

# **Politik und gewebte Lebensfreude**

*Der Bildteppich in der DDR*

## **Dissertation**

zur Erlangung des Doktorgrades der Kunstgeschichte der Universität Paderborn

Fakultät für Kulturwissenschaften  
der Universität Paderborn

vorgelegt von:

**Björn Raupach**

Paderborn 2015

---

1. Gutachter: Prof. Dr. Eva\_Maria Seng  
2. Gutachter: Prof. Ulrich Müller-Reimkasten  
Tag der mündlichen Prüfung: 16. September 2015

---

# Inhalt

<b>VORWORT.....</b>	<b>5</b>
<b>1 EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK.....</b>	<b>6</b>
<b>2 FORSCHUNGSSTAND.....</b>	<b>8</b>
<b>3 DIE BEDEUTUNG DER TEXTILKUNST IN DER DDR.....</b>	<b>10</b>
3.1 GESELLSCHAFTLICHER AUFTRAG UND KULTURFÖRDERUNG.....	16
3.2 KULTURFONDS.....	19
3.3 GOBELINS IM PALAST DER REPUBLIK.....	20
3.3.1 <i>Zur Geschichte</i> .....	20
3.4 GOBELINS IM KLOSTER UNSERER LIEBEN FRAUEN MAGDEBURG.....	21
3.4.1 <i>Zur Geschichte</i> .....	22
3.5 DER BILDTEPPICH UND DER KUNSTDIENTST DER EVANGELISCHEN KIRCHE.....	23
<b>4 STANDORTE TEXTILER KÜNSTE.....</b>	<b>25</b>
4.1 HOCHSCHULE FÜR INDUSTRIELLE FORMGESTALTUNG.....	26
4.1.1 <i>Erste Phase</i> .....	28
4.1.2 <i>Zweite Phase</i> .....	34
4.2 DER VEB(K) HAWEBA – DIE STAATLICHE TEXTILMANUFAKTUR HALLE (SAALE).....	36
4.2.1 <i>Zur Geschichte</i> .....	37
4.2.2 <i>Produktionsablauf</i> .....	47
4.2.3 <i>Innerbetriebliche Struktur der Textilmanufaktur</i> .....	48
4.2.4 <i>In der Manufaktur gefertigte Arbeiten</i> .....	49
4.2.4.1 Der Gobelin.....	49
4.2.4.2 Die Rya – der Knüpftteppich.....	51
4.2.4.3 Die Applikationsstickerei.....	51
4.3 SCHNEEBERG.....	54
4.3.1 <i>Fachschule für Angewandte Kunst Schneeberg</i> .....	56
4.3.1.1 <i>Zur Vorgeschichte</i> .....	56
4.3.1.2 <i>Die Zeit nach der Statusänderung 1962</i> .....	57
4.3.2 <i>Die Schneeberger Werkstatt-Tage für Textilgestaltung</i> .....	58
4.4 HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE KUNST – BERLIN.....	62
4.5 VEB HALBMONDTEPPICHE OELSNITZ.....	63
4.6 VEB TEXTILKOMBINAT COTTBUS.....	65
4.7 DIE WERKSTATT VON MARGARETHA REICHARDT IN ERFURT-BISCHLEBEN.....	66
<b>5 BILDTEPPICHGESTALTER ALS KÜNSTLER IN DER DDR.....</b>	<b>70</b>
<b>6 PGH „VOLKSKUNST AN DER OSTSEE“ .....</b>	<b>79</b>
6.1 ZUR VORGESCHICHTE.....	79
6.2 RUDOLF STUNDL IN DER DDR.....	83
<b>7 DER BILDTEPPICH IM KÜNSTLERISCHEN VOLKSSCHAFFEN.....</b>	<b>87</b>
7.1 ZENTRALHAUS FÜR KULTURARBEIT.....	87

7.1.1	<i>Zur Arbeitsweise des Zentralhauses</i> .....	89
7.2	ZENTRALE ARBEITSGRUPPE „BILDNERISCHES VOLKSSCHAFFEN“ IM VBK.....	90
7.2.1	<i>Aufgaben der ZAG</i> .....	91
7.2.2	<i>Die Zusammenarbeit mit dem FDGB</i> .....	92
7.2.3	<i>Qualitätssteigerung der Volkskunstausstellungen</i> .....	92
7.3	ZIRKELTÄTIGKEIT.....	94
7.3.1	<i>Auftragsarbeiten an Beispielen</i> .....	95
7.3.2	<i>Ausstellungen</i> .....	96
7.3.3	<i>Auszeichnungen</i> .....	97
<b>8</b>	<b>DIE BEDEUTUNG DER MUSEEN UND AUSSTELLUNGEN</b> .....	<b>98</b>
8.1	MUSEEN.....	98
8.1.1	<i>Museum des Kunsthandwerks – Grassimuseum für Angewandte Kunst Leipzig</i> .....	98
8.1.2	<i>Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick</i> .....	99
8.2	AUSSTELLUNGEN.....	101
8.2.1	<i>Textil '76, Textil '80, Textil '85, Textil '90</i> .....	101
8.2.2	<i>Quadriennale des Kunsthandwerks der sozialistischen Länder</i> .....	104
8.2.3	<i>Dresdner Kunstausstellungen</i> .....	105
8.2.4	<i>Deutsche Akademie der Künste</i> .....	106
8.2.5	<i>Miniatur-Textil</i> .....	106
8.2.6	<i>Galerien und der staatliche Kunsthandel</i> .....	108
<b>9</b>	<b>FAZIT</b> .....	<b>110</b>
<b>10</b>	<b>ANHANG</b> .....	<b>1</b>

## Verzeichnis des Anhangs

Interviewpartner.....	1
Verzeichnis der Abkürzungen.....	1
Abbildungsverzeichnis 1.....	2
Abbildungsverzeichnis 2.....	4
Katalogteil.....	10
Tabellenverzeichnis.....	101
Gobelins im Palast der Republik „Spreerestaurant“.....	101
Gobelins im Palast der Republik „Lindenrestaurant“.....	101
Gobelins für das Kloster Unserer Lieben Frauen.....	102
In der Staatlichen Textilmanufaktur Halle produzierte Gobelins 1961–1989.....	103
In der Staatlichen Gobelin- und Textilmanufaktur Halle produzierte Teppiche.....	114
In der Staatlichen Gobelin- und Textilmanufaktur Halle produzierte Stickereien.....	116
Literaturverzeichnis.....	119
Internetquellen.....	129
Personenverzeichnis.....	130

---

## Vorwort

Er kitzelt ganz leicht auf der Haut, kratzt vielleicht hier und da. Er strahlt eine angenehme Wärme aus und sorgt für mein Wohlbefinden. Ich bin überrascht von seiner Pracht und Erhabenheit. Der Gobelin, der aus dem Fokus der Kunstdokumentation,<sup>1</sup> aus der öffentlichen Aufmerksamkeit geraten ist. Neuerdings bemühen sich Museen, davon etwas zu ändern. Es gab Ausstellungen zur deutschen Textilkunst in Bielefeld und Wolfsburg. Eine zweibändige Publikation<sup>2</sup> erwähnt, allerdings ohne Erläuterung, einen Ort namens Giebichenstein. Merkwürdigerweise werden also 40 Jahre ostdeutscher Textilkunst trotz zahlreicher Ausstellungen und Artikel in Zeitschriften noch weitgehend ignoriert.

Darüber hinaus fiel mir durch die berufsbedingte Auseinandersetzung mit diesem Thema auf, dass es nicht möglich ist, sich umfassend über die Geschichte der Textilkunst der Deutschen Demokratischen Republik zu informieren. Es existiert nur Literatur zur Beziehung zwischen Tapisserie und Politik bzw. zur Philosophie und Ästhetik von Textilien im Allgemeinen, zur bürgerlichen Raumgestaltung vom Ende des 19. Jh. und am Beginn des 20. Jh. und zur Tapisserie in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland.

Nach der erfolglosen Recherche in Universitäts- und Hochschulbibliotheken legte ich mir eine zunächst private Sammlung von Katalogen, Zeitschriften und Büchern aus Antiquariaten an, bei denen das Objekt oftmals preiswerter als das Porto war. Diese Verhältnismäßigkeit zeigt, welchen gesellschaftlichen Stand die Kunstgattung in der Zeit kurz nach der politischen Wende 1989 im eigenen Land hatte.

Eine Aufarbeitung der Tapisserie als Monumentalkunst ist bisher vernachlässigt worden. Man beschränkte sich auf Veröffentlichungen allgemeiner Natur, auf politische, emanzipatorische, soziologische und ästhetische Betrachtungen. Die Verantwortlichen für DDR-Kunst in den Archiven, Dokumentationsstellen und Sammlungen der Neuen Bundesländer signalisierten, dass aus Gründen der Relevanz und der Finanzierung von Personal eine Aufarbeitung kompliziert sei und die Prioritäten woanders lägen. Fündig wird man lediglich in Begleittexten und Geleitwörtern diverser Kataloge von Ausstellungen, in Zeitungsartikeln und einschlägigen Zeitschriften, in Büchern, welche am Rande die Textilien Künste erwähnen. Es stellte sich heraus, dass die beschreibenden Texte bis heute selten Analysen enthalten, sondern oft nur politisch motivierte Phrasen mit ideologischem Hintergrund. Die Kunstgeschichtsschreibung der DDR war in der Zeit von 1949 bis 1989 natürlich auch nicht frei von Verflechtungen mit der Politik. Ganz im Gegenteil – zahlreiche Kunsthistoriker ließen sich, wie in jedem politischen System, zu einer Art Dienstleister der jeweiligen Kulturpolitik degradieren.

Aber die Nähe zum Fachbereich der Textilien Künste an der Burg Giebichenstein, Kunsthochschule in Halle (Saale), und zu deren Archiv sowie zur Staatlichen Textil- und Gobelinmanufaktur Halle erleichterten mir den Zugang zum Thema. Weiterhin hilfreich war die in Halle (Saale) überdurchschnittliche Dichte ansässiger Vertreter dieser Kunstgattung am Arbeitsort und Texte der Wissenschaftlerinnen und Hochschulmitarbeiterinnen Eva Mahn und Renate Luckner-Bien.

Die Sorge einiger Künstler, dass ihnen Verwicklungen in übliche Prozesse des DDR-Alltags nachträglich zur Last gelegt werden könnten, und Lebensläufe, die ca. 25 Jahre nach dem Fall der Mauer auf ganz menschliche Weise geschönt wurden, erschwerten

---

<sup>1</sup> Siehe Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel (Hrsg.), Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, Köln 1996

<sup>2</sup> Leonie von Wilckens, Geschichte der deutschen Textilkunst, München 1997, S. 197–206.

---

allerdings den Zugang zum Thema. Es stellte sich trotzdem während der Interviews, die ich durchgeführt habe, bald heraus, dass die Sparte der Bildteppichherstellung neben der sehr hohen künstlerischen Qualität stilistisch klare Alleinstellungsmerkmale aufweist, aber auch, dass der Umgang im Handel und in der Produktion ein besonderer war. Durch unterschiedliche Reproduktionsinitiativen konnte druckfähiges Bildmaterial von Bildteppichen erstellt werden. So fügten sich Erlebnisberichte, Dokumentationen, Literatur und Kunstwerke zu einem realistischen Abbild der damaligen Verhältnisse. Nunmehr sichtbar gewordene Indizien für die Merkmale einer eigenständigen Epoche begründeten für mich meine wissenschaftliche Untersuchung. Der Anlass liegt nicht nur in der Notwendigkeit eines Beitrages zur kunstgeschichtlichen Aufarbeitung, sondern besteht zudem in der Notwendigkeit, aus der künstlerischen Perspektive ein Wertebewusstsein wachzuhalten, das die Tradition des Bildteppichs als ein repräsentatives Medium künstlerischer Entäußerung bewahrt und fördert – auch wenn es momentan so aussieht, als würde der klassische Gobelin aus rein wirtschaftlichen Gründen sterben und aus den aktuellen Ausstellungen verschwinden.

## 1 Einführung in die Thematik

Die Weberei gehört wie die Töpferei zu den ältesten künstlerischen Entäußerungen des Menschen. Die Weberei entwickelte sich aus dem Flechten und bezeichnet als künstlerische Gattung ein Gebiet vielfältigster Gestaltungsmöglichkeiten. Noch im heutigen Sprachgebrauch finden sich Spuren davon. So bezieht sich der (genähte) Saum auf den Zaun, welcher schon zur Zeit der ersten Siedlungen aus geflochtenen Stecken gebaut wurde.<sup>3</sup> Worte wie Text, Textil und Textur, deren lateinischer Ursprung „texere“ mit „flechten“ und „weben“ übersetzt werden kann, weisen mit ihrer Verwandtschaft auf unsere linearen Denkstrukturen, unser Verständnis von Logik, die Rasterung des Schachspiels, den Feldbau und auf das Anlegen von Siedlungen hin.<sup>4</sup> Bemerkenswert ist, wie oft die Metapher des Textilen in den Mythen der Antike bis hin zur klassischen Literatur Europas verwandt wurde. Angefangen beim Faden der Ariadne in Ovids Metamorphosen VI/7f, über das kosmische Weben bei Johann Wolfgang von Goethe und Heinrich Heines Die Weber bis in den heutigen Sprachgebrauch. Man denke an Beispiele wie: das Fädeln durch den Verkehr, thematisch an etwas anknüpfen, in etwas verstrickt sein, etwas ist ineinander verwoben, an den Knotenpunkt, den Kreativen meinenden Spinner oder die allgegenwärtigen Netzwerke“. Auch heute, im technischen Zeitalter, besteht die Symbolbedeutung des Webens. Nun ist unter den textilen Künsten, trotz modernster Technik, unstrittig die bedeutendste die Gestaltung von Bildteppichen. Die Technik der Tapiserie, das System von Kreuzungen senkrechter und waagerechter Fäden bezog starke Impulse aus der primitiven narrativen Kunst, der Volkskunst und dem Kunstgewerbe, löste sich aber davon ab und entwickelte mit seinen Materialgegebenheiten, dem pointillistischen Raster und den Hachüren einen eigenen Bildbegriff, welcher keine optische Täuschung im Sinn hatte, keine Imitation in der Abbildung.<sup>5</sup>

Schon seit dem späten Mittelalter schmückten Aristokraten sowie reich gewordene Bürger ihre Wohnstätten mit teurer Kunst und zeigten damit ihren gesellschaftlichen

---

<sup>3</sup> Vgl. Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, in: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a.M. 1860, Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> (am 10.05.2013).

<sup>4</sup> Vgl. Birgit Schneider, Textiles Prozessieren, Berlin 2007, S. 41ff, 289ff, Tafel 18, 19.

<sup>5</sup> Vgl. Rainer Behrens, Über das Verhältnis von Kunsthandwerk und Realität, in: textilforum 2/1987, S. 58–61.

Status an. Sie führten vor, wie gebildet und vernetzt sie waren. Herrscher sahen in Künstlern aber auch Identifikationsfiguren. Sie empfanden ihr von-Gott-begnadet-Sein als Analogie zu künstlerischer Genialität. Viele Herrscher betätigten sich selbst künstlerisch, um sich mit Genialität selbst darstellen zu können. Sie umgaben sich mit Künstlern, besuchten diese in ihren Ateliers und erhoben sie teils sogar in den Adelsstand.<sup>6</sup>

Der Bildteppich war in der Geschichte Europas neben seinem praktischen Wert als wärmedämmende Wandbekleidung auch ein Schmuckstück, ein Luxusgegenstand und damit Prestigeobjekt zum Ausdruck von Macht und Reichtum. Als Beispiele sei an die ältesten erhaltenen romanischen Tapisserien im Domschatz zu Halberstadt und Quedlinburg erinnert,<sup>7</sup> an die zehn Bildteppiche Raffaels für Papst Julius II. in den Vatikanischen Museen, an die prunkvollen Gobelins des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in Versailles und an die heroisierenden Wandbehänge in der Reichskanzlei Berlin während der Zeit des Dritten Reiches.<sup>8</sup>

Anders als in Frankreich, Polen und der Schweiz, wo diese Kunstrichtung eine gleichrangige Position in der Kulturpolitik einnimmt, gelten in Deutschland die Textilen Künste nicht als bevorzugte Technik der ästhetischen Vergegenwärtigung. Vor allem werden sie nicht als hohe Kunst betrachtet, sondern oft als reines Kunstgewerbe oder werden als Kunsthandwerk herabgewürdigt<sup>9</sup>.

Kunsthistoriker bewundern alte Fresken in Palästen und Kirchen, die in der Zeit ihrer Realisierung als preiswerter Ersatz für die wesentlich teureren und aufwendigeren Tapisserien galten.<sup>9</sup> Im 16. Jahrhundert etablierte sich ein Kunstbegriff, der nachhaltig zu deren Geringschätzung führte, und es gibt erst seit jüngerer Zeit Literatur, die sich mit der Theorie des textilen Kunstschaffens auseinandersetzt. Das Bild des Künstlers wurde von Kunstschriftstellern der Renaissance intellektualisiert, so dass bis heute der Geist als von der Hand getrennt arbeitend aufgefasst wird. Es wurden die künstlerische Erfindungsgabe und die Einbildungskraft ins Zentrum gerückt und die Farbe zum Leitmedium erklärt.

Das lässt zunächst auf die Malerei schließen, doch Künstler mit international herausragenden Leistungen haben in den handwerklich sehr aufwendigen und schon seit der byzantinischen Zeit bekannten Techniken der Wirkerei ihr Medium gefunden. Denn mit Bildteppichen, den Darstellungen aus farbigen Wollfäden gewirkte Wandbehänge, ist größte künstlerische Entäußerung möglich. Man unterscheidet bei der Herstellung den liegenden (basse lisse) und den stehenden (haute lisse) Fadenlauf der Kettfäden im Wirkstuhl. Der farbige Schussfaden läuft nicht über die gesamte Breite, sondern wird nur soweit eingetragen, wie es die dahinter liegende Zeichnung (Karton) vorschreibt.<sup>10</sup> Diese Art und Weise des Ausdruckes, welche in keinem anderen Medium möglich ist, gab es auch in der DDR. In der DDR erweitert sich der Begriff „Bildteppich“ auch auf die alternativen Möglichkeiten der textilen Wandgestaltung, wie die flächige Applikationsstickerei, den Knüppteppich und Mischtechniken, welche zu einer zweidimensionalen Darstellung führen.

Neben unzähligen anderen Expositionen waren Ausstellungen der Textilgestaltung, so die Textil `76, Textil `80, Textil `85 und die Textil `90“ zu sehen. Im Ausland sind zu nennen: die Biennalen in Lodz/Polen, Szombathely/Ungarn und Lausanne/Schweiz. Auf

<sup>6</sup> Anmerkung des Autors: die britische Krone mit Hang zur Popmusik.

<sup>7</sup> Siehe Heinrich L. Nickel (Hrsg.), Deutsche Romanische Bildteppiche aus dem Domschatzen zu Halberstadt und Quedlinburg, Leipzig 1970, S. 39–57.

<sup>8</sup> Vgl. Anja Pröbß-Kammerer, Die Tapisserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion, Hildesheim 2000, S. 71.

<sup>9</sup> Vgl. Roger Nickl, Verschmähte Pracht, in: Züricher Unimagazin 4/2009, Zürich 2009, S. 22–24.

<sup>10</sup> Vgl. „Bildteppiche“ in: Lexikon der Kunst, Bd. 1, S. 565

dem Gebiet der damaligen Bundesrepublik Deutschland gab es Ausstellungen ostdeutscher Textilkunst in Göttingen und Krefeld, zudem im damaligen West-Berlin.

## 2 Forschungsstand

Die Grenzen zwischen der sogenannten hohen Kunst und der Angewandten Kunst werden weiter ins Fließen geraten, so wie es bereits mit der Aufarbeitung anderer höfischer Gegenstände im Grünen Gewölbe Dresden geschehen ist. Denn den in der DDR geschaffenen Werken wurde jegliche Qualität abgesprochen.<sup>11</sup> Die These lautete: Auftragskunst der Ministerien, Armee, Parteien und Massenorganisationen = Staatskunst = minderwertige Kunst. Ziel war es aus einer gewissen Siegermentalität heraus, die DDR-Kunst aus internationaler Sicht als nicht ernst zu nehmende Subkultur zu diffamieren, nach dem Credo: Was sich keiner weltweiten Kritik stellt, das kann nur Volkskunst sein.<sup>12</sup> Ausschließlich die nonkonforme Kunst, mit dem Etikett des Widerstandes versehen und quasi zur demokratischen, wurde zur einzig ernst zu nehmenden Kunst deklariert.<sup>13</sup> Unterstützt wurde die Diffamierung durch medienwirksames Geschrei von Künstlern der Deutschen Demokratischen Republik, welche zuvor in die Bundesrepublik Deutschland ausgewandert waren.

Das Wegblenden internationaler Kontakte bei Symposien, Biennalen, Triennalen, Quadriennalen und Ausstellungen sowie die Einbindung in komplexe Kunst-am-Bau-Projekte führte zu einer bisher undifferenzierten Betrachtung von freier Bildwirkerei und deren gattungstypischen Mechanismen des Handels und der Auftragsvergabe. Hierbei darf die konfessionsgebundene Kunst und die Kirche als Präsentationsplattform staatsferner Kunst nicht außer Acht gelassen werden.

Seit einigen Jahren jedoch findet eine Rehabilitierung derselben durch Ausstellungen und Literatur statt. So ist ca. zehn Jahre nach dem Ende der DDR begonnen worden, die Malerei und die Bildhauerei als Königsdisziplinen und im angewandten Bereich das DDR-Design aufzuarbeiten sowie Merkmale im gesamtdeutschen und internationalen Vergleich genauer zu beleuchten. Vorhandene Literatur zu Mechanismen der Auftragsvergabe beschreibt vorzugsweise die Vorgänge im Bereich der Malerei und Plastik, welche aber nicht eins zu eins auf die textilen Künste zu beziehen sind.

Im Mittelpunkt der bisherigen Aufarbeitung ostdeutscher Kunst stand lange Zeit nach der politischen Wende das Hervorheben der direkten Bezüge sozialistischer Ideologie in der künstlerischen Darstellung. Der Fokus richtete sich dabei stark auf beispielhafte Objekte der Auftragskunst, wobei deren ästhetische Qualität nicht besprochen bzw. abgesprochen und freies Kunstschaffen ausgeblendet wurde.

Wichtige große allgemeine Ausstellungen dazu waren 1999 „Enge und Vielfalt“ auf der Festung Königstein, „Aufstieg und Fall der Moderne“ in der Mehrzweckhalle des alten Gauforum Weimar, „Jahresringe – Kunstraum DDR“ in Apolda und 2003 „Kunst in der DDR“ in der Neuen Nationalgalerie Berlin.<sup>14</sup>

In der Beschreibung der DDR-Kunst findet man viele Parallelen zur Kunst der Zeit des Dritten Reichs 1938 bis 1945, wo in der Nachkriegsrezeption auch eine Trennung zwischen der offiziellen Kunst des Nationalsozialismus als „Nicht-Kunst“ und die „entarteten“ Kunst der Moderne als die einzig ernstzunehmende stattfand.

<sup>11</sup> Vgl. Jens Jessen, Westkunst gegen Ostkunst, in: Berliner Zeitung vom 26.05.1999.

<sup>12</sup> Vgl. Hanno Rautenberg, Kesseltreiben in Weimar, in: DIE ZEIT Nr. 22 von 27.05.1999.

<sup>13</sup> Vgl. Weimarer Bilderstreit – Dokumentation der Ausstellung Aufstieg und Fall der Moderne, Weimar 2000, S. 288 (Feuilletons von Eduard Beaucamp in der FAZ 1999).

<sup>14</sup> Vgl. dazu die Kataloge zu den Ausstellungen.

Ein schärferes Bild der Epoche „DDR“ dürfte jedoch eine Gesamtbetrachtung aller in der Zeit 1949 bis 1989 entstandenen Kunstobjekte abgeben, denn es spiegeln sich schließlich in allen Werken Zeitgeist und ästhetisches Verständnis wieder. Der kreativ Schaffende zeigt sich als Seismograf, als Indikator für gesellschaftliche Befindlichkeiten.

Der Beginn der kunstgeschichtlichen Aufarbeitung des ostdeutschen Kunsthandwerkes erfolgte erst in den späten 1990er Jahren durch populärwissenschaftliche Veröffentlichungen. Dort wurde sie als regionalspezifische Kuriosität dargestellt, beispielsweise die thüringische Glasbläsereien, weihnachtliches Dekor aus dem Erzgebirge oder Publikationen über das Produktdesign der DDR. Man schwelgte in Ostalgie.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema erfolgte bisher kaum. Speziell zum Bildteppich ist bisher ein Katalog mit Texten von Birgit Dahlenburg und Kurt Feltkamp anlässlich der Ausstellung zum einhundertsten Geburtstag von Rudolf Stundl entstanden, welcher sich mit dem Freester Fischerteppichen auseinandersetzt.

Das Werk der Bildteppichschaffenden in der DDR wurde von der Kunsthistorikerin Eva Mahn begleitet. Vor allem sie dokumentierte beschreibend Ausstellungen in diversen Katalogen, stellte Künstler und Werkstätten der Textilkunstszene in Fachzeitschriften vor und kümmerte sich um Kontakte und Netzwerke. Natürlich sind ihre Texte im gesellschaftlichen Kontext ihrer Zeit zu verstehen, enthalten entsprechende Färbungen, sodass Ausstellungsmacher ihre Texte zwar abdruckten, sich aber vom Inhalt schriftlich distanzieren.

Einen Überblick über die Geschichte der westdeutschen Textilkunst im 20. Jahrhundert bietet die Arbeit von Leonie von Wilkens.<sup>15</sup> Ein weiterer wichtiger Beitrag zur Beschreibung dieser Kunstgattung ist eine Publikation von Heinz Meyer<sup>16</sup> zur Ästhetik textiler Wandbehänge. Grundsätzlich ist für die Beschreibung von Bildteppichen in politischen Systemen die Arbeit von Wolfgang Brassat<sup>17</sup> sehr bedeutend. Er beschreibt in seiner Untersuchung die enge Verknüpfung von Tapissereien und Politik, die Bildteppiche als Insignien von Macht und Status.

Es gilt, die stilistischen Wurzeln der Bildteppichgestaltung zu eruieren und ihre Veränderungen innerhalb der 40 Jahre DDR aufzuzeigen. Die wichtigsten Produktionsstandorte und Künstler bzw. Künstlergruppen werden im Verlauf der vorliegenden Arbeit genannt. Es gab weitere kleine Gruppierungen im Umfeld textiler Industrie, zumeist Absolventen der dort angesiedelten Ausbildungsstätten für Textildesigner, Rapportierer und Kartonmaler.

Herausgestellt werden wird, wie sich in dieser sehr speziellen Zeit die soziokulturellen und gesellschaftlichen Umstände auf die textilen Künste auswirkten. Es sollen die Hintergründe einer eigenen Stilentwicklung und qualitative Aspekte im internationalen und historischen Vergleich dargestellt werden. Es stellen sich Fragen wie: Welche Folgen hatte die Wiederbelebung der französischen Tapisserei durch expressionistische Künstler wie Jean Lurçat? Wer waren die Gründer der ostdeutschen Textilkunst, wo kamen sie her bzw. welche Vorbildung brachten sie mit? Weiterhin ist die Geschichte der Ballungsgebiete textiler Künste zu betrachten, und es sind die Standorte von Ausbildungsstätten und die Wechselwirkung zwischen Industrie, Manufaktur und Kunst zu erforschen.

<sup>15</sup> Siehe Leonie von Wilkens, *Geschichte der deutschen Textilkunst*, München 1997, S. 197–206.

<sup>16</sup> Siehe Heinz Meyer, *Textile Kunst – Zur Kulturosoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*, Frankfurt am Main 2000.

<sup>17</sup> Siehe Wolfgang Brassat, *Tapissereien und Politik – Funktionen, Kontexte und Rezeptionen eines repräsentativen Mediums*, Berlin 1992.

Es sollen die Spezifika dieser Kunstgattung, bezogen auf ihre Rolle im Kunstbetrieb, die Auftragsmodalitäten, die Produktionsbedingungen, die Ausstellungsgegebenheiten und die Besonderheiten des Staatlichen Kunsthandels untersucht werden. Die speziellen Produktionsbedingungen dieser Kunstgattung führen zu eigenständigen Ausformungen, Erscheinungen und Phänomenen in Komposition, Ästhetik, Funktion und Bildaussagen. Wie wirkten sich kulturpolitische und politische Umbrüche bzw. Führungswechsel in der DDR auf stilistische Merkmale aus? Welche Spuren hinterließen Formalismusdebatten und das russische Vorbild der 1930er Jahre? Welche Auswirkungen hatte der Sozialistische Realismus auf die Textilkunst?<sup>18</sup>

### 3 Die Bedeutung der Textilkunst in der DDR

Nach dem Ende des NS-Regimes ging man bei der Aufarbeitung des künstlerischen Erbes in den Besatzungszonen unterschiedliche Wege. Nicht einmal drei Jahre zwischen 1945 und 1948 versuchte man auf der Grundlage humanistischer Traditionen eine gesamtdeutsche kulturelle Richtung zu etablieren. Schon 1949 spaltete sich die Kunstpolitik mit der Gründung der beiden deutschen Staaten. Beide stellten die Kunst in den Dienst ihrer außenpolitischen Propaganda.<sup>19</sup> Künstler sollten die Ideen der neuen Staaten international populär machen. Konrad Adenauer, der erste Bundeskanzler der Bundesrepublik Deutschland 1949–1963, verzichtete bei der Wahl und Ausgestaltung seines Amtssitzes zunächst ganz auf die Darstellung von Macht. Kunst wurde im Westen Deutschlands zur Privatsache. Man orientierte sich am Stil der Lyrischen Abstraktion französischer und amerikanischer Künstler. Das Abstrakte wurde zum Symbol der Freiheit, zur Weltsprache erklärt.<sup>20</sup>

In der SBZ, dann in der DDR, wurde nach sowjetrussischem Vorbild und deutscher Tradition ein sozialistischer Realismus entwickelt. Die Kunst sollte im Glauben an eine moralische Verantwortung für den Aufbau des Sozialismus Teil eines planvollen Erziehungs- und Aufklärungsprogramms werden. Sie sollte nicht mehr die autonome Botschaft eines Einzelnen sein, sondern der Gesellschaft gemeinschaftliche Werte vermitteln.<sup>21</sup>

Da man um die überaus starke Wirkung von Kunst auf die Gesellschaft wusste, war man bemüht, deren Themenbereiche einer staatlichen Lenkung zu unterziehen. Die DDR stand auch nach ihrer Gründung auf dem Gebiet der sowjetischen Besatzungszone unter dem Einfluss Moskaus.

So wurden für die Gattungen, wie auch die Bildteppichgestaltung, die 1932 festgelegten Grundsätze des sozialistischen Realismus als Vorgabe ostdeutscher Auftragskunst festgelegt. Man sah in diesem Stil die vollständige Abkehr von der als bürgerlich-dekadent geltenden abstrakten Kunst, von der von allen Bedeutungsgehalten befreiten künstlerischen Form. Der sozialistische Realismus sollte vor allem den erfolgreichen, in die sozialistische Gesellschaft integrierten Menschen und die Vorzüge des sozialistischen Lebens zum Mittelpunkt haben.

<sup>18</sup> Vgl. Harry Kieser, Gesetz und Phantasie – Textilgestaltung in unserer Zeit, in: Bildende Kunst 1/1964, S. 89–92; Dieter Gielke und Anneliese Hanisch, Kunst in unserer Umwelt, in: Bildende Kunst 2/1980 S. 61–64

<sup>19</sup> Siehe Programmerkklärung des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik Zur Verteidigung der Einheit der Deutschen Kultur“ vom März 1954, Kap. V, S. 61.

<sup>20</sup> Siehe auch französischer Tachismus (Matthieu und Wols), Informel, ActionPainting.

<sup>21</sup> Siehe Kulturpolitisches Wörterbuch – BRD/DDR im Vergleich, Stuttgart 1983, S. 534.

Die belehrenden, ideologisch-propagandistischen Inhalte sollten den Bürgern der DDR die Theorie einer sozialistischen Grundeinstellung vermitteln, rationale Einsichten, wie etwa die Fragestellung, was Glück ist, Wertvorstellungen, und was ein sinnerfülltes Leben sei, an sie weitergeben. Künstlerische Abbildungen sollten die Substanz sozialistischen Denkens und Fühlens zeigen, diese schmackhaft machen, Weite und Vielfalt der sozialistischen Wirklichkeit suggerieren. Kunst sollte das Individuum von gemeinschaftlichem Handeln überzeugen, Vorbilder auf wertige Weise präsent halten und die prinzipielle Bejahung gesellschaftlicher Verhältnisse und Zwänge erreichen. Die Funktionäre sahen im sozialistischen Realismus das Potential, politisch Gegensätzliches und dialektische Widersprüche, wie zum Beispiel „Unmenschlichkeiten in der imperialistischen Gesellschaft“, zu den Harmonieauffassungen der progressiven Klassen in der DDR aufzuzeigen.<sup>22</sup>

Der für die SBZ eingesetzte Kulturoffizier der russischen Armee, Alexander Dymshitz, äußerte, dass den zu bevorzugenden Kunstrichtungen eindeutig der sozialistische Realismus als Orientierung dienen sollte, eine Stilrichtung der Kunst, die am 23. April 1932 vom Zentralkomitee der KPdSU als Richtlinie für die Produktion von Kunst in der UdSSR beschlossen und auf dem 1. Kongress der sowjetischen Schriftsteller durch Maxim Gorki 1934 definiert wurde.<sup>23</sup> Weiterhin bemerkte der spätere DDR-Kulturminister Johannes R. Becher zur Wirksamkeit der Kunst als Waffe im Klassenkampf: Die Kunst hat die besondere, sie von der Wissenschaft unterscheidende Fähigkeit, vom ganzen Menschen Besitz zu ergreifen und in ihn Eingang zu finden, auch ohne dass er sich dessen bewusst ist.<sup>24</sup> Weiter lautete eine Aktennotiz vom Parteivorstand, dem Zentralkomitee der SED, vom 11.06.1946, Dr. Gerhard Strauss<sup>25</sup>: Als erstes sind die bildenden Künste zu gewinnen, um sie anschließend auf eine einheitliche Kunst auszurichten! Freiheit von Kunst und Forschung ist nur als taktisches Zugeständnis gemeint und soll der Beschwichtigung der Partner dienen. Anton Ackermann<sup>26</sup>: Die Partei erstrebt das Ideal einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, in ihrer Form aber realistisch sei. [...]“<sup>27</sup> Wobei unter allen Umständen der Fehler von 1918 bis 1933 vermieden werden muss, die politisch noch nicht progressive Intelligenz sich selbst zu überlassen und so die Gefahr ihrer neuerlichen Entscheidung für die Reaktion erneut akut zu machen. Es ist bekannt, dass eine solche Haltung unsererseits nicht von jedem Genossen verstanden wird, es ist aber genauso bekannt, dass die Vordringlichkeit dieser Arbeit nicht übersehen werden darf. Das zu entkräftende Vorurteil: Kommunisten sind Bilderstürmer.<sup>27</sup> Dennoch wurden aus Kunstaustellungen unter anderem die Vertreter des Expressionismus entfernt, welche die SED bis dahin zwar nicht gefördert, aber immerhin toleriert hatte.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Vgl. Kathrin Bachem, „Stalinismus und Sozialistischer Realismus“, Seminararbeit RFW-Universität Bonn, 2001; Hermann Peters, „Warum ausgerechnet Realismus? Warum eigentlich nicht?“, in: BK 8/85, S. 338-341; Klaus Weidner, „Sozialistischer Realismus“ in: BK 2/77, S. 98ff und BK 3/77, S. 147ff

<sup>23</sup> Vgl. Eckhart Gillen, Der Sozialistische Realismus behauptet das Primat der Politik über die Künste, in: Das Kunstkombinat DDR, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Köln 2005, S. 20–29.

<sup>24</sup> Vgl. Jochen Ehmke, DIE PARTEI ÜBERNIMMT DIE SACHE DER KULTUR, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V.“ (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13.Jg. 1/2008, S. 26 ff.

<sup>25</sup> 1946 im Parteivorstand der SED für die Bildende Kunst zuständig

<sup>26</sup> \* 25. Dezember 1905 in Thalheim/Erzgeb., † 4. Mai 1973 in Berlin, ZK der SED und Abgeordneter der Volkskammer

<sup>27</sup> Siehe Abb. 25, S. 65, Teppich „40 Jahre DDR“.

<sup>28</sup> Vgl. Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e.V. (Hrsg.) – Jochen Ehmke, DIE PARTEI ÜBERNIMMT DIE SACHE DER KULTUR, in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13.Jg. 1/2008, S. 37;



Abb. 1: Jagdschloss Hubertusstock

Auf dem 3. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands im Sommer 1950 wurden erstmals eine Reihe wichtiger Grundfragen zur Wirksamkeit der Kunst für die Entwicklung einer sozialistischen Volkskultur formuliert. Der Sozialistische Realismus wurde damit verbindlich für die bildenden Künste, so auch für die Textilkunst in der DDR.<sup>29</sup>

Wider alle Erwartungen der in Deutschland verbliebenen Kommunisten machten die im Moskauer Exil geschulte Parteiführung der SED in der Tradition der feudalen Herrschaftsformen Prunk für ihre politische

Agitation und zur Selbstdarstellung nutzbar. Um seine Autorität und seine nationale Identität zu manifestieren prägt ein Staat seine Symbole auf Münzen, druckt sie auf Geldscheine, Briefmarken, Wimpel und Fahnen.<sup>30</sup> Sinnstiftung wird zum Selbstlauf.<sup>31</sup>

Beim Um- und Aufbau der Stinalallee und des Zeughauses in Berlin entschied man sich für einen Imponierstil, gemischt aus Formen des preußischen Klassizismus von Schinkel. Wie zur Zeit des Nationalsozialismus kehrten wieder Kronleuchter und Wandteppiche<sup>32</sup> in die Amtsstuben. Gemälde mit Jagdmotiven und Schauwaffen bestimmten die Regierungsräume.<sup>33</sup> Walter Ulbricht reaktivierte das alte Jagdgebiet der deutschen Kaiser in der Schorfheide, das auch Hermann Göring genutzt hatte.

Walter Ulbricht, später auch Erich Honecker empfangen ihre Staatsgäste nach der Jagd im neu errichteten Jagdschloss Hubertusstock, welches allerdings eher einem süddeutschen Bauernhaus mit einer Bungalowsiedlung für die Gäste glich. Als die neuen Könige an der Macht waren, schlug sich dies auch in der Produktion von Gobelins nieder. Die Vergabe von Aufträgen war geregelt und die dafür notwendigen finanziellen Mittel im Staatshaushalt eingeplant. Für die politische Ikonografie sorgten sowjetische Vorbilder. Die in Russland nach der Oktoberrevolution entwickelten Symbole für die Darstellungen sozialistischer Errungenschaften und herausragender Persönlichkeiten<sup>34</sup>, für zu ehrende Kommunisten, Revolutionäre, Antifaschisten und marxistischen Philosophen<sup>35</sup> fanden neben Naturmotiven, Irrealem und Allgemeingültigem auch den Weg auf den ostdeutschen Bildteppich. Die neue Führungsriege sah sich als Erbe der in Krieg und Widerstand ermordeten Helden, wie Ernst Thälmann, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht.<sup>36</sup> Es fand eine Art Sakralisierung

siehe auch Harry Kieser, Gesetz und Phantasie – Textilgestaltung in unserer Zeit, in: Bildende Kunst 1/1964, S. 89–92

<sup>29</sup> Siehe auch Otto Grotewohl, Die Regierung ruft die Künstler, in: Deutsche Kulturpolitik, Dresden 1952,

Hermann Peters, Warum ausgerechnet Realismus? – Warum eigentlich nicht?, in: Bildende Kunst, S. 338–341

<sup>30</sup> Siehe Abb. 144, S. 57 im Anhang

<sup>31</sup> Vgl. Nicoletta Nelken, DER GESCHENKTE TEPPICH – POLITISCHE BILDTEPPICHE AUS DER DDR, in: Katalog zur Ausstellung Sammlung Hirschberg und Blumenthal im Café Ludwig im Museum Köln, Köln 2010, S. 5f.

<sup>32</sup> Siehe Abb. 125, S. 51 im Anhang

<sup>33</sup> Siehe auch Wolfgang Brassat, Tapiserie und Politik, Berlin 1992, S. 33–38.

<sup>34</sup> Siehe Abb. 14, S. 14 im Anhang

<sup>35</sup> Vgl. Detlef Hoffmann, Historienbilder, in: Auf der Suche nach dem verlorenem Staat, Monika Flacke (Hrsg.), Berlin 1994, S. 131ff.

<sup>36</sup> Siehe Abb. 131, S. 53 im Anhang; Siehe Abb. 136, S. 56 im Anhang; Siehe Abb. 116, S. 48 im Anhang; Siehe Abb. 54, S. 27 im Anhang; Siehe Abb. 47, S. 25 im Anhang

statt. Die Reaktionen Ungläubiger wurde als Blasphemie geahndet. In der höfischen Welt garantierten einst Ahnengalerien die Rechtmäßigkeit und das Vertrauen in Macht- und Herrscherbefugnisse, weil sie Tradition und Rang einer Familie signalisierten. In der DDR traf man auf ähnliche Inszenierungen: Die Repräsentanten des Staates zeigen sich traditionell zusammen mit Porträts verdienter Kommunisten<sup>37</sup> und Opfern des Nationalsozialismus.

Dem entsprach die Aussage des Kunsthistorikers Fritz Kämpfer, dass die Tapiserie in ihrer klassischen Form, ernst und harmonisch, die geeignetste ist, auf einen Ort einen Charakter von Feierlichkeit und Bedeutung zu übertragen.<sup>38</sup> Bildteppiche waren geeignet, die Repräsentationsbedürfnisse der jungen Arbeiter- und Bauernrepublik zu befriedigen. Ganzfigurbilder, den Adelsbildnissen des 16. und 17. Jahrhunderts nachempfunden, hatten in Verbindung mit Tapisseries in öffentlichen Gebäuden die Aufgabe, den Arbeitern und Bauern zu demonstrieren: Ihr seid nun die neuen kollektiven Eigentümer dessen, was ihr seht!<sup>39</sup> Die öffentlichen Wirkungsräume erlaubten eine aktive Rezeption durch die Bevölkerung.<sup>40</sup>

Für die neuen Staatsoberhäupter hatte die Kunst ebenfalls zahlreiche Funktionen. Ein Porträtfoto vor einem Gobelin sollte den Dargestellten gebildet, weltoffen und fortschrittlich, aber auch souverän und solide erscheinen lassen. Die Verbindung von Gesicht und Symbol nützte der gegenseitigen Stärkung, schuf Identität und klärte parteiliche Standpunkte.<sup>41</sup>

Otto Grotewohl und später auch Erich Honecker haben sich immer wieder als Kunstkenner präsentiert. Sie zeigten sich oft interessiert in inszenierter Lockerheit zusammen mit Künstlern vor deren Werken, vorzugsweise auf den regelmäßigen Kunstaussstellungen in Dresden.

Die Bildteppiche stehen zugleich für einen offenen Kulturbegriff. Man legte viel Wert auf die Auswahl der Kunstwerke für Dienstzimmer und Botschaften. In vielen repräsentativen Gebäuden gingen Tapiserie und Architektur konzeptionell eine enge Verbindung ein.<sup>42</sup> Gerade bei den Regierungsneubauten, Hotels und Rathäusern<sup>43</sup> in Ost-Berlin fiel die Machtinszenierung in höfischer Tradition auf. Ebenfalls in den Leitungsgebäuden der volkseigenen Betriebe wurde der Besucher häufig durch Motive, die an sakrale Kunst erinnern, beeindruckt, und dadurch eine Atmosphäre der Erhabenheit schaffen sollten.<sup>44</sup> Neben dem Klassiker, dem Bücherregal, nutzte man den Bildteppich zur Machtindikation als Hintergrund für Porträtfotos. Vor allem eignete sich in den ständigen Vertretungen im Ausland, in Botschaften<sup>45</sup> und Ämtern die Wand hinter dem Schreibtisch als Präsentationsfläche, so dass der Funktionär inmitten seiner Machtinsignien auf dem Bild zu sehen war.<sup>46</sup>

<sup>37</sup> Vgl. Nicoletta Nelken, *DER GESCHENKTE TEPPICH – POLITISCHE BILDTEPPICHE AUS DER DDR*, in: Katalog zur Ausstellung Sammlung Hirschberg und Blumenthal, im Café des Ludwig Museum, Köln 2010.

<sup>38</sup> Vgl. MCD S. 139, siehe auch Neues Deutschland vom 13.06.1980, S. 12.

<sup>39</sup> Vgl. Eckhard J. Gillen, Eröffnungsrede zur Ausstellung *DER HALLESCHE BILDTEPPICH*, in der Willi-Sitte-Galerie-Merseburg 2011, Archiv des SEPIA – Institut für Textile Künste e.V.

<sup>40</sup> Siehe Abb. 46, 48, S. 25 im Anhang; Siehe Abb. 74, S. 34 im Anhang; Siehe Abb. 85, S. 38 im Anhang; Siehe Abb. 88, S. 39 im Anhang; Siehe Abb. 99, S. 42 im Anhang

<sup>41</sup> Siehe Abb. 74 im Anhang, S. 34, 1000 Jahre Torgau.

<sup>42</sup> Vgl. Hannelore Ahlich, *Künstlerische Verallgemeinerung in Bildteppichen*, in: Diplomarbeit von 1980, Abschnitt 3.3.2., Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

<sup>43</sup> Siehe Abb. 88 im Anhang S. 39; Siehe Abb. 99 im Anhang S. 42; Siehe Abb. 112 im Anhang S. 47

<sup>44</sup> Siehe Abb. 122 im Anhang S. 50

<sup>45</sup> Siehe Abb. 113 im Anhang S. 47

<sup>46</sup> Vgl. Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), *Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag*, Berlin 1974.

Dabei ging es aber nicht nur um die Außenwirkung. Vielmehr sollten sich dadurch auch die Mitarbeiter stärker mit dem jeweiligen Amt, dem volkseigenen Betrieb identifizieren, in dem sie arbeiteten, das Betriebsklima sollte dadurch kreativer und harmonischer werden.

Kunstwerke, die berühmte oder verdiente Persönlichkeiten zeigten, sollten den Werk tätigen zur eigenen Identifikation ihre Lebensleistung und Weltanschauung vor Augen halten. Zudem wirken Porträts oft als Motivationsbilder,<sup>47</sup> die dazu anspornen sollten, dem verehrten Vorbild nachzueifern.

Die Instrumentalisierung von Künstlern bei der Machtrepräsentation hatte Konsequenzen für deren Persönlichkeit. Sie mussten zusehen, wie ihre Werke zu Accessoires umfunktioniert oder bei Image-Kampagnen vernutzt wurden. Viele Künstler lebten ausschließlich von den Kooperationen mit Betrieben und wurden damit ganz zu Auftragskünstlern. Den meisten fiel es schwer, sich in diese Rolle hineinzufinden, da die Autonomie der Kunst seit der Renaissance diskutiert wird: Der Künstler sah sich als ein Seismograph, der die Vibrationen der Gesellschaft, in der er lebt, aufzeichnet und nicht die Ideologie politischer Systeme konsolidiert.<sup>48</sup>

Schon vor der Entschließung Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur auf der V. Tagung des ZK der SED am 17. März 1951 begannen die Formalismus-Debatten in der DDR.<sup>49</sup> Der Ehrgeiz der Kulturfunktionäre war entfacht. Alles, was nicht dem Begriff Sozialistischer Realismus und seiner weit gefächerten Deutung entsprach, galt als dekadent und damit politisch unerwünscht. Formalismus war in der Sprache der Partei ein weit reichender Begriff für nicht gegenständliche Kunst und war verboten. Auf diese Weise wurde auch alles, was für das weltweit bekannte BAUHAUS stand, als antisozialistisch gebrandmarkt. Denn 1929 stellte der damalige Leiter Hannes Meyer fest, dass das endgültige Ziel jeder Arbeit des BAUHAUSES die Wiedervereinigung aller gestalterischen Kräfte sei und zur harmonisierenden Veränderung der Gesellschaft geeignet ist.<sup>50</sup>

Veränderung in diese Richtung war aber nicht gewollt. Anstelle des im Bildungssystem der DDR-Künstler, wo die gegenständliche Zeichnungen und die naturalistische Darstellung der Figuren im Vordergrund standen, setzten die damaligen Einführungskurse der Bauhaus-Universität den Fokus auf Form- und Farbtheorie und auf die Bedeutung künstlerischer Techniken ebenso wie auf den Bezug zu den Materialien.<sup>51</sup> Die DDR-Führung dagegen hatte die Abstraktion programmatisch abgelehnt. Das Wort abstrakt wurde nicht ausgesprochen, das Bauhaus-Erbe zunächst totgeschwiegen.<sup>52</sup>

Der für Kultur im ZK der SED zuständige Funktionär Hans Lauter sagte im März 1951 auf dem 5. Plenum des ZK in einer Rede u.a.: Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder in der irrigen Absicht etwas vollkommen Neues zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen.<sup>53</sup> Erst 1953, nach Stalins Tod, wurden die Vorgaben etwas gelockert.

<sup>47</sup> Siehe Abb. 47 im Anhang S. 25 und Abb. 131 im Anhang S. 53, Ernst Thälmann.

<sup>48</sup> Vgl. MCD S. 136f.

<sup>49</sup> Vgl. Eva Mahn, Chronologie zur Textilkunst in der DDR, in: Katalog zur Ausstellung Webkunst in der DDR – Das neue Medium der Avantgardekünstler der Galerie Neiriz, Berlin 1985, S. 29.

<sup>50</sup> Vgl. MCD S. 138.

<sup>51</sup> Siehe Siegrid Wortmann Weltge, BauhausTextilien – Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt, Edition Stemmler, 1993.

<sup>52</sup> Siehe auch Kreis Weimarer Land (Hrsg.), Margarete Reichardt. Textilkunst. 1907 bis 1984, Katalog zur Ausstellung im Angermuseum Erfurt 2009, Apolda 2009.

<sup>53</sup> Vgl. Jochen Ehmke, Was Kunst ist, bestimmen wir! – Vom Beginn sozialistischen Mäzenatentums, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V. (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 38.

Dennoch wurden bis zum Ende der 1960er Jahre pathosgeladene Kunst als Waffe -Werke gefordert, welche eine besonders biedere Ästhetik bei den industriell hergestellten Bildteppichen hervorbrachten.<sup>54</sup> Diese kursierten als Geschenkteppiche und stammten in den meisten Fällen von Musterzeichnern und Kartenschlägern aus industriellen Designbüros. Denn politische Inhalte gelangten nur dann auf Teppiche, wenn geeignete Produktionsstätten zur Verfügung standen. Von Hand gearbeitete Tapisserien nach von Hand gemalten Kartons waren in der Regel für die politischen Inhalte der kurzlebigen Festtags- und Gedenkteppiche viel zu kostspielig.

Die Fertigung von Bildteppichen war außerhalb von Manufaktur und VEB durch Probleme der Material- und Werkzeugbeschaffung erschwert. Was offiziell beauftragt war, wurde durch Planung und Etat gesichert, Maschinen standen dafür bereit. Privat an Werkzeuge oder gar Maschinen zu gelangen, war hingegen schwer. Oft konnten diese nur geerbt, geschmuggelt oder nachgebaut werden. So wurde in der DDR auf Modellen stillgelegter Manufakturen oder auf für Devisen erworbenen norwegischen Hochwebstühlen gearbeitet. Erst sehr spät konnte man Hochwebstühle von der Tischlerei Dachsel & Mühlmann in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) nach jahrelanger Wartezeit kaufen. Stickmaschinen gab es nur als Vorkriegsmodelle von ADLER<sup>55</sup>. Alternativ verwendete man einfache Nähmaschinen von SINGER oder TEXTIMA<sup>55</sup>. Mit der Materialversorgung verhielt es sich ähnlich. Durch die spärlichen Angebote des Handels, des Versorgungskontors für Industrietextilien INTEX<sup>55</sup> und des Zentralen Versandhauses für Künstlerbedarf nutzte man auch Gebrauchstextilien. Es gab Künstler mit eigener Schafhaltung und mit persönlichen Kontakten zu Bauern, welche dadurch dem Mangel an Wolle begegneten.



Abb. 2: INTEX-Logo

Trotz des allgemeinen Mangels an Material und Werkzeug, trotz Handelsembargo und trotz Reparationszahlungen an die Sowjetunion glänzten viele DDR-Künstler mit starkem Selbstbewusstsein, und der massive Druck durch Entwicklungsrückstände im Weltmaßstab führte schließlich zu Veränderungen in der Kulturpolitik. Unter dem Motto Weite und Vielfalt der schöpferischen Möglichkeiten des sozialistischen Realismus wurde auf

dem VIII. Parteitag der SED 1971, und Erich Honeckers Amtsantritt, eine weitere Lockerung in der Kunstpolitik beschlossen. Der Mut, künstlerisch seine Meinung zu äußern wuchs, denn mit der neuen Ostpolitik Willy Brandts in der Bundesrepublik veränderte sich auch das Ost-West-Verhältnis. Der Mangel an frei konvertierbarer Währung für den Weltmarkt einerseits und Westeuropas Entdeckung der RGW-Staaten als Niedriglohnländer andererseits steigerte das Interesse an wirtschaftlichen Kontakten mit der DDR, besonders das des deutschen Nachbarn. Diese Annäherungen hatten auch kulturelle Folgen.

1975 wurde, um die Interessen der Textilgestalter der DDR besser wahrzunehmen, die Arbeitsgruppe Textil BK-DDR Berlin und Halle (Saale) gegründet. Sie organisierte und förderte Arbeitssymposien, Ausstellungen und Beteiligungen im In- und Ausland. Zum

<sup>54</sup> Siehe Abb. 62 im Anhang S. 30; Siehe Abb. 57 im Anhang S. 28; Siehe Abb. 76 im Anhang S. 35  
Vgl. Nicoletta Nelken, DER GESCHENKTE TEPPICH – POLITISCHE BILDTEPPICHE AUS DER DDR, in: Katalog zur Ausstellung Sammlung Hirschberg/Blumenthal im Café Ludwig im Museum, Köln 2010, S. 5 f.

<sup>55</sup> INTEX Im- und Export GmbH war eine in Westberlin ansässige Tochterfirma der Intrac S.A. Lugano, welche im Rahmen der Kommerziellen Koordinierung (KoKo) Embargogeschäfte betrieb.

ersten Mal seit der Gründung beider deutscher Staaten präsentierte 1977 eine DOCUMENTA<sup>56</sup> Künstler aus der DDR.

Die Bedeutung der Bildteppiche dagegen hatte weltweit, so auch in der DDR, abgenommen. Grund war die Zunahme der Handlungsgeschwindigkeit im Alltag und die weitere Intellektualisierung des Kunstbegriffes, also der Trennung von Geist und Hand. Auf Expositionen wurden zunehmend experimentelle Arbeiten gezeigt. Der geistige Austausch der Künstler auf den Ausstellungen in Polen, Ungarn, Paris und der Schweiz sei hier als starker Einfluss genannt.

Am Ende der 1970er Jahre, mit dem Ende der Blütezeit des sozialistischen Bildteppichs scheiterte dann wohl das Vorhaben, in der DDR eine eigene ostdeutsche Nationalkultur zu entwickeln. Denn schon zu Beginn der 1980er Jahre entzogen sich viele Künstler thematisch den strengen staatlichen Vorgaben,<sup>57</sup> und man war von Staatsseite aus gezwungen, die politischen Orientierungsvorgaben neu auszurichten.<sup>58</sup> Die neue Freiheit hatte natürlich eine Veränderung der Bildinhalte zur Folge.<sup>59</sup> Die erste Generation DDR-Künstler, zu der auch der Maler Willi Sitte<sup>60</sup> gehörte, wurde von ihren Schülern abgelöst. Wenn sie nicht ausreisten, wie der Maler Georg Baselitz, der Schauspieler Manfred Krug oder der Musiker Wolf Biermann, brachten sie eine differenziertere und nüchternere Kunst hervor. Die Wandlung der Bildsprache auf Bildteppichen, vom Knüpftteppich mit Ornamentrahmen und Fransen zu extrem farbigen Stücken mit expressiven Zeichen<sup>61</sup> über den texturbetonten Gobelin zur Applikationsstickerei zeigt ein Verlangen, den Bildteppich neu zu erfinden. Der idealisierten Staatsutopie eines harmonischen Paradieses wurde öffentlich vorsichtig widersprochen.

### 3.1 Gesellschaftlicher Auftrag und Kulturförderung

Der repräsentative Bildteppich war seit jeher seiner hohen Herstellungskosten wegen institutionellen und sehr wohlhabenden Auftraggebern vorbehalten. Die damit verbundene Abhängigkeit dieser textilen Kunst von materiellen Voraussetzungen führte in der noch jungen DDR zu neuen Formen der Kunstförderung die planvolle Vergabe von Aufträgen sollte neue Gestaltungskräfte freisetzen. Die Figur des Menschen im Sozialismus sollte als Maß aller Dinge im Mittelpunkt stehen.<sup>62</sup> Er sollte gesellschaftspolitisch konforme Inhalte, häufig auf triviale Weise, transportieren. Die Kitschelemente dieser Kunst lebten wieder auf, als in der Rezeption der Popkultur der Nachwendezeit Trash zur Mode erklärt worden war.

Unter Sozialistischem Realismus verstand man aus der Tradition französischer und deutscher Kunst der Zeit der bürgerlichen Revolutionen die höchste Form der realistischen Kunstentwicklung. Anknüpfend an den kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts und um die sozialistische Perspektive der Lebensechtheit erweitert, geht es um die Darstellung des sozialen Kampfes, um den Fortschritt und soziale Ideen, den Gehalt an sozialem Optimismus und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Er wurde ergänzt mit positiven Helden und den Darstellungen der sogenannten „Typischen“. Die

<sup>56</sup> Aller 5 Jahre stattfindende Ausstellung zeitgenössischer Kunst in Kassel.

<sup>57</sup> Vgl. Eckhart J. Gillen, *Das Kunstkombinat DDR – Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005, S. 139 ff.

<sup>58</sup> Siehe dazu Karl Max Kober, *Kunstfragen bleiben Weltanschauungsfragen*, in: *Bildende Kunst* 9/1978 S. 418 f., 460 f. und *Die Verantwortung des Künstlers in unserer Zeit*, in: *Bildende Kunst* 2/1980 S. 54–60.

<sup>59</sup> Vgl. Sabine Pank, *Faser Raum*, in: *Bildende Kunst* 8/1984, S. 365 ff.

<sup>60</sup> Siehe Kap. 4.1.1, Erste Phase, S. 36.

<sup>61</sup> Vgl. Abb. 165 im Anhang S. 64 mit Abb. 186 im Anhang, S. 71.

<sup>62</sup> Siehe Abb. 60 im Anhang S. 29; Siehe Abb. 106 im Anhang S. 45

Definition von Friedrich Engels lautete: „Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue zum Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen.“<sup>63</sup>

„In unserer Zeit, da der Sozialismus als Weltsystem zur bestimmenden Kraft der geschichtlichen Entwicklung geworden ist und der Kampf der Ideologen im weltumspannenden Maßstab zunimmt, trägt der Künstler eine große und wachsende Verantwortung“<sup>64</sup> deklarierte das Ministerium für Kultur in der Mitte der 1970er Jahre. Man kam also zur Annahme, je enger der Künstler sich mit der sozialistischen Gesellschaft verbunden fühlte, umso besser erfüllt er den gesellschaftlichen Auftrag. Die Kunstförderung wurde zu einer Angelegenheit der staatlicher Leitung. Darüber hinaus ist die Zielsetzung der staatlichen Lenkung der Kunst in der Verfassung Artikel 18/2 festgeschrieben worden. „Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte.“

Der Verband Bildender Künstler der DDR, Ministerien, Gewerkschaften, Jugendverbände, Betriebe und Einrichtungen, künstlerische Institutionen, Kulturfonds der DDR, Betriebsfonds, Förderungsfonds bei Künstlerverbänden und Verlagen, gesellschaftliche Organisationen, Fonds für baugebundene Kunst – all diese Institutionen vergaben Aufträge und funktionierten als Kontrollorgane. Das erfolgte entweder direkt an die Manufaktur, die dann Kontakt zu den Künstlern aufnahm, oder über die Vergabestelle des VBK an den Künstler, der in Heimarbeit schuf, oder über die volkseigenen Betriebe, die Künstler unter Vertrag hatten.

Eine zentrale staatliche Auftragskommission war zuständig für die Ausgestaltung von Verwaltungsbauten, Ämtern, Ministerien und Botschaften, von staatlichen Gästehäusern, Konzerthallen, Interhotels und anderen öffentlichen Einrichtungen.<sup>65</sup>

Von ebenfalls großer Bedeutung war das umfassende Wohnungsbauprogramm der DDR, ein eigener Bereich der Auftragspolitik, welcher Initiativen zur künstlerischen Gestaltung der Wohngebiete mit sozialen Einrichtungen und Wohngebietsgaststätten forderte.

Der staatliche Kunsthandel, welcher in Berlin und den Bezirksstädten Verkaufsgalerien mit ständig wechselndem Angebot betrieb, sandte Experten aus auf der Suche nach neuen Talenten. Man besuchte republikweit Diplomveranstaltungen der Kunsthochschulen, um Absolventen zu akquirieren und mit öffentlichen Aufträgen zu ködern. Man versuchte, eine fürsorgliche Haltung gegenüber dem Talent zu zeigen, um ihm eine politische und geistige Heimat zu geben und somit seine schöpferische Suche auf eine adäquate Darstellung der für den Staat sozialistischen Wirklichkeit zu lenken. Mit dem Verband abgestimmte Entwicklungsaufträge sollten bei der Erziehung vom Absolventen zum sozialistischen Künstler helfen. Man bot ihnen sogar Kredite, die Erstattung von Sozialversicherungen und Honorarsteuern an.<sup>66</sup> Man war bemüht, schon während des Studiums Studenten zu fördern, welche die Bereitschaft signalisierten, als Leiter im bildnerischen Volksschaffen zu wirken, der Verbreitung von Kunst im Sinne der Staatspropaganda zu dienen.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> Vgl. Karl Marx / Friedrich Engels, Werke (MEW) Band 37, Berlin (Ost) 1948, S. 42 ff.

<sup>64</sup> Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag, Berlin 1974, S. 11.

<sup>65</sup> Siehe Vertragsbeispiel – Abb. 192–199 im Anhang S. 74–81.

<sup>66</sup> Vgl. Jochen Ehmke, Der Künstler und sein Auftragswerk, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V. (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 42 ff.

<sup>67</sup> Vgl. Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Gesetzblatt Teil 1 Nr. 23, Berlin 23. Mai 1974, Anordnung über den Einsatz von Absolventen der Hoch- und Fachschulen für bildende Kunst und weiter umfassende Förderung junger Künstler, § 4 Abs. 3.

Auf diese Weise wurden Künstler direkte Partner im Bereich der Büros für baugebundene Kunst. Ihr Interesse sollte durch direkte Auftragsvergabe mit Tätigkeit in den Betrieben geweckt werden. Aus den ersten Begegnungen der Künstler mit Werkträgern entstanden in den 1950er Jahren viele Bindungen zwischen volkseigenen Betrieben und Künstlern, verbunden mit Ankäufen von Auftragswerken, geregelt durch so genannte Freundschaftsverträge. Werkverträge regelten den Ankauf von Arbeiten in Eigenregie.<sup>68</sup>

Mit Kommunalverträgen zwischen Betrieben und dem örtlichen Staatsapparat sicherte man die Ausgestaltung mit Kunst in städtischen Freiräumen, wie Theatern<sup>69</sup>, Klubhäusern, Kantinen sowie Sportstätten und Ferienheimen, in Schwimmhallen, Kindergärten, Jugend- und Seniorenklubs, Naherholungsgebieten und Gedenkstätten. Ursache für die Aufteilung auf verschiedene Anlaufstellen und Verwaltungsgremien war die Kostenteilung.<sup>70</sup> Eine gute Zusammenarbeit zwischen Künstlerverband und Kreis- bzw. Stadträten wurde angestrebt, um durch gelenkte Auftragsvergabe finanzielle Engpässe und Notlagen bei den Künstlern zu vermeiden.

Ihnen wurde suggeriert, gebraucht zu werden. Man sah sich als Staat hierbei in einer großen Verantwortung, war damit gezwungen, eine ständige Übersicht über die Aufträge zu haben, ihre Realisierung und Wirkung zu kontrollieren. Das bedeutete, dass jeder Auftraggeber sich als ein Teil der sozialistischen Gesellschaft fühlen musste, dass Aufträge als Formulierung gesellschaftlicher Erwartung an die Kunst und den Künstler verstanden werden sollten. So waren öffentliche Auftraggeber an bestimmten Themen in besonderer Weise interessiert, denn: Die Künstler sind berufen, [...] zur Herausbildung sozialistischer Grundüberzeugungen, [...] beizutragen.<sup>71</sup> Diese Auftragspolitik wurde als eine Methode geistiger Führung verstanden. Man erwartete vom Auftraggeber, über Lebensauffassung und politische Position des Künstlers Bescheid zu wissen, dessen Linientreue zu fördern und während der Entstehung von Auftragswerken ständig Kontakt zu halten.

Selbstgestellte Aufträge mit gesellschaftlichem Bezug wurden ebenfalls gewürdigt und entsprechend honoriert. Die Maxime lautete: Prinzipienfeste Haltung bedeutet materielle Förderung. Durch dieses Programm des Durchsetzens sozialistischer Positionen, Wertvorstellungen und Verhaltensweisen entstand eine Wechselwirkung zwischen Auftragspolitik und Kunstpropaganda. Beide waren als meinungsbildende Maßnahmen eng mit allen feierlichen Höhepunkten und mit gesellschaftlichen Aktivitäten verknüpft. Als einen weiteren Wesenszug der Auftragspolitik sah man die Vermittlung der sozialen Erfahrungen der Arbeiterklasse. Diese rückte in der Sicht der SED als Erbauer des Sozialismus zur Verbreitung geistiger Werte im Stil des sozialistischen Realismus in den Mittelpunkt künstlerischer Darstellungen.<sup>72</sup>

Walter Ulbricht sagte in diesem Zusammenhang, dass die Darstellung fauler Fische und Mondlandschaften keine staatliche Förderung genießen darf.<sup>73</sup>

Durch die Kunstreflexion der Bevölkerung sollte ein Verständnis über die Funktion und den sozialen Auftrag der Künste wachsen. Auch im Meinungsaustausch gab es zweckmäßige Vereinbarungen bei der Art der Propaganda. In Form von Publikationen

<sup>68</sup> Vgl. Jochen Ehmke, Der Künstler und sein Auftragswerk, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V.“ (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 42 ff.

<sup>69</sup> Siehe Abb. 133 im Anhang S. 54

<sup>70</sup> Vgl. Jochen Ehmke, Was Kunst ist, bestimmen wir! – Vom Beginn sozialistischen Mäzenatentums, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V.“ (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 26 ff.

<sup>71</sup> Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag, Berlin 1974, S. 10.

<sup>72</sup> Siehe Abb. 44, 55 und 62 im Anhang S. 24, 28 und 30.

<sup>73</sup> Vgl. Wolfgang Kenntemich, Manfred Durniok, Thomas Karlauf (Hrsg.), Das war die DDR – Eine Geschichte des anderen Deutschland, Berlin 1993, S. 133.

durch die Verbandsorganisatoren, vor allem der Sektion für Kunstwissenschaft und Kunstkritik des VBK, wurde für theoretische Orientierung gesorgt. Das Werk des Künstlers, welches den parteilichen Standpunkt darstellte, sollte an der gesellschaftlichen Aufgabe im Klima gesellschaftlicher Erwartung weiterreifen, war also der Förderung würdig.

„Auftragspolitik [...] erwies sich als wirkungsvolle, dem Kunstschaffen gemäße Methode [...] seiner Lenkung.“<sup>74</sup>

Laut Honorarverordnung für Kunsthandwerker wurde der Künstler für das Anfertigen von Kartons, d.h. der Vorlagen für die Gobelinwirker, mit 750,- M/m<sup>2</sup> entlohnt,<sup>75</sup> abzüglich eines Steuersatzes von 20 Prozent.<sup>76</sup> Laut der Steuererklärung von Ingeborg Flierl betrug der Steuersatz 1959 nur 12 Prozent.

Bei einer Fremdfertigung durch den VEB HAWEBA wurden, je nach Komplexität des Motives, ca. 3.000,- M/m<sup>2</sup> für das Wirken und das Material veranschlagt. Der Preis für einen Knüpftteppich schwankte stärker. Er bewegte sich um die 1.000,- M/m<sup>2</sup> und für eine Applikationsstickerei um die 1.100,- M/m<sup>2</sup>.

### 3.2 Kulturfonds

Eine weitere Möglichkeit, als Künstler in der DDR einen Teil seines Lebensunterhaltes zu bestreiten, waren steuerfreie Förderverträge mit den Kreis- und Bezirkskabinetten für Kultur, finanziert über die am 13. April 1960 eingerichteten Kulturfonds der DDR. In deren Statut waren die Förderung sozialistischer Kultur, also deren Verwendungszweck, die Förderhöhe und die Förderdauer verankert. Das Geld stammte aus prozentual festgelegten Anteilen verkaufter Eintrittskarten für Kulturveranstaltungen jeglicher Art, Rundfunkgebühren und dem Verkauf von Tonträgern. Der Kulturfond der DDR hat zur planvollen Entwicklung der Auftragspolitik seit 1974 die finanziellen Mittel für Auftragswerke stark erweitert. Das führte zu einem Boom in der Ausgestaltung öffentlicher Bauten.<sup>77</sup> Ein Kuratorium, vom Minister für Kultur in Berlin zentral geleitet und von Fachausschüssen beraten, entschied über die Bereitstellung und Verwendung der Mittel.<sup>78</sup>

Viele der mit der SED verbundenen Künstler wurden durch Kompromisse ihrem künstlerischen Credo trotzdem nicht untreu. Sie taten Einiges, um öffentliche Aufträge zu bekommen, um damit ihre freiberufliche Existenz als Künstler zu sichern. Doch durch den oft unzureichenden Sachverstand der ideologischen Kontrolleure, durch Fabulieren und doppeldeutige bzw. wage Erläuterungen bei der Titelwahl gelang es oft, sich mit der künstlerischen Freiheit zu behaupten. Mitte der 1980er Jahre entwickelten Bildteppichgestalter wieder neue Strategien der Emanzipation und äußerten sich in ihren Projekten zunehmend gesellschaftskritisch. Andere Künstler sahen in der Linientreue ihre künstlerische Erfüllung.

Zum Ende der DDR wurde es immer schwieriger, von staatlicher Seite aus Einfluss auf das politische Gedankengut von Künstlern zu nehmen. Es fehlten einfach die Argumente. Übrig blieb eine Auftragskunst, bei welcher der Einfluss der Künstler oft

<sup>74</sup> Siehe Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), *Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag*, Berlin 1974, S. 6.

<sup>75</sup> Archiv der Kunsthochschule Halle (Saale) Burg Giebichenstein, Unterlagen zur Gobelin- und Textilmanufaktur GmbH Halle (Saale) (Kopie einer Honorarvereinbarung).

<sup>76</sup> Laut Honorarvertrag der Zentralen Volkskunstschule Leipzig 1988.

<sup>77</sup> Siehe auch Gerhard Stelzer, *Kunst am Bau*, Leipzig 1969.

<sup>78</sup> Siehe Karla Fohrbeck, Anordnung über den Kulturfonds der DDR, in: *Kunstförderung im internationalen Vergleich*, Köln 1981, S. 263–266.

größer als der des Auftraggebers war und deren ideologische Thematik zunehmend verwässert wurde oder überhaupt keine Rolle spielte.<sup>79</sup>

### 3.3 Gobelins im Palast der Republik



Abb. 3: Palast der Republik in Berlin

vielleicht sogar verunsichert wurde, sollte die Symbolik in der DDR die Bürger in ihrer Loyalität festigen und ihnen ein Gefühl der Zugehörigkeit geben.

In vielen repräsentativen Gebäuden gehen Kunst und Architektur traditionell eine enge Verbindung ein. Unter den Neubauten in Ostberlin der Nachkriegszeit fällt vor allem das Konzept des Palastes der Republik auf. Es wurde hier ein Symbolprogramm konzipiert, das durchaus auf höfische Traditionen zurückverweist. Während in Unternehmensgebäuden der Bundesrepublik der Besucher häufig durch Strategien der Verrätselung beeindruckt,

#### 3.3.1 Zur Geschichte



Abb. 4: Teppichdesign hergestellt in Oelsnitz

Nach der Bergung der plastischen Fassadenteile und der Sprengung der Ruine des Berliner Hohenzollernschlosses von September bis Dezember 1950 wurde am 11. April 1973 – die Fläche lag über 20 Jahre brach – im Ministerrat der DDR der Bau des Palastes der Republik beschlossen. Noch im selben Jahr, direkt nach den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten, wurde mit den Bauarbeiten begonnen und der Grundstein gelegt. Schon drei Jahre nach dem Beschluss, am 23. April 1976, wurde der Bau mit einem Fest der Erbauer eröffnet und war ab dem 25. April 1976 der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich.<sup>80</sup> Der neue Parlamentsbau für die Volkskammer stellte eines der wichtigsten Bauprojekte im politischen und geografischen Zentrum Ost-Berlins dar. Er sollte mit seinen Restaurants, Galerien, Klub- und Veranstaltungsräumen auch kultureller Mittelpunkt der Hauptstadt sein.<sup>81</sup> Mit der Maßgabe, ein Gebäude zu schaffen, welches selbst Symbolcharakter hat, bekamen die Architekten Heinz Graffunder und Martin Beerbaum den Zuschlag.<sup>82</sup> Deren direkter Auftraggeber war der Ingenieurhochbau Berlin als Generalprojektant. Um die Gesamtgestaltung, im Sinne eines Corporate Designs, kümmerten sich die verschiedensten Designkollektive unter der Leitung Gertraude Pohls<sup>83</sup>. Es sollte ein Zusammenspiel von Wand- und Bodenbelägen, Möbeloberflächen bis hin zu Textilien, Geschirr und Visitenkarten werden. Die Ausstattung mit

Nach der Bergung der plastischen Fassadenteile und der Sprengung der Ruine des Berliner Hohenzollernschlosses von September bis Dezember 1950 wurde am 11. April 1973 – die Fläche lag über 20 Jahre brach – im Ministerrat der DDR der Bau des Palastes der Republik beschlossen. Noch im selben Jahr, direkt nach den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten, wurde mit den Bauarbeiten begonnen und der Grundstein gelegt. Schon drei Jahre

<sup>79</sup> Vgl. Jochen Ehmke, „Über die Kulturpolitik der DDR, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V.“ (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge, 13. Jg. 1/2008, S. 29.

