

UTE MOHRMANN

Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR

Das Thema provoziert in mehrfacher Hinsicht, vor allem der Terminus »Volkskunst« signalisiert diese Provokation, haften ihm doch auch Traditionalismus, Missbrauch und Gegenmoderne an. Ich sprach deshalb in meinen Forschungen von »Freizeitkunst« (Mohrmann 1983), obwohl in der offiziellen Sprache der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) lange »Volkskunst« der für das Amateurschaffen übliche Terminus war.

Manch einer kritisierte grundsätzlich, speziell das »Volkskunstschaffen« in der DDR. Dietrich Mühlberg etwa sah »in dem Bemühen [der SBZ-/DDR-Kulturpolitik], die ›wirklichen Werktätigen‹ mit den traditionellen Kunstpraxen vertraut zu machen, einen doppelten Unsinn. Es passte nicht zur Lebenspraxis moderner arbeitender Menschen; Industriearbeiter tanzen nicht feiertäglich um die Linde. Und es befestigte, wo es tatsächlich auf Interessenten stieß, ein konservatives Kunstverständnis im Volke.« Das Zitat aus einer Geburtstagslaudatio von 2008 modifiziert Mühlberg im weiteren Text, doch verweist er zu Recht auf die Gretchenfrage: Inwieweit bestimmten nicht zuletzt sozialromantische Perspektiven und die Vereinnahmung von Begriff und Sache auch in der DDR das humanistische Partizipationsversprechen, die (noch immer aktuellen) Vorstellungen von »Kultur für alle«?

Es sollte uns heute um eine Verständigung über Sinn und Unsinn der DDR-eigenen »kulturellen Massenarbeit« aus aktueller Sicht gehen, denn nur so ist diskutierbar, ob und inwiefern wir im Transformationsprozess einen Verlust erlitten haben.

In Vorbereitung dieses Beitrages¹ habe ich nach fast drei Jahrzehnten Kontakte zu ZeitzeugInnen, den AkteurInnen von damals aufgenommen. Ich stieß auf ein großes Interesse an Erinnerungen, am Erzählen und Reflektieren über Gewesenes und Heutiges; diese Eindrücke fließen in den vorliegenden Text ein.

1 Überarbeiteter Vortrag der Autorin vom 22.1.2014, Vortrags- und Diskussionsreihe »Kulturdebatte im Salon« der Kulturinitiative '89, Salon Rohnstock Berlin.

Mein Beitrag thematisiert folgende Aspekte: Meinen Zugang zum Forschungsbereich, eingeschlossen das Verständnis von »Volkskunst«; einen Überblick über Strukturen und künstlerische Präsenz des Amateurschaffens in der DDR, eine Anmerkung zum Selbstverständnis der ZeitzeugInnen und schließlich eine Bewertung, wie der kulturpolitische Transformationsprozess auf diesem Gebiet zu verstehen sein könnte.

Forschungsgegenstand – Zum Verständnis von »Volkskunst«

In der ethnologischen Forschung wie in den unterschiedlichsten kulturpolitischen Praxen wurde der Begriff »Volkskunst« stark strapaziert. In Deutschland kommt der Begriff als wissenschaftliches Konstrukt erst zunehmend in Gebrauch, als die vorwiegend bäuerliche, handwerkliche und hausindustrielle Kultur – die vor allem an Rituale, an ländliche Feste und religiöse Feiertage gebundene bildnerisch-gegenständliche Kunst wie auch Volkslied und Volkstanz – seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren historischen Niedergang erlebt und deshalb Aufmerksamkeit erregt. Inzwischen, innerhalb von mehr als 150 Jahren, präsentieren die rekonstruierten und gewandelten Überlieferungen populäre Verlängerungen. Dazu zählen der internationale Folklorismus und re-ethnisierte Kulturen, die im traditionellen Gewand »fröhliche Urständ feierten/feiern«, aber auch Folkmusik als politischen Protest kreierten, wie zum Beispiel die amerikanische Folk-Ikone Pete Seeger, der kanadische Musiker Perry Friedman in den frühen 1960er und die Folkmusiker der 1970er Jahre in der DDR. Gegenwärtig präsentiert sich unter anderem »Volk-Rock« als kommerzielle Unterhaltungsmusik, wie die des Lederhosenrockers Andreas Gabalier. Diese Verlängerungen von »Volkskunst« besaßen/ besitzen also eine reale, nicht zuletzt mediale Existenz. In der DDR waren neue Formen einer Volkskunstszene entstanden, deren spezifische Strukturen bis etwa 1990/91 erhalten blieben.

