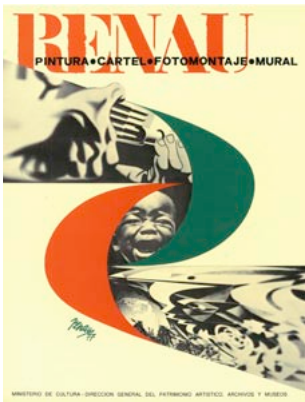
ragender Theoretiker und Dialektiker sowie von führenden Persönlichkeiten der KPdSU und der SED [sowie] die Fassung eines Artikels der Verfassung.“ Im Nachlass haben sich darüber hinaus Memos von Renau und seinen Mitarbeitern mit Diskussionsauszügen über Umwelt- und Ökologiethemem erhalten.⁹³

Das Wandbild spielte auf mehreren Ebenen auf die für Erfurt zentrale Blumen- und Gartenthematik an. Es war in einem konkreten Bezug zu den Gera-Auen angesiedelt, die sich als Grünzone von Norden nach Süden durch das Wohngebiet Erfurt-Nord zogen. Die enge thematische und ikonografische Bindung an Landschafts- und Naturthemen korrespondierte mit dem Image der Stadt Erfurt.

Auf den großen internationalen Gartenausstellungen (iga) auf dem Gelände des Kulturparks Cyriaksberg im Südwesten präsentierte die DDR einen „blühenden“ Sozialismus, gab eine Vorahnung vom zu Erschaffenden und entwarf in den Ausstellungshallen und auf dem Parkgelände beeindruckende Gegenwelten zur Alltagsrealität [62.2A–B]. Auch wenn nicht belegt werden kann, dass Renaus Wandbild auf diese inszenierten iga-Welten Bezug nahm, so stehen sich die Gartenausstellungen und das Wandbild am Moskauer Platz zumindest auf einer inhaltlichen Ebene nahe. Bereits bei der Auftragsvergabe im Dezember 1975 war von einem Gartenthema im Wandbild die Rede, das die Früchte als „Ertrag der Arbeit im Sozialismus symbolisieren“ sollte.⁹⁴

Dass solche auf der Oberfläche konventionelle bis apolitische Themen wie die friedliche Natur und die Harmonie des Menschen mit seiner Umwelt vor dem Hintergrund der späten 1970er Jahre kontrovers von einem informierten Publikum decodiert und verstanden werden konnten, ist schon gezeigt worden.⁹⁵

Renaus Wandbild gewinnt, gerade weil es auf den ersten Blick keine politisch-ideologische Botschaft adressiert, im zeithistorischen Kontext der späten 1970er und frühen 1980er Jahre eine übergreifende gesellschaftliche Bedeutung, da es als Gegenbild zur Realität seiner Entstehungszeit gedeutet werden kann. Denn die angestrebte und popularisierte Harmonie von Mensch, Natur und Technik war unter Honecker nicht zuletzt durch die fortschreitende Umweltzerstörung und die spürbaren Wirtschaftsprobleme in weite Ferne gerückt.⁹⁶ Es ist daher möglich, Renaus Wandbild in Erfurt als Zeit-Bild und Symbol im weiten Horizont einer europäischen wie globalen Epochenschwelle zu lesen, die mittlerweile von Historikern Ende der 1970er Jahre ausgemacht wird.⁹⁷



64.1 Cover des Ausstellungskatalogs „Renau. Pintura – Cartel – Fotomontaje – Mural“, Madrid 1978



64.2 Eingang des spanischen Pavillons auf der Biennale in Venedig, 1976

FAZIT UND AUSBLICK

Das Erfurter Wandbild:

Zeit-Bild und Symbol einer Epochenschwelle

Im Jahr 1976, als das Erfurter Wandbild Renaus im Entwurfsstadium stand, beschloss der IX. SED-Parteitag die Gestaltung der „entwickelten sozialistischen Gesellschaft“. ⁹⁸ Während noch eine Dekade zuvor unter Walter Ulbricht die vermeintlichen Segnungen von Wissenschaft und Technik für die Realisierung der sozialistischen Utopie gefeiert worden waren, standen unter der Herrschaft von Erich Honecker andere Schwerpunkte auf der sozialpolitischen Agenda. Kulturpolitisch lassen sich jedoch zahlreiche Kontinuitäten zwischen den beiden DDR-Staatschefs feststellen. Das liegt einerseits an den maßgeblichen Akteuren – wie dem 1963 bis 1989 für Kultur verantwortliche ZK-Sekretär Kurt Hager –, die auch über den Machtwechsel von 1971 in ihren Ämtern blieben. Zum anderen war das Verhältnis zwischen den Kulturschaffenden in der DDR und dem Machtapparat seit dem sogenannten Kahlschlag-Plenum von 1965 ohnehin grundsätzlich angespannt. Auf dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 erfolgte insbesondere durch Erich Honecker eine Generalabrechnung mit den Liberalisierungstendenzen in Film, Literatur und bildender Kunst, die nach dem Mauerbau 1961 aufgekommen waren. ⁹⁹ Als Wendepunkt im Macht-Kunst-Verhältnis gilt die Ausbürgerung von Wolf Biermann im Herbst 1976, die für offenen Protest selbst von solchen Kulturschaf-

fenden sorgte, die sich mit dem „Projekt DDR“ ansonsten solidarisch zeigten. ¹⁰⁰ Im Werk Renaus lässt sich durch die Gegenüberstellung seines „Zukünftigen Arbeiters des Sozialismus“, entstanden auf dem Höhepunkt der sogenannten wissenschaftlich-technischen Revolution, mit dem Erfurter Wandbild zehn Jahre später deutlich nachvollziehen, wie er sich den veränderten Rahmenbedingungen des „staatlichen Auftraggebers“ anpasste beziehungsweise wie er versuchte, mit seiner Kunst auf aktuelle Diskurse zu reagieren und ein Kommunikationsmedium zu schaffen. ¹⁰¹ Gleichwohl sollte nicht vergessen werden, dass Renau zwar einige Freiheit bei der inhaltlichen und stilistischen Gestaltung des Wandbildes besaß, das Thema jedoch im Auftrag fixiert war: „Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik“ ist auch deswegen mit den politisch-ideologischen Leitlinien der SED unter Honecker kongruent, weil diese sich ab den 1970er Jahren als vermeintliche Umweltschützerin und Bewahrerin natürlicher Ressourcen darstellte. ¹⁰²

Auch wenn der IX. Parteitag und die Ausbürgerung Biermanns wichtige Ereignisse für Renau gewesen sein mögen, so ist das Jahr 1976 aber aus einem anderen Grund als entscheidende Zäsur in seinem Leben zu begreifen. Dafür muss man nicht nach Ost-Berlin, sondern nach Madrid blicken: Als König Juan Carlos I. am 3. Juli 1976 Adolfo Suárez mit der Bildung der ersten demokratischen Regierung nach der Diktatur Francos beauftragt hatte, trat Spanien in die Phase der „Transición“, dem Übergang von der franquistischen Diktatur hin zu einer demokratischen parlamentarischen Monarchie, ein, die im Juni 1977 in der ersten freien allgemeinen Wahl seit 1936 mündete. Sofort fing Renau damit an, seine alten Kontakte nach Valencia wiederzubeleben und pendelte ab 1976 regelmäßig zwischen der DDR und Spanien. Das bedeutete für sein Erfurter Projekt die Delegation von Verantwortung an Mitarbeiter – namentlich Marta Hofmann, Manfred Naumann, Clemens Becker und Hans-Joachim Ascherin –, die ihn während seiner Abwesenheit gegenüber dem Auftraggeber vertraten. ¹⁰³ Wahrscheinlich muss gerade aus diesem biografischen Umstand das Erfurter Wandbild als tatsächliches Kollektivwerk in Planung und Umsetzung gesehen werden. Renaus persönlicher Beitrag zur „Transición“ war, wenn man so will, das Anknüpfen an sein kulturpolitisches Wirken in Spanien, das 1939 mit der Flucht über die Pyrenäen nach Frankreich beendet worden war. Nun, vier Jahrzehnte später, hatte sich Renaus Position in Spanien verändert: Er musste aufgrund seiner langen Abwesenheit in Mexiko und in der DDR seine Reputation als „Klassiker“ herstellen. Gelegenheit zur Würdigung und Popu-

larisierung, auch an ein breiteres Publikum außerhalb Valencias, boten die monografische Ausstellung „Renau. Malerei – Plakat – Fotomontage – Wandbild“ im Museum für Moderne Kunst Madrid 1978 [64.1] oder, zuvor, sein Engagement für den Spanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig im Sommer 1976 [64.2]. Der Beitrag der jungen Demokratie stand unter dem programmatischen Titel „Spanien. Künstlerische Avantgarde und soziale Realität 1936–1976.“ In Venedig wurden Fotomontagen und politische Plakate von Renau aus den Jahren 1937 bis 1975 präsentiert.¹⁰⁴ Indem Renau in die Ausstellung – neben den Klassikern Miró, Picasso und Julio González sowie neben jüngeren Künstlern – aufgenommen und sowohl seine spanische, mexikanische wie auch die ostdeutsche Phase abgebildet wurde, betonten die Kuratoren die Vorstellung einer räumlich-zeitlichen Kontinuität der spanischen Moderne über die Zeit der Franco-Diktatur und über die Grenzen Spaniens hinweg. Galt Renau in der DDR als Außenseiter, so wurde im kulturpolitischen Epochenjahr 1976 Renaus Zugehörigkeit zur spanischen Avantgardebewegung auf einer der wichtigsten internationalen Kunstaussstellungen manifestiert. In diesem dreifachen Spannungsverhältnis – doppelte Exilerfahrung, vorsichtige Etablierung als Wandbildkünstler in der DDR, zunehmendes Zurückwirken in die spanische Kulturlandschaft nach 1976 – muss die Entstehung und Entwicklung des Erfurter Wandbildes gesehen werden. Es stellt nicht nur künstlerisch als sein letztes Wandbild einen Bruch im Werk dar, sondern bildet auch biografisch eine Scharnierstelle zwischen Renaus Jahrzehnte währender Exilphase und seiner Rückkehr ins Spanien der „Transición“, wo von ihm an alter und neuer Wirkungsstätte Valencia noch einmal wichtige Impulse ausgingen.

Fazit

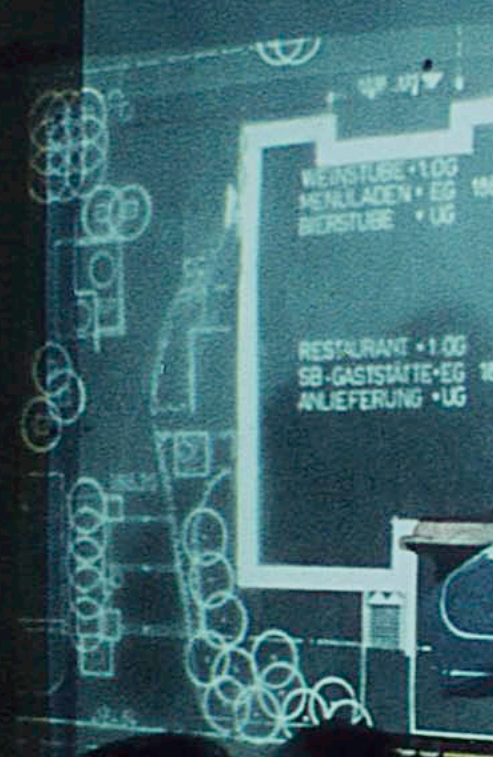
Renaus Wandbild für den Moskauer Platz entfaltet im kulturgeschichtlichen Kontext der späten 1970er Jahre vielfältige Bezüge und Verweise, die zu unterschiedlichen Interpretationen und Sichtweisen einladen. Auf der biografischen Ebene markiert das Bild den Abschied Renaus aus der DDR und die Rückkehr in das demokratische Spanien nach Franco, wo er an seine Vorkriegsjahre inhaltlich anzuknüpfen versuchte. Mit seinem teilweisen Rückzug und seinem Tod vor der Fertigstellung stellte Renau eine Kontinuität für die nachfolgende Generation von Künstlern her, die zum großen Teil in seinem Atelier die Arbeitsweise Renaus – und damit auch die lebensweltlichen Erfahrungen des doppelten Exils – kennengelernt hatten.

Durch die Analyse des Bildes auf der architektur- und stadtgeschichtlichen Ebene können in den zahlreichen Planungsänderungen und in der langen Genese charakteristische Muster für die Kulturproduktion der DDR im öffentlichen Raum abgelesen werden, die zwischen den Idealen einer neuen Architektur für neue Menschen und einer Utopie eines glücklichen Lebens einerseits und den wirtschaftlichen wie politisch-gesellschaftlichen Realitäten und Verwerfungen einer „durchherrschten Gesellschaft“ auf der anderen Seite wechseln.¹⁰⁵ Kunsthistorisch steht das Werk einerseits für die etablierte Strategie Renaus, mittels Montage und Collage von schon bekannten Elementen zu neuen Bildaussagen zu kommen, also die Bedeutungen der einzelnen Bildelemente für eine veränderte Gesamtaussage neu zu codieren. Andererseits ist in Erfurt ein Wandel in der Ikonografie zu sehen, die nun nicht mehr für die sozialistische Utopie der Natur- und Technikbeherrschung der 1960er Jahre steht, sondern für die Rückkehr zu den lebensweltlichen Problemen, Hoffnungen und Wünschen des Alltags im späten Sozialismus der Honecker-Ära. Gesellschaftsgeschichtlich stellt das Bild, indem es diesen Gedanken weiterführt, eine symbolische Repräsentation für das in der DDR ab den 1970er Jahren vermehrt aufkommende Umweltbewusstsein dar. Diese Einordnung geht weit über die Ursprungskonzeption Renaus für ein Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz hinaus: Möglich ist es, das Wandbild in Relation zu globalen Themen im Zeitalter von „Grenzen des Wachstums“ nach dem „Boom“ der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte zu setzen und damit auch für unsere Gegenwart lesbar zu machen.¹⁰⁶

Als Objekt einer komplexen Geschichte, das sich seit Ende 2019 in einem völlig veränderten Umfeld wiederfindet, fordert Renaus Erfurter Wandbild zum Nachdenken über Geschichtsbilder und Gesellschaftsdebatten im 30. Jahr der deutsch-deutschen Wiedervereinigung heraus. Und: Das Bildthema – die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur gestalteten Umwelt – ist zeitlos und heute im Zeichen globaler Herausforderungen aktueller denn je, auch wenn sich das politische, soziale und ökonomische Umfeld der Betrachter radikal verändert hat. Darin liegt das zu aktivierende Potenzial des Wandbildes begründet – die Offenheit für neue Deutungsmöglichkeiten in der Zukunft –, und darin lässt sich die Relevanz der Beschäftigung mit den kulturellen Überresten der deutsch-deutschen (Teilungs-)Geschichte im 20. Jahrhunderts erkennen: Entstanden in der Zeitenwende, „als die Welt von heute begann“ (Frank Bösch), steht das Wandbild als historisches Denkmal und möglicher Impulsgeber für Gegenwart und Zukunft nun wieder vor uns.

- ¹ Vgl. Timo Götz: Investor will neues Einkaufszentrum in Erfurt bauen, in: Thüringer Allgemeine, 14.2.13.
- ² Vgl. Sabrow 2009.
- ³ Vgl. Hartmut Schwarz: Erfurt: Mosaik vom Moskauer Platz soll saniert werden, in: Thüringische Landeszeitung, 4.6.13.
- ⁴ Vgl. Erfurter entdecken wieder Renau und seine Wandbilder, in: Märkische Oderzeitung, 9.10.12. Zur Abnahme und Einlagerung vgl. Jung 2014.
- ⁵ Ausführlicher zur Biografie Renaus siehe Forment 2004; Brihuega/Ballester 2007, sowie die Zeitleiste im Anhang.
- ⁶ Vgl. einführend zum Thema: Sukrow 2012 und Sukrow 2014.
- ⁷ Vgl. Diederer/Fernández/Pons-Sorolla 2016.
- ⁸ Vgl. Bjerström 2015.
- ⁹ Vgl. Seidel 2016.
- ¹⁰ Vgl. das Interview mit Fernando Bellón und Albert Forment in diesem Band [S. 124]. Für weitere Hinweise danke ich Prof. Dr. Georg Pichler (Universidad de Alcalá, Madrid).
- ¹¹ Vgl. zur Rettung der Kunstschatze aus dem Prado: Fernández/Lázaro 2003 sowie Castellary 2008.
- ¹² Zum Exil in Frankreich siehe u. a. Pichler 2010.
- ¹³ Vgl. zum spanischen Exil in Mexiko Caudet 2005 sowie Alted 2005.
- ¹⁴ Vor kurzem erschien der Dokumentarfilm „Josep Renau. El arte en peligro“ [Josep Renau. Kunst in Gefahr, Regie: Eva Vizcarra und Rafael Casañ] der valencianischen Produktionsfirma Endora Producciones, der im März 2018 in Valencia uraufgeführt und im Mai 2018 im spanischen Fernsehen gezeigt wurde. Das IVAM in Valencia präsentierte im September 2018 einige Werke von Renau in der Ausstellung „España. Vanguardia artística y realidad social. 1936–1976“ [Spanien. Künstlerische Avantgarde und soziale Realität 1936–1976]. Ab Juni 2019 wurde im Kulturzentrum El Born in Barcelona die Ausstellung „Renau. El combat per una nova cultura“ [Renau. Der Kampf für eine neue Kultur] gezeigt. 2016 waren einige Arbeiten des Künstlers als Teil der Sonderausstellung „Campo Cerrado. Spanish Art 1939–1953“ [wörtlich „Geschlossenes Feld. Spanische Kunst 1939–1955“, hier als Anspielung auf Max Aubs gleichnamigen Roman von 1943, dessen Titel auf Deutsch „Nichts geht mehr“ lautet] im Museo Reina Sofía in Madrid ausgestellt. In Deutschland waren Werke von Renau zuletzt bei den Ausstellungen „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“ (Neues Museum, Weimar, Oktober 2012) und „Mit den Augen messen. Samstags bei Renau“ (Kunstgießerei Flierl, Berlin-Weißensee, September 2014) zu sehen.
- ¹⁵ Vgl. Meier 2018.
- ¹⁶ Vgl. Rat des Bezirkes Erfurt/Bezirksbauamt (Hg.): Bauen im Bezirk Erfurt, Erfurt 1984.
- ¹⁷ Vgl. Topfstedt 1988, S. 116–118.
- ¹⁸ Vgl. Vagt 2013.
- ¹⁹ Meier 2018, S. 14.
- ²⁰ Escherich 2018, S. 82.
- ²¹ So der Titel eines aktuellen Sammelbands zur DDR-Architektur: Mager/Trötschel-Daniels 2019.
- ²² Vgl. Escherich 2018, S. 118.
- ²³ Vgl. Hüter/Schulrabe/Dallmann/Zießler 1978, S. 32 und S. 25.
- ²⁴ Vgl. die Ausführungen des langjährigen Erfurter Stadtarchitekten: Nitsch 1980.
- ²⁵ Vgl. Escherich 2018, S. 121.
- ²⁶ Vgl. Melanie Mühl und Elena Witzeck: Zwei Welten. Gespaltenes Erfurt, in: FAZ, 31.8.18.
- ²⁷ Vgl. zu Renau und Paulick in Halle-Neustadt: Sukrow 2018, S. 159–188.
- ²⁸ Vgl. Bruno Flierl: Über die Zusammenarbeit von Architekten und bildenden Künstlern, in: Flierl 1984, S. 86–92.
- ²⁹ Helmboldt/Weinrich 1974, S. 560.
- ³⁰ Vgl. Nitsch 1974, S. 523: „Die perspektivische Entwicklung des Wohnungsbaues nach 1980 wird im Südosten der Stadt erfolgen. Hier werden voraussichtlich weitere 15.000 Wohnungen für rund 42.000 Einwohner entstehen. [...] Nach 1990 wird die Stadt im Südwesten in ähnlichen Relationen [wie im Norden, O.S.] weiterentwickelt.“
- ³¹ Vgl. Kuhl 2019, o. S., zuletzt abgerufen am 20.3.19.
- ³² Tino Mager und Bianca Trötschel-Daniels: Einleitung: Das Habitat der klassenlosen Gesellschaft – Visionen, Situationen, Revisionen, in: Mager/Trötschel-Daniels 2019, S. 7–16, S. 9.
- ³³ Zur Großsiedlung als „Knotenpunkt institutioneller Herrschaft“ vgl. Bernhardt/Werner 2017, o. S.
- ³⁴ Andres/Thomann 1974, S. 525.
- ³⁵ Vgl. die auf die Spannung von Alt und Neu abzielenden Formulierungen wie „Kontrast sichtbarer Entwicklungsqualitäten“ oder „Geschlossenheit und Enge“ (Altstadt) auf der einen und „neuen Anforderungen und Bedürfnissen entsprechenden Dimensionen und Qualitäten“ (Neubauviertel) auf der anderen Seite im Aufsatz des Erfurter Stadtarchitekten Walter Nitsch (Nitsch 1974, S. 520).
- ³⁶ Vgl. zum Zentrum des Gebiets Riethstraße: Weingart 1974.
- ³⁷ Vgl. Andres 1980.
- ³⁸ Das Wohnungsbaukombinat Erfurt wurde 1979 für die „Kommunikationsachse“ mit dem „Architekturpreis des Bezirkes Erfurt“ ausgezeichnet, vgl. ebd., S. 162.
- ³⁹ Andres/Thomann 1974, S. 526.
- ⁴⁰ Ebd., S. 525.
- ⁴¹ Andres/Uhlmann 1974, S. 528.
- ⁴² Ebd., S. 531.
- ⁴³ Vgl. ebd.: „Vom Westen der Nordhäuser Straße her ist über eine Haltestelle der Straßenbahn die Verbindung zwischen Stadtzentrum und Wohngebietszentrum gesichert.“
- ⁴⁴ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an das Büro für architekturbezogene Kunst Erfurt, Berlin, 4.1.80: „Hiermit bestätige ich den Empfang der Pläne und Dokumente vom [sic!] Gaststätten und Kulturkomplex, Teilobjekt Rundung, die ich heute, den 4.1.80, erhielt.“
- ⁴⁵ Helmboldt/Weinrich 1974, S. 559.
- ⁴⁶ Vgl. „Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von gesellschaftlichen Bauten und Werken der sozialistischen-realistischen architekturbezogenen Kunst vom 23. Dezember 1971“, in: Gesetzesblatt II, Nr. 3, 1972, S. 29.
- ⁴⁷ Helmboldt/Weinrich 1974, S. 559.
- ⁴⁸ Ebd.
- ⁴⁹ Vgl. Dokumente zur Einbindung in die bildkünstlerische Konzeption für das Wohngebiet Nordhäuser Str., Stadtarchiv Erfurt, 1-5/67-5027.
- ⁵⁰ Helmboldt/Weinrich 1974, S. 559.
- ⁵¹ Ebd., S. 560.
- ⁵² IVAM, Nachlass Josep Renau, Protokoll der Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, 15.12.75, S. 2.
- ⁵³ IVAM, Nachlass Josep Renau, Vorschlag des Auftragnehmers zu den Abmessungen der Wandbilder und des Bedarfs an Fliesen für den Kulturkomplex Erfurt – Kulturhaus, Apotheke, Poliklinik und Raumzeitmonument, Berlin, 5.12.77, 3 Seiten.
- ⁵⁴ IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an Büro für architekturbezogene Kunst Erfurt, Direktor Bendin, Berlin, 18.7.79, 2 Seiten, hier S. 1.
- ⁵⁵ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an VEB Stuck und Naturstein, Friedrichsfelde Ost, Abteilung Mosaik, Hr. Warnecke, Berlin, 4.1.80, 1 Seite.
- ⁵⁶ IVAM, Nachlass Josep Renau, Honorarvertrag für Entwurfsleistungen/Ausführungsleistungen zwischen dem Rat der Stadt Erfurt, Abteilung Kultur und Josep Renau, 4 Seiten, handschriftlich datiert auf 31.3.80, hier S. 1: „1.6 Technik bzw. Material: Glasmosaik“.
- ⁵⁷ Hier und im Folgenden: IVAM, Nachlass Josep Renau, Protokoll der Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, 15.12.75, S. 2.
- ⁵⁸ Rambow vermutet, dass Eva-Maria Thiele (Studienkollegin von Peterseim) Renau und Peterseim in Kontakt brachte (vgl. Rambow 2017, S. 3).
- ⁵⁹ Vgl. Thiele 1975.
- ⁶⁰ Vgl. hier und im Folgenden StArch Erfurt, Akten des Rates des Bezirkes Erfurt, Entwurfs- und Honorarvertrag über „Vorentwurfs- und Entwurfsanfertigung einer thematischen Wandgestaltung, Kulturkomplex Wohngebiet Erfurt, Nordhäuser Straße, II. Bauabschnitt“, 1–5/6700-5027.

- ⁶¹ Rambow 2017, S. 7. Zu den einzelnen Arbeitsphasen vgl. das Kapitel „Geschichte des Wandbildes“ ab S. 12
- ⁶² Andres/Uhlmann 1974, S. 528.
- ⁶³ IVAM, Nachlass Josep Renau, Protokoll der Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, 15.12.75, S. 4.
- ⁶⁴ Andres/Uhlman 1974, S. 529.
- ⁶⁵ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Protokoll der Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, 15.12.75, S. 2.
- ⁶⁶ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Aktennotiz, Berlin, 3.2.77.
- ⁶⁷ Vgl. hierzu die Erläuterungen zur „Stadräumliche Analyse“ (S. 16)
- ⁶⁸ Vgl. zu zeitgenössischen Methoden in der US-amerikanischen Stadtforschung: Sachs 2018.
- ⁶⁹ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Manfred Naumann an den Meteorologischen Dienst der DDR, Hauptamt für Klimatologie und Instrumentenamt, Zentrale Wetterdienststelle, Berlin, 5.4.77 sowie das Antwortschreiben des Amtes von Meteorologie Weimar mit den „Bahnparametern der Sonne im Bezirk Erfurt sowie meteorologischen Daten für den Thüringer Raum“ vom 18.4.77.
- ⁷⁰ Vgl. zu den theoretischen Grundlagen von Renaus Kunstverständnis und zur Gegenüberstellung mit anderen Wandbildkonzepten in der DDR: Sukrow 2012 und Sukrow 2018.
- ⁷¹ In Halle (Saale) wurden Renaus Wandbilder in Keramik ausgeführt, vgl. Rambow 2014, S. 139–150.
- ⁷² Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an Eckhard Bendin, Leiter des Büros für Architekturbezogene Kunst Erfurt, Berlin, 18.7.79, 2 Seiten, S. 1.
- ⁷³ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Einladung Rat der Stadt Erfurt, Abteilung Kultur zur Beratung des Künstlerischen Beirats am 29.8.79 in Erfurt, Erfurt, 25.7.79.
- ⁷⁴ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an VEB Stuck und Naturstein, Abteilung Mosaik, Berlin, 4.1.80.
- ⁷⁵ IVAM, Nachlass Josep Renau, Verband Bildender Künstler der DDR/Bezirksvorstand Erfurt, Protokoll über die Vorentwurfsabnahme am 24.9.79 in Berlin bzgl. des Auftrages „Außenwandbild Kultur“ Komplex „Stadt Moskau“, Entwurf Nordhäuser Str., 2. Bauabschnitt, Erfurt, 17.1.80.
- ⁷⁶ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Rudolf Kober an Verband Bildender Künstler der DDR, Bezirksverband Erfurt, Erfurt, 17.1.80: Kober benennt für das Bild noch das „Arbeitsthema“ mit „Der Mensch in Beziehung zu Natur und Technik“. Im Honorarvertrag Nr. A1/80, S. 1, wird unter „1.2 inhaltlich-thematische Orientierung“ angegeben: „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“, vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Honorarvertrag für Entwurfs-/Ausführungsleistungen zwischen dem Rat der Stadt Erfurt, Abteilung Kultur und Josep Renau, 4 Seiten, handschriftlich datiert auf 31.3.80.
- ⁷⁷ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an Büro für Architekturbezogene Kunst des Rates des Bezirkes Erfurt bzw. VEB Stuck und Naturstein, Abteilung Mosaik, Berlin, 6.10.80, jeweils 2 Seiten.
- ⁷⁸ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an VEB Stuck und Naturstein, Abt. Mosaik, Betr.: Übergabeprotokoll für das Wandbild von Prof. José Renau, Berlin, 19.9.81.
- ⁷⁹ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Aktennotiz, Berlin, o. D. (nach 5.3.82), 2 Seiten.
- ⁸⁰ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an Galerie Berlin, Betr.: Übergabeprotokoll und Systematik für die Ordnung der einzelnen Objekte in der Ausstellung, Berlin, 14.3.81, 2 Seiten.
- ⁸¹ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Büro für Architekturbezogene Kunst des Rates des Bezirkes Erfurt an Josep Renau, Erfurt, 22.4.82, S. 1. Dort die Mitteilung, dass durch die „bauseitige Fertigstellung des Kultur- und Gaststättenkomplexes ‚Stadt Moskau‘“ die Montage im IV. Quartal 1984 und die Eröffnung im I. Quartal 1985 anvisiert ist.
- ⁸² Vgl. Guth 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.“
- ⁸³ Vgl. ebd., S. 37-44.
- ⁸⁴ Ebd., S. 40.
- ⁸⁵ Stauch 1935, o. S., zuletzt abgerufen am 13.4.19.
- ⁸⁶ Vgl. zum Zirkel als Instrument zur Weltbeherrschung und -berechnung in der Kunstgeschichte: Bredekamp 2000, S. 31 f.
- ⁸⁷ Vgl. Sukrow 2013, o. S., zuletzt abgerufen am 13.4.19.
- ⁸⁸ Vgl. Sukrow 2012.
- ⁸⁹ Guth 1995, S. 251.
- ⁹⁰ Vgl. Buttler 1989.
- ⁹¹ Vgl. Koselleck 2010.
- ⁹² Hier und im Folgenden IVAM, Nachlass Josep Renau, Notiz zur Themenwahl des Wandbildes, Berlin, 8.12.77, 2 Seiten, S. 1.
- ⁹³ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Memo Michael Naumann, 29.11.77, 2 Seiten, S. 1, mit verschiedenen Titelvarianten für das Wandbild zum Thema „Unsere sozialistische Gesellschaft wird noch besser sein, wenn unsere natürliche Umwelt so sauber ist wie unsere Privatwohnung!“.
- ⁹⁴ IVAM, Nachlass Josep Renau, Protokoll der Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, 15.12.75, S. 4.
- ⁹⁵ Vgl. Sukrow 2017.
- ⁹⁶ Vgl. Huff 2015.
- ⁹⁷ Siehe zuletzt u. a. Doering-Manteuffel/Raphael 2012; Reitmayer/Schlemmer 2014; Doering-Manteuffel/Raphael/Schlemmer 2016; Esposito 2017.
- ⁹⁸ Vgl. Malycha/Winters 2009, S. 222.
- ⁹⁹ Vgl. Dietrich 2018, S. 820 ff.
- ¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 245: „In dem Maß, in dem die DDR international anerkannt wurde und außenpolitisch an Reputation gewann, verhärtete sich die Politik der SED nach innen und beschwor dadurch neue Konflikte im Verhältnis zu den Intellektuellen, den Schriftstellern und Künstlern herauf.“
- ¹⁰¹ Vgl. Lemke 2019, S. 44.
- ¹⁰² Vgl. Huff 2015, S. 219 ff.
- ¹⁰³ Vgl. IVAM, Nachlass Josep Renau, Schreiben Josep Renau an Dieter Schölzel, Kunstwerkstätten/Glasgestaltung, Berlin, 11.7.77; Schreiben Josep Renau an Büro für Architekturbezogene Kunst des Rates des Bezirkes Erfurt, Berlin, 6.3.81; Schreiben Josep Renau an VEB Stuck und Naturstein, Abt. Mosaik, Berlin, 19.9.81. Vgl. hierzu auch das Interview mit Marta Hofmann [S. 140].
- ¹⁰⁴ Vgl. Rubira 2018.
- ¹⁰⁵ Vgl. Mager/Trötschel-Daniels 2019, S. 9.
- ¹⁰⁶ Vgl. zuletzt zu den späten 1970er Jahren als Epochenschwelle: Bösch 2019.



KONTEXT | INSTANDSETZUNG | VERMITTLUNG



DEUTSCHE EINHEIT UND DEUTSCH-DEUTSCHER BILDERSTREIT – AUCH AN DEN WÄNDEN?¹

Karl-Siegbert Rehberg

GESELLSCHAFTSZUSAMMENBRUCH UND „ÜBERLAGERUNG“

Mit der Geschichte der Wiedervereinigung, die als Ereignis für die meisten Menschen in Ost und West überwältigend war, weil fast niemand mehr damit gerechnet hatte, sie noch erleben zu können, waren auch Schwierigkeiten und Konflikte verbunden, die nur ignorieren kann, wer die Folgen eines Gesellschaftszusammenbruches unberücksichtigt lässt.² Nach der Hochstimmung angesichts des unerwarteten Erfolges der Friedlichen Revolution und der Öffnung der Mauer mischten sich in das – um Willy Brandt zu zitieren – „Zusammenwachsen“ dessen, „was zusammen gehört“ und in die Befreiungsgefühle bald schon manche Entzauberung.³ Im Bereich der Künste kam es neben einem Ende aller obrigkeitsstaatlichen Eingriffe, besonders für die jüngeren KünstlerInnen zu der Chance, international arbeiten, aktuelle Kunst rezipieren, bis dahin unerreichbar ferne Museen besuchen oder unter anderen Himmeln malen zu können. Andererseits erlebten viele der Älteren dies als Sinnkrise in ihrer künstlerischen Arbeit. Jedenfalls kam es bald schon nach der Wende-Euphorie zu einer Verschärfung der Entgegensetzungen von Ost- und Westkunst. Das Trennen wurde ins Bewusstsein gehoben und von Einflussgruppen und manchen Massenmedien vorangetrieben. Und vielen wurde nun bewusst, dass ihrer Selbstbefreiung ein Transformationsprozess folgte, der in vielen Bereichen geprägt war durch eine aus der alten Bundesrepublik gespeisten institutionellen wie auch personellen „Überlagerung“.⁴ Heute ist unübersehbar, dass das Gelingen der Übertragung westlicher Normen

und Verhältnisse von einer großen Mehrheit der Betroffenen anerkannt wird (man denke nur an die Rettung der städtischen Bausubstanz, etwa der Dresdner ‚Leitruinen‘⁵). Und doch sind damit vielfältige Unterlegenheitsgefühle verbunden, fühlen viele sich daran unbeteiligt, sogar als Opfer und überdies als „Sinnverlierer“.⁶

KUNST IM GETEILTEN DEUTSCHLAND

In der Zeit der deutschen Teilung und der weltpolitischen Konstellation des Kampfes zweier Gesellschaftssysteme hatten sich – trotz aller Differenzierungen in den künstlerischen Arbeiten und Stilen – im Kalten Krieg zwei schroff einander opponierende „Geltungskünste“ entwickelt: Sozialistischer Realismus im Osten versus „Weltsprache der Abstraktion“ im Westen. Auf beiden Seiten richtete sich die Kunst politisch und ideell gegen die Kulturpolitik der Nazis. Zugleich bildete sich in den beiden „Frontstaaten“ Bundesrepublik und DDR in einzigartiger Weise eine Vereinseitigung von Kunstidealen aus, durch welche die normativen Unterschiede sich gegenseitig ins Extrem trieben. Die definierenden Ausstellungen der entgegengesetzten „Systemkünste“ waren für den Osten die Dritte Deutsche Kunstausstellung in Dresden im Jahre 1953 und für den Westen die II. documenta in Kassel im Jahre 1959.⁷ Auf beiden Seiten entstand eine ästhetische Doktrin, die mit „Fortschrittlichkeit“ gerechtfertigt wurde, indem man die Leitideen der jeweils „feindlichen“ Kunstauffassung verwarf und teilweise geradezu

verdammte. Die bildenden Künste in der DDR hatten die Vergegenständlichung einer besseren Welt als zentrale Aufgabe und sollten bei deren Erschaffung eine wichtige Rolle spielen. Daraus entwickelte sich der von der sowjetischen Kulturadministration durchgesetzte Kunststil, der zum Ziel hatte, das Volk „aufzuklären“ und den man als teleologischen Realismus bezeichnen kann. So wurde anfangs Kunst zum gesellschaftlichen und politischen „Erziehungsmittel“.⁸

Die Anerkennung, Herausgehobenheit und geschichtliche Gerechtigkeit der Künste ließen die AkteurInnen nicht unbeeindruckt, verliehen ihnen Bedeutung und Selbstbewusstsein. Gleichwohl war die gesamte DDR-Geschichte bestimmt von einer Ambivalenz im Verhältnis der Mächtigen zu den Künstlern und umgekehrt. Zunehmend, besonders im letzten Jahrzehnt des „Experiments am lebenden Menschen“, wie Wolf Biermann es ausdrückte⁹, wurden offene Repression und autoritäre Vorschriften ersetzt durch schiefe Verhandlungssysteme. Vor einem unbestimmten Drohhintergrund wurden Restriktionen auf der Basis der Zustimmung derer durchgesetzt, die ihnen ausgeliefert waren. Insofern war die DDR seit den 1970er Jahren eine „Konsensdiktatur“.¹⁰ Das war keine „Liberalisierung“, sondern – vor allem in den 1980er Jahren – um eine Ausweitung der Handlungsspielräume von unten durch den Kontrollverlust der Herrschenden über die Gesellschaft.¹¹ Das zeigte sich auch im Rückgang der von Staat und Partei, die Bildinhalte bis ins Detail festlegen wollenden Kunstaufträge, welche bei den Ausführenden zunehmend unbeliebt geworden waren. Und doch gab es bis zuletzt große Auftragsarbeiten (wenn man an Werner Tübkes schon vom Format her unvergleichliches Panoramabild „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“, dieses „Grabmal“ (vielleicht auch: „Mal-Grab“) der DDR¹² in Bad Frankenhausen denkt). Geschwächt wurden auch die öffentlichen Bildprogramme, die in den 1960er und frühen 1970er Jahren noch ungebrochen verfolgt wurden. Dafür ist ein eindrückliches Beispiel die Gestaltung der „Chemiearbeiterstadt“ Halle-Neustadt, in dem die beherrschenden Wandbilder von Josep Renau eine Verbindung von mexikanischem *muralismo* und einer bildlich repräsentierten dynamischen Eroberung der Zukunft durch die Kraft des Staatssozialismus und seiner technologischen Modernisierungsleistungen schufen.¹³

DER DEUTSCH-DEUTSCHE BILDERSTREIT SEIT 1990

Die einander entgegengesetzten Wahrnehmungen des Umbruchs nach 1989 fanden nach der Wende im sogenannten Bilderstreit bald ihre Diskursform: Es ging um die Frage, ob es

„Kunst“ unter der Einparteienherrschaft überhaupt haben können. Der Kunstkritiker Sebastian Preuss hat das treffend zusammengefasst: „Das Urteil des westlichen Kunstbetriebes ist eisern wie der Vorhang im Kalten Krieg.“¹⁴ Allerdings – darauf hat der Kunsthistoriker Eckhart Gillen immer wieder hingewiesen¹⁵ – waren es nicht nur die einstmaligen „Brüder und Schwestern“ von westlicher Seite, die (zum Teil aus einem Konkurrenzdenken heraus) den Werken aus dem sozialistischen Zwillingsstaat nachträglich jeden Kunstcharakter absprachen, sondern gerade auch die in der DDR gebliebenen, kritischen AkteurInnen in den Gegenseiten, die sich einst mutig und unter Opfern gegen das von oben verwaltete Kunstsystem gestellt hatten¹⁶ und nun nicht ohne Bitterkeit sehen mussten, wie einige der ehemaligen, herausgehobenen „Staatskünstler“ nun erneut die Aufmerksamkeit auf sich zogen.

Neben Debatten über die Biographien einzelner KünstlerInnen führten vor allem Ausstellungen mit Werken aus der DDR weit über das Kunstpublikum hinaus zu scharfen Auseinandersetzungen. Viele Ostdeutsche sahen ihre einstigen Leitbilder an den Pranger gestellt. So entwickelte sich als Reflex auf die vierzigjährige deutsche Teilung und nach einer groben diskursiven Eröffnung durch Georg Baselitz¹⁷ der schon 1990 einsetzende deutsch-deutsche Bilderstreit, ein weit über die Künste hinaus wirkender, stellvertretender Diskurs über den Vereinigungsprozess.

Auf einige Etappen sei kurz hingewiesen: Zunächst kam es 1994 zu einem scharfen Konflikt um die Neuhängung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Dieter Honisch versuchte die DDR-Malerei in die Sammlung zeitgenössischer Kunst zu integrieren, um eine Vereinigung auch der Bilder zu befördern. Die Aufregung auf allen Seiten war enorm.¹⁸ Nicht weniger umstritten war die 1995 im Deutschen Historischen Museum in Berlin gezeigte Exposition „Auftrag: Kunst“, die als Versuch einer nachträglichen Erledigung der DDR-Künste (miss)verstanden wurde.¹⁹ Die größte Empörungslawine (aber auch Medienaufmerksamkeit) wurde durch den Skandal um den NS- und DDR-Teil der Ausstellung „Aufstieg und Fall der Moderne“ ausgelöst, die 1999 in der europäischen Kulturhauptstadt Weimar in der heruntergekommenen Mehrzweckhalle am einstigen NS-Gauforum gezeigt wurde, während man die Werke der klassischen Moderne angemessen im herzoglichen Schloss präsentierte. Es kam zu empörten Reaktionen darauf, dass gleichzeitig mit den DDR-Künsten in großem Umfang NS-Gemälde aus der Sammlung Adolf Hitlers ausgestellt wurden. Vor allem aber wurde die Präsentation der Malerei aus der DDR in einem riesigen, mit grauen Plastikbahnen bespannten Rund als diffamierend empfunden. Das galt auch für die Hängung, die weder einem

chronologischen Auswahl-, noch einem anderen Kombinationsprinzip folgte. Auf engem Raum waren die Bilder lieblos und ohne Abstand platziert. Der Skandal war perfekt.²⁰

Weitere Konflikte folgten, wenn auch nicht mit derselben Medienresonanz. Als gravierend erwies sich auch die Verbannung der meisten Werke aus der DDR in die Depots vieler ostdeutscher Museen als durchgreifende „Wende an den Wänden“.²¹

Umstritten waren auch prominente Auftragsarbeiten an führende Künstler aus der DDR, besonders Bernhard Heisigs Geschichtsgemälde „Zeit und Leben“ zur künstlerischen Ausstattung des Deutschen Bundestages, wenngleich dieses auch nur in der Cafeteria (heute in der Bibliothek) des Parlaments gezeigt wird. Jedenfalls führte das zu einer heftigen Fehde um die Beteiligung dieses Malers, der sich oft genug geschickt in den „Schleimspuren der Macht“ bewegt habe.²²

Spätestens seit dem überwältigenden Erfolg der Retrospektive „Kunst in der DDR“, die 2003 in der Neuen Nationalgalerie gezeigt und zur „Ausstellung des Jahres“ gekürt wurde²³, hätte man meinen können, der Bilderstreit sei an sein Ende gelangt. Jedoch kam es 2009 zu einem Rückfall in die unversöhnliche Ausgrenzungsrhetorik gegenüber den Bildern und KünstlerInnen aus der untergegangenen DDR. In der von der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn und der *Bild*-Zeitung angeregten Ausstellung „60 Jahre – 60 Werke“, die dem 60. Jahrestag des Inkrafttretens des Grundgesetzes gewidmet war und von Bundeskanzlerin Angela Merkel eröffnet wurde, sah man im Berliner Martin-Gropius-Bau herausragende Arbeiten deutscher Künstler, „die auf der sicheren Grundlage des Grundgesetzes, d. h. auf der staatlich garantierten künstlerischen Freiheit ihre Entfaltung fanden“.²⁴ Es ist durchaus nachzuvollziehen, dass bei diesem Jubiläum für die ersten vierzig Jahre Künstler aus der DDR unberücksichtigt bleiben mussten. Aber die schiefe Begründung für die Lücke ostdeutscher Arbeiten seit 1990, wie sie in gewohnter Zuspitzung der Mitkurator Siegfried Gohr beisteuerte, lag in der Diffamierung der Kultur der DDR insgesamt als einem „ästhetischen Zoo – ohne Resonanz außerhalb Deutschlands“. Wer über diese Kunst anders denke, zeige lediglich eine „Sehnsucht nach der DDR“.²⁵

Die Auseinandersetzungen um die Kunst in der DDR hatten aber nicht nur Diskurscharakter: 2009 wurden auf Betreiben der neuen Direktorin des Museums Ludwigalerie Schloss Oberhausen, Christine Vogt, alle im dortigen „Ludwig-Institut für Kunst der DDR“ versammelten Gemälde an das Museum der bildenden Künste in Leipzig (und alle graphischen Arbeiten an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg) „zurückgegeben“. So wurde der westdeutsche Boden von der größten DDR-Kunstsammlung „purifiziert“.²⁶ Und seit dem Ende des offenen Streites

lässt sich feststellen, dass viele KünstlerInnen aus der DDR planvoll von wichtigen Kunstmesen ausgeschlossen werden, etwa der Art Cologne oder der Art Basel.²⁷

BILDERSTREIT DURCH DEMONTAGE

Die Kunst im öffentlichen Raum war auf eine andere Weise mit dem Bilderstreit verflochten. Nach 1990 verschwanden die Werke der architekturbezogenen Kunst oft ohne einen Streit um deren Ästhetik, sehr schnell, so auch die meisten der (übrigens zumeist von sowjetischen Bildhauern geschaffenen) repräsentativen Denkmäler, ebenso viele Wandbilder und mit Architektur verbundene Bildschöpfungen. So wurde im Jahre 1991 auf dem ehemaligen sowjetischen Militärgelände Nohra Süd bei Weimar die 19 Meter hohe Lenin-Statue von Nikolai Tomski in vier Monaten zersägt. Lenins 3.900 Kiloschwerer und im Wald verscharrter Granitschädel wurde später zum Objekt in einer Berliner Ausstellung. Das Unsichtbarmachen des Riesenschädels erinnert an die körperlichen Züchtigungen und Überwältigungen von Heiligenbildern in den religiös motivierten Bilderstürmen, als müssten sie entweder entstellt, unwiederbringlich zerstört oder – wie in diesem Falle – zwar erhalten, aber den menschlichen Lebensbereichen entzogen werden; in der Reformation wurden manche von ihnen in „Götzenkammern“ eingeschlossen und dadurch gebannt.²⁸ In Thüringen allerdings habe es, so der Landeskonservator Holger Reinhardt, „eine ganz große Bildstürmerei [...] nicht gegeben“, vielmehr sei alles „moderat abgelaufen“. Im Südthüringischen Hellingen scheiterte übrigens der Bürgermeister damit, ein Lenin durch ein Schillerdenkmal zu ersetzen.²⁹

Insgesamt gab es jedoch einen großen Aderlass vor allem in den Arealen der teilweise zuvor schon ruinösen Kombinate durch Stilllegung von Produktionsstätten oder die Übernahme durch neue EignerInnen, welche auf die Überbleibsel der gerade in diesem Bereich besonders geförderten Bildproduktion keinen Wert mehr legten.³⁰ Dadurch gab es eine Reihe von KünstlerInnen, die große Teile ihres Gesamtwerkes verloren – zum Beispiel der Bruder des Hallenser Malers und Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler Willi Sitte, nämlich der in Königsbrück bei Dresden tätige Rudolf Sitte (1922–2009).³¹

Auch gab es die Abnahme repräsentativer Werke, beispielsweise des Wandbildes „Kampf und Sieg der Arbeiterklasse“ von Willi Sitte in Suhl, das wegen einer aufdringlichen Nacktfigur, vor der sich die Menschen „wie Winzlinge [...] ausnahmen“³², immer umstritten war. 1992 wurde es abmontiert, was Reinhardt als „besonders tragischen Fall“ einer vorschnellen Demontage an-

sieht.³³ Es hätte die Möglichkeit gegeben, das Kunstwerk einem reichen Käufer aus den USA zu übereignen, doch dagegen gab es Einspruch, unter anderem mit dem erstaunlichen Argument, dass das Bild die amerikanische Sichtweise auf die Vielfalt der deutschen Kunst verzerren würde. Das Riesenwerk verschwand schließlich doch in Kisten – wurde dadurch noch einmal zum Symbol, nun aber für das Verschwinden eines ganzen Staates. Breite Resonanz finden die Kontroversen um den Erhalt staatssozialistischer Kunstaustattungen, wenn es um die Beseitigung von Kunstwerken an Schulen und anderen Bildungseinrichtungen geht. Gerade auf dem Lande sind dies oftmals die einzigen Gebäude, die künstlerisch gestaltet und für viele ein Teil ihrer vertrauten Lebenswelt waren. Das wiegt schwerer als die Sujets und Parolen, die mit den heutigen Wertmaßstäben und pädagogischen Programmen zumeist nicht mehr im Einklang stehen. Ein Beispiel bietet die Auseinandersetzung um ein von Lothar Rentsch und Rolf Andiel 1964/65 geschaffenes Mosaikbild mit einem Astronauten, Hammer und Sichel, Jungpionieren etc. an der Grundschule im Plauener Stadtteil Reusa. Ein CDU-Stadtrat monierte 2011 die Restaurierungskosten für dieses Werk und warf die Frage auf, ob es dem „Erziehungs- und Bildungsauftrag der Schule zur freiheitlich-demokratischen Grundordnung dienlich sei, [...] Symbole totalitärer Organisationen und Staaten unkommentiert zur Schau zu stellen“. Dadurch wurde ein öffentlicher Streit entfacht, ob das „Machwerk“, wie der Maler Manfred Feiler es nannte, der Erhaltung wert sei. Für die Bewahrung des Bildes wurde ins Feld geführt, dass genau dadurch eine Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte ermöglicht werde, andere meinten nur abwiegelnd, bisher habe sich niemand über die sehr plakativen Darstellung erbost, oder man versicherte einander, dass „die Lehrer durchaus in der Lage [seien], das Bild den Schülern im Unterricht zu erklären“. ³⁴ Unproblematischer mag die Wiederverwendung des 1972 von Otto Knöpfer geschaffenen Fassadenbildes an der inzwischen abgerissenen Frauenbergschule in Nordhausen sein, da es Motive aus der „Kinderhymne“ von Bertolt Brecht darstellt. Demgegenüber erweist sich als ein politik- und ideologiegeschichtlich verwickelterer Fall die Rettung des 1969 von Klaus Rößler gestalteten Fliesenbildes „Wehrbereitschaft der Jugend“, das an der früheren Polytechnischen Oberschule „Egon Schulz“ in Prora (Binz auf Rügen) angebracht war und – obwohl gutachterlich als „minderwertig“ und unrettbar eingestuft – durch eine Bürgerinitiative abgenommen wurde. Ziel ist die neue Anbringung an dem geplanten Bildungszentrum im „Block V“ des einst von der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ errichteten, monumentalen, jedoch unvollendet gebliebenem Seebades, dem „Koloss von Prora“. Es waren diese Bauten anschließend

von der Nationalen Volksarmee genutzt worden, wodurch eine assoziative Annäherung zwischen der nationalsozialistischen Freizeitorganisation auf der einen und der im staatssozialistischen Schulunterricht mobilisierbaren Wehrbereitschaft auf der anderen Seite entstand. Interessant ist zu sehen, dass eingeübte Bilder selbst große Gesellschaftsumbrüche überleben können.³⁵

Die Fülle der beseitigten oder auch geretteten Werke aus den Kombinat- und Volkseigenen Betrieben sowie in den Großsiedlungen vieler Städte kann hier im Einzelnen nicht dargestellt werden, aber es gibt eine Reihe von Publikationen und Dokumentationsinitiativen, die einen guten Überblick vermitteln, ebenso Modelle für eine zivilgesellschaftliche Erhaltung (vermeintlich) überflüssig gewordener oder bedrohter Kunstwerke – es ist eben die prägende Wirkung der bildhaften Umwelten stärker, als die politischen Botschaften es waren.³⁶

Es ist offenbar, dass künstlerische Gestaltungen bei weitem nicht immer ihrer Qualität und stilistischen Subjektivität wegen geschätzt werden, dass die Erhaltung vieler Werke nur durch Sehgewohnheiten des Publikums gerechtfertigt sind oder durch die Erinnerung an spezifische gesellschaftliche Situationen und Ausdrucksformen, wie zum Beispiel der (lange verhängte) „Weg der Roten Fahne“ von Gerhard Bondzin den erneuerten Dresdner Kulturpalast unverändert mitdefiniert.³⁷

DER BILDERSTREIT ALS STELLVERTRETER-DISKURS IM PROZESS DER DEUTSCHEN WIEDERVEREINIGUNG

Im Bilderstreit, der nicht nur in den Kunstszenen und -medien Aufmerksamkeit fand, sondern viele der „gelernten DDR-Bürger“ beschäftigte und oftmals kränkte, ging es um nicht weniger als um den Zusammenstoß von Überlegenheitsattitüden und Inferioritätsängsten. Wird die künstlerische Bedeutung der gesamten Produktion des „Kunststaates DDR“ bestritten – seien es Werke der Tafelmalerei, Plastiken oder der architekturbezogenen Kunst –, spiegelte sich darin überdeutlich, was im Prozess der Wiedervereinigung vielfältig zu beobachten war: Die Schwierigkeiten, die mit einer solchen radikalen Umorientierung in kürzester Zeit verbunden sind, warfen selbst für diejenigen Probleme auf, die dazu beigetragen oder es sich gewünscht hatten, dass die SED-Herrschaft beendet werde. Es scheint zweifelsfrei, dass die meisten Ostdeutschen auf Reformen gehofft hatten, die – selbst wenn sie radikal gewesen wären – Lebensstil und Sinnhorizonte nicht so weitgehend negiert hätten. Mit den sozialpolitischen und ökonomischen Folgen der Implosion der DDR und der Übertragung aller zentralen Normen und

Institutionen (samt wichtiger Funktionsgruppen) aus der „alten“ Bundesrepublik gingen die geschilderten Auseinandersetzungen um die Werke der bildenden Kunst aus der DDR einher. Im Bilderstreit schien es zu einer Selbstverständlichkeit zu werden, den Kunstcharakter vieler Werke aus der DDR zu bestreiten, ja pauschal von „Unkunst“ zu sprechen. Der Kunstkritiker Walter Grasskamp hat das darin liegende Konfliktpotenzial gut erfasst: „Das Besondere an diesem ästhetischen Frontenverlauf ist, dass beide Kunstbegriffe nach wie vor auf gegenseitige Verachtung geeicht sind, nicht nur der antimoderne des Ostens.“³⁸ Heute mag der öffentlich ausgetragene deutsch-deutsche Bilderstreit verebbt sein, aber die in ihm zum Ausdruck gekommenen Vorurteile sind damit nicht untergegangen. Gleichwohl gibt es Versachlichungen, wofür ja auch das Projekt, von dem dieser Katalog handelt, sichtbar ein gutes Beispiel ist. Hier wird nicht nur ein einstmals thematisch eindrückliches und raumbeherrschendes Wandgemälde von Josep Renau mit großem technischen, intellektuellen und notwendigerweise finanziellem Aufwand wieder sichtbar gemacht, sondern es könnte eine tote Zone, die nach dem Abriss des Kulturhauses, das es einstmals schmückte, entstanden ist, neu belebt werden. Das ist eine produktive und gleichwohl nicht unkritische Umgangsweise mit einem ästhetischen Zeugen für die Korrespondenz zwischen ideengeleiteter Bildkraft und den lähmenden Effekten autoritärer Herrschaft. Vielleicht wäre hinzuzufügen, dass das ausdrucksstarke Werk mit dem programmatisch-trockenen Titel „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ sich heute in einer Zone wiederfinden wird, die – wenn auch eher kümmerlich – von der Konsumgesellschaft geprägt ist. Auf jeden Fall ist das Beispiel der Wiedererrichtung dieses Wandbildes, das auf technisch komplizierte Weise nun für sich selbst steht, ein wichtiger Beitrag zur produktiven Beendigung des ressentimentalen Bilderstreites.

⁴ Vgl. Rehberg 2006, S.230-231.

⁵ Der Ausdruck „Leitruinen“ wurde angeregt durch die für die Gestaltung des Neumarktes maßstabbildenden „Leitbauten“. Interessant ist es, dass in Dresden während der 40jährigen Existenz der DDR zahlreiche Ruinen stehenblieben, wohl auch, weil die Konservatoren deren Abtragung verhindern konnten. Der von mir gewählte Ausdruck bezieht sich darauf, dass es sich um latent wieder zu errichtende Bauten handelte; vgl. Rehberg 2014, S. 246–247.

⁶ Vgl. Rehberg 1998, S. 213–216.

⁷ Vgl. Rehberg 2002, S. 332 ff. sowie Rehberg 2012a.

⁸ Vgl. Rehberg 2003, S. 26–31.

⁹ Biermann 1991, S. 19.

¹⁰ Vgl. Rehberg 2005.

¹¹ Rehberg 1999, S. 49–55 sowie Rehberg 2012b.

¹² Vgl. Dieckmann 1991.

¹³ Vgl. Sukrow 2012.

¹⁴ Preuss 1997.

¹⁵ Vgl. Gillen 2013 und Gillen 2009, S. 10.

¹⁶ Vgl. Kaiser / Petzold 1997 sowie Kaiser 2016.

¹⁷ Baselitz: In der DDR habe es überhaupt „keine Künstler“ gegeben: „Keine Maler. Keiner von denen hat je ein Bild gemalt [...] Keine Jubelmaler, ganz einfach Arschlöcher“, in: Hecht / Welti: 1990, S. 70; vgl. auch Rehberg / Kaiser 2013, S. 356–371.

