

Bundeszentrale für
politische BildungURL: <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/147746/kunst-im-stadtraum-als-paedagogische-politik>

Päd. Geschichte | Zeitgeschichte | Deutschland Archiv | Ausgaben (bis Ende 2012) | Bau- und Planungsgeschichte (11+12/2012) | Kunst im Stadtraum als pädagogische Politik

Künstlerische Stadtraumaufwertung als pädagogische Politik

Die künstlerische Bewirtschaftung des Ideenhaushalts Halle-Neustadts

Der Autor
Peer Pasternack

Peer Pasternack

29.11.2012

Prof. Dr., Direktor des Instituts für Hochschulforschung (HoF Wittenberg), Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, und Wissenschaftlicher Geschäftsführer des WZW Wissenschaftszentrum Sachsen-Anhalt Wittenberg.

Halle-Neustadt war (und ist) in einem doppelten Sinne eine Kunststadt: künstlich (als Planstadt) und künstlerisch (als einschlägig gestalteter Ort). Mit fast 150 Werken im Freien wurde Halle-Neustadt zur größten Freiluftgalerie der DDR. Als visuell zu erschließende Narration lässt sich diese Gesamtheit daraufhin lesen, was ihr zu entnehmen ist über die politischen Strategien, mit denen der städtische Ideenhaushalt repräsentiert und illustriert werden sollte.

1. Kunststadt

Halle-Neustadt war eine Kunststadt – in einem doppelten Sinne: künstlich als Planstadt und künstlerisch als einschlägig gestalteter Ort. Die Planstädte stellten in der DDR eine spezifische Ausprägung sozialen Lebens unter realsozialistischen Steuerungsansprüchen dar. Der Zusammenhang von Herrschafts- und Alltagsgeschichte wird dort besonders greifbar und begreifbar: Nirgends sonst suchte der planerische und steuernde Zugriff so intensiv, öffentliches und privates Leben auf dem Wege der Synchronisation zu integrieren. Diejenige DDR-Planstadt, welche dies prototypisch repräsentierte, war Halle-Neustadt.

Die politisch angemessenen Verhaltenserwartungen fanden sich mit symbolischen Identifikationsangeboten verbunden. Dessen augenfälligstes war die planmäßige Bekunstung der Stadt. Mit dieser Ausstattung des öffentlichen Raumes wurde Halle-Neustadt in einer zweiten Hinsicht zur Kunststadt, nämlich zur größten Freiluftgalerie des Landes. Fast 150 Werke im Freien, zuzüglich etwa 30 im Innern öffentlicher Gebäude, insgesamt 184 Werke der bildenden und der angewandten Kunst – seit 1990 ergänzt um weitere 14 – sichern diesen Status.[1]

Bei all dem war die neue Stadt mit Ideen, die dies anleiten sollten, nicht unterversorgt. Recht markante Vorstellungen, die in Bezug auf Halle-Neustadt – das heißt für die Stadt, in ihr, durch und über sie – produziert wurden, verdichteten sich zu einem städtischen Ideenhaushalt.[2] Er war nicht nur breit gefächert, sondern auch ziemlich anspruchsvoll: Der Aufbau Halle-Neustadts wurde mit einer gleichsam zivilreligiösen Aufrüstung verbunden. Im Unterschied zu sonstigen Plansiedlungen der DDR sollte Halle-Neustadt nicht nur sozialistische Stadt sein, sondern die "sozialistische Chemiarbeiterstadt", modellhaft alle (groß)städtischen Funktionen selbst erfüllen, Vorbild für den Städtebau in der DDR sowie Stadt der Jugend sein.[3] Dieses Konglomerat aus politischen Ideen verband sich also gleichsam zur sozialistischen Chemiarbeiter-Modellgroßstadt der Jugend.

2. Künstlerische Stadtraumaufwertung

Der öffentliche Raum Halle-Neustadts beherbergte (und beherbergt) Plastiken, Wandbilder, Brunnen und Oberflächengestaltungen, raumgliedernde Elemente und Strukturwände, schließlich eine spezifische Ornamentik an zahlreichen Giebelwänden. Von Beginn an war der architektonischen und städtebaulichen Gestaltung eine systematische Versorgung des Stadtraums mit Kunstwerken angeschlossen. Bereits die Aufbau-Direktive sah es als "besonders" wichtig an, "im Einklang mit der architektonischen Gestaltung den städtebaulichen Raum durch Werke der bildenden Kunst zu akzentuieren und ihm eine ästhetische und ideell bereichernde Aussage zu verleihen".[4]

Jedes einzelne der Kunstwerke ist kontingent zustande gekommen, verdankt sich gegebenenfalls glücklichen Umständen, die seine Beauftragung, Aufstellung oder Anbringung ermöglichten, oder resultiert aus unglücklichen Umständen, welche die Beauftragung, Aufstellung oder Anbringung nicht verhinderten. Wie auch immer es zu den einzelnen Werken kam und wie sie jeweils motiviert waren – in jedem Falle sind sie alle innerhalb eines Möglichkeitsraumes entstanden, der weniger determinierend wirkte, als gemeinhin angenommen wird, aber zugleich auch nicht beliebig war. Hier nun sollen daher nicht die einzelnen Kunstwerke, sondern ihre *Gesamtheit* in den Blick genommen werden. Diese Gesamtheit wird als visuell zu erschließende Narration verstanden und daraufhin gelesen, was sich ihr – der Gesamtheit – an Informationen entnehmen lässt über die Strategien, mit denen der städtische Ideenhaushalt illustriert und repräsentiert werden sollte.

