

Birgit Mandel,
Birgit Wolf

STAATSAUFTRAG: »KULTUR FÜR ALLE«

Ziele, Programm und
Wirkungen kultureller
Teilhabe und Kultur-
vermittlung in der DDR



[transcript]

→ Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement

Birgit Mandel, Birgit Wolf
Staatsauftrag: »Kultur für alle«

Birgit Mandel, geb. 1963, ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement sowie Direktorin des Instituts für Kulturpolitik an der Universität Hildesheim. Sie leitet den Masterstudiengang Kulturvermittlung sowie den Bachelorstudiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis und hat diverse Forschungsprojekte vor allem im Bereich Audience Development durchgeführt. Als Kuratoriumsmitglied der Commerzbank Stiftung hat sie den Preis »Zukunftsgut« für institutionelle Kulturvermittlung entwickelt. Sie ist Vizepräsidentin der Kulturpolitischen Gesellschaft, Aufsichtsratsmitglied der Berlin Kulturprojekte GmbH sowie Gründungsmitglied des Fachverbands für Kulturmanagement, dem sie mehrere Jahre als Präsidentin vorstand.

Birgit Wolf, geb. 1965, ist Museologin und selbständig als Kulturermöglicherin tätig. Sie evaluiert Modellprojekte auf Bundes- und Länderebene, ist Autorin und Lehrbeauftragte sowie Projektreferentin bei der Wissensplattform »Kulturelle Bildung Online« (kubi-online). Darüber hinaus war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Landeskooperationsstelle Schule - Jugendhilfe im Land Brandenburg und beim Deutschen Kulturrat sowie als langjährige Bildungsreferentin der Landesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung Sachsen beschäftigt.

Birgit Mandel, Birgit Wolf

Staatsauftrag: »Kultur für alle«

Ziele, Programme und Wirkungen kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung
in der DDR

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2020 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Birgit Mandel, Birgit Wolf**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Titelseite: Kulturhaus Wolfen © Industrie- und Filmmuseum Wolfen. Rückseite: Kulturpalast »Johannes R. Becher« des VEB Bergbau- und Hüttenkombinat Maxhütte Unterwellenborn © Kulturpalast Unterwellenborn e.V.

Lektorat: Freies Lektorat Judith Roth, Frankfurt am Main

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5426-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5426-8

<https://doi.org/10.14361/9783839454268>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Hinweise zur Publikation	9
Einführung: Staatsauftrag »Kultur für alle«	11
1. Kulturpolitik, kulturelle Infrastruktur und Kulturvermittlung für kulturelle Teilhabe in der DDR – ein Überblick	15
1.1. Kulturpolitik in der DDR im Kontext kultureller Teilhabe – ein historischer Abriss	15
1.2. Leitmotive und Ziele der DDR-Kulturpolitik	21
1.3. System und Strukturen der Kulturpolitik und der Kulturvermittlung	24
1.4. DDR-spezifische Strategien, Instrumente und Institutionen der Kunst- und Kulturvermittlung	32
1.5. Ausbildung und Professionalisierung für Kulturarbeit	53
1.6. Wirkungen der Maßnahmen für kulturelle Teilhabe – Ergebnisse aus empirischen Studien	57
1.7. Zentrale Diskurse der DDR-Kulturpolitik und Kulturwissenschaft zu kulturellen Bedürfnissen	63
2. Kultur für alle und von allen? – Auswertung der Interviews mit 32 Expertinnen und Experten des Kulturlebens der DDR	73
2.1. Kurzpräsentation der Befragten	74
2.2. Ziele der DDR-Kulturpolitik in Bezug auf kulturelle Teilhabe und Kulturvermittlung	82
2.3. Strukturen und Organisationen von Kulturarbeit und Kulturvermittlung	92
2.4. Kulturbegriff und Unterscheidung in Ernste Kunst und Unterhaltungskunst	104
2.5. Propaganda und Zensur	110
2.6. Kritisches und oppositionelles Potenzial von Kulturarbeit	116
2.7. Wirkungen der staatlichen Aktivitäten für kulturelle Teilhabe	122
2.8. Veränderungen des Kulturlebens nach der Wende	130

2.9. Stärken und Schwächen des DDR-Kulturvermittlungssystems	136
2.10. Zentrale Aussagen	143
3. Mein kulturelles Leben in der DDR – Auswertung der 60 Interviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen	147
3.1. Kulturelle Aktivitäten und Kulturinteresse zur DDR-Zeit	148
3.2. Institutionen der Vermittlung von Kunst und Kultur	153
3.3. Wahrnehmung des kulturellen Angebots	159
3.4. Propaganda und Zensur	164
3.5. Einschätzung des Stellenwertes von Kunst und Kultur für den Staat	167
3.6. Kultur für alle – Ziele und Wirkungen	168
3.7. Zusammenfassung	174
4. Kulturvermittlungsarbeit an drei exemplarischen Einrichtungen	177
4.1. Zentraler Klub der Jugend »Martin Andersen Nexö« in Dresden – bekannt als »Scheune«	178
4.2. »Klubhaus der Werktätigen« der Filmfabrik Wolfen	185
4.3. Gewandhaus zu Leipzig	193
4.4. Zusammenfassung	200
5. Erkenntnisse und Impulse für aktuelle Diskurse einer teilhabeorientierten Kulturpolitik und Kulturvermittlung	203
5.1. Zusammenfassung zentraler Erkenntnisse	203
5.2. Widersprüche der Kulturarbeit in der DDR	206
5.3. Impulse für aktuelle Diskurse einer teilhabeorientierten Kulturpolitik und Kulturvermittlung	209
5.4. Schlusswort	212
Anhang	215
Ausgewählte Interviews mit Expertinnen und Experten	215
Dr. Wolfgang Thierse	215
Prof. Dr. Gerd Dietrich	221
Prof. Dr. sc. Birgit Jank	228
Prof. Dr. Ute Mohrmann	236
Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer	243
Steffen Lieberwirth	252
Dr. Heidi Graf	257
Ausgewählte Interviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen	262
Elektriker	262
Fräserin	266

Facharbeiterin für Eisenbahnbetrieb	270
Kindergärtnerin	274
Ingenieurin	279
Bauingenieur	283
Musiker	286
Literatur- und Quellenverzeichnis	293

Hinweise zur Publikation

Autorinnen

Die Autorinnen sind zur selben Zeit in der DDR (Birgit Wolf) und der BRD (Birgit Mandel) aufgewachsen. Trotz der gleichen Präferenzen bei der Namensgebung in Ost und West wuchsen sie mit sehr unterschiedlichen Perspektiven auf die Welt und das kulturelle Leben auf. Die eigenen Erinnerungen an ein untergegangenes Land und der neugierige Blick von außen wurden in der Publikation zusammen gebracht, die auf zahlreichen Diskussionen der Autorinnen zur Interpretation der historischen Dokumente und der Interviews mit Experten und Zeitzeugen basiert.

Mitgearbeitet haben Studierende des Masterstudiengangs Kulturvermittlung sowie des Bachelor Studiengangs Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis der Universität Hildesheim.

Interviews

Marlen Apel, Anton Artes, Nicole Benz, Cassandra Bochmann, Marie-Kristin Boden, Alica Bonauer, Julia Brieke, Johanna Mareike Brodmann, Charlotte Busch, Katharina Campbell, Laura Corduan, Anna Lee Engel, Lisa-Marie Gassner, Marie Geddicke, Emma Göttgens, Mattis Grotehusmann, Lucia Hasenburg, Annika Henriot, Milena Höhmann, Leonie Höffner, Ronja Isler, Carlotta Karrasch, Inka Kesch, Katharina Klimmeck, Bianca Kloß, Elisa Kneisel, Clara Köhl, Jana Maraya Kraft, Linus Kröger, Nina Lajcsak, Ben Leven, Marie-Luise Lück, Franziska Lusch, Maximilian Michalzik, Philipp Müller, Eric Münchow, Yasmin Nüßlein, Antonie Partheil, Svenja Raschke, Jana Reich, Lina Richter, Muriel Riedel, Alexandra Lena Riffel, Judith Rinklebe, Rebecca Schettler, Lea Schleßelmann, Thomas Schmale, Rosalie Schneegaß, Lena Schultheiß, Clara Siewering, Carlotta Sturm, Jordan Tanner, Nele Tast, Hannah Tatjes, Tilman Waldhier, Mareike Weihmann, Johanna Weitkamp, Katharina Weitkamp, Anneke Wiese, Emma Wörtmann und Leonie Lorena Wyss.

Archivrecherchen

Louis Alberding, Julia Braun, Charlotte Busch, Shana Diekmann, Lia Dorenberg, Connor Endt, Franziska Fronhöfer, Larissa Gehrke, Julian Grönefeld, Anne Hagen-

kötter, Alina Marie Hilfer, Marlene Ickert, Seria Kurz, Leonie Lerch, Julia Metzner, Maximilian Michalzik, Antonia Neppl, Edward Paffenholz, Svenja Raschke, Marlene Regenfuß, Muriel Riedel, Emili Sommer, Katharina Stütze, Carlotta Sturm, Pauline Tigges, Carolin Tüngler und Elena Ziegler.

Gender-Schreibweise

Aufgrund der vielen historischen Dokumente und aus Gründen der besseren Lesbarkeit verzichten wir auf das generische Femininum. Selbstverständlich sind alle Geschlechter miteinbezogen.

Einführung: Staatsauftrag »Kultur für alle«

»Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer engen Verbindung der Kulturschaffenden mit dem Leben des Volkes«, so formulierte seit 1968 die Verfassung der DDR den staatlichen Auftrag an Kunst, Kultur und ihre Vermittlung.

»Erstürmt die Höhen der Kultur!« – mit diesem Anspruch an die Arbeiterschaft wurden in der DDR sowohl die klassische Kunst und Kultur und ihre Vermittlung intensiv gefördert als auch die sozialistische Gegenwartskunst sowie die Volkskunst und später auch die Unterhaltungskunst. In den Jahrzehnten des Kalten Krieges wurden Kunst und Kultur als »Waffe« im Konkurrenzkampf der politischen Systeme gesehen. Die DDR investierte überdimensional im Verhältnis zu anderen Bereichen und dem was sich der Staat eigentlich leisten konnte in die Kulturförderung und erhoffte sich davon weitreichende Wirkungen für den Aufbau einer erfolgreichen sozialistischen Gesellschaft.

Etabliert wurde ein engmaschiges, planvolles System der Kulturarbeit, um über Kunst und Kultur die Herausbildung des politischen Ideals engagierter und parteilicher »sozialistischer Persönlichkeiten« zu fördern.

Auf welche Weise wurde in der DDR versucht, Kunst und Kultur der breiten Bevölkerung und vor allem den Arbeitern und Bauern einer anzustrebenden »klassenlosen Gesellschaft« zugänglich zu machen? Wie gelang es, Kunst und Kultur in den Alltag der Menschen zu integrieren? Inwiefern wurden Ziele einer »Kultur für alle und von allen« erreicht? Gelang es, auch nicht kunstaffine Werktätige aus wenig bildungsorientierten Schichten für Hochkulturformen zu interessieren und sie zu eigenem künstlerisch-kreativen Schaffen zu motivieren? Inwieweit beförderte oder verhinderte die ideologische Funktionalisierung kultureller Arbeit kulturelle Selbstbildungsprozesse? Welche Freiräume und welche Begrenzungen gab es in der künstlerischen und kulturellen Arbeit? Und welche Impulse für aktuelle Diskurse zur kulturellen Teilhabe und kulturellen Bildung in Deutschland lassen sich aus den Erfahrungen der DDR-Kulturarbeit gewinnen?

Vor dem Hintergrund dieser Diskurse wurde gemeinsam mit Studierenden der Kulturvermittlung der Universität Hildesheim danach gefragt, welche Vorstellungen von kultureller Teilhabe und Kulturvermittlung es in der DDR gab und auf welche Weise und mit welchen Wirkungen diese umgesetzt wurden. Dazu wurden Interviews mit Expertinnen und Experten aus Kulturvermittlung, Kulturwissenschaft, Kunst und Kulturpolitik sowie Interviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen aus der DDR geführt, Originaldokumente in Archiven recherchiert und vielfältige Literatur ausgewertet.

Das Thema Kulturelle Teilhabe und Kulturvermittlung in der DDR ist bislang wissenschaftlich nur wenig aufgearbeitet. Eine zentrale Aufgabe dieses Forschungsprojekts war daher die historische Recherche und Bestandsaufnahme dieses Feldes der Kulturpolitik der DDR: der Ziele und Maßnahmen, die im weitesten Sinne auf die kulturelle Aktivierung der Bevölkerung ausgerichtet waren. Ein Fokus liegt dabei auf der Darstellung der Formate, Methoden und Erfahrungen mit den vielfältigen Maßnahmen der DDR-Kulturarbeit, die aus heutiger Perspektive auf eher »kunstferne« Gruppen zielten.

Die im aktuellen Diskurs verwendeten Begriffe »Kulturvermittlung«, »kulturelle Teilhabe/Partizipation« und »kulturelle Bildung« finden sich nicht in den originalen DDR-Dokumenten. Und auch der in der BRD von Hilmar Hoffmann geprägte Begriff einer »Kultur für alle« (Hoffmann 1979) wird nicht genannt. Stattdessen sprach man in der DDR von »künstlerischem Volksschaffen«, »kultureller Massenarbeit«, »allseitiger Erziehung zur sozialistischen Persönlichkeit«, »geistig-kulturellem Leben der Werktätigen« von »Kulturpropaganda« und dem sozialistischen »Kulturarbeiter und Kulturfunktionär« als Berufsbezeichnungen der Vermittler. Dennoch zeigen die ausgewerteten Dokumente und geführten Interviews, dass die Kulturarbeiter in der DDR in der Praxis vielfach vor ähnlichen Herausforderungen standen wie heutige Kulturvermittler.

Ein weiterer Beweggrund für diese Publikation ist die Beobachtung, dass es bei jüngeren Generationen und gegenwärtigen Kulturstudierenden, unabhängig davon ob sie aus Ost- oder Westdeutschland kommen, wenig Wissen über Kulturpolitik und kulturelles Leben in der DDR gibt, zugleich aber großes Interesse an diesem Thema.

Gerd Dietrich identifiziert in seiner umfassenden, dreibändigen Kulturgeschichte der DDR drei verschiedene Erinnerungsmuster an die DDR-Zeit: »das Diktaturgedächtnis, das vor allem auf den Unterdrückungscharakter der SED-Herrschaft insistiert«, »das Arrangement-Gedächtnis, das vom richtigen Leben im falschen weiß [...] und von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen erzählt« und das »Fortschrittsgedächtnis, das an der Idee einer legitimen Alternative zur kapitalistischen Gesellschaftsordnung festhält« (Dietrich 2018: Vorwort XIII).

In unseren retrospektiven Experten- und Zeitzeugeninterviews finden sich alle drei Erinnerungsmuster wieder. Die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der Kulturarbeit in der DDR zwischen Propagandainstrument und Institution zur Förderung kultureller Teilhabe werden darin genauso thematisiert wie die Tatsache, dass die Umsetzung kulturpolitischer Vorgaben durch Kulturfunktionäre vielfältige Schattierungen aufwies, von engstirnigem Kontrollieren bis zu großzügigem Gewährenlassen der Aktivitäten von Kunst- und Kulturschaffenden.

In dieser Publikation wird versucht, unterschiedliche, differenzierende Perspektiven auf die Umsetzungsversuche einer »Kultur für alle« in der DDR zu zeigen. Es geht darum, die vielfältigen Aktivitäten zur Ansprache unterschiedlicher Gruppen durch Staat, Partei, Volksbildung, Massenorganisationen darzustellen und Erfahrungen dieser zentralistisch angelegten Programme vor dem Hintergrund gegenwärtiger Fragen nach Gelingensbedingungen für kulturelle Teilhabe zu reflektieren. 30 Jahre nach der Wiedervereinigung ist genug Zeit ins Land gegangen, um mit Abstand und unvoreingenommen auf dieses Kapitel der DDR-Kulturgeschichte zu schauen.

Quellen und methodisches Vorgehen

Da es bislang zum Thema kaum Literatur gibt, waren Befragungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen eine zentrale Quelle für diese explorative Studie. Wesentliche Erkenntnisse konnten aus 32 Interviews mit Expertinnen und Experten gewonnen werden, die in der DDR in den Bereichen Kulturwissenschaft, Kulturvermittlung, Kulturpolitik und Kunstschaffen tätig waren und die rückblickend zu ihren Erfahrungen und Erkenntnissen über Ziele, Maßnahmen und Wirkungen der DDR-Kulturarbeit befragt wurden.

Ergänzt wurden diese durch 60 Interviews mit ehemaligen DDR-Bürgerinnen und Bürgern aus unterschiedlichen Generationen, Berufs- und Bildungsgruppen, die von ihren persönlichen Erfahrungen und ihrer subjektiven Wahrnehmung des kulturellen Lebens in der DDR berichteten.

Darüber hinaus wurden Originaldokumente zu kulturpolitischen Vorgaben, übergreifenden Fragen kultureller Arbeit, Anleitungen für die praktische Kulturarbeit u.a. aus Abschlussarbeiten von Studierenden der Kulturarbeit in der DDR, Statistiken und empirische Studien aus offiziellen Publikationen der DDR und »graue Literatur« aus Archiven gesichtet und ausgewertet.

Rückblickende Sekundärliteratur und Analysen nach der Wende trugen zur Einordnung bei und lieferten wertvolle Erkenntnisse zu den Abläufen und Wirkungen der DDR-Kulturprogramme.

Die Publikation arbeitet mit vielen Originalzitataten, um so differenziert wie möglich die vielschichtigen Facetten der Realität der Kulturvermittlung in der DDR zu fassen.

1. Kulturpolitik, kulturelle Infrastruktur und Kulturvermittlung für kulturelle Teilhabe in der DDR – ein Überblick

1.1. Kulturpolitik in der DDR im Kontext kultureller Teilhabe – ein historischer Abriss

Kulturpolitik in der DDR wurde in den Dienst des Aufbaus einer sozialistischen Gesellschaft gestellt, für die die kulturelle Erziehung der Bevölkerung und das gemeinschaftliche kulturelle Wirken als wichtige Bausteine galten. Nachfolgend werden auf Basis von Primär- und Sekundärliteratur (u.a. Ministerium für Kultur der DDR 1987; Kulturpolitisches Wörterbuch Bühl/Heinze/Koch/Staufenbiel 1970/1978; Jäger 1994, Dietrich 2018) einige zentrale Etappen der Kulturpolitik in der DDR skizziert, die für die kulturelle Teilhabe und die Kulturvermittlung von Bedeutung sind.

Antifaschistischer Neubeginn und Aufbau eines zentralistischen Systems der Kulturpolitik und der Kulturvermittlung

Mit dem Befehl vom 16. Juni 1945 hatte die Sowjetische Militäradministration alle Organisationen, Verbände und auch sämtliche gemeinnützigen Vereine des nationalsozialistischen Deutschlands verboten. Unter dem Einfluss der Sowjetunion entstanden in der sowjetischen Besatzungszone, später in der DDR, neue, für Bildung und Kultur wesentliche Strukturen und Institutionen. Dabei erfuhren die klassische Kunst und Kultur u.a. durch Einfluss sowjetischer Kulturoffiziere hohe Wertschätzung. Klassisches kulturelles Erbe und bürgerlich-humanistisches Gedankengut wurden nicht im Widerspruch zu den Ideen einer sozialistischen Gesellschaft gesehen, sondern gemeinsam mit der sozialistischen Gegenwartskunst und der Volkskunst als Basis für eine sozialistische Kulturentwicklung.

- 1945: Gründung des »Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands« durch die Sowjetische Militäradministration mit Schriftsteller Johannes

- R. Becher als ersten Präsidenten des Kulturbundes; Gründung des Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB).
- Ab 1946: Gründung erster Kulturhäuser sowie erster Kinder- und Jugendtheater nach sowjetischem Vorbild.
 - 1946: Gründung der Freien Deutschen Jugend (FDJ) als Massenorganisation für alle Jugendlichen und zentralem Akteur der Jugend-Kulturarbeit.
 - 1946: Zwangsvereinigung von KPD und SPD zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (SED).
 - 1946: Deutsche Kunstausstellung in Dresden als größte Leistungsschau von zeitgenössischer Kunst, die zukünftig in regelmäßigen Abständen stattfand und die breite Bevölkerung, vor allem die Werktätigen, ansprechen sollte.
 - 1949: Zweite Deutsche Kunstausstellung in Dresden mit Werken des Sozialistischen Realismus, die Volksnähe und Parteilichkeit ausdrücken sollten.
 - 1949: Gründung der DDR.
 - 1950: Gründung der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin.
 - 1954: Gründung eines Ministeriums für Kultur mit der Ernennung des Schriftstellers Johannes R. Becher zum ersten Kulturminister der DDR – nach Bechers Tod wurde diese Position von Parteifunktionären wahrgenommen.
 - 1953/54: Kulturpolitische Direktive für künstlerisch-kulturelle Ausdrucksformen: Sozialistischer Realismus, Volkstümlichkeit und Verständlichkeit wurden verlangt.

»Wir brauchen weder die Bilder von Mondlandschaften noch von faulen Fischen und ähnliches [...]. Die grau in grau Malerei, die ein Ausdruck des kapitalistischen Niedergangs ist, steht in schroffem Widerspruch zum neuen Leben in der DDR.« (Walter Ulbricht 1950 auf III. Parteitag der SED, zitiert nach Jäger 1994: 34)

Organisation und Propagierung des künstlerischen Volksschaffens ab den 1950er-Jahren

- »Diese echte Volkskunst, die in ihrem Wesen eine realistische Volkskunst ist, fördern wir auch deshalb, weil sie unseren Künstlern viele Anregungen für ihre schöpferische Arbeit gibt. Die Schaffung der Zentrale für Volkskunst und die Durchführung von Volkskunstwochen haben große nationale Bedeutung, denn dadurch wird das Heimatgefühl und die Widerstandskraft gegen das Eindringen amerikanischer Kulturbarbarei im Volk gestärkt.« (Walter Ulbricht, II. Parteikonferenz der SED Juli 1952, zitiert nach Kühn 2015: 9)
- Ab 1950: »Arbeitsprogramm des FDGB zur Entfaltung der kulturellen Massenarbeit«, des Laienkunstschaffens und der Volkskunst in den Betrieben der DDR unter Einbezug von Kunstschaffenden.

- 1952: Gründung des Zentralhauses für Laienkunst in Leipzig, 1962 in »Zentralhaus für Kulturarbeit« umbenannt, als Dachorganisation für laienkünstlerisches Schaffen in verschiedensten Kunstformen einschließlich des kunsthandwerklichen Schaffens. Das Zentralhaus war auch Herausgeber der Zeitschrift »Kulturelle Massenarbeit«, später umbenannt in »Kulturelles Leben«.
- 1957: Gründung einer Zentralen Kommission für das künstlerische Volksschaffen.
- 1959: Verleihung der ersten staatlichen Preise für künstlerisches Volksschaffen.

»Greif zur Feder, Kumpel!«: Der Bitterfelder Weg und die Organisation der betrieblichen Kulturarbeit ab Ende der 1950er-Jahre

»Ich möchte also unterstreichen, dass wir die Aufgaben der Schriftsteller in den Rahmen der sozialistischen Umwälzung, in den Rahmen der Lösung der ökonomischen Hauptaufgabe stellen, die das Ziel hat, das Übergewicht gegenüber Westdeutschland in Bezug auf den Pro-Kopf-Verbrauch der Bevölkerung und im Kampf um das wissenschaftlich-technische Weltniveau zu erreichen.« (Walter Ulbricht auf der 1. Bitterfelder Konferenz. In: Neues Deutschland, 15.5. 1959; vgl. Jäger 1994: 84)

- 1955: »Nachterstedter Brief« als Aufruf an Schriftsteller über den »neuen sozialistischen Menschen« zu schreiben, veröffentlicht im »Neues Deutschland«.
- 1959: 1. Bitterfelder Konferenz: Schriftsteller und Künstler wurden aufgefordert, in die Betriebe zu gehen und sich in ihren Werken mit der Arbeit im Sozialismus zu beschäftigen, um »das Heldentum der Arbeit zu feiern«. Die Bitterfelder Konferenz der Schriftsteller wurde zum kulturpolitischen Symbol, die Kluft zwischen Kunst und Leben, Kulturschaffenden und Arbeitern aufzuheben. Die Idee vom schreibenden Arbeiter wurde entwickelt: »Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalliteratur braucht dich!«
- 1959: IV. Kongress des Verbands Bildender Künstler in Markkleeberg bei Leipzig, wo die Forderungen des Bitterfelder Wegs wiederholt und für die Kunst spezifiziert wurden (vgl. Bonnke 2007).