»Wandel und Erfindung« von Volkskunst im Geschichtsverlauf fanden immer wieder Aufmerksamkeit und unterschiedlichste Interpretationen. Hier können nur Stichworte den ideologischen Gebrauch seit Beginn des 20. Jahrhunderts punktuell illustrieren. (Korff 1996) Zu den Ideologisierungsschüben gehören zum Beispiel Volkskunst als Medium vaterländischer Begeisterung (während des Ersten Weltkrieges) und als »völkischer« Garant des Arteigenen (in der NS-Zeit), schließlich galt nach dem Zweiten Weltkrieg Volkskunst als Abwehr formalistischer Kunstavantgarden, als Weg zu den »Höhen der Kultur«, als »Basiskultur« und als regionales wie ethnisches Identitätsmodell.

In der DDR wie in anderen osteuropäischen sozialistischen Staaten galt Volkskunst als Segment einer ideologisch und finanziell begünstigten »Massenkultur«. Dahinter verbarg sich im Spannungsfeld von Kulturpolitik, lenkender Vermittlung (durch die Kulturfunktionäre) und finanzieller Förderung, vor allem durch Staat und Kommunen, Gewerkschaft und Betriebe sowie durch die Jugendorganisation, eine außerordentlich differenzierte kulturelle Bewegung. Sie hatte

beachtliche künstlerische Potenziale hervorgebracht. Offiziell wurde sie als Volkskunst, Laienkunst und künstlerisches Volksschaffen betitelt. Eingeschlossen waren Betätigungen meist in kollektiven, von akademischen KünstlerInnen betreuten Organisationsformen, in Chören, Musik-, Tanz- und Theatergruppen, Zirkeln schreibender ArbeiterInnen und Fotografinnen, in Singeclubs, Amateurfilmclubs und in Zirkeln der bildenden und angewandten Kunst.

Zu meinen persönlichen Erlebnissen gehört meine Zugehörigkeit zum *Ernst Hermann Meyer-Ensemble der Humboldt-Universität zu Berlin* während meiner Studienzeit. Erinnert bleibt der Gewinn des kollektiven Erlebens, der Zugang zu einer vielschichtigen Gesangs-, Tanz- und Musikkultur, begleitet von Prominenten des Musiklebens wie Kurt Schwaen und Helmut Koch sowie angeleitet von profilierten Pädagogen und Künstlern wie Paul Rahner, Heinz Roscher, Fritz Höft, Willi Hinzert und Siegfried Matthus.

Meine Lehr- und Forschungsarbeit bezog sich allerdings nicht auf Lied, Gesang oder Tanz, die in der Volkskunde zu den Spezialgebieten der Folkloristik zählen. Die empirische Basis meiner wissenschaftlichen Arbeit war das sogenannte »Bildnerische Volksschaffen«.² Die Untersuchungsbasis bildeten also Einzelschaffende und Zirkel der Malerei, Grafik und Plastik, der Textil- und Holzgestaltung sowie der Keramik.

Zu den Grundlagen meines Herangehens gehörten eine volkskundliche und kunstwissenschaftliche Ausbildung, meine Lehrtätigkeit in Kunstethnologie und Volkskunsthochforschung sowie die mit der wissenschaftlichen Recherche verbundenen Ehrenämter in Interessenvertretungen der Laienschaffenden. Ich war über viele Jahre Mitglied und Vorsitzende der *Berliner* wie der *Zentralen Arbeitsgemeinschaft Bildnerisches Volksschaffen*, gehörte der Ausstellungsjury der »Arbeiterfestspiele« an.

Zugang zum Forschungsfeld und Forschungsansätze

Anregungen, mich mit dem Laienschaffen in der DDR zu beschäftigen, erhielt ich vor allem von Wolfgang Steinitz und Paul Nedo, den Protagonisten der »Volkskunde des Neubeginns«.