<sup>80</sup> Vgl. <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/pdr/tabelle.htm> (am 22.09.2012).

<sup>81</sup> Siehe Heinz Graffunder, Unser Palast – Haus des Volkes, in: Kultur im Heim 1/1977 S. 4 ff.

<sup>82</sup> Siehe Heinz Graffunder und Martin Beerbaum, Der Palast der Republik, Leipzig 1977.

<sup>83</sup> Vgl. Martin Beerbaum, Porzellan- und Glasgestaltung, Gobelins im Palast der Republik, in: Bildende Kunst, 2/1977, S. 58–61.

Kunstwerken oblag Fritz Cremer<sup>84</sup>, für die grafischen Elemente und Drucksachen war Klaus Wittkugel<sup>85</sup> verantwortlich, für die Möblierung der VEB Innenprojekt Halle unter der Leitung von Werner Glöckner<sup>86</sup> und für die Beleuchtung das VEB Leuchtenkombinat Leipzig.



Abb. 5: Lindenrestaurant Wand rechts (Herbst)

Erst in einem sechsten, nachträglich der Konzeption hinzugefügten Gestaltungsbereich,<sup>87</sup> der im März 1973 durch das Politbüro des ZK der SED bestätigt wurde, zog man am 9. Mai Textilkünstler hinzu, die zwei Restaurants, das „Spreerestaurant“ und das „Lindenrestaurant“, gestalten sollten. Sie waren zum Zeitpunkt der abgeschlossenen Planungsphase gezwungen, sich innerhalb der gegebenen funktionalen und bautechnischen Strukturen Gedanken zur bildkünstlerischen Ausgestaltung mit Wandteppichen<sup>88</sup> zu machen. So kam es nach der Besichtigung des Rohbaus zur Auftragsvergabe durch die Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin/ Oberbauleitung Künstlerische Gestaltung. Der Themenbereich für die beiden Restaurants wurde vorher international unverfänglich gewählt. Man beschränkte sich auf die heimatischen Landschaften und auf den Wandel der Jahreszeiten.<sup>89</sup> Man entschied sich das „Spreerestaurant“ mit Frischem, Blühenden, Werdenden, mit Frühling und Sommer zu gestalten und das „Lindenrestaurant“ eine gedeckte, kühle Farbigkeit mit Herbst und Winter zukommen zu lassen. Zum gestellten Thema entstanden 17 Gobelins in freier Motivwahl, deren technische Umsetzung, je nach Möglichkeit der Künstler, in eigener Werkstatt oder durch den VEB HAWEBA Halle erfolgte. Maßgabe für die Aufträge war: Die Bildteppiche sollten Werden und Vergehen, Üppigkeit und Jagdmotive symbolisieren, sollten die Phantasie der Besucher anregen, Heiterkeit und Sorglosigkeit vermitteln. Durch die Gestaltung mit kunsthandwerklichen Stücken sollte im gesamten Hausbereich einerseits Glanz verbreitet, andererseits Volksnähe suggeriert werden. Nach einem Jahr wurden im Palast über 8 Mio. Besucher gezählt.<sup>90</sup>

### 3.4 Gobelins im Kloster Unserer Lieben Frauen Magdeburg

Ein zweites beispielhaftes Objekt, welches mit vielen Gobelins ausgestattet wurde, ist die ehemalige Klosteranlage Unserer Lieben Frauen in Magdeburg. Man wusste die klanglichen Vorzüge der Haupthalle als Aufführungsort für Konzerte zu schätzen und es fehlte zu diesem Zeitpunkt ein Ort, wo die Werke Georg Philipp Telemanns, dessen Geburtsstadt Magdeburg ist, würdig gespielt werden konnten.

<sup>84</sup> Damaliger Vizepräsident der Akademie der Künste der DDR, Vgl. Anke Kuhrmann, *Der Palast der Republik*, Petersberg 2006, S. 47–50.

<sup>85</sup> Professor für Grafik an der Kunsthochschule Berlin Weißensee, Entwickler des Leitsystems für die X. Weltfestspiele, hervorgetreten als Künstler des politischen Plakates.

<sup>86</sup> Direktor des Betriebes, beauftragte nach Designstudien des Entwurfbüros Waldheim die Herstellung im Vereinigte Polstermöbelwerke Oelsa-Rabenau, Lisema in Frankenberg, VEB Möbelkombinat WIWE-NA Naumburg.

<sup>87</sup> Vgl. Anke Kuhrmann, *Der Palast der Republik*, Petersberg 2006, S. 53.

<sup>88</sup> Siehe Abb. 70 und 72 im Anhang S. 33; Siehe Abb. 73 im Anhang S. 34

<sup>89</sup> Vgl. Martin Beerbaum, *Porzellan- und Glasgestaltung, Gobelins im Palast der Republik*, in: *Bildende Kunst*, 2/1977, S. 58–61.

<sup>90</sup> Siehe für den Palast hergestellte Gobelins im Anhang S. 101; im Anhang Abb. 192-199 S. 74-81.

### 3.4.1 Zur Geschichte



Abb. 6: Kloster Unserer Lieben Frauen Magdeburg

Die romanische Klosteranlage Unserer Lieben Frauen, in unmittelbarer Zentrumsnähe das älteste Bauwerk Magdeburgs, wurde als Kollegiatsstift im Zuge von Missionierungsaufträgen der deutschen Kaiser und Könige 1012–1023 unter Erzbischof Gero erbaut. Damals war die Elbe die natürliche Grenze zwischen deutschen und slawischen Gebieten. Nach der Umwandlung 1129 zum Kloster des Prämonstratenserordens unter dem Erzbischof von Magdeburg, Norbert von Xanten, erfolgten weitere Kreuzzüge in

Richtung Osten, bei welchem das Kloster eine strategisch wichtige Rolle als Brückenkopf einnahm.<sup>91</sup>

Parallel der vielen Turbulenzen deutscher Geschichte, bis hin zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg 1945, wandelten sich Gestalt und Aufgabe der Anlage gleichermaßen.

Mit der Teilung des deutschen Staates nach dem Krieg endete die konfessionsgebundene Nutzung der nun ruinösen Gebäude. Die in der DDR an Macht und Einfluss verlierende Kirche musste sich auf den Wiederaufbau einzelner im Krieg zerstörter Sakralbauten beschränken. Für die Rekonstruktion und Restauration des Klosters fehlte das Geld. Erst nach der finanziellen Stabilisierung 1973, anlässlich des 25. Jahrestages der DDR wurde das ehemalige Kloster 1974 als kulturelles Zentrum wiedereröffnet. In einem ersten Bauabschnitt wurden unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten in Teilen der historischen Gebäude Ausstellungsräume und ein Besuchercafé eingerichtet. 1977 wurde die Basilika in ihrer neuen Funktion als Konzerthalle Georg Philip Telemann im Rahmen einer Festveranstaltung durch den Rat der Stadt Magdeburg eingeweiht. Mit der Zuordnung des Klosters zur sozialistischen Gesellschaft kam die Verantwortung für ein humanistisches und revolutionäres Erbe und die progressive Nutzung zur Sprache. Um ihrer neuen Bestimmung gerecht zu werden, integrierte man ein Instrument des VEB Orgelbau Dresden in die Konzerthalle und machte sich Gedanken über eventuell auftretende akustische Probleme. Man schloss schon in der Konzeptionsphase die Möglichkeit ein, künstlerischer Werke zur Gestaltung mit einzubinden. Man versuchte, unter Berücksichtigung der traditionell reichhaltigen Ausstattung in diesem Haus, die Klangeigenschaften des Raumes zu verbessern. So wurden für die Wände zwischen den Pfeilervorlagen der Seitenschiffe und Apsiden erst 16, dann 19 Gobelins in Auftrag gegeben<sup>92</sup>. Die Ausschreibung erfolgte republikweit und war bis auf den sich aufdrängenden Zweck und die Ablösung vom mittelalterlich-religiösen Geist ohne thematische Vorgaben. Die meisten Künstler ließen sich von der Architektur, den Pfeilerbündeln, Gewölben und der Nutzung als Konzerthalle inspirieren. Nachdem die kleinformatischen Entwürfe juriiert waren, erfolgte deren Umsetzung auf zweierlei Weise. Einige der Künstler erstellten einen Karton zur Fremdausführung durch den VEB HAWEBHA Halle, die anderen zogen die Herstellung

<sup>91</sup> Vgl. Rat der Stadt, Abt. Kultur – Museen, Gedenkstätten und Sammlungen der Stadt Magdeburg (Hrsg.), Basilika, Baudenkmal und Konzerthalle – Kloster unserer Lieben Frauen, 3. Aufl. 1980, S. 2–5.

<sup>92</sup> Siehe Abb. 91 und 93 im Anhang S. 30; Siehe Abb. 95 und 96 im Anhang S. 41; Siehe Abb. 97 im Anhang S. 42; Siehe Abb. 103 im Anhang S. 44

in der eigenen Werkstatt vor. Die entstandenen Gobelins wurden in wechselnder Kombination, ausgedehnt auf den gesamten Komplex der Anlage, gezeigt.<sup>93</sup> Durch diese Art der Schonung und Würdigung dieser Kunstgattung wurden das Kloster zu einem Ort sich ständig wandelnden Ausstellung zeitgenössischer Textilkunst. Im Jahre 1980 wurde die Basilika des Klosters Unserer Lieben Frauen passenderweise für eine temporäre Ausstellung genutzt. Der in der DDR gefeierte Bildteppichkünstler Jean-Picart le Doux (1902–1982) stellte seine Werke aus. Er war mit Jean Lurçat und Marc Saint-Saëns ein Erneuerer der modernen Tapisserie. Der Künstler selbst war bei der Eröffnung anwesend.

Nach der politischen Wende 1989 kam es zu einem konzeptionellen Wandel in der Nutzung des Gebäudekomplexes. Durch die verstärkte Nutzung der Räume für temporäre Ausstellungen wurden die Gobelins überflüssig und im Kulturhistorischen Museum Magdeburg eingelagert.<sup>94</sup>

### 3.5 Der Bildteppich und der Kunstdienst der Evangelischen Kirche

Der im Jahre 1928 in Dresden, zur Zeit der Wirtschaftskrise, gegründete Kunstdienst hatte in seinen Statuten festgeschrieben, künstlerische Schöpfungen über den Eigenbedarf an Paramenten und Ausstattungstextilien hinaus, welche aus dem Geist des Evangeliums geschaffen wurden, zu fördern, in Kirchenräumen auszustellen und zu publizieren.

Nach der Zeit des Nationalsozialismus, nach 1945 fanden die Kunstdienst-Leiter neue Betätigungsmöglichkeiten: Winfried Wendland wurde Landeskirchenbaurat der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg in Potsdam und 1962 Leiter des Kunstdienstes für die Evangelische Kirche der Union (EKU).<sup>95</sup>

Der Evangelische Kunstdienst wurde in der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens 1950 neu gegründet und hielt sich bis über das Ende der DDR. Neben der Ausstellungs- und Bildungsarbeit ist der Kunstdienst eine Beratungsstelle für die Kirchengemeinden. Er steht den Kirchengemeinden, kirchlichen Werken und Einrichtungen sowie dem Landeskirchenamt für das Gebiet der bildenden Kunst und des Kunsthandwerkes, für Vasa sacra, Paramentik<sup>96</sup> und sonstige Ausstattungen beratend und vermittelnd zur Verfügung.<sup>97</sup> Für diese Arbeiten existierten einige kircheneigene Werkstätten, unter anderen in vier so genannten Mutterhäusern, vor allem im mitteldeutschen Raum,<sup>98</sup> mit entwerfenden und ausführenden Mitarbeitern, gelegentlich auch in Personalunion. Diese Häuser haben auch die Ausbildung der Weber übernommen. Man pflegte bis zum Ende der 1950er Jahre die Tradition der Gold-Anlege-Stickerei, ging aber dann dazu über, gewirkte Textilien in der Gobelintechnik aus zumeist handgesponnener und handgefärbter Wolle herzustellen.

Unter der Schirmherrschaft der EKU gab es von 1964 bis 1997 einen Kunstdienst in Erfurt. Er wurde von Waldemar Wucher gegründet, beriet ebenfalls Gemeinden in gestalterischen Fragen und organisierte Ausstellungen und Vorträge. Als letzter Leiter

<sup>93</sup> Siehe für das Kloster hergestellte Gobelins im Anhang S. 101.

<sup>94</sup> Vgl. Rat der Stadt, Abt. Kultur – Museen, Gedenkstätten und Sammlungen der Stadt Magdeburg (Hrsg.), Basilika, Baudenkmal und Konzerthalle – Kloster unserer Lieben Frauen, 3. Aufl. 1980, S. 1, 25–34.

<sup>95</sup> Siehe <http://www.ev-kunstdienst-erfurt.de/Vorgesch.html> (am 09.10.2009).

<sup>96</sup> Altar- und Abendmahlstücher, Antependien für Altar, Kanzel und Lesepult, Wandbehänge, Stolen, Beffchen.

<sup>97</sup> Vgl. [http://www.evks.de/arbeitsfelder/kunst\\_und\\_kultur/2390.html](http://www.evks.de/arbeitsfelder/kunst_und_kultur/2390.html) (am 09.10.2009).

<sup>98</sup> Vgl. Erika Weise, Die evangelische Paramentik in der DDR, in: Deutsches Textilforum 2/1987, S. 17, Werkstätten in Eisenach, Karl-Marx-Stadt, Dresden, Magdeburg, Heiligengrabe und Ludwigslust.

dieser Stelle prägte der Theologe und Kunsthistoriker Karl-Heinz Meißner stark den Charakter des EKD.<sup>99</sup>

Auch er kämpfte bis zum Schluss mit der Trennung von Kirche und Staat. Die anerkannten Religionsgemeinschaften durften ihren Gottesdienst abhalten und Kirchensteuern erheben. Die Religionsfreiheit war zwar verfassungsmäßig gewährleistet, wurde jedoch vom Staat stark eingeengt. Die Kirchen befanden sich ständig in der Auseinandersetzung mit dem SED-Staat, vor allem leisteten sie dessen totalitärem Ideologieanspruch zähen Widerstand. Dennoch konnten auch sie nicht verhindern, dass sich der Sozialismus in der DDR allmählich kultivierte.

Als größere Organisationen in der DDR konnten sich vor allem die evangelischen Kirchen eine gewisse Autonomie gegenüber dem totalitären Anspruch der SED bewahren, da sie die Möglichkeit hatten, eigene Zeitungen und verschiedene Publikationen<sup>100</sup> herauszugeben, sowie ihre Türen für kritische Künstler und oppositionelle Schriftsteller zu öffnen.<sup>101</sup> Sie wurden in ihrer Entfaltungsmöglichkeit stark eingeengt, bildeten aber innerhalb der DDR eine Art zweite Öffentlichkeit“. Die Kirchen sahen den Sozialismus als existenzbedrohender Gegner an, denn sie waren die einzigen nicht gleichgestellten Institution und die unabhängigesten Auftraggeber für Künstler in der DDR.<sup>102</sup>

Durch ein sogenanntes Spitzengespräch am 6. März 1978 auf der Konferenz der Evangelischen Kirchenleitungen der DDR mit Erich Honecker änderte sich die Lage der kirchlichen Kunst drastisch. Neben einer größeren Präsenz im Staatsfernsehen wurde ein Geschäft finanzieller Art ausgehandelt. Die Kirche sagte die Restaurierung und Sanierung des Berliner Doms zu. Das bedeutet immense Ausgaben von Devisen, welche die DDR nicht hatte. Im Gegenzug durften in den unzähligen Neubaugebieten Kirchen und Gemeindezentren gebaut werden, obwohl die DDR-Bebauungspläne Kirchen-Neubauten in einer sozialistischen Stadt nicht vorsahen.<sup>103</sup>

Das Engagement der Kirche bei künstlerischen Angelegenheiten ging weit über Fragen der Aus- und Umgestaltung von kirchlichen Bauten hinaus. Sie erfüllte damit eine wichtige Funktion als Freiraum kulturellen Austauschs, sowohl der Kunstschaffenden untereinander als auch mit der interessierten Öffentlichkeit. Tagungen sollten damals Gelegenheit bieten, die Rolle und Bedeutung der Kirchen als Netzwerke für autonome und/oder subversive Kunstäußerungen aus Ost- und Westdeutschland näher zu untersuchen.

Die Kirche bot in der DDR ein öffentliches Podium, förderte neben bildenden Künstlern auch Musiker und Literaten, organisierte Ausstellungen,<sup>104</sup> Auktionen, Kunstgespräche und legte eigene Sammlungen von Diaserien (über 30.000 Einzeldias beim EKD) mit Textheften an, in die neben Werken von ostdeutschen Künstlern auch Arbeiten aus dem westlichen Ausland und aus den befreundeten sozialistischen Ländern aufgenommen wurden. Über die staatlich verordnete Kunstdoktrin setzte sie sich hinweg, sie zeigte

<sup>99</sup> Horst Dähn (Hrsg.), Die Rolle der Kirchen in der DDR – Eine erste Bilanz, in: Geschichte und Staat Bd. 291, München 1993.

<sup>100</sup> Wurde stark behindert – Vgl. Jens Bulisch, Evangelische Presse in der DDR, Die Zeichen der Zeit (1947–1990), Göttingen 2006.

<sup>101</sup> Vgl. Kunst in der Kirche als Trojanisches Pferd – Ein Orden für Pfarrer a.D. Heinz Hoffmann, in: Berliner Zeitung vom 11.02.1997.

<sup>102</sup> Vgl. Horst Dähn (Hrsg.), Die Rolle der Kirchen in der DDR – Eine erste Bilanz, in: Geschichte und Staat Bd. 291, München 1993, <http://www.ev-kunstdienst-erfurt.de/Vorgesch.html> (am 09.10.2009).

<sup>103</sup> Vgl. Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum (Hrsg.) – Heinz Hoffmann, Kirchliche Kunst in der DDR – Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin, in: Friedrich Press 1904-1990/Kirchenräume in Brandenburg, Brandenburg 2008, S. 56.

<sup>104</sup> wie zum Beispiel in der Dresdner Kreuzkirche oder im Foyer der Dreikönigskirche, der Ost-Berliner Parochialkirche oder Marienkirche.

sich loyal gegenüber ausgegrenzten Künstlern und scheute sich nicht, unbequeme Autoren in Lesereihen zu präsentieren. Auch die Vermittlung der westeuropäischen klassischen Moderne war ihr Anliegen.<sup>105</sup> Liturgische Geräte und Werke christlicher Glaubensinhalte zeigten die Öffnung der Kirche für aktuelle Kunstrichtungen.

Dadurch nahm der Kunstdienst der evangelischen Kirche in der DDR als Auftraggeber eine besondere Rolle ein und profilierte sich über die Jahre hinweg zum Mäzen staatsnonkonformer Kunst. Thematisierte man in den 1960er und 1970er Jahren die Klassische Moderne mit Ausstellungen über Georges Rouault oder Marc Chagall, konzentrierte man sich später auf zeitgenössische sowie zeitkritische Kunst und richtete den Blick zudem auf internationale, vor allem westliche Kunstentwicklungen. Selbst Aufträge der Kirche an staatliche Betriebe wurden möglich<sup>106</sup>.

Die zwischen 1966 und 1989 jährlich stattfindenden Künstlerbibelwochen führten ebenfalls Künstler, Galeristen und Theologen aus Ost- und Westdeutschland zusammen. Die 1989 gezeigte Ausstellung in Erfurt und Berlin mit Installationen und gesellschaftskritischen Arbeiten antizipierten schon die politische Wende.<sup>107</sup>

## 4 Standorte textiler Künste

Die Standortverteilung der Produktion im Allgemeinen unterlag, wenn sie nicht rohstofforientiert war, strategischen und planwirtschaftlichen Prinzipien. Ausnahmen bildeten Standorte mit Traditionshintergrund, wie die Handwebereien im Havelland, die Blaudruckwerkstätten in der Lausitz und die Klöppelschulen in Schneeberg. Doch betrachtet man die Standortverteilung unter textilkünstlerischen Aspekten, stellt man fest, dass die größeren Standorte und Ausbildungsstätten, wie auch die Verteilung der Fachschulen für Angewandte Kunst, an denen sich naturgemäß Ballungen von Fachpersonal bilden, ministerial bestimmt, geografisch gleichmäßig verteilte Punkte auf der Landkarte der DDR sind. Dazu gehört auch die Hochschule für angewandte und bildende Kunst in Berlin-Weißensee und die Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle. Die Tradition der Textilkunst an den Bauhausstandorten Weimar 1919–1925, Dessau 1925–1932 und Berlin 1932–1933 sind während der Zeit zwischen 1945 und 1989 aus politischen Gründen offiziell nicht fortgeführt worden. Eine gesellschaftliche Rehabilitation erfuhren die Vorkriegsabsolventen erst Ende der 1970er bis Anfang der 1980er Jahre.<sup>108</sup>

Anhand der folgenden Tabelle<sup>109</sup> lässt sich ablesen, dass im Bezirk Halle der Anteil der Formgestalter und Kunsthandwerker zur Gesamtmitgliederzahl am höchsten ist.<sup>110</sup>

<sup>105</sup> Vgl. Ulrike Scholz, Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR, in: Kirche und Kunst: Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945, Regine Hess, Martin Papenbrock, Norbert Schneider (Hrsg.), S. 57.

<sup>106</sup> Siehe Abb. 123 und 124 im Anhang S. 50/51

<sup>107</sup> Vgl. Dorothea Körner, Zwischen allen Stühlen, Berlin 2005, S. 152–157.

<sup>108</sup> Vgl. Margareta Reichardt, Textilkunst. 1907 bis 1984, in: Katalog zur Ausstellung im Angermuseum Erfurt 2009, Apolda 2009, S. 58 f.

<sup>109</sup> Vgl. VBK-Rechenschaftsbericht, Kreis Weimarer Land (Hrsg.), Berlin 1983  
Beatrijs Sterk, Verband Bildender Künstler in der DDR, in: textilforum 2/1987, S. 14 f.

<sup>110</sup> Siehe auch Dietmar Laue, Der VBK in der DDR, in: textilforum 2/1987, S. 14–15.

Bezirke	Sektion der Formgestalter und Kunsthandwerker	Gesamtmitgliederzahl des VBK der DDR
Rostock	47	190
Schwerin	19	79
Neubrandenburg	15	68
Potsdam	47	199
Frankfurt/Oder	34	124
Cottbus	24	79
Magdeburg	47	129
Halle (Saale)	223	490
Erfurt	76	272
Gera	52	162
Suhl	60	114
Dresden	122	792
Leipzig	90	704
Karl-Marx-Stadt	105	312
Berlin	304	1.751
<b>Gesamt</b>	<b>1.265</b>	<b>5.465</b>

Abb. 7: Mitglieder und Kandidaten des VBK der DDR der Sektion 5 – Formgestalter/Kunsthandwerker in den Bezirken

### Fachschulen für angewandte Kunst im der DDR

- Fachschule für angewandte Kunst Erfurt, Fachrichtungen: Gebrauchsgrafik, Keramik, Kunsthandwerk
- Fachschule für angewandte Kunst Heiligendamm, Fachrichtungen: Innenarchitektur, Grafik, Möbelgestaltung, Schmuck
- Fachschule für angewandte Kunst Leipzig, Fachrichtung Kunstgewerbe
- Fachschule für angewandte Kunst Magdeburg, Fachrichtungen: Fotografie und Reprografie, Gerätegestaltung, Glasveredlung, Möbel-, Metall- und Textilgestaltung
- Fachschule für angewandte Kunst Potsdam, Fachrichtungen: Farb- und Oberflächengestaltung für das Bauwesen, künstlerische Gebäuderestaurierung
- Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg, Fachrichtung Kunsthandwerk
- Fachschule für angewandte Kunst Sonneberg, Fachrichtungen: Spielzeuggestaltung, Keramik- und Glasgestaltung, Dekorgestaltung

#### 4.1 Hochschule für Industrielle Formgestaltung

Unter den in der DDR existierenden Schulen war die Burg Giebichenstein in Halle die größte und wichtigste für Textilgestaltung. An ihr wurde neben den Designfächern für die Bekleidungsindustrie und Gebrauchstextilien als einziger die künstlerische Sparte der Bildteppichgestaltung als ein Hauptstudienfach angeboten und in immer wieder veränderter Form bis heute weitergeführt.<sup>111</sup>

Die Vorgeschichte der Textilkunst an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle begann mit der 1915 von dem Architekten Paul Thiersch<sup>112</sup> gegründeten Kunstgewerbe-schule und der dort 1920 unter Leitung seiner Schülerin Johanna Schütz-

<sup>111</sup> Nach einem VBK-Rechenschaftsbericht von 1983 lebten im Bezirk Halle 223 von 1.268, also ca. 1/6 aller gemeldeten Formgestalter und Kunsthandwerker; vgl. Mitgliederstruktur des VBK“ von D. Laue in DEUTSCHES TEXTILFORUM 2/1987, S. 15.

<sup>112</sup> \* 2.05.1879 in München, † 15.11.1928 in Hannover, geprägt durch den Stefan-George-Kreis, Behrens-Schüler und Mitglied des Werkbundes; vgl. Wilhelm Nauhaus, Die Burg Giebichenstein – Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933, Leipzig 1981, S. 16 ff.

Wolff<sup>113</sup> eingerichteten Werkstatt. Thiersch setzte als erster Rektor mit der Gründung dieser Lehranstalt die Idee einer werkstatt-orientierten Kunstschule um. Vorbild waren ihm die Wiener Werkstätten und der Deutsche Werkbund.<sup>114</sup> Nach dem Einzug in die (Unter-) Burg Giebichenstein 1921 erhielt die Schule den gleichnamigen Namenszusatz.

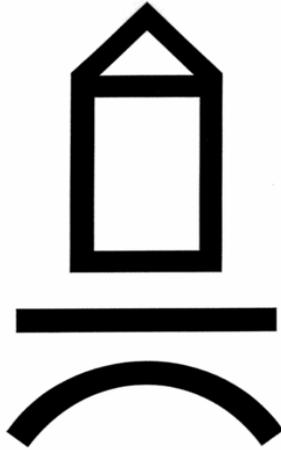


Abb. 8: Logo des Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle

Es folgten Neubesetzungen der Leitung dieses Fachgebietes, unter anderem durch Benita Koch-Otte. Sie arbeitete nach den stilistischen Einflüssen des Bauhauses, welche nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten als entartet galten.<sup>115</sup> Die 1937 eingestellte Hedwig Fischer arbeitete nach rein kunsthandwerklichen Prämissen in der Textilklass. Nach dem Entschluss, der Fachklasse für Handweberei eine Abteilung Bildweberei anzugliedern, stellte man 1939 Sigrid von Kleist-Retzow als Hilfskraft ein. Für die Leitung einer selbständigen Fachklasse für Bildweberei kam 1947 die Malerin und Bildwirkerin Annemarie Heuer-Strauß an die Schule. Sie kehrte 1950 nach Dresden zurück, Hedwig Fischer und Sigrid von Kleist-Retzow siedelten 1952 nach Hamburg über.<sup>116</sup>

Neunmal hat die Burg Giebichenstein ihren Namen geändert. In den Anfängen war sie 1915–1920 Handwerker- und Kunstgewerbeschule, 1921–1933 Werkstätten der Stadt Halle – Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein, 1934–1938 Staatlich-Städtische Handwerkerschule, 1938–1943 Meisterschule des deutschen Handwerks, 1943–1945 Meisterschule für das gestaltende Handwerk, 1945–1949 Kunstschule und Werkstätte der Stadt Halle, 1950–1958 Institut für künstlerisch Werkgestaltung – Burg Giebichenstein Halle, dann von 1958 bis zur politischen Wende Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein“. Es wurde also immer wieder der Versuch unternommen, die programmatische Ausrichtung der Hochschule im Namen zu markieren. Die Schule bewegte sich stets zwischen den verschiedenen Gewerken und den Künsten.<sup>117</sup>

Mit dem Entschluss, die Repräsentationsbedürfnisse der jungen Republik auch durch die Tapiserie zu befriedigen, musste eine geeignete Produktionsstätte geschaffen werden, die für diese Verbreitungsabsicht ausreichend Potential bot. Die 1952/53 verwaiste Fachrichtung Textilgestaltung des Instituts für angewandte Künste –

<sup>113</sup> \*10.07.1896 in Halle (Saale), † 30.08.1965 in Söcking, Vgl. Johanna Schütz-Wolf und die Textilkunst an der Burg Giebichenstein, von Inge Götze, in *Die Burg*“ Nr. 11, Halle 1996  
siehe auch Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle, Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.), Johanna Schütz-Wolff – Textil und Grafik, Katalog zur Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstags, Halle (Saale) 1996.

<sup>114</sup> Vgl. Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein – Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915–1933*, Leipzig 1981, S. 45 ff.

<sup>115</sup> \* 23.05.1892 in Stuttgart, † 26.04.1976 in Bielefeld, ab 1925 bis zu ihrer Entlassung 1933 Leiterin der Handweberei-Werkstatt an der Kunstgewerbeschule Halle;  
siehe auch Angela Dolgner, Benita Koch-Otte an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle, in: *Die Bauhüßlerin Benita Koch-Otte. Textilgestaltung und Freie Kunst 1920–1933*, Michael Siebenbrodt (Hrsg.) für die Klassikstiftung, Weimar 2012, S. 19 ff.

<sup>116</sup> Siehe auch Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), *Burg Giebichenstein – die halesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Halle 1993, S. 277 ff.

<sup>117</sup> Vgl. Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein – Geschichte einer deutschen Kunsthochschule 1915–1933*, Leipzig 1981, S. 7 ff.

Werkstätten der Burg Giebichenstein erwies sich als geeignet und ausbaufähig. Es wurde daher die Belegung der Fachrichtung beschlossen.

Die Ausbildung war in der Zeit zwischen 1953 und 1990 vor allem von zwei Persönlichkeiten geprägt worden: von Willi Sitte<sup>118</sup> und Inge Götze. Sie teilte sich mit ihnen in zwei stilistische Phasen.

#### 4.1.1 Erste Phase



Abb. 9: *Tapiserie Polynésie, le ciel* von Henri Matisse, 1946, 198x309cm

Den Auftrag zur Reaktivierung der verwaisten Textilklasse erhielt 1953 Willi Sitte. Er war die Idealbesetzung für diese Aufgabe, denn der am 28. Februar 1921 im nordböhmischen Kratzau geborene Sitte hatte sich in jungen Jahren als Musterzeichner bei einer Teppichfabrik beworben, war aber zunächst an die Kunstschule des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg (heute Libereč) geschickt worden, welche Musterzeichner für die nordböhmische

Textilindustrie ausbildete. Seine eigentlichen Vorbilder waren jedoch die Reproduktionen in den Monografien von H. Knackfuß über Dürer, Raffael, Schnorr von Carolsfeld und Alfred Rethel. Nicht zuletzt beeinflusste ihn der Nazarener Joseph Ritter von Führich, der ebenfalls aus Kratzau stammte und für den dort ein kleines Museum eingerichtet wurde.<sup>119</sup> Sittes Förderer, der Textilfabrikant Egon Mallmann, hoffte, dass der begabte Maler später einmal eine Gobelinmanufaktur in seiner Fabrik aufbauen würde und schickte den 19-Jährigen 1940 an die Hermann-Göring-Meisterschule für monumentale Malerei in Kronenburg/Eifel. Die seit 1936 als Landakademie im Verband der Düsseldorfer Akademie geführte Schule wurde von 1937 bis 1945 von Werner Peiner<sup>120</sup> als führendem Meister geleitet. Peiner entwickelte die künstlerischen Konzepte, die von den Studenten lediglich auszuführen waren. Eine Erziehung zu individueller Kreativität oder intellektueller Unabhängigkeit fand unter diesen Umständen nicht statt. Als Spezialist für Figur und Faltenwurf half Sitte dabei, nach den farbigen Entwürfen und Skizzen von Peiner die Kartons für Schlachtengobelins in die Originalgröße zu übertragen.<sup>121</sup>

Trotz der drohenden Rekrutierung zur Wehrmacht, vor der ihn das Studium in Kronenburg einstweilen schützte, beteiligte sich Sitte an einem Protestschreiben gegen die Schule. Daraufhin wurde er zum Wehrdienst eingezogen und musste am

<sup>118</sup> 1972–1987 Direktor der Sektion Bildende und Angewandte Kunst der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, 1974–1988 Präsident der Akademie der Künste, †08.06.2013 in Halle (Saale).

<sup>119</sup> Vgl. Giesela Schirmer, *Farben und Folgen – Eine Autobiographie*, Faber&Faber, Leipzig 2003, S. 7–13.

<sup>120</sup> \*20.07.1897 in Düsseldorf, †19.08.1984 in Leichlingen, Maler/Vertreter der Neuen Sachlichkeit, realisierte Gobelin-Großaufträge wie ab 1939 Schicksalsschlachten der deutschen Geschichte“ für die Neue Reichskanzlei Berlin; vgl. Anja Pröll-Kammerer, *Die Tapiserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion*, Hildesheim 2000, S. 76–82.

<sup>121</sup> Vgl. Rede von Dr. Eckhart Gillen zur Eröffnung der Ausstellung DER HALLESCHER BILDTEPPICH in der Willi-Sitte-Galerie Merseburg im April 2011, Archiv SEPIA-Institut e.V. Halle. Siehe auch Gisela Schirmer, *Willi Sitte. Farben und Folgen*, Leipzig 2003; vgl. Giesela Schirmer, *Farben und Folgen – Eine Autobiographie*, Leipzig 2003, S. 13ff

Russlandfeldzug teilnehmen. Er wurde verwundet, man versetzte ihn nach Italien, wo er mit seiner Truppe nicht mehr an die Front kam. Er nahm Kontakt zu italienischen Partisanen auf und schlug sich zu ihnen durch.



Abb. 10: Gobelin „Flore des Tropiques“ von Jean Picart le Doux, o.J.

Nach dem Krieg als Vertriebener in Halle untergekommen, erhielt Sitte 1951 einen Lehrauftrag für zeichnerisches Naturstudium in der Nachfolge der von Ulrich Knispel geleiteten Grundlehre. Der seit 1950 amtierende Direktor des Instituts für angewandte Künste – Werkstätten der Burg Giebichenstein, der Architekt und Gebrauchsgrafiker Walter Funkat<sup>122</sup>, strukturierte das Studium seiner Herkunft entsprechend nach der Bauhaus-Tradition. Gerade auch in Halle (Saale) kochten in dieser Zeit die Formalismusdebatten sehr

hoch. Das Gerangel zwischen SED-Funktionären und Künstlern forderte einige Opfer. Auch ein von Sitte und Kollegen gemaltes Wandbild in Halberstadt wurde nach dem Vorwurf des Formalismus übertüncht.<sup>123</sup>

Die Kunstschule war noch der Stadtverwaltung untergeordnet. Im September 1952, die Schule war nun als Institut für künstlerische Werkgestaltung der Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg angegliedert worden, wurde Willi Sitte im Rahmen einer Neuorientierung der Hochschule beauftragt, als Hochschullehrer und Leiter der Fachrichtung Textilgestaltung diese Klasse zu übernehmen.

Dem planmäßigen Neuaufbau einer Hochwebereiabteilung, neben der bestehenden Flachweberei, stand nun nichts mehr im Weg. Sitte als Maler, aktiv in der Künstlergruppe „Die Fähre“<sup>124</sup>, mit textiler Vorbildung und Vorliebe für die französische Malerei der Klassischen Moderne war die ideale Besetzung. Insbesondere französische Künstler wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Fernand Léger, Jean Lurçat<sup>125</sup>, Raoul Dufy, Georges Braques, Jean Picart le Doux und Marc Saint-Saëns, die auch in der Textilmanufaktur von Aubusson<sup>126</sup> Bildteppiche produzieren ließen, beeindruckten ihn nachhaltig. Lieber hätten die Autoren und Kulturfunktionäre eine Orientierung am Stil

<sup>122</sup> \* 16.06.1906 in Hannover, † 04.06.2006 in Halle (Saale), 1927–1931 Studium am Bauhaus Dessau bei Mies van der Rohe, 1946–1968 Leiter der Klasse für Gebrauchsgrafik, 1949–1958 Direktor, seit der Hochschulgründung 1958–1964 erster Rektor, 1964–1971 Direktor des Instituts für Werkkunst; siehe auch Ute Brüning und Angela Dolgner, Walter Funkat – Vom Bauhaus zur Burg Giebichenstein, Dessau 1996.

<sup>123</sup> Vgl. Wolfgang Hütt, Die Malklasse der Kunstschule Burg Giebichenstein in der Formalismusdebatte 1948–1958, in: DIE BURG Nr. 3, Halle (Saale) o.J., S. 26 ff.

<sup>124</sup> Siehe Ingrid Schulze, Die Fähre“ 1947 gegründet, u.a. mit Karl Erich Müller, Otto Müller, Herbert Lang, Vgl. Zur Künstlergruppe DIE FÄHRE, in: Bildende Kunst 04/1975, S. 168.

<sup>125</sup> Jean Lurçat, \* 01.07.1892 in Bruyères, † 06.01.1966 in Saint Paul de Vence, französischer Maler, Keramiker und Bildwirker, Mitbegründer der Textilbiennale in Lausanne

<sup>126</sup> Seit dem 18. Jahrhundert traditioneller Ort französischer Teppich- und Gobelinmanufakturen, seit 2009 bei der UNESCO als immaterielles Kulturerbe gelistet.

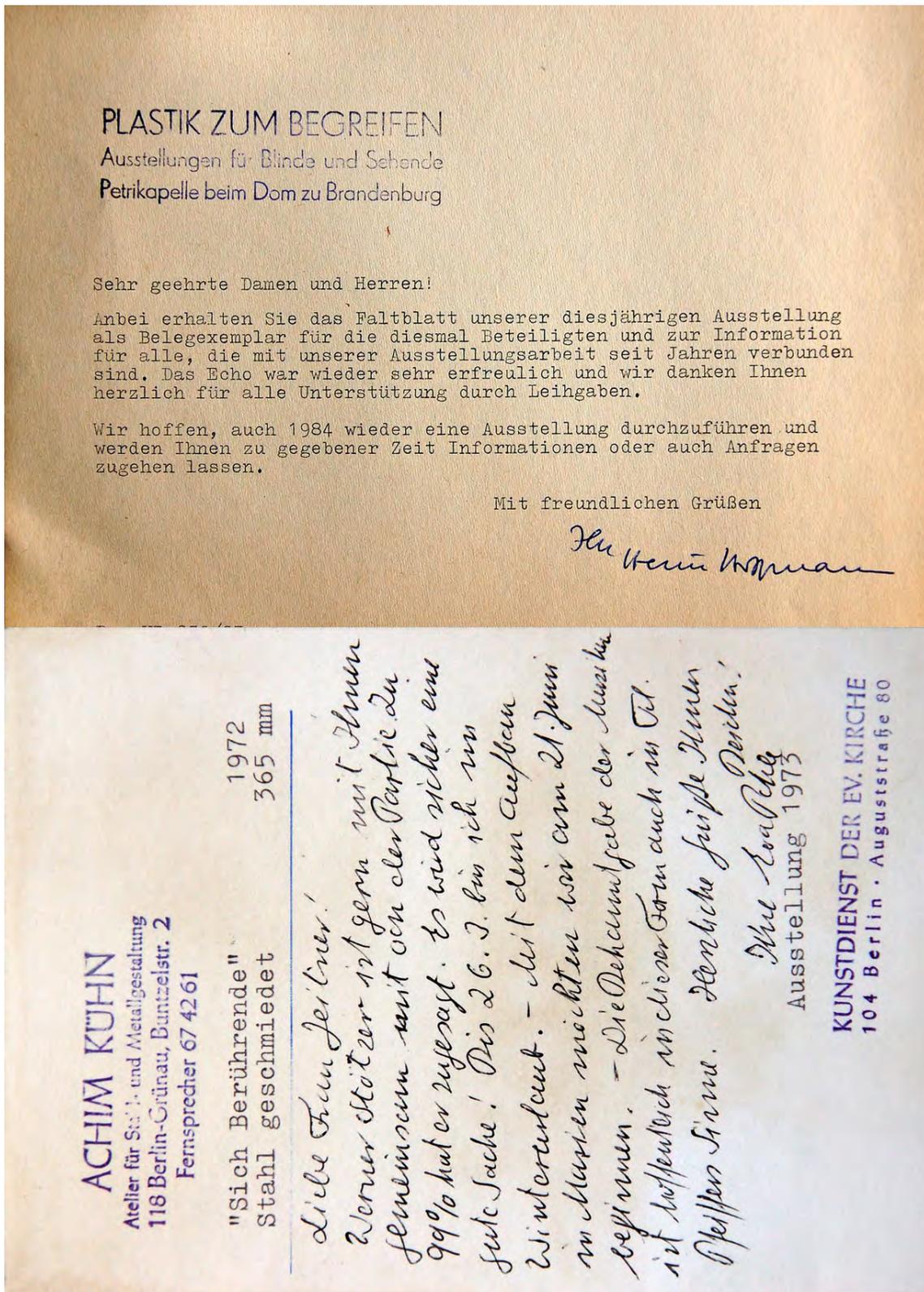


Abb. 11: Schriftwechsel zur Ausstellung Plastik zum Begreifen in der Petrikapelle Brandenburg

der UdSSR, Polens und der ČSSR. Man hielt diesen für robuster, unbefangener und frischer.<sup>127</sup>

Als Fachlehrerin stellte man ihm die ehemalige Schülerin der Textilklassse der Burg, Irmgard Glauche<sup>128</sup>, zur Seite, die das praktische Handwerk der Weberei beherrschte. Für Sitte war also der Weg frei, mit dem Aufbau der Hochweberei zu beginnen und die Entwurfsarbeit für große, gesellschaftlich repräsentative Bildteppiche in Angriff zu nehmen<sup>129</sup>. Im Jahre 1954 erhielt er den ersten Auftrag für einen Gobelinkarton zur Völkerschlacht bei Leipzig, die sich 1963 zum 150. Mal jährte. Von dieser Arbeit existiert noch eine Webprobe, die Irmgard Glauche angefertigt hat. Für eine Umsetzung war der Entwurf aber zu detailliert.

In Ermangelung prächtiger Bildbände sprang der zündende Funke wohl über bei einer Reise der neu gegründeten Klasse 1955 zu einer impulsgebenden, von der Akademie der Künste organisierten Gobelinausstellung „Moderne französische Wandteppiche“. Im gerade wiedereröffneten Ost-Berliner Pergamonmuseum präsentierten Jean Picart le Doux und Marc Saint-Saëns ihre Arbeiten.<sup>130</sup> Die Studenten begannen die Begeisterung für dieses Medium und seine Formsprache zu teilen und konnten aus dieser Inspiration über die Jahrzehnte eine große Kraft entfalten.

Diese anfängliche Beeinflussung durch die Werke der Meister mit ihren abstrahierenden flächigen Formen und durch die Schöpfungen europäischer Kulturgeschichte, deren früheste und einmalige Beispiele u.a. die romanischen Bildteppiche von Halberstadt und Quedlinburg sind, gaben innerhalb der ständigen Wandlungen dieser Kunstgattung Orientierung und ließen sie zu einer eigenen zeitgemäßen, damals gültigen Bildsprache entwickeln.

Besonders angeregt von den Bildteppichen von Jean Lurçat<sup>131</sup> entstanden die ersten Entwürfe von Sitte, 1953 bis 1961 für die Gobelins Ikarus, Franz Mehring, 1000 Jahre Halle und der Karton zum Gobelin 40 Jahre KPD<sup>132</sup>. Sitte entwickelte eine Melange aus den Vorgaben des sozialistischen Realismus, der Formensprache französischer Tapissieriekunst der Moderne und den Eindrücken der direkten Umgebung.

Mit diesem Verständnis, ein festgelegtes Spektrum an Farben zu nutzen, die Fläche zu disziplinieren und damit eine reiche thematische Welt auf den Teppichen zu erschaffen, war der Weg, den dieser Fachbereich gehen sollte, vorgezeichnet. Das eröffnete für die Studierenden die Möglichkeit, eine tiefgreifende Grundausbildung zu absolvieren mit dem Ziel, eigenständig einen Karton zu erstellen und diesen auf einem Webstuhl umsetzen zu können. Die 1960 eingerichtete Teppichmanufaktur wurde bis 1963 von Jutta Harnisch und ab 1963 bis 1966 von Gertraud Schaar geleitet. Unterstützt wurde Sitte von Gertraud Schaar von 1961 bis 1963, von Rosemarie Hildebrand von 1964 bis 1965 und von Inge Götze von 1966 bis 1969 als Aspirantinnen mit direktem Forschungsauftrag. Zur Unterstützung der Lehre agierten Monika Tzschichhold 1962–

<sup>127</sup> Vgl. Harry Kieser, Hallesche Textilkunst, in: Katalog Ausstellung im Schloß Georgium Dessau, 30.06. bis 15.09.1974 und in der Kunsthalle Weimar, 5. Dezember 1974 bis 19. Januar 1975.

<sup>128</sup> \* 1920, 1953–1965 Fachlehrerin, 1965–1978 Dozentin, 1978–1980 Professorin in der Fachrichtung Textil/Flächengestaltung

<sup>129</sup> Vgl. Willi Sitte, Der Anfang, in: Katalog zur Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld 21.01.1990–11.03.1990 Die Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Deutsches Textilmuseum (Hrsg.), Krefeld 1990, S. 11.

<sup>130</sup> Vgl. AdK Berlin (Hrsg.), Katalog zur Ausstellung im Pergamonmuseum Moderne französische Wandteppiche von Jean Picart le Doux und Marc Saint-Saëns, Graphische Werkstätten, Berlin 1955; siehe auch Pierre Vorms, Tapissereien von Jean Lurçat, Dresden 1958/1963.

<sup>131</sup> Monographie im Verlag der Kunst Dresden, 1963, Es gab kaum Fachliteratur und Bildbände.

<sup>132</sup> Vgl. Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21.01. bis 11.03.1990, Deutsches Textilmuseum Krefeld (Hrsg.), 1990, S. 13.

1966 und Thekla Müller von 1964 bis 1967 als wissenschaftlich-künstlerische Mitarbeiterinnen.<sup>133</sup>

In der Bildteppichkunst konnte man sich künstlerisch sehr frei bewegen. Man konnte fabulieren, ohne gleich, wie die im Fokus der Kulturfunktionäre stehende Malerei, des Formalismus bezichtigt zu werden.<sup>134</sup> Man konnte mit Symbolen arbeiten. Man konnte Geschichten erzählen, märchenhaft und phantastisch sein.

Sittes erster ausgeführter Gobelin „Ikarus“<sup>135</sup>, gewebt von Ilse-Maria Krause, überrascht durch seine Modernität mit flächigen Formen und leuchtender Farbigekeit.

Nachdem die Werkstatt übergangsweise in die Triftstraße ausgelagert worden war, wurde der Fachbereich Teppichgestaltung 1958 wieder im Kornhaus der Burg Giebichenstein eingerichtet. Im Erdgeschoss befand sich die Färberei, im ersten Obergeschoss war die Flachweberei untergebracht und im zweiten Obergeschoss die Hochweberei.<sup>136</sup>

Sitte setzte sich 1961 in der Folge für die Einrichtung einer hochschuleigene Textilmanufaktur, der HAWEBA, ein. Deren Blütezeit, reichte dann durch erhöhte Produktionsanforderungen in der DDR bis in die Mitte der 1970er Jahre. Die Schule verfolgte das Werkstattprinzip und konnte im Laufe der Jahre mehrere ausgelagerte Manufakturen angliedern, wie 1965 den VEB Gold- und Silberschmiede Köthen/Anhalt, eine kleine Bronze gießerei, eine Buchbinderwerkstatt in Weimar, 1966 den VEB Harzkristall Derenburg für die Glasgestaltung, 1967 den VEB Kösemer Spielzeug und den VEB Kunstgewerbewerkstätte Olbernhau. Ein eigener Stil, dessen wichtigste Protagonisten in Halle (Saale) zu finden waren, konnte sich entwickeln. Figürlichkeit, starke dekorative Kraft, um Macht darzustellen etc. Die meisten in der DDR geschaffenen Gobelins sind künstlerisch absolut ernstzunehmen, also nicht vordergründig plakativ, sondern differenziert und aufwendig komponiert und voller Symbole, sehr prächtig und üppig in der Farbigekeit. Aus heutiger Sicht, ohne politischen Hintergrund betrachtet, vermitteln sie Parallelen zur halleschen Malerei dieser Zeit: Leichtigkeit, Optimismus und Frohsinn. Es gibt ein großes und teilweise sehr raffiniertes Formenangebot. Man kann einige Bildteppiche mit westlichen Kunstströmungen der Transavanguardia, der Neuen Wilden und ähnlichen Tendenzen dieser Zeit vergleichen.<sup>137</sup>

Die erste Phase endete mit dem Weggang Sittes 1968, und der Fachbereich wurde zunächst der Malerei untergegliedert.

<sup>133</sup> Vgl. Eva Mahn, Zur Geschichte der Staatlichen Textilmanufaktur Halle (Saale), in: Katalog zur Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld 21.01.1990–11.03.1990 Die Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Deutsches Textilmuseum (Hrsg.), Krefeld 1990, S. 13 f.

<sup>134</sup> Siehe Wolfgang Hütt, Die Malklasse der Kunstschule Burg Giebichenstein in der Formalismus-Debatte 1948 bis 1958, in: Die Burg Nr. 3, Halle (Saale) o.J., S. 26 ff.

<sup>135</sup> siehe Abb. 12 S. 33 im Text und Abb. 10 im Anhang S. 13.

<sup>136</sup> Vgl. Elisabeth Schneider, DIE RYA, in: Semesterarbeit von 1965 am Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, S. 5, Privatarhiv.

<sup>137</sup> Siehe Abb. 18-22, 26, 27, 36-38, 40-42, 45, 46, 48-52, 55, 58-61, 65-68, 71, 74, 83-87 S. 15-32 im Anhang



Abb. 12: Willi Sitte, „Ikarus“, Gobelin von 1957, 190x153 cm

Sitte formuliert mit Ikarus bereits Ende der fünfziger Jahre das Thema Technik- und Fortschrittskritik, das erst etwa zwanzig Jahre später in der DDR populär wurde. Im gefallenem Ikarus erkannte schon Charles Baudelaire sein Selbstbild als an der Welt scheiternder und leidender Künstler, was zu einem Paradigma der Moderne wurde. Ikarus schafft – im Gegensatz zu seinem Vater Dädalus, der als Künstleringenieur die Natur überlistet und sich aus dem Zwangsexil auf Kreta selbst befreit – kein Kunstwerk. Er verkörpert vielmehr den selbsterstörerischen Hang zur Grenzüberschreitung. Ikarus versucht unvernünftig das Unmögliche und stürzt ab. Sein Sturz wird aufmerksam beobachtet und registriert von einem Wissenschaftler im weißen Kittel, der alternativ zu den Wachsflügeln einen Heißluftballon konstruiert, der zwischen Ikarus und Ingenieur zu sehen ist: Ein Ballonpilot rettet einen Gestrandeten.

### 4.1.2 Zweite Phase

Nach einer Atempause von 1968 bis 1973 und der Teilung in zwei Klassen – Textilgestalter (Designer) und Bildwirker (Künstler) – konnte dieses Sujet nach einer Neuprofilierung weiter gefasst werden, eröffnete den angehenden Künstlern mehr künstlerischen Freiraum als in der vorangegangenen Phase.

Mit der Übernahme der Textilklassse 1973<sup>138</sup> durch die Textilkünstlerin und Sitte-Schülerin Inge Götze<sup>139</sup>, die zuvor als wissenschaftlich-künstlerisch Mitarbeiterin des Fachbereichs Angewandte Malerei/Textilkunst von 1969 bis 1972 tätig gewesen war, kam es zu einem starken Wandel in der Lehrauffassung für textile Künste. Grund war wohl auch die Lockerung der Kulturpolitik seit dem Machtantritt Erich Honeckers 1971. Durch die Einflüsse internationaler Ausstellungen trat der klassische Gobelin als Medium zurück und gab geistigen Raum für die Applikationsstickerei, textile Collagen und Installationen frei.<sup>140</sup>

Die zweite Phase war bestimmt von einem poetischeren und malerischeren Eindruck mit fließenderen Formen. Es wurde versucht, die der Malerei gegenüber beschränkten Möglichkeiten der Gestaltung weiter auszuschöpfen. Die Auflockerung der Themen bei den Aufträgen für den Palast der Republik und für die Konzerthalle in Magdeburg wurde mit Erleichterung aufgenommen. Die zwei Großaufträge waren wohl im Umkehrschluss geschmacksbildend für die Bildteppichschaffenden der 1970er Jahre. In einer Zeit aber, in der Maler und Bildhauer begannen, Widersprüche der sozialistischen Gesellschaft aufzuzeigen, fuhr die Tapisserie bis in die 1980er Jahre noch fort eine harmonische und idyllische Vision der Situation darzustellen.<sup>141</sup>

Bei der Tapisserie wurden immer neue wirksame Verbindungen, Verknüpfungen und Maschen mit allen möglichen Materialien erprobt. Manche Künstler schienen geradezu besessen von Materialien, deren Eigenart und Widerstand bildnerische Vorstellungen provozieren und bereichern sowie unkonventionelle Techniken erfordern. Finanziell unterstützt wurde das Ansinnen durch einen sogenannten Experimentierfond, um marktfähige Neuerungen zu erkunden.<sup>142</sup> Wie in den 1950er Jahren die Malerei des Informell bisweilen aus dem Geviert des Rahmens heraus drängte, kam es auch bei der Tapisserie gelegentlich zum Aufbrechen des im System von Kette und Schuss vorgegebenen rechten Winkels und zur Auflösung der Form an den Rändern, auch innerhalb der Fläche lösten sich Zotteln und Büschel heraus, zeigten sich fadenscheinige Stellen, Durchbrechungen und Löcher. Diese Fülle von Abstraktem war erstaunlich. In der Tat blieb in der DDR die Abstraktion in der Malerei und in den grafischen Künsten ein wenig gängiges Phänomen.

Die Abstraktion galt als Rückzugsort, als Flucht aus einer abgelehnten Realität. Es handelt sich um eine direkte Ablehnung der Bildsprache. Diese Tendenz in der Textilkunst ist ein Indiz für ein gewisses Unwohlsein der Schaffenden, denen man lange

<sup>138</sup> 1972 wurde die Sektion Formgestaltung im VBK gegründet.

<sup>139</sup> \* 01.07.1939 in Wagerin, 1960–1966 Studium, 1966–1969 Aspirantur in der Fachrichtung Textil, 1969–1972 wissenschaftlich-künstlerisch Mitarbeiterin des Fachbereichs Angewandte Malerei/Textilkunst, 1972–1977 Lehrerin im Hochschuldienst; vgl. auch Rüdiger Giebler, in: Inge Götze/Werke 2004–1964, Nürnberg 2004, S. 120.

<sup>140</sup> Vgl. Julia Kluge-Faényi, Vom Textil zum Papier, in: Inge Götze und Schüler, Katalog zur Ausstellung Textilgestaltung vom 19. April – 20. Mai 1989, Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.), Galerie Unter den Linden, Berlin 1989, S. 5.

<sup>141</sup> Vgl. den Widerspruch zwischen den Stimmen zu unserer Kunstentwicklung“ in Alltag und Epoche – Werke bildender Kunst der DDR aus 35 Jahren, Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Staatliche Museen zu Berlin VBK der DDR, Berlin 1984, S. 20 ff. und Eva Mahn, Bildteppiche in der Kunst der DDR“ (Sammelmappe), Leipzig 1984.

<sup>142</sup> Siehe dazu Abb. 203 S. 85 im Anhang

ideologische Normen aufgezwungen hatte und deren Streben nach persönlichem Ausdruck eingegrenzt wurde.<sup>143</sup>

Inge Götze versuchte, zu Beginn mit einer Studentin, die vielfältigen gestalterischen Möglichkeiten der unterschiedlichsten textilen Materialien stärker auszuloten und in die Ausbildung einzugliedern. Sie sagte später: „Mich reizte der Bildteppich, die Erprobung von Möglichkeiten angewandter Malerei auf textilem Bildträger.“<sup>144</sup>

Der Leistungsdruck war hoch, denn es wurde erwartet, auf den Erfolgen der 1950er und 1960er Jahre aufzubauen. Mit wachsender Studentenzahl und klarerer Ausbildungsstruktur entspannte sich die Situation.<sup>145</sup> Aber erst 1977 konnte wieder eine Absolventin den Fachbereich verlassen.

Wenn die Voraussetzungen neben dem Abitur, dem bestandenen Begabungstest und einem Vorpraktikum im VEB HAWEBÄ erfüllt waren, konnte das fünfjährige Studium begonnen werden. Das heißt: Studierende waren schon vor dem Studium mit den Grundkenntnissen der handwerklichen Praktiken des Färbens, Webens, Knüpfens, Klöppelns, des Textildrucks, des Nähens und Stickens vertraut. Begleitet wurde dieses Vorstudium von einem intensiven Naturstudium.

Im eigentlichen Fachstudium waren folgende Bereiche relevant:

1. Naturstudium/Aktzeichnen
2. textile Techniken, Färberei und Materialkunde
3. praxisbezogener Entwurf und Entwicklung von künstlerischen Gestaltungsaufgaben (Raumakzentuierung und Gliederung, Erfahrungen beim Umgang mit gesellschaftlichen Vertragspartnern für Studenten des vierten Studienjahres oder für Diplomanden)

Ziel war es, die Kenntnisse um die Technik und die handwerklichen Fähigkeiten so auszubauen, dass die Studierenden befähigt wurden, lösungsorientierte Ideen zu entwickeln, diese selbst zu realisieren, und künstlerisch hochwertige figürliche und dekorative Bildteppiche für repräsentative Anlässe und gesellschaftliche Bauten, aber auch für den privaten Bereich anzufertigen.

Die der Schule erteilten Gestaltungsaufträge ermöglichten schon während des Studiums den Studenten Einblick in die kompletten Fertigungsprozesse, so dass der Absolvent in Gestaltungsbüros oder in der Industrie universell einsetzbar war. Man versuchte sich an reliefhaften Applikationen mit gepolsterten und gesteppten dekorativen Formen, an Offsetdruck auf Stoff und Arbeiten aus transparenten Stoffen. Man stellte Forschungen über die Verwend- und Kombinierbarkeit artfremder Materialien an. Dieser Umstand blieb von staatlicher Seite nicht unbemerkt und entfachte aufs Neue Diskussionen über alte Themen, der Darstellung des Realen im Sozialismus.<sup>146</sup>

Die Verwaltungsstrukturen waren denen anderer Hochschulen in der DDR gleich – aufgeteilt in Brigaden der Zuständigkeitsbereiche mit deren Leiter und sich regelmäßig

<sup>143</sup> Vgl. MCD, S. 179.

<sup>144</sup> Siehe Inge Götze, Von einer reichen thematischen Welt auf Bildteppichen bis zum textilen Experiment, in: Katalog der Fachklasse Textilgestaltung der Hochschule für Industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein, Halle o.J. und Inge Götze, Von einer reichen thematischen Welt auf Bildteppichen bis zum textilen Experiment, in: Bildende Kunst: 8/1984 S. 355–358 und Paul Jung, Teppiche von Inge Götze, Sammelmappe, Hochschule für Industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Halle 1975.

<sup>145</sup> Eine erste Leistungsschau nach dem Professorenwechsel zeigt der Katalog der Staatlichen Galerie Dessau, Staatlichen Kunstsammlung Weimar (Hrsg.), Ausstellungskatalog Hallesche Textilkunst, Druckhaus Freiheit Halle, Dessau 1974/1975.

<sup>146</sup> Vgl. Eva Mahn, Textil und Mode, in: Burg Giebichenstein – die hallesche Kunsthochschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, HKD HALLE (Hrsg.), Leipzig 1993, S. 218 ff.

ändernden Brigadekampfprogrammen, einem Parteisekretär und einer Gewerkschaftsgruppe. Auch hier eiferte man mit ökonomischer Optimierung bei steigender Qualität den Direktiven und Zielsetzungen der Parteitage der SED hinterher, um z.B. den mit Prämien verbundenen Ehrentitel Kollektiv der sozialistischen Arbeit zu erringen. Auf diese Weise wurde für April 1976 die Eröffnung des Klubs junger sozialistischer Künstler in der damaligen Gosenschänke unter Einbeziehung von Studenteninitiativen bei der Renovierung beschlossen.<sup>147</sup> Ein Wissenschaftlich-künstlerischer Rat, eine Art Senat, nahm obligatorisch mit ausgearbeiteten Programmen, – 1980 mit Die Waffe der Kunst für den Frieden einzusetzen verlangt Schöpferkraft und Phantasie – aus Evaluationsgründen an Hochschulkonferenzen teil. In dem Programm heißt es unter anderem: „Das politische Verständnis für die Entwicklung des Sozialismus wächst, und die Studenten müssen den Klassenauftrag der Arbeiterklasse bewusst verstehen und selbstständig durchsetzen.“<sup>148</sup> Trotz des strengen Terminus wurde die Kulturpolitik weiter gelockert und an den Hochschulen offenere Diskussionen geführt.

In diesem Zusammenhang wurde den weiter gefassten Ausbildungsinhalten im Fachbereich Bildteppichgestaltung auch im Namen entsprochen und 1987 in Textilgestaltung umbenannt. Die Ausbildung unter der Persönlichkeit Inge Götze, noch 1989 zur Professorin berufen, wirkte sich stark auf die Definition der Textilkunst in der DDR aus. Denn fern vom Kunsthandwerk wurde die gestalterische Leistung erkennbarer, das textile Material war zunehmend von sekundärer Bedeutung, durch die zunehmende praktische Zweckfreiheit und die Nichtreproduzierbarkeit der Werke steigerte sich der Kunstanpruch. Ein neuer Umgang mit der Gattung war die Folge.<sup>149</sup>

#### 4.2 Der VEB(K) HAWEBA – die Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale)



Abb. 13: Hofansicht der Textil- und Gobelinmanufaktur Halle

Die Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur Halle konnte nach den Schließungen ähnlicher Initiativen in München und Nürnberg als letzte Werkstatt dieser Art in Deutschland auf eine vergleichsweise kurze, aber dafür intensive Geschichte zurückblicken. Einzigartig war die Palette der textilen Gewebe, die diese Manufaktur zu bieten hatte. Sie umfasste die verschiedensten Techniken der Stickerei und des freien textilen Gestaltens ebenso wie Handweberei und Jacquardgewebe, Gobelinwirkerei und Knüpferei.

Die spektakulärste und außerordentlich seltene Besonderheit der Manufaktur stellte die jahrhundertealten Techniken der Flach- und Hochweberei dar. In Halle (Saale) wurden Bildteppiche in der Art der verfeinerten Tapisserien gearbeitet, wie sie in den Werkstätten des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in Frankreich entwickelt wurden. Diese

<sup>147</sup> Vgl. Brigadeprogramm der Gruppe V a – Planung und Ökonomie 1975/1976, Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

<sup>148</sup> Vgl. Maßnahmenplan der Hochschule für die V. Hochschulkonferenz der DDR 1980, S. 2, Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

<sup>149</sup> Vgl. Inge Götze, Von einer reichen thematischen Welt auf Bildteppichen bis zum textilen Experiment, in: Katalog der Fachklasse Textilgestaltung der HfIFG Burg Giebichenstein, Halle (Saale) o.J., S. 2 ff.; Siehe Abb. 64, 72, 73, 75, 78-82, 88-93, 95, 96, 100, 107, 126, 114, 121, 146, 148, 150-152, 168, 173, 176, 184, 190 S. 31-73 im Anhang

Savonnerieweberei, Teppiche mit samtigem Flor, die sich ebenso wie Gobelins für komplizierteste Motive eignen, gehörte zum Repertoire dieser Manufaktur.

Eine weitere Besonderheit war die Jacquardweberei. Nur wenige Werkmeister beherrschen noch das Einrichten eines Webstuhles nach der von dem Lyoner Ingenieur Joseph Marie Jacquard um 1808 erfundenen Technik, welche auf mechanischem Wege die Erzeugung feinsten Stoffe mit Mustern in erheblicher Größe und Komplexität ermöglicht. Dieses aufwendige Verfahren wurde in Halle (Saale) für feine Leinen- und Baumwollstoffe, zumeist nach alten Mustervorlagen, eingesetzt.

Es entstanden so Dekostoffe, Tischwäsche, Gardinen und Wandbehänge in wertvollen Doppelgeweben. Die Produktion im Rahmen einer halbjährig wechselnden Kollektion richtete sich vorwiegend auf Kleinserien und ermöglichte durch ihre Flexibilität das Eingehen auf besondere Kundenwünsche.

Das große fachliche Potenzial versierter Weberinnen, Wirkerinnen und Stickerinnen, mit ihrem Handwerk, mit der ihm eigenen Verbindung von Material-, Struktur- und Farbeffekten bestens vertraut, eröffnete nahezu unbegrenzte gestalterische Möglichkeiten, geeignet, die Ideen von Malern und Grafikern ebenso wie von Flächen- und Modegestaltern umzusetzen.

#### 4.2.1 Zur Geschichte



Abb. 14: Nadelkissen und Logo

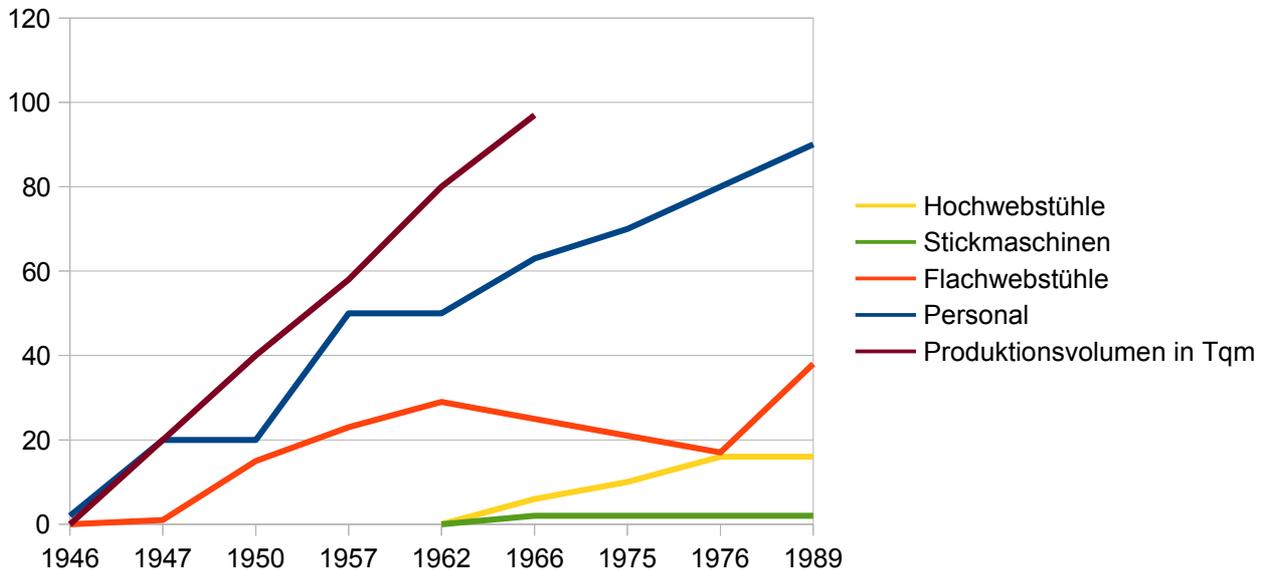
Direkt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges lag die Wirtschaft am Boden. Die Versorgung der Bevölkerung mit Konsumgütern war prekär. Aber das Gebiet um Halle (Saale) und die Stadt selbst wurden durch glückliche Umstände von der Bombardierung durch die amerikanische Armee weitgehend verschont. Das bedeutete für die Industrie, wie die späteren Chemiewerke „Walter Ulbricht“ bei Leuna und eines der größte Chemiekombinate der DDR, den VEB Chemisches Kombinat

Buna in Schkopau, weitestgehend produktionsfähig zu bleiben. In deren direkter Nähe, in Ammendorf, eröffnete im Oktober 1945 Heinz Leubner die Halleschen Werkstätten für Bekleidung und Ausstattung (HAWEBWA).<sup>150</sup> Angeregt durch die igelit-verarbeitenden Kleinbetriebe der Umgebung, deren Produkte er zunächst in einem kleinen Laden vertrieb, strebte er eine eigene Produktpalette an und stellte ein Jahr später die junge Weberin Christiane Walcker<sup>151</sup> aus Halle ein. Sie lernte ihr Handwerk in der Handwerkerschule Burg Giebichenstein Halle bei der Weberin Edith Post-Eberhardt und bei der Färberin Lotte Peters. Fortan nutzte der kleine Betrieb Igelitschnüre des benachbarten Bunawerkes als Kettmaterial. Als Schussmaterial nutzte man zunächst Werktau und Stoffabfälle und was sonst irgend möglich war. Die eigentliche Textilmanufaktur war damit aus der Taufe gehoben. Der Bedarf an neuen Dingen stieg ständig. Schnell, schon 1947, zählte der kleine Betrieb, untergebracht in einer kleinen Baracke, 20 Angestellte, welche hauptsächlich mit der Herstellung von

<sup>150</sup> Vgl. Deutsches Textilmuseum Krefeld (Hrsg.), „Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale)“, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21.01. bis 11.03.1990, Krefeld 1990, S. 12.

<sup>151</sup> \*1916, 1934–1937 Schülerin der Staatlich-Städtischen Handwerkerschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale), Fachschulabschluss als Handweberin. 1937–1939 Entwerferin in Reutlingen. 1946–1976 Weberin, dann Produktionsleiterin in den HAWEBWA Halle (Saale).

Einkaufstaschen, Gürteln, Portemonnaies, kleinen Teppichen, Kleidung, Fuß- und Liegestuhlmatten beschäftigt waren. Die expandierende Handweberei zog in ein Gebäude der im Krieg stillgelegten Farbenfabrik der Gebrüder Hartmann um.<sup>152</sup>



Manufakturstatik 1946–1989

Mit der beginnenden Chemiefaserforschung wurden ab 1949 aus WolLEN bezogene Zellwollabfälle zu groben Zellwollfasern aufbereitet, versponnen und die so gewonnenen Garne zu Tischdecken, Kissen, Divandecken, Läufern und Bettvorlegern verarbeitet. Schließlich wurde die Verarbeitung des sich bei Wärme dehnenden Igelit aufgegeben und auf die kratzigen Zellwollerzeugnisse umgestellt. Und schon im selben Jahr beteiligte sich die HAWEBA mit großem wirtschaftlichem Erfolg an der wiedereröffneten Kunstgewerbemesse im Grassimuseum Leipzig.

Im Mai 1950 verließ die Betriebsinhaber, trotz des guten Starts die gerade gegründete DDR. Der komplette Betrieb blieb jedoch mit Personal in Halle (Saale) und arbeitete bis zu seiner Übernahme zum volkseigenen Betrieb am 1. Januar 1953 in kommunaler Verwaltung und Treuhandenschaft. Die HAWEBA wuchs schnell. Zu ihr gehörten inzwischen einige Außenstellen, die in der gesamten Stadt verteilt waren. Die Zusammenführung der Fahnenfabrik inklusive Emblemstickerei, einer Täschnerei und einem kleinen Atelier für Handarbeiten sollte die Verwaltung vereinfachen. Die Handweberei als Hauptabteilung des Betriebes blieb bis 1958 in den VEB Druckfarben und Lederfarbenfabrik Halle.

<sup>152</sup> Vgl. Deutsches Textilmuseum Krefeld (Hrsg.), Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21.01. bis 11.03.1990, Krefeld 1990, S. 12 f.



Abb. 15: Ingrid Müller-Kuberski, „Chemie und Landwirtschaft“, Gobelin von 1960, 91x123 cm

Dieser im fast klassischen Verhältnis des Goldenen Schnittes komponierte Gobelin ist in seiner Sprache und der Sprache dieser Zeit auf flächige Symbole, stark auf geometrisch monochrome Grundformen reduziert. Er erzählt von Technikgläubigkeit und von Ertragsoptimierung in der Agrarwirtschaft durch den Einsatz von künstlichen Düngemitteln.

Unter einem alles überspannenden Himmelsgewölbe teilt sich die Komposition mittig in eine Laborsituation auf der linken Seite und die Illustration des Ackerbaues auf der rechten Seite. Das untere Drittel wird über die gesamte Breite vom Acker beherrscht, welcher gepflügt und geeggt, aufgeworfen mit angedeuteter Furche, bereit ist für die Saat.

Links darüber ist leuchtend auf schwarzem Grund – vielleicht eine Saatzucht – vorgekeimte Saat abgebildet. In der Bildecke darüber chemische Elemente, Moleküle, deren Ergründung den Einfluss auf Alles möglich zu machen scheint. Bestimmt wird die linke Seite von einer sehr großen Kreisform im Vordergrund, welche gefüllt ist mit diversen Geräten eines Chemielabors. Die Elemente kämpfen in Rundkolben und Reagenzgläsern, befeuert vom Bunsenbrenner, verdeutlicht durch komplementäre Kontraste, Rot steht neben Grün, Blau steht neben Orange, Violett steht neben Gelb und Schwarz steht neben Weiß.

Die rechte Seite dagegen stellt sich wesentlich homogener und kleinteiliger dar. Das Farbspektrum umfasst satte dunkle bis zarte helle Grüntöne, freundliche Gelbtöne und Brauntöne von grünlich bis rötlich. Selbst Technik – ein frontal abgebildetes Sprühflugzeug über gestaffelter Landschaft – wirkt friedlich. Kleine Quellwolken in der oberen rechten Ecke strahlen Ruhe aus. Der Blick des Betrachters wird auf eine mit Früchten opulent gefüllte Fläche gezogen, welche von den Erfolgen beim Einsatz chemischer Düngemittel erzählt. Fazit: Der Teppich steht als Metapher für die Fortschrittlichkeit sozialistischer Produktion.