¹⁸ Andreas Hüneke etwa beklagte, dass man „uns jetzt die heiligen Kühe der SED-Kulturpolitiker wieder zur Adoration vor Augen“ stelle. Vgl. Hüneke 1994; vgl. auch Rehberg / Kaiser 2013, S. 384–399.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 400–409.

²⁰ Vgl. ebd., S. 450–463.

²¹ Diese einprägsame Formel fand André Meier in seinem 45-minütigen Feature „Abgehangen und vergessen, Kunst der DDR“, gesendet 1996 im WDR und ORB.

²² Rathenow 1998 (allerdings rückte der Autor inzwischen von seiner damaligen Äußerung ab); vgl. auch Rehberg / Kaiser 2013, S. 422–431.

²³ Blume / März 2003; Rehberg / Kaiser 2013, S. 484–493.

²⁴ Smerling 2009, S. 15.

²⁵ Gohr 2009a, S. 18. sowie Gohr 2009b; Rehberg / Kaiser 2013, S. 504–511.

²⁶ Rehberg / Kaiser 2013, S. 494–503.

²⁷ Vgl. ebd., S. 48 f. sowie Gillen 2005, S. 305-306.

²⁸ Stefan Dornheim erforscht diese Objekte und deren exkludierende Verwahrungsorte in einem DFG-Projekt am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde an der TU Dresden.

²⁹ Meier-Ewert 2015.

³⁰ Z. B. Horst Zickelbeins Wandbilder an der Kantine des Rundfunktechnischen Zentralamtes in Berlin Adlershof, abgenommen von der DeTe-Immobilien Gesellschaft; vgl. Gäding 2001.

³¹ Vgl. die Autobiographie von Rudolf Sitte (Sitte o.J.). Inzwischen hat Reinhard Kärbsch ein bald zur Publikation vorgesehenes Gedenkbuch für Rudolf Sitte mit vielen Zeitzeugnissen und einer themenzentrierten Bearbeitung von dessen Autobiographie erarbeitet.

³² Sommer 2014.

³³ Rathenow 1998.

³⁴ Piontkowski / Reißmann 2011.

³⁵ Vgl. Ziebarth 2017.

³⁶ Vgl. Bey 2001.

³⁷ Vgl. Büchner 1999. Wünschenswert wäre es, wenn im Foyer des neugeschaffenen Konzertsaaes durch einige Entwürfe auf den Wettbewerb hingewiesen würde, in dem Bondzin den Auftrag erhielt, obwohl die Jury zweimal den ersten Preis für einen Entwurf von Rudolf Sitte vergeben hatte, der von den Funktönären allerdings als „formalistisch“ verworfen wurde. Auch Ralf Winkler, später weltberühmt als A. R. Penck, und Peter Makolies reichten einen Vorschlag in einer kommunistisch-archaisierenden Bildzeichensprache ein, der keine weitere Beachtung fand, vgl. die Abbildungen in Rehberg / Holler / Kaiser 2012, S. 236–237.

³⁸ Grasskamp 1990.

¹ Für die Unterstützung bei der Fertigstellung dieses Textes danke ich herzlichst Martin Siebert und Garrit Morrin. Manche Formulierungen sind aus meinen dem Bilderstreit gewidmeten Aufsätzen entnommen, besonders: Rehberg 2013.

² Vgl. zum Vereinigungs- und Transformationsprozess: Rehberg 2006.

³ Vgl. ein Interview mit Willy Brandt, gesendet im SFB-Mittagsecho (Hörfunk) am 10.11.1989 und *Berliner Morgenpost* v. 11.11.1989.



75.1 Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz, 1980er Jahre

VARIANTEN DES UMGANGS MIT ARCHITEKTURBEZOGENER KUNST DER DDR SEIT 1989/90

Thomas Flierl

Der große Anteil von Werken der bildenden Kunst im Alltag der DDR rührte zum einen aus dem traditionellen deutschen Verständnis von „Kunst am Bau“ (auch in der DDR war ein bestimmter Anteil der Bausumme für Kunst aufzuwenden) und zum anderen aus der bildungspolitisch aufgeladenen Mission von Kunst für öffentliche Institutionen und den öffentlichen Stadtraum. Neben der Anrufung von Traditionen kam der Vergewärtigung historischer Perspektiven und Utopien im öffentlichen Raum besondere Bedeutung zu. Die DDR-Gesellschaft verstand sich in einem historischen Prozess befindlich, der öffentliche Raum entfaltete sich vor einem epochalen Sinn- und Erwartungshorizont und die Kunst nutzte im Rahmen ihrer Möglichkeiten, diesen mit zu erkunden und abzustecken. Dabei hat die architekturbezogene Kunst in den 40 Jahren des Bestehens der DDR selbst eine Geschichte. Allein die Kunst, und nicht weniger Architektur und Städtebau veränderten sich in dieser Zeit erheblich, ebenso ihr Verhältnis zueinander.

Für das Verständnis des Umgangs mit der architekturbezogenen Kunst der DDR in der demokratischen Revolution von 1989/90 ist zunächst festzuhalten, dass sich die Protestbewegung an keinem Ort und zu keiner Zeit gegen Kunstwerke aus DDR-Zeit, auch nicht gegen die im engeren Sinne politischen Denkmäler richtete. Die Eroberung des öffentlichen Raums durch die demonstrierenden, ihre Mündigkeit gewonnenen Bürgerinnen und Bürger war selbst ein solches Ereignis, das den öffentlichen Raum sui generis neu definierte. Die Menschen, die sich nun frei artikulierte, wurden zu den wichtigsten Subjekten und zu den wichtigsten Objekten wechsel-

seitiger Anschauung in diesem endlichen (endlich eroberten und sich bald auch als endlich erweisenden) Raum der Freiheit. Wenn es Aggressionen gegen Institutionen und Objekte gab, dann waren dies die Orte der Geheimpolizei und die Mauer in Berlin als Inkarnationen des zu Überwindenden schlechthin. Die Denkmalstürze in Ostdeutschland waren ein nachrevolutionäres Phänomen, das vielfach politisch instrumentalisiert und medial inszeniert wurde. Mit dem historischen Abstand wird es zunehmend als Verlust begriffen, dass vielerorts unreflektiert Objekte abgerissen und Stadträume entleert und verändert wurden. Immer häufiger werden Versuche unternommen, die Kunstwerke als Dokumente ihrer Zeit, in ihrem ästhetischen Eigenwert zu würdigen und in die Zukunft mitzunehmen, sei es als Belege und Abstandsmesser einer glücklich überstandenen Zeit oder als Speicher noch zu befragender Erfahrung, sei es als Stütze zur Lesbarkeit historischer Stadträume oder auch nur als Mahnung an die Vergänglichkeit alles Bestehenden.¹

MEMORIA DAMNATA

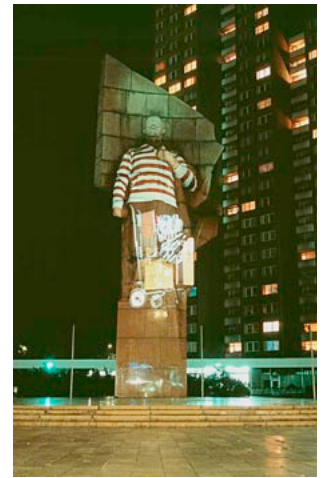
Das Löschen des Andenkens einer Person in der Öffentlichkeit ist aus der römischen Antike gut bekannt. Auf Senatsbeschluss wurden Kaiser, die sich unbeliebt gemacht hatten, nach ihrem Tode geächtet, ihre Porträtstatuen abgebaut, dem „Volkszorn“ ausgeliefert oder zu neuen Herrscherbildern umgestaltet. Die archaische Dimension, dem nun Verdammten durch Beschädi-



77.1 Maurizio Camagna, berlin - platz der vereinten nationen (leninplatz), 52°31'25.127" N 13°25'46.679" E, Fotografie, 2016



77.2A Lenin-Denkmal von N. Tomski (1971). Die Schärpe „Keine Gewalt“ hatten Mitglieder der DDR- Bürgerbewegung im Herbst 1989 getragen, sie wurde vom „Büro für ungewöhnliche Maßnahmen“ angebracht (Foto 4. Oktober 1991)



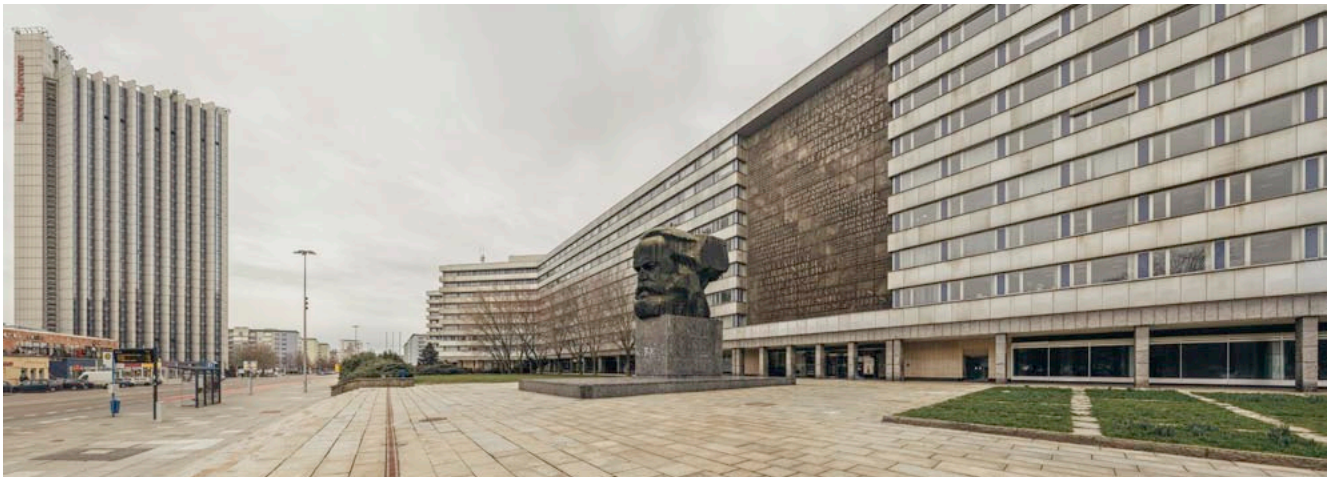
77.2B Krzysztof Wodiczkos Lichtprojektion im September 1990. Lenin mit Einkaufswagen folgt den Konsumverheißungen des Kapitalismus

gung oder Zerstörung seines Abbilds jene Gewalt anzutun, die man vom Dargestellten (tatsächlich oder vermeintlich) erfahren hatte, und die man demselben zu Lebzeiten selbst nicht hatte antun können (und vielleicht auch nie angetan hätte), ist unübersehbar. Der öffentlich sanktionierte Denkmalsturz war bereits in Rom eine wohlkalkulierte Entfesselung von Energien verdrängter Ohnmacht. Im Krieg dagegen versagen bis heute diese zivilen Grenzen archaischer Rache am unterlegenen Gegner, die durch Schändung seiner Heiligtümer, durch Vergewaltigung und Mord Wehrloser vollzogen wird.

Als das klassische Beispiel des nachrevolutionären Denkmalsturzes im Prozess der deutschen Einigung muss die Beseitigung des Lenindenkmals 1991/92 in Berlin gelten.² [77.1] Während sich die Aktivisten einer Bürgerbewegung sowie das Landesdenkmalamt für den Erhalt des zeitgeschichtlich bedeutsamen Monuments, als das Dokument einer erstarrten Revolution und der Übertragung des sowjetischen Gesellschafts- und Kunstmodells auf die DDR engagierten [77.2A] und das internationale Kunstprojekt „Die Endlichkeit der Freiheit“³ Formen eines interaktiven Umgangs mit dem Denkmal demonstrierte [77.2B], reaktivierte der damals CDU-geführte Berliner Senat die Kategorie des „Volkszorns“ und mobilisierte denselben politisch und medial. Dahinter stand auch die hypertrophe Vorstellung, nach dem Zerfall der Sowjetunion 1991 in Berlin das Ende des Kommunismus zu zelebrieren. Die „Enthauptung“ Lenins (die Abnahme des Kopfes der Denkmalstatue) am 13. November 1991, die „Grablegung“ der zerstückelten Monumentalplastik in einem der Berliner Forsten,

seine „Wiederauferstehung“ durch die Bergung und Präsentation des Kopfes 2015/16 im Museum auf der Zitadelle Spandau erfüllt alle Kriterien einer archaisch-animistischen Inszenierung im medialen Zeitalter. Dabei gehen die konkreten Zusammenhänge der Orts- und Denkmalgeschichte völlig verloren. So war Ende der 1960er Jahre vom Architekten des ebenfalls denkmalgeschützten städtebaulichen Ensembles um den Leninplatz, Hermann Henselmann, eine Bibliothek in Gestalt einer sich auftürmenden Bauskulptur geplant, die der Höhenstaffelung der Wohnhochhäuser antwortete. Noch das Denkmal nahm mit der Fahne hinter der Leninskulptur darauf Bezug. Das schließlich realisierte Denkmal von Nikolai Tomski (1970) bezeugte, dass die SED als Auftraggeber entgegen der Vorstellungen der Künstler und Architekten der DDR an der Idee eines traditionellen Personenstandbildes festhielt und der eigenen Künstlerschaft misstraute. Der nach Abbau des Lenin-Denkmal errichtete Brunnen verfügt entsprechend der neuen Namensgebung, „Platz der Vereinten Nationen“, über fünf, die Kontinente symbolisierende Felssteine, ignoriert aber mit seiner horizontalen Erscheinung völlig die städtebauliche Situation und entfaltet räumlich keine Wirkung.

Das positive Gegenbeispiel zum Denkmalsturz von Berlin stellt der Erhalt des Karl-Marx-Monumentes von Lew Kerbel aus dem Jahre 1971 in Chemnitz dar. [78.1] Zwar wurde auch hier der Abriss des Denkmals diskutiert, aber die baldige Rückbenennung der 1953 nach Karl Marx benannten Stadt Chemnitz im Jahre 1990 erwies sich als die viel stärkere Geste. Auch wurde die dortige Karl-Marx-Allee wieder zur Brückenstraße und



78.1 Maurizio Camagna, chemnitz - brückenstraße - karl-marx-monument, 52° 32' 16,818" N, 13° 26' 3,192" O, Fotografie, 2016



78.2 Maurizio Camagna, berlin - greifswalder straÙe - ernst-thälmann-denkmal, 50° 50' 8,502" N, 12° 55' 24,348" O, Fotografie, 2016



78.3 Das Marx-Engels-Denkmal umfasst nicht nur das Doppelbildnis von Ludwig Engelhardt im Zentrum der Anlage, sondern ebenso das Marmorrelief von Werner Stötzer, Fotostelen von Arno Fischer und Peter Voigt sowie die Bronzereliefs von Margret Middell



78.4 Derzeit wird eine sinnwählende, aber weniger raumgreifende Aufstellung für das Marx-Engels-Denkmal diskutiert, Aufnahme 2005

induzierte also keinen Widerspruch mit dem Denkmal. Ebenso diente das Gebäude dahinter mit der mehrsprachigen Inschrift „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“, dem Schlusssatz aus dem Kommunistischen Manifest von 1848, nicht mehr der früheren Staatspartei, so dass der monumentale Marx-Kopf nun für eine bestimmte historische Phase steht und mit keiner Gegenwart mehr semantisch kollidiert. Obgleich auch dieses Denkmal wegen der Weigerung der DDR-Künstler zu megalomaner Gestaltung aus der Sowjetunion importiert werden musste, hatte die Monumentalplastik den Vorzug einer radikalen ästhetischen Gestaltung. Der Verzicht auf ein Personenstandbild und die Reduktion auf die Präsentation des Kopfes stellte den Denker Marx und keine körperhaft präsentierte Machtgeste in den Mittelpunkt und machte durchaus Anleihen an popkulturellen Trends, wie dem weltweit kommunizierten grafisch stilisierten Kopf von Che Guevara. Politisch und ästhetisch konnte das Anfang der 1970er Jahre noch als Aufbruch gelesen werden.

Die Widersprüche und immanenten Spannungen der späten DDR zeigen sich auch in den beiden anderen großen Denkmalanlagen in Ost-Berlin, die 1986 der Öffentlichkeit übergeben wurden, dem Ernst-Thälmann-Denkmal von Lew Kerbel im gleichnamigen Wohnpark auf dem früheren Gaswerksgelände in Berlin-Prenzlauer Berg [78.2] und dem Marx-Engels-Denkmal (künstlerischer Leiter: Ludwig Engelhardt) [78.3] im Bereich zwischen Spree und Alexanderplatz.

Das Thälmann-Denkmal, ein weiterer Sowjet-Import, wurde nun schon gegen den offen geäußerten Protest des DDR-Künstlerverbandes realisiert. Wiederum waren Vorschläge der Künstler des eigenen Landes missachtet worden, und Bürgeraktivisten protestierten gegen den Abriss der denkmalgeschützten Gasometer des früheren Gaswerks. Das Marx-Engels-Denkmal kann als Versuch verstanden werden, das Doppelbildnis von Karl Marx und Friedrich Engels in ein mehrteiliges Werk historischer Konzeptkunst zu integrieren. Das Wohngebiet am Thälmannpark diente vor allem als Kulisse für das Denkmal, so dass der KPD-Führer zum Vorkämpfer der in der DDR unter Erich Honecker mit dem Wohnungsbauprogramm vermeintlich gelösten Wohnungsfrage stilisiert wurde, so wie alle Gesellschaftsperspektive der DDR auf dem Bau von Wohnungen lag. Das Marx-Engels-Denkmal griff weiter aus, indem es Marx und Engels in der Mitte eines historischen Dreischritts aus Vorgeschichte, wissenschaftlichem Sozialismus und Arbeiterbewegung sowie der Perspektive einer befreiten Menschheit verortete. Hier endete die Perspektive nicht im bloßen Jetzt, sondern fokussierte auf eine unbestimmte, noch zu gewinnende Zukunft. Da es sich so der

bloßen Apologie entzog und in seinen Teilen wie als Gesamtanlage den Maßstab von Denkmalkunst im öffentlichen Raum wahrte (die Figuren sind ca. anderthalbfach lebensgroß), wurde es bereits zu seiner Entstehungszeit als Gegenmodell zum Thälmann-Denkmal verstanden. [78.4] Das ursprünglich für die andere Seite der Spreeinsel geschaffene Ensemble hat durch seine Aufstellung 1986 im Grünraum zwischen Spree und Fernsehturm, also im zentralen Bereich Berlins mit seinen historischen Solitären der Marienkirche, des Berliner Rathauses und des Fernsehturms zweifellos eine Steigerung seiner Wirkung erfahren.

Beide Denkmalanlagen existieren noch. Der Abriss des Thälmann-Denkmal wurde empfohlen und beschlossen, aber aus finanziellen Gründen immer wieder verschoben – bis sich endlich die Einsicht durchsetzte, dass die Monumentalplastik und das Wohngebiet selbst, in ihrem Zusammenhang Denkmäler von herausragender künstlerischer und zeitgeschichtlicher Bedeutung sind. Mit der Eintragung des Wohngebietes in die Denkmalliste des Landes Berlin vor kurzem – das Thälmann-Denkmal stand schon zu DDR-Zeiten auf der Liste – besteht die Herausforderung, sich auch dem verwahrlosten Denkmal neu zuzuwenden. Historisch-kritische Kommentierung, temporäre künstlerische Interventionen, angemessene Nutzung und Gestaltung des Umfeldes (elementar: Wiederherstellung der Beleuchtung, Reintegration in den Park) stehen zur Diskussion.

Das Marx-Engels-Denkmal wurde wegen des U-Bahn-Baus, der das Areal als Lagerfläche beanspruchte, vorübergehend in räumlich verkleinert, aber sinnwahrer Form 2010 an den Rand des Parks an der Spree verschoben. Mit der absehbaren Fertigstellung der U-Bahn stellt sich die Frage nach der zukünftigen Aufstellung des Denkmals. Da sich eine Mehrheit für den Erhalt des grünteprägtten Stadtinnenraums ausgesprochen hat, ist auch zukünftig von der Einordnung der Denkmalanlage in diesen Bereich auszugehen. Im Unterschied zum ursprünglichen Ort weniger raumgreifend, aber auf der inneren Achse zwischen Spree und Fernsehturm platziert und möglicherweise ergänzt durch weitere Denkmäler hat das Marx-Engels-Denkmal Zukunft in einem Park an der Spree und als Teil des zentralen Berliner Stadtinnenraums.

TRANSLOZIERUNGEN ⁴

Unzählige Werke der architekturbezogenen Kunst aus der DDR sind nach 1990 im Zuge der Privatisierung von Betrieben und Institutionen, der Modernisierung und des Abrisses von Gebäuden



80.1A-B Wandbild von Walter Womacka 1969 und 2017



80.2 Bronzelief „Aufbruch“ an der Universitätsverwaltung, Leipzig, 1975



80.3 Leipzig, Augustusplatz mit Paulinerkirche um 1900



80.4 Leipzig, Augustusplatz, 2017



80.5 Maurizio Camagna, leipzig - marschenerstraße - bronzerelief „aufbruch“, 51° 20' 22,092" N, 13° 12' 21' 9,948" O, Fotografie, 2017

verschwunden. Sie wurden zerstört, zum Teil an die Urheber zurückgegeben oder ins museale Depot verbracht. Nur ein sehr geringer Teil der für den öffentlichen Stadtraum konzipierten und seinerzeit dort wirksamen Kunstwerke wurde an andere öffentliche Orte versetzt. Anhand der Fotos von Maurizio Camagna lassen sich zwei Fälle exemplarisch erläutern: Das Wandbild „Der Mensch, das Maß aller Dinge“ (1968) von Walter Womacka in Berlin und das Bronzerelief „Aufbruch“ (1973) von Frank Rüdiger, Klaus Schwabe und Rolf Kuhrt in Leipzig.

Womackas, sechs mal fünfzehn Meter großes, auf 360 emailierten Kupferblechen ausgeführtes Wandbild schmückte früher das Gebäude des Bauministeriums der DDR in der Breiten Straße in Berlin. [80.1A] Das Gebäude musste dem Wunsch weichen, die Breite Straße auf ihr historisches Maß zu verengen, um die Situation am Südportal des nachgebauten Berliner Schlosses zu reproduzieren. Womacka hatte das Ost-Berliner Stadtzentrum im Umfeld des Alexanderplatzes maßgeblich bildkünstlerisch mitgestaltet: durch seinen, an mexikanischen Vorbildern orientierten Mosaikwandfries „Unser Leben“ (7 x 127 m) am Haus des Lehrers (1961–1964), den „Brunnen der Völkerfreundschaft“ auf dem Alexanderplatz (1970) sowie das Kupferrelief „Der Mensch überwindet Zeit und Raum“ am Haus des Reisens (1971).

Während der Brunnen Teil der Neugestaltung des Alexanderplatzes blieb, wurde die stadträumliche Wirkung des Wandfrieses am Haus des Lehrers durch die östliche Umbauung des Alexanderplatzes erheblich eingeschränkt. Das Haus des Reisens sollte im Zuge der Hochhausplanungen der 1990er Jahre abgerissen werden, bleibt nach deren Überarbeitung aber bestehen und wurde mittlerweile unter Denkmalschutz gestellt. Womackas Werke hatten zweifellos ikonische Prägnanz im kulturellen Gedächtnis der beziehungsweise an die frühere Gesellschaft in der DDR. Im Jahre 2010 gelang es dem Freundeskreis Walter Womacka e. V., die städtische Wohnungsbaugesellschaft Berlin-Mitte (WBM) davon zu überzeugen, das Wandbild am früheren Bauministerium zu bergen und an ein Wohngebäude der WBM anzubringen. Die WBM entschied sich für eines der in den 1960er Jahren errichteten Apartmenthäusern in der Friedrichsgracht, ganz in der Nähe des ursprünglichen Standorts [80.1B]. Dieser symbolische Transfer ist gelungen, übernahm doch die WBM als wichtigster öffentlicher Wohnungseigentümer mit einem großen Bestand an industriell vorgefertigter Bauten aus DDR-Zeiten damit auch die Selbstpräsentation der DDR-Bauindustrie, durch die Translokation und durch den gänzlich geänderten historischen Kontext aber keineswegs unreflektiert.

Im Fall des Bronzereliefs „Aufbruch“ (14x7m) waren die Voraussetzungen komplizierter und spannungsgeladener. Das Kunstwerk war Teil der Neubauplanung für die Universität Leipzig (damals Karl-Marx-Universität, [80.2]). Neben dem Universitätshochhaus (1968–1972, Architekt: Hermann Henselmann, heute: City-Hochhaus Leipzig) wurde das Hauptgebäude der Universität anstelle der Universitätskirche St. Pauli errichtet, die 1968 gesprengt wurde. [80.3] Das Bronzerelief „Aufbruch“ mit dem Kopf des damaligen Namensgebers der Universität wurde 1974 genau an der Stelle der Giebelwand der Paulinerkirche angebracht. Mit der Entscheidung, das Hauptgebäude der Universität abzureißen und ein Gebäude in Anlehnung an die frühere Paulinerkirche neu zu errichten, war der Standort des Bronzereliefs obsolet geworden. Es wurde 2006 abmontiert. [80.4] Nach einer intensiven öffentlichen Debatte wurde das Relief 2008 außerhalb der Altstadt im Campus Jahnallee, dem Gelände der früheren Deutschen Hochschule für Körperkultur und Sport, das durch traditionalistische und moderne Bauten aus DDR-Zeit geprägt ist, mit einem historisch-kritischen Kommentar versehen lapidar wiederaufgestellt. [80.5] Interessanterweise hatte es auch Stimmen gegeben, das Bronzerelief am Stadtrand, am Ort der Trümmer der seinerzeit abgerissenen Paulinerkirche vergraben zu lassen, das wäre die archaische Variante. Die Universität setzte sich aber mit dem Gedanken der Wiederaufstellung durch, wenn auch vom Ort des Geschehens abgerückt.

DRESDEN UND POTSDAM: SELEKTIVER ERHALT BEI VERÄNDERUNG DES STADTRÄUMLICHEN ZUSAMMENHANGS

Der Fall der Prager Straße in Dresden zeigt die ganze Widersprüchlichkeit im Umgang mit einem herausragenden städtebaulichen Ensemble der Moderne und der darin konzeptuell angelegten Kunst im öffentlichen Raum nach dem Ende der DDR. Zum einen kann konstatiert werden, dass der Hauptteil der Gebäude, der das Ensemble bildet, erhalten wurde, zum anderen wurde aber die stadträumliche Situation dramatisch verändert, wurden die Fassaden einzelner Gebäude „modernisiert“, einzelne Gebäude abgebrochen, zum Teil in der Kubatur der Vorgängerbauten neuerrichtet und dabei wesentliche raumbildende Ausstattungselemente (Pergolen, Pflasterung, Wände aus Betonformsteinen usw.) entfernt. Die Prager Straße wäre ein klassischer Fall für ein Programm des städtebaulichen Denkmalschutzes gewesen. Die mit dem Architekturpreis „Zukunft Wohnen“ 2009 in der Kategorie „Wohnen im Bestand“ gewürdigte Sanierung der großen



82.1 Dresden, Prager Straße, Selbstbedienungsgaststätte Bastei, 1975



82.2 Das Wandbild heute: am selben Ort, aber in einem völlig anderen Kontext



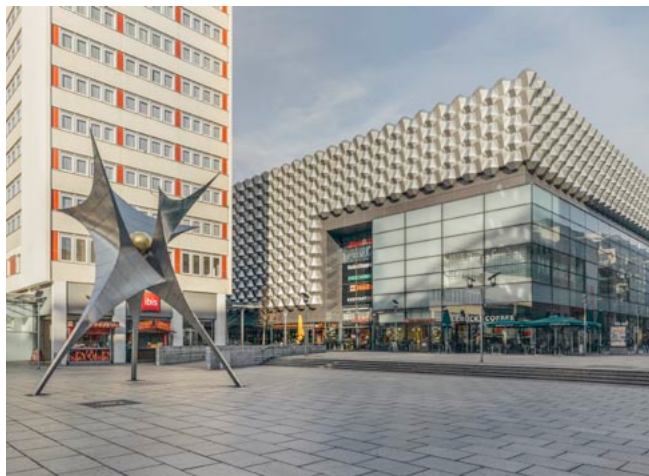
82.3 Dresden, Prager Straße, Pustblumenbrunnen von Leoni Wirth, 1970



82.4 Dresden, Prager Straße, Pustblumenbrunnen in reduzierter Form, 2006



82.5 Dresden, Prager Straße, Restaurant „International“ und Centrum Warenhaus, 1977



82.6 Dresden, Prager Straße, das bis ans Hochhaus expandierte Warenhaus

Wohnzeile (1965–1967, Architekten: Kurt Haller, Manfred Artl, Karl-Heinz-Schulze) zeigt, was bei einem respektvollen Umgang in der Prager Straße insgesamt möglich gewesen wäre. Doch in den 1990er Jahren war der politische Wille, die im Geist der Moderne in der zweiten Hälfte der 1960er/Anfang der 1970er Jahre gestaltete städtebauliche Achse zwischen dem Hauptbahnhof im Süden und der Altstadt zu brechen und durch eine auf Einzelgrundstücke bezogene investorengetriebene Stadtentwicklung zu überformen, stärker. So wurde die städtebauliche Achse an beiden Seiten, sowohl am Bahnhof als auch am Eingang zur Altstadt durch neue Gebäude verstopft. Dies veränderte auch die Wirkungszusammenhänge der Kunstwerke. So verlor das Wandbild „Dresden, Stadt der modernen sozialistischen Industrie, der Wissenschaft und der Kunst, begrüßt seine Gäste“ (1969) von Kurt Sillack und Rudolf Lipowski [82.1] völlig seine räumliche Wirkung auf den Bahnhofplatz, da die frühere Selbstbedingungsgaststätte [82.2] baulich-gestalterisch völlig entstellt und von einer kleinteiligen Bebauung umgeben wurde. Nach der Flutkatastrophe 2002 in Dresden wurden auch die Freiflächen im Kernbereich des Ensembles verändert. Die typischen, rechteckigen Hochbeete und Rasenflächen der 1970er Jahre wurden durch neue Baumreihen und einen schmalen Wasserstreifen ersetzt. Dabei wurde aber nur einer der drei ursprünglichen Brunnen und der beliebte Pustebumenbrunnen von Leoni Wirth selbst nur fragmentarisch [82.3-4] in die Neugestaltung integriert. Am ursprünglichen Ort wurde dagegen die 1986 geschaffene Metallskulptur „Völkerfreundschaft“ von Wolf-Eike Kuntsche wiederaufgestellt. [82.6]

Für das Verständnis des Dresdner Falls kann auch der Umgang mit der Fassade des 1973 bis 1978 nach Plänen der ungarischen Architekten Ferenc Simon, Ivan Fokvari errichteten und 2007 abgerissenen Centrum-Warenhauses, einen Anhaltspunkt bieten. [82.5] Das Warenhaus zeichnete sich durch seine expressive kristalline Aluminium-Fassade aus. Im Unterschied zum Leipziger Warenhaus am Ring mit seiner Metallfassade war das Dresdner Warenhaus leider nicht denkmalgeschützt. Das nun neu errichtete Karstadt-Warenhaus ist nicht nur um ein Vielfaches größer, sondern trägt selbst zur Einschnürung der Prager Straße bei. Der im Wettbewerb 2006 ermittelte Siegerentwurf von Peter Kulka sah ursprünglich die Wiederverwendung der Aluminium-Fassade vor, später wurde sie aus Kostengründen aber komplett nachgebildet. So soll also das Bild der Fassade über den Verlust eines leider nicht erhaltenen Dokuments moderner Kaufhausarchitektur und die Veränderung des städtebaulichen Grundrisses hinwegtrösten.

Auch die Kunstwerke im öffentlichen Raum der Prager Straße werden so zu merkwürdigen Attraktionen einer vergangenen Zeit, ohne dass die öffentlichen Räume, in denen sie wirkten, noch erkennbar werden. So sehr man sich freut, dass es noch einzelne Fragmente und Erinnerungszeichen gibt, haben dabei die Räume nicht wirklich gewonnen, erhalten die Kunstwerke keine Chance, den historischen Bruch zu markieren. Der so stark gewandelte öffentliche Raum und die darin wirkenden Kunstwerke sollten wenigstens vor Ort erläutert werden. Der Dresdner Fall hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck.

Maurizio Camagnas Essay [S. 86] enthält auch ein Foto des aus achtzehn, drei mal 2,80 Meter großen Einzelbildern bestehenden Glasmosaiks von Fritz Eisel „Der Mensch bezwingt den Kosmos“ von 1972 aus Potsdam. [84.1] Das Glasmosaik, das umlaufend im Sockelbereich des Verwaltungsgebäudes des früheren Rechenzentrums angebracht ist, das im Flachbau daneben arbeitete, hat Karriere gemacht. Als vor einigen Jahren über die Umnutzung des früheren Rechenzentrums debattiert wurde, fand der erste „Runde Tisch“ in aller Öffentlichkeit vor dem Mosaik statt, in einer Aktion „Kosmos“ reinigten die neu eingezogenen Kulturaktivisten symbolisch das Mosaik und eigneten sich so über das Kunstwerk das Haus als Basis an und stellten sich der Öffentlichkeit vor. Was das Foto von Camagna nicht zeigt (zeigen kann): Das Verwaltungsgebäude entstand auf dem Grundstück der kriegszerstörten und 1968 abgetragenen Ruine der Potsdamer Garnisonkirche. Seit Jahren gibt es erbitterten Streit über deren Wiederaufbau. Seit 2017 wird nun der Turm der Garnisonkirche wiedererrichtet, der spätestens 2020 abgeschlossen sein muss. Der Mietvertrag der Künstlerinnen und Künstler datiert bis 2023. Falls der Plan, auch das Kirchenschiff am früheren Standort zu rekonstruieren, greift, wird das Kreativhaus abgerissen und das Glasmosaik im besten Fall transloziert werden. Unter der Dominanz einer restaurativen Stadtentwicklungspolitik, die die Brüche der Geschichte tilgen und das Bild einer „geheilten“ Residenzstadt herstellen möchte, wurden in Potsdam bereits das Karl-Liebknecht-Forum (1979–1982) von Theo Balden sowie eine Reihe anderer Kunstwerke im öffentlichen Raum entfernt oder an andere Orte transloziert. Der Fall des raumgreifenden Karl-Liebknecht-Forums ist gewissermaßen verständlich, da an den Sozialdemokraten und späteren Mitbegründer der KPD (Liebknecht gewann den „Kaiserwahlkreis“ Potsdam-Spandau-Osthavelland bei den Reichstagswahlen 1912) auch auf andere Weise erinnert werden kann. Die Pläne für die Breite Straße geben Anlass zur Sorge. Der eindimensionale, ausschließlich am



84.1 Potsdam, Breite Straße, Rechenzentrum mit Wandbild, 2016



84.2 Visualisierung der These „Turm und Rechenzentrum sind vereinbar“



84.3 Josep Renau, Wandbild am früheren VEB Energiekombinat Halle, 1972



84.4 Josep Renau, Wandbild Eingangsgebäude vor veränderter Fassade, 2017



84.5 Halle-Neustadt, Josep Renau, Wandbilder an der Mensa und am Studentenwohnheim. Die Mensa wurde mitsamt dem Wandbild 1998 abgerissen, Aufnahme: August 1991



84.6 Halle-Neustadt, Josep Renau, Wandbilder am Studentenwohnheim, 2017

Leitbau der Garnisonkirche orientierte Rückbau der Magistrale riskiert die derzeitige städtebauliche Qualität aus DDR-Zeiten, die in gewissem Maße gelungene harmonische Verbindung von Alt- und Neubauten.⁵ [84.2]

GLÜCKSFALL: JOSEP RENAU

In mehrerer Hinsicht sind die Arbeiten von Josep Renau in Halle ein Glücksfall. Seine beiden erhaltenen Werke bezeugen auf hohem Niveau den historischen Spannungsbogen der Kunst im öffentlichen Raum in der DDR. Das 1971 am Eingang des Energiekombinats Halle in der Nähe des Hauptbahnhofs angebrachte programmatisches Wandbild „Der Mensch nutzt die Atomenergie zu friedlichen Zwecken“ [84.3] folgte noch ganz dem, der ersten Phase der DDR zuzuschreibenden Verfahren, bildende Kunst als Bedeutungssteigerung der sie bezeichnenden Institution aufzufassen, indem zugleich Epochenzusammenhänge aufgerissen werden. Gewiss wird man heute das Bild nicht ohne das Wissen um die Nuklearkatastrophen von Tschernobyl (1986) und Fukushima (2011) und den folgerichtigen Beschluss Deutschlands, aus der Atomenergie auszusteigen, betrachten können. [84.4] 1971 war das Bild von Renau noch auf die Hoffnung gegründet, dass der DDR-Sozialismus unter den Bedingungen der damals sogenannten wissenschaftlich-technischen Revolution selbst modernisiert werden könne.

Seine mehrteilige Arbeit für das Bildungszentrum von Halle-Neustadt 1974 [84.5] markierte genau den Übergang zu jener Phase von Kunst im öffentlichen Raum, als die bedeutungssteigernde Selbstbezeichnung der Institutionen zu einem raumgreifenden symbolischen Ensemble verschmolzen (Wandbild an der geschlossenen Fassade der Schwimmhalle [85.1], jedoch nicht von Renau, an der Mensa und den Treppenhäusern des Studentenwohnheims [84.6]). Ursprünglich waren dafür die Themen „Der in die Natur integrierte Mensch“, „Marsch der Jugend“, „Die ungebändigte und vom Menschen gebändigte Natur“ vorgesehen. Die beiden letzten Titel mit ihrer menschheitlichen Dimension der Naturaneignung wurden schließlich durch die DDR-Oberen auf politische Linie gebracht: „Die Einheit der Arbeiterklasse und die Gründung der DDR“ und „Die vom Menschen beherrschten Kräfte von Natur und Technik“. Während das Wandbild an der Mensa mit deren Abriss verloren ist, haben sich drei anderen erhalten. Ein Stück Erinnerung an die Zukunft von gestern, an die unendliche Geschichte der Suche nach dem Paradies auf Erden.



85.1 Maurizio Camagna, halle-neustadt - an der magistrale – schwimmhalle, Fotografie, 2015

¹ Vgl. Flierl 2007, S. 165–182.

² Vgl. Flierl 2016, S. 18–19.

³ Vgl. Anselmo / Herzogenrath 1990.

⁴ Vgl. den Text von Nott Caviezel in diesem Band [S. 114].

⁵ Vgl. ausführlich Pietryga 2018.

ARCHITEKTUR UND STÄDTEBAU DER DDR – EIN BILDARCHIV

Maurizio Camagna



86.1 Maurizio Camagna, berlin - otto-braun-straße - haus des reisens, 52° 31' 21,648" N, 13° 25' 2,28" O, Fotografie, 2016 (mit der Kupfertreibarbeit „Der Mensch überwindet Zeit und

BERLIN, ALEXANDERPLATZ, HAUS DES REISENS



Raum" von Walter Womacka)

Der italienische Fotograf Maurizio Camagna arbeitet seit den 2010er Jahren an einem Bildarchiv zu Architektur und Städtebau der DDR. Seine aus mehreren Teilen am Computer zusammengefügte, großformatigen Bilder wurden u.a. schon im Wende Museum (Los Angeles) ausgestellt. Für den Wiederaufbau des Renau-Wandbildes in Erfurt fotografierte Camagna im Wohngebiet Erfurt-Nord und hielt seine Eindrücke im post-sozialistischen Stadtteil fest: Geprägt von gesellschaftlichen und ökonomischen Transformationen, hat sich das ehemalige Umfeld des Wandbildes von Renau heute erheblich verändert. Camagnas Fotos erfassen den Umgang mit der Architektur der ehemaligen DDR, vor allem mit den Großwohnsiedlungen in den letzten 30 Jahren. Teilweise sind die städtebaulichen Strukturen aus der Erbauungszeit noch nachvollziehbar. Mehrheitlich wurden jedoch durch Rückbau und Abriss oder durch mangelnde Pflege der Freiflächen die alten Blickachsen verstellt. Die Arbeiten ermöglichen einen Blick für die architektonischen Details – wie die zugewucherten Pavillonbauten der „Kommunikationsachse“ am Berliner Platz – und erinnern an die teilweise in Mitleidenschaft gezogene „Bekunstung“ des Stadtraums, wie Erich Enges Wandbild „Sieg der Liebe über die Finsternis“ am Wohngebietszentrum Erfurt-Riehl, dem östlichen Pendant zum Moskauer Platz. [S. 76]

ERFURT, VIERTEL MOSKAUER PLATZ



88.1 Maurizio Camagna, erfurt, 51° 0' 11,61" N, 11° 0' 19,11" O, Fotografie, 2017



ERFURT, WOHNGEBIETSZENTRUM RIETH



90.1 Maurizio Camagna, erfurt – wohngebietszentrum rieth, 51° 0' 18" N, 11° 0' 53,748" O, Fotografie, 2017 (mit dem Wandbild „Sieg der Liebe über die Finsternis“ von Erich Engle)



ERFURT, EGA-PARK



92.1 Maurizio Camagna, erfurt – ega park, 50° 57' 56,85" N, 11° 0' 2,808" O, Fotografie, 2017



KUNST FÜR ALLE – DIE WAHRNEHMEN WOLLEN

Peer Pasternack

Je nach Charakter des Bauvorhabens waren in der DDR ein bis drei Prozent der Investitionssumme in Kunst für den öffentlichen Raum zu investieren. So wurden auch die Neubaugebiete von Beginn an systematisch mit Kunstwerken versorgt. Angesichts der Bausummen, die in den Plattenbausiedlungen anfielen, ergaben die Anteile für die Kunst durchaus erkleckliche Beträge. Für Josep Renaus Wandmosaik „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ hatte die Planung „maximal 40.000 Mark“ der DDR vorgesehen. Das ergab unter Abzug der Produktionskosten wohl etwa 30.000 Mark als Honorar für den Künstler. Dies entsprach dem Jahreseinkommen eines DDR-Professors, also unter Berücksichtigung des Aufwands und bei Einrechnung eines Kreativitätszuschlags gewiss eine angemessene Vergütung. Auf heutige Kaufkraft umgerechnet entsprächen die 40.000 DDR-Mark etwa 125.000 Euro. Damit hat das Ganze deutlich weniger gekostet als nun die Restaurierung und die Wiedererrichtung des Werkes: mehr als 800.000 Euro. Zum Vergleich: Die Herstellungskosten der Glasfenster Gerhard Richters im Kölner Dom betragen 370.000 Euro (wobei Richter selbst honorarfrei arbeitete).

Lohnt solch ein Aufwand für ein DDR-Wandmosaik – über ein Vierteljahrhundert, nachdem die DDR versunken ist? Es lassen sich verschiedene Gründe anführen, die dafür sprechen: der Kunstwert des Werkes, die Bedeutung des Schöpfers, Sentimentalität bei den Betrachtern, die es von früher noch kennen, die Wiederherstellung einer städtebaulichen Situation, in der eine Einheit von baulichem Ensemble und dessen Kunst beabsichtigt und erzeugt worden war, oder ein zeitgeschichtlicher Zeugnis-

wert. Bei Renaus Erfurter Mosaik kommt wohl mehreres davon zusammen. Der Zeugniswert erlaubt, den Blick zu weiten: Wie ordnet sich Renau ein in diese Form der künstlerischen Aufwertung einer etwas spröden Bauweise und der mal plakativen, mal allegorischen Beschriftung, wie sie im industriellen Wohnungsbau in der DDR allerorten anzutreffen war?

Die in der DDR entstandenen Neubaugebiete waren sämtlich Kunststädte in einem doppelten Sinne: künstlich geschaffene Planstädte und künstlerisch gestaltete Orte. Sie sind folglich unvollständig, wenn sie ihrer Kunstwerke entblößt werden (während die Kunstwerke selbst nicht selten auch ohne den Plattenbaukontext ihre Geltung verteidigen könnten). Entblößt sind oder wären sie, da die Neubausiedlungen nicht nur eine ökonomische Verlegenheit waren, möglichst preiswert möglichst schnell möglichst viele Wohnungen zu bekommen. Sie waren auch ideell und ideologisch aufgeladen als mehrfache Metapher: Sie standen für (damals) beste Wohnbedingungen für die (vermeintlichen) Eigentümer der Produktionsmittel, für den Neuen Menschen, dessen Herausbildung in den neuen Wohnsiedlungen geradezu mit Zwangsläufigkeit erwartet wurde, und für die Vollstreckung eines historischen Gesetzes, das, Karl Marx folgend, die Epoche der Ausbeutungsfreiheit einläutet. Viele der Kunstwerke sollten genau dies befördern und beglaubigen. Der Wille zur Schönheit, dem die Plattenbauarchitektur ein wenig im Wege stand, wurde umgeformt in einen Willen zur Verschönerung, und da historische Gesetze unanschaulich sind, bedurfte es ihrer Illustration. Deshalb war die künstlerische Ausstattung der Neubaugebiete im Grundsatz

immer schon in der Planung mitgedacht – auch wenn es darüber dennoch fortwährend Streit gab: Die Künstler sahen sich regelmäßig zu spät einbezogen, so dass ihnen nur noch eine Rolle als Dekorateure des schon Feststehenden bleibe. Die Architekten meinten häufig, die angebotenen Werke bewältigten nicht die Form – etwa 20 Meter hohe Giebelwände oder Fernsichtachsen. Das allerdings war bei Renau nun kein Problem. Seine Großmosaiken – auch die in Halle und Halle-Neustadt – degradierten eher die Bauten zu Bildträgern. Sie gehörten in ihrer komplexen Wucht zu der Gruppe von Kunstwerken, die avanciertere, programmatisch gebundene Funktionen erfüllen sollte. Eine andere Gruppe hatte dagegen pragmatische Aufgaben, nämlich den Raum zu gliedern und die etwas abweisende Betonarchitektur aufzuhübschen – zum Beispiel Betonstrukturwände als Raumteiler in Grünbereichen und Freiflächen oder die plastische Gestaltung von Hausdurchgängen.

Die inhaltlichen Hauptfunktionen der programmatischen Kunstwerke am Bau waren zweierlei: die sozialistische Lebensweise zu illustrieren und die sozialistische Weltanschauung zu verbildlichen. Für Renaus Wandbilder galt letzteres. Sie zählten zu den Kunstwerken, die als politische Informationsträger verstanden wurden. Es war der Versuch, das, was da gebaut worden war, in dreierlei Hinsicht einzuordnen: Politisch zu verstehen waren unmittelbar agitatorische Werke. Die Neubausiedlungen wurden damit in einen politischen Kontext der „revolutionär errungenen“ (tatsächlich: von der Sowjetunion durchgesetzten) politischen „Macht der Arbeiterklasse“ (tatsächlich: des Parteiapparates) gerückt. Meist recht komplexe Bildgefüge illustrierten auf philosophischer Ebene, was die sozialistische Weltanschauung transportierte: Ein zuversichtliches, weil sozialistisches Menschenbild wurde gekoppelt mit aktiver Weltaneignung und historischem Optimismus. Daran schloss eine historische Komponente an, die nach dem Woher und dem Wohin dessen fragte, wofür die Neubaugebiete stehen sollten. Renaus Wandmosaiken gestalteten Selbsteinordnungen des politischen Systems der DDR, die sich aus dessen historischen Verankerungen und einem zukunftsoptimistischen und stark technikaffinen Weltveränderungsanliegen begründeten. Sie kündten – heute – von einer vergangenen Zukunft. Sie waren Staatskunst, wie zu anderen Zeiten Fürstenkunst und Kirchenkunst entstand beziehungsweise heute noch Kirchenkunst und Marktkunst entsteht. Und während Gerhard Richters religiös indifferente Domfenster den Unwillen des Kölner Kardinals Meißner erregten („passt eher in eine Moschee“), so jubelte Renau seinen atheistischen Auftraggebern allerlei christlich inspirierte Ikonografie unter. Da bohrt sich die Spitze eines hoch aufschießenden Kirchendachs in eine Industrieszenerie; eine Menschenmasse soll

ausgerechnet vor diesem überragenden Kirchturm zum revolutionären Kampf stimuliert werden; ein roter Stern ist ein wild pulsierendes Auge Gottes – all das in „Die vom Menschen beherrschten Kräfte von Natur und Technik“ (1974) in Halle-Neustadt. Ausgerechnet Orgelpfeifen sind es, die in „Die Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR“ (1974), ebenfalls in Halle-Neustadt, den Abstand zwischen demonstrierenden Massen und Karl Marx (also: revolutionärer Praxis und revolutionärer Theorie) überbrücken. Marx wiederum schaut als Sehender Horizonte, die den Irdischen verschlossen bleiben müssen – denkt man –, bis augenfällig wird, dass sein Blick über alle Blockdächer hinweg in Richtung der Chemiewerke geht, in denen die Werk tätigen die ökonomischen Fundamente der neuen Gesellschaft legen. Also: der Hirt und seine Herde.

Knapp zehn Jahre später in Erfurt: Ein Apfel dominiert die linke Bildhälfte, christliches Symbol für den Sündenfall, aber auch der Erkenntnis und – modern – des Lustgewinns. Renaus Bildsprache ist auch hier wieder mehrdeutig: Zwischen der Hand, die von der Natur nimmt, und der Hand, die der Gesellschaft gibt, platziert er ein komplexes Zeichen: Das dominierende Symbol für das Weibliche (♀) gebiert das Symbol für das Männliche (♂) und erhält eine Verankerung im christlichen Kreuz (†). Die Integration der diversen christlich affizierten Zeichen erscheint bei Renau sezierend und legt Ambivalenzen offen. Er spielt offenbar mit dem Symbolkatalog der Kulturgeschichte, die nicht sozialistisch war, aber zum Sozialismus hinführen würde – so jedenfalls die Annahme –, und verbindet dies mit Industrialisierungsinventaren und technoiden abstrakten Formen, die auf künftige, einstweilen noch nicht voraussehbare Entwicklungen verweisen. Es ist fraglich, ob Renau mit diesen komplexen Bildprogrammen einlöst, was er 1980 in Erfurt sagte: „Ich male für die Leute, die sich nicht für Malerei interessieren.“ War es „Kunst für alle“, wie in der DDR immer gefordert wurde?

Wohl eher nicht. Kaum jemand wird damals gewusst haben, dass Renaus Bild am Kultur- und Freizeitzentrum einen Titel trug wie ein Behördenvermerk: „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“. Schon gar nicht wird jemand erfahren haben, dass Renau selbst „Von der Natur nehmen, der Gesellschaft geben“ als Titel bevorzugt hätte, was Bildinterpretationen hätte erleichtern können. Aber Kunstlehrerinnen pilgerten nicht mit ihren Schulklassen zur Bildbetrachtung zum Moskauer Platz, um anschließend Aufsätze darüber schreiben zu lassen. Und die Anwohner hatten mehr mit der mühevollen Individualisierung ihrer Plattenbauwohnungen und Balkone zu tun. Renaus Bild war für die meisten wohl eher ein ornamentaler Farbtupfer im damaligen Grau der Betonblöcke. Aus diesem Status wird es nun mit der Neuaufstellung befreit: Kunst für alle, die wir wahrnehmen wollen.

EINE »SCHÖNE NEUE WELT«

SOZIALISMUS, MODERNE ARCHITEKTUR UND DIE GESCHICHTE DER PLATTEN- BAUSIEDLUNGEN IN OSTDEUTSCHLAND

Eli Rubin

Im Jahre 1973 verkündete das DDR-Politbüro mit dem Wohnungsbauprogramm einen ehrgeizigen Plan zur Schaffung von modernem Wohnraum für jedermann. Bis 1990 sollten drei Millionen Wohnungen gebaut oder saniert werden. Dieses Wohnungsbauprogramm war der wichtigste Bestandteil der als „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ bezeichneten zentralen Kampagne des Regimes unter Honecker. Mit dieser Politik, unter dem Schlagwort der „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ (1971),¹ sollte den Bürgern Ostdeutschlands ein modernes und komfortables Leben ermöglicht werden. Wichtige Elemente waren eine großzügige finanzielle Unterstützung für Familien, Investitionen in die Produktion von Verbrauchsgütern und in Wohnraum. Aus diesem Kontext heraus entstand die Plattenbausiedlung in Erfurt-Nord mit dem Wandbild von Josep Renau. Um die Aussage und die Bedeutung des Wandbildes zu verdeutlichen, soll im Folgenden auf das Wohnungsbauprogramm in seiner architektonischen und ästhetischen Dimension eingegangen werden.

In den späten 1960ern herrschte in Ostdeutschland große Wohnungsnot, die ein Erbe der Vergangenheit war. In den 1930er Jahren forderten Vertreter des Nazi-Regimes, darunter auch Joseph Goebbels, ein Wohnungsbauprogramm aufzulegen, um der Not durch die Schaffung angemessenen Wohnraums in Berlin und anderswo zu begegnen. Vollständig umgesetzt werden konnte das Programm in den Zeiten der Kriegswirtschaft letztlich nicht mehr.² Was die Wohnungsnot weiter verschärfen sollte, waren die großflächige Zerstörung deutscher Städte in den Kriegsjahren und der Zustrom

von Flüchtlingen. In den Wirtschaftsplänen der 1950er Jahre standen der Aufbau der Schwerindustrie und Prestigeprojekte im Vordergrund, nicht jedoch Wohnungspolitik. 1955 waren in der DDR lediglich zehn Prozent des Staatshaushaltes für den Wohnungsbau vorgesehen. Das entsprach einem beklagenswert niedrigen Betrag, der nicht ausreichen konnte, um die Not zu lindern. 1959 fehlte in der DDR mehr als eine halbe Million Wohnungen.³ Hinzu kam, dass, was die Bauweise, die Baustoffe und die Bauästhetik anbelangte, alte Pfade beschritten wurden. Damit ließen sich nicht annähernd so viele Wohneinheiten schaffen, wie es mit moderneren Mitteln möglich gewesen wäre. Die Stalinallee in Ost-Berlin war typisch für die damalige Zeit: ein Prestigeobjekt, das viel Geld verschlang und zudem der Ästhetik der stalinistischen Ornamentik und Prunkhaftigkeit verpflichtet war.⁴ Verteidiger dieses Baustils, unter denen sich auch Kurt Liebknecht, Neffe von Wilhelm Liebknecht und Präsident der Deutschen Bauakademie von 1951 bis 1961, befand, machten keinen Hehl daraus, dass sie den modernistischen Wohnungsbau aus Massenfertigung im Stile des Bauhauses als „formalistisch und kosmopolitisch“ ansahen. Für sie war es ein „fremder, der Arbeiterklasse feindlicher“ Stil.⁵

Die Anhänger des Bauens im Stil der „nationalen Traditionen“ verloren ab Mitte der 1950er Jahre sowohl in den ostdeutschen Architektur- und Kunstmilieus als auch in den stadtplanerischen Entscheidungszentren rasch an Einfluss,⁶ was aber nichts daran änderte, dass kostengünstige und tragfähige Lösungen gefunden werden mussten, um die Arbeiter-



97.1 Erich Honecker besucht die Baustelle des Großwohngebiets Berlin-Marzahn, 1980



97.2 Gebäude der Wohnbauserie „WBS 70“ in Berlin-Marzahn, 1984

klasse mit angemessenen Wohnungen zu versorgen, die sie so dringend benötigten. Die Wohnungsnot war ein fundamentaler, existenzieller Wendepunkt für den Staatssozialismus in Europa, weil er ein echtes Paradoxon aufwarf. Die Arbeiterklasse in Deutschland – und anderswo – wurde in Elendsquartiere hineingeboren, die skrupellose Spekulation und die Industrialisierung im 19. Jahrhundert in Städten wie Berlin, Leipzig, Dresden und Erfurt hatten entstehen lassen. Dicht gedrängt lebten die Menschen in ungesunden und überteuerten Wohnungen, die oft als Mietskasernen bezeichnet wurden, weil sie mehr einem Militärlager glichen als einem trauten Heim. Sie waren vielleicht das sichtbarste und greifbarste und zugleich das deutlichste Beispiel für die Unmenschlichkeit und Ungleichheit, die das kapitalistische System mit sich brachte. In dem Land, der sich als „Arbeiter- und Bauernstaat“ verstand, stammten noch im Jahre 1961 zwei Drittel aller Wohnungen aus dem 19. Jahrhundert. Diese hatten kein fließendes Wasser⁷ und lediglich Gemeinschaftstoiletten.⁸ Zehn Prozent aller Wohnungen waren von den Behörden für unbewohnbar erklärt worden, was mangels Alternativen nichts daran änderte, dass weiterhin dort Menschen lebten.⁹ Hinzu kam, dass weiter an den „nationalen Bautraditionen“ festgehalten wurde, so dass es schlichtweg unmöglich war, annähernd genug Wohnraum zu schaffen. Die Arbeiter lebten daher unter unveränderten Bedingungen, in Gebäuden, die der Kapitalismus hervorgebracht hatte und Ausdruck der Unzulänglichkeiten des kapitalistischen Systems waren.¹⁰

Angeregt von Nikita Chruschtschow, der im Jahre 1954 die UdSSR und die Länder des Ostblocks aufforderte, Wohnungen „besser, billiger und schneller“ zu bauen¹¹, wandte sich die Deutsche Bauakademie schließlich einem auf funktionsorientierten Wohnungsbau zu, der auf Fertigteile setzte. Gerhard Kosel, der noch ganz in der Bauhaus-Tradition stand, hatte schon, bevor er 1961 die Leitung der Deutschen Bauakademie (DBA) begann, an der Entwicklung neuer Wohnungstypen auf der Grundlage von Fertigteilen aus der Massenproduktion gearbeitet. Ab 1965 zeigten sich in Hoyerswerda erste Ergebnisse der als P1 bezeichneten Wohnungsbaureihe (die seit 1957 errichtet wurden); erste Wohnungen des Typs P2 entstanden in Fennpfuhl in Ostberlin ab dem Jahre 1961.

