

2 Kulturpolitik in Deutschland seit 1945

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges versuchten die sich neu aus den vier Besatzungszonen konstituierenden Staaten BRD und DDR, sich von der Kulturpolitik des nationalsozialistischen Regimes abzugrenzen und bestehende Kulturkonzepte aus der deutschen Tradition aufzugreifen; beide Staaten wählten jedoch unterschiedliche Bezugspunkte. In der BRD etablierte sich die Antithese zur zentralistisch-propagandistisch organisierten Kulturpolitik des Dritten Reiches: die *Beaux Arts* im Sinne des bildungsbürgerlichen Ideals des 19. Jahrhunderts sollten sich frei ohne zentralstaatliche Einflüsse entwickeln. Die DDR strebte dagegen ein gesellschaftliches Ideal an, das den Bürgern durch künstlerische Auseinandersetzungen nähergebracht werden sollte. Sie rekurrierte dabei auf die Verbindung von Kultur und Arbeit, die der Weimarer Republik entstammte und dort die Arbeiterschaft bilden und zu demokratischen Bürgern erziehen sollte. Die Umsetzung dieses Ideals innerhalb des sozialistischen Systems erinnert allerdings an das nationalsozialistische Konzept: Eine zentralistisch gesteuerte Zensur instrumentalisierte und lud ideologisch das künstlerische Schaffen auf und sanktionierte nonkonformes Verhalten.¹ Insbesondere die bildenden und darstellenden Künste sowie die Literatur waren 40 Jahre konstitutiv für die gesellschaftlich-sozialistische Vision der DDR, weswegen Karl-Siegbert Rehberg die DDR als *Kunststaat* tituliert.²

Da die DDR strukturell und rechtlich mit dem Tag der deutschen Wiedervereinigung in das demokratisch-institutionelle Gefüge der BRD überging und die bundesrepublikanischen Leitlinien übernahm³, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitels auf der BRD und dem wiedervereinigten Deutschland. Gleichwohl eröffnet ein kondensierter Überblick über die kulturpolitische Entwicklung der DDR eine weitere Perspektive, die hilft, die gegenwärtigen Herausforderungen und Konzeptionen von Kulturpolitik zu verstehen. In einem ersten Schritt wird auf die inhaltlichen Leitlinien, d.h. die kulturpolitische *policy* eingegangen. Verweise auf die *politics* und die *polity* werden kontextbildend erfolgen, da die drei Politikdimensionen nicht strikt voneinander getrennt zu erklären sind. In einem zweiten Schritt wird ein verbindender Überblick über die strukturell-formale und prozessuale Dimension der Kulturpolitik in Deutschland gegeben.

1 | Vgl. Höpel (2011): S. 17-19.

2 | Vgl. Rehberg (2004): S. 139-141.

3 | Siehe Kapitel 1.1.

2.1 KULTUR FÜR DEN STAAT: DIE KULTURPOLITISCHE *POLICY* DER DDR

Die sozialdemokratische und die kommunistische Partei fusionierten 1946 zur Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED), die ihre kulturpolitischen Ziele zentralistisch den Kulturschaffenden und -einrichtungen auferlegte. Ideologisch strebte die SED nach einer Arbeiterschaft, die sich bildet und von kapitalistischen Zwängen befreit, was die Antithese zum staatlichen bildungsbürgerlichen Hochkulturbegriff in den Anfangsjahren der BRD bedeutete. Die kulturelle Barriere zwischen Intellektuellen und Arbeitern bzw. Bauern sollte in der gemeinsamen Abgrenzung zum nationalsozialistischen und faschistischen Gedankengut entfallen. Während sich die Kunst in der westlichen Hemisphäre zunehmend abstrakter, diversifizierter und in der Interpretation komplexer entwickelte, setzte die DDR ideologisch begründet auf realistische und leicht zu rezipierende Kunstwerke, die die Vision einer kommunistischen Idealgesellschaft illustrierten. Das gesamte Spektrum der Bevölkerung sollte sowohl bei kulturellen Veranstaltungen anwesend sein als auch sich selbstständig künstlerisch-produktiv betätigen. Thomas Höpel teilt die Kulturpolitik der DDR nach dem aktuellen Forschungsstand in drei Phasen ein: Antifaschistische demokratisierende Kulturpolitik in der Nachkriegszeit bis 1951, zentralistische Arbeiterkultur bis Anfang der 1970er Jahre und systemakzeptierende Nischenkultur bis 1989.⁴ Eine phasenübergreifende Konstante der DDR-Kulturpolitik ist deren Instrumentalisierung als Machtpolitik der SED.⁵

