

Publiziert in: David Eugster, Sibylle Marti (Hg.): Das Imaginäre des Kalten Krieges. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Ost-West-Konfliktes in Europa. (=Frieden und Krieg. Beiträge zur Historischen Friedensforschung, Bd. 21). Essen 2015, S. 187-211.

„Kunst ohne Zonengrenzen“ – Zur Instrumentalisierung der Volkskunst in der frühen DDR

Cornelia Kühn

In der Kulturpolitik der neu gegründeten DDR fand eine Neuinterpretation von Geschichte und Kultur statt, die zur Legitimation des politischen Gesellschaftssystems verwendet werden sollte. Dabei inszenierte sich der sozialistische Staat als der „Retter der deutschen Kultur“ und als Vollender einer humanistischen Revolution.¹ Die westdeutsche Kulturpolitik mit ihrer Akzeptanz der amerikanischen Populärkultur wurde demgegenüber propagandistisch als negatives Beispiel einer Kultur- und Gesellschaftsentwicklung dargestellt.² Die bereits in der sowjetischen Besatzungszone begonnene „Erneuerung der deutschen Kultur“³ sollte in der DDR mit einer Bildungsreform und der Öffnung von Theatern und Konzertsälen für ein breites Publikum weiter fortgesetzt werden. Vor allem mit der staatlichen Förderung von Laienkunstgruppen in den Betrieben und auf dem Land sollten die Arbeiter an die Kunst herangeführt und eine „gemeinschaftliche Volkskultur“ entwickelt werden.⁴ Das dabei proklamierte Ziel war die Entstehung einer „Kulturnation“.⁵

Ab 1952 wurde auch die traditionelle Volkskunst⁶ wie Volkslieder und Volkstänze, Volksmusik und Volkstheater oder traditionelle Schnitz- und Klöppelkunst als „nationales

1 Siehe einführend Sigrid Meuschel, Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR, Frankfurt a. M. 1992, bes. S. 70-81.

2 Vgl. dazu: Die Nationale Front des demokratischen Deutschland und die SED. Aus der Entschließung der 22. Tagung des Parteivorstandes der SED, 4. Okt. 1949. In: Gerd Dietrich, Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Dokumente zur Kulturpolitik 1945-1949, Berlin 1983, Dok. 83, S. 401-402.

3 Wilhelm Pieck, Um die Erneuerung der deutschen Kultur. Rede auf der Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD in Berlin, 3. Febr. 1946. In: Dietrich, Um die Erneuerung (wie Anm. 2), Dok. 20, S. 101-120.

4 Zur Kunst des Volkes. Aufsatz im Neuen Deutschland, 4. Okt. 1946 (ohne Autor). In: Elimar Schubbe, Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED, 1946-1970, Stuttgart 1972, Dok. 2, S. 56-57, hier S. 57 sowie Pieck, Um die Erneuerung der deutschen Kultur (wie Anm. 3), hier S. 114.

5 Unsere Kulturpolitik soll eine Sache des Volkes sein. Rede Otto Grotewohls anlässlich der Bildung des Ministeriums für Kultur am 7. Jan. 1954. In: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 4), Dok. 103, S. 327-331, hier S. 328.

6 Zum Begriff „Volkskunst“ und dessen Verwendung in der DDR der Fünfziger- und Sechzigerjahre siehe Sönke Loden, Volkskunst in der DDR. Zu Funktion und Bedeutung eines Leitbegriffs. In: Zur Geschichte der

Kulturerbe“ aufgewertet und mit in die staatliche Förderungspolitik aufgenommen. Mit der Interpretation der Volkskunst als nationales Gegengewicht zur amerikanischen Populärkultur sollte die „Pflege der Volkskunsttraditionen“ zu einer „Stärkung des Heimatgefühls und der Widerstandskraft gegen das Eindringen amerikanischer Kulturbarbarei im Volke“ führen.⁷ Die Volkskunst schien außerdem für die gewünschte innenpolitische Mobilisierung populärer und massenwirksamer zu sein als die bislang für die Laienkunstgruppen vorgegebenen Arbeiterkampflieder und die Theaterstücke des sozialistischen Realismus.⁸ Der Volkskunst wurden aber auch außenpolitische Effekte zugeschrieben: Mit der Gründung gesamtdeutscher Volkskunstfestspiele auf dem Gebiet der DDR und der damit verbundenen Inszenierung eines gemeinsamen „nationalen Kulturerbes“, das durch die Kulturpolitik der DDR weitergeführt wurde, sollte der Vorbildcharakter der DDR für das zukünftig wiedervereinte Deutschland illustriert werden. Die bei den Festspielen verwendeten Inszenierungspraktiken verfolgten dabei durchaus das Ziel einer Emotionalisierung, die zu einer Sympathisierung mit dem politischen System führen sollte.