Diese neuen Plattenbauten mit ihren Aufzügen, modernen Küchen, zentralen Heizungs- und Klimaanlage und kompletten Badezimmern wurden von der DBA und in zahlreichen Publikationen wie *Kultur im Heim*, *Die Frau von heute* (später: *Für Dich*) und *Neue Berliner Illustrierte* als funktionelle Lösung für viele der Wohnungsprobleme in der DDR gepriesen. Aber damit nicht genug: Sie wurden als Teil einer neuen Vision des Sozialismus verstanden.¹² Diese neue Vision war futuristisch; sie vereinte Modernismus und Funktionalismus in sich und war dabei auf die utopischen Versprechungen der Wissenschaft gestützt. Alle diese Elemente wurden für den Sozialismus als dessen ureigenen Domänen in Anspruch genommen. In Publikationen wie *Unsere Welt von morgen*, die den Kindern bei der Jugendweihe als Geschenk überreicht wurden, ergingen sich die Autoren in stolzen Spekulationen über sozialistische



98.1 Spielende Kinder im Großwohngebiet Berlin-Marzahn, 1980er Jahre



98.2 Besucher betrachten das Modell des Großwohngebiets Berlin-Marzahn, 1976

Städte in der Arktis, auf dem Meeresboden oder sogar auf dem Mond, gebaut nach dem Prinzip der Vorfertigung mit Hilfe neuer Werkstoffe und Technologien wie Kunststoff und Glasfaser.¹³ Die populäre ostdeutsche Zeitschrift *Jugend und Technik* vermittelte, worin die wahre Bedeutung des Sozialismus bestehe: in der Errichtung modernster Städte aus dem Nichts mit Hilfe wissenschaftlich fundierter Bautechnologie nach den Grundsätzen moderner Stadtplanung, natürlich „ohne die Fehler kapitalistischer Stadtplanung“¹⁴ zu wiederholen. Diese bestanden in den überfüllten Elendsquartieren, die so konzipiert waren, dass sich eine höchstmögliche Zahl an Wohnungen auf geringstmöglichem Platz ergab, mit so wenig Annehmlichkeiten wie möglich, kaum Grün, wenig Licht, noch dazu in einem engen Nebeneinander von Autoverkehr und Wohngebiet. In dieser Hinsicht waren die Stadtplaner, die sich die neue Vision zu eigen machten, stark von Le Corbusier und vom Internationalen Kongress für Moderne Architektur (CIAM) sowie von der Charta von Athen von 1933 beeinflusst. Insbesondere zeigte sich dies in der Interbau-Ausstellung IBA 1957 in West-Berlin unter dem Titel „Die Stadt von morgen“, wo auch Le Corbusier ein Wohngebäude nach seinen theoretischen Grundsätzen realisieren konnte.¹⁵

Es waren also die ostdeutschen Arbeiterviertel, in denen bis in die 1960er, teilweise bis in die 1970er Jahre, das Zeitalter des Kapitalismus, der Industrialisierung und der Spekulation fortlebte. Die unter kapitalistischen Bedingungen entstandenen Baukörper, die Mietskasernen, standen dem Übergang zu einer sozialistischen Gesellschaft im Wege. Mit ihnen wirk-

te der Kapitalismus bis in die sozialistische Zukunft hinein; sie galten als Beweis dafür, dass es in der DDR keinen völligen Bruch mit der Vergangenheit gegeben hat. Stadtplaner in der DDR bezeichneten den aus der Zeit vor 1945 stammenden Wohnungsbestand als „kapitalistisches Erbe“.¹⁶ In der Tat standen die materiellen Hinterlassenschaften des Kapitalismus den Zielen des neuen Regimes entgegen, machten sie doch ein Wohnungsbauprogramm für mehr und bessere Wohnungen erforderlich. Stadtplaner und Architekten befanden, dass die Wohnungen der alten Arbeitersiedlungen durchaus saniert werden konnten. Um jedoch das Mindestmaß an modernem Wohnkomfort bieten zu können, das vom Regime unter Honecker erwartet wurde, hätte die Gesamtanzahl der Wohnungen verringert werden müssen¹⁷, weil viele Wohnungen aus nur einem einzigen Raum bestanden. Eine Modernisierung ließ sich daher nicht ohne die Zusammenlegung von Wohnungen bewerkstelligen.¹⁸

Es gab nur eine einzige Lösung, die sowohl in praktischer als auch in ideologischer Hinsicht praktikabel erschien, wobei beide Ebenen eng miteinander verzahnt waren. Diese Lösung bestand im Bau neuer, mit eigener Infrastruktur ausgestatteter und daher eigenständiger Siedlungen auf der grünen Wiese, also am Rand der Städte, wie das Beispiel Erfurt-Nord zeigt. Schwerpunkt des Wohnungsbauprogramms war die Errichtung eben solcher Siedlungen, die aus dem Boden gestampft wurden, allerdings nicht auf dem Mond und nicht in der Arktis, sondern auf dem Acker am Rand der Städte. Die größte solcher Siedlungen war die ab 1977 schrittweise realisierte Großsiedlung

Marzahn-Hellersdorf im Nordosten von Ost-Berlin mit 290.000 Einwohnern in den 1980er Jahren (rechnet man die unmittelbar angrenzenden Wohngebiete Hohenschönhausen, Lichtenberg und Ahrensfelde hinzu, dann sind es sogar 450.000), praktisch eine Stadt für sich.¹⁹ Marzahn war das Modell für ein Programm, das im Wesentlichen auf den Bau neuer Wohnungen in völlig neuen Anlagen setzte. Die Siedlung Marzahn war mehr als eine Schlafstadt; sie war eine Welt für sich und sie war Ausdruck des späten Sozialismus, der sie hervorgebracht hatte.²⁰ Diese Wohnungsbauserie, abgekürzt WBS 70, wurde das Muster schlechthin, das dort und überall sonst in der DDR zur Anwendung kam. Die Wohnungsbauserien wurden entsprechend den ästhetischen und funktionellen Anforderungen der Stadtplaner entwickelt, die von der Gedankenwelt Le Corbusiers beeinflusst waren. So hatten beispielsweise alle Wohnungen reichlich Lichteinfall, oftmals mit Morgen- und Abendsonne. Der Autoverkehr wurde eingeschränkt²¹ und es gab großzügige Grünflächen zwischen den Gebäuden.²² [97.1–99.1]

Darüber hinaus wurden für jeden sozialen oder kulturellen Bedarf im Voraus Planungen getroffen. Marzahn verfügte über mehr als 200 Sozialeinrichtungen, einschließlich 41 polytechnischer Oberschulen, 43 Kindergarten-Krippe-Kombinationen („KiKo“), drei davon für Kinder mit besonderem Bedarf, 27 Schulturnhallen, 22 Außensport- und Freizeitanlagen, neun Altenheime²³, eine Musikschule mit einem großzügigen Studio, ein Freilufttheater, vier Kirchen, eine Jugendherberge und anderes mehr. Die Wohnblöcke, die nach der als „Slobin-Methode“ bezeichneten sowjetischen Fließbandtechnologie hergestellt wurden, gruppierte man um einen zentralen Platz herum, der mit dem sogenannten Wohnkomplexzentrum so konzipiert war, dass Einkaufszentren, Büchereien, Postämter, Kneipen, Cafés, Restaurants, Tanzlokale, Schwimmbäder und Saunen²⁴ sowie eine Polizeidienststelle und ein Parteibüro der SED in unmittelbarer Nähe zueinander untergebracht werden konnten.²⁵ Dieses Modell wurde landauf und landab aufgegriffen, auch am nördlichen Stadtrand von Erfurt, wo in den 1980er Jahren die Siedlung Erfurt-Nord entstand. 45.500 Menschen lebten 1990 dort. Damit war Erfurt-Nord die elftgrößte Siedlung der DDR. Im Zentrum von Erfurt-Nord befindet sich der Moskauer Platz, einer der zentralen Plätze, die in vielen ähnlichen Siedlungen geplant wurden, es ist auch der Standort des Wandbildes von Renau. Gerade weil es sich im Zentrum einer vergangenen Wohn- und Gesellschaftsutopie befindet, ist die hier vorgenommene Einordnung des Bildes in den architekturgeschichtlichen Kontext des sozialistischen Wohnungsbauprogramms der 1970er Jahre wichtig für das Verständnis seiner Bedeutung für den Moskauer Platz in Erfurt.



99.1 Die Familie Marquardt in Berlin-Marzahn, 1980

¹ Steiner 2007, S. 187–223.

² Landesarchiv Berlin (LA-B), A Rep. 009, Nr. 28891, „Sanierung der Elendswohnungen; Dr. Goebbels Sofortprogramm 1938-39“.

³ Vgl. zur Angabe nach der 3. Baukonferenz der DDR am 6.-7. Mai 1959: Buck 2004, S. 179.

⁴ Hannemann 2005, S. 65.

⁵ Vgl. Thöner 2005, S. 115–138.

⁶ Vgl. Karrasch 2015.

⁷ Vgl. Buck 2004, S. 181.

⁸ Vgl. Palutzki 2000, S. 194.

⁹ Vgl. ebd., S. 194.

¹⁰ Vgl. Buck 2004, S. 179.

¹¹ Vgl. Tscheschner 2000, S. 259–270. Vgl. außerdem Hannemann 2005, S. 61 und Smith 2010.

¹² „Neues Leben — Neues Wohnen: Berliner Ausstellung im Experimentalbau P-2“ in: Kultur im Heim, 1962, Nr. 4. Vgl. Rubin 2008, S. 89–90 sowie Betts 2012, S. 130–131.

¹³ Vgl. Böhm/Dörge 1960, S. 219.

¹⁴ „Städte von Morgen und Übermorgen“, in: Jugend und Technik, Oktober 1966, S. 986. Vgl. ebenfalls Rubin 2008, S. 108–110.

¹⁵ Vgl. Wanger-Conzelmann 2007.

¹⁶ Vgl. Buck 2004, S. 254 sowie Urban 2009, S. 52.

¹⁷ Interview des Autors mit Günter Peters, dem ehem. Chef-Stadtplaner von Ost-Berlin, am 20. Februar 2008. Dies wird bestätigt in Peters/Seifert 2003, S. 17 f.

¹⁸ Vgl. Urban 2009, S. 48 f.

¹⁹ Vgl. Rubin 2016, S. 161.

²⁰ Vgl. Braun 2019.

²¹ Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde (BArch-BL), DH 2 21686, G. Wessel, „Räumliche Ordnung und Bewegungssystem“, DBA-ISA, Abt. Theorie und Geschichte der Architektur, Dezember 1969. Vgl. hierzu Rubin 2011, S. 124–142.

²² BArch-BL, DH 2 21389, „Grundlagenmaterial für die Bebauungskonzeption des Stadtteils Biesdorf/Marzahn“, Magistrat Berlin, Abt. Generalplanungen, 15. Oktober 1973, S. 31.

²³ Vgl. Peters 1998, S. 107.

²⁴ BArch-BL DH 2 21389 „Grundlagenmaterial“, S. 28.

²⁵ Ebd., S. 30.

DIE WIEDERANBRINGUNG EINES MOSAIKS AUS DEM BLICKWINKEL DER PROJEKTSTEUERUNG

Thomas Knappeide

Das Projekt „Instandsetzung und Wiederanbringung des Mosaiks von Josep Renau“ am Moskauer Platz in Erfurt wurde gemeinsam von der Wüstenrot Stiftung und der Stadt Erfurt realisiert. Dieses Projekt durchlief von der ersten Idee bis hin zu dem abschließenden Planungskonzept eine spannende Entwicklung, in deren Verlauf immer wieder neue Erkenntnisse erarbeitet und Details in Planung sowie Budgetierung angepasst werden mussten. Deshalb konnte zu Projektbeginn weder der Leistungsumfang noch der genaue zeitliche Aufwand abgeschätzt werden. Es war daher für die Steuerung entscheidend, dem Projekt eine flexible Struktur zu geben. Im Folgenden soll die Genese dieses außergewöhnlichen Projektes aus dem Blickwinkel der Projektsteuerung dargestellt werden.

DIE PROJEKTSTRUKTUR

Die Wüstenrot Stiftung hat bei ihren Denkmalprojekten die federführende Bauherrenrolle. Das bedeutet, dass sie in der Regel sämtliche Aufträge auslöst, die Abnahmen durchführt und die Leistungen abrechnet. Die Genehmigungsprozesse werden ebenfalls von der Stiftung begleitet. Sofern der Vertragspartner der Stiftung für die Durchführung der Projekte Fördergelder erhält, unterstützt die Stiftung gegebenenfalls auch hier.

Nach Abschluss der Baumaßnahme übergibt die Stiftung das instandgesetzte Denkmal einschließlich der Projektdokumentation und eines Pflegehandbuchs an den Eigentümer. Das Büro Knappeide (Wiesbaden) wurde von der Wüstenrot Stif-

tung mit der Projektsteuerung beauftragt, es begleitet und organisiert die einzelnen Schritte wie: Archivrecherche, Voruntersuchungen, Instandsetzungskonzepte, Besprechungen und Verhandlungen mit allen Projektbeteiligten bis hin zur Koordination der verschiedenen Leistungen.

DIE PROJEKTBSPRECHUNG / BAUHERRENRUNDE

An den Projektbesprechungen nehmen in der Regel der Geschäftsführer der Wüstenrot Stiftung, der wissenschaftliche Beirat, Vertreter der Eigentümer und, sofern der von den Büros zu bearbeitende Themenkomplex in der Besprechung vorgesehen ist, alle an der Planung beteiligten Büros teil. Bei genehmigungsrelevanten Themengebieten sind auch Vertreter der unteren und/oder oberen Denkmalpflegebehörden anwesend. Bei Bemusterungsthemen oder bei Fragestellungen, die ausführende Unternehmen betreffen, werden die entsprechenden Firmenvertreter eingeladen.

DIE ENTSCHEIDUNGSPROZESSE / INFORMATION

Maßgebliche Projektentscheidungen erfolgen nach gründlichem Abwägen und Diskussionen in den entsprechenden Gremien und nach Abstimmung mit den Eigentümern durch den Geschäftsführer der Wüstenrot Stiftung. Dieser hat die Möglichkeit, sich mit dem wissenschaftlichen Beirat der Wüstenrot Stiftung inhaltlich-fachlich zu konsultieren. Durch die Projektsteuerung ist sicherzustellen, dass beim Geschäftsführer alle wesentlichen Informationen als Entscheidungsvorlage zusammenlaufen.



101.1 Eingelagertes Mosaik auf einem eingezäunten Areal neben dem ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz in Erfurt, ca. 2010



101.2 Eingelagertes Mosaik in einem Hochregal in einer Halle in Erfurt-Erleben, 2016

PROJEKTAUFTAKT APRIL 2015 IN ERFURT

Die Wüstenrot Stiftung, vertreten durch den Geschäftsführer Philip Kurz, und die Stadt Erfurt, vertreten durch Tobias Knoblich, sowie der Thüringer Landeskonservator Holger Reinhardt, trafen sich im April 2015 das erste Mal zu einer Projektbesprechung in Erfurt. Hier wurde über den Denkmalwert des Mosaiks und die Zielsetzung des Projektes diskutiert und über den Teilnehmerkreis beraten, der an der Planung des Projekts beteiligt sein soll. Im April 2015 beauftragte die Wüstenrot Stiftung das Büro Knappheide, die Projektkoordinierung zu übernehmen, die anderen Teilnehmer vorzubereiten und alle nachfolgenden Termine zu koordinieren.

ERSTE PROJEKTBESPRECHUNG IM JULI 2015 IN ERFURT

Die Wüstenrot Stiftung und die Stadt Erfurt luden im Juli 2015 zur ersten Projektbesprechung nach Erfurt. Neben dem für die Architektur zuständigen wissenschaftlichen Beirat der Wüstenrot Stiftung – bestehend aus dem Denkmalpfleger, Architekten und Tragwerksplaner Berthold Burkhardt, dem Architekturhistoriker Adrian von Buttlar, dem Soziologen Karl-Siegbert Rehberg und dem Thüringer Landeskonservator Holger Reinhardt – wurden für die Fragen der Tragwerksplanung Frank Spangenberg und Josef Trabert eingeladen. Zur Abdeckung des Themenbereichs Kunstgeschichte/Bauforschung wurden Wilma Rambow und Marta Hofmann eingeladen. Frau Hofmann, die gemeinsam mit Josep Renau am Mosaik gearbeitet hat, stand für Fragen zur Entstehungsgeschichte des Wandbildes zur Verfügung.

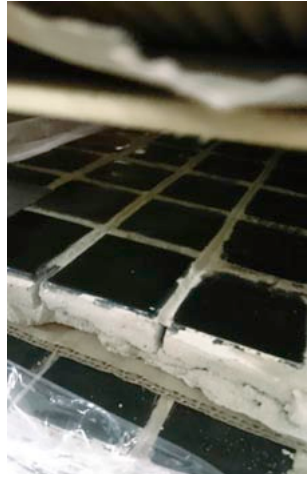
Als Ergebnis der ersten Projektbesprechung ergaben sich die folgenden Aufgaben:

1. UMLAGERUNG DES MOSAIKS

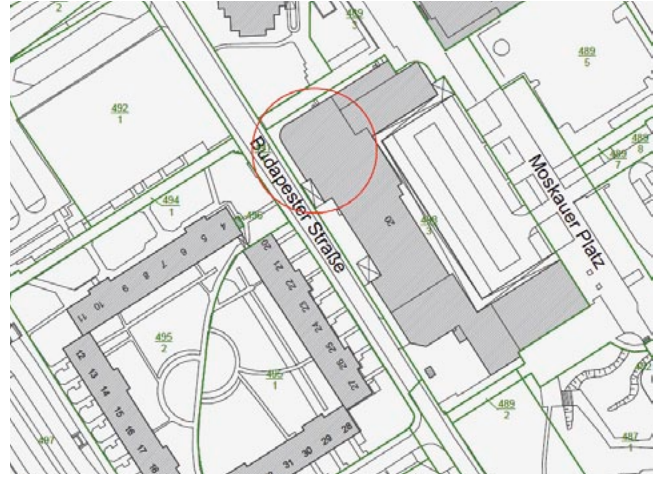
Das Mosaik mit seinen insgesamt rund 68.000 Einzelteilen wurde von dem Weimarer Restaurator Peter Jung im Auftrag der Stadt Erfurt von dem Gebäude des ehemaligen Kultur- und Freizeitentrums am Moskauer Platz abgenommen. Das Abtrennen erfolgt durch Horizontalschnitte mit einer Säge. Die Größe der abgesägten Mosaiksegmente wurde so gewählt, dass die 252 Mosaikteile auf Holzpaletten aufgelegt werden konnten. Das Mosaik mit einer Gesamtfläche von rund sieben mal dreißig Metern wurde in zwei Containern auf einem städtischen Betriebshof eingelagert [101.1]. Durch die unterschiedlichen Witterungsbedingungen war das Mosaik starken Temperaturschwankungen ausgesetzt. Josef Trabert stellte fest, dass das Mosaik schnellst möglich in eine stabilere Klimasituation umgelagert werden müsse, um Schäden an den Materialien zu verhindern. Es musste ein Lagerplatz gefunden werden, an dem das Mosaik bis zur Instandsetzung verbleiben konnte. Da die Stadt Erfurt keine Kapazitäten zur Verfügung hatte, mietete die Wüstenrot Stiftung eine Halle in Erfurt-Erleben an und veranlasste den Transport der beiden Container dorthin. Das Kunstwerk wurde schließlich aus den Containern in ein Hochregallager umgelagert und der Zustand untersucht [101.2].

2. ARCHIVRECHERCHE, BAUFORSCHUNG UND AUSWERTUNG

Die wichtigste Grundlage für jedes Denkmalprojekt – wie auch



102.1A-B Details des zersägten und eingelagerten Mosaiks in Erfurt-Erlaben, 2016



102.2 Landeshauptstadt Erfurt, Bauamt, Planung: Umsetzen Ausstattung Aussenraum, Moskauer Platz, Erfurt, Februar 2015, Markierungen im Plan von Spangenberg+Braun – Architekten, Erfurt

jenen in Erfurt – ist immer eine Analyse sämtlicher Unterlagen, die über das Projekt Auskunft geben können. Die Kunsthistorikerin Wilma Rambow wurde mit der Archivrecherche, der Auswertung der Unterlagen und der Erstellung eines kunsthistorischen Gutachtens beauftragt. Anfragen gingen ab Juli 2015 auch an das Museum für Moderne Kunst in Valencia (IVAM), das den Nachlass Renaus verwaltet. Die Bauforschung erstreckte sich über die folgenden Bereiche: technische Beschreibungen, Lebenslinien des Künstlers, politische Rahmenbedingungen und das professionelle Umfeld Josep Renaus. Nach Vorlage sämtlicher zur Verfügung stehenden Unterlagen verfasste Wilma Rambow das kunsthistorische Gutachten, womit die Grundlage für die weiterführende Projektbearbeitung geschaffen wurde.

3. DIE BEFUNDANALYSE

Eine weitere Grundlage für die Erstellung eines Instandsetzungskonzeptes beziehungsweise des Konzeptes für die Wiederanbringung war neben der Bauforschung die sogenannte Befundanalyse, also die vollständige Untersuchung des Mosaiks und sämtlicher Bestandteile, der Materialität und etwaiger Mängel. Um den Bestand „zu verstehen“, ist es auch hier entscheidend, in die Vergangenheit zu blicken und die einzelnen Schritte von der Erstellung des Mosaiks bis zur Remontage und Einlagerung zu analysieren. Parallel zu diesen Schritten wurden Materialanalysen und eine Schadenskartierung durchgeführt.

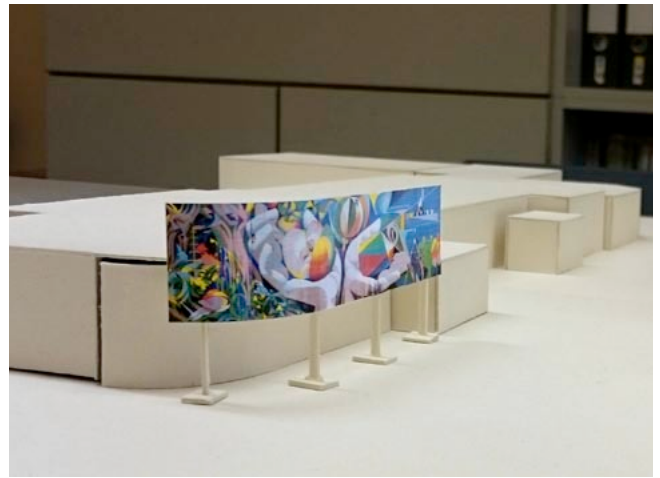
Bei der Anbringung des Mosaiks 1984 an dem Kultur- und

Freizeitzentrum am Moskauer Platz wurde als erstes ein Versatzmörtel auf dem Untergrund/Mauerwerk ausgeführt, um im nächsten Schritt auf diese plane Fläche einen Mörtel auszuführen, in den dann die einzelnen Mosaik Elemente eingeklebt wurden. Abschließend wurden die Fugen zwischen dem Mosaikstein mit einer Masse verfüllt.

Vor dem Abbruch des Gemeinschaftszentrums 2013 veranlasste die Stadt Erfurt im Jahr 2008 den Restaurator Peter Jung das Mosaik abzunehmen und in Container einzulagern. Vor der eigentlichen Abnahme 2009 galt es aber zu analysieren, wie die Demontage des Mosaiks erfolgen sollte, wobei zu beachten war, ob das Mosaik durch die Arbeiten während der Abnahme möglicherweise Schaden nehmen könnte [102.1A-B]. Des Weiteren galt es Fragen zu beantworten: In welchem Zustand befanden sich die Mörtelschichten auf der Rückseite des Mosaiks? Ist es möglich, diesen bauzeitlichen Mörtel weiter zu verwenden oder müssen die Schichten vollständig abgetrennt oder abgeschliffen werden? In welchem Zustand befindet sich die Fugenmasse zwischen den einzelnen Mosaiksteinen? Abschließend musste der Zustand der einzelnen Glasmosaiksteine geprüft werden. Für diese Aufgaben zeichneten der Tragwerksplaner Josef Trabert und der Restaurator Peter Jung im Auftrag der Wüstenrot Stiftung verantwortlich. Es wurden dazu zahlreiche Untersuchungen veranlasst: Für die materialtechnischen Erhebungen wurden die Materialprüfanstalten in Weimar und in Wiesbaden beauftragt. Hier ging es insbesondere um Mörtel und Zusatzstoffe, die für den Verbund zwischen den einzelnen Mörtelschichten und den Mo-



103.1 Spangenberg+Braun – Architekten, Erfurt, Fotografie der gerundeten Gebäudekante des Nahversorgungszentrums am Moskauer Platz, August 2015



103.2 Modell für die Wiederaufstellung des Wandbildes anlässlich einer Projektbesprechung in Erfurt, Frühjahr 2016

saiksteinen verantwortlich sind. Hierfür stand Uwe Erfurth, ein Spezialist für Mörtel und Gründer des „Instituts für Bauenschutz“ in Bad Kohlgrub, den Projektbeteiligten beratend zur Seite.

GRUNDSTÜCK

Das Grundstück, auf dem sich ursprünglich das Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz befunden hatte, wurde durch die Stadt Erfurt an eine Immobiliengesellschaft verkauft. Das Gemeinschaftszentrum wurde abgerissen und auf dem Grundstück ein Supermarkt errichtet [102.2]. Die Stadt Erfurt sicherte sich aber das Recht, an einer speziell vorbereiteten Wand des Supermarktes das Mosaik wiederanbringen zu dürfen. Der für das Mosaik vorgesehene Standort befand sich im Eigentum der Immobiliengesellschaft, die auch den Supermarkt gebaut hatte. Für das Projekt mussten durch die Stadt Erfurt die Grundstücksrechte zur Aufstellung des Mosaiks gesichert werden. Das Liegenschaftsamt der Stadt Erfurt veranlasste die weiterführenden Schritte zur Sicherung der Eigentumsrechte der Kommune.

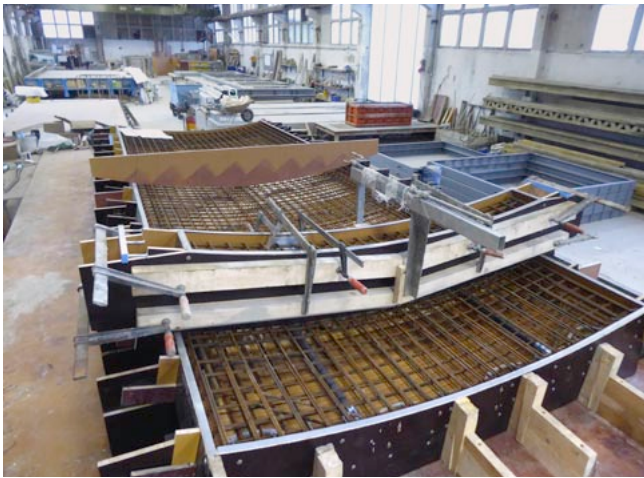
Ein Vergleich der Grundrisse des Freizeitzentrums und des Supermarktes ergab, dass die beiden Gebäude unterschiedliche Ausmaße haben und das sich die für das Mosaik vorbereitete Wand nicht an der Position befindet, an der ursprünglich das Mosaik angebracht war [103.1]. Die Wüstenrot Stiftung ließ prüfen, inwieweit das Mosaik auf einer freistehenden Konstruktion vor dem Supermarkt, an der Stelle und Höhenlage, an

der sich ursprünglich das Mosaik befunden hatte, ausgeführt werden könne. Diese Aufgabenstellung hat das ursprüngliche Konzept – das ausschließlich die Instandsetzung und Wiederanbringung des Mosaiks an der vorhandenen Wand beinhaltete – komplett verändert. Die Architekten und Tragwerksplaner mussten unter Berücksichtigung der materialtechnischen Untersuchungen nunmehr eine Konstruktion entwickeln, die für den geplanten Zweck technisch und ästhetisch geeignet ist. Bei diesem Anforderungsprofil blieb es allerdings nicht. Die Wüstenrot Stiftung forderte zudem die Reversibilität der Konstruktion. Sollte also von der Stadt Erfurt der Wunsch geäußert werden, den Standort des Mosaiks zu ändern, wäre es möglich, diesem Anliegen Genüge zu tun. Erneut wurde eine Planungsgruppe mit der Lösung dieser Aufgabe betraut.

APRIL 2016: PROJEKTBESPRECHUNG FREIGABE DES ENTWURFS

Architekt und Tragwerksplaner präsentierten im April 2016 verschiedene Konzepte, die von den Teilnehmern an der Sitzung in Erfurt diskutiert wurden. Nach Abschluss der Beratung sprachen sich die Wüstenrot Stiftung sowie die Teilnehmer der Sitzung für die Herstellung einer Stahlbetonkonstruktion aus, die als freie Konstruktion vor dem Einkaufszentrum, an der Position und auf der Höhe des ursprünglichen Mosaiks, errichtet werden sollte. Der Entwurf stellte nach bauphysikalischen und ästhetischen Gesichtspunkten die beste Möglichkeit dar, das Kunstwerk wieder sichtbar zu machen [103.2].

Auf vier Betonstützen wurde ein Stahlbetonrahmen ausgeführt, auf den zwölf einzelne Betonplatten mit dem applizierten Mosaik



104.1–2 Die Betonplatten, auf denen das Wandmosaik später appliziert werden wird, im Fertigungsprozess in Tautenhain, Sommer 2019

eingesetzt wurden. Ein besonderes Augenmerk richteten die Planer auf die Ausbildung des Fugenbildes. Josef Trabert entwickelte ein System, mit dem die Betonplatten nach Einhängen in der Konstruktion ausgerichtet werden konnten. Dies erfolgte über in die Platten eingelassene Gewindehülsen. Über diese Hülsen wurden die Betonplatten mit Gewindestangen verbunden. Nach Einhängen der Betonplatten konnten so die Fugenmaße des Mosaiks eingestellt werden.

DAS PROJEKT BUDGET

Zu dem Zeitpunkt, als das Mosaik noch wie ursprünglich vorgesehen an der Supermarktwand angebracht werden sollte, hatten die Wüstenrot Stiftung und die Stadt Erfurt ein Budget von rund 400.000 Euro vereinbart. Mit dieser Summe sollten alle Leistungen, von der Planung bis zu der Ausführung, abgewickelt werden. Das Budget setzte sich aus Fördermitteln in Höhe von 300.000 Euro der Wüstenrot Stiftung und 100.000 Euro der Stadt Erfurt sowie der Landesbehörden zusammen. Für den im Frühjahr 2016 aktualisierten Entwurf musste die Kostenschätzung aktualisiert werden.

AUSFÜHRUNGSPLANUNG

Im Mai 2017 lagen die Ergebnisse der Untersuchung der Materialprüfanstalt in Wiesbaden über die Bewitterung eines Glasmosaiks durch eine Schlagregenbeanspruchung mit anschließender Prüfung der Haftzugfestigkeit der Fliesen vor. Im Juni 2017 erhielt die Projektsteuerung vom Institut für Baustoffkunde der Fakultät für Bauingenieurwesen der Bauhaus

Universität Weimar die Untersuchungen zur Identifizierung von Kunststoffbestandteilen eines Klebemörtels. Im Juni 2017 erfolgten infrarotspektroskopische Analysen des Mörtels. Mit Abschluss der bauphysikalischen Untersuchungen konnte auch das Instandsetzungskonzept fertiggestellt werden. Josef Trabert legte die genauen Planungen für die Betonkonstruktion vor.

BAUANTRAG

Danach erfolgte die baurechtliche Überprüfung: Kann eine solche Konstruktion überhaupt an dem gewünschten Standort ausgeführt werden? Für das Gebiet rund um den Moskauer Platz gibt es einen Bebauungsplan, der die beschriebene Konstruktion nicht vorsieht. Mit Vorlage der Ausführungspläne konnte im Februar 2018 der Bauantrag an die Behörden übergeben werden. Es erfolgte die Prüfung der Unterlagen und Berechnungen. Die Baugenehmigung wurde im Mai 2018 erteilt.

BESCHRÄNKTE AUSSCHREIBUNG FÜR DIE INSTANDSETZUNG DES MOSAIKS

Das Verfahren für die Vergabe von Aufträgen für die Instandsetzung des Mosaiks bestand in einer beschränkten Ausschreibung. Angesprochen wurde ein Kreis von qualifizierten Restaurationsbetrieben. Die Ausschreibung endete im April 2018. Das Unternehmen Gustav van Treeck, Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei in München, konnte sich in dem Verfahren durchsetzen und wurde im November 2018 mit der Instandsetzung beauftragt.



105.1–3 Rückseite des Mosaiks nach Abnahme und Reinigung der ersten Mörtelschicht; Füllen und Reinigung der Rückseite des Mosaiks in der Restaurierungswerkstatt Gustav van Treeck – Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Unterkammlach, Unterallgäu, Frühjahr 2019

BESCHRÄNKTE AUSSCHREIBUNG FÜR DIE LEISTUNGEN BETONKONSTRUKTION

Im April 2018 erfolgte eine weitere beschränkte Ausschreibung für die Baustelleneinrichtung und die Er- und Aufstellung der Betonkonstruktion. Die Ausschreibung erbrachte keine verwertbaren Ergebnisse und wurde aufgehoben. Das Gesamtpaket wurde daraufhin in einzelne Leistungsteile zerlegt. Dadurch konnte das Interesse des ehemaligen Bieterkreises geweckt werden, weil die einzelnen Leistungsteile separat bei den interessierten Unternehmen abgefragt und angeboten wurden. Die Firma Hofmann Betonbau aus Gera wurde mit der Herstellung der zwölf Betonelemente beauftragt [104.1–2]. Die Firma Universalbeton Heringen aus Heringen wurde mit dem Bau der Betonkonstruktion, in die die Betonplatten eingehängt wurden, beauftragt. Die Firma BR Ingenieurbau aus Erxleben bekam den Auftrag für die Gründungsarbeiten am Standort Moskauer Platz.

ERHÖHUNG DES PROJEKTBUDDGETS

Nach Vorlage aller Angebote für die Durchführung und Planung der Bauleistungen summierten sich die Kosten auf insgesamt 740.000 Euro. Das Delta zwischen dem ursprünglichen Budget von 400.000 Euro ergab die ursprünglich nicht geplante Herstellung der Betonkonstruktion. Das Ursprungsbudget basierte auf dem Konzept der Wiederanbringung des Mosaiks an der Mauer des Einkaufszenters. Die zusätzlichen Geldmittel von 340.000 Euro wurden von der Wüstenrot Stiftung bereitgestellt.

DURCHFÜHRUNG DER BEAUFTRAGTEN LEISTUNGEN BIS ZUM VOLLSTÄNDIGEN WIEDERAUFBAU IM HERBST 2019

Im Zeitraum Januar bis April 2019 erfolgte die Herstellung der Betonplatten als Bildträger. Im März 2019 veranlasste die Wüstenrot Stiftung die Anmietung einer rund 700 Quadratmeter großen Halle in Tautenhain. Dort applizierten die Restauratoren das Mosaik auf die Betonplatten, nachdem diese dort bis Juni 2019 hatten austrocknen können. Von März bis Mai 2019 stellte die Firma Universalbeton die Stahlbetonkonstruktion her, die am Standort des Wandbildes aufgestellt wurde.

BESCHREIBUNG DES INSTANDSETZUNGSKONZEPTS DES MOSAIKS

Das Mosaik wurde durch das Unternehmen van Treeck im März 2019 aus der Lagerhalle in Erfurt abgeholt und anschließend im bayerischen Unterkammlach instandgesetzt. Die nicht tragfähigen Mörtelanhaftungen auf der Rückseite des Mosaiks wurden händisch bis zum Versetzmörtel ausgedünnt und abgeschliffen sowie durch ein neues Trägermaterial ersetzt. Nach Abnahme des Ausgleichsmörtels erfolgte eine Kartierung des Schadensbildes und die Reinigung der ausgedünnten Rückseiten [105.1]. Die einzelnen Teilflächen wurden in maßgerechte Formen eingelegt, um die weiteren Restaurierungsschritte durchzuführen [105.2–3]. Danach wurden defekte beziehungsweise gebrochene Mosaiksteine zusammengesetzt und verklebt. Für fehlende Mosaiksteine wurden Platzhalter eingesetzt. Diese Plastikelemente wurden dann bei der Instandsetzung der Mosaikvorderseite durch neu angefertigte Mosaiksteine ersetzt.



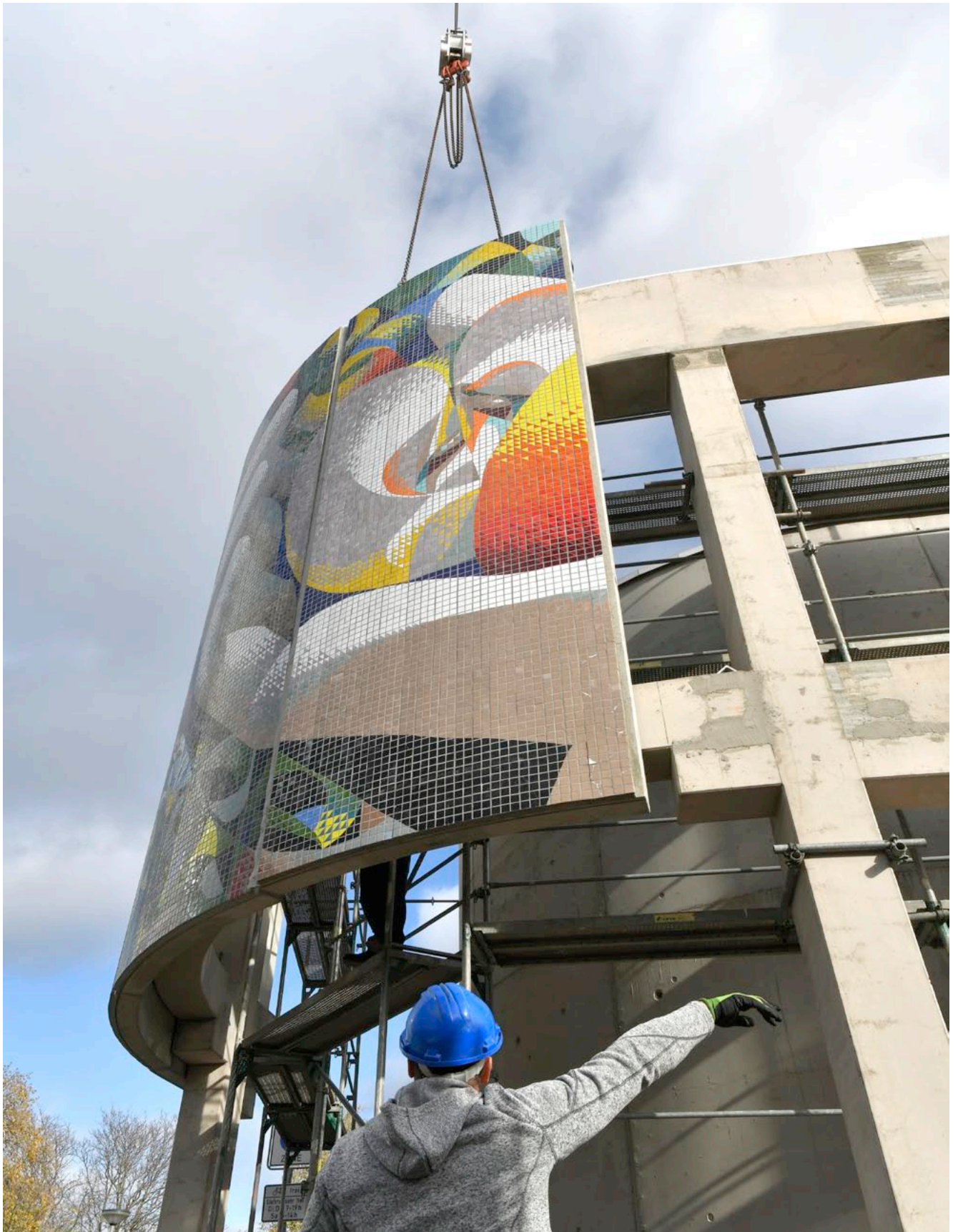
106.1-4 Aufstellung der Stahlbetonkonstruktion für das Wandbild am Moskauer Platz und Transport der Wandbildelemente nach Erfurt, Oktober 2019

Es erfolgte dann die Verfüllung der Mosaikfugen von hinten. Um sicherzustellen, dass die einzelnen Mosaiksteine durch die Ausführung des Ausgleichsmörtels nicht verrutschen, wurden lose liegende Mosaiksteine durch einen neuen Versatzmörtel fixiert. Im letzten Arbeitsschritt der Instandsetzung der Rückseite erfolgte der Verguss mit einem teils mineralischen, teils kunstharzmodifizierten mineralischen Mörtel. In diesen Mörtel wurde ein Armierungsgewebe eingelegt. Nach der Erhärtung wurden die Teilflächen gewendet, um die Klebefixierungen auf der Sichtfläche entfernen und die Reinigung der Glasoberflächen vornehmen zu können. Wie auf der Rückseite wurden auch vorne die Fehlstellen mit Mosaiksteinen aus dem Bestand ergänzt oder durch neue Glasmosaiksteinen geschlossen. Der Anspruch bestand, dass sich die neu ausgeführten Mosaiksteine hinsichtlich Materialität und Farbe in das Gesamtbild einfügen sollten. Nur bei genauerer Betrachtung sollte erkennbar sein, dass einige Glaselemente nachträglich eingesetzt worden sind. Anschließend erfolgte mit einem Acrylatmörtel eine Nachverfugung insbesondere der (vertikalen) Glasfugen, die aufgrund der Abnahmetechnologie geöffnet worden waren. Der finale Arbeitsschritt der Glasrestauratoren bestand in der Applizierung der Mosaik Elemente auf die Betonplatten.

PROJEKTABSCHLUSS HERBST-WINTER 2019

Im Juni 2019 wurde die Baustelle am Moskauer Platz durch die Firma BR Ingenieurbau für die Erdarbeiten, die Gründung und die Herstellung der Betonfundamente für die Stahlbeton-

konstruktion eingerichtet. Bis Oktober 2019 wurde die Stahlbetonkonstruktion, von der Firma UB Leichtbeton hergestellt, zum zukünftigen Standort des Mosaiks transportiert und aufgestellt. [106.1-2] Gleichzeitig applizierten die Restauratoren der Firma van Treeck in der Halle in Tautenhain das instandgesetzte Mosaik auf die Betonplatten. Von dort wurden die fertigen Betonplatten durch BR Ingenieurbau Ende 2019 nach Erfurt transportiert. Um sicherzugehen, dass das Mosaik keine Transportschäden erleidet, wurden immer maximal zwei Platten auf einem LKW transportiert. [106.3] Für den Transport der Betonplatten wurde eine spezielle Transportvorrichtung gebaut, in welche die Betonplatten eingehängt werden konnten. [106.4] Die Elemente wurden mit einem Kran bewegt und schließlich in die Stahlbetonkonstruktion eingehängt und ausgerichtet. [107.1] Vor Ort konnten die Restauratoren die abschließenden Arbeiten am Fugenbild des Mosaiks im eingebauten Zustand vornehmen. Abschließend erfolgte im Dezember 2019 die Übergabe des Mosaiks an die Stadt Erfurt.



107.1 Einhängen der Betonsegmente in die Stahlbetonkonstruktion, Oktober 2019

DIE RESTAURIERUNG DES RENAU-MOSAIKS »DIE BEZIEHUNG DES MENSCHEN ZU NATUR UND TECHNIK«

Peter van Treeck

Restauratoren wünschen sich, dass die Werke, an denen sie arbeiten, hinsichtlich ihres künstlerischen, historischen und gesellschaftlichen Wertes möglichst anspruchsvoll sind und dass diese sie auch vor interessante, gerne schwierige Aufgaben stellen. All diese Kriterien erfüllte das Renau-Mosaik am Moskauer Platz in Erfurt.

Die 6,80x29,80 Meter große Fassade ist als Glasmosaik ausgeführt und besteht aus 5x5cm großen sogenannten Presslingen aus industrieller Glasfliesen-Fertigung, die in einer umfangreichen Farbskala auftreten. Aufgrund dieser Materialsorte ist die Mosaikfläche gerastert und entspricht damit bis heute einer kunsttechnisch sehr modernen Ästhetik („Pixelmosaik“). Das Mosaik war ursprünglich, wie in der DDR zumeist üblich, in etwa 35 cm großen quadratischen Segmenten negativ auf Papier geklebt und mit einem dünnen Zementmörtel auf den ebenfalls zementbasierten Unterputz (sogenannte Ausgleichsschicht) montiert, sodass das Bild erst nach dem Abwaschen der Papierschicht positiv zur Wirkung kam und verfugt wurde. Die Abnahme des Mosaiks war bereits vor zehn Jahren, 2008/2009, unter Leitung von Dipl. Rest. Peter Jung (Weimar) erfolgt, die 2019 mit der Wiederplatzierung befassten Restauratoren waren daran nicht beteiligt. Die Rettung des Mosaiks vor dem Abriss des Gebäudes geschah unter großem Zeitdruck. Die Demontage erfolgte in Einzelfeldern mit durchschnittlich 35cm Breite und 114 cm Höhe, wobei zunächst sämtliche senkrechten Fugen, also zwischen jeder der 546 Fliesenreihen, und fünf waagrechte Fugen durchgeschnitten wurden, dann die Gesamtfläche kassiert (überklebt) und schließlich von Fliesenreihe zu Fliesen-

reihe der Unterputz durchtrennt wurde. Weil sich das Umklappen der Streifen wiederholte, konnten die Segmente gelöst und abgenommen werden [109.1]. Die 504 Einzelfelder lagerte man flach – immer etwa 20 auf Pappe liegend – gestapelt in einem Container. Nach 2015 wurden sie in eine Lagerhalle mit geeigneterem Klima überführt, 2018 dann zur Konzeptsuche sechs Felder als Muster bearbeitet.

Mit dem Transport der auf Paletten lagernden Felder begann im Februar 2019 die Restaurierung. Sie erfolgte in drei Abschnitten:

1. Die Bearbeitung im werkstatteigenen Mosaikstudio in Kammlach im Unterallgäu in der Nähe von Memmingen, weil es hier den ausreichenden Platz, die Wohnmöglichkeit für die Restauratoren und – ganz entscheidend – ein für die enorme Staubentwicklung, die bei den ersten Arbeitsschritten anfiel, geeignetes Arbeitsumfeld gab.
2. Die Montage der Mosaikfelder auf die zwölf Betonfertigteile in einer Halle in Tautenhain bei Hermsdorf-Klosterlausnitz.
3. Die Montage der Zwischenstreifen an den Fugen der Betonschalen in Erfurt vom Gerüst aus und das Finish mit Retuschen, Reinigung und Ausführung von Dehnungsfugen.

Mit der Restaurierung waren im Wesentlichen sechs Diplom-RestauratorInnen, überwiegend AbsolventInnen der FH Erfurt, befasst.¹ Diese drei Arbeitsschritte seien im Folgenden kurz dargestellt, um dann auf spezielle Phänomene näher einzugehen.



109.1 Rückseite des Wandbildes vor dem Abschneiden des Ausgleichsmörtels, Unterkammlach, Frühjahr 2019



109.2 Abschneiden und Abschleifen des Ausgleichsmörtels auf der Wandbildrückseite, Unterkammlach, Frühjahr 2019

1. DIE WERKSTATTARBEITEN IN KAMMLACH

Die rückseitige, in Streifen geschnittene Mörtelschicht hatte eine Stärke von zwei bis drei Zentimetern. Sie bestand aus zwei verschiedenen Chargen, beide sehr hart. Laut Empfehlung der Analysen zur Haftfestigkeit² wurde diese Schicht an allen Feldern mittels einer speziell dafür gebauten Anlage bis auf wenige Millimeter über dem dünnen Setzmörtel abgeschnitten und abgeschliffen [109.2]. Sodann war der Schneidabfall aus allen Fugen, Brüchen und Rissen durch Saugen und Pressluft zu entfernen. In diesem Schritt konnten auch alle Stücke des Setzmörtels, die nicht mehr fest auf den Gläsern hafteten, entfernt werden. Nach der fotografischen Dokumentation dieses Zwischenzustands [110.1] kamen die Felder – mit den Rückseiten nach oben – in Rahmen, um sie für die erneute Aufmörtelung vorzubereiten: Es kam zum Einfügen von sogenannten Platzhaltern aus Hartschaum in Fehlstellen, zum Ausrichten und zum Fixieren gebrochener Gläser und zum Beschichten der blank liegenden Gläser mit einem acrylbasierten Klebemörtel.³ Die neue Mörtelschicht⁴ wurde in einer Stärke von 20 Millimetern aufgetragen, von der nach Hautbildung ein bis zwei Millimeter wieder abgeschabt wurden. Um zu vermeiden, dass der neue Mörtel in die Fugen eindrang, hatte man diese zuvor temporär mit Sand gefüllt. Nach der Härtezeit wurden die Felder aus dem Rahmen genommen und zwischengelagert. Dieser erste Teil der Arbeiten musste von den Felderrückseiten erfolgen, ohne dass man die noch kaschierten Vorderseiten sehen konnte.

Der nächste Schritt war die Ablösung der Kaschierung. Diese bestand aus einer Klebefolie mit dicker Kleberschicht aus einer Styrol-Kautschuk-Variante⁵ und einer Filzbeschichtung. Letztere konnte bis auf eine Restschicht mechanisch abgezogen werden, die Lösung des Klebers war jedoch problematischer: Tests ergaben eine gute Löslichkeit in aromatischen Lösemitteln, vorzugsweise Toluol; fraglich blieb nur, wie das Lösemittel durch die Folie an den Kleber gelangen sollte. Weil sich der Plan, die Folie mittels Heißluft und Dampf abzulösen, wegen des dafür nötigen exorbitanten Zeitaufwands und anderer Hindernisse als nicht machbar erwies, wurden andere Verfahren erprobt. Im Ergebnis setzte man Terpentinersatz ein, woraufhin sich die Folie nach einer Einwirkzeit mit einem Teil der Kleberschicht abziehen ließ. Für das weitere Entfernen des Klebers wurde Toluol aus verschiedenen Gründen verworfen. Man nutzte – ebenfalls nach diversen Tests – ein Abbeizmittel⁶ und einen Heißwasserstrahler mit einer speziell gebauten Vorrichtung zum Auffangen des kontaminierten Wassers, sodass sich die abschließende Nachreinigung mit Wasser, Reinigungsbenzin und Bürsten auf ein Minimum beschränkte [110.2]. Damit kam erstmals wieder die Ansichtseite der Mosaikfelder zum Vorschein und es konnte die nächste Restaurierungsphase beginnen: das Wiedereinkleben der losen, gesicherten Gläser, das Reinigen und Kleben der Sprünge und offenen Risse in den Gläsern und die Ergänzung der Fehlstellen [111.1]. Das Mittel zum Wiedereinkleben loser Gläser hing von der Beschaffenheit des Untergrunds ab. An genügend tiefen Stellen klebte man mit dem schon erwähnten Acrylmörtel; dort, wo sich



110.1 Schadensbild auf der Wandbildrückseite nach Abschneiden des Ausgleichsmörtels, Unterkammlach, Frühjahr 2019



110.2 Ablösung der Kaschierung auf der Wandbildvorderseite mittels Heißwasser, Unterkammlach, Frühjahr 2019

die Gläser nur vom Setzmörtel gelöst hatten, wurden sie mit Epoxidharz eingefügt. Die Sprünge und Risse wurden mit Epoxidharz geklebt und gefüllt [111.2-112.1],⁷ dem zur besseren Standfestigkeit, weil die Risse meist bis in den Setzmörtel reichten [112.2], ein Silikat zugegeben wurde.⁸ Dieses verbesserte auch die Oberflächenwirkung. Breitere Risse und kleine Fehlstellen wurden mit eingefärbtem, standfestem Epoxidharz geschlossen und an der Glasoberfläche glatt abgezogen.⁹ Die Kleberreste konnten mit Aceton entfernt, sodann mit Alkohol nachgereinigt werden, damit das Aceton aus bekannten Gründen nicht auf die Glasoberfläche einwirken konnte.¹⁰ Die Fehlstellen in den Gläsern zeigten ein weites Spektrum, von kleinsten Ausbrüchen über kleine und größere fehlende Stücke bis hin zu großen und fehlenden ganzen Gläsern. Die Planung hatte dafür generell gefärbtes Kunstharz vorgesehen. Die alternative Idee, sie mit Mörtel zu schließen und dann zu retuschieren, wurde verworfen, obgleich dies ein restauratorisch interessanter Gedanke war. Im Interesse der Nachhaltigkeit wurde aber die Lösung bevorzugt, nur kleine Fehlstellen mit gefärbtem Epoxidharz zu schließen, in die größeren jedoch Mosaikgläser ähnlicher Art wie die Originale einzufügen. Da die originalen Glaspresslinge nicht mehr zur Verfügung stehen, schnitt man die Stücke aus vier Millimeter dicken Glasmosaik-Kuchen, sogenannten „Piastrine“, die in großer Farbauswahl zur Verfügung stehen. Das Einsetzen erfolgte wieder mit Acrylmörtel, die Verbindungen zu Bestandsgläsern wurden wie oben beschrieben geklebt. Nach der Reinigung, der fotografischen Dokumentation und Kartierung war dieser Werkstattteil der Maßnahme abge-

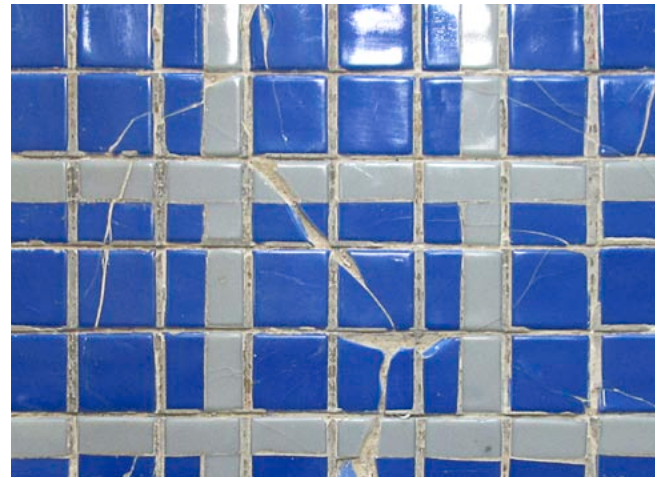
schlossen. Die Kartierung war nicht nur erforderlich, weil diese in der Restaurierung Standard ist, sondern weil es sonst nahezu unmöglich wäre, die enorme Menge an Sprüngen und Fehlstellen sichtbar zu machen und abzurechnen.

2. DIE MONTAGE IN TAUTENHAIN

In der Halle in Tautenhain waren für zwei Montagezyklen jeweils sechs Betonschalen liegend bereitgestellt. Das bedeutete, dass auf jede Platte sieben vertikale Felderreihen mit jeweils sechs bis sieben Glasreihen kamen. Als ersten Schritt legten die RestauratorInnen zur Prüfung der Passgenauigkeit und der Kompatibilität mit den Plattenmaßen die Felder trocken auf die Betonplatten. Dabei wirkten sich Maßdifferenzen und Unregelmäßigkeiten, auf die wir noch zurückkommen werden, so aus, dass für das passgenaue Montieren aufwendige Lehren aus einer Holzkonstruktion mit Schnurspannungen nötig wurden. Wichtig war nicht nur der regelmäßige Verlauf der Darstellungen und damit des Rasters, sondern auch die Passgenauigkeit an den Plattenstößen. Die Betonschalen sollten mit jeweils 20 Millimeter Fugenabstand gehängt werden, deshalb musste jede links und rechts abschließende Randfliese etwa acht Millimeter überstehen, damit nach der Plattenmontage eine Fuge von vier bis fünf Millimeter offenblieb. Wegen des Transport- und Montagerisikos der Betonfertigteile wurden an den Rändern zunächst einige Glasreihen freigelassen. Für die Mörtelung verwendeten die RestauratorInnen einen Fasermörtel [113.1].¹¹



111.1 Bearbeitung der Wandbildvorderseite in der Werkstatt, Unterkammlach, Frühjahr 2019



111.2 Vorderseite eines Wandbildsegments vor den Ergänzungen und Klebungen, Unterkammlach, Frühjahr 2019

Im Ergebnis konnte der rechte und der linke Rand der Gesamtfassade mit einer Mörtelfase so knappgehalten werden, dass etwa der ursprüngliche Zustand abgebildet ist. Abschließend wurden die Teilflächen gefugt,¹² und mit Pigmenten (Eisenschwarz und Umbra) im Ton der alten Fugung eingefärbt [113.2].

