

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Befriedigung von kulturellen Bedürfnissen der Werktätigen oder »Kulturbringertum«?

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

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

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

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

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

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

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

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

Niveauvolle Unterhaltung statt kapitalistischem Entertainment

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gleiche Kultur für alle versus kulturelle Spaltung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

