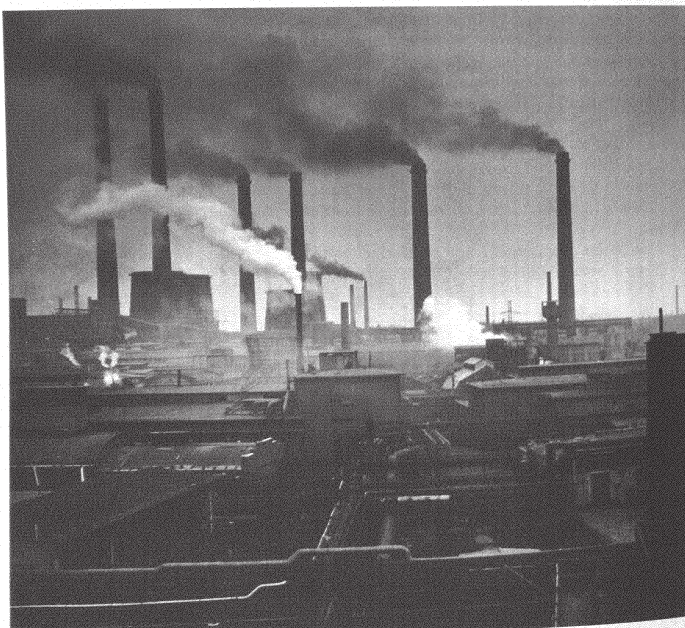


Walter Dötsch und die Brigade Mamai – der Bitterfelder Weg in Bitterfeld

Burghard Duhm

„Menschen unserer Zivilisationsstufe sind zum Malen, zum Zeichnen, Singen und Musizieren, zum Versprechen und Dichten selbstverständlich vorbereitet. Daß diese Fähigkeiten bei der überwiegenden Zahl der Menschen eingeschrumpft sind und gar nicht zur Entwicklung kommen, ist ein Produkt der kapitalistischen industriellen Entwicklung. Aber das kommt sehr bald wieder! Und nur auf dieser Linie sind auf die Dauer in Zukunft die großen Probleme der Künste zu lösen.“ Alfred Kurella¹

Bitterfeld,
Elektrochemisches
Kombinat in den
50er Jahren
Foto: Horst Jentzsch



1. Ankunft in Bitterfeld

Der Maler und Zirkelleiter Walter Dötsch schrieb 1961 in einem Kommentar zu seinem dritten Gruppenbildnis der Brigade Mamai, daß es ihn schon immer zur Gestaltung des Menschen gedrängt habe.²

In diesen Jahren war solch ein Satz kulturpolitisch sehr konform, ging es doch mit dem Programm des „Bitterfelder Weges“ um die Erziehung sozialistischer Persönlichkeiten und deren vollständige Entfaltung. Walter Dötsch befand sich, als er die Arbeiten zur Brigade Mamai schuf, schon seit 10 Jahren auf dem Weg, der nach der 1. Bitterfelder Konferenz 1959 „Bitterfelder Weg“ genannt und zu einem kulturpolitischen Ideal und Dogma der staatlichen Kulturpolitik der 60er Jahre wurde.

1 Zit. n. Georg Kaufmann: Mehr Aufmerksamkeit unseren Volkskünstlern, in: Bildende Kunst 1959, H. 10, S. 698-704.

2 Vgl. Walter Dötsch: Gedanken zu einem Bild, in: Bitterfelder Kulturkalender, Bd. 6, Bitterfeld 1961, S. 6.

3 Wolfgang Hütt: Walter Dötsch. Malerei und Grafik, Faltblatt zur Ausstellung vom 17.8. bis 9.9.1984 in Bitterfeld.

4 Ebenda.

5 Die „Gewerkschaft 17“ wurde 1945 auf Initiative des ehemaligen Mitglieds der proletarisch-revolutionären „Hallischen Künstlergruppe“, Richard Horn, gegründet. Gemeinsam mit der Künstlergemeinschaft „Die Fähre“ trat die Gewerkschaft von Anfang an für eine engere Verbindung von Kunst und Arbeitswelt bzw. Künstlern und Arbeitern ein. 1949 ging „Die Fähre“ in der „Gewerkschaft 17“ auf.

Walter Dötsch:
Zwei Profilköpfe
gegeneinander,
unsign., um 1950
Stiftung Bauhaus
Dessau
Foto: Sebastian Kaps



Walter Dötsch:
Landarbeiterinnen,
1950
Schloß Bernburg
Foto: Burghard Duhm



6 Der 1947 gegründeten Künstlergemeinschaft „Die Fähre“ gehörten u.a. die Künstler Albert Ebert, Fritz Freitag, Karl Erich Müller, Otto Müller, Herbert Lange, Willi Sitte, Meinolf Splett an. 1947 führten sie an der Burg Giebichenstein die erste (und letzte) jurystreie Kunstausstellung des Landes Sachsen-Anhalt durch. An der Ausstellung waren Berufs- und Laienkünstler beteiligt. Ein Jahr später arbeiteten sie im Eislebener Bergbaurevier und organisierten als Ergebnis dieser Auseinandersetzung mit der Industrie- und Arbeitswelt die Ausstellung „Das Werk“ in Halle und einige Wochen später unter dem Titel „Der Berg- und Hüttenmann“ im Eislebener Haus der Jugend. In Folge dieser noch recht wenig beachteten Ausstellung wurde von Herbert Lange und Otto Wittke eine Diskussion in den Leuna-Werken über die gezeigte Kunst initiiert. Gemeinsam mit der Werkvolkshochschule kam es im Februar 1949 zur Sammlung einer festen Gruppe von Laienkünstlern des Werkes. Damit war der erste Zirkel geboren, dessen Leiter Herbert Lange wurde. Vom 8. bis 30. Oktober 1949 veranstaltete dieser Zirkel mit den eigenen Arbeiten eine Ausstellung, die 8000 Besucher zählte. Durch die Ausstellung wurden weitere Zirkelgründungen angeregt. Walter Dötsch wurde schon einige Wochen später Zirkelleiter und griff damit als erster die Anregungen von Herbert Lange auf. Vgl. Ingrid Schulze: Kunst in Halle zwischen 1945 und 1950. Halle 1986.

Bevor Walter Dötsch diesen Weg ging, hatte er 1931/32 an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau bei dem ehemaligen Bauhaus-Meister Oskar Schlemmer studiert, der dort seinen im Bauhaus Dessau abgebrochenen Kurs „Der Mensch“ unter dem neuen Titel „Raum und Mensch“ lehrte und der in Breslau wieder zur Malerei zurückgekehrt war, insbesondere zum Aquarell.

Zwischen dem Studium, das Walter Dötsch wegen der Weltwirtschaftskrise und der Schließung der reformpädagogischen Akademie beenden mußte, und der dramatischen Flucht aus seiner schlesischen Heimat lagen Jahre, die er als Dekorationsmaler verbracht und sich autodidaktisch künstlerisch weitergebildet hatte. Vor allem widmete er sich dem Aquarell, was ihm später in der DDR den Ruf einbrachte, die „Technik der Wasser-malerei meisterlich zu beherrschen“.³

Im Frühjahr 1945 kam er mittellos und gesundheitlich zerrüttet mit Frau und Kind in Bitterfeld an und stand

mit 36 Jahren vor einem privaten und beruflichen Neuanfang. Zunächst arbeitete er in seinem erlernten Handwerksberuf als Dekorationsmaler und bildete Lehrlinge aus. Die zwischen 1945 und 1950 entstandenen und z.T. bei den Kunstausstellungen des Landes Sachsen-Anhalt gezeigten Bilder weisen auf eine Auseinandersetzung mit „seinem bis in das eigene hohe Alter hinein verehrten einstigen Lehrer Oskar Schlemmer“ hin.⁴ Arbeiten wie „Die Erschöpften“, „Der Müde“, „Der Sinnende“ drücken auch sein Ringen mit einer Umwelt aus, die schon von unübersehbaren Wunden einer einhundertjährigen Industrialisierung bzw. fünfzigjährigen Chemisierung geprägt war. In dieser Hochburg der industriellen Arbeit entstanden schon unmittelbar nach dem Krieg die ersten Ansätze zur Wiederbelebung der betrieblichen kulturellen und künstlerischen Arbeit. In Wolfen bildete sich 1946 eine Gemeinschaft von Angestellten und Arbeitern der Agfa-Filmwerke, die sich wöchentlich zur gemeinsamen künstlerischen Arbeit traf und 1949 unter dem Namen „Kollektiv für Malen und Zeichnen“ die erste Laienkunstausstellung durchführte. 1949 übernahm Walter Dötsch auf Vorschlag der „Gewerkschaft 17 (Kunst und Schrifttum)“ Halle,⁵ die personell und gedanklich eng mit der Künstlergruppe „Die Fähre“⁶ verbunden war, diese Gruppe.