»Dann saßen wir am 24. April 1959 im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld mit fast 500 Teilnehmern im großen Saal, Künstler, Schriftsteller, Kulturschaffende, Arbeiter, Staatsfunktionäre. Die historische Konferenz, die einen Wendepunkt in unserer kulturellen Arbeit einleitete, begann. Die Geburtsstunde der Zirkel schreibender, malender, musizierender Arbeiter, einer neuen Etappe des künstlerischen Laienschaffens hatte geschlagen.« (Otto Gotsche, sogenannter Arbeiterschriftsteller und enger Mitarbeiter Walter Ulbrichts, zitiert nach Jäger 1994: 83)

Etablierung vielfältiger Zirkel für laienkünstlerisches Schaffen

- 1954/55: Herausgabe von »Richtlinien für die Arbeit in den gewerkschaftlichen Kulturstätten für die ehrenamtlichen Kulturarbeiter in den Brigaden der Betriebe«.
- 1959: Erste Arbeiterfestspiele als Leistungsschau und Wettbewerb des künstlerischen Schaffens der Werktätigen und Kollektive in unterschiedliche Genres, mitgestaltet und begleitet von Präsentationen durch Berufskünstler.
- 1969: Herausgabe des »Handbuchs für schreibende Arbeiter« von Steinhausen, Faulseit, Bonk, erschienen Tribüne-Verlag.

Anfang der 1960er-Jahre wurde durch die offizielle Kulturpolitik proklamiert, dass man die Trennung von Laienkunst und professioneller Kunst aufheben wolle (vgl. Mohrmann 2016: 137).

Allerdings wurde in den kommenden Jahren offenkundig in der Qualität der entstandenen Arbeiten der Amateure, dass Laien die Profis nicht ersetzen können:

»Man will nicht das Gestammel des Kollegen lesen, sondern echte Literatur.« (Erwin Strittmatter, zitiert nach Jäger 1994: 97)

Auch für die Bildende Kunst wurde konstatiert, dass man das Talent der Arbeiter nicht überschätzen solle (vgl. Bonnke 2007: 223).

Ende der 1960er-Jahre gab es 679 betriebliche Kultur- und Klubhäuser, sehr häufig an große Betriebe angegliedert, immer ausgestattet mit Theaterbühne, Räumen für die Zirkelarbeit sowie mit Tanzsaal und Gastronomie.

Orientierung an realen Kulturbedürfnissen mit Ausweitung der Unterhaltungskulturangebote ab Ende der 1960er-Jahre

- 1953 bis 1971: Strenge Zensur von Kunst und Kultur unter Walter Ulbricht als Generalsekretär des ZK der SED.
- 1958: Erlass eines Quoten-Gesetzes, dem entsprechend 60 % der Tanzmusik von Komponisten aus der DDR oder anderen sozialistischen Staaten kommen mussten.
- 1961: Nach dem Mauerbau wurde offiziell der Kontakt zu West-Kulturschaffenden abgebrochen.
- 1965: Verbot der Beat- und Rockmusik.
- 1968: Einführung eines eigenen Kulturartikels in der Verfassung der DDR (Art. 18), der Kunst- und Kulturförderung als Aufgabe des Staates festschreibt; Offizielle Postulierung eines weiten Kulturbegriffs, bei dem auch Unterhaltung, Sport (Körperkultur), Tourismus und Alltagskultur als Kultur Anerkennung fanden.

- Ab 1971: Lockerung von Zensur unter Erich Honecker (1971 bis 1989 Generalsekretär des ZK der SED), Reformen u.a. Erlaubnis von Rockmusik.

»Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Kultur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.« (Erich Honecker auf 4. Tagung des Zentralkomitees der SED am 16./17. 12. 1971, zitiert nach Jäger 1994: 136)

Ab Mitte der 1960er-Jahre: Starker Rückgang u.a. des Kino- und des Theaterbesuchs, was man v.a. auf das neue Medium Fernsehen zurückführte.

Befragungen zu kulturellen Interessen und Bedürfnissen der Bevölkerung kamen zu dem Ergebnis, dass sich für bestimmte anspruchsvollere Kunstformen, für Gegenwartsliteratur, für klassische Kultur wie für sozialistische Kulturpropaganda nur eine kleine Gruppe der Bevölkerung interessierte; insbesondere in der Arbeiterschaft waren mehrheitlich gesellige Veranstaltungen mit Unterhaltungscharakter gewünscht. Vermutet wurde, dass Menschen, die hart arbeiten, kein Bedürfnis nach komplexer Kunst, sondern nach Entspannung und Unterhaltung hätten (vgl. u.a. Bühl 1966/1968; Hanke 1971).

Entwicklung einer betrieblichen Kulturarbeit, die den niedrigschwelligen Unterhaltungsinteressen der Menschen mehr entsprach, was zunehmend toleriert wurde (vgl. u.a. John 1973/1980, Schuhmann 2006, von Richthofen 2009).

1973: Gründung des Komitees für Unterhaltungskunst, das dem Ministerrat der DDR unterstand. Es übernahm die Organisation und Kontrolle der unterhaltungsorientierten Kultur und wurde ab den 1980er-Jahren der Berufsverband für Unterhaltungskünstler. Neben der Kontrolle trug das Komitee durch Förderverträge, Mentorenschaften und Vermittlung von Produktionsmöglichkeiten beim Rundfunk und Schallplattenverlag zur Entwicklung der Pop- und Rockmusik in der DDR und der Unterhaltungskunst insgesamt bei (vgl. Wicke 1986 und 1987).

Dennoch weitere Betonung des Ideals der sozialistischen Persönlichkeitsbildung und der Parteilichkeit von Kunst und Kultur:

»Die sozialistische Kultur und Kunst haben die Aufgabe, die Entwicklung sozialistischer Persönlichkeiten und deren bewusste schöpferische Tätigkeit zu fördern, zur Stärkung des sozialistischen Bewusstseins und zur Ausprägung der sozialistischen Lebensweise beizutragen.« (Direktive des IX. Parteitagess der SED zum Fünfjahrplan für die Entwicklung der Volkswirtschaft der DDR in den Jahren 1976 bis 1980, zitiert nach John 1980: 6)

- 1974: Einrichtung der ständigen Vertretung der BRD in Ost-Berlin und der Vertretung der DDR in Bonn auf Basis des Vertrages über die »Grundlagen der Be-

ziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik« von 1972 mit Kunstpräsentationen westlicher Kunstschaffender in der DDR.

- 1976: Ausbürgerung Wolf Biermanns nach Konzert in der BRD; viele DDR-Künstler protestierten dagegen und verließen teilweise die DDR (u.a. Sarah Kirsch, Nina Hagen, Katharina Thalbach, Günter Kunert, Manfred Krug, Armin Müller-Stahl); dies wurde in der breiteren Bevölkerung wahrgenommen (vgl. u.a. Dietrich 2018).
- 1976: Eröffnung des Palastes der Republik als Volkskammer der DDR und multidisziplinäres Kulturhaus.
- 1977: documenta 6 in Kassel erstmals mit Beteiligung von DDR-Künstlern: Fritz Cremer, Bernhard Heisig, Joachim Jastram, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und Werner Tübke.

Lockerung der Zensur: Ein Mehr an kultureller Vielfalt und Möglichkeiten für subkulturelle Initiativen in den 1980er-Jahren

»Die X. Kunstausstellung der DDR [...] macht erneut deutlich, wie unverzichtbar künstlerische Entdeckungen für das sozialistische Denken und Handeln, für die Ausprägung ästhetischer Wertvorstellungen und die Förderung des Wohlbefindens unserer sozialistischen Gesellschaft sind.« (Werner Felfe, Sekretär des ZK der SED 1987: 75)

- 1986: Unterzeichnung des Kulturabkommens zwischen BRD und DDR nach 12-jährigen Verhandlungen mit dem Ziel, wechselseitige Besuche und Beziehungen von Kulturschaffenden zu fördern.
- Ab Mitte der 1980er-Jahre Herausbildung von subkulturellen, alternativen Szene von Kunstschaffenden, die in privaten Räumen Lesungen, Konzerte, Filmvorführungen, Ausstellungen zeigten und trotz offiziellem Verbot hohes Publikumsinteresse in den alternativen Szenen generierten (vgl. Wolle 1999: 383).
- 1986: Insistieren Honeckers auf einer parteilichen Kunst und Kultur und der Idee von »Kunst als Waffe« als Reaktion auf die zunehmenden Forderungen von Kunstschaffenden einer Öffnung mit Raum für Andersdenkende.

»Unser Leben verlangt eine sozialistisch-realistische Literatur und Kunst, die von Parteilichkeit, Volksverbundenheit und hohem sozialistischen Ideengehalt gekennzeichnet ist und den Werktätigen neue Anregungen für ihr Denken, Fühlen und Handeln vermittelt. In diesem Zusammenhang sei bekräftigt, dass Kunstwerke gebraucht werden, die den Sozialismus stärken, die Größe und Schönheit des oft unter Schwierigkeiten Erreichten bewusst machen, Kunstwerke, in deren Mittelpunkt der aktive, geschichtsgestaltende Mensch steht, ohne

dessen Tatkraft die neue Gesellschaft nicht möglich wäre. [...] Darin liegt ein großes Bewährungsfeld für alle Kunstschaffenden, welche die Kunst als Waffe im Kampf für den gesellschaftlichen Fortschritt verstehen« (Erich Honecker, April 1986, Protokoll der Verhandlungen XI. Parteitag der SED: 83)

- Im Kulturleben und in der Bevölkerung zeigte sich eine zunehmende Individualisierung und Desillusionierung (vgl. von Richthofen 2009).
- 1987: Zunehmender Protest gegen staatliche Zensur u.a. durch viele Autoren des Schriftstellerverbands und öffentlicher Protest auf dem X. Schriftstellerkongress:

»Die Zensur ist volksfeindlich. Sie ist ein Vergehen an der so oft genannten und gerühmten Weisheit des Volkes. Einen Beamten entscheiden zu lassen, was einem Volk bekömmlich, was unzumutbar ist, steht für Anmaßung und den Übermut der Ämter und ist dem Ansehen der DDR schädlich.« (Christoph Hein in einer Rede auf dem X. Schriftstellerkongress, zitiert nach Judt 1998: 361)

- 1989: Friedliche Revolution und Fall der Mauer.
- 1990: Erste freie Wahlen zur Volkskammer; Wiedervereinigung beider deutscher Staaten.

1.2. Leitmotive und Ziele der DDR-Kulturpolitik

»Unsere Kulturpolitik konzentriert sich auf folgende Schwerpunkte: die Eroberung der Höhen der Kultur durch die herrschende Arbeiterklasse; die systematische Schließung der vom Kapitalismus noch hinterlassenen Kluft zwischen Kultur und Volk; die enge Verbindung der Berufskünstler mit den Gestaltern der modernsten Lebensprozesse in der Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft; die künstlerische Eroberung der neuen zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Künstler, durch ihren aktiven Beitrag zu deren planmäßiger Herausbildung mit spezifisch ästhetischen Mitteln; die aktive Förderung des volkskünstlerischen Schaffens der Werktätigen.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 311)

Kulturpolitik der DDR basierte auf dem übergreifenden Ziel, die Bevölkerung im Sinne eines sozialistischen Menschenbildes kulturell zu bilden. Kunst und Kultur wurden in den Dienst des Aufbaus einer sozialistischen Gesellschaft gestellt, zu der die »Erziehung der allseitig gebildeten sozialistischen Persönlichkeit« gehörte. Diese zeichnete sich aus durch »Klassenbewusstsein«, durch Disziplin, Streben nach Bildung, vielseitigem Wissen in Technik, Naturwissenschaften, Kultur und Kunst

sowie schöpferischen Fähigkeiten, die sie in die Gesellschaft einbringen sollte (vgl. Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 545).

In verschiedenen Original-Dokumenten lassen sich folgende Unterziele der DDR-Kulturpolitik identifizieren, die in verschiedenen Epochen zwar unterschiedliche Priorität hatten, jedoch bis zum Ende der DDR Bestandteil der offiziellen Leitlinie waren:

- Kunst und Kultur als Bestandteil der Erziehung der sozialistischen Persönlichkeit
- Kunst und Kultur als sinnvolle und bildende Freizeitbetätigung
- Aufhebung von kulturellen Privilegien und Ermächtigung der Arbeiterklasse
- Steigerung der wirtschaftlichen Produktivität durch Anregungen aus Kunst und Kultur
- Demonstration der kulturellen Überlegenheit gegenüber dem Westen
- Förderung der kulturellen Identität der DDR-Bürger und des gesellschaftlichen Zusammenhalts (vgl. u.a. Kulturpolitisches Wörterbuch 1970 und 1978).

Kulturpolitik in der DDR war in besonderer Weise auch Identitäts-Politik, immer auch in Abgrenzung zur BRD: »Mehr als in anderen sozialistischen Ländern war Kultur in der DDR für deren Legitimation wichtig. Während diese Länder auf dem Selbstverständnis ihrer nationalen kulturellen Identität aufbauen konnten, befand sich die DDR als kleiner deutscher Teilstaat immer auf der Suche nach Identität.« (Dietrich 2018: 21) Walter Ulbricht, erster Generalsekretär des ZK, betrachtete »eine überlegene Kulturarbeit als wichtigsten Faktor in der Systemauseinandersetzung« (zitiert nach Groschopp 1993: 101). »Mit der Schaffung einer sozialistischen Volks- und Nationalkultur, an der wesentliche 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.« (Duhm 1996: 570)

Dabei wurde immer das kollektive Agieren und nicht die Subjektivität des einzelnen betont. Menschen sollten zusammen kommen an öffentlichen Orten zu gemeinschaftlichen Aktivitäten und sich nicht in die private Sphäre zurückziehen:

»Die Entwicklung allseitig entwickelter sozialistischer Persönlichkeiten ist nur möglich in und durch die Gesellschaft, in der Gemeinschaft, im Kollektiv.« (Handbuch für den Kulturobmann 1973: 102)

In Anlehnung an die Typologie kulturpolitischer Motive, die Gerhard Schulze Ende der 1990er-Jahre für die BRD entwickelt hat, schlägt Dietrich (Dietrich 2018: Vorwort XXXII) im Rückblick folgende sieben Leitmotive für die Kulturpolitik der DDR vor:

1. Umerziehungsmotiv (antifaschistische Umerziehung der Deutschen durch die Alliierten)
2. Hochkulturmotiv (Aufgreifen bürgerlicher Vorstellung der deutschen Klassik)
3. Demokratisierungsmotiv (Emanzipation der Arbeiter durch Bildung und Popularisierung der Hochkultur)
4. Kampfmotiv (Kunstschaffen als politischer Kampf gegen westliche Dekadenz)
5. Produktivitätsmotiv (Kultur als Motor für wirtschaftliche Produktivität)
6. Breitenkulturmotiv (volksnahe Kulturarbeit, künstlerisches Volksschaffen und Aufheben der Unterschiede zwischen Berufs- und Laienkunst)
7. Unterhaltungsmotiv (Orientierung an den Unterhaltungsbedürfnissen werktätiger Menschen seit den 1970er-Jahren).

In der Praxis war die Kulturpolitik durch Ambivalenz gekennzeichnet: Einerseits sollten in der Tradition der Arbeiterbewegung der Weimarer Republik alle DDR-Bürger Zugang zu Kunst und Kultur haben und so ihre künstlerischen Fähigkeiten und kulturellen Interessen entfalten können. Zu diesem Zweck wurden erhebliche staatliche Mittel für den Aufbau einer nahezu flächendeckenden kulturellen Infrastruktur bereitgestellt. Andererseits bestand ein Misstrauen gegenüber den Kunst- und Kulturschaffenden. Deren Aktivitäten unterlagen der politischen Steuerung und der Zensur, ohne dass diese allerdings vollständig kontrolliert und politisch instrumentalisiert werden konnten: »In ihrer passiven Form war die Kulturpolitik der DDR vor allem traditionelle Kulturpflege und Sozial- und Bildungspolitik, in ihrer aktiven Form war sie vor allem Ideologienpolitik mit einem entwickelten Apparat, der die Chancen von Innovation und Selbststeuerung einschränkte. Gleichwohl gelang es der SED nicht, trotz wiederholter Versuche, den kulturellen Bereich vollständig oder auch nur überwiegend zu instrumentalisieren.« (Dietrich 2018: 22)

Offensichtlich verhinderte die Eigenlogik der Künste und des kulturellen Feldes eine totale Kontrolle durch den Staat.

»Staatlicher Zentralismus und enge Einbindung in die betrieblichen Strukturen, Anleitung durch Partei und Massenorganisationen sowie ein wohldosiertes System der Künstlerförderung setzten kulturellen Initiativen von unten, selbständigen künstlerischen Aktivitäten und kultureller Vielfalt in der DDR enge Grenzen. Dennoch repräsentieren kulturelle Institutionen und Aktivitäten nicht nur eine eindimensionale DDR- oder SED-Kultur, wie von westlicher Seite oft behauptet. Räume zur freien Entfaltung und eigenverantwortlichem Handeln waren durchaus gegeben, wenngleich das öfter in verklärender DDR-Sicht bemühte Bild eines kulturellen Lebens jenseits partei- und staatspolitischer Einflussnahme ebenso wenig der Realität entspricht.« (Ruben 1994: 16/17)

Auch zeigte sich »dass der vielfältige und komplizierte Kulturbereich eine Eigengesetzlichkeit entwickelt hat [...]. An die Stelle ideologischer Eindeutigkeit trat bei den Behörden eine Art pragmatischer Willkür« (Jäger 1982:183). Immer weniger

konnte man sich darauf verlassen, was unter die Zensur fiel und was erlaubt wurde, immer mehr gelang es den kulturellen Akteuren innerhalb des Systems eigene Interessen einzubringen.

Esther von Richthofen untersuchte die »kulturelle Massenarbeit« in den 1960er- und 1970er-Jahren im Bezirk Potsdam unter der Frage, wie viel »Eigensinn« sich in den staatlichen Strukturen realisieren ließ und kommt zu dem Schluss, dass die Teilnehmenden kultureller Programme zunehmend lernten, die staatlichen Programme für ihre eigenen Interessen einzusetzen.

»The participants in organised cultural life were not passive, powerless subjects, but individuals with a strong desire for fulfilling a personal interest. The cultural functionaries were not merely SED's puppets, but entered their roles with their own agenda. The party leaders in Berlin could not exercise power and control without considering developments on the grassroot.« (von Richthofen 2009: 217)

Sie analysierte, wie Kulturpolitik und Kulturadministration auf kulturelle Interessen und »Eingaben« von Kulturvermittlern und Teilnehmenden kultureller Zirkel reagierten und diese bedienen mussten und wie diese umgekehrt, unter Akzeptanz bestimmter ideologischer Grenzen, die Strukturen des Systems für ihre Interessen zu nutzen verstanden. Um zu verhindern, dass die Menschen ihre Freizeit und kulturelle Aktivität außerhalb der staatlich organisierten Strukturen ausübten, musste sich die SED den realen Interessen anpassen.

Von der Gründung bis zum Ende der DDR veränderte sich die Ausrichtung der zentral von der SED formulierten Kulturpolitik immer wieder: »Offensive und defensive Strategien wechselten sich in der Kulturpolitik ebenso ab wie Taktiken der Konfrontation und der Liberalisierung« (Dietrich 2018: 22). Als generelle Linie ist erkennbar, dass sich eine zunächst sehr eng an ideologischen Leitlinien orientierte Kulturpolitik auf zweifache Weise liberalisieren musste: Zum einen musste sie sich gegenüber den unterhaltungskulturellen Interessen insbesondere auch denen der Arbeiter öffnen. Zum anderen musste sie eine sich entwickelnde und kaum zu kontrollierende Gegenkultur akzeptieren.

1.3. System und Strukturen der Kulturpolitik und der Kulturvermittlung

Grundlage für die Kulturpolitik in der DDR ist der Artikel 18 der Verfassung:

- (1) »Die sozialistische Nationalkultur gehört zu den Grundlagen der sozialistischen Gesellschaft. Die Deutsche Demokratische Republik fördert und schützt die sozialistische Kultur, die dem Frieden, dem Humanismus und der Entwicklung der sozialistischen Menschengemeinschaft dient. Sie bekämpft die imperialistische Unkultur, die der psychologischen Kriegsführung und der Herabwürdigung des Menschen dient. Die sozialistische Gesellschaft fördert das kulturvolle Leben

der Werktätigen, pflegt alle humanistischen Werte des nationalen Kulturerbes und der Weltkultur und entwickelt die sozialistische Nationalkultur als Sache des ganzen Volkes.

(2) Die Förderung der Künste, der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten aller Werktätigen und die Verbreitung künstlerischer Werke und Leistungen sind Obliegenheiten des Staates und aller gesellschaftlichen Kräfte. Das künstlerische Schaffen beruht auf einer engen Verbindung der Kulturschaffenden mit dem Leben des Volkes.

(3) Körperkultur, Sport und Touristik als Elemente der sozialistischen Kultur dienen der allseitigen körperlichen und geistigen Entwicklung der Bürger.« (Art. 18 der Verfassung der DDR vom 26. März 1968)

Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland

Die generelle Ausrichtung der Kulturpolitik wurde durch das Zentralkomitee (ZK) der SED bestimmt mit Unterstützung der Kulturabteilung sowie dem Kultursekretariat des ZK.

Mittels der 14 Bezirks- und 217 Kreisleitungen der SED sowie deren jeweiligen Kulturfunktionären nahm die SED flächendeckend Einfluss auf das kulturelle Leben in der DDR. »Die verschiedenen Komitees und Organisationen im Kultursektor der DDR waren hierarchisch organisiert, wobei das Zentralkomitee die höchste Instanz für politische Fragen in der DDR bildete. Das Komitee beriet sich somit nicht nur im Kultursektor, sondern war auch in der Außen- und Innenpolitik tätig und beherrschte die Machtorgane und politischen Organisationen. Von diesem wurden Aufgaben und Ziele an das Ministerium für Kultur übermittelt, welches den zentralen kulturellen Einrichtungen der DDR übergeordnet war.« (Normann 2008)

Staatliche Organe: Volkskammer, Staatsrat und Ministerrat

Das nominell höchste Verfassungsorgan war die Volkskammer, die aus allgemeinen und direkten Wahlen hervorging. Die Volkskammerabgeordneten wurden aus der Einheitsliste der Kandidaten der Nationalen Front gewählt. Die Beschlüsse der Volkskammer zur Kulturpolitik waren von den Leitlinien des ZK der SED beeinflusst.

Die Volkskammer wählte den Staatsrat, dessen Vorsitzender seit 1968 formell auch das Staatsoberhaupt der DDR war. Der Staatsrat nahm kulturpolitisch eher symbolisch Einfluss u.a. durch die Verleihung des »Nationalpreis der DDR« oder den »Vaterländischen Verdienstorden«.