Wolfgang Steinitz (1905–1967), vielleicht noch als Autor des ersten Russischlehrbuches in der DDR bekannt, war aus der Emigration in die Sowjetunion und nach Schweden 1946 zurückgekehrt, leitete das *Institut für Volkskunde an der Akademie der Wissenschaften*, lehrte an der *Humboldt-Universität zu Berlin* und engagierte sich vornehmlich in den 1950er Jahren in der Laienkunsthochforschung. Paul Nedo (1908–1984), sorbischer Volkskundler und wie Steinitz politisch Verfolgter des NS-Regimes, war Vorsitzender der *Domowina*, Abteilungsleiter in der Sächsischen Landesregierung und von 1952 bis 1962 Leiter des *Instituts für Volkskunsthochforschung beim Zentralhaus für Laienkunst der DDR* (später für Volkskunst), danach am *Sorbischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig* und von 1964 bis 1968 als Lehrstuhl-

2 Seit 1956 so betitelt, im Zyklus der DDR-Kunstaussstellungen vertreten und seit 1963 mit einer eigenen Zeitschrift ausgestattet.

inhaber am *Institut für Volkskunde und Völkerkunde der Humboldt-Universität zu Berlin* tätig. Beide Wissenschaftler gehörten in der 1950er Jahren zu meinen Lehrern und später zu meinen Fachkollegen.

Die Beziehungen beider zur traditionellen Volkskunst waren eng. Ihr Plädoyer für die Pflege der Überlieferungen im gegenwärtigen Volkskunstschaffen erklärt sich aus ihrer Herkunft, ihren Kontakten zur slawischen beziehungsweise sowjetischen Kultur und dem Nachkriegsenthusiasmus.

Sie waren bereit, die vom Faschismus missbrauchten Werte des Nationalen – gleich anderen kommunistischen Intellektuellen und Remigranten – als »gereinigte Ideale« (Mittenzwei 2003: 23) zu nutzen. Unter der Volkskunde des Neubeginns verstanden sie die Erforschung der Volkskultur als Teil des nationalen Kulturerbes und eine vor allem mit der Laienkunstabewegung verbundene Disziplin. Ihre Präsenz in der Kulturpraxis, wie der spätere Rückzug beider daraus, war begleitet vom Wandel der kulturpolitischen Konzepte der Macht. In mehreren Publikationen wurden bereits diese Zusammenhänge erörtert. (Kühn 2013: 2015; Leo 2005; Mohrmann 2006; 2009)

Erwähnt sei hier lediglich der späte Rückgriff auf die von Wolfgang Steinitz gesammelten historischen Arbeitervolkslieder, Bauernklagen und Deserteurslieder während der 1970er Jahre in beiden deutschen Staaten. Hannes Wader und Dieter Süverkrüp, wie die Folk-Bands in Leipzig, Cottbus und Plauen, gehörten zu den Repräsentanten des Folk-Revivals. Dieses hat Wolfgang Steinitz allerdings nicht mehr erlebt.

Meine Forschungen zu »Volkskunst und Laienschaffen« konnten noch von Paul Nedo und nicht zuletzt von Manfred Bachmann, Mitarbeiter des *Leipziger Instituts für Volkskunstabforschung* und späterer Generaldirektor der *Staatlichen Kunstabteilungen Dresden*, begleitet werden. Dabei erforderte mein Einstieg eine wissenschaftsgeschichtliche Aufarbeitung, die auch die Positionierung gegenüber sozialromantischen und antimodernen Tendenzen der 1950er Jahre einschloss. In der Volkskunde waren im darauffolgenden Jahrzehnt neue Ansätze erarbeitet worden, die auch mir einen neuen Zugang zum gegenwärtigen Volkskunstschaffen eröffneten.

Volkskunst als »Engagierte Freizeitkunst« sollte einen sozialkulturellen Blick auf das Thema lenken, zudem die künstlerischen Potenzen würdigen. Der Versuch, die Entfaltung bildnerischer Kreativität als nebenberufliche Freizeitkunst im Kontext der sich wandelnden offiziellen Kulturkonzepte darzustellen, beschrieb im Großen und Ganzen eine »Aufwärtsentwicklung«, die nur partiell kritische Deutungen einschloss. Das heute beziehungsweise seit 25 Jahren leichtere Hinterfragen von DDR-Kulturpolitik insgesamt blieb weitgehend außen vor. 1989 resümierte ich in einem Zeitschriftenartikel das »Konfliktreiche Werden. Vier Jahrzehnte Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens« (Mohrmann 1989). Einsichten waren gewachsen, aber der Kulturpraxis halfen sie nun nicht mehr.