Ein Jahr später wurde er Leiter eines weiteren Zirkels in Bitterfeld. Schon in den ersten Jahren avancierten die beiden Zirkel vor allem wegen des hohen und akademisch orientierten Niveaus, das Walter Dötsch einbrachte, zu den führenden Zirkeln für bildkünstlerisches Schaffen. Walter Dötsch war und blieb bis zu seinem Tod gleichermaßen Maler und Lehrer bzw. Zirkel-Leiter. Nicht zuletzt wegen der von der staatlichen Kulturpolitik mit aller Gewalt betriebenen Durchsetzung des Sozialistischen Realismus kam es in dieser Zeit auch für Walter Dötsch zu einem Bruch mit seinem bisherigen, an Oskar Schlemmer orientierten künstlerischen Werk. Die beiden 1950 entstandenen Bilder „Landarbeiterinnen“ und „Zwei Profilköpfe gegeneinander“ stehen als eindrucksvolles Zeugnis für diesen Bruch.

Durch den Abschluß des Werkvertrages 1952 mit dem Elektrochemischen Kombinat und 1953 mit der Agfa-Filmfabrik Wolfen war seine enge Verbindung mit der Industrie in Bitterfeld/Wolfen beschlossen und seine soziale Existenz als Künstler gesichert. In dem acht Punkte umfassenden Freundschaftsvertrag mit der Filmfabrik Wolfen steht in der Präambel: „Unsere Künstler haben die große Aufgabe, realistische Kunstwerke zu schaffen, solche Werke, die dem Leben voraussehen und die Menschen begeistern. Das bedeutet aber, daß sie die Probleme des Sozialismus kennen und ständige Verbindung mit den Werktätigen halten, um sich



Walter Dötsch:
Landschaft mit
Weide, undatiert
Schloß Bernburg
Foto: Burghard Duhm

Abb. rechts:
Walter Dötsch (links)
und Bernhard Franke
(Mitte), 50er Jahre
Foto:
Hildegard Dötsch



zum sozialistischen Realismus durchzuringen. Wir fühlen uns verpflichtet, dabei besonders den Künstlern unserer näheren Heimat Unterstützung und Hilfe zu geben und schließen deshalb mit dem freischaffenden Kunstmaler und Graphiker, dem Kollegen Walter Dötsch, folgenden Freundschaftsvertrag ab.⁷ So war es naheliegend, daß Walter Dötsch 1959 angesprochen wurde, den Kontakt zur Brigade Mamai aufzunehmen und sich mit ihr künstlerisch auseinanderzusetzen.

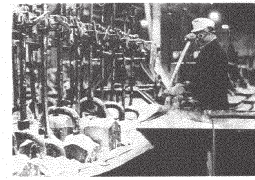
Doch bevor es soweit war, gab es noch gesellschaftspolitische Markierungen, die die Euphorie des Jahres 1959, dem Jahr der 1. Bitterfelder Konferenz, erklärbar machen,⁸ wobei vor allem das Chemieprogramm und der Aufruf der Brigade Mamai kulturpolitische Optionen bzw. Schnittstellen deutlich erkennen ließen.

Ende 1958 wurde das Chemieprogramm in Leuna, unweit von Bitterfeld, mit dem Versprechen verabschiedet: „Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit“. Die Produktion des Schönen (im Sozialismus) sollte durch den Gleichklang von industrieller und künstlerischer



Brigade Mamai 1959
Foto: Chemie-GmbH
Bitterfeld

Arbeit möglich werden. Und in der Tat war der Anfang hoffnungsvoll. Das innenpolitische Klima war trotz der enormen Auswanderungen⁹ zum einen durch eine konsumfreundlichere Wirtschaftspolitik und zum anderen durch die rücksichtslose Unterdrückung der Opposition beruhigt worden. Es kam zu einem wirtschaftlichen Aufschwung, da die Reparationszahlungen und die Handelsschranken innerhalb des Rates für gegenseitige Wirtschaftshilfe (RGW) weggefallen waren. Der Slogan hieß: „Überholen ohne einzuholen“. Die DDR-Führung hatte das Ziel formuliert, nach dem die DDR bis 1961 im Pro-Kopf-Verbrauch an allen wichtigen Lebensmitteln und Konsumgütern die BRD erreichen und damit die Überlegenheit der DDR beweisen sollte. Dieser erhoffte Modernisierungsschub wiederum sollte den Werktätigen Arbeitszeitverkürzungen und damit mehr Freizeit bescherten, so daß dem geistigen und künstlerischen Bereich sowohl qualitativ als auch quantitativ mehr Gewicht gegeben wurde. In diesem Kontext ist die Bedeutung des Aufrufes der Brigade Mamai aus Bitterfeld zu verstehen.



Brigade Mamai,
Auffüllen der
Tonerde, 60er Jahre
Foto: Chemie-GmbH
Bitterfeld

Nach dem 17. Juni 1953 gab es einen beträchtlichen Rückgang der Anzahl der Produktionsbrigaden, der jedoch um 1957 aufgehoben werden konnte. Der Aufruf der Brigade Mamai war ein erneuter Versuch, das System der Brigaden in der DDR zu etablieren. Durch die Erweiterung auf außerbetriebliche Aktivitäten unterschied sich die sozialistische Brigade qualitativ jedoch vom Brigade-Typus um 1950. Vgl. Jörg Roesler, Die Produktionsbrigaden in der Industrie der DDR, Zentrum der Arbeitswelt? In: Hartmut Kaelble/Jürgen Kocka/Hartmut Zwahr (Hg.): Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994, S. 144-170.

12 Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BArch) DY 30/IV 2/2026/13, Bl. 245-254; Büro Kurella: Material für die Bl.-Sitzung Halle, 13.12.1961.

13 Ebenda.

14 Die „Mamai-Methode“ hieß: „Planmäßig produzieren – klug rationalisieren – uns allen zum Nutzen“. Auf diese Weise wurde die Arbeit durchaus erleichtert. Die Rationalisierung des Produktionsprozesses bedeutete, daß weniger Arbeiter insgesamt ein größeres Arbeitsergebnis hatten, jedoch individuell blieb das alte Arbeitspensum erhalten, da mehr Maschinen und Schmelz-Bäder unterhalten werden mußten: die „Helden der Arbeit“ wurden zunehmend Diener der Technik. „Früher“, so weiß Schichtmeister Fritz Hummel zu erzählen, arbeiteten je sechs Mann unter einem Vorarbeiter, der sich nicht in die Karten gucken ließ. Was im Bad an chemischen Prozessen vor sich ging, das wußten allein der Meister und die Ingenieure. Die Hauptsache war, man hatte ein paar tüchtige Muskeln. Man hatte nicht anstrengen. So war das noch vor fünf bis sechs Jahren: Dieses völlig unsinnige Prinzip, daß einer für sechs denkt, haben die Alu-Schmelzer längst über den Haufen geworfen. Als ob nicht jeder selbst einen Kopf hätte!“ Aus: Herbert Rost: Das Buch steht Pate, in: Fortschritt (Betriebszeitung des Elektrochemischen Kombines Bitterfeld), 20.2.62.