2.1. Themen

Wertet man die Ensembles aller in Halle-Neustadt vorhandenen Kunstwerke nach ihren Motiven und Titeln aus, so fällt zunächst eines auf: Die Werke mit unmittelbar politischen Bezügen sind vergleichsweise gering vertreten. Sie machen 23 Prozent der Gesamtmenge aus.

Unter diesen Werken wiederum, die unmittelbar politische Bezüge aufweisen, ist vordergründige Agitation im Sinne plumper Propaganda selten. Eher werden propagandistische Aussagen meist mit einer gewissen Raffinesse transportiert. José Renaus Großwandbilder im Bildungszentrum – unter anderem mit dem Titel "Die Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR" – oder Erich Enges Giebelwandbild "Lenins Worte werden wahr" etwa sind auf jeden Fall in ihrer Formensprache reizvoll. Zudem ist keineswegs jede der politischen Botschaften der Halle-Neustädter Kunstwerke ausschließlich an das politische System der DDR gebunden. "Frieden auf unserer Erde" vom Malzirkel Lautenschläger beispielsweise oder – als Werktitel etwas unelegant – "Gegen Krieg, Hunger" von Hans-Joachim Triebisch und Heinz Möhrdel dürften auch jenseits des politischen Entstehungskontextes auf breite Zustimmung stoßen. (Abb. 1 und 2)

Werke mit agitatorischen Botschaften in Halle-Neustadt			
Nr.	Titel	Künstler	Entstehungsjahr
1	Musik verbindet die Völker	Wilhelm Schmied	1966/67
2	Völkerfreundschaft	Heinz Beberniß	1967/68

Werden sämtliche der Halle-Neustädter Kunstwerke auf ihre Themen hin ausgewertet, dann ergeben sich einige weitere Auffälligkeiten (Abb. 3):[5]

- Die Arbeitswelt war mit sechs Bildern und Plastiken ein relativ selten gestaltetes Thema, obgleich Arbeit und Chemie die Basis der individuellen wie gesellschaftlichen Wohlstandsverheißung bildeten. Auch der ansonsten allgegenwärtige Bildungsoptimismus fand nur ein schwaches Echo in der Neustädter Kunst mit lediglich fünf Werken. Kinder und Jugendliche, obwohl in der Stadt der Jugend, waren gleichfalls seltene Gäste in der Motivik. Ebenso blieb die Gleichstellung der Frauen, das am ehesten gelungene Emanzipationsprojekt in Halle-Neustadt, als künstlerisches Thema äußerst randständig: Zweimal wurde sie zum Gegenstand; gemildert wird dieser Befund allenfalls dann, wenn man vier Porträts historischer Frauenpersönlichkeiten hinzurechnet.
- Dominierend hingegen sind historische Darstellungen und politische Botschaften. Eine quantitativ ähnlich große Bedeutung ergibt sich für ein weiteres Themencluster, wenn man die künstlerischen Darstellungen summiert, die Naturthemen und Sujets aus Familie, Freizeit und Sport gestalten sowie das harmonische Leben feiern.

2.2. Funktionen

Werden die Werke in Augenschein genommen, so drängt sich eine funktionale Unterscheidung auf: Sie hatten entweder pragmatische Aufgaben – Gliederung des Raumes und Dekoration –, oder sie erfüllten avanciertere, programmatisch gebundene Funktionen.

Pragmatische Funktionen

Eine beträchtliche Anzahl der von 1964 bis 1989 öffentlich beauftragten Werke in Halle-Neustadt diente der Gliederung des Raumes und als Orientierungshilfen oder hatte dekorativen Charakter bzw. wirkte als Aufhübschung. Dazu zählen zum Beispiel Betonstrukturwände als Raumteiler in Grünbereichen und Freiflächen oder Hausdurchgangsgestaltungen. Ebenfalls eher schmückende Funktionen hatten die meisten der zahlreichen Naturmotive, mit 23 Werken – meist Plastiken – stellten sie 17 Prozent aller Kunst im öffentlichen Raum.