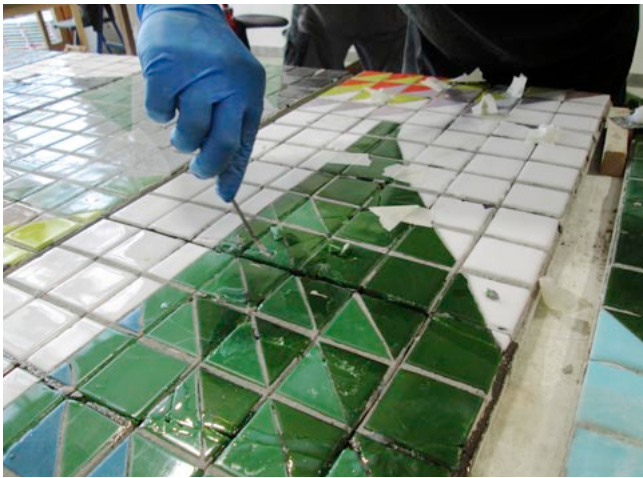
3. DIE RESTARBEITEN IN ERFURT

Nach der Hängung der zwölf Betonschalen und der Gerüststellung begannen die RestauratorInnen am 4. November 2019 bei durchgehend problematischen Witterungsverhältnissen, die freigelassenen Felder über den Plattenstößen einzumörteln und zu verfugen. Zuletzt hatte man sich entschieden, die Mosaikfuge an allen dieser elf Stöße elastisch mit einem Polymer zu schließen,¹³ um zumindest eine gewisse Sicherheit gegen Bewegungen zu haben. Die Bewegungsfugen sind rund fünf Millimeter breit und farblich angepasst, sodass sie dem Betrachter aus dem Abstand nicht auffallen. Zum Schluss musste die ganze Fläche nachgereinigt werden. Einige Stellen, insbesondere in den vorausgegangenen Musterfeldern, wurden farblich mit Alkydlack retuschiert. Auch die RestauratorInnen sahen nach der Plattenmontage die wiederhergestellte Fassadenfläche das erste Mal im Ganzen. Der prüfende Blick vergewisserte sich, dass keine Details verwechselt oder verschoben waren, angesichts der Vielzahl an Einzelfeldern war das zwar während aller Arbeitsgänge immer wieder anhand der Fotos vom Urzustand überprüft worden, doch die Beruhigung war allen Beteiligten dann doch anzusehen.

RESÜMEE

Für die Restaurierung des Wandbildes gab es im Leistungsverzeichnis ein niedergelegtes Programm. Die Bearbeitung bedingte aus Zwängen des Schadensbildes, das gravierender als ursprünglich angenommen war, in mehrfacher Hinsicht sehr viel größere Zeitaufwände als geschätzt und einige technische Änderungen. Am schwerwiegendsten war die hohe Zahl an Brüchen und Sprüngen, und in Verbindung damit die Anzahl der Fehlstellen. Die Auswertung zeigte, dass die Menge um etwa ein Vierfaches über der ursprünglich geschätzten lag. Um diesen Umstand zu erklären, muss man einen Blick auf die Sprungursachen werfen.

Zwei Faktoren liegen schon in Material und Technik der Mosaikfassade begründet. Zum einen hat Glas auf mineralischen, zementbasierten Mörteln ohne einen Zusatz zur Verbesserung der Bindung grundsätzlich eine verminderte Haftfähigkeit. Die Gläser können daher durch mechanische Einflüsse, Temperaturbelastung und Untergrundrisse leicht locker werden oder brechen, oft verhindert nur die Fugung noch ein Herausfallen. Die meisten Mosaikrestaurierungen haben darin ihren Grund. In den zementgebundenen Putzschichten (sogenannte Ausgleichsschicht und Setzmörtel) war von Anfang an und zunehmend spannungsbedingt ein Netz aus Brüchen und Haarrissen und leichten Versätzen entstanden. An allen Glassprüngen war zu sehen, dass auch die darunterliegende Mörtelschicht gerissen war, was sich auf das Glas übertragen hatte. An vielen



112.1 Kleben und Füllen der Risse auf der Wandbildvorderseite mit Epoxidharz, Unterkamlach, Frühjahr 2019



112.2 Vorderseite eines Wandbildsegments mit Brüchen und Fehlstellen über den Rissen im Setzmörtel, Unterkamlach, Frühjahr 2019

Gläsern, je nach Farbe, ist ferner ein feines Krakeleé erkennbar, ein korrosives Anfangsstadium für Brüche, die bei mechanischer Belastung aktiv werden können. Zum zweiten trug zur Vielzahl an Brüchen teilweise auch die mechanische Belastung der Abnahme bei, ganz wesentlich aber war die lange instabile Lagerung nach der Abnahme dafür mitverantwortlich. Manche Haarrisse lösten sich zudem zwangsläufig beim Abschneiden der rückseitigen Mörtelschicht. Dabei zeigte sich ferner, dass die eigentliche Haftminderung nicht im Ausgleichsputz, sondern im Setzmörtel lag, sowohl was dessen Bindung zum Grundmörtel wie die zum Glas betraf. Mit Blick darauf ist in der Planung die Position „Nachfestigung“ vorgesehen, bei der nach Mörtelung und Ergänzung etwa verbliebene Lockerungen aufgespürt und gefestigt werden sollten. Die Vorstellung, solche Stellen injektiv nachzufestigen, ist Theorie und in der Praxis selten möglich. Deshalb erwies sich das Abstrahlen beim Ablösen der Kaschierung zusätzlich als effektiv, weil dabei an jedem Feld noch bis zu fünf lose Stellen zutage kamen. Selbst während des Montierens auf die Betonschalen wurden noch einige solcher Stellen gefunden.

Vor ein gravierendes Problem stellte uns die Maßhaltigkeit der Mosaikfläche. Es war geplant, die Mosaikabschnitte mit den ursprünglichen Maßen und Unregelmäßigkeiten wiederherzustellen. Doch dies war nach der gewählten Abnahmetechnik illusorisch: Hauptgrund für die schwierige Maßfindung war die „weiche“ Kaschierung. Indem die Fläche in die vertikalen Streifen zerlegt war, fehlte den abgenommenen Feldern die Stabilität

und Maßgenauigkeit. Es war praktisch nicht möglich, die ursprüngliche Struktur genau wiederzugeben, dazu hätte es einer steiferen Kaschierung bedurft. Zwar differierten die Feldermaße nur im Millimeterbereich, aber bei der Vielzahl an Fliesenreihen bewirkte dies auf die Gesamtbreite bezogen durchaus eine merkliche Ungenauigkeit.

Die Gesamthöhe konnte man durch genaues Fügen der Brüche und Risse auf das bekannte ursprüngliche Bestandsmaß einrichten. Um die Felder aber auf die Gesamtbreite des Mosaiks abzustimmen, wurden die theoretischen Breiten der jeweils abwechselnd aus sechs und sieben Glasreihen bestehenden Felder errechnet, die jedoch nicht durchgängig mit den Maßen der kaschierten Felder identisch waren. Man legte die Rahmenmaße weitgehend mit den Soll-Maßen an, und innerhalb der Felderrahmen mussten die vertikalen Fugen dann ausgerichtet, auseinandergezogen beziehungsweise gleichmäßig verteilt werden. Trotzdem bewirkte die Flexibilität der Kaschierung, dass die Breiten der gemörtelten Felder oft um zwei bis drei Millimeter (das entspricht bis zu drei Zentimetern für jede der zwölf Betonschalen bzw. rund 35 Zentimetern auf die Gesamtbreite des Mosaiks gerechnet) differierten; die Schnittfugen hatten sich aufgrund des Alterungsverhaltens der Klebefolie geringfügig reduziert. Teils mussten schmale Mörtelränder, die nach dem Ausschalen verblieben, abgeschnitten werden. Das Problem ist, dass sich die kleinen Ungenauigkeiten in den Feldern so enorm auf die Gesamtbreite auswirken. So bestätigte sich beim Auflegen der Felder, dass je Betonplatte zwischen zwei und vier Zentimeter an Breite fehlten. Erschwerend



113.1 Aufmörteln der Mosaikfelder in der Montagehalle, Tautenhain, Sommer 2019



113.2 Die fertig aufgemörtelten Mosaikfelder in der Montagehalle, Tautenhain, Sommer 2019

kamen die bereits im Originalzustand vorhandenen Unregelmäßigkeiten einiger Partien hinzu. Um dies soweit wie nötig aus- und auf die Plattenmaße anzugleichen, wurden die Felder jeweils in zwei bis drei vertikale Segmente zerschnitten, sodass sie entsprechend flexibel eingesetzt werden konnten. Dies erwies sich zudem als effektiv, um die Felder satt und ohne Hohlstellengefahr aufzumörteln.

Das Ergebnis ist nun ein regelmäßiges Bild, ursprüngliche Unregelmäßigkeiten wurden weitgehend berichtigt, und auch die fünf früheren breiten Trennfugen, bedingt durch die damalige statische Unterteilung der Fassade, sind eliminiert. RestauratorInnen müssen ständig detailbezogene Entscheidungen auch über die Vorgaben hinaus treffen, und darin schlug sich auch das Verständnis und die Leidenschaft der Beteiligten nieder, die Mosaikfassade am Moskauer Platz so stimmig und fehlerfrei wie möglich wiederherzustellen, wie sie zweifellos ursprünglich auch konzipiert war. Es ist abschließend allen Projektbeteiligten für die äußerst konstruktive und engagierte Zusammenarbeit und die unkomplizierten Problemlösungen zu danken.

- ¹ Zum Team unter der Projektleitung von Prof. Peter van Treeck von der Werkstätte Gustav van Treeck in München gehörten: Steffi Wirsing-Nolte und ihr Mann Steffen Nolte, Till Krieg, Rico Haferburg, Lena Kätzel, Olga Emgrund, zeitweise Sandra Williger und Henriette Theurich, Nora Hauptvogel und Karolin Fabian sowie kurzzeitig auch andere.
- ² Dies fand in der Materialforschungs- und Prüfanstalt an der Bauhaus-Universität Weimar statt (vgl. den Text von Thomas Knappeide in diesem Band [S. 100]).
- ³ DISBON Disbomulti 209.
- ⁴ Steinrestauriermörtel Rajasil STRM.
- ⁵ Styrol-Butadien-Kautschuk SBR, Details Monomere: 1,3-Butadien, 1,4-Pentadien, Styrol, alpha-Methylstyrol) (ANM: Untersuchungsergebnis des Labors des FB Restaurierung an der FH Erfurt).
- ⁶ Soluwash S von PUFAS, enthält 30 % aliphatische Kohlenwasserstoffe und 5 % nicht-ionische Tenside.
- ⁷ Remmers Epoxy BH 100; ist vergleichbar dem ursprünglich vorgesehenen Araldit 2020A/B, bindet jedoch etwas schneller.
- ⁸ Korest-Silikat.
- ⁹ Akepox 5010 von AKEMI.
- ¹⁰ Aceton wirkt auf die Glasoberfläche auslaugend, eventuell schädlich für einige Gläser im Mosaik (je nach Farbe), die einen Hauch Grauschleier zeigen, der als Indiz für eine anfängliche Korrosion anzusehen ist.
- ¹¹ proligh faser von blizz-z.
- ¹² CERAFUG perl von blizz-z.
- ¹³ 1-K-Hybrid-Polymer SOUDASEAL 215 LM.

VON ORT ZU ORT. ZUM BEGRIFF DER »TRANSLOKATION«

Nott Caviezel

Der Ort, an dem Architektur entsteht, spielt für den Entwurf von Gebäuden und Anlagen eine bestimmende Rolle. Das hatte bereits Leon Battista Alberti erkannt, der bedeutende Architekt und Architekturtheoretiker der Frührenaissance, der sich mit dem Ort, an dem gebaut werden soll, auseinandersetzte. Neben praktischen Gründen, die eher für oder gegen die Wahl eines bestimmten Bauplatzes sprechen, spielen auch Erörterungen zur Schönheit eine Rolle, soll doch ein Bau mit dem konkreten Ort und seiner Umgebung eine möglichst harmonische Symbiose eingehen. Auch heute wird sich kein ernsthafter Architekt nicht mit dem Ort, wo dereinst sein Gebäude stehen soll, vertieft beschäftigen, sich nicht über die Kontextualisierung des geplanten Gebäudes und seine Wirkung in der Umgebung Gedanken machen. Der Schweizer Architekt Luigi Snozzi sagt, dass er beim Bauen gleichermaßen den Ort baue. Und für seinen Landsmann Mario Botta ist es unabdinglich, den Ort vorweg zu lesen und ihn in der Folge nach den Bedürfnissen des Menschen zu formen. Derlei Maximen haben sich unzählige Architekten zu eigen gemacht und reden auch gerne darüber. So weit besteht gemeinhin großer Konsens, dass Gebäude in mehrfacher Weise mit dem Ort, an dem sie stehen, verknüpft, buchstäblich im Boden fundiert sind und sich aus dem Genius loci entwickeln.

Folglich müssen auch bereits seit längerer Zeit bestehende Gebäude und erst recht geschützte Denkmale stets in direktem Zusammenhang mit ihrem Standort und ihrer Umgebung verstanden werden. Ort und Gebäude sind so besehen einzigartig und nicht wiederholbar, ein Bau ohne seinen ange-

stammten Ort nur ein Fragment und eines wesentlichen Werts seiner Zeugenschaft beraubt. Dies im denkmalpflegerischen Alltag klar zu machen, ist nicht immer leicht, besonders dann, wenn die Strahlkraft einer Architektur überragend ist und sein Standort und seine Umgebung dadurch zweitrangig scheinen. Das Translozieren von Gebäuden oder Gebäudeteilen ist deshalb immer mit dem Verlust eines wesentlichen Denkmalwerts verbunden und sollte nur in Ausnahmefällen und nicht ohne Not erfolgen. Auch darüber besteht in denkmalfachlichen Kreisen Einigkeit. Zu diesem Defizit an Denkmalwert gesellen sich in der Regel auch Verluste an ursprünglicher Substanz, die die Authentizität des Denkmals ausmacht. In Einzelfällen, namentlich bei gefügten Holzbauten, die seit dem späten Mittelalter eigentlich zur Fahrhabe, also zu den beweglichen Sachen, gezählt wurden, mag sich der Verlust an Originalsubstanz bei sorgfältigstem Abbau und Wiederaufbau in Grenzen halten. Allfällige Ausfachungen oder gemauerte Sockel und Kellerschosse lassen sich aber auch bei Holzbauten in der Regel nicht bewegen und ziehen Verluste nach sich.

Das Translozieren von Gebäuden und Gebäudeteilen ist nicht eine Maßnahme, die erst in jüngerer Zeit – leider mehr und mehr – praktiziert wird. Bereits in den 1840er Jahren wurde beispielsweise in Ramersdorf die mit reichen Wandmalereien ausgestattete romanische Georgskapelle der Deutschordenskommende abgebrochen und auf dem Alten Friedhof in Bonn wiederaufgebaut. Die Wandmalereien wurden dabei zerstört. Im Laufe des 20. Jahrhunderts erfolgten zahlreiche Versetzungen, die nicht selten des großen Aufwands wegen viel Auf-

sehen erregten. Man mag sich an die spektakuläre, 1963 bis 1968 erfolgte Translozierung der ägyptischen Tempel von Abu Simbel erinnern, die am angestammten Ort nach dem Bau des Assuan-Staudamms unter den Wasserspiegel des Nassersees geraten wären. Die Felsentempel mit ihrem reichen Skulpturenschmuck wurden damals zersägt, abgetragen und 64 Meter höher auf der Hochebene von Abu Simbel wieder aufgebaut [115.1]. Dank neuer technischer Möglichkeiten wurde es möglich, Gebäude, ohne sie abzutragen und an einem neuen Standort wieder aufzubauen, als Ganzes auf Schienen zu verschieben, manchmal um wenige Dutzend Meter nur, manchmal auch über längere Strecken. Bei der aufgrund der Kohleförderung 1967 begonnenen kompletten Zerstörung der historischen Stadt Most/Brüx im Sudetenland wurde einzig die außergewöhnliche spätgotische Dekanatskirche verschont. Ohne Turm wurde sie 1975 unter propagandistischem Verweis des kommunistischen Regimes auf das Können der Ingenieure um 841 Meter an einen neuen Standort verschoben. Als einzig überlebendes historisches Gebäude der Stadt ist der Kirche nicht nur ihr ursprünglicher Ort, sondern auch ihr Stadtkontext abhandengekommen [115.2–4]. 1972 wurde auf Walzen und mithilfe hydraulischer Pressen die beiden Altstadt Häuser an der Zürcher Bäregasse Nr. 20 und Nr. 22 um 55 Meter auf den Basteiplatz verschoben. 2012 bewegte man das 80 Meter lange, 6200 Tonnen schwere und aus dem 19. Jahrhundert stammende Mutterhaus der Maschinenfabrik Oerlikon in Zürich (MFO-Gebäude) um 60 Meter, um der Führung neuer Bahngleise Platz zu machen. Und so weiter und so fort ...

Die technischen Glanzleistungen mögen eindrücklich sein und die Tatsache, dass Denkmale ohne Translokation vielleicht ganz verloren wären, einen mildernden Umstand darstellen. Dabei bleibt aber mehr als ein ungutes Gefühl zurück. Mit dem Verfrachten von Gebäuden vom Ursprungsort an einen anderen wird auch signalisiert, dass Ort und Kontext eines Denkmals keine oder nur eine untergeordnete Rolle spielen. Mögen noch so viele Gründe für eine Translozierung sprechen, sie muss Ausnahmefall bleiben. Dies verdeutlichen auch die „Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz“ und die österreichischen „Standards der Baudenkmalpflege“.¹ Nicht alles, was technisch machbar ist, ist auch sinnvoll. Translozierte Denkmale werden zu Waisenkindern, denen ihr genuines Lebensumfeld genommen wurde.

¹ Vgl. Eidgenössische Kommission 2007, S. 28 sowie Bundesdenkmalamt 2014, S. 276 ff.



115.1 Die ägyptischen Tempel von Abu Simbel werden zersägt, um sie an einen anderen Ort zu translozieren, Aufnahme Mai 1966.



115.2 Die spätgotische Dekanatskirche im alten Stadtgefüge von Most/Brüx im Sudetenland, Postkarte von 1903.



115.3 Die Dekanatskirche mit abgebrochenem Frontturm wird für die Translozierung bereitgestellt, Aufnahme 1970.



115.4 Aus dem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissene Dekanatskirche Most/Brüx am neuen Standort.

ZUR ROLLE DER KOMMUNALEN KULTURPOLITIK BEI DER RETTUNG UND WIEDERANBRINGUNG DES ERFURTER WANDBILDES VON JOSEP RENAU

Tobias J. Knoblich

Das Wandbild „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ (1979–1984) des spanischen Künstlers Josep Renau, der zeitweilig in der DDR gelebt hat, ist neben Erich Enges Wandbild „Die Idee wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift“ (1976) das zweite große Werk der Kategorie architekturbezogene Kunst aus DDR-Zeiten, das in Erfurt bewahrt wurde und die Menschen noch heute beschäftigt. Während Enges Arbeit am dafür vorgesehenen Bauwerk überdauerte, wurde Renaus Mosaik-Außenwandbild vor dem Abriss des Trägerbauwerkes demontiert und eingelagert, nachdem es 2008 unter Denkmalschutz gestellt worden war. Sein Rang und Dokumentationswert gelten als unbestritten.¹

Bei allen Erbschaften der Kulturpolitik der DDR lassen sich die zwischen 1949 und 1990 entstandenen künstlerischen Arbeiten im Osten Deutschlands nicht auf die ideologische Kunstdoktrin des sozialistischen Realismus oder die Volksverbundenheit als ästhetische Vorgabe reduzieren oder gar pauschal entwerfen.² So unterschiedlich, gewiss auch mehr oder minder affirmativ letztlich alle realisierten Arbeiten an Bauwerken oder generell im öffentlichen Raum auch ausfallen, stellen sie wohl immer eine kreative Auseinandersetzung mit Möglichkeiten und (teilweise ökonomischen) Grenzen in einem speziellen gesellschaftlichen Kontext dar.³ Das ist im Übrigen die Konstante künstlerischen Wirkens durch alle Jahrhunderte der Kunstgeschichte, insbesondere wenn es um Auftragskunst und repräsentative Werke geht. Was heute (nicht nur in Erfurt) daher besonders interessiert, ist mindestens zweierlei: einerseits der dokumentarische Charakter, also was

uns das Kunstwerk über seine Entstehungszeit und das Gewordensein seines Umfeldes sagt, und andererseits, ob und wie es künstlerisch und identitätsprägend in der Gegenwart bestehen kann oder überzeitlich wirkt. Beide Dimensionen rechtfertigen ein Bewahren und stellen sich gegen den überstarken Impuls, mit den vermeintlich obsoleten Kunstwerken überkommene ideologische Symbole zu tilgen.

Kommunale Kulturpolitik tritt heute nicht als Kunstrichterin oder historisches Gewissen auf. Aber sie ist nicht zuletzt auch zuständig für ein Nachdenken über Prozesse der kollektiven Identitätsbildung, der Stadtentwicklung oder der Freiraumgestaltung. Hier spielen bei allen Brüchen im Umgang mit dem DDR-Erbe unvermeidlich auch Kontinuitäten eine Rolle; und oftmals entdecken wir erst zeitverzögert substantielle städtebauliche Qualitäten, wo vorschnelle Eingriffe sie nicht gänzlich zerstörten (etwa im Stadtteil Berliner Platz im Wohngebiet Erfurt-Nord, dessen strukturell erhaltene und auch künstlerisch gestaltete Fußgängerzone gegenwärtig umfassend saniert und im Sinne der Überlegungen aus den 1970er/80er Jahren weitergedacht wird). Die Aufgabe des produktiven Anknüpfens an DDR-Architektur bleibt jedoch besonders heikel, da weitreichende Transformationsprozesse griffen und sich der Wertehorizont der Gesellschaft fundamental verändert hat – bei allen subjektiven Ambivalenzen, die es geben mag. Es ist anspruchsvoll, Erbschaften aus DDR-Zeiten differenziert zu bewerten, Urteile zu kommunizieren und die Menschen mitzunehmen, wo es in der Vergangenheit oft pauschale Entwertungen und auch irreversible Zerstörungen gegeben hat. Hier

arbeiten wir folglich auf der Grundlage von kollektiven Verletzungen und Enttäuschungen. Gerade in den Großwohnsiedlungen – auch Renaus Wandbild war in einer solchen situiert und soll dort wieder aufgestellt werden – hat seit 1990 eine starke Entwertung des Wohnens und in der Folge eine Segregation stattgefunden, die aus stadtplanerischer Sicht problematisch ist und der entgegengewirkt werden muss, da sonst auch die Infrastrukturen nicht mehr funktionieren. Eine größere soziale Mischung kann aber nur durch Aufwertungen (auch Besinnung auf Qualitäten!) sowie bauliche Weiterentwicklungen erreicht werden, die einerseits die ansässige Bevölkerung vor Stigmatisierungen schützen und andererseits Zuzug fördern. Ein wichtiges Desiderat dabei ist die Anbindung der zumeist isoliert konzipierten Großwohnsiedlungen an ihr städtisches Umfeld; hier plant die Stadt Erfurt für die nächsten Jahre entsprechende Projekte.

Es ist kein Zufall, dass wenige Jahre nach Erlangung des Denkmalschutzstatus die Erfurter Kulturdirektion Überlegungen anstellte, ob das Renau-Wandbild von ausreichend künstlerischer und kommunikativer Güte sei und ob beziehungsweise wie eine Wiederanbringung vor Ort gelingen könnte. Dabei ging es nicht zuletzt um die Entwicklungsperspektive dieses Stadtteils. Dieses Nachdenken erfolgte jedoch nicht isoliert oder lediglich verwaltungsintern, sondern korrespondierte mit Impulsen und Druck aus der Bürgerschaft sowie jener, die sich gezielt für Renaus Erbe einsetzen, von der Familie und seinen Schülern bis zur Renau-Stiftung in Valencia. Schließlich gründete sich in dieser Phase auch eine Bürgerinitiative am Moskauer Platz.

Zwar hatte sich vieles im Wohngebiet verändert, von den Bauwerken bis zu den Wegebeziehungen oder den Hauptblickachsen, doch war das Kunstwerk ohne Zweifel von stadtraumprägendem Gewicht und konnte oder kann auch reinterpreted werden. Sein symbolischer Vorrat erschöpfte sich nicht in typischen DDR-Narrativen, für viele Menschen war und ist es sehr weit ausdeutbar und bildet in ihrer Erinnerung eine wirksame Orientierungsmarke im Quartier. Selbst stärker zeitgebundene Arbeiten wurden inzwischen andernorts bewahrt und restauriert, soweit sie nicht zerstört worden waren.⁴ Von der Vielzahl architekturbezogener Kunstwerke hatten jene eine „Überlebenschance“, die von besonderer künstlerisch-stofflicher Qualität schienen oder an prominenter Stelle angebracht waren und so ihres Trägermediums nicht beraubt wurden, etwa das Wandbild „Unser Leben“ am Haus des Lehrers in Berlin (1962–1964), das Walter Womacka mit seinen Mitarbeitern entworfen und umgesetzt hatte und das in seiner gegenständlich-figürlichen Bildsprache sehr viel dichter am erkennbar

DDR-visionären Zukunftsbild blieb als etwa Arbeiten Renaus, der das ihn prägende kubistische Erbe nicht verleugnete.⁵ Das Erfurter Werk Renaus war zunächst in das Eigentum jenes Investors übergegangen, der an der Stelle des bisherigen Kultur- und Freizeitzentrums im Neubaugebiet Moskauer Platz, für dessen halbrunde Außenwand das Kunstwerk geschaffen worden war, einen Nahversorgungskomplex errichten würde. Im Rahmen des Durchführungsvertrages mit der Stadt Erfurt war dieser verpflichtet, das Wandbild zu erhalten und den Nachfolgebau so zu konstruieren, dass eine Wiederanbringung grundsätzlich möglich sein würde (Errichtung einer halbrunden Trägerwand). Zur tatsächlichen Wiederanbringung auf eigene Kosten konnte er allerdings nicht gezwungen werden, hier blieb die Perspektive erst einmal offen, aber es war absehbar, dass ohne Intervention nichts geschehen würde.

Das Wandbild wurde innerhalb kürzester Zeit von einem Restaurator abgenommen und in zahlreichen Kompartimenten in Containern verstaut. Der vollständige Abriss des Kultur- und Freizeitzentrums hatte sich insolvenzbedingt dann verzögert, ebenso folglich die Errichtung des Nahversorgungszentrums. Potentieller Partner und Rechtsnachfolger war ein neuer Bau-träger aus Zwickau, der das Kunstwerk gern verkaufen wollte. Mit dieser nicht zu jedem Zeitpunkt leicht überschaubaren Situation und einem Handlungsstillstand in Sachen Wandbild war die Kulturdirektion konfrontiert, als sie sich entschied, dieses Thema von einem rein denkmalpflegerischen (zu diesem Zeitpunkt nurmehr konservatorischen) zu einem kulturpolitischen zu machen und die Verantwortung für die weitere Arbeit aktiv zu tragen. Sie unternahm die folgenden Anstrengungen, die von maßgeblicher Bedeutung für die Bewahrung des Kunstwerkes für Erfurt und seine zeitnahe Restaurierung waren:

- Überführung der Zuständigkeit vom Bauamt in die Kulturdirektion und Eruiern der Machbarkeit einer Restaurierung und Wiederanbringung;
- Erarbeitung eines Exposés zum künstlerischen Wert und Kostenschätzung der Restaurierung sowie Wiederanbringung (erste Aufgabenstellung);
- Beauftragung eines Wertgutachtens für das Kunstwerk;
- Herstellung einer intensiven Arbeitsbeziehung mit dem Investor, der Denkmalfachbehörde und dem Restaurator, der das Werk abgenommen hatte;
- Schutz des Kunstwerks vor bestehenden Interessen, es nach Spanien zu veräußern;
- Wandel des Verkaufsangebots des Investors (für 60.000 Euro) durch Verhandlung in eine Sachspende an die Landeshauptstadt Erfurt;

- Gewinnung der Wüstenrot Stiftung zur maßgeblichen Finanzierung des Projektes durch Vermittlung des Landeskonservators;
- Zusammenarbeit mit dem Ortsteilrat bzw. Ortsteilbürgermeister und Unterstützung des bürgerschaftlichen Engagements für das Renau-Wandbild vor Ort;
- Erarbeitung einer Gesamtfinanzierung (Kommune, Denkmalfachbehörde, Wüstenrot Stiftung) in Höhe von rund 400.000 Euro⁶ und Überzeugung des Stadtrates, die Spende des Kunstwerkes anzunehmen, damit die dauerhafte Pflegeverantwortung zu übernehmen und das Projekt verbindlich zu starten;
- Sicherung der Genehmigung, auf dem Grundstück eines Dritten⁷ das Kunstwerk aufstellen und pflegen zu dürfen (Grunddienstbarkeit, Vertragsmanagement);
- Kontinuierliche Kommunikation der Thematik und Einbindung der Bürgerinnen und Bürger (Berichterstattung, Präsentation des wiederentdeckten 1:5-Wandbildmodells und Herstellung einer Reproduktion für das Stadtteilzentrum Moskauer Platz, Kabinettausstellung zum Projekt im Angermuseum mit maßgeblicher finanzieller Unterstützung der Wüstenrot Stiftung).

Nachdem die Wüstenrot Stiftung in das Vorhaben eingestiegen war, wurde es zu einem von Stiftung und Stadt partnerschaftlich getragenen. Die Wüstenrot Stiftung als stärkster Finanzierungsakteur übernahm auch die Projektsteuerung und sorgte mit ihren Erfahrungen dafür, dass alle Unwägbarkeiten, deren Bewältigung in dieser Dokumentation abgebildet und analysiert sind, beherrscht werden konnten, insbesondere die restauratorischen und finanziellen. Besonders vorteilhaft war, dass die Stiftung für ihren sehr großen Finanzierungsanteil auch als Bauherrin auftrat und sich damit maßgeblich in die Umsetzung einbrachte, ja diese im Wesentlichen steuerte. Die öffentliche Hand wäre allein mit ihren Vergabevorschriften und Haushaltsmaximen (etwa Jährlichkeitsprinzip) gescheitert und hätte den Projektdynamiken nicht entsprechen können. Es ist daher deutlich herauszustellen, dass die kommunale Kulturpolitik trotz aller Impulse nur erfolgreich sein konnte, weil sie genau diese Partnerschaft erlangte, für die sie sehr dankbar ist.

Die kommunalpolitische und die bürgerschaftliche Aufmerksamkeit für Kunst und Gestaltungsansätze aus der DDR-Zeit ist in Erfurt weiter gestiegen. Daran hat das Renau-Projekt einen großen kommunikativen Anteil. Mit der differenzierten Bewertung von DDR-Erbe werden nicht zuletzt auch Lebensleistungen und Lebensräume von Menschen anders gesehen. Gerade die Neubaugebiete sind nach der politischen Wende oft pauschal als „Platte“ diffamiert worden; dass es neben allem typisierten Bauen, Mangelverwalten und qualitativ Grenzwertigen bemerkenswerte Raumlösungen oder Gestaltungs-

ansätze gab, wurde damit ausgeblendet. Großprojekte wie die alternative Wiederanbringung eines Wandbildes (an eine neue, selbsttragende Wand, damit eher Zitat des Ursprünglichen) machen nachdenklich, zeigen bezogen auf das Erbe Bruch und Neuaneignung gleichermaßen. Inzwischen mehren sich die Rufe nach einer denkmalpflegerischen Bewertung und Sicherung des Enge-Wandbildes – das sich in einem benachbarten Neubaugebiet befindet und baulich anders arrondiert wird – sowie des „Brunnens der Völkerfreundschaft“ (1978) von Eberhard Heiland und Eckhardt Mater.⁸

Die kommunale Kulturpolitik hat sich im Zusammenklang mit einem dem jüngeren baulichen Erbe in besonderer Weise verpflichteten Partner, der Wüstenrot Stiftung, als diskursiver Motor betätigt, der denkmalpflegerisch Wünschenswertes zu gesellschaftlich Verhandbarem gemacht hat. In diesem Zusammenklang, der die Selbstorganisation der Bürger in einem Förderverein einschließt, besteht die Qualität der Projektkraft. Gleichwohl lässt sich daraus keine Regel ableiten, jedes Werk muss für sich betrachtet und diskutiert werden. Allein damit ist schon viel gewonnen, blickt man auf das oft unreflektierte Zerstören in den Jahren nach 1990 zurück. Folgt man Aleida Assmann, war es aber mehr als das, es war konstruktives Vergessen: „Bei der Entsorgung der Geschichte durch Geschichtsbücher und Denkmäler geht es nicht um eilige Spurentilgung, sondern um die Herstellung einer tabula rasa im Bedürfnis nach schneller und effektiver Anpassung an einen neuen Zustand.“⁹ Aber auch der neue Zustand benötigt nach teils wohl auch notwendiger Distanzierung Differenzierung und Neuaneignung, da es im Leben der Menschen nicht nur Brüche, sondern auch Kontinuitäten gibt. Ferner sind Menschen in der Lage, sich Erbe selbst anzueignen und komplexe Botschaften zu verarbeiten. Man muss keine Angst haben, dass mit einem Wandbild die Propaganda zurückkehrt.

¹ Vgl. Reinhardt 2016, S. 111 f.

² Vgl. Guth 1995, S. 97 f. Für die pauschale Entwertung ist Georg Baselitz ein prominentes Beispiel, der Künstler aus der DDR einmal summarisch als „Arschlöcher“ titulierte. Jene, die teils unter schwierigen Bedingungen die DDR verlassen hatten – so auch Baselitz – sind freilich durch diese Erfahrungen geprägt und bringen nicht eben objektive Maßstäbe zum Einsatz. Nach der „politischen Wende“ setzte ein ideeller, teils auch materieller Ikonoklasmus ein, der etwas mit dem Verwerfen aller DDR-Erbschaften zu tun hatte und sich später relativierte. All das ist auch als „Bilderstreit“ in die Kunst- und Kulturpolitikgeschichte eingegangen (vgl. den Beitrag von Karl-Siegbert Rehberg in diesem Band [S. 70]).

³ So gibt es auch einen fundamentalen Unterschied zwischen intelligenten Herleitungen einer marxistisch-leninistischen Kunstphilosophie und Ästhetik und Verdikten der tatsächlich praktizierten Kulturpolitik. Was sich aber bereits in der Herleitung der Theorie des sozialistischen Realismus abzeichnet, ist die Reduktion des Künstlers auf ein Organ der Arbeiterbewegung. Was die Kunst gesellschaftlich aufwerten, sie klassenbewusst machen soll und was ihr an emanzipativer Kraft zugewiesen wird, zerstört am Ende Autonomie und geistige Beweglichkeit des Künstlers wie des Rezipienten (oder führt in die berühmte Nische der Andeutung und Anspielung, von der insbesondere das Theater in der DDR lebte). Vgl. als anspruchsvolle Herleitung im Geiste der Zeit: Pracht 1974.

⁴ Vgl. etwa das Wandbild „Der Weg der Roten Fahne“ (1968–1969) eines Künstlerkollektivs um Gerhard Bondzin am Kulturpalast in Dresden.

⁵ Gleichwohl wurde Womackas Werk erhalten und restauriert. Zu seiner Entstehungsgeschichte aus der in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten Perspektive des Künstlers vgl. Womacka 2004, S. 166 ff. Womacka gehörte denn auch zu jenen, die unumstritten zahlreiche wichtige Aufträge erhielten, was Renau nicht beschieden war. So waren beide bei der Sondierung einer Beteiligung an der Ausgestaltung des Palastes der Republik beteiligt, Renau schied jedoch bald aus. Vgl. ebd., S. 203 f., sowie Philipp 2017, S. 16 ff.

⁶ In der Folge steigerten sich die Kosten jedoch enorm und erreichten weit über 700.000 Euro.

⁷ Zwischenzeitlich wurde das längst in Betrieb befindliche Nahversorgungszentrum an einen neuen Eigentümer in Berlin verkauft, mit dem eine sehr gute Arbeitsbeziehung aufgebaut worden ist.

⁸ Zu beiden vgl. auch Guth 1995, S. 264 ff.

⁹ Assmann 2016, S. 61.

PARTIZIPATION FÜR UND IDENTIFIKATION MIT DEM WANDBILD JOSEP RENAUS AM MOSKAUER PLATZ

Anke Kunze und Torsten Haß

Seit der Wende gab es immer wieder Wortmeldungen einzelner Bürgerinnen und Bürger, die sich für den Erhalt des Kultur- und Freizeitzentrums (KUFZ) am Moskauer Platz einsetzten. Vielfältige Aktionen von Anwohnern und Leserbriefe in den Tageszeitungen wiesen darauf hin, dass der Wegfall der vielfältigen Angebote des KUFZ als sehr schmerzhaft empfunden wurde. Die Kegelbahn, die täglichen kulturellen Angebote, aber auch das mannigfaltige gastronomische Angebot wurden vermisst.

Viele Menschen verbinden mit den Festräumen des KUFZ bedeutsame Momente ihres Lebens und mussten nun mit ansehen, wie der Ort ihrer Schuleinführungen, ihrer Jugendweihe, ihrer Hochzeitsfeiern, aber auch der Stammtische und Betriebsfeste immer weiter zerfiel.

Das Renau-Mosaik am ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrum war das identitätsstiftende Element im Neubaugebiet Moskauer Platz, an dem sich dieser schleichende Verlust an Wohnqualität im Quartier am augenscheinlichsten äußerte. Als das überragende Kunstwerk begrüßte es alle ankommenden Gäste, wurde zigtausendfach ob seiner Bedeutung versucht zu erklären, und war doch vor allen Dingen der „Hingucker“ für alle, die in einem Plattenbaugebiet nur stupides Grau erwarteten. Man traf sich am und vor dem Mosaik, die Kinder bekamen eingeschärft, dass man sich, sollte man sich aus den Augen verlieren, am Mosaik wieder traf, und in jedem Bild, in jeder Beschreibung des eigenen Zuhauses durfte das Mosaik nicht fehlen.

Nach der Wende, als das KUFZ Stück für Stück seine Bedeutung und Anziehungskraft verlor, stand das Mosaik immer noch, umgeben von Trümmern, zerschlagenen Fenstern und besprühten Fassaden, als trotziges Sinnbild einer längst vergessenen Zeit und ragte dem in unmittelbarer Nachbarschaft entstehenden Thüringenpark entgegen.

Mit dem Stadtumbau, der anfänglich als „Abrissprogramm“ verrufen war, wurde das ganze Wohngebiet grundlegend aufgewertet. Die räumliche Enge der Neubaublocks wich einer durchgrünzten, liebens- und lebenswerten Parklandschaft. Wo sich Anfang der 1990er Jahre aus seinem Fenster nur die nächste graue Betonfassade zeigte, konnten nunmehr parkähnliche Bereiche mit vielen Spielplätzen bewundert werden, und die mit größerem Abstand nächste Fassade wurde nach der Sanierung in der Regel farblich auf dieses Umfeld abgestimmt. Das Wohngebiet erhielt einen Ortsteilrat und somit Gesicht und Stimme in der Stadt. Ersatzneubauten und Generalsanierungen der Kindergärten und Schulen erfolgten und es entstand ein Stadtteilzentrum mit Mehrgenerationenhaus, in dem einige der kulturellen Angebote des KUFZ wiederauflebten.

Nur das ehemalige KUFZ zerfiel weiter, doch das Wandbild stach auch 20 Jahre nach der Wende noch stolz hervor. Nach dem – von vielen Anwohnern nicht mehr für möglich gehaltenen – Abriss des KUFZ und der Neubau als Nahversorgungszentrum, das mit der Sicherung und Abnahme des Mosaiks einherging, wuchs der Wunsch in der Zivilgesellschaft und den städtischen Gremien, eine Lösung für das Wandbild zu finden.



121.1 Blick in die Espresso-Bar im Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz in Erfurt, 1980er Jahre



RÜCKBLICK | AUSBLICK | ÜBERBLICK



ZWISCHEN AVANTGARDE UND BÜRGERKRIEG

Ein Gespräch zwischen Fernando Bellón, Albert Forment, Philip Kurz und Oliver Sukrow über den Künstler und Kulturpolitiker Josep Renau im Spanien der 1920er und 1930er Jahre.

Das Gespräch (Übersetzung: Marta Hofmann) wurde am 10. November 2017 in Valencia geführt.

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Lieber Herr Bellón, lieber Herr Forment, wir treffen uns heute mit Ihnen hier im Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), dem Museum für moderne Kunst zu Valencia, um mit Ihnen als Experten und als Zeitzeugen über Josep Renaus Leben und Werk vor seiner Emigration nach Mexiko zu sprechen. Dies ist nicht nur wichtig, um die Hintergründe zum Wandbild in Erfurt besser verstehen zu können, sondern auch, weil die wechselhafte Lebensgeschichte von Renau in Deutschland nach wie vor kaum bekannt ist. Deswegen ist es wichtig, den Kontext zu kennen, aus dem er kommt, und zwar speziell die Situation in Valencia und Spanien in den 1920er und 1930er Jahren.

Zunächst aber, bevor wir über Renaus Leben sprechen, wie schätzen Sie die heutige Situation ein: wie ist der Blick auf Renau in Valencia, in Spanien?

Albert Forment

Nun, ich glaube, dass es sich so verhält, dass ihm hier in Valencia große Bedeutung beigemessen wird. Im übrigen Spanien sieht es jedoch anders aus.

Fernando Bellón

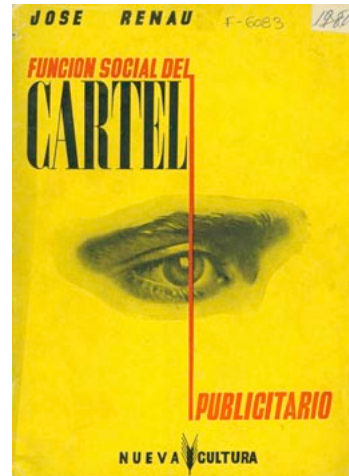
Als Valencianer gehört er zu den großen Künstlern dieser Region und gilt er als einer der drei oder vier größten Künstler des 20. Jahrhunderts. In diesem räumlichen Kontext ist er eine herausragende Persönlichkeit und dementsprechend finden sich die meisten seiner Werke im IVAM, das seine gesamte historische Hinterlassenschaft verwahrt. Allerdings ist das 20. Jahrhundert in Spanien auch die Epoche von Pablo Picasso und von Salvador Dalí (1904–1989), die Epoche wahrer Kunstgiganten. Das schmälert natürlich seine Bekanntheit. Er ist aber wegen seiner Fotomontagen und vor allem wegen seiner Serie „The American Way of Life“ gleichwohl ein Künstler von Weltrang.

Albert Forment

Ich bin da weniger optimistisch. Ich glaube, dass Renau von den Bildungsbürgern praktisch nicht wahrgenommen wird. Sie wissen nicht, wer er ist. Sie wissen nichts von ihm. Es gab hier einen Renau-Boom. Man entdeckte sein Werk und er wurde berühmt damals. Das war nach dem Ende der Franco-Diktatur 1976, als sich das Land demokratisierte. Es gibt diese Zyklen. Dem IVAM ist es jedenfalls zu verdanken,



125.1 Josep Renau, ohne Titel (Porträt einer jungen Frau), 1926



125.2 Josep Renau, Cover des Hefts „Función social del cartel publicitario“ (Die soziale Funktion des öffentlichen Plakats), erschienen 1937 im Verlag *Nueva Cultura* (Neue Kultur) in Valencia

dass es einen großen Widerhall gab. Jetzt befinden wir uns in einer Phase, in der er keinen solchen Anklang mehr findet.

Also fällt die erste Phase der Wiederentdeckung in Spanien nach der Franco-Diktatur genau in die Zeit, wo eigentlich auch das Wandbild in Erfurt entstanden ist?

Albert Forment

Ich kann Ihnen die Sichtweise eines Laien vermitteln. Ich bin Journalist und habe Renau ganz zufällig in Berlin kennengelernt. Das war im Jahre 1976. Eigentlich lebte ich damals in Valencia, als Renau zurückkehrte; ich hatte es aber nicht mitbekommen.

Fernando Bellón

Ich lebte damals auch hier in Valencia und hatte es mitbekommen ...

Albert Forment

... ja, er war ja auch hinter Renau her!

Fernando Bellón

Nein, damals noch nicht.

Ich würde gern noch mal an den Anfang zurückkommen. Können Sie uns kurz Renaus Herkunft, seine soziale Herkunft, skizzieren, sowie sein familiäres Umfeld?

Albert Forment

Nun, er war der Sohn eines Malers und Kunstprofessors, der an der Akademie der Schönen Künste in Valencia lehrte.¹ Renau studierte an der Akademie und hatte bereits in jungen Jahren eine Ausstellung in Madrid im „Círculo de Bellas Artes“. Der Erfolg war enorm und dabei war er gerade einmal um die 18 Jahre alt [125.1].

Fernando Bellón

Er war damals hauptsächlich Plakatmaler und Zeichner. Wenig später kamen dann noch Fotomontagen hinzu. Er bearbeitete die Randgebiete der Kunst ...

Albert Forment

... reproduzierbar zwar, aber weniger prestigeträchtig als die Malerei oder Bildhauerei.

Fernando Bellón

Er war schon in jungen Jahren einer der besten Plakatkünstler in Spanien und dann wandte er sich entschieden der Kommunistischen Partei Spaniens zu.

Vielleicht können wir da kurz innehalten. Bevor wir zur politischen Laufbahn Renaus kommen, würde uns noch die kulturelle Situation hier in Valencia in den 1920er und 1930er Jahren interessieren. Galt die Akademie als progressiv oder eher konservativ?

Fernando Bellón
Albert Forment
Valencia war in dieser Hinsicht eine sehr konservative Stadt.
Es gab da und dort ein Aufleuchten. Im Großen und Ganzen war Valencia keine progressive Stadt. Die Avantgarde war noch nicht angekommen. Was die Modernität von Renau ausmacht, sind es die vielen revolutionären Neuerungen, die er in die Plakatkunst einführte, insbesondere in die Plakatkunst der Zwischenkriegszeit, und schließlich auch mit seinen Fotomontagen à la John Heartfield (1891–1968).
Fernando Bellón
Ja, die Plakatkunst der Zwischenkriegszeit. Er fing im Stil des Art déco an und dann kamen schon seine wichtigsten Plakatkunstwerke.

Zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg entstand hier durch Renau eine besondere Art, Plakate zu gestalten. Wo hat er dafür Anregungen erhalten, etwa in Paris? Und wer waren seine Auftraggeber für die Plakate?

Albert Forment
Er kannte die Muster aus Zeitschriften, aus internationalen Zeitschriften. Renau nahm an Wettbewerben teil und arbeitete dann auch für Druckereien und für eine große Filmproduktionsgesellschaft. Später dann für anarchistische und auch für kommunistische Zeitschriften. Er war ein freiberuflicher Künstler, der als Auftragsarbeiten Plakate gemacht hat [125.2].

Gibt es an der Akademie vielleicht trotzdem Lehrer, die Renau künstlerisch beeinflusst haben? Gibt es lokale Figuren, die für seinen Werdegang wichtig sind?

Fernando Bellón
Er erhielt an der Akademie eine klassische Ausbildung. Das heißt, die Akademie vermittelte ihm die Kultur an sich, alle Techniken. Wichtiger für Renau war aber seine Stellung als freier Künstler, die er sich durch seine Tätigkeit für Druckereien und Zeitschriften – Kulturzeitschriften wie linke Blätter – erarbeitete.

Wurde er aber nicht ein wenig vom russischen Konstruktivismus der damaligen Zeit beeinflusst?

Fernando Bellón
Ja, das war damals die Zeit des Konstruktivismus. Der Einfluss wurde durch das Studium der Zeitschriften vermittelt.

Nun sehen wir ja in dieser Zeit zwischen den Weltkriegen in ganz Europa diese Tendenz, dass es eine Kritik an den Akademien und ihren Ausbildungsmodellen gibt, und Lehrer und Schüler einen künstlerischen Aufbruch einfordern. Würden Sie sagen, dass man Renau als Teil einer solchen Bewegung in Spanien sehen muss?

Albert Forment
In der Tat, ja. Allerdings nur sehr am Rande. Es gab auch eine gewisse secessionistische, eine avantgardistische Bewegung hier in Valencia.

Marta Hofmann
Ich sehe in der Zeit keine direkte Avantgarde-Bewegung hier. Renau ist seine Projekte immer von der Seite des Plakatkünstlers angegangen, des öffentlichen Künstlers. Der wollte nicht nur Bilder malen für die Welt der Kunstgalerien, die nur ein bestimmtes Publikum besucht. Das hat ihn „angekotzt“, so hat er das ausgedrückt. Renau wollte seine Kunst nutzbar machen. Und er dachte, so komm’ ich ans Volk – wenn ich Plakate mache.

Fernando Bellón
Renaus künstlerische Laufbahn ist beispielsweise der von George Grosz (1893–1959) sehr ähnlich, der auch zunächst an der Akademie in Dresden studiert und sich dann parteipolitisch als Künstler engagiert hat.

Albert Forment
Warum reagiert Renau so? Warum macht ihn sein Erfolg in Madrid nicht glücklich?



127.1 Josep Renau, Wandbild im Palau de Santàngel in der Altstadt von Valencia, Detail mit der Darstellung eines Satyrn mit Panflöte, um 1922

Fernando Bellón

Warum macht er sich nicht zunutze, was die Natur ihm mitgegeben hat, nämlich Mittel, um Erfolg zu haben?

Nach meiner Sichtweise war er von der Gesellschaft, in der er lebte, enttäuscht. Es gab Menschen und es gab Heuchler, so habe ich es verstanden, und er war eben kein Heuchler. Was auch immer er war, ein Heuchler war er nicht. Er reagiert also und beschließt, seinen Erfolg nicht auszuschlachten, sondern sich für eine Sache einzusetzen. Die Sache, für die es sich einzusetzen lohnt, findet er in Valencia bei den anarchistischen Zeitschriften und den kommunistischen Gruppen. Er kaufte sich hier in Valencia die *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* mit den Collagen von John Heartfield.

Albert Forment

Zur gleichen Zeit sehen wir in der Sowjetunion eine Tendenz, dass die Politik mit der Kunst zusammengeht und dass von Seiten der Politik unter Stalin ein klares stilistisches Vorbild ausgegeben wird – nämlich den Sozialistischen Realismus. In Spanien sieht das offensichtlich anders aus, oder?

Während in den Ländern der UdSSR ein sozialistisches Regime herrschte, sah es hier ganz anders aus. Hier kannte und schätzte man die Gruppen, denen Renau verbunden war, eine dem Kommunismus nahestehende Kunst, die aber sehr viel avantgardistischer als die stalinistische Kunst in der UdSSR war. Einen Bezug zum sozialistischen Regime in der Sowjetunion gab es nicht.

Fernando Bellón

Gibt es in Spanien zu dieser Zeit, in den 1930er Jahren, eine Wandbild-Bewegung?

Ja, die gab es, allerdings nur in beschränktem Umfang. Wandbilder konnten sich hier nie so richtig durchsetzen. Jedenfalls weiß man sicher, dass Renau hier einige Wandbilder gemalt hat. Die meisten sind jedoch verlorengegangen; einiges ist geblieben, vor allem ein Wandbild im Innenbereich eines Privathauses in der Altstadt von Valencia [127.1]. Die mexikanischen Wandbildkünstler lernt er hier während des Bürgerkriegs kennen.

Nun verändert sich ja die politische Situation in Europa und in Spanien Mitte der 1930er Jahre fundamental. Wie reagiert Renau auf diese Veränderungen, also das Aufkommen des Faschismus, des Franquismus?

Albert Forment

Das Aufkommen und der Kampf zwischen dem Kommunismus, den Demokratien und dem Faschismus fielen zusammen. Das war hier von immenser Bedeutung, denn in Wirklichkeit bedeutete dies für Spanien und Europa, dass der Zweite Weltkrieg mit dem Bürgerkrieg begann, also nicht erst 1939, sondern einige Jahre früher, nämlich 1936.

Fernando Bellón

Renau reagierte auf diese Situation und fertigte politische Plakate über Plakate. Es gab zu Beginn des Bürgerkriegs eine ungeheuer wichtige Plakatkunstbewegung. Damals verschwand die klassische Kunst praktisch in der Versenkung. Landauf und landab dominierte die Plakatkunst und Renau war einer der bedeutendsten Vertreter.

War er eigentlich der einzige Plakatkünstler in Valencia? Oder gab es eine ganze Gruppe? Wie stark war sein Einfluss?

Fernando Bellón

Es gab sehr viele, aber er war einer der bedeutendsten. Gerade als er in der Zwischenkriegszeit die Avantgarde einführte, gehörte er hier in Spanien zu den einflussreichsten Künstlern. Er war einer der Besten und er war einer der einflussreichsten im Bereich der Plakatkunst.

Bleibt Renau stilistisch Avantgarde oder passt er sich an, wird er populärer?

Fernando Bellón

Es gab ein wenig von beidem. In seinen Plakaten fanden sich nach wie vor viele avantgardistische Elemente, viel Konstruktivismus und Fotomontage. Die Plakate waren nicht dem Sozialistischen Realismus, sondern den europäischen Avantgarden verpflichtet.

Ich frage auch deswegen, weil wir ja dann in der DDR das Phänomen haben, dass die SED den Künstlern – auch Renau – zum Teil vorwirft, sie seien zu unverständlich, sie seien dem Volk entrückt, durch ihre Kunst, durch ihren Stil. Renau aber behält diese Avantgarde, dieses Denken, diesen Stil bei.

Albert Forment

Renau war in der DDR, in einem in stilistischer Hinsicht konservativen Umfeld, einerseits ein avantgardistischer Künstler und er war andererseits Kommunist und zwar ein echter Revolutionär in einer von Bürokraten beherrschten Welt. Deshalb hatte er die Probleme, die er hatte.

Fernando Bellón

Er hatte auch ein sehr wichtiges Amt inne. Er war ab 1936 kurz nach dem Ausbruch des Bürgerkriegs als Generaldirektor zuständig für die Schönen Künste. Von seinem politischen Amt aus konnte er Einfluss nehmen.

**Anmerkung
Prof. Dr. Georg Pichler
Universidad de Alcalá
Madrid**

Der Generaldirektor der Schönen Künste (heute wäre es eine Stufe unter einem Staatssekretär oder Unterstaatssekretär) war zuständig für alle Belange, die mit den Bildenden Künsten zu tun hatten. Zum Minister für Erziehung und Schöne Künste wurde im September 1936 Jesús Hernández Tomás (1907–1971) bestellt, dieser ernannte seinerseits Josep Renau zum Generaldirektor für die Schönen Künste und setzte den bisherigen, bedeutenden Generaldirektor, Ricardo de Orueta (1868-1939), ab. Eine der wichtigsten Tätigkeiten während des Krieges war die Rettung und Erhaltung der Kunstwerke, sei es durch Abtransport an sichere Orte (wie etwa die Bilder und Statuen des Prado in Luftschutzkeller in Madrid, nach Valencia oder sogar in die Schweiz), der Schutz von großen Statuen durch Verdeckung mit Sandsäcken und Ziegeln (etwa die Statue der Cibeles auf dem gleichnamigen Platz in Madrid oder der Neptun-Brunnen, ebenfalls in Madrid). Es gehörte aber auch die Betreuung und Unterstützung von Künstlern dazu, natürlich im Sinn der Republik, die Organisation von Ausstellungen (nicht nur in Paris) und Ähnliches, was durchaus auch Propagandawert hatte, insofern ist die spätere Tätigkeit von Renau eine Fortsetzung seiner Arbeit in der Generaldirektion.

Aber wie kommt jemand wie Renau in eine solche Position? Wie kommt jemand, der linke Zeitschriften oder Plakate macht, auf so eine Stelle, mit nur 28 Jahren?

Albert Forment

Weil er einer der wenigen Plakatkünstler war, ein einflussreicher Kommunist zumal. Er war zwar jung, aber er war Mitglied der Kommunistischen Partei.

Fernando Bellón

Es war praktisch ein politischer Posten. Er war für alle Künste in Spanien zuständig. Die Produktion, die Verbreitung und Verteilung der Kunst in Spanien.

So eine Art Kulturminister?

Albert Forment

Als Generaldirektor ist man weniger als ein Minister. Man ist einem Ministerium zugeordnet. Es gab, glaube ich, drei Generaldirektoren. Es gab den Minister und danach kam der Generaldirektor. Er war auch deshalb von großer Bedeutung, weil er es war, der nach Paris ging, um bei Picasso „Guernica“ in Auftrag zu geben.²

Also Renau war zuständig für die Organisation des Pavillons auf der Weltausstellung 1937 in Paris und nahm daher Einfluss auf die Kunst, indem er eine Auswahl treffen konnte, weil er die finanziellen Mittel hatte?

Fernando Bellón

Er organisierte den Pavillon nicht nur, sondern er beteiligte sich auch selbst. Er fertigte riesige Fotomontagen für die Wände des Pavillons an.

Der Staatssekretär im Kulturministerium hat selber an der eigenen Weltausstellung teilgenommen? Wer hat ihn denn ausgewählt? Er sich selber?

Fernando Bellón

In meinen Augen ist es ein Verdienst, das Renau zukommt. Er organisierte nicht nur, sondern er machte sich auch selbst an die Arbeit. Er streifte sich den Overall über und legte los. Er machte es sich nicht in seinem Büro gemütlich. Er malte nicht ein Bild, um es dort auszustellen, sondern er übernahm die gesamte Montage, er machte die Knochenarbeit, damit die Ausstellung zustande kommt.

Würden Sie sagen, dass der Pavillon von Paris 1937 eigentlich der Beginn von Renaus Auseinandersetzung mit Architektur ist? Denn dieses Verständnis ist ja wichtig für das Fertigen von Wandbildern. Ist Paris 1937 der Beginn für Renaus Interesse am Zusammenspiel von Architektur und bildender Kunst?

Albert Forment

Ja und nein. Für ihn stehen eher die dekorativen Aspekte im Vordergrund als dass er sich mit dem Muralismo auseinandergesetzt hätte.

Ich frage nochmal: Einen Pavillon zu bauen, einen Pavillon auszustatten, eine Wegführung zu entwickeln, ist doch ein Denken in den Kategorien der Architektur.

Albert Forment

In diesem Sinne kann man es bejahen. Es war in der Tat das erste Mal, dass er ein Werk hervorbringt, das mit Architektur zu tun hat. Allerdings fehlen noch die Reflexionen, wie sie sehr viel später den Mexikanern zu eigen waren.

Wie geht es nach der Weltausstellung von Paris 1937 für Renau in Spanien weiter?