15 „Jeder täglich eine gute Tat, das hilft Dir und unserem Staat“, in: Fortschritt, 5.1.1959

2. Die Brigade Mamai

Der Aufruf der Brigade Mamai¹⁰ am 3. Januar kam an diesem Ort nicht von ungefähr. Bitterfeld war bereits 1954 mit der Wettbewerbsinitiative der Brigade Einheit des Aluminiumwerkes Ort für den Aufruf einer Brigade.¹¹ Der Aufruf der Brigade Mamai wendete sich demzufolge an die Brigade Einheit und meinte damit stellvertretend alle Brigaden der DDR. Weiterhin kam der Aufruf aus einem für die DDR-Wirtschaft enorm wichtigen Industriezweig. Die Aluminiumproduktion entstand 1916 während der Kriegswirtschaft, als Deutschland nicht mehr mit dem kriegswichtigen Rohstoff

beliefert wurde. Im 2. Weltkrieg wurde die Produktion (z.B. für die Junkers-Flugzeugwerke in Dessau) ausgebaut, 1945 von den Alliierten demontiert, da Aluminium zu den kriegswichtigen Metallen gehörte. Mitte der 1950er Jahre wurde das Aluminiumwerk wieder aufgebaut. Zwei Drittel des Bedarfs von jährlich 300000t wurden durch den Import (u.a. aus Ungarn, Österreich und einigen „Dritte-Welt-Ländern“) gedeckt. Um eine relative Unabhängigkeit der DDR zu gewährleisten, konnte auf die einheimische Produktion trotz des erheblichen Arbeitsaufwandes und Ressourcenverbrauches (Energie 20000 kWh/t Al) nicht verzichtet werden. Davon kam der bei weitem größte Teil aus dem Bitterfelder Werk.

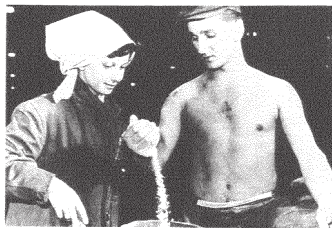
Für die Arbeiter war die Herstellung von Aluminium mit sehr entbehrungsreichen Arbeitsbedingungen verbunden. Durch den Schmelzprozeß bei 950°C lag die Temperatur der Werkhalle bei 70°C. Neben Bronchitis erkrankten die Arbeiter als Folge der austretenden Fluordämpfe an „Fluorose“ (Knochen- und Gelenkablagerungen, die zu Lähmungen führen). Für die Zeit des Aufrufes war dies jedoch noch ein eher unbedeutender Aspekt, galt es doch die „Helden der Arbeit“ zu feiern.

Aus der neuen Brigade-Initiative sollte eine auf Freiwilligkeit beruhende Bewegung werden. Wie es von der politischen Führung tatsächlich gesehen wurde, läßt sich einem internen Bericht der SED-Bezirksleitung Halle von 1961 entnehmen: „Noch nicht überall steht die politisch-ideologische Erziehungsarbeit zur Entwicklung einer breiten Massenbewegung im Vordergrund. [...] Zu wenig wird der Kampf geführt gegen Schamperie und Sorglosigkeit und zur Erhöhung der persönlichen Verantwortung.“¹² Gefordert wird eine „grundlegende Wende in der Arbeit mit den Brigaden. [...] Das ist um so notwendiger, da in manchen Kreisen wie z.B. Bitterfeld noch ca. 50% der Brigaden nicht in das Produktionsaufgebot einbezogen sind und z.T. Bremsklötze in der weiteren Durchsetzung des Produktionsaufgebotes sind.“¹³ Die Brigade Mamai verpflichtete sich mit dem Aufruf „sozialistisch arbeiten, lernen und leben“ im Rahmen des Produktionsaufgebotes bis 30. Juni zu einem Planvorsprung von vier Tagen. Das Entscheidende dieses Brigade-Typus' war jedoch, daß auf dem Weg vom „Ich zum Wir“ auch kollektive Aktivitäten außerhalb der unmittelbaren Produktionsabläufe und des Betriebes dazu gehörten: Einbeziehung der Familien in das Brigade-Leben, Brigade-Tagebücher, Wandzeitungen und Kulturecken; Kino-, Theater- und Ausstellungsbesuche, Brigadefahrten u.ä.m. Aus der Brigade sollte sich das gesamte Kaleidoskop des sozialistischen Lebens entwickeln.

Zur Erhöhung der Arbeitsleistung gehörten: Kampf gegen Schamperie und Arbeitsbummelei, für mehr Disziplin (Verzicht auf Alkohol am Arbeitsplatz und Kartenspiel) und die Durchsetzung des wissenschaftlich-technischen Fortschritts. Dafür wurde ein Bildungsprogramm erarbeitet, das die Mitglieder der Brigade für die Einführung neuer Technologien und zu eigenständigem technologischem Denken qualifizieren und dadurch die Durchsetzung des wissenschaftlich-technischen Fortschrittes unterstützen sollte.¹⁴ Der dritte Schwerpunkt war die Erhöhung des kulturellen Niveaus der Brigademitglieder und die sozialistische Gemeinschaftsarbeit. Es wurden kulturelle Programme erstellt und Kulturobmannen gewählt. Die Brigade verpflichtete sich, daß jeder für die Brigade und die Brigade für jeden verantwortlich ist. „Richtschnur unseres Handelns sollen die vom V. Parteitag beschlossenen 10 Gebote der sozialistischen Ethik und Moral sein.“¹⁵

Karl-Heinz Fromhold erklärt seiner Frau Gerda die Vorgänge bei der Produktion von Aluminium, 1959
Foto: Ekebrecht

Abb. rechts: Auszeichnung einer Brigade des EKB, 60er Jahre
Foto: Foto-Zirkel des EKB, Stiftung Bauhaus Dessau



20 Grundsätze sozialistischer Kulturarbeit im Siebenjahresplan. Entschließung der Kulturkonferenz des ZK der SED, des Ministeriums für Kultur und des Deutschen Kulturbundes, 27.-29.4.1960, zit. n.: Eilmar Schubbe (Hg.): Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED. Stuttgart 1972, S. 631-652.

21 Interview von Thomas Grimm mit Erwin Strittmatter, in: Thomas Grimm: Was von den Träumen blieb. Eine Bilanz der sozialistischen Utopie. Berlin 1993, S. 49-67.

22 Erwin Strittmatter: An die Basis - gegen die Selbstzufriedenheit, in: Neues Deutschland, 28.4.1959.

23 Vgl. Harald Ulbricht: Transmissionsriemen. Probleme der staatlichen Kunstpolitik im Spiegel der großen Organisationen, in: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR. Berlin 1994, S. 90-105.

24 S. Anm. 16, Beiträge, S. 594-595: Vereinbarung über die Zusammenarbeit zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund und dem Verband Bildender Künstler.

25 Ebenda.

26 Die Vereinbarung ist durchaus als eine Reaktion auf den Wegfall des privaten Kunstmarktes und auf die Rückschläge bei der staatlichen, betrieblichen und gewerkschaftlichen Auftragspolitik nach dem 17. Juni 1953 zu betrachten.

27 Vor 1960 war das Programm der „kulturellen Massenarbeit“ noch auf die gewerkschaftliche Kulturarbeit beschränkt. Mit dem Bitterfelder Weg kam es jedoch zu einer Erweiterung, so daß ein umfangreiches System zur Förderung der „kulturellen Massenarbeit“ bzw. des Laienkunstschaffens entstand. Dazu gehörten zum Beispiel die Abteilungen „kulturelles Volksschaffen“ im Ministerium für Kultur, in den Räten der Bezirke und Kreise. Weitere Institutionen entstanden mit den Bezirks- und Kreiskabinetten für Kulturarbeit, die wiederum vom Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig fachlich angeleitet wurden. Höhepunkt waren die zweijährlich stattfindenden zentralen Arbeiterfestspiele der DDR. Zu dieser staatlich organisierten und finanzierten Kulturarbeit kam die betriebliche und von der Gewerkschaft betreute Kulturarbeit hinzu. Die Betriebe richteten einen sogenannten Kultur- und Sozialfonds ein, aus dem u.a. die Kunstaufträge und die Kulturhäuser finanziert wurden. Vgl. Horst Groschopp: Perfekte Kulturverwaltung? In: Kulturinitiative 89 e.V. (Hg.): Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung. Berlin 1991, H. 29, S. 36-61.