Stilistisch gab es aber gerade durch diese Werke durchaus Pluralität in Halle-Neustadt. Das verbreitete Vorurteil, abstrakte Lösungen seien generell schwierig durchzusetzen gewesen, wird durch die ornamentalen und raumteilenden Werke jedenfalls zum Teil dementiert. Wird auch eine Reihe von Werken der angewandten Kunst hinzugezählt, die im Auftrag der Stadt entstanden waren, so lässt sich als 'Abstraktionsgrad' der Halle-Neustädter Kunst festhalten: Immerhin 28 Prozent der Werke waren nichtgegenständlichen bzw. rein funktionsbezogenen Charakters.

Avancierte Funktionen

Die landläufig zugeschriebenen Hauptfunktionen der Stadtraumbekunstung waren indes zweierlei: sozialistische Weltanschauung zu verbildlichen und sozialistische Lebensweise zu illustrieren.[6] Hierfür seien die Kunstwerke als Informationsträger verstanden worden, sie sollten "vom Auftraggeber vorgegebene Inhalte öffentlich machen".[7] Ziel war es, der Architektur "etwas an ideeller und ästhetischer Bedeutsamkeit" hinzuzufügen, "die diese ohne sie nicht hat".[8]

Fahndet man in der Überlieferung nach Belegen, wird man in der Tat schnell fündig. Die Funktion, sozialistische Weltanschauung zu verbildlichen, wurde bereits 1966 in einer "Bildkünstlerischen Konzeption" deutlich. Diese definierte fünf Ideenkomplexe, die in der Stadt zum Ausdruck kommen sollten: "Aufbau des Sozialismus – Kampf um die Erhaltung des Friedens – Völkerfreundschaft – Kampf gegen den Imperialismus – Die Rolle der Chemieindustrie für den wissenschaftlich-technischen Fortschritt", verbunden mit einer Einteilung von Wohnkomplexen nach Rahmenthemen.[9]

Werden die dann entstandenen Kunstwerke inhaltlich geordnet, so lässt sich indes jenseits formulierter Programmatiken erkennen, dass versucht wurde, künstlerisch gestaltet drei verschiedene Einordnungen der Stadt in übergreifende gesellschaftliche Entwicklungen vorzunehmen:

- Der *politischen Einordnung* dienten unmittelbar agitatorische Werke. Die Stadt wird damit in einen politischen Kontext der revolutionär errungenen politischen "Macht der Arbeiterklasse" gerückt. Acht Werke zum Thema "Völkerfreundschaft" verbildlichen den internationalistischen Aspekt des kommunistischen Projekts.
- Werke wie "Lebensfreude" (Willi Neubert, 1965/66) oder "Lebensbaum" (derselbe, 1967) illustrieren mit komplexen Bildgefügen – die über die vergleichsweise schlichten Titel hinausweisen – eine *philosophische Einordnung* dessen, was die marxistisch-leninistische Weltanschauung transportierte. Ein optimistisches, weil sozialistisches Menschenbild wird gekoppelt mit aktiver Weltaneignung und historischem Optimismus.
- Daran schließt eine *historische Einordnung* an, die nach dem Woher und dem Wohin dessen fragt, wofür Halle-Neustadt als "sozialistische Stadt" prototypisch stehen soll. Einen geradezu paradigmatischen Entwurf dafür liefern drei Großwandbilder von José Renau mit ihren Thesentiteln "Die Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR", "Die vom Menschen beherrschten Kräfte von Natur und Technik" und "Die Idee wird zur materiellen Gewalt, wenn sie die Massen ergreift – Marsch der Jugend", zugleich künstlerisch die eindrucksvollsten Werke, die für Halle-Neustadt entstanden sind.

132 Kunstwerken, die sich thematisch mit 153 inhaltserschließenden Schlagwortzuweisungen auswerten lassen, konnte 72-mal eines oder mehrere der folgenden Schlagworte zugewiesen werden: Kultur, Familie und Freizeit, harmonisches Leben, Völkerfreundschaft, Sport, Arbeit und Chemieindustrie, Bildung sowie Kinder und Jugend (vgl. oben Abb. 3). Damit wird deutlich, wo – mit 47 Prozent der Schlagwortzuweisungen – der inhaltliche Schwerpunkt der Halle-Neustädter Stadtraumbekunstung lag: Im Zentrum stand die *appellative Illustration der sozialistischen Lebensweise*.

Die sozialistische Lebensweise sollte sich auszeichnen durch Gemeinschaftlichkeit, Nachbarschaft und Kollektivität, die Übereinstimmung von gesellschaftlichen und individuellen Interessen, Familienorientierung und Frauenemanzipation, Bildungsorientierung und ein spezifisches Arbeitsethos. Sie implizierte ein Glücksversprechen und zielte auf soziale Gleichheit, auf die "allseitig entwickelte sozialistische Persönlichkeit", im Weiteren dann auf den "neuen Menschen". All dies findet sich in der Motivik dieses Kunstbestandes wieder, und ihr appellativer Charakter – "So sollt ihr leben!" – stellt eine Rückkopplung zu den im engeren Sinne agitatorischen Botschaften her.