Albert Forment

Nach 1937 kehrt er nach Valencia zurück und von dort geht er nach Barcelona. Er nimmt eine andere Stelle an. Er ist nicht mehr Generaldirektor der Schönen Künste. Er wird kommunistischer Propagandakommissar, weil sie ihn als Generaldirektor absetzen. Es hat ein Regierungswechsel stattgefunden. Die Kommunisten verlieren die Macht. Andere Gruppen, andere Parteien setzen sich durch. Es gibt eine ministerielle Krise, eine Regierungskrise.

Was ist ein Kommissar?

Fernando Bellón

Der Kommissar ist sehr wirkungsvoll, denn er steht in direktem Kontakt zur arbeitenden Bevölkerung. Er entwickelt Propagandapläne, die andere ausführen. Theorie und Praxis also. Renau war er der oberste kommunistische Propagandafunktionär der Republik von 1937 bis zum Ende des Krieges 1939.

Anmerkung

Prof. Dr. Georg Pichler
Universidad de Alcalá
Madrid

Renau war nicht „Propagandakommissar“, sondern präziser gesagt war er der Leiter der „Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central“, also für die Propaganda im Rahmen der militärischen Leitung zuständig. Kommissar bzw. Madrid Kommissariat ist eine Zwitterstellung zwischen dem militärischen und zivilen Bereich. In den Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg etwa gab es Politkommissare, die zwar Uniformen trugen und oft auch einen militärischen Rang hatten, aber sie waren militärisch relativ unabhängig und der Kommunistischen Partei unterstellt. Und sicher war Renau auch ein Bindeglied zwischen Offizieren, Soldaten und der Zivilbevölkerung.

Albert Forment

Renau machte in dieser Zeit von Barcelona aus hauptsächlich Plakate und Grafiken jeglicher Art. Viele Titelseiten und Illustrationen für Zeitschriften. Was ich bezüglich seiner Persönlichkeit hervorheben möchte, ist sein Dualismus. Sein Leben verlief stets zweigleisig. Er war einerseits ein Vollblutkünstler, ein Profi, von herausragender Bedeutung sogar; er war aber auch Kommunist, und zwar sein Leben lang. Er hätte sich genauso gut sein Leben lang für den real existierenden Sozialismus einsetzen können, tat es aber nicht. Warum? Sein Denken und Fühlen galt dem Malen, dem Zeichnen. Ihm war es wichtig, die Dinge so zu tun, wie er es wollte. Er hatte kein Problem mit den Journalisten, mit der Regierung, wer immer am Ruder war. Er hielt sich in der Nähe der Regierung auf, tat aber letztlich das, was er wollte. Das ist für mich ein wichtiger Aspekt seiner Persönlichkeit: dass er sich immer treu geblieben ist. In der DDR war er Kommunist, Stalinist, davon war sein Denken geprägt. Was seine Arbeit, seine Gefühle und seine Kunst anbelangt, so sah es anders aus. Linientreue und die Gefolgschaft für die Partei gingen ihm über alles, denn ohne die Partei würde sich kein neuer Staat errichten lassen. Wie er das alles unter einen Hut brachte, weiß ich nicht; aber irgendwie brachte er die Quadratur des Kreises zustande.

Welche Rolle kam Renau als Kommissar für die Rettung der Meisterwerke spanischer Malerei aus dem Prado in Madrid während des Spanischen Bürgerkriegs zu? Wenn wir das richtig verstanden haben, dann sagt man ja, er brachte die Werke hierher nach Valencia [131.1–3].

Fernando Bellón

Madrid, und somit auch der Prado, wurde damals von der deutschen Luftwaffe bombardiert, um den Vormarsch Francos zu unterstützen. Renau war als Kommissar im Rahmen seiner ministeriellen Aufgaben auch zum Schutz der Kulturgüter verpflichtet. Der ganze Prado wurde damals in Sicherheit gebracht – nicht nur die Velázquez und Grecos ...³

Albert Forment

In Valencia – was damals noch weit weg von der Front war – wurden einige Kunstwerke in ein Depot in den Torres de Serranos einquartiert [131.4A–B].⁴ Die Torres de Serranos sind einer der bekanntesten Orte voller Symbolkraft – Renau fertigte dazu auch ein bekanntes Plakat an, was an diese Geschichte erinnert.

Nach und nach verlor die republikanische Armee an Boden und nach der Einnahme von Madrid durch Franco verschob sich die Lage zu dessen Gunsten. Die Truppen Francos rückten auf Katalonien vor. Renau saß 1939 in seinem Büro in Barcelona. Was ist dann passiert?



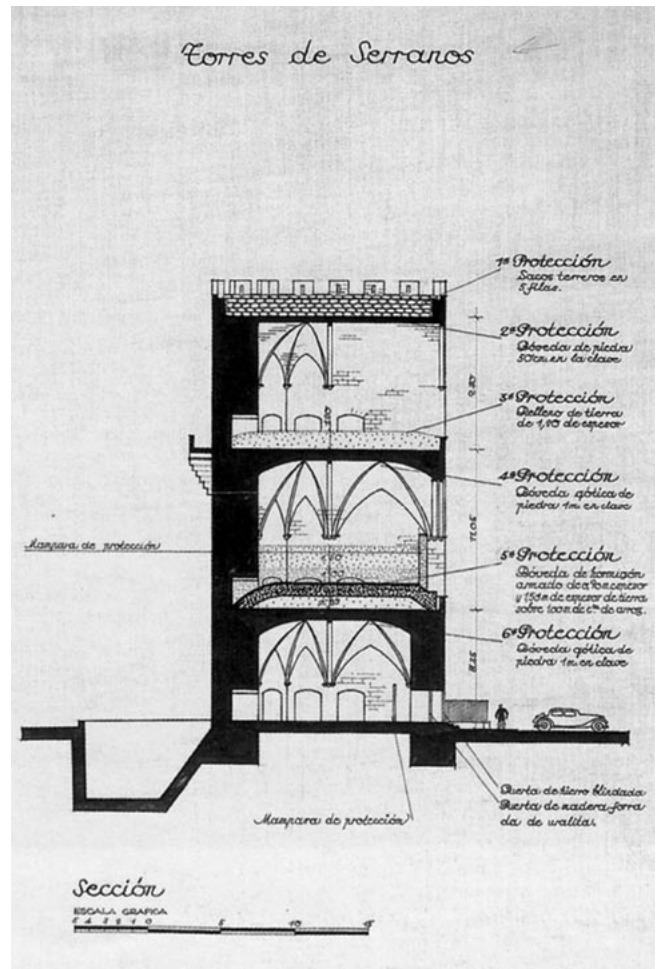
131.1 Verladung und Evakuierung der Kunstwerke aus dem Prado in Madrid in Richtung Valencia, November 1937



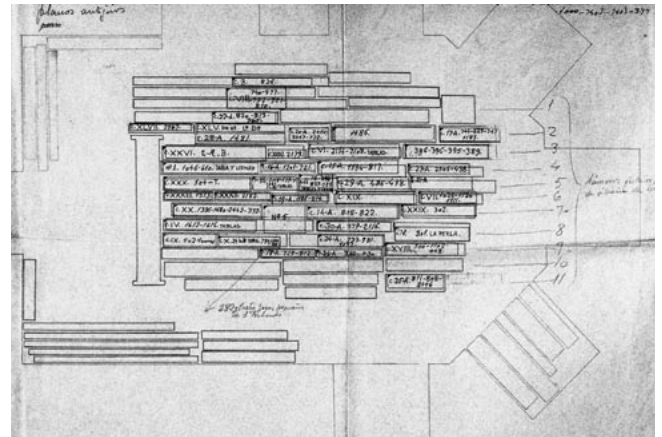
131.2 Transport von Francisco de Goyas Altarbild „St. Bernhard von Siena“ (1781–1783, 480x330 cm) aus der Franziskanerkirche San Francisco el Grande in ein Schutzlager, Madrid, September 1937



131.3 Abfahrbereiter LKW in Richtung Valencia mit aufgeladenen Kunstwerken aus dem Prado, Madrid, April 1937



131.4A Valencia, Torres de Serranos, Längsschnitt zur Einlagerung der Kunstwerke aus dem Prado, April 1937



131.4B Valencia, Torres de Serranos, Schema zur Einlagerung der Kunstwerke aus dem Prado, April 1937



132.1 Robert Cappa: Frankreich, Le Barcarès, März 1939: Geflohene spanische Republikkämpfer werden von einem französischen Polizisten über einen Strand von einem zu einem anderen Internierungslager geführt (Negativ aus der Serie „Mexican Suitcase“)

Albert Forment

Damals begann die Offensive, mit der die Franquisten Katalonien einnehmen wollten. Man sagt ihm, dass sie kämen und dass er in Richtung französische Grenze fliehen solle, weil sie ihn sonst ergreifen würden. Er verließ Barcelona mithilfe seines Bruders Fernando und fuhr in Richtung Pyrenäen.

Fernando Bellón

Nach dem Grenzübertritt steckten die französischen Soldaten die spanischen Republikflüchtlinge in ein Internierungslager. Das war in Argelès-sur-Mer,⁵ direkt hinter der Grenze. Viele von ihnen, die über die Grenze kamen, waren ja noch immer bewaffnet. In Argelès-sur-Mer befand sich ein Sammellager für die gefangenen Republikkämpfer [132.1].

Albert Forment

Es waren Hunderttausende. Eine halbe Million Menschen kam über die Grenze. Das muss man sich vor Augen halten. Man konnte das Lager nicht einfach verlassen. Er kam erst raus, nachdem er sich die Papiere zur Ausreise nach Mexiko hatte verschaffen können.

Albert Forment

Warum errichtet die französische Regierung Lager für die spanischen Flüchtlinge?

Es war so, dass die meisten von ihnen, sobald der Bürgerkrieg zu Ende war, zwei oder drei Monate später nach Spanien zurückkehrten. Unter denen, die blieben, gab es einige, die in Kontakt zu den Rückkehrern nach Spanien standen, das waren immer Kommunisten, die einen Rang in der Armee oder einen politischen Posten innegehabt hatten. Die wichtigsten Köpfe unter den politischen Flüchtlingen – Renau und sein Bruder gehörten dazu – wurden zur Emigration ausgewählt. Sie wurden vom Lager aus woanders hingebacht und konnten sich frei bewegen. Also bemühten sie sich darum, eine Schiffspassage zu bekommen, bevor die deutschen Truppen Südfrankreich erreichten, um nach Mexiko auszuwandern, und dahin gelangten sie schließlich.

Warum geht er denn nach Mexiko? Und welche Organisation hilft ihm bei der Ausreise aus dem von den Deutschen besetzten Frankreich?

Fernando Bellón

Er hoffte, dort Wandbilder anfertigen zu können. Er hatte bereits in Valencia Kontakt zu David Alfaro Siqueiros geknüpft, denn als Generaldirektor der Schönen Künste hatte er zahlreiche Verbindungen mit vielen ausländischen Künstlern. Die Ausreisepapiere nach Mexiko besorgten ihm nordamerikanische Quäker. Es gab Abordnungen der Spanischen Republik in Frankreich, die die Ausreisen, in diesem Fall nach Mexiko, in die Wege geleitet haben. Das war alles ziemlich gut organisiert. Jedoch betraf das nur die ehemaligen Regierungsmitglieder, nicht die gesamten Flüchtlinge. Die nordamerikanischen Quäker kamen nach Frankreich, um den geflohenen Spaniern zu helfen. Aber nicht nur diesen. Denn als der Bürgerkrieg zu Ende war und Deutschland Frankreich besetzt hatte, machten sie weiter und halfen Juden und Flüchtlingen, französischen Flüchtlingen, und brachten sie über Spanien unter Franco weiter nach Lissabon. Sie setzten sich unglaublich ein und haben ein sehr effizientes Netzwerk aufgebaut, das den Flüchtlingen geholfen hat.

Wer hat für die Auswanderung gezahlt? Renau selber?

Fernando Bellón

Ich weiß nicht, wer dafür Geld gegeben hat. Die Flüchtlinge konnten natürlich nicht zahlen. Die republikanische Regierung hatte Geld. Ich weiß nicht, wer den Quäkern Geld geben konnte. Ich glaube, man tat sich zusammen und sammelte.

Welche Gründe gab es für Renau denn noch, nach Mexiko zu gehen? Außer dass er Siqueiros bereits kannte und auf Aufträge hoffte?

Albert Forment

Mexiko war eines der wenigen Länder, das spanische Republikaner aufnahm.

Fernando Bellón

Es kann die gemeinsame Sprache auch eine Rolle gespielt haben.

Wollten die Künstler nicht nach Moskau, oder wollte Stalin sie dort nicht haben?

Albert Forment

In Mexiko gab es eine besondere Vereinbarung. Die linke mexikanische Regierung wollte, dass die Republikaner ins Land kamen. Es ging ihnen um den Brain Gain, um dem Land zu einem Entwicklungsschub zu verhelfen. Das war eine staatspolitische Überlegung.

Fernando Bellón

Sie müssen sich vor Augen halten, dass er später in Mexiko viele deutsche Kommunisten im Exil kennengelernt hat, zum Beispiel die Schriftstellerin Anna Seghers (1900–1983).⁶ Deshalb beschloss er schließlich, nach Deutschland zu gehen. Er war es leid, in Mexiko fast nur noch Plakate und Werbung zu entwerfen. Er hatte die Möglichkeit, nach Ostdeutschland zu gehen, weil er viele deutsche Freunde hatte. Das waren dann später auch die Leute, die ihn schützten, als er Probleme mit der Regierung bekam, mit der Stasi beispielsweise.⁷

Etliche Remigranten in der DDR, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus den Ländern des Exils, aus Mexiko, Israel, den USA zurückkehrten, hatten es in der DDR teilweise schwer, weil den Remigranten aus der Sowjetunion mehr Vertrauen geschenkt wurde. Wer in einem anderen Land gewesen war, war mitunter verdächtig. Renau hatte ja nun doppelte Erfahrungen: aus seiner spanischen Zeit und aus Mexiko. Das erklärt sicherlich auch eine Sonderstellung in der Kunstlandschaft der DDR.

Albert Forment

Vielleicht eine interessante Sache noch. Als er 1976 nach Francos Tod zurück nach Valencia kam, erhielt er nur vereinzelt Unterstützung, weil er Kommunist war. Jedoch fand Renau, mit dem was er sagte, keinen Anklang bei den spanischen Künstlern, bei den Avantgardisten und bei den jungen Leuten. Sie verstanden nicht so

recht, wie er als Kommunist und zeitweise Stalinist, seine Überzeugungen in seine Arbeit hineinlegen konnte. Selbst die Mitglieder der Spanischen Kommunistischen Partei konnten kein rechtes Verständnis für ihn aufbringen. Er wurde nicht verstanden, weil er erneut eine bestimmte Arbeitsweise einführen wollte, die Arbeit im Kollektiv. Das akzeptierten die Spanier hier nicht. Die Künstler in Spanien wollten auf dem Kunstmarkt sein, ihre Werke verkaufen, nicht jedoch im Kollektiv arbeiten. Renau aber schon, er wollte hier erneut etwas in diese Richtung unternehmen, das war ihm nach 1976 sehr wichtig.

Fernando Bellón

Ich möchte nur noch eines anmerken. Der Höhepunkt seines Schaffens dürfte er mit den Fotomontagen der Serie „The American Way of Life“ erreicht haben, mit seinen Wandbildern wohl eher nicht, und zwar unter anderem deshalb, weil die Wandbilder fast immer Auftragsarbeiten sind. Er war niemals wirklich frei bei diesen Arbeiten, wurden teils zensiert. Ein wirklich freies künstlerisches Schaffen gab es bei den Fotomontagen, da konnte er wirklich tun, was er wollte, insbesondere bei seinen Serienarbeiten wie „The American Way of Life“.

Marta Hofmann

Im ersten Entwurf für das Erfurter Wandbild hatte er keinen, der ihm Druck machte und sagte: „Mal’ mir rote Fahnen rein.“ Da durfte er arbeiten, wie er wollte. Das ist das erste Mal in der DDR bei dem Wandbild in Erfurt. Deshalb ist das Wandbild so sympathisch. Sie ließen ihn machen, weil das Bildthema „Natur und Mensch“ immer erfüllt wurde.

Als Renau Ende der 1970er Jahre hierher nach Valencia zurückkommt, wird da über das Wandbild in Erfurt gesprochen, wird es in der Presse rezipiert?

Albert Forment

Hier eigentlich sehr wenig. Renau berichtete aber davon in der Universität; er hielt eine Reihe von Vorträgen, zum Beispiel in Madrid, und sprach darüber. Das spielte sich eher in einem akademischen Rahmen ab. Leider konnte er dann sein Projekt einer Zeichenschule in Madrid nicht mehr realisieren, weil er schon zu schwach geworden war.

**Lieber Fernando Bellón, lieber Albert Forment, wir danken für das Gespräch.
Liebe Marta, wir bedanken uns für die Übersetzung.**

- ¹ Renau Mutter war Matilde Berenguer i Cortés, sein Vater hieß Josep Renau i Montoro.
- ² Renau beauftragte Picasso mit einem Gemälde für die Weltausstellung. Dar- aus ging dann „Guernica“ hervor.
- ³ Gemeint ist hier der Umstand, dass insbesondere die sehr bekannten Gemäl- de aus dem sog. „Goldenen Zeitalter“ (span. „Siglo de Oro“) des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich im Madrider Prado befanden, unter großer öffentlicher wie internationaler Anteilnahme gerettet worden sind. Unter den Objekten be- fanden sich zahlreiche Werke der spanischen Maler El Greco (1541–1614) und Diego Velázquez (1599–1660). Velázquez' *Las Meninas* (1656) verließ 1937 das erste und einzige Mal den Prado und wurde zunächst nach Valen- cia und später nach Barcelona und Genf verbracht. 1939 kamen die Gemäl- de aus der neutralen Schweiz zurück in den Prado nach Madrid.
- ⁴ Neben den Torres de Serranos – errichtet im 14. Jahrhundert als Teil der Stadtbefestigung Valencias – war das im 16. Jahrhundert gebaute Kollegi- engebäude, das sogenannte „Real Colegio Seminario del Corpus Christi“ (ursprünglich ein Teil der Universität, heute „Museo del Patriarca“) mitsamt der Kirche, der weitere Verbringungsort für die evakuierten Kunstwerke aus Madrid. Dort wurde im August 1937 *Las Meninas* von Sir Frederic George Kenyon (1863–1952), 1909–1930 Direktor des British Museums und von Sir James Gow Mann (1897–1962), seit 1936 Direktor der Londoner Wallace-Collection, inspiziert. Über dieses Ereignis erschien in der Londoner *Times* am 3. September 1937 ein Bericht mit Foto, auf dem auch Josep Renau i Montoro, der Vater Josep Renaus, zu sehen ist. Er war in die Ret- tung der Madrider Gemälde durch seine Expertise als Gemälderestaurator involviert.
- ⁵ Das französische Argelès-sur-Mer (Département Pyrénées-Orientales) hat heute ca. 11.000 Einwohner und liegt am Mittelmeer, rund 25 Kilometer nördlich der spanischen Grenze bei Cerbère.
- ⁶ Die in Mainz geborene Schriftstellerin Anna Seghers lebte ab 1933 im fran- zösischen Exil, wurde aber nach dem Einmarsch der Wehrmacht im südfran- zösischen Lager La Vernet in den Pyrenäen interniert. Mit Hilfe des mexi- kanischen Generalkonsuls in Marseille, Gilberto Bosques (1892–1995), gelang ihr im März 1941 die Ausreise nach Mexiko. Sie lebte dort bis 1947 und war in verschiedensten kulturellen (Exil-)Aktivitäten involviert. Nach ih- rer Rückkehr nach Deutschland in die DDR war sie als Schriftstellerin und Kulturpolitikerin bis Ende der 1970er Jahre tätig. Ihre Flucht- und Exiler- fahrungen verarbeitete sie in den Romanen *Das siebte Kreuz* (1942) und *Transit* (1944).
- ⁷ Recherchen im Berliner Archiv des Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik – BSTU – haben ergeben, dass die Hauptabteilung VIII der Stasi zu Renau im März 1970 einen fünfseitigen „Ermittlungsauftrag“ zu Papier bracht. Darin wurden unter anderem der Wohnort und biografische Angaben zu Renau eruiert sowie sein privates Umfeld beleuchtet (vgl. allgemeiner zu derartigen Vorgängen: Schmole 2011, S. 34). Der Grund für diesen Ermitt- lungsauftrag wird aus den vorliegenden Dokumenten nicht ersichtlich. In der Quelle wird auf den privaten Kunstzirkel im Wohnhaus Renaus hingewiesen (vgl. MfS, HAVIII/RF/1763/26 (5367/70), 12.3.1970, 5 Seiten, hier S. 3). Außerdem sind diverse „Karteikarten“ zu Renau vorhanden: Zum einen aus der Personenkartei, wo alle von der Stasi erfassten Personen archiviert wur- den (MFS F16), zum zweiten in der Hauptabteilung II, die in der DDR leben- de Ausländer (Renau blieb mexikanischer Staatsbürger) überwachte (MFS HA II/AGA-VSH) und zum dritten in der „Vorgangskartei der Hauptabteilung IX/11“ (MFS HA IX/11-Vk), in der „Personen des Widerstands gegen das NS-Regime“ verzeichnet waren (vgl. Carus 2015, S. 239), was ja durchaus auf Renau zutraf. Schlussendlich legte die Hauptabteilung IX/11 ab 1974 ei- nen „Sicherungsvorgang“ über den Künstler an, der aus Artikel über Renau aus DDR-Zeitungen bestand (vgl. MFS HA IX/11 SV 14/74). Dieser Vorgang wurde 1984 abgeschlossen.
- ⁸ Veröffentlicht als: José Renau, *fata morgana USA*, Berlin: Eulenspiegel- Verlag, 1967.

JOSEP RENAU IN MEXIKO

Jennifer Jolly

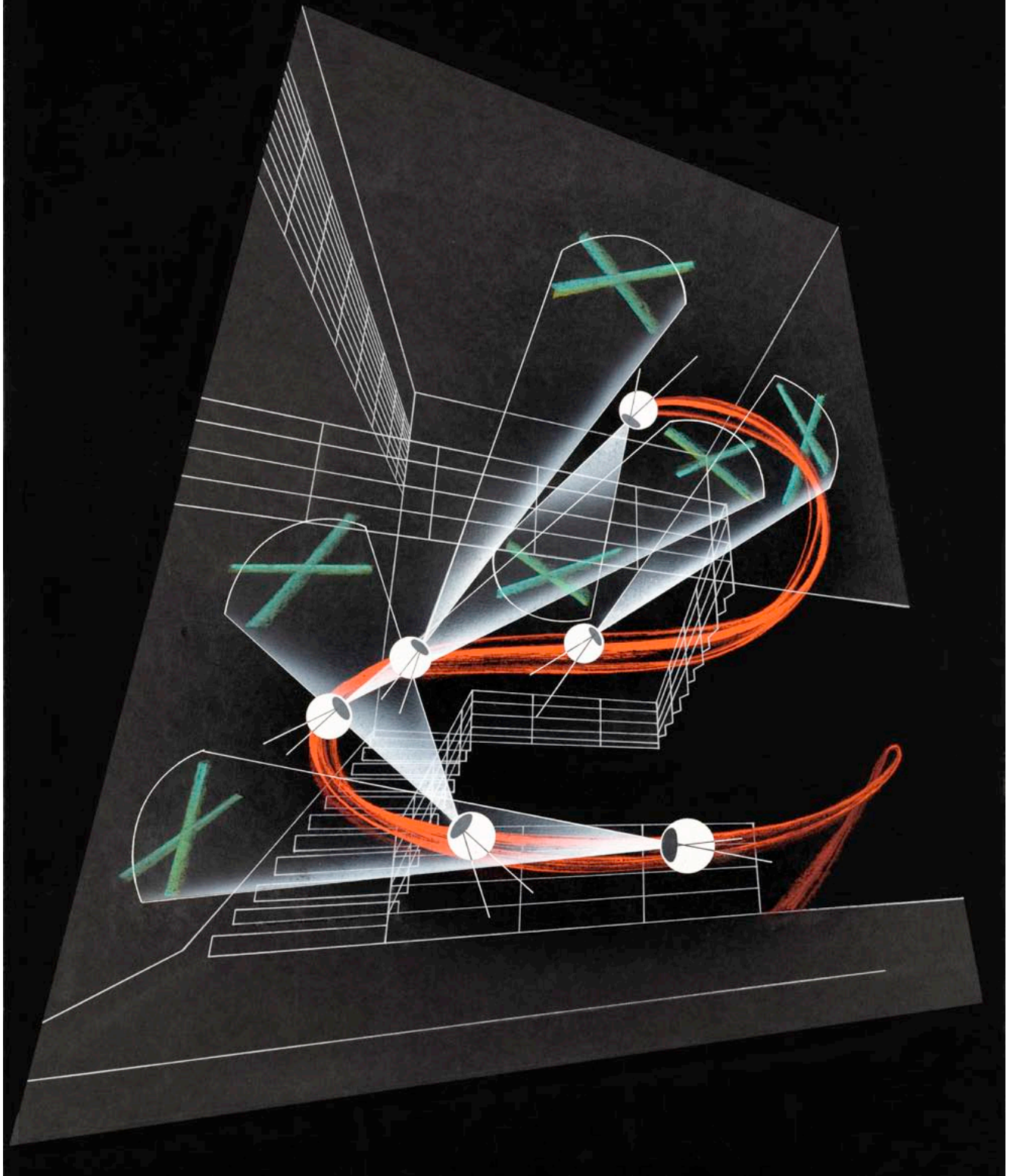
Josep Renau lernte David Alfaro Siqueiros in Spanien in den Jahren des Bürgerkriegs kennen.¹ Auf seinen Reisen, die Siqueiro in den 1930er Jahren in zahlreiche Länder unternahm, propagierte er eine experimentelle Methode der Wandmalerei, die es als Waffe im Kampf gegen den Faschismus einzusetzen gelte. In Spanien kämpfte er als Soldat auf Seiten der Republikaner. Als Renau und mit ihm viele andere Kriegsflüchtlinge im Juni 1939 in Mexiko ankamen, führte Siqueiros sie in die Kreise der mexikanischen Muralisten ein. Nachdem er von der mexikanischen Elektrikergewerkschaft einen Auftrag für ein Wandbild erhalten hatte, wandte sich Siqueiros an seine spanischen Kollegen. Die im Exil lebenden Künstler Renau, Antonio Rodríguez Luna und Miguel Prieto Anguita bildeten zusammen mit Siqueiros, Luis Arenal, Antonio Pujol und Roberto Berdecio das sogenannte International Team of Plastic Artists. Die Zusammenarbeit mit Siqueiros war für Renau prägend. Er lernte, über die Beziehung zwischen Wand, architektonischem Raum und Betrachter neu nachzudenken. Zudem entwickelte er auch ein neues Verständnis davon, was es bedeutete, ein kommunistischer Maler in einem Kollektiv zu sein.

Siqueiros' Anliegen war es, das Wandbild zur idealen kommunistischen Kunstform zu erheben.² Die Künstler bildeten ein Kollektiv und trafen ihre Entscheidungen demokratisch, um ihrer Kunst eine gesellschaftliche Dimension zu verleihen, die an die Stelle eines individualistischen künstlerischen Ausdrucks trat. Die kollektive Herangehensweise wurde durch den Einsatz bestimmter technischer Mittel unterstützt, die dem revolutionären Potenzial eines Wandbildes ebenso wie

der kollektiven Praxis größere Wirkkraft verliehen.³ Wie Industriearbeiter trugen die Wandbildkünstler synthetische Farben auf Zement auf. Sie verwendeten Schablonen, Spritzpistolen und Kompressoren und griffen auf fotografische Quellen zurück, um ihre Bildwelt auf eine objektive Basis zu stellen und stilistische Kohärenz zu erzielen. Die Bildthemen wurden im Dialog mit den Gewerkschaftern entwickelt; für das Gewerkschaftsgebäude sollte es eine Darstellung des Zweiten Weltkriegs aus kommunistischer Sicht werden.

Zwar lehnte das Team tradierte Hierarchien ab, doch nahm Siqueiros rasch eine führende Stellung ein, was letztlich wohl niemanden überraschte.⁴ Nach Diskussionen einigte man sich darauf, das Wandbild im Haupttreppenhaus des Gewerkschaftsgebäudes zu erstellen, womit das Team unmittelbar an frühere Versuche von Siqueiros anknüpfte, Wandbilder für einen sich bewegenden Betrachter zu schaffen.⁵ Das Bild wurde von den Künstlern auf optimale Blickwinkel ausgerichtet, die sie durch die Beobachtung von Menschen beim Treppensteigen ermittelten [137.1]. Von diesen bestimmten Stellen aus projizierten sie den fotografischen Bildinhalt auf die Wände und schufen so ein Wandbild, bei dem sich die Perspektivität des Abgebildeten mit dem Besteigen der Treppe ändert [138.1]. Der Effekt war der einer gigantischen Fotomontage, die unterschiedlichste Maßstäbe, perspektivische Systeme und Inhalte, verteilt auf drei Wände und eine Decke, miteinander verknüpfte [138.2]. Zusammengehalten wurde das Ganze durch eine narrative Struktur, die an den Film „Panzerkreuzer Potemkin“ des sowjetischen Regisseurs Sergej Eisenstein angelehnt war.⁶

4



137.1 Renau, Fotomontage mit den idealen Betrachterstandpunkten im Treppenhaus für das Wandbild der Mexikanischen Elektrikergewerkschaft, 1969



138.1 David Alfaro Siqueiros, Josep Renau und „Grupo Internacional de Artistas Plásticos“, Wandbild „Portrait der Bourgeoisie“ im Treppenhaus der Gewerkschaft der mexikanischen Elektriker, Mexico-Stadt, 1939-1940, Raumecke



138.2 David Alfaro Siqueiros, Josep Renau und „Grupo Internacional de Artistas Plásticos“, erste Fassung des Wandbildes „Portrait der Bourgeoisie“ im Treppenhaus der Gewerkschaft der mexikanischen Elektriker, Mexico-Stadt, 1939-1940, Detail „Höllmaschine und Krieg“, Zustand Mai 1940

Mit Voranschreiten der Arbeiten traten Konflikte im Kollektiv auf. Rodríguez Luna und Prieto verließen das Team, nachdem Siqueiros den naturalistisch dargestellten, sich herabstürzenden Adler von Rodríguez Luna abgelehnt und durch ein mechanisches Ungetüm, halb Raubvogel halb Kriegsflugzeug, ersetzt hatte. Oftmals blieben die Arbeiten an Renau hängen, wenn Siqueiros fehlte, weil er eine Ausstellung vorbereitete oder sich der politischen Arbeit widmete. Als das Wandbild fertig war, machte Renau für sich geltend, mehr als 70 Prozent des Werks alleine gemalt zu haben (einschließlich der Decke, der Kriegsszenen und der abgebildeten Mechanik).⁷ Gleichwohl ist Siqueiros' Beitrag zu dem Kunstwerk beträchtlich. So war er es, der die größeren Figuren malte, außerdem nahm er auch Änderungen vor, um die Einzelelemente besser zu einem Ganzen zu fügen. So retuschierte er beispielsweise die Explosion über dem (von Renau gemalten) Flugzeugträger in der Ecke, um die Kubusform des Treppenhauses stärker zu durchbrechen. Allen Frustrationen zum Trotz blieb Renau ein pflichtbewusstes Mitglied des Kollektivs und schloss seine Arbeiten im April 1940 ab.⁸

Das Wandbild, das im Mai 1940 offiziell übergeben wurde, illustrierte den Aufstieg des Faschismus, das Aufkommen des Imperialismus und den Ausbruch des Krieges sowie die Gegenutopie einer von der Arbeiterschaft kontrollierten Industrie, dargestellt durch die Metapher der Elektrizitätserzeugung. Auf der ersten Wand des Bildes war ein papageienköpfiger, mechanischer Demagoge (dessen Darstellung auf einem Foto Mussolinis beruhte) zu sehen, der die Massen um sich schart

und sie zu faschistischen Truppen oder Demonstranten formt, die sich auf den Stufen eines in Flammen stehenden klassizistischen Gebäudes (die kapitalistische Demokratie) versammelt haben [139.1]. Parallel dazu speist darunter ein in einem Safe befindlicher Generator den Demagogen und pumpt Wasser in die Fabrik, wo es den Kesseln zugeführt wird, aus denen es als Dampf aufsteigt. Der Dampfdruck treibt – mit der Kraft, die die Demokratie vernichtet – die imperialistische Kriegsmaschinerie an und bedroht die internationale Arbeiterschaft und die Kinder (für die stellvertretend die in Spanien getöteten Menschen dargestellt sind) in der Turbine. Von der Turbine in Drehung versetzt wird ein Magnetstab, dargestellt als zweiköpfiges Ungetüm, halb Raubvogel halb Kriegsflugzeug, dessen gegensätzliche Ladungen einen elektrischen Strom im den Stab umgebenden Draht erzeugen. Den beiden Polen entsprechen auf der einen Seite die kapitalistischen Demokratien, symbolisiert durch Anzugträger mit Gasmaske vor dem Gesicht sowie britischen, französischen und amerikanischen Flaggen, und auf der anderen Seite die faschistischen Staaten, dargestellt durch Militär, ebenfalls mit Gasmaske, aber hier mit japanischen, italienischen und deutschen Flaggen. Zu ihren Füßen kumulieren sich ihre Verbrechen. Ähnlich der Verteilung des Stroms breitet sich der imperialistische Krieg aus. Einem Flugzeugträger und einem Panzer steht auf der dritten Wand ein einzelner Revolutionär mit Gewehr und roter Fahne gegenüber. Darüber stehen die Schornsteine des Kraftwerks für die Utopie einer von der Arbeiterschaft kontrollierten Industrie. Damit folgte das Wandbild der Linie der stali-



139.1 David Alfaro Siqueiros, Josep Renau und „Grupo Internacional de Artistas Plásticos“, erste Fassung des Wandbildes „Porträt der Bourgeoisie“ im Treppenhaus der Gewerkschaft der mexikanischen Elektriker, Mexico-Stadt, 1939–1940, Detail „Aufstieg des Faschismus“, Zustand Mai 1940



139.2 Renau, „Paisaje Valenciano“ („Valencianische Landschaft“), 1943

nistischen Politik nach dem von Molotow und von Ribbentrop im August 1939 geschlossenen deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt: Demnach war der Zweite Weltkrieg ein imperialistischer Krieg zwischen kapitalistischen Demokratien und faschistischen Staaten.⁹

Am 24. Mai 1940 verübte Siqueiros (zusammen mit Pujol und Arenal) ein Attentat auf Stalins Widersacher Leo Trotzki – Exilant in Mexiko-Stadt –, das dieser zwar überlebte, drei Monate später aber einem weiteren Attentat zum Opfer fallen sollte. Die Polizei beschlagnahmte das Material der Maler, das sich bei der Gewerkschaft befand, die sich rasch von Siqueiros distanzierte. Sie zitierten Renau herbei und verlangten von ihm Änderungen am Wandbild, um es an die neue Linie der Gewerkschaft anzupassen. Der Fokus lag jetzt auf dem Klassenkampf vor Ort und die Ablehnung der Parteipolitik.¹⁰ Renaus Umgestaltungen sind das, was wir heute als das „Porträt der Bourgeoisie“ kennen. Es stellt einen Kraken dar (der Imperialismus), der sich der Elektroarbeiter bemächtigt und sie in die Kriegsmaschine hineinzieht. Aus ihrem Blut prägt er Münzen, die sich über die Szenerie ergießen. Renau verstärkte dabei die Elektrizitäts-Metapher. Die von ihm gemalte Fabrik des Kapitalismus steht kurz vor ihrem Zusammenbruch. Damit passte er das Bild an die ablehnende Haltung der Gewerkschaft gegenüber dem Kommunismus an und unterstrich die Rückbesinnung auf ihre anarcho-syndikalistischen Wurzeln.¹¹

Das Wandbild gilt heute als Gemeinschaftswerk von Siqueiros und Renau. Die räumliche Vorstellung, die Siqueiros von einem Wandbild hatte, wird durch den gehenden Betrachter aktiviert.

Durch diese Komposition entfaltet das Wandbild seine Struktur. Renau ist für einen großen Teil seines Inhalts verantwortlich. Sein Einsatz für die kommunistische Sache, sein Respekt vor der Autorität, die Siqueiros zukam, und seine Disziplin innerhalb des Kollektivs sind wesentliche Elemente des gemeinsamen künstlerischen Schaffens, aus dem dieses Wandbild hervorging, und machen seine künstlerische Identität während seines Schaffens in Mexiko [139.2] und später auch in der DDR aus.

¹ Vgl. Renau 1976, S. 4 f.

² Vgl. Jolly 2012, S. 75–92.

³ Vgl. Jolly 2018, S. 119–144.

⁴ Vgl. Renau 1976, S. 9.

⁵ Vgl. ebd., S. 9 f. sowie Ramírez 1996, S. 68–95.

⁶ Vgl. Jolly 2001, S. 103–109.

⁷ Josep Renau: „Los pintores y escritores españoles republicanos no somos quintacolumnistas“ (1949), Nachlass Josep Renau, Instituto Valenciana de Arte Moderno, Valencia. Vgl. die englische Übersetzung in Jolly 2003, S. 274–287.

⁸ Vgl. Renau 1976 sowie Jolly 2008, S. 143–146.

⁹ Vgl. Jolly 2005, S. 125 f.

¹⁰ Vgl. Jolly 2008, S. 147 f.

¹¹ Vgl. Jolly 2005, S. 126–131.

»DIE KUNST MUSS EINE AUFGABE HABEN«

Ein Gespräch zwischen Marta Hofmann, Philip Kurz und Oliver Sukrow.

Das Gespräch wurde am 6. April 2018 in Müncheberg geführt.

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Liebe Marta, du hast erst als Schülerin und später Mitarbeiterin von Josep Renau einen sehr genauen Einblick in den Schaffensprozess zum Wandbild in Erfurt erhalten. Aber rollen wir die Sache erst einmal von vorn auf: Wie kam es zum Wandbild? Wie ging es los? Wann hast du zum ersten Mal davon gehört, dass es in Erfurt ein Wandbild geben wird?

Marta Hofmann

Renau wurde so ungefähr 1976 von Rosita Peterseim aus Erfurt angesprochen. Sie war Kunsthistorikerin und arbeitete im Rat für architekturbezogene Kunst. Sie war für die Auftragsvergabe an Künstler für Arbeiten im Bezirk Erfurt zuständig. Rosita hat Renau durch das kleine Büchlein von Eva-Maria Thiele entdeckt. Dann hat sie uns in Berlin im Atelier besucht. Rosita hat sich so begeistert für Renau, dass sie in diesem Amt, wo sie gearbeitet hat, wie ein Löwe dafür gekämpft hat, dass Renau den Auftrag für mehrere Wandbilder in Erfurt kriegt. Ich glaube, das steht sogar in ein paar Briefen, wie viele das eigentlich waren, vier oder fünf, eine ganze Menge. Die sind aber dann nicht ausgeführt worden, bis auf eines – das am Moskauer Platz in Erfurt. Er hat den Auftrag bekommen und dann ging eben die Arbeiterei los.

Also die Stadt Erfurt hat beschlossen: „Wir bauen das Wohngebiet und wir brauchen Kunst im öffentlichen Raum und einen Künstler, der das macht.“ Und dann wurde Rosita Peterseim, die dort [im Büro für architekturbezogene Kunst, d. Verf.] gearbeitet hat, beauftragt, nach geeigneten Künstlern zu suchen. Gab es also keinen Wettbewerb oder Ähnliches, war es ein Direktauftrag?

Ein Direktauftrag, ja. Bei einem Wettbewerb hätte er vielleicht nicht gesiegt. Man muss bedenken, dass Renau in Berlin zum Beispiel überhaupt keinen Auftrag bekommen hat.

Wie ist so eine offizielle Auftragsvergabe abgelaufen? Immerhin wurde doch relativ viel Geld ausgegeben. Hat man sich da gefragt, „Welchen Künstler wollen wir haben?“, und dann wurden einfach Leute losgeschickt, einen auszusuchen und zu beauftragen. War das so?

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Wir wissen von anderen Fällen, zum Beispiel bei Renaus Entwurf eines Wandbildes mit dem Titel „Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus“ für die Ost-Berliner „Akademie für Marxistisch-Leninistische Organisationswissenschaft“ (1969), dass Renau vom Architekten, in diesem Fall Richard Paulick (1903–1979), den er vorher in Halle-Neustadt kennengelernt hatte, angesprochen worden ist. Nach dem Motto: „Ich will, dass du für dieses Gebäude, was ich hier jetzt gerade plane, ein Wandbild machst.“

Architekten haben sich mehr für Renau interessiert als Künstler. Mit Architekten hat er sich immer blendend verstanden.

Wenn man betrachtet, wie er seine Arbeiten konstruiert hat, wie intensiv er auf die Blickbeziehung und auf die Geometrie von Gebäuden eingeht, dann ist das eine sehr architektonische Sicht auf Kunst ...

Na klar, wenn du ein Bild auf ein Haus malst muss das ja so sein, ja. Du kannst natürlich auch was hinklatschen ...

Dann verstehe ich auch, dass die Architekten das gut fanden, wie Renau da rangegangen ist. Aber das war ja nur der erste Schritt, dann musste es ja noch vom sogenannten „gesellschaftlichen Auftraggeber“, der Abteilung Kultur beim Rat der Stadt Erfurt und vom Büro für architekturbezogene Kunst des Bezirks Erfurt, angenommen werden.

Entschieden hat das am Ende der Verband bildender Künstler der DDR. Für Rosita war es ein großer Kampf, das im Künstlerverband durchzusetzen, dass Renau den Auftrag erhält. Einer hatte sie richtig angeschrien: „Wir wollen den mexikanischen Kleckser nicht hier.“ Ich weiß jetzt nicht mehr, wer das war, Rosita war empört. Aber sie hat sich durchgesetzt mit ihrer Idee und mitgeholfen, dass dieses Wandbild überhaupt zustande kam. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Renau ein Außenseiter war, der weniger vom Künstlerverband, sondern von den Auftraggebern geschätzt wurde.

Aber vor der endgültigen Entscheidung war eine persönliche, direkte Kontaktaufnahme auf individueller Ebene notwendig. Ging das dann durch die Institution, und musste es eine offizielle Auftragsvergabe durch den Verband bildender Künstler geben?

Ja, und da hat die Rosita einen sehr geschickten Schachzug gemacht. Eine Delegation des Künstlerverbandes Erfurt musste nach Moskau fliegen und dann hat Rosita festgelegt: Bevor sie nach Moskau fliegen, kommen sie zum Professor Renau nach Berlin, um sich das anzugucken und zu entscheiden. Und da hat Renau die alle mit seiner Rede überzeugt.

Was hat er der Delegation aus Erfurt denn gezeigt? Hat er schon einen Entwurf gehabt für das Wandbild?

Er hatte schon ein paar Entwürfe, vielleicht von anderen Wandbildern. Aber vor allem konnte Renau gut reden. Der hat die Leute begeistert. Selbst solche, die gegen ihn waren.

Eine ganz kurze Zwischenfrage: Die Auftragsvergabe musste der Rat des Bezirkes Erfurt machen, weil die Künstler des Bezirkes eigentlich das Vorrecht haben für Aufträge in Erfurt, richtig?

Ja, so ist es.

Also hätte man eigentlich einen Künstler aus dem Bezirk für das Wandbild nehmen müssen? Ich frage deswegen, weil Renau ja nicht im Künstlerverband des Bezirkes Erfurt gewesen ist, oder?

Ja, und als Außenseiter hat er in Berlin nun gar nichts gekriegt. Der hat alles auf diesen Nebenwegen bekommen, so ist das bei ihm gelaufen, diese Nebenwege haben immer bei Renau gewirkt.

Wie ging es dann weiter? Wie oft wurden Renaus Entwürfe mit Erfurt abgestimmt? Es wird doch nicht so gewesen sein, dass er eine Carte blanche bekommen hat, und am Ende hing das Wandbild.

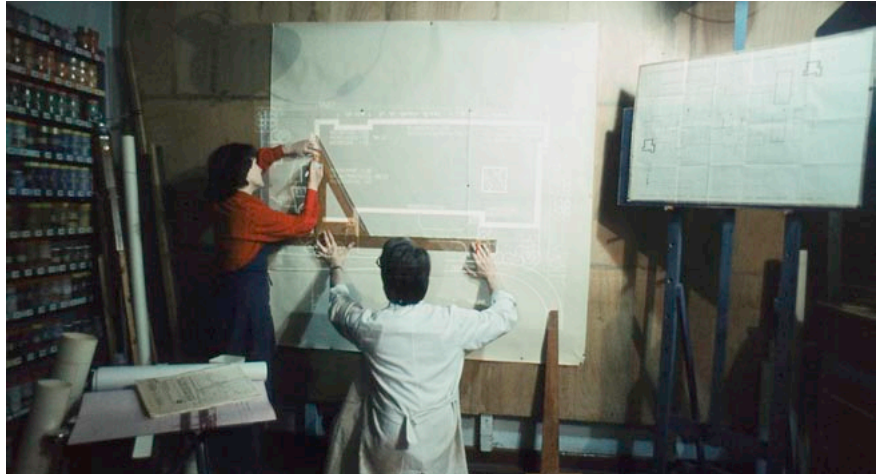
Ein-, zweimal sind wir nach Erfurt gefahren. Und dann gab es dort verschiedene Sitzungen. Wir sind mit den Vorskizzen und den Entwürfen auf Pappe hingefahren. Die wurden schon etappenweise gezeigt. Ich war als Übersetzerin bei diesen Treffen dabei. Renau hat das Bild und seine Ideen dort erläutert.

Ihr habt also ein paarmal die Entwürfe vorgestellt und dann wurde es so umgesetzt?

Wir haben 1976 mit den Studien und Entwürfen angefangen und Modelle gebaut. 1982 starb Renau, als die Arbeiten am Wandbild begonnen hatten. 1984 ist es dann fertig geworden. Aber Renau war ja nach Francos Tod 1975, während der Arbeiten am Wandbild, bis 1982, dem Jahr als er starb, wieder sehr oft in Spanien.

Gehen wir vielleicht nochmal etwas zurück in der Zeit, vor der Sache in Erfurt. Wie kam es eigentlich zu deiner Mitarbeit bei Renau? Er war ja als Exil-Spanier und Mexiko-Emigrant eine große Ausnahme in der DDR.

Ich habe Renau Ende 1970, Anfang 1971, nachdem der berühmte mexikanische Maler und Wandbildkünstler David Alfaro Siqueiros bei Renau gewesen war, kennengelernt. Ein paar Monate später hat mich der Reinhard Stangl hingebraht. Die haben alle da angefangen zu zeichnen. Ich war so begeistert, weil ich alles verstanden habe. Bei den anderen war das nicht so, weil Renau ja in einem radebrechenden Deutsch seine Ideen vorgebracht hat. Die waren natürlich alle selig, weil ich übersetzt habe und sie dann auch alle verstanden haben, was da gesagt wurde. Renau hat alles genau erklärt, und dann hat er dir auch manchmal, das machte er selten, aber er machte es manchmal, reingezeichnet und hat gesagt: „Das meine ich so und so.“ Und dadurch hast du natürlich furchtbar viel gelernt. Bei den anderen Dozenten an der Hochschule war das alles nicht so. Wenn einer kleckste und du hast gekleckst, dann waren die Arbeiten gut. Wenn du nicht gekleckst hast, dann waren sie falsch. Also die hatten eben einen viel, wie sagt man, ärmeren Begriff von Kunst als Renau. Renau war eben ein Mann der modernen Kunst und er war noch moderner als die Moderne, weil der Mann nämlich zusätzlich ein Ideal hatte und diese ganze Methode angewendet hat, um diesem Ideal Kraft zu geben, und er hat das ehrlich gemeint. Es war schon ein Erlebnis, bei Renau zu lernen, weil der einem wirklich alles erklären konnte. Dann ist er losgerannt, hat ein Buch geholt, gezeigt:



143.1 Marta Hofmann und ein Mitarbeiter vom Wohnungsbaukombinat Erfurt bei der Übertragung des Grundrisses des KuFZ am Moskauer Platz in Erfurt mit Hilfe eines Diaprojektors in Renaus Atelier, Foto von Renau, ca. 1976

Marta Hofmann

„Guck mal, siehst du das hier? Das ist so und so und so und so.“ Mich hat er die ganze Woche da in seinem Haus gehabt. Da habe ich im Archiv und dann im Fotolabor gehockt. Die alten Fototechniken, die kenne ich alle.

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Und dieses künstlerische Verfahren – geometrische Verfremdung von Vorlagen, die Arbeit mit Fotografie und Fotomontage – habt ihr dann später auch für das Wandbild in Erfurt angewendet? [143.1]

In dem Bild ist alles mit drin. Natürlich hat Renau etwas Realistisches gemacht, denn es ist klar, an einem kubistischen Werk ist die normale Bevölkerung nicht so interessiert. Es muss sichtbar sein, was er sagen will. Aber da war eben auch noch etwas drunter, und das merkt man seinen Arbeiten an. Auch wenn sie noch so realistisch sind, ist immer alles mit drin, dieses Moderne, dieses Neue. Das ist ja das, was bei vielen fehlt. Die fangen links an und hören rechts auf und wenn dann der Arm nicht mehr reinpasst, na dann bleibt er eben weg.

Deine Mitarbeit bei Renau hatte doch auch ganz konkrete Folgen auf dein Kunststudium in Berlin-Weißensee.

Ja, die haben mich zweimal aus der Hochschule rausgeschmissen, weil ich nämlich immer zur Hochschule gegangen bin. Das ist natürlich verrückt von einem Studenten. Ich bin hingegangen und habe so gezeichnet, wie Renau das uns gelehrt hat. Und da sagt Walter Womacka (1925–2010), der Rektor der Hochschule: „Was machen Sie denn da für Linien? Das ist ja ...“ Und da habe ich gesagt: „Ja, aber Renau meint, das ist hier die Konstruktion.“ Hrrr, haben die eine Wut gekriegt, du kannst dir das gar nicht vorstellen. Der Renau war so was von unbeliebt, weil er eben ein bisschen ...

... eigenständig war?

Der hatte eben ein bisschen Ahnung von Kunst. Die meisten Dozenten an der Hochschule haben sehr naturalistisch gearbeitet, nicht etwa realistisch oder eben ein

bisschen kitschig à la Womacka. Deshalb die Stinkwut auf mich, und da haben sie mich zweimal exmatrikuliert. Zweimal bin ich wieder immatrikuliert worden, und das nur wegen Renau und dem Zentralkomitee (ZK). Der ist ans ZK gegangen und hat sich beschwert, dass man mich rausschmeißt.

In Renaus privatem Zeichenzirkel in seinem Berliner Wohnhaus in der Kastanienallee spielte ja die Vermittlung des Analytischen Kubismus von Pablo Picasso und Georges Braque (1882–1963) eine zentrale Rolle.

Ja, das stimmt. Wir haben gelernt, nach dem Prinzip des Kubismus zu zeichnen, eine Figur geometrisch zu zerteilen, damit man begreift: Ein Bild ist immer eine Gestaltung innerhalb eines Rechtecks. Das ist der sogenannte künstlerische Raum, der in Drittel, Viertel und Fünftel geteilt wird, damit das Wichtige an der richtigen Stelle ist. So hat es Renau uns erklärt. Das menschliche Auge kann fünfmal eine Fläche teilen. Mehr nicht. Also muss man versuchen, die wichtigsten Sachen, die man darstellen will, an diesen fünf Stellen reinzukriegen oder besonders zu betonen. Deshalb sehen solche Bilder aus wie von Picasso, weil wir das wirklich so gezeichnet haben, wie am Beginn des Kubismus.

Und hat Womacka grundsätzlich diese Richtung für nicht gut befunden?

Ja, er hat es nicht erlaubt ... er hat es regelrecht nicht erlaubt.

Und wie habt ihr, Renau und das Kollektiv, diese Anregungen vom Kubismus für Erfurt umgesetzt? Was kannst du uns zum Entwurfsprozess sagen?

Na, wir haben erst mal eine geometrische Gestaltung vorgenommen, dann kriegtest du auch prompt deine ganze Figur rein, wie geplant. Die Zeichnung, die du machst, das Abzubildende muss eine Beziehung zu dem Rand haben. Es handelt sich zwar um eine Fläche, aber es nennt sich künstlerischer Raum. Das ist das, was den Sachen Kraft gibt und was du in den großen Kunstwerken überall findest.

Und hinzu kommt ja noch in Erfurt die Herausforderung, dass das Bild gekrümmt ist.

Das ist Renaus Spezialität, überall eine Kurve reinzubringen. Und dann ist er zu den Auftraggebern gegangen, zeigte auf irgendeine Sekretärin, die noch halbwegs jung war und hübsch, und hat denen gesagt: „Guck doch mal dieses Mädchen, schöner Popo, und da ist so eine schöne Kurve.“ Da haben sie alle gelacht, und so hat er sich durchgesetzt, verstehst du? Indem er auch mal Witze machte.

In Erfurt ist die politische Bildsprache im Vergleich zu anderen Wandbildern von Renau, zum Beispiel in Halle-Neustadt, ein bisschen zurückgedreht. Da findet man nicht so viele direkte Anspielungen auf das Politische.

Da muss ich einfach mal sagen, da hatte die kleine Marta auch einen Einfluss gehabt. Die Marta, die war ja immer so ein Naturfan und damit habe ich ihn auch ziemlich genervt.

Dass die Natur ins Bild kommt?

Nein, nicht das. Ich habe einfach immer über die Sachen geredet, die mir gefallen haben. Ich nehme an, dass das schon eine Rolle für das Wandbild gespielt hat, weil er die Natur früher nicht ganz so betont hat. Denn er wusste, dass jedes

Vieh immer zu mir kam. Wenn irgendwo ein verlassenes Tier war, brachten es die Kinder mir, und das hat ihn irgendwo beeindruckt. Auch das Umpflanzen des Kastanienbaums in seinem Garten ... Er wollte den fällen. Da sag ich: „Nein, Renau, ich hacke keinen Baum ab.“ Der hatte schon einen kräftigen Stamm. Und da sagte er: „Ja, wir wollen aber meine Kunst ... die muss doch ... ich muss das doch jetzt fotografieren.“ „Ja, Renau, wir können das doch da beim Nachbarn machen, der hat genauso hohe Fenster.“ Nein, das wollte er natürlich nicht. Er wollte unbedingt seinen Kopf durchsetzen, und dann gab es einen Riesenstreit den Tag, das weiß ich noch heute, und ich sage: „Nein, ich hacke den Baum nicht ab.“ Er alleine konnte es ja nicht machen und dann musste ich ihn umpflanzen.

Wie viel war denn vom Titel und Inhalt des Wandbildes vorgegeben?

In der ersten Beschreibung stand etwas von Gärtner und Landwirtschaft und so weiter. Renau hat daraus ein ökologisches Thema gemacht.

Also stand das Thema fest, aber noch nicht der genaue Bildtitel. Inhaltlich war ja schon eine Festlegung getroffen. Die Arbeit sollte nicht „Widerstand gegen den Faschismus“ oder „Die Lehren des Marxismus-Leninismus“ illustrieren, sondern ein Gartenbauthema sein, es sollte einen Bezug zur Landschaft geben, zu Pflanzen. Das hängt ja mit Erfurt zusammen, schließlich war es der Standort der IGA, der Internationalen Gartenbauausstellung, eine der größten der sozialistischen Länder. Zur Ikonographie der Stadt Erfurt gehörte in der DDR das Thema Gartenbau, das war ganz wichtig, wie man ja auch an den großen Gartenbauausstellungen ab 1961 sieht. Darauf sollte das Wandbild Bezug nehmen.

Und deshalb hatte es schon ein sehr naturnahes Thema und da konnte Renau dann noch mehr draus machen.

Der Auftrag war explizit ein nicht-ideologisches Thema. Nichts mit Antifaschismus, nichts mit „Der Mensch und die Atomkraft“, nichts mit den Wohlsegnungen des Sozialismus, nichts von der Darstellung der Genossen Honecker, Ulbricht oder Stalin.

Weil das keiner zu dieser Zeit mehr sehen wollte ...

Ich glaube, in den 80er Jahren gibt es einen Umbruch in der Gesellschaft und auch in der Kunst. Also unter Ulbricht war es noch ganz klar diese Klassenkampfschiene, der Kampf gegen den Westen und dann immer auch die Berufung auf Technik, auf Atomkraft, auf Computer und so weiter. Und in den 70er, 80er Jahren kommen andere gesellschaftliche Themen nach vorne, also zum Beispiel das Thema Ökologie. Da ging es los mit einem breiteren Umweltbewusstsein, weil man gesehen hat, dass man so nicht weitermachen kann. Da lässt dieser Fortschrittsglaube nach. Das Wandbild spiegelt ein wenig die Tendenz der 80er Jahre wider, reagiert also auf gesellschaftliche Stimmungen. Was war denn deine genaue Rolle bei der Umsetzung des Wandbildes in Erfurt?

