

10 Wandbilder  
entstehen

1949

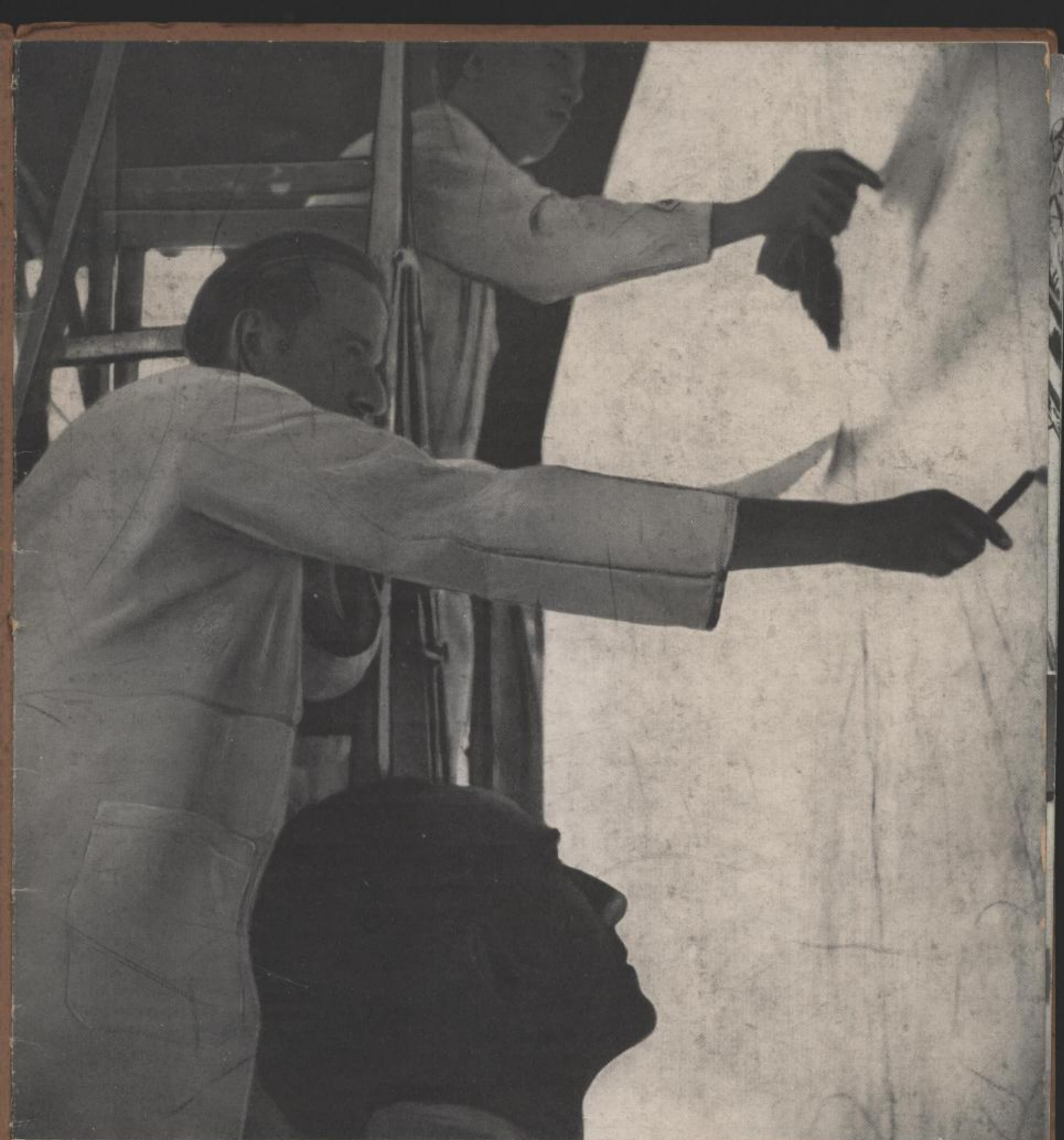
Sächsische

25 | 8<sup>o</sup>

198

Landesbibl.





# 10 WANDBILDER ENTSTEHEN

Po...

Im Rahmen der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 wurde erstmalig der Versuch gemacht, Wandbilder zu zeigen und zur Diskussion zu stellen, die Themen unserer lebendigen Gegenwart, des demokratischen Aufbaus in der Ostzone und des Zweijahrplans zum Inhalt haben. Die Ausstellungsleitung entschloß sich, diese Themen durch Malergruppen – sogenannte Kollektive – in Gemeinschaftsarbeit bearbeiten zu lassen und stellte Mittel und Materialien hierfür zur Verfügung. Es beteiligten sich Berliner, Chemnitzer, Dresdner und Meißner Künstler, die die Arbeiten in den Ateliers der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Dresden durchführten. Wir danken allen, die an der Wandbildaktion Dresden 1949 bei der Planung, Vorbereitung und Ausführung beteiligt waren. Sie taten ihr Bestes. Auch sie arbeiteten im Kollektiv. Die Anregung für das Entstehen dieses Heftes, das den Werdegang der Wandbilder von der Skizze bis zur Fertigstellung zeigt, gab Martin Läuter, Direktor des KWU Ausstellungen und des Ausstellungs-Sekretariats der 2. Deutschen Kunstausstellung.



GERT CADEN

Vorsitzender der Auftragskommission  
für künstlerische Arbeiten im Lande Sachsen

2, 129

Dresden, September 1949

DNA 49, 47/455

1950 III 45



**T**homas Mann gibt in seinem „Dr. Faustus“ an einer Stelle eine hervorragende Darstellung der bürgerlichen Kunst im Spätstadium, der Zeit des äußerlichen und dann auch innerlichen „Kunstbetriebes“.