Identitätsstiftung und pädagogische Politik

Beides zusammen – die Verbildlichung sozialistischer Weltanschauung und die appellative Illustration der sozialistischen Lebensweise – ist gekennzeichnet durch die nahezu vollständige Abwesenheit von Hinweisen auf konflikthafte Aspekte des realsozialistischen Lebens. Diese Bestandsaufnahme steht in einem deutlichen Kontrast sowohl zur sonstigen bildenden Kunst in der DDR als auch zur Halle-Neustadt-Belletristik.[10] Diese zeichneten sich gerade dadurch aus, Ersatzmedien für Debatten über die Widersprüchlichkeiten, Antinomien und kritikwürdigen Aspekte des sozialistischen Alltags und seiner normativen Grundlagen zu sein, die ansonsten nicht geführt wurden. Nicht so die im Auftrag Halle-Neustadts entstandene Kunst.

Stattdessen steht das harmonische Leben im Vordergrund. Es sollte "Kunst für alle" entstehen. Der Wille zur Schönheit, dem die Plattenbauarchitektur erheblich im Wege stand, wurde umgeformt in einen Willen zur Verschönerung. Den Chemiearbeitern, als Teil einer gesellschaftlichen Avantgarde und (vorgeblichen) Eigentümern hochentwickelter Produktionsmittel, sollten hochwertige Lebensbedingungen verschafft werden.[11]

Darin offenbart sich schließlich die übergeordnete Funktion der künstlerischen Ausstattungsanstrengungen: Sie waren Angebote an die Halle-Neustädter Bevölkerung, eine Identität mit ihrer Stadt auszubilden. Die Stadt als sozialistische Stadt konnte nicht allein durch komfortable Plattenbauwohnungen, großzügige Straßen und herumtobende Kinder entstehen. Ihre inhaltliche Entfaltung verlangte nach einem Programm pädagogischer Politik. Dieses nutzte die politische Herrschaft und ihre Instrumente zur unabschließbaren, also nicht endenden Erziehung der Herrschaftsunterworfenen, zur Herstellung von Normenkonformität im Dienste übergeordneter Werte. Insofern war die Stadtraumbekundung Bestandteil dieses Programms pädagogischer Politik.

Dem dienten – neben der Aufhübschung – die künstlerischen Gestaltungen der historischen Selbsteinordnung des Systems und der neuen Stadt darin, des zukunftsoptimistischen, auch stark technikaffinen Weltveränderungsanliegens, der Gemeinschaftlichkeit als Kollektivität und der alles überragenden Harmonie. Zugleich sickerte vieles, was ideologisch für notwendig und wünschenswert erachtet wurde, eher über indirekte Thematisierungen ein. Wichtig erschien vor allem die Glücksverheißung, erkennbar am Übergewicht der Motive, die vordergründig politisch unverfänglich sind und das harmonische Leben und Streben in den Mittelpunkt rücken.

Insofern war es, obgleich vordergründige Propaganda nicht dominiert, Programmkunst. Dabei ist die "Bildkünstlerische Konzeption" nur bedingt wirksam geworden, allerdings wurden prominente Plätze für die prominent gewollten Botschaften gesucht und gefunden. Stilistisch gab es durchaus Pluralität, doch insgesamt sind die Kunstwerke überwiegend recht konventionell. Innovatives fand sich selten (etwa die bereits erwähnten Wandbilder José Renaus oder der "Wissenschaftler-Würfel" von Gerhard Geyer[12]). Dies passte zum Konventionalismus, den das Gesellschaftssystem förderte: Die soziale Emanzipation sollte sich im Kollektiv vollziehen unter Vermeidung individueller Normabweichungen.

Die vordergründige Uniformität der Stadtgestalt und die Gleichheit der Lebensbedingungen verbanden sich mit einer kompromisslosen Orientierung auf eine Eindeutigkeit des Denkens der in der Stadt Lebenden. Letzteres war zwar nicht allein für Halle-Neustadt typisch, aber in der sozialistischen Planstadt hatte dieser Wille die Chance, verwirklicht zu werden. In diesem Sinne war die symbolische Stadtkonstruktion Halle-Neustadts radikal intentionalistisch, nämlich an eine zu realisierende Utopie gekoppelt, und sie vollzog sich in einem kybernetischen Modus. Beides zielte im ersten Zugriff auf die Realisierung eines "sozialistischen Wohnkonzepts" und einer "sozialistischen Lebensweise". Der neue Mensch, so die Annahme, müsse dann zwangsläufig daraus entstehen.