nehmen. Andererseits sollten die Arbeiter entsprechend der Forderung Walter Ulbrichts bei der Verkündung der sozialistischen Kulturrevolution auf dem V. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands 1958 „die Höhen der Kultur stürmen und von ihnen Besitz ergreifen“.18 Hier stand die „Geburtsheifertheorie“19 von Andor Gabor aus dem Jahre 1928 Pate, die besagt, daß die aus dem bürgerlichen Milieu kommenden Künstler lediglich noch die Aufgabe hätten, den Arbeitern das entsprechende künstlerische Handwerkszeug zu übermitteln. Walter Ulbricht gab 1960 eine genaue Definition des Bitterfelder Weges: „Worin besteht der Erfolg der Bitterfelder Konferenz? Darin, daß die alleseitig verstandene Aufforderung ‚Kumpel, greif zur Feder, die sozialistische Nationalkultur braucht Dich!‘ und die Bestrebungen, sich mit den wertvollsten Schätzen unserer Kultur und Kunst vertraut zu machen, als zwei einander bedingte Seiten unserer sozialistischen Kulturrevolution erkannt wurden. Diese Erkenntnis und die sich daraus ergebende Praxis führten weiter auf dem Wege zu einer solchen Entfaltung aller schöpferischen Fähigkeiten, daß wir die Frage nach meisterhaften Werken der sozialistischen Kunst mehr als bisher zu stellen berechtigt sind.“20 Max Zimmerings schlug vor, daß die Betriebe fortan je eine Planstelle für einen Schriftsteller bzw. Künstler einrichten sollten. Erwin Strittmatter, der Jahrzehnte später zugab, nicht „alles zu kennen und zu wissen, was die Bitterfelder Bewegung ausgemacht hat“,21 warf auf der 1. Bitterfelder Konferenz sich und den Schriftsteller-Kollegen vor, nicht neugierig zu sein: „Wer Kontakt mit unserer Wirklichkeit, mit unseren Menschen, kurzum mit unseren heutigen und künftigen Lesern hat, der brauchte nicht krampfhaft nach Themen und Entwürfen für ein neues Werk zu suchen.“22 Noch im Dezember 1959 kam es zur Vereinbarung über die Zusammenarbeit zwischen dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) und dem Verband Bildender Künstler (VBK).23 In ihr wurde darauf hingewiesen, daß durch das neue kulturelle Bedürfnis der sozialistischen Brigaden auf die bildenden Künstler ein weites Betätigungsfeld wartete, das in neun Punkten benannt wurde. Den Künstlern wurde angeboten, die zahlreichen Betriebsseinrichtungen „in wachsendem Maße mit hervorragenden Gemälden, Grafiken, Plastiken und Gegenständen der angewandten Kunst künstlerisch auszugestalten, damit sich die Werktätigen wohlfühlen, durch Kunstwerke mit hohem Ideengehalt und künstlerischer Meisterschaft angeregt werden, sich ihr Geschmack und ihr ästhetisches Urteil an einer beispielhaften Ausgestaltung und das Leben in diesen Einrichtungen durch Kunstgenuß bereichert.“24 Für diese Aufträge waren Mittel in den Rahmenkollektivverträgen der Betriebe zu planen.

Weiterhin sollten die Künstler über Werksverträge oder Arbeitsvereinbarungen die Betriebe in künstlerischen Fragen beraten, z.B. bei Gastgeschenken, Agitationsmaterial und Druckerzeugnissen. Ein besonderer Schwerpunkt war die Arbeit der Künstler in den Kulturhäusern und bei der Betreuung der Volkskunst-Zirkel.

Es wurde vorgeschlagen, in den Kulturhäusern Ausstellungen, Verkaufsmessen, Kunst-Vorträge und -Diskussionen durchzuführen. „Dadurch soll das Verhältnis der Arbeiter für die bildende Kunst erhöht und ihnen gleichzeitig geholfen werden, ihre Wohnungen geschmackvoll einzurichten.“25 Der FDGB verpflichtete sich, einen Kunstpreis zu stiften und bei den Arbeiterfestspielen in Zusammenarbeit mit dem VBK Kunstausstellungen zu veranstalten. Weiterhin wurde die bezahlte Freistellung für Reisen und Ferientaufenthalte geregelt, um „die sozialistische Gemeinschaftsarbeit und das Zusammenleben von Arbeitern und bildenden Künstlern zu festigen und Anregungen zur Schaffung neuer Kunstwerke zu geben“. Im Rahmen von jährlich durch den VBK und den FDGB zu erarbeitenden Maßnahmeplänen sollte diese Vereinbarung realisiert und konkretisiert werden.26 Diese Vereinbarung war ein Teil der um 1960 vor allem von Alfred Kurella entwickelten Konzeption der „kulturellen Massenarbeit“ und deren Institutionalisierung in der DDR.27 Die kulturpolitischen Intentionen des Bitterfelder Weges sahen die „Entfaltung der schöpferischen Kräfte aller Mitglieder der Gesellschaft“ vor, „um den notwendigen Überfluß an materiellen und geistigen Gütern für das ganze Volk zu schaffen.“28 Um dieses Ziel zu erreichen, sollten nicht nur die Arbeiter einer Erziehung

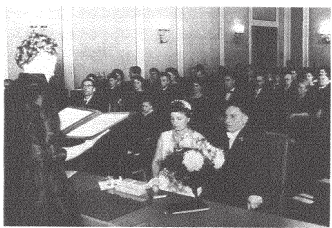
16 In Bitterfeld fand die erste sozialistische Kindesweihe (Alternative zur christlichen Taufe) am 17. April 1957 statt. Für die Kindesweihen gab es im Kulturpalast Bitterfeld einen speziell für diese Feier eingerichteten Raum. Das erste „sozialistische Ja-Wort“ in Bitterfeld gaben sich der damalige künstlerische Leiter des Kulturpalastes und seine Verlobte. Der bürokratische Aufwand war sehr hoch, da Eheschließungen nur in den angewiesenen Räumen der Rathäuser durchführbar waren. Zu den Feiern im Kulturpalast waren oft bis zu 200 Gäste (vor allem aus den Brigaden) eingeladen, so daß eine Neuregelung die üppigen Feste einschränken ließ, indem nur noch Delegierte der Brigaden teilnehmen konnten. Am 28.02.1959 wird die erste sozialistische Eheschließung der Brigade Mamai im Fernsehen „live“ übertragen. – Beiträge zur Geschichte der Stadt Bitterfeld 1945-1970, in: Stadtarchiv Bitterfeld, C 28, Bl. 170-176

17 Brigitte Reimanns Roman „Ankunft im Alltag“ von 1961 wurde zum Synonym für diese neue Phase der Selbstverständlichkeit in der DDR

18 Walter Ulbricht: Die sozialistische Umwälzung der Ideologie und der Kultur, in: Protokollband zum V. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands: Für den Sieg der sozialistischen Revolution auf dem Gebiet der Kultur. Berlin 1958, S. 3-42.

19 Erich Loest: Mao in Bitterfeld, in: Klaus Staack (Hg.): Kunst. Was soll das? Die Dritte Bitterfelder Konferenz. Göttingen 1994, S. 11-13.

Abb. rechts: Kulturpalast Bitterfeld vor 1959 (Emblem nachträglich auf Foto gezeichnet)
Foto: Foto-Zirkel des EKB, Stiftung Bauhaus Dessau



Der Chronik der Brigade von 1959 ist u.a. zu entnehmen: Besuch der Ehefrauen bei ihren Männern in der Aluminium-Fabrik, Fahrt nach Weimar und Buchenwald, Treffen mit einer Seminargruppe der Karl-Marx-Universität Leipzig, Besuch Walter Ulbrichts, Treffen mit dem Schriftsteller Willi Bredel, Treffen mit einer sowjetischen Brigade, Teilnahme an Auszeichnungsfahrten. Später kamen sozialistische Kindesweihen und Eheschließungen16 im Kulturpalast hinzu. Am 7. Oktober 1959 wurde die Brigade Mamai zum 10. Jahrestag der DDR als erste „Brigade der sozialistischen Arbeit“ ausgezeichnet.