Der Impresario Saul Fitelberg kommt aus Paris, um den Komponisten Adrian Leverkühn — die Hauptfigur des Buches — zur Aufführung eines seiner Werke zu bewegen. Diese zahlreiche Seiten umfassende Episode der ohne Unterbrechung gegebenen Rede Fitelbergs — vor seinem schweigsamen Auditorium wird sie zu einem Selbstgespräch — ist nicht nur eine bedeutende literarische Leistung. Die Rede ist, trotz der lebendig-

sten subjektiven Weise, in der sie gehalten, eine objektive Darstellung. In der Art, wie eben Thomas Mann realistischer Beschreiber und damit zugleich auch Kritiker der bürgerlichen Gesellschaft ist.

An einer Stelle dieser Rede heißt es dem Sinne nach ungefähr: Ja, aber was ist der Einzelne, wenn es auch andere gibt?

Damit wird in einer sehr subtilen Form das Bewußtsein des Künstlers der bürgerlichen Dekadenz ausgedrückt. Er kann nur wirklich gestalten, wenn er vergißt, daß es noch andere gibt, wenn er sich auf sich selbst zurückzieht — und so auch folgerichtig für sich das Alleinsein, die Einmaligkeit fordert, sie kultiviert.

Diese Bemerkung Fitelbergs ist für unsere Aufgabe — der kurzen zusammenfassenden Darstellung der Arbeit von Malerkollektiven an Wandbildern im Rahmen der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 — sehr interessant, ein Hintergrund, vor dem sich das zu Beschreibende plastisch abhebt, es deutlicher macht.

Das Neue, das wir in Dresden sahen, ist nicht vom Himmel gefallen. Ihm geht eine vierjährige widerspruchsvolle künstlerische Entwicklung in Deutschland voraus. Man kann nicht sagen, daß in den Jahren nach 1945 die künstlerische Situation ohne weiteres die gleiche gewesen wäre wie die, die uns durch Thomas Mann so gut gekennzeichnet scheint. Die neue Entwicklung stand zweifellos unter dem Eindruck der bürgerlichen Kunstentwicklung; sie griff auf künstlerische Ausdrucksformen wieder zurück, die in der Zeit des Faschismus verboten und diskriminiert waren, glaubte aber, allein durch die Übernahme dessen, was durch Hitler zwölf Jahre unterdrückt war, voranzuschreiten. Mit der Zeit hat sich das als ein Irrtum herausgestellt, wenn auch dieser Irrtum noch lange nicht von jedem Künstler erkannt ist.

Während dieser Jahre ging in einem Teile Deutschlands eine große gesellschaftliche Veränderung vor sich. Die Grundlage für eine wirkliche Demokratie, das heißt einer von kapitalistischer Ausbeutung und Unterdrückung freien, wurde in der Ostzone geschaffen. Ein Teil der Produktionsmittel wurde in die Hände des Volkes gegeben, die Boden- und Schulreform durchgeführt. Die große Bewegung der



Aktivisten begann, die die Versorgung der ganzen Bevölkerung mit Nahrungsmitteln und Gebrauchsgütern ohne fremde Hilfe auf schnellstem Wege zum Ziele hat: den Aufbau der Friedensindustrie. Das alles waren Maßnahmen und Vorgänge, deren Bedeutung langsam in das Bewußtsein der breiten Masse der Werktätigen drang. Dieser Niederschlag wirkte wiederum verändernd, vorwärtstreibend auf die Wirklichkeit ein.