Na ja, meine Rolle war anfangs nicht so groß. Zunächst hat Renau den ersten Entwurf alleine gemacht. Da war er noch nicht so oft in Spanien. Danach kam die Übertragung des Entwurfes auf die Kurve am Gebäude. Dafür hat er das Modell gefertigt. Die Übertragung des Entwurfs auf das Modell mit der Kurve habe ich gemacht. Renaus Hinweis: „Also, es muss von der Höhe eines Menschen von 1,70 Meter

zu erkennen sein.“ Und ich sage: „Renau, es gibt ja auch noch Kleinere wie mich.“ Also musste ich berechnen, auf welcher Höhe es gut sichtbar für den Betrachter war. Und zwar sowohl für den, der ganz weit weg, als auch für den, der ganz nah dran ist. Deshalb sind die Sachen auch zum Teil verzerrt. Wenn du jetzt das horizontale Bild langstreckst, dann ist die eine Hand, die da ganz lang wirkt, auf dem fertigen Bild nicht mehr lang, weil sie ja auf der Kurve liegt. Anschließend wurde die Zeichnung mit einem Bildwerfer auf das Modell projiziert, das habe alles ich gemacht. Renau kam zwischendurch immer mal wieder und hat einen Teil auf das Modell gemalt. Den anderen Teil musste ich machen, weil er nicht mehr da war, weil er dann schon sehr oft nach Spanien gereist ist und da manchmal mal zwei, drei Monate blieb. Das hatte 1976 mit der Biennale angefangen. Von Venedig ist er nach Spanien gefahren. Er war so bewegt, wieder in seiner Heimat zu sein. Ich verstehe ihn auch.

Kannst du das nochmal genauer erklären, wie das funktioniert hat, das Übertragen des Entwurfs auf das Modell?

Renau hat auf das Modell mit der Kurve die Formen gezeichnet. Die farbigen Grundtöne waren dann wieder von mir. Er hat danach die Übergänge und die gesamte Farbgebung gemacht, das hat er alles bestimmt, ganz genau. Danach haben wir diese Vorarbeiten vom Modell wieder auf einen großen Karton übertragen.

Der Karton, der sich jetzt im Angermuseum Erfurt befindet, ja? Diesen Karton habt ihr dann gebraucht für die Fliesenbestellung?

Genau. Diesen Karton, dieses Modell haben wir dann gebraucht um zu wissen, wie viele Fliesen wir in welchen Farben benötigen. Der Karton ist im Maßstab fünf zu eins, also ein Zentimeter sind dann fünf Zentimeter am Wandbild geworden. Diese Übertragung war sehr wichtig, denn im Original sind ja die Farbübergänge der Fliesen ganz anders, als wenn du das mit einem Pinsel auf der Leinwand malst. Du hattest ja nur eine bestimmte Farbpalette zur Verfügung und mit dieser Farbpalette musstest du die Töne erzeugen, die Renau in seinem Modell hatte. Und da haben wir zunächst alle gehockt und Viereckchen aus farbigem Papier geschnitten, fünf mal fünf Zentimeter groß. Damit und mit noch kleineren Dreiecken wurden dann die Farbübergänge nach Renaus Vorstellungen angefertigt [147.1]. Da war sogar manchmal die Rosita [Peterseim, d. Verf.] aus Erfurt mit dabei. Das Ganze sieht dann erst mal aus wie pointilistische Malerei. Diese Arbeit haben wir im Kollektiv gemacht. Meine Aufgabe war auch, wenn die anderen was falsch machten – oder auch ich selbst – das dann korrigieren. So lief das bis zum Ende durch, denn Renau war da sehr oft nicht da. Ich habe dann meistens die Sachen korrigiert, bevor Renau kam, weil ich ja wusste, was er wollte. Manchmal hat er dann trotzdem noch etwas verändert. Es war schon teils eine ganz schöne Strapaze mit dem Renau, aber ich bereue es nicht.

Wer war außer dir noch an der Arbeit beteiligt?

Das Kollektiv. Da war der Clemens Becker, der hatte eine Anstellung, hat von Renau ein Gehalt gekriegt. Ab und zu kam noch die Teresa Renau, die Tochter vorbei. Und der Peter Gülzow. Die haben dann geschnitten und Farben eingeschmiert und gerührt und so weiter, das war die Werkstatt.



147.1 Marta Hofmann und Peggy Tippmann beim Ausmalen der Farbfelder auf dem 1:5-Karton des Wandbildes in Renaus Atelier, Foto von Renau, ca. 1980

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Marta Hofmann

Marta hat kein Gehalt gekriegt?

Nein, ich habe nie Geld gekriegt. Ich habe das alles gemacht für Kost und Logis.

Mit dem fertigen Karton im Maßstab 1:5 seid ihr dann zum VEB Stuck und Naturstein in Berlin gefahren. Mussten die dann jeden einzelnen Farbschnipsel erfassen, um daraus die Fliesen zu machen?

Die mussten sich jeden einzelnen Schnipsel und den dazugehörigen Farbcode aufschreiben. Und wie viele es von jeder Farbe sein sollten. Wir haben ja genau nach den Farben des Industrieglases gearbeitet. Wir hatten schon im Atelier die Farben so gerührt, wie sie für die Industriegläser auch aussahen.

Das heißt, der VEB Stuck und Naturstein musste dann so ungefähr 6.000 rote, 4.000 gelbe und nochmal so viele blaue Fliesen anfertigen ...

Ja, die wussten genau, wie viele es sein sollten. Aber ursprünglich sollte es ja gar kein Glasmosaik werden.

Sondern ein Keramikbild?

Ja, so wie in Halle-Neustadt. Da hatte der Keramiker eine größere gestalterische Freiheit, weil die Fliesen aus Keramik viel größer als die aus Glas sind. In die Kacheln wurden sogar Linien reingemalt und dann gebrannt. Aber Renau reizte die Präzision und die industrielle Fertigung der Glasfliesen. Außerdem war es um tausende Mark billiger als Keramik!

Und dann habt ihr hundert Kisten mit roten Fliesen und zwanzig Kisten mit blauen Fliesen und zehn Kisten mit grünen und hundert Kisten mit gelben Fliesen ins Atelier nach Berlin geliefert bekommen, oder wie ging das weiter?

Nein, die Kisten hat der Keramiker gekriegt, der das zusammensetzen musste. Wir haben nur den Karton mit den Farben an den VEB Stuck und Naturstein abgeliefert und



148.1 Marta Hofmann (2.v.r.) und Teresa Renau (3.v.r.) bei der Einweihung des Wandbildes am Kultur- und Freizeitzentrum am Moskauer Platz in Erfurt, 1984

Marta Hofmann

die haben die Glasfliesen mithilfe unseres Kartons zu hundert Prozent nachgebildet.

Philip Kurz/ Oliver Sukrow

Wie hat der VEB Stuck und Naturstein das Bild denn zusammengesetzt? Standen die auf einem Gerüst in Erfurt, wie muss man sich das vorstellen?

Nein, auf dem Boden. Die haben mit Platten von einem Meter mal einem Meter gearbeitet und darauf nach unserem Karton die Fliesen aufgebracht.

Man hatte diese großen Platten, und die wurden dann an das Haus geklebt?

Ja, so ist es. Wie man in einem Badezimmer zusammenhängende Fliesen auf so einem Netzgitter aufklebt.

Welchen Stand hatten die Arbeiten am Wandbild, als Renau im Oktober '82 verstarb?

Da waren die noch voll dabei. Es war noch gar nicht lange her, dass der Karton fertig geworden war, als er starb. Aber das hat Renau noch durchgekriegt, dass Stuck und Naturstein das so umgesetzt haben, wie er das wollte. Die wussten, was sie zu machen haben. Meterweisen wurden die Stücke angefertigt und diese mussten wir dann kontrollieren, ob sie richtig waren. Einmal oder zweimal haben wir Fehler gesehen, da habe ich gesagt: „Hier muss das wieder umgedreht werden.“ Das siehst du sofort, wenn es irgendwie nicht stimmt, wenn plötzlich das Dunkle auf der hellen Stelle ist und nicht auf der dunklen.

Habt ihr denn jemals das komplette Wandbild in der Halle ausliegen sehen oder immer nur die kleinen Stücke?

Einmal wurden ein bisschen mehr zusammengelegt, daran kann ich mich erinnern. Aber im Allgemeinen haben wir nur Ein-Meter-Stücke gesehen. Aber wir haben nicht alle Platten zu sehen bekommen.

Seid ihr anschließend hingegangen, nachdem die das an die Wand geklebt hatten,



149.1 Marta Hofmann, Illustration aus Harald Lange: *Wüsten* (Was ist Was, Bd. 34), Nürnberg 2002

149.2–3 Marta Hofmann, Illustrationen aus: *Ich leb so gern. Ein Friedensbuch für Kinder*, Berlin 1982

Philip Kurz / Oliver Sukrow

Marta Hofmann

um zu sehen, ob die künstlerische Intention eingehalten wurde und die Fliesen richtig platziert waren?

Ja, größtenteils war alles richtig, aber eben diese zwei oder drei Stellen, die waren am fertigen Wandbild falsch geklebt und mussten erneuert werden. Aber das haben wir erst entdeckt, als das Gerüst abgebaut war.

Renau war am Ende seines Lebens schwer krank geworden. Hat er zu dir gesagt „Marta, mach du das Wandbild fertig“? [148.1].

Der hat mir eigentlich gar nichts gesagt. Es war klar, dass ich das machen sollte.

Und die Auftraggeber haben das auch so akzeptiert, dass Renau nicht mehr kann und Marta jetzt die Geschäfte fortführt?

Ja, weil Teresa [Renaus Tochter, d. Verf.] doch die Erbin war. Sie hat gesagt: „Ja, das muss die Marta machen.“ Und sie ist ja auch sehr oft mitgekommen, wenn wir nach Erfurt gefahren sind.

Wie ging es nach dem Wandbild in Erfurt und Renaus Tod mit dir weiter? Dann wurde doch aus dir die Buchillustratorin [149.1–3]. Damit hast du doch Geld verdient, oder?

Ja, damit habe ich meinen Lebensunterhalt verdient. Ich habe auch nebenbei gemalt [150.1], aber die Bilder habe ich alle verschenkt. Das habe ich von Renau übernommen. Ich könnte ja jetzt auch Bilder malen, weil es mir einfach Spaß macht, verstehst du? Bilder malen macht Spaß. Es ist aber ein persönlicher Spaß. Das Andere ist etwas Notwendiges, was du machst. Wenn du einen Hund zu illustrieren hast [150.2], da kannst du nicht sagen „Ich male heute keine Hunde, ich male heute ein Rhinoceros“ oder so.

Man ist niemals auf dem Kunstmarkt, wenn man seine Bilder verschenkt, dann wird man nicht gehandelt und man ist unbekannt.



150.1 Marta Hofmann, Wandbild in der Musikschule von Berlin-Friedrichshain, 1982–1983



150.2 Marta Hofmann, Illustration aus Peter Teichmann: *Hunde* (Was ist Was, Bd. 11), Nürnberg 1994

Marta Hofmann

Und das ist ja Renau ziemlich ähnlich gegangen, denn der ist erst sehr spät bekannt geworden. Richtig bekannt. Er hatte eben eine ganz andere Kunstsicht als die meisten Leute, und ich habe mich davon mächtig beeinflussen lassen. Die Kunst muss eine Aufgabe haben, die mitten im Volk ist und nicht irgendwo in einer Galerie landet, wo dann das Volk dran vorbeiläuft und sich fragt: „Oh, was bedeutet denn das?“ Kunst ist eigentlich dafür da, die Menschen zu bilden [151.1]. Er wollte die Menschen bilden. Viele der Künstler interessieren sich nicht dafür. Die interessieren sich dafür, dass das Bild teuer verkauft wird.

Philip Kurz/Oliver Sukrow

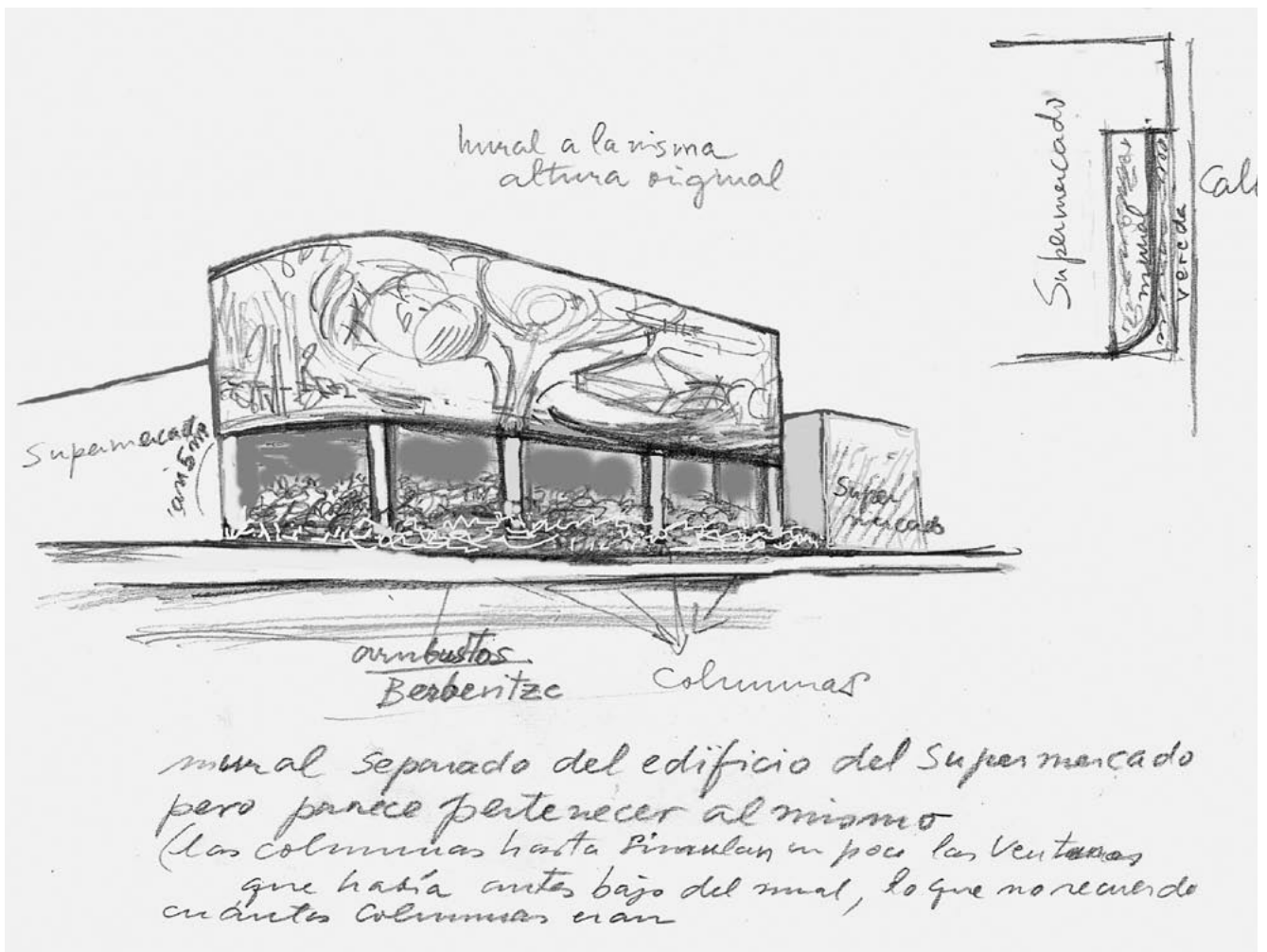
Und du hast gemalt und hast alles verschenkt? Was hast du denn alles gemalt?

Ich habe die Bilder verschenkt. Ich habe noch ein paar Fotos von meinen alten Sachen. Ach, ich habe so ein Muschelbild gemalt, dann habe ich noch ein Foto von dem verzweifelten Mann, der so aussieht wie von Orozco. Auch noch bessere Bilder. So zum Beispiel das Pferdebild [151.2]. Und jetzt male ich möglichst klein wegen meiner Augen. Also, ich habe schon Bilder gemalt, aber eben nie ausgestellt und deshalb denke ich, vielleicht stelle ich ja doch mal aus, das wäre ja nicht schlecht. Da wird man vielleicht doch ein bisschen bekannter und wird nicht immer übersehen. Ich werde ja immer übersehen.

Als Illustratorin?

Ich meine, es ist ja auch nicht schön, wenn man absolut keine Anerkennung bekommt, nicht? Man gibt sich ja Mühe, alles so gut zu machen. Es ist ja nicht so, dass ich keine Anerkennung von den Verlagen hatte, die haben mich wirklich gerne genommen. Bei denen hatte ich schon einen Grad an Bekanntheit, aber da bist du eben der Illustrator, der sowieso irgendwo klein hinten drinsteht. Und das war ein bisschen so und so ist auch noch heute [151.3].

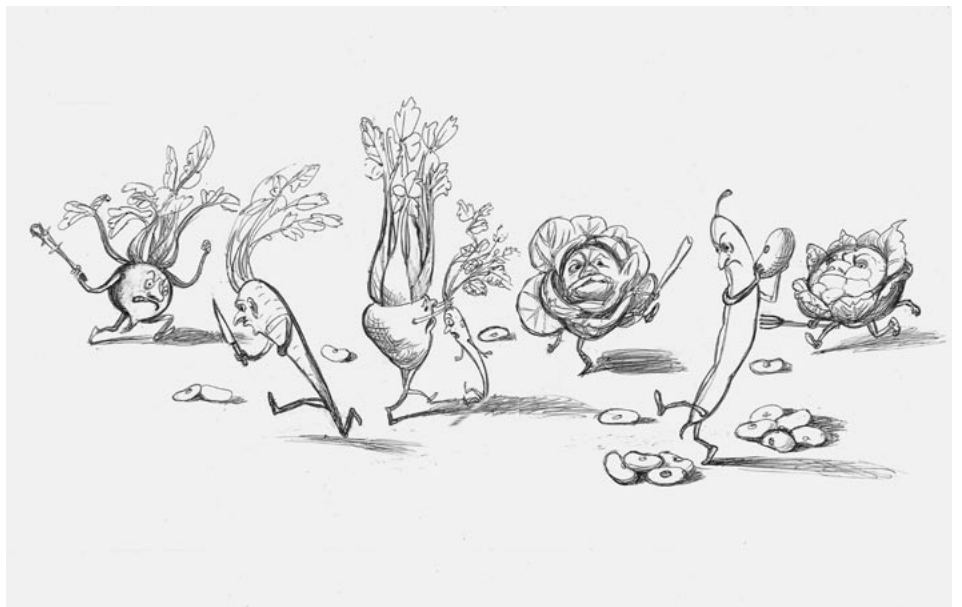
Liebe Marta, wir bedanken uns für das Gespräch.



151.1 Marta Hofmann, Skizze zur geplanten Wiederaufstellung des Wandbildes von Josep Renau am Moskauer Platz in Erfurt, ca. 2016



151.2 Marta Hofmann, Illustration aus Albert Lichanow: *Kikimora*, Berlin 1986



151.3 Marta Hofmann, Illustration aus Julian Tuwim: *Firlefanz. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder* (deutsch/polnisch), Berlin 2014

DER NACHLASS VON JOSEP RENAU IM IVAM VALENCIA

Eloísa García Moreno

Über das Verhältnis zwischen dem Werk des spanischen Fotomontagekünstlers Josep Renau und dem IVAM (Institut Valencià d'Art Modern, dt.: Institut für moderne Kunst von Valencia) zu sprechen, bedeutet, von der Geschichte dieses Museums an sich zu erzählen. Als das IVAM am 18. Februar 1989 in Valencia seine Pforten öffnete, geschah dies genau einen Monat nach der Vertragsunterzeichnung mit der Stiftung Fundació Josep Renau, bei der die Bedingungen festgelegt worden waren, zu denen die Bestände dieser Stiftung auf unbestimmte Zeit an das IVAM übertragen und dort aufbewahrt werden sollten. Auf diese Weise wurde der größte Teil des künstlerischen und dokumentarischen Werkes von Renau in das IVAM eingegliedert, wobei sich das Museum dazu verpflichtete, „das Wissen über das Werk von Josep Renau durch die Ausstellung von Exponaten, die Herausgabe von Katalogen, die Organisation von Vorträgen etc. zu verbreiten“.

Wichtig ist es, sich den geschichtlichen Hintergrund vor Augen zu halten, vor dem beide kulturellen Einrichtungen entstanden sind. Die Fundació Josep Renau wurde am 10. November 1978 in Valencia mit dem Ziel gegründet, das künstlerische, kulturelle und Naturerbe des País Valencià, des sogenannten Valencianischen Landes, zu fördern und zu schützen, insbesondere das Werk von Renau. Das Ziel des IVAM besteht laut dem Gesetz, auf dem seine Gründung beruht, in der „Entwicklung der Kulturpolitik der autonomen valencianischen Landesregierung, was das Wissen über moderne Kunst sowie deren Schutz, Förderung und Verbreitung anbetrifft“. All dies ereignete sich an einem entscheidenden Punkt der spanischen Geschichte, in

der, nach vier Jahrzehnten Franco-Diktatur, das Spanien der autonomen Gebiete und Regionen entstand. So rief auch die Valencianische Gemeinschaft ein Netzwerk von Einrichtungen zum Schutz und der Förderung der gemeinsamen Kultur ins Leben. Ab 1976 und im darauffolgenden Jahrzehnt setzten sich somit Institutionen und gesellschaftliche Bewegungen dafür ein, der eigenen Kultur auf demokratische Weise Geltung zu verschaffen. Man feierte die wiedergewonnenen Freiheiten und kämpfte um Aufmerksamkeit für bedeutende Vertreter aus der Welt der Kultur und der Kunst, wobei die Persönlichkeit von Renau deutlich herausragte. Das Jahr 1976 stellte einen wichtigen Augenblick für die Bewertung dieses Fotomontagekünstlers dar, war Renau doch seinerzeit einer der Protagonisten der Ausstellung *Spanien, künstlerische Avantgarde und gesellschaftliche Wirklichkeit, 1936–1976*, die während der Biennale in Venedig präsentiert wurde und dazu beitrug, dass Renau am Ende seines Lebens auch in seiner Heimat Anerkennung erfuhr. Er war zum besten Beispiel für einen Künstler geworden, der sich mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten seiner Epoche beschäftigte und gleichzeitig dieser Epoche an sich Gewicht verlieh.

Zur gleichen Zeit, während der achtziger und neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, kam es im spanischen Museumswesen zu einer interessanten Entwicklung, in deren Rahmen die Gründung des IVAM einen wichtigen Schritt darstellte.¹ Die damalige Zeit wurde durch eine Kulturpolitik bestimmt, die darauf ausgerichtet war, prestigeträchtige Museen zu schaffen, in denen moderne und zeitgenössische Kunst

ausgestellt werden konnte. Die nationale Museumsszene sollte dezentralisiert und auf institutioneller Ebene moderne künstlerische Arbeit wertgeschätzt werden, um auf diese Weise die nationale Kunst nach einer jahrzehntelangen Isolation so schnell wie möglich auf ein europäisches Niveau zu heben.² Für jede dieser neuen Einrichtungen war es wichtig, sich zu spezialisieren, sich ein bestimmtes Betätigungsfeld zu suchen. Was das IVAM anbetrifft, bildeten der Erwerb der Werke des katalanischen Bildhauers Julio González und die Vereinbarung über die Aufbewahrung der Arbeiten von Renau die Grundpfeiler bei der Entwicklung eines ehrgeizigen Programms für temporäre Ausstellungen und Ankäufe von Kunstwerken, mit deren Hilfe die Geschichte der lokalen und internationalen Kunstszene, von der Zeit der Avantgardisten bis zur Gegenwart, wieder lebendig gemacht werden sollte.

Bei der Arbeit mit seinen Kunstwerken wuchs auch das Interesse an der Person Renau, der einen bedeutenden Beitrag bei der Einführung der Avantgardisten in der Kunstszene Valencias während der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts leistete. Dieses kunstwissenschaftliche Interesse half in den Anfangsjahren des IVAM mit, Erwerbungen vorzunehmen und Ausstellungen des Werkes zu präsentieren. Renau war nämlich bis zu diesem Zeitpunkt in den Museen und anderen Kunsteinrichtungen des damaligen Spaniens mit nur wenig in Ausstellungen vertretenen Kunstgattungen wie Fotografie und Fotomontage bekannt.

Im Laufe der 1990er Jahre kaufte das IVAM zwei bedeutende Werkkomplexe Renaus, um seine Bestände zu ergänzen. 1994 wurden etwa dreißig Kunstwerke erworben, 1998 kamen zehn Fotomontagen hinzu, die zusammen die Serie *Los diez mandamientos* (Die Zehn Gebote; ca. 1936) bilden.

Die etwa 50 Werke Renaus, die sich im Besitz des IVAM befinden, wurden auf diese Weise mit dem großen Bestand der Stiftung Fundació Josep Renau verbunden. Zu den insgesamt rund 500 Kunstwerken³ gehören die bekanntesten und repräsentativsten Arbeiten Renaus, wie etwa die 69 Fotomontagen der Serie *American Way of Life* (1945–1967), *El hombre ártico* (Der arktische Mensch; 1971), *Los trece puntos de Negrín* (Das 13-Punkte-Programm des Politikers Juan Negrín; 1938) oder die Skizzen und anderen vorbereitenden Entwürfe für Wandbilder, die entweder in Mexiko und Deutschland entstanden sind oder letztendlich nicht realisiert wurden. Ohne Zweifel handelt es sich um die größte und bedeutendste Sammlung von Werken aus der Hand Renaus. Sie bietet einen vollständigen und erschöpfenden Überblick über das Gesamtwerk dieses Künstlers aus Valencia, da alle Etappen seines Schaffens sowie all seine Techniken und Themen vertreten sind [153.1].



153.1 Josep Renau: *Die zwei Anker der Aggression*, 1954

Besonders wichtig für die Bibliothek des IVAM ist der Bestand an Dokumenten aus dem Besitz Renaus. Als der Künstler am 11. Oktober 1982 starb, bildeten die Arbeiten, die sich zu diesem Zeitpunkt noch in Renaus Wohn- und Atelierhaus im Berliner Ortsteil Mahlsdorf befanden, sowie die persönliche Bibliothek und das Archiv des Verstorbenen einen Teil seines Nachlasses und gingen in den Besitz der Stiftung über. Im Jahre 1988 wurden all diese Kunstwerke und Dokumente nach Valencia transportiert, zunächst bei der Stiftung eingelagert und einige Monate später dem IVAM übergeben. Die Dokumente, die sich in 68 Kisten befanden, und die 13 Pakete mit Kunstwerken wurden in die Bestände der Bibliothek und des Dokumentationszentrums des Museums eingegliedert. Seitdem bewahrt das Zentrum unter optimalen Bedingungen die Dokumente auf und macht sie Wissenschaftlern zugänglich, die sich für die Persönlichkeit und Kunst Renaus interessieren. In der Tat haben in all diesen Jahren zahlreiche Forscher aus allen Teilen Spaniens und der Welt um Einsichtnahme gebeten. Gleichzeitig konnte man dank der Ankäufe die Bestände an Renau-Werken erweitern und diejenigen Bereiche vervollständigen, die nur wenig vertreten waren. Ein Beispiel hierfür ist der Erwerb einiger wichtiger Zeitschriften, an deren Entstehung Renau mitgearbeitet hatte, beispielsweise *Orto* (Geburt, Sonnenaufgang), *Nueva Cultura* (Neue Kultur) und *Estudios* (Studien), drei Titel, die in den dreißiger Jahren in Valencia unter maßgeblicher Mitwirkung Renaus veröffentlicht wurden und Zeugnis von seiner großen Bedeutung als grafischer Illustrator ablegen [154.1].

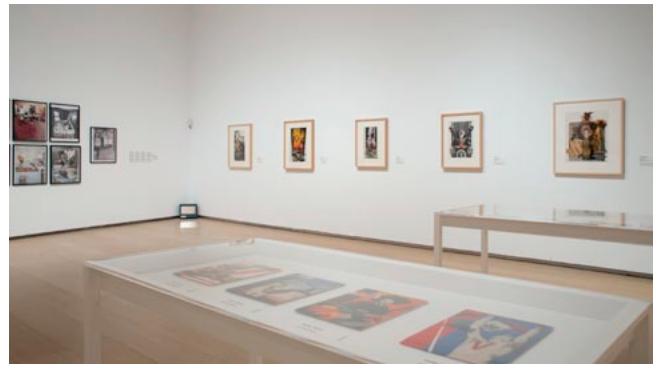


154.1 Josep Renau: Cover Magazin Orto („Geburt“/„Sonnenaufgang“), Valencia, 1932–1934

Archive, wie das zu Renau, ermöglichen es Interessierten, Dokumente zum kreativen Schaffen und der Persönlichkeit eines Künstlers aufzustöbern und zu erforschen, die in vielen Fällen noch nie veröffentlicht wurden. Durch sie wird ein solches Archiv zur besten Informationsquelle für Wissbegierige. Darüber hinaus sind diese Dokumente ein authentischer Spiegel des Auf und Ab im Leben und in der künstlerischen Arbeit ihres Schöpfers. Jedes Schriftstück und jede Grafik, die zu den etwa 27.000 Einzelstücken gehören, die dieses Archiv umfasst, sowie die 1819 Werke aus der persönlichen Bibliothek Renaus erzählen uns von einem Künstler mit einer enormen Persönlichkeit: als Politiker, Theoretiker, Plakat- und Wandmaler sowie Schriftsteller – einem Künstler, der als Pionier der politischen Fotomontage in Spanien gilt. Die Zeugnisse berichten uns auch von einem politischen Agitator, der während des Spanischen Bürgerkriegs eine große öffentliche Verantwortung übernahm. Überdies beschreiben sie ein Leben, das von den schwierigen Umständen des Exils und der häufigen Wohnortwechsel geprägt war, die Renau, nachdem er Spanien verlassen hatte, zunächst nach Mexiko und schließlich nach Deutschland führten. Diese Einschnitte im Leben Renaus erklären auch, warum Unterlagen und Werke aus seinem Archiv und seiner Bibliothek verschwanden und verloren gingen, obwohl Renau selbst mit einer besonderen Hingabe und Gewissenhaftigkeit seine Dinge ordnete. Film- und Fotonegative, Dias, Skizzen, Vorstudien für Wandgemälde und Fotomontagen, Schriftstücke oder sein interessantes Bildarchiv fügen sich zu einem authentischen Bild des Künstlers und seiner besonderen Arbeitsweise. Auch ermöglichen es uns die Dokumente, einen großen Teil jener Projekte und Werke kennenzulernen, die letztendlich nicht realisiert wurden oder verloren gingen. Dank der engen Zusammenarbeit zwischen IVAM und der Stiftung Fundació Josep Renau sind optimale Voraussetzungen gegeben, die Verbreitung des Wissens über Renau und das Studium von Geschichte und Werk dieses Künstlers zu befördern. Wir dürfen nicht vergessen, dass die Serie *Fata Morgana USA. The American Way of Life* eine der Ausstellungen war, die das IVAM zu seiner Eröffnung im Februar 1989 zeigte. Seitdem wurden Hunderte von Werken aus dem Bestand des Museums als Leihgaben zur Verfügung gestellt und sowohl in Valencia als auch an anderen Orten in Ausstellungen integriert. Doch auch die herausgeberische Tätigkeit des Museums hatte immer einen hohen Stellenwert, so dass im Laufe der Jahre zahlreiche Publikationen herausgebracht werden konnten, die sich mit Renau befassten. Aus diesen Veröffentlichungen ragt ein im Jahre 2004 erstellter Katalog hervor, in dem das Gesamtwerk des Künstlers behandelt wird –

ein unentbehrliches Werkzeug für alle, die sich mit dem künstlerischen Schaffen von Renau auseinandersetzen.

Was die Ausstellungen des IVAM anbetrifft, konzentriere ich mich ausschließlich auf die zuletzt realisierten Projekte. Ich möchte hierbei gerne eine bedeutende Ausstellung des IVAM im Jahre 2015 hervorheben, die das Phänomen „Krieg in der Kunst“ thematisierte. In ihrem Rahmen wurden die Arbeiten von Renau in einem Dialog den Werken der amerikanischen Künstlerin Martha Rosler gegenübergestellt [155.1]. Während der Feierlichkeiten zum achtzigsten Jahrestag der Verlegung des spanischen Regierungssitzes nach Valencia während des Bürgerkriegs wurden – aufgrund der wichtigen Rolle, die Renau zu jener Zeit spielte – im Rahmen mehrerer Ausstellungen seine Werke präsentiert. Hierbei muss die Ausstellung *Josep Renau y la II República* (Josep Renau und die Zweite Spanische Republik) besonders erwähnt werden. Diese wurde von der Bibliothek und dem Dokumentationszentrum des IVAM organisiert und vom 11. April bis zum 16. Juli 2017 präsentiert [155.2]. Im Mittelpunkt der Ausstellung, die aus Beständen des IVAM sowie der Stiftung zusammengestellt wurde, standen im Wesentlichen die dreißiger Jahre, in denen Renau nicht nur als Künstler aktiv war, sondern auch eine wichtige Rolle als Politiker und Agitator spielte. Dabei wurden bisher weniger behandelte Aspekte seines Lebens hervorgehoben, etwa Renaus Rolle bei der Rettung des künstlerischen Erbes Spaniens während des Kampfes gegen die Faschisten⁴ oder die besondere Beziehung zu Pablo Picasso, den er davon überzeugte, sich der Sache der Republikaner anzuschließen und im Rahmen der Weltausstellung von 1937 in Paris am spanischen Pavillon mitzuwirken, wo der Maler aus Málaga eines seiner berühmtesten Werke präsentierte: *Guernica*.



155.1 Ausstellung: *Woeful weapons: Josep Renau & Martha Rosler reacting to war* („Traurige Waffen: Josep Renau & Martha Rosler reagieren auf den Krieg“), IVAM, Valencia, 2015



155.2 Ausstellung: *Josep Renau y la II República* („Josep Renau und die Zweite Spanische Republik“), IVAM-Bibliothek und -Dokumentationszentrum, Valencia, 2017

¹ *Museos y centros de arte contemporáneo en España* (Museen und Zentren für zeitgenössische Kunst in Spanien). Olivares, Rosa, Verlag ed. Exit Publicaciones (Madrid), 2011. S. 156 f.

² *Arte y estado en la España del siglo XX* (Kunst und Staat im Spanien des 20. Jahrhunderts). Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, M^a Dolores. Alianza (Madrid), 1989. S. 219 f.

³ Der größte Teil derjenigen Kunstwerke, die aus den Beständen der Stiftung Fundació Josep Renau stammten, wurden dem IVAM im Jahre 1989 mit der Unterzeichnung der bereits erwähnten Vereinbarung zur Verfügung gestellt (432 Werke). 1991 und insbesondere 1994 wurde dieser Bestand erweitert.

⁴ Das von Renau verfasste Buch *Arte en peligro, 1936–39* (Kunst in Gefahr, 1936–39) (Rathaus von Valencia, 1980) schildert ausführlich die komplizierte Evakuierung von Kunstschätzen aus dem Prado und den übrigen Museen und Sammlungen Madrids und ihre Rettung vor den heranrückenden Franco-Truppen. Renaus Tätigkeit als Leiter der Abteilung für bildende Künste des Ministeriums für öffentliche Bildung und Kunst war entscheidend für die Bewahrung eines bedeutenden Teils des künstlerischen Erbes Spaniens vor der sicheren Vernichtung.

JOSEP RENAÜ: VORTRAG ÜBER DAS AUSSENWANDBILD AM KULTURKOMPLEX »MOSKAU« IN ERFURT, GEHALTEN AN DER PÄDAGOGISCHEN HOCHSCHULE ERFURT AM 13.11.1980

Transkription von Oliver Sukrow auf Grundlage des Manuskripts aus dem Nachlass von Josep Renau im Museum für moderne Kunst (IVAM) in Valencia. Rechtschreib- und Interpunktionsfehler wurden stillschweigend korrigiert.

LIEBE FREUNDINNEN UND FREUNDE!

Ich fange mit den Freundinnen, an, da Sie heute in der Mehrzahl sind. Heute ist einer der wenigen glücklichen Tage, die ich in diesem Jahr hatte und das aus verschiedenen Gründen.

Der erste Grund ist der, daß ich bis jetzt ein sehr schlechtes Gewissen hatte, da diese Diapositive, diese Information über meine Arbeit, in Erfurt am wenigsten bekannt ist. Es ist schon mehr als ein Jahr her, als ich den Kulturrat von Erfurt um die Erlaubnis bat, mit eben diesem Material auf einer Reise nach Spanien einige Vorträge halten zu dürfen. In Spanien ist dieses Bild aus diesem Grunde sehr bekannt. Einen in Madrid, einen in Barcelona, einen anderen in Valencia und den anderen in Alicante, die alle auf einem hohen professionellen Niveau abgehandelt wurden. All diese Vorträge habe ich in Architektenkollegien gehalten, also vor Leuten, die in diesen Fragen sehr bekannt sind. Aber der erstaunteste von allen war wohl ich, über das Erstaunen dieser Leute, was das Wandbild betraf. Die Information, die die Architekten über die DDR hatten, war so schlecht, daß sie nur glaubten, was sie auch sehen konnten. Ich war sehr beeindruckt, und ohne es zu merken, habe ich ein bißchen politische Propaganda für die DDR gemacht, eine Sache, die ich eigentlich so offen vermeiden wollte. Dann habe ich darüber nachgedacht und sagte mir, daß die beste Propaganda immer noch die Fakten sind. Das haben sie gemacht in der DDR, hat man mich gefragt. Das ist möglich im Sozialismus? Ich weiß es nicht, aber ich habe es gemacht! Er ist da! So einfach!

Der zweite Grund ist der, daß ich diesen Vortrag an der Pädagogischen Hochschule halte und das ist keine Höflichkeit, was ich jetzt sage, denn ich sage den Genossen Dank, daß ich gerade hier diesen Vortrag halten kann. Ich habe bis jetzt meine Vorträge für ein gemischtes Publikum gehalten, aber heute halte ich den Vortrag für ein Publikum, welches ich suche, denn meine Werke haben eher einen didaktisch-pädagogischen, als ästhetischen Wert. Das ist meine Absicht! Ich habe sehr viele Vorträge in der DDR über meine Arbeit gehalten und es sind jetzt so an die fünfzig Stück. Und ich habe schon vor Genossen des Zentralkomitees gesagt, eine Wahrheit, die mein Prinzip ist: „Ich male nicht für das Zentralkomitee, ich male nicht für die Partei, ich male nicht für die Kunstkritiker, sondern ich male für die Leute, die sich nicht für Malerei interessieren.“ So ist es, daß meine Sachen meist einen pädagogischen Inhalt haben. Der Hauptgesichtspunkt meiner Arbeiten besteht nicht darin, eine Lektion in Marxismus zu erteilen – obwohl ich ein alter Kommunist bin – auch keine Lösungen mit meiner künstlerischen Auseinandersetzung der Umwelt zu geben. Ich versuche nur mit meinen Werken Denkprozesse anzuregen, zu provozieren ohne Lösungen anzubieten. Ein jeder soll denken, was er will. Was ich mache, oder versuche zu machen, sind weniger Kunstwerke, es sind eher Aperitifs – ein Problem, über das man nachdenken muß und das ist wohl auch gerade der Beruf der hier anwesenden Leute, die Pädagogik studieren. Ich bin überzeugt, daß die Kunst kein Luxus ist und die Außenwandmalerei ist es auch nicht, obwohl sie sehr teuer ist, dient sie nicht dazu, Gebäude zu schminken und ist nicht nur ein Faktor der Verschönerung.

Für mich ist es sozusagen eine absolute Sache der Notwendigkeit, damit die Leute selber denken, und aus eben diesem Grund arbeite ich auch mit einfachen Bildern, denn das Publikum, für das ich arbeite, ist sozusagen ein absolutes Publikum. Wie jeder weiß, hat jede Galerie, jedes Museum, jeder Künstler sein eigenes Publikum. Um in eine Galerie, ein Museum oder zu einer anderen Ausstellung zu gehen, muß man eine Willensanstrengung vollbringen, welche bei einem Wandbild, was eine demonstrative Stellung gebracht wurde, wegfällt, da es der Betrachter selbst dann sieht, wenn er es gar nicht sehen will. Das ist das Ziel meiner Arbeit, zwar sehr schwer, weil das Publikum sehr weitläufig und sehr groß ist, aber sehr interessant. Es ist für Kinder, Hausfrauen, Soldaten, für Intellektuelle, eben für alle möglichen Leute. Es ist ein absolutes Publikum und dieses Problem stellt sich heute zum ersten Mal. Denn in der Kunstgeschichte gibt es keine monumentale Außenwandmalerei. Es gibt monumentale Architektur, Plastik, aber keine Malerei. Diese gibt es aus vielen Gründen nicht. Erstens, weil diese sehr teuer ist, denn diese Art von Ausgaben kann sich nur eine Gesellschaft leisten, die das Ziel hat, daß das Gute eben für die Allgemeinheit da sein muß. Und ich bin sicher, deshalb arbeite ich mit so einem Enthusiasmus, denn diese Art der Kunst wird wahrscheinlich in der Zukunft im Sozialismus beherrschend sein. Das soll jetzt nicht bedeuten, daß ich gegen andere Formen der Kunst bin, denn auch ich habe sehr viele andere Sachen gemacht, wie z.B. Fotomontagen, Tafelbilder, Grafiken, aber ich bin überzeugt, daß die kommunale Malerei eine Tendenz ist, die sich im Sozialismus durchsetzen wird. Und es ist Sache der Stadträte, also der Allgemeinheit, die daran beteiligt ist, diese sind eben die Punkte weshalb ich froh bin, unter Leuten zu weilen, die mich mit meinem Anliegen auch verstehen und, daß sagte ich auch schon, da ich das erste Mal hier bin und diesen Vortrag vor dem Publikum halte, der der Nutznießer des Werkes sein wird.

Ich möchte mich bedanken, daß ihr hier seid und wir fangen an! Ich möchte aber zuvor noch etwas anderes sagen, bevor wir anfangen! Ich habe mehr als 400 Farbdias über den ganzen Prozeß dieser Arbeit. Die schwerste Arbeit, die [ich] in der letzten Zeit ausführen mußte, war eben diese 400 Dias auf ein Viertel zu reduzieren. Ich habe es von diesen 400 auf 141 gebracht, möchte mich aber gleich entschuldigen, falls er immer noch zu lang erscheint.

In Spanien ist Erfurt nicht sehr bekannt. Dresden und Leipzig sind dort viel bekannter und so hatte ich die Idee, einige Diapositive von Erfurt zu machen, damit ich dem spanischen Publikum die Umwelt verständlich machen kann, in der wir arbeiten und leben. So habe ich versucht, ohne Erfurt richtig zu

kennen, Aspekte auszuwählen, die mir persönlich sehr gefallen haben und mich interessierten. Ich zeige Euch dies nicht, damit ihr Erfurt kennenlernt, sondern damit ihr seht, wie ich den Vortrag in Spanien gehalten habe. In Spanien hat das den Leuten sehr gefallen. Der alte Dom und im Vordergrund ein Jahrmarkt und ich habe Ihnen gesagt, dies sei ein surrealistisches Foto. Nun ist die Vorstellung von Erfurt in Spanien zu Ende. Jetzt kommen wir zur Sache. – Dies ist ein Plan meines neuen Werkes. – Im Gegensatz dazu, die Diapositive, die ich jetzt zeige. – Das ist der neue Komplex – das ist das Kulturzentrum, woran wir arbeiten. – Hier sehen Sie das Bildungszentrum, den Kulturkomplex. – So sah alles aus, als wir das erste Mal nach Erfurt kamen, es waren eigentlich noch alles Gemüsefelder. Es war noch gar nichts gebaut. Wir standen also vor dem Problem, eine Methode zu finden, um den wirklichen Raum zu finden, da wir nur die Pläne der Architekten hatten. Wie also konnten wir dies am besten realisieren? Dies ist eine einfache Exakta-Kamera, auf einem Stativkopf und die Methode besteht darin, kleine Roboter-Figuren zu schaffen, wo der Kopf genau in der Mitte des Objektivs sitzt. Diese Methode hat in Spanien sehr beeindruckt, da die Architekten sagten, so etwas hätten sie noch nicht gesehen. Die Größe dieser Roboterfiguren entspricht der Größe eines mittelgroßen Mannes oder einer Frau in Deutschland, und die Mitte des Objektivs entspricht der Augenhöhe der Personen. So kann also die Kamera, die in der Mitte der Modelle aufgebaut ist, darin herumspazieren und die Fotos, die man davon macht, sehen so aus, als hätte man sie in einem wirklichen Raum aufgenommen. Hier sehen wir ein Fragment des Modells und die Kamera, wie sie darin herumspaziert. Die Proportionen der Gebäude zu den Menschen sind exakt, da sich das Objektiv immer in Augenhöhe der Figuren bewegt, also der eigentlichen Blickrichtung der Menschen. Alle Fotos, die auf diese Art und Weise gemacht wurden, sind so, als würde ein Mensch dort spazieren gehen.

Es ist schade, daß wir nicht mehr Zeit haben, denn die erste Etappe dieser Arbeit war die schwierigste und das, was die Leute in Spanien am meisten begeisterte, da es die optische Analyse des wirklichen Raumes war. Alle Bilder, die mit dieser Methode gemacht werden, können keine optischen Fehler haben, da sie von vornherein in den richtigen Raum geplant sind. Die Mehrzahl der Dias beschäftigt sich eben mit dieser ersten Etappe. Hier haben wir angefangen, nach den Plänen der Architekten die ersten Graphiken zu machen. Wir haben sozusagen in zwei Ebenen gearbeitet, einerseits mit den gewöhnlichen Methoden und zum anderen mit der Projektion, der optischen Methode. Diese Sachen sind mit einem Diapro-

jektor vergrößert worden. Hier sieht man es ganz genau. Ich hatte schon mit dieser Arbeit angefangen, um dann die Grafiken herzustellen. Das ist die Erste. In dieser Zeit trug das Gebäude noch nicht seinen heutigen Namen „Haus Moskau“, sondern nur Kulturhaus. Hier sieht man auch ganz klar, wo damals das Bild hinsollte. In der ersten Analyse wurde damals noch der Hauptgesichtspunkt, die Straßenbahnhaltstelle, so geplant, daß man auf den Nebeneingang zuzug. Anhand dieser Analyse wurde dann die weitere Arbeit gemacht. Hier ist die gleiche Grafik, aber schon etwas weiterentwickelt. Man hat uns die Freiheit gelassen, das Thema auszusuchen, aber ich hatte zu diesem Zeitpunkt noch kein konkretes Thema. Ich dachte an etwas Allgemeines, so in etwa Natur – Mensch – Kultur, da es ein sehr weites Thema war, nicht nur für ein kulturelles Zentrum, sondern etwas, was uns Alle angeht. Das ist sehr wichtig.

Diese roten Linien bedeuten die Zirkulation der Fußgänger und das ist sehr entscheidend für die Außenwandmalerei. Bis heute herrscht immer noch die Renaissancekonzeption der Räumlichkeit vor, was man so Integration zwischen Architektur und Städtekunst nennt. Diese besitzt nur zwei Faktoren und beide sind statisch. Eines ist das Gebäude und das andere ist das Bild oder eine Plastik. Und es war ein großer Maler unseres Jahrhunderts, David Alfaro Siqueiros, der festgestellt hat, daß es einen sehr wichtigen Faktor gibt, der nicht statisch ist, sondern dynamisch. Das zerstörte natürlich die ganze Renaissancekonzeption, an der man bis heute festhielt, und dieser Faktor ist das laufende, zirkulierende Publikum. Und das ist sehr wichtig, daß er darüber nachgedacht hat, da es genau mit der neuen Konzeption der Physik Albert Einsteins übereinstimmt. Bis jetzt sagte man, die Künste der Räumlichkeit und die Künste der Zeit. Diese ist aber falsch. Es gibt keine Zeit ohne Raum und keinen Raum ohne Zeit.

Das war ein Tafelbild, sogar das kleinste Tafelbild. Man braucht eine bestimmte Zeit, um es zu verstehen und man muß es sich manchmal mehrere Male anschauen. Was soll es dann erst bei einem großen Bild werden? Ein großes Bild hat ja eine Menge von verschiedenen Gesichtspunkten! Dies habe ich nach dem spanischen Bürgerkrieg in Mexiko, bei meiner Zusammenarbeit mit Siqueiros gelernt. Aber ich habe diese Sache weiterentwickelt und ich sage dies jetzt ohne Arroganz, und auch nicht, weil ich denke, daß ich mehr Talent als Siqueiros besitze, sondern weil Siqueiros nicht das Glück hatte, in einer sozialistischen Gesellschaft zu arbeiten. Die mexikanische Wandmalerei besteht hauptsächlich aus Innenwandmalerei. Mindestens 90% sind Innenwandmalerei und das wenige, was an Außenfassaden gestaltet wurde, war eine

Applikation, eine mexikanische Anwendung der Erfahrungen, die man aus der Innenwandmalerei machte. Im Jahre 1970 ist Siqueiros nach Berlin gekommen. Ich lese jetzt vor, was Siqueiros gesagt und geschrieben hat, über das was er von mir gesehen hat bei seinem Besuch.

„Renau hat sich, seit er mit uns in Mexiko gearbeitet hat, dem Geist einer Bewegung militanter Kunst zu eigen gemacht, aber er ist dabei nicht stehengeblieben, sondern er ist um einige bedeutende Schritte über sich hinausgegangen, besonders in der Lösung der auch für uns neuen Probleme der Wandmalerei.“
(David Alfaro Siqueiros)

Das demonstriert, daß viele Male die Bedingungen, unter denen man arbeitet, wichtiger sind, als das Individuum. Und wenn Siqueiros hier gearbeitet hätte, hätte er auch ganz verschiedene Dinge gemacht, also ganz andere Sachen als in Mexiko. Dies steht auch im Einklang mit meinen Prinzipien aus jungen Jahren, die ich hatte und noch habe. Man spricht sehr viel von der Verbindung von Form und Inhalt, aber man spricht nicht über die Funktion der Dinge, der Werte. Was meine eigene Erfahrung anbelangt, so ist der entscheidende Faktor die Funktion, die ein Kunstwerk spielt, ob es eine Buchillustration, ein Tafelbild oder etwas anderes ist, entscheidend ist in jedem Fall die Funktion des Werkes, die gesellschaftliche Funktion, die entscheidet über Form und Inhalt. Vor nicht sehr langer Zeit hätte man das als Formalismus abgetan.

Ich kann keine Skizze machen, wenn ich nicht zuvor die Räumlichkeiten analysiere, optisch analysiere. Wenn ich nicht eine Serie von optischen Problemen löse, komme ich zu keinem Inhalt, denn erst die Lösung dieser gibt mir den gewünschten Inhalt. Welche Menschen wohnen hier, was und wo arbeiten sie, wie laufen sie, womit ich die Richtung meine, aus der sie kommen usw. – da gibt es eine Menge anderer Probleme. Erst wenn ich all diese Probleme gelöst habe, kommt der Inhalt von alleine. Es handelt sich also um einen Prozeß, ein Analyseproblem und ein Denkproblem.

Das sind ganz einfache Fotos, gemacht von einem Computer, der die Durchlaßdichte des Fahrzeugverkehrs auf einer Autobahn anzeigt. Bei den roten Linien handelt es sich um die Schlußlichter der Autos, bei den weißen um die Scheinwerfer. Das gleiche Prinzip haben wir verwendet. So nenne ich den Betrachter des Bildes auch scherzhaft den Statistikbetrachter. Das ist eine andere Sache, hier eine Plattform, die Poliklinik und eine andere Ecke des Kulturzentrums. Hier steht das gleiche Problem, wie bei den Autos, denn es gibt auch hier eine Studie der Zirkulation der Leute, also aus welcher Richtung sie kommen und in welche sie gehen. Es gibt hier zwei Zugänge,

der eine zur Poliklinik und der andere zum Kulturhaus. Uns interessierten jetzt die möglichen gegenteiligen Gesichtspunkte, die [wir] zum Maßstab nehmen mußten. Auf diesem Dia sehen wir, durch Pfeile angedeutet, die beiden Eingänge zur Poliklinik und einige Leute, die davor auf Bänken sitzen. Leider kann ich nicht die ganze Entwicklung dieser Arbeit zeigen, da es dann sechs bis sieben Stunden dauern würde.

Hier sehen Sie eine technische Studie – das ist eine Rampe, auf der die Autos zur Poliklinik fahren – diese ist von dunkel bis hellgrau ausgelegt. Dies ist eine Mauer, um die Unterführung zu schützen. Diese wurde gebaut, um ein Wandbild zu tragen, das völlig andere Probleme beinhaltet als die anderen Wandbilder. Hier fingen wir schon an, Modell zu bauen, obwohl wir auch kein Thema hatten. Dies ist unser Arbeitstisch. Hier ist der Anfang des Modells der Poliklinik, schon montiert, da die Plattform von ihrer Räumlichkeit sehr klein ist. Würden es nur zwei Wände seien, so wären die Wandbilder völlig deformiert. In dieser Stufenwandmalerei ist es in verschiedene Teile getrennt, und man [muss] jedes einzelne für sich betrachten, unabhängig von der Gesamtheit des Wandbildes. Die Schwierigkeit bei dieser Sache ist, daß man eine Einheit haben muß in der Gesamtheit, also von weitem gesehen, auch wenn man jedes Bild für sich betrachten kann. Hier haben wir schon Figuren auf das Modell des Kulturhauses gestellt. Da oben ist die Grafik, die ihr eben gesehen habt, und nach dieser Analyse wurde dann das Modell gefertigt. Hier sehen wir nochmals die Kamera und die Fotos, die mit ihr gemacht wurden, und die uns die Lösung der richtigen Räumlichkeit geben. Hier der Apothekenteil, auch im Modell.

Jetzt zeige ich ein paar Dias von der Gesamtansicht! Es sieht so aus, als würde dort jemand stehen und das Bild betrachten, so kann es auch kaum Fehler geben. Hier sehen wir wieder die Apotheke, den Eingang von der Poliklinik und der dunkle Fleck, dort am Boden, das sind Lüftungsschächte der Garagen. Das ist ein Modell von der ersten Konzeption der Poliklinik. Hier sieht man den Hauptgesichtspunkt aus der weitesten Entfernung und man sieht auch, daß die Komposition einheitlich sein soll. Die geometrische Form, die hier zu sehen ist, hat kein anderes Ziel, als die optische Deformierung zu studieren. Es ist kein bildnerisches Element. Jetzt sieht man, obwohl ein 90°-Winkel vorhanden ist, dass der optische Eindruck fast horizontal ist, als es nur eine Fläche sei. Hier sehen wir es nochmal von nahem. Die Proportionen sieht man hier von den Leuten zur Wand. Die Figur ist 1,70 Meter hoch, unten ist noch ein Sockel von 20 Zentimeter. Wenn man jetzt von den 1,70 Meter 20 Zentimeter abzieht, so verbleiben noch 1,50 Meter. Die Wand ist genau drei Meter hoch und so ist das Auge

des Betrachters immer in der Mitte des Bildes. So ist also die Mitte des Bildes immer im optischen Blickwinkel, auf Höhe der Augen.

Jetzt kommen wir schon zum eigentlichen Objekt. Diese eben ausgeführten Objekte wurden auf später verschoben. Wir haben uns jetzt nur noch auf das Haus „Moskau“ konzentriert. Hier ist der Schnitt, den wir uns extra herausgesucht haben. Nochmal das gleiche. Das Wandbild war damals 6,90 x 18 Meter groß, und wir hatten schon an dem ersten Entwurf mit diesen Daten gearbeitet. Damals sollte hier die Straßenbahnhaltstelle sein. Diese lag etwa 30 Meter vom Haus „Moskau“ entfernt, welches aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Bau war. Wenn man von der Haltstelle kam, sah man es aus dieser Perspektive. Die ganzen Zeichen und Kreise, die sie sehen, haben keinen Sinn und diesen zur optischen Deformierung, also wie man es aus verschiedenen Gesichtspunkten sehen wir, wenn die Leute daran vorbeigehen, sah man es so.

Das waren die allerersten Skizzen von einem schon konkreten Thema. Ich fing mit einem abstrakten Schema an, von dem Thema, welches ich mir gestellt hatte. Das war die Aktion; von der Natur zu nehmen und der Gesellschaft geben. Es gibt hier ein zweites Zeichen, welches zwei Kreise darstellt, ich wollte es als das weibliche und männliche Symbol verwenden, um eine parallele Aktion von Geben und Nehmen auch hier zu erziehen. Dies habe ich gemacht um eine Deformierung der allgemeinen Auffassung von der heutigen Ökologie zu erreichen, was sehr wichtig ist. Deshalb eben dieser Parallelismus. Es ist eine geerbte Sache des Vaterlismus, daß die Frau etwas unter dem Manne steht, also die Frau passiv, der Mann aber aktiv ist. Das ist aber eine Lüge. Diese Auffassung stammt noch aus der Zeit als die Zivilisation anfang seßhaft zu werden und in der es eine Arbeitsteilung gab. Nach dieser Auffassung hatten sich die Frauen mit Agrikultur, Stricken, Nähen, Kochen, Saubermachen und dem Kinderkriegen zu befassen. Wenn aber eine Frau mit einem Mann ins Bett geht, ist sie in keinem Fall passiv, der Passive ist eigentlich der Mann. Die Männer sind in diesem Fall nur automatisch Produzenten von Rohstoff, den die Frau aufnimmt, um mit diesem etwas Neues zu produzieren, ein Kind, um diese dann der Gesellschaft zu geben. Für mich ist das keine Passivität. Für mich ist dies eine sehr wichtige komplementäre Sache im Sozialismus, da hier im Prinzip die gesetzliche Gleichheit von Mann und Frau bereits gelöst ist. Man muß aber nicht glauben, daß die Frau absolut das gleiche machen kann wie der Mann, denn das ist nicht wahr, da sie von ihren biologischen Funktionen her keine Berufe ausüben darf, die diese beeinträchtigen würden. Natürlich ist

beim Sexualakt der Orgasmus das Ende, aber die Frau hat danach noch einen langen biologischen Prozeß zu durchlaufen. Ich glaube, daß die Frau, ob sie nun Kinder bekommen kann oder nicht, immer eine Frau unterschiedlich zum Manne bleibt, nicht anders, sondern das Gegenteil, komplementär, ohne den es keinen historischen Dynamismus gibt. Aber ohne diesen würde sich die Menschheit nicht weiter entwickeln können. In Verbindung mit der Ökologie vergessen wir Männer oft, daß es ein Stück reinster Natur gibt, welches wir Tag für Tag in unserer Nähe haben und auch im eigenen Bett, aber wir sprechen öfter von der reinen Luft, dem reinen Wasser, als von unseren Frauen! Das müssen wir aber beachten, denn der Organismus der Frau ist sehr fein und delikat, aber nicht schwach. Es gibt Sportarten, die die Frau nicht ausüben darf, z.B. Boxen, Gewichtheben usw., aber am Anfang der sozialistischen Revolution und der damit verbundenen Gleichschaltung der Geschlechter ging dies auch ins Extreme. So haben eben auch Frauen die schwere Arbeit geleistet, wie beispielsweise Maurerarbeiten ausgeführt. In Ausübung dieser Arbeit haben sich viele von ihnen bleibende Schäden zugezogen und das muß man eben beachten. Hier sind auch wir Männer verantwortlich und nicht nur die Regierungen der einzelnen Länder, denn wir müssen unseren Frauen, Müttern, Schwestern, die Arbeiten abnehmen, die eben zu solchen Schädigungen führen können. Jetzt sehen wir die optischen Projektionen der verschiedenen Gesichtspunkte. Hier beherrscht die Aktion des Greifens, also des Nehmens und dieser Teil hier links ist deformiert, wird also kleiner. Der rechte Teil hingegen ist größer, da er der Teil des Gebens ist. Dies hängt eben mit den verschiedenen Gesichtspunkten zusammen.