Der Aufruf der Brigade richtete sich (indirekt) auch an die Künstler, denn diese hatten nun das kulturelle Streben der Arbeiter zu unterstützen. So ging der Dessauer Kammer-sänger Walter Schmidt 1959 einen Patenschaftsvertrag mit der Brigade ein und verpflichtete sich, die Brigade kulturell zu betreuen. Gleichzeitig rief er alle Kunstschaffenden auf, seinem Beispiel zu folgen. Walter Dötsch sollte dem Aufruf folgen, jedoch lag dazwischen ein Ereignis an einem Ort unweit des Aluminiumwerkes: die 1. Bitterfelder Konferenz, ausgetragen im 1952 bis 1954 errichteten Kulturpalast Bitterfeld.

3. Der Bitterfelder Weg

Die Konferenz im Bitterfelder Kulturpalast im April 1959 sollte ursprünglich keineswegs der große programmatische Aufbruch werden, denn der Mitteldeutsche Verlag Halle hatte lediglich eine Autorenkonferenz vorgesehen. Die führenden Politiker der SED nutzten diese Veranstaltung jedoch, um mit großem propagandistischen Aufwand die neuen Umriss und Forderungen ihrer Kulturpolitik zu verkünden. Die beiden Grundsatzreferate kamen von Walter Ulbricht zu Fragen der sozialistischen Literatur und Kultur zur Schaffung einer sozialistischen Nationalkultur. Das andere Grundsatzreferat hielt Alfred Kurella über den Zusammenhang der ökonomischen Hauptaufgabe mit Literatur. Er meinte in dem Referat, daß Kultur und Kunst in den Siebenjahresplan einbezogen werden müssen. Dabei war der Ausgangspunkt die These, daß die Kulturpraxis nicht auf der Höhe dessen sei, was Wirtschaft und Politik bereits erreicht hätten. Der Künstler sollte nicht mehr allein der Kulturbringer sein, sondern Partei nehmen für die Werktätigen und als „Ankunft im Alltag“17 den Aufbau des Sozialismus zum Gegenstand

durch die Brigade und die Künstler, sondern auch die Künstler selbst einer Erziehung sowohl durch die Arbeiter bzw. Brigade als auch durch die ideologische Erziehung im VBK unterliegen. Von den Künstlern wurde erhofft, sie würden sich auf Grund ihrer Erfahrungen mit der Arbeitswelt der Arbeiterklasse und ihrer Kenntnisse der gesellschaftlichen Prozesse (verbunden mit ideologischer Festigkeit) zu „Planern und Leitern“ von kulturellen Prozessen entwickeln. Durch die positive Stimulation der Werkstätigen sollten deren Arbeitseinstellungen und weitergehend die ökonomischen Prozesse beeinflusst werden. Unter dieser Prämisse wurde die Notwendigkeit einer freudigen und lebensbejahenden Kunst formuliert, in der die positiven Holden, begründet auf den marxistisch-leninistischen Geschichts- und Zukunftsoptimismus, eine neue, gerechtere, ausbeutungsfreie Welt aufbauen. Mit der Schaffung einer sozialistischen Volks- bzw. Nationalkultur, an der wesentlich Berufs- und Laienkünstler gleichwertig arbeiten, sollte ein neues integratives kulturelles Modell geschaffen werden, das den Menschen in der DDR eine Art Zugehörigkeit und neue Identität verschafft.

Ein weiterer wichtiger Aspekt wurde in der Möglichkeit gesehen, durch künstlerische Arbeit zwar nicht eine Korrektur der negativen Seiten der Industrialisierung und Modernisierung, die nun zunehmend auch in der DDR sichtbar wurden, so doch „wenigstens“ eine Versöhnung mit dem industriellen Leben zu erreichen. Auf dem 5. Schriftstellerkongress sprach Erwin Strittmatter diese Vision an: „Ein Arbeiter, der sich mit Literatur und Kunst beschäftigt, wird in größerer Harmonie mit sich und der Umwelt leben.“²⁹ Hinzu komme, so Erwin Strittmatter, daß durch die Aufhebung der starren Arbeitsteilung zwischen körperlicher und geistiger bzw. künstlerischer Arbeit schöpferische Prozesse befördert werden. „Der Werkstätige ohne künstlerische Betätigung leidet an einem Mangel, ob er es weiß oder nicht. Der Künstler, der die manuelle Arbeit aus dem Leben ausschließt, leidet an einem Mangel, ob er es weiß oder nicht, ob er es eingesteht oder nicht.“³⁰

Kunst wurde sowohl eine gesellschaftliche Aufgabe als auch ein gesellschaftlicher Auftrag. Damit stand die Frage des Verhältnisses zwischen Auftraggeber und Auftragnehmer im Mittelpunkt. Wolfgang Hütt meinte 1958 in der „Bildenden Kunst“, „daß die Autonomie des Künstlers und sein Schaffen in der Kunstgeschichte eine klare Ausnahme“ ist und erklärte es am Beispiel von Martin Wackernagels Text „Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance“ als normal, daß der Auftraggeber Besteller und Verbraucher zugleich sei und sich in diesem Verhältnis ein gesellschaftlicher Bedarf ausdrücke. Jedoch nimmt er Aby Warburgs Forschungen zu jener florentinischen Kunst zur Mahnung, daß ein „gemeinschaftliches, verständnisvolles Zusammenwirken zwischen Künstlern und Auftraggebern“ Voraussetzung sein sollte. So könne der gesellschaftliche Auftrag mit dem individuellen Willen zusammenfallen.³¹ Konkret hieß das, daß ein toleranter und kunstsinziger Auftraggeber das Gebot der Stunde war. „Faktisch wurde aber das Scheitern des Konzepts angezeigt. Hütt hatte eine Perspektive beschrieben. Sie wurde jedoch als eilfertige Aktion auf dem ‚Bitterfelder Weg‘ durchgesetzt, als Instrument auch gegen Individualismus und Liberalismus, den nicht nur Politiker überhandnehmen sahen.“³²

Drei Jahrzehnte später bemerkt Werner Heiduczek auf der 3. Bitterfelder Konferenz 1992, daß „mit der ersten Bitterfelder Konferenz, mit dieser ganzen Tendenz, bereits die Opposition gesetzt wurde. Es wurde sowohl die Apologetik gesetzt, und es wurde genauso die Opposition gesetzt.“³³

4. Walter Dötsch und die Brigade

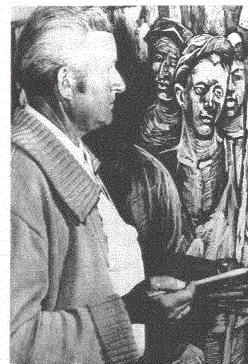
Walter Dötsch wurde am 7. Oktober 1959 feierlich in die Brigade Mamai aufgenommen. Da Walter Dötsch vertraglich mit dem Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld (EKB) verbunden war und durch seine Arbeiten 1958 im Eislebener Industriegebiet die ersten Erfahrungen mit Arbeiterbildnissen gemacht hatte, war es naheliegend ihn anzusprechen. Walter Dötsch fertigte noch 1959 die ersten Zeichnungen (Kohle) bzw. Studien an. Fritz Hummel,