Der Ministerrat, geleitet von einem Ministerpräsidenten, bildete die Regierung der DDR. Die Regierung gewährleistete die Erfüllung der politischen, ökonomischen und kulturellen Aufgaben und war in seiner Gesamtheit auch für die

staatliche Kulturpolitik zuständig. Die kulturpolitischen Aufgaben verantwortete nicht nur das Ministerium für Kultur, »sondern im Prinzip alle zentralen Staatsorgane, besonders stark und spezifiziert die Ministerien für Volksbildung, für das Hoch- und Fachschulwesen, für Wissenschaft und Technik, für Gesundheitswesen, für Umweltschutz, für Bauwesen und für Auswärtige Angelegenheiten« (Koch 1983: 120).

Ministerium für Kultur

Die in der Verfassung der DDR verankerte »sozialistische Nationalkultur« als eine Grundlage der sozialistischen Gesellschaft schuf die Basis der Förderung einer parteiichen Kunst und Kultur, die zentral geleitet und gelenkt wurde. Das Umsetzungsorgan war das 1954 gegründete Ministerium für Kultur. Es war das »zentrale staatliche Organ des Ministerrates für die einheitliche Planung und Gestaltung der kulturellen Entwicklung in der DDR« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 370). Zu dessen Aufgaben zählte zum einen die Gewährleistung einer einheitlichen Kulturpolitik in den Sparten Literatur, Literaturpolitik, Verlagswesen, Buchhandel, Filmwesen, Theater, Musik, angewandte und bildende Künste, Unterhaltungs- und Volkskunst und Veranstaltungswesen; zum anderen die Wahrung, Pflege und Nutzung des kulturellen Erbes in Museen und Gedenkstätten sowie durch die Denkmalpflege. Außerdem oblag dem Ministerium die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses, deshalb unterstanden ihm alle künstlerischen Hoch- und Fachschulen wie die Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden oder die Fachschule für Klubleiter Meißen-Siebeneichen (vgl. Reimer 1996: 827). Ferner verantwortete das Kulturministerium in enger Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheit die internationalen kulturellen Beziehungen der DDR (vgl. Koch 1983: 123).

Die Verantwortung für die Umsetzung der von der SED und vom Kulturministerium vorgegebenen kulturpolitischen Leitlinien lag bei den Bezirken, Kreisen und Gemeinden, deren Aufgabe im Gesetz über die örtliche Volkvertretung geregelt war:

»Der Bezirkstag und der Rat des Bezirkes sind verantwortlich für die Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens. Sie fördern die Schaffung neuer sozialistischer Kunstwerke und die Pflege und Vermittlung des kulturellen Erbes. Sie arbeiten mit dem FDGB, der FDJ, dem Kulturbund der DDR, den Künstlerverbänden und anderen gesellschaftlichen Organisationen im Bezirk zusammen. Dem Rat des Bezirkes sind die Kultureinrichtungen unterstellt. [...] Der Bezirkstag und der Rat des Bezirkes fördern die Teilnahme der Bürger am Kulturleben, dem kulturellen und künstlerischen Volksschaffen. Sie sind in Zusammenarbeit mit den Volkvertretungen und Räten der Kreise für die Erhaltung und den Ausbau des Netzes

kultureller Einrichtungen und des Denkmalbestandes verantwortlich.« (§ 31 des Gesetzes über die örtliche Volksvertretung in der DDR vom 4. Juli 1985)

Kulturpolitik der Parteien und gesellschaftlichen Massenorganisationen

Kulturpolitik wurde als »System aller Maßnahmen und Aktionen einer gesellschaftlichen Klasse bzw. deren politischen Parteien, Verbände und Organisationen« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 310) definiert, um »die Kultur als ein objektives Teilsystem im Gesamtsystem der entwickelten sozialistischen Gesellschaft auszubauen und zu entwickeln.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 311). Um dieses Ziel gesamtgesellschaftlich verwirklichen zu können, war man auf die breite Mitwirkung aller politischen und gesellschaftlichen Kräfte angewiesen, also der Tätigkeit der Parteien und Massenorganisationen, »die unter Führung der SED im Demokratischen Block zusammengeschlossen sind und gemeinsam in der Nationalen Front wirken« (Koch 1983: 129).

Weitere Akteure der Kulturpolitik waren die Verbände der Kunstschaffenden sowie gesellschaftliche Verbände wie die Gesellschaft der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, der Demokratischer Frauenbund Deutschlands, der Deutsche Turn- und Sportbund der DDR und die Volkssolidarität. So wollte man die »Einbeziehung der Werktätigen als subjektive Gestalter der neuen sozialistischen Kultur- und Lebensweise, der schrittweise Ausdehnung der sozialistischen Kultur auf die Gesamtheit der Lebensbereiche« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 311) ermöglichen. Für die Planung und Leitung kultureller Prozesse sowie der praktischen Verwirklichung der sozialistischen Kulturpolitik waren die Kulturfunktionäre in den staatlichen Organen, Parteien und Massenorganisationen zuständig (vgl. Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 303).

Kulturpolitik als Teil der Volksbildung

Kultur war zudem ein wichtiger Bestandteil der Volksbildung. 1950, einige Monate nach der Gründung der DDR, legte das Jugendförderungsgesetz eine Basis dafür, dass möglichst viele Kinder und Jugendliche Zugänge zu Kunst und Kultur erhalten: »Die Jugend ist zur aktiven Mitarbeit in den Klubs, Kulturhäusern, Theatern, Laienkunstgruppen sowie zur freiwilligen Mitarbeit bei der Wiederherstellung und dem Aufbau von Kulturstätten in Stadt und Land [...] heranzuziehen« (§ 5 des Jugendförderungsgesetz 1950).

In den §§ 31ff. wurden konkrete Maßnahmen zum Aufbau eines zentralen Kinder- und Jugendtheaters in Berlin, von Kinderbibliotheken sowie eines Verlages für Kinderliteratur benannt. 1964 wurde mit der Novellierung des Jugendgesetzes im § 11 die außerunterrichtliche Bildung als Teil der einheitlichen Bildung und Erziehung festgeschrieben: »Für alle Schüler und Lehrlinge sind die Voraussetzungen zu schaffen, damit sie ihre Freizeit sinnvoll gestalten, sich erholen

und entsprechend ihren Neigungen, Fähigkeiten, Begabungen und Talenten [...] vielseitig betätigen können« (§ 11 Jugendgesetz der DDR 1964). In künstlerischen Kollektiven, Arbeitsgemeinschaften und Zirkeln wurden für junge Menschen Möglichkeiten etabliert, schöpferisch tätig zu werden. Diverse Wettbewerbe dienten zur Anerkennung und individuellen Förderung künstlerischer Talente.

Kulturarbeit für die Jugend wurde in alle Ausbildungsbereiche integriert u.a. im Rahmen des allgemeinen Wehrdienstes in der Nationalen Volksarmee. Hier zählte Kulturarbeit zur »Verantwortung der Kommandeure als Bestandteil des Systems der politisch-ideologischen Arbeit. Sie hat das Ziel, mit den spezifischen Mitteln und Möglichkeiten der Kunst und Literatur der Erziehung der Armeeangehörigen zur vorbildlichen Erfüllung des Fahneneides zu dienen« (Kulturpolitisches Handbuch 1970: 291).

Kulturfonds der DDR

Der dem Ministerium für Kultur unterstellte Kulturfonds war ein staatlich verwalteter, gesellschaftlicher Fonds zur Förderung der sozialistischen Kultur und Kunst. Er diente vor allem der Unterstützung freiberuflicher Künstler und speiste sich, neben staatlichen Geldern, aus einem Aufschlag bei Eintrittspreisen und Schallplatten. Der Kulturfonds »bot den Künstlern eine Existenzsicherung und finanzierte kulturelle Projekte aller Art; gleichzeitig eröffnete er die Möglichkeit der politischen Einflussnahme und Kontrolle. Der Kulturfonds war damit sowohl ein Instrument zur sozialen Unterstützung der Künstler und Schriftsteller als auch zur Durchsetzung kunst- und kulturpolitischer Vorgaben« (Schröter 2012: o.S.).

Kultur- und Sozialfonds der Kombinate und Betriebe

Im Sinne einer alltagsnahen Vermittlung von Kunst und Kultur an alle Werktätigen wurde die Kulturarbeit der Betriebe eingeführt. Jeder Betrieb musste 3 % seiner Lohnmittel in die Kultur- und Sozialfonds einbringen und war verpflichtet, kulturelle Angebote für die Betriebsangehörigen zu entwickeln und Beiträge zur »Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen, des geistig-kulturellen Lebens sowie der sozialen Betreuung« (Koch 1983: 128) zu leisten. Größere Betriebe finanzierten aus diesen Fonds u.a. Kulturhäuser mit mannigfaltigen Zirkel- und Kulturangeboten oder Ferienlager für die Kinder der Werktätigen.

Innerhalb der Betriebe gab es in den Brigaden jeweils auch einen ehrenamtlichen Kulturverantwortlichen, der für die Erfüllung der Kulturpläne zuständig war. Die (kostenfreie) Teilnahme an Kulturveranstaltungen ebenso wie eigenes künstlerisches Schaffen zählten zu den zu erfüllenden Zielen im sozialistischen Wettbewerb.

Zentralhaus für Kulturarbeit:

Die Institution des künstlerischen Volksschaffens

1952 wurde in Leipzig das Zentralhaus für Laienkunst gegründet, später in Zentralhaus für Kulturarbeit umbenannt. Es war dem Ministerium für Kultur unterstellt. Dessen Arbeit widmete sich vornehmlich dem künstlerischen Volksschaffens und setzte sich auf Bezirks- und Kreisebene im jeweiligen Kabinett für Kulturarbeit fort. Zu seinen Aufgaben gehörten u.a.:

- »Erforschung der geistigen und materiellen Folklore- und Volkskunsttraditionen als Quelle für die Weiterentwicklung nationaler Kultur und Kunst,
- Förderung des vielfältigen Spektrums von Volksdichtung, Volksmusik, Volkstanz, Sitten und Bräuchen, der Fest- und Feiargestaltung, Geselligkeit und Unterhaltung sowie kultureller Traditionen der Arbeiterkulturbewegung,
- Förderung der materiellen Volkskunst mit ihren verschiedenen handwerklichen Kulturen,
- künstlerisch-methodische Anleitung der verschiedenen Fachgebiete,
- Ausbildung der Tanzgruppenleiter durch Fachkräfte,
- Publizierung von Repertoire- und anleitenden Material und die Herausgabe der Zeitschrift Volkskunst,
- Ausbildung und Qualifizierung von Kulturarbeitern für Kulturhäuser und Betriebe« (Goewe 2019: 149).

Akademie der Künste der DDR

Die Deutsche Akademie der Künste der DDR war eine staatliche Einrichtung, die direkt dem Ministerrat unterstand. Sie diente als »staatliche Institution der DDR zur Förderung der sozialistischen Kunst und Literatur und zur Unterstützung der sozialistischen Kunstpolitik und Kunsterziehung in Theorie und Praxis« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 104). Sie beriet den Ministerrat in allen Grundsatzfragen der staatlichen Kulturpolitik.

Verbände der Kulturschaffenden

Nachdem die Kulturschaffenden nach 1945 zunächst innerhalb des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FBGB) bzw. Kulturbundes organisiert waren, gründeten sie in den 1950er- und 1960er-Jahren selbständige Verbände. Die Organisationsstruktur entsprach dem »Prinzip des demokratischen Zentralismus« (Krejsa/Wolff 1996: 839). An den Kongressen der Verbände nahmen regelmäßig Vertreter des Staates teil.

Zu den Aufgaben des Verbandes Bildender Künstler (VBK) zählten zum Beispiel die Beförderung einer breiten Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens durch die enge Zusammenarbeit von Berufs- und Laienkünstlern ebenso wie die

der künstlerischen Gestaltung bei der Um- und Neugestaltung der Städte und Siedlungen (vgl. Kulturpolitisches Handbuch 1970: 541). Der Verband publizierte zudem monatlich die Zeitschrift »Bildende Kunst«, organisierte (Verkaufs-)Ausstellungen sowie die Kunstausstellungen in Dresden. Die Mitgliedschaft im VBK war die Voraussetzung für freischaffende künstlerische Arbeit. Absolventen staatlicher Kunsthochschulen wurden automatisch Mitglied des Verbands, erhielten eine monatliche Starthilfe für ihr künstlerisches Schaffen und Unterstützung bei der Suche nach Ateliers. Durch öffentliche Aufträge und Vermittlungstätigkeiten in verschiedenen Institutionen waren die meisten Künstler finanziell abgesichert.

Es gab folgende Kunstverbände:

- Verband Bildende Künstler der DDR: gesellschaftliche Organisation der Künstler und Kunstwissenschaftler
- Verband der Deutschen Journalisten: Berufsorganisationen der Journalisten, Mitarbeiter der Presse, des Rundfunks, des Fernsehens, des Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienstes, der Verlage sowie freien Journalisten
- Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR: gesellschaftliche Organisation der Film- und Fernsehschaffenden
- Verband der Theaterschaffenden: gesellschaftliche Organisation der an den Theatern künstlerisch und wissenschaftlich Tätigen
- Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler: gesellschaftliche Organisation der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie der solistisch tätigen Musikinterpreten und Dirigenten und der führenden Musikerzieher
- Bund Deutscher Architekten in der DDR: Fachverband der Architekten und Städtebauer
- Deutscher Schriftstellerverband: Vereinigung der Schriftsteller (vgl. Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 89ff).

Kulturbund

Der Kulturbund wurde als sozialistische Massenorganisation speziell der kulturell Tätigen und Interessierten gegründet, was zunächst v.a. Mitglieder der Intelligenz waren, so dass sich der Kulturbund explizit auch als Mittler »zur Festigung des Bündnisses zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz« begriff. Er sollte die Kulturpolitik von SED und Staat propagieren und dabei unterstützen, die Künste in enger Verbindung zur politischen Massenarbeit in allen Bevölkerungsgruppen zu verbreiten. Er unterhielt die „Klubs der Intelligenz“ in den Bezirksstädten und führte Veranstaltungen durch, darunter viele politische Gespräche und Lesungen und war u.a. Herausgeber der kulturpolitischen Wochenzeitung »Sonntag« sowie die Monatszeitschrift »Aufbau«.

Konzert- und Gastspieldirektion

Die Konzert- und Gastspieldirektion wurde 1960 als staatliche Agentur für künstlerische Gastveranstaltungen gegründet und unterstand den Räten der Bezirke. Sie hatte die Aufgabe, »künstlerische Veranstaltungen zu organisieren und durchzuführen: Veranstaltungen der Ernsten Musik (Orchestermusik, Kammermusik, Chormusik, Volksmusik), Veranstaltungen des künstlerischen Wortes, künstlerischer Tanz, künstlerisches Puppenspiel, Lichtbildvorträge und Veranstaltungen der Unterhaltung und des Kabarets (musikalisch-unterhaltende Programme, Schauorchester, Bunte Bühnen, Varietés)« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 540). Sie vermittelte Künstler und Gruppen, die haupt- und nebenberuflich auftraten, das heißt sowohl professionelle als auch Laienkunstschaffende. Die Konzert- und Gastspieldirektion unterstützte insbesondere »Klubs und Kulturhäuser bei der Gestaltung künstlerisch wertvoller Programme« (ebd.) in den Städten und Wohngebieten, auf dem Land und bei den bewaffneten Streitkräften.

Aufbau einer breiten kulturellen Infrastruktur

Laut statistischem Jahrbuch der DDR gab es 1988 für die insgesamt 16,7 Millionen Einwohner u.a. folgende staatliche Kultureinrichtungen:

- 741 Museen, die 1988 35.446.300 Besucher hatten.
- 6.817 staatliche und 2.857 Gewerkschaftsbibliotheken, wovon 911 ehrenamtlich geleitet wurden, die von 30,9 % der Bevölkerung regelmäßig genutzt wurden.
- 88 klassische Orchester, die 1988 6.640 Konzerte gaben, die von 1.758.800 Besuchern wahrgenommen wurden.
- 213 Theater, darunter 22 Puppentheater, die insgesamt 27.940 Theateraufführungen für 9.648 200 Besucher anboten; darunter waren 8.899 Jugendstücke, die 2.629 900 Kinder und Jugendliche besuchten.
- 808 Filmtheater (im Vergleich zu 1.369 im Jahr 1960); jährlich wurden ca. 15 DEFA Filme produziert.
- 12 staatlich geförderte Kabarets mit 551.357 Besuchern. Neben den staatlichen Kabarets gab es viele Amateur-Kabarettgruppen.
- 78 staatlich lizenzierte Verlage, die 1988 6.590 Neuerscheinungen produzierten.
- 1.838 Kultur- und Clubhäuser sowie 962 Jugendklubs boten 28.956 Veranstaltungen mit insgesamt 867.700 Besuchern an.
- 7.368 Interessengemeinschaften des künstlerischen Volksschaffens, in denen sich 131.100 Mitglieder engagierten.

1988 investierte die DDR insgesamt 3.914 Millionen DDR-Mark in den Kulturbereich, dessen Fördervolumen zwischen 1980 und 1988 um 50 % angestiegen war.

(Vgl. Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1989 sowie 1990)

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der DDR-Staat mit erheblichen finanziellen Mitteln ein engmaschiges System von Kulturvermittlungsinstanzen geplant und etabliert hatte. »Dieses Land mit seinen begrenzten ökonomischen Ressourcen gab, bezogen auf die Zahl der Einwohner, für Kultur- und Bildungseinrichtungen schon seit den fünfziger Jahren etwa doppelt so viel Geld aus wie die Bundesrepublik.« (Dietrich 2018: 7)

»Es besteht ein ganzes System von Wirkungen, die wir in der sozialistischen Gesellschaft nachweisen und mit erzieherischen Zielsetzungen nutzen können. Deshalb sind die Beziehungen und Übergänge zwischen Schule, kultureller Massenarbeit, kulturellen Massenkommunikationsmitteln und kulturellen Einrichtungen sehr sorgfältig zu beachten, sonst gibt es Brüche und Unterbrechungen in der Bildung sozialistischer Persönlichkeiten, die sich insgesamt auf das kulturelle Wachstum der Arbeiterklasse negativ auswirken.« (John 1980: 31)

So begründete Hartmut John, Professor für Kulturwissenschaft an der Universität Leipzig, in seinem Buch über »Arbeiter und Kunst« die Notwendigkeit, eine geschlossene Wirkungskette der Kulturvermittlung in der Gesellschaft zu etablieren: vom Kindergarten über Schulen, Jugend- und Freizeiteinrichtungen, Betriebe bis zum Altersheim. Zur Omnipräsenz von Kunst und Kultur trug auch die Kunst im öffentlichen Raum und in den Medien wie Rundfunk und Fernsehen wesentlich bei. »Es bestehen fließende Übergänge zwischen der künstlerisch-ästhetischen Erziehung in der kulturellen Massenarbeit, den entsprechenden Wirkungen der kulturellen Massenkommunikationsmittel und dem kulturellen Leben in der sozialistischen Gesellschaft.« (John 1980: 30)

1.4. DDR-spezifische Strategien, Instrumente und Institutionen der Kunst- und Kulturvermittlung

Die Besonderheiten in den Bemühungen um kulturelle Teilhabe in der DDR bestanden aus heutiger Sicht und im Unterschied zur BRD vor allem darin, dass nicht nur die Zielgruppen Kinder und Jugendliche kulturelle Bildung erfahren sollten, sondern die gesamte Bevölkerung und vor allem die Arbeiter- und Bauernklasse adressiert wurde.

Die betriebliche Kulturarbeit, die sowohl die Rezeption von Kunst und Kultur als auch die eigene ästhetische, künstlerische und handwerkliche Tätigkeit umfasste, war Kernstück der DDR-Kulturpolitik.

Die zentralistische Förderung und Organisation des künstlerischen Volksschaffens in allen Altersgruppen, oft in Kombination mit der betrieblichen Kulturarbeit angeboten, ist ein weiteres Spezifikum der DDR-Kulturarbeit.

Um alle DDR-Bürgerinnen und -Bürger alltagsnah erreichen zu können, wurde ein flächendeckendes Netz von multifunktionalen Kulturhäusern und Klubs errichtet, deren Veranstaltungen von Lesungen, Theater, Kino bis zu Tanz, Disko und Festen reichten und die ferner Raum für diverse künstlerische und handwerkliche Hobbys und deren öffentliche Präsentation boten.

Auch die als Unterhaltungskunst definierten Genres wie Rock- und Popmusik, Zirkus oder Kabarett, Operette und Heitere Muse wurden, verstärkt seit den 1970er-Jahren, staatlich gefördert und somit zugleich auch kontrolliert.

Intensiv wurden Fernsehen und Rundfunk als Medium der Kulturvermittlung genutzt über Kulturberichterstattung, didaktische Programme zu bestimmten Kunst- und Kultursparten, Übertragung von Kulturveranstaltungen oder die Produktion eigener Hörspiele, Filme, Kompositionen, aber auch durch populäre, unterhaltungsorientierte Kultur-Show-Programme.

Darüber hinaus gab es eine hohe Dichte an klassischen Kultureinrichtungen wie Theater, Opern- und Konzerthäuser, Museen und Gedenkstätten, die ebenfalls immer einen staatlich verordneten Vermittlungsauftrag hatten und dafür dauerhafte Kooperationen mit Kindergärten, Schulen, Jugendorganisationen und Betrieben unterhielten.

Bemerkenswert ist, dass es bereits ab 1946 professionelle, hochwertige Kinder- und Jugendtheater gab. Flächendeckend existierte zudem für alle Altersgruppen ein Netz an öffentlichen Bibliotheken mit Zweigstellen auch in kleinen Dörfern bzw. mit Fahrbibliotheken sowie eigenen Schul- und Kinderbibliotheken.

Angebote künstlerischer und kultureller Bildung waren auch in den Kindergärten und (Berufs-)Schulen, häufig in Kooperationsbeziehungen mit Kultureinrichtungen, verbindlich im Lehrplan etabliert.

Verhältnis: Arbeiter und Kunst

Eine Besonderheit der DDR-Kulturarbeit lag zweifellos darin, dass dezidiert die Arbeiter- und Bauernklasse erreicht werden sollte auf Basis der Tradition der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung, verbunden mit dem Motto »Erstürmt die Höhen der Kultur!«. Auf dem Weg vom Sozialismus zum Kommunismus sei es notwendig, dass sich die Arbeiter die notwendige Bildung und Kultur einschließlich der Künste aneignen. Für die Kunstschaffenden galt die Direktive, dass ihre Kunst kein Selbstzweck ist, sondern sie »Partei nehmen für die Werktätigen und den Aufbau des Sozialismus« (Duhm 1996: 568 ff).

Befunde kultursoziologischer Studien aus der DDR (vgl. 1.5) zeigten, dass es vor allem die formal hochgebildeten Bevölkerungsgruppen waren, die sich

für Kunst und Kultur interessierten. Das stellte Kulturarbeit vor besondere Herausforderungen. Im Buch »Arbeiter und Kunst. Zur künstlerisch-ästhetischen Erziehung der Werktätigen im Sozialismus« von Erhard John (1. Auflage 1973, 2. Auflage 1980), das eine zentrale Grundlage für die Ausbildung in der Kultur- und Klubleiterarbeit war, wurden differenzierte Überlegungen dazu angestellt, wie die Werktätigen und insbesondere die Arbeiterschaft zu Kunst und Kultur hingeführt werden könnten. Zu Beginn konstatiert der Autor die zentrale Herausforderung:

»Wie können künstlerische Bedürfnisse bei Erwachsenen ausgebildet werden, die bislang noch keine Berührungspunkte und Interessen in diesem Bereich haben? [...] Ohne eine bestimmte Entwicklung der eigenen Bereitschaft, eigener Einsichten, Bedürfnisse und Interessen erfolgt bei Erwachsenen, die nicht mehr zu einem Schulbesuch verpflichtet sind, keine Begegnung mit Kunst und Kunstwerken.« (John 1980: 28)

Es gäbe »eine gewissen Scheu, die manche Werktätige vor ›Ernster‹ Kunst haben. Darin zeigt sich, dass wir zwar in rund dreißig Jahren sozialistischer Kulturrevolution der Arbeiterklasse und allen Werktätigen einen weiten Zugang zu den Schätzen der Kultur eröffnet haben, allerdings nicht völlig die Nachwirkungen jener Trennung von Wissenschaft und Volk, Kunst und Volk in der Klassengesellschaft überwinden konnten« (John 1980: 37).

