

Jutta Held

# Die Aktualität des Bitterfelder Weges

## I.

Auf dem V. und VI. Parteitag der SED von 1958 und 1963 wurden neue Grundsätze und Leitlinien einer sozialistischen Kulturpolitik aufgestellt, deren Durchsetzung und Operationalisierung auf den beiden sogenannten Bitterfelder Konferenzen in den folgenden Jahren diskutiert und beschlossen wurden. Beide Konferenzen fanden im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats in Bitterfeld statt, und mit dieser Ortswahl wurde bereits ein Signal gesetzt. Eine Brigade dieses Kombinats hatte im Wettbewerb um den Titel »Brigade der sozialistischen Arbeit« die Losung ausgegeben »sozialistisch arbeiten, lernen und leben« und damit ein wirksames Motto für die neue kulturpolitische Offensive gefunden.

Nachdem 1952 der »planmäßige Aufbau des Sozialismus« in der DDR beschlossen worden war, hatte die SED die Arbeitskollektive, die Brigaden in den Betrieben, immer wieder als Avantgarde der Arbeiterschaft angesprochen und zu aktivieren gesucht, um die Arbeitsleistungen in den Betrieben zu steigern. In Bitterfeld ging es jetzt darum, den Beitrag der Künste beim Aufbau des Sozialismus zu präzisieren und ihre Funktionen neu zu bestimmen.<sup>1</sup> Organisatorische Veränderungen waren vorausgegangen. Seit 1957 war Alfred Kurella Leiter der neugegründeten Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro der SED. In ihr waren Vertreter der Organisationen aller künstlerischen und kulturellen Sparten vertreten.<sup>2</sup> Man erhoffte sich von Kurella, der Erfahrungen aus seiner Arbeit bei der Komintern in den dreißiger Jahren mitbrachte, die kulturelle Massenarbeit neu zu strukturieren und zu intensivieren.

Diese kulturpolitische Offensive war eine Antwort auf den 17. Juni 1953, auf den Ungarnaufstand von 1956 und auf die oppositionellen Aktivitäten der sogenannten Harich-Gruppe, die 1957 zwar mit den Verhaftungen zerschlagen worden war, deren Ideen jedoch weiter Sympathien bei den Intellektuellen fanden. Harichs Verbindungen zur SPD, seine Forderung, die Zwangskollektivierungen teilweise zurückzunehmen und erneut eine Annäherung an die BRD anzustreben,<sup>3</sup> bestärkten die

SED in ihrer Auffassung, revisionistische Tendenzen bekämpfen und ihnen offensiv zuvorkommen zu müssen.

Die erste Bitterfelder Konferenz von 1959 wurde als Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlages in Halle organisiert, die von der SED – abweichend von den ursprünglichen Intentionen des Verlages – als Forum für die Propagierung ihrer neuen kulturpolitischen Initiative genutzt wurde. Ulbricht und Kurella hielten die Hauptreferate. Auf dem Parteitag von 1958 war es darum gegangen, die ökonomische Entwicklung zu forcieren, um mit wirtschaftlichen Erfolgen die Akzeptanz der sozialistischen Politik zu gewinnen und zu festigen. Dazu war es notwendig, Rationalisierungen in den Betrieben vorzunehmen, die mehr Arbeitsdisziplin, Verantwortung und Selbständigkeit bei den Arbeitern erforderten, intellektuelle Fähigkeiten, die mit der technologischen Entwicklung unabdingbar wurden. Die Künstler sollten diese Entwicklung unterstützen und zum Thema ihrer Kunst machen. Kurella forderte, die Künstler in den »Siebenjahrplan« mit einzubeziehen. Ein beabsichtigter Effekt war es zugleich, die Existenzgrundlage der Künstler zu verbessern, die in den Betrieben, mit denen sie Verträge abschließen sollten, potentielle Auftraggeber gewannen.

Vor allem wurde der Bitterfelder Weg aber als ein zweiseitiges Erziehungsprogramm verstanden und organisiert. Die Künstler sollten das kulturelle Niveau der Werktätigen heben, indem sie sie an ihren künstlerischen Problemen und Arbeitsprozessen beteiligten und ihnen ein ästhetisches Urteil zugestanden. Durch die Rezeption und kommunikative Aneignung ihrer Werke, die reflexive Fähigkeiten stimulierten, sollten die kreativen Dispositionen der Arbeiter gestärkt werden, um die geplanten sozialen und ökonomischen Fortschritte realisieren zu können. Die Künstler wiederum sollten durch die Einblicke in die Arbeitswelt auf die sozialen Prozesse der Gegenwart verwiesen werden und sie zum Gegenstand ihrer künstlerischen Überlegungen machen. So erhoffte man sich einen produktiven Regelkreis, in dem ökonomische, soziale und kulturelle Aktivitäten ineinandergriffen und sich gegenseitig verstärkten. Die Trennungen zwischen Intellektuellen und Arbeitern, zwischen Kultur und Arbeit, Überbau und Basis erschienen in dieser Perspektive aufhebbar.