Chronist und Verfasser des Tagebuches der Brigade Mamai, schrieb dazu: „Heute war ich mit Bernhard³⁴ im Atelier eines Kunstmalers. Unser Freund Walter Dötsch hatte uns eingeladen. Ein Bild, zu dem er zahlreiche Studien in unserer Brigade gemacht hat, sollten wir beurteilen. Dies war ein ganz neues Erlebnis für mich. Denn noch nie in meinem Leben hatte ich so eine Gelegenheit gehabt. Ich war im ersten Moment überrascht von den vielen Bildern und Skizzen. Vor uns auf der Staffelei stand das Bild, das wir beurteilen sollten. Ich konnte im ersten Moment gar nichts sagen. Doch nach einigen Minuten, als Bernhard schon einige Worte mit Walter Dötsch gewechselt hatte, war auch bei mir der Bann gebrochen. In einer offenen Aussprache unterhielten wir uns über das Werk. Anschließend zeigte er uns die Vorstudien, die zu diesem Bild geführt haben. Ich war natürlich platt; nie hätte ich gedacht, daß in einem fertigen Bild soviel Vorarbeit steckt. Schnell vergingen beim Betrachten aller seiner Arbeiten zwei Stunden. Wir verabschiedeten uns von ihm mit dem Versprechen, daß beim nächsten Mal mehrere Kollegen aus der Brigade mitkommen würden, die muß jeder einmal gesehen haben.“³⁵ Die Arbeit zur Brigade Mamai sollte ca. zwei Jahre dauern, da Walter Dötsch häufig, wie es zu seiner Arbeitsweise gehörte, zu Studien in die Brigade ging und das Gespräch mit den Arbeitern suchte. Durch seine Vorliebe für kunsthandwerkliche und Präzisionsarbeiten und seine von vielen ehemaligen Freunden bestätigte Hochachtung vor den körperlich schwer arbeitenden Menschen, ist durchaus ein, wenn auch begrenzter, Austausch entstanden. Die Zeichnung des „Kollegen Hamann“ wurde 1960 in der Kritik von Eck Hoffmeister in der „Bildenden Kunst“ als Indiz für diese Nähe hervor-



gehoben. „Mit dem Kohlestift und prüfendem, kritischem Auge schreibt er tastend, vorsichtig, und dann mit einiger Gewißheit die Gesichtszüge des Kollegen Gerhard Hamann auf sein Blatt, die ihn fesseln, ihn bewegen. Gute Augen mit einem Blick, der nicht an der Oberfläche der Erscheinungen verharrt.“³⁶ Den Zeichnungen folgten die ersten Öl-Studien. Ob explizit ein Auftrag für die Anfertigung eines Bildnisses der Brigade Mamai zum Zeitpunkt der Studien vorlag, ist nicht bekannt, da nach der gängigen Praxis im damaligen Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld oft eine mündliche Absprache zwischen Betriebs- und Gewerkschaftsleitung sowie dem Künstler ausreichte.³⁷ Im September 1959 erhielt Walter Dötsch vom Beirat für Bildende Kunst bei der Abteilung Kultur des Rates des Bezirkes Halle den Auftrag, „ein Bild zum Thema ‚Sozialistische Brigaden‘ in den Bitterfelder Chemiebetrieben zu schaffen. Honorar: 1000,- DM, Vorlage der Entwürfe: 30.11.“³⁸ Auf der folgenden Sitzung legte Walter Dötsch dem Beirat³⁹ zwei farbige Skizzen vor. „Der Beirat entschließt sich für das Bild mit der Brigade während der Arbeit am Ofen. Der Beirat gibt jedoch zu bedenken, daß bei der Vergrößerung des Bildes zum Maßstab 2,0m x 1,50m Gefahren bei der Flächengestaltung auftreten können. Dem Maler wird deshalb der Hinweis gegeben, die rechte Hälfte des Bildes mehr zu gestalten, indem diese einen Schwerpunkt erhält, um so das Gleichgewicht gegenüber der linken Bildhälfte zu halten (evtl. Brigadier Bückner oder ein anderes Brigademitglied). Kollege Dötsch legt weiterhin Porträtstudien und Skizzen für das Bild ‚Sozialistische Brigade vor der Wettbewerbstaffel‘ (Auftrag des Rates des Bezirkes) vor. Nach Meinung des Beirates müßte das Bild in der Gestaltung noch eine Steigerung erfahren, insbesondere die Figuren im Vordergrund, die in unmittelbarer Beziehung zum Arbeitsprozeß stehen. Ansonsten wird der Entwurf vom Beirat akzeptiert.“⁴⁰ Das erstgenannte Bild wurde unter Berücksichtigung der Empfehlungen fertig – und der Brigade Mamai im Mai 1960 in einer öffentlichen Veranstaltung vorgestellt. Mit dem Mandat der Brigade

Abb. rechts:
Walter Dötsch: Studie
Kollege Hamann von
der Brigade Mamai,
1960/61
Foto: Stiftung
Bauhaus Dessau
Walter Appel



34 Gemeint ist Bernhard Bückner, Hauptinitiator des Aufrufes.
35 Bitterfelder Ernte. Ausschnitte aus dem Brigadetagebuch der Brigade Mamai, in: Tribüne, Mai 1960, undatiert. Stiftung Bauhaus Dessau, Archiv Industrielles Gartenreich
36 Eck Hoffmeister: Wer sind die ‚Mamais‘ aus dem EKB? In: Bildende Kunst, 1960, H. 11, S. 745-749.
37 Gespräch Linda Schwarzenberg mit dem Autor am 30. Mai 1994 in Wolfen. Frau Schwarzenberg war im CKB für die Betreuung der Volkskünstler verantwortlich.
38 Landesarchiv Merseburg, Nr. 4134, Bl. 42-45; Rat des Bezirkes Halle, Abteilung Kultur, Protokoll über die Sitzung des Beirates für bildende Kunst am 14.9.1959.
39 Zum Beirat gehörten damals u.a. die Maler Heinz Berbermüss, Fritz Freitag, Gerhard Geyer, Karl Kothe, Willi Neubert, Hans Rothe, weiterhin sechs Kulturfunktionäre.
40 Landesarchiv Merseburg, Nr. 4134, Bl. 61-67; Protokoll über die Beratung des Beirates für bildende Kunst des Rates des Bezirkes Halle am 7.12.1959.

28 Grundsätze sozialistischer Kulturarbeit im Siebenjahrplan. Entschließung der Kulturkonferenz des ZK der SED, des Ministers für Kultur und des Deutschen Kulturbundes, April 1960, in: Handbuch für den Kulturfunktionär, Berlin 1961, S. 256ff
29 Erwin Strittmatter: Literatur heute, in: Neue deutsche Literatur 8.1961, S. 42-55.
30 Ebenda.
31 Wolfgang Hütt: Von der Kunst als Auftrag, in: Bildende Kunst, 1958, H. 2, S. 77-82. Vgl. auch Anm. 23.
32 S. Anm. 23.
33 Werner Heiduczek: Demnächst im Lexikon? In: Staack, s. Anm. 19, S. 14-22.

konnte Walter Dötsch sein Werk auf der Kunstausstellung der 2. Arbeiterfestspiele in Karl-Marx-Stadt zeigen und erhielt den 1960 erstmals gestifteten Kunstpreis des Elektrochemischen Kombines Bitterfeld. Noch im gleichen Jahr wurde es entsprechend der Auftragsvergabe im Foyer der Schule Muldenstein angebracht, da es die erste, nach 1945 neu erbaute Schule des Kreises Bitterfeld war. Anfang der 1970er Jahre wurde es in Folge eines Direktorenwechsels abgehängt und auf dem Dachboden der Schule deponiert.⁴¹ In dem Artikel von Eck Hoffmeister von 1960 in der „Bildenden Kunst“ über Walter Dötsch und die Brigade Mamai wurde bereits das dritte Brigade-Bildnis von Walter Dötsch unter dem Titel „Sozialistische Hilfe bei der Brigade Mamai“ angekündigt, das sich kritisch zum ersten Bild verhalten sollte. Dieses Bild



Walter Dötsch:
Schmelzer Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen, 1961
Chemie-GmbH Bitterfeld
Foto: Sebastian Kaps