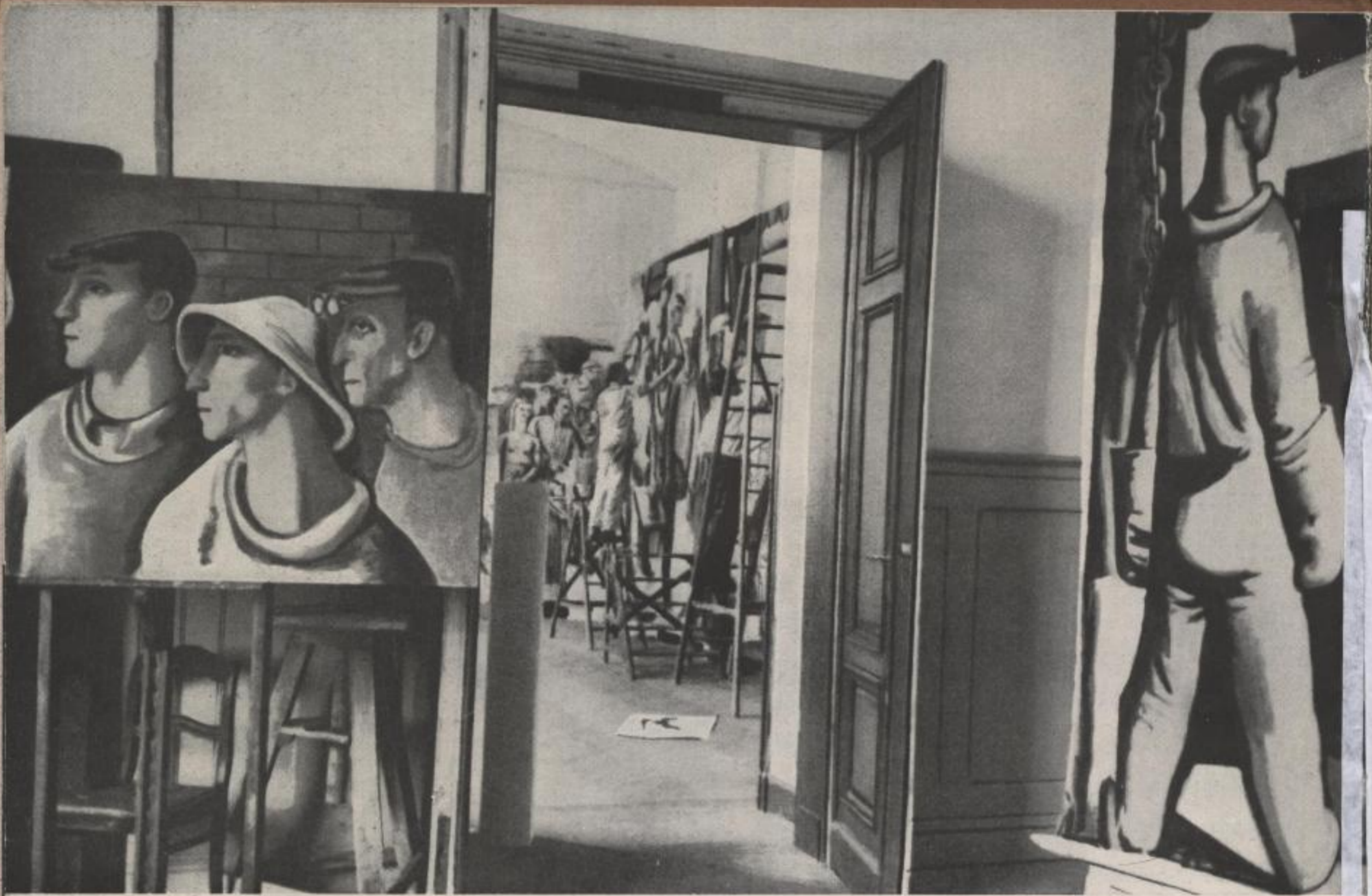
Konnten die Künstler an dieser Entwicklung vorübergehen, sie in ihrer Arbeit ignorieren? Ein Teil der Kritik forderte immer stärker die Auseinandersetzung des Künstlers mit der Wirklichkeit. Es gab Künstler, die dieses alles ernsthaft durchdachten und darangingen, Arbeit zu schaffen, die das Neue zeigen sollten. Trotz mancher unbestreitbaren Fortschritte ist aber bis heute noch alles sehr in der Entwicklung, im Unvollständigen. Die Arbeiten wurden oft abgelehnt und nicht in dem Sinne verstanden und mit der Intensität empfunden, mit der sie geschaffen wurden. Ein wichtiger Faktor hierbei war die auf Grund einer langen gesellschaftlichen Entwicklung — die hier nicht länger betrachtet werden kann — entstandene Einstellung der breiten Masse zu künstlerischen Arbeiten, zur Kunstproduktion überhaupt. Mit diesen wenigen Bemerkungen soll etwas umrissen werden, das in seiner ganzen Kompliziertheit hier nicht dargestellt werden kann.

\* \* \*

Der Gedanke des Künstlerkollektivs ist in Mexiko für bestimmte Aufgaben schon lange verwirklicht, zum Beispiel in der Ausgestaltung offizieller Gebäude durch große Wandbilder, die die gesellschaftlichen Veränderungen zum Thema haben. In der Sowjetunion gibt es das bekannte Kollektiv Kukriniksi für politische Karikaturen, in England arbeitet das Kollektiv Lewit-Him hauptsächlich an Plakaten.

Der Gedanke künstlerischer Kollektivarbeit tauchte auch in Dresden auf, als man begann, die gegenwärtige 2. Deutsche Kunstausstellung vorzubereiten. Es ist heute nicht mehr festzustellen, wer dieses Wort zuerst in die Debatte warf. Es ist auch unwichtig. Im Grunde ist es die gleiche kollektive Erscheinung wie die spätere





Realisation, über die wir hier schreiben. Der Gedanke wurde als neu empfunden, als Möglichkeit. Über den Wert, den Erfolg bestanden teilweise Zweifel und Unsicherheit. Können überhaupt starke künstlerische Persönlichkeiten zusammengehen, ohne daß Brüche und grundsätzliche Meinungsverschiedenheiten in formalen Fragen entstehen? Wird nicht das künstlerische Niveau des einzelnen herabgedrückt, das Ganze zu einem Zwitter ohne Kraft und Überzeugung — eben Handwerk und nicht Kunst?!

Doch man war optimistisch. Die Bildung von Kollektiven für Wandmalerei wurde begonnen, die Aufträge wurden erteilt, die Themen gewählt. An Berlin, Chemnitz, Meißen ergingen Einladungen, Dresdner Künstler — insbesondere die Gruppe „Das Ufer“ — beteiligten sich in starker Zahl. Die Künstler griffen den Gedanken auf, gingen zu Studienzwecken in die Betriebe, die die Grundlage für das Thema ihrer Arbeit bildeten. Später kamen sie nach Dresden, wo ihnen Atelierräume, große Holzfaserverplatten, Materialien zur Verfügung gestellt wurden. Die materielle Sicherstellung war gewährleistet, in gewöhnlichen Zeiten eine Selbstverständlichkeit, jetzt aber eine schwierige und wichtige Frage. Für viele Künstler war dieser Auftrag nicht nur eine interessante künstlerische Aufgabe, er war für eine bestimmte Zeit eine materielle Grundlage, die sich noch verbreitern wird, wenn das transportable Wandbild einen Käufer findet.

Die Themen, die den Kollektiven zur freiwilligen Auswahl gestellt wurden, lauteten zum Beispiel: Stahlwerk



Riesa, Großkraftwerk Hirschfelde, Jugendberufsschulung, Meißner Keramik usw. Die Lösung dieser Aufgabe und die Wahl der Technik der Ausführung war den Malergruppen überlassen, die vorgelegten Entwürfe wurden durch die künstlerische Leitung der Ausstellung beurteilt.