Die wissenschaftliche Aufarbeitung und Darstellung aus heutiger Sicht stehen noch weitgehend aus. »Engagierte Freizeitkunst« in der DDR war und ist im Dis-

kurs von Kulturwissenschaft und Volkskunde der alten Bundesrepublik beziehungsweise in den alten Bundesländern fast gänzlich ausgeblendet, da die spezielle Praxis unbekannt und kaum vergleichbar selbst mit westlicher »Basis- und Stadtteilkultur« und Soziokultur war. Der künstlerisch bemerkenswerte Beitrag der DDR-Laienschaffenden an den Ruhrfestspielen in der Bundesrepublik konnte hier ein wenig relativieren, vor allem auf Seiten der westdeutschen Gewerkschaften Akzeptanz erfahren.

Zu Strukturen und ästhetischen Praxen der Freizeitkunst

»Arbeit ist Quelle aller Kultur« war das Motto betrieblicher Kulturarbeit in der frühen Nachkriegszeit. Es begleitete die Entstehung der ersten Mal- und Zeichenzirkel, vor allem in den Chemiebetrieben um Halle (meist in SAG-Betrieben³). Mit den Werkvolkshochschulen und den Kulturabteilungen waren Voraussetzungen für eine betriebliche Kulturarbeit geschaffen. Hinzu kam die Bereitschaft eines kleinen Kreises Hallenser KünstlerInnen mit zu tun. Das Angebot von jährlich einem Waggon Deputatkohle soll 1950 den Maler und Grafiker Bernhard Franke bewogen haben, den Zirkel im Braunkohlenwerk Bitterfeld anzuleiten. Das tat er schließlich mit Erfolg über Jahrzehnte.

Neben den keineswegs reibungslosen Bemühungen der Betriebe und der Jugendorganisation (FDJ) entstand seit Anfang der 1950er Jahre durch das *Zentralhaus für Laienkunst* in Leipzig (später für Volkskunst bzw. ab 1962 für Kulturarbeit der DDR) und die Volkskunstkabinette der Kreise eine zunehmend perfektionierte staatliche Lenkung der Laienkunstabteilung.

Das öffentliche Gebrauchtwesen bereits während der Weltfestspiele, der »Deutschen Festspiele der Volkskunst« und anderer zentraler Kulturfestivals führte zu vielfältigen, zunächst auch gesamtdeutschen Aktivitäten. Die Mal- und Zeichenzirkel trugen vor allem mit der Gestaltung von Flugblättern, Wandzeitungsbeiträgen, Plakaten und Fotomontagen als politischer Tageskunst zu aktueller Agitation⁴ bei. Damit gewannen die Druckgrafik, der Holz- und Linolschnitt, an Bedeutung.

Dieser Anfang erfährt Einordnung und Wertung nicht zuletzt durch seinen historischen und kulturpolitischen Kontext, der von der Formalismuskritik über enge Realismuskonzeptionen bis zu überhöhten Erwartungen an das künstlerische Volksschaffen auf dem »Bitterfelder Weg« reicht.

Die Vorstellungen von der immer enger werdenden Beziehung von Volks- und Berufskunst (vor allem ein Postulat der 2. Bitterfelder Konferenz) und der Appell zur »Weiterführung des künstlerischen Volksschaffens als Massenbewegung der ästhetischen Erziehung des Volkes« (Aufgabenstellung aus dem Beschluss des Staatsrates vom November 1967) charakterisierten die überzogenen Erwartun-

3 SAG = Sowjetische Aktiengesellschaft; Betriebe, die von der sowjetischen Besatzungsmacht gegründet und geleitet wurden.

4 Agitation: Meinungsbildung im Sinne der herrschenden Auffassung; es gab auch das Amt des Agitators etwa in FDJ-Gruppen bzw. Klassenkollektiven.

gen an unbegrenztes Wachstum und an die Wirkungen eines stringenten Erziehungskonzeptes.

Besonders seit Beginn der 1960er Jahre hatten sich immer mehr BerufskünstlerInnen zur Anleitung von Laien eingebracht. In der Tat war die Mehrheit von ihnen als KünstlerInnen keineswegs überregional bedeutend. Aber unter ihnen gab es ausgezeichnete PädagogInnen und Initiativpersonen. Die prominenten KünstlerInnen waren eher die Ausnahme.

Der Maler Werner Tübke war in seinen jungen Jahren Mitarbeiter des von Werner Kühn geleiteten *Zentralhauses für Laienkunst*. 1963 gründete Franz Nolde, ehemaliges Mitglied der Dresdner Künstlergruppe »Das Ufer«, im Schwedter Erdölverarbeitungswerk einen Mal- und Zeichenzirkel. Seine TeilnehmerInnen bestimmten das Leistungsniveau im DDR-Maßstab entscheidend mit.