John machte auch das Westfernsehen verantwortlich für das Ausweichen vieler Arbeiter in eine anspruchslose Vergnügungsindustrie, indem es »die Bürger ihres eigenen Staates und die Werktätigen sozialistischer Staaten ideologisch so beeinflusst, dass sie diese Trennung von Kunst und Volk als gegeben hinnehmen und sich mit Produkten der imperialistischen Vergnügungsindustrie abspesen lassen« (John 1980: 37).

Neben den historisch gewachsenen Barrieren und der Westkonkurrenz seien aber auch die Kunstschaffenden aufgefordert, sich in ihren Werken der Arbeiterschaft anzunähern: Denn ein weiteres Problem liege »in der Haltung mancher Kunstschaffender, die sich gegenüber der Arbeiterschaft als Kulturbringer fühlen, nur von den Werktätigen Anstrengungen zum Verständnis ihrer Werke verlangen und die Frage aus den Augen verlieren, inwiefern eine wirkliche Verbindung von Kunst und Volk auch von ihnen fordert, eine gegebene Aussage in einer ästhetisch fasslichen Form darzubieten« (John 1980: 37). Damit verwies er auf den Anspruch der Politik an die Kunstschaffenden, sich einer allgemein verständlichen Ausdrucksweise zu bedienen.

Um die Arbeiterschaft zu erreichen und in ihnen Bedürfnisse nach anspruchsvoller Kunst und Kultur zu wecken, spiele, so John, auch die gestaltete ästhetisch-kulturelle Alltags-Umwelt und ästhetische Erfahrungen durch Architektur und Wohnen eine Rolle, die fortlaufend verbessert werden müsste durch den Staat. Und auch die vielrezipierten Massenmedien Rundfunk und Fernsehen sollten sich

als Kulturvermittler begreifen und auf niedrigschwellige, unterhaltsame Weise mit Kunst und Kultur vertraut machen.

Die zentralen Vermittler in Bezug auf die Zielgruppe Arbeiter waren die Betriebe. Alfred Kurella entwickelte um 1960 die Konzeption der »kulturellen Massenarbeit« zur »Entfaltung der schöpferischen Kräfte aller Mitglieder der Gesellschaft. [...] Von den Künstlern wurde erhofft, sie würden sich auf Grund ihrer Erfahrungen mit der Arbeitswelt und der Arbeiterklasse und ihrer Kenntnisse gesellschaftlicher Prozesse (verbunden mit ideologischer Festigkeit) zu Planern und Leitern von kulturellen Prozessen entwickeln. Durch die positive Stimulation der Werktätigen sollten deren Arbeitsleistungen und weitergehend die ökonomischen Prozesse beeinflusst werden.« (Duhm 1996: 569)

Die Künstler und Kulturfunktionäre in den Betrieben sollten sowohl eigenkünstlerisch-praktische Tätigkeiten in Form von Arbeitsgemeinschaften und Zirkeln anbieten als auch rezeptive Veranstaltungen wie literarische Lesungen oder Konzerte sowie gemeinsame Exkursionen zu kulturellen Ereignissen. Mehr noch seien die Betriebe aufgefordert, kontinuierliche Kooperationen mit Kultureinrichtungen wie Theatern, Bibliotheken und Kulturhäusern aufzubauen.

Auch Formate wie Vor- und Nachgespräche von kulturellen Veranstaltungen, die bei der Alltagsrealität und den Interessen der Arbeiter ansetzen, trügen zum Verständnis bei.

»Je verständnisvoller Arbeiter untersuchen, was ihnen der Künstler sagen will, und je mehr dieser sich müht, für die Werktätigen Bedeutungsvolles (Ernstes wie Heiteres) ästhetisch fasslich zu gestalten, umso mehr gelingt die Verankerung der Künste als Teil sozialistischer Lebensweise.« (John 1980: 171)

Zugleich betont John, dass es dabei keineswegs darum ginge, individualistische Interpretationen zuzulassen: »Nachbereitende Kunstdiskussionen sollten so gelenkt sein, dass sich ihre Teilnehmer dessen bewusst werden, was ihnen das Werk gesagt, wie und weshalb es ihnen gefallen hat. Sie sollten nicht mit der Feststellung enden: Jeder denke über das Kunstwerk, was er wolle« (John 1980: 144).

John konstatiert, dass ästhetisches Empfinden und Wahrnehmen auch im Alltag ausgebildet werden können und auch von einer als »schön und angenehm« empfundenen Gestaltung des Arbeitsplatzes abhängen, dass die Beschäftigung mit den Künsten jedoch in besonderer Weise geeignet sei, um nachdrücklich zu bilden (vgl. John 1980: 47). Die eigene künstlerisch-ästhetische Betätigung sei zu fördern, wobei die gemeinschaftliche Tätigkeit im Kollektiv besonders motivationsfördernd sei:

»Für die bewusste Nutzung der gemeinschaftsbildenden Wirkung der Kunst müssen wir auch beachten, dass nicht nur die Kunstrezeption, sondern auch eigenes künstlerisches Schaffen gemeinschaftsbildend wirken kann. Analysen der Arbeit

in Volkskunstzirkeln zeigen, dass oft der Wunsch nach einem geselligen Beisammensein im Kollektiv der Anstoß für eigenes volkskünstlerisches Schaffen war und auch viele Werktätige bewegt, diese feste Bindung an einen Zirkel oder eine Arbeitsgemeinschaft aufrechtzuerhalten.« (John 1980: 103)

Alle Aktivitäten sollten in Form von Brigadetagebüchern, Betriebszeitungen und Betriebsfestspielen öffentlich werden. Zur gemeinschaftsbildenden Funktion kultureller Tätigkeiten trügen auch die Betriebsfestspiele bei, auf denen die selbst gestalteten, künstlerisch-ästhetischen Produktionen in geselligen und festlichen Rahmen gezeigt werden sollten.

John kommt in seinen Vorschlägen für eine gelingende Kulturvermittlung an die Arbeiterschaft mit Bezug auf soziologische Studien zu dem Schluss, dass »die Verbindung von künstlerischem Erleben mit geselligem Beisammensein in der künstlerisch-ästhetischen Erziehung« besonders erfolgreich sei. Die Unterhaltungskomponente und der gemeinsame Genuss seien zentral für die Herausbildung von anhaltendem Interesse:

»Unbestreitbar ist das Streben nach Unterhaltung, Entspannung, freudig empfundenem Erleben der häufigste Beweggrund, der uns veranlasst, ein Theater zu besuchen, ein Buch zu lesen, das Fernsehgerät einzuschalten. Unterhaltungsbedürfnisse entscheiden in einem erheblichen Umfang darüber, ob Kunstwerke gelesen, betrachtet und gehört werden. Sie sind die Voraussetzung dafür, dass Kunstwerke überhaupt wirken können.« (John 1980: 93)

Er betont, dass vor allem Ersterfahrungen mit angenehmen Rahmenbedingungen verbunden werden sollten:

»Es ist gerade bei ersten Schritten der Begegnung mit einem bestimmten Kunstwerk oder einer Gattung wichtig, dass sie mit positiv empfundenen Erlebnissen mit Freude, Kurzweil, ästhetischem Genuss, mit dem Erlebnis einer kulturvollen Unterhaltung verknüpft sind. Sonst können wertvolle Anstrengungen in ihr Gegenteil umschlagen.« (John 1980: 96)

Nicht zuletzt müssten immer auch individuelle Bedürfnisse berücksichtigt und die Freiwilligkeit gewährleistet werden, ohne dass es dabei zur Vernachlässigung sozialistischer Parteilichkeit komme. »Kultur- und Bildungspläne sind Instrumente einer Selbsterziehung der Arbeiterklasse, die sich natürlich von erzieherischen Prozessen in der Schule unterscheidet« (John 1980: 175), so definierte er kulturelle Bildung zunächst als freiwilligen Selbstbildungsprozess. Das bedeute für die Kulturvermittler, sich Wissen über die Lebensbedingungen der Arbeiter und ihre kulturellen Bedürfnisse und Interessen anzueignen.

Oberstes Ziel aller Vermittlungsbemühungen sei es, das »Kulturniveau« der Arbeiter weiter zu entwickeln:

»Dies bedeutet aber auch, zur Entwicklung von Bedürfnissen beizutragen, denn das Kulturniveau einer Persönlichkeit zeigt sich auch darin, wonach sie Verlangen empfindet, was zu einem festen Bestandteil ihres Lebens geworden ist. Ein Bürger, der nur das Bedürfnis empfindet, sein Wochenendgrundstück zu pflegen, eine Bürgerin, deren Bedürfnis sich darin erschöpft stets nach der neusten Mode gekleidet zu sein, sind als Persönlichkeiten einseitig entwickelt im Gegensatz zu einer sozialistischen Arbeiterpersönlichkeit, die ein so schöpferisches Verhältnis zu ihrer Arbeit hat, dass es ihr ein inneres Bedürfnis ist, als Neuerer in einer Produktion ständig nach besseren Lösungen zu suchen, in der Freizeit nicht nur das Gartengrundstück zu pflegen, sondern auch Sport zu treiben, ein gutes Buch zu lesen, aktiv am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Bei der Erziehung, auch der Selbsterziehung, geht es also nicht darum, lediglich vorhandene Bedürfnisse zu befriedigen, sondern die gesellschaftlichen Beziehungen der Persönlichkeit zu bereichern, erweitern und zu vertiefen.« (John 1980: 95)

Kulturvermittlung in den Betrieben

Herzstück der DDR-Kulturarbeit waren die Betriebe, über die sich alle Werktätigen erreichen ließen. Mit Unterstützung durch die Gewerkschaft FDGB wurden kulturelle Aktivitäten bereits in den 1950er-Jahren in alle Betriebe eingeführt, ideologisch untermauert und kontrolliert. Nicht nur sollten die professionellen Kunstschaffenden in den Betrieben Anregungen für eine volksnahe Kunst erhalten, auch die Arbeiter selbst sollten animiert werden, sich künstlerisch in Zirkeln auszudrücken, häufig von Künstlern angeleitet. Vermittlung wurde fortan bei vielen Kunstschaffenden Teil ihrer Arbeit, und bereits Kunststudierende wurden vertraglich in die Zirkelarbeit in den Betrieben eingebunden.

Seit 1954 wurden vom FDGB »Musterveranstaltungspläne« für die betriebliche Kulturarbeit als Vorbild für alle großen Betriebe erstellt. Als Standard waren vorgesehen »ein Chor, ein Orchester, eine Volkstanzgruppe, ein Zirkel für Gesellschaftstanz, ein Dramatischer Zirkel oder Kabarett, ein Zirkel für bildenden oder angewandte Kunst und ein Zirkel für russische Sprache« (Schuhmann 2006: 83/84). Mitarbeiter wurden teils freigestellt von der Arbeit, um in Zirkeln laienkünstlerisch tätig sein zu können. Die »kulturelle Massenarbeit«, wie das Laienschaffen von Alfred Kurella um 1960 genannt wurde, später war nur noch von »künstlerischem Volksschaffen« die Rede, verstand sich »als Baustein zur Eröffnung von Bildungschancen und Zugängen zur Kultur für traditionell bildungsferne Schichten« (Schuhmann 2006: 293).

Die großen Betriebe wurden gesetzlich verpflichtet, Kulturhäuser zu unterhalten, da Arbeiten und Kultur zusammengehören sollten und man die Menschen auch in ihrer Freizeit an die Betriebe binden wollte (vgl. Groschopp 1993: 97).

Die Betriebe in der DDR waren nicht nur für die Produktion zuständig, sondern für viele Bereiche der Alltagsversorgung und auch für das Freizeit- und Kulturleben: Sie unterhielten Betriebskaufstellen, Reparaturdienste, Kinderkrippen, Medizinische Versorgung, Betriebssparkassen, Ferienheime und Erholungsplätze, Kindergärten, Kinderferienlager, Veteranenbetreuung, Sportstätten, Betriebszeitungen. Und sie hatten Bibliotheken, Kulturhäuser und Kulturräume für diverse Zwecke, Theaterkontingente und Zugänge zu anderen kulturellen Veranstaltungen, sie boten künstlerisch-kreative Arbeitsgemeinschaften und Zirkel an. »Kulturelle Massenarbeit war im weitesten Sinne betriebsgebundene Kulturarbeit. [...] Betriebsbibliotheken, verbilligte Theaterabonnements, Werks-Chöre, Laienspiel und Volkstanzgruppen, Dichterlesungen und Literaturzirkel sollten selbstverständlich zur Grundausrüstung betrieblicher Infrastrukturen gehören ebenso wie die gewerkschaftlichen Kulturhäuser. Nicht zuletzt hatte die gewerkschaftlich organisierte Kulturarbeit neben ihrer zentralen Funktion der Integrität und Erziehung, der produktivitätssteigernden Motivierung und der Kontrolle von Freizeitaktivitäten auch die Funktion eines Konsumangebots bzw. eines Konsumersatzes angesichts der ungenügenden Freizeitangebote. Das galt insbesondere für die Industrie- und Provinz.« (Schuhmann 2006: 13)

Die betriebliche Kulturarbeit war eingegliedert in den Arbeitsalltag und fand zum Teil sogar in der Arbeitszeit statt. Viele Betriebe unterhielten feste Patenschaften mit örtlichen Kultureinrichtungen, die Einführungen, Hintergrundgespräche, Probenbesuche etc. vermittelten.

Zur Organisationseinheit für die Kulturarbeit wurden die Brigaden, als Abteilung von ca. 12 Werktätigen. In diesen kleineren Einheiten, in denen jeweils einer zum ehrenamtlichen Kulturobmann bestimmt wurde, ließ sich Kulturarbeit wirkungsvoller organisieren, weil sie näher an den Bedürfnissen der Arbeiter orientiert war. Übergreifende Angebote des betrieblichen Kulturfunktionärs ließen sich verbinden mit eigenen Interessen. So sah z.B. der Kulturplan der Brigade der Kraftfahrer des Stahlwerks Riesa folgendermaßen aus: »Kleinkaliberschießen, Kegeln, Bunte Veranstaltungen im Capitol mit Ehefrauen unter dem Motto »Heiße Noten nicht verboten«, Besuch der Oper »La Traviata«, Buchbesprechung mit Schriftstellerin Annemarie Reinhard, ein Besuch der Gemäldegalerie, Besuch einer Modenschau und eines Tanzturniers (mit Ehefrauen), Theaterfahrt nach Leipzig mit anschließender Dampferfahrt (mit Ehefrauen)« (Schuhmann 2006: 98).

In ihrer rückblickenden Studie zur betrieblichen Kulturarbeit in der DDR zwischen 1946 und 1970 kommt Schuhmann zur Einschätzung, dass diese in ihren Idealen einer hochkulturellen Bildung in Kombination mit ideologisch-politischer Arbeit am mangelnden Interesse der Arbeiter und Angestellten in den Betrieben scheiterte. Die Idee des ZK der SED und des FDGB von einem »neuen Publikum, welches die Orte der bürgerlichen Kultur- und Kunstproduktion als Zuschauer und

schließlich auch als Produzent besetzen sollte«, ging nicht auf. Auch seien nur wenige Arbeiter selbst künstlerisch tätig gewesen (Schuhmann 2006: 94/95 sowie 280). »Sichtbar wurden die Widersprüche an der Basis, wo die gewerkschaftlichen Kulturfunktionäre auf Bedürfnisse trafen, die sich nur selten in eine spezielle Programmatik einpassen ließen [...] und wenn es dabei mitunter nur um die Rückverwandlung von ideologisch choreografierten Vortragsabenden in gesellige, feuchtfrohliche Vergnügungen gehen mochte. [...] Die kulturevolutionären Ideale scheiterten am Unwillen der Arbeiter in den Betrieben und wurden Mitte der 60er-Jahre immer mehr aufgegeben.« (Schuhmann 2006: 14/103)

Nicht zuletzt durch die vielen ehrenamtlichen Mitarbeitenden aus den Reihen der Beschäftigten selbst, entwickelte sich jedoch eine breitenkulturelle betriebliche Kulturarbeit, die den Interessen der Werktätigen sehr viel mehr entsprach, was auch von der FDGB zunehmend toleriert wurde (vgl. Schuhmann 2006: 293ff.).

Auch wenn die Mobilisierung der Arbeiterschaft zum eigenen Schreiben im Sinne des Bitterfelder Wegs mit dem Anspruch »Greif zur Feder, Kumpel!« »weniger zur Herausbildung vieler neuer, literarischer Talente führte«, habe sie dennoch eine »Sensibilisierung für literarische Sprache und Interesse an Literatur« (Jäger 1994: 98) erzeugt, so eine andere Einschätzung zu den Wirkungen.

Kunst und Kultur von allen: Künstlerisches Volksschaffen in der DDR

»Menschen unserer Zivilisationsstufe sind zum Malen, zum Zeichnen, Singen und Musizieren, zum Versemachen 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 bald wieder! Und nur auf dieser Linie sind auf die Dauer in Zukunft die großen Probleme der Künste zu lösen.« (Alfred Kurella 1960; zitiert nach Duhm 1996: 564)

Der Begriff des künstlerischen Volksschaffens bezeichnete »jede Art des eigenen, künstlerischen Gestaltens der werktätigen Klassen und Schichten« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 741). Während das kulturelle Volksschaffen darüber hinaus auch die Bereiche Sport, Naturwissenschaften und Technik umfasste, ging es im künstlerischen Volksschaffen um ästhetische und künstlerische Tätigkeiten im engeren Sinne. Dazu gehörten: Bildnerisches Volksschaffen (Malerei, Grafik, angewandte Künste, Textil, Holz, Metall, Keramik, Schnitzen, Klöppeln etc.), Fotografie, Amateurfilm, Schreiben, Amateurtheater, Amateurballett, Bühnentanz, geselliger Tanz und Turniertanz, Fotografie, Musik (Vokalmusik, Instrumentalmusik, Tanzmusik), Artistik und Zauberkunst. Die künstlerischen Tätigkeiten wurden in der Regel von professionellen Künstlern oder speziell ausgebildeten Klub- und Zirkelleitern betreut und angeleitet (vgl. Henning 1993: 47/48).

Häufig waren die Zirkel an die Klub- und Kulturhäuser der Betriebe angeschlossen und fanden zum Teil auch während der Arbeitszeit statt, wenn es etwa um die Teilnahme und Präsentation im Rahmen der vielfältigen Leistungsschauen der Gruppen des künstlerischen Volksschaffens ging. Darüber hinaus boten vor allem die kommunalen Kultur- und Pionierhäuser ebenso wie FDJ-Klubs Zirkel an. Die Aktivitäten waren in der Regel kostenfrei für die Teilnehmenden, ebenso die Materialien und die logistischen Voraussetzungen.

Das Amateurschaffen wurde auch deswegen durch staatliche und gewerkschaftliche Institutionen organisiert, weil die private Vereins-Kultur durch die sowjetische Besatzungsmacht 1945 verboten worden war und auch das Freizeitleben staatlich organisiert und damit auch kontrolliert werden sollte.

Von zentraler Bedeutung für die Organisation des künstlerischen Volksschaffens war das Zentralhaus für Laienkunst bzw. Kulturarbeit in Leipzig. Hier wurden Pläne für die Organisation übergreifender Strukturen und Veranstaltungen erstellt, die dann vom Ministerium für Kultur genehmigt werden mussten.

In einem Beschluss des Staatsrates von November 1967 wurde das künstlerische Volksschaffen als »Massenbewegung der ästhetischen Erziehung des Volkes« beschrieben (vgl. Mohrmann 2016). Es sollte zur Förderung der sozialistischen Persönlichkeiten und der Entwicklung sozialistischer Gemeinschaftsbeziehungen beitragen durch gemeinsames ästhetisches Schaffen und gemeinsame Rezeption der entstandenen Werke (vgl. Goewe 2019: 13). Nach Definition des Kulturpolitischen Wörterbuchs ist:

»das künstlerische Volksschaffen fester Bestandteil der sozialistischen Nationalkultur und der Lebensweise innerhalb der DDR und dient dem Zweck einer ständigen Steigerung des Lebensniveaus der Arbeiterklasse und aller Werktätigen. Hierzu wird die Befriedigung von Bedürfnissen nach Erholung, Unterhaltung, Geselligkeit und ästhetischer Bildung gezählt wie die Fähigkeit zur Mitgestaltung der eigenen Umwelt und Lebensweise.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 741)

Der Begriff des künstlerischen Volksschaffens lässt sich mit dem Begriff der Laienkunst vergleichen. Allerdings wollte man sich in der Definition des künstlerischen Volksschaffens ausdrücklich »vom Makel des Dilettantischen distanzieren« und stattdessen die grundsätzliche Fähigkeit jedes Menschen, künstlerisch tätig sein zu können, betonen: »Dahinter stand die durchaus löbliche Ansicht, dass in jedem Menschen Talente schlummern, dass im Grunde jeder künstlerisch tätig sein kann. Und die logische Schlussfolgerung daraus war, wenn man es ernst meinte, dafür auch Voraussetzungen zu schaffen.« (Henning 1993: 47)

Anfänglich waren die kulturpolitisch Verantwortlichen sogar davon ausgegangen, dass der Unterschied zwischen Laien- und Berufskunst sich zunehmend auflösen solle (vgl. Mohrmann 2016: 137). Die künstlerische Betätigung der Laien sei keine nebensächliche Freizeitbeschäftigung, sondern eine ernstzunehmende

künstlerische Betätigung. Ulbricht forderte bei der Begründung des Siebenjahresplans 1959 »die künstlerische Selbstbetätigung der Werktätigen weiter zu fördern, so dass die Entwicklung vom lesenden zum schreibenden Arbeiter, vom Kunst genießenden zum malenden, komponierenden, musizierenden, singenden, Theater spielenden Arbeiter Massencharakter annimmt« und erhob, mehr noch, den Anspruch, »die Laienkunst dem Niveau der Berufstätigen anzunähern« (Der Siebenjahresplan des Friedens, des Wohlstands und des Glücks des Volkes, Berlin 1959:129). Daraus folgte, dass auch die Werke des künstlerischen Volksschaffens zum Beispiel auf nationalen (wie den Kunstausstellungen in Dresden) und internationalen Ausstellungen in sozialistischen Partnerländern präsentiert wurden.

Auch wenn die Idee der Annäherung von Laien- und professioneller Kunst zunehmend aufgegeben wurde, war die öffentliche Präsentation des künstlerischen Volksschaffens selbstverständlich. Was produziert wurde in den Zirkeln, wurde auch präsentiert und erhielt damit Wertschätzung.

Höhepunkt der Präsentationen und Wettbewerbe waren die Arbeiterfestspiele, die seit 1959 stattfanden, zunächst jährlich, dann alle zwei Jahre an wechselnden Austragungsorten in der DDR. Das Festival umfasste Ausstellungen, Chöre, Orchester, Ballett- und Volkstanzgruppen, Theater-, Kabarett- und Filmaufführungen, Lesungen, Folklore wie Gegenwartskünste. Es gab zudem spezielle Programme für Kinder und Jugendliche und viele partizipative Elemente wie »Massensingen unter Einbeziehung der Festspielbesucher« (Chronik des künstlerischen Volksschaffens 1958-1962, Teil I: 22).

Vom Zentralhaus für Kulturarbeit wurden ab 1953 die Wettbewerbe zur Teilnahme an den »Deutschen Festspielen der Volkskunst« organisiert und durchgeführt. Voran gingen Wettbewerbe auf Kreis-, Bezirks- und zentraler Ebene. 1955 wurde auf Beschluss der Regierung der DDR das 1. Fest des deutschen Volkstanzes in Rudolstadt vom Zentralhaus durchgeführt (vgl. Goewe 2019: 14/15). 1961/62 wurde ein Wettbewerb für künstlerisches Volksschaffen mit dem Titel »Singt das Lied des Sozialismus« ausgerufen.