Der u-förmige Bau einer ehemalige Möbelfabrik, welcher den zweiten Hinterhof eines Gründerzeitkarrees mitten in der Stadt umschloss, wurde neuer Stammsitz. Die Hofeinfahrt und der Zugang zu den hellen und großen Räume war über die Puschkinstraße 19 gegeben. Das Erdgeschoss wurde von Vor- und Nachbereitung besetzt, die erste Etage von der Flachweberei und das zweite Obergeschoss vom Betriebsatelier der Fahnenabteilung, der Hochweberei, Stickerei und Täschnerei.<sup>153</sup>



Abb. 16: Teillager

Es wurde aus Kapazitäts- und Effektivitätsgründen beschlossen, die hochschuleigene Teppichmanufaktur in der Triftstraße in den Betrieb zu übernehmen und damit den Grundstein für eine Weiterentwicklung der Gobelinherstellung zu legen. Entwurf und Realisierung sollten nicht mehr nur in Personalunion betriebseigener Kräfte ausgeführt werden, sondern nach französischem Vorbild wie in Aubusson Entwerfende und Ausführende. Ab dem 1. Februar 1961 wurde die ausgelagerte Teppichwerkstatt der Burg in der Triftstraße, die einen neuen Träger brauchte, als Hochweberei der VEB HAWEBÄ geführt. Es wurden zwei 160 Zentimeter breite Webstühle hinzugekauft. Bald folgten weitere dieser Art und ein großer Gobelinwebstuhl. Da es zu wenig ausgebildete Wirkerinnen gab, wurde begonnen, drei der sechs übernommenen Knüpferinnen zu Gobelinweberinnen umzuschulen. Diese Ausbildung oblag bisher der

eigentlich von der Malerei kommenden Ilse-Maria Krause, die während ihrer Zeit an der Burg Giebichenstein Erfahrungen mit Hochweberei sammeln konnte. Sie hatte dort einen Lehrauftrag und führte Gobelins nach Entwürfen von Willi Sitte aus.<sup>154</sup>

Die Produkte wurden, wenn es sich nicht um Auftragsarbeiten handelte, über die Galerien des staatlichen Kunsthandels und den Großhandel in allen 15 Bezirken der DDR, in den Kunstgewerbeabteilungen der Kaufhäuser und im Ausland<sup>155</sup> angeboten und vertrieben. Durch jährlich neue Planaufgaben ist die HAWEBÄ zur kontinuierlichen Produktionssteigerung verpflichtet gewesen.

Ihre Erzeugnisse hatten aus heutiger Sicht eine für die aufwendige Handarbeit unangemessen schlechte Qualität. Sie entstand durch die Verarbeitung minderwertiger, schwer färbbarer Materialien, wie Vigogne, Kammgarn-Zellwolle, Streichgarn-Zellwolle und Streichgarn-Wolle, aber auch durch Nachahmen von Handarbeit bzw. von handgesponnener Wolle (Noppen-Effekte) und unsolidem Gewebe (weite Ketteneinstellung, dickes Schussmaterial). Auch hatte der Betrieb zu dieser Zeit keine eigene Färberei und Zwirnerei, sondern war auf Zulieferbetriebe in Sachsen und Thüringen angewiesen.

Das Jahr 1961 wurde zur Pionierzeit der Teppichmanufaktur. Im Herbst 1962 bekam die Manufaktur einen extra Messestand im Grassimuseum Leipzig. Alle Teppiche wurden verkauft. Die Folge waren so viele Aufträge von staatlichen und privaten Kunstgewerbebetrieben, dass der Absatz weit über das kommende Jahr hinaus gesichert war. Ab diesem Jahr sollte die Manufaktur halbjährlich bei der Messe vertreten sein.

Mitte der 1960er Jahre begann die Blütezeit des Bildteppichs, wobei insbesondere der Gobelin als Gestaltungsmittel repräsentativer Räume und öffentlicher Gebäude

<sup>153</sup> Vgl. Betriebspass von 1956, Archiv der Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle.

<sup>154</sup> Siehe Kap. 4.1.1, Erste Phase, S. 36.

<sup>155</sup> Siehe Kap. 8.2.6, Galerien und der staatlichen Kunsthandel, S. 119.

produziert werden sollte. Die Textilmanufaktur in Halle (Saale) mit ihrem speziellen Potenzial übernahm beim Bewältigen der Flut der staatlichen Aufträge die wichtigste Rolle in der DDR. War es doch nur durch die Existenz einer solchen Werkstatt mit ihrer Anbindung an eine Hochschule als Gestalterquelle möglich, in traditioneller Weise von Künstlern geschaffene Entwürfe durch zeitaufwendiges Weben von hochqualifizierten Fachkräften ausführen zu lassen.

In dieser Zeit entstanden zunächst erste Kelims, gewebte Wand- und Bodenteppiche aus Wolle oder Dederon in geometrischen Mustern, und erste „Smyrnateppiche, kurzflorige Knüpftappiche für den Boden. Die langflorigen, damals außerordentlich beliebten „Ryen für die Wand wurden weiter produziert.<sup>156</sup> Die hohe Qualität der Teppiche wurde zum ersten Mal 1964 zur Frühjahrs- und Herbstmesse mit dem Prädikat „Für gute Form“ gewürdigt.<sup>157</sup>

Zwischen 1965 und 1967 wurden der Hochschule Produktionsbetriebe, nach dem Konzept einer werkstattorientierten Ausbildung, basierend auf der Idee des Gründers der Hochschule Burg Giebichenstein Paul Thiersch, angeschlossen. Durch sie hatte die Hochschule unkomplizierter die Möglichkeit, Studenten vor und während des Studiums ins Praktikum zu schicken und gut gestaltete Produkte umzusetzen, ohne den Produktionsablauf empfindlich zu stören.

Die Betriebe ihrerseits, die – wie die Hallenser Kunstschule – nun dem Ministerium für Kultur unterstellt waren, gewannen durch diesen Sonderstatus die Möglichkeit, mehr Qualität statt Quantität liefern zu können. Am 1. Januar 1966 erfolgte der Anschluss des gesamten VEB HAWEBÄ an die Hochschule für industrielle Formgestaltung.



Abb. 17: Gobelinwirkerei

19 ein. Es übersiedelte das gesamte Inventar, einschließlich der Webstühle, und das Personal. Denn die Hochweberei des VEB HAWEBÄ sollte für die Entwicklung der Textilkunst in der DDR große Bedeutung erlangen. Einige Arbeitskräfte der ehemaligen Fahnenstickerei wurden übernommen und als Weberinnen und Knüpferinnen angelernt. Ilse-Maria Krause wurde Meisterin der „Hochweberei“, wie die Teppichmanufaktur jetzt hieß.

Unter diesen Bedingungen wurde der erste Gobelin nach Hochschulentwurf in der neuen Manufaktur ausgeführt. Es war die Diplomarbeit „Leben im Sozialismus“<sup>158</sup> von Inge Götze, der späteren Leiterin des Fachbereiches Bildteppich an der Hochschule für industrielle Formgestaltung. Der 487 x 580 cm große Teppich erregte allgemeines Interesse, fand große Anerkennung und wurde vielfach publiziert. Diese neue Aufgabe stellte durch ihre besonderen Anforderungen handwerklicher Qualität, ihrer Größe und durch die Art der Hängung eine große Herausforderung für die Manufaktur dar.

Aufgrund dieser Entwicklung wurden die dem Betrieb zugehörige Täschnerei, die Fahnenabteilung und die Berufsbekleidung ausgegliedert. Gleichzeitig begann die künstlerische Betreuung durch Vertreter der Sektionen der Hochschule. Durch das Abstoßen der kleineren Betriebe, für die es zu wenig Verwendung gab, wurde Platz für die neue Teppichmanufaktur geschaffen. Im März 1966 zog die hochschuleigene Teppichmanufaktur aus der Triftstraße mit in die Räumlichkeiten der Puschkinstraße

<sup>156</sup> Siehe Abb. 28, 32, 33 S. 19-20 im Anhang

<sup>157</sup> Vgl. Elisabeth Schneider, DIE RYA, Semesterarbeit am Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig 1965, Privatarchiv.

<sup>158</sup> Siehe Abb. 38 im Anhang, S. 22.

Mit der Erweiterung der Gobelinwerkstatt entstand ein größerer Bedarf an gefärbten Garnen. Im Jahr 1967 wurde deshalb die zuvor hochschuleigene Färberei dem VEB Haweba angegliedert. Sie verblieb jedoch vorerst in den Räumen des Kornhauses der Unterburg.

1967 entstanden erste auf die neuen Möglichkeiten des Betriebes zugeschnittene Entwürfe für Tischdecken und Möbelstoffe. Die Entwurfsarbeit für die Flachweberei geschah direkt auf einem Musterwebstuhl. Papierentwürfe wurden farbig nur skizzenhaft angefertigt und dienten lediglich zur Flächengliederung. Es wurden keinerlei Farb- und Materialproben gemacht, da sie aus dem laufenden Kontingent hätten entnommen werden müssen. Praktischerweise wurden einige schon vorhandene Studentenentwürfe aus dem Fachbereich Flächengestaltung der Hochschule von dem VEB HAWEBA realisiert. Die Verbesserung der Entwurfsarbeit für die Flachweberei war neben der Verbesserung der Qualität das wichtigste Anliegen der Hochschule, in dessen Umsetzung die Vigognegewebe mit ihrer typischen, lichten Webstruktur, den kleinen Knötchen und der einseitigen Farbpalette zugunsten vielfältiger ansprechender Designs (damals Dessins) verschwanden.

Außer den großen Gobelins in gesellschaftlichem Auftrag entstanden auf den Hochwebstühlen alljährlich zwei Kollektionen für die Leipziger Messe nach Entwürfen der Gestalter des betriebseigenen Ateliers, bis 1967 auch von Aspiranten der Fachrichtung Textil, zu deren Aufgaben u.a. das Entwerfen für die Manufaktur gehörte. Die ersten Messekollektionen der Hochweberei 1966/67 waren Wand- und Bodenteppiche aus Wolle und Dederon sowie Ryen und Kelims mit überwiegend klar gegliederten Musterungen. Erst in den 1970er Jahren, mit der Neuorientierung der Ausbildung an der Burg, wurden die Dekore organischer und malerischer, wurden die kaleidoskopisch-geometrischen Formen zugunsten einer freieren Gestaltung aufgegeben.<sup>159</sup> Aber Arbeiten junger Gestalter gerieten auf den Messen immer noch als „zu formal“ in die Kritik. Der Zwiespalt zwischen dem künstlerischen Credo und der Verkaufbarkeit war und ist bis heute schwer zu überwinden.

Um die technische Grundlagenvermittlung aus dem Studium an der Hochschule für industrielle Formgestaltung auszulagern, arbeiteten seit 1968 Vorpraktikanten in der Manufaktur. Diese Art der Vorbereitung begann mit der Einrichtung des Fachbereiches Flächengestaltung auf Anregung von Professor Irmgard Glauche. In zwei Jahren konnten sich die künftigen Studenten in allen Abteilungen des Betriebes Kenntnisse auf den Gebieten der Flachweberei, der Gobelinweberei, des Knüpfens, Applizierens und Färbens aneignen. Ab 1989 bestand für die Praktikanten die Option auf den Erwerb der Facharbeiterqualifikation und kam somit einer Berufsausbildung gleich.

Der Verdross über die Abhängigkeiten von Zulieferbetrieben führte 1971 zur Einrichtung einer betriebseigenen Zwirnerei in Halle/Trotha. Die HAWEBA konnten fortan die Qualität und Menge ihrer verwendeten Garne selbst bestimmen.<sup>160</sup> Das Produktionsprogramm für die Flachweberei ist zwar das klassische für Handwebereien geblieben, also die Produktion von Tischgarnituren, Kissen, Polster- und Vorhangstoffen, es unterschied sich aber durch den Anspruch des hohen gestalterischen Niveaus der Hochschule bei weitem von dem ähnlicher Betriebe.

Bis Mitte der 1970er Jahre hatte sich die Hochweberei zu einer leistungsstarken Werkstatt entwickelt. Vom Rohmaterial bis zum Endprodukt kam nahezu alles aus einer Hand. Die Applikationsstickerei konnte sich als ein wichtiges Gestaltungsmittel der Künstler durchsetzen, und die Gobelinwirkerei lief auf Hochtouren. Auch die Knüpfteppiche, im eigenen Gestalteratelier entworfen, waren wegen ihrer hohen

<sup>159</sup> Siehe Abb. 53 im Anhang, S. 27; Siehe Abb. 90 im Anhang, S. 39.

<sup>160</sup> Siehe auch im Anhang Abb. 193 S. 75

gestalterischen und handwerklichen Qualität auf den Messen und im Verkauf sehr gefragt. Die Manufaktur wurde Mitglied und Träger der Ehrenplakette des Warenzeichenverbandes für Kunsthandwerk und Kunstgewerbe e.V. der DDR. Alle Raumtextilien durften damit das Verbandszeichen „-EXPERTIC-“ als Garantie für die oben angesprochene hohe Produktqualität tragen.

Zusätzlich wetteiferte der Betrieb im vom Freien Deutschen Gewerkschaftsbund verordneten Wettbewerb mit den anderen der Hochschule angegliederten Produktionsbetrieben um den Titel „Betrieb der sozialistischen Arbeit“. Inhalte dieses Wettbewerbes waren neben leistungssteigernden Neuerungen das Einsparen von Materialien, das Sammeln von Sekundärrohstoffen und sogar die Disziplin der Arbeiterinnen und Arbeiter im gesellschaftlichen Kontext bis in den privaten Bereich. Am Ende des Kalenderjahres musste in Form von Berichten der Gewerkschaft über die Erfüllung des Solls der Wirtschaftspläne Rechenschaft abgelegt werden.

Im Zuge eines größeren Auftrages für den Palast der Republik<sup>161</sup> im Jahre 1975 lieferte Rolf Lindemann den ersten frei gemalten Karton (Frühling) in den VEB HAWEBWA.<sup>162</sup> Die Arbeit erforderte einen bis dahin unüblichen, freieren Umgang mit dem Material. Künstler lieferten bis zu diesem Zeitpunkt sehr genaue Entwürfe und konkret gestaltete Kartons im Verhältnis 1:1, auf denen jede Verzahnung sowie nummerierte Farbänderungen und Strukturen angegeben wurden.

In der Textilmanufaktur Halle arbeitete man fortan nicht, wie in anderen Gobelinmanufakturen Europas üblich, mit einer eingeschränkten Farbskala von 25 bis 45 Farben, denen auf mit einer Pause gekennzeichneten Webflächen Zahlen zugeordnet waren. Diese Vorgehensweise fand fortan in der halleschen Werkstatt nur bei Knüpfeppichen und Kelims Anwendung. Es entwickelte sich daraus eine neue Methode für die Umsetzung der malerischen Entwürfe, die an die Ausführenden besondere Anforderungen stellte. Die neue Herangehensweise bedingte ein Höchstmaß an Einfühlungsvermögen und eine ständige schöpferische Beteiligung der Weberinnen in Bezug auf die Absicht des Kartonmalers. Darüber hinaus erzwang dieses Herangehen das Bereitstellen von Wollgarnen in jeder beliebigen Farbe und Schattierung. Durch das Mischen von Einzelfäden des in der Regel vierfädigen Schussmaterials direkt am Webstuhl war auch die feinste Nuance des Entwurfes umsetzbar. Bald stand ein umfangreiches Lager schon gefärbter Garne zur Verfügung, und durch das Extrafärben des Schussmaterials war jeder erdenkliche Farbeintrag möglich. Neue Maßstäbe waren für die künftige Produktion festgelegt worden.

Das angestiegene Produktionsvolumen und die Anzahl der Mitarbeiter machten 1975 eine Umstrukturierung des Betriebes notwendig. Es wurden zwei Abteilungen, die Hochweberei und die Flachweberei, gebildet, die nun unter separater Planung und Leitung von je einem Handwerksmeister standen. Auf Anweisung der Hochschule erfolgte 1976 aufgrund der anstehenden Großaufträge eine Reduktion der Kapazitäten in der Flachweberei zugunsten der Hochweberei. Es wurden vier weitere Gobelinfachkräfte und eine zweite Stickerin ausgebildet. 1977 erwarben alle Produktionsarbeiterinnen im Rahmen der Erwachsenenqualifizierung den Facharbeiterbrief für Textiltechnik mit der Spezialisierung auf Handweberei. Die Knüpferinnen, Gobelinweberinnen und Stickerinnen wurden von den Handwerksmeistern im Betrieb ausgebildet, da es für die speziellen Aufgabengebiete in diesem Betrieb anderswo keine Ausbildungsstätte gab.

In der Folgezeit wurden die Industriepreise für Wolle und Dederon erhöht, sodass die Preise für die fertigen Textilien angehoben werden mussten. Daraus resultierend konnte

<sup>161</sup> Siehe Kap. 3.3, Gobelins im Palast der Republik, S. 20; im Anhang Abb. 192-199 S. 74-81.

<sup>162</sup> Siehe Abb. 73 im Anhang, S. 34.

der Absatz nicht mehr im gleichen Maße realisiert werden, Verträge mussten überarbeitet werden, und man musste neue Nutzungsmöglichkeiten für die freigewordenen Personalkapazitäten finden.

Der VEB (K) HAWEBA war trotz seines Sonderstatus in die sozialistische Planwirtschaft einbezogen und hatte sich nach den von der zentralen Planungskommission erarbeiteten Produktionsziffern zu richten, was ein Agieren außerhalb der vorgegebenen Rahmenbedingungen erschwerte. Denn die geplanten Produktionsziffern stützten sich im Wesentlichen auf die im Vorjahr erbrachten Umsätze plus einer prozentualen Umsatzsteigerung. So wurden dem Betrieb im Juli des laufenden Jahres etwa, die Planzahlen für alle Fertigprodukte, für die Wertsommen des nächsten Jahres und die dafür zur Verfügung stehenden Materialmengen vorgegeben. Auf diese Zahlen gründete sich eine Materialvorplanung, die wiederum die Basis für die gesamte Herstellung einschließlich der Musterung bildete.

Es wurde versucht, aus der Not eine Tugend zu machen, indem man mit verschiedenen für den Betrieb neuartigen Materialien und Techniken experimentierte, um so die Produktionspalette zu erweitern und neue Märkte zu erschließen. Die Mitarbeiter wurden angehalten, freischaffend andere Textilkunsttechniken auszuprobieren. So entstanden 1976 neben zahlreichen Applikationsstickereien im öffentlichen Auftrag, vom zentralen Fond finanziell unterstützt und vom Betriebsdirektor legitimiert, Klöppelarbeiten, Arbeiten in Makramee-, Schling- und Knotentechnik in messetauglichen Kleinformaten. Der Erfolg blieb jedoch aus. Denn bis 1977 entstanden für den Messeverkauf ausschließlich geknüpft Wand- und Bodenteppiche. Die klar umgrenzten Flächenmuster der 1960er Jahre wichen malerischen Effekten, fein abgestuften, aquarellhaften Tönen, aber auch starkfarbigen, in den Formen expressiven Kompositionen.

Die internationale Entwicklung der Textilkunst, die Auflösung der Fläche, das Vordringen in die dritte Dimension und das Experimentieren mit unterschiedlichsten Materialien<sup>163</sup> und Techniken gingen auch an der Textilmanufaktur Halle nicht spurlos vorüber. Von 1978 an entstanden im Atelier für die Messe experimentelle Arbeiten in für die Manufaktur ungewöhnlichen Material- und Technikkombinationen.<sup>164</sup> Die gewebten Flächen wurden nicht mehr nur durch Farbe, sondern durch Strukturen, unterschiedliche Dichte – bis hin zur Transparenz –, reliefhafte Teile und unterschiedliche Webrichtungen belebt.<sup>165</sup> Von Barbara Tauer entstanden ab 1978 neben den freien Klöppelarbeiten textile Grafiken mit plastischen Akzenten. Zur Leipziger Frühjahrsmesse 1979 wurde der erste gewebte Raumteiler, eine Arbeit mit zwei Sichtseiten, ausgestellt. Gezeigt wurden diese Arbeiten mit Stolz in einem 1979 erschienenen Katalog mit dem Titel „Textilkunst aus dem VEB HAWEBA“.<sup>166</sup>

Die Experimente gingen weiter. So entstand 1980 im Rahmen einer Aspirantur die einzige in der Manufaktur umgesetzte Patchworkarbeit. Diese Weise des real nicht planbaren Arbeitens war mit ständigen Schwierigkeiten verbunden, denn sie entsprach nicht den vorgeplanten Angaben über Leistung und Verbrauch und warf Fragen bei der ständigen Kontrolle bzw. den monatlichen Meldungen an das Amt für Statistik auf.

Das Hauptaugenmerk des Betriebes hatte sich deutlich auf die Hochweberei verlagert. Das größere Produktionsvolumen der Hochweberei forderte aber unaufschiebbar verbesserte Arbeitsbedingungen in der Färberei. Die alte Färberei zog aus dem „Kornhaus“ der Burg Giebichenstein 1980 in ein eigens dafür hergerichtetes Gebäude

<sup>163</sup> Eva Mahn, *Textile Materialien*, in: *Bildende Kunst* 2/1983, S. 68–71.

<sup>164</sup> Siehe auch im Anhang Abb. 202–205 S. 84–87.

<sup>165</sup> Siehe Abb. 117, 119, 120 S. 48–49 im Anhang.

<sup>166</sup> Zahlreiche Erzeugnisse der Manufaktur erhielten das Prädikat „Gute Form“ oder „Traditionspflege“, die auf der Leipziger Messe für hervorragende Leistungen vergeben wurden.

in der Fleischerstraße 33 mit umweltgerechten Filter- und Abwasseranlagen. Mit der Umsiedelung erhöhte sich die Färbekapazität und Flexibilität. Es war nun möglich, vor allem Wollgarne, aber auch Baumwolle, Dederon und Seide in kleinsten und größeren Mengen manuell zu färben. Jedes Farbbad wurde individuell nach den Angaben des jeweiligen Gestalters zusammengestellt.

Am 1. Januar 1981 wurde der VEB HAWEBA in VEB Textilmanufaktur Halle umbenannt und damit seinem Produktionsprofil beziehungsweise seinen Aufgaben und Anforderungen namentlich angepasst.

Bis 1981 funktionierte der VEB HAWEBA, indem er seinen Bedarf an technischem Personal durch eigene Ausbildung deckte. 1981 kamen erstmals zwei Weberinnen von außen dazu, um die Belegschaft zu vervollständigen. Sie wurden in Magdeburg in einer katholischen Schule ausgebildet. Diese Schule besaß eine exzellente, weitverbreitete Reputation, außerdem gab es dort eine strenge praktische Ausbildung und Kurse in Kunstgeschichte. Vergütet wurden alle Produktionskräfte nach einem Leistungslohn.<sup>167</sup>

Die Entwürfe für die Flachweberei entstanden bislang im betriebseigenen Gestalteratelier in Halle (Saale). Zunehmend fehlte es aber an Gestaltnachwuchs für die Hochweberei, denn die neu heranwachsende Studentengeneration von Gestaltern der Kunsthochschule verstand sich zunehmend als Bohème-Textilkünstler und nicht mehr als Entwurfslieferanten und Teil eines Produktionsprozesses.<sup>168</sup> Ab 1982 wurden auch von freischaffenden Textilkünstlern umsetzbare Entwürfe angekauft und in kleinen Serien aufgelegt, um die Gestalterlücken zu schließen.

Um einen kontinuierlichen Produktionsablauf zu gewährleisten, konnte nur immer die Umstellung einiger Artikelserien erfolgen. Es kamen daher durchschnittlich nur 10 Entwürfe während einer Submission zur Vorlage. Die Submissionen fanden im Mai und im Oktober für das darauf folgende Halbjahr parallel zur Handwerksmesse in Leipzig statt. Alle einschlägigen Betriebe, wie der VEB Halbmondteppiche Oelsnitz und das Textilkombinat Cottbus,<sup>169</sup> legten dort den Vertretern der Großhandelskontore für Kulturwaren ihre Neumusterungen vor. Es war notwendig, den Preis der einzelnen Artikel im Vorfeld festzulegen, da der Handel seine Verträge auf der Basis eines festen Quadratmeterpreises abschloss. Entscheidend waren neben den Garnqualitäten die Entwürfe zu den Produkten. Die erforderliche Arbeitszeit der im Leistungslohn stehenden Weberinnen musste festgelegt werden. Ihre Arbeitskraft war in rechenbare Größen zu gliedern und setzte sich aus Schaftzahl, Trittzahl, Schussdichte und Schützenwechsel der einzelnen Produkte zusammen.

Die hohen Anforderungen und der Aufwand für den ersten Exportauftrag ließen die Manufaktur 1983/1984 erneut an ihre technischen Möglichkeiten stoßen. Der Unternehmer Manfred Hardt aus Wiesbaden bestellte einen Bodenteppich nach klassizistischem Vorbild in der Art der französischen „Savonneries“ des 17./18. Jahrhunderts. Mit 72 Fäden auf 10 Zentimeter hatten diese Teppiche eine doppelt dichte Kette gegenüber den sonst in der Manufaktur gefertigten Teppichen.<sup>170</sup> Ilse-Maria Krause, die dienstälteste und erfahrenste Weberin, stellte sich dieser Herausforderung und fertigte den Entwurf nach den Vorgaben des Auftraggebers. In der Folge wurden der Manufaktur ab 1984 denkmalpflegerische Aufgaben angetragen. Es wurde mit der Kopie einer Savonnerie-Fußtapete aus dem Neuen Palais Potsdam Sanssouci begonnen.<sup>171</sup>

<sup>167</sup> Siehe auch Ilse-Maria Krause, VEB Textilmanufaktur Halle, in: *Bildende Kunst* 4/1981 S. 181–185.

<sup>168</sup> Vgl. Kap. 4.1.2, Zweite Phase, S. 39.

<sup>169</sup> Siehe Kap. 4.5, VEB Halbmondteppiche Oelsnitz, S. 72 und Kap. 4.6, VEB Textilkombinat Cottbus, S. 75 ff.

<sup>170</sup> Siehe im Anhang Abb. 165, S. 64



Abb. 18: Monika Tzschichold, „Sturmvogel“, Gobelin von 1963, 252x193 cm

Erkennbar am Zitat „Das Gewölk, weiß er, es kann nicht, - kann die Sonne nicht verbergen!“ aus „Das Lied vom Sturmvogel“, ein Gedicht von Maxim Gorki<sup>172</sup> (auch von Berthold Brecht frei übersetzt) stand inspirierend Pate für diese Arbeit. Ein zu einem Tosen anschwellendes, immer gewaltiger werdendes, an Geschwindigkeit zunehmendes Gedicht voller Metaphern, auf die russische Oktoberrevolution 1917 bezogen.

Ein weiteres Zitat, welches auf die Zeit deutet, sind die kyrillischen Buchstaben „Искра“. Iskra (Der Funke) war um 1900 eine von W.I. Lenin federführend geleitete Zeitung.

Kompositorisch ist der Bildteppich, abgesehen von der klassischen Teilung – Horizont im unteren Drittel, beherrscht von einer vielarmigen und vielflügligen Figur, welche perspektivierend sich wie ein Trichter nach rechts hin dem energetischen Zentrum unseres Universums, einer Sonne öffnet. Im Gedicht ist von der Kraft des Zornes und von sturmsehnsüchtigen Möwen die Rede. Hier wird der Sturmvogel von Friedenstauben begleitet. Die Hauptfigur tritt gleichzeitig als Verkünder des Sturmes mit Zeitung und Trompete, mit der Fahne als auf Treue eingeschworener Vertreter, der mit Hammer und Sichel Werkstätigen auf. Die Fahne fliegt voran, gefolgt von den zur Waffe erhobenen Werkzeugen.

Die Szene spielt sich strahlend hell vor drohend dunklem Wolkenhimmel, welcher aber auch leidenschaftlich und schwer wirkt, ab. Wiederum schwebt die einem Engel nicht unähnliche Gestalt über smaragdgrünem bewegtem Meer. Ganz im Vordergrund markieren sich geometrische Elemente in kühler Blau-Grün-Skala, möglicherweise Architektur, oder die im Gedicht erwähnten Klippen, an welchen das Meer brandet und zerstäubt.

<sup>171</sup> Vgl. Karola Paepke, Das originalgetreue Kopieren von drei Fußtapeten des 18. Jahrhunderts, in: Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur Halle – Burg Giebichenstein, Halle (Saale) 1996, S. 10–19.

<sup>172</sup> eigentlich Alexei Maximowitsch Peschkow, 1868-1936, russischer Dichter und politischer Aktivist

Nach dem historischen Original aus der Tapissier-Manufaktur der Erben Charles Vignes<sup>173</sup> für Friedrich II. fertigte Ulrich Müller-Reimkasten, gelernter Musterzeichner und Absolvent der Textilgestaltung, in Zusammenarbeit mit der Potsdamer Restaurierungsabteilung einen Karton.<sup>174</sup> Die floralen Formen des Dekors wurden auf Folie und dann auf einen Musterbogen übertragen, welcher der Weberin dann als Vorlage diente. Die Kopien wurden fachgerecht in der dem Original entsprechenden Ketteinstellung einfädig von hinten mit sehr feinen Woll- und Seidengarnen gewebt. Zwei Weberinnen waren damit zwei Jahre lang beschäftigt. Die neuen Erfahrungen führten zur Umsetzung eigener Savonnerie-Entwürfe,<sup>175</sup> sogar bis hin zu einem einfädig gewebten Gobelin 1988. Die Begeisterung für diese sehr edlen Teppiche brachte dem Betrieb den Großauftrag über 8 Bodenteppiche mit einer Gesamtgröße von ca. 170 Quadratmeter für das Palasthotel Berlin ein.<sup>176</sup>

Mit einem so gestärkten Selbstverständnis hatte man keine Scheu, 1984 bei der ersten umfangreichen Ausstellung des VEB Textilmanufaktur Halle im Ausland seine Leistungsfähigkeit zu zeigen. Im Künstlerhaus Wien wurden in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Kunsthandel und der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs unter der Leitung von Prof. Dr. h. c. Hans Mayr vom 20. Januar bis 19. Februar 144 Arbeiten von 21 Künstlern gezeigt.<sup>177</sup>

Eine zweite größere Ausstellung außerhalb der DDR fand vom 18. Juni bis 18. Juli 1987 im Kulturzentrum der DDR in Paris statt. Diese ist ebenfalls ausführlich von der Kunsthistorikerin Eva Mahn beschrieben worden. Interessant ist, dass trotz des deutlichen stilistischen Umbruchs seit den 1970er Jahre neben den traditionellen Tapissereien weniger experimentelle Arbeiten gezeigt wurden. Erst bei einer Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21. Januar bis zum 11. März 1990 wurden neben den Gobelins einige Applikationsstickereien gezeigt.

Die wechselhafte Geschichte des Betriebes endete während der DDR-Zeit mit einem Statuswandel am 1. Januar 1989. Der volkseigene Betrieb wurde zur Staatlichen Textilmanufaktur Halle (Saale). Versuche des späteren Bundeslandes Sachsen-Anhalt, den Betrieb rentabel zu gestalten und sogar zu privatisieren, scheiterten, sodass zum November 2012 durch den vom Land eingesetzten Aufsichtsrat die Liquidation beschlossen wurde. Personal und Maschinen sind teilweise von der Kunsthochschule Burg Giebichenstein übernommen worden.

#### 4.2.2 Produktionsablauf

Abgesehen vom geschichtlichen Wandel dieser Manufaktur war der Produktionsablauf, bedingt durch die sozialistischen Wirtschaftsstrukturen, von Kontinuität gekennzeichnet. Vor allem gehörte die Flachweberei neben der Hochweberei zu den Hauptabteilungen des Betriebes. Sie leistete innerbetrieblich mit Kleinserien von Tischdecken, Sets und Kissenhüllen, von Möbel- und Vorhangstoffen den größeren Teil für die „sozialistische Konsumgüterproduktion“. Teppiche und Tapissereien wurden nach individuellen Entwürfen gefertigt.<sup>178</sup>

<sup>173</sup> Berlin um 1765.

<sup>174</sup> Nicoletta Nelken (Hrsg.), Zeichnung Tapissiererei – Ulrich Reimkasten, Dössel 2005, S. 156.

<sup>175</sup> Siehe Abb. 165 im Anhang, S. 64, von Ilse-Maria Krause.

<sup>176</sup> Siehe auch im Anhang Abb. 208, S. 91

<sup>177</sup> Vgl. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (Hrsg.), in: Katalog zur Ausstellung „Bildteppiche des VEB Textilmanufaktur Halle“, Wien 1984.

<sup>178</sup> Siehe auch Christel Foerster, Staatliche Textilmanufaktur Halle, in: Produktionsübersicht/Werbebrochure/Katalog, Jochen Ziska (Hrsg.), Leipzig 1988.

Die Fertigung teilt sich in drei Stufen

1. Vorbereitung: Zu den Vorbereitungen gehören neben dem Schären, Bäumen und Spulen auch das Färben und das Treiben (Spinnen und Zwirnen). Diese Arbeiten wurden in der Anfangszeit von mehreren Zulieferbetrieben ausgeführt. Je nach Massenaufgabe konnte die rohe Flocke oder für Kleinserien der Strang gefärbt werden. Welche Färberei im Einzelnen für den Betrieb infrage kam bestimmte eine zentrale Plankommission mit nationaler Kapazitätenübersicht.

Das Material wurde dann gesponnen, auf Kreuzspulen gezwirnt und für die weiteren Vorbereitungen vierteljährlich auf Bestellung an den VEB HAWEBE geliefert. Später, mit eigener Zwirnerei und Färberei, war ein flexibleres Agieren möglich.

2. Weberei: Für die Umsetzung der von den Künstlern angefertigten Kartons in der Hochweberei wurden je nach Objektgröße kleine Teams von zumeist zwei Weberinnen zusammengestellt, welche dann die Gobelins, Fußtapeten etc. ausführten. Künstler, die Erfahrungen mit der Umsetzung ihrer Entwürfe gemacht hatten, entwickelten Vorlieben für bestimmte Weberinnen. Das Zwischenmenschliche sollte stimmen, um auch bei diffiziler Bildsprache ein optimales Ergebnis zu erzielen.

In der Flachweberei produzierte man, um möglichst rentabel arbeiten zu können, auf Gegenzug-Kontermarschwebstühlen. Diese eigneten sich aufgrund der geringen benötigten Schaftanzahl besonders für Artikel mit großflächiger Musterung und kleineren Bindungsrapporten. Artikel mit langem Trittfolgerapport und Farbwechsel wurden hingegen auf Schaftmaschinen hergestellt. Sie boten den Vorteil des automatischen Schützenkastens. Die mechanischen Webstühle vereinten alle Vorzüge des Kontermarschwebstuhls und der Schaftmaschine. Am effektivsten arbeitete man mit ihnen mit kleinen Musterrapporten, da zur Steuerung der Schäfte und des Schützenkastens Bindungs- bzw. Farbkarten benötigt wurden.

3. Nacharbeit: Die Gewebe wurden zunächst einer optischen Kontrolle unterzogen, der sogenannten Rohwarenschau. Sie wurden auf Gewicht und Farbigkeit hin geprüft und mit der Kalkulation verglichen. Es erfolgte gegebenenfalls das Ausbessern von Fehlern, das Zusammennähen bzw. Säumen von Einzelteilen und das Anbringen des Firmenzeichens mit allen technischen Details als Prüfsiegel. Mit der Übernahme durch die Abteilung Einkauf und Absatz kamen die fertigen Produkte ins Lager und konnten an die Kontore ausgeliefert werden.

#### 4.2.3 Innerbetriebliche Struktur der Textilmanufaktur

- Betriebsleitung
- Werkleiter/Oberbuchhalter
- Finanzbuchhalter
- Lohnbuchhalter
- Materialbuchhalter
- Abteilung Arbeit
- Abteilung Kader
- Einkauf, Absatz und Versand
- die einzelnen Meisterbereiche (siehe oben)

Betriebsleiter des VEB Haweba, ab 1981 VEB Textilmanufaktur Halle

Albert Sturm	1953–1965
Werner Wilke	1965–1969
Johanna Kulla	1969–1975
Eberhard Peterhänsel	1975–1979
Wilfried Riemer	1980–1989

Gestalter für den VEB Haweba, ab 1981 VEB Textilmanufaktur Halle

Christiane Walcker	1946–1967 Produktionsleitung und Gestaltungen
Jutta Harnisch	1961–1963 erste künstlerische Leiterin
Gertraud Schaar	1966–1967 (auch Atelierleiterin 1964–1967)
Marielies Riebesel	1966–1989
Ilse-Maria Krause	1966–1989, Abteilungsleiterin der Hochweberei
Rosemarie Hildebrand	1966–1972, 1977–1978 (auch Atelierleiterin 1967–1972)
Thekla Müller	1967–1976 (auch Atelierleiterin 1972–1976)
Carmen Nolting	1967–1989
Marianne Ehrler	1972–1974
Marianne Messerschmidt	1976–1989
Barbara Tauer	1977–1989

#### 4.2.4 In der Manufaktur gefertigte Arbeiten

##### 4.2.4.1 Der Gobelin

Ein Gobelin unterliegt innerhalb der von der Malerei und der Technik diktierten Grenzen in Bezug auf Komposition, Farbgebung und Aussage ähnlichen bildkünstlerischen Gesetzen wie ein Gemälde. Seine Gestaltungsmöglichkeiten sind jedoch hinsichtlich der Thematik begrenzter. Der Neigung zur Abstraktion und Geometrisierung kommt die Technik der Tapiserie beim Wirken wie Knüpfen sehr entgegen. Das wird bedingt durch das System von Kreuzungen senkrechter und waagerechter Fäden, den Aufbau in Zeilen und Spalten. Die notwendige Verzahnung der Farben bei Übergängen, den sogenannten Hachüren bei der Gobelintechnik und die systematischen, gleichsam pointillistischen Raster bei der Knüpftechnik führen zu einer eigenen Ästhetik.<sup>179</sup>

Soziale oder revolutionäre Thematik belastet einen Bildteppich und widerspricht im Grunde dem festlich dekorativen Zweck, dem er dient. Die Technik zwingt den Gestalter zu weitgehender Vereinfachung der Formen, verlangt ein Verbleiben in der Fläche und den weitgehenden Verzicht auf Perspektive. Die Verwendung von Zeichen, Symbolen und ornamentalen Flächen kommen dem Gestalter entgegen. Die vermeintliche Beschränkung vermag Gedankenassoziationen anzuregen, wie sie auf Gemälden im Rahmen realistischer Darstellung nur bis zu einer gewissen Grenze möglich sind. Bei größeren Formaten lässt der Gobelin die Verwandtschaft zum manifesteren Wandbild erkennen, wenn dieses auch als der stärkerer Vermittler einer Aussage gelten kann als der intimere Wandteppich.

<sup>179</sup> Vgl. Heinz Meyer, *Textile Kunst – Zur Kultursoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*, Frankfurt a.M. 2000, S. 41 ff, 71 f;  
vgl. Wolfgang Brassart, *Tapiserie und Politik*, Berlin 1992, S. 95.

Zwei Hauptwege führen zum Gobelin, bestimmt durch die Art und Weise seiner Ausführung. Bei der einen Arbeitsmethode liegen Idee und Realisierung in der Hand des Künstlers selbst. In diesem Fall besteht die künstlerische Vorarbeit in Ideenskizzen und Vorstellungen zu Komposition und Farbgebung, die alleinig Grundzüge der endgültigen Gestaltung festlegen. Phantasie und Einfallsreichtum kommen erst am Webstuhl selbst zur Entfaltung – im direkten Kontakt mit Material und Webtechnik.<sup>180</sup>

Die andere Möglichkeit, die klassische Gobelintechnik, verlangt einen detaillierten Entwurf, einen Karton, in dem das inhaltliche und formale Anliegen des Bildteppichs im Einzelnen ausgeführt und vor dem Webvorgang geklärt ist.

Diese Methode ist unumgänglich für großformatige repräsentative Auftragswerke mit bedeutsamer gesellschaftlicher Themenstellung, in denen oft das Figurative bestimmendes Medium der Aussage ist. Sie verlangt vom Künstler genaue Kenntnis der Möglichkeiten des Materials, Verständnis für das Verhältnis von Technik und Form und für die Forderungen von Kette und Schuss. Darüber hinaus hängt die endgültige künstlerische Qualität des Gobelins wesentlich von der Einfühlungskraft und dem schöpferischen Vermögen der den Entwurf ausführenden Weberinnen ab.<sup>181</sup> Auf der Arbeit der Weberinnen aufbauend, durch das Erkennen formaler Lösungsmöglichkeiten ergibt sich auch eine höhere Produktivität der Künstler.<sup>182</sup>

Ein langer komplizierter Weg führte vom Entwurf bis zum fertigen Gobelin. Grundlage für diese Art Wirkerei war ein farbiger, originalgroßer Karton. Dieser wurde der Manufaktur nach der Bestätigung durch den Auftraggeber zur Ausführung übergeben. Mit den Weberinnen wurde der zukünftige Standort besprochen und der Inhalt der Gestaltung erläutert. Für die Ausführenden war es sehr wichtig, alle Umstände des Auftrages genau zu kennen, da sie sich längere Zeit mit dem Werk auseinandersetzten. Anschließend wurde die Ausführungsmethode festgelegt. Sie hing davon ab, ob eine sich streng an den Karton haltende Weberei oder ein offenes und freies Herangehen, die Absichten des Künstlers in der farblichen Differenzierung auszulegen, dem Charakter des Werkes mehr entsprachen.

Anhand von Farbkarten, die manche Künstler zum Karton anfertigten, konnte die Farbgebung genau bestimmt werden. Vorhandene Wollen wurden aus dem Lager herausgesucht, die fehlenden in der Färberei bestellt. Allerdings mussten bis zum Ende der DDR die dafür notwendigen Chemikalien zu einem großen Teil aus dem Ausland importiert werden.<sup>183</sup> Mischfarben erzielten die Weberinnen direkt am Hochwebstuhl mit dem aus vier dünnen Wollfäden bestehenden Schussfaden. Man konnte jeder dieser vier Seelen unterschiedliche Farben zuordnen und damit den feinsten Nuancen des Entwurfes entsprechen. Die Arbeit verlangt ein feines Gefühl für Farben und viel Einfühlungsvermögen in den Duktus des entwerfenden Künstlers.<sup>184</sup>

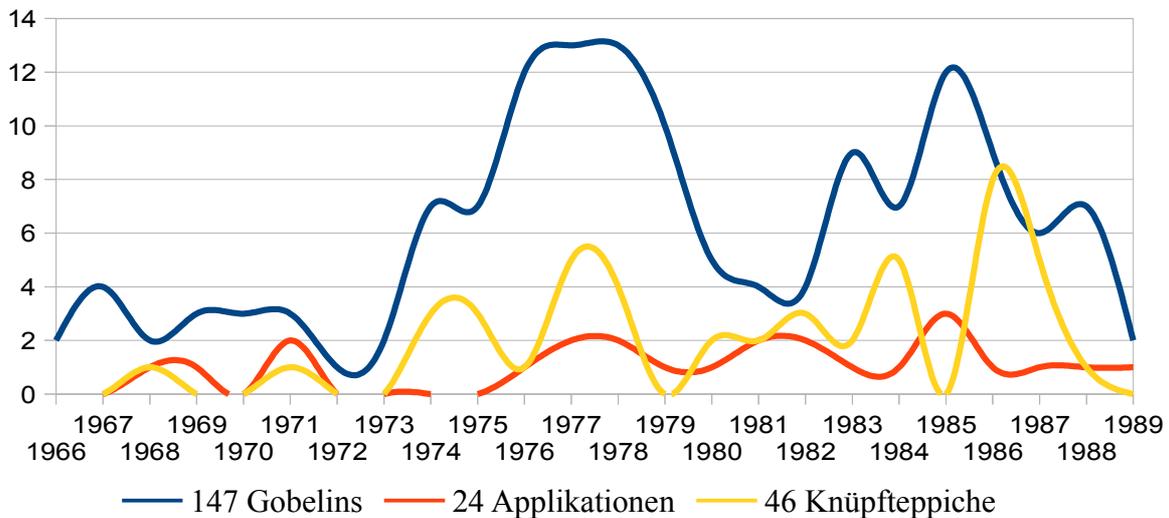
<sup>180</sup> Siehe Arbeiten von Inge Flierl (Inge Flierl -Tapisserie, Berlin 1990), Marielies Riebesel, Rolf Müller (Unterwegs - das Fremde im Eigenen, Städtische Galerie ADA, Meiningen 2001).

<sup>181</sup> Siehe Inge Götze, Manufaktur und Künstler, in: Textilkunst aus dem VEB HAWEBBA, Halle (Saale) 1979.

<sup>182</sup> Siehe exemplarische Arbeiten von Inge Götze, Gertraud Schaar, Carmen Nolting, Ilse-Maria Krause.

<sup>183</sup> Siehe auch im Anhang Abb. 209-214 S. 92-97.

<sup>184</sup> Vgl. Aufzeichnungen von Helene Jäckel (ehemalige Textil-Zirkel-Leiterin in Schwerin), Archiv SE-PIA-Institut für Textile Künste e.V., Renate Voigt, Die Bildteppichgestaltung in der Deutschen Demokratischen Republik, Diplomarbeit, theoretischer Teil, Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle 1963, Archiv Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle.



Gesamtproduktion in Stück pro Jahr von 1966 bis 1989

#### 4.2.4.2 Die Rya – der Knüpfteppich

Die Gründe, neben den Teppichfabriken ab 1959 Knüpfteppiche in der Textilmanufaktur herzustellen zu lassen, sind wohl im Wunsch nach hochwertiger gestalteten Knüpfteppichen und Materialien zu finden.<sup>185</sup> Das Vorhaben ist als Ergänzung der Industrie zu betrachten, die den Bedarf in diesem Segment nicht decken konnte. Die Burg Giebichenstein als einzige Kunsthochschule, an welcher die Knüpfttechniken gelehrt wurden, lieferte mit den Arbeiten der Studenten und Absolventen die Kartons und Entwürfe, welche in der Manufaktur zum großen Teil ausgeführt wurden. Man übte sich vor allem in der alten Technik der finnischen Ryaen mit Smyrna-Knoten.<sup>186</sup> Dieser Knoten, auch türkischer Knoten genannt, ziert vereinfacht auch das Logo der Manufaktur.<sup>187</sup>

#### 4.2.4.3 Die Applikationsstickerei

Von der Emblemstickerei der 1966 ausgegliederten Abteilung Fahnenstickerei waren zwei sehr alte Adler-Stickmaschinen im Betrieb zurückbehalten worden. Inge Götze bekam den Forschungsauftrag, während ihrer Aspiranturzeit an der Hochschule von 1966 bis 1969 Möglichkeiten für die künstlerische Nutzung der in der Manufaktur verbliebenen und bis dahin weitgehend ungenutzten Adler-Stickmaschinen zu erarbeiten. Das Wissen im technologischen Umgang hatte innerhalb des Betriebes die versierte Stickerin Gertrud Schönheit, deren Fähigkeiten man nicht ungenutzt lassen wollte.<sup>188</sup> In der Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Erbe und den Erfahrungen des bildnerischen Volksschaffen auf dem Gebiet der Applikation, wie auch mit den Eigenarten und Besonderheiten der Technik, konnte Inge Götze die Applikation und Maschinenstickerei als eine lebendige, vielseitige und offene Ausdrucksmöglichkeit der Textilkunst erschließen. Der Maschinenstich lässt sich als Linie oder Fläche einsetzen,

<sup>185</sup> Vgl. o.A., Rya-Knüpftteppiche – ein kostbarer Raumschmuck, in: Kultur im Heim 2/1963, S. 17–19.

<sup>186</sup> Siehe U.T. Sirelius, Die Finnischen Ryaen, Helsinki 1924.

<sup>187</sup> Vgl. Elisabeth Schneider, DIE RYA, Semesterarbeit, Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig 1965, Privatarchiv, S. 5.

<sup>188</sup> Vgl. Inge Götze, Maschinensticken im VEB HAWEBE Halle, in: Katalog zur Ausstellung Kunst aus der DDR – Bezirk Halle des Kunstvereins Hannover 02.12.1979–03.02.1980, Halle 1979, S. 146.

ist sehr variabel und bietet der künstlerischen Phantasie sehr großen Handlungsspielraum. Dazu kommt die Verwendung unterschiedlichster Stoffqualitäten, deren Einsatz ein sicheres gestalterisches Gefühl voraussetzt, aber auch den Reiz dieser Technik ausmacht. Hinzu kommt die reliefartige Oberfläche der Arbeiten und deren haptische Wirkung.<sup>189</sup>

Nach den ersten Versuchen wandte sie 1968 alle sich damals bietenden technischen Möglichkeiten und Erfahrungen mit der Applikationsstickerei in einem Werk an. Damit wollte sie eine Lanze für diese interessante Technik brechen, sie zu einer gleichbedeutenden Möglichkeit neben der Bildwirkerei zu erheben. Der linienbildende und der flächenfüllende Stich grafischer und durch Farbmischung zu dem malerischer Ausprägung, aber auch die reliefbildende Wirkung dicht aneinander gesetzter Stichlagen, der Reiz des Glanzes der Stickseiden im wechselnden Licht und die Farb- und Oberflächenwirkung matter und glänzender verschiedenfarbiger Stoffe vervollständigte das abwechslungsreiche Bild dieser Technik. Eines der ersten Resultate war der 1968 entstandene „Wassermann“, eine Arbeit für den Zentralen Klub im „Sternenstädtchen“ der damaligen UdSSR.<sup>190</sup> Reizvolle Folgeaufträge der Wartburg-Stiftung über einige kleinere Stickereien wurden als Gastgeschenke überreicht oder später zum Verkauf angeboten.

Neben der Gobelinweberei gewann somit die Herstellung von Applikationen und Maschinenstickereien für die Manufaktur ab 1969 zunehmend an Bedeutung. Seitdem entstanden die unterschiedlichsten Arbeiten von vielen Künstlern in der Manufaktur. Fast jede stellte neue, ungewohnte Anforderungen an die Stickerinnen. Die Technologie bot viel Raum zum Fabulieren und kam dem Wunsch nach kostbaren Einzelstücken entgegen. Die größte Arbeit in dieser Technik, ein 8 x 20 Meter großer Bühnenvorhang von Marielies Riebesel, entstand 1978 für das Klubhaus der Gewerkschaften „Hermann Duncker“ in Halle.

---

<sup>189</sup> Vgl. Ingeborg Bohne-Fiegert, *Applikation – eine praktische Anleitung*, Leipzig 1969.

<sup>190</sup> Siehe Abb. 39 im Anhang, S. 22.



Abb. 19: Inge Götze, „Wassermann“, Applikationsstickerei von 1968, 216x206 cm

Der Wassermann, eine mythische Figur der Astrologie, ein Sternzeichen, zu finden am Himmel der nördlichen Hemisphäre unserer Erde und zu finden zwischen dem 21. Januar und dem 19. Februar. Dieser Figur werden als Luftzeichen die verschiedensten Charaktereigenschaften zugeschrieben, wie zum Beispiel auf originelle und intelligente Weise witzig und schlagfertig zu sein, mit manchmal unorthodoxen Methoden sein Ziel zu verfolgen, was durchaus skurril wirken kann.

Das fast quadratische Format lädt zu einer zentralisierten Komposition, zu Symmetrien ein. So steht mittig in einer abgeschlossenen Blase eine Figur in Ganzkörperdarstellung. In diese Blase sind innenwandig diverse Weichtiere, wie Schnecken, Muscheln und Seesterne den Wassermann umspielend, aufgereiht. In Kopfnähe sind als einzige Nicht-Wassertiere zwei sich scheinbar beißende Vögel und eine Seerose appliziert. Im Kreuzungspunkt wird das Geschlecht des ansonsten nackten Mannes von einem Lurch, dem einzigen Süßwassertier in dieser Arbeit, verdeckt. Der Rückenzeichnung nach zu urteilen könnte mit dieser Amphibie ein junger Feuersalamander mit noch außen liegenden Kiemen gemeint sein. Außerhalb der Blase sind in den Ecken Symbole platziert. Oben links zwei spielende Nixen, gegenüber ein Plattfisch fangender Trawler. Die unteren Ecken zeigen links den Pazifischen Ozean bei Tag mit Sonne und rechts den Atlantischen Ozean bei Nacht mit Mond auf Globen.

Farblich kehrt sich die Mitte am kontrastreichsten hervor. Die warmgelbe, über orange- bis olivfarbige Figur steht verdreht schreitend vor verschiedenen kühlen Blau- und Grüntönen. Diese beiden Spektren werden außerhalb der Blase zu Farben des Vordergrundes auf braunem Fond. Zwischen Blase und Streifenborte ist der Raum gefüllt mit Hochseefischen, umspielt von wellenförmigen, sich zu Strudeln formenden Kämmen. Aufsichtige Pflützen säumen die Szene. Abschließend sei noch die Wellenformation der unteren Kante erwähnt. Sie erinnert an die Graffiti-Kunst der Straße und lässt nach versteckten Buchstaben, nach Bedeutung suchen.

### 4.3 Schneeberg

Schneeberg ist durch Silberfunde ab 1471 ökonomisch zu einer der wichtigen Städte Sachsens geworden. Die Bedeutung von Bildung, Kultur und Lebensart wuchs mit dem erworbenen Vermögen von Kaufleuten und Bergunternehmern dieses Ortes. Zehn Jahre nach der Erzentdeckung erwirkte Schneeberg Stadtrecht und damit die Unabhängigkeit vom Berghauptmann Zwickau. Es wurden Kultureinrichtungen und Schulen gegründet. Schneeberg erblühte fernab größerer Städte und nun auch mit hochmodischem Kunsthandwerk. Wie im gesamten Erzgebirge produzierte man vor allem in Heimarbeit leonische Klöppelspitze aus Silber- oder Golddraht. Diese Klöppelarbeiten wurden durch die bestehenden Wirtschaftskontakte bis nach Leipzig vertrieben.

Im 16. Jahrhundert dann erschöpften sich die Erzminen, man musste sich auf zeitlosere Qualitäten besinnen und beschloss, Schneeberg als Schulstadt zu etablieren. Im 19. Jahrhundert wurden in Schneeberg eine Lateinschule, eine Bibliothek, 1807 eine Klöppelschule für Kinder und 1878 eine Spitzenklöppelmusterschule gegründet. Am Ende des 19. Jahrhunderts existierten etwa 30 solcher Klöppelschulen im Erzgebirge, was der Qualität der Klöppelarbeiten sehr zugute kam. Die im Erzgebirge angesiedelten Handwerksbetriebe und die Industrie machten die Zuarbeiten von Gestaltern und die Lieferung qualitativ hochwertiger Entwürfe notwendig. In diesem Zusammenhang muss auch die Gründung der Stammschule für Angewandte Kunst Schneeberg 1962 gesehen werden.<sup>191</sup>

*Abb. 20, S. 55: Gitta Kuhl, „Gartenteppich“, Gobelin von 1969, 255x580 cm*

*Ein Teppich, der irres Flirren, zum rauschenden Muster verschmolzene Flora und Fauna, zeigt einen Garten Eden. Vom Zentrum ausgehend, dominiert ein stolzer und wachsender Pfau, dessen Sporen überdeutlich sind. Die quer vor ihm stehende Henne neigt sich zu einem Schlangenpaar, welches seine Brut hütet. Die lieben Kleinen drängen nach außen, sodass die Stelle an ein Medusenhaupt erinnert. Gleich darunter ist ein Lamm zu erkennen.*

*Es ziehen sich Strahlen unterschiedlichen Farbcharakters aus dem Rad des Pfauen nach außen und stellen Typen der unterschiedlichen Tier- und Pflanzengattungen dar. Um die Mitte herum scheinen sich Lager aufzutun. Das sonnenartige Objekt ist flammend unterlegt mit unterschiedlichen Rottönen. Die allgemeine Farbigkeit ist ausgeglichen und den jeweiligen Tieren angepasst. Es sind klare Flächen aneinander gesetzt.*

*Auf der linken Seite tummeln sich Fische im Glas und in einer Art Teich, immer von der sie umgebenden Vegetation kaum zu unterscheiden, immer fast zum Ornament verschmolzen. Inmitten der Fische steht ein zweiter schmaler Pfau, aufrecht in den oberen Teil des Gobelins blickend. Er scheint Seinesgleichen zu suchen. Tatsächlich beinhalten die nach oben gefächerten Strahlen fliegende Insekten und Federvieh, wie Fasane, Pfauen und Tauben.*

*Die rechte Seite zeigt große Greifvögel, die von mehreren jungen Großkatzen umspielt werden. Bei näherer Betrachtung lassen sich um die in einem Baum sitzende mächtige Eule, Fledermaus- und Vogelschwärme, mehrere Eidechsen und Frösche erkennen.*

<sup>191</sup> Siehe auch Stadtgeschichte Schneeberg, z.B.  
[http://www.schneeberg.de/html/geschichtliches\\_und\\_rueckblicke.html](http://www.schneeberg.de/html/geschichtliches_und_rueckblicke.html).



Abb. 20: Gitta Kuhl, „Gartenteppich“, Gobelin von 1969, 255x580 cm

### 4.3.1 Fachschule für Angewandte Kunst Schneeberg

#### 4.3.1.1 Zur Vorgeschichte

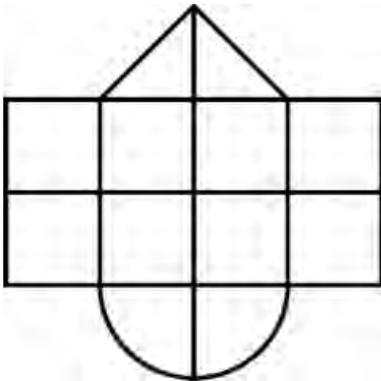


Abb. 21: Logo der Schule,  
Quelle: Autor

Die Fachschule für Angewandte Kunst in Schneeberg entstand aus dem Zusammenschluss mehrerer der ab dem 19. Jahrhundert in und um Schneeberg zahlreich gegründeten Gewerbe- und Kunstschulen. Nach einigen Namensänderungen und den jeweiligen politischen Gegebenheiten angepassten Neuprofilierungen bis hin zur vorübergehenden Schließung 1929 und während des Nationalsozialismus von 1933 bis 1945 gehörten drei Einrichtungen zur Klöppelschule. Letztlich waren es jedoch sieben: die Spitzenklöppelmusterschule, die Textilgewerbezeichenschule, die Zeichenschule für Textilindustrie, die Gewerbeschule, die Barbara-Uttmann-Schule, die Staatliche Berufsfachschule für das Spitzenklöppeln und die Barbara-Uttmann-Schule

am Haus für erzgebirgische Volkskunst. Ihre Traditionen und Erfahrungen flossen in die Schneeberger Schule ein.

Durch die Initiative von Felix Trautmann, in der Nachkriegszeit Angestellter der ehemaligen Sächsischen Staatskanzlei, erfolgte am 30. August 1945 die Freistellung der Schule. Der Unterricht konnte am 1. November des gleichen Jahres wieder aufgenommen werden. Materialliefer Schwierigkeiten und die Zwangsumsiedlung der Schule nach einem Befehl des SMAD zum 5. Oktober 1948 behinderten zunächst die Ausbildung von Klöppellehrerinnen, aber die Barbara-Uttmann-Fachgrundschule für angewandte Kunst konnte bis 1962 ihr Lehrkonzept, vor allem mit ihrem Hauptanliegen: Klöppeln in Verbindung mit Bekleidung, ausbauen und festigen. Die Schule kämpfte ständig um ihre Existenzberechtigung.

Das sächsische Ministerium für Volksbildung, seit dem 1. Juni 1950 zuständig für die Spitzenklöppelmusterschule, überarbeitete die überholte Struktur der Klöppelschulen, denn das Erzgebirge war zunehmend von der Schwerindustrie geprägt, und das Klöppeln beschränkte sich auf Volkskunstgruppen und hatte nur noch eine untergeordnete Bedeutung. Das Ministerium beabsichtigte die Zentralisierung und Zusammenfassung auf drei Standorte in den Kreisen Aue, Annaberg und Marienberg.

Nach einigen Versuchen der Neuorientierung begann die Schule 1952 mit dem Ausklöppeln thematischer Arbeiten. Mit einem neuen Status unterstand sie nun dem Ministerium für Kultur in Berlin mit Hans Weiß als Direktor. Er konnte bis zum Ende der 1950er Jahre die gestalterische und technische Qualität der Ausbildung von Klöppellehrerinnen durch ein breiteres Fächerspektrum und kunsthistorische Gastvorträge steigern und die Klöppelspitze fester an die Bekleidungsindustrie anbinden.

Schon 1956 stand die Schule erneut auf dem Prüfstand. Denn am 4. März 1955 wurde durch Weisung des Kultusministeriums die Neuaufnahme von Schülern untersagt. Der Lehrkörper konnte nur mit einem Orientierungsschreiben an den Kultusminister Johannes R. Becher reagieren. Seine Vorschläge verwiesen auf die Ausbildung von Volkskunstlehrerinnen sowie auf die von Mustergestalterinnen für die zukünftigen Produktionsgenossenschaften.

1958 entstand der Plan, eine Schule für erzgebirgische Volkskunst zu schaffen. Die Verfasser waren der damalige Direktor der Barbara-Uttmann-Fachgrundschule für

angewandte Kunst, Herbert Lange, und der Leiter des Hauses der erzgebirgischen Volkskunst Schneeberg und des Staatlichen Museums für Volkskunst Dresden, Dr. Manfred Bachmann.<sup>192</sup>

Nach dem Beschluss des Rates des Bezirkes Karl-Marx-Stadt (Chemnitz) 1958, beide Schneeberger Einrichtungen fachlich und strukturell zusammenzulegen, und der überraschenden Übereignung eines weiteren Gebäudes, konnte 1959 die Fachrichtung Holzgestaltung für Schnitzer unter der Leitung von Manfred Bachmann und Reinhold Langner eingerichtet werden.

Dem Antrag des damaligen Direktors Herbert Lange an den Rat des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1961, den Status der Barbara-Uttmann-Fachgrundschule zu ändern, wurde am 24. Juli 1962 entsprochen. Die vormalige Berufsschule wurde in die Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg umgewandelt.

#### 4.3.1.2 Die Zeit nach der Statusänderung 1962

Möglicherweise spielte bei der Entscheidung des Bezirksrates die Zusammenlegung von Kapazitäten eine Rolle, denn im gleichen Jahr wurde die Schließung der Kunstschule in Plauen beschlossen.<sup>193</sup>

Für die Schule in Schneeberg stellten sich mit ihrem Statuswandel neue Aufgaben für die Lehre. Die Ausbildung musste trotz der Nähe zum Handwerk in eine gesellschaftswissenschaftliche Richtung ausgebaut werden, Auflagen über Studentenzahlen waren festgeschrieben, und die Mehrzahl der Immatrikulierten wurde von ihren Stammbetrieben an die Fachschule delegiert und kehrte nach dem erfolgreichen Studienabschluss zurück zum sicheren Arbeitsplatz in den Abteilungen für Flächengestaltung und in Designbüros. Prof. Dr. Karsten Kruppa versuchte das Kunsthandwerk zu einer künstlerischen Ausdrucksform aufzubauen. Hauptaufgabe in der Ausbildung war die Vermittlung von gestalterischem Handwerk, das Entwickeln von textilen Mustern und textiltechnologischen Neuerungen für Unikate und industriell gefertigte Serien.<sup>194</sup>

Das Spektrum der Studienangebote für die Fachrichtung „Industrietextil“, für die Ausbildung zum Musterzeichner, zum Textilgestalter mit der Fachrichtung Spitze und Stickerei sowie der Handspitze (Klöppeln) wurde erweitert um die Fachrichtungen Raumtextil, Textildruck sowie Bekleidungs- und Wäschestoffe und 1968 Wirkerei/Strickerei. Fächer, wie das Naturstudium, Akt- und Figurenzeichnen, Abendaktzeichnen und Modezeichnen wurden eingerichtet.

Mit Gerold Schnürer als neuem Direktor konnten die zuvor vernachlässigten Kontakte der Schule reaktiviert werden. Es war möglich Künstler, wie Hans Brockhage, Fritz Diederich, Peter Schnürpel, Designer wie Clauss Dietel, Werner Morgenstern und Kunsthandwerker wie Christel Seidel-Zaprasis und Helmtrud Meyer zu verpflichten. Der Schneeberger Arzt Dr. Oehler für Kunstgeschichte und Karsten Kruppa für das Fach Ästhetik konnten als Lehrende gewonnen werden. Unter Schnürers Leitung wurden ab Mitte der 1970er Jahre, seiner Vorstellung von einer Gestalterschule entsprechend, die Intensität des künstlerischen Grundlagenstudiums und der Kontakt

<sup>192</sup> Vgl. *Angewandte Kunst in Schneeberg – Fachbereich der Westsächsischen Hochschule Zwickau* (Hrsg.), in: *1878–1998 Angewandte Kunst in Schneeberg – Zur Geschichte und Leistung einer Schule für Gestaltung*, Mölkau bei Leipzig 1998, S. 24.

<sup>193</sup> Vgl. Friedbert Ficker, *Staatliche Kunstschule Plauen*, in: *textilforum* 2/1991, S. 39; Rüdiger Flämig, *Die Staatliche Kunst- und Fachschule für Textilindustrie Plauen*, in: *Sächsische Heimatblätter, Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Denkmalpflege und Umwelt*, 41. Jahrgang 1995, Heft 3.

<sup>194</sup> Vgl. *Angewandte Kunst in Schneeberg – Fachbereich der Westsächsischen Hochschule Zwickau* (Hrsg.), *1878–1998 Angewandte Kunst in Schneeberg – Zur Geschichte und Leistung einer Schule für Gestaltung*, Mölkau bei Leipzig 1998, S. 25 f.

zum Verband Bildender Künstler weiter verstärkt. In Folge dessen wurden, um auch in den textilen Künsten ausbilden zu können, zwischen 1976 und 1978 die Abteilungen Textil- und Flächengestaltung aufgebaut.<sup>195</sup>

Anlässlich des 20-jährigen Bestehens der Fachschule für Angewandte Kunst Schneeberg 1982 wurde im Museum am Theaterplatz in Karl-Marx-Stadt eine Ausstellung mit dem Titel „Sowohl-als-Auch“, welche die Prägung der Schule verdeutlichte, gezeigt. Programme zum Aufspüren und Fördern künstlerischer Talente wurden neben dem regulären Studium wichtig.

Bis zum politischen Umbruch in den Jahren 1989/90 mit dem Untergang der DDR, welcher auch für die Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg massive Veränderungen mit sich brachte, war man bemüht, sich aus der schon geografisch gegebenen Isolierung zu lösen und ein Netzwerk aufzubauen. Man suchte künstlerisch zudem den internationalen Kontakt. 1992 wurde die Schule der Hochschule für Technik und Wirtschaft Zwickau (FH), der heutigen Westsächsischen Hochschule Zwickau (FH) als Fakultät angegliedert.<sup>196</sup>

### 4.3.2 Die Schneeberger Werkstatt-Tage für Textilgestaltung

Die Idee zu den Werkstatt-Tagen kam Ende der 1970er Jahre aus Halle (Saale), von der Leiterin der ZAG Textil Monika Tzschichold. Die Idee war naheliegend, denn für andere Gewerke, wie Keramik, Metall oder Emailgestaltung, waren bereits ähnliche Arbeitssymposien mit Erfolg durchgeführt worden. Schneeberg wurde auch der Ort für die Durchführung der „Textilen Werkstattwochen“. Künstlerinnen und Designerinnen aus dem In- und Ausland arbeiteten gemeinsam vier Wochen an einem Thema. Eine Zeit, in der sie einmal frei von allen Alltagsbanalitäten wirken konnten. Diese „Wochen“ fanden 1979 das erste Mal statt und wurden im Zweijahresrhythmus 1981, 1983, 1985 und 1987 fortgeführt. Es handelte sich um ein Gemeinschaftsprojekt zwischen der Fachschule für Angewandte Kunst als Gastgeber und der Zentralen Arbeitsgruppe Textil der Zentralen Sektionsleitung Kunsthandwerk/Formgestaltung des Verbandes Bildender Künstler der DDR als Veranstalter. Gisela Polster, Mitarbeiterin der Fachschule, war für die Betreuung der Teilnehmer eingesetzt und wurde beauftragt, sich in Vorbereitung einer aufzubauenden Fachrichtung Stickerei praktisch mit diesem Gebiet auseinanderzusetzen.

Nahezu ideale Bedingungen entstanden: Das waren zur Verfügung gestellte Nähmaschinen, Flach- und Hochwebstühle sowie Betreuer, auch Unterkünfte und Kindergartenplätze. Die ehemaligen „Wismutbaracken“<sup>197</sup> in Schlema, welche in dieser Zeit die Schneeberger Textilwerkstätten beherbergten, boten genügend Platz zum Arbeiten und Experimentieren. Erfahrungen wurden ausgetauscht, mitgebrachte Arbeiten gezeigt und entstehende Arbeiten diskutiert. Jeder Teilnehmer erhielt ein Stipendium von 1.000 Mark, die Kosten für die Reise und die Verpflegung wurden übernommen. Den Teilnehmern stand ein umfangreicher Materialfundus zur Verfügung: u. a. Wolle, Leinen, Hanf, Sisal, Kokos, die unterschiedlichsten synthetischen Fasern, Garne, Taue und Gewebe bis hin zu Tonbändern, feinem Kupfergewebe, Netzen und technischen Textilien. Ergänzt wurden die Veranstaltungen durch Exkursionen in umliegende Textilbetriebe und Werkstätten, so zum VVB Technische Textilien Heidenau, dem Forschungsinstitut für Textiltechnologie in Karl-

<sup>195</sup> Ebd. S. 56 f.

<sup>196</sup> Ebd. S. 26.

<sup>197</sup> „Wismut“ hieß eine Bergbaugesellschaft, welche sich unter anderem mit dem Abbau von Uran unter russischer Regie beschäftigte.

Marx-Stadt, zur Buntstickerei Eibenstock und in den VEB Halbmondteppiche in Oelsnitz.

Letzten Endes wurden die Werkstatt-Tage nicht ohne Interesse von der damaligen Volkswirtschaft durchgeführt und finanziert. Man erhoffte sich verwertbare Ergebnisse für Modeinstitute, die Bekleidungsindustrie, für Wohn- und technische Textilien. Die Resultate wurden in Ausstellungen präsentiert, in Katalogen dokumentiert und in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ ausgewertet.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Vgl. Eva Mahn, Werkstatt – Tage für Textilgestaltung der DDR, in: *Bildende Kunst* 2/1980, S. 72–74 und II. Werkstatt – Tage für Textilgestaltung in Schneeberg, in: *Bildende Kunst* 11/1981, S. 554–557 und Schneeberger Werksstatt-Tage für Textilgestaltung in der DDR, in: *Bildende Kunst* 8/1984, S. 352–354.

## Termine, Teilnehmer und Themen der Schneeberger Werkstatt-Tage

Termine	Teilnehmer	Thema
I. WT 30.07.–24.08.1979	Christine Hammer Marielies Riebesel Annerose Schulze Monika Tzschichold Sabine Pank Heidrun Kratzsch Gudrun Roy Christine Leweke Antje Müller-Reimkasten	Erproben der gestalterischen Möglichkeiten von technischen Textilien
II. WT 27.07.–21.08.1981	Gisela Polster Sabine Pank Marielies Riebesel Doris Schober Edith Legler Ortrun Störzel Sigrun Rinck Bärbel Töpfer Christine Hammer	Angebot zur Ausgestaltung der FDGB-Ferienobjekte in Schöneck, Markersbach und Einsiedel
III. WT 01.08.–19.08.1983	Regina Georgiew Katrin Starke, Ursula Schräger Anke Carstensen Marion Eczko Monika Schich Edith Legler Christine Kaiser Rosemarie Böhmchen Karin Helbig Elke Wolf Sigrun Rinck	Erschließung ökonomischer Reserven der Konfektionsindustrie
IV. WT August 1985	Elke Hahn Sibylle Förster Monika Markwardt Edith Legler Anne Rose Bekker Heike Stephan Rüdiger Bruhn Horst Eczko Annerose Schulze	Strukturen
V. WT August 1987	k.A.	Umsetzung künstlerischer Ideen in die industrielle Praxis

Quellen: Zeitschrift „Bildende Kunst“ 02/1980 S. 72–74, 11/1981 S. 554–557, 08/1984, S. 352–354, 01/1986 S. 39 ff.



Abb. 22: Inge Götze, „Der gedeckte Tisch“, Gobelin von 1968, 255x420 cm

Abb. 22, S. 61: Inge Götze, „Der gedeckte Tisch“, Gobelin von 1968, 255x420 cm

Der sehr farbenfrohe querformatige Gobelin ist kompositorisch dreigeteilt und auch thematisch zu einem Triptychon teilbar. Umrandet ist er mit einer nach innen offenen Bordüre, welche aus allerlei stilisierten Pflanzen, Insekten und bunten Vögeln besteht.

Anders als die beiden Seiten zieht zuerst der wie in einem mittelalterlichen Tafelbild in der Bedeutungsperspektive aufsichtige Tisch, den Blick auf sich. Dem Betrachter scheinbar am nächsten sind, neben Weinglas und Flasche, ein Paar turtelnder Tauben und ein aufgeschnittener Apfel, die Frucht, deren Genuss Adam und Eva den Aufenthalt im Paradies vergällte. Möglicherweise bezog sich der Autor auch auf den Granatapfel, der seit der Renaissance als Fruchtbarkeitssymbol gilt.

Den mit Weinlaub dekorierten Tisch krönt mittig eine gestielte Obstschale – reichlich gefüllt.

Die linke Seite, der Lesart nach die folgende, steht ein Liebespaar, von Rosen umrankt und vom fliegenden Amor gepeilt. Es scheint die Seite der Musen zu sein, denn linksseitig am Tisch lehnen Musikinstrumente. Doch darüber droht das Räderwerk einer Uhr, mahnt als Allegorie der Vergänglichkeit, als Zeichen von Anfang und Ende.