„beweist, wie der Künstler durch sein Leben mit den Arbeitern künstlerisch gereift ist. Nur so konnte aus dem echten Verhältnis zum Stoff, den Dötsch gestaltet hat, ein realistisches Gruppenbild neuer Qualität werden. Und dennoch geht der Künstler in seinem ‚Porträt der Brigade Nikolai Mamai‘, an dem er gegenwärtig arbeitet, über jenen Grad des sozialistischen Ideengehalts hinaus. Er verzichtet hier auf den kompositionellen Abstand des Erlebens aus der Ferne, führt den Betrachter unmittelbar an den Springpunkt des Geschehens und an seine Akteure heran. Mit dieser Komposition hat er sich die Möglichkeit geschaffen, im Antlitz der handelnden Menschen die neue moralische Haltung der sozialistisch arbeitenden und lernenden Mitglieder der Brigade Mamai zu offenbaren. Walter Dötsch wächst mit den Menschen, die er darstellt. Er erzieht Mitgestalter, helfende Kunstkritiker, kluge Auftraggeber. Kunst und Volk finden zueinander, hier so, anderenorts anders – aber überall in der Republik. Das ist

die Bitterfelder Bewegung. Durch sie ist Walter Dötsch ein anderer Mensch, ein anderer Künstler geworden. War er als Zirkelleiter der mehr Gebende, so ist er als Mitglied der Brigade Nikolai Mamai Gebender und Empfangender zugleich.“⁴² Das dritte Bild „Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen“, mit dem Walter Dötsch in seinem Gesamtschaffen die größte öffentliche Aufmerksamkeit erfuhr, wurde auf der Ausstellung „Neues Leben – Neue Kunst“ gezeigt und anfänglich, zusammen mit Sittes „Arbeitertriptychon“ und im Gegensatz zu Womackas „Feldbaubrigade“, als zu formalistisch kritisiert. Ulrich Kuhirt schrieb 1961 in der „Bildenden Kunst“ dem Bild „eine überzogene Eigenwertigkeit der Farbe“ zu, dem noch „Einflüsse des Modernismus im Wege“ ständen.⁴³ Wenig später wurde es jedoch als gelungenes Brigade-Bildnis gefeiert und 1971 vom Museum für Deutsche Geschichte als Leihgabe übernommen. Später wurde es stiller um das Bild, so daß Wolfgang Hütt 1977 feststellte: „Wenngleich Maler und Graphiker seitdem die Arbeitswelt tiefgründiger und den arbeitenden Menschen differenzierter darzustellen gelernt haben, so ist es doch ein Gewinn, sich des Gemäldes zu erinnern [...] Das Gruppenbildnis der Brigademitglieder an ihrem Arbeitsplatz, dem Aluminiumschmelzofen, das Walter Dötsch danach schuf, ergreift den Betrachter nicht zuletzt durch seine kräftige, leuchtende Farbigkeit.“⁴⁴ 1987 resümierte Ernst Werner Schulze (Hochschule für Industrielle Formgestaltung Burg Giebichenstein Halle), daß das Bild der Brigade Mamai „zu den Inkunabeln der bildenden Kunst in diesem Land“ gehöre.⁴⁵ Der westdeutsche Kunsthistoriker Martin Damus nahm 1991 das Bildnis „Nationalpreisträger Hübner hilft seinen Kollegen“ als Beispiel für die Bilder „von Brigaden aus Industrie und Landwirtschaft, [die] den Richtlinien des Bitterfelder Weges [entsprechen] und als Zeugnisse der engen Verbundenheit der Künstler mit den Werktätigen gewertet werden“ könnten.⁴⁶

41 Dort fand es der Verfasser im Sommer 1994.

42 S. Anm. 36.

43 Ulrich Kuhirt: Vom Erlebnis zum Bild, in: Bildende Kunst, 1961, H. 9, S. 579-586.

44 Wolfgang Hütt: Künstler in Halle. Berlin 1977, unpag.

45 Stadtarchiv Bitterfeld, Nr. 8225, unpag.: Ernst Werner Schulze: Trauerrede zum Begräbnis von Walter Dötsch am 18.12.1987.

46 Martin Damus: Kunst der DDR. Hamburg 1991, S. 193.

5. Auf dem bitteren Feldweg

Nach der 1. Bitterfelder Konferenz gab es sowohl in den Brigaden eine gewisse Zunahme der außerbetrieblichen und kulturellen Aktivitäten als auch bei den Künstlern die Bereitschaft, sich zumindest mit diesen kulturpolitischen Vorstellungen auseinanderzusetzen. Die Schriftstellerin Brigitte Reimann schrieb in ihrem Tagebuch am 27. März 1960: „Wie seit Wochen keine Eintragung? Und bei solcher Fülle von Erlebnissen! Begeistert vom Kombinat, begeistert von der Brigade. (Noch verdächtige ich mich der unverbindlichen Schwärmerei des Außenstehenden.)“⁴⁷

Doch die Grenzen des Bitterfelder Weges wurden immer deutlicher, und nicht wenige Künstler entzogen sich zunehmend diesem kulturpolitischen Diktum. Franz Fühmann, der mit der Betriebs-Reportage „Kabelkran und Blauer Peter“ noch als Künstler des Bitterfelder Weges gefeiert worden war und sich mit dessen Programmatik intensiv auseinandergesetzt hatte, sagte eine Einladung zur 2. Bitterfelder Konferenz 1964 in einem Brief an den damaligen Kulturminister Hans Bentzien mit der Begründung ab, daß er sich nicht mehr in der Lage sähe, den Bitterfelder Weg weiterzugehen, nachdem er zwischen 1959 und 1961 auf einer Werft gearbeitet hatte. „Weder liegt mir der Roman als Genre, noch glaube ich, jemals in der Lage zu sein, die differenzierten Gestalten des Arbeiters heute und hier in ihren Lebensmilieus, ihren Gedanken, Träumen, Wünschen, Sehnsüchten, Glücks- und Leidempfinden so prall und

poetisch darstellen zu können, wie dies etwa Strittmatter mit seinen Blumenauern getan hat. Ich kenne sie, die Arbeiter, dafür viel zuwenig, und der üblich gewordene Weg: in einen Betrieb gehen und dort längere Zeit mit einer Brigade zu arbeiten oder sich anders umzutun, fügt den ersten schönen und tiefen Erlebnissen der Begegnung von Schriftsteller und Arbeiter zu wenig neue Erlebnisse und Erfahrungen hinzu, als daß sich der große Aufwand an Zeit noch rentiere, und auch wenn man den Betrieb wechselte, wie ich es getan

habe, kommt man doch schließlich einmal an eine Grenze, die nicht mehr zu überschreiten ist, obwohl jenseits noch etwas Land liegt. Letzten Endes ist man bei aller freundlichen, ja freundschaftlichen, ja herzlich-erwartungsvollen Aufnahme, die mir und anderen zuteil wurde, doch eben nur ein Außenstehender.“⁴⁸ In diesem Sinne äußerten sich auch andere Künstler. Bernhard Heisig meinte 1964, „der Bitterfelder Weg mache wenig Freude, die Partei behandle die Künstler wie Kinder.“⁴⁹

Da es der staatlichen Kulturpolitik nur sehr schwer gelungen war, die Künstler auf den Bitterfelder Weg einzuschwören und die Autonomie des Künstlers auf ein Mindestmaß zu reduzieren, stand eine Modifizierung der kulturpolitischen Forderungen auf der Tagesordnung der nun vom Ministerium für Kultur und der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED organisierten 2. Bitterfelder Konferenz. In der offiziellen Darstellung war jedoch nicht von einer Unmöglichkeit des Bitterfelder Weges die Rede, sondern vielmehr von der Weiterentwicklung des bisher erfolgreichen Weges. Tatsächlich mußte die zu enge Verbindung zwischen Künstlern und den Betrieben aufgegeben werden. Das Verhältnis zwischen den Künstlern und den Betrieben gestaltete sich schwieriger als erwartet. Die Zahl der Verträge zwischen Künstlern und Betrieben ging jedoch weiter zurück, so daß sie 1967 unter der Anzahl von 1959/60 lag.⁵⁰ Deshalb wurde moniert: „Vergessen ist der Bitterfelder Weg ...“⁵¹ Seit Anfang der 70er Jahre wurde mit dem VIII. Parteitag der SED der Bitterfelder Weg aus dem offiziellen kulturpolitischen Sprachgebrauch, ohne großes Aufsehen zu erregen, herausgenommen: dann „heulten auf ihm die Wölfe“.⁵²

Walter Dötsch blieb jedoch, wenn auch nicht zur vordergründigen Erfüllung der Programmatik, auf dem „Bitterfelder Weg“ und bei seiner engen Bindung zum Kombinat, so

Zweite Bitterfelder Konferenz 1964
Foto: Foto-Zirkel des EKB, Stiftung Bauhaus Dessau



Abb. rechts:
Bitterfelder Weg vorläufig gesperrt?
In: Fortschritt, 10.9.65
Foto: Walter Appel



47 Elisabeth Elten-Krause/Walter Lewerenz: Brigitte Reimann in ihren Briefen und Tagebüchern. Berlin 1983, S. 76.

48 Franz Fühmann: Brief an den Minister für Kultur vom 1.3.1964, in: Franz Fühmann: Essays, Gespräche, Aufsätze. Rostock 1983, S. 8-16.