Verbunden mit der großzügigen staatlichen Förderung des künstlerischen Volksschaffens war die Erwartung, dass der Sozialismus in den Werken entsprechend geehrt wurde (vgl. Henning 1993: 47).

»Unsere Volkskunstbewegung muss dem Aufbau des Sozialismus dienen«, wurde in der Abschlusserklärung der ersten Volkskunstkonferenz 1957 in Berlin proklamiert (zitiert nach Kühn 2015: 262). In Zusammenarbeit mit Berufskünstlern sollten Werke entwickelt werden, die durch ihre ideologische Kraft in einem sozialistischen Sinne auf die Rezipienten wirken, in dem Fall die Kollegen in den Betrieben, Familie und Freunde (vgl. Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 741).

Mit der Anforderung an eine stärker sozialistische Volkskunst einher ging auch die Forderung, dass sich der Arbeiteranteil in den Volkskunstgruppen erhöhen sollte (vgl. Dietrich 2018: 855).

Kühn zeigt in ihrer Analyse des »Künstlerischen Volkskunstschaffens« eine Entwicklung von der ideologischen Funktion der geforderten zeitgenössischen sozialistischen Volkskunst, über die Wiederbelebung »volkskulturellen Erbes« wie Traditionen und Feste im Sinne einer Stärkung der Heimatverbundenheit bis zur Betonung der Freizeit- und Unterhaltungsfunktion (vgl. Kühn 2015: 366-369).

Offensichtlich ließ sich das laienkünstlerische Schaffen, das auf einer langen Tradition etwa der Chorvereine und Volkstanzgruppen basierte, nur bedingt sozialistisch untermauern. Leiter der Kabinette für Kulturarbeit berichteten von Widerständen gegen die »massive sozialistische Agitation und Politisierung des Laienkunstschaffens und versuchten den Spagat zwischen der volkskünstlerischen Basis (in der Mehrzahl der Chöre und Tanzgruppen dominierte traditionelle Folklore) und den kulturpolitischen Ansprüchen zu bewältigen« (Dietrich 2018: 854). Es kam zu Konflikten zwischen den Funktionären, die auf eine neue sozialistische Volkskunstbewegung bestanden, und den Initiativen vor Ort, die traditionelles Volkskunstschaffen im Sinne gewachsener Traditionen und Bräuche pflegen und eher die gesellige Funktion des Laienkunstschaffens betonen wollten (vgl. Mohrmann 2016 sowie von Richthofen 2009). »Stand die Erhöhung des kulturellen und ideologischen Niveaus im Vordergrund oder sollte weiterhin eine Breitenwirkung erzielt werden und eine Mobilisierung der Massen erfolgen? Wie viel Vielfalt und Kreativität war in der Kulturarbeit erlaubt?« (Kühn 2015: 21), so beschreibt Kühn die zentralen Diskurse des Volkskunstschaffens und den Konflikt bei der Umsetzung der kulturpolitischen Staatsdoktrin durch die mittlere Funktionärebene.

»Zwar führte die starke Propagierung, die finanzielle Unterstützung und die Verbreiterung der Angebote zu einer Etablierung der Zirkel und Arbeitsgemeinschaften in allen Betrieben und Ausbildungseinrichtungen, es gelang aber nicht, die Arbeiter und Auszubildenden massenhaft für die Mitarbeit zu gewinnen«, so das Fazit Kühns nach Auswertung diverser Dokumente zum Volkskunstschaffen bis Ende der 1960er-Jahre (Kühn 2015: 364).

Mit Bezug auf ein Zitat des X. Parteitags von 1981, in dem die unterhaltende Funktion von Kunst und Kultur stark gemacht wird, konstatiert sie abschließend zur Kulturarbeit der DDR: »Mit dieser parteioffiziellen Legitimierung populärer Formen geselliger Unterhaltung wurde das Konzept von Bildung und Erziehung durch eine Kulturarbeit zwar nicht öffentlich revidiert, dennoch zeigt dieses Beispiel, dass sich die Kulturpolitik der DDR dem Freizeitverhalten ihrer Bevölkerung beugen musste« (Kühn 2015: 366). Und sie stellt am Beispiel der Volkskunstarbeit fest: »Es zeigt sich, dass der angestrebte totale Herrschaftsanspruch der Partei bereits auf der mittleren Ebene der anleitenden Kulturinstitutionen zugunsten einer

Vielzahl von Akteuren aufgelöst wurde und eine wechselseitige Abhängigkeit der Herrschenden und Beherrschten bestand.« (Kühn 2015: 369)

Dass es in den 1980er-Jahren zu einer deutlichen Lockerung in Inhalten und Ästhetik sowie in den Zielen der Volkskunstbewegung gekommen war, zeigen nachfolgende Zitate einer Publikation des Ministeriums für Kultur zum künstlerischen Volksschaffen von 1987. Als Ziel des künstlerischen Volksschaffens wird nicht mehr die sozialistische Erziehung genannt, sondern »die künstlerische Nachwuchsförderung, Pflege des kulturellen Erbes, Lebensbereicherung, Gewinn für die Persönlichkeit, Bildung, Freude und Entspannung, Begegnung mit Gleichgesinnten, Geselligkeit und Kommunikation, die Möglichkeit sich selbst, seine individuellen schöpferischen Fähigkeiten und Fertigkeiten auszuprobieren, sowie nicht zuletzt auch die praktische Mitarbeit an der Pflege, Verschönerung, Gestaltung und Verbesserung des Wohn- und Lebensumfeldes« (Morgenstern 1987: 121). Betont wird das enge Zusammenwirken von Berufs- und Volkskunst:

»Zahlreiche Mitglieder der Künstlerverbände unterstützen die Volkskünstler und nehmen aus dieser Zusammenarbeit auch für ihre eigene Entwicklung vieles mit. Allein 800 Mitglieder des Verbandes Bildender Künstler der DDR sind als Zirkelleiter des bildnerischen Volksschaffens tätig.« (Morgenstern 1987: 127)

Kulturhäuser und Klubs

»Klubs bildeten quasi kulturelle Stützpunkte im zu veredelnden Alltag des Volkes. Ende der Siebziger Jahre gab es in der DDR über 1000 Klubhäuser mit Zirkeln des kulturellen Volksschaffens sowie 800 Klubs der Werktätigen, 4200 Jugendklubs und 4500 Dorfkclubs. Allein in der gewerkschaftlichen Kulturarbeit waren über 2000 Künstler vertraglich gebunden.« (Groschopp 1993: 86)

Die Kulturhäuser waren als zentrale Orte für die Etablierung eines sozialistischen Kulturlebens gedacht, die über klassische Kultureinrichtungen wie Theater, Opern, Museen hinaus, als nähräumliche Zentren für politische, wissenschaftliche und künstlerisch-ästhetische Bildung sowie niveauevolle Unterhaltung dienen sollten (vgl. Groschopp 1993).

Im »Handbuch für den Kulturfunktionär« wird folgende Aufgabenbeschreibung der betrieblichen Kulturhäuser definiert:

»Die Kulturhäuser sind zu ideologischen Zentren der Gewerkschaftsarbeit in den Betrieben und Wohngebieten und zu echten Stätten der Aneignung der geistigen-kulturellen Schätze, der Bildung, Geselligkeit und Unterhaltung zu entwickeln.« (Wenzel 1973: 11)

Kulturhäuser und Klubs wurden in den 1950er-Jahren zunächst von den Betrieben und der Gewerkschaft FDGB unterhalten, später für die Bevölkerung vor Ort ge-

öffnet. Zunehmend wurden auch von den Kommunen Kulturhäuser etabliert (vgl. Schuhmann 2006: 178).

»Weltlicher Pfarrer, Kulturpädagoge, Filmvorführer, Buchhalter, Hausverwalter, Konzertagent und politischer Funktionsträger«, so beschreibt Groschopp rückblickend das Anforderungsprofil von Klubhausleitern (Groschopp 1993: 96). Nachdem anfänglich politische Funktionäre die Klubs organisierten, gab es seit 1956 ein eigenes Fern-, später auch Präsenzstudium für Klubleiter an der Fachschule Meißen-Siebeneichen mit bezirklichen Zweigstellen überall im Land. Ca. 2500 Menschen erhielten hier ihren Abschluss als Klubleiter (vgl. Groschopp 1993: 97).

In allen Kulturhäusern gab es neben Räumen für die Zirkelarbeit einen Saal und eine Gaststätte. Das Angebot reichte von Vorträgen über Lesungen, Zeichenzirkel, Modenschauen und Diskos bis hin zu Sprach- und Kochkursen und deckte damit nicht nur den kulturellen Bereich im engeren Sinne ab. Es gab ein weites Spektrum an Zirkeln wie beispielsweise Artistik, Blasmusik, Fotografie, Film, Kabarett, Karnevalsklubs, Musiktheater, Pantomime, Zauberkunst. Diese Zirkel wurden teils von Berufskünstlern, teils von Laien geleitet. Viele Angebote richteten sich gezielt an Kinder und Jugendliche. Häufig wurden zur Vor- und Nachbereitung von Konzerten, Filmen oder Theaterstücken im Kulturhaus Hintergrundgespräche mit Kunst- und Kulturschaffenden und Diskussionsrunden angeboten. Dadurch sollte auch der Kontakt der Bevölkerung und Werktätigen zu den Kunstschaffenden ermöglicht werden.

Im Sinne eines umfassenden Netzes an kultureller Infrastruktur gab es auch in ländlichen Regionen Kulturhäuser und Klubs. Besonders auf dem Land wurde eine möglichst hohe ehrenamtliche Beteiligung der Dorfbewölkerung in der kulturellen Arbeit angestrebt, wie in einigen Abschlussarbeiten zur Klubleiterausbildung deutlich wird. Auch wurden häufig traditionelle kulturelle Feste in die Klubarbeit integriert wie etwa Erntefeste, Märkte, Karneval, Kirmes, die zum Teil umbenannt wurden (vgl. Sächsisches Staatsarchiv, Abschlussarbeit Ausbildung Kulturarbeit Meissen-Siebeneichen 1979).

In vielen Arbeiten von Studierenden der Klubleiterausbildung in Meißen-Siebeneichen (vgl. Sächsisches Staatsarchiv) wurde betont, dass Tanzveranstaltungen am beliebtesten in den Kulturhäusern waren. Obwohl die Parteiführung der SED sich anfangs dagegen aussprach, dass Klubhäuser zu vorwiegend geselligen Orten der Unterhaltung werden, setzte sich diese Tendenz mehr und mehr durch. Drei publizierte Interviews mit ehemaligen Klubhausleitern aus Dörfern in Brandenburg bestätigen diese Einschätzungen: »Das Interesse der Jugend war Disko, Disko, Disko. [...] Wenn nur Vorträge oder andere theoretische Veranstaltungen organisiert wurden, dann hatten wir das Problem Besucher zu finden. [...] Es gab Preisskat mit 100 Besuchern und Buchlesungen mir nur fünf Interessenten. [...] Die Werktätigen wollten gesellig zusammen sein. Da konnte man dann das andere mit einpacken, was sein musste. Aber direkt aufzwingen ließen wir uns

als Klubleiter nichts. Es musste ja funktionieren, das heißt, die Leute mussten ja kommen« (Franz Kuchina/Kulturhaus Küstrin Kietz interviewt von Ruben 1994: 182ff.).

Die Verantwortliche eines anderen Klubhauses beschreibt, dass es im Programm neben Gastspielen des Potsdamer Theaters, Schülerkonzerten oder Auftritten bekannter Schlagerstars wie Frank Schöbel (organisiert durch die Konzert- und Gastspieldirektion der DDR), Auftritte von Volkstanzgruppen gab, außerdem Erntefeste, Frauentag, Jugendweihe und vor allem viele Tanzveranstaltungen für unterschiedliche Altersgruppen (Karen Lichtenberg, interviewt von Ruben 1994: 197ff.). Auch der dritte befragte Kulturhausleiter berichtet von einem sehr breiten kulturellen Angebot mit eher wenigen »hochkulturellen Angeboten«: »Vor der Wende waren täglich von Dienstag bis Sonntag Veranstaltungen im Haus. Davon waren zwei kulturelle Aktivitäten im engeren Sinn. [...] Natürlich gab es auch literarisch-musikalische Programme und klassische Konzerte. [...] Das waren Veranstaltungen für die Intelligenz, das bisschen, was wir hier hatten. Da zähle ich auch die Lehrer dazu.« Der interviewte Kulturhausleiter kommt zu dem Fazit, dass über enge Kooperationen und Eingehen auf die Interessen vor Ort ein breites Spektrum der Landbevölkerung an das Kulturhaus gebunden werden konnte: »Kulturhäuser in der DDR waren auf alle Fälle eine Errungenschaft. Der Vorteil damals war der enge Kontakt zu den Besuchern. Überall bestanden Brigaden oder Vereine, zu denen man Kontakt halten konnte und die eigentlich die Besucher heranbrachten« (Peter Ehrenberg/Niemegk interviewt von Ruben 1994: 206).

Von den ersten Kulturhäuser und Kulturpalästen in den volkseigenen Betrieben – wie der 1955 eröffnete Kulturpalast »Johannes R. Becher« des Stahlwerkes Maxhütte in Unterwellenborn – mit dem erzieherischen Auftrag der sozialistischen Persönlichkeitsbildung über Klubs in den Wohnvierteln, mit vielfältigen v.a. auch geselligen Funktionen bis zu solchen Jugendklubs, in denen es auch für subversive kulturelle Aktivitäten Nischen gab, entwickelten sich die Kulturhäuser. Zum Ende der DDR hatten diese vielfältigen Ausrichtungen und versuchten Programme kultureller Bildung mit sozialem Engagement und Geselligkeit zu verbinden und bei den realen Interessen der Menschen anzusetzen und von diesen angenommen zu werden: »Anfänglich werden die Klubs und Kulturhäuser als originär sozialistische Kultureinrichtungen gesehen und überfordert. Dann sind sie eingebettet in das Ideal einer neuen Volkskultur, die mittels kultureller Massarbeit den »neuen Menschen« erzieht und Kunst und Leben vereint – gedacht als der große Unterschied zu Westdeutschland. Schließlich wurden die realen Bedürfnisse der Leute und deren Drang nach Geselligkeit entdeckt und manche Kulturhäuser sogar zu Gaststätten mit Kulturbetrieb.« (Groschopp 1993: 100)

Kunst im öffentlichen Raum/Architekturbezogene Kunst

Die Kunst im öffentlichen Raum, architekturbezogene Kunst genannt, war im DDR-Alltag omnipräsent: Wandbilder zierten Betriebskantinen ebenso wie Kindergärten, mit Denkmälern, Plastiken und Brunnen wurden Plätze und Parks versehen. Diese Arbeiten im öffentlichen Raum sollten sowohl der ideologischen wie der ästhetischen Bildung im Sinne der Steigerung des Kulturniveaus und der Herausbildung des Schönheitsempfinden dienen.

»Zur systematischen Entfaltung aller künstlerischen und außerkünstlerischen ästhetischen Elemente im Leben der sozialistischen Gemeinschaft ist ästhetisch schöne Gestaltung der gesamten materiellen Umwelt notwendig bis zur Entwicklung aller Künste in Wechselwirkung mit der verstärkten Entfaltung der ästhetischen Bedürfnisse und der Kultur der ästhetischen Empfindungen und Gefühle.« (Kulturpolitisches Lexikon 1970: 45)

»Architekturbezogene Kunst bezeichnet Werke und Leistungen bildender Künstler, die in unmittelbarem Zusammenhang zu der Gestaltung von Bauwerken, architektonischen Ensembles, Städten und Siedlungen geschaffen werden« (Walter 1987: 185). Sie »ist Teil komplexer Stadt- und Ortsgestaltung«, deren »übergreifendes gesellschaftliches Ziel funktionale und ästhetische Formierung kulturvoller und in ihrem historischen Bezug charakteristischer Stadtqualität ist« (ebd.). Dafür wurden bestimmte Investitionssummen bei Gesellschaftsbauten sowie im Wohnungsbau für baubezogene Kunst zur Verfügung gestellt und Aufträge an Künstler vergeben (vgl. Topfstedt 2008: 10). »Architekturbezogene Kunst in der DDR war eine merkwürdige Melange aus Apogetik und Trotzdem, aus Hoffnung und Enttäuschung, aus gebücktem und aufrechtem Gang. Sie war vom finstersten Opportunismus des Geldverdienens ebenso gekennzeichnet, wie vom ehrlichen sozialen Engagement. Ließe sich diese Beschreibung noch auf die gesamte DDR-Kunst ausweiten, so liegt eine Besonderheit darin, dass architekturbezogene Kunst in die Lebenslandschaft des Menschen eingriff, ohne diese zu fragen.« (Peter Guth 1995, zitiert in Topfstedt 2008: 7)

Rundfunk und Fernsehen als Instrumente der Kulturvermittlung

Rundfunk und Fernsehen wurden ab Ende der 1960er-Jahre zum zentralen kulturellen Massenmedium: »Fernsehen nimmt unter den geistig-kulturellen Betätigungen in der Freizeit den ersten Platz ein [...] und ist das massenwirksamste Instrument der sozialistischen Kulturpolitik«, wurde auf Basis von kulturosoziologischen Studien festgestellt (Hanke 1971: 96). In einer 1986 durchgeführten Nutzerstudie ergab sich ein durchschnittlicher Fernsehkonsum von 28,6 Stunden pro Woche quer durch alle sozialen Schichten (vgl. Requate 1999).

Dementsprechend wurde in Kultur- und Bildungssendungen investiert. Im Kulturpolitischen Wörterbuch der DDR werden die Funktionen des Fernsehens für die kulturelle Bildung wie folgt beschrieben:

»Sowohl als Produktionsstätten wie auch als massenwirksame Vermittler von Kunst und Bildung haben die Massenkommunikationsmittel eine große, mit dem wissenschaftlichen-technischen Fortschritt wachsende Bedeutung für die Entwicklung der geistigen Kultur der sozialistischen Gesellschaft. Ihre Bildungsfunktion wächst, vor allem in Bezug auf die Verbreitung populärwissenschaftlicher Kenntnisse. Die Massenkommunikationsmittel helfen, die lokalen und zeitlichen Grenzen der Teilnahme der Massen an wichtigen Kultur- und Bildungsprozessen der sozialistischen Gesellschaft zu überwinden und entwickeln medien spezifische Formen der Kunst- und Wissensvermittlung. In ihrem Zusammenwirken tragen die Massenkommunikationsmittel heute in starkem Maße dazu bei, differenzierte kulturelle Bedürfnisse in der Arbeiterklasse und den verschiedenen Schichten und Gruppen befriedigen und entwickeln zu helfen.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 476)

Im engeren Sinne wirkten Rundfunk und Fernsehen als Kulturvermittler durch eine Vielzahl an Übertragungen von Theater- und Konzertveranstaltungen, Berichterstattung über künstlerische und kulturelle Veranstaltungen, die Produktion von Hörspielen und als Auftraggeber neuer musikalischer Kompositionen (vgl. Koch 1983: 86-88). Zudem gab es einen spezifischen Bereich des Schulfernsehens, der u. a. Sendungen zu kulturellen Unterrichtsgebieten erstellte.

Die Vermittlung durch das Fernsehen mache »ungleich mehr Menschen mit Filmen, Theateraufführungen, Konzerten und allen anderen Formen künstlerischer Veranstaltungen vertraut als früher. [...] Interessant ist die übereinstimmende Aussage soziologischer Untersuchungen, dass die audiovisuellen Möglichkeiten des Fernsehens gegenwärtig stärkere Wirkungen beispielsweise auf das Heranführen an Werke und Werte anspruchsvoller klassischer und zeitgenössischer Musik ausüben als Rundfunk und Schallplatte, die in der Regel bereits entwickelte Bedürfnisse bedienen.« (Koch 1983: 78)

Gleichzeitig musste das DDR-Fernsehprogramm jedoch immer der real existierenden Konkurrenz des West-Fernsehens gewachsen sein. Ein befragter Experte äußerte die Vermutung, dass abends seit massenhafter Ausstattung der Haushalte mit Fernsehgeräten die halbe DDR in den Westen ausgewandert sei. Schon deshalb hatte die Zuschauerforschung beim Staatlichen Komitee für Fernsehen einen hohen Stellenwert: Neben Quotenmessungen und repräsentativen Befragungen wurden auch Zuschauerbriefe ausgewertet. In Konsequenz wurde die Programmgestaltung modifiziert (vgl. Requate 1999: 202).

Auf Basis dieser Ergebnisse wurden diverse kulturelle Unterhaltungsshows entwickelt, die zum Teil hohe Quoten erzielten. Dazu gehörten u. a. die Reihe

»Herzklopfen kostenlos«, die junge Talente unter den Laienkünstlern entdecken sollte; 1959 die Sendung »Ob das was wird«, die Live-Unterhaltung aus wechselnden Städten der DDR mit kulturpolitischen und kommunalen Anliegen verband; 1962 die Show »Mit Charme geht alles besser«, die live aus dem Klubhaus der Leunawerke sendete, sowie »Kaskaden« aus dem Klubhaus des Chemiekombinats Böhlen; ab 1972 gab es die bis zum Ende der DDR erfolgreiche Sendung »Ein Kessel Buntes«, zu der auch international bekannte Künstlerstars wie zum Beispiel ABBA eingeladen wurden (vgl. Dietrich 2018: 1427). So konstatierte der Historiker Dietrich in seiner Analyse der DDR-Fernsehgeschichte: »Alles in allem näherte sich das Unterhaltungsangebot dem in der Bundesrepublik an. [...] Von einer spezifischen sozialistischen Unterhaltung konnte keine Rede mehr sein, eher von einigen Besonderheiten, die zu einem Teil den begrenzten materiellen Möglichkeiten, zum anderen der mehr egalitären Gesellschaft geschuldet waren. [...] Es herrschte ein deutliches Bewusstsein dafür vor, dass man mit Filmen, Serien, Shows und den beliebten Ratgebersendungen am besten gegen das verstärkte Unterhaltungsprofil der westlichen Sender ankommen konnte. Dass Unterhaltung zur Hauptfunktion des Fernsehens geworden war und sie zugleich ein privates Vergnügen darstellte, hatte sich inzwischen herumgesprochen, aber es bestand nach wie vor theoretischer Klärungsbedarf. Da war die Frage zu beantworten, wie man sich von der westlichen Kulturindustrie theoretisch abzugrenzen gedachte, wenn man ihr doch praktisch mehr oder weniger folgte.« (Dietrich 2018: 1974)

Institutionen für Kinder und Jugendliche

»Ob Kinderliteratur, Kinder- und Jugendtheater oder Kinderfernsehen: Die Künste besitzen »eine große Bedeutung für die charakteristische, moralische, intellektuelle, politische und vor allem ästhetische Erziehung und Bildung der jungen Generation.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 257)

Bereits in dem 1950 in Kraft getretenen »Gesetz über die Teilnahme der Jugend am Aufbau der DDR und die Förderung der Jugend in Schule und Beruf, bei Sport und Erholung«, kurz Jugendförderungsgesetz der DDR, werden außerschulische kulturelle Aktivitäten als unverzichtbar für die »Erziehung einer körperlich und geistig gesunden Generation« definiert, und festgelegt, dass dafür entsprechende Institutionen wie Kinder- und Jugendtheater in Berlin, Pionierlager, Kinderbuchverlage und Kinderbibliotheken gegründet werden (vgl. §§ 30-34 Jugendförderungsgesetz der DDR i.d.F.v. 08.02.1950).