Auch rechtsseitig ist die Arbeit thematisiert. Am Tisch hängt hier ein Himmelsglobus, der an die Magdeburger Halbkugeln erinnert, über einem Buch. Mann und Frau schaffen in Eintracht. Sie trägt Fisch und die Früchte des Feldes in den Armen, gibt sich naturverbunden barfuß mit Schmetterling und Blumen im wilden Haar. Er hingegen, seriös gekleidet und beschuht, laboriert mit aus der Chemie bekannten Geräten, wie Kolben, Bunsenbrenner, Manometer und Schläuchen. Eine Destillationsapparatur scheint das Wetter zu beeinflussen. Über der regennassen Wolke strebt der in den Werken Inge Götzes des Öfteren an gleicher Stelle vorkommende Regenbogen nach oben. Ein Vogel scheint aus dem Bild nach rechts fliehen zu wollen.

#### 4.4 Hochschule für angewandte Kunst – Berlin



Abb. 23: Entwurf für einen Bildteppich zur Vorbereitung des 50. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution

In Berlin ging es beim Wiederaufbau nach dem Krieg um Geschwindigkeit. Nach einem Probesemester 1946 beschloss der Präsident der Zentralverwaltung für Volksbildung in der SBZ am 24. April 1947, der Leitung der Kunstschule die Lizenz zur staatlichen Anerkennung einer Kunsthochschule zu erteilen. Nach dem Befehl Nr. 27/315 des SMAD vom 14. Mai 1947 wurde am 14. Juni 1947 aus der „Kunstschule des Nordens“ in der ehemaligen Schokoladenfabrik TRUMPF die Hochschule für angewandte Kunst in Berlin<sup>199</sup>. Sie hatte 520 Studenten und wurde neben der Hochschule für Industrielle Formgestaltung in Halle (Saale) die wichtigste Ausbildungsstätte für Textilgestalter in der DDR.<sup>200</sup> Sie verstand

sich als eine Schule mit humanistischer Weltanschauung, bemühte sich in den Anfangsjahren der DDR um den Anschluss an die sich neu formierende Industrie und lieferte dafür Entwürfe und Muster. Da man Anfang der 1950er Jahre zu der Überzeugung gelangte, dass die Formgestaltung ein wichtiger Aspekt der Qualität eines Produktes ist, veranlasste die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten beim

<sup>199</sup> Der Name änderte sich 1953 zu Hochschule für bildende und angewandte Kunst, 1969 dann in Kunsthochschule Berlin; sie wurde das kulturpolitische Zentrum der DDR, vgl. Bilder vom Anfang, in: *Bildende Kunst* 3/1988, S. 126 ff.

<sup>200</sup> Vgl. Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin 1947–1967, Putbus (Rügen) 1967, S. 1–4, 17 f, 92.

Deutschen Amt für Material- und Warenprüfung (DAMW) die Bildung von Gutachterkommissionen im hochschuleigenen Institut für industrielle Gestaltung. Die Abteilung Formgestaltung und mit ihr der Fachbereich Textil wurden erst 1953 der Hochschule angegliedert.<sup>201</sup> Zusammenfassend stellte die Fachgruppe Textil des DAMW fest, dass die enge Zusammenarbeit zwischen Hochschule und Industrie zu Qualitätssteigerungen führte, da Anregungen beiderseits zeitnah weitergegeben wurden. Darüber hinaus versuchte man, die Ausbildung sehr breit zu gestalten, sodass damit die Studenten ein fachübergreifendes Verständnis nachfolgender Prozesse erlangen konnten und eine genauere Abstimmung des eigenen Produktes auf Verbraucherbedürfnisse möglich war.<sup>202</sup> Zu dieser Zeit herrschte an Textilgestaltern Mangel, welchem man mit einer strategischen Vorplanung begegnete, die festlegte, welche Hochschule welche Aufgabe übernehmen sollte. Die Hochschule für Angewandte Kunst im Zentrum der jungen Republik war die Favoritin für die Ausbildung von Produktgestaltern. In Dresden lag das Schwerpunkt auf Malerei und Plastik<sup>203</sup>. In Weimar sollte die Konzentration auf der Architektur liegen und in Leipzig auf Grafik und Buchkunst. Der Bedarf an Textilgestaltern konnte nur durch die Entwicklung weiterer Ausbildungsstätten wie in Halle (Saale) 1953 und in Schneeberg 1962 gedeckt werden. An der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee wurde die Textilgestaltung als ein Forschungsgebiet betrachtet, welches nicht nur die Gestaltung der Fläche auch mit nichttextilen Materialien in all ihren Erscheinungsformen zum Inhalt hatte, sondern man versuchte zudem, innerhalb der Studien, über die reine Sinnlichkeit hinaus, die Funktionalität der Materialien weiter in den Mittelpunkt zu stellen. Am Zeitgeist orientiert, war man auch auf der Suche nach Innovation bei z.B. technischen Textilien und deren Gestaltung.<sup>204</sup>

#### 4.5 VEB Halbmondteppiche Oelsnitz

Der VEB Halbmondteppiche Oelsnitz war eine der zwei größten Teppichfabriken der DDR mit sehr bewegter Geschichte. Nach der Umstellung der Produktion auf Kriegsbedarf bis 1945 – Teile des Adorfer Betriebes wurden an die Heinkel-Flugzeug-Werke AG vermietet, wo Kriegsgefangene und Ostarbeiter zum Einsatz kamen – wurde nach Kriegsende wieder die Konsumgüterproduktion ins Auge gefasst.

Die zur Tefzet AG gehörenden Betriebe in Sachsen und die Teppichwerke in Adorf wurden laut Befehl Nr. 124 der SMAD beschlagnahmt und zu 98 Prozent demontiert und in die Sowjetunion verbracht. Die Zentrale in Leipzig wurde aufgelöst.

1946 wurde die Produktion am Standort Adorf mit den noch verbliebenen Webstühlen, trotz der Reparationszahlungen an die UdSSR, wieder aufgenommen. Vom 30. Oktober 1946 bis 31. Dezember 1949 stand die Firma Koch & te Kock AG sogar unter sowjetischer Treuhandverwaltung. Zwei Jahre später wurde die Tefzet AG endgültig enteignet, und die Unternehmen in Oelsnitz und Auerbach firmierten gemeinsam unter der Bezeichnung VEB Vogtländische Teppichfabriken. Aus diesem wiederum entstand

<sup>201</sup> Vgl. Eva Mahn, Chronologie zur Textilkunst in der DDR, in: Katalog zur Ausstellung Webkunst in der DDR – Das neue Medium der Avantgardekünstler, Galerie Neiriz, Berlin 1985, S. 29, neue Abteilung „Formgebung für die Industrie“ der Akademie für Werkkunst Dresden wird nach Berlin verlagert, ebenfalls 1953 Gründung der Hochschule für Bildende Künste Dresden.

Siehe auch „Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin“, Berlin 1959.

<sup>202</sup> Vgl. Werner Michael (Dozent und Leiter Abt. Textil), 10 Jahre DDR, Hochschule für bildende und angewandte Kunst (Hrsg.), Berlin 1959, S. 16.

<sup>203</sup> Die 1948 gegründete Akademie für Werkkunst wurde 1953 wieder aufgelöst und alle angewandten Fachbereiche der Dresdener Akademie nach Berlin geholt.

<sup>204</sup> Vgl. Hiltrud Ebert, Drei Kapitel Weißensee/Dokumente 1946–1957, Kunsthochschule Berlin Weißensee/Hochschule für Gestaltung, Berlin 1996, S. 91, 145, 235 f.

der VEB Adorfer Teppich- und Textilwerke. Am 1. Januar 1950 ging schließlich die Firma Koch & te Kock vollständig in Volkseigentum über. Nach Abgeltung der ausländischen Vermögensanteile durch die Regierung der DDR wurde das Unternehmen in VEB Halbmond-Teppichfabrik umbenannt. In der Teppichbranche des Vogtlandes entwickelte sich ein Konzentrationsprozess, der auf lokale Traditionen und Befindlichkeiten keine Rücksicht mehr nahm. Der VEB Vogtländische Teppichfabriken (ehem. Tefzet AG) wurde dem VEB Halbmond angeschlossen und ein Teil des Warenzeichens von Koch, der Halbmond mit siebenzackigem Stern, wurde als neues Logo des neuen VEB Vereinigte Vogtländische Teppichfabriken Halbmond geführt. Damit entstand das größte Teppichunternehmen in der DDR.



Abb. 24: Eigenwerbung der Teppichfabrik, Quelle: Autor

Im Jahre 1954 arbeiteten im VEB Halbmond bereits 2.024 Beschäftigte. Eine der erfolgreichen Neuerungen war in Kooperation mit dem Kunstseidenwerk „Friedrich Engels“ in Premnitz die Herstellung von Teppichflor aus 100 Prozent Dederon. In dieser Art wurden fortan die anlassgebundenen Geschenketeppiche produziert. Ein Jahr darauf stellte der VEB Halbmond Teppiche als erster Hersteller in Deutschland unter anderem eine Sonderanfertigung von sechs Axminster-Riesenteppichen (9 x 12 m) aus Dederon für den Export nach Indonesien her.

Die Nachfrage nach preiswerten Bildteppichen war groß. Ein Exportschlager waren Kopien nach Ölgemälden russischer Maler. Neben einem „Troika-Teppich“, der einen dreispännigen Schlitten vor einer Winterlandschaft zeigt, wurde nach Iwan Schischkins und Konstantin Sawitzkis „Morgen in einem Kiefernwald“ der sogenannte „Bärenteppich“<sup>205</sup> entworfen, welcher ursprünglich als Gastgeschenk der Belegschaft für die 5. Weltfestspiele 1955 in Warschau

gedacht war. Produziert wurde dieser dann im VEB Wurzener Teppichfabriken.

Das Unternehmen exportierte 1957 in 20 Staaten und unterhielt geschäftliche Beziehungen mit 40 Ländern. Diese Erfolge sollten mit dem neuen Sortiment „Wandschmuck“ auf der Leipziger Frühjahrsmesse vorgestellt werden.

Der VEB Halbmond bekam 1963 für seine hochwertigen Produkte erstmals Leipziger Messesgold verliehen, und bis 1989 folgten zahlreiche weitere Auszeichnungen.

1965 wurden 52 Prozent der Produktion für den Export bestimmt, und Ausfuhren erfolgten in 57 Länder. Der hohe Produktionsausstoß machte die Realisierung von Großaufträgen, wie 1966 ein Teppich von 12 mal 24 Meter in Hellblau und Rosa für den japanischen Kaiser, möglich. So wurde auch im Vorfeld des Deutschen Turn- und Sportfestes 1969 das Leipziger Zentralstadion mit Fußbodenbelag „Made in Oelsnitz“ ausgestattet.

Mit der Eingliederung des VEB Wurzener Teppichfabrik und des VEB Thüringer Teppichfabriken Münchenbernsdorf in den VEB Vereinigte Vogtländische Teppichfabriken Halbmond entstand 1970 ein Großbetrieb. In Gera wurde eine Stelle für Bildung, Forschung und Entwicklung von Teppichen eingerichtet. Die letzte Erweiterung des Werkes erfolgte 1972 durch die Übernahme der nunmehr verstaatlichten Firma Krauss & Co. KG in den VEB Halbmond, die als „Produktionsbereich Rute-II“ eingegliedert wurde.

<sup>205</sup> Siehe Abb. 5 im Anhang, S. 11.

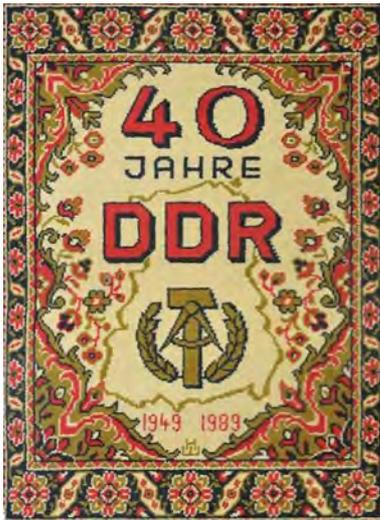


Abb. 25: 40 Jahre DDR (Ausschnitt),  
© Foto E. Sommer -Freie Presse

Szenen für den Fernsehfilm der DEFA „Eva und Adam“, am 16. und 26. September 1973 in vier Folgen ausgestrahlt, wurden in den Betriebsräumen des VEB Halbmond gedreht. Im Jahr 1974 folgte die Auszeichnung mit dem Karl-Marx-Orden, eine Motivation für die Arbeiter, die 1975/76 die Bodenbeläge für den Palast der Republik produzieren sollten.<sup>206</sup> Neun Jahre nach seiner Eingliederung wurde der VEB Thüringer Teppichfabriken Münchenbernsdorf 1979 aus dem Großbetrieb wieder ausgegliedert. Ein Jahr später nach den Feierlichkeiten „100 Jahre industrielle Teppichfertigung in Oelsnitz“ wurde der VEB Halbmond-Teppiche Oelsnitz in das VEB Kombinat DEKO mit Sitz in Plauen eingegliedert.<sup>207</sup> In Oelsnitz sind unzählige Bildteppiche industriell hergestellt worden, bestimmt vom offiziellen Festtags-, Gedenk- und Jubiläenkalender der DDR. In kleinen

Serien und verschenkbaren Größe wurden sie zumeist aus preiswerten Materialien nach gepausten Vorlagen gefertigt.

Einer der letzten Aufträge vor dem Ende der DDR war die Produktion des Bildteppichs „40 Jahre DDR“ aus Anlass des Gründungsjubiläums. Er konnte jedoch nicht mehr ausgeliefert werden, da zu diesem Zeitpunkt der Auftraggeber nicht mehr existierte. So verblieb er mit vielen anderen Teppichen zunächst im Archiv, auch aus Angst vor einem Bildersturm.

#### 4.6 VEB Textilkombinat Cottbus

Cottbus war seit dem 15. Jahrhundert eine Tuchmacherstadt, doch es gab auch Unternehmen, die Teppiche herstellten. So existierten noch bis nach dem zweiten Weltkrieg mehrere Firmen.



Abb. 26: Kreml in Moskau, © Foto  
Robert Polidori

Beispielsweise wurde 1861 die erste Teppichfabrik vom Unternehmer Theodor Kühn gegründet. Hier stellte man handgeknüpfte und maschinengewebte Teppiche aus Wolle und Jutegarn her. Nach der Übernahme dieser Fabrik durch Oskar Prietsch erlangte die Firma durch den Orient-Teppich einen internationalen Ruf. Später wurde sie im Rahmen eines Zusammenschlusses zur Vereinigten Smyrna-Teppichfabrik AG. Man produzierte von der Enteignung 1953 an mit der Tournytechnik und der Axminstertechnik im Werk III der Cottbuser Wollwarenfabrik jährlich etwa 50.000 bis 65.000 Quadratmeter Teppich. Diese Kapazitäten wurden 1957 dann nach Oelsnitz, Wurzen und Münchenbernsdorf verlagert.

Der VEB Teppiche Cottbus entstand aus der 1972 verstaatlichten Teppichfabrik Krüger & Hahn, welche Teppiche, Brücken, Läufer und Vorleger herstellte. Seit

<sup>206</sup> Siehe Kap. 3.3.1, Zur Geschichte, S. 22.

<sup>207</sup> Recherche vor Ort im Teppichmuseum auf Schloss Voigtsberg in Oelsnitz/Vogtland 02/2013.

ihrer Gründung 1894 bis zur Stilllegung 1991 waren die Spezialität der Firma wertvolle handgeknüpfte Teppiche nach Mustervorlagen.

Die Teppichfabrik Richard Otto wurde 1924 gegründet. Sie stellte handgeknüpfte Teppiche mit repräsentativem Charakter her, aber auch Axminsterteppiche gehörten zum Sortiment. In den ersten Nachkriegsjahren wurden Unmengen an Läufern als Reparationsleistung für den Kreml in Moskau geknüpft. Bei der Übergabe an Soldaten der Roten Armee entdeckten diese das Foto eines für das Hamburger Hotel „Vier Jahreszeiten“ angefertigten Teppichs (400 x 500 cm) mit einer, von Schiffen umfahrenen Weltkugel in der Mitte. Sie bestellten den gleichen Teppich in veränderter Form ebenfalls für den Kreml. Bei dieser Auflage wurden die Hamburger Wappen in den Ecken durch Hammer und Sichel ersetzt und an die geografische Stelle Moskaus ein roter Punkt geknüpft. Später, 1949, entstand nach einem Entwurf von Paul Mayer-Sandow der große Cottbuser Stadtteppich mit den Maßen 320 mal 240 Zentimeter, der einst den Sitzungssaal der Stadtverordneten schmückte. Erwähnenswert ist auch für 1957 die Anfertigung der Teppichausstattung für einen Salonzug. Der Zug, hergestellt im Waggonbau Görlitz, bestand neben Schlaf- und Speisewagen aus einem Laborwagen und einer rollenden Krankenstation für den chinesischen Regierungschef Mao Tse Tung.

Nach dem Tod des Inhabers der Firma ging der Betrieb am 1. Januar 1961 an die VEB Wurzenener Teppichfabrik, die Belegschaft von 30 bis 35 Leuten ging an das TKC. Die Handknüpferei wurde allerdings schon 1963 eingestellt.

Der VEB Teppiche Cottbus war die Ausnahmeerscheinung einer stark entwickelten und dominierenden Tuch-, Textil- und Bekleidungsindustrie. Seine Produktion, die von Kunstgewerbetepichen mit eingeschlossen, hatte einen eher exotischen Charakter. Beziehungen zur Tuchindustrie ergaben sich vor allem aus dem Material- und Veredelungsbedarf.<sup>208</sup>

#### 4.7 Die Werkstatt von Margaretha Reichardt in Erfurt-Bischleben

Die am 6. März 1907 in Erfurt geborene Margaretha Reichardt war eine der wichtigen Vertreterinnen des Bauhauses. Ihr bevorzugtes Metier war der gewirkte Bildteppich. Sie entwarf und webte Stoffe für Raumausstattungen, Kleidung, Möbel und freie Arbeiten. Die künstlerischen Webereien nannte sie „Fadenspiele“. Margaretha Reichardt vertrat die Ansicht: „Das Bauhaus ist eine künstlerische Herausforderung an den ganzen Menschen gewesen. Das harmonische Zusammenwirken aller Künste wurde zu meinem Lebensprinzip.“<sup>209</sup> Das ist einer ihrer oft zitierten Sätze, denn sie war ihr Leben lang bemüht, das Erbe des Bauhauses aufrechtzuhalten.

Sie begann ihre Ausbildung mit 14 Jahren an der Staatlich-Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Erfurt und bewarb sich 1925 am Bauhaus Weimar. Imatrikuliert wurde sie jedoch 1926 in Dessau an der Hochschule für Gestaltung und begann mit dem Vorkurs bei Josef Albers und László Moholy-Nagy, dem Unterricht bei Paul Klee, Wassily Kandinsky, bei dem sie Hospitantin in der freien Malklasse wurde, und Joost Schmidt. Sie konnte sich in der Weberei bei Gunta Stölzl<sup>210</sup> spezialisieren.

<sup>208</sup> Vgl. ACOL Gesellschaft für Arbeitsförderung GmbH (Hrsg.), Dokumentation: 50 Jahre Textilindustrie Cottbus, S. 17 f. und Anhang, [www.acol.de](http://www.acol.de), PDF (am 18.06.2013).

<sup>209</sup> Vgl. [http://www.bauhaus-2019.de/html/img/pool/Projekte\\_Kreis\\_Weimarer\\_Land\\_19.12.2008.pdf](http://www.bauhaus-2019.de/html/img/pool/Projekte_Kreis_Weimarer_Land_19.12.2008.pdf), PDF (am 12.03.2011).

<sup>210</sup> Siehe Magdalena Droste/Bauhaus-Archiv (Hrsg.), Gunta Stölzl – Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Berlin 1987.

Ihre Gesellenprüfung legte sie 1929 vor der Handwerkskammer in Dessau ab. Im Juli 1931 erhielt sie als Textildesignerin das Bauhausdiplom Nr. 54 der Weberei.<sup>211</sup>

Ab 1930 wurde Margaretha Reichardt freie Mitarbeiterin in der Webereiwerkstatt. Sie war dort entscheidend an der Bespannung für Stahlrohrmöbel, dem Eisengarn, beteiligt. Es folgten weitere Projekte wie an der Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau bei Berlin und dem Operncafé Dessau. 1931 verließ sie die Hochschule, um in den Niederlanden zu Studienzwecken bei dem Grafiker und Designer Piet Zwart zu arbeiten.<sup>212</sup>

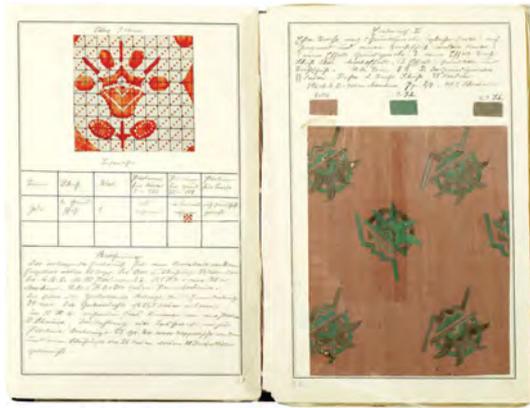


Abb. 27: Entwurfsbüchlein von 1928

Im Jahre 1933, wieder nach Erfurt zurückgekehrt, gründete sie zunächst im Severihof 3 die Handweberei-Werkstatt „Grete Reichardt“ und bildete im Laufe der Folgejahre über 50 Weber im Sinne des Bauhauses aus. Die Kurzform ihres Namens sollte von nun an ihr Markenzeichen sein. Die Teilnahme an vielen Ausstellungen, wie die 1936 im Grassi-Museum Leipzig, und die Würdigung ihrer Arbeit durch viele Auszeichnungen säumten den weiteren Weg. Ihre Gobelins,<sup>213</sup> Teppiche und Flachwebereien

fanden Bewunderer und Sammler, sodass auch Museen, Theater und andere öffentliche Einrichtungen ihre Werke ankauften. Bei der Weltausstellung in Paris erhielt Reichardt 1937 ein Ehrendiplom.

Wiederaufgenommene Kontakte aus der Ausbildungszeit und die finanziellen Erfolge erlaubten 1939 den Bau eines eigenen Wohn-Werkstatt-Hauses in Erfurt-Bischleben. Die Vorentwürfe lieferte der Bauhüser Konrad Püschel, die Innengestaltung und Ausstattung organisierte Margaretha Reichardt selbst. Im gleichen Jahr legte sie noch die Prüfung zum Handwerks-Meister ab.

In Mailand verlieh man ihr auf der Triennale 1939 eine Goldmedaille für Entwürfe und 1951 ein Goldenes Ehrendiplom für ausgestellte Gobelins.<sup>214</sup> 1952 wurde sie aufgrund ihrer künstlerischen Leistungen ehrenhalber Mitglied im VBK der DDR.

1953 bot man ihr eine Dozentur an der Landeskunstschule in Hamburg an. 1964 wurde Margaretha Reichardt auf der Messe in Leipzig mit der Auszeichnung „Gute Form“ und 1969 mit der Ehrenurkunde „Mit guten Leistungen auf dem Gebiet Textil“ des Ministeriums für Kultur, der Handwerkskammer und des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands bedacht.<sup>215</sup> Anlässlich des 50. Jahrestages des Bauhauses Dessau verlieh man ihr 1976 eine Medaille zur Anerkennung und Würdigung besonderer Verdienste

<sup>211</sup> Ab 1926 wurde eine neue Satzungen des Bauhauses herausgegeben, die Hochschule für Gestaltung wurde von der Landesregierung Anhalts anerkannt und das Studium konnte mit dem Bauhausdiplom abgeschlossen werden.

<sup>212</sup> Vgl. <http://www.bauhaus-online.de/atlas/personen/margaretha-reichardt> (am 22.03.2012)

<sup>213</sup> Siehe Abb. 7, 17, 34, 101 im Anhang.

<sup>214</sup> Siehe auch Hanna Hofmann-Stirnemann, in: Katalog zur Ausstellung „Grete Wagner-Reichardt – Moderne Bildteppiche“ in der Städtischen Textil- und Kunstgewerbemuseum Chemnitz 1950.

<sup>215</sup> Siehe auch Kunstgewerbemuseum Berlin – Schloss Köpenick (Hrsg.): Grete Reichardt, Walter Gebauer, Günther Laufer: Katalog zur Ausstellung vom 12.09. bis 24.11.1968  
Museum des Kunsthandwerks Leipzig, Städtische Kunstsammlungen Karl-Marx-Stadt (Hrsg.), Grete Reichardt, Katalog anlässlich des 60sten Geburtstages, Leipzig 1967.



Abb. 28: Urkunde zur Medaille "50 Jahre Bauhaus Dessau"; Quelle: Autor/Angermuseum Erfurt



Abb. 29: Urkunde zum Kunstpreis der DDR, Quelle: Autor/Angermuseum Erfurt

um die Wahrung des humanistischen Erbes des Bauhauses. Fünf Jahre später, 1981, verlieh man ihr den Kunstpreis der DDR.

Am 25. Mai 1984 starb Margaretha Reichardt in Erfurt. Die Werkstatt wurde von einer ihrer Schülerinnen, Christine Leister, weitergeführt. Ihr Haus in Bischleben erhielt 1987 den Status eines technischen Denkmals und 1992, acht Jahre nach ihrem Tod, gehört es als Memorialort „Margaretha-Reichardt-Haus“<sup>216</sup> zum Angermuseum in Erfurt. In dem kleinen Museum wird u.a. an den originalen Handwebstühlen die Weberei-Kunst vorgeführt.<sup>217</sup>

## 5 Bildteppichgestalter als Künstler in der DDR

Im Gegensatz zu der in Kapitel 4 beschriebenen Auftragskunst mit klar definierten Vorgaben etablierte sich in der DDR natürlich auch eine freie unabhängige Kunst – wobei die Grenzen zwischen der Auftragskunst und der freien Kunst fließend waren, so auch in der Szene der Bildteppichschaffenden. Denn die künstlerische Freiheit erlosch trotz der strengen staatlichen Kontrolle nicht. Die Kunst verlor nicht die Fähigkeit, sich mit rein ästhetischen oder kritischen Themen zu befassen.

Künstler in Ost-Deutschland zu sein war mit einer grundsätzlich zwiespältigen gesellschaftlichen Rolle verbunden. Auf der einen Seite beneidete man Sie, um die scheinbare Freiheit, sich den Tagesablauf selbst organisieren zu können; die hohen Preise der Werke in den Galerien zeugte scheinbar von gigantischem Einkommen.<sup>218</sup> Auf der anderen Seite wollte niemand einen solchen „Paradiesvogel“ in der Familie haben. Denn Sätze wie: Sie/Er ist Künstler geworden? Das ist doch kein ordentlicher Beruf. Brotlose Kunst!, mochte niemand gern hören.<sup>219</sup>

In der Deutschen Demokratischen Republik gab es eine sehr aktive Szene von Künstlern, welche sich hauptsächlich mit dem Textil beschäftigten. Künstler, die sich eben nicht ausschließlich beispielsweise als Maler/Malerin verstanden. Gemeint sind Künstler, welche entweder als Entwerfer und Weber in Personalunion auftraten, die absolut frei und vorlagenlos direkt am Webstuhl arbeiteten, nur mit einer Idee, einer kleinen Skizze oder einem klaren Bild im Kopf,<sup>220</sup> oder reine Entwerfer, welche Kartons – so nennt man die Webvorlagen – erstellten und anschließend vom Handwerker umsetzen ließen. Künstler und Weber arbeiteten in diesem Fall so eng zusammen, dass jeder Strich auf dem Karton textil gedacht werden konnte. Expressiv, formal oder figürlich – für jede Herangehensweise lassen sich beispielhafte Namen nennen.

Jedoch steckte der ostdeutsche Textilkünstler in einer besonderen Situation, wenn er nicht gleichermaßen in einer anderen Kunstgattung etabliert war. Anders als beispielsweise bei Autoren, die auch für die Schublade oder nur für eine kleine Interessiertengemeinde schrieben, oder Musiker, die sich zu Hausmusik und zu privaten Matineen oder Soireen trafen, oder Malern und Grafikern, die neben dem staatlichen

<sup>216</sup> Vgl. Faltblatt der Freunde des Angermuseums e.V. – Arbeitsgruppe Margaretha Reichardt (Hrsg.) zur Person, gefördert durch das Kulturrat der Stadt Erfurt, Erfurt 1994.

<sup>217</sup> Angermuseum Erfurt, Arbeitsgruppe „M. Reichardt“ und Kreis Weimarer Land (Hrsg.), Margaretha Reichardt (1907–1984) – Textilkunst, Erfurt 1995.

<sup>218</sup> Allerdings hatten die meisten DDR-Künstler kaum die Möglichkeit zum Nebenerwerb, was bedeutet, dass wenn dieser nicht beispielsweise als Lehrkraft, als Funktionär arbeiteten, oder in einer ausgleichenden Beziehung lebten nahe der Armutsgrenze zu existieren gezwungen sind. Denn am Ende entsprechen die Renten dem geringen Einkommen.

<sup>219</sup> Vgl. Bodo Brzóška, Weshalb die ostdeutschen Künstler keine anständigen Menschen sein können, in: Kulturpolitik (Quartals-Zeitschrift des BBK) Nr. 3/September 2009, S. 16.

<sup>220</sup> Vgl. Ingeborg Flierl, Inge Flierl -Tapisserie, Berlin 1990.

Ausstellungsbetrieb in inoffiziellen Wohnungsgalerien ihre Arbeiten zeigten, konnte sich unter Bildteppichgestaltern kaum eine Subkultur entwickeln. Die Gründe dafür sind in der Materialgebundenheit und den speziellen Werkzeugen zu suchen. Wollte man einen Gobelin fertigen, benötigt man gut gekämmte, gezwirnte und in den unterschiedlichsten Nuancen gefärbte Wolle, einen Hochwebstuhl oder Webrahmen und unverhältnismäßig viel Zeit. Dieser immense Aufwand machte die Schöpfung eines repräsentativen Bildteppichs abhängig von Geldgebern und offiziellen Aufträgen, war also wenig geeignet als Mittel zur Darstellung avantgardistischer Ideen.

Dennoch, gerade wegen der speziellen Verhältnisse konnte sich die kleine Gemeinde genau, war stark vernetzt. Man traf sich auf Messen, Ausstellungen und Symposien, tauschte sich über Erfahrungen und Bezugsquellen aus, entwickelte u.a. Mangelkompensationsstrategien.

In finanzieller Hinsicht waren Textilkünstler mit öffentlichen Aufträgen sehr gut gestellt. Da die Produktion größerer Bildteppiche kostspielig ist, entfielen auf die Gestalter entsprechend hohe Anteile. Renten waren staatlich gesichert, Steuerabgaben festgelegt.

Die ostdeutschen Künstler im allgemeinen, deren Einkommen, aber auch deren Ausgaben, im Durchschnitt gering waren, hatten einen kleinen Vorteil bei der Rentenbemessung. Denn der Einigungsvertrag sah vor, dass DDR-Künstlern – im Gegensatz zu Künstlern der „Alten Bundesländer“ – die Rente schon ab 1949 durch die aber erst 1983 gegründete Künstlersozialkasse, ermittelt und berechnet wurde.<sup>221</sup> Dieser Umstand bewahrte viele Gestalter vor prekären Zuständen nach dem Ende der DDR.

Anstellungen als Lehrer, Professor oder Zirkelleiter, Sammlerkontakte ins Ausland und privat gegen frei konvertierbare Währung verkaufte Werke, privates Mäzenatentum und nationale Anerkennung durch Museen, Galerien, Liebhaber und Sammler führten zu vergleichsweise kleinem Wohlstand ostdeutscher Künstler. Günstige Lebensumstände und die relative Befreiung von den Alltagsbanalitäten konnten dann eine thematische Entgrenzung der Kunst, ein Arbeiten außerhalb der Dogmen des staatlichen Kulturbetriebes zur Folge haben.

Folgend werden einige Künstler mit Bildbeispielen aufführen, welche als freischaffende Teppichgestalter erfolgreich waren, stilistische Akzente setzten und repräsentativ für diese Gattung in der DDR waren, Künstler, welche finanziell erfolgreich oder durch familiären Hintergrund abgesichert und so ihrem Credo nie untreu waren.



Abb. 30: Marianne Ehrler, „Der Kaligrafische“, Applikationsstickerei von 1979, 330x425 cm

Marianne Ehrler:

Unabhängig von dem, was der Mainstream vorschrieb, entwickelte die 1939 in Schwerin geborene Marianne Ehrler eine sehr persönliche Sprache. Sie war als eine sehr wichtige Textilkünstlerin der DDR in unzähligen Museen und Ausstellungen zu sehen. Ihre Art, Bilder aufzufassen und zu komponieren, machte ihre Werke unverwechselbar. Sie liebte es, kleine Einzelmotive in ähnlicher Farbigkeit

<sup>221</sup> Vgl. Carroll Haak, Die bildende Künstler und ihre Rente, in: Kulturpolitik (Quartals-Zeitschrift des BBK) Nr. 3/September 2009, S. 11–15.

aufzureihen, zu schichten, sodass ganze geordnete Universen und ornamentale Collagen entstanden.

Studiert hat sie von 1960 bis 1966 Textilgestaltung an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung in Halle (Saale). Nach einer kurzen Anstellung in der Entwurfsabteilung des VEB HAWEBÄ arbeitete sie ab Mitte der 1970er Jahre meistens großformatig freischaffend als Textilkünstlerin. An ihren Arbeiten lässt sich der Wandel der ostdeutschen Textilkunst in den wichtigen Jahren zwischen Mitte der 1960er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre gut ablesen.

Da sie ohne Vorlagen arbeitete, wurde ein unentwegtes Korrigieren notwendig, ein ständiges wieder Auftrennen der Arbeiten. Das machte den Weg zum Endergebnis zwar unkalkulierbar, zaubert in ihre Arbeit aber eine einzigartige Spontaneität und Frische. Diesen Weg beschritt sie konsequent bis zu ihrem überraschenden Tod 1984 in Halle (Saale).<sup>222</sup>

*Abb. 31, S. 73: Marianne Ehrler, „Tiere“, Gobelin von 1966, 107x187 cm*

*Diese frühe Arbeit zeigt im Handwerk deutlich die Auffassung der Halleschen Schule. Formumgrenzend sind nach den Vorbildern der klassischen Moderne klare Farben aneinander gesetzt, ohne aber mit der möglichen Abstufung von Warm zu Kalt oder Sfumato im Hintergrund Raum zu schaffen. Stattdessen staffelt sie die seitenansichtigen Tiere und Pflanzen ohne Größenunterschied in fünf Schichten übereinander, wobei die oberste Reihe den Himmel darstellt. Dadurch werden die Einzelmotive, einem Bericht ähnlich, gleichbedeutend aufgezählt. Die Tiere existieren einträchtig nebeneinander, wie in einem Garten Eden, Exoten neben Heimischen.*

---

<sup>222</sup> Christine Keisch, „Marianne Ehrler“, in: Bildende Kunst 8/1984



Abb. 31: Marianne Ehrler, „Tiere“; Gobelin von 1966, 107x187 cm

Apitsch, Birgit	Hensen, Gottfried	Pohl, Gertraude
Austen, Rudolf	Henze, Holtrud Helene	Polster, Gisela
Ballarin, Lotte	Hernbeck, Lieselotte	Prange, Cristl
Baumgart, Eva	Herre, Ute	Pröhl, Dieta
Bekker, Anne Rose	Hildebrand, Rosemarie	Raasch, Marlies
Bieniek, Monika	Höfer, Leni	Rassbach, Steffi
Böhm, Hildegard	Hoffmann, Christa&Werner	Rataiczyk, Rosemarie&Werner
Borisch, Helga	Jaensch-Zymer	Reichardt, Margaretha
Böttcher, Agathe	Jährling, Anneliese	Reichardt, Thea
Bruhn, Rüdiger	Jaraus, Karin	Reichenbach, Hannlore
Creutzburg, Gerlinde	Jeitner, Christa Maria	Riebesel, Marielies
Crodel, Elisabeth	John, Angelika	Rinck, Sigrun
Decker, Susanne	Kleemann, Dora	Sauermilch, Wilhelm
Diedering, Fritz	Klotz, Klaus-Dieter	Schade, Maria
Dölker, Richard	Knabe, Willi	Scharper, Eve
Drasdo, Ulrike	Köster, Christina	Schill, Christiane
Dreyer, Christine	Krämer, Lies	Schmitz, Gretel
Eczko, Horst	Krause, Ilse Maria	Schober, Maria
Ehrler, Marianne	Kurme, Gertraud	Schöpa, Karin
Flierl, Beate	Langbein, Bärbel-Katrin	Schulze, Annerose
Flierl, Ingeborg	Lehmann, Ellen	Seidel-Zaprasis, Christel
Förster, Sibylle	Legler, Edith	Sitte, Willi
Freymann, Annemarie	Leweke, Christine	Stark, Martina
Gaube, Gudrun	Ließke, Dagmar	Starke, Katrin
Glauche, Irmgard	Lindemann, Rolf	Steinaecker, Elisabeth von
Götte, Julika	Markwardt, Monika	Stephan, Heike
Götze, Inge	Mehnert-Pfabe, Elisabeth	Stroedicke, Ursula
Grade, Gisela	Meinl, Gesina	Teichmann, Carola
Groth, Heidi	Messerschmidt, Marianne	Treß, Hildegard
Hahn, Elke	Metzkes, Elrid	Trommer, Konstanze
Hakenbeck, Harald	Michael, Barbara	Töpfer, Bärbel
Hammer, Kristine	Moxter, Roswitha	Tzschichold, Monika
Händler, Ute	Müller, Renate	Voigt, Renate
Hanisch, Gudrun	Müller, Rolf	Wagner, Hans
Happach, Frederike	Müller, Thekla	Wiedemann, Gerda
Hartung, Cordula	Müller-Kuberski, Ingrid	Wiederhold, Barbro
Heinrich, Wiebke	Müller-Reimkasten, Antje&Ulrich	Willbarth, Brigitte
Helbig, Karin&Klaus	Näder, Sonja	Woitinek, Heidi
Helbing-Erben, Carola	Nolting, Carmen	Wolf, Elke
Heller, Bert	Pank, Sabine	Wolfram, Christine
Henschel, Traude-Maria	Paris, Ronald	

Einige öffentlich in Erscheinung getretene Textilkünstler/-innen und Künstlergruppen

Rolf Müller:

Rolf Müller wurde 1941 in Sachsendorf/Thüringen geboren. Er studierte von 1959 bis 1963 an der Karl-Marx-Universität Leipzig Kunsterziehung und Germanistik, arbeitete von 1963 bis 1965 als Lehrer in Hildburghausen und Leipzig. Er studierte von 1965 bis 1970 im Studiengang Malerei/Textil an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein Halle bei Prof. Lothar Zitzmann und Prof. Willi Sitte, arbeitete von 1970 bis 1987 als Lehrer im Hochschuldienst an der Burg im Fachgebiet Naturstudium, von 1987 bis 1993 Angewandte Malerei/Textil. Rolf Müller wurde 1991 mit der Gründung des Fachgebietes Kunstpädagogik an der Burg beauftragt und baute dort mehrere Studiengänge im Bereich auf. Im Jahr 1994 wurde er zum Professor für Kunsterziehung an der Burg berufen, war 2000 Gastprofessor in HANOI an der Academy of Art and Design. Als Gobelin-Künstler und Grafiker hatte er seit 1975 zahlreiche Einzelausstellungen und Beteiligung an nationalen und internationalen Ausstellungen.

Seine Gobelins thematisieren Schmetterlinge, Pflanzenteile und Landschaften, bis hin zu geometrischen Figuren. Zusammenfassend entstand in der Mitte der 1980er Jahre eine Gobelinserie von elf Arbeiten mit dem Titel „Quadrate“.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Vgl. Gerald Schellhorn, „Rolf Müller“, in: *Bildende Kunst* 11/1985, S. 510ff.; Siehe auch Ralf-Michael Seele, „Unterwegs zu sich selbst“, „Das Fremde im Eigenen – Das Eigene in Fremden“, in: Rolf Müller – Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie ADA, Meiningen 2001, S. 5-8.



Abb. 32: Rolf Müller, „Quadrate X“, Gobelin von 1984, 100x100 cm

*Diese zehnte aus einer Serie von 11 Gobelins stammende Arbeit zeigt eine dem Künstler typische Farbigkeit. Sanfte erdige Töne in starken Kontrasten. Man sieht eine flache bis leicht hügelige Landschaft mit grafischem, asiatisch anmutendem Gestus. Fast im Schnittpunkt der Diagonalen markiert sich eine rote Sonne auf hellem Grund. Gerahmt ist der Bildteppich von einem beige-hellbraunen monochromen Band, welches die losen Formen der Binnenfläche zusammenhält.*

### Ingeborg Flierl

Die 1926 in Berlin geborene Künstlerin lernte zunächst einen landwirtschaftlichen Beruf, bevor sie 1946 bis 1950 bei Prof. Georg Tappert an der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin Charlottenburg Kunstpädagogik und 1950 bis 1952 bei Prof. Hans Orłowski an der Hochschule der Bildenden Künste Angewandte Malerei studierte. Seit 1953 arbeitet sie freischaffend sehr erfolgreich vor allem als Gobelinkünstlerin. Sie arbeitet von Anfang an allein, färbt die Wolle selbst, richtet den Webstuhl ein und setzt die eigenen Entwürfe um. Sie ist als starke Kritikerin der Verflachung und Sinnentleerung des Mediums, mit ihren Motiven immer um einen Inhalt bemüht, wehrt sich gegen die modischen Materialeexperimente der späten 1960er Jahre und produziert

in der Tradition des klassischen Bildteppichs tiefgründige, manchmal sogar politische Gobelins. Ingeborg Flierl thematisiert beispielsweise den sauren Regen, menschliche Schwächen oder Gentechnik mit einem reichen Spektrum an Symbolen und Formen und legt dabei großen Wert auf das solide Handwerk. Ihre Konsequenz findet schnell Freunde, und sicher half der Ehemann, der Architekt Peter Flierl, Abnehmer für die Kunst zu finden, sodass an Ausstellungen im In- und Ausland, Aufträgen und Ankäufen kein Mangel war.<sup>224</sup>



Abb. 33: Ingeborg Flierl, „Familie“ Gobelin von 1973

Im Jahr 1973 war Ingeborg Flierl selbst lange Mutter und schuf diesen Bildteppich. Sie rahmt die dreiköpfige junge Kleinfamilie zweifach ein, indem sie den Inhalt mit einem schmalen Außenrahmen in der wiederkehrenden Farbigkeit der Figuren fasst und einem zweiten breiteren Innenrahmen, der mit zerwehten Lichtflecken als Signaturgrund, als gestalteter Schmuckrahmen und als Standfläche für den knienden Vater, der sein Kind hochhält, dient. Im Zentrum auf rotem Grund sitzt die junge Mutter und streckt ihrem Kind die Arme entgegen. Der rote Grund scheint gleichzeitig als Picknickdecke gemeint zu sein, welche unter dem Flug der weißen Taube die volle Sonne wärmt. Vielleicht als ein Hinweis auf Defloration oder die Vanitassymbolik der holländischen Malerei sind die geknickten Tulpen hinter dem Mann zu verstehen, anders als die üppigen Früchte nahe der fruchtbaren Frau.

<sup>224</sup> Vgl.: Inge Flierl, Tapisserie, Berlin 1990

Marielies Riebesel

Marielies Riebesel wurde 1934 in Bombeck/Altmark geboren. Sie studierte von 1953 bis 1959 bei Willi Sitte Textilgestaltung an der Burg Giebichenstein, der heutigen Kunsthochschule in Halle, und arbeitete von 1961 bis 1965 als Gestalterin in der Halleschen Textilmanufaktur HAWEBA. Anschließend arbeitete sie bis zu ihrem Tod 2015 als freischaffende Textilrestauratorin, Theaterausstatterin und Künstlerin.<sup>225</sup>

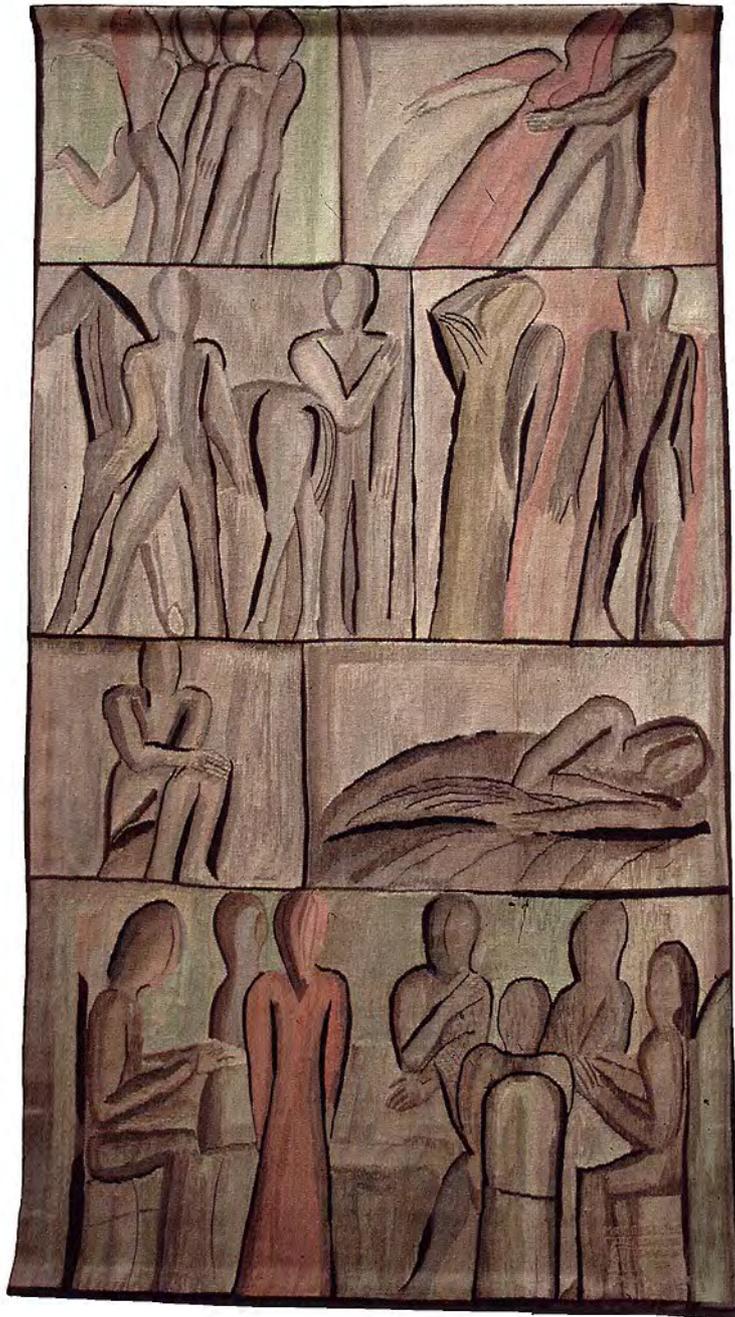


Abb. 34: Marielies Riebesel, „Figuren“, Gobel, 300x160 cm

<sup>225</sup> Vgl. Reinhard Wylegalla, „Die Hallenser Textilgestalterin Marielies Riebesel“, in: *textilkunst International*, Heft 4 – 35. Jahrgang 2007, S. 174-177; Rüdiger Giebler, „Kunst nicht nur für Könige“, in: *Mitteldeutsche Zeitung* von 21.07.2009

Abb. 34, S. 78: Marielies Riebesel, „Figuren“, Gobelin, 300x160 cm

Diese Arbeit ist eine der wenigen Ausnahmen, denn die Künstlerin Marielies Riebesel arbeitete sonst ausschließlich unisono als Entwerferin der Kartons und als Ausführende der Bildteppiche in der eigenen Werkstatt. Ihre Arbeiten sind meistens sehr grafisch angelegt und hatten in ihrer Frühphase Flora und Fauna zum Thema. Großformatige Vorhänge für öffentliche Auftraggeber und unzählige Gobelins sind entstanden und in vielen Ausstellungen gezeigt worden.

Im Laufe der Jahre wechselte sich ihr Fokus zu den Belangen des Menschen in seiner Umwelt. Die hier gezeigte Arbeit ist dafür beispielhaft, denn sie zeigt die Figuren schwach räumlich in direkter Seitenansicht. Der Bildteppich ist angelegt wie eine Bildergeschichte. Der offenbar als Aquarell oder in lavierter Tusche ausgeführte Entwurf ist so detailreich wie möglich umgesetzt worden, sodass feinste Nuancen in Wolle übersetzt wurden. In den letzten Jahren ihres Schaffens wurde die Farbigkeit kontrastreicher, die Figurinen abstrakter und grafischer, bis zur Zeichenhaftigkeit.

## 6 PGH „Volkskunst an der Ostsee“

### 6.1 Zur Vorgeschichte

1927 erließ die Provinzialregierung in Stettin wegen der drohenden Überfischung ein dreijähriges Fangverbot in der südlichen Ostsee. Fischer ohne Fisch und die Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre zwangen die Regionalverwaltung in Greifswald, alternative Erwerbstätigkeiten für die Betroffenen zu suchen, um eine drohende Umsiedlung abzuwenden. Not macht erfinderisch, und man versuchte es zunächst, weil naheliegend, mit dem Erwerb des Lebensunterhaltes in der Landwirtschaft.



Abb. 35: Peter Heymanns Croy-Teppich von 1554, 446 x 690 cm

Werner Kogge, der damalige Landrat, erinnerte sich an die Fähigkeiten der Bewohner, Netze und Reusen zu flicken, sowie an die in den Museen zu sehende traditionelle Volkskunst der Ostseeregion und kam auf die Idee, das Teppichknüpfen als Einkommensquelle wiederzubeleben.<sup>226</sup>

Per Annonce wurde über die „Berliner Zeitung“ jemand gesucht, der Anleitung in Gestaltung, Organisation und Logistik für die Produktion von Knüpftteppichen geben konnte. Rudolf Stundl meldete sich 1928.

Der am 4. Februar 1897 in Wien geborene Stundl war durch seine Vorgeschichte die erste Wahl für diese Stelle. Er stammte aus einfachen Verhältnissen und hatte aufgrund seiner Ambitionen früh Kontakt mit der bäuerlichen Volkskunst, studierte in Budapest an der Handelsakademie, war in Web- und Knüpfttechniken ausgebildet und hatte Erfahrungen als Musterentwerfer und bei der Restaurierung orientalischer Knüpftteppiche.

Der ersten Idee, Kopien orientalischer Teppiche mit bis zu 5.000 Knoten pro Quadratmeter anzufertigen, standen ein starker Lobbyismus und ein satter Markt (ein Teppich gegen ein Pfund Heringe) gegenüber. Stundl bemühte sich, durch „Feldforschung“ einheimische Ornamente und Zeichen aus der Volkskunst der Küste Pommerns und auf finnischen Ryen zu finden, welche für eine Neuauflage und

<sup>226</sup> Vgl. Rainer Behrends, Die Entstehung einer neuen Volkskunst an der Ostsee – das Lebenswerk von Rudolf Stundl, in: Knüpftteppiche und Keramiken, Katalog zur Ausstellung Zur Geschichte des Kunsthandwerks in der DDR bis 1960 -Teil II, in der Galerie im Hörsaalbau der Karl-Marx-Universität Leipzig (Hrsg.) vom 05. bis 23.12.1981, Leipzig 1981.

Weiterentwicklung des Teppichknüpfens auf dem Hochwebstuhl taugten. Sicher hat er auch den sogenannten Croy-Teppich gekannt. Aus diesen Untersuchungen und aus Rücksicht auf die Ausführenden stammte wohl auch die Entscheidung für das Anwenden von Smyrnaknoten oder Ghiordesknoten beim Knüpfen.<sup>227</sup> Man versuchte es zunächst in zwei Dörfern, Lubmin, einem ehemals sommerlichen Badeort, wo die Einwohner an Stadtmenschen gewöhnt waren, und in Freest, einem richtigen Fischerdorf. Im Freester Dorfsaal waren die vom Dorftischler hergestellten Knüpfstühle aufgebaut. Rudolf Stundl begann, die ersten geometrischen Entwürfe zu fertigen, welche mit Lust und Bravour von den Fischerfrauen umgesetzt wurden. Langsam ging man zu Koggendarstellungen, Wald- und Fischmustern über, entdeckte wieder Sinnbilder und Schmuckmotive auf Alltagsgegenständen, wie das Dreifischmuster, den Donnerbesen, die Möwen und Schwäne, den Anker der Fischerboote, das Roggenmotiv, die Mühle und Disteln in den Dünen am Strand wieder.<sup>228</sup> Man entwickelte natürlich wirkende Ornamente in drei Hauptgruppen: geometrische Figuren, Pflanzenornamente und Tiermuster. Letztere sind stark mit dem Wald verbunden, und man verwendete auch Eichblätter und Eicheln, Hirschkäfer, Eichhörnchen und Hirsche als Motiv. Fast alle Fischerteppiche entstanden nach Stundls Vorstellungen und Entwürfen, die er in knotengenaue Knüpfvorlagen umsetzte. Komponiert wurden die Teppiche nach streng mathematischen Aspekten.<sup>229</sup> Grundlegend kann man zwei Mustertypen unterscheiden: erstens die Fries- oder Bandmuster und zweitens die Wand- oder Flächenmuster. Weiter ordnet man in Formsymmetrie und Farbsymmetrie durch Kongruenzabbildungen in vier Abbildungstypen:



Abb. 36: Freester Dankest Teppich

- Verschiebungen,
- Drehung um einen festen Punkt mit festem Winkel,
- Spiegelung an einer Geraden und
- Gleitspiegelung.
- Letztlich bediente sich Stundl kompositorischen Flächenaufteilungen überlieferter Parkettierungen:
  - des Archimedischen Parketts aus Quadraten und gleichseitigen Dreiecken,
  - des japanischen Parketts und
  - des Ornamenttyps aus der Alhambra.<sup>230</sup>

Rudolf Stundl übernahm die Betreuung von zunächst 52 Teppichknüpfern (40 in Freest und 12 in Lubmin), er bekam von seinem Auftraggeber freie Hand, ein dritter Ort, Spandowerhagen, kam hinzu, und es wurden vierwöchige Einführungslehrgänge durchgeführt.

Eine der frühesten erhaltenen Arbeiten ist der „Freester Dankest Teppich“ von 1929 mit dem 34 Fischer namentlich ihren Landrat ehrten.

<sup>227</sup> Vgl. Kurt Feltkamp & Dr. Birgit Dahlenburg, „Freester Fischerteppiche der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald“, in: Katalog zur Ausstellung „Stundl und die Fischerteppiche“, Greifswald 2008, S. 17.

<sup>228</sup> Vgl. Rudolf Stundl, Volkskunst an der Ostsee – PGH des Kreises Wolgast (Hrsg.), Fischerteppiche, Greifswald 1961.

<sup>229</sup> Vgl. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (Hrsg.), Greifswalder Universitätsreden Nr. 127, Greifswald 2007, S. 16.

<sup>230</sup> Vgl. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (Hrsg.), Greifswalder Universitätsreden Nr. 127, Greifswald 2007, S. 17.

Noch war dieses Unternehmen finanziell nicht unabhängig, denn die jährlichen 5.000 Reichsmark für das Material wurden noch bis in die Zeit der Weimarer Republik vom Land bezahlt. Ein Knüpfer bekam pro Stunde etwa 27 Reichspfennig. Das war eine gute Bezahlung, denn man musste etwa 1,5 bis 2,0 Kilogramm Flundern verkaufen, um als Fischer gleiches Geld zu verdienen.

Nach einer kleinen Krise hatte 1930 das Land die finanzielle Unterstützung aufgekündigt. In dieser Zeit knüpften bereits 58 Fischer, 42 in Freest, 12 in Lubmin und 4 in Spandowerhagen. 1932 wurde bereits an 100 Stühlen gearbeitet. Die produzierten Teppiche erwiesen sich als beliebt und markttauglich. Ein Jahr nach dem Wahlsieg der NSDAP, 1934, gründete Rudolf Stundl mit 50 Fischern die „Pommersche-Fischer-Teppich-Heimknüpferei“. Somit wurden alle Abläufe bis hin zum Vertrieb selbst gesteuert. Lokale Verkaufsausstellungen wurden auf die Region ausgedehnt und bald darüber hinaus in Hamburg, Bremen, Braunschweig, Essen und Hannover eröffnet. Die ökonomischen Erfolge zogen größere Aufträge nach sich. So konnten für den Bürgerschaftssaal des Hamburger Rathauses und für den Brunnensaal des Essener Folkwangmuseums große Wandteppiche geknüpft werden.<sup>231</sup> Das Geschäft ging so gut, dass die Fischer wieder ihrer eigentlichen Arbeit, dem Fischen, nachgehen konnten und nur noch im Winter ihren Frauen halfen, die nach und nach das Knüpfen der Teppiche übernommen hatten.



Abb. 37: Pommerscher Jagdteppich

Der künstlerische und finanzielle Erfolg, welcher aus einem ehemaligen Notstandsprojekt erwuchs, begründete sich nicht zuletzt auf der unverwechselbaren, überwiegend maritimen Motivilik, die den Charme und die Ursprünglichkeit der Ostseeküste widerspiegelte. Sogar Teppiche mit einem Lebensbaum und Paradiesvorstellungen sind produziert worden. Es entwickelte sich ein typischer Farbcode für die mit Naturstoffen gefärbte

Schafwolle: Hellblau = Himmel, Dunkelblau = Meer, Grün = Küstenwälder, Braun = Holz der Schiffe, Rot (Ochsenblut) = Segel der Zeesenboote, Grau = Regenhimmel oder Kormorane, Weiß = Möwen oder Schwäne, Ocker = Strandsand, Rehbraun = Wild.<sup>232</sup> Die Gesamtqualität und Farbigkeit der Teppiche kann man als herb bezeichnen. So wird gern mit der Behauptung beworben, Fischerteppiche würden erst richtig schön, wenn ein Regiment Soldaten drüber hinweg marschiert sei.<sup>233</sup>

Weitere Veränderungen standen für die Genossenschaft an. Parteiorgane der Nationalsozialisten übernahmen mit der Leitung des Betriebes auch den zukünftigen Werdegang des Fischerteppichs.<sup>234</sup> So wurde die Volkskunst der südlichen Ostseeküste völkisch umgedeutet und als Fortsetzung uralter germanischer Tradition betrachtet. Mit dieser Vereinnahmung waren allerdings für die Genossenschaft günstige Bedingungen verbunden. Fischerteppiche wurden medial stark beworben, es wurden Verkaufs- und

<sup>231</sup> Vgl. Kurt Feltkamp & Dr. Birgit Dahlenburg, Freester Fischerteppiche der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, in: Katalog zur Ausstellung „Stundl und die Fischerteppiche“, Greifswald 2008, S. 33.

<sup>232</sup> Vgl. Monika Tzschichold, Die Produktionsgenossenschaft – Volkskunst an der Ostsee, in: Diplomarbeit 1962 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle, S. 13.

<sup>233</sup> Vgl. Kurt Feltkamp & Dr. Birgit Dahlenburg, Freester Fischerteppiche der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, in: Katalog zur Ausstellung „Stundl und die Fischerteppiche“, Greifswald 2008, S. 21 ff.

<sup>234</sup> Vgl. Anja Pröb-Kammerer, Die Tapisserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion, Hildesheim 2000, S. 164-169.

Ausbildungsstätten eingerichtet, Großaufträge, Ankäufe und Anweisungen, Fischerteppiche für Dienststellen und öffentliche Einrichtungen anzukaufen, stärkten die Genossenschaft. Reichsminister, hohe Staatsbeamte und Staatsgrößen, wie Alfred Rosenberg<sup>235</sup>, Hermann Göring<sup>236</sup> und angeblich sogar Adolf Hitler, schmückten ihre Privaträume mit dem Dreifisch- oder Vierfisch-Motiv.<sup>237</sup> Mit diesem Beispiel voran statteten sich die deutschen Schifffahrtslinien<sup>238</sup>, Museen, Gauleitungen, Fliegerhorste, Professoren und viele kunstverständige Personen mit Fischerteppichen aus.<sup>239</sup>



Abb. 38: Krösliner Altarteppich mit Dreifisch, Quelle: Autor

1937 vereinigten sich die Knüpferinnen und Knüpfer neu zur „Ein- und Verkaufsgenossenschaft Fischerteppich-Heimindustrie e.V. Swinemünde“, um ein gewisses Maß an finanzieller Sicherheit zu erreichen.<sup>240</sup>

Mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges versiegten alle Einkommensquellen jedoch wieder. Materialkürzungen, Wolle wurde für Decken und Uniformen gebraucht, und Stundls Konflikte mit der Obrigkeit führten schließlich 1943 durch einem Verbot zum Erliegen der Teppichknüpferei.

Auch direkt nach dem Krieg blieb die Materialbeschaffung kompliziert. Aber mit der Hilfe der Sowjetischen Militäradministration konnte 1946 mit dem Teppichknüpfen wieder begonnen werden. Das Jahr blieb hoffnungsvoll, denn Rudolf Stundl – inzwischen frisch verheirateter Ehemann<sup>241</sup> – nahm seine Betreuungsarbeit wieder auf. Die wenigen Weberinnen und Weber der Nachkriegszeit fassten

schnell neuen Mut, was an zwei Teppichen, dem Ornamentteppich von 1946, jetzt im Fundus der Universität Greifswald, und dem Krösliner Altarteppich von 1947 deutlich zu erkennen ist. Letzterer ist ein Beispiel für den Neubeginn in dieser kargen Zeit. Er entstand im Auftrag des Krösliner Pfarrers und wurde schließlich zum Gemeinschaftswerk. Gemeindemitglieder sammelten etwas Geld, Wolle, Flachs und Färbekräuter. Stundl lieferte seinen ersten sakralen Entwurf.

Über die Bedeutung des Dreifisches, wie ihn das Freester oder Krösliner Wappen zeigen, wird spekuliert. Bekanntlich enthält das griechische Wort für Fisch *ἰχθύς* (*ichthýs*) das Glaubensbekenntnis und Erkennungszeichen der frühen Christen: Ἰησοῦς (Jesus) Χριστός (der Gesalbte) Θεοῦ (Gottes) Υἱός (Sohn) Σωτήρ (Erlöser). Es wird vermutet, dass die Fische, wie auch das Dreihäsenfenster an der Nordseite des Paderborner Domkreuzganges, als Triskele geformt, zum Symbol der Dreifaltigkeit wurden.<sup>242</sup>

<sup>235</sup> Alfred Rosenberg – Politiker und führender Ideologe der NSDAP

<sup>236</sup> Hermann Göring – Reichsjagdmeister, Reichsmarschall im Dritten Reich, war für die Gründung der Gestapo sowie die Einrichtung der ersten Konzentrationslager nach 1933 verantwortlich.

<sup>237</sup> Die Ähnlichkeit zum Sonnenrad soll den Verkauf sehr befördert haben.

<sup>238</sup> Vgl. Anja Pröb-Kammerer, *Die Tapisserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion*, Hildesheim 2000, S. 164-169.

<sup>239</sup> Vgl. Kurt Feltkamp & Dr. Birgit Dahlenburg, *Freester Fischerteppiche der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, in: *Katalog zur Ausstellung „Stundl und die Fischerteppiche“*, Greifswald 2008, S. 33.

<sup>240</sup> Vgl. Monika Tzschichold, *Die Produktionsgenossenschaft – Volkskunst an der Ostsee*, Diplomarbeit an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle 1962, S. 10.

<sup>241</sup> Er heiratete die Greifswalder Weberin Frida Pietschmann.

<sup>242</sup> Vgl. Aushänge im Freester Heimatmuseum (August 2014).

## 6.2 Rudolf Stundl in der DDR

Die in der großen Ausstellung „Deutsche Volkskunst“ 1952 in Berlin und Leipzig gezeigten Arbeiten zeugten von einem zeitgenössischen textilen Volksschaffen in der DDR. Letztendlich ging von hier der Impuls aus, die Initiative zur Gründung einer Produktionsgenossenschaft der Teppichknüpfer, auch um diese Unternehmung im planwirtschaftlichen Kontext zu erfassen.

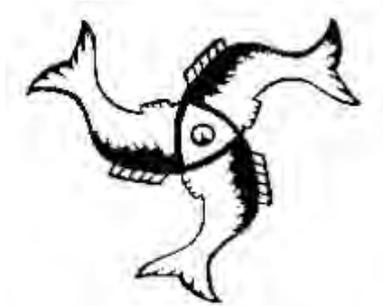


Abb. 39: Dreifisch aus dem Freester Wappen

Das Jahr 1953 war für Rudolf Stundl ein ereignisreiches Jahr. Im Frühling starb Joseph Stalin, und im Juni gab es einen mit sowjetischen Panzern niedergeschlagenen Volksaufstand in Berlin. Der Aufbau des Sozialismus war in vollem Gange. Vor diesem politischen Hintergrund wurden die Fischerteppiche in ein vom Leipziger Zentralhaus für Laienkunst initiiertes Forschungsprojekt eingebunden. Ziel war es, Volkskunstprobleme am Beispiel der Fischerteppiche und der damit verbundenen Kinderzeichnungen zu untersuchen<sup>243</sup> und festzustellen, wie durch ein festes Programm im Zeichenunterricht neuartige, dem sozialistischen Realismus gemäße Teppichmuster zu erarbeiten sind. Die meisten Motive, etwa 60 Prozent, entstanden in den in Schulen eingerichteten Arbeitsgemeinschaften für Sonderzeichenunterricht.<sup>244</sup>

Die Volkskunst erfuhr erneut Förderung durch die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten. Das kulturpolitische Ziel war, die ehemals bürgerliche Kultur durch eine neue Massen- und Volkskultur zu ersetzen. Möglich wurden diese Maßnahmen erst mit der Verstaatlichung und Kollektivierung privat geführter Wirtschaftsunternehmen.

Am 17. Mai 1953 wurde die erste künstlerische PGH der DDR, die Produktionsgenossenschaft „Volkskunst an der Ostsee“, gegründet. Für Rudolf Stundl bedeutete diese Umstrukturierung die Sicherung der Teppichknüpferei, ohne seine Selbstständigkeit aufgeben zu müssen.

Durch eine intensive Öffentlichkeitsarbeit hatte die PGH starken Einfluss auf die Volkskunst der gesamten Region. In Freest wurde 1957 eine Heimatstube gegründet, Handweberei, Tanz- und Liedergruppen lebten auf. Die Genossenschaft selbst, bisher in Freest, Lubmin und Spandowerhagen mit Färberei und Lager ansässig, wuchs erheblich mit Erweiterung ihrer Standorte auf Wolgast (1961), Lassan (1962), Usedom, Zinnowitz und Heringsdorf (1964), später auch auf Karlshagen, Trassenheide, Kröslin, Wiek und Greifswald. An dieser enormen Ausdehnung ist ein hoher Beliebtheitsgrad der Produkte zu erkennen. Mit Unterstützung des Kultusministeriums wurden die Fischerteppiche durch Messeauftritte in Leipzig, Peking und Hanoi, in den Hauptstädten skandinavischer Länder, in Nordafrika und Indien auch international bekannt gemacht. Diese Präsenz und Verbreitung zog natürlich Aufträge gesellschaftlicher Träger nach

<sup>243</sup> Vgl. Kurt Feltkamp, Vierzig Jahre an der Seite Rudolf Stundls, Redemanuskript anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „80 Jahre Freester Fischerteppiche“, Greifswald 2008, S. 2.

<sup>244</sup> Stundl arbeitete mit dem Lubminer Lehrer Leie und seinen Schülern beim Musterzeichnen zusammen. Stundl stellte dort zugunsten der Volkskunst seinen persönlichen Duktus zurück. Siehe auch vgl. Lutz Mohr, Über die Entstehung der Kunst der Fischerteppichknüpferei an der Küste des Greifswalder Boddens, Museum der Stadt Greifswald (Hrsg.), in: Neue Greifswalder Museumshefte Nr. 6/1978 Sonderheft anlässlich 50 Jahre Freester und Lubminer Fischerteppichknüpferei Volkskunst an der Ostsee, Greifswald 1978.

sich. Dies waren oft Jubiläumsteppiche zu runden Gründungstagen von Städten und Universitäten, aber auch für Ministerien und Würdenträger aus der Politik.

Die Fischerteppiche erzielten auch im Privatverkauf enorme Preise. Am Aufwand, einen Teppich zu knüpfen, ändert sich sehr wenig. Für einen Quadratmeter mit 57.600 Knoten und einen Verbrauch von ca. 2,5 Kilogramm Wolle, welche mittlerweile aus der Mongolei importiert wurde,<sup>245</sup> musste 125 bis 160 Stunden gearbeitet werden. Aber die Wertigkeit in der Öffentlichkeit war schließlich am Verkaufspreis ablesbar. Für den Arbeitsaufwand und eine hohe Luxussteuer bezahlte man noch 1955 etwa 800 Mark, 1975 bereits 1.200 Mark und 1985 etwa 2.000 Mark pro Quadratmeter. Die Knüpferinnen und Knüpfer verdienten pro Stunde mit dieser Arbeit 1955 etwa 0,90 Mark, 1975 mit Qualitätszuschlägen etwa 3 Mark und 1985 etwa 5 Mark.<sup>246</sup> Die Genossenschaftsmitglieder hatte ein Produktionssoll von mindestens zwei Teppichen pro Jahr. In den 1960er Jahren lebte aber nur noch eine Familie ausschließlich von der Teppichknüpferei.



Abb. 40: Atomteppich, ca. 50 x 50 cm

Obwohl dass das Wort „Volkskunst“ auch im Zusammenhang mit den Fischerteppichen stark ideologisch bemüht wurde, denn das Volk sollte als schöpferische Führungskraft erkannt werden,<sup>247</sup> lebten die Knüpfteppiche weiterhin von ihrer reichhaltigen Musterung aus dem Laienschaffen, den Schulen und von dem seit Jahrzehnten bewährten Gestaltungstypus. Der Absatz war durch das Vertriebsnetz der Handelsorganisation (HO) Kulturwaren gesichert. Die besten und schönsten Teppiche fanden ihre Sammler in den namhaftesten Museen von Finnland bis Mexiko, wurden als ostdeutsche Volkskunst zu Staatsgeschenken, wurden bei internationalen Ausstellungen als Kunsthandwerk der DDR präsentiert und waren beliebt als Privatgeschenke in den Westen Deutschlands. Interne Wettbewerbe, wie die Prämierung der schönsten Werke auf den alle vier Jahre stattfindenden Fischerfesten, sicherten die Qualität.

Zwei Jahr vor dem wohl massivsten Rückschlag für die Genossenschaft hieß es noch: Es ist eine Volkskunst, die das harte und schöne Leben an der Ostsee, die Liebe der Menschen zu ihrem Beruf, zum Wasser und seinen Tieren widerspiegelt. Gemeint war die natürliche Integration des Knüpfens in den Ablauf des Lebens an der Ostseeküste.

Im Jahre 1972, im Alter von 75 Jahren, gab Rudolf Stundl die Leitung der PGH ab und schied aus dem Arbeitsleben aus. Durch das Versäumnis, in der Vergangenheit einen Nachfolger auszubilden, ergaben sich plötzlich beunruhigende Probleme. Die ästhetische Qualität der Teppiche und damit deren Umsatz drohten nachzulassen. Stundl wirkte weiter als Berater, um den völligen Einbruch zu verhindern. Es wurde ohne Erfolg eine Denkschrift verfasst und an die zuständigen Behörden und das Kultusministerium gesandt, mit der Absicht, die Ausbildung der Knüpfer nicht aus dem

<sup>245</sup> Vgl. die Aushänge im Freester Heimatmuseum.

<sup>246</sup> Vgl. Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (Hrsg.), Greifswalder Universitätsreden Nr. 127, Greifswald 2007, S. 12.

<sup>247</sup> Ebd. S. 10.; siehe auch Kap. 7, Der Bildteppich im Künstlerischen Volksschaffen der DDR, S. 93.



Abb. 41: Fritz Diederich, „Lebensfreude“; Gobelin von 1974, 200x305 cm

Abb. 41, S. 85: Fritz Diederling, „Lebensfreude“, Gobelin von 1974, 200x305 cm

*Lebensfreude – Leitthema dieses Buches – ist ein gern gewählter Titel für einen Gobelin, von Fritz Diederling mehrfach verwendet, so auch von Ulrich Müller-Reimkasten, Thekla Müller, Verena Wittmann und einigen Anderen als Ausdruck für ein unbeschwertes Lustspiel des Lebens.*

*Die 1974 von Fritz Diederling entworfene „Lebensfreude“ zeigt eine im Reigen tanzende Gruppe barbusiger junger Frauen. Lachend, die Arme emporgestreckt vor einem üppig wuchernden Oval. Dieses Oval deutet in seiner Unbeschwertheit ebenfalls auf fruchtbaren Regen und wärmende Sonne hin und liegt auf einem altweißen Fond. Flankiert wird das Zentrum des Breitformates von zwei dunkleren losen Heckenflächen, welche als Grund für Blumen, Insekten, Katze und Fisch dienen. Umrandet ist der Gobelin von einer schmalen Borte, die wie Streifen bläulicher Folie auf das eigentliche Motiv gelegt worden ist und die Binnenformen nach außen gefärbt weiterführt.*

*Die allgemeine Farbigkeit ist kontrastreich und kräftig und doch von einer gedeckten Palette, typisch für diesen Künstler. Der Stil entspricht eher den Bildteppichen der Anfangszeit, der 1960er Jahre. Die abgegrenzten Farbflächen zeigen Verzahnungen ineinander auf, ohne fließende aquarellhafte Übergänge.*

Auge zu verlieren. Ein Beamter soll mit dem Vorschlag reagiert haben, es doch mal mit der Darstellung von Schalttafeln moderner atomgetriebener Traveller zu versuchen.<sup>248</sup> Die Situation dramatisierte sich noch, als 1980 die PGH „Volkskunst an der Ostsee“ mit Planaufträgen über ein sehr hohes Liefersoll belegt wurde. Der Fischerteppich wurde zum handgefertigten Serienprodukt, zur Massenware.

Andererseits machte man sich in Greifswald Gedanken um das Lebenswerk Rudolf Stundls. Man widmete ihm 1982 aus Anlass seines 85. Geburtstages die große Werkschau Teppiche im Ostseeraum,<sup>249</sup> gründete eine Stiftung mit seinem Namen<sup>250</sup> und zeichnete Stundl 1986, inzwischen zwei Jahre verwitwet, mit dem Kunstpreis des Bezirkes Rostock für sein künstlerisches Lebenswerk aus. Ein Jahr später folgten die Ehrenmitgliedschaft im Verband Bildender Künstler und viele andere Ehrungen, aber es schien, dass mit alledem nur versucht wurde, den Untergang der „Produktionsgenossenschaft des Kunsthandwerks“ zu überstrahlen. Die „Perser von der Ostsee“, wie die Fischerteppiche genannt wurden, fanden weiterhin reißenden Absatz.