Die Zirkel hatten neben ihrer Anbindung an Betriebe zunehmend Eingliederung in kommunale Einrichtungen, Klubs und Kulturhäuser gefunden. Die Durchführung zentraler Lehrgänge sowie die Einrichtung von Spezialschul- und Förderklassen, nicht zuletzt von Abendschulen an den künstlerischen Hochschulen (seit 1960/63) ermöglichten nicht Wenigen eine künstlerische Weiterbildung und stimulierten zugleich das bildkünstlerische Niveau.

Kunstschaffen nach Vorgaben oder auch infolge gemeinsamen Erlebens und politischer Überzeugungen der Akteure blieb vor allem bei der Gestaltung grafischer Kollektivarbeiten dominant: »Den Frauen unseres Werkes gewidmet«, »Dresden-Erlebnisse einer Brigade«, »Leningrader Sinfonie«. Die Mitglieder des *Grafikzentrums Pankow*, angeleitet seit 1960 von dem außerordentlich engagierten Maler und Grafiker Wolfgang Speer, hatten 1966 mit »Vietnam – das geht Dich an!« zu einer Solidaritätsaktion aufgerufen und eine breite Palette grafischer Arbeiten zum Thema geschaffen. Dem jahrzehntelangen Leiter des *Grafikzentrums Pankow* und Kurator der zentralen Ausstellungen des »Bildnerischen Volksschaffens«, Wolfgang Speer, kommen besondere Verdienste bei der künstlerischen Förderung junger Talente und bei der Bereicherung vor allem der politischen Grafik zu.

Neben dem Holz- und Linolschnitt hatten sich inzwischen komplizierte Druckverfahren, Lithographie, Siebdruck, Radierung, Monotypie und Aquatinta, durchgesetzt.

Die Bildniskunst bot allerdings mit vorwiegend deskriptiven Arbeiter-Porträts und Arbeitsplatzdarstellungen sowie Industrielandschaften, Städte- und Heimatbildern weitgehend naturnahe Widerspiegelungen. Erst seit den späten 1970er Jahren zeigten sich in Malerei und Grafik kritische, mitunter satirische und drastisch realistische Darstellungen über unser Leben, Individualisierungen in der Porträtkunst, damit immer deutlichere Anlehnungen an die akademische Kunst.

Die wachsende künstlerische Präsentation befruchtete vor allem auch die Textilgestaltung. Neben der Beschäftigung in Handarbeitszirkeln und der explosionsartigen Verbreitung von Modegruppen hatte sich im Ergebnis ernsthaften Experimentierens eine anspruchsvolle Textilgestaltung hervorgetan. Zu den Weg-

bereiterinnen gehörten Helga Graupner und Ingeborg Bohne-Fiegert. Beide akademisch ausgebildete Fachfrauen führten das angewandte und dekorative Laienschaffen über Jahrzehnte durch Vermittlung und Einsatz moderner, auch tradierter handwerklicher Fertigkeiten zu repräsentativen Ergebnissen. Dazu gehörten applizierte Wandbehänge und Gobelins. Sie waren meist als »Auftragswerke« entstanden und fanden in öffentlichen Einrichtungen, in Klubs, Gaststätten und Erholungsheimen Platz.

Öffentlichkeit erfuhren die herausragenden künstlerischen Werke des »Bildnerischen Volksschaffens« besonders in Ausstellungen zu den seit 1959 stattfindenden »Arbeiterfestspielen«. Die Präsentationen fanden zunächst jährlich und zehn Jahre lang als gemeinsame Ausstellungen von Berufs- und Volkskunstschaffenden statt. Danach wurde ein maßvolleres Ausstellungswesen praktiziert. Die künftig selbständigen Ausstellungen des »Bildnerischen Volksschaffens« wurden im vierjährigen Rhythmus durchgeführt.

Zur vornehmlich politischen Repräsentation der DDR fanden Ausstellungen des »Bildnerischen Volksschaffens« in Äthiopien, Österreich, Italien, Mexiko, Irak, Indien, den sozialistischen Ländern sowie in Genf, New York und Paris statt.