Und hier ist der erste Entwurf. Darauf stand, es soll hier keiner reinkommen, der nichts von Geometrie versteht, da die Geometrie immer Symbol der Denkdisziplin und der Kultur war. Hier ist nochmals das gleiche Foto aus verschiedenen Gesichtspunkten aufgenommen, um die Fehler bei der Arbeit zu studieren. Ebenfalls vom Gesichtspunkt des Betrachters aufgenommen. Hier sieht man ein Stück des Bildes, und zwar den Naturteil, also Unkraut und Gräser und ich habe den Apfel genommen, da er einen komplexen Sinn hat, er ist sozusagen das Obst an sich, die Frucht, die schon in der Bibel auftaucht und eine unglückliche Geschichte durchmacht. So gut wie sie schmecken, so wurden doch die Apfelbäume in der Bibel schon der Baum des Guten und des Bösen genannt und somit ist der für sich schon zu einem Symbol geworden.

Um Geometrie produzieren zu können, muß man erst Äpfel essen, aber er steht auch als Symbol des Nehmens, wie man

hier oben sieht. In der Mitte oben sehen wir das Zeichen von Mann und Frau, bereits miteinander verbunden. Hier sehen wir es aus einer anderen Perspektive, und man sieht auch schon die Deformierungen, die dann korrigiert wurden.

Jetzt kommt bereits die nächste Etappe der Arbeit. Bei meiner Rückkehr von einer Fahrt nach Spanien wurde ich von Erfurt benachrichtigt, daß die Städtebauer den Plan geändert hatten, und so waren auch die zuvor angefertigten Skizzen alle falsch. Ich bin also nach Erfurt gekommen und habe an Hand der vorgenommenen Änderungen festgestellt, daß dieser ehemalige Hauptgesichtspunkt, der zuvor so richtig war, jetzt, in dem neuen Falle, falsch war.

Bevor ich jetzt weiter erzähle, kommen wir erst zu den Farbproblemen. Hier sehen wir die allererste Skizze, die farbig ausgeführt wurde, und man sieht auch hier wieder die beiden Zeichen von Mann und Frau in komplementären Farben rot – grün, es soll bedeuten, [dass] diese Farben auch eine dialektische Funktion [haben] und nicht nur aus Spaß oder aus einem ästhetischen Sinn erkoren [wurden]. Das männliche Zeichen, in einem Grün gehalten, soll ausdrücken, dass es noch ein unreifer Rohstoff ist, den die Frau erst zum Reifen bringt und deshalb ist ihr Zeichen auch in Rot ausgelegt. Andererseits ist für sie die Menstruation ein typisch weibliches Ereignis. Das Problem der Farbe bringt gleichzeitig das Problem der Ausführung mit sich, das heißt, man muß entscheiden, welches Material am besten dafür geeignet ist. Ich hatte schon einige Erfahrung damit, da ich dieses Problem bereits bei anderen Wandbildern hatte.

Hier ist eines der Wandbilder aus Halle-Neustadt, welches in Keramik ausgeführt wurde und wer den Karton nicht gesehen hat, weiß auch nicht, welchen Unterschied es zwischen Realisierung und Karton gibt. Hier gibt es grüne Farben, die eigentlich rot sind, aber dies ist nicht so entscheidend, da hier die Farbe glücklicherweise keine symbolische Rolle spielt. In dem unteren Teil des Diapositivs sieht man es ganz klar, obwohl diese umgekehrt sind, daß diese Wand eigentlich sehr intensiv in der Farbe ist und wenn wir uns das Auto davor ansehen, so sehen wir, daß hier rot eben rot ist und nicht bläulich.

Ich habe festgestellt, [dass] die Farben in der Keramik mindestens 60 Prozent an Farbintensität verloren haben und es ganz einfach blaß bleibt. Hier nochmals eine Aufnahme des Kartons im Vergleich mit der ausgeführten Wand – die Farben waren eigentlich sehr intensiv gewählt, aber wir sehen, was aus dieser Farbintensität wurde. Wenn dieses Problem der Ausführung in Erfurt passieren würden, wäre es eine Katastrophe sowohl in der Funktion wie im Inhalt des Werkes!

Wie ihr seht, ist hier die Rolle der Farbe von entscheidender Bedeutung. Die Leute, die das Wandbild sehen, kennen nicht den Karton und die Umsetzung der Probleme. Durch einen Zufall habe ich ein Material gefunden – Glasfliesen von 5 x 5 cm, also sehr klein, das in seiner Farbe sehr intensiv ist.

Man arbeitet hier schon mit vorher fertiggestellten Materialien, was bei der Keramik nicht der Fall ist, welches zwei Ursachen hat. Die Farbe in der Keramik nennt man Glasur, welche durchsichtig ist. Damit die Keramikfliesen die richtige Farbintensität bekommen, muß man auf Fliesen malen, die weiß sind, die es hier aber nicht gibt, und so verwendet man ockerfarbene bis braune, welche natürlich die ganze Farbe in sich aufsaugen.

Bei den Glasfliesen bestellt man schon die Farben, die man benötigt und diese sind dann eben auch rot oder blau, so kann es hier keine Probleme mehr geben bei der Umsetzung. In diesem Objekt muß man das Rot rot und das Grün eben grün usw. [machen]. Diese Farben, [die] keinerlei Verbindung mit ästhetischen Werten [haben], haben die Aufgabe, den Inhalt hervor zu heben. In diesen ganzen Richtungen kann man mit ihnen arbeiten, man sie als Ganzes oder halb durch[ge-]schnitten auch als Diagonale verwenden.

Hier haben wir angefangen, an einer Arbeit mit der uns zur Verfügung stehenden Farbpalette zu probieren. Es ist die optische Mischung der Farben, so eine Art rationalisierter Konstruktivismus, denn es ist ja bekannt, daß im Konstruktivismus mit reinen Farben gearbeitet wird, die nur optisch gemischt werden. Durch diese Mischung wirken sie sehr lebendig.

Um dieses Resultat zu kontrollieren, mußte sehr viel gearbeitet werden. Das ist mein Haus im Hintergrund, wie man in Spanien sagt, euer Haus. Wir haben einen Quadratmeter, mit den uns zur Verfügung stehenden Farbmuster belegt, und dieses Modell oder diesen Versuch, ganz wie ihr wollt, aus dem Fenster des Ateliers gehangen. Diese untere Linie dort ist genau der untere Bildrand am Wandbild am Haus Moskau von der Haltestelle der Straßenbahn aus betrachtet. Gemeint ist in diesem Fall der Punkt vor der Verlagerung der Haltestelle. Jetzt gehen wir etwas näher ran, es sind ungefähr 15 m. so ist das Resultat perfekt und man kann so feststellen, daß die Art der Verarbeitung des Materials positiv ist, die Punkte, die ich dort eingezeichnet habe, sind für mich Orientierungen, da ich wissen muß, welche Idee ich weiterführen muß. Als man mir sagte, daß Veränderungen gemacht worden sind – die Haltestelle z.b. weiter unten lag – habe ich mit den Korrekturen der Arbeit begonnen.

Auf diesem Dia ist der ehemalige Hauptgesichtspunkt durchgestrichen, denn der neue Gesichtspunkt des Betrachters liegt jetzt da, wo sich der Pfeil befindet. Der rote Punkt dort ist jetzt

der Hauptgesichtspunkt für das Bild. Ich habe mich mit sehr viel Pessimismus an die Korrekturen gemacht, da ich wußte, daß die Fundamente des Gebäudes bereits gegossen waren und man hätte diese sehr schwer verändern können. Ich habe dann einen sehr bescheidenen Vorschlag gemacht. Das ist die Fläche, die dort war, die gleiche Größe des vorherigen Bildes, aber eben auf diesen Winkel gestellt mit einer Kurve von 60cm Radius. Hierfür muß ich meinem Freund Rothe danken, denn er ist verantwortlich dafür, daß diese Sache angenommen wurde, denn auch er war sehr pessimistisch.

Wir mußten zuerst die Ordnung des Themas ändern, der Teil des Nehmens mußte nach links, der des Gebens nach rechts. Den gleichen Entwurf habe ich auf einen Winkel redigiert, der den gleichen Radius hat. Das war in diesem Fall natürlich eine Katastrophe, da die Hände optisch sehr deformiert sind und man sieht sie eigentlich nur aus einer ganz bestimmten Richtung ganz. Schaut man von der anderen Seite her auf das Bild, sieht man sie getrennt.

Hier sieht man schon ganz deutlich die Deformierungen. Die erste Farbskizze. In diesem Dia wurde das Licht studiert. Nachmittags trifft das Licht auf diese Seite, wo sich die Geometrie befindet und morgens ist es auf der anderen Seite. Das muß man alles beachten, denn das Bild ändert sich sozusagen mit den verschiedenen Tageszeiten und dem damit in Zusammenhang stehenden Licht und ihr werdet am Ende sehen, warum das so ist. Das war ein Geschenk, das mir die Architekten gemacht haben – die schwarze Linie dort ist mein Vorschlag gewesen, und Koll. Roth hat darauf einfach alles geändert – aber die Kurve, die er machte, war wesentlich besser als meine. Ich hatte eine Kurve von 60 cm Radius veranschlagt, aber es wurde eine Kurve von 5.60 m entschieden. Bei diesem Ausmaß geht das Licht sehr weich von der einen zur anderen Seite über, also vom Morgen zum Nachmittag, denn es gibt keine Deformierung.

Diese ganze Sache hat uns eine Höllenarbeit gekostet. Wir haben dann ein Modell gebaut, welches sozusagen ein Kontrollmodell ist, da die Entwürfe bereits angenommen waren. Das Modell hat die Aufgabe, Fehler am Karton zu vermeiden oder es eben durch dieses zu korrigieren. Hier ist die Studie der ersten Deformierung durch optische Mittel, und man sieht hier schon einen Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil. Wenn man von weitem auf das Bild schaut, so ist die Kurve nicht zu sehen, da man ja frontal draufschaut.

Das ist meine Tischlerei, und man hatte hier schon angefangen, die Rahmen für den Karton zu bauen und ich habe parallel dazu dieses Extramodelle angefertigt. Ich habe meinen Mitarbeitern sehr viel Freiheit gelassen in der Ausführung des

Kartons und ich habe bis zum heutigen Tage noch keine einzige Linie auf dem Karton gemacht. Ich habe nur am Modell gearbeitet, am Entwurf. So habe ich sowohl die Treffer, als auch die anfallenden Fehler meiner Mitarbeiter gesehen und konnte so sehr genaue Korrekturen machen. Die Korrekturen, die ich am Modell mache, wurden dann auf den Karton übertragen und umgekehrt.

Die erste Etappe war natürlich sehr anstrengend, weil wir mit dieser Methode noch keinerlei Erfahrungen hatten. Hier arbeitet man am Karton und man sieht hier schon unsere Methode. Wenn ihr richtig draufschaut, seht ihr die Fliesen auf dem Karton, diese feinen Linien sind sozusagen die Fliesen und es gibt mehr als 80.000 davon. Hier arbeiten die Mitarbeiter an der optischen Mischung der Farben, und hier sieht man das Resultat. Es sind in diesem Fall fünf verschiedene Farben, aber von weitem wirkt es sehr dynamisch. Diese viereckigen und dreieckigen Dinger stellen die Fliesen dar. Diese Sache hatte ich angefertigt, da wir ein Problem wegen der Ausführung bei [VEB] Stuck und Naturstein hatten, welches sich darauf bezog, daß man die Fliesen nur gerade schneiden kann und wir aber einige Kurven im Wandbild haben, die aber auch durch gerade Schnitte optisch als Kurve hervortreten. Auch hatten wir die Kollegen von [VEB] Stuck und Naturstein noch nie mit dieser Methode gearbeitet, sondern immer nur dekorative Sachen gemacht. Wir haben anhand dieser Grafik beweisen können, daß auch mit geraden Linien die Kurven perfekt werden. Diese Grafik wurde aus diesem Grunde im Maßstab 1:1 angefertigt. Hier sehen wir den aktuellen Zustand des Modells und hier den einzigen Teil, der noch nicht ganz fertig ist. Es ist der Naturteil, der sehr barock wirken muß und sehr warm in den Farben. Es soll eine Hymne an die Natur werden, hauptsächlich der wilden Natur, was einige Leute auch Unkraut nennen. Das dort unten ist die wirkliche Kurve des Kartons, und die alte Zeichnung wurde auf diese Kurve projiziert, um die Deformierung zu erzeugen. Dieses Material habe ich mir zusammengesucht, um den Teil der Natur zu beenden. Dies ist aus einem sehr bekannten Buch „Urformen der Natur und Kunst“ aus dem Jahre 1936 über Pflanzen.

Diese Fotos habe ich in meinem Garten aufgenommen, um ebenfalls in diesem Teil eingearbeitet zu werden. Tiere werden nur durch einen Schmetterling und eine Schnecke dargestellt, da ich keine illustrierte Sache machen will.

Hier wurde bereits am Naturteil gearbeitet – das ist der Hauptgesichtspunkt, das die Hand, die gibt und hier die Hand, die nimmt und man sieht auch die Zeichen. Hier sieht man den Parallelismus zwischen diesen beiden Aktionen und die Fotografie ist vom Gesichtspunkt des Betrachters aus gemacht.

Hier ist die Problematik des Werkes zu sehen, der linke Teil, der sehr bewegt und zugleich sehr barock sein muß, da es das Geben ist. Es ist eine Lehre für die Architekten und Erbauer von Städten. Dort wo man die weißen Linien sieht, das soll Millimeterpapier darstellen, als Traum für die Zukunft, der aber schon auf dem Papier steht. Es ist aber auch als kleine Kritik unserer Städtebauer gedacht, denn da ist die Idee, die Einstein'sche, daß die Architekten nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit berechnen müssen. Es gibt hier auch ein paar Bäume, eigentlich nur einen, aber einmal im Winter, im Frühling, im Sommer und im Herbst. Der Architekt muß also auch mit der jährlichen Farbänderung rechnen, denn es gibt zur Zeit eine Arbeitsteilung, die ein bißchen schlecht ist, denn die Gartenbauarchitekten werden immer erst zum Schluß herangezogen, wenn schon alles fertig ist. Dann können natürlich Katastrophen passieren, wie es mir in Halle-Neustadt ging. Dieses Modell ist schon beendet, obwohl es hier noch Fehler gibt, die dann am Karton geändert werden. Der Karton wird also besser sein, als das Modell. Hier sehen wir die Zeit und Einstein sagt schon nicht mehr Raum und Zeit, sondern Raum-Zeit, da es die rationellste und vernünftigste Art ist, dies zu sagen.

Das ist nochmal der Anfang des Werkes und ich möchte jetzt meine Ausführungen beenden und euch Danke sagen. Wer hätte gedacht, daß der größte Traum meines Lebens in Deutschland und noch dazu in Erfurt seine Erfüllung finden würde. Die Problematik, die hier herauskam, ist schon sehr alt für mich, denn ich habe schon als junger Mensch daran gearbeitet und daran gedacht, dies einmal auszuführen. Aber die Kategorie dieser Arbeit ist größer als meine persönliche Fähigkeit als einzelner Mensch, und so ist meine wichtigste Erfahrung hieraus, daß diese Arbeit von einem hochqualifizierten Kollektiv ausgeführt werden muß, da es zu viele Probleme gibt, die der Einzelne nicht lösen kann.

Ich habe in der DDR sehr viele photographische Analysen gemacht mit Diapositiven, von ein und dem gleichen Raum in verschiedenen Jahreszeiten, aber so klein die DDR auch ist, so wachsen doch nicht an allen Orten die gleichen Bäume. Auch gibt es noch das Problem, daß manche Bäume in verschiedenen Städten verschieden groß werden, obwohl es der gleiche Baum ist. Als in die DDR kam, war ich in sehr vielen Parkanlagen und habe die Vegetation studiert. Ich war 4 Jahre Professor am Institut für Bildende Kunst und Architektur in Naumburg und habe Vorlesungen über Farbe usw. gehalten. Dort habe ich auch den Vorschlag unterbreitet, ein Institut zu gründen, welches Informationen über die Vegetation, Pflanzen, Bäume usw. sammelt, damit das die Maler verwenden können



163.1 Renau nach einem Vortrag im Kunstkabinett Erfurt, links Monika Besser vom Kunstkabinett, rechts Marta Hofmann, 1977

und es nicht jeder Maler für sich alleine machen muß, da dies sehr viel Zeit kostet.

Das ist die Ansicht einer Renaissancestadt von Piero de la Francesca. Wie man ganz deutlich sieht, gibt es keinen einzigen Baum, nicht einmal eine Unkrautpflanze ist zu sehen. Warum ist das so? Die Stadt ist Florenz, und in der Renaissance war sie nur ein Dorf verglichen mit unseren heutigen Städten. Am Ende jeder Straße gab es eben Land und es war schon alles grün. Die damaligen Architekten konnten sich aus diesem Grunde nicht vorstellen, weshalb sie auch noch Bäume in die Nähe der Häuser pflanzen sollten. Heute aber, bei unserer monströsen Bauweise in den Städten, sind die Bäume ein Problem zwischen Leben und Tod und eben für unsere Enkel von ganz wichtiger Bedeutung und daran muß man denken! Das schlimme ist, daß viele Menschen nicht weiter als einen 5-Jahrplan sehen, und nicht daran denken, was nach diesen fünf Jahren ist.

Als ich das erste Mal nach Halle-Neustadt fuhr, um mein Wandbild an der Mensa zu photographieren, das bereits montiert war, hatte man davor Bäume gepflanzt. Diese standen in einem Abstand von weniger als 10m vom Bild entfernt. Ich habe dann gefragt: „Weshalb habt ihr dafür Geld ausgegeben, wenn man die Wand durch Bäume verdeckt?“ Die Gartenbauarchitekten haben daran nicht gedacht, und eben nur Bäume gesetzt. Die Bäume mußten also entfernt werden und ich konnte an diesem Tag keine Fotos machen. Da die Bäume bereits 5m hoch waren, war es natürlich ein Verlust, der nicht hätte sein müssen. Als ich wieder nach Halle fuhr, um endlich die Fotos

zu machen, sah ich, daß man Wesentliches verändert hatte, aber auch dies war keine Lösung, da man jetzt sehr farbintensive Blumen gepflanzt hatte, die in einem krassen Gegensatz zu der blassen Keramik standen. Ich habe dann in einem privaten Gespräch mit einem Architekten eine Lösung gesucht und so glaube ich auch gefunden. So kam letztlich doch noch eine Integration zu Stande.

Auf diesem Dia sieht man es ganz deutlich, da die Farben in keiner Weise dem Bilde schaden, sondern ganz im Gegenteil, denn sie passen sehr gut zu dem grauen Stein am Sockelrand. Jetzt werde ich euch etwas erzählen: Als ich noch sehr jung war, habe ich bereits in Mexico angefangen, das Licht zu studieren. Das Licht von ein und demselben Standpunkt des Betrachters aus, und zwar von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Ich hatte mir also einen Packen Essen mitgenommen und Bier und ging an den Strand des Pazifischen Ozeans und habe dort diese Aufnahmen gemacht. Jede halbe Stunde habe ich ein Dia gemacht, wovon ich heute nur eine begrenzte Auswahl mitgebracht habe, da dies für meine Erklärungen ausreicht. Das ist sehr interessant, die Farbe an ein und demselben Tag zu studieren, wie es sich auf dem Felsen dort abzeichnet. Es ist immer der gleiche Stein, worauf das Licht des Himmels fällt. Ich stand dort an die 11 Stunden und habe Dias gemacht. Hier geht schon die Sonne unter.

Vielen Dank nochmals, daß mein Traum in Erfurt in Erfüllung gehen konnte! Das ist aber nun das Ende des Vortrages und es können jetzt Fragen gestellt werden.

KOLL. WIESE Man kann jetzt zu dem, was Prof. Renau ausführte, Fragen stellen, zu dem Wandbild und zu den Entwürfen.

FRAGE Wie groß ist eigentlich Ihr Mitarbeiterstab und welche speziellen Aufgaben hat jeder einzelne?

RENAU Die Aufgaben ändern sich ständig, aber sie lernen et- was dabei und ich auch. Es gibt bei uns Etappen von völliger Anarchie und Etappen von ausgesprochener Disziplin, da ich sonst sauer werde. Mir tun die Anarchieetappen nicht leid, da auch ich daraus sehr viel gelernt habe. Ich lerne auch so die Leute besser kennen und lerne auch aus ihren Fehlern. Lenin hatte recht, das schlimmste ist nicht, Fehler zu machen, son- dern sie nicht zu korrigieren und das ist das, was ich mache. Natürlich ist das geldlich gesehen ziemlich teuer, aber ich bin doch glücklich. Es waren immer 5–6 Leute, die mitgearbeitet haben und das ist mein geldlicher Ruin. Einer ist woanders arbeiten gegangen, und so bleiben die, die schon dabei waren und neue. Es ist aber so, daß nicht alle zur gleichen Zeit ar- beiten können, da nicht genug Platz vorhanden ist, und man- che auch nur an einem Tag kommen, da sie noch zur Schule gehen, wie Peggy zum Beispiel. Sie kommt eben, weil es ihr Spaß bereitet. Das hier, ist mein Finanzmann, mein Rockefeller. Peggys Dreiecke kriegt man nicht mehr ab, und ich weiß nicht, wie sie das gemacht hat. Ich habe zwar keine richtigen Freunde, aber sehr viel junge Leute, die mich besuchen!

FRAGE Wenn ich das richtig deute, so ist in der Verbindung Natur- Gesellschaft in der Mitte ein Kreuz nach unten angelegt, zu sehen.

RENAU Das ist das weibliche Symbol in der Biologie, das männ- liche Symbol hat einen Pfeil nach oben!

FRAGE Ich hätte das mehr als ein wirkliches Kreuz gedeutet, möchte aber nicht hineininterpretieren.

RENAU Ja, das stimmt, das fällt auf! In der Mathematik gibt es ja auch das Kreuz, und es gibt noch andere Deutungen. Was ist z.B. ein Genie? Ein Obermensch oder Supermensch? Es gibt keine, es ist nur Arbeit!

FRAGE Im ersten Moment kann man den Eindruck haben, daß es etwas mit der Kirche zu tun hat.

RENAU Wenn man es längere Zeit betrachtet, wird man aber nicht nur den Pfeil sehen, sondern noch die anderen Bildele- mente. Man muß immer die Gesamtheit eines Werkes be- trachten. Was das Kreuz betrifft, so bin ich von der biblischen Geschichte ausgegangen. Der Pfeil ist dunkelgrün auf weiß, das Kreuz hingegen ist ein mittleres Grün mit einem bißchen rot, aber welches nicht so kräftig ist. Das sind natürlich alles Probleme, die entstehen können und man muß immer an das Warum denken.

MARTA Wenn jemand gläubig ist, kann ihn das Bild sogar inter- essieren, da eben dieses Kreuz dort ist.

FRAGE Warum sind Sie 1958 in die DDR übersiedelt und wie kam das?

RENAU Es war sozusagen meine zweite Immigration! Meine zweite Katastrophe! Die erste war, als ich aus Spanien ausriß unter Lebensgefahr. Ich bin einige Minuten bevor die Faschis- ten nach Barcelona kamen weggefahren. Im Jahr 1958 wur- de mir in Mexico das Leben unmöglich gemacht. Es wurden innerhalb von zwei Monaten zwei Attentate auf meine Person verübt und ich konnte mich beide Male nur durch ein Wunder retten. Ich hatte schon zuvor ein paar Kontakte zur DDR und man hatte mir einen Vertrag mit dem Deutschen Fernsehfunk angeboten. Ich sollte hier graphische Filme machen. So bin ich also regelrecht aus Mexico geflohen! Ich habe dort natür- lich sehr viele Sachen verloren und konnte nur einen geringen Teil mitnehmen. Ich hoffe aber, daß es nicht zum dritten Male passiert.

MARTA Also Attentate macht man hier nicht, Renau. Man ist hier sehr friedlich und weist die Leute nur aus.

RENAU Es war genau solch ein Attentat, wie man es auf Anna Seghers verübt hatte. Ich hatte in einer Straße mein Atelier, welches nur 5 Minuten von meiner Wohnung lag. Als ich des morgens gegen 3 Uhr schlafen gehen wollte, hörte ich beim Überqueren der Straße hinter mir ein Auto, das in voller Fahrt auf mich zukommt. Die Straße, in der ich wohnte, war sehr schmal und es kamen dort recht selten Autos durch, aber die- ses kam sehr schnell um die Ecke gefahren und fuhr dann auf dem Bürgersteig weiter. Damals trieb ich noch sehr viel Sport und konnte so schnell reagieren und zurückspringen. Dann habe ich dem Auto nachgeschaut und festgestellt, es hatte kein Licht an. Es fuhr auch sehr schnell weiter. Damals hatte ich noch gedacht, es sei ein Betrunkener, aber nach zirka 20 Tagen geschah das Gleiche und man hatte mich diesesmal am Bein gestreift. Ich war sehr erschrocken und habe dann des Nachts im Atelier geschlafen. Dann packte ich meine Sa- chen und bin hierher gekommen. Ich bin ausgerissen, nicht wie ein Tapferer!

Ich komme jetzt wieder zum Wandbild. Dieses Wandbild ist ei- ne Sache mit großem politischem Inhalt, auch wenn es nicht so scheint, da es etwas sympathisches, deutliches, sehr opti- sches ist, aber eben mit einem politischen Aspekt.

FRAGE Das Problem der Umwelt ist heutzutage sehr groß, und deshalb kommt man auch zu diesen Themen. Das Land in der DDR, die Erde, ist sehr verarmt, da sie mit vielen chemischen Mitteln, wie Insektenvertilgungsmitteln, Dünger usw. durch- zogen ist.

RENAU Welche Frage war es noch?

FRAGE Ich habe keine Frage, sondern wollte nur sagen, daß es sehr begrüßenswert ist, daß wir zu einem solchen Wandbild kommen. Wir brauchen mal ein Wandbild, welches unsere Bürger in unserem Wohngebiet erfreut. Wir haben zwar keine politische Agitation darin, aber die Farben sind so gewählt, daß sie einen erfreuen. Das starke Konzentrat des Menschen ist das Symbol des Bildes. Wir haben das Gegenstück im Bild, mit einer politischen Aussage, im Ried zu verzeichnen. Kein politisches Gegenstück, das will ich nicht sagen. Ich habe im Wohngebietsausschuß oft genug darauf hingewiesen, daß wir eben eine kunstverbundene Architektur brauchen, die allgemein verständlich ist. Wir wollen ja mit unserer Kunst erziehen. Die Leute sollen hinsehen und nicht uninteressiert daran vorübergehen. Wir können nur hoffen, daß die Farben nicht verblassen, denn dies wäre sehr schade, aber hier ist ja die Umweltverschmutzung gar nicht so groß.

RENAU Das glaube ich nicht, denn es wäre eine Katastrophe. Die Sache ist ja auch so, daß die Farben eine starke psychologische Wirkung haben, sie können die Nerven der Leute beruhigen, die Psyche der Leute beeinflussen. Ich möchte hier ein Beispiel bringen. Ein Gebäude mit einer Ecke. Ein Mann geht daran vorbei, und man sagt, mir, daß ich zwei Wandbilder machen muß. Eines rechts und eines links. Es ist eine sehr große und lange Straße. Auf der linken Seite einige Industriekomplexe, auf der anderen Seite Wohnhäuser. Jetzt treten für mich die ersten Fragen auf. Arbeiten vielleicht die gleichen Leute in dem Industriekomplex, die auch in diesen Wohnungen wohnen? Ja! Wir haben jetzt hier die Ecke und ich muß also auf beide Seiten ein Bild schaffen. Ich kann also nie an der Seite, wo sie wohnen ein Bild schaffen, das keinen sozialistischen Inhalt hat, denn hier gehen sie des morgens vorbei, wenn sie ausgeschlafen haben und können eben diesen Inhalt aufnehmen, was an der anderen Seite nicht der Fall ist. Hier muß etwas Beruhigendes her, etwas, was sie entspannt. Das ist nur ein hypothetisches Beispiel. Dieses Problem kam bereits in Schwedt zur Sprache. Ich habe dort mit dem Bürgermeister gesprochen, und er fragte mich: „Ich kann es mir mitunter nicht erklären, warum Schwedt die größte Selbstmordrate der Republik hat, da doch die Arbeiter hier sehr viel Geld verdienen und auch sehr gute Wohnungen besitzen, zumal es auch überwiegend sehr junge Leute sind, die hier arbeiten und wohnen! Die alten Leute sind hier nur als Pfortner angestellt.“ Den Namen des Bürgermeisters habe ich leider schon wieder vergessen, aber ich habe ihn gefragt, ob wir einmal mit dem Autobus durch die Stadt fahren könnten und er hatte dem entsprochen. Wir fahren also los. Überall war keine Farbe zu sehen, es

war alles sehr blaß, alles nur aus Beton und die Leute sehen keine Bäume, sondern eben nur grauen Beton.

Die Amerikaner haben dieses Problem anders gelöst, um eine hohe Produktivität zu erzielen. Sie haben sehr viele Farben an den Wänden, die zum Teil sehr beruhigend wirken, aber auch ganze Maschinenkomplexe sind farbig ausgelegt, was sich eben in der Gewinnspanne wieder auszahlt. Das Schlimme daran ist, daß man die Kunst in eine Ware verwandelt hat. Die kommunale Kunst aber kann nicht verkauft werden und nicht gekauft. Damit die Leute heute Kunst zu sehen bekommen, müssen sie in ein Museum, eine Galerie oder eine Ausstellung gehen, aber das ist nach meiner Ansicht falsch, denn die Kunst muß zum Menschen kommen, in jedes Haus, ohne zu fragen! Mein Vater hat gesagt: Pepe (Verkleinerung von José), du mußt immer lernen und ich bin schon sehr alt, aber er hatte recht damit, denn ich lerne auch heute noch!

KOLL. WIESE Wir wünschen, daß diese Arbeit ein 100% Erfolg für Prof. Renau wird, denn was er sagte, daß dieser kollektive Einsatz für alle diejenigen zutrifft, die daran maßgeblich beteiligt waren, daß eben diese Voraussetzungen geschaffen werden konnten. Ich möchte dabei besonders den Koll. Roth erwähnen und bedanke mich nochmals für den Vortrag.





DAS WANDBILD VON JOSEP RENAU IN ERFURT IM HISTORISCHEN KONTEXT

Oliver Sukrow

ZEITACHSE

HISTORISCHER KONTEXT

- 17.05.1907** – **Josep Renau i Berenguer wird als Sohn des Künstlers und Akademieprofessors Josep Renau i Montoro (1874–1941) und Matilde Berenguer i Cortés in Valencia geboren**
- 1919–1925** – Kunststudium an der Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia
- 1922** – Erstes Innenwandbild Renaus im Palau de Santàngel, Valencia
- 1931** – Eintritt in die Kommunistische Partei Spaniens
- 1932** – Heirat mit der valencianischen Künstlerin und Illustratorin Manuela Ballester Vilaseca (1908–1994), insgesamt haben die beiden fünf Kinder miteinander: Ruy (*1934), Julia (*1937), Álvaro Totli (*1940), Teresa (*1943) und Pablo (*1946)
- Gründungsmitglied der linken Gewerkschaft *Unión de Escritores y Artistas Proletarios*
- 1932–1939** – Professur an der Academia de Bellas Artes de San Carlos in Valencia
- 1935–1937** – Herausgeber der Kulturzeitschrift *Nueva Cultura*
- 1936–1939** – Verschiedene Regierungsämter in der Spanischen Republik, u.a. Generaldirektor für die Schönen Künste
- 07/1936–04/1939** – **Spanischer Bürgerkrieg zwischen Republikanern und Francisten**
- 11/1936–02/1938** – Renau koordiniert die Translozierung und Sicherung von Kunstwerken aus den Madrider Museen zum Schutz vor Kriegseinwirkungen in verschiedene Städte Spaniens, u.a. nach Valencia
- 1937** – Koordinator für den Spanischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung, in dem u.a. Pablo Picassos „Guernica“ zu sehen ist
- 1939** – Flucht über Argelès-sur-Mer/Frankreich, im Mai Emigration nach Mexiko
- 1939–1940** – David Alfaro Siqueiros, Josep Renau und die „Grupo Internacional de Artistas Plásticos“ schaffen das Innenwandbild „Portrait der Bourgeoisie“ für die Gewerkschaft der mexikanischen Elektriker, Mexiko
- ab 1949** – Arbeit an dem Zyklus von Fotomontagen „The American Way of Life“ (erscheint 1967 in Ost-Berlin)
- 1952** – Innenwandbild „La Hispanidad“, Hotel Casino de la Selva, Cuernavaca, Mexiko (teilweise erhalten)
- 1958** – Übersiedlung in die DDR, wohnhaft in Ost-Berlin
- 1959** – Entwürfe Außenwandbilder „Die Eroberung der Sonne“ und „Die Elemente“ für die Akademie der Wissenschaften, Berlin-Adlershof
- 04/1961** – Eröffnung der „Ersten internationalen Gartenbauausstellung der sozialistischen Länder (iga)“ in Erfurt
- 1963** – Vortrag „Rango Universal de la Pintura Mexicana“, Universität Rostock (veröffentlicht 1965)
- 06/1965** – Artikel „Zwischen Euklid und Prometheus. Gedanken zur Kunst von David Alfaro Siqueiros“, in: *Bildende Kunst*
- 1966** – Innenwandbilder „Die Eroberung des Kosmos“, Klubraum des Deutschen Fernsehfunks in Berlin-Adlershof (nicht erhalten)
- 1967–1974** – Außenwandbilder „Marsch der Jugend in die Zukunft“, „Die von Menschen beherrschten Kräfte von Natur und Technik“ und „Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR“ am Bildungszentrum, Halle-Neustadt
- 1969** – Entwurf Innenwandbild „Der zukünftige Arbeiter im Sozialismus“ für das Foyer der „Akademie der Marxistisch-Leninistischen Organisationswissenschaft“ in Berlin-Wuhlheide
- 1970** – Beginn der Planung und Projektierung des Wohngebiets Erfurt-Nord
- 1970–1984** – „Ermittlungsauftrag“ des Staatssicherheitsdienstes der DDR zu Renau und seinem Umfeld
- 1970–1971** – Außenwandbild „Die friedliche Nutzung der Kernenergie“ am ehem. Energiekombinat Halle/S.

ZEITACHSE

HISTORISCHER KONTEXT

- 1972**
- Vaterländischer Verdienstorden der DDR in Bronze
 - Entwurf Außenwandbild für die Porzellanmanufaktur Meißen
 - Entwurf Außenwandbild für den Wohnkomplex VII in Schwedt/Oder
- 1973**
- Gartenbauausstellung der DDR im IGA-Park Erfurt
- 1974**
- Architektonisch-städtebaulicher Entwurf für das „Versorgungszentrum 2“ am Moskauer Platz, Erfurt-Nord, Kooperation von Wohnungsbaukombinat Erfurt, Büro des Stadtarchitekten Erfurt und Bauakademie der DDR, Institut für Städtebau und Architektur, Außenstelle Weimar
 - Entwurf Innenwandbild „Prognose über den neuen Arbeiter in der kommunistischen Zukunft“ für das Hauptfoyer im Palast der Republik, Berlin
- 1975**
- Rat der Stadt Erfurt verabschiedet Gesamtkonzeption für bildende Kunst im Wohngebiet Erfurt-Nord auf Grundlage des Generalbebauungsplans
 - Empfehlung der Staatlichen Auftragskommission beim Bezirk Erfurt, das Wandbild am Kultur- und Freizeitzentrum in „Emailmalerei, Spaltklinker o.a. wertvolle beständige Technik“ auszuführen
 - Eva-Maria Thieles Publikation „José Renau. Maler und Werk“ erscheint beim Dresdner Verlag der Kunst
 - Kontaktaufnahme von Rosita Peterseim (stellvertretende Leiterin des Bezirksbüros für architekturbezogene Kunst Erfurt) über E.-M. Thiele zu Josep Renau
- 20.11.1975**
- **Francisco Franco stirbt, Beginn der „Transición“ hin zur Demokratie**
- 12/1975**
- Sitzung der Staatlichen Auftragskommission des Rates des Bezirkes Erfurt, Abt. Kultur, über die bildkünstlerische Ausgestaltung von Erfurt-Nord
 - Beauftragung Renaus mit Wandbildern für das „Versorgungszentrum 2“ am Moskauer Platz
- 1976**
- Generalamnestie für die Opfer des Spanischen Bürgerkriegs, Renau hält sich nun wieder regelmäßig in Spanien auf und beteiligt sich an Ausstellungen, hält Vorträge etc.
- 03/1976**
- Entwurfs- und Honorarvertrag zwischen dem Rat des Bezirkes Erfurt und Josep Renau über „Vorentwurfs- und Entwurfsanfertigung einer thematischen Wandgestaltung, Kulturkomplex Wohngebiet Erfurt, Nordhäuser Straße, II. Bauabschnitt“
 - Neue Position des Wandbildes am KuFZ wird beschlossen, Renau fertigt Wege- und Blickpunktanalysen an
- 05/1976**
- IX. Parteitag der SED in Berlin beschließt die Gestaltung der „entwickelten sozialistischen Gesellschaft“
- 07/1976**
- Biennale in Venedig, Arbeiten von Renau werden im spanischen Beitrag unter dem Titel „Künstlerische Avantgarde und soziale Wirklichkeit 1936–1976“ gezeigt, Renau ist an der Vorbereitung und Durchführung des Biennale-Beitrags beteiligt
- 1977**
- Abnahmekommission des Verbandes Bildender Künstler Bezirk Erfurt stimmt dem Entwurf Renaus zu
- 02/1977**
- Baustellenbesichtigung am Moskauer Platz von Renau-Kollektiv, Abteilung Kultur beim Rat des Bezirkes Erfurt und Wohnungsbaukombinat Erfurt, Übergabe von Plan- und Kartenmaterial an Renau
- 04/1977**
- Auskünfte des Meteorologischen Diensts der DDR an Renau über „Bahnparameter der Sonne im Bezirk Erfurt sowie meteorologischen Daten für den Thüringer Raum“
- 06/1977**
- Erste freie Wahlen in Spanien seit 1936
- 12/1977**
- Renau-Kollektiv legt Ausführungsplan für das Wandbild in Glasfliesen vor, geplant wird hier noch für drei verschiedenen Wandbilder am Kultur- und Freizeitzentrum
- 05/1978**
- Ausstellung „Renau. Malerei – Plakat – Fotomontage – Wandbild“, Museum für Moderne Kunst, Madrid
- 08/1979**
- Sitzung des Künstlerischen Beirats beim Rat der Stadt Erfurt, Abteilung Kultur, über die bildkünstlerische Ausgestaltung im Wohngebiet Erfurt-Nord, Abnahme des Entwurfs Renaus

ZEITACHSE

HISTORISCHER KONTEXT

- 1979/80**
 - Adaption des Entwurfs für das Kultur- und Freizeitzentrum: Gebäudekanten zu Viertelkreisen
 - VEB Stuck und Naturstein Berlin Friedrichsfelde-Ost wird als Produzent der Glasfliesen ausgewählt
- 03/1980**
 - Honorarvertrag zwischen Rat der Stadt Erfurt/Abteilung Kultur und Josep Renau für das Wandbild
 - Festlegung auf den Bildtitel „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“
 - Bestätigung der Entwürfe Renaus durch die Auftraggeber
- 10/1980**
 - Übergabe des Farbspiegels für die Fliesen von Renau an VEB Stuck und Naturstein
- 11/1980**
 - Vortrag „Über das Außenwandbild am Kulturkomplex ‚Moskau‘ in Erfurt“, Pädagogische Hochschule, Erfurt
- Frühjahr 1981**
 - Ausstellung zum Wandbild in der „Galerie Berlin“ und im Angermuseum Erfurt
- 09/1981**
 - Übergabe des sechsteiligen Entwurfs im Maßstab 1:5 von Renau an VEB Stuck und Naturstein
- 1981/1982**
 - Herstellung der Glasfliesen durch das VEB Farbglaswerk in Reichenbach/Oberlausitz
- 1982**
 - Holzmodell des Wandbildes wird fertiggestellt
 - Beginn der bauseitigen Ausführung des Wandbildes
- 11.10.1982**
 - **Renau stirbt in Ost-Berlin und wird ebenda begraben**
- 1984**
 - **Eröffnung des Kultur- und Freizeitzentrums „Stadt Moskau“ und Einweihung des Wandbildes**
- 1989**
 - Eröffnung des IVAM in Valencia und Einrichtung der Fundación Josep Renau in Valencia
- 1989/90**
 - **Deutsche Wiedervereinigung, Freistaat Thüringen entsteht mit der Landeshauptstadt Erfurt**
- 1998**
 - Architektenkammer Thüringen führt mit der FH Erfurt einen studentischen Wettbewerb zur Revitalisierung des ehem. Kultur- und Freizeitzentrums durch (Jury-Leiter: Architekt Dr. Günter Andres)
- 2004**
 - Pläne, anstelle des ehem. Kultur- und Freizeitzentrums, eine Parkgarage zu errichten
- 09/2007–01/2008**
 - Ausstellung „Josep Renau (1907–1982): Compromís i cultura“ in der Universität Valencia
- 12/2007**
 - Antrag auf Unterschutzstellung des Wandbildes durch Teresa Renau, unterstützt u.a. von Marta Hofmann, Consuelo Ciscar Casaban (Direktorin IVAM Valencia), Gaspar Cano (Direktor Instituto Cervantes)
 - Anfrage des spanischen Botschafters in Deutschland an den damaligen Erfurter Bürgermeister Bausewein, ob das Wandbild nach Spanien verbracht werden könne
- 2008**
 - Antrag auf Gebäudeabbruch des KuFZ¹ und auf Neubau eines Nahversorgungszentrums
- 07/2008**
 - Bauaufsicht befürwortet eine denmalschutzrechtliche Zustimmung mit der Auflage, das Wandbild abzunehmen und „wieder in die Neubebauung“ zu integrieren
 - Unterschutzstellung des Wandbildes am ehemaligen Kulturzentrum „Stadt Moskau“
 - Beauftragung von Dipl.-Rest. Peter Jung, Weimar, mit der Abnahme des Wandbildes
- 11/2009**
 - Beginn der Abrissarbeiten des ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrums „Stadt Moskau“
- 12/2009**
 - Abnahme des Wandbildes durch Peter Jung und Einlagerung auf der Baustelle
- 11/2011**
 - Ursprünglicher Investor geht in Insolvenz, während die Abrissarbeiten noch laufen
- 04–05/2012**
 - Genehmigung des Investors Jürgen Kamp, die in Container lagernden Mosaikfragmente auf ein städtisches Gelände zu verbringen
- 10/2012–02/2013**
 - Ausstellung „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“, Neues Museum, Weimar, zeigt erstmals nach 1989/90 Werke von Renau in Deutschland
- 2013**
 - Sonderheft „Stadt und Geschichte. Zeitschrift für Erfurt“ zur architekturbezogenen Kunst in Erfurt 1949 bis 1989 erscheint, darin auch Beiträge zu Renaus Werk

ZEITACHSE

HISTORISCHER KONTEXT

- Frühjahr 2013** – Abschluss der Abrissarbeiten des ehemaligen Kultur- und Freizeitzentrums „Stadt Moskau“
- 01/2014** – Erste Überlegungen zum Wiederaufbau des Wandbildes am alten Standort
- 04/2015** – Projektauftritt in Erfurt mit der Wüstenrot Stiftung, der Stadt Erfurt und dem Thüringer Landesdenkmalamt für Denkmalpflege
- 09/2014** – Ausstellung „Mit den Augen messen. Samstags bei Renau“, Kunstgießerei Flierl, Berlin-Weißensee
- 07/2015** – Erste Projektbesprechung in Erfurt unter Leitung der Wüstenrot Stiftung
- 04/2016** – Freigabe des Entwurfs von Josef Trabert zur Wiederaufstellung des Wandbildes
- 01/2017** – Vorlage des kunsthistorischen Gutachtens zum Wandbild von Wilma Rambow, Kunsthistorikerin/Denkmalpflegerin in Leipzig
- 04–05/2017** – Ausstellung „Josep Renau und sein Erfurter Wandbild“, Angermuseum Erfurt
- 05-06/2017** – Ergebnisse der Materialprüfungsanstalt Wiesbaden über die Bewitterung des Glasmosaiks
– Mörtel- und Infratotalanalyse vom Institut für Baustoffkunde der Bauhaus-Universität Weimar
- 11/2017** – Archivrecherchen von Oliver Sukrow und Philip Kurz im IVAM Valencia
- 03/2018** – Uraufführung des Dokumentarfilms „Josep Renau. El arte en peligro“ in Valencia (R.: Eva Vizcarra und Rafael Casañ), im Mai 2018 Ausstrahlung im spanischen Fernsehen
- 05/2018** – Erteilung Baugenehmigung
- 09/2018** – Ausstellung „España. Vanguardia artística y realidad social. 1936–1976“, IVAM, Valencia
– Archivrecherchen von Oliver Sukrow im IVAM Valencia
- 11/2018** – Gustav van Treeck – Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München, wird mit der Instandsetzung des Glasmosaiks beauftragt
- 01–08/2019** – Herstellung der Betonplatten als Bildträger
– Herstellung der Stahlbetonkonstruktion durch die Firma Universalbeton
– Instandsetzung des Glasmosaiks durch die Werkstätten Gustav van Treeck in Unterkammlach/Allgäu
- 06/2019** – Einrichtung des Bauplatzes durch BR Ingenieurbau
– Filmreihe „Renau, Cineasta“, Museo Reina Sofía, Madrid
- 06–10/2019** – Ausstellung „Renau. El Combat per una Nova Cultura“, El Born, Barcelona
- 10/2019** – Pressegespräch von Bauherrn, Planern und Eigentümern: Präsentation der Restaurierungsergebnisse
– Bauseitige Wiederanbringung des Wandbildes und Installation der Betonsegmente in die Trägerkonstruktion
- 3. Dezember 2019** – **Bürgerfest mit mehreren hundert TeilnehmerInnen anlässlich des Wiederaufbaus des Wandbildes**
- Sommer 2020 – Publikation des Begleitbands zum Wandbild durch die Wüstenrot Stiftung

DANK AN DIE PROJEKTBETEILIGTEN

Anfang der 1980er Jahre sagte Josep Renau in einem Vortrag in Erfurt:

» **Ich male nicht für das Zentralkomitee,
ich male nicht für die Partei,
ich male nicht für die Kunstkritiker,
sondern ich male für die Leute,
die sich nicht für Malerei interessieren [...].
Die Kunst muss zum Menschen kommen!**«

Dieses Zitat hat uns in den vier Jahren intensiver Forschungs-, Planungs-, Restaurierungs- und Bautätigkeit stetig begleitet und motiviert: den Menschen rund um den Moskauer Platz ihr Wandbild zurück zu geben und damit auch ein Zeichen für die Bedeutung architekturbezogener Kunst der DDR zu setzen.

Nicht zuletzt möchten wir daher an dieser Stelle all jene Menschen würdigen, die zum Erfolg dieses Projekts beigetragen haben und ihnen herzlich danken. Sollten wir bei der Auflistung der Beteiligten jemanden übersehen haben, bitten wir um Entschuldigung. Auch den nicht genannten Beteiligten sei herzlich gedankt!

Philip Kurz
Wüstenrot Stiftung

BAUHERRIN

Wüstenrot Stiftung, Ludwigsburg:
Prof. Philip Kurz, Verena Gantner, Nadine Schäfer

EIGENTÜMERIN

Landeshauptstadt Erfurt, Dezernat Kultur und Stadtentwicklung:
Dr. Tobias J. Knoblich

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT DER WÜSTENROT STIFTUNG

Prof. Berthold Burkhardt, Braunschweig; Prof. Dr. Adrian von Buttlar, Berlin;
Prof. Dr. Kerstin Wittmann-Englert, Berlin;

PROJEKTBEZOGENER BEIRAT

Diplom-Malerin Marta Hofmann, Müncheberg;
Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, Dresden

THÜRINGISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEG UND ARCHÄOLOGIE, ERFURT

Landeskonservator Holger Reinhardt

PROJEKTSTEUERUNG

Büro Knappheide, Wiesbaden: Thomas Knappheide, Martina Schumacher

ARCHITEKTUR UND BAULEITUNG

Spangenberg+Braun Freie Architekten, Erfurt: Frank Spangenberg, Anne Reinke

TRAGWERKSPLANUNG

Trabert + Partner Ingenieurbüro für Statik und Konstruktion, Geisa: Dr. Josef Trabert

ABNAHME DES WANDBILDES 2009/BERATUNG INSTANDSETZUNG

Dipl.-Restaurator Peter Jung, Weimar

KUNSTHISTORISCHE RECHERCHE

Wilma Rambow, Leipzig

BAUGRUNDGUTACHTEN

Ingenieurbüro für Baugrund Erfurt GbR, Erfurt: Hagen Hersmann, Gerhard Milbredt

MATERIALGUTACHTEN KUNSTSTOFFBESTANDTEILE IM VORHANDENEN KLEBEMÖRTEL

Bauhausuniversität Weimar: Prof. Dr.-Ing. Andrea Osburg

MATERIALGUTACHTEN ASBEST

Materialforschungs- und -Prüfanstalt Bauhaus-Universität Weimar: Wolfram Kämpfer

MATERIALBEGUTACHTUNG MÖRTEL

Sachverständiger für Bautenschutz, Weiden: Dr. Uwe Erfurth

STANDSICHERHEITSNACHWEIS

IfBuG Ingenieurbüro f. Baustatik u. Grundbau, Erfurt:
Dr. Jörg Diener, Thomas Engelhardt

TEMPERATURWECHSELBELASTUNG

Hochschule RheinMain Materialprüfanstalt für Bauwesen, Wiesbaden: Frowin Urban

VERMESSUNG

b.a.u.werk, Weimar: Wieland Albrecht, Hans-Günther Maye

TELEKOMMUNIKATIONSANLAGE

Telekom: Lydia Probst, Jens Zitzmann

BAUAUSFÜHRENDE FIRMEN

RESTAURIERUNG DES WANDBILDES

Gustav van Treeck Bayerische Hofglasmalerei, München:
Prof. Dr. Peter van Treeck, Raphaela Knein, Lena Kätzel, Rico Haferburg, Steffen Nolte, Till Krieg, Nora Hauptvogel, Steffi Wirsing-Nolte

STAHLBETONKONSTRUKTION

Universalbeton Heringen GmbH & Co. KG, Heringen/Helme: Juergen Kunath

GRÜNDUNGSARBEITEN/MONTAGE MOSAIK

BR Ingenieurbau GmbH, Elxleben: Erik Herzog

STAHLBETONFERTIGTEILE

Hofmann GmbH Betonbau, Gera/Thüringen: Thomas Hofmann

DACHRANDABDECKUNG

Dachdeckermeister Braun GmbH, Herbsleben: Frank Braun

EINLAGERUNG

Klocke & Schumann GmbH & Co. KG, Erfurt-Kerspleben: Delf Schumann

WEITERE UNTERSTÜTZER DES PROJEKTES

FÖRDERVEREIN ZUR WIEDERANBRINGUNG DES RENAU-MOSAIKS, ERFURT

Torsten Haß, Anke Kunze

FUNDACIÓ N JOSEP RENA U, VALENCIA

Emili Payá

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN (IVAM), VALENCIA

Direktor Prof. Dr. José Miguel G. Cortés, Ana García Fernández, Vanesa Abad Catalán, María Jesús, Cristina Mulinas Pastor, Eloísa García Moreno, Antonieta Grijalvo, Yasmina García, Félix Salas, Josep Salvador, Joan Ramon Escrivà Monzó, Isidre Sabater, Maite Martínez

CENTERSCAPE DEUTSCHLAND GMBH & CO. KG, BERLIN

(GRUNDSTÜCKSEIGENTÜMERIN)

Manfred Cordsmeier, Thomas Köppen

KUNSTMUSEEN ERFURT, ANGERMUSEUM

Dr. Kai-Uwe Schierz, Karsten Horn, Cornelia Nowak, Dirk Urban

STADTARCHIV ERFURT

Dr. Antje Bauer, Kerstin Richter, Heike Hänsgen, Anne Palmowski

WEITERE AN DER RETTUNG DES WANDBILDES BETEILIGTE PERSONEN

Rosita Peterseim, Petra Flierl, Florian Flierl, Ulrich Reimkasten, Antje Reimkasten, Anette Becker, Clemens Becker, Anita Schülke, Ana Colden, Gudrun Kühne, Reinhard Stangl, Waltraud Schwarze, Gaspar Cano, Wolfgang Leißling, Dr. Monika Besser, Uwe Pohlitz

BÜRGERFEST ANLÄSSLICH DER RÜCKKEHR DES WANDBILDES

LICHT

Motiv Group Eventtechnik, Erfurt: Ronny Seifart

CATERING

Catering und Veranstaltungsservice Lehmann, Erfurt: Andrea Lehmann-Fuchs

GRAFIK EINLADUNGSKARTE

Angela Aumann, Berlin

ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

ARTEFAKT Kulturkonzepte, Berlin: Celia Solf, Stefan Hirtz

REDEBEITRÄGE

Botschafter des Königreichs Spanien: S.E. Ricardo Martínez, vertreten durch Juan Manuel Vilaplana López; Oberbürgermeister der Stadt Erfurt: Andreas Bausewein; Ministerpräsident des Landes Thüringen: Bodo Ramelow; Vorstandsvorsitzender der Wüstenrot Stiftung: Joachim E. Schielke, vertreten durch Prof. Philip Kurz; Ortsteilbürgermeister Moskauer Platz: Torsten Haß

MUSIKALISCHER BEITRAG/CELLIST

Solocellist des Philharmonischen Orchesters Erfurt: Eugen Mantu

PUBLIKATION

KONZEPT/REDAKTION

Dr. Oliver Sukrow, Wien/Mannheim

AUTORINNEN

Fernando Bellón, Valencia; Maurizio Camagna, Mailand (Fotostrecke); Prof. Dr. Nott Caviezel, Wien; Dr. Thomas Flierl, Berlin; Albert Forment, Valencia; Eloísa García, Valencia; Torsten Haß, Erfurt; Marta Hofmann, Müncheberg; Prof. Dr. Jennifer Jolly, Ithaca/New York; Thomas Knappeide, Wiesbaden; Dr. Tobias J. Knoblich, Erfurt; Anke Kunze, Erfurt; Prof. Philip Kurz, Ludwigsburg; Prof. Dr. Peer Pasternack, Halle/S.; Prof. Dr. Georg Pichler, Madrid; Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, Dresden; Prof. Dr. Eli Rubin, Kalamazoo/Michigan; Dr. Oliver Sukrow, Wien/Mannheim

FOTODOKUMENTATION

Thomas Wolf, Gotha

LEKTORAT

Burkhard Miltenberger, Berlin

GESTALTUNG

Polynox – Büro für Gestaltung, Darmstadt: Thomas Hahn, Elke Lang

ÜBERSETZUNGEN

KERN AG Sprachendienste

DRUCK UND WEITERVERARBEITUNG

Ph. Reinheimer, Darmstadt: Thomas Reinheimer, Thomas Witte

B – KN

Fernando Bellón Pérez, geb. in Alcoy/Provinz Alicante/Spanien. Sein Staatsexamen in Journalistik absolvierte er an der Universidad Complutense in Madrid. Er hat 40 Jahre sowohl in audiovisuellen wie auch schriftlichen spanischen Medien als Informationsfachmann gearbeitet, zeitweise auch in Australien, Deutschland und England. Als Reporter für *Radio Televisión Valenciana* reiste er durch Nord- und Südamerika, Europa, den Nahen Osten und Afrika, wo er ein Interview mit Nelson Mandela führen konnte. Er ist Autor des Buchs *Die elektronischen Berichterstattungen* (1998) und der Josep-Renau-Biografie *La abrumadora responsabilidad del arte* („Die erdrückende Verantwortung der Kunst“, 2008). Außerdem publizierte er Artikel und Essays und hält Vorträge. Er ist Herausgeber der Digitalzeitschrift „Agroicultura-Perinquiets.com“.

