

(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 kulturosoziologischen 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 abspeisen 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 anspruchsvollerer 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.

»JeverständnisvollerArbeiter 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 abhänge, 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 bewegten, 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 Gegen teil 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 bedeutete 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, ideo-logisch 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 Kulturerleben: 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 Grundausstattung 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 Industrieprovinz.« (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 Kulturobermann 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, Kegelabende, 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, feucht-fröhliche Vergnügungen gehen mochte. [...] Die kulturrevolutionären 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 Werktaatigen 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 werktaatigen 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 Volkschaffen um ästhetische und künstlerische Tätigkeiten im engeren Sinne. Dazu gehörten: Bildnerisches Volksschaffen (Malerei, Grafik, angewandte Künste, Textil, Holz, Metall, Keramik, Schnitzten, Klöppeln etc.), Fotografie, Amateurfilm, Schreiben, Amateurtheater, Amateurkabarett, 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 angegeschlossen 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 Werktaatigen. 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 läbliche 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 nebенständliche 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 er hob, 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 Volkschaffens zum Beispiel auf nationalen (wie den Kunstaustellungen 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 Volkschaffens 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 solle (vgl. Dietrich 2018: 855).

Kühn zeigt in ihrer Analyse des »Künstlerischen Volkskunstschaffens« eine Entwicklung von der ideologischen Funktion der geforderten zeitgenössischen sozialistische Volkskunst, über die Wiederbelebung »volkskulturellen Erbes« wie Traditionen und Feste im Sinne einer Stärkung der Heimatverbundenheit bis zur Bedeutung 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 Laienkunstschaaffens 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 Volkskunstschaaffens im Sinne gewachsener Traditionen und Bräuche pflegen und eher die gesellige Funktion des Laienkunstschaaffens 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 Volkskunstschaaffens und den Konflikt bei der Umsetzung der kulturpolitischen Staatsdoktrin durch die mittlere Funktionärsebene.

»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 Volkskunstschaaffens 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 Dorfklubs. 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 nahräumliche Zentren für politische, wissenschaftliche und künstlerisch-ästhetische Bildung sowie niveauvolle 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 Dorfbevölkerung 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 Clubhauses 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 Kulturhäusern 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 Massenarbeit 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 unmittelbaren 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 Apologetik 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 kulturoziologischen Studien festgestellt (Hanke 1971: 96). In einer 1986 durchgeföhrten 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 Bunter«, 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 ästhetischer 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 Jugendfördergesetz 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 Jugendclubs 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 gehörten 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, Singegruppen, 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-Jugendclubs. 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-Singeklubs. 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 Jugendfördergesetz 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, Lehrerausbildungsstätten, 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. Dresßler 1979: 14-16).

Die Ausleihe der Bücher war immer kostenfrei. Zusätzlich zu den Büchern gab es Hör-Kassetten und Spiele (Dresßler 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. Dresßler 1979: 9). In Kinderzeitschriften, im Fernsehen und Rundfunk wurde auf neue Kinderbücher verwiesen (vgl. Dresßler 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 rückläufigen 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 Militäraadministration 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-Stoffen 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 Leitzielen 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 des 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 Kultuarbeiter 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 Kultuarbeiter 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).