Antifaschistische demokratisierende Kulturpolitik (bis 1951)

Die sowjetischen Besatzer verfolgten nach Kriegsende eine demokratisierende Politik, die mit der Zulassung politischer Parteien, der Genehmigung von Gewerkschaften und Presse sowie dem Wunsch, eine demokratisch-parlamentarische Republik aufzubauen, einherging. Vorerst hielt sich die Sowjetunion mit dem Transfer des eigenen Kulturguts zurück und betonte dagegen das positive Erbe der deutschen Klassik und des Humanismus. Dies bezog sich u. a. auf Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller und Heinrich Heine, aber auch auf von den Nationalsozialisten instrumentalisierte Künstler wie Richard Wagner, der vom Missbrauch bereinigt und rehabilitiert werden sollte. Die geistige Entnazifizierung und Entmilitarisierung sowie darauf aufbauend die strukturelle Entnazifizierung in kulturellen Einrichtungen waren die ersten kulturpolitischen Prioritäten in der sowjetischen Besatzungszone.⁶ Wenige Monate nach Kriegsende gründete sich im August 1945 der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, der vorerst zonenübergreifend Vielfalt proklamierte, aus ganz Deutschland Künstler und Intellektuelle versammelte und in seinen Leitsätzen die Bedeutung der Kultur für die Denazifizierung hervorhob.⁷ Im Folgejahr zeigte die I. Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden Exponate der unter der nationalsozialistischen Diktatur als entartet diffamierten Kunst, wodurch wiederum zonenübergreifend die Abkehr vom faschistischen Gedankengut bezeugt

4 | Vgl. Höpel (2011): S. 26 f.

5 | Vgl. Petschke (2013): S. 328.

6 | Vgl. Ziegler (2006): S. 66-68.

7 | Vgl. Kott (1999): S. 88.

werden sollte.⁸ Insgesamt verfolgten Kunstaustellungen der Nachkriegszeit in West und Ost das Ziel, die Bürger in Abgrenzung zur nationalsozialistischen Kulturpropaganda für die nationale und internationale Vielfalt der künstlerischen Epochen zu sensibilisieren, wobei im Osten ein deutlich stärkerer Fokus auf die Zugänglichkeit für alle Bevölkerungs- und Altersschichten lag.⁹ In den unmittelbaren Nachkriegsjahren bestand die Vision, dass es durch Kultur gelingen könne, ein demokratisches und antifaschistisches Gemeinwesen hervorzubringen.¹⁰ Aber immer mehr Kommunisten besetzten Schlüsselpositionen in den Verwaltungen, Kulturorganisationen und Kultureinrichtungen, wodurch die anfänglich liberale Grundhaltung verblasste und sich eine dem einsetzenden Kalten Krieg entsprechende antiwestliche Positionierung herauskristallisierte.¹¹ Damit wich ab 1948 die demokratisierende Vision pragmatischen Handlungen, die das sozialistische Ideal einer Arbeiterkultur zum Ziel hatten.¹²

Zentralistische Arbeiterkultur (1951 bis 1971)

Die SED gab mit ihrer Gründung 1946 die kulturpolitischen Leitlinien in der sowjetischen Besatzungszone und des sich in den Folgejahren konstituierenden Staates vor. Dabei fungierte die parteiinterne Kulturabteilung als Steuerungs- und Kontrollgremium, das die Leitlinien in den Verwaltungen, Gewerkschaften und im Kulturbund durchsetzte. Der sich 1951 zuspitzende *Formalismusstreit*¹³ beendete die Hoffnungen der Künstler auf freie Kunstausbübung und ebnete den Weg zu einer zentralistisch gesteuerten Kultur, die sich antipodisch zur westlichen Kultur positionierte und auf Verständlichkeit und Realismus abzielte. Von 1951 bis 1953 wurde die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten eingesetzt, um die Umsetzung der staatlichen Ziele in den Bereichen Theater, Musik, Literatur, Verlag, Kino, Radio, bildende Kunst, Kunstausbildung, Laienkunst und auswärtige Kulturbeziehungen zu überwachen. 1954 ging diese Kommission in das Kulturministerium der DDR über, das zusätzlich die kulturbildenden Einrichtungen, die kommunalen Kulturaktivitäten, die kulturelle Massenarbeit, die zoologischen Gärten und die Freizeitparks verantwortete. Das Kulturverständnis der DDR orientierte sich dabei an einem erweiterten Kulturbegriff, der sich in der staatlichen Kulturpolitik der BRD erst in den 1970er Jahren durchsetzen konnte. Einerseits sollten die traditionellen Kultureinrichtungen allen Bevölkerungsgruppen offen stehen, andererseits drang die ideologisierte Kultur bis in die neu gegründeten Orte des Kulturellen (Kulturhäuser, Klubhäuser, Kulturzirkel) und in Unternehmen vor. Dort sollten die Menschen einen gemeinwohlorientierten Beitrag zur Kultur und den Staatszielen leisten. Der Staat oder eine seiner Massenorganisationen, wie z.B. der *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund* (FDGB), kontrollierten das kulturelle