Diese neue Kulturpolitik, die auch die künstlerischen Fähigkeiten der Werktätigen wecken und ihre Potentiale nutzbar machen wollte – »Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich« wurde die Bitterfelder Losung –, griff auf Konzeptionen der zwanziger Jahre

zurück, auf Formen der Produktionskunst, für die vor allem Brecht als Vorbild stand.<sup>4</sup> Ihre Wiederbelebung war in den ersten Nachkriegsjahren, als es einzelne Initiativen von Künstlern gegeben hatte, eher abgewürgt worden.<sup>5</sup> Jetzt, da die ökonomischen Planungen es zu fordern schienen, und überdies der übermächtige theoretische Einfluß von Lukács, der von der Konzeption des »schreibenden Arbeiters« nicht viel gehalten hatte, nachließ – nach seiner Verwicklung in den ungarischen Aufstand wurde auch seine Theorie kritisierbar<sup>6</sup> –, konnte ein neuer Anknüpfungspunkt bei der »Produktionskunst« gesucht werden. Nicht von ungefähr wurde in diesen Jahren auch eine positivere Bewertung der Kunst der »Asso« (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands) gefordert, die eher der Brechtschen Idee einer eingreifenden, einseitig Partei ergreifenden, nicht Lukács' Theorie einer reflektierenden, »allwissenden« Kunst entsprach.<sup>7</sup>

*Die zweite Bitterfelder Konferenz* von 1964 wurde von der Ideologiekommission beim Politbüro des ZK der SED sowie vom Ministerium für Kultur ausgerichtet. Die Ideologiekommission, die bereits 1960 eingerichtet worden war, wurde 1963 mit Kurt Hager als Leiter aufgewertet und übernahm die Funktionen der Kulturkommission.<sup>8</sup> Der improvisierte Charakter der ersten Bitterfelder Konferenz fehlte der zweiten also gänzlich. Der 5. Kongreß des VBKD war ihr in Berlin vorausgegangen, der dem Thema »Die bildende Kunst beim umfassenden Aufbau des Sozialismus in der DDR und die Aufgaben des Verbandes« gewidmet war. Das Politbüro hatte 1963 außerdem mit den Künstlern und Schriftstellern über die kulturelle Situation eingehend beraten.

Auf dem VI. Parteitag waren wichtige Strukturmaßnahmen getroffen worden.<sup>9</sup> Das »Neue Ökonomische System der Planung und Leitung in der Volkswirtschaft« wurde eingeführt, dessen Ziel es unter anderem war, die fachlichen Kompetenzen stärker zur Geltung zu bringen. Die Kultur sollte als ein »Produktionszweig« in diese ökonomischen und sozialen Planungen einbezogen werden.<sup>10</sup> So war das Thema der zweiten Bitterfelder Konferenz die Einführung dieses »Neuen Systems der Planung und Leitung« auch im Kulturbereich. Die Künstler und Schriftsteller sollten zu »Planern und Leitern« umfassender und langfristig angelegter kultureller Veränderungen und Entwicklungen gemacht werden.

Wenn sich auch die Künstler bereits skeptisch über ihre »Bitterfelder« Erfahrungen äußerten und ihre Einbindung in die Betriebe daraufhin eher zurückgenommen als intensiviert wurde,<sup>11</sup> so blieb doch die grund-

sätzliche Funktionsbestimmung der künstlerischen Tätigkeit gegenüber 1959 unverändert: Die Künste sollten Motor und glänzender Spiegel der ökonomischen und sozialen Entwicklungen sein, sich ihnen unterordnen und ihnen zugleich Kraftpotentiale zuführen, indem sie die Perspektiven, Zukunftshoffnungen und adäquaten mentalen Muster für diese gesellschaftlichen Prozesse ästhetisch konstruierten.<sup>12</sup>