Mit der politischen Wende und dem Untergang der DDR änderten sich schlagartig die Umstände. Die neuen Preis-Lohn-Verhältnisse, die plötzliche Konkurrenz und die mit der Verunsicherung der Kundschaft verbundene Kaufverweigerung ließen die Teppichknüpferei 1989/90 zusammenbrechen. Wenig später, am 4. April 1990, verstarb im Alter von 93 Jahren Rudolf Stundl, die Leitfigur des Fischerteppichs an der Ostsee. Der künstlerische Nachlass von 23 Teppichen wurde der Kustodie der Universität Greifswald vererbt. Ohne Stundl und unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen musste die PGH „Volkskunst an der Ostsee“ am 15. Mai 1992 aufgelöst werden. Es wurden in den 60 Jahren ihres Bestehens über 8.000 Teppiche geknüpft, welche von der Entwicklung eines einzigartigen deutschen Kulturguts zeugen.

<sup>248</sup> Vgl. Monika Tzschichold, Die Produktionsgenossenschaft – Volkskunst an der Ostsee, Diplomarbeit an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle 1962, theoretische Teil, Archiv Burg Giëbichenstein Kunsthochschule Halle, S. 19 f.

<sup>249</sup> Vgl. Kurt Feltkamp und Kaija Menger, Ostseeteppiche, in: Sammelmappe (15 Abb. ca. 15 x 10 cm), Museum der Stadt Greifswald (Hrsg.), Greifswald 1982.

<sup>250</sup> Vgl. Dr. Kurt Feltkamp und Eckard Oberdörfer als entscheidende Mitinitiatoren, Preise werden seit Jahren nicht vergeben, in: Ostsee-Zeitung (Ausgabe Greifswald) vom 21.01.2009, S. 14.

## 7 Der Bildteppich im künstlerischen Volksschaffen

In der DDR nahm die künstlerische Freizeitarbeit breiter Bevölkerungskreise so großen Raum ein wie in kaum einem anderen europäischen Land. Die staatlich initiierten Maßnahmen zum bildnerischen Volksschaffen hatten hauptsächlich kulturpolitische Funktion.<sup>251</sup>

Neben dem erzieherischen Anliegen sollte das bildnerische Volksschaffen auch kompensatorische Aufgaben erfüllen. Die Abteilung bildende und angewandte Kunst, im Zentralhaus für Kulturarbeit als Leitstelle, versuchte vor allem, die Herstellung von Kunst zu fördern, welche für die Gesellschaft einen praktischen oder gestalterischen Nutzen hatte.<sup>252</sup>

Es wurden Gebiete und Genres stärker stimuliert, welche für die kulturelle Freizeitgestaltung, für die Befriedigung von künstlerischen Massenbedürfnissen bedeutsamer waren, also einen kleinen Ausgleich für die Mangelwirtschaft leisteten.

So standen Aktivitäten wie Reifendrehen, Klöppeln, Weben und Knüpfen im Vordergrund.<sup>253</sup>

Auch gesellschaftliche Auftraggeber entschieden sich oft für die Produkte Volksschaffender, dabei mögen der gemeinschaftliche Diskurs, die räumliche Nähe (Zirkel waren immer gesellschaftlichen Institutionen oder Betrieben angegliedert) und der geringere Preis eine Rolle gespielt haben.

### 7.1 Zentralhaus für Kulturarbeit



Abb. 42: Feuervogel, Samtapplikation von Helene Jäckel, ca. 50 x 50 cm

Ab September 1945, unmittelbar nach dem Befehl Nr. 2 des obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration (SMAD), der den gewerkschaftlichen Organisationen und Vereinigungen das Recht gewährte, „Institutionen für gegenseitige Unterstützung, Kultur-, Bildungs- und andere Aufklärungsanstalten zu bilden“<sup>254</sup>, wurde der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund (FDGB) zur für die Kulturarbeit wichtigsten Einrichtung. Auch die im Frühjahr 1946 gegründete Freie Deutsche Jugend (FDJ) widmete sich neben dem politischen Auftrag kulturellen Fragen, wie etwa der Organisation von Konzerten, Liederabenden und Lesungen.

Im Unterschied zum Kulturbund, der sich zu einer umfassenden Künstlerorganisation entwickelte, aus der dann die Künstlerverbände hervorgingen, übernahm der FDGB die Aufgaben einer umfassenden kulturpädagogischen Organisation. Im Januar 1947 wurde unter gewerkschaftlicher Federführung dazu aufgerufen, die Volksbühne neu zu organisieren und Vereine zu gründen. Das Statut vom Mai 1947 ging deshalb weit über

<sup>251</sup> Siehe auch Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Museum für Volkskunde – Textilkunst in den überlieferten Volkskultur, in: Ausstellungsführer, Freiberg 1962.

<sup>252</sup> Vgl. Thekla Müller, Der Volkskunstteppich und seine Weiterentwicklung in der sozialistischen Gegenwart, in: theoretischer Teil der Diplomarbeit von 1961 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Archiv Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle.

<sup>253</sup> Miriam Normann, Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–1962, Kulturinitiative 89 (Hrsg.), in: Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik Nr. 13, 1/2010, Jg. 33, S. 7.

<sup>254</sup> Vgl. Horst Groschopp, Breitenkultur in Ostdeutschland, in: Onlineportal Bundesamt für Politische Bildung: Politik und Zeitgeschichte B 11 / 2001, S. 20, [www.bpb.de/system/files/pdf/JFF050.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/JFF050.pdf), PDF (am 23.06.2011).

einen reinen Theaterbund hinaus und verpflichtete seine Mitglieder, einführende Vorträge, Kurse, Ausspracheabende und Ausstellungen durchzuführen und die Volkskunstbewegungen, wie Volkschöre, die Gruppen für Volksmusik, den Volkstanz und das Laienspiel zu unterstützen. Die Volkskunstbewegungen erreichten bis zum Sommer 1948 eine große Bandbreite. Zu Beginn des Kalten Krieges erschien diese sehr zentralistisch agierende Volkskulturorganisation als Tarnverein politischer Gegner. Das führte im Januar 1949, also vor der eigentlichen Gründung der DDR, zu ihrer Quasi-Verstaatlichung. Alle Volkskunstgruppen und volksbildenden Vereine wurden per Verordnung auf die bestehenden Massenorganisationen aufgeteilt. Diese Anweisung sah vor, eine Zentralstelle für Volkskunstgruppen zu schaffen, die deren künstlerische Anleitung übernehmen sollte.

Am Freitag, dem 25. Januar 1952, wurde mit einer Festveranstaltung in der Leipziger Kongresshalle die geplante „Zentralstelle“ zum „Zentralhaus für Laienkunst“.<sup>255</sup> Vorbild dafür war das Allunionshaus für Volkskunst in Moskau.<sup>256</sup> Nach einer erneuten Umstrukturierung wurde es ab August 1954 schließlich zum Zentralhaus für Volkskunst und bekam somit eine höhere Wertigkeit. Zu dieser Zeit, als die Textilgestaltung sozusagen noch in den Kinderschuhen steckte, gab es nur 4 derartige Zirkel dieser Gattung, 1959 konnte man schon über 80 Zirkel für Textilgestaltung zählen, und 1969 waren es bereits 2.531.<sup>257</sup> Dieser rasante Anstieg zeigt neben der Erfüllung hoher Zielvorgaben den wachsenden Bedarf an Gütern und Freizeitbeschäftigung.

1962 war mit der Übernahme der gesamten Verantwortung für die kulturelle Breiten- und Jugendarbeit als Aufgabenerweiterung eine letztmalige Umbenennung in „Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR“ verbunden.

Es vereinte eine zentrale Volkskunstschule, einen Verlag sowie die Abteilungen geistig-kulturelles Leben und künstlerisches Volksschaffen verschiedener künstlerischer Sparten unter einem Dach. Deren Ziel war u.a. die kulturpolitische Führung des sogenannten künstlerischen Volksschaffens, worunter die organisierte künstlerische Freizeitbetätigung der DDR-Bürger in einem zuletzt sehr breiten Spektrum verstanden wurde. Die Sammlungen des ZfK, darunter das Zentrale Amateurfilmarchiv (ZAFÄ), und sonstige Unterlagen entstanden im Zusammenhang mit fachmethodischer Arbeit unter wissenschaftlich-methodischer Anleitung. Zu nennen wären hier die sogenannten Zentralen Arbeitsgemeinschaften des künstlerischen Volksschaffens, die Klubs und Kulturhäuser der DDR, die Veranstaltung zentraler Wettbewerbe und Ausstellungen, die Organisation und Durchführung von Aus- und Weiterbildungsveranstaltungen sowie die Auslandsarbeit.

Auf dem Weg dahin wurde am 12. Juli 1951 die „Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten“ gebildet und 1954 die gesetzliche Registrierpflicht für alle Volkskunstzirkel beim mittlerweile bestehenden Kulturministerium eingeführt. Damit war der Anleitungs- und Kontrollmechanismus für alle volkskulturellen Bestrebungen bis zum Ende der DDR gefunden: politische Aufsicht, eingebettet in institutionalisierte künstlerische Angebote und Möglichkeiten der Selbstbetätigung in Klubs, Kulturhäusern und Zirkeln. Sie waren verbunden mit vielfältigen Weiterbildungsformen und zahlreichen anerkannten Berufsabschlüssen unterhalb des Fachschulniveaus. Die

<sup>255</sup> Siehe o.A.: Zentralhaus für Laienkunst eröffnet: Nationalpreisträger Wolfgang Langhoff, Franz Konwitschny, Ottmar Gerster und Juri Winar, nahmen an dem Festakt teil, in: Neues Deutschland vom 27.01.1952.

<sup>256</sup> Vgl. Jochen Ehmke, Die Entwicklung des Volksschaffen, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V.“ (Hrsg.), in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 58.

<sup>257</sup> Vgl. Christine Leweke, Die Ausbildung der Zirkelleiter für Textilgestaltung, in: theoretischer Teil der Diplomarbeit von 1969 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Archiv Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, S. 6.

Kulturarbeit aller Träger wurde in der Regel staatlich finanziert und im Staatshaushalt auf allen drei Ebenen – Kreis, Bezirk und Volkswirtschaft – geplant. Dabei bildeten, wie bereits oben erwähnt, Kultur- und Sozialpolitik eine Einheit. Dennoch waren die realen Strukturen komplizierter, da jeweils Einnahmen aus Beiträgen, Sonderfonds, Lottomitteln, Spenden, Verkäufen, Eigenbetrieben, Krediten usw. hinzukamen.<sup>258</sup>

Träger von Kultur- und Klubhäusern war der Staat, genauer die Abteilung Kultur des Rates des Kreises, der Stadt oder des Stadtbezirks. Diese hauptamtlichen „Zentralen Einrichtungen“ unterstanden den Bezirken oder direkt dem Kulturministerium. Eine weitere Struktureinheit bildeten die betrieblichen Kultureinrichtungen mit haupt- oder ehrenamtlichem Personal. Oder es wurde quasi-ehrenamtliches, per Arbeitsfreistellung für gesellschaftliche Aufgaben bezahltes Personal eingesetzt. Träger waren hier der staatliche bzw. volkseigene Betrieb, die Handelsorganisation oder die Genossenschaft, genauer gesagt: entsprechende Kommissionen der Gewerkschaft.

Und zu all diesen breitenkulturellen Aktivitäten im Staatsauftrag existierten Ausbildungs-, Anleitungs-, Bildungs- und Weiterbildungssysteme sowie Fach- und politische Aufsicht.<sup>259</sup> Die 1963 geschaffene „Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens“ (Dittrichring 4 in Leipzig) sah für angehende Leiter einen Elementarlehrgang für drei Jahre per Fernstudium vor, bestehend aus 12 Grundkursen und einer Exkursion. Man war bemüht, diese Erwachsenenqualifizierung in Textilkunstlehrgängen in allen Bezirken anzubieten.<sup>260</sup> Die Lehrgänge, welche eine Teilnehmergebühr von 180 Mark kosteten, sollten in den 1980er Jahren ausgebaut werden. Sie sollten auf 5 mal 2 Wochen erweitert werden, um mehr Zeit für künstlerische Arbeit zu gewähren. Für die Lehrplangestaltung waren neben dem damaligen Leiter Eberhard Klauß, Christine Leweke, Gertraude Pohl<sup>261</sup> und Ingeborg Bohne-Fiebert<sup>262</sup> zuständig. Es wurde sogar eine vormilitärische Ausbildung diskutiert.<sup>263</sup>

### 7.1.1 Zur Arbeitsweise des Zentralhauses

Die Arbeitsweise des Zentralhauses für Volkskunst kann laut Miriam Normann in neun Punkten zusammengefasst werden.<sup>264</sup>

1. Das Zentralhaus für Volkskunst arbeitete nach den Jahresplänen, die vom Ministerium für Kultur kontrolliert und bestätigt wurden.
2. Die Mitarbeiter des Zentralhauses für Volkskunst erhielten dann ihre Weisungen und Arbeitsaufträge durch den Direktor des Zentralhauses für Volkskunst und dessen Abteilungsleiter.
3. Die Mitarbeiter des Zentralhauses lösten ihre Aufgaben in Zusammenarbeit mit Künstlern und Wissenschaftlern und sehr erfahrenen Volkskunstschaftern,

<sup>258</sup> Vgl. Gerd Dietrich, *Um die Erneuerung der deutschen Kultur – Dokumente 1945–1949*, Berlin 1983, S. 353.

<sup>259</sup> Siehe Kap. 7.3, Zirkeltätigkeit, S. 124.

<sup>260</sup> Helene Jäckel, *Lehrprogramm Elementarschule TEXTIL des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR – Leipzig vom 15.02.1973* Ag 503/70/73, S. 3, Archiv des Institutes für Textile Künste e.V. Halle (Saale) – Nachlass.

<sup>261</sup> Vgl. Gertraude Pohl, *Zur Ausbildung von Textilgestaltern*, in: *textilforum* 2/1987 S. 39

<sup>262</sup> Leiterin des Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam/Babelsberg am Kulturhaus „Herbert Ritter“.

<sup>263</sup> Freundliche Auskunft von Eberhard Klauß, ehem. Leiter der Abt. Textilkunst im Zentralhaus, am 10.09. und 23.10.2013.

<sup>264</sup> Vgl. Miriam Normann, *Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–1962*, Kulturinitiative 89 (Hrsg.), in: *Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik* Nr. 13, 1/2010, Jg. 33, S. 13.

- mit den Massenorganisationen, die Träger des künstlerischen Volksschaffens in den Betrieben und auf dem Lande waren, insbesondere dem FDGB, der FDJ, der VdgB und der DSF.
4. Das Zentralhaus für Volkskunst arbeitete mit Verlagen in der DDR, insbesondere mit dem VEB Hofmeister-Verlag, zusammen. Das Zentralhaus für Volkskunst hatte durch Vereinbarungen mit den Verlagen die Herausgabe des Repertoire-Materials und Dokumentation zu realisieren.
  5. Der Vertrieb der erschienenen Volkskunstmaterialien erfolgte durch den Zentralvertrieb für Musikalien und Volkskunstmaterial in Leipzig, der dem Zentralhaus für kulturpolitische und künstlerische Fragen unterstellt war. Das Zentralhaus für Volkskunst leitete den Zentralvertrieb an und koordinierte und kontrollierte in diesen Fragen.
  6. Die künstlerisch-methodischen Zentren für das Volksschaffen in den Bezirken waren die „Bezirkshäuser“ für Volkskunst und in den Kreisen die „Volkskunstkabinette“. Sie waren damit Organe des Zentralhauses für Volkskunst und damit dem Zentralhaus in allen kulturpolitischen und künstlerischen Fragen unterstellt. Das Zentralhaus erteilte Weisungen, leitete an und kontrollierte die „Bezirkshäuser“ und „Volkskunstkabinette“ in den Kreisen.
  7. Die Ausbildung leitender Kader für das Volkskunstschaffen führte das Zentralhaus für Volkskunst in seinen Schulen für künstlerischen Volksschaffen in Lehrgängen, Kursen und Konferenzen durch. Das Zentralhaus für Volkskunst arbeitete verbindliche Lehrpläne, Studienmaterial und Dispositionen für die Aus- und Weiterbildung leitender Volkskunstkader durch die Bezirkshäuser und die Volkskunstkabinette aus. Das Zentralhaus für Volkskunst organisierte Fernkurse, besonders für die Leiter ländlicher Volkskunstgruppen.
  8. Das Zentralhaus für Volkskunst nahm Einfluss auf die Gestaltung der Ausbildungs- und Lehrpläne, insbesondere der künstlerischen Lehranstalten, die leitende Kader für das Volkskunstschaffen ausbildete.
  9. Zur Durchführung seiner Aufgaben konnten die notwendigen Institutionen, wie Museen, Methodische Kabinette und Institute, gebildet bzw. dem Zentralhaus für Kulturarbeit angeschlossen werden.

## 7.2 Zentrale Arbeitsgruppe „Bildnerisches Volksschaffen“ im VBK

Ausgehend von den Beschlüssen des VII. Verbandskongresses und der 3. Volkskunstkonferenz 1974, schien es erforderlich, dass die Förderung des bildnerischen Volksschaffens ein fester Bestandteil der Leitungstätigkeit aller Verbandsorgane auf zentraler und bezirklicher Ebene wurde. Insbesondere gehört dazu die ständige Anleitung und Beratung der Bezirksvorstände und Bezirkssektionsleitungen durch die zentrale Leitung. Um diese Aufgaben durchzuführen, wurde eine zentrale Arbeitsgruppe „Bildnerisches Volksschaffen“ beim Zentralvorstand des VBK der DDR gebildet.

Der Arbeitsgemeinschaft oblag die künstlerisch-ideologische und organisatorische Leitung der Gruppen- und Zirkelarbeit ihres jeweiligen Fachgebietes in ihrer Region. Die Arbeitsgemeinschaft widmete sich insbesondere den volkskünstlerischen Kräften, die nicht zu einer Gruppe oder einem Zirkel gehörten, sich aber in der Volkskunst betätigen wollten.<sup>265</sup>

Die Gründung der Arbeitsgemeinschaften war der Versuch, die Volkskünstler selbst mit in die Organisation und die Verwaltung einzubinden. Sie sollten in ihrem Umfeld Recherche betreiben und die Volkskünstler, die nicht in einem Betrieb oder einer

<sup>265</sup> Vgl. Horst Groschopp, Kulturhäuser der DDR, Berlin 1996, S. 101 f.

staatlich erfassten Volkskunstgruppe organisiert waren, in solche Strukturen einbinden. Ein wichtiger Aspekt der Arbeitsgemeinschaften war ihr demokratischer Charakter. Die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaften wurden gewählt und sollten dann die Interessen ihrer Sparte vertreten und sich mit der Lösung auftretender Probleme befassen. Die Volkskunstgruppen wählten Repräsentanten, die keiner Institution, sondern ihnen angehörten. Damit wurde das Gefühl erzeugt, direkter auf die Verhältnisse in der Kulturpolitik Einfluss nehmen zu können und somit die Demokratisierung des Systems mitzugestalten. Auf die Mitarbeiter des Zentralhauses hatten die Volkskünstler allerdings keinen Einfluss. Der tatsächliche Einfluss, den die Arbeitsgemeinschaften auf die Entwicklung der Volkskunst hatten, war real, aber nicht groß. Sie bekamen ihre Aufgabenstellung durch den Maßnahmenplan des Zentralhauses für Volkskunst.<sup>266</sup> Die Arbeitsgemeinschaften sollten Impulse in den Gruppen setzen: Repertoirefragen behandeln, Kenntnisse des Arbeits- bzw. Spielmaterials vermitteln und besonders auf die fachliche Weiterentwicklung der Gruppen und der Gruppenleiter Einfluss nehmen. Sie hatten also eine kulturpolitische Aufgabe zu erfüllen.<sup>267</sup> Insofern scheinen die Arbeitsgemeinschaften nicht das Konzept des Zentralhauses revolutioniert, sondern vielmehr die Pläne des Zentralhauses in die Volkskunstgruppen getragen zu haben. Dennoch konnten die Arbeitsgemeinschaften als Stimme ihrer Gruppe auftreten. Sie leiteten Vorschläge für Ausstellungen und Auszeichnungen weiter und schickten Hinweise zur Verbesserung ans Zentralhaus, die dort vermutlich auch Beachtung fanden. Zumindest wurden Briefe mitunter mit Kommentaren versehen, was voraussetzt, dass sie aufmerksam gelesen wurden. Der direkte Kontakt zum Zentralhaus wird nur sporadisch stattgefunden haben. Die Arbeitsgemeinschaften gehörten den Volkskunstkabinetten an und haben zumeist mit diesen zusammengearbeitet. Letztendlich hatten die Arbeitsgemeinschaften aber kein Stimmrecht, wenn es darum ging, Entscheidungen auf höherer Ebene zu treffen. Dies weist den demokratischen Grundgedanken in seine Grenzen.

Demokratie würde bedeuten, dass die Arbeitsgemeinschaften nicht nur Ideen vorbrachten, sondern diese auch durchsetzen konnten, wenn sie dafür eine Mehrheit hatten. Gegen die Entscheidungen des Zentralhauses konnte aber nichts durchgesetzt werden. Die Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaften wurde vom Zentralhaus überwacht, und die Protokolle der Arbeitsgemeinschaften wurden an das Zentralhaus geschickt. Somit war das Zentralhaus stets über die Vorgänge und Veränderungen auf der untersten hierarchischen Ebene informiert.<sup>268</sup>

### 7.2.1 Aufgaben der ZAG

Die einmal im Quartal tagende „Zentrale Arbeitsgruppe Bildnerisches Volksschaffen“ war ein beratendes Organ des Zentralvorstandes des VBK. Sie war angewiesen, die ihr gestellten Aufgaben, welche sie vom Präsidium und Zentralvorstand des Verbandes erhielt, in ständiger Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Kultur, dem FDGB-Bundesvorstand und dem Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR zu realisieren.<sup>269</sup>

<sup>266</sup> Vgl. AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr.163. Arbeitspläne, Berichte, Konzeptionen der AG Puppentheater 1958–1977.

<sup>267</sup> Vgl. AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 899. Entwicklung des Arbeiterlaientheaters 1957–1985.

<sup>268</sup> Vgl. AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 538.

<sup>269</sup> Vgl. o.A., ZAG im VBK, in: Bildnerisches Volksschaffen 2/1976, S. 46.

### 7.2.2 Die Zusammenarbeit mit dem FDGB

In Zusammenarbeit mit dem FDGB-Bundesvorstand legte die Zentrale Arbeitsgruppe Maßnahmen zur bezirklichen und zentralen Weiterbildung von Zirkelleitern fest, den verschiedenen Genres entsprechend. Das waren: Die Ermittlung von Kaderbedarfsplänen für Zirkelleiter in den Bezirken. Das Benennen künstlerische Berater für die Zirkel. Das Durchführen jährlicher Weiterbildungsveranstaltung für Zirkelleiter für Malerei/Grafik/Plastik, Keramik, Textiles Gestalten und Formgebung. Und die Organisation von Ausstellungen anlässlich von Betriebsfestspielen, welche zur Konsultation Werkstattcharakter tragen sollten.

### 7.2.3 Qualitätssteigerung der Volkskunstaussstellungen

Die Steigerung der Qualität Volkskunstaussstellungen auf nationaler Ebene sollten die verantwortlichen Verbandsmitglieder sowie gewählte Arbeitsgruppen mit beratende Funktion sichern. Insbesondere zur Vorbereitung wichtiger zentraler Ausstellungen, wie anlässlich zu Turn- und Sportfesten des DTSB kamen diese zum Einsatz.

Die in den Bezirken bestehenden Arbeitsgruppen „Bildnerisches Volksschaffen“ übten ebenfalls eine beratende Funktion aus und arbeiteten eng mit den Bezirksvorständen des FDGB, den Bezirkskabinetten für Kulturarbeit zusammen und waren den gewählten Leitungen rechenschaftspflichtig.<sup>270</sup>

*Abb. 43, S. 93: Rosemarie Hildebrandt, „Vögel und Pflanzen“, Gobelin von 1979, 150x266 cm*

*Dieses Werk von Rosemarie Hildebrandt ist ein schönes Beispiel für die Hochzeit der zweiten Stilphase ostdeutscher Bildteppiche. Er ist fernab jeglicher Konvention, ein Wechsel sehr kontrastreicher, malerisch aufgefasster, frei im Umgang mit der Form gestalteter Flächen und linearen, grafischen Elementen. Man spürt das wilde Schwirren der Natur, trotz gedecktem Farbspektrum. Die Arbeit teilt sich, flankiert von Wasser, in grüne neben roter Landfläche.*

*Der Gobelin ist angelegt, als wäre er nicht streng nach bildnerischen Vorgaben komponiert, sondern als Ausschnitt von etwas viel Größerem gemeint. Das verleiht ihm einen spontanen und bewegten Eindruck, vielleicht den eines Videostills.*

---

<sup>270</sup> Ebd. S. 46.



Abb. 43: Rosemarie Hildebrandt, „Vögel und Pflanzen“, Gobelin von 1979, 150x266 cm

### 7.3 Zirkeltätigkeit

An den polytechnischen Oberschulen existierten Mitte der 1980er Jahre in der DDR 3.120 Zirkel der organisierten Freizeitgestaltung mit rund 45.000 beteiligten Schülern.<sup>271</sup> In den schulischen Arbeitsgemeinschaften wurden alle erdenklichen künstlerischen Ausdrucksmittel gefördert. Über diese Organisationsform hinaus gab es ein staatlich gefördertes Freizeitgestaltungsangebot für Erwachsene. Die Basis des Volksschaffens bildeten die Zirkel, die den volkseigenen Betrieben angeschlossen waren, oder aber sie waren den Kulturhäusern, den Bezirks- und Kreiskabinetten untergeordnet.

Die grundsätzliche Weichenstellung zur schon erwähnten Quasi-Verstaatlichung der Volkskunstgruppen von 1948/49 war auch für die Zirkeltätigkeit in der DDR folgenreich, denn sie wurde zunächst an die Betriebe delegiert, an die eine Aufforderung erging, betriebseigene Kulturräume und Kulturhäuser bereitzustellen. Der Zweijahresplan auf Beschluss der 1. Parteikonferenz der SED 1949 forderte, bis 1950 in 80 Großbetrieben Klubhäuser einzurichten, in denen neben einem Vortrags- bzw. Kino- oder Theatersaal genügend Räume für Zirkelarbeit, Studien und künstlerische Selbstbetätigung vorhanden sein sollten. In allen Betrieben mit mehr als 300 Arbeitern wurde ein Kulturraum eingerichtet. Träger der kulturellen Arbeit in den Betrieben war der FDGB.<sup>272</sup> Es sollte aber trotz der zentralen Leitung der Charakter der Eigenverantwortung der Volkskünstler beibehalten werden.

Die jeweiligen Träger waren verantwortlich für die Versorgung mit Raum, Material und Lehrpersonal. Für das Material war ein fester Etat eingeplant. Als Leiter und Lehrer wurden linientreue Absolventen von Kunsthochschulen und an Spezialschulen eigens dafür ausgebildete Kader<sup>273</sup> eingesetzt, die, wenn nicht von ihrem Betrieb für das Quasi-Ehrenamt freigestellt, mit 20 DDR-Mark brutto/Stunde vergütet wurden.<sup>274</sup>

Mit dem Beginn der Zirkelprogramme, war man ständig bemüht die Qualität der Volkskunst durch Qualifizierung der Zirkelleiter zu verbessern. Ingeborg Bohne-Fiegert<sup>275</sup> versuchte beispielsweise auf einer Fachtagung vom 16. bis 18. Januar 1975 „Bildnerisches Volksschaffen“ in Neubrandenburg zur Verbesserung der herrschenden Situation eine Diskussionsgrundlage zu schaffen. Sie begann mit den auf dem VIII. Parteitag formulierten „Wirkungsformen“ von Kunst. Diese wirkte nach ihrer Ansicht in Zirkeln persönlichkeitsbildend, gemeinschaftsbildend und bereitete Freude und Genuss. Sie versuchte, aus der Perspektive des Schaffenden Lösungsmöglichkeiten mit den damals vorhandenen Mitteln zu finden. Dazu gehörte die Bildung, wie die Kultivierung des Geschmacks und die daraus resultierende Kritikfähigkeit der Volkskünstler, die Materialversorgung und die damit verbundene Freiheit im selbstschöpferischen Spiel.

Kulturpolitisch weitblickend verwies sie auf eine optimierende Nutzung der Lehrprogramme und mahnte die Überwindung inhaltlicher Mängel bei Qualifizierungsmaßnahmen in der Zentralen Volkskunstschule beim Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, in den Bezirksvolkskunstschulen der Bezirkskabinette für Kulturarbeit und bei den Spezialschulen für Leiter des künstlerischen Volksschaffens

<sup>271</sup> Vgl. Ditmar Laue/Beatrije Sterk, Zirkeltätigkeit, in: *textilforum* 2/1987, S. 26 f.

<sup>272</sup> Vgl. Um ein antifaschistisches-demokratisches Deutschland – Dokumente aus den Jahren 1945 bis 1949, Berlin 1968, S. 55.

<sup>273</sup> Besonders engagiert: Ingeborg Bohne-Fiegert (Potsdam), Christine Leweke (Halle), Helene Jäckel (Schwerin), Roswita Grip (Ückeritz).

<sup>274</sup> Interview mit Thora Jäckel am 10.02.2010 in Pomaris/Portugal, Hinterbliebene der freiberuflichen Zirkelleiterin für textilkünstlerisches Volksschaffen Helene Jäckel in Schwerin.

<sup>275</sup> Textilgestalterin, Zirkelleiterin Textilkunst, Dozentin der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens, Leiterin der Arbeitsgruppe VI, Autorin mehrerer Anleitungsbücher.

an. Sie wünschte sich also eine deutliche Erweiterung der Bildungsangebote. So zum Beispiel fakultative Kurse für Studenten von Kunsthochschulen und Fachschulen zur Weiterbildung zum Leiter im bildnerischen Volksschaffen.<sup>276</sup>

Zu Beginn der 1970er Jahre war ein Lehrplan für die Spezialschule zur Qualifizierung der Zirkelleiter für Künstlerisches Volksschaffen erarbeitet worden, welcher dem damals modernen Leben adäquat sein sollte. Er forderte eine dreijährige Ausbildung in drei Studienabschnitten: Dekorgestaltung, Modegestaltung und Raumgestaltung. Der Ausbildungskomplex der Spezialschule Textilgestaltung bestand aus zwei Sachbereichen:

- Grundlagen der künstlerischen Textilgestaltung (Ästhetische Aspekte, Darstellung).
- Textile Techniken, Materialien, Werkverfahren (Technologische Aspekte und Fertigungsweisen).

Die Qualifizierung in einzelnen Fachgebieten sollte in „allgemeinen Lehrgängen“ durchgeführt werden, welche unabhängig vom Programm der Spezialschulausbildung liefen. Jedoch war vor Beginn der Spezialschulausbildung der Besuch der Elementarschule Textil die Aufnahmebedingung. Das Lehrprogramm der Elementarschule ließ sich gut in fünf Viertage-Lehrgänge aufteilen. Die Zeit, die jeweils zwischen den einzelnen Lehrgängen lag (in der Elementarschule, wie auch in der Spezialschule), diente dem Selbststudium. Neben den Lehrgängen in der Schule waren für die Weiterzubildenden Exkursionen in umliegende Betriebe oder Institute, der Besuch von Museen und Ausstellungen, Hinweise auf einschlägige Literatur und Vorträge wichtige Bestandteile der Ausbildung.

### 7.3.1 Auftragsarbeiten an Beispielen

- Im Zeichen des Roten Sterns – Kabelbaum



Abb. 44: Im Zeichen des Roten Sterns – Kabelbaum

Fünf erfahrene Textilgestalterinnen, die 1970 auf die Initiative des Kulturzentrums im Bezirksrat Berlin-Friedrichshain die Volkskunstgruppe „Bildwirker Berlin“ mit 52 Mitgliedern unter der Leitung von Genia Froberg gründeten, erhielten 1974 über einen Fördervertrag der Abteilung Bildende Kunst des Kulturministerium, in Zusammenarbeit mit der Brigade Wickelei und Kabelformerei – Anna Seghers des VEB Messelektronik Berlin den Auftrag, einen repräsentativen Wandbehang zu gestalten. Das Anliegen der Auftraggeber war die künstlerische und politisch-ideologische Weiterentwicklung der Fördergruppe und die geistig-kulturelle Bereicherung der Brigade. Eine Folge der Unterschiedlichkeit und der großen Anzahl Agierender war extreme Uneinigkeit. Nach einer Reihe von Diskussionen, welche lose von Betriebs- und Parteileitung, Gesellschaftswissenschaftlern, Berufskünstlern und Kulturfunktionären begleitet wurden, kristallisierte sich eine Reihe Fragen heraus. Diese lauteten: Worin besteht die gesellschaftliche Bezogenheit der Automatisierung? Welche Möglichkeiten ihrer Nutzung als materiell-technische Grundlage des Kommunismus gibt es und welche

<sup>276</sup> Vgl. Ingeborg Bohne-Fiebert, Qualifizierung für Volkskunstschaffende und Zirkelleiter, in: Bildnerisches Volksschaffen 2/1976, S. 47–49.

Gefahren ihres Missbrauchs als Vernichtungspotential erwachsen aus der Aggressivität der imperialistischen Gesellschaft?<sup>277</sup> Dank einer peniblen protokollarischen Dokumentation ist jedes Detail dieser Arbeit erhalten.

Nach fast drei Jahren Gemeinschaftsarbeit konnte der fertige Gobelin (200 x 250 cm) am 4. Februar 1977 im Technisch-Ökonomischen Kabinett des Betriebes eingeweiht werden. Seine öffentliche Präsentation erfuhr er auf der Zentralen Ausstellung der Volkskunst zu den 17. Arbeiterfestspielen der DDR 1978 in Suhl.

- Die Rote Gitarre

Die gleiche Fördergruppe „Bildwirker Berlin“ organisierte 1980 im Studio „Otto Nagel“ Berlin-Friedrichshain ein Gemeinschaftsprojekt mit Jugendlichen für einen Jugendklub. Das Lernziel wurde mit „Freie Farbmischung in Strukturbewegung“ benannt.

Die Arbeit begann mit der Besichtigung des Raumes und einer Umfrage in der Snackbar des Klubs. 40 bis 50 Jugendliche im Alter zwischen 16 und 24 Jahren diskutierten das Motiv. Ausgedehnte Gespräche sprengten den Zeitplan. Schließlich einigte man sich auf den Titel „Rote Gitarre, Agitprop-Gitarre vor flammendem Hintergrund“. Sie sollte als Symbol für Kampf- und Liebeslieder gleichermaßen stehen. Technisch setzte man auf eine experimentelle Umsetzung mit verschiedenen Texturen, auf einen Wechsel von glatten und stark strukturierten Flächen mit Sisal und wollartigen Materialien.<sup>278</sup>

- Herbst

Das Bezirkskabinett für Kulturarbeit in Karl-Marx-Stadt und das Kreiskabinett für Kulturarbeit in Freiberg veranstalteten 1981 eine Werkstattwoche und erteilten den Mitgliedern der Fördergruppe Experimentelles Textildesign den Auftrag, für den Gemeinschaftsraum in einem Objekt mit altersgerechten Wohnungen in Freiberg, Forstweg 67, etwas zu gestalten. Der Textilzirkel F1 stellte seine Räumlichkeiten zur Verfügung. Zum ursprünglichen Arbeitsthema Herbst entstanden letztendlich nach einer Besichtigung elf (für jede Etage eine) anregende Skizzen und Materialproben zum neuen Thema „Stimmungsbilder“. Der Träger, der VEB Gebäudewirtschaft Freiberg, und der gesellschaftliche Mentor, der Rat der Stadt Freiberg, Abt. Sozialwesen und Volksbildung, waren nach der Entwurfsvorlage sehr zufrieden. Auch die Mieter gaben eine positive Rückmeldung.

In einer weiteren Werkstattwoche 1982 begann man unter Anleitung mit der Umsetzung der Entwürfe, welche dann individuell zu Ende geführt wurden. Im Juli 1983 konnten die Werke übergeben werden.<sup>279</sup>

### 7.3.2 Ausstellungen

Neben Anlässen, wie den Arbeiterfestspielen, Republik-Jubiläen und am Rande größerer Kunstaussstellungen, führte das Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR sogenannte „Zentralausstellungen der Volkskunstzirkel“ durch. Bei der Ausstellung in der Berliner Sporthalle zum zehnjährigen Bestehen des künstlerischen Volksschaffens in der DDR 1959 waren 69 von 578 (1/8) der ausgestellten Arbeiten Textilien, davon 13

<sup>277</sup> Vgl. Ute Mohrmann, Im Zeichen des Roten Sterns – Kabelbaum, in: Bildnerisches Volksschaffen 4/1977, S. 135–141.

<sup>278</sup> Vgl. Genia Froberg, Rote Gitarre, in: Bildnerisches Volksschaffen 4/1980, S. 47–50.

<sup>279</sup> Vgl. Eva Neumann, Erfahrungen in der Auftragsvergabe, in: Bildnerisches Volksschaffen 3/1984 S. 15–17.

Kollektivarbeiten.<sup>280</sup> Diese Zahlen verdeutlichen die Gewichtung dieser Kunstgattung. Kleinere Ausstellungen, wie „10 Jahre Bildwirker Berlin“ 1980 in der Kleinen Volkskunstgalerie des „Studios Nagel“, waren anlassbedingt. Das Museum für Volkskunst der Staatlichen Sammlungen Dresden veranstaltete 1981 die erste textile Regieausstellung unter dem Titel „Spitzen und andere transparente Textilien“. Diese und weitere, wie Weben und Knüpfen, dienten mit 265 Exponaten von 124 Einzelschaffenden und 8 Kollektivarbeiten der Anregung, dem intellektuellen Austausch und einer Leistungsschau ostdeutscher Zirkeltätigkeit.

### 7.3.3 Auszeichnungen

Für besondere kulturpolitische und künstlerische Leistungen im Sinne der Gründer wurden Medaillen und Preise an Einzelpersonen und Gruppen verliehen. Der Preis für künstlerisches Volksschaffen wurde für hervorragende Neuschöpfungen, beispielgebende künstlerische Interpretation, richtungsweisende wissenschaftliche Forschungsarbeit oder vorbildliche kulturpolitische Leistungen auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens verliehen. Die Höhe des Preises, der in zwei Klassen verliehen wurde, betrug für Einzelpersonen bis zu 15.000 Mark (I. Klasse), bis zu 3.000 Mark (II. Klasse), für Gruppen (je nach Struktur) 5.000 bis 15.000 Mark (I. Klasse) und 3.000 bis 10.000 M (II. Klasse). Die „Medaille für Verdienste im künstlerischen Volksschaffen der Deutschen Demokratischen Republik“ war eine staatliche Auszeichnung.<sup>281</sup> Die Medaille wurde am 26. August 1974 gestiftet. Man sieht auf ihrer Vorderseite ein rotes stilisiertes Blütenblatt und die Umschrift „Für Verdienste im künstlerischen Volksschaffen der DDR“. Die Rückseite zeigt die Aufschrift „Unsere Liebe, unsere Kunst unserem sozialistischen Vaterland“. Die Medaille wurde an einer rot lackierten Spange getragen. Die Interimsspange war ebenfalls rot lackiert und hatte eine weiße Miniatur des stilisierten Blütenblatts aufgelegt.

Zu guter Letzt führte eine Reihe von Gründen dazu, dass das Konzept der Breitenkultur, wie es Anfang der 1950er Jahre etabliert wurde, in der DDR das vorherrschende blieb. Es war eine Legitimation gegenüber der „Profitgesellschaft im Westen“, Volksnähe versus Elitekultur. Man erreichte eine kulturelle Sozialisation des Führungspersonals<sup>282</sup> indem man eine Abwesenheit von Markt und damit Abgrenzungen zur „Massenkultur“ suggerierte. Mit der weitgehenden Finanzierung der Praxis durch die Betriebe wurde ein kleiner Ersatz für den fehlenden Massenkonsum, kulturstaatliches Denken und Selbstbewusstsein der Beteiligten geschaffen. Einen kontrollierbaren Treffpunkt für Oppositionelle, Kulturarbeit in der Arbeitsgesellschaft, Aufstiegsmöglichkeiten und sinnvolle Freizeitbeschäftigung von Werktätigen waren gewünschte Nebeneffekte. Nicht zuletzt setzte man eine lange Kulturgeschichte fort und betrieb Seelenarbeit außerhalb von Kirchen und Religion mit der Betonung auf ein nationales Kulturerbe.

<sup>280</sup> Vgl. Christine Leweke, Die Ausbildung der Zirkelleiter für Textilgestaltung, Diplomarbeit (theoretischer Teil) an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein 1969, S. 7.

<sup>281</sup> Vgl. Frank Bartel, Auszeichnungen der Deutschen Demokratischen Republik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin (Ost) 1979, S. 111.

<sup>282</sup> Z.B. Alfred Kurella, ab 1957 Vorsitzender der eigens geschaffenen Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro des ZK der SED, später Direktor des Literaturinstitutes „Johannes R. Becher“ und Vizepräsident der Akademie der Künste.

## 8 Die Bedeutung der Museen und Ausstellungen

### 8.1 Museen

Museen hatten für die Textilkunst, speziell für den Bildteppich, eine besondere Bedeutung. Denn Bildteppiche fanden wegen ihrer Ausmaße, der vergleichsweise geringen Verbreitung und der Produktionszahlen selten Platz in gewöhnlichen Ausstellungen. Handel mit Gobelins war wegen der hohen Kosten unbedeutend und selten privat.

Einige Museen der DDR legten Sammlungen an. Es ging aber selten über die Illustration der Regionalgeschichte hinaus. Das konnten neben den Stadtmuseen, wie in Cottbus, Forst oder Wurzen, nur Museen leisten, die sich ausschließlich mit diesem Thema befassten.

Das Museum für Volkskunst der Staatlichen Sammlungen Dresden, untergebracht im Schloss Pillnitz, und die Kunstsammlungen in Karl-Marx-Stadt<sup>283</sup> oder die Sammlungen der Stadt Magdeburg waren eher regionale Sammlungen, teilweise geprägt von einer ehemals sehr starken Textilindustrie und der Illustration ihrer Geschichte. Es erfolgten natürlich auch Ankäufe damals zeitgenössischer Bildteppiche.

#### 8.1.1 *Museum des Kunsthandwerks – Grassimuseum für Angewandte Kunst Leipzig*

Das Grassimuseum für Angewandte Kunst in Leipzig<sup>284</sup>, welches neben der angewandten Kunst die Musikinstrumentensammlung der Universität Leipzig und das Museum für Völkerkunde beherbergt, ist seit seiner Gründung die wohl wichtigste Plattform zur Präsentation von Bildteppichen und anderen textilkünstlerischen Objekten auf dem Gebiet der DDR. Es besitzt eine große Sammlung an Gobelins und Applikationsstickereien, auch aus der Zeit zwischen 1949 und 1989, und zeigt diese in Ausstellungen. Eine große Werkschau aktueller Textilarbeiten war in der DDR die alljährlich im Frühjahr abgehaltene Grassimesse, welche aber ab 1956 zwar in den Räumen des Museums, aber unter der Regie der Messegesellschaft Leipzig stattfand und sich damit zur reinen Design- und Gebrauchswarenmesse wandelte. Immerhin sorgte sie, trotz der geistigen Entfernung, für einen weiterhin guten Ruf der angewandten Kunst. Die Museumsleitung kaufte immer mal wieder außergewöhnliche Stücke an oder beauftragte populäre Künstler und Kunsthandwerker mit Werken für die eigene Sammlung.<sup>285</sup>

<sup>283</sup> Vgl. Gabi Thümer und Anne Trinks, Schätze im sächsischen Manchester – Eine der großen deutschen und europäischen Textilsammlungen, [http://www.tu-chemnitz.de/phil/ifgk/germanistik/sprachwissenschaft/projekte/smk/texte/reportagen/thuemer\\_trinks\\_textil.shtml](http://www.tu-chemnitz.de/phil/ifgk/germanistik/sprachwissenschaft/projekte/smk/texte/reportagen/thuemer_trinks_textil.shtml) (am 01.10.2011).

<sup>284</sup> Nach dem Leipziger Kaufmann italienischer Abstammung Franz Dominic Grassi benannt, aus dessen Nachlass der Neubau finanziert wurde.

<sup>285</sup> Recherche vor Ort mit freundlicher Auskunft der Kustodin für Textilkunst im Grassimuseum Leipzig Babette Küster; vgl. Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Die Burg auf den Grassimessen, Leipzig 1987.

### 8.1.2 Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick

Das Kunstgewerbemuseum in Berlin-Köpenick wurde auf den Grundmauern einer Slawenburg errichtet. Das spätere Renaissance-Jagdschloss, später für Kurprinz Friedrich zum Barockschloss umgebaut, war von großem Interesse für Wilhelm Unverzagt<sup>286</sup>. Dieser führte 1938 archäologische Grabungen auf der Insel durch, auf welcher das heutige Schloss steht. Hierbei wurde unter anderem ein größerer Teil der Fundamente des Schlosses freigelegt. Die Funde regten nach dem Zweiten Weltkrieg dazu an, über die Nutzung der Gebäude nachzudenken und eine Schau für das wenig beachtete Kunstgewerbe zu schaffen. Zum Museum wurde das Schloss erst im Jahre 1963.<sup>287</sup> Es verfolgte u.a. mit Ankäufen zur Dokumentation die Entwicklung der ostdeutschen Textilkunst. So verfügt das Museum bis heute über eine umfangreiche Sammlung hochwertiger Arbeiten aus der gesamten DDR-Zeit.<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Aus Rheinhessen stammender Prähistoriker und Archäologe, in der DDR preisgekrönter Wissenschaftler.

<sup>287</sup> Freundliche Auskunft von Christiane Keisch (ehemalige Leiterin); siehe auch Lothar Lambacher (Hrsg.), Schloss Köpenick. Archäologie–Baugeschichte–Nutzung, Regensburg 2005.

<sup>288</sup> Vgl. Christiane Keisch, Kunsthandwerk der Gegenwart, Katalog des Berliner Kunstgewerbemuseum, Berlin 1989; Walter Funkat, Kunsthandwerk in der DDR, Berlin 1970.

**Leihvertrag**  
zwischen dem

**Museum des Kunsthandwerks Leipzig (Grassimuseum)**  
701 LEIPZIG, Johannsplatz - Telefon 27414

und ..... **Christa-Maria Jaitner** ..... als Verleiher/~~Verleiher~~  
**Blumberg bei Berlin** .....

..... als Entleiher/~~Entleiher~~

wird der folgende Leihvertrag abgeschlossen:  
Der Entleiher erhält vom Verleiher nachstehende Werke zu Ausstellungszwecken/  
Reproduktionszwecken:

<p>63.45 " Applikationstickerei " Pantokratör "</p> <p>64.106 Wandbehang mit Applikationstickerei " Dreistreifl. "</p> <p>66.30 " Hungertuch " . Flachs, geknüpft mit Metallfellen.</p>	<p>Verf. N.</p> <p>350.-M</p> <p>400.-M</p> <p>400.-M</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

Der Entleiher übernimmt die Leihgabe am ..... 26.5.1976 ..... und verpflichtet sich zur Rückgabe an den Verleiher bis zum 26.5.1976.

Die Leihfrist ist einzuhalten. Terminverlängerungen müssen vor Ablauf des Vertrages mit dem Leihgeber vereinbart werden.

Der Entleiher übernimmt vom Augenblick des Empfanges der Objekte bis zu deren Rückgabe die volle Haftung für Verlust oder Wertminderung entsprechend dem vom Verleiher angegebenen Wert.

Der Entleiher übernimmt die Verpflichtung zu sorgfältigster Behandlung und für alle Maßnahmen zum Schutz der Leihgaben.

Die Leihgaben dürfen ohne vorherige Erlaubnis des Verleihers nicht für andere Ausstellungen weiterverliehen werden.

An Leihgaben entstandene Schäden sind dem Verleiher sofort bekanntzugeben. Restaurierungen und andere Veränderungen dürfen nur mit Einwilligung des Verleihers vorgenommen werden.

Der Entleiher ist ohne Einwilligung des Verleihers nicht berechtigt, von den Leihgaben photographische Aufnahmen oder sonstige Reproduktionen anfertigen zu lassen.

Die Leihgaben sind in der Ausstellung und im Katalog als Eigentum des Verleihers zu bezeichnen.

Gefahren und Kosten des An- und Abtransportes gehen zu Lasten des Entleihers.

Leipzig, am ..... 26.5.1976 .....

Entleiher: *Prof. Jaitner* Verleiher: *Hans-Joachim*  
*Prof. Hans-Joachim* *Museum des Kunsthandwerks*  
*Dr. Hans-Joachim* *701 Leipzig, Grassimuseum*  
*Johannisplatz - Tel. 29 74 14*

11.15.107 12 1969/66

bitte werden!

Abb. 45: Leihvertrag des Grassimuseums für Angewandte Kunst Leipzig

## 8.2 Ausstellungen

Mit der Gründung der DDR und der Verstaatlichung der Industrie und des Handels wurde auch der privatgeschäftliche Kunsthandel zur Aufgabe gezwungen. Stattdessen wurde eine dichte Infrastruktur von staatlichen und genossenschaftlichen Galerien installiert. Neben Ausstellungen der Kunstmuseen bekamen die Kommunen selbst, der Kulturbund, Massenorganisationen und die volkseigenen Betriebe als Träger und Veranstalter Bedeutung.

Für die Künstlerinnen und Künstler war die unterschiedlichen Präsentationsorte von unterschiedlichem Effekt bzw. Relevanz und für den Handel von Bildteppichen von sehr geringer Bedeutung.<sup>289</sup>

### Relevanz der Orte für den Verkauf von Bildteppichen

	Relevanz	Verkauf
1. Landes- und Bezirksausstellungen	+++	-
2. Galerien des Staatlichen Kunsthandels	++	+++
3. VBK-Genossenschaftsgalerien	+++	+++
4. Museen und Galerien für zeitgenössische Kunst	++	-
5. Galerien des Kulturbundes (1978 ca. 200)	+++	(+)
6. Betriebsgalerien	+++	(+)
7. Kirchliche Einrichtungen	+	+
Legende: -/+/++/+++ = keine/gering/mittel/hoch		

### 8.2.1 Textil '76, Textil '80, Textil '85, Textil '90

Die Ausstellungen „Textil '76“, „Textil '80“, „Textil '85“ und „Textil '90“ waren die wichtigsten Werkschauen für Textilkunst in der DDR. Die erste Exposition für alle Textilkünstler in Bad Frankenhausen war im 25. Jahr nach der Gründung der DDR ein noch sehr zaghafter Versuch, den Gestaltern eine Plattform zu bieten. Mitte der 1970er Jahre stand die Bildteppichproduktion in voller Blüte, und im Januar 1975, ein Jahr zuvor, hatte man mit der Ausstellung „Hallesche Textilkunst“ in der Weimarer Kunsthalle gute Erfahrungen gemacht. Es war das Jahr der Großaufträge für den Palast der Republik und für die Telemann-Konzerthalle im Kloster „Unserer Lieben Frauen“ in Magdeburg. In diesem Jahr erlangten die Textilkünstler eine gewisse öffentliche Aufmerksamkeit, und in Zeitschriften, wie „Bildende Kunst“, „Kultur im Heim“ und „Bildnerisches Volksschaffen“ wurde darüber publiziert.

Vier Jahre später, 1980, folgte die zweite große Textilkunstaussstellung „Textil '80“. Ihr öffentlicher Status war gefestigt und bot mit dem Leipziger Grassmuseum einen bedeutenden Ort und eine geeignete Plattform für die Schau. Auch die Charakteristik der Ausstellung hatte sich gewandelt. War die erste Ausstellung dieser Art eher geprägt von kunsthandwerklichen Exponaten, stellte man in der Messestadt Leipzig doppelt so viele, vor allem moderne Arbeiten in vier repräsentativen Räumen des renommierten Museums aus. Der Fokus lag schon hier bei den experimentelleren Werken und den Applikationsstickereien. Gobelins mit politischer Thematik standen im Hintergrund.

Die Autoren, welche mit der Einleitung des Ausstellungskatalogs „Textil '80“ betraut waren, arbeiteten leider nicht die Hauptgedanken und Schwerpunkte der Ausstellung heraus, wie den Rückgang der Tapiserie zugunsten der Applikationsstickerei und der experimentellen Arbeiten. Nicht ein Versuch wurde gemacht, das Phänomen der zunehmenden Abstraktion in der Textilkunst zu analysieren.

<sup>289</sup> Vgl. Christl und Hartwig Prange, Bildende Kunst und Galeriearbeit, unveröffentlichtes Skript, Privatarchiv, Merkurstr. 47b, Halle (Saale).

Die Abstraktion als Zuflucht, als Flucht vor dem Realen: Sicher, es handelte sich für die Textilkünstler der DDR nicht darum, der Wirklichkeit zu entfliehen, aber die Tendenz ist ohne Zweifel aufschlussreich. Künstler, denen man zu lange ideologische Normen aufgezwungen hatte, die ihren Wunsch nach persönlichem Ausdruck zügeln mussten, wurden kryptischer im Ausdruck und der Wahl der verwendeten Symbolik. Der Drang zur Abstraktion bedingte den Wandel der Darstellungstechnologie.

Die Textilkunst drückte nicht immer Lebensfreude und Harmonie aus, so wie es sich die Organisatoren der Ausstellung laut Katalogtext gewünscht hätten. Große Formate waren in diesen Ausstellungen nicht zu finden. Man konzentrierte sich auf handliche Arbeiten bis hin zur Miniatur und zielte damit deutlich, neben gesellschaftlichen Auftraggebern und Architekten, auf den privaten Käufer. Sehr deutlich war ebenfalls der Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit der Gattung Textilkunst festzustellen.

Anfang der 1980er Jahre rehabilitierte man den Ruf des Bauhauses in der DDR und war auch durch die neue Außenpolitik gezwungen, sich auf das Erbe berühmter Textilkünstler wie Paul Klee, Gunta Stözl und Benita Koch-Otte zu besinnen. Es ist anzunehmen, dass das der Grund für die Wahl des nächsten Ausstellungsortes, für die „Textil '85“ und die „Textil '90“, war.<sup>290</sup>

Mit dem Aufruf der Zentralen Sektionsleitung Kunsthandwerk/Formgestaltung des VBK-DDR zur Ausstellung „Textil '85“ zeichnete sich ein Rhythmus ab, in welchem man DDR-zentral Textilkunst zu zeigen gedachte. Man erinnerte sich an die Zusammenarbeit mit den Kunstsammlungen zu Weimar und an die Erfahrungen in der Kunsthalle am Theaterplatz vor zehn Jahren. Die Gestalter versuchten auch hier, sich weiter vom klassischen Kunsthandwerk zu lösen, und behaupteten sich stärker als zuvor als eigenständige Künstler. Die neuerlichen Einflüsse ausländischer Textilkunstaustellungen – Vergleiche mit Exponaten der Quadriennale des Kunsthandwerkes sozialistischer Länder belegen das – ließen die Werke experimenteller, plastischer und objekthafter werden. Sie zwangen zum Überdenken der eigenen Ansichten. Die neue Generation Textilkünstler, welche zu 40 Prozent in Halle (Saale), 20 Prozent in Berlin-Weißensee und 20 Prozent in Schneeberg ihre Ausbildung genossen,<sup>291</sup> entfernte sich weit von traditionellen Ansichten und orthodoxen Techniken textiler Kunst, bevorzugte abstrakte Darstellungen mit textilfremden Materialien und verdrängte Knüpftapeten und Klöppelarbeiten.

*Abb. 46, S. 103: Ilse-Maria Krause, „Farne“, Gobelin von 1982, 150x320 cm*

*Dieser querformatige Bildteppich gehört mit seinen Maßen eher zu den mittelgroßen Arbeiten. Er wurde wegen seiner fast schüchternen Zurückhaltung, seiner zarten Farbigkeit und dennoch dekorativen Kraft mehrfach produziert. Sein allgemeingültiges Motiv erinnert an den Teppich „Flore des Tropiques“ von Jean Picart le Doux, an die Vegetationsstudien Albrecht Dürers oder die Studien der Maria Sybilla Merian.*

*Er ist flächig, ohne ein optisches Zentrum, mit vielen bewegten Senkrechten komponiert. Hier und da lassen sich kleine Aufmerksamkeiten, spezielle Blüten oder Insekten entdecken. Der Gobelin wirkt dadurch heiter und positiv.*

*Das verwendete Farbspektrum umfasst, abgesehen von wenigen zartesten rosa und hellblauen Flecken, lediglich geringe Abweichungen um gelbliches vertrauenerweckendes Grün herum. Starke Kontraste wurden punktuell dunkelbraun neben weißen Pflanzenteilen gesetzt, wodurch jedoch keine plastischen Darstellungen oder Tiefenwirkungen beabsichtigt wurden.*

<sup>290</sup> Vgl. Eva Mahn, Textil '80, in: Bildende Kunst 11/1980, S. 546–549.

<sup>291</sup> Vgl. Beatrijs Sterk, Textilgestaltung auf der Burg Giebichenstein, in: textilforum 2/1987, S. 40.



Abb. 46: Ilse-Maria Krause, „Farne“, Gobelin von 1982, 150x320 cm

Werkeverteilung bei den Ausstellungen der Textilgestaltung in der DDR<sup>292</sup>

Ausstellungen	Zeit und Ort	Gesamtanzahl	Gobelins	Stickereien	Knüpfteppiche	Klöppelarbeiten	andere Techniken	Thema Natur	Thema Figur	Darstellungabstrakte	Anzahl der Männer	Anzahl der Frauen
TEXTIL '76	Bad Frankenhausen, Heimatmuseum 12.12.1976-28.02.1977	32	6	13	4	2	5	14	10	8	1	31
TEXTIL '80	Leipzig, Grassimuseum für angewandte Kunst 17.05.1980-27.07.1980	62	15	23	1	2	21	28	8	26	1	61
TEXTIL '85	Weimar, Kunsthalle am Theaterplatz 24.01.1985-24.03.1985	50	14	16	0	0	20	12	8	30	3	47
TEXTIL '90	Weimar, Kunsthalle am Theaterplatz 08.09.1990-28.10.1990	76	9	25	0	0	42	11	10	45	7	69

### 8.2.2 Quadriennale des Kunsthandwerks der sozialistischen Länder

Die auf dem Gelände der Internationalen Gartenausstellung IGA in Erfurt stattfindende Quadriennale des Kunsthandwerks der sozialistischen Länder war für die ostdeutsche Textilkunst ein wichtiger Leistungsvergleich auf der internationalen Bühne. Diese Ausstellung wurde aus den Ausstellungen für „Kunsthandwerk der DDR“ entwickelt, fand zwischen 1974 und 1986 viermal statt und zählte von Anfang an über 150.000 Besucher pro Veranstaltung. Ihre Bedeutung für die ostdeutsche Textilkunst ist kaum zu überschätzen, waren doch der internationale Vergleich und der fachliche Austausch dadurch vor der Haustür möglich. Die Auswahl der Werke war mit denen der Ausstellungen für Textilgestaltung der DDR vergleichbar.

Die 1990 veranstaltete CONFIGURA<sup>293</sup> versuchte eine Fortführung der Kunsthandwerksschau über die politische Wende hinaus, rieb sich aber mit den Interessen der DOCUMENTA<sup>294</sup>-Organisatoren und scheiterte letztlich an der Finanzierung.

<sup>292</sup> Quelle: Kataloge zu den Ausstellungen Textil '76, '80, '85, '90, Hrsg.: ZSL des VBK der DDR.

<sup>293</sup> Renate Luckner-Bien, Plädoyer für eine Kunstgattung. CONFIGURA, in: Die Burg, Zeitschrift der Kunsthochschule Halle Nr. 5, HKD Halle (Hrsg.), Halle (Saale) 1992, S. 25 f.

<sup>294</sup> Internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst, an der sich 1977 erstmalig Künstler der DDR beteiligten.

### 8.2.3 Dresdner Kunstausstellungen

„Im Entdecken und Gestalten der großen Wandlungen im Leben unseres Volkes und des einzelnen, dessen, was erreicht wurde und noch zu tun bleibt, liegt ein großes Bewährungsfeld für alle Kulturschaffenden, welche die Kunst als Waffe im Kampf für den gesellschaftlichen Fortschritt verstehen. Hier bestehen große Möglichkeiten für Leistungen unserer Kunst, die weder durch die Wissenschaft noch durch die Publizistik ersetzt werden können.“<sup>295</sup> So lautete das Credo der SED in Bezug auf die Aufgaben der DDR-Kunst und war damit Gesetz für die Werke-Auswahl der Veranstalter.

Die jährlich stattfindende Dresdener Kunstausstellungen als Leistungsschau vereinten die Gattungen der Bildenden Kunst, wie Malerei, Grafik, Plastik, architekturbezogene Kunst, Gebrauchsgrafik, Formgestaltung, Kunsthandwerk und Bühnenbild, miteinander. Man zeigte, inwieweit die Beschlüsse der Parteitage der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands aufgegriffen wurden. Da diese Veranstaltungen ein Fenster für den internationalen Einblick in den ostdeutschen Kunstbetrieb waren, zeigte man gern die verschiedenen Erscheinungen des bürgerlichen Kunstzerfalls<sup>296</sup>. Werke mit anderen Inhalten oder gar inhaltlich kritischer Natur wurden durch die Auswahlkommissionen bereits im Vorfeld der Expositionen aussortiert.

#### Interessen der Ausstellungsbesucher

	Interesse an architekturbezogener Kunst	Interesse für Kunsthandwerk	Interesse an indust. Formgestaltung
sehr stark	14,6 %	18,1 %	16,4 %
stark	32,1 %	28,8 %	26,8 %
mittelmäßig	31,7 %	29,7 %	29,2 %
gering	15,3 %	17,1 %	18,7 %
überhaupt nicht	4,1 %	4,5 %	6,8 %
keine Aussage	2,2 %	1,9 %	2,1 %

#### Gestaltungsvorlieben der Ausstellungsbesucher

	Textilhandwerk in der Freizeitgestaltung		Textilarbeiten bei der Wohnungsgestaltung
ja, regelmäßig	17,1 %	keine	47,3 %
ja, gelegentlich	25,5 %	bis zwei	34,2 %
nein	54,5 %	bis fünf	9,7 %
keine Aussage	3,0 %	mehr als fünf	5,0 %
		keine Aussage	3,8 %

Für die Bildteppichgestalter und ihr Medium war die regelmäßige Dresdener Kunstausstellung neben kleinen Bezirkskunstausstellungen eine der wenigen Möglichkeiten, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen. Sie wurden zwar für den öffentlichen Raum produziert, aber in der Regel nur für das privilegierte Auge an exponierter Stelle sichtbar.

<sup>295</sup> Erklärung von Erich Honecker, Protokoll des XI. Parteitags der SED, 17. bis 21. April 1986.

<sup>296</sup> Ministerium für Kultur VBK der DDR (Hrsg.), VIII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1978, S. 5.

Diese wichtige Ausstellung wurde natürlich medial in Funk und Fernsehen, in Illustrierten, Fachzeitschriften und Tageszeitungen<sup>297</sup> in jeder Hinsicht ausgewertet. Interessant sind die Ergebnisse einer Befragung bei der X. Dresdner Kunstausstellung 1988. Die repräsentativen Aussagen zu einem festen Fragebogen von 903 Besuchern wurden statistisch ausgewertet.<sup>298</sup>

#### 8.2.4 Deutsche Akademie der Künste

Die Deutsche Akademie der Künste in Berlin lud erstmalig 1957 Künstler zu einer Gastausstellung ein. Nach den bisher üblichen Jahresausstellungen mit jeweils ein bis zwei Arbeiten von vielen Künstlern sollten nun mehrere profilierbare Arbeiten weniger Künstler gezeigt werden. Für Kreationen in Textil, sieht man von der inspirierenden Ausstellung „Moderne französische Wandteppiche“ 1955 im Pergamonmuseum ab, blieb die Akademie jedoch unbedeutend.<sup>299</sup>

#### 8.2.5 Miniatur-Textil

Seit 1974 organisierte das Londoner British Crafts Centre alle zwei Jahre Ausstellungen für Textilminiaturen. Basierend auf den seit 1962 in Lausanne stattfindenden Textilkunstbiennalen zeichnete sich das Miniaturtextil als eigene Sparte der Textilkunst ab. Im überschaubaren Format von 20 mal 20 Zentimeter waren Formen sehr experimenteller Art möglich. Die aus dem 18. Jahrhundert bekannten bildhaften Stickereien im klassischen Fadensystem wandelten sich mit neuer Sensibilität zu an der modernen Malerei orientierten – mit dem Augenmerk auf raumbildende Techniken, plastischer Arbeiten mit Schichtung, Knoten und Schlingen.

Künstler der DDR bewarben sich erstmals für die III. Internationale Miniatur-Textilien-Ausstellung, die im August/September 1976 in Szombathely/Ungarn stattfand.

Im Dezember 1979 wurde in der Neuen Dresdner Galerie des staatlichen Kunsthandels eine Miniaturtextilien-Ausstellung gezeigt. Vor allem Dresdner Textilgestalter hatten Arbeiten dazu beigesteuert. Das zu dieser Zeit international bereits etablierte Ausstellungsformat hatte auch in der DDR seine Befürworter, aber eine Ausstellung zu diesem Thema war Neuland.<sup>300</sup>

Ein Entwicklungsauftrag vom Rat des Bezirkes Dresden, Abteilung Kultur, zum Thema „Experiment in Material und Technik“ wurde im Vorfeld ausgelöst und an 16 Mitglieder der Arbeitsgruppe Textil vergeben. Die Schaffung von schnell realisierbaren Miniaturen sollte einen Anreiz zum Experiment, zur Ausführung von großen Arbeiten geben.<sup>301</sup> 1980 beteiligten sich erstmals 15 Künstler aus der DDR an der III. Internationalen Textilbiennale in Szombathely/Ungarn. Weitere Ausstellungen wurden wegen der vielen positiven Resonanzen drei Jahre später, vom 27. August bis zum 31. Oktober 1982, im Museum des Kunsthandwerks Leipzig, im Grassimuseum<sup>302</sup> und vom

<sup>297</sup> Vgl. Ingrid Schulze, Harmonische Bewegung und math. Konzeption in einem Bildteppich, in: Freiheit vom 07.01.1978, Kunst im Dialog – Die VIII. Und die Öffentlichkeit, Berlin 1978.

<sup>298</sup> Vgl. Codebuch S6061 (DJI-Studien-Nr.: A50), Zentralarchiv für empirische Sozialforschung an der Universität zu Köln.

<sup>299</sup> Siehe Kap. 4.1.1, Erste Phase, S. 34.

<sup>300</sup> Vgl. Eva Mahn, Miniaturtextilien – ein Novum in der DDR?, in: Bildende Kunst“ 11/1980, S. 550 f.

<sup>301</sup> Vgl. Annerose Schulz, Begleittext im Katalog MINIATURTEXTIL, zur gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Dresdener Galerie 07.12.1979–02.01.1980, Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.), Dresden 1979;

Eva Mahn, Miniaturtextilien – ein Novum in der DDR, in: Bildende Kunst 11/1980, S. 550 f.

<sup>302</sup> Siehe Angela Grzesiak, Miniaturtextil, in: Bildende Kunst 1/1983, S. 42 f.



Abb. 47: Ulrich Müller-Reimkasten, „Die Haut“, Gobelin von 1986, 240x300 cm

Abb. 47, S. 107: Ulrich Müller-Reimkasten, „Die Haut“, Gobelin von 1986, 240x300 cm

Diese Arbeit trägt einen Titel, mit welchem der Rezipient diverse Bezüge verknüpfen kann. Die Haut, das größte Organ des Menschen, verantwortlich für die Diffusion von Flüssigkeiten, Signalgeber für Temperaturextreme und verantwortlich für deren Regulierung, Lichtempfänger für die Vitamin-D-Produktion und seelisches Wohlbefinden, aber auch taktiler Sensor für Körperkontakt – Erotik.

Das Organ in Verbindung mit einem Teppich lässt sich mit der künstlichen Haut, mit einer wärmenden Hülle assoziieren. Man denke an die Geschichte des Flokati und der finnischen Ryen, an die universell einsetzbaren Umhangdecken der Ritter und Legionäre, bis hin zu den wärmedämmenden Wandbehängen in Jurten, Tempeln und Kemenaten der Burgen.

„Die Haut“ von Ulrich Müller-Reimkasten zeigt eine explosive Collage von Figurinen indianischer und/oder steinzeitlicher Höhlenmalerei in irdener Grundfarbigkeit, primitive symbolschwangere Zeichen, die eine Geschichte erzählen wollen. Stellenweise wird die Situation mit stillen leichten Flächen beruhigt, die wie Ausschnitte oder Abdeckungen wirken.

Protagonist des Teppichs ist eine große Figur, deren hitzig rot unterlegter Kopf und kühl-blau gespreizter Unterleib kontraststark und einsam steht. Als einzige deutlich männliche Figur der Szene scheint sie einer unter ihm, in Hündchenstellung knienden Figur den Kopf penetrieren zu wollen. Die anderen zwei Drittel der Bildfläche werden von ineinander verzahnten Figuren und richtungweisenden Pfeilen bestimmt. Ein Suchbild. Man findet eine sitzende Frauen mit weit offenem Schoß, Schatzsucher mit stark farbigem Kopfschmuck, große Hände, Vögel und Musizierende.

Die Farbigkeit ist attraktiv, viele Erdtöne den Fond bildend, darauf oft sehr dicht zumeist helle Figuren mit bunten Accessoires.

Über dem eigentlichen Bild schließt sich einem die Initialen der Macher enthaltenden Freistreifen quer eine Registratur der verwendeten Farben an.

19. Juli bis 16. August 1983 „Textile en miniature“ in der Studio-Galerie Berlin des Staatlichen Kunsthands veranstaltet. Weiter wichtige internationale Ausstellungsbeteiligungen von DDR-Künstlern bis Mitte der 1980er Jahre gab es im Informationsbau des Niedersächsischen Handelskammertages Hannover und im Textilmuseum Tilburg/Niederlande.

### 8.2.6 Galerien und der staatliche Kunsthandel



Abb. 48: Plakat des Staatlichen Kunsthandels für eine Ausstellung von Christel Seidel-Zapranis in der Galerie am Roten Turm, Halle (Saale) 1985

Unter der Leitung der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten wurde im Dezember 1955 das erste Geschäft des Staatlichen Kunsthandels in der Berliner Stalinallee 366 eröffnet. Ziel dieser Handelsorganisation war die Beschaffung von Devisen, also auf dem internationalen Markt frei konvertierbarer Währung, durch den Verkauf von Kunst und Kulturgütern. Zu diesem Zweck wurden im Lauf der Jahre mehrere Firmen im nicht-sozialistischen Ausland gegründet, und inländische, bis dahin private Betriebe, wie die Keramischen Werkstätten von Hedwig Bollhagen in Velten, die Bronzegießerei Seiler & Siebert in Schöneiche bei Berlin und die Kunsthandlung von Albert Fils in Berlin-Köpenick, wurden zu Teilen des staatlichen Kunsthandels. Für den Inlandhandel wurden regelmäßig Auktionen durchgeführt und Galerien eröffnet. Der Handel mit Produkten inländischer Textilkünstler war zwar ein

sehr wichtiges Verkaufspodium für freie Arbeiten der Aussteller und deren Sammler, spielte aber eine untergeordnete Rolle für den Kunsthandel. Denn seit 1958 wurden Antiquitäten besonders nach Dänemark, Holland, Schweden, in die Bundesrepublik und

West-Berlin verkauft. Dazu wurden auch Einladungen zu Verkaufsausstellungen in städtischen Einrichtungen an potente Kunden in Dresden und Leipzig und an private Händler und Sammler verschickt. Um Umsätze zu sichern, verkaufte der „Deutsche Innen- und Außenhandel“ DVA seine Kulturware zum Teil unter der Hälfte des internationalen Marktwertes.<sup>303</sup>

Nach der Liquidation des „DIA Kulturwaren“ 1965 – kurz vor Jahresende 1962 wurde wegen Korruption fast die gesamte Belegschaft inhaftiert – übernahm der Anfang 1963 gegründete Betrieb VEH (Volkseigener Handel) „Moderne Kunst“ die Geschäfte.

Nach mehrfachen Neuprofilierungen – ab dem 15. August 1967 „Volkseigener Handel Antiquitäten“, ab 1. Oktober 1974 „Volkseigener Handelsbetrieb (VEH) Bildende Kunst und Antiquitäten“ – wurde 01.10.1974 der Betrieb offiziell in „Staatlicher Kunsthandel der DDR“ umbenannt und erweiterte das Netz seiner Galerien und Werkstätten erheblich. Drei Jahre später existierten bereits 16 Galerien, hauptsächlich in den Bezirksstädten.<sup>304</sup> Der Export lief nun über die 1973 im Westen Deutschlands gegründete „Kunst & Antiquitäten GmbH“ des Bereichs Kommerzielle Koordination (KoKo) unter der Leitung von Dr. Alexander Schalck-Golodkowski.<sup>305</sup> Dort wurde so ziemlich alles verkauft, was D-Mark oder Dollar einbrachte, wurden Embargowaren importiert und exportiert und nebenbei auch museale Kunst verkauft.<sup>306</sup>

#### Einige wichtige Galerien:

- Galerie Arkade Berlin
- Galerie im Turm Berlin
- Galerie Unter den Linden Berlin
- Galerie unterm Fernsehturm Berlin
- Galerie am Sachsenplatz in Leipzig
- Galerie Theaterpassage Leipzig
- Die Galerie a
- Galerie am Roten Turm Halle (Saale)
- Galerie am Hansering Halle (Saale)
- Neue Dresdner Galerie
- Galerie „Oben“ in Karl-Marx-Stadt
- Galerie am Fischmarkt Erfurt
- Galerien der Staatlichen Museen der Bezirkshauptstädte

Der Staatliche Kunsthandel der DDR organisierte neben den Expositionen im Inland auch Verkaufsausstellungen im Ausland, wie beispielsweise Kunst aus der DDR – Bezirk Halle im Kunstverein Hannover vom 02. Dezember 1979 bis 03. Februar 1980, „Kunsthandwerk aus der DDR“ im Städtischen Museum Göttingen vom 25. September bis 13. November 1983<sup>307</sup> sowie auch vom 20. Januar bis 19. Februar 1984 im Wiener

<sup>303</sup> Vgl. Der Kunsthandel in der Deutschen Demokratischen Republik, Kritische Berichte, in: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Nr. 3/1993, Heidelberg 1993, S. 65 ff.