In den Ausstellungen präsentierte sich auf einem hohen künstlerischen Leistungsniveau eine privilegierte »Spitze«. Die Auswahl der ausgestellten Werke fand in Fachgremien, teils unter Einflussnahme politischer Funktionäre, statt. Ausgrenzungen einiger Zirkel waren die Folge von Reglementierungen. Distanz und Skepsis begegneten vor allem der »Spitze« aus den Reihen der BerufskünstlerInnen: Worin besteht die Spezifik laienkünstlerischen Schaffens? Lösen sich die Grenzen zwischen akademischer und nichtakademischer Kunst auf? Ist Konkurrenz, zum Beispiel bei der Auftragsvergabe, zu fürchten? Diese Debatte hielt bis zum Ende der DDR an. Schließlich konnten Anliegen und Resultate künstlerischen Tuns nicht dekretiert werden.

Die Spitzenleistungen im Amateurbereich wurden zunehmend auch vom sogenannten Volkskunst-Alltag relativiert. Es setzten sich immer differenziertere Motivationen der Laien für ihre Betätigung in der Freizeit durch. Geselligkeit und Kommunikation waren dabei wichtig. Es hatten sich gewissermaßen »Breite und Spitze« deutlich herausgebildet und voneinander abgegrenzt.

Die (eher euphorische) Statistik wies 70 000 Mitglieder in 5 000 Zirkeln für Malerei und Grafik, für Plastik und Keramik, für Schnitzen und Holzgestaltung sowie für Textilgestaltung aus. (Mohrmann 1983: 150) Die unorganisierten Akteure waren dagegen nicht zu zählen.

Der Spaß am Werkeln, Basteln und Schneiden – am Selbermachen, was im Verkaufsangebot nicht zu erhalten war – nahm rasant zu. Bald klinkten sich die offiziellen Unterstützer ein, so mit der Losung »Komm mach mit, das kannst auch Du!« oder mit dem erfundenen Ausstellungstyp »Freizeit, Kunst und Lebensfreude«. »Hobbykunst« stand neben der zunehmend künstlerisch qualifizierten Laienkunst.

Dieses heterogene Bild populärer ästhetischer Praxen verlangte nach neuen Sichten, die unter anderem zögerlich auf der »IV. Volkskunstkonferenz« 1984 in Gera angesprochen wurden.

Es deutete sich ein Konsens an, der auf den Prozess des Machens, des Sich-Selbst-Entdeckens, auf das Freilegen kreativer Alternativen und auf Selbstbestimmtheit zielte.

Das korrespondierte mit dem Rückzug vor allem Jugendlicher aus reglementierten Freizeitangeboten, zugleich mit der Suche Vieler nach »Lebensstilen«, die in den verschiedensten kreativen und sozial-bindenden Gruppen gesucht, zudem in Szenen halber Illegalität gefunden wurden.

Was blieb?

Der vom *Zentralhaus für Kulturarbeit* gesammelte Fundus befindet sich – seit Abwicklung des Hauses und seiner Nachfolgeeinrichtungen (1990/94) – mit circa 7000 Exponaten der Malerei, Grafik und Plastik sowie der Textilgestaltung und Keramik im Archiv der *Akademie der Künste*. Im *Kunstarchiv Beeskow* befinden sich Exponate der von den ehemaligen Massenorganisationen angekauften Werke. Eine Auswahl wurde Ende 2015/ Anfang 2016 unter dem Titel »Freizeit, Kunst & Lebensfreude. DDR-Laienschaffen aus dem Kunstarchiv Beeskow« im *Dokumentationszentrum der DDR-Alltagskultur* in Eisenhüttenstadt überaus erfolgreich ausgestellt. Das *Museum Junge Kunst* in Frankfurt (Oder) verfügt über eine ausgezeichnete Sammlung der bildenden Kunst des Laienschaffens. Arbeiten der Textilgestaltung sammelt und betreut seit Jahrzehnten das *Museum Europäischer Kulturen* in Berlin-Dahlem, vorher das *Museum für Volkskunde Berlin* (Ost). Bleibt als Resultat, was wahrnehmbar an künstlerischem Potenzial geschaffen wurde. Es sollte bewahrt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Der Gewinn eines Diskurses über das DDR-Laienschaffen ist vor allem auch durch die Akteure selbst gegeben. Ihre Porträts, ihre Lebensläufe, ihre Wege zur Kunst können Beeindruckendes aussagen. Der bekannte Wirtschaftshistoriker Jürgen Kuczynski empfahl mir einmal mit ausdrucksstarker Mine: »Kindchen« (so nannte er ja jeden, der mindestens ein Jahr jünger war als er), also »Kindchen, schreib doch weniger über Kulturpolitik und Kunst, sondern mehr über die Akteure und ihre Kunst!«.