Hintergrund dieser kulturpolitischen Zielsetzungen war die technologische Revolution, die im gesamten Ostblock forciert wurde, erkannte man in ihr doch mit Recht das entscheidende Vehikel im Wettkampf mit den kapitalistischen Ländern. Ein Signal des östlichen Vorsprungs war der den Westen nachhaltig beunruhigende sowjetische »Sputnik« gewesen.<sup>13</sup>

In den Wissenschaften schlug sich diese technologische Orientierung in der Einführung und Förderung der Kybernetik nieder, die in diesen Jahren zu einer Art Leitwissenschaft wurde und auch in die Künste hineinwirkte. Georg Klaus sah in der Kybernetik und in der Systemtheorie das moderne Instrumentarium, um die Erkenntnisse des dialektischen Materialismus zu präzisieren und zu aktualisieren.<sup>14</sup> Durch die wirtschaftlichen und technologischen Erfolge dieser Jahre angespornt, entwarfen die Wissenschaftler sozialistische Modelle einer planerischen Beherrschung sämtlicher wirtschaftlicher Entwicklungen, ja der gesamten sozialen und kulturellen Bewegungen, die es zu koordinieren gelte, eine Vision sozialistisch strukturierter, geplanter Lebensverhältnisse, die sich mit der Zukunftswissenschaft der Kybernetik verband und eine große Faszinationskraft entfaltete. Auch in den Künstlerkreisen griff man diese wissenschaftstheoretischen Diskussionen auf, die dazu anregten, eine diesen Perspektiven adäquate ästhetische Sprache zu suchen. Das galt sowohl für die oppositionellen künstlerischen Kreise am Rande des offiziellen Kunstbetriebs<sup>15</sup> als auch für einen bereits weitgehend akzeptierten Künstler wie Willi Sitte. Dessen Leuna-Bilder und sein »Arbeiter am Schalter« sind den zukunftssträchtigen Entwicklungen dieser Jahre auf der Spur und zeugen von ihrer Faszination.<sup>16</sup> Die chemische Industrie in Leuna, in deren Betrieben Sitte künstlerisch arbeitete, gehörte zu den avanciertesten Industriezweigen, wo die Automatisierung der Arbeit am weitesten fortgeschritten war.<sup>17</sup> So wählte er bereits sein Sujet im Sinne des neuen kulturpolitischen Programms. Mit der ästhetischen Sprache, die er in den sechziger Jahren entwickelte, versuchte er der Dynamisierung der Arbeitsprozesse nahezu kommen und die vielseitige intellektuelle Beanspruchung und Beweglichkeit der Arbeiter, die neue Souveränität,

die sie brauchten und entwickelten, strukturell zu erfassen. Seine Anleihen beim Futurismus, der die statischen Konturen von Figuren auflöste, um sie mit ihrem Aktionsfeld amalgamiert, in Bewegungsabläufe verwickelt und in ihnen aufgehend zu begreifen, weisen in diese Richtung.

Die Kunstkritik der DDR, die der Rezeption dieser Kunst das ideologische Maß zu geben hatte, verstand diese künstlerische Faszination von dem Systemcharakter der Arbeit, der in den modernen Betrieben die Vision der Zukunft wurde, meines Erachtens nicht. Sie operierte noch in den achtziger Jahren angesichts dieser Bilder mit den Lukácsschen Kategorien und fragte nach der Individualität der Arbeiter, obwohl sich diese in den abstrakter werdenden Funktionsabläufen eher verlor.<sup>18</sup> Eine Ahnung von dem Schwinden der klassischen »Arbeiterpersönlichkeit«, die Sittes Bilder dieser Jahre durchaus vermitteln, beunruhigte diese Kunstkritik nicht.

## II.

Auch in Westdeutschland gab es in den sechziger Jahren künstlerische Annäherungsversuche an die Arbeitswelt. Hier waren es zunächst ausschließlich die Künstler, die die Initiative ergriffen. Durch linke politische Überzeugungen motiviert, wollten sie mit ihrer Kunst die Perspektiven der Werktätigen propagieren. Die »Werkkreise Grafik der Arbeitswelt«, die sich in der Kooperation mit den Werkkreisen »Literatur der Arbeitswelt« konstituierten – die ihrerseits eine Sezession der »Gruppe 61« waren –, sind hier vor allem zu nennen. Ähnlich wie in den Zirkeln der DDR organisierten sich hier Laien und Berufskünstler und erarbeiteten gemeinsam eine realistische Formensprache, die an den westdeutschen Akademien kaum noch zu lernen war.<sup>19</sup> Im Unterschied zu den DDR-Künstlern, die in den Fabriken die fachlichen und sozialen Kompetenzen zu entdecken suchten, welche die Arbeiter in der Produktion entwickelten, interessierten sich die westdeutschen Maler und Zeichner primär für Ausbeutung und Unterdrückung in den kapitalistischen Verhältnissen, die sie weniger in den Produktionsstätten als im Alltagsleben beobachteten.