Intentionalistisch war die Stadtkonstruktion insofern, als die Stadt ein exemplarisch gedachter Bestandteil eines Gesellschaftsprojekts war, das sein vermeintlich objektives Ziel kannte. Um dieses Ziel zu erreichen waren die Akteure dieses Projekts gewillt, jegliche Irritationen als irrelevant zu ignorieren oder gegebenenfalls aus dem Weg zu räumen – statt sie zu bearbeiten. Dem entsprach eine Produktion des Stadtleitbildes, die das Bewusstsein der Menschen über ihre Stadt formatieren wollte, um es aufnahmefähig für die politisch erwünschten Ideen zu machen. Entgegen heutiger Absurditätswahrnehmungen folgte dies einer spezifischen Rationalität: Die SED als führende "Partei der Arbeiterklasse" sah sich als Vollstreckerin eines historischen Gesetzes, das die Entfaltung einer Epoche der Ausbeutungsfreiheit auf die Tagesordnung gesetzt hatte. Der Gedanke, diesem historischen Gesetz im politischen Handeln nicht zu entsprechen, erschien seinerseits als absurd.

Kybernetisch war der Modus, in dem diese Intention umgesetzt wurde, in doppelter Hinsicht: Die Stadt wurde als ein selbstregulierendes Subsystem geplant und gebaut, in welchem funktionale Eindeutigkeiten das störungsfreie Voranschreiten zum sozialistischen Leben und Streben ermöglichen sollten. Zugleich sollten steuernde Interventionen politischer oder ideologischer Natur, die vom übergeordneten System ausgingen, gleichsam algorithmisch in Abläufe und Selbstbild der Stadt implementiert werden: "Durch den Generalbebauungsplan soll die Entwicklung der Stadt so geleitet werden, daß sie sich zwangsläufig [!] mit pulsierendem Leben erfüllt." [13] Eine Stadt-Mensch-Kopplung war angestrebt: Die Stadt überträgt durch ihre Morphologie und ihr Institutionennetz verhaltenssteuernde Nachrichten an ihre Bewohner, welche sich dann in den städtebaulich und institutionell determinierten Regelkreisen bewegen.

Insofern war das implizite Leitbild für Halle-Neustadt die *eindeutige Stadt*, eine architektonisch wie kulturell gebändigte Stadt. Diese Stadtkonstruktion zielte darauf, Deutungsoffenheiten, konkurrierende Deutungen, Normenkonflikte, alternative Optionen, Paradoxien oder Zielkonflikte systematisch auszuschließen. Halle-Neustadt war eine gebändigte Stadt, welche die Ideosynkrasien der alten Städte vermeiden sollte. Zonen des Unkontrollierten und der Autonomie, wie sie (alte) Städte typischerweise kennzeichnen, waren weder vorgesehen noch erwünscht. Der Subtext des expliziten Stadtleitbildes "Sozialistische Chemiearbeiterstadt" transportierte das implizite Stadtleitbild, die eindeutige Stadt.

2.3. Konflikte

Konflikte gab es nicht in, sondern allenfalls über die Halle-Neustadt-Kunst. Sie bezogen sich vornehmlich darauf, ob die künstlerische Ausstattung eher den städtebaulichen Gehalt steigern oder ihn lediglich ornamentieren, also die etwas spröde Plattenbauästhetik aufhübschen sollte.[14]

Bereits 1967 hatten Architekten "vielen der nachträglich an- oder eingebrachten Kunstwerke" einen "Charakter des Austauschbaren" attestiert und gefordert: "Das Kunstwerk im Städtischen Raum, am Äußeren oder im Inneren eines Gebäudes muss neben seiner ideologischen auch wieder eine raumgestaltende Funktion erhalten." [15] Ähnlich der Oberbürgermeister: "Sehr unbefriedigend ist noch ... die ganze Kunst am Bau. Zwar gibt es schon einiges, aber das präsentiert sich der Bevölkerung noch nicht recht. Vor allem wünsche ich mir, dass die Fassaden freundlicher gestaltet werden. Die verschiedenartigen Durchbrüchelemente sind zwar ganz schön, aber in ihrer Wiederholung ergeben sie dennoch wieder Monotonie." [16]

Im Einzelfall scheute der Auftraggeber auch inhaltliche Auseinandersetzungen nicht, sofern ihm die künstlerischen Botschaften Zweifel zuließen. So gerieten etwa die drei Großwandgemälde, die der in der DDR lebende spanische Maler José Renau im Bildungszentrum realisierte, zum Gegenstand von Interventionen des Auftraggebers: Die ideologische Eindeutigkeit erschien ihm in den ersten Entwürfen noch unzulänglich. Renau hatte vier Bilder mit den Titeln "Ungebändigte Natur", "Vom Menschen beherrschte Natur", "Marsch der Jugend" und "Der in die Natur integrierte Mensch" entworfen. Dem Auftraggeber erschien "der Kontrast freier und beherrschter Naturgewalten offenbar zu unbedeutend". [17] "Eine gut durchdachte Einheit", so kritisierte Eva-Maria Thiele bereits damals in der offiziellen Zeitschrift "Bildende Kunst" diese Borniertheit, sei mit der Ablehnung zerstört worden. [18] Die Auftragstitel lauteten dann: "Einheit der Arbeiterklasse und Gründung der DDR", "Der Mensch – Beherrscher der Naturkräfte" und "Marsch der Jugend in die Zukunft". So wurden die entstandenen Bilder schließlich "Wände der Verheißung" [19] oder – drastischer – "Allegorien, die den globalen Endsieg des Sozialismus verherrlichen". [20]