Die Wege vom gestellten Thema bis zum Entwurf, der die Grundlage für die Arbeit an der Wand gab, waren verschieden. Entweder wurden von allen Mitgliedern des Kollektivs Entwürfe gemacht, von denen der beste gemeinsam durchdiskutiert und angenommen wurde, oder aber aus allen Entwürfen wurden die besten Elemente herausgenommen und zu einem neuen Entwurf verarbeitet, der teilweise auch dann noch — während der Arbeit — Veränderungen unterlag. Ebenso verschieden waren die Arbeitsprozesse. In einem Kollektiv wurde die Arbeit geteilt. Malerei, Zeichnung, technische Richtigkeit wurden einzeln durchgeführt. Im allgemeinen aber wurde gemeinsam, sozusagen übereinander, gearbeitet, und ohne Zweifel wurden so gute Resultate erzielt. In der Mehrzahl bildeten drei Künstler ein Kollektiv, bis auf zwei Ausnahmen. In einem von diesen arbeitete ein Professor gemeinsam mit seinem Schüler. Wenn auch hier das natürliche Übergewicht des Lehrers bestand, war trotzdem das gewohnte Verhältnis Lehrer — Schüler aufgehoben und ein neues weiteres Verhältnis entstand, bei dem der junge Mitarbeiter, wie er sagte, sich viel besser entwickelte, mehr lernte. Die Frage der eigenen Entwicklung, der künstlerischen Vervollkommnung, wurde überhaupt schon nach den ersten Worten, die man mit den Kollektiven wechselte, erwähnt und hervorgehoben. Einmal wurde gesagt: In diesen drei Monaten sind wir drei Jahre vorangekommen.

Alle Künstler waren grundsätzlich mit der Zusammenarbeit, mit den dabei unumgänglichen Auseinandersetzungen einverstanden. Wie aber sah es in der Praxis aus? Gab es keinerlei Unstimmigkeiten, keine Schwierigkeiten? Ja, es gab Schwierigkeiten. Zu den Objekten gehörte für viele das Problem der Wandmalerei überhaupt. Andere Aufgaben sind hier zu lösen als im Tafelbild, die wichtigste, von allen vorher erkannt, die Eigengesetzlichkeit der Wand, die

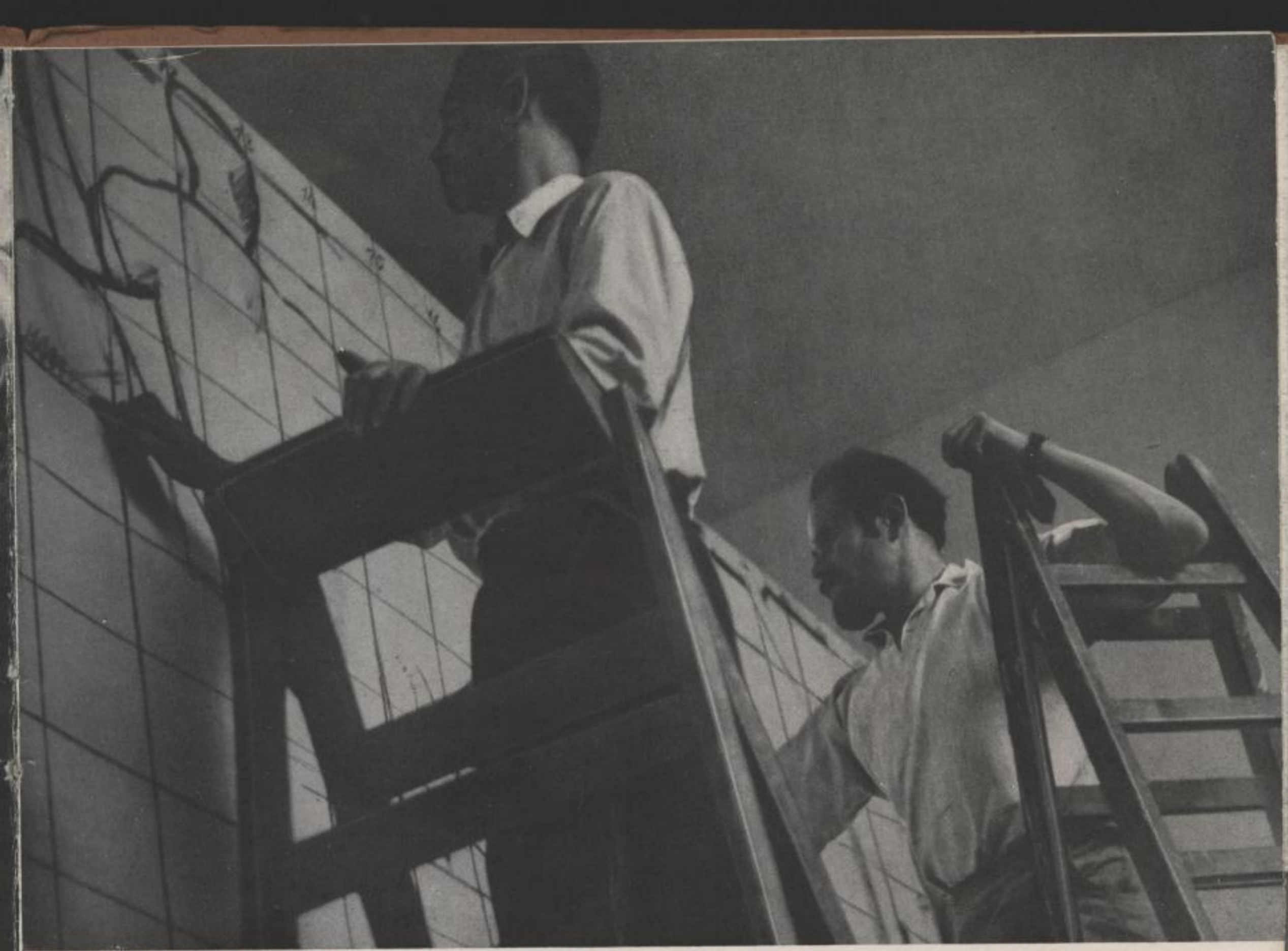




im allgemeinen die Flächenlösung fordert. Dies ist ein Problem, das schon für einen einzelnen Künstler, der erstmalig an die Aufgabe der Wandmalerei herangeht, eine Reihe von formalen Auseinandersetzungen mit sich bringt. Mußte es nicht hier dadurch kompliziert werden, daß die ungewohnte Zusammenarbeit, das Aufeinandereinstellen hinzukam?