<sup>304</sup> Vgl. Ausstellungskatalog: Webkunst in der DDR, Galerie Neiriz, Berlin, 1985, S. 32

<sup>305</sup> Vgl. Hartmut Pätzke, Von Auftragskunst bis Zentrum für Kunstausstellungen – Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, in: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Eugen Blume/Roland März (Hrsg.), Berlin 2003, S. 327 ff.

<sup>306</sup> Vgl. „Kunst gegen Valuta – Der staatliche Ausverkauf von Kunst und Antiquitäten zur Devisenbeschaffung in der DDR“, Tagung vom 15. bis 17. Mai 2011 im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte Potsdam

<sup>307</sup> Städtische Museen Göttingen (Hrsg.), Katalog zur Ausstellung Kunsthandwerk aus der DDR – Textilgestaltung/Holzgestaltung, Göttingen 1983.

Haus der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs,<sup>308</sup> Budapesti Történeti Múzeum vom 27. November bis 30. Dezember 1984, in Sopron Festőterem vom 13. Januar bis 10. Februar 1985,<sup>309</sup> vom 18. Juni bis 18. Juli 1987 im Centre Culturel de la République Démocratique Allemande Paris<sup>310</sup> und im Textilmuseum Krefeld vom 21. Januar bis 11. März 1990.<sup>311</sup>

## 9 Fazit

Resümierend kann die vorliegende Arbeit nur der Einstieg in das Forschungsthema „Ostdeutscher Bildteppich“ sein. So konnte die Bedeutung des Bildteppichs in der DDR und die damit eng verbundenen Auftragsmechanismen herausgestellt werden. Schlaglichtartig konnten die wichtigsten Ausstellungs- und Produktionsstätten bzw. deren Protagonisten genannt und beschrieben werden.

Durch meine Recherchen taten sich natürlich vielerlei speziellere Themengebiete auf, welche es, um des tieferen Verständnisses willen, weiter zu ergründen gilt. Interessant wäre es, die Korrespondenz Rudolf Stundels in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zu studieren, Unterschiede zwischen Außen- und Innenrepräsentation zu untersuchen oder Archive aufzuarbeiten, um festzustellen: Wo ist was gelagert? Weiterhin interessant wäre eine Untersuchung der osteuropäischen Ausstellungsveranstaltungen, wie in Lodz/Polen und in Szombathely/Ungarn, im Vergleich zu adäquaten Orten in Westeuropa, wie in Lausanne/Schweiz und Paris. Etwas näher liegend wäre ein Vergleich der deutschen zur europäischen Bildteppichproduktion und deren Bedeutung.

Ein Ausblick auf die Zukunft eines „Deutschen Bildteppichs“ kann an dieser Stelle aus nicht gegeben werden. Doch schon 1984, als der immer größer werdende Einfluss internationaler Textilkunst in Deutschland offensichtlich wurde, lud Peter Michel von der Zeitschrift „Bildende Kunst“ Textilkünstler und die Kunsthistorikerin Eva Mahn zu einem Redaktionsgespräch ein. Ziel war es, die Position und das Selbstverständnis der DDR-Textilkunst zu klären.<sup>312</sup> 1987 erkannte man Handlungsbedarf hinsichtlich der Zukunft der gesamtdeutschen Textilkunst.<sup>313</sup> Die Anfang Dezember nach Dresden, wo die X. Dresdner Kunstausstellung vorbereitet wurde, und 1988 nach Hannover eingeladenen Gestalter, Kunsthistoriker und Redakteure diverser Fachzeitschriften aus Ost- und Westdeutschland stellten schnell fest, dass die Erwartungen an sowie die Voraussetzungen und Grundlagen für ein gemeinsames Gespräch sehr weit auseinandergingen. Schon die Sicht auf den Stellenwert der Kunstgattung spaltete die Teilnehmerinnen und Teilnehmer in zwei Lager. Zählte die „Deutsche Biennale der Textilkunst“ in Krefeld 51 Arbeiten, die für den gesamten deutschsprachigen Raum

<sup>308</sup> Vgl. Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (Hrsg.), den zur Ausstellung erschienenen Katalog Bildteppiche des VEB Textilmanufaktur Halle, Wien 1984.

<sup>309</sup> Vgl. Eva Mahn, Textilkunst in der DDR“ in NDK Iparművészeti. Ekszer – Üve – Textil. Budapesti Történeti Múzeum: Ausstellung vom 27.11. bis 30.12.1984 in Sopron: Festőterem, Ausstellung vom 13.01. bis 10.02.1985.

<sup>310</sup> Vgl. Eva Mahn, Die Textilmanufaktur Halle in Paris, in: *textilforum* 2/1987, S. 16 f., Manufacture de tapisserie de Halle – Exposition du 18 juin au 18 juillet 1987 – Faltblatt zur Ausstellung der Textilmanufaktur Halle in Paris, Centre Culturel de la République Démocratique Allemande, Paris 1987.

<sup>311</sup> Vgl. Deutsches Textilmuseum Krefeld/Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Kat. Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Krefeld 1990.

<sup>312</sup> Siehe Redaktionsgespräch Die Herausforderungen der Zeit annehmen, in: *Bildende Kunst* 8/1984, S. 342–345.

<sup>313</sup> Vgl. Beatrije Sterk, Tendenzen deutscher Textilkunst, in: *textilforum* 2/1992, S. 20 und Die Entwicklung des Kulturaustausches, in: *textilforum* 2/1987 S. 42.

(BRD, DDR, Österreich und Schweiz) stehen sollten, so zeigte die Textilkunstausstellung in Weimar 1985 allein für die kleine DDR 50 Arbeiten. Bereits das beweist unterschiedliche Ansprüche an die Gattung.<sup>314</sup>

Doch gab es auch gemeinsame Ansatzpunkte für eine Zusammenarbeit. Man war sich einig, nicht den kurzlebigen Moden der von Japanern und Amerikanern dominierten Textilbiennale in Lausanne zu folgen, und darin, dass die klassische Textilkunst ein eigenes Podium benötigte. Man stellte fest, dass die Initiativen des Textilkünstlers Dirk Holger (BRD) und der „Deutschen Gruppe Textilkunst“ bei der ersten Ausstellung 1978 schon dieses Ansinnen als Hintergrund hatte.

Konflikte verursachten vor allem die unterschiedlichen Organisationsformen von Ausstellungen. Der VBK der DDR auf der ostdeutschen Seite wickelte alles Notwendige zentral ab, finanzierte die Ausstellungen und ließ ausschließlich die Teilnahme von Berufskünstlern zu. Auf der westdeutschen Seite gab es keine Veranstalter und Geldgeber, keinen festen Sitz und wechselnde Ausschreibungsbedingungen, und man war offen für alle Bewerber.

Die in der DDR in den Jahren 1949 bis 1990 entstandenen Kunstwerke sind durch die deutsche Wiedervereinigung aus der Öffentlichkeit, aus Versammlungsräumen, Funktionärsbüros und Traditionskabinetten in den Depots der Museen als Sonderinventar verschwunden. Als Nachlass eines überholten staatlichen Kunstbetriebes waren sie Anlass hitziger Diskussionen und provozierten als Skandalprodukte, der „Ketzererei“ angeklagt, den sogenannten Bilderstreit. Auch unpolitische Wandbilder wurden überstrichen, Mosaik sind mit Dämmplatten übernachtelt worden, Wandteppiche wurden entfernt, Brunnen und Skulpturen abgetragen. Für die meisten Mitglieder des VBK der DDR bedeutete die politische Wende 1989 das Ende als Berufskünstler.<sup>315</sup>

Auch wenn sich inzwischen eine differenziertere Sicht auf diese Kunst durchsetzen konnte, wurde bei neueren öffentlichen Präsentationen, wie der Ausstellung „Der Hallesche Bildteppich“ im Frühjahr 2011 in der Willi-Sitte-Galerie Merseburg immer noch mehr über politische Inhalte und über die Rolle einzelner Künstler, statt über deren künstlerische Qualität und Ästhetik diskutiert.

Es handelt sich mindestens um historische Dokumente, Relikte einer untergegangenen Kultur, welche durch die besonderen Bedingungen ihrer Entstehung deutlich Alleinstellungsmerkmale aufweisen. Mehr noch: Durch die klare Bestimmbarkeit eines Beginns und eines Endes trägt die Entstehungszeit der Bildteppiche sogar epochalen Charakter. Doch wie sollte mit Beständen der Sammlungen an Bildteppichen aus der DDR umgegangen werden?<sup>316</sup>

Mit dem Ende der DDR 1989/90 fielen schlagartig die Auftraggeber weg, was gleichbedeutend mit dem endgültigen Ende der Produktion des ostdeutschen Bildteppichs war. Mit der Globalisierung nimmt man die Verflachung lokaler Kulturphänomene in Kauf. Mit dem heutigen Wertebewusstsein, in Zeiten, wo jedes individuelle Qualitätsurteil abhängig ist von um ihre Existenz kämpfenden Historikern und Kritikern, ist die Erfüllung der Aufgabe von Tapiserie, die Darstellung von Macht eines potenten Auftraggebers in der prächtigsten Weise, nicht möglich. In einer Gesellschaft, in welcher der Schein kurzfristig gültiger Designs und einer flüchtigen

<sup>314</sup> Vgl. Dietmar Laue, Tapiserie, in: *textilforum* 3/1990, S. 23–25

siehe auch Eva Mahn, Textilkunst in der DDR, in: *textilforum* 3/1990, S. 12 f.

<sup>315</sup> Vgl. Marlies Schnaibel, Bestandsaufnahme mit Buratino – DDR-Kunst und ihre Schöpfer – Was ist aus ihnen geworden, in: *Märkische Allgemeine Zeitung* 06.10.2009.

<sup>316</sup> Peter H. Feist, DDR-Kunst – was bleibt?, in: *Bildende Kunst* 7/1990, S. 55–57;

siehe auch Beatrijs Sterk, Strömungen der zeitgenössischen Tapiserie, in: *textilforum* 3/1990 S. 26–37.

Mode unterworfenen Statussymbole wichtiger sind als das Sein, bzw. bei Konsumenten im Rausch virtueller Welten und Werte ist kein Platz für raumgreifende dauerhafte Ästhetik. Je prekärer die finanzielle Situation der Bevölkerung ist, desto mehr gerät die Kunst aus dem Fokus. Kunst ist elitärer Luxus, letztlich abhängig von Bildung, den Möglichkeiten des Produzenten und Rezipienten. Aber die Hoffnung stirbt zuletzt, denn jedem Ende folgt ein Anfang, und dem wohnt bekanntlich ein Zauber inne.<sup>317</sup>

*Abb. 49, S. 113: Karin Jarausch, „Dichters Garten“, Gobelin von 1988, 255x341 cm*

*„Dichters Garten“ ist für die Teppiche der 1980er Jahre typisch. Er ist sehr malerisch, die Farben im leichten Verlauf nuanciert, die Formen scheinen Prototypen aus der Erinnerung des Gesehenen zu sein, und der Rand, zwar deutlich erkennbar durch seine komplementäre Farbgebung, ist voll gestaltet Teil des Bildes. Orangerot gegen Blaugrün. Er ist kompositorisch breit angelegt und schützt so das üppige, zarte Florale des Inneren.*

*Das Innere zeigt eine abstrahierte landschaftsarchitektonische Anlage, welche von der Kante mit aquarellhaften transluzenten Pastelltönen, über Blau und Grün, zur Mitte, wo neben helles Rosa ein dunkles Braun gesetzt wurde, hin massiver und kontrastreicher wird.*

*Das blockförmige Zentrum ist wiederum in Areale geteilt, in welchen, wie in der gesamten Fläche zarte gestreckte Figuren mit unterschiedlichen Tätigkeiten zu entdecken sind – sinnierend, wandelnd, in Denkerpose, trauernd, im Elfenflug, redend und richtend, musizieren, tanzend und auch bei der Gartenarbeit. Der Teppich lebt von seiner starken Farbigkeit, schafft trotz scheinbarer Draufsicht perspektivischen Raum, einen Sog und eine spiralförmige Lesart.*

<sup>317</sup> Zitatteil aus dem Gedicht „Stufen“ von Herman Hesse; siehe auch Gunnar Schmidt, Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Bielefeld 2007.



Abb. 49. Karin Jarausch, „Dichters Garten“, Gobelin von 1988, 255x341 cm



## 10 Anhang

### Interviewpartner

1. Helga Borisch: Künstlerin, am 23.02.2009 in Magdeburg
2. Ingeborg Flierl: Künstlerin, am 28.04.2009 in Berlin
3. Irmgard Glauche: Dozentin a. D. der HKD Burg Giebichenstein, am 15.11.2008 in Halle (Saale)
4. Julika Götte: Künstlerin, am 02.02.2009 in Leipzig
5. Inge Götze: Künstlerin, Professorin a. D. der HKD Burg Giebichenstein, am 17.07.2009 in Halle (Saale)
6. Heike Hager: Dokumentationsstelle zur Erfassung von Kunstvermögen Halle (Saale), am 17.11.2009 in Halle (Saale)
7. Frederike Happach: Künstlerin, Restauratorin: am 20.01.2009 in Halle (Saale)
8. Cordula Hartung: Künstlerin, am 29.08.2009 in Meinigen
9. Andrea Heber: Stadtarchivarin , am 15.06.2009 in Magdeburg
10. Wiebke Heinrich: Künstlerin, 28.05.2009 in Halle (Saale)
11. Holtrud-Helene Henze, Künstlerin, am 26.01.2009 in Beesenstedt
12. Christa-Maria Jeitner: Künstlerin, am 08.12.2009 in Ahrensfelde OT Blumenberg Elisenau
13. Ilse-Maria Krause: Künstlerin, am 20.10.2008 in Halle (Saale)
14. Christine Leweke: Künstlerin, am 14.11.2008 in Halle (Saale)
15. Eva Mahn: Fotografin, Kunsthistorikerin, Dozentin der HKD Burg Giebichenstein, am 29.10.2008 in Halle (Saale)
16. Elrid Metzkes: Künstlerin, am 08.06.2009 in Altlandsberg OT Wegendorf
17. Rolf Müller: Künstler, Professor a.D. der HKD Burg Giebichenstein, am 26.01.2009 in Halle (Saale)
18. Ingrid Müller-Kuberski: Künstlerin, Restauratorin, am 15.04.2009 in Magdeburg
19. Christel Prange: Künstlerin, am 26.01.2009 in Halle (Saale)
20. Rosemarie und Werner Rataiczky: Künstler, am 27.01.2009 in Halle (Saale)
21. Antje und Ulrich Müller-Reimkasten: Weberin, Künstler, Professor der HKD Burg Giebichenstein, am 13.12.2008 in Halle (Saale)
22. Marielies Riebesel: Künstlerin, am 24.10.2008 in Halle (Saale)
23. Annerose Schilske: ehemalige Leiterin des VEB HAWEBA / Staatliche Textil- & Gobelinmanufaktur Halle, am 14.10.2009, 22.10.2009, 24.11.2009 in Halle (Saale)
24. Angelika Schwarz: ehemalige Leiterin des Büros für baugebundene Kunst Halle (Saale), am 26.11.2009 in Halle (Saale)
25. Willi Sitte: Künstler, Professor a. D. der HKD Burg Giebichenstein, Präsident des VBK der DDR, am 01.12.2008 in Halle (Saale)
26. Monika Tschichold: Künstlerin, ZSL Textilkunst im VBK, am 17.10.2008 in Halle (Saale)
27. Barbro Wiederhold: Künstlerin, am 27.04.2009 in Halle (Saale)

### Verzeichnis der Abkürzungen

Abb.	Abbildung
Abs.	Absatz
Abt.	Abteilung
a.D.	außer Dienst
AdK	Akademie der Künste
Art.	Artikel
Aufl.	Auflage
Bd.	Band

BDV	Bund Deutscher Volksbühnen
BK	Zeitschrift Bildende Kunst“
BRD	Bundesrepublik Deutschland
BStU	Bundesbeauftragte für die Unterlagen der Staatssicherheit der DDR
BW	Baumwolle
DAMW	Deutsches Amt für Material- und Warenprüfung
DEFA	Deutsche Film AG
DFD	Demokratischer Frauenbund Deutschlands
DIA	Deutscher Innen- und Außenhandel
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DSF	Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft
DTSB	Deutscher Turn- und Sportbund
Ebd.	Ebenda, ebenda
EKD	Evangelischer Kunstdienst
EKU	Evangelische Kirche der Union
f.	für die angegebene und die folgende Seite
ff.	für die angegebene und die folgende Seiten
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
HAWEBA	Hallesche Werkstätten für Bekleidung und Ausstattung
HKD	Hochschule für Kunst und Design
Hrsg.	Herausgeber
IM	Inoffizieller Mitarbeiter der Staatssicherheit der DDR
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
KHM	Kulturhistorisches Museum
KHS	Kunsthochschule
L	Leinen
M	Mark der DDR
MCD	L'art textile dans les deux Allemagnes 1949–1982 Marie-Claude Deshayes, Université Paris VII, 1985
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
o.J.	ohne Erscheinungsjahr
o.O.	ohne Verlagsort
o.T.	ohne Titel
Prof.	Professor
S.	Seite(n)
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschland
SBZ	Sowjetisch besetzte Zone
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
soz.	sozialistische
SU	Sowjetunion
TKC	Textilkombinat Cottbus
UdSSR	Union der sozialistischen Sowjetrepubliken
VBK	Verband Bildender Künstler
VEB	Volkseigener Betrieb
VdgB	Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe
VDV	Verband Deutscher Volkskunstschaffender
Vgl.	Vergleiche
VP	Verkaufspreis
WAX	Wurzener Axminster-Weberei
W	Wolle
ZAG	Zentrale Arbeitsgruppe
ZfK	Zentralhaus für Kulturarbeit
ZfV	Zentralhaus für Volkskunst
ZSL	Zentrale Sektionsleitung

### Abbildungsverzeichnis 1

Abb. 12-20, 22, 31, 34, 41-43, 46, 49 © Foto Joachim Blobel	
Abb. 1: Jagdschloss Hubertusstock, Quelle: Autor.....	12
Abb. 2: INTEX-Logo, Quelle: Autor.....	15
Abb. 3: Palast der Republik in Berlin, Quelle: www.dhm.de (03.02.2013).....	20
Abb. 4: Teppichdesign hergestellt in Oelsnitz, Quelle: Autor.....	20
Abb. 5: Lindenrestaurant Wand rechts (Herbst), Quelle: www.dhm.de (03.02.2013)....	21

Abb. 6: Kloster Unserer Lieben Frauen Magdeburg, Quelle: Autor.....	22
Abb. 7: Mitglieder und Kandidaten des VBK der DDR der Sektion 5 – Formgestalter/Kunsthändler in den Bezirken, Quelle: Textilforum 2/1987.....	26
Abb. 8: Logo des Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle.....	27
Abb. 9: Tapiserie „Polynésie, le ciel“, H. Matisse, 1946, 198x309cm, Quelle: Autor.....	28
Abb. 10: Gobelin „Flore des Tropiques“ von Jean Picart le Doux, Quelle: www.artprecium.com.....	29
Abb. 11: Schriftwechsel zur Ausstellung Plastik zum Begreifen in der Petrikapelle Brandenburg, Quelle: Christa-Maria Jeitner.....	30
Abb. 12: Willi Sitte, „Ikarus“, Gobelin von 1957, 190x153 cm.....	33
Abb. 13: Hofansicht der Textil- und Gobelinmanufaktur Halle.....	37
Abb. 14: Nadelkissen und Logo.....	37
Abb. 15: Ingrid Müller-Kuberski, „Chemie und Landwirtschaft“, Gobelin von 1960, 91x123 cm.....	39
Abb. 16: Gobelinwirkerei.....	41
Abb. 17: Teillager.....	42
Abb. 18: Monika Tzschichold, „Sturmvogel“, Gobelin von 1963, 252x193 cm.....	46
Abb. 19: Inge Götze, „Wassermann“, Applikationsstickerei von 1968, 216x206 cm.....	53
Abb. 20: Gitta Kuhl, „Gartenteppich“, Gobelin von 1969, 255x580 cm.....	55
Abb. 21: Logo der Schule, Quelle: Autor.....	56
Abb. 22: Inge Götze, „Der gedeckte Tisch“, Gobelin von 1968, 255x420 cm.....	61
Abb. 23: Entwurf für einen Bildteppich zur Vorbereitung des 50. Jahrestages der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution.....	62
Abb. 24: Eigenwerbung der Teppichfabrik, Quelle: Autor.....	64
Abb. 25: 40 Jahre DDR (Ausschnitt), Quelle: Autor.....	65
Abb. 26: Kreml in Moskau, © Foto Robert Polidori.....	65
Abb. 27: Entwurfsbüchlein von 1928, Quelle: www.design-is-fine.org (10.08.2011).....	67
Abb. 28: Urkunde zur Medaille 50 Jahre Bauhaus Dessau“, Quelle: Autor/Angermuseum Erfurt.....	68
Abb. 29: Urkunde zum Kunstpreis der DDR, Quelle: Autor/Angermuseum Erfurt.....	69
Abb. 30: Marianne Ehrler, „Der Kaligrafische“, Applikation von 1979, 330x425 cm.....	71
Abb. 31: Marianne Ehrler, „Tiere“, Gobelin von 1966, 107x187 cm.....	73
Abb. 32: „Quadrat X“, Gobelin von 1984, 100x100 cm.....	76
Abb. 33: Ingeborg Flierl, „Familie“ Gobelin von 1973.....	77
Abb. 34: Marielies Riebesel, „Figuren“, Gobelin, 300x160 cm.....	78
Abb. 35: Croy-Teppich von 1554, 446 x 690 cm, Quelle: idw-online.de (09.10.2013).....	79
Abb. 36: Freester Dankesteppe, Quelle: www. Fischerteppiche.wordpress.com.....	80
Abb. 37: Pommerscher Jagdteppich, Quelle: www. Fischerteppiche.wordpress.com.....	81
Abb. 38: Krösliner Altarteppich mit Dreifisch, Quelle: Autor.....	82
Abb. 39: Dreifisch aus dem Freester Wappen.....	83
Abb. 40: Atomteppich, ca. 50 x 50 cm, Quelle: Autor.....	84
Abb. 41: Fritz Diederich, „Lebensfreude“, Gobelin von 1974, 200x305 cm.....	85
Abb. 42: Feuervogel, Applikation von Helene Jäckel, ca. 50 x 50 cm, Quelle: Autor.....	87
Abb. 43: Rosemarie Hildebrandt, „Vögel und Pflanzen“, 1979, 150x266 cm.....	93
Abb. 44: Im Zeichen des Roten Sterns – Kabelbaum.....	95
Abb. 45: Leihvertrag des Grassimuseums für Angewandte Kunst Leipzig, Archiv Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle.....	100
Abb. 46: Ilse-Maria Krause, „Farne“, Gobelin von 1982, 150x320 cm.....	103
Abb. 47: Ulrich Müller-Reimkasten, „Die Haut“, Gobelin von 1986, 240x300 cm, Quelle: Ulrich Müller-Reimkasten.....	107
Abb. 48: Plakat des Staatlichen Kunsthandels, Quelle: Autor.....	108
Abb. 49: Karin Jarausch, „Dichters Garten“, Gobelin von 1988, 255x341 cm.....	113

## Abbildungsverzeichnis 2

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
001	Brücke der Volkssolidarität	Musterbüro Teppichfabrik Ölsnitz	1948	ca. 80x120	Knüpfteppich; Wolle	Museum Ölsnitz	Autor	010
002	Erfurter Wappen	Reichardt Margaretha	1949	155x185	Gobelin; BW, Wolle	Angermuseum Erfurt	Autor	010
003	Leopard	Christine	1949	56x21	Wirkerei; Zellwolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	011
004	Figuren	Christine	1950	50x47	Wirkerei; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	011
005	Bärenteppich	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1955	134x236	Chemille; Kunstfaser	Museum Wurzen	Autor	011
006	Engel	Tschichold Anna-Momika	1955	45x40	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	011
007	Der du am Webstuhl sitztest	Reichardt Margaretha	1956	200x205	Gobelin; BW, Wolle	Angermuseum Erfurt	Autor	012
008	Kopf	Krause Ilse-Marie	1956	51x37	Gobelin; Leinen, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	012
009	Frau mit Tracht	Decker Susanne	1956	215x98	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	012
010	Ikarus	Sitte Willi	1957	190x153	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	012
011	Hahn	Riebesel Martines	1958	120x107	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	013
012	Freundschaftsteppich	Sitte Willi	1958	196x155	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	013
013	Franz Mehring	Sitte Willi	1958	87x58	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	013
014	10 Jahre DDR	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1959	170x250	Chemille; BW, Wolle	Museum Wurzen	Autor	014
015	Arbeiter	Riebesel Martines	1959	181x88	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	014
016	Chemiestilleben	Riebesel Martines	1959	77x51	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	015
017	Gärtnerin	Reichardt Margaretha	1960	193x137	Gobelin; BW, Wolle	Angermuseum Erfurt	Autor	015
018	Friedenstauben	Harnisch Jutta	1960	180x227	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	015
019	Vier Fasane	Müller Thekla	1960	115x165	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	016
020	Gartenteppich	Müller-Kuberski Ingrid	1960	91x123	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	016
021	Chemie und Landwirtschaft	Müller-Kuberski Ingrid	1961	240x189	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	016
022	Musik	Müller Thekla	1961	150x215	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	017
023	Schmetterling	Liebmann	1962	88x115	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	017
024	Kind im Garten	Voigt Renate	1962	184x97	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	017
025	Kopf	Adami Hannelore	1962	72x47	Gobelin; Leinen, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	018
026	Fabel	Müller-Kuberski Ingrid	1962	144x172	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	018
027	Fische im Netz	Voigt Renate	1962	135x90	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	018
028	o.T.	Harnisch Jutta	1962	105x142	Knüpfteppich, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	019
029	Sturmvogel	Tschichold Monika	1963	252x193	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	019
030	Frau mit Hut	Jura, geb. Klitsch Johanna	1963	36x36	Stickerei	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	019
031	Eule	Ehrler Marianne	1964	107x110	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Autor	020
032	o.T.	Hildebrand Rosemarie	1965	160x143	Knüpfteppich, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	021
033	o.T.	Poser Wieland	1966	165x122	Knüpfteppich, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEBA	022
034	Lied der Nacht	Reichardt Margaretha	1966	180x115	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Autor	022
035	Tiere	Erler Marianne	1966	107x187	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	021
036	Zum Wohle der Republik	Götze Inge	1967	314x335	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	021
037	Brecht - Lob des Kommunismus	Gantz Dieter	1967	401x635	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEBA	022
038	Leben im Sozialismus	Götze Inge	1967	487x580	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Autor	022
039	Wassermann	Götze Inge	1968	216x206	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	022
040	Pflanzen	Müller Rolf	1968	140x190	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	023

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
041	Der gedeckte Tisch	Götze Inge	1968	255x420	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	023
042	Landwirtschaft	Hildebrandt Rosemarie	1968	200x165	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	023
043	Gartenteppich	Schaar Gertraud	1968	308x355	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	024
044	20 Jahre DDR	Musterbüro Teppichfabrik Ölsnitz	1969	ca. 120x80	Chemille; Kunstfaser	Museum Ölsnitz	Autor	024
045	Gartenteppich	Kuhl Gitta	1969	255x580	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	024
046	Völkerfreundschaft	Gantz Dieter	1969	300x1265	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	025
047	Ernst Thälmann	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1970	150x90	Tourny; Kunstfaser	Museum Wurzen	Autor	025
048	Die Post verbindet	Schaar Gertraud	1970	220x560	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	025
049	Chemie und Freizeit	Diederling Fritz	1970	200x300	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	026
050	Artistik	Müller Johannes	1970	200x325	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	026
051	DSF	Ehrler Ludwig	1970	300x300	Knüpfteppich; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	026
052	Reichtum im Leben der DDR	Götze Inge	1970	245x216	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	027
053	Waldsee	Nolting Carmen	1971	130x168	Wandrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	027
054	Lenin	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1971	125x90	Tourny; Kunstfaser	Museum Wurzen	Autor	027
055	Unsere Nationale Volksarmee	Hahn Manfred	1971	255x381	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	028
056	25 Jahre SED	Musterbüro Teppichfabrik	1971	ca. 120x80	WAX-Chemille; Kunstfaser	Museum Runde Ecke Leipzig	Autor	028
057	50 Jahre UdSSR	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1972	132x179	WAX-Chemille; Kunstfaser	Museum Wurzen	Autor	028
058	Unser Leben im Sozialismus	Gantz Dieter	1972	476x411	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	029
059	Musikstillleben	Müller Thekla	1973	137x220	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	029
060	Sozialistisch Leben	Kuhn Karl-Heinz	1973	209x491	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	029
061	Das Leben von J. R. Becher	Matheuer-Neustädt Ursula	1973	300x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	030
062	25 Jahre DDR	Musterbüro Teppichfabrik Wurzen	1974	140x200	WAX-Chemille; Kunstfaser	Museum Wurzen	Autor	030
063	Fabelteppich/Wer sich mit fremden Federn schmückt...	Müller-Kuberski Ingrid	1974		Gobelin; BW, Wolle	KHM-Magdeburg	KHM-Magdeburg	030
064	Lebensfreude	Diederling Fritz	1974	200x305	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	031
065	Licht und Frieden	Austen Rudolf	1974	350x300	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	031
066	Der Frieden besiegt den Krieg	Götze Inge	1974	200x418	Gobelin; BW, Wolle	Privat	Joachim Blobel, Halle/S.	031
067	30. Jahrestag der Befreiung	Musterbüro Teppichfabrik Ölsnitz	1975	ca. 120x80	Chemille; Kunstfaser	Museum Ölsnitz	Autor	032
068	Erziehung und Bildung im Sozialismus	Wittmann Verena und Hubert	1975	198x380	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt		032
069	Alhambra	Müller Thekla	1975	220x200	Bodenrya	Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	032
070	Winter mit Jagdmotiven Fleiß und Schöpferium der Werkätigen des Kreises	Gantz Dieter	1975	200x400	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	033
071	Wittenberg	Götze Inge	1975	200x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	033
072	Herbst	Diederling Fritz	1975	350x700	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	033
073	Frühling	Lindemann Rolf	1975	200x333	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	034
074	Die Entwicklung Torgaus zur soz. Macht (1000 Jahre)	Matheuer-Neustädt Ursula	1975	200x500	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	034
075	Liebe am Meer	Götze Inge	1976	74x74	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	034

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
076	7. Oktober – Staatsfeiertag	Musterbüro Teppichfabrik Wurzten	1976	90x200	Tourmy; Kunstfaser	Museum Wurzten	Autor	035
077	Reiter	Götze Inge	1976	70x70	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	035
078	Krebs	Götze Inge	1976	66x44	Stickerei	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	035
079	Vögel im Garten	Götze Inge	1976	75x75	Stickerei	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	036
080	Legende IV	Götze Inge	1976	43x43	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	036
081	Fregatte	Götze Inge	1976	104x73	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	036
082	Legende I	Götze Inge	1976	45x40	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	037
083	Ernte des Waldes	Götze Inge	1976	182x400	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	037
084	Harmonie	Krause Ilse-Maria	1976	200x220	Bodenrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	037
085	Mensch im Universum	Schaar Gertraud	1976	302x510	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	038
086	Vier Jahreszeiten	Hakenbeck Harald	1976	187x538	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEBA	038
	Waffenbrüderschaft der							
087	sozialistischen Ostseeflotten	Austen Rudolf	1976	199x600	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	038
088	Berlinmotive 1	Nolling Carmen	1976	225x230	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	039
089	Im Zeichen des Roter Sterns - Kabelbaum	Kollektivarbeit	1977	200x250	Gobelin; BW, Wolle		Bildnerisches Volksschaffen	039
090	Iris	Nolling Carmen	1977	132x165	Wandrya; Dederon	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	039
091	Musikinstrumente	Nolling Carmen	1977	170x242	Gobelin; BW, Wolle	KHM-Magdeburg	KHM-Magdeburg	040
092	Wald	Borisch Helga	1977	180x200	Gobelin; BW, Wolle	KHM-Magdeburg	VEB HAWEBA	040
093	Zu Telemann – Tageszeiten	Müller-Kuberski Ingrid	1977	198x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	040
094	Sommer	Götze Inge	1977	200x430	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	041
095	Reigen	Diedering Fritz	1977	337x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	041
096	Masken	Gantz Dieter	1977	340x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	041
097	Harlekin und Colombine	Glombitza Günter	1977	225x180	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	042
098	Flora	Ring Horst	1977	369x229	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	042
099	Berlinmotive 2	Nolling Carmen	1977	200x202	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	042
100	Tanz	Lindemann Rolf	1977	339x210	Applikation		VEB HAWEBA	043
101	Textilcollage III	Reichardt Margaretha	1978	101x82	Mischtechnik auf Gobelin;	Angermuseum Erfurt	Autor	043
102	Frau und Wissenschaft/Biologin Stark	Martina Martina	1978	240x189	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	043
103	Klangrose der Laute	Metzkes Eirid	1978	220x240	Gobelin; BW, Wolle	KHM-Magdeburg	KHM-Magdeburg	044
104	Waffenbrüderschaft	Eiselt Fritz	1978	200x300	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	044
	Eines Tages werden wir wie							
105	Brüder leben	Kant-Horn Susanne	1978	200x410	Gobelin; BW, Wolle		Autor	044
106	Das Leben im Sozialismus	Diedering Fritz	1978		Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	045
107	Odysseus	Paris Ronald	1978	342x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	045
108	Rote Fahnen	Tschichhold Anna-Monika	1978	200x230	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	045
109	DSF 1	Lindner Cristine	1978	259x166	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	046
110	DSF 2	Lindner Cristine	1978	254x166	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	046
111	Aus des Knaben Wunderhorn	Götze Inge	1978	345x200	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	046
112	Berlinmotive 3	Nolling Carmen	1978	160x163	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	047
113	Die Jahreszeiten (4 Teile)	Götze Inge	1978	320x578	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEBA	047

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
114	Sozialistische Landwirtschaft im Bezirk Halle	Hammer	1978	240x200	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	047
115	Wasserwelt	Kammerer	1979	121x116	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	048
116	Karl Marx	Musterbüro Teppichfabrik Wurzten	1979	125x90	Tourmy; Kunstfaser	Museum Wurzten	Autor	048
117	Köpfe schwarz-rot	Theumer	1979	237x136	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	048
118	Frühling	Müller-Reimkasten	1979	252x158	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	049
119	Sport und Spiel	Marquardt	1979	220x240	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	049
120	Karneval	Weise, verb. Böttcher	1979	188x153	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	049
121	Vögel und Pflanzen	Hildebrand	1979	150x266	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	050
122	Immer lebe die Sonne	Krause	1979	300x500	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	050
123	Tod	Kuhl	1979	246x276	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	050
124	Leben	Kuhl	1979	246x266	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	051
125	Jagdteppich	Singer	1979	210x270	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	051
126	Prometheus	Gantz	1979	289x418	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	051
127	30 Jahre DDR (FDJ)	Musterbüro Teppichfabrik	1979	ca. 120x80	Wirkeret; Kunstfaser	Museum Runde Ecke Leipzig		052
128	Theatergeschichte	Kandt-Horn	1979	415x300	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEB	052
129	Lebensfreude 1	Diederling	1980	220x180	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEB	053
130	Lebensfreude 2	Diederling	1980	220x180	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEB	053
131	Ernst Thälmann	Stark	1980	350x290	Gobelin; BW, Wolle		VEB HAWEB	053
132	Olympische Spiele Moskau	Musterbüro Teppichfabrik	1980	ca. 100x60	Knüpfteppich; BW, Kunstfas	Museum Runde Ecke Leipzig		053
133	Der Faustische Mensch (Detail)	Reichardt	1980	220x220	Gobelin; BW, Wolle	Theater Weimar	Autor	054
134	VEB Halbmondteppiche	Musterbüro Teppichfabrik Ölsnitz	1980	ca. 100x60	Tourmy; Kunstfaser	Museum Ölsnitz	Autor	054
135	Blütengrund	Krause	1981	132x095	Wandrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	054
136	Lenin-Engels-Marx	Musterbüro Teppichfabrik Ölsnitz	1981	ca. 120x200	Tourmy; Kunstfaser	Museum Ölsnitz	Autor	055
137	Zirkus III	Ahlich	1981	274x204	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	055
138	Wappen KGB	Musterbüro Teppichfabrik	1981	ca. 100x70	Knüpfteppich; Kunstfaser	Museum Runde Ecke Leipzig		055
139	Mensch und Natur (Detail)	Weise	1981	92x133	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	056
140	Bewegung in der Natur	Marquard	1981	105x98	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	056
141	Tanz mit Musik	Creutzburg	1981	272x239	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	056
142	Zirkus I	Ahlich	1981	274x204	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	057
143	Zirkus II	Ahlich	1981	274x204	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	057
144	Wappen Staatssicherheit	Musterbüro Teppichfabrik	1981	ca. 90x70	Knüpfteppich; Kunstfaser	Museum Runde Ecke Leipzig		057
145	Dr. Richard Sorge	Musterbüro Teppichfabrik	ohne Jahr	ca. 120x80	Tourmy; Kunstfaser	Museum Runde Ecke Leipzig		058
146	Fisch	Weise, verb. Böttcher	1981	35x61	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	058
147	Die Schwimmerin	Ahlich	1981	270x209	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	VEB HAWEB	058
148	Straßenszene	Ahlich	1981	193x237	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	059

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
149	Fame	Krause	1982	150x320	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	059
150	Transparent	Nolting	1982	165x132	Wandrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	059
151	Terra	Nolting	1982	220x200	Bodenrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	060
152	Bewegung	Helbing-Erben	1982	171x255	Gobelin, Knüpf; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	060
153	Fest der Lebensfreude	Müller-Reimkasten	1982	250x470	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	060
154	Vögel	Voigt	1984	120x160	Gobelin; BW, L, Wolle	Privatbesitz	Michael Weime	061
155	Puppentheater	Bienieck	1982	135x130	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	061
156	Reicht euch die Hände		1955-60	156x101	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	061
157	Wissenschaftlerin	Marquardt	1982	70x60	Applikation mit Stickerei	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	062
158	Opus I: Persische Variationen	Müller-Reimkasten	1982	175x110	Gobelin; BW, L, Wolle	Museum für Kunstgewerbe Berlin Landesverwaltungsamt	Joachim Blobel, Halle/S.	062
159	Kunst und Wissenschaft	Rataicyk	1983	200x280	Gobelin; BW, Wolle	Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	062
160	Elektronik	Voigt	1983	280x350	Gobelin; BW, L, Wolle	Privatbesitz	Michael Weime	063
161	Mystik	Voigt	1983	180x220	Gobelin; BW, L, Wolle	Privatbesitz	Michael Weime	063
162	Schloss am Meer	Voigt	1984	75x150	Gobelin; BW, L, Wolle	Privatbesitz	Michael Weime	063
163	Usbekische Sonne	Voigt	1984	200x300	Gobelin; BW, L, Wolle	Privatbesitz	Michael Weime	064
164	Fahne Händel	Rataicyk	1984	154x232	Applikation/ Patchwork	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	064
165	Savonnerie	Krause	1984	300x220	Bodenteppich	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	064
166	Fahne Händel	Jarausch	1984	132x93	Stickerei	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	065
167	Leben	Riebesel	1984	175x188	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt	Frau Hager	065
168	Erika	Nolting	1985	300x200	Bodenkeim	Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	065
169	Lebensfreude	Wittmann	1985	195x243	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt	Frau Hager	066
170	Frau mit Spiegel	Rataicyk	1985	75x71	Gobelin; BW, Wolle	Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	066
171	Taiga	Nolting	1986	D 200	Bodenrya	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	066
172	Akt	Pfeiffer	1986	172x125	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	067
173	Kleiner Prinz	Henning	1986	75x65	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	067
174	Stahlwerker	Sellner	1986	208x185	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	067
175	Lebensfreude	Müller	1986	170x200	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt	Joachim Blobel, Halle/S.	068
176	Die Haut	Müller-Reimkasten	1986	240x300	Gobelin; BW, L, Wolle	Sachsen-Anhalt Halle	Joachim Blobel, Halle/S.	068
177	Rubin	Nolting	1987	165x265	Bodenrya	Museum für Kunstgewerbe Berlin	Joachim Blobel, Halle/S.	068
178	Des Dichters Garten	Jarausch	1987	57x57	Gobelin; Leinen, Wolle, Seid	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	069
179	Insekten I	Rataicyk	1987	75x55	Vliesapplikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	069
180	Insekten II	Rataicyk	1987	104x132	Vliesapplikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	069
181	Onyx	Krause	1988	160x160	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	070
182	Liegende	Weise	1988	125x198	Mischtechnik, Leinen, Jute u	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	070
183	Kopf	Freß	1988	36x35	Gobelin; BW, Wolle	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	070
184	Dichters Garten	Jarausch	1988	255x341	Gobelin	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	071

Nr.	Titel	Künstler/Gestalter/Verfasser	Jahr	HxB cm	Technik	Standort	Fotograf	Seite
185	Ehe und Familie	Tzschichhold	1988	235x295	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt		
186	Grafik schwarz/rot	Nolling	1989	D 200	Bodenrya	Sachsen-Anhalt Halle	Frau Hager	071
187	Alte Frau	Casanuera	1989	119x181	Patchwork	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	071
188	Sitzende Frau	Casanuera	1989	172x110	Applikation	Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	072
						Archiv KHS Halle/S.	Joachim Blobel, Halle/S.	072
189	Tiere des Waldes	Wiedehold	1990	156x294	Gobelin; BW, Wolle	Landesverwaltungsamt		
190	Arche-Teppich	Müller-Reimkasten	1990	210x300	Gobelin; BW, L, Wolle	Sachsen-Anhalt Halle	Frau Hager	072
191		Ulrich				Museum für Kunstgewerbe Berlin		073
192	Schriftwechsel zu Abb. 070	Aufbauleitung Sondervorhaben	1974	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	074
193	Schriftwechsel zu Abb. 070	VEB HAWEBA	1974	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	075
194	Schriftwechsel zu Abb. 070	VEB HAWEBA	1974	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	076
195	Schriftwechsel zu Abb. 070	VEB HAWEBA	1975	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	077
196	Schriftwechsel zu Abb. 070	VEB HAWEBA	1975	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	078
197	Vertrag zu Abb. 073	VEB HAWEBA	1975	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	079
198	Vertrag zu Abb. 072	VEB HAWEBA	1976	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	080
199	Vertrag zu Abb. 070	VEB HAWEBA	1975	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	081
200	Abnehmer	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1979	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	082
201	Grundmittel	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1980	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	083
202	Stimulierung	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1982	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	084
203	Experimentierfond	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1981	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	085
204	Wissenschaft 1	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1978	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	086
205	Wissenschaft 2	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1978	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	087
206	Preisvereinbarung 1	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1982	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	088
207	Preisvereinbarung 2, 3	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1982	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	089
208	Kreditantrag	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1982	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	091
209	Importantrag 1	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1967	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	092
210	Importantrag 2	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1967	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	093
211	Importantrag 3	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1967	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	094
212	Nähmaschinen	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1967	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	095
213	Wolffarbstoffe	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1986	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	096
214	Lansetfarben	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1986	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	097
215	Umsatz	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1982	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	098
216	Burg Galerie	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	ca. 1986	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	099
217	Sekundärrohstoffe	VEB HAWEBA Abt. Beschaffung	1986	Din A 4		Archiv KHS Halle/S.	Autor	100



Abb 001



Abb 002



Abb 003

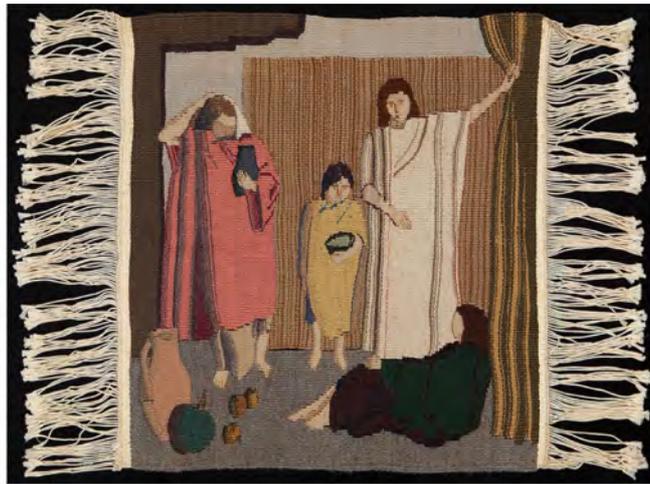


Abb 004



Abb 005



Abb 006



Abb 007



Abb 008



Abb 009



Abb 010



Abb 011



Abb 012



Abb 013



Abb 014



Abb 015



Abb 016



Abb 017



Abb 018



Abb 019



Abb 020



Abb 021



Abb 022



Abb 023



Abb 024



Abb 025

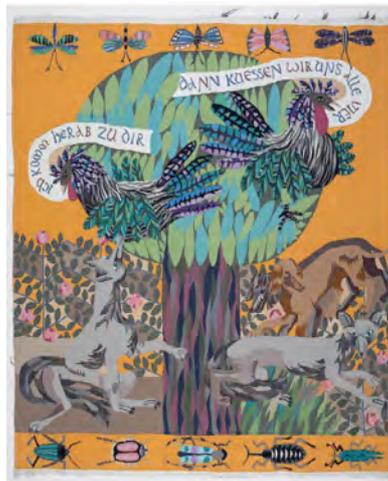


Abb 026



Abb 027



Abb 028



Abb 029



Abb 030



Abb 031



Abb 032



Abb 033



Abb 034



Abb 035



Abb 036



Abb 037



Abb 038



Abb 039



Abb 040



Abb 041



Abb 042



Abb 043



Abb 044



Abb 045



Abb 046

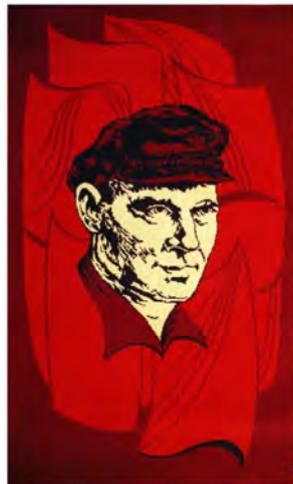


Abb 047



Abb 048



Abb 049



Abb 050



Abb 051



Abb 052



Abb 053



Abb 054



Abb 055



Abb 056



Abb 057



Abb 058



Abb 059



Abb 060



Abb 061



Abb 062



Abb 063



Abb 064



Abb 065



Abb 066



Abb 067



Abb 068



Abb 069



Abb 070



Abb 071



Abb 072



Abb 073



Abb 074



Abb 075



Abb 076



Abb 077



Abb 078



Abb 079



Abb 080

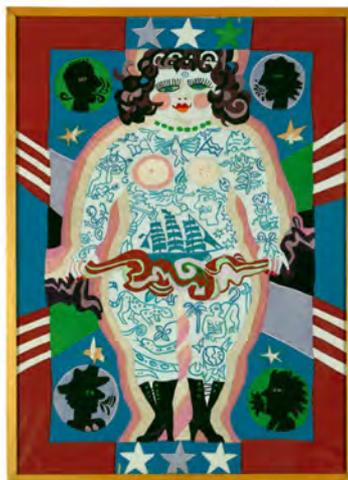


Abb 081



Abb 082



Abb 083



Abb 084



Abb 085

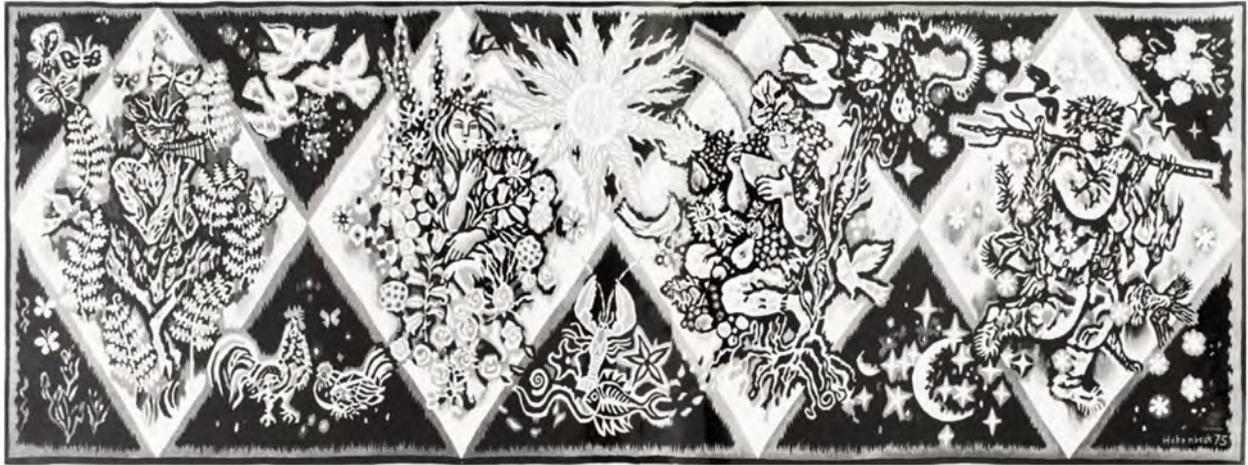


Abb 086



Abb 087



Abb 088

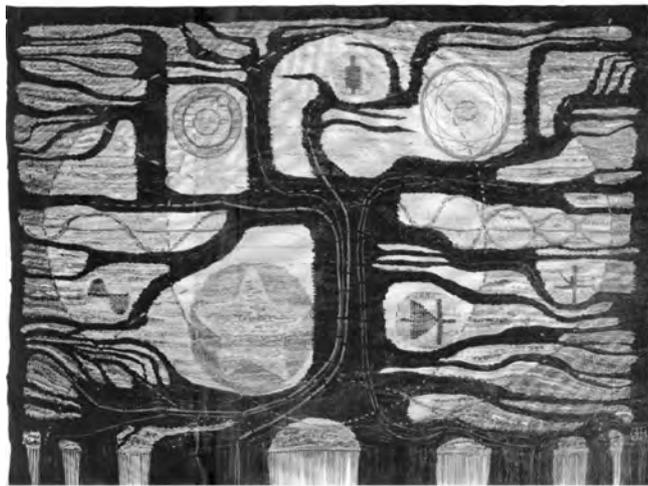


Abb 089



Abb 090



Abb 091



Abb 092



Abb 093



Abb 094



Abb 095



Abb 096



Abb 097



Abb 098



Abb 099



Abb 100



Abb 101



Abb 102



Abb 103



Abb 104



Abb 105



Abb 106



Abb 107



Abb 108



Abb 109



Abb 110



Abb 111



Abb 112



Abb 113



Abb 114



Abb 115

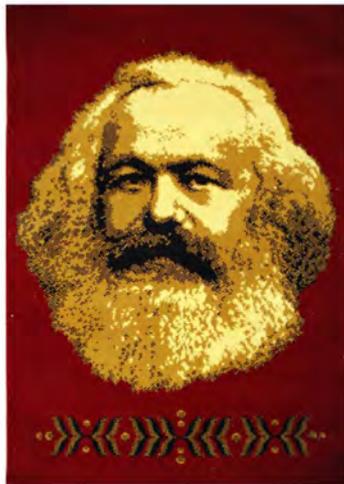


Abb 116



Abb 117



Abb 118



Abb 119



Abb 120



Abb 121



Abb 122

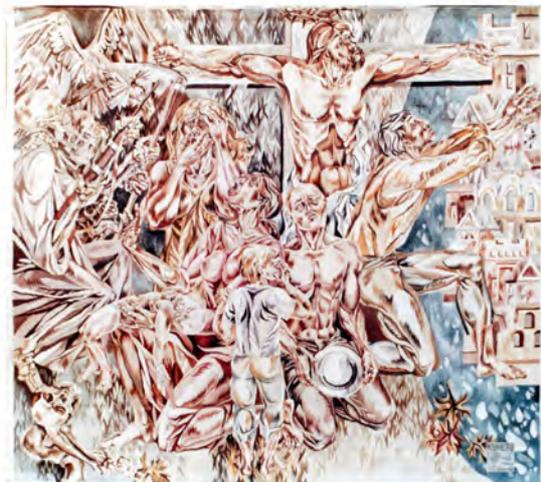


Abb 123



Abb 124



Abb 125



Abb 126



Abb 127



Abb 128



Abb 129



Abb 130



Abb 131



Abb 132



Abb 133



Abb 134



Abb 135



Abb 136



Abb 137



Abb 138



Abb 139



Abb 140



Abb 141



Abb 142



Abb 143



Abb 144



Abb 145



Abb 146



Abb 147



Abb 148



Abb 149



Abb 150



Abb 151



Abb 152



Abb 153



Abb 154



Abb 155



Abb 156



Abb 157



Abb 158



Abb 159

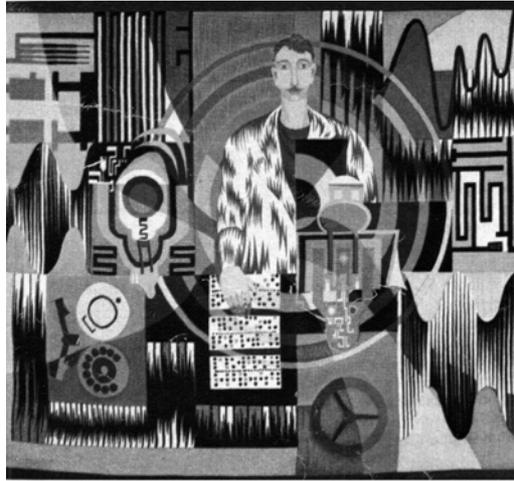


Abb 160

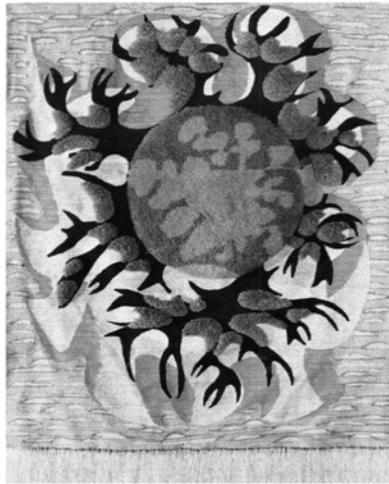


Abb 161

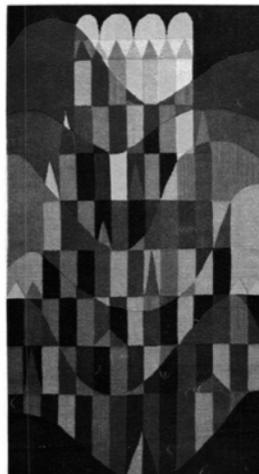


Abb 162



Abb 163

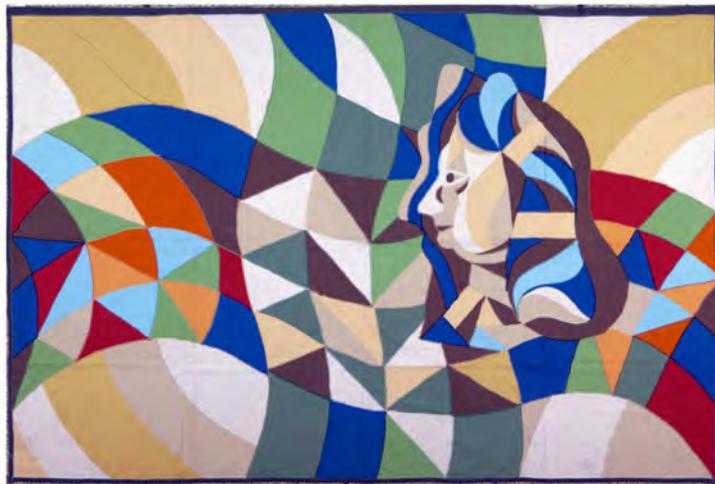


Abb 164



Abb 165



Abb 166

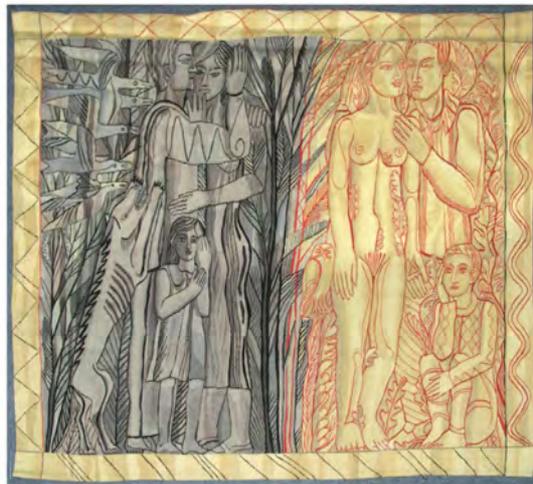


Abb 167



Abb 168



Abb 169



Abb 170



Abb 171



Abb 172



Abb 173



Abb 174



Abb 175



Abb 176

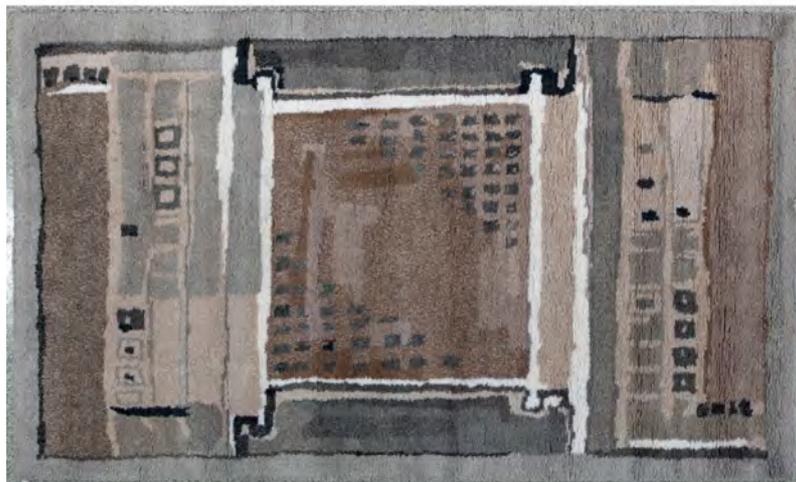


Abb 177



Abb 178



Abb 179

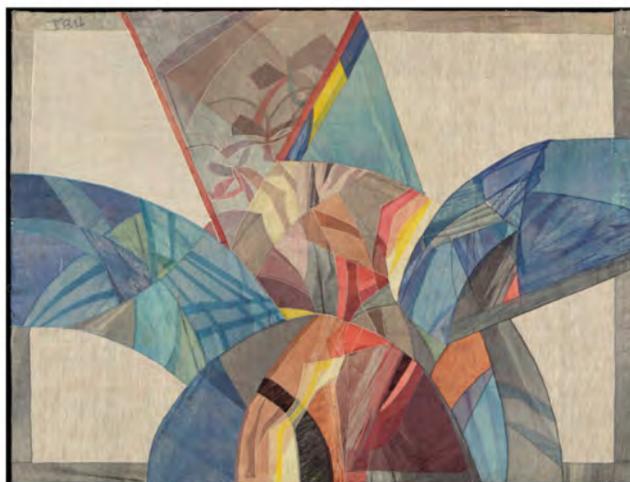


Abb 180





Abb 181



Abb 182



Abb 183



Abb 187



Abb 188



Abb 189



Abb 190

AUFBAULEITUNG  
SONDERVORHABEN BERLIN  
- Oberbauleitung Künstlerische  
Gestaltung -

102 BERLIN - KARL-LIEBKNECHT-STR. 1 - POSTSCHLISSFACH 267  
111 Berlin, Kurt-Fischer-Str. 64

VEB Hallesche Werkstätten für  
Webereierzeugnisse  
Kollegin Kuhla  
401 Halle  
Fuschkinstr. 19



IHRE ZEICHEN

IHRE NACHRICHT VOM

UNSERE ZEICHEN

TELEFON

BERLIN, DEN

We/Jn

4825626

3.7.1974

Auftragserteilung

Werte Kollegin Kuhla !

Entsprechend den mündlichen Absprachen am 13.6.1974 und 26.6.1974  
mit uns bitten wir Sie, für uns folgenden Auftrag zu realisieren:

- 1) Weben von ca. 6 m<sup>2</sup> Gobeline  
nach Entwürfen von Herrn Fritz Diederich
- 2) Weben von ca. 6 m<sup>2</sup> Gobeline nach  
Entwürfen von Herrn Dieter Gantz
- 3) Weben von ca. 8 m<sup>2</sup> Gobeline  
nach Entwürfen von Herrn Rolf Lindemann

Terminstellung: 31. 12. 1975.

In Erwartung Ihres Vertragsangebotes verbleiben wir

*Lufsenmin 1-3 - 28.2.76*

*Kosten-  
berechnung:*

- 1) *Kühling 1.9.75*
- 2) *Gantz 1.9.75*
- 3) *Lindemann 1.5.75*

mit freundlichen Grüßen

*[Signature]*  
Schuster  
Oberbauleiter

*2.000 Vertriebspreis je m<sup>2</sup>*

FERNSCHREIBER  
113149 aldo dd

BANKVERBINDUNG  
STAATSBANK DER DDR  
Nr. 6836-24-24412

FONDSTRÄGER  
1100

BETRIEBSNUMMER  
90188514

(94) BmG 039-181-73 3

Abbildung 192

verantwortlich: Kollegin Krause

Aufbauleitung  
Sondervorhaben Berlin  
Oberbauleitung künstlerische Gestaltung

111 Berlin  
Kurt-Fischer-Str. 64

Kr./So. 5.7.74

Sehr geehrte Kollegin Wegener!

Mit gleicher Post übersende ich Ihnen die Anträge für die notwendigen Dringlichkeitsbescheinigungen von Kammgarnwolle und Baumwollkettgarn mit der Bitte um eine Unterschrift.

Die Anträge für Färbereimittel müssen gründlich erarbeitet werden und werden später nachgereicht.

Die Fahrkarten der vier Kolleginnen aus Halle schicke ich gesammelt.

Ich bitte Sie, die Summe von 112,00 Mark auf mein

Konto Nr. 3782-44-843230 Stadtparkasse Halle  
Hauptzweigstelle 25 - Mühlweg

zu überweisen.

Mit freundlichem Gruß

J. Krause

Abbildung 193

Aufbauleitung  
Sondervorhaben Berlin  
Oberbauleitung  
Künstlerische Gestaltung

111 Berlin  
Kurt-Fischer-Str. 64

Schi/Kr/So. 12.7.74

Gobelinverträge

Als Anlage senden wir Ihnen auf Grund Ihrer Auftragserteilung vom 3.7.74 3 Wirtschaftsverträge mit Durchschrift für die Anfertigung von 3 Gobelins. Die jeweilige Durchschrift wollen Sie bitte unterzeichnet zurücksenden.

Nach nochmaliger eingehender Überprüfung des Produktionsplanes 1975 unserer Hochweberei durch Kollegin Krause sind wir nach Ausschöpfung aller verfügbarer Reserven in der Lage, die Ausführung von 3 Gobelins für den Palast der Republik zu übernehmen.

Wir müssen jedoch zur Bedingung stellen, daß die Kartons der jeweiligen Teppiche zu den von uns vorgegebenen Terminen an unseren Betrieb ausgeliefert werden. Herr Gantz informierte uns, daß es sein Wunsch sei, einen Gobelin in der Größe von 7,5 m<sup>2</sup> (anstatt geplant 6 m<sup>2</sup>) anfertigen zu lassen. Die Karton-abgabe müßte demzufolge auf jedem Fall am 15.3.75 erfolgen.

Die Ausführung des Gobelins von Herrn Lindemann (8 m<sup>2</sup>) ist eingeplant ab 1.4.75, die von Herrn Diederich (6 m<sup>2</sup>) ab 1.10.75. Zu Ihrer persönlichen Information möchten wir Ihnen sagen, daß eine Vollkraft für 1 m<sup>2</sup> Webarbeit mindestens einen Monat Arbeitszeit benötigt, wobei die aufwendigen Vor- und Nachbereitungsarbeiten nicht einbegriffen sind. Nach unserem Ermessen kann demzufolge die Auslieferung der Teppiche von Herrn Lindemann und von Herrn Diederich nicht vor dem 28.2.1976 erfolgen.

Bitte teilen Sie den drei genannten Künstlern bei der nächsten Absprache in Berlin im September diese für uns so dringenden Termine mit.

Wir sind bereit, uns mit ganzer Kraft für diese Arbeit einzusetzen.

Mit freundlichem Gruß

VEB H a w e b a  
Kulla *Kulla*  
Werkleiterin

Abbildung 194

Aufbauleitung  
Sondervorhaben Berlin  
Oberbauleitung Künstlerische Gestaltung

111 Berlin  
Kurt-Fischer-Str. 64

Schi/Ar.

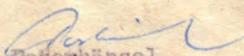
22.07.1975

Gobelinaufbereitung

Wir beziehen uns auf das mit Ihrer Kolln. Wegener am 21.07.75 in Halle geführte Gespräch und teilen Ihnen hierdurch mit, daß sich entsprechend des Schwierigkeitsgrades der zu fertigenden Gobelins, sowie erforderlich gewordene Lohnintensivere innerbetriebliche Abrechnung der Gobelinweber, der Fertigungspreis eines m<sup>2</sup> - Gobelinwebes von 2000 - 2200 M erhöht. Nach endgültiger Vorlage der Gobelinartons sind die m<sup>2</sup> - Größen der einzelnen Bildteppiche wie folgt:

<u>Entwurf</u>	<u>Größe</u>	<u>m<sup>2</sup></u>	<u>Gesamtwert</u>
D. Gantz	2 x 4 m	8	17.600 M
R. Lindemann	2 x 3.35 m	6.70	14.740 M
F. Diederling	2 x 3.50 m	7	15.400 M
		Gesamtsumme	47.740 M

Wir hoffen, daß Sie Verständnis für diese Neuregelung haben und möchten Sie bitten dieses Schreiben als Anlage zu den Wirtschaftsverträgen vom 11.07.74 zu betrachten.

  
Peter Hähnel  
Betriebsdirektor

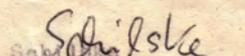
  
Schilke  
Ltr.d. Abt. Absatz  
u. Beschaffung

Abbildung 195

An  
Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin  
Oberbauleitung  
zu Hd.v. Herrn Schuster

111 Berlin  
Kurt-Fischer-Str. 64

Kr/Ar.

27.01.1975

Sehr geehrter Herr Schuster!

Bezugnehmend auf das Gespräch, welches im Dezember mit Ihnen, mit Kollegin Schilske und Kollegin Krause bei uns im Betrieb geführt wurde, möchten wir Ihnen zusammenfassend folgendes mitteilen.

Wir sind bereit, unter Ausnutzung aller verfügbarer Reserven, die Auslieferung der Gobelins von den Herren Gantz, Lindemann und Diederich einen Monat vor dem festgelegten Termin (28.02.76) vorzunehmen.

Nach eingehenden Beratungen im Kollektiv haben wir die Weberinnen davon überzeugt, daß es erforderlich ist, ihre ganze Kraft durch zusätzliche Arbeitsstunden für das Gelingen einzusetzen. So konnten wir zwei Kolleginnen dafür gewinnen, ihre Teilbeschäftigung im Betrieb auf Vollbeschäftigung für die Dauer der Webzeit umzustellen.

Eine gleiche Bereitschaft im Sinne der Verpflichtungen der Bauarbeiter, vorfristig den Bau fertig zu stellen, erwarten wir auch von dem Künstlerkollektiv.

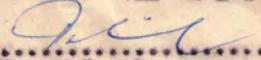
Um einen weiteren Monat Arbeitszeit zu gewinnen, sind wir auf die vorfristige Übergabe der Kartons (bzw. Teilstücke der Kartons) an unseren Betrieb angewiesen.

Die Arbeitsvorlage von Herrn Lindemann und von Herrn Gantz müßte demzufolge am 01.03.75 (Vertrag: 01.04.75) erfolgen, die von Herrn Diederich am 01.07.75 (Vertrag 01.10.75).

Wir weisen hiermit darauf hin, daß Ihrerseits dringend ein Gespräch mit den Künstlern geführt werden muß, um sie auch von der Notwendigkeit der früheren Auslieferung zu überzeugen.

Nur auf diesem Wege ist es uns möglich die zweimonatige Vorauslieferung bis zum Jahresende vornehmen zu können.

VEB H a w e b a

  
.....  
Peterhünzel  
Betriebsdirektor

  
.....  
Krause  
Abteilungsleiter

Abbildung 196

**Wirtschaftsvertrag (Liefervertrag)**

Bei Schriftverkehr und Bestätigung/Berlin, den 09.05.1974  
 Rechnungslegung **Aufbauleitung Sondervorhaben**  
 unsere Vertrags-Nr. **BERLIN**

1 KK-LB 2 Besteller-Nr. 3 Bestell-Nr. 6  
 7 KK-LB 8 Lieferer-Nr. 9 Vertrags-Nr. 12  
 11.7.74 3430

13 unbedingte Angaben

15 Uid. Nr. 16 m) EL-Nr. n) HSL-Nr. 17 g) Artikel-Nr. - Besteller-  
 f) Artikel-Nr. - Lieferer-  
 1 164 53 000 G o b e l i n 28.2.75

18 Leistungszeit  
 28.2.75

19 gebildete Leistungsgangzeit  
 8

20 Menge  
 8

21 Menge  
 8

22 gebildete Menge  
 8

23 Preis je ME  
 2.000,- m<sup>2</sup>  
 Vereinbarungspreis

24 Sym. für den ME  
 m<sup>2</sup>

25 Gebraucht M  
 15.000,-

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323



**Wirtschaftsvertrag (Liefervertrag)**

Bestätigt, Berlin, den 09.08.1974  
 Aufbauleitung Sondervorhaben

Bel Schriftverkehr und  
 Rechnungslegung  
 unsere Vertrags-Nr. **134-1130124**

Bestell-Nr. **14.7.74**  
 Vertrags-Nr. **11.7.74**

Bestell-Datum **14.7.74**  
 Vertrags-Dat. **11.7.74**

Besteller: **Berlin**  
 Liefer-Nr.: **Schuster**  
 Vertrags-Nr.: **Bahr**  
 Abteilung: **Abteilungsleiter**

1. Schreibzelle

16 m) ELN-Nr. **164 53 000**  
 HSL-Nr. **G o b e l i n**

17 a) Auftr.Nr. **49**  
 b) Auftr.Nr. **Fuschkinstr. 49**

18 Leistungstitel **Entwurf: Dieter Gantz**  
**Ausführung: Kammgarwolle**

19 bedingte Leistungszeit **30,9,75**

20 Menge **7,5**

21 ME/Menge **12**

22 gebundene Menge **20,000,--**  
**Vereinbarungspreis**

23 Preis je ME **15,3,75**

24 Syms. der ME **15,3,75**

25 26 Gesamtwert M **15,3,75**

27

28 **Vorlage des übertragungsreifen Kartons bis 15.3.75**

29 **Die Anbringung des Gobelins ist durch den Auftraggeber vorzunehmen.**

30 **Der Betrieb stellt dafür eine Fachkraft zur Verfügung.**

31 **VEB Haweba**  
**401 Halle/S.**  
**Fuschkinstr. 49**

32 **Aufbauleitung Sondervorhaben**  
**erlin**  
**Oberbauleitung Künstlerische**  
**Gestaltung**  
**111 Berlin**  
**Kurt-Fischer-Str. 54**

33 Fernruf: **24934/35**  
 Telefax:  
 Drahtwort:  
 Bankverbindung:  
 Konto-Nr.:  
 PSDA:  
 PSdK:  
 Unsere Zeichen:

34 Fernruf:  
 Telefax:  
 Drahtwort:  
 Bankverbindung:  
 Konto-Nr.:  
 PSdA:  
 PSdK:  
 Unsere Zeichen:

35 Verpackungs-f.-Anzahl g.-Art h.-Rückgabefrist

36 Bezeichnung durch Dritte

37 frei für weitere betriebliche Aufträge  
 Hebel  
 1 - Preis  
 2 - Preis  
 3 - Preis  
 4 - Höchstpreis  
 5 - Höchstpreis  
 6 - EVP  
 7 - EVP

38 Bezeichnung der ökonomischen Hebel  
 1 - Preis  
 2 - Preis  
 3 - Preis  
 4 - Höchstpreis  
 5 - Höchstpreis  
 6 - EVP  
 7 - EVP

39 4-1 Verschlüsselung der zweigipfligen Kennziffern

05 018 VLV Freiberg, Zweigbetrieb Dresden, Ag 307/DDR IV:13:7 5009 1 000 000 Stück D 14001

Blatt-Nr.