Eine konkrete Auseinandersetzung über das zulässige Maß an Abstraktheit betraf etwa eine Durchgangsgestaltung am Block 10 (Willi Neubert, 1967). Dort wurden flächige Stahlbleche aus Industrieemaille nach Intervention der Kulturabteilung des SED-Zentralkomitees wieder abgenommen. Ein neuer Entwurf des Künstlers in reliefartig-plastischer Gestaltung blieb zwar ebenso abstrakt, wurde gleichwohl akzeptiert: Diesen Platten "fehlte die Wirkung und der vermutete Anspruch eines abstrakten Bildes. Sie galten als bloße Dekoration". [21]

1969 war eine Plastik von Wilfried Fitzenreiter, "Schwimmerin", nach Bevölkerungsprotesten wieder abgebaut worden. Sie galt wohl als zu expressiv, doch die Unpopularität resultierte vor allem aus der Sockelhöhe von 2,20 Meter. [22] 1972 landete eine weitere "Schwimmerin", nun von Wieland

Förster, kurz nach ihrer Aufstellung vor der Schwimmhalle im Bildungszentrum auf dem Schrottplatz. Auch sie galt als zu expressiv und wurde dadurch ein spätes Opfer des Formalismus-Verdikts.[23]

1989 missfiel dem Auftraggeber eine Figurengruppe von Klaus Friedrich Messerschmidt mit dem Titel "Reflexion, Geschichte", sodass sie nicht errichtet wurde: Vier Personen stehen mit dem Rücken zueinander und können offensichtlich wenig miteinander anfangen. Als die Plastik dann im Jahr 2000 doch noch aufgestellt wurde, bedang sich der Künstler aus, sie nunmehr an den Füßen hängend, also verkehrt herum zu präsentieren.

Im Einzelfall gelang es auch einzelnen Künstlern, die Vorgaben erfolgreich zu unterlaufen. Das Rahmenthema "Die Rolle der Chemieindustrie für den wissenschaftlich-technischen Fortschritt" beispielsweise füllte Martin Wetzel 1968 mit einem "Alchimistenbrunnen".[24] Rosemarie und Werner Rataiczky schufen 1977 ein Gobel "Die lernende Frau", das wenig Optimismus verspricht: Die Frau, die nun auch noch lernen soll oder möchte, ist zerrissen in der Rollenkomplexität, die sich aus der modernen Anforderungsvielfalt ergibt. Mit "Rufen und Hören" gelangte 1989 im Stadtzentrum eine Doppelplastik von Wolfgang Dreyse zur Aufstellung, die einen kritischen Kommentar zum Generationskonflikt darstellt.

Ein spezieller Aspekt der Wirkungen der Halle-Neustädter Kunstpolitik schließlich war, was von vornherein keine Wirkungschancen hatte. Für die eindrucksvollste künstlerische Auseinandersetzung mit Halle-Neustadt selbst fand sich nirgends ein Platz im öffentlichen Raum der Stadt: Uwe Pfeifer war durch den Zufall einer Wohnungszuweisung nach Halle-Neustadt gelangt, und ihm wurde die Stadt zu einem Dauersujet für Entfremdungsdarstellungen von klinischer Schönheit, die den Stadtkörper hyperrealistisch sezieren. In der DDR reüssierte er auf den Dresdner Kunstaustellungen, aber niemals in der Stadt, für die er eine ganz eigene Bildprogrammatische entwarf.[25] Wenn die Stadt selbst gemalt wurde, wurde dies nur goutiert, soweit die Darstellung ihrem offiziellen optimistischen Selbstbild entsprach. Häufig kam dies nicht vor. Meist war Halle-Neustadt allein bei Laienkünstlern in den Volkskunstzirkeln ein interesseseckendes Motiv.[26]

2.4. Wirkungen

Aktivierende Wirkungen, so sie ernsthaft erwartet worden waren, gingen von den Werken allerdings wohl kaum aus: "Der vergrößerte 'Freizeitfonds' wurde nicht etwa in das Studium marxistischer Klassiker investiert, sondern vor dem Fernseher, im Kleingarten oder mit der mühevollen Individualisierung der Plattenbauwohnungen verbracht." [27]