Erstaunlicherweise war das nicht der Fall.

Bei einem der Kollektive gab es ernsthafte Schwierigkeiten, die zu der Ansicht führten, daß Kollektivarbeit eine gewisse Behinderung bedeute, zumindest sehr problematisch sei. Es waren sehr beharrliche Charaktere, die auch künstlerisch verschiedene Ansichten hatten: es handelte sich hier um den Gegensatz von einer zum Abstrakten tendierenden Kunst und einer mehr gegensätzlichen Malerei. Die gute, teilweise begeisterte, ja besessene Zusammenarbeit der anderen Kollektive war aber nun nicht etwa darauf zurückzuführen, daß eine Unterordnung stattfand, in dem Sinne, daß eine Meinung widerspruchlos angenommen wurde. Es fand eben ein Austausch, eine Ergänzung, eine Verständigung statt. Auch die Befürchtung, die man haben könnte,



daß künstlerische Reife und Eigenwilligkeit in Form, Farbe und Anschauung, die schon gefestigt sind, nicht mehr veränderlich seien, ist falsch. Den Beweis dafür lieferte ein Kollektiv, dessen Künstler sehr beachtliches Niveau haben, zugleich aber auch in ihrem Stil, ihrem Temperament nicht nur verschieden, sondern geradezu gegensätzlich sind. Verbunden waren sie durch die politische Klarheit und Überzeugung, durch den Willen, etwas zu schaffen, durch die menschliche Sympathie, nicht aber zuletzt durch das Erlebnis in den Betrieben und Werken. Sie entwickelten gemeinsam etwas Neues im Ausdruck, was sehr beachtlich ist.

Ein interessantes künstlerisches Problem für das realistische Wandbild tauchte in einem besonderen Falle auf. Im allgemeinen waren die gestellten Aufgaben schon durch das Thema von einer gewissen Dynamik erfüllt; sie waren also — zumindest theoretisch — verhältnismäßig leicht herauszuarbeiten. Der Realismus fordert keine Schilderung, keine naturalistische Abmalerei, keine Gebrauchsgrafik, sondern er fordert die Vertiefung, die umfassende und lebendige Darstellung. Wenn also zum Beispiel Arbeitsvorgänge der optischen Industrie, wie hier „Feinmechanik bei Zeiß Ikon“, künstlerisch gestaltet werden sollen, Vorgänge





also, die äußerlich sehr wenig Energieaufwendung, wenig Dimensionen und sonst Bemerkenswertes haben, muß der Künstler in diesem Falle nicht mit sehr formalen Mitteln arbeiten? Und wie weit nähert er sich damit dem dekorativen Wandbild? Ein Kollektiv hat sich bedenkenlos auf diesen Weg begeben: in der Darstellung „Textilindustrie“. Es entstand etwas sehr Interessantes.

Die Diskussion spielte in allen Kollektiven eine wichtige Rolle. Sie war nicht nur ein Verfahren, um etwas festzustellen, festzulegen. Die Pflicht, eine Änderung in der Komposition, in der Farbgebung oder den Vorschlag dafür erklären und begründen zu müssen, zwang jeden Künstler zur Selbstkontrolle, zum bewußten Handeln. Im allgemeinen gilt noch die Auffassung, das Hauptmerkmal des künstlerischen Schaffens sei die Intuition, etwas Unerklärbares und „bewußtes Handeln“ habe mit einer echten künstlerischen Arbeit wenig zu schaffen. Natürlich hat der plötzliche Einfall, die Explosion einer ganzen Reihe von Gedanken große Bedeutung. Allerdings ist ihr Zustandekommen weniger mystisch, als man denkt. Gute künstlerische Arbeit, Hervorragendes, kann auch ganz bewußt entstehen, das bewußte Denken — gesellschaftliches Denken — kann eine Arbeit vertiefen, vergrößern.

Ein Beispiel sind diese zehn Kollektive. Es wäre falsch, ihre Bedeutung, ihren künstlerischen Wert zu überschätzen. Man darf nicht vergessen, daß es ein Anfang war, daß nur eine relativ kurze Zeit — etwa drei Monate — zur Verfügung stand. Wir hatten vorher festgestellt, daß trotz aller Bemühungen, die gesellschaftlichen Veränderungen künstlerisch zu gestalten, das heißt nicht nur ein Thema zu malen, noch im Versuch steckenblieben. Diese Kollektivarbeit für die 2. Deutsche Kunstausstellung ist ein größerer Schritt nach vorwärts. Prozesse der Umsetzung gesellschaftlicher Veränderungen ins Emotionelle, zum künstlerisch umfassenden Ausdruck — zum neuen Stil — sind nicht in drei oder fünf Jahren abgeschlossen. Man hat bisher immer ganz erheblich längere Zeiträume dafür gebraucht, deswegen sind alle Diagnosen sehr vorsichtig zu stellen. Trotzdem muß man auf das Ziel losgehen, selbstverständlich, man kann nicht stehenbleiben. Die Forderung, den





neuen Inhalt zu gestalten, ist nicht eine Parole, ein Spruchband, etwas rein Propagandistisches. Diese Forderung ist nicht — wie oft behauptet wird — im Grunde der Kunst feindlich, zu heftig für sie, zu laut, zu hart. Sie ist im Gegenteil im tiefsten Interesse des Künstlers, der Kunst.