Teilnehmende Beobachtung und Befragungen gehörten dabei längst zu meinen ethnologischen Arbeitsmethoden. 1985 publizierte ich die Ergebnisse eines Lebenslauf-Projektes mit dem Titel »Autobiographisches von Freizeitkünstlern in der DDR«. (Mohrmann 1985) In der »Wendezeit« folgte – unter dem Eindruck der Abwicklung der Trägereinrichtungen und der Zirkel selbst – eine weitere Recherche, die allerdings unveröffentlicht blieb. Das Erzählen der unterschiedlichsten Lebensverläufe sagte viel über die Bedeutung der nebenberuflichen künstlerischen Tätigkeit als wichtigen Lebensinhalt der Aktiven aus. Dabei wurde zugleich deutlich, dass nicht mehrheitlich »Arbeiter und Genossenschaftsbauern« die »Volks-

kunst« repräsentierten. Ihr Anteil war eher gering. Zugang fanden vor allem Angehörige von Berufsgruppen, die durch professionelle oder familiäre Voraussetzungen privilegiert waren: Werbefachleute, BetriebshandwerkerInnen, IngenieurInnen, ArchitektInnen, Angestellte, LehrerInnen, SchülerInnen und StudentInnen, nicht zuletzt Hausfrauen und RentnerInnen.

Im Vorfeld dieses Beitrags kontaktierte ich 15 ehemalige ZirkelteilnehmerInnen, eine eher zufällige, keineswegs repräsentative Auswahl. Doch interessant waren die Gespräche für die Charakterisierung künstlerisch ausgewiesener Gruppen, für die sogenannte »Spitze« im Amateurschaffen.

Von den 15 ehemaligen Zirkelmitgliedern waren vier als Arbeiterin, Gebrauchswerberin, Maschinenbauer/Kraftfahrer und als Funk-Fernmeldemonteur tätig, bevor sie in den 1960er und 1970er Jahren, also während oder nach ihrer Zirkelmitgliedschaft, eine künstlerische Hochschule absolvierten. Einer musste zwangsweise abbrechen, war aber fortan – wie die anderen – freischaffend tätig. Darüber hinaus gelang es weiteren drei, einem gelernten Baualter, einem Fräser und einem Werbeleiter, in den *Verband bildender Künstler der DDR* aufgenommen zu werden. Eine gelernte Chemotechnikerin arbeitete als Zirkelleiterin.

Sechs der 15 waren während oder vor ihrer Zirkeltätigkeit StudentInnen unterschiedlicher Fachrichtungen. Sie arbeiteten schließlich als Lehrer und Journalisten, als Fotograf, Fachärztin und Doktorand. Seit der »Wende« und nach einigen Brüchen in ihrem Arbeits- und Lebensumfeld betrieben beziehungsweise betreiben sie Kunstgalerien, gründeten mit viel persönlichem Aufwand und Enthusiasmus ihre eigenen künstlerischen Werkstätten, gehören künstlerischen Berufsverbänden und Kunstvereinen an oder betätigen sich als Ausstellungsgestalter und in der Denkmalpflege, sind Lehrkräfte in Schulen und geben Kurse. Fast alle stellen ihre eigenen künstlerischen Werke am Wohnort, in der Region oder auch im Ausland aus.

Viele von ihnen sind jetzt RentnerInnen, erhalten eine entsprechende finanzielle Grundsicherung und beteiligen sich ehrenamtlich am Kulturleben.

Einer meiner Zeitzeugen sprach aus, was für die Meisten zutrifft: »Meine Kunst habe ich immer weiter geführt, aber mich davon ernähren kann ich nicht.«

Die Erinnerungen an eine existenziell gesicherte Berufstätigkeit und die nebenberufliche Freizeitbeschäftigung in der DDR mögen nostalgisch anmuten. Die Erinnerungen gehören zum gelebten Leben der ZeitzeugInnen, die gelernt hatten, kreativ zu sein und dies bis heute sind. Im Oktober/November 2015 zum Beispiel stellten 21 KünstlerInnen aus Berlin und Frankfurt (Oder) beziehungsweise aus deren Umland in der Kunstgalerie *Altes Rathaus* in Fürstenwalde aus. Der Ausstellungstitel »Herkunft: Bildnerisches Volksschaffen« bezog sich auf die Lehrjahre und das Gewordensein der Akteure, auf ihre Wurzeln im Laienschaffen der DDR.