Diese Initiativen der Künstler haben vermutlich indirekt auf die Pilotprojekte eingewirkt, die der »Kulturkreis im BDI« in den siebziger Jahren lancierte. Er bot ein Stipendienprogramm für junge Künstler an, die Interesse zeigten, in Industriebetrieben zu arbeiten und mit den dort verwendeten Rohstoffen künstlerisch zu experimentieren.<sup>20</sup> Der »Kulturkreis« erprobte damit in Westdeutschland neue Formen der Künstler-

förderung und zugleich auch der Kunstvermittlung, die ohne das Vorbild der DDR und der »Werkkreise« kaum erdacht worden wären.<sup>21</sup>

Diese Projekte des BDI bewirkten zwar, daß die in den Betrieben arbeitenden Künstler Akzeptanz bei den Werkträgern fanden, doch die Resultate der künstlerischen Arbeit blieben diesen weiterhin fremd. Für die Idee, ein modernes Kunstwerk als Resultat reflektierter Arbeitsprozesse verständlich zu machen – eine Idee, die auf Brecht zurückgeht –, fehlte ein breiter angelegtes didaktisches und kunstpolitisches Konzept. So fanden die Experimente des BDI in den achtziger Jahren schnell ein Ende, als der politische Druck von links nachließ, der zu diesen künstlerischen und kunstpolitischen Versuchen Anlaß gegeben hatte. Die Reintegration der Künste in die Arbeitswelt, die ihre elitäre Selbstreferentialität aufbrechen sollte, war ein Randphänomen geblieben, ohne nennenswerte Wirkung auf den offiziellen Kunstbetrieb.

Doch kaum war die DDR untergegangen, tauchte die Bitterfelder Konzeption erneut auf, wie ein unerledigter Gedanke, dessen Realisierung an der Zeit ist.<sup>22</sup> Die Überlegungen einer Schweizer Industriellengruppe kommen dem Kern dieser Konzeption entschieden näher als die Experimente des BDI in den siebziger Jahren.<sup>23</sup> Mit ihren neuen Überlegungen intendieren sie, die nur äußerliche Verbindung zwischen Unternehmen und Künstlern, über die der BDI bei seinem lediglich mäzenatischen Engagement nicht hinausgekommen war, zu überwinden und die Potentiale der Künste in einem umfassenderen Sinn zu nutzen. Kunst soll nach dieser unternehmerischen Konzeption nicht nur einen Imagezugewinn verheißen, sondern zu einem aktivierenden Faktor der Unternehmenskultur werden. Kunst interessiert folglich weniger als ästhetischer Gegenstand, sondern als Medium oder Katalysator kommunikativer Prozesse. Sie wird damit dem weiten Begriff kultureller Praxis eingeordnet, der in den sechziger Jahren von linken Theoretikern entwickelt wurde: Kultur als eine Organisationsform, die die Individuen befähigt, sich in der Welt zurechtzufinden.<sup>24</sup> Dieser nun von den Unternehmern adaptierte Kulturbegriff ermöglicht eine andere Konzeption von »Kunst im Betrieb« als der noch »klassische« Kunstbegriff, den der BDI seinen Experimenten zugrunde legte. Die hier angestrebte neue Unternehmenskultur setzt die Erkenntnis voraus, daß ökonomische, soziale und kulturelle Prozesse ineinandergreifen, daß wirtschaftliches Handeln auf ein soziales und kulturelles Umfeld, das es verändern will, zugleich angewiesen ist und sich diesem Umfeld und seinen verschiedenen Systemen

angleichen muß, um erfolgreich operieren zu können. Die verschiedenen Lebens- und Produktionsbereiche lassen sich immer weniger getrennt halten, und so liegt es im Interesse eines sich mit seiner Umwelt vernetzenden Unternehmens, einen beidseitigen Austausch in Fluß zu halten. Aufgrund dieser Bedingungen eines modernen Unternehmens, das umweltbewußt operieren muß, können künstlerische Prozesse eine neue Vorbildfunktion gewinnen. Ein kreatives, grenzüberschreitendes Denken mit Verständnis für unterschiedliche Systemzusammenhänge, einen Blick für wesentliche Entwicklungen, den Abbau von Routine und Unbeweglichkeit, so erhoffen es sich die Unternehmer, kann das Beispiel der künstlerischen Arbeit stimulieren. So scheinen die weitsichtigen, zukunftsorientiert planenden Unternehmer die wahren Erben der Bitterfelder Konzeptionen zu werden.