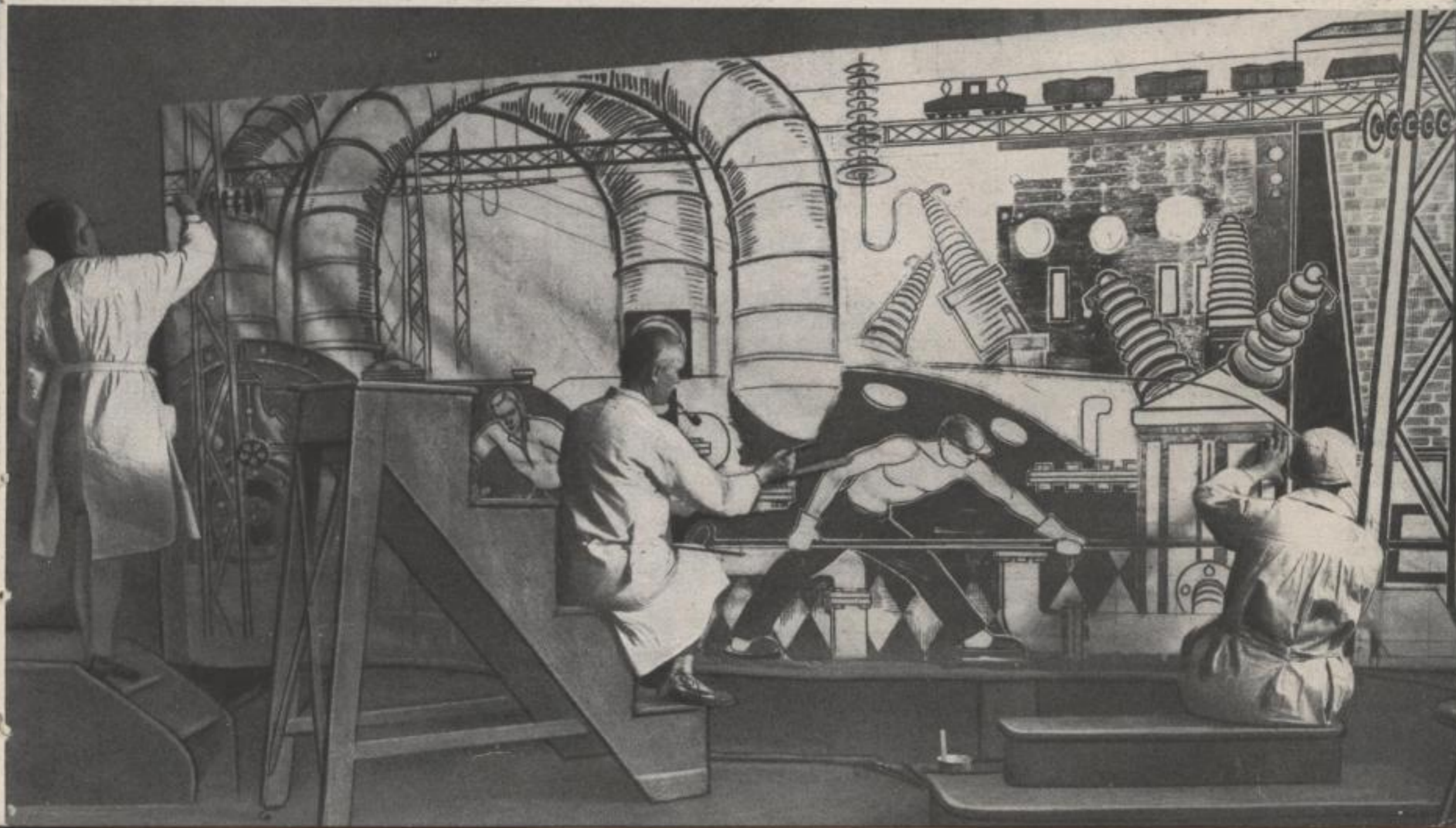
Die bürgerliche Gesellschaft kann keine neue Kunst, keine große Kunst mehr hervorbringen, so gern sie dies auch möchte. Die große Epoche der modernen französischen Malerei geht ihrem Ende zu. Das Hauptmerkmal der letzten Jahrzehnte war das Ausschöpfen der Extreme, ihre Gestaltung. Die Klaviatur ist nun zu Ende, ist ausgespielt, klingt nicht mehr. Hier kann man sich nur noch wiederholen und wiederholt sich auch. Die neue Kunst wird von denen geschaffen werden, die den Weg zur neuen Gesellschaft gehen, den neuen Inhalt künstlerisch gestalten. Durch diese zehn Kollektivbilder ist unter Verzicht auf Intuition, auf das Abwarten, in harter, bewußter Arbeit etwas entstanden, das — im Großen gesehen — einen ersten breiten Erfolg in der Frage der künstlerischen Gestaltung der gesellschaftlichen Veränderung, in der Frage des Realismus darstellt. Ein Erfolg. Kein Höhepunkt und auch noch keine Vollendung. Noch gibt es Mängel. Aber es gibt auch etwas anderes: eine starke Begeisterung für die Arbeit, ein Ringen, ein Kämpfen um sie. Es gab keinen Arbeitsbeginn und keinen Schluß, die Arbeit war immer gegenwärtig, die Auseinandersetzung

mit ihr. Es gab auch keinen Sonntag. Und es war auch kein Auftrag, wie man das Wort versteht, es war eine sehr persönliche Sache.