49 Landesarchiv Merseburg, Nr. 9493, Bl. 45-47: Notizen über die Beratung der Abteilung Kultur des Zentralkomitees am 9.4.1964.

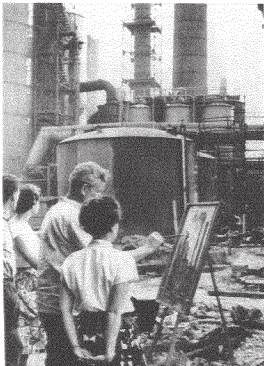
50 Heinz Schieritz: Neue Kunst - Neue Wege. Berlin 1967, S. 74.

51 Ebenda.

52 Lothar Herbst: Die Erste und Zweite Bitterfelder Konferenz, in: Staack, s. Anm. 19, S. 229-231.

daß der Satz, „Wenn es um Kunstfragen geht – dann zu Dötsch!“ des Vorsitzenden der Kommission für Kultur und Bildung der Betriebs-Gewerkschaftsleitung (BGL)⁵³ durchaus seine Berechtigung hatte. Der Maler sprach von einem alltägliche Kampf, der ihn jedoch reize, in Bitterfeld zu bleiben.⁵⁴ „Heute ist der Bitterfelder Weg, die Verbindung zum Betrieb, mein Leben“.⁵⁵

Vor allem war es die Arbeit in den zwei Zirkeln, in denen er sein Haupttätigkeitsfeld sah. Walter Dötsch äußerte sich 1964 zu seiner Arbeit als Leiter des Zirkels: „Durch die enge Verbindung mit der Kunst werden die Menschen zum selbständigen Denken und Schaffen erzogen, was sich auch auf ihre Arbeit in der Produktion bzw. ihre Tätigkeit auswirkt. Die Menschen wandeln sich vollkommen durch die Kunst. Sie werden auch in der gesellschaftlichen Haltung anders – bewußter. Denn wer über den sozialistischen Realismus nachdenkt, muß auch über den Sozialismus nachdenken. Die Zirkel sollen Bildungsstätte für die Menschen sein“.⁵⁶ Die Zirkel leitete Walter Dötsch bis zu seinem Tod im Jahr 1987.



Bitterfelder Malzirkel von Walter Dötsch, um 1965
Foto: Kurt Hertel

Abb. rechts: Walter Dötsch am 75. Geburtstag
Foto: Hans Neumann



Biographie Walter Dötsch

geboren am 19. August 1909 in Sprottau/Schlesien, heute Sprottawa/Polen
Besuch des Gymnasiums Sprottau und Abitur
Herbst 1929 bis Sommer 1931 Studium an der Kunstakademie Königsberg (heute Kaliningrad) bei Prof. Fritz Burmann
Herbst 1931 bis Sommer 1932 Studium an der Kunstakademie Breslau (heute Wrocław) bei Prof. Oskar Schlemmer
1932 Abbruch des Studiums durch finanzielle Not der Familie; Schließung der Akademie
1932–45 Arbeit im väterlichen Handwerksbetrieb als Dekorationsmaler; Meisterprüfung
Februar 1945 Flucht mit seiner Familie
Mai 1945 Ankunft in Bitterfeld
1946 Mitglied des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands
1947 Beteiligung an der Kunstausstellung des Landes Sachsen-Anhalt
1945–52 Arbeit als Lehrausbilder in einem Handwerksbetrieb
1949/50 Künstlerischer Leiter des Mal- und Zeichenzirkels der Filmfabrik Wolfen und des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld (bis zu seinem Tod)
1950 Mitglied des VBKD
1954 Abschluß des Freundschafts- bzw. Werksvertrages mit der Filmfabrik Wolfen und dem Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld
nach 1958 verschiedene Auszeichnungen und Ehrungen
19. November 1987 in Bitterfeld verstorben

⁵³ S. Anm. 50, S. 70.

⁵⁴ In einem persönlichen Gespräch am 28.9.1994 teilte Hans Rothe dem Verfasser mit, daß sich Walter Dötsch bei ihm mehrmals über die zu enge Bindung an den Betrieb beschwert hatte und er die von dieser Bindung freien Maler in Halle durchaus beneide.

⁵⁵ S. Anm. 50, S. 113.

⁵⁶ Zit. n. Elisabeth Wehrauch: Aus unseren Zirkeln. Vom Bitterfelder Weg, in: Film-Funken Nr. 17, 25.4.64.

Omnibusferd auf der Weide Zur Situation der bildenden Kunst Mecklenburg-Vorpommerns nach 1945

Detlev Lücke

In Mecklenburg sei es ihm ergangen wie einem „Omnibusferd auf der Weide“, schrieb der Bildhauer Ernst Barlach, als er um 1910 aus Berlin in seine spätere Heimat kam. Die Landschaft zwischen Ostseestrand und den Hügeln des baltischen Landrückens ist Künstlern häufig zum Refugium und zum ungestörten Arbeitsort geworden. Wobei fast immer Distanz zu den wenigen einheimischen Künstlern blieb, die zumeist im Lokalkolorit befangen waren. Das begann schon Ende des vergangenen Jahrhunderts, als Edvard Munch in Warnemünde am Strand malte, aber keinen nachweisbaren Kontakt zu den Künstlerkolonien in Schwaan oder Ahrenshoop pflegte. Auch Lovis Corinth, der viele Sommer lang an der See



Otto Niemeyer-Holstein:
Usedomer Strand
im Winter, 1964, Öl
Foto: Bernd Kühnert

in der Nähe Bad Doberans arbeitete, hatte keine Beziehungen zu ansässigen Künstlern. Anders verhielt es sich mit dem Bildhauer Gerhard Marcks, der vor den Nazis ins Ostseebad Niehagen auswich und dort rasch mit Ahrenshooper Künstlern freundschaftliche Verbindungen herstellte, zum Beispiel zu dem Zeichner Fritz Koch-Gotha, der allerdings selbst aus Berlin stammte. Das ruhige Mecklenburg und das dünn besiedelte Vorpommern boten auch anderen Malern und Bildhauern einen sicheren Abstand zur nationalsozialistischen Kunstpolitik. Nach Koserow auf Usedom war 1933 aus Berlin der Maler Otto Niemeyer-Holstein (1896–1984) gekommen, seine Frau war Halbjüdin. Er siedelte sich an der schmalsten Stelle der Insel zwischen Meer und Bodden an, um von dort aus stetig seine malerischen und kunstpädagogischen Wirkungen zu erweitern. Von Düsseldorf kehrte Anfang der dreißiger Jahre die Malerin Edith Dettmann (1898–1987) nach Stralsund heim, und in Rostock arbeitete in großer Abgeschiedenheit und in völliger Distanz zum Hitlerregime Kate Diehn-Bitt (1900–1978), die als „Entartete“ Mal- und Ausstellungsverbot hatte. Von Verhaftung bedroht war auch der Maler Tom Beyer (1907–1981), ein KPD-Mitglied, der sich in Göhren auf Rügen niederließ. Neben Niemeyer-Holstein war auch der Berliner Maler Otto Manigk (1902–1972) nach Usedom gekommen, und gemeinsam mit dem „Käptn“, wie Niemeyer-Holstein von seinen Freunden genannt wurde, entstand eine kreative Keimzelle aus gemeinsamem Arbeiten, Musizieren und Diskutieren, zu der kurz nach Ende des Krieges auch der Breslauer Maler Herbert Wegehaupt (1905–1959) stieß, der sich in Ückeritz auf Usedom niederließ.