1974 trat ein neues Jugendgesetz in Kraft, das »Gesetz über die Teilnahme der Jugend an der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und über ihre allseitige Förderung in der DDR«. Strukturell sollte ein besonderer Fokus auf die kulturelle Bildung von Kindern und Jugendlichen in den ländlichen Räumen sowie Jugendliche in der Schichtarbeit gelegt werden. Auch wurde eine enge Zusammen-

arbeit in der kulturellen Arbeit zwischen den Kultureinrichtungen, der FDJ und den Schulen gefordert. Neben der Schaffung weiterer Jugendklubs tauchten zum ersten Mal auch die Förderung und Regulierung von Tanzveranstaltungen und Diskotheken im Gesetzestext auf, was als Reaktion auf den Alltag und die Bedürfnisse von Jugendlichen gedeutet werden kann. Als konkrete Strategie für die Kulturvermittlung wurden Wettbewerbe und Leistungsvergleiche im Laienschaffen der Kinder und Jugendlichen hervorgehoben (vgl. §§ 31 & 35 Jugendgesetz der DDR i.d.F.v. 28.02.1974).

Die Allgemeinbildenden Schulen, die zentral dem Ministerium für Volksbildung unterstanden, waren ein zentraler Ort, um alle Kinder und Jugendlichen künstlerisch-kulturell zu bilden in den Fächern Deutsch/Literatur, Musik und Kunsterziehung sowie darüber hinaus und vor allem in den vielfältigen freiwilligen außerunterrichtlichen künstlerisch-kulturellen Zirkeln, die sowohl in der Schule wie in Räumen der Kooperationseinrichtungen stattfanden.

In der schulischen Bildung ist hervorzuheben, dass diese generell für alle bis in die Nachmittagsstunden reichte bzw. für die Grundschüler durch angegliederte Schulhorte fortgeführt wurde. Schulen hatten enge Kultur-Kooperationen mit den Jugendorganisationen und Kultureinrichtungen. Intendiert war

»die engen Beziehungen des künstlerisch-ästhetischen Unterrichts zum aktuellen Kulturgeschehen der sozialistischen Gesellschaft weiter zu vertiefen. Dazu gehören Formen der Teilnahme am kulturellen Leben wie die jährlichen Schülerkonzerte, die durch namhafte Orchester in allen Bezirken veranstaltet werden, regelmäßige Theaterbesuche, Exkursionen zu Gedenkstätten und Museen, Teilnahme an Autorenlesungen oder an Filmklubs. Die Schulen bieten vielfältige Möglichkeiten zur eigenen künstlerischen Tätigkeit in Schulchören, Singgruppen, Instrumentalgruppen mit öffentlichen Aufritten und Präsentationen im Patenbetrieb der Schulen, in öffentlichen Galerien oder bei Wettbewerben.« (Hippmann 1982: o.S.)

Fast alle Schüler waren obligatorisch ab der 1. bis zur 4. Klasse Junge Pioniere, ab der 4. Klasse Thälmann-Pioniere. In der 8. Klasse folgte die Aufnahme in die Freie Deutsche Jugend (FDJ). Diese Organisationen unterhielten eigene Einrichtungen: Die Pionierhäuser, die der Volksbildung unterstellt waren, und die FDJ-Jugendklubs. Diese Einrichtungen offerierten allen Kindern und Jugendlichen eine Vielzahl kostenfreier sportlicher, künstlerischer und kultureller, naturwissenschaftlicher und technischer Angebote. Ein wichtiges Element der kulturellen Jugendarbeit waren die FDJ-Singklubs. Sozialistische Kampflieder, Volkslieder und auch eigene Kompositionen der Jugendlichen sollten dazu beitragen, ein positives sozialistisches Lebensgefühl auszubilden (vgl. Kulturpolitisches Wörterbuch 1970: 481).

Kinderbibliotheken

Die Einrichtung eigener Kinderbibliotheken wurde bereits 1950 im Jugendförderungsgesetz beschlossen. Organisiert war das (Kinder-)Bibliothekswesen in einem flächendeckenden Netz aus Bezirksbibliotheken und ihnen untergeordneten Kreis- und Stadtteilbibliotheken. Die Bezirksbibliothek Magdeburg hatte beispielsweise 25 Zweigstellen, wovon fünf Kinderbibliotheken waren (vgl. Krause 1993: 56).

Die Kinderbibliotheken arbeiteten mit vielfältigen Kooperationspartnern, um ihre Leserschaft zu binden: Kindergärten, Schulen, Schulhorte, Lehrerbildungsstätten, Pionier- und Ferienlager, Kinderklubhäusern. Vor allem über die Schule wurden die Kinder an die Bibliothek herangeführt. In den Lehrplänen der zweiten, fünften und achten Klasse waren Pflichtbesuche mit Führungen in den Bibliotheken verankert (vgl. Dreßler 1979: 14-16).

Die Ausleihe der Bücher war immer kostenfrei. Zusätzlich zu den Büchern gab es Hör-Kassetten und Spiele (Dreßler 1979: 18). Neben der Bereitstellung von Büchern für verschiedene Altersgruppen boten die Bibliotheken eine Vielzahl an Veranstaltungen, interaktive Lesungen, Buchbesprechungen, Vorlesestunden, Rätselraten, Malwettbewerbe, Ausstellungen etc. an. Es gab Auszeichnungen für Kinder, die in den Bibliotheken besonders aktiv waren.

Im Buch »Aus der Praxis für die Praxis« vom Bibliotheksverband der DDR wurden detailliert Ideen vorgestellt, um die Zugänglichkeit der Bibliotheken für möglichst viele Kinder und Jugendliche zu erhöhen. Es wurden Vorschläge für Kooperationen mit Schulen gemacht, Ideen für interaktive Veranstaltungen vorgestellt einschließlich Vorschlägen für Werbeplakate, Veranstaltungen am Wochenende für Familien; und selbstverständlich sollten Bücherregale, Möbel und Ausleihtheken auf Kinderhöhe ausgerichtet sein (vgl. Kuhnert 1989).

Um Kinderliteratur zu fördern, wurden u.a. am jährlichen »Tag des Kinderbuches« zahlreiche Lesungen, Preisverleihungen und Auszeichnungen organisiert. Einer der Preise, der seit 1950 vom Ministerium für Kultur verliehen wurde, war der Preis »Schönste Bücher des Jahres«. Dabei wurde vor allem auf den Aspekt der ästhetisch ansprechenden, altersadäquaten Gestaltung Wert gelegt (vgl. Dreßler 1979: 9). In Kinderzeitschriften, im Fernsehen und Rundfunk wurde auf neue Kinderbücher verwiesen (vgl. Dreßler 1979: 17).

Zwei Konferenzen, »Ideologische, ästhetische und pädagogische Probleme der Literaturvermittlung an Kinder durch Bibliotheken« (31.10. bis 02.11.1979) und »Das Kind als Bibliotheksbenutzer« (05. bis 07.11.1985), widmeten sich der Problematik der rückläufiger Nutzerzahlen. Die von Praktikern initiierten Konferenzen verfolgten das Ziel, die Bibliotheksarbeit noch stärker an den Interessen von Kindern auszurichten. Neben Konzepten zur Integration von Kindern mit Beeinträchtigung lag ein besonderes Augenmerk auf der Veranstaltungstätigkeit von Bibliotheken. In Zusammenarbeit u.a. mit Museen, Galerien und Musikschulen sollten interdis-

ziplinäre Veranstaltungen entwickelt werden, bei denen einerseits unterschiedliche ästhetische Eindrücke aus den Bereichen Literatur, Kunst und Musik miteinander verknüpft, und andererseits die Bücher stärker in Bezug zum Lebensalltag der Kinder und Jugendlichen gesetzt wurden (vgl. Kuhnert 1989: 90). 1979 wurde in Dresden die erste Kinder- und Jugendbibliothek »mit Klub-Charakter« gegründet – eine Bibliothek, in der nicht nur ausgeliehen wurde, sondern in der es beispielsweise Spielecken und Möglichkeiten zum Anschauen von Filmen gab sowie ein Schaufenster mit wechselnden Ausstellungen für Kinder und Jugendliche (vgl. Havekost/Langenhahn/Wicklein 1993: 63 f).

Kinder- und Jugendtheater

Bereits 1946 initiierte die Sowjetische Militäradministration Kinder- und Jugendtheater nach sowjetischem Vorbild. In Leipzig entstand das erste Kindertheater, das mit einer Inszenierung des Romans von Erich Kästner »Emil und die Detektive« eröffnet wurde. Es folgte die Eröffnung von Kindertheatern in Dresden, Halle und Ost-Berlin, später kamen Erfurt und Magdeburg dazu. In allen Bezirksstädten entstanden außerdem in den 1950er-Jahren Puppentheater-Ensembles. Neben den Programmen, die die Kinder- und Jugendtheater boten, war auch jedes andere Theater verpflichtet, pro Saison ein Kinder- oder Jugendstück aufzuführen.

Von Anfang an wurde betont, dass die Theater in ihrer Professionalität und Qualität den Erwachsenen-Theatern ebenbürtig seien (vgl. Hoffmann 1976: 12ff.) Die Inszenierungen umfassten neben Stücken aus dem sowjetischen Kindertheater, Märchen-Stoffe und Klassiker-Adaptionen sowie vor allem zeitgenössische Kinder- und Jugendtheaterstücke, die bei bekannten Literaten in Auftrag gegeben wurden. Zudem entwickelten die professionellen Ensembles selbst Stücke im Austausch mit Kindern und Jugendlichen. Dafür kooperierten die Theater vor allem in der Anfangsphase eng mit der FDJ und den Jungen Pionieren.

»Die FDJ war sowohl der gesellschaftliche Auftraggeber für die ersten Stücke als auch eine neue Form der Öffentlichkeit für das Theater und seine Zuschauer. Die Schauspieler, in der Mehrheit selbst in der FDJ organisiert, spielten ihre eigenen Probleme und die ihrer Zuschauer. [...] Das Theater der Freundschaft war eines der ersten Theater in der DDR, das die kollektive Arbeit zwischen Autor, Ensemble und Publikum organisierte.« (Hoffmann 1976: 114/115)

Es gab Premierschulen, die im Klassenverband die Entstehung der Theaterstücke vor Ort miterleben konnten. Zudem gingen die Theater mit »Klassenzimmerstücken« in Schulen. Jede Schule hatte Schülertheatergruppen, die vorwiegend im freiwillig zu wählenden Nachmittagsprogramm außerhalb des Unterrichts probten. Häufig fanden diese Theater-Zirkel in Kooperation mit Jugendeinrichtungen wie der FDJ statt, mit kommunalen oder betrieblichen Kulturhäusern und auch in Zusammenarbeit mit professionellen Theatern und Theaterschaffenden (vgl. Schö-

bel 1990). Seit 1978 gab es, analog zu den schon seit Mitte der 1960er-Jahre bestehenden Liedermacher- und Poetenseminaren der FDJ, ein Zentrales Ferien- und Probenlager für theaterspielende Kindergruppen, das vom Zentralrat der FDJ und vom Zentralhaus für Kulturarbeit Leipzig getragen wurde (vgl. Prinz 1993: 177/178).

Auch für das Theater galt die Zielvorgabe einer durchgängigen Zuschauerbindung über enge Kooperationen mit Kindergärten, Schulen, der FDJ und Betrieben:

»Das Kindertheater begleitet den Bildungsweg seines Zuschauers; mit dem Abschluss der zehnten Klasse verlässt der überwiegende Teil der Jugendlichen die Allgemeinbildende Polytechnische Oberschule und beginnt in der materiellen Produktion einen Beruf zu erlernen. Daraus folgt, dass das Theater im Betrieb, in der Jugendbrigade, im Lehrlingskollektiv neue Partner erhält. Für diese Partnerschaften sind neue Organisationsformen zu entwickeln, um den jungen Werktätigen dem Theater zu erhalten und ihn stärker in den künstlerischen Arbeitsprozess einzubeziehen. Partnerschaften zwischen dem jungen Schauspieler und dem jungen Arbeiter sind aber gleichermaßen für das Theater selbst wichtig. Ebenso wie der junge Mensch durch Theater im Marxschen Sinne ein reicherer Mensch wird, so wird es der junge Schauspieler durch das Zusammenspiel mit einem Zuschauer, der den gesellschaftlichen Reichtum produziert.« (Hoffmann 1976: 215)

Ab den 1980er-Jahren wurden die Spielpläne deutlich differenzierter und es wurde mehr Wert auf Erlebnis und Interaktion im Verhältnis zur erzieherischen Funktion gelegt (vgl. Hoffmann 1990: 25/26).

Vermittlungsauftrag der Theater, Opern, Orchester und Museen

Für klassische Kultureinrichtungen wie Theater, Opern-, Konzerthäuser und Museen gab es entsprechend der gesamtstaatlichen Leitziele Verträge mit den Bezirken (Paragraph 31 »Gesetz über die örtliche Volksvertretung in der DDR«), die sie zur Kulturvermittlung etwa in Form von Familienkonzerten oder Kunstaktionen mit Kindern und zu kontinuierlichen Partnerschaften mit Bildungseinrichtungen, FDJ, Betrieben etc. verpflichteten, ebenso wie zu Auftritten außerhalb ihrer Häuser.

Zu gesellschaftlichen Feierlichkeiten wie Jugendweihen oder den Tag der Republik entwickelten die Kunstinstitutionen spezielle Programme und führten diese z. B. in Rathäusern oder in Kultur- und Klubhäusern auf. Sie waren zudem angehalten, besonders in die Betriebe enge Beziehungen zu pflegen. So gab beispielsweise der Rat der Stadt Leipzig dem Gewandhausorchester den Auftrag, Vertreter aus den Betrieben für einen Besucherrat zu akquirieren und damit die Neugewinnung von Konzert-Besuchern aus der Arbeiterschaft zu forcieren:

»Generell besteht die Aufgabe, den Anteil der Arbeiter und Jugendlichen als Anrechts- und Einzelbesucher der Konzerte weiter zu erhöhen. Bewusst werden dabei auch gesellschaftliche und andere Einsätze der Orchestermitglieder als werbewirksame Mittel einbezogen« (Archiv Gewandhaus Leipzig, 1970: 1ff.).

1.5. Ausbildung und Professionalisierung für Kulturarbeit

Angesichts der Etablierung einer breiten Infrastruktur für die kulturelle Vermittlung, verbunden mit dem Anspruch an eine kulturelle und künstlerische sozialistische Bildung, die alle Bevölkerungsgruppen erreichen sollte, wurde schnell deutlich, dass es dafür professionelle Kulturfunktionäre braucht:

»Es hatte sich gezeigt, dass weder die ehrenamtlichen Kulturfunktionäre der Gewerkschaften noch die in die Betriebe delegierten Künstler und andere Kulturarbeiter den anspruchsvollen Aufgaben der Kulturrevolutionäre gewachsen waren.« (Dietrich 2018: 1229)

Seit den 1950er-Jahren gab es Weiterbildungen für Kulturfunktionäre an den Landes- und Bezirksschulen der Gewerkschaft, die sich jedoch als ideologisch und praxisfern erwiesen.

Auf Anweisung des Kulturministeriums wurde 1952 eine zentrale, praxisnahe Ausbildungsstätte für Kulturarbeit in Meißen-Siebeneichen etabliert. 1963 folgten der universitäre Studiengang Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Studiengang Kulturwissenschaft an der Karl-Marx-Universität Leipzig. Die Absolventinnen und Absolventen der Universitäten waren vor allem in größeren Kultureinrichtungen und in der kulturpolitischen Organisation tätig. Absolventen der Fachschule für Klubleiter wurden in den vielen Klubs und kleinen Einrichtungen, aber auch in den Lichtspielhäusern und den Kreis- und Bezirkskabinetten, die für die Angebote des künstlerischen Volksschaffens, also der Breiten- und Jugendarbeit zuständig waren, eingesetzt. Eine wichtige Rolle für die Weiterbildung von Bezirksleitern in der Kulturarbeit spielte zudem das Zentralhaus für Kulturarbeit in Leipzig.

In einem Kolloquium zur sozialistischen Kulturarbeit von 1982, an dem alle Ausbildungsstätten beteiligt waren, werden folgende fünf Kultursektoren und Aufgabenbereiche skizziert, für die Kulturarbeiter in der DDR zuständig sind: »1. sozialistische Weltanschauung, 2. die Künste, 3. eigenes handwerkliches und kreatives Schaffen/Volkskunstschaffen, 4. Geselligkeit/Spiel/Unterhaltung, 5. Traditionen und Bräuche, kulturelles Erbe« (Parade 1983: 40).

Klubleiter-Ausbildung an der Fachschule Meißen-Siebeneichen

»Der sozialistische Kulturfunktionär ist also seinem Wesen nach ein Pädagoge mit dem gesellschaftlichen Auftrag, die Kulturpolitik der SED zur Formung sozialistischer Persönlichkeiten und zur Ausprägung sozialistischer Lebensweise in seinem Wirkungsbereich und mit seinen spezifischen Mitteln und Methoden umzusetzen.« (Noky 1983: 77)

Seit 1950 wurden auf dem Anwesen des Schlosses Siebeneichen Kulturfunktionäre und später Klubleiter ausgebildet. Bestand die Ausbildung 1953 noch aus fünf- bis sechsmonatigen Lehrgängen, entwickelte sie sich im Laufe der Jahre immer mehr zu einer Berufsausbildung. Seit Mitte der 1950er-Jahre wurde der Fernstudienlehrgang mit dem Fachschulabschluss »Staatlich geprüfter Klubleiter« angeboten. Für hauptamtliche Kulturfunktionäre ohne abgeschlossene Ausbildung wurde gemäß einem Beschluss des ZK über den »Aufbau eines einheitlichen Qualifizierungssystems für Kulturfunktionäre« 1962 der Fernlehrgang verpflichtend. 1958 folgte die Gründung des Präsenzstudiengangs in Meißen-Siebeneichen. Die Lehrpläne wurden zunächst vom Zentralhaus für Laienkunst in Leipzig erarbeitet, später von der Fachschule selbst (vgl. Dietrich 2018: 857). Während zu Beginn ausschließlich Kulturfunktionäre ausgebildet wurden, spezialisierte sich die Fachschule ab 1963 auf die Ausbildung von Klubleitern.

Ziel war die Ausbildung von sozialistischen Kulturarbeitern, die Klubs und Lichtspielhäuser leiten, Veranstaltungen planen und künstlerisches Volksschaffen anleiten sollten, um die Effektivität und Qualität der Klubarbeit zu steigern. Klubleiter sollten sich »die Fähigkeit aneignen, mit Menschen zu arbeiten: sie in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu unterstützen und sozialistische Kollektivbeziehungen herauszufinden« (Sächsisches Staatsarchiv, Fachschule für Klubleiter Meißen-Siebeneichen: Lehrprogramm für das Lehrgebiet Leitung und Planung der Kulturarbeit 1978: 61). Dabei konnte man sich spezialisieren auf Klubwesen, Filmeinsatz oder Volkskunstmethodik.

Im Direktstudium waren die Studierenden drei Studienjahre vor Ort, besuchten wöchentlich stattfindende Seminare, Vorlesungen, Exkursionen und Übungen und mussten verpflichtende Praktika machen. Die Gesamtdauer des Fernstudiums betrug vier Jahre, während die Studierenden hauptberuflich bereits in der kulturellen Praxis arbeiteten. Dafür bekamen sie insgesamt 64 Freistellungstage vom Arbeitgeber. Der Fernlehrgang basierte auf Studienbriefen und Lehrbüchern sowie in den Präsenzphasen auf Vorlesungen, Seminaren, Übungen, Exkursionen und Beratungen mit Dozierenden. Voraussetzung für den Fernlehrgang an der Fachschule für Klubleiter „Martin Andersen Nexö“ Meißen-Siebeneichen waren ein erfolgreicher Abschluss der 10. Klasse der Polytechnischen Oberschule (POS), eine abgeschlossene Berufsausbildung und eine mindestens einjährige Tätigkeit im kulturellen Bereich sowie ein Auswahlgespräch (vgl. Studienplan für die Grundstu-

dienrichtung Kulturwissenschaft zur Ausbildung an der Fachschule für Klubleiter Meißen/Siebeneichen 1985, Hg.: Ministerrat der DDR/Ministerium für Kultur).

Politische Bildung machte einen Teil des Studiums aus: Theorie und Praxis der sozialistischen Kulturpolitik, Kulturgeschichte und marxistisch-leninistische Ästhetik. Ferner wurden die theoretischen Grundlagen der Geschichte von Literatur, Theater, Bildende Kunst, Musik und Film vermittelt mit Einordnung der Werke in Ideen des Sozialismus. Hinzu kamen die Lehrgebiete Pädagogik, Psychologie und Soziologie. Verpflichtend war Unterricht in russischer Sprache sowie Sport.

Praxisorientiert waren Spezialisierungen in Bezug auf Klubwesen, Filmeinsatz oder Volkskunstmethodik angelegt. Im Bereich Klubwesen gab es z. B. einen hohen Anteil an Kulturorganisation wie Anleitungen zum Erstellen von Fünfjahresplänen und Finanzplänen sowie Kenntnisse von Arbeits- und Zivilrecht.

An der beispielhaften Analyse von drei Abschlussarbeiten der Fachschule für Klubleiter, die jeweils die Arbeit in einem Klub analysierten und zukünftige Konzepte entwickelten, wird deutlich, dass im Studium vielfältige Praxis-Herausforderungen der kulturellen Arbeit behandelt wurden. So ging es etwa um Fragen der Raumgestaltung, die Auswahl von Musik für Tanzveranstaltungen, die Anleitung von Diskussionen im Anschluss an eine Filmvorführung oder Lesung oder der pädagogische Umgang mit Jugendlichen. Die Abschlussarbeiten deuten an, dass sich einige der theoretischen Ideale praktisch nicht umsetzen ließen, weil z. B. die Mehrheit der Besucher andere Wünsche bei der Musikauswahl bei Tanzveranstaltungen hatte als von der Partei vorgegeben, oder weil engagierte Jugendliche fehlten für eine partizipativ angelegte Klubarbeit (vgl. Sächsisches Staatsarchiv, Abschlussarbeit 1986, Akte Nr. 11471_8534:21) oder weil der Widerspruch zwischen den Klubs als Freiraum auf der einen Seite und als ideologischer Erziehungsort auf der anderen Seite deutlich wurde: »Wichtigste Voraussetzung zur Klubgründung ist das Vorhandensein eines sozialen und kulturellen Freiraumes. Keinesfalls ist unter Freiraum aber ein gesuchter Raum, um aus der Gesellschaft aussteigen zu können, zu verstehen« (Sächsisches Staatsarchiv, Abschlussarbeit 1988, Akte Nr. 11471_8534:19).

Aus Aktenvermerken wird auch deutlich, dass für die Schulleitung die fehlende politische Einstellung vieler Studierender ein Problem war: »Weiterhin treten bei den Anfängermatrikeln in stärkerem Maße ideologische Probleme auf. [...] Widersprüche im Sozialismus [werden] ignoriert, sie werden schlechthin als etwas negatives gesehen« (Sächsisches Staatsarchiv, Studienjahresanalyse 1970/71 Fachschule für Klubleiter Siebeneichen, Akte Nr. 272).

1991 wurde die Fachschule aufgelöst.

Universitäre Studiengänge: Kulturwissenschaft in Berlin und Leipzig

1963 wurde als Pendant zu dem eher praxisorientierten Fachschulstudium ein universitärer Studiengang Kulturwissenschaft mit folgendem Berufsbild etabliert: »Die Berufsbezeichnung Kulturwissenschaftler kennzeichnet Kulturfunktionäre mit Hochschulabschluss. Der Kulturwissenschaftler hilft, die großen Aufgaben der sozialistischen Revolution im Bereich der Ideologie und Kultur durchzuführen, wirkt wesentlich an der geistigen Formung des neuen Menschen mit, an der Herausbildung der sozialistischen Nationalkultur« (Berufsbild Kulturwissenschaftler vom 20.8. 1963, zitiert nach Dietrich 2018: 1230). Dieser Studiengang wurde ab 1963 an der Humboldt-Universität Berlin zunächst als Fernstudium angeboten; ab 1965 als Präsenzstudiengang.