Schon die Bitterfelder Theoretiker hatten künstlerische und industrielle Arbeit gegenseitig transparent und produktiv machen wollen; sie erwarteten eine Horizonterweiterung sowohl der Künstler als auch der Werktätigen und damit langfristig die Überwindung gesellschaftlicher Segmentierungen. Aber während die Theoretiker der SED dabei vor allem ideologische Ziele anvisierten, geht es den westlichen Unternehmern darum, mit Hilfe der Kunst wirtschaftlich hemmende Barrieren bei den Subjekten abzubauen. Dementsprechend wird die künstlerische Arbeit, die, in Analogie zu der Kreativität der Unternehmer, im *Erfinden* von Wirklichkeiten gesehen wird, nur in dieser strukturellen Qualität, in ihrem innovatorischen Charakter, als *bricolage* also, bewertet und geschätzt, nicht als Medium der Reflexion, des konkreten Erkenntnisgewinns und der politischen Zielsetzungen. Beuys, selbstverständlich nicht Sitte, ist hier das erklärte Vorbild. Eine ideologische Abstinenz oder Entgrenzung ist die Bedingung dafür, daß die alte linke Utopie verwirklicht wird, nämlich die Künste in die sozialen und ökonomischen Strukturen der Gesellschaft zu reintegrieren.

## Anmerkungen

- 1 Zur Rolle der Brigaden, zur Kulturpolitik und zum Bitterfelder Weg: Deutsche Geschichte. Bd. 3: Von 1917 bis zur Gegenwart. Berlin 1968, S. 556 f.; Geschichte der Deutschen Literatur. Bd. 11, Literatur der DDR. Berlin 1976, S. 227 ff., S. 245 ff.; Kulturpolitisches Wörterbuch. Berlin 1978, S. 110 ff.; Ullrich Kuhirt (Hrsg.): Kunst der DDR 1960–1980. Leipzig 1983, S. 25 ff.; Lexikon der Kunst. Bd. 1, Leipzig 1987, S. 575 f.; Metzler-Literatur-Lexikon. Stuttgart 1990, S. 57.; Kunstkombinat DDR, zusammengestellt v. Günter Feist. Berlin 1990, S. 38, S. 56 f.; Klaus Staeck (Hrsg.): Kunst. Was soll das? Die 3. Bitterfelder Konferenz. Göttingen 1994; Jörg Roesler: Die Produktionsbrigaden in der Industrie der DDR. Zentrum der Arbeitswelt? In: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (Hrsg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 144–170; Kunstdokumentation 1945–1990 SBZ/DDR. Hrsg. v. Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel. Köln 1996, darin vor allem: Beatrice Vierneisel: Die Kulturabteilung des Zentralkomitee der SED 1946–1964, S. 788–814, und Burghard Duhm: Walter Dötsch und die Brigade Mamai – der Bitterfelder Weg in Bitterfeld, S. 564–574.
- 2 Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 805.
- 3 Vgl. Wolfgang Harichs Memorandum für den Botschafter Puschkin (1956). Abgedruckt in: Siegfried Prokop: Ich bin zu früh geboren. Auf den Spuren Wolfgang Harichs. Berlin 1997, S. 242 ff.
- 4 Vgl. Kunst in die Produktion. Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927–1933. Berlin 1977; Bertolt Brecht: Über die bildenden Künste. Hrsg. v. Jost Hermand. Frankfurt am Main 1983, S. 83 f.
- 5 Das Preisausschreiben von 1949 »Mensch und Arbeit« hatte die Künstler zu einer gegenwartsbezogenen Thematik anregen wollen. Vgl. Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945–49. Berlin 1981, S. 64 f.
- 6 Werner Mittenzwei: Der Realismus-Streit um Brecht. Berlin/Weimar 1978, S. 80 ff., S. 102 ff.; Geschichte der Deutschen Literatur (Anm. 1), S. 225.
- 7 Zu der frühen Auseinandersetzung um die Anerkennung der Asso vgl. Jens Semrau: Keine Asso! Fritz Duda und die »Arbeitsgemeinschaft der in der SED organisierten bildenden Künstler«. In: Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 127–138; Hans Grundigs Stellungnahme von 1957 zur Asso abgedruckt in: Ausst. Kat. Weggefährten, Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten. Berlin 1979, S. 437.
- 8 Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 808.
- 9 Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 808.
- 10 Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 809.
- 11 Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 573 f.
- 12 Das »Konstruieren« neuer Wirklichkeiten gilt als eine positive Qualität der westlichen Avantgarde, ohne daß ihre totalisierenden, um nicht zu sagen totalitären Visionen, die sie dabei entwickelte, groß auf Kritik stießen. Wenn jedoch DDR-Künstler neue Leitbilder erfanden, bewahrt sie dieses Avantgardeverhalten keineswegs vor der neudeutschen Kritik. Vgl. den ressentimentgeladenen und wenig erkenntnisfördernden Aufsatz von Andreas Hüneke: Am Schaltpult. Versuch über Willi Sitte. In: Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 588–563.
- 13 Deutsche Geschichte (Anm. 1), S. 556 ff., 640 ff., 645 ff.
- 14 Vgl. Georg Klaus (Hrsg.): Wörterbuch der Kybernetik. Frankfurt 1969, Bd. 1: Vorwort. Ferner u. a. die Artikel Kybernetik, Systemtheorie. Das Wörterbuch wurde komplett vom Fischer-Verlag übernommen, Zeichen dafür, daß die DDR auf diesem Sektor zeitweilig weiter war als die Bundesrepublik.