Die »gesellschaftlichen Träger« dessen, was in der DDR kulturelles und künstlerisches Volksschaffen hieß, sind im Transformationsprozess verschwunden. Eine systematische und methodisch fundierte oder begleitete Förderung von Laienschaffen durch staatliche oder kommunale Institutionen existiert heute nicht,

gleichwohl es vielerorts Laienschaften gibt, Kurse angeboten werden (etwa an Volkshochschulen oder in Jugendkunstschulen) und Angebote im Bereich der kulturellen Bildung für alle Altersklassen existieren. Dabei wäre allerdings nach den »DDR-Erbschaften« im »Beitrittsgebiet« näher und speziell zu fahnden. Der maßgebliche kulturpolitische Rahmen indes, die Entwicklungserwartung bei den Menschen, die Verschränkung von Leben und Arbeiten oder aber die spezifischen Agenturen der Förderung und Anleitung sind mit der DDR untergegangen.

Vor allem in den ersten »Nachwendejahren« war ein Desinteresse an diesen durchaus auch soziokulturellen Aktivitäten verbreitet, gestützt von der offiziellen Abwertung alles Gewesenen. Hinzu kam, dass die Aufarbeitung der DDR primär von deren Eingriffen und Bevormundungen ausging – das Durchherrsichte im Vordergrund stand. Ohne Zweifel war das kulturelle und künstlerische Volksschaffen eng an Konzepte der Persönlichkeitsentwicklung und Kunstdoktrin gebunden. Doch gehören die vorhanden gewesenen Freiheits- und Emanzipationsgrade sowie die individuellen Entwicklungswege ebenso zu diesem Erbe. Sie können sorgsam aus der pauschalen Verdrängung herausgehoben werden. Dies wie auch eine institutionelle Aufarbeitung sind angezeigt.

Literatur

- Bildnerisches Volksschaffen. Zeitschrift für Zirkel und Arbeitsgemeinschaften der bildenden und angewandten Kunst*, Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hrsg.), Leipzig 1963–1989 (vorher ab 1952 *Zeitschrift Volkskunst*)
- Kataloge der Ausstellungen zu den Arbeiterfestspielen seit 1959
- Grafikzentrum Pankow am Kreiskulturhaus »Erich Weinert« (Hrsg.) (1970): *10 Jahre Grafikzentrum Pankow. 1960–1970*, Katalog, Berlin-Pankow: Selbstverlag
- Korff, Gottfried (1996): »Volkskunst – ein mythemoteur?«, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Heft 2/1996, S. 221–233
- Kühn, Cornelia (2015): »Angewandte Wissenschaft? Die marxistische Volkskunsthochschule am Leipziger Zentralhaus für Volkskunst in den 1950er Jahren«, in: Moser, Johannes/Götz, Irene/Ege, Moritz (Hrsg.): *Zur Situation der Volkskunde 1945–1970. Orientierungen einer Wissenschaft in Zeiten des »Kalten Krieges«*, Münster/New York: Waxmann (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 43), S. 243–277
- Kühn, Cornelia (2013): *Die Kunst gehört dem Volke? Die Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis. Zeithorizonte, Perspektiven Europäischer Ethnologie*, Band 14, Münster: LIT-Verlag (Dissertation, Berlin 2013)
- Leo, Annette (2005): *Leben als Balance-Akt. Wolfgang Steinitz. Kommunist, Jude, Wissenschaftler*, Berlin: Metropol
- Mittenzwei, Werner (2003): *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945–2000*, Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag
- Mohrmann, Ute (2009): »Paul Nedo und seine Berliner Jahre. Prof. Dr. Paul Nedo zum 100. Geburtstag am 1. November 2008«, in: *Letopis*, Heft 1/2009, S. 111–124
- Mohrmann, Ute (2006): »»Volkskunst« – die Basis-kultur von damals?«, in: Steinitz, Klaus/Kaschuba, Wolfgang (Hrsg.): *Wolfgang Steinitz, Ich hatte unwahrscheinliches Glück. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik*, Berlin: Dietz, S. 154–171
- Mohrmann, Ute (1989): »Vom konfliktreichen Werden. Vier Jahrzehnte Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens«, in: *Bildnerisches Volksschaffen*, Heft 3/1989, S. 66–70
- Mohrmann, Ute (1985): »Autobiographisches von Freizeitkünstlern der DDR«, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 1985*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 143–180
- Mohrmann, Ute (1983): *Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR*, Berlin: Verlag Tribüne
- Mohrmann, Ute (1982): »Marginalien zur Volkskunsthochschule«, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 1982*, Berlin: Akademie-Verlag, S. 53–75