Seit 1964 war das Studium der Kulturwissenschaft auch an der Karl-Marx-Universität Leipzig möglich, wo es stärker kultursoziologisch-empirisch und praxisorientierter ausgerichtet war. An beiden Standorten wurden auf Basis einer Eignungsprüfung jeweils etwa 30 Studierende pro Jahr angenommen, die mit dem Diplom abschlossen.

Obwohl Bewerber aus dem Arbeitermilieu bevorzugt aufgenommen werden sollten, hatten die meisten einen bildungsbürgerlichen Hintergrund (vgl. Experteninterview Mühlberg).

Die Diplom-Studiengänge Kulturwissenschaft schlossen zu DDR-Zeiten insgesamt ca. 2000 Absolventen ab.

Das Studium verband die theoretische Beschäftigung mit dem Marxismus-Leninismus sowie der sozialistischen Ästhetik und Kulturpolitik mit einem kunstwissenschaftlichen Fach wie Theater-, Literatur-, Musik- oder Kunstwissenschaft. Dies zeigt die Bedeutung, die man den Künsten und ästhetischen Phänomenen beimaß.

Dabei entwickelten sich Unterschiede zwischen den beiden Studiengängen heraus: »Während man sich in Leipzig (u.a. mit Prof. John) stärker der kulturellen Alltagspraxis und gruppenspezifischen Formen der Kulturarbeit zuwendete (»Kulturbringertum«/Kultur für alle), setzte die Kulturwissenschaft in Berlin (u.a. mit Prof. Mühlberg) stärker »auf die philosophisch geprägte Theorieproduktion« (Dietrich 2018: 1233).

Dabei habe ein breiter und »undogmatischer« Kulturbegriff im Studiengang Reflexionen über die enge sozialistische Doktrin hinaus ermöglicht: »Das Ausgehen von der Lebensweise der verschiedenen Menschen und Gruppen ermöglichte es uns, in deutlichem Widerspruch zur kulturpolitischen Proklamierung einer sozialistischen Einheitskultur den Studierenden einen Begriff von multikultureller Gesellschaft zu vermitteln, was ihren eigenen kulturellen Erfahrungen durchaus entsprach. Dazu bemühten wir uns, die Vielfalt der Gruppenkulturen kenntlich zu machen und in den differenzierteren Ansprüchen des einzelnen die wachsende

Individualisierung der Lebensläufe nachzuweisen. Aus all dem wuchs die Maxime, dass Kulturarbeit keine Volkserziehung sein dürfe, sondern wichtige Voraussetzungen für ein selbstreguliertes Kulturleben sozialer Gruppen zu schaffen habe« (Mühlberg 1991: 66).

Aufgrund von massivem Protest durch Wissenschaftler in Ost und West wurden die Studiengänge Kulturwissenschaft in Berlin und Leipzig 1990 nicht, wie zunächst geplant, abgewickelt, allerdings wurden alle Stellen neu besetzt.

1.6. Wirkungen der Maßnahmen für kulturelle Teilhabe - Ergebnisse aus empirischen Studien

Das Kulturministerium der DDR ließ schon seit den 1950er-Jahren Studien zur Nutzung kultureller Einrichtungen und zum Interesse an Kunst und Kultur durchführen. Auch wenn viele davon nicht veröffentlicht wurden, vermutlich weil die Ergebnisse nicht immer den Erwartungen entsprachen, so hatten diese doch Auswirkungen auf die Kulturpolitik.

1955 erstellte der FDGB eine Umfrage und einen Bericht über die »Lage der Arbeiter auf dem Gebiet der kulturellen Massenarbeit« (ohne Autorengabe). »Der Bericht zieht eine ungewöhnlich nüchterne Bilanz, wenn darin festgestellt wird, dass der Besuch von Kulturveranstaltungen jedoch nur bei Veranstaltungen mit »unterhaltendem und geselligen Charakter« rege sei. Am meisten besucht würden Foto- und Schachzirkel sowie Näh- und Kochzirkel von Frauen. Besonders problematisch sei die Situation in Berlin, wo es ein konkurrierendes Freizeitangebot gäbe« (Schuhmann 2006: 85/86). Weiter wurde deutlich, dass entgegen des Ideals einer parteilichen Kulturarbeit vor allem »hochpolitisierte Belletristik bei den Arbeitern auf Ablehnung stieß. Viele Leser waren der Meinung, dass für politische Probleme die Tagespresse zuständig sei.« (Schuhmann 2006: 198) Auch Autorenlesungen in Betrieben waren schlecht besucht.

Eine 1966 durchgeführte Befragung zu »Kulturniveau und ästhetische Interessen von Industriearbeitern« und zum »Freizeitverhalten der Werktätigen« mit Antworten von insgesamt 1000 Beschäftigten aus 11 Betrieben zeigte eher mäßiges Interesse und Erfolg der Maßnahmen im Bereich Hochkultur sowie im Bereich sozialistische politische Kultur:

»Nur 24 % der Arbeiter nutzen die Bibliothek; es gibt kaum noch Interesse an Kinovorstellungen nach Einführung des privaten Fernsehens, weniger als 7 % gehen einmal im Monat ins Theater, 46 % nie; nur 12 % gehen regelmäßig in Konzerte; Schlager-, Volksmusik sind am beliebtesten; nur 3 % besuchten regelmäßig Kunstausstellungen; am höchsten ist das Interesse an geselligen

Abend-Veranstaltungen und Ausflügen.« (Bühl 1966, zitiert nach Schuhmann 2006: 282-290)

»Die Ergebnisse der Studie sprechen deutlich für ein hohes Maß an Resistenz der Industriearbeiter gegenüber den Erziehungsbemühungen des FDGB. Der FDGB wiederum schien auf die Abwehr seines Kulturprogramms mit Pragmatismus zu reagieren. Er gab seinen Erziehungsanspruch nicht auf, lenkte ihn jedoch in jene Bereiche, die die Arbeiter von sich aus als Freizeitbeschäftigung akzeptierten. Der Versuch, die künstlerische Massenarbeit an bürgerlichen Kunstformen zu orientieren, vermittelt sich hier als ein Scheitern, gemessen an der Programmatik der kulturellen Massenarbeit des FDGB von 1950.« (Schuhmann 2006: 291)

Eine Studie des Instituts für Meinungsforschung beim ZK der SED von 1971 beschäftigte sich mit »Problemen der Entwicklung des geistig-kulturellen Lebens in den Industriegebieten« (Hanke 1971). Diese kam ebenfalls zu dem Ergebnis, dass es bei den Arbeitern kaum Interesse an kulturellen Veranstaltungen mit politischer Ausrichtung gab. Gut angenommen von der Arbeiterschaft würden hingegen u.a. Schachzirkel, Schneiderzirkel und Zirkel für modernen Gesellschaftstanz.

1975 befasste sich eine weitere Studie mit den »Kulturbedürfnissen in der Freizeit« von Werktätigen in 20 führenden Industriebetrieben mit insgesamt 2.322 Befragten, davon 1.922 Arbeiter. Befragt nach den beliebtesten und meistpraktizierten Freizeitaktivitäten, zeigten sich folgende Prioritäten: 1. Fernsehen (59,6 %), 2. Sport/Wandern/Spaziergehen (47,6), 3. Arbeiten im Garten oder auf dem Grundstück (46,7 %), 4. Lesen (42 %), 5. Treffen mit Freunden (38,3 %), 6. Geselligkeit oder Tanz (35,7 %); Kinobesuche (17,9 %) – Theater/Konzertbesuch (12,1 %) und künstlerische Selbstbetätigung (6,9 %) liegen relativ weit hinten in der Rangliste (vgl. Hanke 1979: 73).

Deutlich wurden die Unterschiede zwischen Arbeitern und Angestellten der »Intelligenz«, die sich signifikant stärker für künstlerische Selbstbetätigung sowie vor allem sehr viel stärker für Theater und Konzerte und für Lesen von Literatur interessierten:

»Industriearbeiter, die vorwiegend körperliche Arbeit leisten und deren Arbeitsbedingungen relativ stabil bleiben, haben andere Ansprüche an kulturelle Angebote als Angehörige der Intelligenz, die komplizierte und sich ständig verändernde Arbeit leisten. [...] Lernen und Lesen wird von Angehörigen der Intelligenz höher bewertet als von Arbeitern, während diese wiederum der Gartenarbeit den Vorzug geben. [...] Wir gruppieren solche Bedürfnisse nicht in »höhere« oder »niedere««. Wir führen sie auf sozial bedingte Unterschiede in den Lebensbedingungen der Klassen und Schichten und den davon bestimmten Erfordernissen der Reproduktion der Arbeitskraft zurück« (Hanke 1979: 85).

in Mio.	1950	1960	1970	1977
Theater	13,5	16,1	12,2	11
Museen	k.A.	15,6	19,8	33,4
Lichtspielhäuser	178	238	91,3	84,1
Kulturhäuser	k.A.	30,2	35,3	59
Bibliotheken	k.A.	3,1	4,3	5

So wurden die Unterschiede begründet und zugleich legitimiert vor dem Hintergrund eines weiten Kulturbegriffs, der nicht zwischen E und U unterscheidet.

Im Rahmen einer repräsentativen Befragung der DDR-Bevölkerung wurde dezidiert nach unterhaltungsorientierten Veranstaltungen gefragt: »Für welche Formen von Geselligkeit und Unterhaltung interessieren Sie sich in Ihrer Freizeit, unabhängig von den vorhandenen Möglichkeiten?« In der Auswertung wird zwischen der Gesamtbevölkerung und den Werktätigen unterschieden mit folgendem Ergebnis:

- Sehen von Unterhaltungssendungen: 71,8 % (Werktätige 77,4 %)
- Geselliges Beisammensein mit Freunden und Bekannten in der Wohnung oder im Garten: 64,7 %, (Werktätige 70,6 %)
- Besuch von Volks-, Heimat-, Pressefesten: 33,6 % (Werktätige 37,8 %)
- Besuch von Tanzveranstaltungen 29,1 % (Werktätige 41,6 %)
- Hören von Unterhaltungssendungen im Rundfunk 29,1 % (Werktätige 42,5 %)
- Besuch von Sportveranstaltungen 29 % (Werktätige 33,7 %)
- Kinobesuch 23,7 % (Werktätige 41,7 %)
- Besuch von Operetten- und Musicalaufführungen 22,2 % (27,1 %)
- Besuch von Zirkus- und Varieteevorstellungen 21,1 % (24,6 % Werktätige)
- Geselliges Beisammensein in Gaststätten 20,9 %, (31,9 % Werktätige) (vgl. Hanke 1979: 81).

Diese Darstellung zeigt, dass sich die Werktätigen für alle unterhaltungsorientierten Formen etwas mehr als der Bevölkerungsdurchschnitt interessierten und dass Aktivitäten in privaten Räumen beliebter als öffentliche Veranstaltungen waren. Dabei sind mit Werktätigen nicht nur die Arbeiter, sondern auch Angestellte mit Hochschulabschluss gemeint.

Eine in diese Studie von 1978 aufgenommene Statistik zu Kulturbesuchen im Zeitvergleich zeigt eine Abnahme von Theater- ebenso wie Kinobesuchen und eine deutliche Zunahme der Besuche in den Museen, Kulturhäusern sowie der registrierten Nutzer in den Bibliotheken.

Als eine zentrale Ursache für den Rückgang der außerhäuslichen Kulturbesuche wurde die Einführung des Fernsehens diagnostiziert: Hatten 1960 16,7 % der Haushalte einen Fernseher, so waren es 1977 85 %. Über 70 % der Freizeit wurden in der eigenen Wohnung verbracht, woraus der Autor die Notwendigkeit einer Verbesserung der Wohnverhältnisse ableitete (vgl. Hanke 1979: 83). Auch die erhöhte Nutzung von Bibliotheken spricht für das Verlagern kultureller Aktivitäten in die eigenen vier Wände.

Das hingegen wachsende Interesse an Ausstellungen und hier v.a. an zeitgenössischer bildender Kunst lässt sich, so eine rückblickende Einschätzung, auch mit der Erwartung vieler erklären, dass in der Kunst sonst nicht öffentlich zu verhandelnde Themen geäußert würden. Allerdings seien die Besucher vorwiegend Menschen mit höherer Bildung gewesen (Lindner 1996: 78ff.).

»Theater- und vor allem Filmbesuche haben sich wesentlich verringert, Buchverkauf und Buchausleihe zugenommen; Ausstellungen und Museen werden mehr besucht, was auch mit der zunehmenden Motorisierung und wachsenden Mobilität der Bevölkerung zusammenhängt. Eine sehr große Rolle in der Freizeit, und den mit ihr verbundenen kulturellen Bedürfnissen, spielen Geselligkeit und Unterhaltung. In vieler Hinsicht werden die verschiedenen Freizeitangebote danach bewertet, wie unterhaltend sie sind, Geselligkeit ist in ihren verschiedenen Formen vielen gemeinschaftlichen Freizeittätigkeiten angehörig«, interpretierte der Autor die Ergebnisse der Statistiken und der Befragung (Hanke 1979: 80).

In Bezug auf den Rückgang des Interesses an Theater diskutiert der Autor der Studie, inwiefern die Rahmenbedingungen und die Inszenierungen den Bedürfnissen und dem Rezeptionsvermögen der Werktätigen entsprechen:

»Da die Arbeit auch in Zukunft intensiver werden wird, müssen die Kunstproduzenten sich besser auf dadurch bedingte Rezeptionsmöglichkeiten einstellen. Die Angebote müssen stärker die reale Zeitsituation der Werktätigen beachten. Ihre Zeitdauer muss in der Hinsicht optimaler werden, dass sie auch andere Bedürfnisse und Bedingungen des Arbeitslebens beachtet: Wie kommen die Leute ins Theater, in welcher Zeit, in welchem geistigen und körperlichen Zustand? Welchen künstlerischen Leistungen können sie mit ihrer Emotionalität und Sensibilität folgen? Welche Probleme bewegen sie wirklich und wie kann das Theater Stellung zu ihnen nehmen? Solche und ähnliche Fragen dürften nicht nur für das Theater, sondern auch für andere Künste gelten.« (Hanke 1979: 152f.)

Zugleich plädiert er vehement für eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen und Arbeitszeitverkürzungen, um den Werktätigen mehr Raum für kulturelle Bedürfnisse zu ermöglichen:

»So kann nicht allein die vielgeforderte Verbesserung der ästhetischen Erziehung an den Allgemeinbildenden Schulen zu einer höheren Kultur der Bedürfnisse führen, notwendig ist dafür gleichermaßen die weitere Verbesserung der Arbeitsbedingungen, die Schaffung günstiger Bedingungen für die Freizeit, die ständige Heranführung der Menschen an gute Musik und auch die Entlastung der Menschen von übermäßiger Beanspruchung, sinnlosen Beschäftigungen, Hektik, Lärm und Zeitvergeudung.« (Hanke 1979: 154)

Auch plädiert er noch einmal dafür, alle Kunst- und Kulturformen, sämtliche Musikformen von Klassik über das Volkslied bis zum Schlager, als gleichwertig zu akzeptieren.

Interessanterweise wird von der Studie bereits ein in der aktuellen Audience Development Forschung diskutierter Typus von Kulturnutzer identifiziert, der »Omnivore«: »Verschiedene kultursoziologische Untersuchungen der vergangenen Jahre weisen in der DDR wie auch in anderen sozialistischen Ländern darauf hin, dass die künstlerisch besonders interessierten Werktätigen sich zumeist für mehrere Gattungen und Genres der Kunst interessieren« (Hanke 1979: 156).

Explizit wird sich in dieser zentralen Publikation zu den empirisch erhobenen kulturellen Interessen der DDR-Bevölkerung gegen den Vorwurf gewehrt, der Staat wolle auch die Freizeit der Bürger bestimmen und kontrollieren:

»Was die wirklichen Pläne der SED angeht, so wurden sie auf dem IX. Parteitag zum Ausdruck gebracht: Es geht sowohl um die schrittweise Erweiterung der Freizeit als auch um bessere Möglichkeiten für ihre vielseitige individuelle und gemeinschaftliche Nutzung. [...] Es gilt mehr Voraussetzungen für kulturelle Gemeinschaftserlebnisse, für niveauvolle Geselligkeit, Unterhaltung und Tanz sowie für sportliches Wetteifern zu schaffen.« (Hanke 1979: 83)

Neben den Befragungen der gesamten Bevölkerung sowie der Werktätigen – und hier vor allem der Arbeiter – gab es auch regelmäßige Befragungen von Jugendlichen zu ihren Freizeitinteressen, mehrheitlich durchgeführt vom Zentralinstitut für Jugendforschung.

Befragt nach den Freizeitinteressen werden in einer Studie der Abteilung Freizeit des Zentralinstituts für Jugendforschung von 1979 an erster Stelle Tanzveranstaltungen genannt. Außerdem wird in der Studie ein Zusammenhang zwischen dem Besuch eines Jugendklubs und der Zunahme des Interesses an Kunst und Kultur festgestellt. Betont wird die wichtige Bedeutung der Mitbestimmung und Selbstgestaltungsmöglichkeit der Jugendlichen in den Klubs, um deren Motivation zu erhöhen (vgl. Geier 1979: 10).

Insgesamt wird deutlich wie intensiv man sich in der DDR mit den kulturellen Interessen und Bedürfnissen basierend auf empirischen Ergebnissen auseinandersetzte und auch darauf reagierte. Auch auf Grund eines fehlenden privaten Marktes

für Kunst und Kultur war es notwendig zu gewährleisten, dass die öffentlich bereitgestellten kulturellen Güter auch von der Bevölkerung angenommen wurden.

»Es ehrt die Schöpfer unserer zeitgenössischen Literatur und Kunst, wenn ihre Arbeit ganz besonders das Interesse und den Beifall eines breiten Publikums erhält« (Koch 1983: 77), so wird in einem Grundlagenwerk zur Kulturpolitik der DDR Anfang der 1980er-Jahre erklärt.

Unterschiede im Kulturverständnis der Bevölkerung der DDR im Vergleich zur westdeutschen Bevölkerung nach Maueröffnung 1990

Empirische Studien, die kurz nach Maueröffnung vergleichend Menschen in Ost- und Westdeutschland zu ihrem Kunst- und Kulturverständnis befragten, zeigen Unterschiede: »Die ostdeutsche Bevölkerung hat einen weiter gefassten Kulturbegriff und zieht insbesondere das Alltagsleben stärker in ihr Verständnis ein [...]. Der Kulturbegriff der westdeutschen Bevölkerung ist abgehobener vom Alltag, der Kulturbegriff der ostdeutschen Bevölkerung lebendiger und facettenreicher« (Altenbach 1991/1992: 14).

Auch in den Einstellung zur öffentlichen Kulturförderung unterschieden sich die Ostdeutschen von den Westdeutschen darin, dass sie für eine höhere staatliche Förderung plädierten: »In Westdeutschland halten 56 % das staatliche Engagement im Kulturbereich für ausreichend, 8 % sogar für überzogen, hingegen empfinden nur 18 % der Ostdeutschen die kulturpolitische Förderung für ausreichend« (Altenbach 1991/92: 55).

In einer qualitativen Studie im Auftrag von ARD/ZDF (Kuchenbach 2005) wird deutlich, dass Ostdeutsche auch Unterhaltungskunst klar zur Kultur zählen: »Ältere Ostdeutsche subsumieren stärker als ihre westdeutschen Altersgenossen auch anspruchsvolle populäre Bereiche unter den Kulturbegriff, was damit zusammenhängt, dass Unterhaltungskünstler in der DDR ein höheres Renommee hatten, da sie ebenso wie klassische Musiker ein Musikstudium absolvieren mussten«, so die Interpretation (Kuchenbach 2005: 65).

Grundsätzlich sieht die Autorin jedoch nur geringfügige Unterschiede: »Die Kulturbioographien der Befragten weisen zahlreiche Ähnlichkeiten auf: So spielen in Ost und West die Heranführung durch die Familie, beispielsweise über gemeinsam gehörte Musik oder den Besuch von Ausstellungen, aber auch die Prägung durch Peer Groups eine große Rolle« (Kuchenbach 2005: 67). Trotz des Anspruchs des Staates, zentrale kulturelle Erziehungsinstanz zu sein, war es gemäß dieser These auch in der DDR eher die Familie, die kulturelle Interessen prägte. Dennoch kommt die Autorin nach ihrer Befragung von Ost- und Westdeutschen zum Gesamtfazit: »Ein wesentlicher Unterschied zwischen Kulturinteressierten in Ost und West besteht in der intensiveren Heranführung an die Kultur durch die Schule in Ostdeutschland, wo beispielsweise durch gemeinsame Besuche von Schülerkon-

zerten, Theatervorstellungen oder Arbeitsgemeinschaften zu entsprechenden Themen, Kultur selbstverständlicher Bestandteil für alle war. Auch wenn man sich in der Rückschau der Zwanghaftigkeit dieser Pflichtveranstaltung bewusst ist, fühlt sich ein Großteil dennoch, was den Zugang zur Kultur betrifft, durch die DDR-Zeit positiv geprägt und würde sich Ähnliches für Schüler in Deutschland auch heute wünschen. [...] Für die Mehrheit der Befragten haben diese Veranstaltungen entscheidenden Einfluss darauf ausgeübt, sich mit Kultur zu beschäftigen. Rückwirkend als besonders positiv empfunden wird, dass der Zugang zu öffentlichen Kulturveranstaltungen – die ja in der Tat nicht grundsätzlich ideologisch geprägt waren, weitgehend schichtenindifferent (Arbeiter saß neben Professor) erschien. Zusätzlich erleichtert wurde der Zugang durch die verhältnismäßig günstigen Preise, die es fast jedem erlaubten, auch Hochkultur erleben zu können. Dies führt dazu, dass vor allem bei älteren Kulturinteressierten aus den neuen Bundesländern der Eindruck entsteht, dass Kultur heute zum Luxusgut geworden ist und man sich Kultur als Normalbürger nur noch begrenzt leisten kann. Neben solch finanziellen Hindernissen wird auch angeführt, dass es durch die gesellschaftlichen Veränderungen schwierig geworden ist, Zeit für Kultur zu haben (»bin beruflich so eingespannt, habe für Konzertbesuche kaum noch Zeit«). Finanzielle Beschränkungen werden in den westdeutschen Gruppen deutlich weniger thematisiert« (Kuchenbach 2005: 67).

Diese vergleichenden Studien zeigen, dass es zwar keine gravierenden, doch graduelle Unterschiede im Kulturverständnis und den kulturellen Einstellungen zwischen der im Osten und der im Westen sozialisierten Bevölkerung gab: Die Ostdeutschen hatten ein breiteres Verständnis von Kultur als die Westdeutschen, die darunter vor allem die Künste der »Hochkultur« verstanden. Sie plädierten noch stärker für eine hohe öffentliche Kulturförderung, sahen hohe Eintrittspreise als Barriere und erinnerten die Schulen als intensive Kulturvermittler jenseits der eigenen Familie.

Keuchel stellt in ihrer ersten empirischen Jugendkulturbarometer-Studie von 2004 auch bei den kulturellen Interessen von Jugendlichen noch Unterschiede fest: »Die jungen Leute aus den neuen Bundesländern sind anteilig stärker am kulturellen Leben in ihrer Umgebung interessiert als die aus den alten Bundesländer.« Sie vermutet, dass dies mit einer intensiveren »Kulturerziehung in der DDR« zu tun haben könne, die bis heute nachwirke (Keuchel 2006: 131).

1.7. Zentrale Diskurse der DDR-Kulturpolitik und Kulturwissenschaft zu kulturellen Bedürfnissen

In offiziellen Dokumenten und Publikationen zur Kulturarbeit von den 1950er- bis zu den 1980er-Jahren tauchen immer wieder einige zentrale Problemfelder und

Herausforderungen auf, an denen sich Kulturwissenschaftler, Kulturfunktionäre, und Kulturarbeiter der DDR abarbeiteten.