Abbildung 199 Vertrag 3

Hochschule für  
industrielle Formgestaltung

-Leitung der Produktionsbetriebe-

4020 Halle (Saale)  
Neuwerk 7

10.9. 1979

Aufstellung über unterschiedliche Abnehmer  
Plan 1979

Zentrales Warenkontor  
(Bevölkerungsbedarf)

Gesellschaftliche Bedarfsträger

Versorgungseinrichtungen des  
Ministrium für Kultur

Sonstige Bedarfsträger  
(Bevölkerungsbedarf)

Industrielle Warenproduktion

TM 1.395 - IAP  
TM 631 - IAP  
TM 120 - IAP  
TM 104 - IAP  
TM 2.250 - IAP  
=====

*K. Müller*  
Betriebsdirektor

Rechnungslegung

TM 1.395 - IAP  
\* TM 575 - BP  
TM 120 - IAP  
TM 104 - IAP

\* TM 56 nicht abzuf.  
Prod. Abgabe

*Reinhardt*  
Reinhardt  
Hauptbuchhalter

Abbildung 200 Abnehmer

Grundmittel mit einem Bruttowert unter M 1000

VEB haweba  
Hollische Werkstätten  
für Webereierzugnisse

<u>Inv.-Nr.</u>	<u>Melde-Nr.</u>	<u>Objekt</u>	<u>Brutto-Wert</u>
1123	444310	1 Handwebstuhl	954.—
529	453171	1 Zick-Zack-Nähmaschine	650.—
098	453171	1 Zick-Zack-Nähmaschine	650.—
097	453171	1 Zick-Zack-Nähmaschine	650.—
1106	453171	1 Zick-Zack-Nähmaschine	930.—
1144	453171	1 Zick-Zack-Nähmaschine	650.—
0102	981218	1 Nachtspeicherofen	570.—
0302	199000	1 Innentor (Trotha)	521.30
0138	981218	Sanitäre Einrichtung (Trotha)	517.—
0025	683131	1 Handrechenmaschine (Nisa)	570.—
904	444310	1 Handwebstuhl	800.—
1161	444310	1 Hochwebstuhl	850.—
1162	444310	1 Hochwebstuhl	850.—
1163	444310	1 Hochwebstuhl	800.00
1164	444310	1 Hochwebstuhl	700.00
1165	444310	1 Hochwebstuhl	800.00
1166	444310	1 Hochwebstuhl	700.00
1231	444310	1 Hochwebstuhl	634.15
1232	444310	1 Hochwebstuhl	711.20
1380	454110	1 Blattstich-Stickmaschine	650.—
1257	454110	1 Motor-Stickmaschine	630.—
0041	453171	1 Zickzack-Maschine	650.—
1468	864000	1 Episkop	450.—
1135	631411	1 Druckgefäß (Verdichter)	966.—
007	683121	1 Rechenmaschine "Astra"	600.00
1376	683122	1 Saldiermaschine	840.—
17	683122	1 Additionsmaschine "Rheinmetall"	680.—
1199	771120	Plattenwagen	620.—
0130	683131	Handrechenmaschine "Nisa"	570.—
0006	682111	Schreibmaschine "Optima"	806.—
0129	682111	Schreibmaschine "Olympia"	810.—
978	981210	Regalschrank	600.—
0065	981218	Nachtspeicherofen	570.—
1159	682111	Schreibmaschine "Optima"	798.39
0201	681211	Spiritumdrucker "Gramaprint"	687.78
0202	683132	Halbautom.Rechenmaschine "Nisa PK 5"	855.—
			<u>25.290.82</u>

Abbildung 201 Grundmittel

Sekt. IV

# VEB KOMBINAT DEKO PLAUE

Eingegangen  
06. OKT 1982  
List  
8425



RAUMTEXTILIEN \* SPITZEN \* POSAMENTEN

1249/9  
GENERALDIREKTOR

Hochschule für industrielle  
Formgestaltung  
Halle-Burg-Giebichenstein

4020 Halle  
Neuwerk 11

Nur für den Dienstgebrauch

DDR 9900 PLAUE

Ihre Zeichen    Ihre Nachricht vom    Unsere Nachricht vom    Unsere Zeichen    Hausruf    Am Bärenstein 8  
331/1-3304                                                    27.9.1982

Betreff:

Materielle Stimulierung der künstlerischen textilen Produktion  
gem. AO Nr. Pr. 257

Zur materiellen Stimulierung aus Mitteln der freien Preisvereinbarung für Erzeugnisse des Geltungsbereiches der AO Nr. Pr. 257 vom 30. 3. 1978 habe ich für die Betriebe des VEB Kombinat Deko die aus der Anlage zu ersiehenden Festlegungen getroffen.

Aus Ihrem Kombinat stellt der

VEB Textilmanufaktur Halle  
4000 Halle  
Puschkinstr. 19

ebenfalls Erzeugnisse des PKO-Bereiches der AO Nr. Pr. 257 her.

Ich gebe Ihnen deshalb meine vorstehenden Festlegungen zur Kenntnis, damit evtl. für Ihren WLO-Bereich ähnliche Regelungen getroffen werden.

*[Handwritten signature]*

Prager  
amt. Generaldirektor

1 Anlage

MIG 1/80 V 7 1 2339

Telefon Generaldirektor  
Hauptbuchhalter 27234  
Fernschreibanschluß 7-8939  
Am Bärenstein 8

Telefon Direktor Wissenschaft  
und Technik sowie Direktor  
Materialwirtschaft und  
Kooperation 31413  
Fernschreibanschluß 7-8940  
Friedensstraße 55

Telefon Direktor Absatz  
sowie Direktor Planung  
und Ökonomie 32112  
Fernschreibanschluß 7-8938  
Friedensstraße 56

Telefon Direktor Kader/  
Arbeit/Bildung 27216  
Friedensstraße 30

Betr.-Nr. 07792009 - Bankverbindung: Staatsbank Plauen Konto Nr. 5821-12-903 - Tele-Anschrift Deko Plauen

Abbildung 202 Stimulierung

### Konzeption über die Arbeit mit dem Experimentierfonds

Entsprechend der Festlegungen des Ministeriums für Kultur, die angeschlossenen Betriebe verstärkt für die Experimentierfähigkeit zu nutzen, wurden in den einzelnen Betrieben für das Jahr 1975 nachstehende Kapazitäten frei gehalten:

VEB Glaswerk Berenburg	200 TM
VEB Haveba Halle	30 TM
VEB Kössener Spielzeug	100 TM
VEB Gold- und Silberschmiede Köthen	20 TM
VEB Kunstgewerbe-Werkstätten Olbernhau	<u>30 TM</u>
Bereitgestellter Warenfonds bzw. Kapazität insgesamt	<u>380 TM</u>

Der für die Durchführung der Experimentierarbeiten entstehende Aufwand wird aus dem in den Betrieben zu Lasten der Selbstkosten gebildeten F + E-Fonds finanziert.

An der Hochschule ist ein Begutachterkollektiv zu bilden, dem die Neu- bzw. Weiterentwicklungen zur Beurteilung vorgelegt werden müssen.

Die Erzeugnisse der O-Serie werden wie folgt verwendet:

1. Als Belegexemplare für das Ministerium für Kultur, für den Betrieb und für die Hochschule, die Stückzahl wird entsprechend der Wertgröße der einzelnen Erzeugnisse jeweils gesondert vom Begutachterkollektiv festgelegt.
2. Zur besseren Versorgung der Bevölkerung und im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit der Hochschule in der Burg-Galerie in Halle zum Verkauf angeboten. Hierdurch erfolgt gleichzeitig ein Verkaufstest für eine bedarfsgerechtere Bereitstellung von Erzeugnissen für den Bevölkerungsbedarf.

Durch die Vorlage der neu- bzw. weiterentwickelten Erzeugnisse soll erreicht werden daß,

1. die Zusammenarbeit zwischen Hochschule und Betrieben weiter qualifiziert wird und
2. eine bessere, laufende Kontrolle der Ausnutzung der Experimentierkapazität erreicht wird.

Bezugnehmend auf vorgenannten Punkt 2 sind zwischen den entsprechenden Sektionen und Betrieben schnellstens vertragliche Vereinbarungen zu treffen, um eine kontinuierliche Nutzung der bereitgestellten Kapazitäten zu gewährleisten.

Der Erlös, den die Betriebe aus dem Verkauf der Erzeugnisse der O-Serie erzielen ist dem betrieblichen F+E-Fonds zuzuführen.

Die gesamte Abrechnung der Aufwendungen und Erlöse ist entsprechend der Anweisungen im Kontenrahmen der Industrie vorzunehmen.

Hierzu werden die Betriebe angewiesen, sämtliche Aufwendungen und Erlöse im Rahmen der Betriebsabrechnung in einer gesonderten Kostenstelle nachzuweisen.

Bauermeister  
Direktor

Abbildung 203 Experimentierfond

VEB H a w e b a  
z.Hd. des Werkdirektors

27. November 1978  
Gr./-

402 H a l l e  
Puschkinstr.19

Betr.: Ausgaben für Wissenschaft und Technik

Für den Ankauf von Gestaltungen in Mischtechnik und Gobelin-  
Makrameé, sowie zwei Varianten Klüppelarbeiten haben wir Ihnen  
aus dem zentralen Fu.E-Fonds

7.800,-- M

Überwiesen.

Diese Zuführung wird aus dem zentralen Fonds übernommen, da die  
betrieblichen planmäßigen Mittel nicht ausreichen um diese Experi-  
mentierarbeiten auszuführen.

K n a k e  
Ökonom. Leiter

Abbildung 204 Wissenschaft 1

**VEB HALLESCHER WERKSTÄTTEN FÜR WEBEREIERZEUGNISSE**

401 HALLE (S.), PUSCHKINSTRASSE 19 - RUF 2 49 34/2 49 35 - POSTFACH 281



Hochschule für industrielle  
Formgestaltung  
Leitung der Produktionsbetriebe

402 Halle/Saale  
Neuwerk 7

Ihre Zeichen      Ihre Nachricht vom      Unsere Nachricht vom      Unser Zeichen      Tag  
Rei/So.      6.10.78

Betreff:

Ausgaben für Wissenschaft und Technik

Um den Charakter als Hochschulbetrieb immer mehr gerecht zu werden, wurden im Rahmen der Forschung und Entwicklung nach neuen Möglichkeiten gesucht um Variationen zu haben, die in der Produktion Anwendung finden sollen. Die dabei entstandenen Entwürfe sind in ihrer Gestaltung für die zukünftige Produktion richtungsweisend. Die zur Leipziger Herbstmesse ausgestellten fertigen Neuentwicklungen wurden seitens der Hochschule sowie der Expertenkommission des Warenzeichenverbandes - expertic - als hervorragende Möglichkeiten auf der Suche nach neuen Gestaltungsvarianten in der textilen Anwendung befunden.

Bei diesen Fremdentwicklungen handelt es sich um zwei freie textile Gestaltungen in Mischtechnik und Gobelins - Makramé, sowie um zwei Varianten von Klöppelarbeiten, wobei diese Technik erstmals in unserem Betrieb Anwendung fand.

Die Ausgaben für die experimentellen Klöppelarbeiten und für 2 Wandteppiche (170<sub>m</sub>x0,80<sub>m</sub> u. 115<sub>m</sub>x0,80<sub>m</sub>) betragen M 7.800,00

Diese Ausgaben für Wissenschaft und Technik sind in den geplanten Gesamtausgaben im Jahre 1978 nicht enthalten.

Wir möchten Sie bitten, uns die Mittel in Höhe von 7.800,- M aus dem "Zentralen Fonds" zur Verfügung zu stellen und auf unser Konto 3781-13-249864 bei der Staatsbank Halle zu überweisen.

*Peterhänsel*  
Peterhänsel  
Betriebsdirektor

*Reinhardt*  
Reinhardt  
Hauptbuchhalter

Hochschule für industrielle  
Formgestaltung  
Leitung der Produktionsbetriebe  
402 Halle/Saale  
Neuwerk 7

*Zahlung angewiesen*  
*Imake*

Betriebsnummer: 9206170 1

Versandanschrift:  
Halle (Saale), Güterbahnhof

Bankkonto:  
Stb. Halle 3781-10-249

Erfüllungsort und Gerichtsstand  
Halle (Saale)

Abbildung 205 Wissenschaft 2

1. PLANUNG und BILDUNG der "Freien Preisvereinbarung" für Erzeugnisse der künstlerischen textilen Produktion (kTP) gemäß AO Nr. Pr. 257:
  - 1.1. Als Erlös aus "Freier Preisvereinbarung" nach der AO Nr. Pr. 257 ist die dem Hersteller verbleibende Differenz zwischen dem frei vereinbartem Einzelhandelsverkaufspreis und dem Mindesteinzelhandelsverkaufspreis zu verstehen.  
Die Höhe des Erlöses aus "Freier Preisvereinbarung" wird für die davon betroffenen Erzeugnisse in der AO Nr. Pr. 257 geregelt.
  - 1.2. Für die Planung dieser Erlöse aus "Freier Preisvereinbarung" haben die betreffenden VEB mit dem Planentwurf eines Planjahres mindestens das Niveau des Vorjahres der Erlöse aus "Freier Preisvereinbarung" anzusetzen und dem Planentwurf (PE) bzw. Betriebsplan zugrunde zu legen.
  - 1.3. Die kTP ist im Rahmen des Planes auszuweisen:
    - voraussichtlich erzielte bzw. tatsächlich erzielte Erlöse aus "Freier Preisvereinbarung" des Basisjahres;
    - geplante Erlöse aus "Freier Preisvereinbarung" des Planjahres.Dabei wird für die kTP nicht auf mengenmäßige Steigerungsraten orientiert, sondern auf Wertzuwachs aus kTP (Studioproduktion).  
Die Erlöse aus "Freier Preisvereinbarung" sind Bestandteil der industriellen Warenproduktion und damit als solche zu planen und abzurechnen.  
Das betrifft alle Preiskategorien.
  - 1.4. Der Erlös aus dieser "Freien Preisvereinbarung" ist entsprechend den Festlegungen in den Preiserrechnungsvorschriften (PEV) Nr. 1 - 12 außer Preiserrechnungsvorschrift Nr. 6 der AO Nr. Pr. 257 zu verwenden und in der vorgesehenen Höhe zu planen.
2. Materielle Stimulierung der künstlerischen textilen Produktion
  - 2.1. Prämienfonds

Abbildung 206 Preisvereinbarung 1

- 2.1.1. Die Prämienfondsbildung erfolgt im Rahmen der gesetzlichen Regelungen als Zuwachs aus NG-WP durch Überbietung der STAG sowie Übererfüllung der STAL
- je 1 % Überbietung der STAG WP = 2,5 % zum Prämienfonds  
 1 % Übererfüllg. " STAL WP = 1,5 % zum Prämienfonds
- je 1 % Überbietung der STAG NG = 0,8 % zum Prämienfonds  
 1 % Übererfüllg. " STAL NG = 0,5 % zum Prämienfonds
- Finanzierungsquellen: Nettogewinn
- 2.1.2. Zusätzliche Zuführung zum Prämienfonds der Betriebe, die gegenüber dem Vorjahr (Basiswert) 80 % vom Ist Vorjahr) künstlerische textile Produktion bzw. Zuschläge aus "Freier Vereinbarung" steigern
- bis zu 15 % vom planmäßigen und  
 5 % vom außerplanmäßigen Zuwachs als Zuschlag aus "Freier Preisvereinbarung" gegenüber dem Basiswert (80 % vom Ist Vorjahr).
- Finanzierungsquelle: Sonderfonds "Konsumgüter" des MfL.  
 Die Zuführung darf 200,- M/VbE einschl. Export  
 1000 Kleine Dinge und Exquisit als zusätzliche höchste  
 Zuführung nicht überschreiten.
- 2.2. Leistungsfonds
- Die Zuschläge aus "Freier Preisvereinbarung" werden in die Zuführungen zu Leistungsfonds aus AP-Steigerung nach den gültigen Rechtsvorschriften einbezogen.  
 Die Zuschläge werden damit Bestandteil der WP zu kPP 80.  
 Finanzierungsquelle: Nettogewinn.
- 2.3. In den Betrieben mit künstlerischer textiler Produktion sind die für diesen Zweck eingeordneten Reservegrundmittel von der Produktionsfondsabgabe befreit.
3. Verwendung der Mittel aus "Freier Preisvereinbarung"  
gemäß der AO Nr. Pr. 257
- Die Mittel aus der freien Preisvereinbarung sind zu verwenden -
- 3.1. zur Abdeckung höherer Kosten, als sie mit den Preisnormativen der AO Nr. Pr. 257 abgedeckt sind;

Abbildung 207 Preisvereinbarung 2

- 3 -
- 3.2. für zusätzliche, über den Plan hinaus notwendige Aufwendungen zur Verbesserung des Kundendienstes, der Sicherung einer schnelleren Reaktion auf Kundenwünsche, kurzfristige Lieferfristen, der Verbesserung der Marktarbeit sowie der Qualität der Exporterzeugnisse einschließlich der Sicherung des Garantiedienstes;
  - 3.3. Investitionen für die ktP sind in den Betrieben, Leitbereichen und Kombinat vorrangig in den Plan der Investitionen materiell und finanziell einzuordnen;
  - 3.4. für Einsatz der Mittel zum Zwecke der technisch-technologischen Modernisierung einschl. für Umstellung auf ktP;
  - 3.5. für Qualifizierungsmaßnahmen der Werkstätigen im Zusammenhang mit kurzfristiger Produktionsumstellung auf Erzeugnisse der künstlerischen textilen Produktion;
  - 3.6. zur Einrichtung der laufenden Unterhaltung von Studiokapazitäten;
  - 3.7. für Versuchsproduktion.
4. Abrechnung der Mittel der "Freien Preisvereinbarung"
- 4.1. Die Betriebsdirektoren haben als Hersteller ktP im Rahmen der festgelegten Verwendungsmöglichkeiten die Verwendung zur Jahresanschlußprüfung revisionsfähig nachzuweisen.
  - 4.2. Die zusätzliche Stimulierung der Zuschläge aus "Freier Preisvereinbarung" ist jährlich bei der Planung "Konsumgüterfonds" einzuordnen.  
Im Rahmen der Antragstellung gem. Verfügung Nr. 3/81 des Ministers für Leichtindustrie, ist bei Abgabe des Planentwurfes ein Betrag bis zu 250,- TM für die Stimulierung der künstlerischen textilen Produktion einzuordnen.  
Die Zuführung zu den Betrieben erfolgt in 2 Phasen:
    - a) Zu Beginn eines Planjahres für die Überbietung der STAL (davon bleiben 50 % bis zur Abrechnung des Jahresplanes am 31. 12. gesperrt, oder Rückführung am Jahresende bei nicht voller Erfüllung der geplanten Ziele).
    - b) Am Ende des Jahres für die Übererfüllung der STAL.

Abbildung 207 Preisvereinbarung 3

Leitung des Prod. Betriebes  
Koll. Jönn



Staatsbank der DDR  
Kreisfiliale Halle  
-Ökonomische Abteilung-  
z.Hd.Koll.Eißler

4020 Halle (Saale)  
Hansering 6

Rei.

6.07. 1982

Kredit Antrag

Zur Zeit wird immer noch an dem bisher größten im Betrieb gefertigten Gobelin von 3 x 14m ( 42 m<sup>2</sup> ) zu einem Gesamtwert von ca 96 TM Produktionselbstkosten für das Palasthotel in Berlin gearbeitet. Die Fertigstellung ist für Ende 1982 vorgesehen.

Gleichzeitig laufen in diesem Jahr alle zu fertigenden Gobelins parallel, so daß die außergewöhnlich hohe Produktionsdauer dieser Erzeugnisse zu Unplamäßigkeiten in der Bestandshaltung der UE-Hochweberei führte.

Wir bitten um Ausreichung eines Kredites zur Finanzierung dieses derzeitigen Überplanbestandes in Höhe von TM 45.per 30.06. 1982.

Der erste Produktionsausstoß eines Gobelins von ca. 11 TM Produktionselbstkosten wird per 28.07. 1982 sein.

Dann ist erst im Monat Oktober wieder ein Produktionsausstoß von TM 15 vorgesehen.

Unter Berücksichtigung des Produktionsrhythmus der Hochweberei wird es im Monat Juli zu einem Aufbau des Mehrbestandes von TM 12, im Monat August zu einem weiteren Aufbau des Mehrbestandes von TM 21, im Monat September zu einem Aufbau von TM 21, im Monat Oktober von TM 4 und im Monat November zu einem weiteren Aufbau des Mehrbestandes von TM 21 kommen, so daß der überplamäßige Bestand per 30.11.82 voraussichtlich TM 124 betragen wird.

Durch den im Monat Dezember gehäuft vorgesehenen Produktionsausstoß in Höhe von ca. 175 TM Produktionselbstkosten, wird sich der Bestand an UE-Hochweberei per Jahresende normalisieren, und der Kredit kann getilgt werden.

  
Riemer  
Betriebsdirektor

  
Reinhardt  
Hauptbuchhalter

Abbildung 208 Kredit Antrag

VEB  
Textilmanufaktur  
Puschkinstraße 19  
Halle  
4 0 2 0

Halle, 18.11.86 kr

Importantrag 1987 - Textilhilfsmittel Syntegal V 7

Als Anlage senden wir Ihnen o. g. Importantrag vom VEB Fettchemie, Postfach 264, Karl-Marx-Stadt 9 01 0, bestätigt zurück.

Die Bestellung ist schnellstens, aufgeteilt nach 2 Quartalen, an das Bilanzorgan einzureichen. Kollege Riemer wurde bereits am 4.d.M. telefonisch direkt vom BfI beim MfK davon informiert.

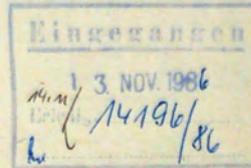
Anlage  
Importantrag  
Fbl. 1401

  
Thokmann  
Ök. Leiter

Abbildung 209 Importantrag 1

Büro für Investitionen und materiell-technische Versorgung  
beim Ministerium für Kultur

Büro für Investitionen und materiell-technische Versorgung  
DDR 1040 BERLIN · Linienstraße 138



Hochschule für industrielle  
Formgestaltung, Produktionslgt.

Neuwerk 7  
Halle

4 0 2 0

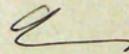
Ihre Zeichen Ihre Nachricht vom Unsere Zeichen Datum  
MtV/Wr-sch 7.11.1986  
DDR 1040 BERLIN  
Linienstraße 138

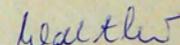
Importantrag Textilhilfsmittel 1 9 8 7

Als Anlage senden wir Ihnen den Importantrag, vom

VEB Fettchemie  
Postfach 264  
Karl-Marx-Stadt  
9 0 1 0

bestätigt zurück.  
Die Bestellung ist umgehend, aufgeteilt nach 2 Quartalen, an  
das Bilanzorgan zu senden.  
Ein Kollege des VEB Textilmanufaktur Halle wurde telefonisch  
am 4.11.1986 bereits davon informiert.

  
Lange  
Abt.-lfr.

  
Walther  
stellv. Abt.-lfr.

Anlage  
Importantrag  
Reg.-Nr. 464/87

228 BIG 003/85

Telefon  
2 82 56 76

Telex  
11 41 90

Bankverbindung  
6836 - 24 - 30732

FT-Nr.  
3400

BN  
90 18 8602

Abbildung 210 Importantrag 2

*Wst J zur Klantin Produktion*  
*17.7.86*  
Büro für Investitionen und materiell-technische Versorgung  
beim Ministerium für Kultur

4 JULI 1986  
4.7.86  
16045 J

Hochschule für industrielle  
Formgestaltung  
Ltg. d. Produktionsbetriebe  
Kolln. K r o n e  
Neuwerk 7  
Halle  
4 0 2 0

Deutsche Demokratische Republik  
1040 BERLIN  
Linienstraße 138  
Telefon 2 82 56 76  
Telex 11 41 90

MtV/Wr-sch Berlin, 2.7.1986

Ihr Importantrag 1987 über org. Farbstoffe  
(Textilmanufaktur Halle)

Vom VEB Chemiekombinat Bitterfeld wurden wir davon informiert,  
daß der o.g. Importantrag unter der Reg. Nr. 4687 aufgenommen  
wurde.

Eine Entscheidung, ob bzw. in welcher Höhe der beantragte  
Import berücksichtigt werden kann, ist erst nach Vorlage der  
verbindlichen Plankennziffern möglich.  
Sobald die notwendigen Abstimmungen durchgeführt sind, erhalten  
Sie näheren Bescheid.

Wir bitten Sie, Ihren Bedarfsträger zu benachrichtigen.

*L*  
L a n g e  
Abt.-ltr.

*Walther*  
W a l t h e r  
stellv. Abt.-ltr.

Ruf für:  
Behrenstraße 23/24  
2 29 63 02  
2 29 66 22

Reinhardtstraße 37  
2 82 72 70  
2 82 71 23

Hessische Straße 12  
2 82 36 94  
2 82 91 39

Abbildung 211 Importantrag 3

veb  
textil  
manufaktur  
Halle



Betrieb der  
Hochschule für industrielle  
Formgestaltung Halle  
Burg Giebichenstein

4020 Halle (Saale)  
Puschkinstraße 19  
Postfach 281  
Telefon 24934

Hochschule für industrielle Formgestaltung  
Burg Giebichenstein Halle  
Leitung der Produktionsbetriebe

Neuwerk 7

Halle

4q2o

im Zeichen

Ihre Nachricht vom

Fernsprecher/App.

Unser Zeichen

Tag 20. 05. 1986

Dringlichkeitsnachweis für 3 Stück Industrie-Zick-Zack-Nähmaschinen

Infolge

- der NEUAUFNAHME der Konfektionierung handgewebter Stoffe aus eigenem Produktionsaufkommen und
- dem hohen Verschleißgrad beim Nähen diverser Artikel der Hoch- und Flachweberei der Manufaktur in verschiedenen Materialarten und in unterschiedlichen Ketteinstellungen und Schußdichten - einschl. des Einnähens von Reißverschlüssen, des Annähens von Bändern usw. -

werden 1 9 8 7 dringend

3 Stück Industrie-Zick-Zack-Nähmaschinen der Klasse 335/221  
bis 6 mm Oberstich und DS-Motor 220/380 Volt, einschl.  
Standardersatzteile, IMPORT aus der C S S R,

benötigt.

Der entsprechende Wirtschaftsvertrag Nr. 12/86 wurde am 12. 02. 1986  
beim zuständigen VEB Maschinenbauhandel Dresden, Kipsdorfer Straße 112,  
Dresden 8021, eingereicht.

An:  
Büro für Investitionen  
mat.techn.Versorgung  
Min. f. Kultur  
Lützenstraße 138  
B e r l i n

1 0 4 0

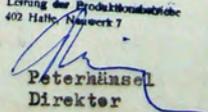
Betr.: Planung 1987

Die Dringlichkeit wird bestätigt

Halle, d. 27.5.86

  
Raiser  
Betriebedirektor

Hochschule für industrielle  
Formgestaltung  
Leitung der Produktionsbetriebe  
402 Halle, Neuwerk 7

  
Peter Hinsel  
Direktor

IV-10-42 PzG 032/84

Betriebsnummer: 9206170 1

Versandanschrift:  
Halle (Saale), Güterbahnhof

Bankkonto:  
Sb. Halle, 3781-10-249

Erfüllungsort und Gerichtsstand  
Halle (Saale)

Abbildung 212 Nähmaschinen

veb  
textil  
manufaktur  
Halle



Betrieb der  
Hochschule für industrielle  
Formgestaltung Halle  
Burg Giebichenstein

Hochschule für ind. Formge-  
staltung  
-Leitung der Produktionsbetriebe-  
4o2o Halle/S.  
Neuwerk 7



4020 Halle (Saale)  
Puschkinstraße 19  
Postfach 281  
Telefon 24934

Ihr Zeichen Ihre Nachricht vom Fernsprecher/App. Unser Zeichen Rie./Ef. Tag 10.03.1986

Werter Genosse Peterhänsel !

Am 06.03.1986 sprachen wir bei der Absatzleitung des  
VEB Farb-Chemie Quedlinburg  
4300 Quedlinburg  
Leninstr. 12  
Tel. 4047

wegen der Lieferung von Wollfarbstoffen vor.

Im Ergebnis der ausführlichen Rückfrage wurde uns bestätigt:

- Die Egalisatwollfarbstoffe, die z.Z. von Quedlinburg geliefert werden können, lassen sich untereinander nicht mischen. Mit diesen Farbstoffen können nur die vorhandenen ca. 10 bis 15 unterschiedlich angebotenen Töne gefärbt werden.
- Die Uni-Echt-Halbwollfarbstoffe führen vorwiegend nicht die hohen Lichtechtheiten und die Farbbrillanz, die unsere Auftraggeber fordern.

Zur Gewährleistung der individuellen Einfärbung nach den Vorgaben der Dipl.-Textilgestalter, bzw. nach den speziellen Wünschen der Auftraggeber, wie z.B.

Herstellung der 2. Kopie einer Fußtapete für die  
Generaldirektion Schlösser und Gärten, Potsdam-  
Sanssouci,

Herstellung der handgeknüpften Bodenteppiche, im  
Wert von 300 TM, für das Palasthotel in Berlin,

- 2 -

IV-10-42 P.zG 032/84

Betriebsnummer: 9206170 1

Versandanschrift:  
Halle (Saale), Güterbahnhof

Bankkonto:  
Stb. Halle, 3781-10-249

Erfüllungsort und Gerichtsstand  
Halle (Saale)

Abbildung 213 Wollfarbstoffe

Fertigung von Gobelins und weiterer künstlerischer Raumtextilien an das ZK der SED, an die Gästehäuser des Ministerrates usw.

benötigen wir dringend

je 5 kg in 11 unterschiedlichen Farbtönen

Lanaset - Farben der Fa. Ciba-Geigy, Helvetia/Schweiz.

Wir schätzen die Gesamtkosten mit ca. 3 TM Westmark ein.

Die Palette der bisher verwendeten Palatinechtfarben ist im NSW stark eingeschränkt worden.

Anstelle der Palatinechtfarben werden die Lanasetfarbstoffe angeboten, die sich auch untereinander mischen lassen, energiesparender und wollschonender sind, da bei niedrigeren Temperaturen als bisher gefärbt wird.

Wir bitten um Ihre Unterstützung, da von der Bereitstellung der geforderten ca. 55 kg Farbstoffe die Weiterführung unserer speziellen, kulturpolitischen Arbeiten im wesentlichen Maß abhängt.

  
Riemer  
Betriebsdirektor

PS

Die Lanasetfarbstoffe sind über die NOVUM-Handelsgesellschaft m.D.H, 1130 Berlin, Wönnichstr. 69/71, Vertreter Herr Zschechner, zu beziehen.

*Koll. Riemer Fbl 1101 übergeben. Importantrag  
einreichen 1.4.86*

Abbildung 214 Lanasetfarben

Leitung der Produktionsbetriebe

VEB Textilmanufaktur Halle

08. 01. 82

Gr/L

4020 Halle  
Puschkinstraße 19

Betr.: Jahresfinanzkontrollbericht 1981

Der Termin für die Vorlage der Bleistiftausfertigung des Kontrollberichtes 1981 ist für Ihren Betrieb

Montag, der 25. 01. 1982.

Dieser Termin wurde mit Ihrem Hauptbuchhalter abgestimmt. Es sind alle Formblätter des Jahresfinanzkontrollberichtes sowie Bilanzinventaranlagen in Bleistiftausfertigung vorzulegen. Vorzulegen ist außerdem die STAL 1981, sämtliche ausgemachte Limite sowie die Grundsatzentscheidung für Investitionen.

Weitere Hinweise zum Jahresabschluß:

Alle Forderungen und Verbindlichkeiten aus NGA, PA, Preisstützungen sind in den Kontengruppen 261 bzw. 861 auszuweisen. Forderungen bzw. Verbindlichkeiten aus F+E-Fonds, Reservefonds sowie Amortisationen sind in den Kontengruppen 259 bzw. 849 auszuweisen.

Bei der Abrechnung der Abführungen per 30.11.81 sind folgende Abweichungen aufgetreten

	abgerechnet	abgeführt
NGA	-	-
PA	570 TM	575.459,20 M
Preisstützung	2 TM	2 TM

Wir bitten, vorstehende Differenzen umgehend zu klären und davon Mitteilung an die Produktionsleitung zu geben.

*H. Rodewald*  
Grimm  
Hauptbuchhalter

Abbildung 215 Umsatz



# BURG GALERIE

Hochschule für industrielle  
Formgestaltung Halle  
Burg Giebichenstein  
301 Magdeburg  
W. Pöschel  
Tel. 31027

l a g e r t e u n d s c h w e r a b s e t z b a r e B e s t ä n d e

VEB H a w e b a

Artikel	Größe	Preis	Artikel-Nr.	Farbe	Menge	Wert
Decke	130/130	80,-	5223519/90061	gem./rosé	12	960,-
Decke	100/150	47,50	5223526/10011	BW/lila,grün	36	1.710,-
Decke	130/130	61,60	5223519/10066	kariert/rosé	5	308,-
Decke	100/150	61,-	5223526/90005	rot	8	488,-
Decke	100/100	125,-	5223517/00103	kariert	15	1.875,-
Decke	100/150	70,-	5223526/90001	rot/blau	19	1.330,-
Decke	150/150	82,-	5223519/10551	grün-grau	23	1.886,-
Decke	130/160	57,10	5223529/10083	orange	24	1.370,40
Decke	150/150	87,-	5223519/10550	grün	5	435,-
Läufer	40/110	38,-	Meißen	rot	18	684,-
Läufer	40/100	24,-	5223150/90205	rot	19	456,-
Läufer	40/100	19,50	5223150/10211	BW/lila,grün	34	663,-
Läufer	40/100	27,50	5223150/00208	rot	19	522,50
Kissen	40/40	18,-	5224132/00406	rot	12	216,-
Kissen	40/40	28,-	5224132/00408	rot	32	896,-
Kissen	40/40	25,50	5224132/00410	kariert	15	382,50
Kissen	40/40	26,-	5224132/90405	rot	15	390,-
Teppich		4.350,-	lagert s. Eröffn. i. d. Galerie		1	4.350,-
Teppich		3.450,-	"	"	1	3.450,-
Applikation		1.500,-	"	"	1	1.500,-
Applikation		2.180,-	"	"	1	2.180,-

Gesamt : 26 .052,40

Abbildung 216 Burg Galerie

vob  
textil  
manufaktur  
Halle



Betrieb der  
Hochschule für industrielle  
Formgestaltung Halle  
Burg Giebichenstein

4020 Halle (Saale)  
Puschkinstraße 19  
Postfach 281  
Telefon 24934

Hochschule für industrielle Formgestaltung  
Leitung der Produktionsbetriebe

4020 Halle (Saale)  
Neu-werk 7

Ihr Zeichen      Ihre Nachricht vom      Fernsprecher/App.      Unser Zeichen      Tag    02. 01. 1986

Sekundärrohstoffe - Planjahr 1985

Entsprechend Ihres Schreibens vom 06.11.1985 geben wir Ihnen unser  
Aufkommen an Sekundärrohstoffen 1985 bekannt:

Stahlschrott	0,97 Tonnen
Nichteisenmetallschrott	-
Altpapier	-
Alttextilien	1,27 Tonnen

Bemerkungen:

1. Da die Kassation von Verwaltungsakten im Planjahr 1984 durchgeführt wurde, konnte die Auflage an Altpapier nicht realisiert werden.
2. Für die Abgabe von 1 Tonne Alttextilien erfolgt eine Gutschrift in Höhe von 80,- Mark. Auf Grund der Anlieferung unserer Produktionsabfälle per Bahnbehälter übertreffen die vom Lieferer zu tragenden Transportkosten bei weitem den erzielten Erlös!

  
Riemer  
Betriebsdirektor

IV-10-42 P-G 032/84

Betriebsnummer: 9206170 1

Versendanschrift:  
Halle (Saale), Güterbahnhof

Bankkonto:  
Sb. Halle, 3781-10-249

Erfüllungsort und Gerichtsstand:  
Halle (Saale)

Abbildung 217 Sekundärrohstoffe

## Tabellenverzeichnis

Gesamtproduktion in Stück pro Jahr von 1966 bis 1989.....	51
.....	51
Termine, Teilnehmer und Themen der Schneeberger Werkstatt-Tage.....	60
.....	101
Relevanz der Orte für den Verkauf von Bildteppichen.....	101
Werkeverteilung bei den Ausstellungen der Textilgestaltung in der DDR.....	104
Interessen der Ausstellungsbesucher.....	105
.....	105
.....	105
Gestaltungsvorlieben der Ausstellungsbesucher.....	105

### **Gobelins im Palast der Republik „Spreerestaurant“**

- 1. Wand (links) – Thema Sommer (von links nach rechts)
- Gobelin 1: Ilse-Maria Krause, Spätsommer mit Blumen und Blättern, 156 x 80 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle
- Gobelin 2: Ilse-Maria Krause, Hochsommer mit Schmetterlingen, 155 x 98 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle
- Gobelin 3: Rosemarie Hildebrandt, Sommerliches Stilleben, 163 x 168 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle
- Gobelin 4: Marielies Riebesel, Familie und Natur, 160 x 320 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Gobelin 5: Rosemarie Hildebrandt, Stilleben mit Vögeln, 160 x 168 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle
- Gobelin 6: Ilse-Maria Krause, Frühsommer mit Blüten und Blättern, 158 x 83 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle
- 2. Wand (rechts) – Thema Frühling“
- Gobelin 1: Ingeborg Flierl, Wachstum, 198 x 168 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Gobelin 2: Rolf Lindemann, Erstes Picknick im Freien, 200 x 333 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle (siehe Abb. 73 S. 34)
- Gobelin 3: Ingeborg Flierl, Blühen, Wachsen, Früchte Tragen, 198 x 168 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- 

### **Gobelins im Palast der Republik „Lindenrestaurant“**

- 1. Wand (links) – Thema Winter
- Gobelin 1: Elrid Metzkes, Winterliches Interieur Winternachmittag Ausführung: in eigener Werkstatt
- Gobelin 2: Dieter Gantz, Winterlandschaft mit Jagdmotiven, 198 x 383 cm, Ausführung: VEB HAWEBA Halle (siehe Abb. 70 S. 33)
- Gobelin 3: Elrid Metzkes, Winterliches Interieur – Nach dem Fang, Winternachmittag, je 200 x 150cm, Ausführung: in eigener Werkstatt

- 2. Wand (rechts) – Thema Herbst
- Gobelin 1: Friederike Happach, Stilleben im Herbstwald, 195 x 95 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Gobelin 2: Monika Tzschichold, Stilleben – herbstlich gedeckter Tisch, 198 x 134 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle
- Gobelin 3: Fritz Diederling, Zeit der reifen Früchte, 199 x 340 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 72 S. 33)
- Gobelin 4: Monika Tzschichold, Zugvögel, 198 x 99 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle
- Gobelin 5: Friederike Happach, Früchtestilleben im Herbst, 197 x 98 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt<sup>318</sup>

### **Gobelins für das Kloster Unserer Lieben Frauen**

- Heinrich Apel, Orpheus und Eurydike, 200 x 230 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle
- Helga Borisch, Belebte Natur, 180 x 220 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle
- Fritz Diederling, Reigen, 330 x 200 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 95 S. 41)
- Dieter Gantz, Theater, 340 x 200 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 96 S. 41)
- Günter Glombitza, Musik und Tanz (Harlekin und Colombine), 225 x 180 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 96 S. 42)
- Inge Götze, Des Knaben Wunderhorn, 340 x 200 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 111 S. 46)
- Friederike Happach, Lebensrad (Anregung durch Carl Orffs Carmina Burana“), Ausführung: in eigener Werkstatt
- Rosemarie Hildebrandt, Vegetables, 165 x 220 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Rolf Lindemann, Tanzpaar, 340 x 210 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 100 S. 43)
- Elrid Metzkes, Klangrose der Laute, 220 x 240 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt (siehe Abb. 103 S. 44)
- Ingrid Müller-Kuberski, Assoziationen zu Telemanns Tageszeiten – Wer sich mit fremden Federn schmückt ..., 200 x 200 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 93 S. 40)
- Inge Millies-Flierl, Musikstilleben, 185 x 220 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Carmen Nolting, Musikinstrumente, 170 x 240 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 91 S. 40)
- Ronald Paris, Odysseus und die Sirenen, 342 x 200 cm, Ausführung: VEB HAWEBE Halle (siehe Abb. 107 S. 45)
- Rosemarie und Werner Rataiczkyk, Variationen, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Margareta Reichardt, Spruchteppich MUSICA ET VINUM LAETIFICANT COR HOMINUM, 100 x 190 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt
- Marielies Riebesel, Florales, 165 x 210 cm, Ausführung: in eigener Werkstatt

<sup>318</sup> Ministerium für Kultur VBK der DDR (Hrsg.), VIII. Kunstausstellung der DDR, Dresden 1978, S. 318

- Monika Tzschichold, zu Benjamin Brittens Frühlingsinfonie, Ausführung: in eigener Werkstatt<sup>319</sup>

### **In der Staatlichen Textilmanufaktur Halle produzierte Gobelins 1961–1989**

- Jutta Harnisch, Chemie gibt Brot, Wohlstand, Schönheit, 1961, Ausführung: Jutta Harnisch 1962, Auftrag: Burg Giebichenstein (freier Verkauf auf der Grassmesse Leipzig)
- Inge Götze, Sozialismus und Frieden, 1966, Ausführung: Erika Fischer, Resi Ristau, Gertrud Weber 1967/68, Gobelin, 487 x 580 cm, Auftrag: Rat der Stadt Potsdam (Eheschließungsraum im Kulturhaus Hans Marchwitza in Potsdam) (siehe Abb. 38 S. 22)
- Fritz Diederling, Leben im Sozialismus, 1966, Ausführung: Waltraud Linke, Brigitte Quent 1967/68, Gobelin, 305 x 481 cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin, Ministerium für Kultur, Abteilung Bildende Kunst, Fertigungskosten: 20.500,- M
- Dieter Gantz, Lob des Kommunismus – Motive nach Bert Brecht, 1967, Ausführung: Erika Fischer, Resi Ristau, Gertrud Weber 1967/68, Gobelin, 401 x 635 cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin, Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten (ehemals Botschaft der DDR in Budapest, heute Rathaus in Magdeburg), Fertigungskosten: 37.500,- M (siehe Abb. 37 S. 22)
- Inge Götze, Der gedeckte Tisch, 1967, Ausführung: Hedwig Pätzold Gertrud Weber 1968, Gobelin, 255 x 420 cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin (Gästehaus der Regierung in Niederschönhausen), Fertigungskosten: 34.000,- M (siehe Abb. 41 S. 23)
- Gertraud Schar, Gartenteppich (Orangerie), 1967, Ausführung: Margarete Baumgart, Else Rodehau 1968, Gobelin, 308 x 355 cm, Auftrag: Interhotel Chemnitzer Hof Karl-Marx-Stadt (Hotelfoyer im Interhotel Chemnitzer Hof in Karl-Marx-Stadt), Fertigungskosten: 28.000,- M (siehe Abb. 43 S. 24)
- Inge Götze, Zum Wohle der Republik, 1967, Ausführung: Resi Ristau, Gertrud Weber 1968, Gobelin, 314 x 335 cm, Auftrag: Komplexer Wohnungs- und Gesellschaftsbau Bezirk Halle (Klubraum Zentraler Versorgungsbereich im 11. Wohnkomplex in Halle-Neustadt), Fertigungskosten: 28.000,- M (siehe Abb. 36 S. 21)
- Rosemarie Hildebrand, Landwirtschaft, 1968, Ausführung: Hedwig Pätzold, Gertrud Weber 1968, Gobelin, 200 x 165 cm, Auftrag: Deutsche Bauernpartei (siehe Abb. 42 S. 23)
- Gitta Kuhl, Gartenteppich, 1968, Ausführung: Erika Fischer, Hedwig Pätzold 1968/69, Gobelin, 255 x 580 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Eingangshalle Neubau), Entwurf: 17.000,- M, Fertigungskosten: 23.000,- M (siehe Abb. 45 S. 24)
- Inge Götze, Reichtum im Leben der DDR, 1969, Ausführung: Margarete Baumgart, Else Rodehau 1970, Gobelin, 245 x 216 cm, Auftrag: VEB Bau- und Montagekombinat Berlin (Gästehaus der Regierung im Kronprinzenpalais in Berlin), Fertigungskosten: 9.400,- M (siehe Abb. 52 S. 27)
- Dieter Gantz, Völkerfreundschaft, 1969, Ausführung: Erika Fischer, Resi Ristau, Gertrud Weber 1969/70, Gobelin, 300 x 1265 cm, Auftrag: VEB Bau- und Montagekombinat Ingenieurhochbau Berlin (Festsaal im Hotel Stadt Berlin in Berlin Alexanderplatz), Fertigungskosten: 86.500,- M (siehe Abb. 46 S. 25)

<sup>319</sup> Ebd., S. 35–36

- Ludwig Ehrler, Deutsch-Sowjetische Freundschaft, 1969, Ausführung: Hedwig Pätzold 1969/70, Gobelin, 300 x 300 cm, Auftrag: Rat der Stadt Dessau, Fertigungskosten: 10.400,- M (siehe Abb. 51 S. 26)
- Fritz Diederling, Freizeit im Sozialismus (Chemie und Freizeit), 1970, Ausführung: Hedwig Pätzold 1970/71, Gobelin, 190 x 300 cm, Auftrag: Generalinvestor Karl-Marx-Stadt (Neubau des Hauses für den Rat des Bezirkes in Karl-Marx-Stadt), Fertigungskosten: 10.300,- M (siehe Abb. 49 S. 26)
- Gertraud Schaar, Die Post verbindet Menschen, Städte, Länder und Kontinente, 1970/71, Ausführung: Erika Fischer, Resi Ristau, Gertrud Weber 1970, Gobelin, 220 x 560 cm, Auftrag: Komplexer Wohnungs- und Gesellschaftsbau Halle-Neustadt (Block 413/4, Kulturraum des Hauptpostamtes in Halle-Neustadt), Fertigungskosten: 22.100,- M
- Johannes Müller, Artistik, 1970, Ausführung: Margarete Baumgart, Else Rodehau 1970/71, Gobelin, 200 x 325 cm, Auftrag: VEB Kombinat Robotron Rostock – Maschinelles Rechnen in Leipzig (DVZ Rostock-Südstadt) (siehe Abb. 50 S. 26)
- Manfred Hahn, Unsere Nationale Volksarmee, 1971, Ausführung: Margarete Baumgart, Else Rodehau 1971/72, Gobelin, 255 x 381 cm, Auftrag: Ministerium für Nationale Verteidigung Berlin – Abt. Kultur und Massenarbeit, Fertigungskosten: 17.000,- M (siehe Abb. 55 S. 28)
- Dieter Gantz, Unser Leben im Sozialismus, 1971, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber, 1971/72, Gobelin, 476 x 411 cm, Auftrag: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der DDR Berlin (Botschaft der DDR in der VR Korea) (siehe Abb. 58 S. 29)
- Ursula Mattheuer-Neustädt, Johannes R. Becher, 1971, Ausführung: Hedwig Pätzold 1972/73, Gobelin, 300 x 200 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Leipzig, Abteilung Kultur (Neubau der Karl-Marx-Universität in Leipzig), Fertigungskosten: 18.000,- M (siehe Abb. 61 S. 30)
- Karl-Heinz Kuhn, Sozialistisch leben, 1972, Ausführung: Erika Fischer und Gertrud Weber 1973, Gobelin, 209 x 491 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Rostock Abteilung Kultur (Kunsthalle Rostock), Fertigungskosten: 20.000,- M (siehe Abb. 60 S. 29)
- Thekla Müller, Sozialistische Geselligkeit – Musik (Musikstillleben), 1973, Ausführung: Hedwig Pätzold 1973, Gobelin, 137 x 220 cm, Auftrag: VEB Leuna-Werke Walter Ulbricht in Leuna, Fertigungskosten: 5.000,- M (siehe Abb. 59 S. 29)
- Inge Götze, Der Frieden besiegt den Krieg, 1973, Ausführung: Margarete Baumgart, Resi Ristau 1974, Gobelin, 200 x 418 cm, Staatlicher Auftraggeber (Ferienheim auf Insel Usedom), Fertigungskosten: 16.200,- M (siehe Abb. 66 S. 31)
- Rudolf Austen, Licht und Frieden, 1974, Ausführung: Erika Fischer und Gertrud Weber 1974, Gobelin, 300 x 350 cm, Auftrag: VEB Kommunale Gartengestaltung Rostock (Feierhalle auf dem Westfriedhof in Rostock), Fertigungskosten: 21.000,- M (siehe Abb. 65 S. 31)
- Carmen Nolting, Berliner Bauten, 1974, Ausführung: Resi Ristau 1974, Gobelin, 200 x 205 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin – Haushaltstelle des Oberbürgermeisters (Rathaus Berlin), Fertigungskosten: 8.000,- M
- Fritz Diederling, Lebensfreude I+II, 1974, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1974/75, Gobelin, 200 x 305 cm, Auftrag: Ministerium für Kultur Berlin,

- Abteilung Bildende Kunst. Staatliche Museen Berlin (Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick), Fertigungskosten: 12.000,- M (siehe Abb. 64 S. 31)
- Ursula Mattheuer-Neustädt, Die Entwicklung Torgaus zur sozialistischen Stadt – Eintausend Jahre Torgau, 1974, Ausführung: Hedwig Pätzold 1974/75, Gobelin, 200 x 500 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Leipzig (Rathaus in Torgau), VP: 22.000,- M (siehe Abb. 74 S. 34)
  - Inge Götze, Fleiß und Schöpfertum der Werktätigen des Kreises Wittenberg, 1974, Ausführung: Margarete Baumgart 1974/75, Gobelin, 200 x 200 cm, Auftrag: Rat des Kreises Lutherstadt Wittenberg (Sitzungssaal der SED-Kreisleitung in Lutherstadt Wittenberg), Fertigungskosten: 8.000,- M (siehe Abb. 71 S. 33)
  - Rolf Lindemann, Erstes Picknick im Freien (Frühling), 1974, Ausführung: Resi Ristau 1975/76, Gobelin, 195 x 338 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 14.740,- M (siehe Abb. 73 S. 34)
  - Inge Götze, Ernte des Waldes, 1974, Ausführung: Margarete Baumgart 1975/76, Gobelin, 182 x 400 cm, Auftrag: Rat der Stadt Greiz (Gaststätte im Schloßkeller Greiz) Zweitausführung: Margarete Baumgart, Gertrud Schmidt 1976, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Fertigungskosten: je 15.840,- M (siehe Abb. 83 S. 37)
  - Fritz Diederling, Zeit der reifen Früchte (Herbst), 1975, Ausführung: Erika Fischer und Gertrud Weber 1975/76, Gobelin, 199 x 340 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Linden-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 15.400,- M (siehe Abb. 72 S. 33)
  - Ilse-Maria Krause, Spätsommer mit Blumen und Blättern (Sommer), 1975, Ausführung: Selbst 1975/76, Gobelin, 156 x 80 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 3.100,- M
  - Ilse-Maria Krause, Hochsommer mit Schmetterlingen (Sommer), 1975, Ausführung: Selbst 1975/76, Gobelin, 155 x 98 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 3.500,- M
  - Rosemarie Hildebrandt, Sommerliches Stilleben (Sommer), 1975, Ausführung: Selbst 1975/76, Gobelin, 163 x 168 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 6.300,- M
  - Rosemarie Hildebrandt, Stilleben mit Vögeln (Sommer), 1975, Ausführung: Selbst 1975/76, Gobelin, 160 x 168 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 6.300,- M
  - Ilse-Maria Krause, Frühsommer mit Blüten und Blättern (Sommer), 1975, Ausführung: Selbst 1975/76, Gobelin, 158 x 83 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Spree-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 3.100,- M
  - Monika Tzschichold, Stilleben – herbstlich gedeckter Tisch (Herbst), 1975, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1975/76, Gobelin, 198 x 134 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Linden-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 6.100,- M
  - Monika Tzschichold, Zugvögel (Herbst), 1975, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1975/76, Gobelin, 198 x 99 cm, Auftrag: Aufbauleitung

- Sondervorhaben Berlin (Linden-Restaurant, Palast der Republik in Berlin),  
Fertigungskosten: 4.500,- M
- Dieter Gantz, Winterlandschaft mit Jagdmotiven (Winter), 1975, Ausführung: Erika Fischer und Gertrud Weber 1975, Gobelin, 198 x 383 cm, Auftrag: Aufbauleitung Sondervorhaben Berlin (Linden-Restaurant, Palast der Republik in Berlin), Fertigungskosten: 17.600,- M (siehe Abb. 70 S. 33)
  - Carmen Nolting, Berliner Rathaus, 1975, Ausführung: Margarete Baumgart 1975, Gobelin, 125 x 129 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin, Zweitausführung: Resi Ristau 1975, Drittausführung: Gertrud Weber 1976, Viertausführung: Erika Fischer 1976, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin, VP: je 5.000,- M
  - Gertraud Schaar, Mensch und Universum (Der Mensch in seiner gestalteten Umwelt), 1975, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1976, Gobelin, 302 x 510 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Halle, Abteilung Kultur, Fertigungskosten: 33.000,- M (siehe Abb. 85 S. 38)
  - Harald Hakenbeck, Vier Jahreszeiten, 1975, Ausführung Barbara Kluge, Hedwig Pätzold 1975/76, Gobelin, 182 x 538 cm, Auftrag: VEB Rationalisierung und Projektierung Berlin – Bereich Berlin Buch (Regierungs Krankenhaus Speiseraum der Spezialklinik in Berlin-Buch), Fertigungskosten: 30.000,- M (siehe Abb. 86 S. 38)
  - ohne Autor, Vogel, 1976, Ausführung: 1976, Kelim, 77 x 50 cm, Auftrag: Wartburg Eisenach, Fertigungskosten: 315,- M
  - ohne Autor, Lutherrose, 1976, Ausführung: 1976, Kelim, 84 x 60 cm, Auftrag: Wartburg Eisenach, Fertigungskosten: 460,- M
  - Carmen Nolting, Berlin, 1976, Ausführung: Resi Ristau 1976, Gobelin, 225 x 230 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin- Haushaltstelle des Oberbürgermeister, Fertigungskosten: 11.400,- M (siehe Abb. 88 S. 39)
  - Carmen Nolting, Berlin, 1976, Ausführung: Resi Ristau 1976, Gobelin, 160 x 160 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin- Haushaltstelle des Oberbürgermeister, Fertigungskosten: 6.400,- M
  - Carmen Nolting, Berlinmotive, ohne Jahr, Ausführung: Resi Ristau, Gobelin, 376 x 300 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Niederschönhausen zur Gästebetreuung und Verwaltung von Wohnobjekten (Für das Sonderempfangsgebäude Flughafen Berlin Schönefeld), Fertigungskosten: 26.000,- M
  - Rudolf Austen, Waffenbrüderschaft der drei sozialistischen Ostseeflotten (Entwicklung der Schifffahrt), 1976, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1976/77, Gobelin, 199 x 600 cm, Auftrag: Nationale Volksarmee Rostock, Marine, Fertigungskosten: 26.400,- M (siehe Abb. 87 S. 38)
  - Inge Götze, Sommer, 1976, Ausführung: Gertrud Schmidt 1977, Gobelin, 200 x 430 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Neubrandenburg (Haus der Kultur in Neubrandenburg), Fertigungskosten: 19.360,- M (siehe Abb. 94 S. 41)
  - Heinrich Apel, Orpheus, 1976, Ausführung: Resi Ristau 1976/77, Gobelin, 203 x 228 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 10.125,- M
  - Inge Götze, Die Jahreszeiten (vier Teile), 1976, Ausführung Frühling: Barbara Kluge 1977, Gobelin, 313 x 127 cm, Fertigungskosten: 9.950,- M, Ausführung Sommer: Margarete Baumgart 1977, Gobelin, 320 x 166 cm. Fertigungskosten: 13.000,- M, Ausführung Herbst: Gertrud Schmidt 1978, Gobelin, 315 x 163 cm, Fertigungskosten: 12.825,- M, Ausführung Winter: Resi Ristau 1978, Gobelin,

- 320 x 122 cm, Fertigungskosten: 10.000,- M, Auftrag: Kulturfond der DDR Berlin (Botschaft der DDR in Moskau) (siehe Abb. 113 S. 47)
- Fritz Diederling, Reigen, 1976, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1977, Gobelin, 337 x 200 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 17.000,- M (siehe Abb. 95 S. 41)
  - Horst Ring, Flora, 1977, Ausführung: Barbara Kluge 1977, Gobelin, 159 x 229 cm, Auftrag: Rat des Kreises Lützenau/Spreewald, Stadtbauamt (Foyer Speiserestaurant in Lützenau) (siehe Abb. 98 S. 42)
  - Ingrid Müller-Kuberski, Tageszeiten, Assoziationen zu Telemann, 1977, Ausführung: Barbara Kluge, Hedwig Pätzold 1977, Gobelin, 198 x 200 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg) (siehe Abb. 93 S. 40)
  - Helga Borisch, Musik (Belebte Natur), 1977, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1977, Gobelin, 180 x 220 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 9.900,- M
  - Günter Glombitza, Harlekin und Columbine (Musik und Tanz), 1977, Ausführung: Resi Ristau 1977, Gobelin, 225 x 180 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 9.450,- M (siehe Abb. 97 S. 42)
  - Dieter Gantz, Masken, 1977. Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber, 1977. Gobelin, 340 x 200 cm. Auftrag, Rat der Stadt Magdeburg. Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg, Fertigungskosten 17.000,- M (siehe Abb. 96 S. 41)
  - Carmen Nolting, Musik, 1977. Ausführung: Erika Fischer und Gertrud Weber, 1977. Gobelin, 170 x 242 cm. Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg. Konzerthalle im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg, Fertigungskosten 10.350,- M (siehe Abb. 91 S. 40)
  - Carmen Nolting, Berlin-Motive, 1977, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1977, Gobelin, 200 x 202 cm; Auftrag: ZK der SED Berlin, Zweitausführung: Resi Ristau 1977, Staatlicher Auftraggeber, Fertigungskosten je 10.000,- M (siehe Abb. 99 S. 42)
  - Thekla Müller, kein Titel, 1977, Ausführung: 1978, Gobelin, 200 x 300 cm, Auftrag: Arbeitsgruppe Hotelneubau Berlin Friedrichstraße, Fertigungskosten: 13.200,- M
  - Ronald Paris, Odysseus, 1977, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1977/78, Gobelin, 342 x 200 cm. Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 17.000,- M (siehe Abb. 72 S. 33) (siehe Abb. 107 S. 45)
  - Inge Götze, Des Knaben Wunderhorn, 1977, Ausführung: Resi Ristau 1978, Gobelin, 345 x 200 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 17.000,- M (siehe Abb. 111 S. 46)
  - Martina Stark, Die Wissenschaftlerin (Biologin), 1977, Ausführung: Margarete Baumgart 1978/79, Gobelin, 240 x 189 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein – Abteilung Planung und Ökonomie, Fertigungskosten: 13.170,- M (siehe Abb. 102 S. 43)
  - Christine Lindner, Deutsch-Sowjetische Freundschaft (zwei Teile), 1977, Ausführung: Erika Fischer Gertrud Weber 1978, Gobelins, je 254 x 166 cm,

- Auftrag: Zentrales Haus der DSF in Berlin, Fertigungskosten: 10.000,- M (siehe Abb. 109, 110 S. 46)
- Gitta Kuhl, Leben, 1977, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1978/79, Gobelin, 246 x 266 cm, Auftrag: Katholische Kirche Luckenwalde (Katholische Kirche in Luckenwalde), Fertigungskosten: 14.375,- M (siehe Abb. 124 S. 51)
  - Gitta Kuhl, Tod, 1978, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1979, Gobelin, 246 x 276 cm, Auftrag: Katholische Kirche Luckenwalde (Katholische Kirche in Luckenwalde), Fertigungskosten: 14.375,- M (siehe Abb. 123 S. 50)
  - Claus Hänsel, Die Musen (zwei Teile), 1978, Ausführung: Margarete Baumgart, Resi Ristau 1978, Gobelins, 215 x 185 cm und 182 x 223 cm, Auftrag: Rat der Stadt Schwedt/Oder (Kulturhaus in Schwedt/Oder), Fertigungskosten: 9.850,- M
  - Susanne Kandt-Horn, Eines Tages werden wir wie Brüder leben, 1978, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1978, Gobelin, 200 x 410 cm, Auftrag: Büro für baugebundene Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (Sport- und Kongresshalle Rostock), Fertigungskosten: je 22.500,- M Zweitausführung: Margarete Baumgart, Gertrud Frießlich, Susanne Noeske, Hedwig Pätzold 1983/84, Auftrag: Büro für baugebundene Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (FDGB-Urlauberrestaurant RIGA in Binz), Fertigungskosten: je 25.420,- M (siehe Abb. 105 S. 44)
  - Prof. Fritz Eiselt, Waffenbrüderschaft, 1978, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1978, Gobelin, 200 x 300 cm, Auftrag: Nationale Volksarmee Strausberg, VP: 15.000,- M (siehe Abb. 104 S. 44)
  - Monika Tzschichhold, Rote Fahnen, 1978, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1978, Gobelin, 200 x 230 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Fertigungskosten: 11.250,- M (siehe Abb. 108 S. 45)
  - Carmen Nolting, Berlin-Motive, 1978, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1978, Gobelin, 160 x 162 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin
  - Eberhard Hückstädt, Musikanten, 1978, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1978/79, Gobelin, 290 x 440 cm, Auftrag: Rat der Stadt Schwedt Abteilung Kultur (Kulturhaus in Schwedt/Oder), Fertigungskosten: 31.900,- M
  - Ronald Paris, Hommage für Hanns Eisler, 1978, Ausführung: Gertrud Schmidt 1978, Gobelin, 263 x 184 cm, Auftrag: Ronald Paris (in Privatbesitz)
  - Ilse-Maria Krause, Immer lebe die Sonne, 1978, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1978/79, Gobelin, 303 x 503 cm, Auftrag: Staatlicher Kunsthandel der DDR, VEH Bildende Kunst und Antiquitäten – Zentrales Atelier Bildende Kunst (Pionierpalast ERNST THÄLMANN in Berlin-Wulheide), Fertigungskosten: 45.000,- M (siehe Abb. 122 S. 50)
  - Carl-Heinz Westenburger, Blumenstrauß, 1978, Ausführung: Gertrud Schmidt 1978/79, Gobelin, 120 x 195 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Karl-Marx-Stadt, Büro für bildende Kunst (Haus der Partei (SED) in Karl-Marx-Stadt- Büro des 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung Block 105), Fertigungskosten: 6.550,-M
  - Eberhard Hückstädt, Musikanten, 1979, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1980, Gobelin, 278 x 355 cm, Auftrag: Rat der Stadt Fürstenwalde (Festsaal im Alten Rathaus in Fürstenwalde), Fertigungskosten: 27.000,- M
  - Rosemarie Hildebrand, Vögel und Pflanzen, 1978, Ausführung: Gertrud Schmidt 1979, Gobelin, 150 x 266 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle

- Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Fertigungskosten: 10.600,– M (siehe Abb. 121 S. 50)
- Martina Stark, Ernst Thälmann, 1978, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1980/81, Gobelin, 350 x 290 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Pionierhaus auf der Peißnitzinsel in Halle (Saale) (siehe Abb. 131 S. 53)
  - Hannelore Ahlich, Schwimmerin, 1978, Ausführung: Margarete Baumgart 1980/81, Gobelin, 270 x 209 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (siehe Abb. 147 S. 58)
  - Carnen Nolting, Blumenstrauß, 1979, Ausführung: Margarete Baumgart 1979, Gobelin, 160 x 160 cm, Auftrag: Magistrat von Groß-Berlin, Abt. Protokolle, Fertigungskosten: 7.168,– M
  - Susanne Kandt-Horn, Theatergeschichte, 1979, Ausführung: Gertrud Frießlich, Christine Bargenda 1979, Gobelin, 415 x 300 cm, Auftrag: Büro für baugebundene Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (Volkstheater in Rostock), Fertigungskosten: 34.800,– M (siehe Abb. 128 S. 52)
  - Dieter Gantz, Prometheus I, 1979, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1979, Gobelin, 289 x 418 cm, Auftrag: Zentrales Atelier Bildende Kunst Berlin (Erstausstattung Kongresszentrum im Palasthotel in Berlin) (siehe Abb. 126 S. 51)
  - Dieter Gantz, Prometheus II, 1979, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber 1980/82, Gobelin, 292 x 383 cm. Auftrag: Staatlicher Kunsthandel der DDR (Kongresszentrum im Palasthotel in Berlin)
  - Dieter Gantz, 2 Gobelins, ohne Jahr, Ausführung: Erika Fischer, Gertrud Weber, je 476 x 411 cm, Auftrag: Ministerium für auswärtige Angelegenheiten Berlin (Botschaft der DDR in Nordkorea Seul), Fertigungskosten: je 30.000,– M
  - Carl-Heinz Westenburger, Dekorativer Gobelin, 1979, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1979/80, Gobelin, 250 x 300 cm. Auftrag: Rat des Kreises Annaberg, Abteilung Kultur (Stadttheater in Annaberg), Fertigungskosten: 21.000,– M
  - Vera Singer, Jagd, 1979, Ausführung: Gertrud Schmidt 1979/80, Gobelin, 210 x 270 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen (Jagdschloss Hubertusstock), Fertigungskosten: 14.500,– M (siehe Abb. 125 S. 51)
  - Ulrich Müller-Reimkasten, Frühling, 1979, Ausführung: Resi Ristau 1979/80, Gobelin, 252 x 158 cm. Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Fertigungskosten: 10.500,– M (siehe Abb. 118 S. 49)
  - Fritz Diederling, Lebensfreude I, 1979, Ausführung: Margarete Baumgart 1980, Gobelin, 220 x 180 cm, Auftrag: FDBG-Bezirksvorstand Karl-Marx-Stadt (FDGB-Erholungsheim), Fertigungskosten: 10.690,– M (siehe Abb. 129 S. 52)
  - Fritz Diederling, Lebensfreude II, 1980, Ausführung: Margarete Baumgart 1980, Gobelin, 220 x 180 cm, Auftrag: FDBG-Bezirksvorstand Karl-Marx-Stadt (FDGB-Erholungsheim), Fertigungskosten: 10.690,– M (siehe Abb. 130 S. 53)
  - Gerlinde Creutzburg, Tanz mit Musik, 1980, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1981, Gobelin, 272 x 239 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (siehe Abb. 141 S. 56)
  - Rudolf Austen, Lob des Lebens, 1980, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1980/81, Gobelin, 200 x 600 cm, Auftrag: Büro für baugebundene

- Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (Sport- und Kongresshalle Rostock),  
Fertigungskosten: 34.800,- M
- Rudolf Austen, Ikarus, 1980, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1980/81, Gobelin, 300 x 400 cm, Auftrag: Büro für baugebundene Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (Sport- und Kongresshalle Rostock) Fertigungskosten: 32.400,- M
  - Ulrich Müller-Reimkasten, Fest der Lebensfreude (Leben im Sozialismus), 1980, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1982, Gobelin, 250 x 470 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (siehe Abb. 153 S. 60)
  - Ilse-Maria Krause, Blumenbeet 1981, Ausführung: Gertrud Schmidt 1981. Gobelin, 150x380cm, Auftrag: Magistrat von Berlin (Gästehaus des Magistrats in Berlin), Fertigungskosten: 16.530,- M
  - Vera Singer, Kleines Wildschwein, 1981, Ausführung: Gertrud Schmidt 1982, Gobelin, 70 x 89 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR in Berlin-Niederschönhausen (Jagdschloss Hubertusstock), Fertigungskosten: 2.450,- M
  - Gertraud Schaar, Lebensfreude und Entspannung im Dienste der Gesundheit (Pflanzen und Vögel), 1981, Ausführung: Resi Ristau 1981, Gobelin, 195 x 285 cm, Auftrag: Rat der Stadt Halle-Neustadt, Abteilung Kultur (Zentralpoliklinik in Halle-Neustadt), Fertigungskosten: 15.000,- M
  - Dieter Gantz, Märkische Landschaft I, 1981, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1981/82, Gobelin, 180 x 350 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Berlin (Feierabendheim Werlseestraße in Berlin), Fertigungskosten: 17.000,- M
  - Dieter Gantz, Märkisch Landschaft II, 1981, Ausführung: Resi Ristau 1982, Gobelin, 180 x 350 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Berlin (Feierabendheim Werlseestraße in Berlin), Fertigungskosten: 17.000,- M
  - Prof. Gabriele Meyer-Dennewitz, Entwicklung der Universität Leipzig I, 1982. Ausführung: Erika Fischer, Hedwig Pätzold 1983, Gobelin, 250 x 400 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Leipzig – Abteilung Kultur. Rektor der Karl-Marx-Universität Leipzig (Hörsaalgalerie im Empfangsgebäude der Karl-Marx-Universität in Leipzig), Fertigungskosten: 30.000,- M
  - Prof. Gabriele Meyer-Dennewitz, Entwicklung der Universität Leipzig II, 1982, Ausführung: Margarete Baumgart, Susanne Noeske 1983, Gobelin, 250 x 400 cm, Auftrag: Rektor der Karl-Marx-Universität in Leipzig (Empfangsgebäude der Karl-Marx-Universität in Leipzig), Fertigungskosten: 30.000,- M
  - Ilse-Maria Krause, Farne und Gräser, 1982, Ausführung: Gertrud Schmidt 1982, Gobelin, 150 x 320 cm, Auftrag: Gesundheitswesen Wismut – Sektor Investitionen/Werterhaltung Karl-Marx-Stadt (Sanatorium in Bad Elster), Zweitausführung: Gertrud, Frießlich, Gertrud Schmidt 1983, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Drittausführung: Margarete Baumgart, Gertrud Frießlich 1985, Auftrag: Rat der Stadt Frankfurt/Oder (Haus der DSF in Frankfurt/Oder), Viertausführung: Hedwig Pätzold 1986/87, Auftrag: VEB Innenprojekt Leipzig (Gästehaus der Deutschen Bauernpartei in Leipzig-Markkleeberg), Fünftausführung: Hedwig Pätzold 1987/88, Auftrag: Sportschule Kienbaum (Klubraum Sportschule in Kienbaum) Sechstausführung: Hedwig Pätzold 1989, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Fertigungskosten: je 12.960,- M (siehe Abb. 149 S. 59)

- Carola Helbing-Erben, Bewegung, 1982, Ausführung: Christa Müller 1982, Gewebt, verschiedene Techniken, 171 x 255 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (siehe Abb. 152 S. 60)
- Vera Singer, Vögel, 1983, Ausführung: Regina Rademacher 1983, Gobelin, 176 x 154 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung des Ministerrates der DDR Berlin-Niederschönhausen (Jagdschloss Hubertusstock), Fertigungskosten: 13.500,- M
- Vera Singer, Auerhahn I, 1983, Ausführung: Gertrud Schmidt 1983, Gobelin, 96 x 76 cm. Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen, Zweitausführung: Gertrud Schmidt 1983, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen (Jagdschloss Hubertusstock), Fertigungskosten: je 2.000,- M
- Vera Singer, Auerhahn II, 1983, Ausführung: Gertrud Schmidt 1983, Gobelin, 96 x 76 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen, Zweitausführung: Gertrud Schmidt 1983, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen (Jagdschloss Hubertusstock), Fertigungskosten: je 2.000,- M
- Fritz Diederling, Hochzeitsteppich, 1983, Ausführung: Margarete Baumgart, Susanne Noeske 1983, Gobelin, 194 x 160 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Karl-Marx-Stadt (Trausaal Standesamt im Alten Rathaus in Karl-Marx-Stadt), Fertigungskosten: 9.920,- M
- Gabriele Böttcher-Weise, Brot und Wein, 1983, Ausführung: Regina Rademacher 1984, Gobelin, 142 x 256 cm, Auftrag: Kombinat VEB Chemische Werke Buna (Gaststätte im Klubhaus der Freundschaft VEB Chemische Werke Buna)
- Rüdiger Giebler, Begegnung, 1983, Ausführung: Christine Bargenda 1983, Gobelin, 100 x 140 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Jugendhochschule Wilhelm Pieck in Berlin)
- Carmen Nolting, Bodenteppich, 1983, Ausführung: 1983, Gewebt, 250 x 350 cm. Auftrag: Museum des Kunsthandwerks Leipzig – Grassimuseum. Museum des Kunsthandwerks Leipzig – Grassimuseum
- Gerlinde Creutzburg, Gaukler, 1983, Ausführung: Resi Ristau, Christa Müller, Margarete Baumgart, Susanne Noeske 1983, Gobelin, ohne Maß, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg – Abteilung Kultur, Fertigungskosten: 5.000,- M
- Hans Mayr, Prisma, 1984, Ausführung: Erika Fischer 1984, Gobelin, 130 x 102 cm. Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Privatbesitz Hans Mayr, Wien), Zweitausführung: Erika Fischer 1984, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
- Gerlinde Creutzburg, Musik, 1984, Ausführung: Margarete Baumgart, Gertrud Frießlich, Regina Rademacher 1985, Gobelin, 140 x 110 cm, Auftrag: Rat der Stadt Wismar – Abteilung Kultur (Altersheim in Wismar), Fertigungskosten: 4.543,- M
- Gerlinde Creutzburg, Musik, 1984 Ausführung: Hedwig Pätzold 1985, Gobelin, 166 x 210 cm, Auftrag: Rat der Stadt Wismar/Abteilung Kultur (Altersheim Wismar), Fertigungskosten: 10.200,- M
- Gerlinde Creutzburg, Musik, 1984, Ausführung: Hedwig Pätzold 1985/86, Gobelin, 156 x 104 cm, Auftrag: Rat der Stadt Wismar/Abteilung Kultur (Altersheim in Wismar), Fertigungskosten: 4.780,- M