Hier ist etwas entstanden durch Mut, durch neue Gedanken, durch gemeinsame Arbeit. Der Schatten der Lähmung, der noch vielfach und dicht über der deutschen Kunst liegt — wer bei der Jurierung zur 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden anwesend war, kann das bestätigen —, ist zurückgedrängt.

Das Wandbild des Berliner Kollektivs wird eines der stärksten sein, soweit man es, da diese Zeilen noch in der Zeit seiner Entstehung geschrieben werden, beurteilen kann. Dies ist nicht zufällig, auch nicht nur eine Frage der persönlichen künstlerischen Qualität. Auch nicht nur darauf zurückzuführen, daß in Berlin im Bahnhof Friedrichstraße schon ein Wandbild von einem der Künstler entstanden ist, also eine Frage der Erfahrung. In gewisser Hinsicht ist dieses Bild ein Ergebnis der Diskussion um Formalismus und Realismus, die in der Berliner Parteiorganisation der SED sehr breit und oft sehr scharf geführt wurde und nicht nur auf Berlin beschränkt blieb.

Inzwischen ist einige Zeit vergangen. Die Hitzigkeit hat nachgelassen, wenn auch nicht die grundsätzliche Auseinandersetzung mit den diskutierten künstlerischen Fragen und Argumenten. Sie tauchte bei der Entstehung des Wandbildes immer wieder auf, wurde so fruchtbar. Die individuellen Ausdrucksformen haben sich bei dieser Gemeinschaftsarbeit abgeschliffen, auch bei den anderen Kollektiven ist das mehr oder weniger festzustellen. Der geschaffene eigene Stil — in manchen Fällen ein Hemmnis für die Entwicklung einer realistischen Kunst — hat sich in der gemeinsamen Arbeit zu einer neuen Form gewandelt. Bedeutet





dies aber wirklich eine Weiterentwicklung, eine Vertiefung des Künstlerischen, ist es nicht vielmehr eine Verflachung? In der Tat, es ist eine Verflachung — des Individualismus, aber nicht der Individualität. Es ist der Verzicht auf die überspitzte, subjektivistische Interpretation des Lebens, jener Haltung, die Thomas Mann in seinem großen Werk, das wir zitierten, darstellt und ihr tragisches Ende zeigt. Es ist die Annäherung an die objektive Wirklichkeit. Nicht die Vermassung setzt hier ein, sondern ein im Grunde humanistischer Gedanke, weil er die Wirklichkeit und das Leben sucht, die Kraft der Veränderung des Lebens und der Gesellschaft. Die Verschiedenheit der vorliegenden Bilder zeigt, wie wenig dabei eine Universalform entsteht. Wenn nach dieser gemeinsamen Arbeit das eigene Schaffen wieder einsetzt, wird man noch besser als jetzt beobachten können, daß die Kollektiv-



arbeit unbedingt ein künstlerischer Gewinn war. Auch bei den neben der Wandbildarbeit und im Zusammenhang mit ihr entstandenen Radierungen und Lithografien, die verschiedene Künstler anfertigten, zeigt sich schon klar diese Veränderung.

Die Perspektive, die sich mit diesen Kollektivarbeiten für das Wandbild und sicher auch für das Plakat eröffnet, wird sich erst voll entfalten und voll realisieren können, wenn mehr als bisher Aufträge vergeben werden und — eine künstlerische Frage — die enge Zusammenarbeit zwischen Malerei und Architektur wiederhergestellt ist. Auf Grund der Umstände war es diesmal kein Fehler, daß man an den Wandbildern arbeitete, ohne den für sie bestimmten Raum zu kennen; an sich eine der ersten Voraussetzungen der Gestaltung eines Wandbildes, allein schon wegen der Lichtverhältnisse.

Es ist eine Tatsache, daß trotz mancher ernsthaften Hilfe und trotz des großen Verständnisses für die Arbeit des Künstlers in der Ostzone Deutschlands viele noch mit großen materiellen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Daß dies fördernd sei für ihre Arbeit, da alle großen Künstler Not gelitten haben — dieses Bild des Spitzwegschen Poeten in der Dachkammer ist dumm und falsch. Die Erteilung von Aufträgen und Bereit-

stellung von Mitteln — so wie es die Ausstellungsleitung der 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 in Dresden unternahm — war sehr wichtig und sollte für die Zukunft wegweisend sein. Wenn die Gesellschaft dem Künstler die materielle Grundlage gibt, wird manche Unsicherheit von ihm fallen. Das Bewußtsein des Bündnisses zwischen Intelligenz und Arbeiterklasse wird sich in ihm festigen, wird ihm neue Kraft verleihen und so seine Arbeit für die Gesellschaft beeinflussen.

Die Kollektivaufträge, ihre Durchführung, waren ein Versuch. Er ist gelungen. In mancher Hinsicht war es noch Fingerübung, konnte auch nicht anders sein. Die Bewältigung der völlig neuartigen Themen ist ungleich gelungen, manches haftet noch zu sehr in der einfachen Darstellung. Und doch — alle Künstler sind vorwärtsgekommen, haben sich entwickelt. Man sollte sorgfältig darauf achten, daß die Erfahrungen und daß die Erfolge der ersten großen Kollektivaufträge in Deutschland nicht verlorengehen.

Das ist sehr wichtig.