Ein Kunstführer, 1982 vom Rat der Stadt herausgegeben, formulierte die Rolle der Kunst im öffentlichen Raum denn auch wesentlich vorsichtiger: Es ginge um "die Kraft der Kunst zur Freisetzung von Phantasie" und darum, "wie durch die Begegnung mit Kunst ein freies geistiges Spiel in Gang gesetzt werden kann". [28] Bemerkenswert ist zwar, dass die Publikation, in der die hier angesprochene geistige Freiheit argumentativ mobilisiert wird, den Titel "Im Gleichklang" trägt. Im Übrigen aber fielen die Ansprüche an die Kunstwirkung inzwischen offenbar deutlich nüchterner aus: Ästhetische Anregungen seien wichtig – "gerade in einer neuen Stadt, gebaut nach dem Prinzip strenger Sachlichkeit, in einer klar gegliederten, funktionalistischen Architektur, die wegen der Gleichförmigkeit ihrer Baustrukturen einer gewissen Eintönigkeit des optischen Erscheinungsbildes kaum entgegen". Umso dringlicher sei es, "dem Abstumpfen der Fähigkeit zum sinnlichen, gefühlsmäßigen Erleben der Umwelt" vorzubeugen. "Vielleicht empfindet mancher dann noch ein bisschen mehr Stolz und innere Verbundenheit". [29]

Einen ideologischen Auftrag, eine agitatorische Funktion der Kunst entdeckt man hier – 1982 – nicht mehr. Zwischen den Zeilen lassen sich geradezu eine Sorge der Kommune "um die geistige Verfassung der EinwohnerInnenenschaft" und deren mangelnde Identifikation mit der Stadt herauslesen. [30] Das schien 20 Jahre nach der Stadtgründung offenbar vordringlicher als die "Vervollkommnung der sozialistischen Lebensweise".

Im Übrigen fielen diese eher zurückhaltenden Äußerungen auch in einer Zeit, als die Intensivphase der künstlerischen Stadtraumversorgung zu Ende ging. In den 80er-Jahren kam es offenkundig zu einer Erschöpfung in den Bemühungen, den Stadtraum künstlerisch aufzuwerten. Dies entsprach der allgemeinen gesellschaftlichen Stimmungslage: Der utopische Überschuss, der von sukzessiven Verbesserungen der allgemeinen Lebensbedingungen in den 60er- und 70er-Jahren beglaubigt worden war, schien aufgebraucht – 1989 war er es dann endgültig.

Fußnoten

1. Vgl. Erika Neumann (Bearb.), *Bildende Kunst und Architektur. Katalog Teil 2: Halle/Leipzig*, Berlin 1971; Ruth Pape (Bearb.), *Bildende Kunst und Architektur. Katalog Teil 6: Ergänzung*, Berlin 1974, S. 66–96; *Im Gleichklang. Junge Kunst in einer jungen Stadt*, Hg. Rat der Stadt Halle-Neustadt, Halle-Neustadt 1982; Friederike Fuchs u.a., *Kunstwerke im öffentlichen Raum/Kunstwerke im Innenraum [Verzeichnis]*, in: *Stadterneuerung als Prozess demokratischer und kultureller Weiterentwicklung. Perspektiven für Halle-Neustadt 1993*, Hg. Magistrat der Stadt Halle/Projektgesellschaft Dessau, Halle/Dessau 1993, S. 100–107; Carsten Hagenau/Birgit Schindhelm, *Erkennen, Bewahren, Fortführen. Zum heutigen Umgang mit der Kunst in Halle-Neustadt*, in: ebd., S. 83–89; *Kunst im öffentlichen Raum. Stadtteil Halle-Neustadt*, Hg. Stadt Halle (Saale), Halle (S.) 2001.
2. Detaillierter: Peer Pasternack, *Zwischen Halle-Novgorod und Halle-New Town. Der Ideenhaushalt Halle-Neustadts*, Institut für Soziologie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Halle (Saale) 2012, auch unter »<http://www.sozioogie.uni-halle.de/publikationen/pdf/1202.pdf>« [16.10.2012].
3. Vgl. *Direktive für die städtebauliche Gestaltung und den Aufbau von Halle-West. Arbeitsmaterial 9. Plenartagung*, Hg. Deutsche Bauakademie, Berlin 1963, IRS/Wiss. Sammlungen, Bestand Objektbezogene städtebauliche Wettbewerbe, R4/Halle-Neustadt, Karton 1, S. 4; Rat des Bezirkes Halle, *Grundkonzeption für den Aufbau der Chemiearbeiterstadt Halle-West*, Halle (S.) 1964; *Ein Paradies für 1.000 Kinder*, Hg. Agitationskommission des Kreis Ausschusses der Nationalen Front Halle-Neustadt, Halle-Neustadt o. J. [1969].
4. Aus der *Direktive für die städtebauliche Gestaltung und den Aufbau der Chemiearbeiterstadt Halle-West*, in: *Deutsche Architektur 13 (1964) 9*, S. 556.
5. Die rein funktionsbezogene Kunst am Bau wird wegen ihrer thematischen Unbestimmtheit hier nicht einbezogen.
6. Dagmar Schmidt, *Kunst im öffentlichen Raum*, in: *Stadterneuerung (Anm. 1)*, S. 69–82, hier 71.
7. Ebd., S. 69.
8. Bruno Flierl, *Architektur und Kunst. Texte 1964–1983*, Dresden 1984, S. 28.
9. Bruno Flierl, *Bildkünstlerische Konzeptionen für große städtebauliche Ensembles*, in: *Bildende Kunst 14 (1966) 10*, S. 507–512, hier 508.
10. Vgl. z.B. die Romane Hans-Jürgen Steinmann, *Zwei Schritte vor dem Glück*, Halle/Leipzig 1978; Alfred Wellm, *Morisco*, Berlin 1988.
11. Kai Vöckler/Reiner Mühr, *Ein Modell wird 40. Überlegungen zur Aktualisierung der Moderne*, o. O. 2004, S. 16, »<http://www.iba-stadtbau.de/download.php?f=d5163a2be326f8edc26a7e8a1fd8c12d&target=0>« [16.10.2012].
12. Vgl. Burchard Thaler (Red.), *Der "Wissenschaftler-Würfel"* Gerhard Geyers in Halle-Neustadt, Halle (S.) 1975.
13. Joachim Bach, *Der Generalbebauungsplan der Chemiearbeiterstadt Halle-West. Ein Blick in die Zukunft*, in: *Die Taktstraße. Zeitung für die Bauschaffenden des WBK Halle*, 28./29.11.1966, S. 6f, hier 7.
14. Vgl. Bruno Hellmuth, *Beirat für bildende Kunst und Baukunst*, in: *Bildende Kunst 14 (1966) 2*, S. 98f; Siegbert Fliegel, *Gedanken zur Qualität unserer Wohnumwelt – aus der Sicht eines Architekten*, in: *Bildende Kunst 23 (1975) 5*, S. 210–215 (u. Abb. auf S. U2).
15. Aus dem Beitrag der Architekten und Ingenieure zum VII. Parteitag der SED, Berlin 1967, in: *Deutsche Architektur 16 (1967) 4*, S. 207f.
16. Walter Silberborth (Interview), *Auf ein Wort, Herr Oberbürgermeister*, in: *Der Sonntag*, Nr. 44, 1967, S. 3–5, hier 5.
17. Herrmann Büchner, *Die Entwicklung der Wandmalerei in der DDR*, Diss. HU Berlin 1990, S. 84.
18. Eva Maria Thiele, *Neue Wandbilder von José Renau in Halle-Neustadt*, in: *Bildende Kunst 23 (1975) 5*, S. 225–229, hier 228.
19. Peter Guth, *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR*, Leipzig 1995.
20. Holger Brülls, *Sozialistische Allegorie und geliebte Modernität. José Renaus Wandbilder in Halle-Neustadt und die Monumentalmalerei der*