- 15 Vgl. Jürgen Schweinebraden: Reflexionen und Beschreibungen einer vergangenen Zeit. Erinnerungen 1956–1980. In: Kunstdokumentation (Anm. 1), S. 676–726.
- 16 Vgl. hierzu Sittes Kommentar in: Ausst. Kat. Weggefährten (Anm. 7), S. 160, Kat. Nr. 169.
- 17 Deutsche Geschichte (Anm. 1), S. 646.
- 18 Ullrich Kuhirt (Anm. 1), S. 27. Es finden sich hier aber auch Hinweise auf den neuen Charakter dieser »Produktionskunst«.
- 19 Eva Petersen: Künstler in der Friedensbewegung. Der Werkkreis Grafik der Arbeitswelten mit der Ausstellung »Grafik gegen Raketen 1962«. In: Jutta Held (Hrsg.): Symbole des Friedens und des Krieges im öffentlichen Raum. Weimar 1998, S. 259–353; Metzler-Literatur-Lexikon (Anm. 1), S. 502 f. (mit Literatur); Karla Fohrbeck: Kunstförderung im internationalen Vergleich. Köln 1981, S. 190 ff.
- 20 Karla Fohrbeck: Renaissance der Mäzene? Köln 1989, S. 210 ff., 218 ff.; Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie (Hrsg.): Preise und Stipendien, Grundsatzstiftungen, Jahrestagungen. Köln 1993. Z. B. wurde 1973 ein Stipendium an Alf Lechner für Linde AG vergeben; 1976 an Claus Bury für Degussa und an Ulrich Rückriem für die August-Thyssen-Hütte; 1977 an Ulrike Rosenbach für Bosch; 1979 an Bernhard Blume für Agfa Gevaert.
- 21 Bertolt Brecht (Anm. 4), S. 116 ff.
- 22 Klaus Staeck hatte bereits 1989 die Idee, eine dritte Bitterfelder Konferenz zu organisieren. Er realisierte sie, faktisch als eine Veranstaltung der SPD, in Bitterfeld 1992. Hier ging es jedoch nicht konkret um die Einbindung der Künste in die Arbeitswelt, sondern um die Frage nach dem politischen und sozialen Engagement der KünstlerInnen nach dem Untergang der DDR. Vgl. die Dokumentation der Tagung: Klaus Staeck (Hrsg.): Kunst. Was soll das? Die Dritte Bitterfelder Konferenz. Göttingen 1994.
- 23 Kunst als Ausdruck der Unternehmenskultur? Innovation und Integration. Basler Beiträge zu Kunst und Wirtschaft. Bd. 1, Basel 1989. Darin vor allem: Peter G. G. Lux: Kulturförderung als unternehmerisches Handeln? (S. 10–23) und Hans U. Bodemann: Joseph Beuys und die Wirtschaft (S. 25–31).
- 24 Vgl. Lux 1989 (Anm. 21), S. 14. Der Autor zitiert eine Formulierung des Europarates.