Ihr Auftrag zwischen der kulturellen Formung des neuen sozialistischen Menschen, der Initiierung kreativer, schöpferischer Tätigkeiten in der Bevölkerung, der Pflege von klassischem hochkulturellem Erbe auf der einen und der Förderung von Volkskultur und der Befriedigung von Bedürfnissen nach Unterhaltung und Geselligkeit auf der anderen Seite erwies sich als widersprüchlich und schwer zu vereinbaren.

Die Herausbildung sozialistischer Persönlichkeiten zwischen klassischer Kultur, sozialistischer Ideologie und Unterhaltungskultur

Zentral postuliertes Ziel der kulturellen Arbeit in der DDR war die Herausbildung von Persönlichkeiten, die in der Lage sind, engagiert eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen und weiter zu entwickeln. Dass dabei auch das klassische Kulturerbe eine große Rolle spielte, stand von Anfang an außer Frage:

»Wenn ihr wissen wollt, wie der Weg vorwärts geht, dann lest Goethes ›Faust‹ und Marx ›Kommunistisches Manifest‹, so ein Zitat aus einer Rede Ulbrichts von 1958 an die Aktiven in der FDJ (zitiert nach Dietrich 2018: 961).

»Wir wahren und pflegen das großartige Erbe der deutschen Klassik und des bürgerlichen Humanismus ebenso wie die Denkmale des Barocks und Rokokos, dessen schönste Bauten und Parks durch uns zum Besitztum des Volkes wurden.« (Koch 1983: 81)

Nicht nur durch die russischen Kulturoffiziere mit ihrer hohen Wertschätzung der Klassik, sondern auch durch einflussreiche Persönlichkeiten wie den Schriftsteller und späteren Kulturminister Becher, wurde ab 1946 die klassische Kultur, mit Bezug zu den sozialdemokratischen Ideen der Klassik-Aneignung durch die Arbeiterklasse aus den 1920er-Jahren, beschworen: »Die deutsche Klassik, der deutsche Humanismus werden in der Auferstehung unseres Volkes auch ihre Auferstehung feiern« (Becher 1945, zitiert nach Dietrich 2018: 128). »Bei den Funktionären entstand ein Drang und eine Sehnsucht nach Höherem. Und Erhöhung, Erbauung, Erhabenheit gehörten seit je zu den distinktiven Merkmalen der Hochkultur.« (Dietrich 2018: 131)

Die bildungsbürgerliche Kunst und Kultur sollte nicht nur allen Arbeitern zugänglich gemacht werden, sondern durch die Aneignung und Weiterentwicklung mehr noch zum selbstverständlichen Teil einer sozialistischen Kultur werden.

»Im Kontext der Kulturrevolution beschworen die Funktionäre die Einheit von Weimar und Bitterfeld, den Geist einer unermüdlichen Tätigkeit, des Fleißes und des industriellen Aufschwungs, der die bürgerliche Kultur von der Renaissance über die Deutsche Klassik bis ins 19. Jahrhundert hinein ausgezeichnet habe. Seit

1949 wurde Goethe als Vorbild eines »stets arbeitenden Menschen« hervorgehoben, erfüllt von einem »tätigen Humanismus.« (Dietrich 2018: 950)

Klassisches kulturelles Erbe war zugleich »der kleinste gemeinsame Nenner für ein politisches Bündnis der Partei mit den Intellektuellen. Insbesondere für ihre Reputation unter der bürgerlichen Intelligenz spielte die Berufung von KPD und SED auf das klassische Erbe eine wichtige Rolle«, so die These Dietrichs (Dietrich 2018: 132). Zugleich war damit aber der Anspruch verbunden, dass diese als wertvoll für die Persönlichkeitsbildung gewerteten klassischen Künste tatsächlich allen und eben nicht nur der »Intelligenz« mit bürgerlichen Wurzeln zur Erbauung dienen sollten. »Dieses schwärmerische Konzept kultureller Hebung hatte soziokulturelle Ursachen. Nach Entnazifizierung, Enteignung und Abwanderung war die Bildungsschicht der DDR beträchtlich ausgedünnt. Nun sollten die aus »bildungsfernen« Schichten massenhaft aufgerückten neuen Angehörigen der sozialistischen »Funktionseliten« ihre kulturellen Defizite möglichst schnell abbauen.« (Mühlberg 2017: 12)

»Wir wünschen, dass den Arbeitern die Möglichkeit gegeben wird, die Staatsoper und die besten Theater zu besuchen [...], dass die besten Kunstausstellungen und Konzerte auch in den Arbeiterbezirken veranstaltet werden und somit den Werktätigen nicht eine gesonderte Kunst, ein Kunstersatz dargeboten wird, sondern das Beste, was künstlerische Schaffenskraft hervorzubringen vermag.« (Ackermann 1946, zitiert nach Dietrich 2018: 131)

Zugleich aber gab es das Plädoyer für eine Kunst, die sich durch eine dezidierte Parteilichkeit für den Sozialismus auszeichnen sollte, die inhaltlich Arbeit und Leben der Menschen in der DDR positiv darstellen und ästhetisch an einer realistischen, abbildenden, verständlichen und »volkstümlichen« Ausdrucksweise orientiert sein sollte. Der »Sozialistische Realismus« wurde zur gewünschten Stilrichtung im Gegensatz zu Formalismus, Expressionismus und Abstraktion. Verlangt wurden verständliche und »zukunftsoptimistische« Werke, mit denen sich die werktätige Bevölkerung identifizieren und die an ihrem Alltag orientiert sein sollte (vgl. u.a. Bonnke 2007).

»Jawohl, wir verzichten auf eine Kunst, bei der man nicht weiß, was vorn oder hinten, links oder rechts, oben oder unten ist. Für soviel hoffnungslose Ideenarmut soll und darf bei uns kein Platz mehr sein. Von dieser Art Kunst distanzieren wir uns mit aller Schärfe und erklären, dass es zwischen dieser Kunstauffassung und dem, was wir unter Kunst verstehen, keine Versöhnung und keine Brücke gibt und geben kann.« (Ministerpräsident Otto Grotewohl bei der Eröffnung der III. Deutschen Kunstausstellung in Dresden, zitiert nach Neues Deutschland vom 4.3.1953)

Die breite Bevölkerung, die erreicht werden sollte, interessierte sich offensichtlich jedoch weder massenhaft für die klassische Hochkultur noch für Arbeiten des

Sozialistischen Realismus, die vorwiegend auf eine vorhersehbare politische Propaganda zielten, wie in vielen Einschätzungen und empirischen Studien deutlich wurde. Auch schien es für viele nicht attraktiv zu sein, ihre eigene Lebens- und Arbeitswelt in den Künsten gespiegelt zu sehen, sie wünschten sich vielmehr das Besondere und Außeralltägliche (vgl. u. a. Experteninterview Binas-Preisendörfer). Mehrheitlich stießen hingegen Kulturformen auf Akzeptanz, die als unterhaltsam und entspannend wahrgenommen wurden wie Schlager- und Popmusik, Tanzveranstaltungen, Feste.

Befriedigung von kulturellen Bedürfnissen der Werktätigen oder »Kulturbringertum«?

Von führenden Kulturfunktionären diskutiert wurde die Frage, inwieweit eine staatliche sozialistische Kulturpolitik vorhandene Bedürfnisse einfach nur befriedigen oder neue, höherwertige und komplexere kulturelle Interessen entwickeln sollte. Unter dem Begriff des »Kulturbringertums«, heute würden wir von »Kulturmissionierung« sprechen, gab es einen zentralen Disput seit Mitte der 1960er-Jahre zwischen Parteitreuen und Reformern zur Frage: »Erziehung der Leute oder Anerkennung ihrer Bedürfnisse?« (Vgl. Groschopp 1993: 106)

»Welchen Platz nehmen die kulturellen Bedürfnisse der Werktätigen als Orientierungsgröße für kulturpolitische Leitungstätigkeit ein? [...] Geht es nur um die Befriedigung kultureller Bedürfnisse oder auch um ihre Entwicklung? [...] Bedeutet die Aufgabe, kulturelle Bedürfnisse zu wecken und zu entwickeln, dass real existierende Bedürfnisse vernachlässigt werden können? Verliert die ideologische Funktion sozialistischer Leitungstätigkeit in dem Maße, in dem eine Konzentration auf die kulturelle Bedürfnisbefriedigung erfolgt, an Bedeutung?« (Parade 1974: 6)

Diese Fragen bewegten die Kulturfunktionäre zunehmend, denn trotz vielfältiger Angebote zeigte die Arbeiterklasse nur wenig Interesse daran, »die Höhen der Kunst-Kultur« zu erklimmen. »Wie kann es erreicht werden, die Differenz zwischen dem Umfang des zur Verfügung stehenden gesellschaftlichen kulturellen Reichtums und der nicht adäquaten Anspruchsstruktur – als subjektive Komponente der Bedürfnisse zu verringern?« (Parade 1974: 17). Konkrete Antworten auf das Problem, wie nicht hinreichend ausgebildete Kunstbedürfnisse zu wecken sind, wurden nur selten in den offiziellen Publikationen genannt, vielmehr wurde darauf verwiesen, dass diese aus dem Kapitalismus stammende Fehlentwicklung der Bedürfnisse sich mit der fortschreitenden Entwicklung des Sozialismus einschließlich guter Lebensbedingungen für alle auflösen und die Bevölkerung sich dann auch für anspruchsvollere Kunst und Kultur engagieren würde.

Auch im Kulturpolitischen Wörterbuch von 1978 wird darauf hingewiesen, dass es um die »Überwindung von unterentwickelten Kunstbedürfnissen und mangeln-

der Kultur in der Bedürfnisbefriedigung« gehe und die Angleichung von derzeit noch »sozial bedingten Differenzierungen der Kunstbedürfnisse von Arbeitern, Angehörigen der Intelligenz und Werktätigen der Landwirtschaft« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 377).

John forderte in seiner Abhandlung »Arbeiter und Kunst«, »kulturell-erzieherische Aktivitäten zu entwickeln, die zu entfaltetem sozialistischen Kunstbedürfnissen führen, das heißt zu einem Streben nach Kunstwerken der sozialistisch-realistischen Gegenwartskunst, humanistischer Künstler kapitalistischer Länder und Nationalstaaten aber auch nach Werken des Kulturerbes« (John 1980: 19). Mit Bezug auf Forderungen des Parteitag der SED schlug er vor, dass dies auch durch eine stärkere Lebensweltorientierung der Gegenwarts-Künste vorangetrieben werden könne: »Je lebensnaher und volksverbundener neue Werke sind, je mehr sie den Blick für das Wirkliche öffnen, um so mehr bestärkt der Widerhall, den sie finden« (John 1980: 19).

Groschopp kommt rückwirkend zu dem kritischen Urteil, dass mit der Kulturpolitik der DDR die Arbeiter wiederum bevormundet und ihnen im Sinne eines »Kulturbringertums« kulturelle Aktivitäten aufoktroiert wurden, für die sie sich nicht interessierten: »Die Arbeiter blieben nach wie vor Objekte der staatlichen Bevormundung, ja wurden mit dem Erziehungsideal der gebildeten Nation und dem künstlerischen Ziel einer neuen sozialistischen Klassik auf traditionelle bürgerliche Pfade gelenkt« (Groschopp 1993: 115).

Dem widerspricht eine Studie von Richthofen, die auf Basis der Korrespondenz von Kulturfunktionären sowie der Protokolle von Kulturveranstaltungen in Industriebetrieben zwar ebenfalls zu dem Fazit kommt, dass sich die Arbeiter mehrheitlich nicht für hochkulturelle Angebote interessierten, diese jedoch stattdessen von den Kulturfunktionären Ressourcen für Aktivitäten einforderten, die ihnen Spaß machten und darin auch erfolgreich waren. »In the brigades the workers were also less interested in joint outings to highbrow events and preferred more entertaining, sociable occasions. In short: the SED was forced to concede to people's desires for relaxation, fun and sociability. Over the course of the 1960 and 1970s the cultural model went through significant alterations in order to accommodate the people's interests more broadly.« (von Richthofen 2009: 212)

Niveauvolle Unterhaltung statt kapitalistischem Entertainment

Dass die Weiterentwicklung kultureller Bedürfnisse und die »Hebung des »Kulturniveaus« nur in Verbindung zu unterhaltungsorientierten Kunstformen sowie mit populären Mittlern wie dem Fernsehen funktionieren könne, wird im Kulturpolitischen Wörterbuch klar konstatiert:

»Von allen Künsten wird Unterhaltung erwartet. [...] Den größten Einfluss auf die Kunstbedürfnisse der Bevölkerung haben jene Formen der Kunst und die Medien

ihrer Verbreitung, die ständig in der Lebenswelt der Massen wirken wie Fernsehen und Rundfunk und die dort verbreiteten Künste.« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 430)

Festgestellt wird auch, dass die ästhetische Gestaltung der Alltagskultur wie Architektur, Möbel, Mode »Einfluss auf die Kultivierung der Bedürfnisse« habe: »Im Sozialismus müssen überlieferte Vereinseitigungen in den Kunstbedürfnissen, unentwickelter künstlerischer Geschmack und mangelnde ästhetische Sensibilität durch sozialistische Veränderung der Lebensbedingungen und Erziehung und Selbsterziehung allmählich überwunden werden«, so die Empfehlung an die verbesserte Gestaltung alltäglicher Lebensumwelten (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 431).

Gleichzeitig schien man sich zunehmend den vorherrschenden Bedürfnissen zu stellen und sich mit der Idee der Unterhaltung, allerdings einer »niveauvollen«, zu arrangieren.

Der erklärte Feind der sozialistischen Kulturrevolution war die kapitalistische Kulturindustrie. »Der Kampf gegen das Erbe der kapitalistischen Epoche, den Kitsch, muss zur allgemeinen Forderung erhoben werden. [...] Wir müssen etwas Besseres bieten«, verlangte Ulbricht auf der Bitterfelder Konferenz (Ulbricht zitiert nach Dietrich 2018: 893/894). Man wollte sich klar absetzen vom Kapitalismus und dem System der BRD mit dem Hinweis auf »höhere kulturelle Ansprüche der Werktätigen« im Sozialismus (Dietrich 2018: 884). Und so musste sich auch die Unterhaltungskultur von der kapitalistischen Kulturindustrie unterscheiden.

»Es ist eine Grundfrage der Kulturrevolution, dass das ganze Gebiet der Unterhaltung und des Vergnügens, das ganz natürlich einen breiten Raum im Leben der werktätigen Menschen einnimmt, in einer entsprechenden Weise von sozialistischem Geist durchdrungen wird. Wir sind selbstverständlich dafür, dass Heiterkeit, Vergnügen und Freude mehr Raum in unserem Kulturleben einnehmen – und wir wollen, dass sich die Menschen bei uns nicht schlechter, sondern besser unterhalten.« (Abusch 1957, zitiert nach Dietrich 2018: 893)

Bereits auf der Kulturkonferenz 1957 wurde anerkannt, dass es ein Bedürfnis nach Unterhaltung gibt, dieses aber im Sinne des Sozialismus gestaltet werden müsse.

Entsprechend war auch die Organisation von Unterhaltungskultur in staatlicher Hand und sollte damit kontrolliert werden in Bezug auf Inhalte und Ästhetik. Von der kapitalistischen Vergnügungsindustrie unterscheidet sich sozialistische Unterhaltung »sowohl durch die Differenziertheit der Bedürfnisse als auch durch das neue Niveau der heiteren Muse« (Slomma 1966: 18). Impliziert waren das Verbot von Westfernsehen, Höchstquotenvorgaben für westliche Musik bei öffentlichen (Tanz-)Veranstaltungen wie im Rundfunk. Artisten, Kleinkünstler, Schlagersänger, Pop-Musiker, Diskjockeys benötigten Berufsausweise. Mit der auf Basis empiri-

scher Befunde und Bedürfnisse der Werktätigen entwickelten Position zu einer Unterhaltung, die den Widerspruch zur Kunst auflöse, sei die Anerkennung und Entwicklung der Unterhaltungskunst im Rahmen der DDR-Kulturpolitik gelungen:

»Seine jetzige Bedeutung erhielt der Begriff der Unterhaltungskunst erst durch die Bemühungen der sozialistischen Kulturpolitik um die Überwindung der historisch überlieferten Trennung von Kunst und Unterhaltung« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 898).

Der ideologische Anspruch an Unterhaltungskunst wurde zunehmend aus den staatlichen Vorgaben gestrichen und diese wurde als der Regeneration dienender Selbstzweck anerkannt (Dietrich 2018: 1975 u.a. mit Verweis auf Wicke 1987).

Gleiche Kultur für alle versus kulturelle Spaltung

Dass es nach wie vor Unterschiede in den kulturellen Interessen und der Nutzung kultureller Angebote zwischen den Arbeitern und der Intelligenz gab, entsprach nicht dem Ziel der Entwicklung einer »klassenlosen« sozialistischen Gesellschaft. Angestrebt wurde deshalb »die Weiterentwicklung in allen sozialen Klassen und Schichten, der gesamte Prozess der Aneignung von Bildung, Wissenschaft, von künstlerischen Werten und Leistungen, wodurch sich der Gesichtskreis der Werktätigen erweitert und ihre Genussfähigkeit ausgebildet und ihr geschichtliches Handeln gefördert werden« (Kulturpolitisches Wörterbuch 1978: 377).

Um getrennte kulturelle Welten mit wenig Austausch zwischen der Gruppe der Arbeiterschaft und den Akademikern und Künstlern abzubauen, bestand eine dezidierte Vorgabe an die Kulturarbeit darin, pro-aktiv das Zusammentreffen unterschiedlicher sozialer Gruppen im Kontext kultureller Angebote zu fördern.

»Wie gelingt es, möglichst viele Werktätige als Publikum der vielfältigen kulturellen Einrichtungen zu gewinnen? Wie gelingt es über neue Formen der Kooperation im Kontext von Kunst und Kultur soziale Beziehungen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen, v.a. der Arbeiterklasse und der (künstlerischen) Intelligenz zu intensivieren?«, so benannte Parade in seinem Einführungsbeitrag zu einer Tagung zur Ausbildung für sozialistische Kulturarbeit an der Humboldt-Universität 1982 die zentralen Herausforderungen.

»Hier steht die breite Palette an Problemen zur Debatte, die der X. Parteitag mit der Aufgabe kennzeichnet, das Kulturniveau der Arbeiterklasse zu erhöhen. Damit wird nicht das vieldiskutierte Kulturbringertum beschworen, sondern die erforderlichen Anstrengungen der unterschiedlichsten kulturellen Institutionen und Einrichtungen, sich unter den Werktätigen ein Publikum zu erarbeiten. [...] Eine kunstimmanente Anforderung strategischer Natur betrifft die Aufgabe, vielfältige Beziehungen zwischen Arbeiterklasse, Genossenschaftsbauern und Intelligenz, insbesondere künstlerische Intelligenz zu knüpfen, dies gilt im

selben Rang für die Erbe-Vermittlung und generell selbstverständlich für die Frage, wie geistig-kulturelles Leben zur Ausbildung von Leistungsfähigkeit und Leistungswillen beitragen kann. [...] Die Herstellung neuartiger Beziehungen zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz gehört zu den sozialtypischen Zügen sozialistischer Kultur, ohne deren Ausbildung diese nicht lebensfähig ist.« (Parade 1983: 41ff.)

Zum Ende der DDR zeigte sich, dass Machtgefälle und kulturelle Unterschiede nicht überwunden werden konnten, wenn am Beispiel des Bildungssystems rückwirkend festgestellt wird: »Doch spätestens in den 80er-Jahren wurde offensichtlich, dass die DDR ihr Versprechen nicht halten können. Über die Jahre war eine neue Elite entstanden: die der sozialistischen Intelligenz und der politischen Funktionäre. Politische Konformität – sowohl der Schülerinnen und Schüler als auch ihrer Eltern – war zum Kriterium für den Bildungszugang geworden. So verlangte etwa die Aufnahmeordnung für die Erweiterten Oberschulen (EOS), »hervorragende Leistungen der Eltern beim Aufbau des Sozialismus« zu beachten. Kinder von Funktionären, Offizieren, hochrangigen Wissenschaftlern und anderen eng an den Staat gebundenen Eltern wurden beim Zugang zu Abitur und Studium bevorzugt. Während in den 50er-Jahren etwa die Hälfte der Studierenden aus Arbeiter- und Bauernfamilien kam, begann deren Anteil schon in den 60er-Jahren zu sinken und lag Ende der 80er-Jahre bei weniger als 20 %. Die von der Staatsführung propagierten Aufstiegskanäle waren somit in der Praxis für die meisten DDR-Bürger verschlossen.« (Kerbel 2016: o.S.)

Hohe ästhetisch-kulturelle und politische Sensibilität als unbeabsichtigte Nebenwirkung von Zensur und Kontrolle in Kunst und Kultur

Das Verbot der Präsentation, Aufführung oder des Verkaufs von künstlerischen Werken, die nicht der Parteilinie entsprachen, war ein wesentlicher Anstoß für die Entwicklung oppositioneller, gegenkultureller Haltungen und Netzwerke. Der prominenteste Fall der Ausbürgerung des nicht systemkonformen Liedermachers Wolf Biermann 1976, führte zu einer Solidarisierungswelle unter Kunstschaaffenden und in der Bevölkerung und letztlich zu einer Stärkung der kulturellen politischen Oppositionskräfte. Zensur und Verbote förderten das Interesse in der Bevölkerung an Kunst und Kultur als Gegenöffentlichkeit und Freiraum für Ideen, die offiziell nicht zugelassen waren. Besonders begehrt, so wird von Zeitzeugen berichtet, waren Bücher, Ausstellungen, Filme, bei denen das Publikum eine versteckte Kritik der herrschenden Verhältnisse vermutete.

Durch die Versuche der Parteifunktionäre, die Inhalte und Formen künstlerischen Schaffens anhand der vorgegebenen Parteilinie zu kontrollieren, bildete sich unter den Kunstschaaffenden die Fähigkeit heraus, ihren Werken eine versteckte Doppeldeutigkeit zu verleihen. Sie hatten die Kompetenz, »eine doppelte Sprache

zu sprechen, d.h. dass einerseits in der künstlerisch-kulturellen Produktion die offiziellen Vorgaben und Sprachregelungen auf gar keinen Fall ernstgenommen werden durften, wollte man sich als Kunstschaffender der DDR vor seinem Publikum nicht schlicht lächerlich machen. Andererseits konnten aber offizielle, staatliche oder parteiliche Formulierungen oder Positionen auch nicht offen negiert oder missachtet werden, wenn man überhaupt publizieren, ausstellen oder anderweitig ein Publikum erreichen wollte. Daraus hat sich offensichtlich die Kompetenz der regulierten oder kontrollierten Normenverletzung entwickelt, die sich in einer verdeckten, doppeldeutigen, sich in Andeutungen bewegenden Sprache ausdrückt.« (Göschel 1992: 37)

Dem entsprach auf der Seite der Rezipienten die Fähigkeit, komplexe mehrdeutige Artefakte zu lesen. Durch Zensur bildete sich offensichtlich bei vielen DDR-Bürgern durch alle sozialen Gruppen die Fähigkeit aus, zwischen den Zeilen zu lesen, sowie eine insgesamt hohe kulturelle und ästhetische Sensibilität.

Der Balanceakt im künstlerischen Schaffen und Kunstrezeption galt offensichtlich auch in der kulturvermittelnden Arbeit. Eine Tagung der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung mit den Akteuren aus dem Bereich der Kinder- und Jugendkulturarbeit kommt Anfang der 1990er-Jahre zu dem Fazit, dass es den Kulturvermittlern in der DDR trotz der restriktiven Vorgaben durch den Staat gelang, Freiräume für ihre Arbeit zu schaffen: »Die Beiträge zeigen plastisch auf, dass sich zwischen den ideologisch geprägten Vorstellungen über Funktions- und Wirkungsweisen von Kunst und Kultur und den real ablaufenden Prozessen in aller Regel eine Schere aufat, das es immer wieder gelang, innerhalb der staatlich kontrollierten Kulturstrukturen Nischen zu öffnen« (Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung 1993: 7).