8 | Vgl. Bollenbeck (2000): S. 204 f.

9 | Vgl. Ziegler (2006): S. 125.

10 | Vgl. Höpel (2011): S. 27 f.

11 | Vgl. Ziegler (2006): S. 68.

12 | Vgl. Höpel (2011): S. 27 f.

13 | Der *Formalismus* war laut kommunistisch-sowjetischer Deutung ein Phänomen der westlichen Kulturmoderne, deren Werke an Abstraktion und Unverständlichkeit zunahmen und nur noch einer kleinen, elitären Bevölkerungsgruppe zugänglich waren. *Sozialistischer Realismus* und *Formalismus* entwickelten sich als konträres Begriffspaar (vgl. Trampe (1997): S. 295-297 und La Presti (2000): S. 30 f.).

Angebot.¹⁴ Die Kosten der unternehmensinternen Kulturaktivitäten trug zu 45 % der Betrieb, zu 40 % der Staat und zu 15 % ein Fonds des FDGB. Der Gewerkschaft kam in der sozialistischen Kulturpolitik eine Schlüsselrolle zu, da sie die Schnittstelle zwischen Arbeiterschaft und Gesellschaft besetzte. 1962 bewirtschaftete der FDGB circa 500 Kulturhäuser, 13.000 kulturelle Orte und 17.000 Bibliotheken.¹⁵

In der stetigen Konfrontation mit der Kultur des Westens stand das egalitäre Verhältnis zwischen Arbeitern und Künstlern symbolisch für eine neue Gesellschaftsform, wobei der Künstler als Mentor für die Arbeiterschaft fungierte: »L'ouvrier qui écrivait, chantait, peignait et jouait de la musique était associé au concept de «nouvelle société» qui met les ouvriers et les artistes sur un pied d'égalité.«¹⁶ Der 1959 verabschiedete *Bitterfelder Weg* definierte die Künstler als Vehikel, die sich im Sinne einer Patenschaft in den Dienst der Betriebe stellen sollten, um die Kultivierung der Arbeiter voranzubringen.¹⁷ Der *Bitterfelder Weg* sollte »zur ideologisch-politischen Abstützung des Wirtschaftsprogrammes sowie zur Lenkung der Freizeitgestaltung der Arbeiter und zur Festschreibung der Berufskünstler auf politisch-affirmative Themen«¹⁸ beitragen. Ab diesem Zeitpunkt agierte der Staat restriktiver. Gegenstand des künstlerischen Schaffens sollte nur noch die sozialistische Realität und das entsprechende Idealbild sein. Die professionellen Künstler wurden daher angehalten, sich an den Orten für neue Werke inspirieren zu lassen und ihr Schaffen zu vermitteln, wo die sogenannte *sozialistische Nationalkultur* als den gleichen Vorgaben und Zielen unterworfenen Symbiose professioneller und laienhafter Tätigkeiten entstehen sollte: in den Betrieben und Industrieanlagen. Dieser für viele systemkritische Künstler *bittere Weg* entstand auf der I. Bitterfelder Autorenkonferenz, die Menschen aus nahezu allen gesellschaftlichen Gruppen unter dem stilgebenden Motto »Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalliteratur braucht dich!« vereinte.¹⁹ Das sozialistische Regime betrachtete die Kultur als wesentliche Säule zur Verwirklichung des gesellschaftlichen Ideals. Systemkonforme und angepasste Künstler profitierten daher von der staatlichen materiellen Absicherung und der Subventionierung von Kunst, die in dieser Breite in der BRD nicht vorzufinden waren; die Kooperationen mit den Betrieben, die Ausstellungsmöglichkeiten und die staatlichen Kunstaufträge waren vielfältig.²⁰