- DDR, in: *Mitteldeutsches Jb. f. Kultur und Geschichte* 4 (1997), S. 163–184, hier 163.
21. Wolfgang Hütt, *Auftragsvergabe und Auftragskunst in Halle-Neustadt 1964–1972*, in: Paul Kaiser/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR*, Hamburg 1999, S. 383–395, hier 391.
 22. Anja Jackes, *Kunstwerke in den Außenbereichen von Halle-Neustadt. Eine Dokumentation zur Planung von architekturgebundener und -bezogener Kunst und das Beispiel WK I*, unveröff. Mag.-arb., Institut für Kunstgeschichte, Univ. Halle-Wittenberg 2005, S. 48. – Die Plastik wurde später im Schwimmbad "Angersdorfer Teiche" neu aufgestellt.
 23. Hütt (Anm. 22), S. 391.
 24. Ebd., S. 393.
 25. Vgl. Wolfgang Büche (Hg.), Uwe Pfeifer. *ZEITbalance*, Halle (S.) 1997; Susanne Hebecker/Klaus Hebecker (Hg.), Uwe Pfeifer. *Umbruch und Stille*, Erfurt o. J. [2007].
 26. Vgl. *Wir und unser Halle-Neustadt. 10 Jahre Halle-Neustadt im 25. Jahr der DDR 1974*, Hg. Rat der Stadt Halle-Neustadt, Abt. Kultur, o. O. o. J. [Halle-Neustadt 1973]; *Halle-Neustadt 1974*, Hg. Rat der Stadt Halle-Neustadt, Halle-Neustadt o. J. [1974]; Fördermalzirkel Halle-Neustadt des Klubhauses des VEB Leuna-Werke "Walter Ulbricht" Außenstelle Halle-Neustadt, Grafik-Mappe "25 Jahre Halle-Neustadt im 40. Jahr der DDR", o. O. o. J. [Halle-Neustadt 1989].
 27. Henning Schulze, *Wohnfabrik. Elemente der "sozialistischen Stadt" am Beispiel Halle-Neustadts*, in: Phase 2. *Zeitschrift gegen die Realität* 35 (2010), S. 20–23, hier 22f.
 28. *Im Gleichklang* (Anm. 1), S. 3.
 29. Ebd.
 30. Henning Schulze, *Topografie des Geisteslebens in der DDR zwischen 1960 und 1990. Das Beispiel Halle-Neustadt*, unveröff. Mag.-arb., Historisches Seminar, Univ. Leipzig 2010, S. 72.