Herman Müller



#### BERLIN

Prof. Horst Stempel „Metallurgie Hennigsdorf“  
 Prof. Arno Mohr  
 René Graetz Seite 2, 3, 4, 8-9, 11

#### CHEMNITZ

Rudi Gruner „Textil Chemnitz“  
 Willy Wittig  
 Hans Rudolph Umschlag, Seite 3

#### DRESDEN

Alfred Hesse „Stahlwerk Riesa“  
 Heinz Hamisch  
 Rolf Krause Seite 5 unten, 15, 17 oben  
 Erich Gerlach „Jugend-Berufsschulung“  
 Kurt Schütze Seite 10, 14  
 Prof. Max Erich Nicola „Feinmechanik Zeiß Ikon“  
 Jürgen Seidel Seite 10 oben

Fritz Tröger „Großkraftwerk Hirschfelde“  
 Willy Illmer  
 Siegfried Donndorf Seite 13

Willy Wolff „Reichsbahn-Ausbesserungs-  
 werk“  
 Karl Erich Schäfer  
 Paul Sinkwitz Seite 12

Max Möbius „Maschinen-Ausleihstation“  
 Friedrich Skade Seite 5 oben

Hans Christoph „Kohle, Paul-Berndt-Schacht“  
 Martin Hänisch  
 Werner Hofmann Seite 17 unten

#### MEISSEN

Rudolf Bergander „Keramik Meißen“  
 Walter Meinig  
 Franz Nolde Seite 7, 16

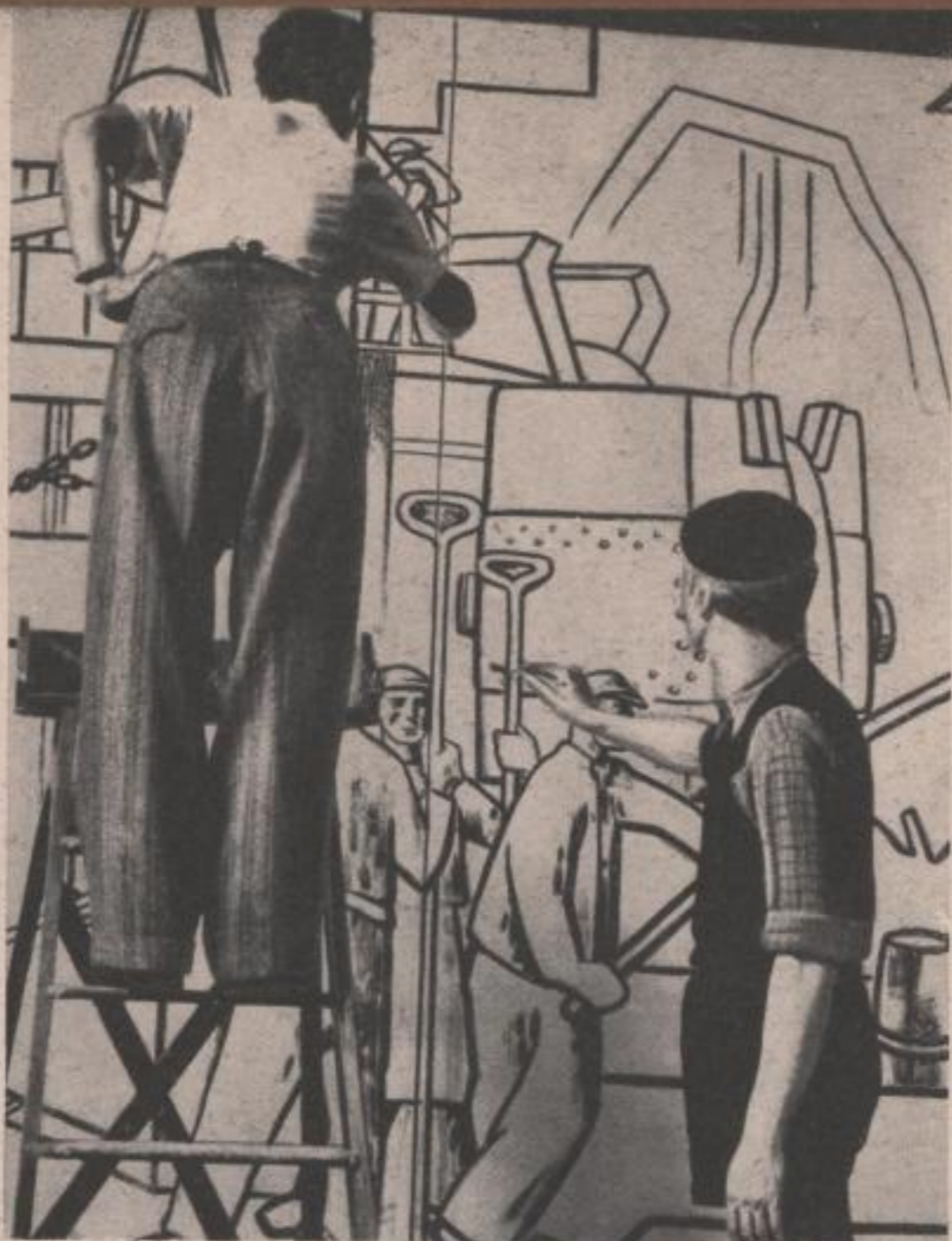


**FOTOS:**

Pan Walther: Titelbild, Seite 1, 6, 7, 11, 13, 14, 16, 17 oben, Rückseite

Dresdner Bilderdienst: Seite 2, 3, 4, 5, 8-9, 10, 12, 15

Frost: Seite 17 unten





Verantwortlich: Gert Caden • Gesamtgestaltung: Gert Caden und Peter Palitzsch

Text: Herman Müller, Berlin, Redaktion „Vorwärts“

(D01) Sachsenverlag, Druckerei- und Verlags-Gesellschaft mbH., Dresden N 23, Riesaer Straße 32 949 D-10 272

25. Nov 1877

17. Okt. 1878

Heinze

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

02. Dez. 1998

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0235238