Infolge des Mauerbaus 1961 begann eine kurze Phase der kulturpolitischen Entspannung, die eine stärkere Nachfrageorientierung insbesondere für die popkulturellen Bedürfnisse der Jugend sowie die teilweise Liberalisierung von Filmproduktionen beinhaltete.²¹ Das DDR-Regime sah sich soweit gefestigt, dass die Verbesserung der sozialen Verhältnisse allzu harten Restriktionen vorgezogen wurde, auch um einen Volksaufstand wie 1953 vorzubeugen. Dieser Reformkurs teilte die SED jedoch in eine befürwortende Gruppe um Walter Ulbricht und eine oppositionelle um u.a. den späteren Partei- und Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker. Bis 1965 setzte sich die reformkritische Strömung, der sich zwangsweise auch Ulbricht anschließen musste, durch,

14 | Vgl. Höpel (2011): S. 28 f.

15 | Vgl. Kott (1999): S. 90 f.

16 | Höpel (2011): S. 31.

17 | Vgl. Kott (1999): S. 96.

18 | Bonnke (2007): S. 197.

19 | Vgl. ebd.: S. 196-199.

20 | Vgl. Pfennig (2006): S. 184.

21 | Vgl. Höpel (2011): S. 32.

was zu einer energischen staatlichen Kurskorrektur während des 11. Plenums des Zentralkomitees der SED führte – später bekannt unter der Bezeichnung *Kahlschlag-Plenum*.²² Honecker berichtete dem Zentralkomitee, dass es

»an der Zeit [ist], der Verbreitung fremder und schädlicher Thesen und unkünstlerischer Machwerke, die zugleich auch stark pornographische Züge aufweisen, entgegenzutreten.«²³

»Wollen wir die Arbeitsproduktivität und damit den Lebensstandard weiter erhöhen, [...] dann kann man nicht nihilistische, ausweglose und moralzersetzende Philosophien in Literatur, Film, Theater, Fernsehen und in Zeitschriften verbreiten.«²⁴

Die kategorische Verurteilung jeglicher nicht-sozialistischer Kulturausübung prägte die letzten Regierungsjahre Ulbrichts bis 1971. Die restriktiven Maßnahmen der DDR-Führung reichten von der Reduzierung finanzieller Zuwendungen, Veröffentlichungs-, Aufführungs-, Berufsverbotten und latenten Einschüchterungen bis hin zu langfristigen, engmaschigen Observationen durch das Ministerium für Staatssicherheit, das in einem formal rechtstaatlichen Prozess den unbequemen Künstlern staatsfeindliche Tätigkeiten nachweisen und damit die äußerliche Fassade eines Rechtsstaats vermitteln sollte.²⁵ Von diesen Maßnahmen waren viele von der Bevölkerung geschätzte und geachtete Künstler betroffen, was primär Ulbricht angelastet wurde und einen macht- und kaderstrategisch geschickt agierenden Honecker profitieren ließ.²⁶

Systemakzeptierende Nischenkultur (1971 bis 1989)

Das Fernsehen entwickelte sich in der DDR in den 1970er Jahren zum Massenmedium, das den Bürgern den Zugang zur westlichen Kultur erleichterte und einen resignierenden Rückzug in die systemakzeptierende Sphäre des Privaten förderte.²⁷ Während 1960 nur 18,5 Fernsehgeräte auf 100 Haushalte kamen, stieg der Anteil bis 1970 auf 73,6 Geräte und bis 1979 statistisch erstmals auf eine mehr als flächendeckende Ausstattung von 103,5 Fernsehempfängern. Im gleichen Jahr verfügten bereits 88 % aller Haushalte über eine offizielle Empfangsgenehmigung.²⁸

Zudem hinterließ die Machtübernahme von Honecker im Jahr 1971 ambivalente kulturpolitische Spuren. Ein rhetorischer Rückfall hinter die restriktiven kulturpolitischen Aussagen des 11. Plenums schien politisch heikel, aber in der politischen Praxis veränderten sich die Schwerpunkte.²⁹ Honecker sprach sich weiterhin gegen die Liberalisierung kultureller Inhalte aus. Die anhaltende Zensur und Überwachung entmutigte viele professionelle und Amateurgruppen in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR und ließ das kulturelle Engagement sinken oder in Nischen verschwinden.³⁰

22 | Vgl. Petschke (2013): S. 318 f.