- Susanne Kandt-Horn, Vögel, 1984, Ausführung: Hedwig Pätzold 1984, Gobelin, 120 x 245 cm, Auftrag: VEB Peene-Werft Wolgast (Klubraum/Offiziersmesse/Marine), Fertigungskosten: 9.114,- M
- Gabriele Weise, Brot-Wein-Liebe, 1984, Ausführung: Regina Rademacher 1984, Gobelin, 142 x 256 cm, Auftrag: Fördervertrag zwischen dem Rat des Bezirkes Halle (Saale) und dem VEB Chemische Werke Buhna (Ausstellung Textil '85), Fertigungskosten: 11.000,- M
- Kopie nach Manufaktur Charles Vignes Erben Berlin, Fußtapete um 1765. Ausführung: Erika Fischer, Christa Müller 1984/85, Gobelin, 220 x 350 cm. Auftrag: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Neues Palais in Potsdam), Fertigungskosten: 130.900,- M
- Wolfgang Schiedewitz, Die Jugend erkennt ihre Welt, 1985, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1985, Gobelin, 198 x 167 cm, Auftrag: Kunsthochschule Berlin-Weißensee (Jugendhochschule Wilhelm Pieck in Berlin, FDJ-Hochschule Bogensee), Fertigungskosten: 12.900,- M
- Marianne Messerschmidt, Vegetation, 1985, Ausführung: Jutta Meyer 1985, Gobelin und andere Techniken, 190 x 265 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Halle (Eiscafé in Thale/Harz)
- Carola Helbing-Erben, Vegetables I, 1985, Ausführung: Christine Bargenda 1985, Gobelin, 115 x 86 cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin (Gästehau des Ministerrates in Leipzig), Fertigungskosten: 3.260,- M
- Carola Helbing-Erben, Vegetables II, 1985, Ausführung: Gertrud Schmidt 1985, Gobelin, 115 x 86cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin (Gästehau des Ministerrates in Leipzig), Fertigungskosten: 3.450,- M
- Carola Helbing-Erben, Vegetables III, 1985, Ausführung: Gertrud Schmidt 1985, Gobelin, 115 x 86 cm, Auftrag: Ministerrat der DDR Berlin (Gästehau des Ministerrates in Leipzig), Fertigungskosten: 3.200,- M
- Marianne Messerschmidt, Pflanzen des Auenwaldes (drei Teile), 1985, Ausführung: Gertrud Frieblich, Ruth Hennebold 1985, Kelims, je 120 x 80 cm. Auftrag: Volkseigener Einzelhandelsbetrieb (HO) Gaststätten Leipzig (Gaststätte Haus Auensee in Leipzig), Fertigungskosten: je 2.500,-M
- Ilse-Maria Krause, Berlin – Hauptstadt der DDR, 1985, Ausführung Gertrud Schmidt, Elisabeth Schotte 1985/86, Gobelin, 200 x 600 cm, Auftrag: Volkskammer der DDR Berlin – Abteilung Leitung des Sekretariats der Volkskammer (Beratungsraum der Volkskammer der DDR in Berlin), Fertigungskosten: 38.400,- M
- Esther Seher, Stahlwerker (Eisenwalzwerk), 1985, Ausführung: Cornelia Albrecht, Margarete Baumgart 1985/86, Gobelin, 208 x 188 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
- Carola Helbing-Erben, Fluglandschaft, 1985, Ausführung: Christine Bargenda, Christa Müller 1985, Gobelin (zum Teil geknüpft), 270 x 186 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein. Zweitausführung: staatlicher Auftraggeber
- Ronald Paris, Frühling (aus dem Zyklus DIE JAHRESZEITEN nach Joseph Haydn), 1985, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1985, Gobelin, 265 x 182 cm, Auftrag: Ministerium für Kultur der DDR Berlin (Komische Oper in Berlin)
- Ronald Paris, Sommer (aus dem Zyklus DIE JAHRESZEITEN nach Joseph Haydn), 1985, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1986,

- Gobelin, 265 x 182 m, Auftrag: Ministerium für Kultur der DDR Berlin (Komische Oper in Berlin)
- Ronald Paris, Herbst (aus dem Zyklus DIE JAHRESZEITEN nach Joseph Haydn), 1986, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1986, Gobelin, 265 x 182 cm, Auftrag: Ministerium für Kultur der DDR Berlin (Komische Oper in Berlin)
  - Ronald Paris, Winter (aus dem Zyklus DIE JAHRESZEITEN nach Joseph Haydn), 1986, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1986/87, Gobelin, 265 x 182 cm, Auftrag: Ministerium für Kultur der DDR Berlin (Komische Oper in Berlin)
  - Ronald Paris, Kain und Abel, 1986, Ausführung: Erika Fischer 1986, Gobelin, 103 x 73 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
  - Wolfgang Schiedewitz, Familie, 1986, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1986, Gobelin, 195 x 220 cm, Auftrag: Kunsthochschule Berlin-Weißensee (Jugendhochschule Wilhelm Pieck in Berlin)
  - Carmen Nolting, Berlinmotive, 1986, Ausführung: Cornelia Albrecht, Erika Fischer, Christiane Schäfer 1986, Gobelin, 206 x 233 cm, Staatlicher Auftraggeber
  - Carmen Nolting, Berlinmotive, 1986, Ausführung: Gertrud Schmidt, Elisabeth Schotte 1986, Gobelin, 220x300cm, Auftrag: Magistrat von Berlin
  - Inge Götze, Entwicklung der Mode, 1986, Ausführung: Cornelia Albrecht Margarete Baumgart 1986, Gobelin, 208 x 308 cm, Auftrag: Zentralvorstand IG Textil-Bekleidung-Leder Berlin (VEB Bekleidungswerke in Dessau)
  - Monika Tzschichold, Hochzeitsteppich, 1986, Ausführung: Cornelia Albrecht, Margarete Baumgart 1987, Gobelin, 200 x 305 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Halle (Eheschließungsraum im Rathaus, Rat der Stadt in Bad Frankenhausen)
  - Wolfgang Schiedewitz, Kinder entdecken unsere Welt, 1986, Ausführung: Christa Müller, Hedwig Pätzold 1986/87, Gobelin, 195 x 195 cm, Auftrag: Kunsthochschule Berlin-Weißensee (FDJ-Hochschule Bogensee), Fertigungskosten: 9.600,- M
  - Wolfgang Peuker, Symbolische Figuration zur Musik, 1987, Ausführung: Erika Fischer, Christa Müller 1987, Gobelin, 241 x 596 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst des Bezirkes Erfurt (Hochzeitshaus/Bezirksmusikschule in Erfurt), Fertigungskosten: 45.640,- M
  - Horst-Peter Meyer, Klänge der Landschaft, 1987, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frieblich 1987, Gobelin, 250 x 206 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst des Bezirkes Erfurt (Hochzeitshaus in Erfurt), Fertigungskosten: 16.480,- M
  - Horst-Peter Meyer, Gesänge der Stadt, 1987. Ausführung: Cornelia Albrecht, Gertrud Schmidt, Elisabeth Schotte 1987, Gobelin, 250 x 443 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst des Bezirkes Erfurt (Bezirksmusikschule in Erfurt), Fertigungskosten: 34.200,- M
  - Karin Jaraus, Garten des Dichters, 1987, Ausführung: Anneliese Pötschke, Elisabeth Schotte 1987/88, Gobelin, 255 x 341 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (siehe Abb. 184 S. 71)
  - Ilse-Maria Krause, Bodenteppich Türkis, 1987, Ausführung: Christine Bargenda, Christa Müller 1988, Gobelin nach Art der Manufaktur Charles Vignes Erben Berlin, 147 x 205 cm, Staatlicher Auftraggeber

- Carmen Nolting, Blütenstrauß, 1988, Ausführung: Gertrud Frieblich, Jutta Meyer 1988, Gobelin, 210 x 285 cm, Auftrag: Rat der Stadt Plauen, Abteilung Kultur (Vorraum zum Hochzeitszimmer im Rathaus Plauen)
- Anette Groschopp, Musik, 1988, Ausführung: Johanna Sommer 1988, Gobelin, 150 x 270 cm, Auftrag: Rat der Stadt Salzwedel (Konzerthalle in der Marienkirche in Salzwedel)
- Martina Stark, Klang, 1988, Ausführung: Gertrud Frieblich, Jutta Meyer 1988/89, Gobelin, 150 x 270 cm, Auftrag: Rat der Stadt Salzwedel (Konzerthalle in der Marienkirche in Salzwedel)
- Annelore Politek, Die Tageszeiten, nach Telemann, 1988, Ausführung: Johanna Sommer 1989, Gobelin, 150 x 270 cm, Auftrag: Rat der Stadt Salzwedel (Konzerthalle in der Marienkirche in Salzwedel)
- Helga Borisch, Zu Mozarts Zauberflöte, 1988, Ausführung: Christine Bargenda, Christa Müller, Rosemarie Wilken 1989, Gobelin, 150 x 270 cm, Auftrag: Rat der Stadt Salzwedel (Konzerthalle in der Marienkirche in Salzwedel)
- Anne-Rose Bekker, Musik, 1988. Ausführung Gertrud Frieblich und Jutta Meyer, 1989. Gobelin, 150 x 270 cm. Auftrag: Rat der Stadt Salzwedel. Konzerthalle in der Marienkirche in Salzwedel
- Ilse-Maria Krause, Onyx, 1988, Ausführung: Anneliese Pötschke, Elisabeth Schotte 1988/89, Gobelin nach Art der Manufaktur Charles Vignes Erben Berlin, 160 x 160 cm, Staatlicher Auftraggeber cm, Auftrag: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci (Neues Palais in Potsdam) (siehe Abb. 181 S. 70)<sup>320</sup>

### **In der Staatlichen Gobelin- und Textilmanufaktur Halle produzierte Teppiche**

- Gertraud Schaar, 6x Bodenrya, 1968, Ausführung: 1969, Geknüpft je 150 x 200 cm, Auftrag: VEB Innenprojekt Halle (Saale) – Hauptauftragnehmer Innenausstattung (Ferienheim Oberwiesental des Ministerium für Staatssicherheit), VP: 3.500,- M
- Seyfarth, Wandrya, 1971, Ausführung: Geknüpft 280 x 130 cm. Auftrag: Rat der Stadt Gera / Stadtarchitekt (Rathaus Gera – Ratskeller), Fertigungskosten: 2.500,- M
- Thekla Müller, Stadt Kiew, 1974, Ausführung: Schmidt 1974, geknüpfte Wandrya 116 x 260 cm, Auftrag: Gaststättenorganisation Gastronom HO Leipzig (Gesellschaftszimmer der HOG STADT KIEW), Fertigungskosten: 4.500,- M
- 2 Hirtenteppiche, 1974, Ausführung: Bargenda 1974 Geknüpft a) 200 x 300 cm, b) 130 x 150 cm, Sonderauftrag für Kollegin Pilz, Fertigungskosten: a) 2.670,- M, b) 940,- M
- Ilse-Maria Krause, Wandrya, 1975, Ausführung: Resi Ristau 1975, Geknüpft 152x400cm;
- Ilse-Maria Krause, 2 Bodenrya, 1975, Ausführung: Resi Ristau 1975, Geknüpft je 200 x 220 cm. Auftrag: Industriegewerkschaft Wismut Zentralvorstand – Abteilung Feriendienst Karl-Marx-Stadt (Erholungsheim der IG Wismut in Bergen), Fertigungskosten 5.888,- M (Abb. 84 S. 37)

<sup>320</sup> Vgl. Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle  
Deutsches Textilmuseum Krefeld + Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), in Ausstellungskatalog: Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Krefeld 1990, S. 94–100

- Gebauer-Bürgel, Bodenrya, 1976, Ausführung: 1976, Geknüpft 205 x 250 cm, Fertigungskosten: je 3.350,- M
- Marianne Messerschmidt, Wandteppich/Rya, 1977, Ausführung: 1977, Geknüpft 210 x 130 cm, Auftrag: Stadtbezirk Südwest Leipzig (Trauzimmer/Standesamt Stadtbezirk Südwest in Leipzig), Fertigungskosten: 2.730,- M
- Carmen Nolting, 3 Bodenteppiche (rosé, blau, rot), 1977, Ausführung: 1977, Geknüpft 300 x 400 cm, Staatlicher Auftraggeber (ZK der SED Berlin)
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich, 1977, Ausführung: 1977, Geknüpft 250 x 504 cm, Auftrag: VEB Metallwaren Naumburg – Betrieb WiWeWa (Mehrzweckgebäude/Kulturhaus VEB Metallwaren in Naumburg), Fertigungskosten: 11.875,- M
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich, 1978, Ausführung: 1978, Geknüpft 152 x 400 cm, Auftrag: Universität Rostock (Studentenwohnheim der Universität in Rostock), Fertigungskosten: 4.320,- M
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich I, 1978, Ausführung 1978, Geknüpft 120 x 340 cm, Auftrag: VEB Kombinat Chemische Werke Buna Ferienobjekt in Ahrenshoop, Fertigungskosten: 4.488,- M
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich II, 1978, Ausführung: 1978, Geknüpft 120 x 340 cm, Auftrag: VEB Kombinat Chemische Werke Buna Ferienobjekt in Ahrenshoop, Fertigungskosten: 4.488,- M
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich, 1978, Ausführung: 1978, Geknüpft 120 x 340 cm, Auftrag: VEB-Petrolchemisches Kombinat Schwedt (Arbeiterwohnheim in Schwedt), Fertigungskosten: 5.900,- M
- Carmen Nolting, Wandteppich, 1980, Ausführung: 1980, Geknüpft 160 x 300 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen (Festsaal im Jagdschloss Hubertusstock bei Berlin)
- Carmen Nolting, Wandteppich, 1980. Ausführung 1981. Geknüpft 160 x 300 cm. Staatlicher Auftraggeber
- Ilse-Maria Krause, Wandteppich, 1981, Ausführung: 1981, Geknüpft 120 x 340 cm, Auftrag: VEB-Herrenkonfektion Oranienburg (BT Senzig), Fertigungskosten 5.900,- M
- Carmen Nolting, Bodenteppich, 1981, Ausführung: 1981, Geknüpft 300 x 600 cm, Auftrag: Versorgungseinrichtung Ministerrat der DDR Berlin-Niederschönhausen (Festsaal im Jagdschloss Hubertusstock bei Berlin)
- Ilse-Maria Krause, Bodenteppich (3 Teile), 1982, Ausführung: 1982/83, Geknüpft 600 x 900 cm, Auftrag: Verwaltung der Wirtschaftsbetriebe des Ministerrates der DDR (Unterzeichnungstische im Festsaal des Ministerrates/Amtssitz in Berlin), Fertigungskosten: 70.200,- M
- Ilse-Maria Krause, Bodenteppich mit klassizistischen Motiven, 1983, Ausführung: Gertrud Schmidt, Elisabeth Schotte 1983/84, Geknüpft nach Art der Savonnerieteppe, 395 x 352 cm. Auftrag: Manfred Hardt (Villa Hardt in Eltville/Rhein)
- Marianne Messerschmidt, Wandteppich, 1983, Ausführung: 1984, Gewebt, geknüpft 95 x 132 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Halle (Saale) (Restaurant Heide-Nord in Halle (Saale))
- Ilse-Maria Krause, Bodenteppich, 1984, Ausführung: Gertrud Schmidt, Elisabeth Schotte 1984/85, Geknüpft nach Art der Savonnerieteppe, 220 x 300 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein Halle (Abb. 165 S. 64)

- Carmen Nolting, Bodenteppich, 1984, Ausführung: 1984. Geknüpft (Dederon) 250 x 350 cm, Auftrag: Museum des Kunsthandwerks Leipzig Grassimuseum
- Carmen Nolting, Wandteppich/Rya, 1984, Ausführung: 1985, Geknüpft 193 x 167 cm, Auftrag: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten (Gästehaus in Berlin), Fertigungskosten: 4.100,- M
- Carmen Nolting, 2 Bodenteppiche, 1984, Ausführung: 1985, Geknüpft 230 x 320 cm, Auftrag: Ministerium für Auswärtig Angelegenheiten (Gästehaus in Berlin), Fertigungskosten: je 12.500,- M
- Carrnen Nolting, 8 Bodenteppiche, 1986, Ausführung: 1986/87, Geknüpft in verschiedenen Maßen, insgesamt 170 m<sup>2</sup>, Auftrag: Palasthotel Berlin (Foyer des Palasthotels in Berlin), Fertigungskosten: 96.000,- M
- Carmen Nolting, Bodenteppich, 1987, Ausführung: 1988, Geknüpft 300 x 450 cm, Auftrag: Rat der Stadt Plauen (Hochzeitszimmer im Rathaus in Plauen)
- Carola Helbing-Erben, Arktis“(Wandteppich/Rya), 1987.;Ausführung: 1987, Geknüpft, gewebt, 227 x 128 cm, Auftrag: Ministerium für Auswärtig Angelegenheiten/Außenhandel Berlin (Gästehaus des Ministerium für Außenhandel in Leipzig) Fertigungskosten: 9.000,- M
- Carola Helbing-Erben, Kristall“(Bodenrya), 1987, Ausführung 1987, Geknüpft, gewebt, Durchmesser 200 cm, Auftrag: VEB Innenprojekt – Hauptauftragnehmer Innenausbau im Möbelkombinat Berlin (Gästehaus in Markkleeberg), Fertigungskosten: 4.478,65 M
- Carola Helbing-Erben, Bodenteppich 1987 Ausführung: 1987, Geknüpft 300 x 250 cm, Auftrag: Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten/Außenhandel Berlin, Abt. Komerzielle Investbauleitung (Gästehaus des Ministerium für Außenhandel in Leipzig) Zweitausführung: 1989, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
- Marianne Messerschmidt, Bodenteppich, 1987, Ausführung: 1987, Geknüpft 460 x 460 cm, Auftrag: Hotel Stadt Frankfurt in Frankfurt/Oder
- Marianne Messerschmidt, Bodenteppich, 1988, Ausführung: 1988/89, geknüpft, gewebt 420 x 420 cm, Auftrag: Senatssaal der Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg in Halle (Saale)
- Kopie nach Manufaktur Charles Vignes Erben Berlin, Fußtapete um 1765, Ausführung: Christa Müller, Christine Bargenda 1989/90, Gobelin, 236 x 380<sup>321</sup>

### **In der Staatlichen Gobelin- und Textilmanufaktur Halle produzierte Stickereien**

- Inge Götz, Wassermann, 1968, Ausführung: Gertrud Schönheit 1969, Applikationsstickerei, 216 x 206 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Zentraler Klub im Sternenstädtchen UdSSR), Zweitausführung: Doris Baltrusch 1981, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Gastgeschenk für Mexiko), Drittausführung: Doris Baltrusch 1981, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Abb. 39 S. 22)
- Marielies Riebesel, Aus der Geschichte der Arbeiterbewegung, 1969, Ausführung: Gertrud Schönheit 1969, Stickerei, 130 x 280 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Halle (Saale), Abteilung Kultur

<sup>321</sup> Vgl. Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle  
Deutsches Textilmuseum Krefeld + Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), in Ausstellungskatalog: Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Krefeld 1990, S. 100 f.

- Gertraud Schaar, Luft, Wasser, Erde, 1971, Ausführung: Gertrud Schönheit 1971, Applikationsstickerei, 300 x 450 cm. Auftrag: Interhotel Neptun in Warnemünde (Interhotel Neptun in Warnemünde)
- Inge Götze, Lob der Poesie (drei Teile), 1971, Ausführung: Gertrud Schönheit 1972, Applikationsstickerei, 250 x 780 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
- Hannelore Ahlich, Gerlinde Creutzburg, Ulrich Müller-Reimkasten, Sportler, 1976/77, Ausführung: Doris Baltrusch, Regina Rademacher 1979, Applikationsstickerei, Bindfaden, 300 x 500 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein
- Rolf Lindemann, Tanz, 1976, Ausführung: Christine Bargenda, Gertrud Frießlich 1977, Gobelin, 339 x 210 cm, Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Museum im Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg), Fertigungskosten: 17.000,- M (siehe Abb. 100 S. 43)
- Ingrid Müller-Kuberski, Musik, 1977, Ausführung: Barbara Kluge, Hedwig Pätzold 1977, Applikationsstickerei, 198 x 200 cm. Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Konzerthalle im Kloster Unserer lieben Frauen Magdeburg), Fertigungskosten: 10.125,- M
- Gertraud Schaar, Tiere des Meeres, 1977, Ausführung: Doris Baltrusch, Regina Rademacher 1977/78, Applikationsstickerei, 280 x 471 cm, Auftrag: Büro für baugebundene Kunst beim Rat des Bezirkes Rostock (Ferienheim in Baabe), Fertigungskosten: 14.080,- M
- Marielies Riebesel, Bühnenvorhang, 1978, Ausführung: Doris Baltrusch, Regina Rademacher 1978, Applikationsstickerei, 925 x 2040 cm, Auftrag: FDGB Bundesvorstand für den Großen Saal im Zentralen Klubhaus HERMAN DUNKER der Gewerkschaften in Halle (Saale)
- Helga Borisch, Festliches Magdeburg, 1978, Ausführung: Regina Rademacher 1978/79, Applikationsstickerei, 145 x 550 cm, Auftrag: SED-Bezirksleitung Magdeburg für das Gästehaus der SED-Bezirksleitung in Magdeburg
- Hannelore Ahlich, Zirkus (drei Teile), 1979, Ausführung: Doris Baltrusch 1980, Patchwork, je 274x204 cm, Auftrag: Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Abb. 142–143 S. 57, Abb. 137 S. 55)
- Gertraud Schaar, Der Fischer und seine Frau, 1980, Ausführung: Doris Baltrusch, Regina Rademacher 1980/81, Applikationsstickerei, 296x493cm, Auftrag: Interhotel Neptun Warnemünde für das Interhotel Neptun in Warnemünde
- Marianne Messerschmidt, Bühnenvorhang Jahreszeiten, 1982, Ausführung: Doris Baltrusch 1982, Applikationsstickerei, 400 x 1120 cm. Auftrag: Rat der Stadt Hoyerswerda für die Körperbehindertenschule in Hoyerswerda
- Inge Götze, Vorhang, 1982, Ausführung: Doris Baltrusch 1983, Applikationsstickerei, 600 x 500 cm. Auftrag: Rat der Stadt Magdeburg (Raumteiler Festsaal Rathaus Magdeburg), Fertigungskosten: 40.500,- M
- Hans-Herman Richter, Bühnenvorhang (zwei Teile), 1983, Ausführung: Doris Baltrusch, Regina Rademacher 1983, Applikationsstickerei, 350 x 520 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Magdeburg für das Erholungsheim in Schierke/Harz
- Vorgegebener Entwurf, Baschkirische Folklore (zwei Teile), 1984, Ausführung: Regina Rademacher 1984, Stickerei, je 100 x 650 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Halle (Saale), Abteilung Kultur (Rat des Bezirkes in Halle (Saale))
- Inge Götze, Bühnenvorhang, 1985, Ausführung: Doris Baltrusch 1985, Applikationsstickerei, 245 x 460 cm, Auftrag: Interhotel Erfurter Hof

- Marianne Messerschmidt, Friedensode, 1985, Ausführung: Doris Baltrusch 1985, Applikationsstickerei, 131 x 184 cm, Auftrag: Rat des Bezirkes Halle (Saale), Abteilung Kultur für die Heinrich-Schütz Gedenkstätte in Weißenfels
- Annerose Schulze, Portrait Käthe Kollwitz, 1985, Ausführung: Doris Baltrusch 1986, Stickerei, 120 x 100 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Dresden für das Kinderheim Käthe Kollwitz in Dresden-Moritzburg
- Barbara Tauer, Wandbespannung (14 Teile), 1986, Ausführung: Doris Baltrusch 1986, Applikationsstickerei, Höhe je 161 cm, verschiedene Breiten, Auftrag: Gaststätte Leipziger Turm Halle (Saale) für das Hochzeitszimmer in der Gaststätte Leipziger Turm in Halle (Saale)
- Marianne Messerschmidt, Stickereien (10 Teile), 1987, Ausführung: Doris Baltrusch, Leonore Lunkenheimer 1987, Stickerei, je 58,5 x 50 cm, Auftrag: VEB Innenprojekt Leipzig für das Flughafenrestaurant in Leipzig-Schkeuditz
- Carola Helbing-Erben, Wandbespannung (2 x 9 Teile), 1987, Ausführung: Doris Baltrusch 1987/88, Applikationsstickerei, Höhe 168–290 cm, verschiedene Breiten, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst des Bezirkes Erfurt (Wandbespannung im Hochzeitshaus in Erfurt), Fertigungskosten: 14.000,- M+12.500,- M
- Heino Koschitzki, Bernhard Michel, Zuschlag, 1988, Ausführung: Doris Baltrusch 1988, Applikationsstickerei, 330x400cm, Auftrag: Vereinigung der Gegenseitigen Bauernhilfe für das Kulturhaus in Mansfeld
- Marielies Riebesel, Bühnenvorhang, 1989, Ausführung: Doris Baltrusch 1989, Applikationsstickerei, 258 x 713 cm, Auftrag: Büro für architekturbezogene Kunst Leipzig für den Eheschließungsraum im Rathaus in Leisnig<sup>322</sup>

<sup>322</sup> Vgl. Archiv der Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle  
Deutsches Textilmuseum Krefeld + Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), in Ausstellungskatalog: Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Krefeld 1990, S. 101 f.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- AdK Berlin (Hrsg.), Katalog zur Ausstellung im Pergamonmuseum Moderne französische Wandteppiche von Jean Picart le Doux und Marc Saint-Saëns, Graphische Werkstätten, Berlin 1955
- AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr.163. Arbeitspläne, Berichte, Konzeptionen der AG Puppentheater 1958–1977
- AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 899. Entwicklung des Arbeiterlaientheaters 1957–1985
- AdK Berlin (Hrsg.), Zentralhaus für Kulturarbeit, Nr. 538
- Marie-Claude Deshayes, L'art textile dans les deux Allemagnes 1949–1982, Université Paris VII, 1985
- Hannelore Ahlich, Künstlerische Verallgemeinerung in Bildteppichen, in: Diplomarbeit von 1980, Abschnitt 3.3.2., Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- Frank Bartel, Auszeichnungen der Deutschen Demokratischen Republik von den Anfängen bis zur Gegenwart, Militärverlag der DDR, 1979, Seite 111
- Martin Beerbaum, Porzellan- und Glasgestaltung, Gobelins im Palast der Republik, in: Bildende Kunst 2/1977 S. 58–61
- Rainer Behrends, Die Entstehung einer neuen Volkskunst an der Ostsee – das Lebenswerk von Rudolf Stundl, in: Knüpftteppiche und Keramiken, Katalog zur Ausstellung Zur Geschichte des Kunsthandwerks in der DDR bis 1960 -Teil II in der Galerie im Hörsaalbau der Karl-Marx-Universität Leipzig (Hrsg.) vom 05. bis 23.12.1981, Eigenverlag, Leipzig 1981
- Rainer Behrens, Über das Verhältnis von Kunsthandwerk und Realität, in: textilforum 2/1987 S. 34–37
- Deutsches Textilmuseum Krefeld und Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21.01. bis 11.03.1990, Druckwerkstätten Gebr. Nauth Mainz, Krefeld 1990, S.12
- Gerd Dietrich, Um die Erneuerung der deutschen Kultur – Dokumente 1945 – 1949, Dietz-Verlag, Berlin 1983, S. 353
- Kurt Feltkamp und Kaija Menger, Ostseeteppiche, in: Sammelmappe (15 Abb. ca. 15 x 10 cm), Museum der Stadt Greifswald (Hrsg.), Druckerei Panzig, Greifswald 1982
- Genia Froberg, Rote Gitarre, in: Bildnerisches Volksschaffen 4/1980, S. 47–50
- Ingeborg Flierl, Inge Flierl -Tapisserie, Rucksaldruck, Berlin 1990
- Christel Foerster, Staatliche Textilmanufaktur Halle, in: Poduktionsübersicht/Werbebrochure/Katalog, Jochen Ziska (Hrsg.), Offizin Andersen Nexö – Grafischer Großbetrieb, Leipzig 1988
- Karla Fohrbeck, Anordnung über den Kulturfonds der DDR, in: Kunstförderung im internationalen Vergleich, DuMont-Verlag, Köln 1981, S. 263–266
- Walter Funkat, Kunsthandwerk in der DDR, Verlag der Nation, Berlin 1970
- Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (Hrsg.), Textile Kunst aus der Textilmanufaktur Halle, DDR, Katalog zur Ausstellung im Künstlerhaus Wien 1 Karlsplatz, Eigenverlag, Wien 1984

- Rüdiger Giebler, „Kunst nicht nur für Könige“, in: Mitteldeutsche Zeitung von 21.07.2009
- Dieter Gielke und Anneliese Hanisch, Kunst in unserer Umwelt, in: Bildende Kunst 2/1980 S. 61–64
- Inge Götze, Manufaktur und Künstler, in: „Textilkunst aus dem VEB HAWEBA, Eigenverlag, Halle (Saale) 1979
- Inge Götze, Maschinensticken im VEB HAWEBA Halle, in: Katalog zur Ausstellung Kunst aus der DDR – Bezirk Halle des Kunstvereins Hannover vom 02.12.1979 bis 03.02.1980, Halle 1979, S. 146
- Inge Götze, Von einer reichen thematischen Welt auf Bildteppichen bis zum textilen Experiment, in: Bildende Kunst: 8/1984 S. 355–358
- Inge Götze, Von einer reichen thematischen Welt auf Bildteppichen bis zum textilen Experiment, in: Katalog der Fachklasse Textilgestaltung der HfIFG Burg Giebichenstein, Halle (Saale) o.J., S. 2 ff.
- Heinz Graffunder, Unser Palast – Haus des Volkes, in: Kultur im Heim 1/1977 S. 4 ff.
- Heinz Graffunder und Martin Beerbaum, Der Palast der Republik, VEB E.A. Seemann-Verlag, Leipzig 1977
- Otto Grotewohl, Die Regierung ruft die Künstler, in: Deutsche Kulturpolitik, Verlag der Kunst, Dresden 1952
- Angela Grzesiak, Miniaturtextil, in: Bildende Kunst 1/1983, S. 42 f.
- Erich Hahn, Kunst und Moral, in: Bildende Kunst 1/1984, S. 52–60
- Hochschule für bildende und angewandte Kunst Berlin, Eigenverlag, Berlin 1959
- Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle Burg Giebichenstein (Hrsg.), Bildteppiche von Inge Götze, Bildmappe im Eigenverlag, Halle (Saale) 1975
- Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Die Burg auf den Grassimessen, Eigenverlag, Interdruck, Leipzig 1987
- Hanna Hofmann-Stirnemann, Grete Wagner-Reichardt – Moderne Bildteppiche, in: Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Textil- und Kunstgewerbemuseum Chemnitz, Juli–August 1950, Chemnitz 1950
- Helene Jäckel, ehemalige Textil-Zirkel-Leiterin in Schwerin, Aufzeichnungen, Archiv SEPIA-Institut für Textile Künste e.V.
- Paul Jung, Teppiche von Inge Götze, Sammelmappe, Hochschule für Industrielle Formgestaltung – Burg Giebichenstein (Hrsg.), Halle 1975
- Karl-Marx-Universität Leipzig (Hrsg.), Knüpfteppiche – Keramiken / Rudolf Stundel – Fischerteppiche von der Ostsee, Katalog zur Ausstellung in der Galerie im Hörsaalbau vom 5.12. bis 23.12.1981, Leipzig 1981
- Fritz Kämpfer und Klaus G. Beyer (Hrsg.), Kunsthandwerk im Wandel, Verlag der Nation, Berlin 1984
- Christiane Keisch, Kunsthandwerk der Gegenwart, Katalog des Berliner Kunstgewerbemuseum, Berlin 1989
- Christiane Keisch, „Marianne Ehrler“, in: Bildende Kunst 8/1984
- Harry Kieser, Gesetz und Phantasie – Textilgestaltung in unserer Zeit, in: Bildende Kunst 1/1964, S. 89–92
- Harry Kieser, Hallesche Textilkunst, in: Katalog Ausstellung im Schloß Georgium Dessau, 30.06. bis 15.09.1974 und in der Kunsthalle Weimar, 5. Dezember 1974 bis 19. Januar 1975

- Julia Kluge-Faényi, Vom Textil zum Papier in Inge Götze und Schüler, Katalog zur Ausstellung Textilgestaltung vom 19. April – 20. Mai 1989, Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.), Galerie Unter den Linden, Berlin 1989, S. 5
- Karl Max Kober, Die Verantwortung des Künstlers in unserer Zeit, in: Bildende Kunst 2/1980 S. 54–60
- Karl Max Kober, Kunstfragen bleiben Weltanschauungsfragen, in: Bildende Kunst 9/1978 S. 418 f., 460 f.
- Benita Koch-Otte, Vom Geheimnis der Farbe, Katalog/Heinrich Busch, Grafischer Betrieb Ernst Giesecking, Bielefeld 1972
- Kopie einer Honorarvereinbarung, Archiv der Kunsthochschule Halle (Saale) Burg Giebichenstein, Unterlagen zur Gobelin- und Textilmanufaktur GmbH Halle
- Dietmar Laue, Tapisserie, in: textilforum 3/1990, S. 23–25
- Eva Mahn, Werkstatt – Tage für Textilgestaltung der DDR, in: Bildende Kunst 2/1980, S. 72–74
- Eva Mahn, II. Werkstatt – Tage für Textilgestaltung in Schneeberg, in: Bildende Kunst 11/1981, S. 554–557
- Eva Mahn, Schneeberger Werksstatt-Tage für Textilgestaltung in der DDR, in: Bildende Kunst 8/1984, S. 352–354
- Eva Mahn, Bildteppiche in der Kunst der DDR (Sammelmappe), VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1984
- Eva Mahn, Die Textilmanufaktur Halle in Paris, in: textilforum 2/1987 S. 16 f.
- Eva Mahn, Manufacture de tapisserie de Halle – Exposition du 18 juin au 18 juillet 1987, Faltblatt zur Ausstellung der Textilmanufaktur Halle in Paris, Centre Culturel de la République Démocratique Allemande, Paris 1987
- Eva Mahn, Miniaturtextilien – ein Novum in der DDR?, in: Bildende Kunst 11/1980, S. 550 f.
- Eva Mahn, Chronologie zur Textilkunst in der DDR, in: Katalog zur Ausstellung Webkunst in der DDR – Das neue Medium der Avantgardekünstler der Galerie Neiriz, Berlin 1985, S. 29
- Eva Mahn, Textil '80, in: Bildende Kunst 11/1980, S. 546–549
- Eva Mahn, Textile Materialien, in: Bildende Kunst 2/1983, S. 68–71
- Eva Mahn, Textilkunst und Keramik im Bezirk Halle, in: Bildende Kunst 9/1978 S. 440–445
- Eva Mahn, Textilkunst in der DDR in NDK Iparművészeti. Ekszer – Üve – Textil. Budapesti Történeti Múzeum: Ausstellung vom 27.11. bis 30.12.1984 in Sopron: Festőterem, Ausstellung vom 13.01. bis 10.02.1985.
- Maßnahmenplan der Hochschule für die V. Hochschulkonferenz der DDR 1980, S. 2, Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Auftrag der Kunst – Kunst im Auftrag, Eigenverlag des Ministeriums, Berlin 1974, S. 6, 10 f.
- Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Gesetzblatt Teil 1 Nr. 23, Berlin 23. Mai 1974, Anordnung über den Einsatz von Absolventen der Hoch- und Fachschulen für bildende Kunst und weiter umfassende Förderung junger Künstler, § 4 Abs. 3
- Lutz Mohr, Über die Entstehung der Kunst der Fischerteppichknüpferei an der Küste des Greifswalder Boddens in Neue Greifswalder Museumshefte Nr. 6/1978 Sonderheft anlässlich 50 Jahre Freester und Lubminer Fischerteppichknüpferei Volkskunst an der Ostsee, Museum der Stadt Greifswald (Hrsg.), Ostseedruck Rostock, Greifswald 1978

- Ute Mohrmann, Im Zeichen des Roten Sterns – Kabelbaum, in: Bildnerisches Volksschaffen 4/1977, S. 135–141
- Museum des Kunsthandwerks Leipzig, Städtische Kunstsammlungen Karl-Marx-Stadt (Hrsg.), Grete Reichardt, Katalog anlässlich des 60sten Geburtstages, Leipzig 1967
- Karola Paepke, Das originalgetreue Kopieren von drei Fußtapeten des 18. Jahrhunderts, in: Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur Halle – Burg Giebichenstein, Eigenverlag, Halle (Saale) 1986, S. 10–19
- Sabine Pank, Faser Raum, in: Bildende Kunst 8/1984, S. 365 ff.
- Hermann Peters, Warum ausgerechnet Realismus? Warum eigentlich nicht?, in: Bildende Kunst 8/1984, S. 338–341
- Gertraude Pohl, Zur Ausbildung von Textilgestaltern, in: textilforum 2/1987 S. 39
- Redaktionsgespräch: Die Herausforderungen der Zeit annehmen, in: Bildende Kunst 8/1984, S. 342–345
- Willi Sitte, Der Anfang, in Kat.: Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Krefeld 1990, S. 11
- Gerald Schellhorn, „Rolf Müller“, in: Bildende Kunst 11/1985
- Elisabeth Schneider, DIE RYA, in: Semesterarbeit von 1965 am Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Privatarchiv
- Annerose Schulz, Begleittext im Katalog MINIATURTEXTIL zur gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Dresdener Galerie vom 07.12.1979–02.01.1980, Staatlicher Kunsthandel der DDR (Hrsg.), Dresden 1979
- Ingrid Schulze, Die Fähre 1947 gegründet; u.a. mit Karl Erich Müller, Otto Müller, Herbert Lang; vgl. Zur Künstlergruppe DIE FÄHRE, in: Bildende Kunst 04/1975, S. 168
- Ingrid Schulze, Harmonische Bewegung und math. Konzeption in einem Bildteppich, in: Freiheit – Tageszeitung in Halle (Saale) 07.01.1978, Kunst im Dialog – Die VIII. Und die Öffentlichkeit, Ministerium für Kultur und VBK der DDR (Hrsg.), Berlin 1978
- Ralf-Michael Seele, „Unterwegs zu sich selbst“, „Das Fremde im Eigenen – Das Eigene in Fremden“, in: Rolf Müller – Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie ADA Meiningen 2001
- Staatliche Galerie Dessau, Staatliche Kunstsammlung Weimar (Hrsg.), Ausstellungskatalog Hallesche Textilkunst, Druckhaus Freiheit Halle, Druckerei Rotation, Dessau 1974/1975
- Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Museum für Volkskunde – Textilkunst in den überlieferten Volkskultur, in: Ausstellungsführer, VEB Ratsdruckerei, Freiberg 1962
- Staatliche Textilmanufaktur Halle (Saale), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Textilmuseum Krefeld vom 21.01. bis 11.03.1990, Hrsg.: Deutsches Textilmuseum Krefeld, 1990, S.13
- Städtisches Museum Göttingen (Hrsg.), Katalog zur Ausstellung Kunsthandwerk aus der DDR – Textilgestaltung/Holzgestaltung, Herstellung Goltze-Druck, Göttingen 1983
- Beatrijs Sterk, Textilgestaltung auf der Burg Giebichenstein, in: textilforum 2/1987, S. 40
- Beatrijs Sterk und Dietmar Laue, Textilkünstler der DDR, in: textilforum 3/1990 S. 28–33

- Beatrijs Sterk, Strömungen der zeitgenössischen Tapisserie, in: *textilforum* 3/1990 S. 26–37
- Beatrijs Sterk, Tendenzen deutscher Tapisseriekunst, in: *textilforum* 2/1992 S. 20
- Beatrijs Sterk und Dietmar Laue, Die Entwicklung des Kulturaustausches, in: *textilforum* 2/1987 S. 42
- Beatrijs Sterk, Verband Bildender Künstler in der DDR, in: *textilforum* 2/1987, S. 14 f.
- Rudolf Stundl, Volkskunst an der Ostsee – PGH des Kreises Wolgast (Hrsg.), Fischerteppiche, Greifswald 1961
- Jürgen Tiede, Kunst im Auftrag – Auftrag der Kunst, in: *Bildende Kunst* 2/1980 S. 101
- Monika Tzschichold, Die Produktionsgenossenschaft – Volkskunst an der Ostsee, in: theoretische Teil der Diplomarbeit 1962 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle, Archiv Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, S. 10, 13, 19 f.
- Renate Voigt, Die Bildteppichgestaltung in der Deutschen Demokratischen Republik, theoretischer Teil der Diplomarbeit von 1963 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle, Archiv Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle
- Reinhard Wylegalla, „Die Hallenser Textilgestalterin Marielies Riebesel“, in: *textilkunst International*, Heft 4 – 35. Jahrgang 2007, S. 174-177
- ZSL des VBK der DDR (Hrsg.), Kataloge zu den Ausstellungen Textil '76, '80, '85, '90
- Zentralhaus für Laienkunst eröffnet, in: *Neues Deutschland* vom 27.01.1952/Freizeit, Nationalpreisträger Wolfgang Langhoff, Franz Konwitschny, Ottmar Gerster und Juri Winar, nahmen an dem Festakt teil.

#### Sekundärliteratur

- Angermuseum Erfurt, Arbeitsgruppe M. Reichardt und Kreis Weimarer Land (Hrsg.), Margaretha Reichardt (1907–1984) – Textilkunst, VDG Weimar-Verlag, Erfurt 1995
- Angewandte Kunst in Schneeberg – Fachbereich der Westsächsischen Hochschule Zwickau (Hrsg.), in: 1878–1998 Angewandte Kunst in Schneeberg – Zur Geschichte und Leistung einer Schule für Gestaltung, PögeDruck, Mölkau bei Leipzig 1998, S. 24, 25 f.
- Eugen Blume, Roland März (Hrsg.) – Hartmut Pätzke, Von Auftragskunst bis Zentrum für Kunstaustellungen – Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie Berlin* 2003, S. 327 ff.
- Ingeborg Bohne-Fiegert, Applikation, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1969
- Ingeborg Bohne-Fiegert, Künstlerische Textilgestaltung, VEB Fachbuchverlag, Leipzig 1975
- Ingeborg Bohne-Fiegert, Qualifizierung für Volkskunstschaffende und Zirkelleiter, in: *Bildnerisches Volksschaffen* 2/1976, S. 47–49
- Wolfgang Brassat, Tapisserien und Politik – Funktionen, Kontexte und Rezeptionen eines repräsentativen Mediums, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1992

- Brigadeprogramm der Gruppe V a – Planung und Ökonomie 1975/1976, Archiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- Ute Brüning und Angela Dolgner, Walter Funkat – Vom Bauhaus zur Burg Giebichenstein, Anhaltinische Verlagsgesellschaft mbH, Dessau 1996
- Bodo Brzóska, Weshalb die ostdeutschen Künstler keine anständigen Menschen sein können, Kulturpolitik (Quartals-Zeitschrift des BBK) Nr. 3/September 2009, S. 16
- Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design Halle, Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Hrsg.), Johanna Schütz-Wolff – Textil und Grafik, Katalog zur Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstags, Halle (Saale) 1996
- Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.), Burg Giebichenstein – die halesche Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Eigenverlag, Halle 1993
- Codebuch S6061 (DJI-Studien-Nr.: A50), Zentralarchiv für empirische Sozialforschung an der Universität zu Köln
- Horst Dähn (Hrsg.), Die Rolle der Kirchen in der DDR – Eine erste Bilanz, in: Geschichte und Staat Bd. 291, Olzog Verlag, München 1993
- Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), Moderne französische Wandteppiche von Jean-Picart le Deux und Marc Saint-Saëns, Pergamon-Museum Berlin/ Graphische Werkstätten, Eigenverlag, Berlin 1955
- Der Kunsthandel in der Deutschen Demokratischen Republik, Kritische Berichte, in: Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften. Nr. 3/1993, Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH (Hrsg.), Heidelberg 1993, S. 65 ff.
- Angela Dolgner, Benita Koch-Otte an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle, in: Die Bauhüserin Benita Koch-Otte. Textilgestaltung und Freie Kunst 1920–1933, Michael Siebenbrodt (Hrsg.), Klassikstiftung Weimar, S. 19 ff.
- Dokumentationszentrum Kunst der DDR (Hrsg.), Volkseigene Bilder – Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Metropol-Verlag, Berlin 1999
- Magdalena Droste/Bauhaus-Archiv (Hrsg.), Gunta Stölzl – Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Kupfergraben Verlagsgesellschaft mbH, Berlin 1987
- Hiltrud Ebert, Drei Kapitel Weißensee/Dokumente 1946–1957, Kunsthochschule Berlin Weißensee/Hochschule für Gestaltung, Berlin 1996, S. 91, 145, 235 f.
- Jochen Ehmke, Die Entwicklung des Volksschaffen, in: Merseburger Beiträge 13. Jg. 1/2008, S. 58
- Jochen Ehmke, Was Kunst ist, bestimmen wir! – Vom Beginn sozialistischen Mäzenatentums, in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge, 13. Jg. 1/2008, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V. (Hrsg.), S. 38
- Jochen Ehmke, DIE PARTEI ÜBERNIMMT DIE SACHE DER KULTUR, in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge, 13. Jg. 1/2008, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V. (Hrsg.), S. 26 ff.
- Jochen Ehmke, Über die Kulturpolitik der DDR, in: Kunst und Chemie, Merseburger Beiträge, 13. Jg. 1/2008, Förderverein Sachzeugen der chemischen Industrie e. V. (Hrsg.), S. 29
- Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald (Hrsg.), Greifswalder Universitätsreden Nr. 127, Greifswald 2007, S. 16 f.

- Faltblatt der Freunde des Angermuseums e.V. – Arbeitsgruppe Magaretha Reichardt (Hrsg.), zur Person, gefördert durch das Kulturamt der Stadt Erfurt, Erfurt 1994
- Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990, DuMont-Verlag, Köln 1996
- Peter H. Feist, DDR-Kunst – was bleibt?, in: Bildende Kunst 7/1990, S. 55–57
- Kurt Feltkamp und Birgit Dahlenburg, Freester Fischerteppiche der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, in: Katalog zur Ausstellung Stundl und die Fischerteppiche, Greifswald 2008, S. 17, 21 ff., 33
- Kurt Feltkamp und Eckard Oberdörfer als entscheidende Mitinitiatoren, Preise werden seit Jahren nicht vergeben, in: Ostsee-Zeitung (Ausgabe Greifswald) vom 21.01.2009, S. 14
- Kurt Feltkamp, Vierzig Jahre an der Seite Rudolf Stundls, Redemanuskript anlässlich der Eröffnung der Ausstellung 80 Jahre Freester Fischerteppiche, Greifswald 10.03.2008, S. 2
- Friedbert Ficker, Staatliche Kunstschule Plauen, in: textilforum 2/1991, S. 39
- Rüdiger Flämig, Die Staatliche Kunst- und Fachschule für Textilindustrie Plauen, in: Sächsische Heimatblätter, Zeitschrift für Sächsische Geschichte, Denkmalpflege und Umwelt, 41. Jahrgang 1995, Heft 3
- Rüdiger Giebler, in: Inge Götze/Werke 2004–1964, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2004, S. 120
- Eckhart Gillen, Der Sozialistische Realismus behauptet das Primat der Politik über die Künste, in: Das Kunstkombinat DDR, Museumspädagogischer Dienst Berlin, DuMont-Verlag, Köln 2005, S. 20–29
- Eckhart Gillen, Das Kunstkombinat DDR – Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik, DuMont-Verlag, Köln 2005
- Eckhard J. Gillen, Eröffnungsrede zur Ausstellung DER HALLESCHER BILDTEPPICH, in der Sitte-Galerie-Merseburg 2011, Archiv des SEPIA – Institut für Textile Künste e.V.
- Inge Götze, Johanna Schütz-Wolf und die Textilkunst an der Burg Giebichenstein, in: Die Burg Nr. 11, Eigenverlag, Halle 1996
- Inge Götze, Werke 2004–1964, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2004
- Horst Groschopp, Kulturhäuser der DDR, Berlin 1996, S. 101 f.
- Carroll Haak, Die bildende Künstler und ihre Rente, Kulturpolitik (Quartals-Zeitschrift des BBK) Nr. 3/September 2009, S. 11–15
- Detlef Hoffmann, Historienbilder, in: Auf der Suche nach dem verlorenem Staat – Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Monika Flacke (Hrsg.), Deutsches Historisches Museum und ARS NICOLAI GmbH, Berlin 1994, S. 131 ff.
- Heinz Hoffmann, Kirchliche Kunst in der DDR – Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin, in: Friedrich Press 1904–1990/Kirchenräume in Brandenburg, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archeologisches Landesmuseum (Hrsg.), Lukas-Verlag, Brandenburg 2008, S. 56
- Wolfgang Hütt, Die Malklasse der Kunstschule Burg Giebichenstein in der Formalismusdebatte 1948–1958, in: DIE BURG Nr. 3, Eigenverlag, Halle (Saale) o.J., S. 26 ff.
- Jens Jessen, Westkunst gegen Ostkunst, in: Berliner Zeitung vom 26.05.1999
- Wolfgang Kenntemich, Manfred Durniok, Thomas Karlauf, Das war die DDR – Eine Geschichte des anderen Deutschland, Rowohlt-Verlag, Berlin 1993

- Dorothea Körner, Zwischen allen Stühlen, Hentrich & Hentrich Verlag, Berlin 2005
- Thomas Kumlehn, Kirchliche Kunstförderung in der DDR an ausgewählten Beispielen in Sachsen, in: Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR, Paul Kaiser und Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Junius Verlag, Hamburg 1999
- Kunstgewerbemuseum Berlin – Schloss Köpenick (Hrsg.): Grete Reichardt, Walter Gebauer, Günther Laufer: Katalog zur Ausstellung vom 12.09. bis 24.11.1968
- Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.), Weimarer Bilderstreit – Dokumentation der Ausstellung Aufstieg und Fall der Moderne, VDG, Weimar 2000
- Ilse-Maria Krause, VEB Textilmanufaktur Halle, in: Bildende Kunst 4/1981 S. 181–185
- Kreis Weimarer Land in Zusammenarbeit mit dem Angermuseum Erfurt (Hrsg.), Magareta Reichardt. Textilkunst. 1907 bis 1984, Katalog zur Ausstellung im Angermuseum Erfurt 2009, Gesamtherstellung Scan Color, Apolda/Leipzig 2009
- Kulturpolitisches Wörterbuch – BRD/DDR im Vergleich, Stuttgart 1983, S. 534
- Lothar Lambacher (Hrsg.), Schloss Köpenick. Archäologie–Baugeschichte–Nutzung, Schnell&Steiner-Verlag, Regensburg 2005
- Dietmar Laue, Der Verband Bildender Künstler in der DDR, in: textilforum 2/1987, S. 14–15
- Lehrprogramm Elementarschule TEXTIL des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR – Leipzig vom 15.02.1973 Ag 503/70/73, S. 3, Archiv des Institutes für Textile Künste e.V. Halle (Saale) – Nachlass Helene Jäckel
- Christine Leweke, Die Ausbildung der Zirkelleiter für Textilgestaltung, in: theoretischer Teil der Diplomarbeit von 1969 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Archiv Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- Renate Luckner-Bien, Plädoyer für eine Kunstgattung: CONFIGURA, in: Die Burg Nr. 5, Zeitschrift der Kunsthochschule Halle (Hrsg.), Eigenverlag, Halle (Saale) 1992, S. 25 f.
- Eva Mahn, Textil und Mode, in: Burg Giebichenstein – die halleische Kunsthochschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, HKD HALLE (Hrsg.), Kunst- und Verlagsbuchbinderei, Leipzig 1993, S. 218 ff
- Eva Mahn, Textilkunst in der DDR, in: textilforum 3/1990, S. 12 f.
- Elrid Metzkes (Hrsg.), Elrid Metzkes – Gobelin und Patchwork, Ruksaldruck GmbH & Co Berlin, Wegendorf 1996
- Heinz Meyer, Textile Kunst – Zur Kulturosoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder, Peter Lang – Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2000
- Werner Michael (Dozent und Leiter Abt. Textil), 10 Jahre DDR, Hochschule für bildende und angewandte Kunst (Hrsg.), Union Druckerei (VOB), Berlin 1959, S. 16
- Ministerium für Kultur der DDR (Hrsg.), Alltag und Epoche – Werke bildender Kunst der DDR aus fünfunddreißig Jahren, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft DDR, Berlin 1984
- Ministerium für Kultur der DDR, VBK der DDR (Hrsg.), VIII Kunstausstellung der DDR – Dresden 1977/78, Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, Dresden 1977

- Ministerium für Kultur der DDR, VBK der DDR (Hrsg.), IX Kunstausstellung der DDR – Dresden 1982/83, Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, Dresden 1982
- Ministerium für Kultur der DDR, VBK der DDR (Hrsg.), X Kunstausstellung der DDR – Dresden 1987/88, Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft, Dresden 1987
- Rolf Müller, *Unterwegs - das Fremde im Eigenen*, Städtische Galerie ADA, Meiningen 2001
- Thekla Müller, *Der Volkskunstteppich und seine Weiterentwicklung in der sozialistischen Gegenwart*“, in: theoretischer Teil der Diplomarbeit von 1961 an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung, Archiv Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle
- Museum der Stadt Greifswald (Hrsg.), *Volkskunst an der Ostsee – Teppichknüpferei und –weberei an der Küste des Greifswalder Boddens unter Berücksichtigung der Geschichte des Fischerdorfes Freest*, in: Neue Greifswalder Museumshefte Nr. 6/1978 Sonderheft, Greifswald 1978
- Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein – Geschichte einer deutschen Kunsthochschule 1915-1933*, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1981
- Nicoletta Nelken, *DER GESCHENKTE TEPPICH – POLITISCHE BILDTEPPICHE AUS DER DDR*, in: Katalog zur Ausstellung Sammlung Hirschberg und Blumenthal im Café Ludwig im Museum, Köln 2010, S. 5f.
- Nicoletta Nelken (Hrsg.), *Zeichnung Tapisserie Malerei – Ulrich Reimkasten*, Verlag Janos Stekovics, Dössel 2005
- Roger Nickl, *Verschmähte Pracht*, in: Züricher Unimagazin 4/2009, Eigenverlag, Zürich 2009, S. 22–24
- Heinrich L. Nickel (Hrsg.), *Deutsche Romanische Bildteppiche aus dem Domschatzen zu Halberstadt und Quedlinburg*, Insel-Verlag, Leipzig 1970, S. 39–57
- Miriam Normann, *Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952-1962*, in: Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik Nr. 13, 1/2010, Jg. 33, Kulturinitiative 89 (Hrsg.), S. 7
- Christl und Hartwig Prange, *Bildende Kunst und Galeriearbeit*, unveröffentlichtes Skript, Privatarchiv, Merkurstr. 47b, Halle (Saale)
- Programmklärung des Ministeriums für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik *Zur Verteidigung der Einheit der Deutschen Kultur vom März 1954*, Kap. V, S. 61
- Anja Pröhl-Kammerer, *Die Tapisserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2000
- Rat der Stadt, Abt. Kultur – Museen, Gedenkstätten und Sammlungen der Stadt Magdeburg (Hrsg.), *Basilika, Baudenkmal und Konzerthalle – Kloster unserer Lieben Frauen*, 3. Aufl. 1980, S. 2–5
- Rosemarie und Werner Rataiczky, *Rataiczky – Bildteppiche*, Verlag Janos Stekovics, Dössel 2004
- Rosemarie und Werner Rataiczky, *Rosemarie und Werner Rataiczky – Bildteppiche*, Druckerei Schmid, Kaisheim 1993
- Hanno Rautenberg, *Kesseltreiben in Weimar*, in: DIE ZEIT Nr. 22 von 27.05.1999
- Gisela Schirmer, Willi Sitte. *Farben und Folgen*, Verlag FARBER&FARBER, Leipzig 2003

- Gunnar Schmidt, Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, transcript Verlag, Bielefeld 2007
- Marlies Schnaibel, Bestandsaufnahme mit Buratino – DDR-Kunst und ihre Schöpfer – Was ist aus ihnen geworden, in: Märkische Allgemeine Zeitung 06.10.2009
- Birgit Schneider, Textiles Prozessieren, diaphanes Verlag, Zürich-Berlin 2007
- Ulrike Scholz, Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR in Kirche und Kunst: Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945“, Regine Hess, Martin Papenbrock, Norbert Schneider (Hrsg.), S. 57
- Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik in: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt a.M. 1860; Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/semper1860> (am 10.05.2013)
- U.T. Sirelius, Die Finnischen Ryen, Helsingfors Staatsdruckerei, Helsinki 1924
- Willi Sitte, Bekenntnis und Anspruch – Kunst und soziale Gesellschaft, in: Bildende Kunst 9/1980, S. 418 ff.
- Staatliche Museen zu Berlin/VBK der DDR (Hrsg.), Alltag und Epoche – Werke bildender Kunst der DDR aus 35 Jahren, Ministerium für Kultur der DDR, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1984, S. 20 ff.
- Gerhard Stelzer, Kunst am Bau, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1969
- VBK der DDR, Bezirk Halle, Rat des Bezirkes Halle (Hrsg.), Bildende und angewandte Kunst im Bezirk Halle – Ausstellung aus Anlass des 30. Jahrestages der Gründung der DDR, Herstellung INTERDRUCK, Leipzig 1979
- VBK der DDR, Bezirk Halle, Rat des Bezirkes Halle (Hrsg.), Kunst im Bezirk Halle – Ausstellung anlässlich des 35. Jahrestages der Gründung der DDR, Herstellung Möbius, Artern 1984
- VBK der DDR, Kreisheimatmuseum Bad Frankenhausen (Hrsg.), Textil '76 – 1. Ausstellung der Textilgestaltung in der DDR vom 12.12.1976-28.2.1977, Herstellung Möbius, Artern 1976
- VBK der DDR, Museum des Kunsthandwerks zu Leipzig (Hrsg.), Textil '80 – 2. Ausstellung der Textilgestaltung in der DDR vom 17.05.-27.07.1980, Leipzig 1980
- VBK der DDR, Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.), Textil '85 – 3. Ausstellung der Textilgestaltung in der DDR Weimar vom 24.01.-24.03.1985, Weimar 1985
- VBK der DDR, Kunstsammlungen zu Weimar (Hrsg.), Textil '90 – 4. Ausstellung der Textilgestaltung in der DDR Weimar vom 8.9.-28.10.1990, Weimar 1990
- VBK-Rechenschaftsbericht, Berlin 1983
- VEB Haweba – Hallesche Werkstätten für Weberzeugnisse (Hrsg.), Textilkunst aus dem VEB Haweba, Grafischer Großbetrieb Offizin Andersen Nexö, Leipzig 1979
- Pierre Vorms, Tapisserien von Jean Lurçat, VEB Verlag für die Kunst, Dresden 1958/1963
- Norbert Wagenbrett, Kunst und Moral – Meine Sicht, meine Haltung, meine soziale Bestimmtheit, in: Bilde Kunst 1/1984, S. 246 f.
- Volker Wahl (Hrsg.), Die Meisterprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919 bis 1925, Verlag Hermann Böhlhaus Nachfolger, Weimar 2001

- Klaus Weidner, Sozialistischer Realismus – Positionen, Tendenzen, Probleme, in: *Bildende Kunst* 2/1977, S. 98–101; 3/1977, S. 147–149
- Erika Weise, Die evangelische Paramentik in der DDR, in: *textilforum* 2/1987, S. 17
- Leonie von Wilckens, *Geschichte der deutschen Textilkunst*, Verlag C.H. Beck, München 1997
- Siegrid Wortmann Weltge, *BauhausTextilien – Kunst und Künstlerinnen der Webwerkstatt*, Edition Stemmler, 1993

### Internetquellen

- ACOL Gesellschaft für Arbeitsförderung GmbH (Hrsg.), *Dokumentation 50 Jahre Textilindustrie Cottbus*, S. 17 f. + Anhang, [www.acol.de](http://www.acol.de), PDF (am 18.06.2013)
- <http://www.bauhaus-online.de/atlas/personen/margaretha-reichardt> (am 22.03.2012)
- [http://www.bauhaus2019.de/html/img/pool/Projekte\\_Kreis\\_Weimarer\\_Land\\_19.12.2008.pdf](http://www.bauhaus2019.de/html/img/pool/Projekte_Kreis_Weimarer_Land_19.12.2008.pdf) (am 12.03.2011)
- <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/pdr/tabelle.htm> (am 22.09.2012)
- <http://www.ev-kunstdienst-erfurt.de/Vorgesch.html> (am 09.10.2009)
- [http://www.evllks.de/arbeitsfelder/kunst\\_und\\_kultur/2390.html](http://www.evllks.de/arbeitsfelder/kunst_und_kultur/2390.html) (am 09.10.2009)
- Horst Groschopp, Breitenkultur in Ostdeutschland, in: *Onlineportal Bundesamt für Politische Bildung: Politik und Zeitgeschichte B 11 / 2001*, S. 20, [www.bpb.de/system/files/pdf/JFF050.pdf](http://www.bpb.de/system/files/pdf/JFF050.pdf), PDF (am 23.06.2011)
- Gabi Thümer und Anne Trinks, Schätze im sächsischen Manchester – Eine der großen deutschen und europäischen Textilsammlungen, [http://www.tu-chemnitz.de/phil/ifgk/germanistik/sprachwissenschaft/projekte/smk/texte/reportagen/thuemer\\_trinks\\_textil.shtml](http://www.tu-chemnitz.de/phil/ifgk/germanistik/sprachwissenschaft/projekte/smk/texte/reportagen/thuemer_trinks_textil.shtml) (am 01.10.2011)

**Personenverzeichnis**

Anton Ackermann:	S. 11
Konrad Adenauer:	S. 10
Joseph Albers:	S. 67
Cornelia Albrecht:	im Anhang S. 112f.
Heinrich Apel:	im Anhang S. 102, 106
Birgit Apitsch:	S. 74
Rudolf Austen:	S. 74, im Anhang S. 104, 106, 109f.
Manfred Bachmann:	S. 57
Lotte Ballarin:	S. 74
Doris Baltrusch:	im Anhang S. 116ff.
Christine Bargenda:	im Anhang S. 106-116
Georg Baselitz:	S. 16
Charles Baudelaire:	S. 33
Eva Baumgart:	S. 74
Margarete Baumgart:	im Anhang S. 103-113
Martin Beerbaum:	S. 21, im Anhang S. 119f.
Johannes R. Becher:	S. 11, 56, 98, im Anhang S. 104
Anne Rose Bekker:	S. 60, 74, im Anhang S. 114
Monika Bieniek:	S. 74
Wolf Biermann:	S. 16
Hildegard Böhm:	S. 74
Rosemarie Böhmchen:	S. 60
Ingeborg Bohne-Fiegert:	S. 52, 89, 94, 95, im Anhang S. 123
Hedwig Bollhagen:	S. 108
Helga Borisch:	S. 74, im Anhang S. 1, 102, 107, 114, 117
Agathe Böttcher:	S. 74
Gabriele Böttcher-Weise:	im Anhang S. 111
Willy Brandt:	S. 16
Georges Braques:	S. 29
Hans Brockhage:	S. 57
Rüdiger Bruhn:	S. 60, 74
Schnorr von Carolsfeld:	S. 28
Anke Carstensen:	S. 60
Marc Chagall:	S. 25
Fritz Cremer:	S. 21
Gerlinde Creutzburg:	S. 74, im Anhang S. 109, 111, 117
Elisabeth Crodel:	S. 74
Susanne Decker:	S. 74
Fritz Diederich:	S. 57, 74, 85, 86, im Anhang S. 102-111
Clauss Dietel:	S. 57
Richard Dölker:	S. 74
Jean-Picart le Doux:	S. 23, 29, 31, 102, im Anhang S. 3, 119
Ulrike Drasdo:	S. 74
Christine Dreyer:	S. 74
Raoul Dufy:	S. 31
Albrecht Dürer:	S. 28, 102
Alexander Dymshitz:	S. 11
Horst Eczko:	S. 60, 74
Marion Eczko:	S. 60
Ludwig Ehrler:	im Anhang S. 104

Marianne Ehrler:	S. 49, 71-74, im Anhang S. 3, 120
Albert Fils:	S. 108
Erika Fischer:	im Anhang S. 103-113
Hedwig Fischer:	S. 27
Beate Flierl:	S. 74
Ingeborg Flierl:	S. 19, 70, 74, 76, 77, im Anhang S. 1, 101f., 119
Sibylle Förster:	S. 60, 74
Annemarie Freymann:	S. 74
Gertrud Frieblich:	im Anhang S. 106-114, 117
Genia Frohberg:	S. 95, 96, im Anhang S. 119
Joseph Ritter von Führich:	S. 28
Walter Funkat:	S. 29, 99, im Anhang S. 119, 124
Dieter Gantz:	im Anhang S. 101-110
Gudrun Gaube:	S. 74
Regina Georgiew:	S. 60
Irmgard Glauche:	S. 31, 42, 74, im Anhang S. 1
Werner Glöckner:	S. 21
Günter Glombitza:	im Anhang S. 102, 107
Johan Wolfgang von Goethe:	S. 6
Julika Götte:	S. 74
Hermann Göring:	S. 12, 28, 82
Inge Götze:	S. 27, 28, 31, 34-36, 41, 50f, 53, 61f, 74 im Anhang S. 1, 3, 102-107, 113, 116f., 120-122
Gisela Grade:	S. 74
Heinz Graffunder:	S. 21, im Anhang S. 120
Otto Grotewohl:	S. 12, 13, im Anhang S. 120
Heidi Groth:	S. 74
Elke Hahn:	S. 60, 74
Harald Hakenbeck:	S. 74
Kristine Hammer:	S. 60, 74
Ute Händler:	S. 74
Anneliese Hanisch:	S. 10, im Anhang S. 120
Gudrun Hanisch:	S. 74
Frederike Happach:	S. 74, im Anhang S. 1, 102f
Manfred Hardt:	S. 47, im Anhang S. 115
Jutta Harnisch:	S. 32, 49, im Anhang S. 103
Cordula Hartung:	S. 74
Heinrich Heine:	S. 6
Wiebke Heinrich:	S. 74, im Anhang S. 1
Karin Helbig:	S. 60, 74
Carola Helbing-Erben:	S. 74
Bert Heller:	S. 74
Ruth Hennebold:	im Anhang S. 112
Traude-Maria Henschel:	S. 74
Gottfried Hensen:	S. 74
Holtrud-Helene Henze:	S. 74
Lieselotte Hernbeck:	S. 74
Ute Herre:	S. 74
Annemarie Heuer-Strauß:	S. 27
Rosemarie Hildebrand:	S. 31, 49, 74, 92f., im Anhang S. 101-103, 105, 108

Adolf Hitler:	S. 82
Leni Höfer:	S. 74
Dirk Holger:	S. 111
Erich Honecker:	S. 12 f, 16, 24, 34, 105
Christa & Werner Hoffmann:	S. 74
Henni Jaensch-Zeymer:	S. 74
Anneliese Jährling:	S. 74
Joseph Marie Jacquard:	S. 37
Karin Jarauschk:	S. 74, 112f., 117, im Anhang S. 113
Christa-Maria Jeitner:	S. 74, im Anhang S. 1, 3
Angelika John:	S. 74
Christine Kaiser:	S. 60
Fritz Kämpfer:	S. 13, im Anhang S. 120
Wassily Kandinsky:	S. 66
Paul Klee:	S. 66, 102
Dora Kleemann:	S. 74
Siegrid von Kleist-Retzow:	S. 27
Klaus-Dieter Klotz:	S. 74
Barbara Kluge:	im Anhang S. 106f., 117
Julia Kluge-Faényi:	im Anhang S. 121
Willi Knabe:	S. 74
H. Knackfuß:	S. 28
Ulrich Knispel:	S. 29
Benita Koch-Otte:	S. 27, 102, im Anhang S. 121, 124
Werner Kogge:	S. 79
Heino Koschitzki:	im Anhang S. 118
Christina Köster:	S. 74
Lies Krämer:	S. 74
Heidrun Kratzsch:	S. 60
Ilse-Maria Krause:	S. 32, 40f., 45, 47, 49f., 74, 102f., im Anhang S. 1, 3, 101, 105, 108, 110, 112ff., 126
Manfred Krug:	S. 16
Karsten Kruppa:	S. 57f.
Theodor Kühn:	S. 65
Johanna Kulla:	S. 49
Gertraud Kurme:	S. 74
Herbert Lange:	S. 57
Bärbel-Katrin Langbein:	S. 74
Reinhold Langner:	S. 57
Hans Lauter:	S. 15
Ellen Lehmann:	S. 74
Fernand Léger:	S. 29
Edith Legler:	S. 60, 74
Christine Leister:	S. 70
Christine Leweke:	S. 60, 74
Heinz Leubner:	S. 37
Karl Liebknecht:	S. 13
Dagmar Ließke:	S. 74
Rolf Lindemann:	S. 43, 74, im Anhang S. 101f., 105, 117
Waltraud Linke:	im Anhang S. 103
Renate Luckner-Bien:	S. 5, 104, im Anhang S. 126

Leonore Lunkenheimer:	im Anhang S. 118
Jean Lurçat:	S. 10, 23, 29, 31, im Anhang S. 128
Rosa Luxemburg:	S. 13
Eva Mahn:	S. 5, 9, 14, 32, 34f., 44, 47, 59, 62f., 102, 106, 110, 111, im Anhang S. 1, 121, 126
Egon Mallmann:	S. 28
Monika Markwardt:	S. 60, 74
Henri Matisse:	S. 28f., im Anhang S. 3
Paul Mayer-Sandow:	S. 66
Hans Mayr:	S. 47, im Anhang S. 111
Elisabeth Mehnert-Pfabe:	S. 74
Gesina Meinel:	S. 74
Karl-Heinz Meißner:	S. 24
Maria Sybilla Merian:	S. 102
Marianne Messerschmidt:	S. 49, 74, im Anhang S. 112, 115ff.
Elrid Metzkes:	S. 74, im Anhang S. 1, 101f., 126
Hannes Meyer:	S. 14
Heinz Meyer:	S. 9, 49, im Anhang S. 126
Helmtrud Meyer:	S. 57
Horst-Peter Meyer:	im Anhang S. 113
Jutta Meyer:	im Anhang S. 112, 114
Barbara Michael:	S. 74
Bernhard Michel:	im Anhang S. 118
Peter Michel:	S. 110
László Moholy-Nagy:	S. 66
Werner Morgenstern:	S. 57
Roswitha Moxter:	S. 74
Christa Müller:	im Anhang S. 108-118
Johannes Müller:	im Anhang S. 104
Renate Müller:	S. 74
Rolf Müller:	S. 50, 74, 75, im Anhang S. 1, 102, 122, 127
Thekla Müller:	S. 32, 49, 74, 86f., im Anhang S. 104, 107, 114, 127
Ingrid Müller-Kuberski:	S. 39, 74, im Anhang S. 1, 3, 102, 107, 117
Antje Müller-Reimkasten:	S. 60, 74
Ulrich Müller-Reimkasten:	S. 47, 74, 86, 107f., im Anhang S. 1, 3, 109f., 117, 127
Sonja Näder:	S. 74
Susanne Noeske:	im Anhang S. 108, 110f.
Carmen Nolting:	S. 49, 74
Richard Otto:	S. 66
Sabine Pank:	S. 60, 74
Ronald Paris:	S. 74, im Anhang S. 102, 107f., 112f.
Hedwig Pätzold:	im Anhang S. 103-113, 117
Werner Peiner:	S. 28
Lotte Peters:	S. 37
Eberhard Peterhänsel:	S. 49
Pablo Picasso:	S. 29
Gertraude Pohl:	S. 21, 74, 89, im Anhang S. 122
Gisela Polster:	S. 58, 60, 74
Edith Post-Eberhardt:	S. 37

Anneliese Pötschke:	im Anhang S. 113f.
Cristl Prange:	S. 74
Oskar Prietsch:	S. 65
Dieta Pröhl:	S. 74
Konrad Püschel:	S. 67
Marlies Raasch:	S. 74
Regina Rademacher:	im Anhang S. 111f., 117
Raffael:	S. 7, 28
Steffi Rassbach:	S. 74
Rosemarie & Werner Rataiczky:	S. 74, im Anhang S. 1, 102, 127
Margaretha (Grete) Reichardt:	S. 15, 26, 66ff., 74, im Anhang S. 102, 120, 122-126, 129
Thea Reichardt:	S. 74
Hannlore Reichenbach:	S. 74
Alfred Rethel:	S. 28
Marielies Riebesel:	S. 49f., 52, 60, 74, 78f., im Anhang S. 1, 3, 101f., 116ff., 123
Winfried Riemer:	S. 49
Sigrun Rinck:	S. 60, 74
Resi Ristau:	im Anhang S. 103ff.
Else Rodehau:	im Anhang S. 103
Alfred Rosenberg:	S. 82
Georges Rouault:	S. 25
Gudrun Roy:	S. 60
Marc Saint-Saëns:	S. 23, 29, 31, im Anhang S. 119, 124
Wilhelm Sauermilch:	S. 74
Konstantin Sawitzki:	S. 64
Gertraud Schaar:	S. 2, 31, 49, im Anhang S. 104, 106, 110, 114, 117
Maria Schade:	S. 74
Alexander Schalck-Golodkowski:	S. 109
Eve Scharper:	S. 74
Monika Schich:	S. 60
Christiane Schill:	S. 74
Annerose Schilske:	im Anhang S. 1
Iwan Schischkin:	S. 64
Gertrud Schmidt:	im Anhang S. 105-115
Joost Schmidt:	S. 66
Gretel Schmitz:	S. 74
Gerold Schnürer:	S. 57
Peter Schnürpel:	S. 57
Maria Schober:	S. 60, 74
Gertrud Schönheit:	S. 51, im Anhang S. 116f.
Karin Schöpa:	S. 74
Elisabeth Schotte:	in Anhang S. 112ff.
Ursula Schräger:	S. 60
Annerose Schulze:	S. 60, 74
Johanna Schütz-Wolff:	S. 27, im Anhang S. 124
Christel Seidel-Zaprasis:	S. 57, 74, 108
Willi Sitte:	S. 13, 16, 28, 31, 33, 40, 74f., 78, 111 im Anhang S. 1, 3, 122, 125, 127f.

Johanna Sommer:	im Anhang S. 114
Joseph Stalin:	S. 15, 83
Martina Stark:	S. 74, im Anhang S. 107, 109, 114
Katrin Starke:	S. 60, 74
Elisabeth von Steinaecker:	S. 74
Heike Stephan:	S. 60, 74
Gunta Stözl:	S. 66, 102, im Anhang S. 124
Ortrun Störzel:	S. 60
Ursula Stroedicke:	S. 74
Rudolf Stundl:	S. 3, 9, 79ff., 109, im Anhang S. 119, 123, 125
Albert Sturm:	S. 49
Barbara Tauer:	S. 44, 49, im Anhang S. 118
Carola Teichmann:	S. 74
Ernst Thälmann:	S. 13f., im Anhang S. 108f.
Paul Thiersch:	S. 27, 41
Bärbel Töpfer:	S. 60, 74
Felix Trautmann:	S. 56
Hildegard Treß:	S. 74
Konstanze Trommer:	S. 74
Mao Tse Tung:	S. 66
Monika Tzschichold:	S. 46, 58, 60, 74, 81f., 86, im Anhang S. 3, 102f., 105, 113, 123
Walter Ulbricht:	S. 12, 19, 37, im Anhang S. 104
Wilhelm Unverzagt:	S. 99
Charles Vignes:	S. 47, im Anhang S. 112-114, 116
Renate Voigt:	S. 50, 65, 74, im Anhang S. 123
Hans Wagner:	S. 74
Christine Walcker:	S. 37, 49
Gertrud Weber:	im Anhang S. 103-109
Winfried Wendland:	S. 23
Gerda Wiedemann:	S. 74
Barbro Wiederhold:	S. 74
Werner Wilke:	S. 49
Brigitte Willbarth:	S. 74
Klaus Wittkugel:	S. 21
Heidi Woitinek:	S. 74
Elke Wolf:	S. 60, 74
Christine Wolfram:	S. 74
Waldemar Wucher:	S. 24
Norbert von Xanten:	S. 22
Piet Zwart:	S. 67