Nott Caviezel, geb. in Scuol/Schweiz, Studium der Kunst- und Architekturgeschichte, der mittelalterlichen Geschichte und der historischen Grundwissenschaften an der Universität Freiburg/Schweiz. Dissertation zum Thema „Gotische Hallenkirchen und Stufenhallen in der Schweiz“. Von 1983–86 Co-Programmleiter des Nationalen Forschungsprogramms 16 „Methoden zur Erhaltung von Kulturgütern“ (SNF). 1987–1995 Direktor der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte und wissenschaftliche Leitung der nationalen Kunsttopografie. 2002–2011 Chefredakteur der schweizerischen Fachzeitschrift für Architektur und Städtebau *werk, bauen + wohnen*, seit 2005 Mitglied, von 2009–18 Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, 2011 Berufung zum Professor auf den Lehrstuhl für „Denkmalpflege und Bauen im Bestand“ an der TU Wien. Zahlreiche Publikationen und Vorträge zur Denkmalpflege, zur Kunst- und Architekturgeschichte des Mittelalters und der Gegenwart.

Thomas Flierl, Studium der Philosophie und Ästhetik an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1985 Promotion ebenda. Nach Tätigkeiten im Kulturbereich und in der Politik seit 2006 freier Bauhistoriker und Publizist; Mitglied des wissenschaftlichen Beirats der Ernst-May-Gesellschaft Frankfurt am Main; Mitglied des Bauhaus-Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur und Planung Weimar. Lehraufträge an der Bauhaus-Universität Weimar und der FU Berlin. Gastaufenthalt an der Universität Konstanz. Veröffentlichungen und Herausgeberschaften u.a.: *Standardstädte. Ernst May in der Sowjetunion 1930–1933* (2012); *Von Adenauer zu Stalin. Die Tätigkeit des Kölner Stadtplaners Kurt Meyer in Moskau und der Einfluss des traditionellen deutschen Städtebaus in der Sowjetunion um 1935* (mit Harald Bodenschatz, 2016). Zuletzt: *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen* (mit Philipp Oswalt, 2018).

Albert Forment, geboren in Sagunt/Spanien, hat an der Universität Valencia die Fächer Geographie und Geschichte mit einer Spezialisierung auf Zeitgeschichte und Kunstgeschichte studiert. 1995 erfolgte die Promotion ebenda mit einer Dissertation über künstlerische Avantgarde und politisches Engagement am Beispiel von Leben und Werk von Josep Renau. 1992–93 war er vom Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) mit der Katalogisierung und Inventarisierung des Nachlasses und der Bibliothek von Renau betraut. Er erhielt für seine Arbeiten u.a. den Preis der Generaldirektion für Kulturerbe der Provinz Valencia (1993) und den Alfons-Roig-Preis (1994) der Stadt Valencia. Er führte 1995–97 ein Forschungsprojekt zur Geschichte der Fotomontage in Spanien (1930–90) durch. Forment kuratierte Ausstellungen und publizierte

Bücher zu Josep Renau (Werkverzeichnis 2004), Joaquim Michavila (1999) und José Martínez (2000).

Torsten Haß, 1999 Diplom in Motologie, 2001 Staatsexamen Lehramt, 2004 Diplom Verwaltungsbetriebswirt (VWA). Seit 2007 Leiter der Volkshochschule Erfurt und seit 2009 Leiter der Bildungsstadt Erfurt. Ebenfalls seit 2009 Ortsbürgermeister des Moskauer Platzes. Ab dieser Zeit vollzog sich die Suche nach einem Investor für den Abriss des ehemaligen, leerstehenden Kultur- und Freizeitzentrums und die anschließende Umgestaltung zum Nahversorger. Gleichzeitig Engagement zur Sicherung des Renau-Mosaiks und seines historischen Standortes. Seit Gründung im Oktober 2013 Vorsitzender des Fördervereins Renau-Mosaik e.V.

Marta Hofmann, geboren in Buenos Aires, Argentinien. Abitur 1963 in Buenos Aires. 1964 erhielten sie und ihre Schwester einen Solidaritätsstudienplatz in der DDR, Immatrikulation an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, auf Anraten von Werner Tübke Umskription auf das Studienfach Kunsterziehung (Diplom). 1968 zum Kunststudium an die Kunsthochschule Berlin-Weißensee delegiert, dort jedoch nur ein Jahr eingeschrieben, später externes Diplom durch Unterstützung von Josep Renau, den sie in Berlin kennengelernt hatte. Nach Studium Mitglied in der Sektion Grafik des DDR-Künstlerverbands. Zu ihren künstlerischen Arbeiten zählen Wandbilder (u.a. gemeinsam mit einem Kollektiv 1984 Fertigstellung des Wandbildes am Kultur- und Freizeitzentrum Moskauer Platz in Erfurt), Gemälde und Buchillustrationen (für etwa 40 Titel). 2014 war sie Co-Kuratorin der Ausstellung „Samstags bei Renau: Mit den Augen messen“ in der Kunstgießerei Flierl in Berlin und setzte sich für den Wiederaufbau des Wandbildes am Moskauer Platz in Erfurt ein.

Jennifer Jolly ist Professorin für Kunstgeschichte am Ithaca College in Ithaca, Bundesstaat New York, wo sie lateinamerikanische Kunstgeschichte lehrt. Sie forscht u.a. zum Thema Kunst und Politik im Mexiko der 1930er Jahre und veröffentlichte über David Alfaro Siqueiros und Josep Renau u.a. im *Oxford Art Journal*. Sie wurde u.a. mit einem Fulbright-García-Robles-Stipendium und mit einem Preis des *National Endowment for the Humanities* der amerikanischen Regierung ausgezeichnet. Zuletzt erschien von ihr das Buch *Creating Pátzcuaro, Creating Mexico: Art, Tourism, and Nation Building under Lázaro Cárdenas* (University of Texas Press, 2018). Ihr aktuelles Forschungsprojekt behandelt das Thema von Rasse und Repräsentation in Mexiko mit einem besonderen Blick auf der Darstellung von Afro-Mexikanern.

Thomas Knappeide, geboren in Osnabrück. 1983-85 Ausbildung zum Zentralheizungs- und Lüftungsbauer und Mitarbeit im Familienunternehmen für Haustechnik in Osnabrück, 1991–95 Architekturstudium an der Fachhochschule Wiesbaden und Mitarbeit bei Gehrmann Consulting, Pfeifer Architekten in Wiesbaden. 1997 Gründung des Büros Knappeide in Wiesbaden für Projektsteuerung und Architektur. 1999–2001 Berufsbegleitendes Baumanagementstudium an der Bauhaus Universität Weimar. Zahlreiche Projektsteuerungen (1995–99 Eurotower Frankfurt a.M., 2003–06 Garden Towers Frankfurt a.M.) und seit 2006 Beratungsleistungen für verschiedene Architekturprojekte. Seit 2011 Begleitung des Denkmalprogramms der Wüstenrot Stiftung.

Tobias J. Knoblich, geboren in Zwickau, studierte Kulturwissenschaft, Kulturpolitik und Europäische Ethnologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er war Referent im Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst sowie Geschäftsführer des Landesverbandes Soziokultur Sachsen. Von 2011–19 wirkte er als Kulturdirektor der Landeshauptstadt Erfurt, seit Februar 2019 ist er Beigeordneter für Kultur und Stadtentwicklung. Berufsbegleitend promovierte er am UNESCO Chair in Cultural Policy for the Arts in Development der Universität Hildesheim. Ehrenamtlich wirkt er als Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. und war viele Jahre Kultursenator des Freistaates Sachsen. Er ist u. a. Mitglied des Fachausschusses Kultur der Deutschen UNESCO-Kommission und Lehrbeauftragter an der Europa-Universität Viadrina Frankfurt/Oder.

Anke Kunze: 2003 Magister Artium in Kunstgeschichte und Erziehungswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Magisterarbeit zu *Josep Renau – Über Mexiko in die DDR. Eine Betrachtung seiner architekturgebundenen Kunst mit Schwerpunkt Halle/Saale*, 2003–2004 wissenschaftliche Assistenz am Institut für Kunstgeschichte an der MLU Halle-Wittenberg, seit 2005 Tätigkeit bei MDM Film Commission Service Thüringen, seit 2014 Mitglied im Förderverein Renau-Mosaik e.V.

Philip Kurz: Dipl.-Ing., Architekt, Honorarprofessor am Karlsruher Institut für Technologie (KIT). Studium an den Universitäten Braunschweig und Stuttgart sowie der European Business School. Tätigkeit für verschiedene internationale Beratungsgesellschaften. Seit 2010 Geschäftsführer und Leiter des Denkmalprogramms der Wüstenrot Stiftung.

Eloisa García Moreno studierte an der Universität Valencia Geographie und Geschichte. Nach Stationen in verschiedenen Archiven und Bibliotheken arbeitet sie seit 1989 in der Bibliothek und im daran angeschlossenen Dokumentationszentrum des Institut Valencià d'Art Modern, zuletzt als dessen Leiterin. Sie veröffentlicht Texte über Kunstbibliotheken und zu Spezialsammlungen. Ein Fokus liegt dabei auf den Beständen des IVAM, z.B. auf Persönlichkeiten wie Julio González oder Josep Renau. Ein weiterer Schwerpunkt ihrer wissenschaftlichen und kuratorischen Tätigkeit sind die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.

Peer Pasternack, Prof. Dr. Fahrzeugschlosserlehre und sechs Jahre Berufskraftfahrer, 1994 Diplom in Politikwissenschaft (Universität Leipzig), 1998 Promotion (Universität Oldenburg), 2005 Habilitation für Soziologie (Universität Kassel). Seit 1991 Herausgeber der Zeitschrift *die hochschule. journal für wissenschaft und bildung*. 2002–03 Staatssekretär für Wissenschaft im Senat von Berlin. Seit 2004 Forschungsdirektor bzw. Direktor des Instituts für Hochschulforschung (HoF) an der Universität Halle-Wittenberg. Arbeitsschwerpunkte: Bildung und Wissenschaft in demografisch herausgeforderten Regionen, Hochschulpolitik, Hochschulorganisation, Wissenschaftszeitgeschichte. Jüngere Buchpublikationen: *50 Jahre Streitfall Halle-Neustadt. Idee und Experiment. Lebensort und Provokation*, Halle/S. 2014; *Das andere Bauhaus-Erbe. Leben in den Plattenbausiedlungen heute*, Berlin 2019.

Karl-Siegbert Rehberg, geboren in Aachen, Prof. Dr., 1992 Gründungsprofessor für Soziologie und Inhaber des Lehrstuhles für Soziologische Theorie, Theorie-

geschichte und Kultursoziologie an der TU Dresden, seit 2010 als Seniorprofessor; 2003–07 Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; seit 2008 Wissenschaftlicher Leiter des Studienganges „Kultur + Management“ der *Dresden School of Culture* an der Dresden International University; Gastprofessuren in den Niederlanden, Italien, Frankreich und der Schweiz. 2011 Wissenschaftspreis der Aby-Warburg-Stiftung in Hamburg und „Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques“; seit 2013 Mitglied des Sächsischen Kultursenates. Arbeitsschwerpunkte: Soziologische Theorien, Geschichte der Soziologie, Philosophische Anthropologie und Soziologie, Kultursoziologie und Transformationsforschung.

Eli Rubin ist Professor für Geschichte an der Western Michigan University in Kalamazoo, Michigan, USA. Er ist der Autor von *Synthetic Socialism: Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic* (University of North Carolina Press, 2008) und von *Ammesopolis: Modernity, Space, and Memory in East Germany* (Oxford University Press, 2016), sowie Mitherausgeber von *Ecologies of Socialisms: Germany, Nature, and the Left in History, Politics, and Culture* (Peter Lang, 2019). Er war Fellow des Berlin-Programms für Deutsche und Europäische Studien (2001–02), der Alexander-von-Humboldt-Stiftung (2007–09), des DAAD (2012), und des Deutschen Historischen Instituts in Washington, D.C. (2013). Zurzeit arbeitet er an einem Buch mit dem Titel: *The Arc of Destruction: War and Urban Space in Germany, 1937–1945*.

Oliver Sukrow, Dr.phil., geb. in Zwenkau b. Leipzig, arbeitet seit 2016 als Universitätsassistent am Forschungsbereich Kunstgeschichte der TU Wien. Er studierte 2004–10 Kunstgeschichte und Baltistik in Greifswald, Salzburg und Colchester. 2012–16 Doktorat an der Universität Heidelberg, 2014–16 als Baden-Württemberg-Stipendiat am Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. 2018 erschien seine Doktorarbeit *Arbeit. Wohnen. Computer – Zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren* bei Heidelberg University Publishing. Zahlreiche Vorträge und Veröffentlichungen zur Geschichte der bildenden Kunst und Architektur in der DDR sowie zum Werk von Josep Renau.

BIBLIOGRAFIE

A – ESCH

Alted 2005 = Alicia Alted: La voz de los vencidos, El exilio republicano de 1939, Madrid 2005.

Andres 1980 = Günter Andres: Städtebaulich-architektonische Gestaltung des Berliner Platzes in Erfurt, Wohngebiet Nordhäuser Straße, in: Architektur der DDR, 03/1980, S. 162–163.

Andres/Thomann 1974 = Günter Andres/Klaus Thomann: Wohngebiet Nordhäuser Straße, in: Architektur der DDR, 09/1974, S. 525–527.

Andres/Uhlmann 1974 = Günter Andres/Hannelohre Uhlmann: Gesellschaftliches Zentrum für das Wohngebiet Nordhäuser Straße (Versorgungszentrum 2), in: Architektur der DDR, 09/1974, S. 528–531.

Anselmo/Herzogenrath 1990 = Giovanni Anselmo/Wulf Herzogenrath (Hg.): Die Endlichkeit der Freiheit, Berlin 1990. Ein Ausstellungsprojekt in Ost und West, Berlin 1990.

Argerich/Ara 2009 = Isabel Argerich/Judith Ara (Hg.): Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil, 2. Aufl., Madrid 2009.

Assmann 2016 = Aleida Assmann: Formen des Vergessens, Göttingen 2016.

Bartetzky 2014 = Arnold Bartetzky (Hg.): Von der Ablehnung zur Aneignung? Das architektonische Erbe des Sozialismus in Mittel- und Osteuropa, Köln 2014.

Bernhardt/Werner 2017 = Christoph Bernhardt/Oliver Werner: „Macht-Räume in der DDR“ – Plädoyer für eine raumbezogene Analyse des sozialistischen Herrschaftssystems, in: Deutschland Archiv, 16.5.2017.

Betts 2012 = Paul Betts: Within Walls. Private Life in the German Democratic Republic, Oxford 2012.

Blume/März 2003 = Eugen Blume/Roland März (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Berlin 2003.

Biermann 1991 = Wolf Biermann: Duftmarke setzen, in: ders.: Über das Geld und andere Herzensdinge. Prosaische Versuche über Deutschland, Köln 1991, S. 15–31.

Bjerström 2015 = Carl-Henrik Bjerström: Josep Renau and the Politics of Culture in Republican Spain, 1931–1939. Re-imagining the Nation, Eastbourne 2015.

Böick/Brückweh 2019 = Marcus Böick/Kerstin Brückweh: Einleitung „Weder Ost noch West“. Zum Themenschwerpunkt über die schwierige Geschichte der Transformation Ostdeutschlands, in: Zeitgeschichte-online, 18.3.2019.

Bösch 2019 = Frank Bösch: Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann, München 2019.

Brandler/Werner/Meuche 1974 = Gotthard Brandler/Klaus Werner/Hermann Meuche: Architektur und bildende Kunst. Probleme ihrer Synthese, Berlin 1974.

Braun 2019 = Jascha Philipp Braun: Großsiedlungsbau im geteilten Berlin. Das Märkische Viertel und Marzahn als Beispiele des spätmodernen Städtebaus, Berlin 2019.

Braun/Weiß 2019 = Jutta Braun/Peter Ulrich Weiß, Topografie und Transformation. Die Neuverortung des Potsdamer Stadtraums seit 1989, in: Zeitgeschichte-online, 18.3.19.

Bredenkamp 2000 = Horst Bredenkamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 2000.

Brihuela/Ballester 2007 = Jaime Brihuela/Jorge Ballester (Hg.): Josep Renau (1907–1982). Compromis i Cultura, Valencia 2007.

Buck 2004 = Hannsjörg F. Buck: Mit hohem Anspruch gescheitert. Die Wohnungspolitik in der DDR, Münster 2004.

Bundesdenkmalamt 2014 = Bundesdenkmalamt Österreich (Hg.): Standards der Baudenkmalpflege, Wien 2014.

Butter/Hartung 2005 = Andreas Butter/Ulrich Hartung (Hg.): Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945–1965, 2. Aufl., Berlin 2005.

Buttlar 1989 = Adrian von Buttlar: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik, Köln 1989.

Büchner 1999 = Hermann Büchner: Auftragskunst im öffentlichen Raum. Dargestellt am Wandbild von Gerhard Bondzin am Kulturpalast Dresden, in: Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Hamburg-Berlin-Dresden, 1999, S. 397–405.

Böhm/Dörge 1960 = Karl Böhm/Rolf Dörge: Unsere Welt von Morgen, Berlin 1960.

Cabañas Bravo 2013 = Miguel Cabañas Bravo: Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida, in: Culture & History Digital Journal, Nr. 2 (Dezember 2013).

Carus 2015 = Rupert Carus: Vorgangskartei der HA IX/11, in: Roland Lucht (Hg.): Das Archiv der Stasi. Begriffe, Göttingen 2015, S. 239–240.

Castellary 2008 = Arturo Colorado Castellary: Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil, Madrid 2008.

Caudet 2005 = Francisco Caudet: El exilio republicano de 1939, Madrid 2005.

Crowley/Pavitt 2008 = David Crowley/Jane Pavitt (Hg.): Cold War Modern. Design 1945–1970, London 2008.

Dieckmann 1991 = Friedrich Dieckmann: Von Staatskünstlern, Kritikern und Harlekinen oder: Was vermag ein Fragezeichen, in: Bildende Kunst (1991), H. 42, S. 72–73.

Diederer/Fernández/Pons-Sorolla 2016 = Roger Diederer/María López Fernández/Blanca Pons-Sorolla (Hg.): Joaquín Sorolla – Spaniens Meister des Lichts, München 2016.

Dietrich 2018 = Gerd Dietrich: Kulturgeschichte der DDR. Band 2: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1957–1976, Göttingen 2018.

Doering-Manteuffel/Raphael 2012 = Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael (Hg.): Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970, 3., erg. Aufl., Göttingen 2012.

Doering-Manteuffel/Raphael/Schlemmer 2016 = Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael/Thomas Schlemmer (Hg.): Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom, Göttingen 2016.

Durth/Düwel/Gutschow 1998 = Werner Durth/Jörn Düwel/Niels Gutschow: Architektur und Städtebau in der DDR, 2. Bde., Frankfurt/M. 1998.

Eckardt/Meier/Scheurmann/Sonne 2017 = Frank Eckardt/Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann/Wolfgang Sonne (Hg.): Welche Denkmale welcher Moderne? Zum Umgang mit Bauten der 1960er und 70er Jahre, Berlin 2017.

Eidgenössische Kommission 2007 = Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Hg.): Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz, Zürich 2007.

Engelberg-Dočkal/Vogel 2013 = Eva von Engelberg-Dočkal/Kerstin Vogel (Hg.): Sonderfall Weimar? DDR-Architektur in der Klassikerstadt, Weimar 2013.

Escherich 2012 = Mark Escherich (Hg.): Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhaltung des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne, Berlin 2012.

Escherich 2016 = Mark Escherich (Hg.): Denkmal Ost-Moderne II. Denkmalpflegerische Praxis der Nachkriegsmoderne, Berlin 2016.

Escherich 2018 = Mark Escherich: Die Pläne für die Erfurter Innenstadt 1945

bis etwa 1980, in: Simon Scheithauer, Mark Escherich, Jens Nehring, Daniela Spiegel: Utopie und Realität. Planungen zur sozialistischen Umgestaltung der Thüringer Städte Weimar, Erfurt, Suhl und Oberhof, Weimar 2018, S. 81–128.

Esposito 2017 = Fernando Esposito (Hg.): Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom, Göttingen 2017.

Fernández/Lázaro 2003 = Isabel Argerich Fernández/Judith Ara Lázaro (Hg.): Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la guerra civil, Madrid 2003.

Flierl 1984 = Bruno Flierl: Architektur und Kunst. Texte 1964–1983, Dresden 1984.

Flierl 2007 = Thomas Flierl: „Der „Fall“ der Denkmäler. Konkurrierende Konzepte symbolischer Gesichtspolitik in Berlin (2005)“, in: ders.: Berlin. Perspektiven durch Kultur. Texte und Projekte, Berlin 2007, S. 165–182.

Flierl 2016 = Thomas Flierl: Lenins Kopf. Zur Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“, in: kunststadt stadtkunst. Zeitschrift für Kunst im öffentlichen Raum, 63 (2016), hg. v. Kulturwerk des BBK Berlin, S. 18–19.

Forment 2004 = Albert Forment (Hg.): Josep Renau. Catálogo Razonado, Valencia 2004.

Gäding 2001 = Marcel Gäding: Zickelbeins Wandbilder bleiben erhalten – doch die Zukunft anderer DDR-Werke ist ungewiss, in: Berliner Zeitung v. 14.02.2001.

Gillen 2005 = Eckhart Gillen: Marktbeobachtungen (2005), in: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2013, S. 305–306.

Gillen 2009 = Eckhart Gillen: Feindliche Brüder. Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Bonn 2009.

Gillen 2013 = Eckhart Gillen: Die Kunstszene der DDR als Familienbande, in: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2013, S. 91–104.

Gohr 2009a = Siegfried Gohr: 60 Jahre Bundesrepublik Deutschland – die 1950er Jahre, in: Walter Smerling (Hg.): 60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009, Köln 2009, S. 26–33.

Gohr 2009b = Siegfried Gohr: Die DDR war nur ein Nebenkriegsschauplatz. Gegenrede an die Kritiker der Berliner Ausstellung „60 Jahre, 60 Werke“, in: Die Welt v. 2.6.2009.

Grasskamp 1990 = Walter Grasskamp: Die unästhetische Demokratie. Zusammenwachsen wird auch, was nicht zusammengehört, in: Die Zeit v. 28.9.1990.

Guth 1995 = Peter Guth: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR, Leipzig 1995.

Hahnemann 2005 = Hannemann, Christine: Die Platte. Der Industrialisierte Wohnungsbau in der DDR, Berlin 2005.

Handorf/Kirchner 2018 = Dirk Handorf/Jörg Kirchner (Hg.): Alles Platte? Architektur im Norden der DDR als kulturelles Erbe, Berlin 2018.

Hecht/Welti 1990 = Axel Hecht/Alfred Welti: Ein Meister, der Talent verschmähmt [Werkstattgespräch mit Georg Baselitz], in: art. Das Kunstmagazin, 12, 6.1990, S. 54–72.

Helas/Rambow/Rössl 2014 = Luise Helas/Wilma Rambow/Felix Rössl: Kunstvolle Oberflächen des Sozialismus. Wandbilder und Betonformsteine, Weimar 2014.

Hemboldt/Weinrich 1974 = Rüdiger Hemboldt/Kurt Weinrich: Städtebau – Architektur – bildende Kunst. Aus der Arbeit des Hauptauftraggebers architekturbezogene Kunst im Bezirk Erfurt, in: Architektur der DDR, 09/1974, S. 559–561.

Huff 2015 = Tobias Huff: Natur und Industrie im Sozialismus. Eine Umweltgeschichte der DDR, Göttingen 2015.

Hüneke 1994 = Reißverschlussallergie. Darf Kunst aus der DDR in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt werden?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 20.5.1994.

Hüter/Schulrabe/Dallmann/Zießler 1978 = Karl-Heinz Hüter/Siegward Schulrabe/Wilfried Dallmann/Rudolf Zießler: Architekturführer DDR. Bezirk Erfurt, Berlin 1978.

Hüttmann 2008 = Jens Hüttmann: DDR-Geschichte und ihre Forscher. Akteure und Konjunkturen der bundesdeutschen DDR-Forschung, Berlin 2008.

Jung 2014 = Peter Jung: „Der Mensch, die Kultur und die Natur“. Das letzte Große Werk von Josep Renau, in: Heimat Thüringen, hg. v. Heimatbund Thüringen, 1–2.2014, S. 32–34.

Jolly 2001 = Jennifer Jolly: Two Narratives in Siqueiros's Mural for the Mexican Electricians' Syndicate, in: Crónicas, Nr. 8-9, 03/2001–02/2002, S. 103–109.

Jolly 2003 = Jennifer Jolly, David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, and the International Team of Plastic Artists, and their Mural for the Mexican Electricians' Syndicate, 1939–1940, Diss., Northwestern University, Evanston, 2003.

Jolly 2005 = Jennifer Jolly: Art for the Mexican Electricians' Syndicate: Beyond Siqueiros, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 7 (2005), S. 111–139.

Jolly 2008 = Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau, and their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate, in: Oxford Art Journal, Jg. 31, Nr. 1, 03/2008, S. 129–151..

Jolly 2012 = Jennifer Jolly: Alejandro Anreus/Robin Adele Greeley/Leonard Fogarait (Hg.): Mexican Muralism. A Critical History, Berkeley 2012, S. 75–92.

Jolly 2018 = Jennifer Jolly: Technology and Revolution? David Alfaro Siqueiros and the Mexican Electricians' Syndicate Mural, in: Maria Fernández (Hg.): Latin American Modernisms and Technology, Trenton 2018, S. 119–144.

Kaiser/Petzold 1997 = Paul Kaiser/Claudia Petzold (Hg.): Boheme und Diktator in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970 bis 1989, Berlin 1997.

Kaiser 2016 = Paul Kaiser: Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus, Dresden 2016.

Karrasch 2015 = Alexander Karrasch: Die „Nationale Bautradition“ denken. Architekturideologie und Sozialistischer Realismus in der DDR der Fünfziger Jahre, Berlin 2015.

Kirsch 2015 = Antje Kirsch: Dresden. Kunst im Stadtraum. Architekturbezogene Kunst 1945–1989, Dresden 2015.

Klusemann 2016 = Christian Klusemann (Hg.): Das andere Potsdam. DDR-Architekturführer, Berlin 2016.

Koselleck 2010 = Reinhart Koselleck: „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“ - zwei historische Kategorien, in: ders.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt/M. 2010, S. 349–375.

Kuhl 2019 = Lena Kuhl: Regionale Macht-Räume im Zentralismus? Die „Eigenverantwortung“ der örtlichen Organe der DDR, in: Deutschland Archiv, 14.7.2016.

Lemke 2019 = Sylvia Lemke: Ideen des Bauhauses in der architekturbezogenen Kunst der DDR, in: Dresdner Kunstblätter, 1.2019, S. 42–51.

LI – RE

Lichtnau 2007 = Bernfried Lichtnau (Hg.): Architektur und Städtebau im südlichen Ostseeraum zwischen 1970 bis zur Gegenwart. Entwicklungslinien – Brüche – Kontinuitäten, Berlin 2007.

Lühr 2018 = Hans-Peter Lühr: Heilsamer Crash? Der „Dresdner Bilderstreit“ und seine Vorgeschichte, in: Dresdner Hefte, 36. Jg., 133.2018, S. 69–78.

Mager/Trötschel-Daniels 2019 = Tino Mager/Bianka Trötschel-Daniels (Hg.): Rationelle Visionen. Raumproduktion in der DDR, Weimar 2019.

Maleschka 2019 = Martin Maleschka: Baubezogene Kunst – DDR. Kunst im öffentlichen Raum 1950 bis 1990, Berlin 2019.

Malycha/Winters 2009 = Andreas Malycha/Peter Jochen Winters: Geschichte der SED. Von der Gründung zur Linkspartei, Bonn 2009.

Mählert 2016 = Ulrich Mählert (Hg.): Die DDR als Chance. Neue Perspektiven auf ein altes Thema, Berlin 2016.

Meier 2018 = Hans-Rudolf Meier: Utopien und Dystopien, was uns erspart geblieben ist und was wir als Erbe annehmen sollten. Zur Einführung, in: Simon Scheithauer, Mark Escherich, Jens Nehring, Daniela Spiegel: Utopie und Realität. Planungen zur sozialistischen Umgestaltung der Thüringer Städte Weimar, Erfurt, Suhl und Oberhof, Weimar 2018, S. 11–16.

Meier-Ewert 2015 = Meier-Ewert, Lavinias: Wie Thüringen mit seinen Denkmälern aus DDR-Zeiten umgeht, in: Thüringer Allgemeine Zeitung v. 11.9.2015.

Möller/Mählert 2008 = Frank Möller/Ulrich Mählert (Hg.): Abgrenzung und Verflechtung. Das geteilte Deutschland in der zeithistorischen Debatte, Berlin 2008.

Nitsch 1974 = Walter Nitsch: Erfurt – Entwicklungsprobleme und Perspektiven, in: Architektur der DDR, 09/1974, S. 520–522.

Nitsch 1980 = Walter Nitsch: Wohnungsbau und Stadtentwicklung in Erfurt, in: Architektur der DDR, 03/1980, H. 3, S. 152–159.

Pasternack 2014 = Peer Pasternack (Hg.): 50 Jahre Streitfall Halle-Neustadt: Idee und Experiment. Lebensort und Provokation, Halle(S.) 2014.

Palutzki 2000 = Joachim Palutzki: Architektur in der DDR, Berlin 2000.

Peters 1998 = Günter Peters: Hütten, Platten, Wohnquartiere. Berlin-Marzahn: Ein junger Stadtbezirk mit altem Namen, Berlin 1998.

Peters/Seifert 2003 = Oleg Peters/Waldemar Seifert: Von der Platte bis zum Schloss. Die „Spur der Steine“ des Günter Peters, Berlin 2003.

Philipp 2017 = Michael Philipp: Dürfen Kommunisten träumen? Die Galerie im Palast der Republik. Eine Dokumentation, München 2017.

Pichler 2010 = Georg Pichler: Eingesperrt und ausgeschlossen. Die Erfahrung der französischen Konzentrationslager aus spanischer und österreichischer Sicht, in: Zwischenwelt. Zeitschrift für Kultur des Exils und des Widerstands, 27, 2010, S. 22–27.

Pietryga 2018 = Sophie Pietryga: Gestern. Innen Zentrum der Datenvereinbarung – außen Kosmos-Mosaik, in: Rechenzentrum Kunst- und Kreativhaus Potsdam, <https://rz-potsdam.de/cms/gestern/>.

Pracht 1974 = Erwin Pracht: Abbild und Methode. Exkurs über den sozialistischen Realismus, Halle/S. 1974.

Preuss 1997 = Sebastian Preuss: Triumph der Westkunst im Reichstag, in: Berliner Zeitung v. 29.11.1997.

Pugh 2014 = Emily Pugh: Architecture, Politics, & Identity in divided Berlin, Pittsburgh 2014.

Rambow 2014 = 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, Weimar 2014, S. 103–170.

Rambow 2017 = Wilma Rambow: Auswertung der Quellenforschung/Kunsthistorisches Gutachten zum Großmosaik Josep Renaus „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ für das ehem. Kultur- und Freizeitzentrum (KuFZ) in Erfurt/Wohngebiet Nordhäuser Str.-Moskauer Platz 1979–1984, Januar 2017.

Ramírez 1996 = Mari Carmen Ramírez: Las Masas son la Matrix, in: Museo Nacional de Arte México (Hg.): Retrato de una década: David Alfaro Siqueiros, 1930–1940, México, DF 1996, S. 68–95.

Rehberg 1998 = Karl-Siegbert Rehberg: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus, in: Jürgen Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn (Hg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit, Bd. 1, Niedenstein 1998, S. 195–223.

Rehberg 1999 = Karl-Siegbert Rehberg: Mäzene und Zwingherrn: Kunstsoziologische Beobachtungen zu Auftragsbildern und „Organisationskunst“, in: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Hamburg 1999, S. 17–56.

Rehberg 2002 = Karl-Siegbert Rehberg: Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den „Eigengeschichten“ der beiden deutschen Nachkriegsstaaten, in: Gert Melville/Hans Vorländer (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln 2002, S. 319–347.

Rehberg 2003 = Karl-Siegbert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzepkt des „Sozialistischen Realismus“, in: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64.

Rehberg 2005 = Karl-Siegbert Rehberg: Sichtbarkeit und Invisibilisierung der Macht durch die Künste. Die DDR-„Konsensdiktatur“ als Exemplum, in: Gert Melville (Hg.): Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit, Köln 2005, S. 355–382.

Rehberg 2006 = Karl-Siegbert Rehberg: Ost/West, in: Stephan Lessenich/Frank Nullmeier (Hg.): Deutschland – eine gesplattene Gesellschaft, Frankfurt/M. 2006, S. 209–233.

Rehberg 2012a = Karl-Siegbert Rehberg: Künstlerische Leistungsschau und ästhetischer ‚Vorschein‘. Die zehn Zentralen Kunstausstellungen der DDR in Dresden, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2010, Bd. 36, 2012, S. 214–225.

Rehberg 2012b = Karl-Siegbert Rehberg: Der ambivalente Staatsmäzen, in: Karl-Siegbert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hg.): Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 41–49.

Rehberg/Holler/Kaiser 2012 = Karl-Siegbert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hg.): Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012.

Rehberg 2013 = Karl-Siegbert Rehberg: Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreites, in: Karl-Siegbert Rehberg/Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR als Stellvertreterdiskurs im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2013, S. 23–63.

Rehberg 2014 = Karl-Siegbert Rehberg: Dresdner Frauenkirche als „Sündenfall“? Kultursociologische Anmerkungen zu einem Architekturstreit und unterschied-

lichen Typen von „Authentizität“, in: Die Dresdner Frauenkirche. Jahrbuch zu ihrer Geschichte und Gegenwart, Bd. 18, hg. v. Heinrich Magirius, Regensburg 2014, S. 237–258.

Reinhardt 2016 = Holger Reinhardt: Denkmale der DDR-Moderne in Thüringen. Inventarisierung und ihre Folgen, in: Mark Escherich (Hg.): Denkmal Ost-Moderne II. Denkmalpflegerische Praxis der Nachkriegsmoderne, Berlin 2016, S. 100–113.

Reitmayer/Schlemmer 2014 = Morten Reitmayer/Thomas Schlemmer (Hg.): Die Anfänge der Gegenwart. Umbrüche in Westeuropa nach dem Boom, München 2014.

Renau 1976 = Josep Renau: Mi experiencia con Siqueiros, in: Revista de bellas artes, 01–02/1976, S. 4–5.

Richter/Scheffler/Sieben 2017 = Juliane Richter/Tanja Scheffler/Hannah Sieben (Hg.): Raster Beton. Vom Leben in Großwohnsiedlung zwischen Kunst und Platte: Leipzig-Grünau im internationalen Vergleich, Weimar 2017.

Rubin 2008 = Eli Rubin: Synthetic Socialism. Plastics and Dictatorship in the German Democratic Republic, Chapel Hill 2008.

Rubin 2011 = Eli Rubin: Understanding a Car in the Context of a System: Trabants, Marzahn and East German Socialism, in: Lewis Siegelbaum (Hg.): The Socialist Car. Automobility in the Eastern Bloc, Ithaca 2011, S. 124–142.

Rubin 2016 = Eli Rubin, Amnesiopolis. Modernity, Space, and Memory in East Germany, Oxford 2016.

Rubira 2018 = Sergio Rubira: Espanya. Avanguardia Artística i Realitat Social. 1936–1976, Valencia 2018.

Sabrow 2009 = Martin Sabrow (Hg.): Erinnerungsorte der DDR, München 2009.

Sabrow/Eckert/Flacke u.a. 2007 = Martin Sabrow/Rainer Eckert/Monika Flacke u.a. (Hg.): Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte, Göttingen 2007.

Sachs 2018 = Avigail Sachs: Environmental Design: Architecture, Politics, and Science in Postwar America, Charlottesville 2018.

Schmole 2011 = Angela Schmole: Hauptabteilung VIII. Beobachtung, Ermittlung, Durchsuchung, Festnahme (MFS-Handbuch), hg. v. BStU, Berlin 2011.

Seeböck 2016 = Tanja Seeböck: Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther, Schwerin 2016.

Seidel 2016 = Carlos Collado Seidel: Der Spanische Bürgerkrieg. Geschichte eines europäischen Konflikts, 3., überarb. und erg. Aufl., München 2016.

Smerlin 2009 = Walter Smerling: Das Gestern kann uns nur ermutigen, in: ders. (Hg.): 60 Jahre – 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949–2009, Köln 2009, S. 14–15.

Smith 2010 = Mark Smith: Property of Communists. The Urban Housing Program from Stalin to Khrushchev, DeKalb 2010.

Sommer 2014 = DDR Fotoreporter Uwe Gerig äußerte sich zu dem in Suhl abgenommenen Wandbild Willi Sittes „Kampf und Sieg der Arbeiterklasse“, in: Gerlinde Sommer: Bilder aus dem DDR-Alltag (17): Die monumentalen Nackten mit den bunten Luftballons, in: Thüringische Landeszeitung v. 10.8.2014.

Sonntag 2014 = Ingrid Sonntag (Hg.): Labor der Moderne. Nachkriegsarchitektur in Europa, Dresden 2014.

Stauch 1935 = Liselotte Stauch: Apfel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1935), Sp. 748–751.

Steiner 2007 = André Steiner: Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR, akt. u. bearb. Neuausgabe, Berlin 2007.

Sukrow 2012 = Oliver Sukrow: Ein Rivera der DDR? Josep Renaus Bedeutung als Importeur des mexikanischen „Muralismo“ in die DDR, in: Karl-Siegbert Rehberg/Wolfgang Holler/Paul Kaiser (Hg.): Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Köln 2012, S. 217–227.

Sukrow 2013 = 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, No. 11, 2013.

Sukrow 2014 = Oliver Sukrow: Josep Renaus Wandbildmalerei – oder die Kunst der/in Bewegung, in: „Mit den Augen messen“. Am Samstag bei Josep Renau 1970–1978. Erinnerungen, Berlin 2014, S. 24–30.

Sukrow 2017 = Oliver Sukrow: Subversive Landscapes. The Symbolic Representation of Socialist Landscapes in the Visual Arts of the German Democratic Republic, in: Rethinking Marxism, 1, 29.2017, S. 96–141.

Sukrow 2018 = Oliver Sukrow: Arbeit. Wohnen. Computer. Zur Utopie in der bildenden Kunst und Architektur der DDR in den 1960er Jahren, Heidelberg 2018.

Sukrow/Zervosen 2015 = Oliver Sukrow/Tobias Zervosen: Bildende Kunst und Architektur in der DDR. Diskussionsstand und Forschungstendenzen – eine Aktualisierung, in: Kunstchronik, 68.2015, S. 178–192.

Thiele 1975 = Eva-Maria Thiele: José Renau, Dresden 1975.

Thöner 2005 = Wolfgang Thöner: From an ‚Alien, Hostile Phenomenon‘ to the ‚Poetry of the Future‘: On the Bauhaus Reception in East Germany, 1945–1970, in: Bulletin of the German Historical Institute, Supplement 2, 2005, S. 115–138.

Topfstedt 1988 = Thomas Topfstedt: Städtebau in der DDR 1955–1971, Leipzig 1988.

Tscheschner 2000 = Dorothea Tscheschner: Sixteen Principles of Urban Design and the Athens Charter, in: Thorsten Scheer/Josef Paul Kleihues/Paul Kahlfeldt (Hgs.): City of Architecture of the City: Berlin 1900–2000, Berlin 2000, S. 259–270.

Urban 2009 = Florian Urban: Neohistorical East Berlin. Architecture and Urban Design in the German Democratic Republic, 1970–1990, Burlington 2009.

Vagt 2013 = Kristina Vagt: Politik durch die Blume. Gartenbauausstellungen in Hamburg und Erfurt im Kalten Krieg (1950–1974), München 2013.

Wagner-Conzelmann 2007 = Sandra Wagner-Conzelmann: Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007.

Weingart 1974 = Helmut Weingart: Gesellschaftliches Zentrum des Wohnkomplexes Riethstraße in Erfurt, in: Architektur der DDR, 09/1974, S. 536–539.

Womacka 2004 = Walter Womacka: Farbe bekennen. Erinnerungen eines Malers, Berlin 2004.

Ziebarth 2017 = Anne Friederike Ziebarth: Proraer Kult-Wandbild ist gerettet. Helfer entfernten die 320 Einzelfliesen von der Fassade der ehemaligen Polytechnischen Oberschule, in: Ostsee-Zeitung v. 29.10.2017.

ABBILDUNGSNACHWEIS/-VERZEICHNIS

Alle Abbildungen erscheinen mit der freundlichen Genehmigung der Rechteinhaber.

Wo diese nicht ermittelt werden konnten, werden berechnete Ansprüche im Rahmen des Üblichen abgegolten.

THOMAS WOLF

7.1; 35.2; 36.1–5; 37.1–4; 40.1–7; 41.4; 105.1–3; 106.1–4; 107.1

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN, GENERALITAT/DEPÓSITO FUNDACIÓN RENAU, VALENCIA

10–11 Signatur: 75/4; **12.3** Signatur: 72/8; **14.1; 14.2; 14.3; 14.4** Signatur 74/6; **14.5** Signatur 74/6; **15.1** Signatur 75/4; **15.2** Signatur 72/7; **15.3** Signatur 72/8; **16.3** Signatur 75/5; **17.1** Signatur 75/5; **17.2** Signatur 72/8; **17.3** Signatur 75/5; **18.1** Signatur 72/8; **18.2** Signatur 75/5; **18.3** Signatur 75/5; **19.1** Signatur 75/5; **19.2** Signatur 75/5; **20.1** Signatur 72/4; **20.2** Signatur 75/5; **20.3** Signatur 72/4; **21.1** Signatur 75/5; **21.2** Signatur 75/4; **21.3** Signatur 75/4; **21.4** Signatur 72/8; **21.6** Signatur 75/4; **22.1; 23.1** Signatur 72/7; **23.2** Signatur 75/5; **24.1** Signatur 75/4; **24.2** Signatur 75/5; **24.3** Signatur 83/14; **25.1** Signatur: 76/4.13; **25.3** Signatur: 75/4; **25.4** Signatur: 75/4; **30.2** Signatur: 75/4; **30.3** Signatur: 83/14; **26.2** Signatur: 75/5; **26.5; 42–43** Signatur 75/5; **45.3** Lithografie, 100x69,5 cm; **46.1** Airbrush, 100 x 70 cm; **48.2A** Lithografie, 32 x 23,3 cm; **48.2B** Lithografie, 71 x 96,5 cm; **54.1** Signatur 75/5; **54.2A** Signatur 74/4; **54.2B** Signatur 74/6; **56.1; 56.2** Signatur 75/5; **56.3** Signatur 75/5; **59.1** Signatur 75/5; **59.2** Tempera auf Papier und Holz, 88x65 cm; **60.1** Tempera auf Holz, 52 x 195 x 57 cm, Inv.-Nr. D.T.012.420.1989 (15308); **60.2** Signatur 75/5; **60.3** Signatur 75/5; **60.4** Signatur 75/5; **60.5** Signatur 75/5; **60.6; 62.1** Signatur 74/5; **68–69** Signatur 75/4; **84.3** Signatur 74/5; **122–123** Signatur 74/6; **125.1** Gouache auf Karton, 32x22,5 cm; **137.1** Boceto Nr. 4, 1969; **138.2; 139.2** Öl auf Leinwand, 68,8x81 cm; **143.1** Signatur 75/4; **147.1** Signatur 75/4; **153.1** Druck; **154.1; 155.1; 155.2** Foto: Juan García Rosell; **166–167** Signatur 75/4

ARCHITEKTUR DER DDR

12.1 9/1974, Cover; **12.2** 3/1980, Cover; **12.5** 9/1974, S. 526; **52.1** 9/1974, S. 526; **52.2** 9/1974, S. 525

STADTARCHIV ERFURT

12.4; 13.1; 26.1; 31.1; 32.2; 50.1; 51.3; 52.3A; 52.3B; 75.1; 121.1

ARCHIV MARTA HOFMANN

9.1; 16.1–2; 21.5; 26.3; 26.4; 31.3; 32.1; 148.1; 149.1 Marta Hofmann, Illustration aus Harald Lange: Wüsten (Was ist Was, Bd. 34), Nürnberg 2002; **149.2–3** Marta Hofmann, Illustrationen aus „Ich leb so gern. Ein Friedensbuch für Kinder“, Berlin 1982; **150.1; 150.2** Marta Hofmann, Illustration aus Peter Teichmann: Hunde (Was ist Was, Bd. 11), Nürnberg 1994; **151.1; 151.2** Marta Hofmann, Illustration aus Albert Lichanow: Kikimora, Berlin 1986; **151.3** Marta Hofmann, Illustration aus Julian Tuwim: Firlefanzen. Ein halbes Hundert Gedichte für Kinder (deutsch/polnisch), Berlin 2014

ANGERMUSEUM ERFURT

22.2 Josep Renau, Erste Kompositionsstudie für das Erfurter Wandbild, Februar 1979, Graphitstift, schwarze und rote Tusche, schwarze und weiße Kreide auf Papier, Foto: Dirk Urban; **22.3** Josep Renau, Entwurf für das Erfurter Wandbild in Grisaille-Manier, SW-Fotografie einer Zeichnung, montiert unter Glas, 1979,

Foto: Dirk Urban; **23.3** Aufgeschnittener Apfel. Entwurfszeichnung für das Erfurter Wandbild (Naturstudie für den zweiten Entwurf), 1979, brauner Faserstift in zwei Strichstärken auf Papier, kaschiert auf Karton, Blatt 20x35,8 cm, Karton 34x49,8 cm, datiert „22.12.1979“, bezeichnet „rosa-orange !Ojo! Alveolos de los Pimientos dunkelocker vert grau rois“, Rückseite bezeichnet: „Para que seas feliz, Marta [Hofmann]. en todos los anos [odenta?] – conmigo o sinmigo - te lo deseo Renau, Para O del ano 1980“, Rückseite Etikett, ms. und hs.: „15 Naturstudie für den zweiten Entwurf/34x50 cm/[Signatur] Renau 80“, Angermuseum Erfurt, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2017/10, erworben von Marta Hofmann als Ankauf 2019 mit Unterstützung des Fördervereins Renau-Mosaik e.V. und des Fördervereins Freunde des Angermuseums e.V., Foto: Dirk Urban; **23.4** Renau-Kollektiv, Detail des Kartons für das Erfurter Wandbild im Maßstab 1:5, 5-teilig, 1980/81, farbige Papiere, montiert auf farbig grundierten Pressspanplatten, Foto: Dirk Urban; **25.2** Renau-Kollektiv, Farbpalette für das Erfurter Glasmosaik, 1979/80, Foto: Dirk Urban; **30.1** Renau-Kollektiv, Karton für das Erfurter Wandbild im Maßstab 1:5, 5-teilig, 1980/81, farbige Papiere, montiert auf farbig grundierten Pressspanplatten, Foto: Dirk Urban; **38.2–4** Foto: Dirk Urban; **163.1** Gästebuch Erfurter Kunstkabinett, Freundeskreis im Deutschen Kulturbund, mit zahlreichen handschriftlichen Einträgen, s/w-Fotos und einer Auflistung sämtlicher Ausstellungen, Grafische Sammlung, Inv. Nr. 2016/45, Repro: Dirk Urban

NEUES DEUTSCHLAND

31.2 14.10.1982, S. 7

THÜRINGISCHES LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE UND ARCHÄOLOGIE (TLDA)/DOKUMENTATIONSMAPPE ZU WANDBILD J. RENAU

32.2

ARCHIV UWE POHLITZ

33.1; 33.2; 101.1

ARCHIV PETER JUNG

33.2–4; 33.5

ARCHIV THOMAS KNAPPHEIDE

33.3; 33.4; 33.6; 101.2; 102.1A–B; 104.1

BUREAU DAVID VOSS

38.1 Ondine Pannet, Jean-Marie Fahy, David Voss, 2017

ARCHIV OLIVER SUKROW

34.1–3; 39.1–3; 39.4–5; 39.6; 49.1B; 64.1

ENDORA PRODUCCIONES, VALENCIA

39.7

STEFAN MARIA ROTHER

41.1–3

MIGUEL CABAÑAS BRAVO: JOSEP RENU Y LA RECUPERACIÓN DE UNA BELLEZA COMPROMETIDA, IN: CULTURE & HISTORY DIGITAL JOURNAL, NR. 2 (DEZEMBER 2013)

45.1 S. 9; **125.2** S. 10, Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, NEW YORK

45.2 Öl auf Leinwand, 351x301 cm, The Hispanic Society of America, New York

BPK/MINISTÈRE DE LA CULTURE – MÉDIATHÈQUE DU PATRIMOINE, DIST. RMN-GRAND PALAIS/FRANÇOIS KOLLAR

47.1

ISABEL ARGERICH FERNÁNDEZ/JUDITH ARA LÁZARO (HG.): ARTE PROTEGIDO. MEMORIA DE LA JUNTA DEL TESORO ARTÍSTICO DURANTE LA GUERRA CIVIL, MADRID 2003

47.2A S. 23, Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid; **47.2B** S. 335, JDTA, zeitgenössisches Positiv, 135 x 91 mm, Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid; **131.1** S. 36, Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid; **131.2** S. 49, Archivo, Museo Nacional del Prado, Madrid; **131.3** S. 195, Fototeca de Información Artística, IPCE, Madrid; **131.4A** S. 342, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid, Schenkung von J. Vaamonde Horcada (2001); **131.4B** S. 152, Sammlung Erbegemeinschaft Manuel de Arpe, Madrid

ROBERT CAPA, INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY/MAGNUM PHOTOS/AGENTUR FOCUS

48.1; 132.1

BAUEN IM BEZIRK ERFURT, ERFURT 1982

49.1A Cover, **49.2** S. 43; **51.1** S. 5; **51.2** S. 10

BUNDESARCHIV, BILDARCHIV

62.2A Bild 183-M0905-426; **62.2B** Bild 183-M0913-403; **77.2A** Bild-F089664-0025, Fotograf: Joachim F. Thurn; **78.3** Bild 183-1987-0527-010; **80.1.A** Bild 183-H0826-0206-001; **84.5** B 145 Bild-F089041-0035, Fotograf: Joachim F. Thurn

SERGIO RUBIRA: ESPANYA. AVANGUARDA ARTÍSTICA I REALITAT SOCIAL.

1936-1976, VALENCIA 2018

64.2 S. 21, Archivo Manuel García

MAURIZIO CAMAGNA

77.1; 78.1-2; 80.1B; 80.5; 82.2; 82.6; 84.1; 84.4; 84.6; 85.1; 86.1; 88.1; 90.1; 92.1

FUNDACJA PROFILE, WARSCHAU

77.2B <http://www.fundacjaprofile.pl/tree.php?id=295>

MÄRKISCHE ALLGEMEINE ZEITUNG

84.2 Fotomontage, 2018

WIKIPEDIA COMMONS

78.4 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MarxEngels_1a.jpg, Foto: Manfred Brückels; 115.3

SLUB/DEUTSCHE FOTOTHEK

80.3 Nr. 0003760-002; **82.1** Aufn.-Nr.: df_hauptkatalog_0189404; **82.3** Aufn.-Nr.: df_ps_0000572, Foto: Richard Peter sen.; **82.4** Aufn.-Nr.: df_dat_0009058, Foto: Inger Sørensen; **82.5** Aufn.-Nr.: df_id_0001322, Foto: Regine Richter

BEZIRKSMUSEUM MARZAHN-HELLERSDORF, BERLIN

97.1-2; 98.1-2

ARCHIV EVELYN MARQUARDT

99.1

SPANGENBERG+BRAUN – ARCHITEKTEN PARTNERSCHAFT MBB, ERFURT

34.4-6; 35.1; 102.2; 103.1-2

PETER VAN TREECK

104.2; 109.1-2; 110.1-2; 111-2; 112.1-2; 113.1-2

KURT GERSTER, IGUR.COM

115.1

ARCHIV IDNES.CZ

115.2

IMAGO IMAGES

80.4 imageBROKER/AndreasVitting, Nr. imago 79471108

KAREL PEŠEK, MF DNES

115.4

ARCHIV ANTONIO MARÍN SEGOVIA

127.1 <https://www.valenciabonita.es/2017/06/02/mural-de-josep-renau/>

ARCHIV JENNIFER JOLLY

138.1

ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NY/SOMAAP, MEXICO CITY

138.2

COURTESY OF THE INBAL – SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS

139.1 Foto: Guillermo Zamora

DENKMALPROGRAMM DER WÜSTENROT STIFTUNG

Im Rahmen ihres Denkmalprogramms setzt die Wüstenrot Stiftung wertvolle Denkmale instand und gibt ihnen damit eine Zukunft. Ein besonderes Anliegen ist die Schaffung von Wertschätzung für Denkmale, die noch nicht im Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit stehen. Dies sind z.B. Denkmale aus der Zeit nach 1945, mit denen die Gesellschaft noch hadert, die keine breite Lobby haben – und deshalb am stärksten gefährdet sind.

Ein neuer Schwerpunkt des Denkmalprogramms ist die baubezogene Kunst der DDR. Als fester Bestandteil öffentlicher Räume waren die Kunstwerke in den vergangenen Jahrzehnten aber häufig dem Verfall ausgesetzt oder wurden zerstört. Das Programm hat zum Ziel, ausgewählte Werke im Sinne einer forschenden und praktischen Denkmalpflege zu sichern und mittels Restaurierung langfristig zu erhalten. Kulturgeschichtliche, bau- und materialtechnische Erkenntnisse sollen dokumentiert und publiziert werden, um öffentliche Aufmerksamkeit und Wertschätzung zu schaffen.

Um höchste Qualität beim denkmalpflegerischen Umgang mit historischen Bau- und Kunstwerken sicherstellen zu können, tritt die Wüstenrot Stiftung nicht nur als Geldgeberin, sondern auch als verantwortliche Projektträgerin und Bauherrin auf – allein oder zusammen mit dem Denkmaleigentümer, der nach Abschluss der Maßnahmen für die nachhaltige und denkmalgerechte Nutzung und Zugänglichkeit des Denkmals verantwortlich ist. Die Wüstenrot Stiftung ist einem Denkmalbegriff verpflichtet, der sich an der geschichtlich geprägten Substanz orientiert und die Bau- und Nutzungsgeschichte sowie die Qualitäten der ursprünglichen Substanz des Vorgefundenen ernst nimmt. Dabei wird sie von einem wissenschaftlichen Beirat unterstützt.

BISHER ERSCHIENENE BÜCHER AUS DEM DENKMALPROGRAMM

**MENDELSON. DER EINSTEINTURM
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**

Norbert Huse (Hg.)
Karl Kraemer Verlag Stuttgart+Zürich
ISBN 978-3-7828-1512-2

**SCHAROUN. HAUS SCHMINKE
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**

Berthold Burkhardt (Hg.)
Karl Kraemer Verlag Stuttgart+Zürich
ISBN 978-3-7828-1514-7 (vergriffen)

**GROPIUS. MEISTERHAUS MUCHE/SCHLEMMER
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**

August Gebeßler (Hg.)
Karl Kraemer Verlag Stuttgart+Zürich
ISBN 978-3-7828-1513-0 (vergriffen)

**LE CORBUSIER/PIERRE JEANNERET.
DOPPELHAUS IN DER WEISSENHOF SIEDLUNG STUTT GART
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**

Georg Adlbert (Hg.)
Karl Kraemer Verlag Stuttgart+Zürich
ISBN 978-3-7828-1522-2

**SCHAROUN. GESCHWISTER-SCHOLL-SCHULE
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**

Philip Kurz, Wüstenrot Stiftung (Hg.)
Karl Kraemer Verlag Stuttgart+Zürich
ISBN 978-3-7828-1543-7

DAS EIERMANN MAGNANI HAUS
Haus der Geschichte Baden-Württemberg,
Wüstenrot Stiftung (Hg.)
ISBN 978-3-933726-57-5

**EGON EIERMANN KAPELLE
DER KAISER-WILHELM-GEDÄCHTNIS-KIRCHE
DIE GESCHICHTE EINER INSTANDSETZUNG**
Philip Kurz u. René Hartmann, Wüstenrot Stiftung (Hg.)
ISBN 978-3-933249-13-5

LUDWIG LEO: UMLAUFTANK 2
Philip Kurz, Wüstenrot Stiftung (Hg.)
Spector Books, Leipzig
ISBN 978-3-95905-371-6

»DIE BEZIEHUNG DES MENSCHEN ZU NATUR UND TECHNIK«

Nach vierjähriger Planungs- und Restaurierungszeit kehrte das Großmosaik „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ (1980–1984) des spanischen Künstlers Josep Renau (1907–1982) wieder an den Moskauer Platz in Erfurt zurück. Das Wandbild konnte 2009 noch vor dem Abriss des Kultur- und Freizeitzentrums am Moskauer Platz vor der Zerstörung bewahrt werden, wurde fachgerecht abgenommen und bis zu seiner Restaurierung in Containern eingelagert.

Mit der Rettung des ca. 7 x 30 m großen Mosaik-Außenwandbildes „Die Beziehung des Menschen zu Natur und Technik“ von Josep Renau restaurierte die Wüstenrot Stiftung erstmals exemplarisch ein Werk architekturbezogener Kunst im öffentlichen Raum. Sie kommt damit dem Wunsch vieler Menschen nach, „ihr“ Wandbild als identitätsstiftendes und stadtbildprägendes Element wieder zurückzubekommen. Weiterhin soll mit der Restaurierung das bauliche und künstlerische Erbe Renaus und der DDR wieder stärker in das öffentliche Bewusstsein rücken.

Als operative Bauherrin verantwortete die Wüstenrot Stiftung die denkmalgerechte Restaurierung und den Wiederaufbau des Mosaiks und trug den Großteil der Kosten. Unterstützt von bürgerschaftlicher Initiative und durch das Thüringische Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie konnte die Wüstenrot Stiftung gemeinsam mit der Stadt Erfurt die erneute Anbringung des Mosaiks ermöglichen, wo es nun auf einem neuen Trägerkonstrukt wieder an seinem alten Ort erstrahlt.