23 | Honecker (1990): S. 2.

24 | Ebd.: S. 1.

25 | Vgl. Borgwardt (2002): S. 108-110.

26 | Vgl. ausführlich Petschke (2013): S. 319.

27 | Vgl. Höpel (2011): S. 33.

28 | Vgl. DDR (1981): S. 278.

29 | Vgl. Petschke (2013): S. 325.

30 | Vgl. Kott (1999): S. 101-105.

Neben dem vor allem von der jungen Generation praktizierten gedanklichen Rückzug in »autonome Neben- und Gegenszenen vielfältiger Art«³¹ mussten sich die Kulturschaffenden formal mit den restriktiven Rahmenbedingungen arrangieren, da sie von staatlichen Subventionen abhängig waren und den oben beschriebenen Sanktionen entgehen wollten.³² Gleichzeitig verschoben sich aber die kulturpolitischen Prioritäten des Staates von einer Arbeiterkultur zur Durchsetzung des sozialistischen Ideals hin zu einer Orientierung auf das Wohlbefinden und die gemeinschaftliche Freizeitgestaltung der Bürger; d.h. ein zunehmend alltagskompatibler Kulturbegriff setzte sich durch, da die politische Führung auf die systemerhaltende Zufriedenheit der Bevölkerung angewiesen war und den öffentlichen Schein erfolgreicher und von den Bürgern getragener kulturpolitischer Handlungen wahren wollte. Die betrieblichen Ausflüge in Theater und Museen begeisterten nur wenige Arbeiter, weshalb in den 1970er und 1980er Jahren der Großteil der betrieblichen Kulturfonds in die Kinderbetreuung, Betriebsfeste und in kollektive Besuche von z.B. Modeschauen und Diskotheken floss. Die propagierte Symbiose von Kulturschaffenden und Arbeiterschaft der 1960er Jahre war zwar noch oberflächlich zu erkennen, aber kaum noch inhaltlich in den Betrieben verankert. Sandrine Kott begründet dieses Scheitern mit der Funktion der Kultur in der DDR. Die individuelle Verwirklichung und das Vergnügen spielten keine Rolle. Dagegen hemmte der enge ideologische Rahmen Kreativität und Innovativität, wodurch das Interesse der Arbeiterschaft am Kulturellen schnell verflog.³³

2.2 KULTUR IM STAAT: DIE KULTURPOLITISCHE *POLICY* DER BRD UND DES WIEDERVEREINIGTEN DEUTSCHLANDS

Die Besatzungsmächte USA, Großbritannien und Frankreich sahen, dass die national-sozialistische Diktatur ihr Hegemonialstreben durch die Gleichschaltung der Länder fundierte und die deutsche Bevölkerung ideologisch vereinnahmte. Ein neuer Staat sollte daher föderalistisch organisiert sein, wie es in den deutschen Staatsgebilden auch vor dem Dritten Reich prägend war.³⁴ Die politische Mehrheit des Parlamentarischen Rates³⁵ verabschiedete am 8. Mai 1949 das Grundgesetz der Bonner Republik und bestätigte diese Forderung.³⁶ Die Kultusministerkonferenz (KMK) der Länder, die sich 1948 konstituierte, schloss sich in der *Bernkasteler Erklärung zur Kulturhoheit der Länder* vom 18. Oktober 1949 ebenso der Haltung der Besatzungsmächte an und befürwortete die Regelungen des Grundgesetzes. Zudem verpflichtete sie sich, über die

31 | Rehberg (2004): S. 142.

32 | Vgl. ebd.: S. 142.

33 | Vgl. Kott (1999): S. 101-105.

34 | Vgl. Höpel (2011): S. 36.

35 | Der Parlamentarische Rat setzte sich zwischen September 1948 und Mai 1949 aus 65 Vertretern zusammen, die aus den Landesparlamenten der westdeutschen Besatzungszonen entsprechend der dortigen Sitzverteilung und der Bevölkerungsgröße des Landes entsandt wurden. Die Mitglieder bildeten die verfassungsgebende Versammlung der BRD und berieten in Ausschüssen über die Ausgestaltung des Grundgesetzes (vgl. Becker (2011): S. 38-40).

36 | Vgl. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz (2014): S. 1.