In den Überlegungen der Politik- und Mediengeschichte zur produktiven Verwendung der Emotionsgeschichte⁹ bei der Analyse historischer Prozesse wird unter anderem nach der Rolle von Emotionen im Prozess der Mobilisierung und Kontrolle von Gruppen und Bewegungen gefragt. Dabei konnte eine Verknüpfung zwischen *emotio* und *ratio* aufgezeigt und die Rolle bestimmter Emotionen wie Stolz oder Solidarität für die Entstehung von sozialen Bewegungen illustriert werden.¹⁰ Bei den Untersuchungen wird besonders auf die soziale Dimension von Gefühlen und deren Ausdrucksformen hingewiesen. Kollektive Gefühle werden in diesem Zusammenhang als „Ergebnis ordnender, ausgewählter und deutender Diskurse bzw. Mechanismen“ betrachtet, die „eng an die in einem gegebenen sozialen

Volkskunde. Personen – Programme – Positionen, hg. v. Michael Simon/Monika Kania-Schütz/Sönke Löden, Thelem 2002 (= Volkskunde in Sachsen, Doppelheft 13/14), S. 325-346.

7 Kampf um ein realistisches Kunstschaffen. Referat Walter Ulbrichts auf der II. Parteikonferenz der SED, 9.-12. Juli 1952. In: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 4), Dok. 70, S. 239f.

8 Vgl. dazu den programmatischen Aufsatz von Wolfgang Steinitz, Die deutsche Volksdichtung – ein wichtiger Teil des nationalen Kulturerbes, Neues Deutschland, 16. und 17. Nov. 1951 sowie Cornelia Kühn, „...eine neue, mit dem Volk verbundene Kultur entwickeln“ – Laienkunst als Ressource für die Etablierung der Volkskunde in der frühen DDR. In: Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, hg. v. Sibylla Nikolow/Arne Schirrmacher, Frankfurt a.M., New York 2007, S. 197-216.

9 Vgl. einführend dazu Bettina Hitzer, Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen, in: H-Soz-u-Kult 23.11.2011, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2011-11-001>, bes. S. 31ff..

10 Jeff Goodwin/James M. Jasper/Francesca Polletta (Hg.), Passionate Politics: Emotions and Social Movements, Chicago 2001; dies. (Hg.), Rethinking Social Movements: Structure, Culture, and Emotion, Lanham 2004.

Kontext vorfindbaren Begriffe und Praktiken angebunden“ sind.¹¹ Im Rahmen der politik- und mediengeschichtlichen Forschung wird daher nach rhetorischen oder diskursiven Strategien des Emotionalen sowie nach medienspezifischen Emotionalisierungstechniken gefragt. Es wird untersucht, wie durch Mediennutzung ein kollektives Gefühl hervorgerufen werden kann und wie die Medien kollektive Gefühle nutzen, um bestimmte Botschaften zu verbreiten.¹²

Mit dieser analytischen Perspektive sollen in diesem Beitrag die Volkskunstfestspiele der DDR in den 1950er Jahren betrachtet werden. Dafür wird zu Beginn die Selbstdarstellung der Kulturpolitik der frühen DDR in Reden und Zeitungsartikeln als die „moralische Ordnung“¹³ der Zeit veranschaulicht. Anschließend werden – ebenfalls anhand von kulturpolitischen Mitteilungen und Pressebeiträgen – die Inszenierungen und die propagandistische Instrumentalisierung von Gemeinschaftsgefühlen, Friedenssehnsüchten und dem Wunsch nach einem wiedervereinten Deutschland dargestellt. Dabei kann allerdings gezeigt werden, dass – trotz der Evozierung von Emotionen und der in Ost- und Westdeutschland gemeinsam geteilten Sehnsüchte nach Frieden und Einheit – die intendierten Effekte einer Anerkennung der DDR als Vorbild für ein vereinigtes Deutschland bei den Rezipienten¹⁴ weitgehend ausblieben.

Kosmopolitismus, amerikanische Kulturbarbarei und imperialistischer Kulturzerfall – Bedrohungsbilder in der kulturpolitischen Programmatik der frühen DDR

Die Fünfzigerjahre waren geprägt von einer „Hochphase des Kalten Krieges“.¹⁵ Zahlreiche Bedrohungsmetaphern und Feindbilder bestimmten die symbolische Politik des Ost-West-

11 Ute Frevert, Angst vor Gefühlen? Die Geschichtsmächtigkeit von Emotionen im 20. Jahrhundert. In: Perspektiven der Gesellschaftsgeschichte, hg. v. Paul Nolte/Manfred Hettling/Frank-Michael Kuhlemann/Hans-Walter Schmuhl, München 2000, S. 95-111, hier S. 99.

12 Vgl. dazu Árpád von Klimó/Malte Rolf, Rausch und Diktatur: Emotionen, Erfahrungen und Inszenierungen totalitärer Herrschaft, in: dies. (Hg.), Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen, Frankfurt am Main 2006, S. 11-43 sowie Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.), Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne, Frankfurt am Main 2006.

13 Frevert, Angst vor Gefühlen (wie Anm. 11), S. 100.

14 Aufgrund der besseren Lesbarkeit wurde in diesem Beitrag auf die männliche Form zurückgegriffen. Die weiblichen Akteure sind bei der gewählten männlichen Form mit integriert und sollen bei der Lektüre der Studie mitgedacht werden.

15 Dominik Geppert unterscheidet in seinem Aufsatz zur symbolischen Politik am Beispiel der Gedenktage der Berliner Luftbrücke drei Phasen des Ost-West-Konflikts. Die erste Phase von 1949-1961 bezeichnet er als eine „Phase schärfster Konfrontation“ und als „Krieg der Worte und Symbole“, die zweite Phase von 1961-1989 wird als die „lange Phase symbolischer und rhetorischer Abrüstung“ charakterisiert und die dritte Phase markiert die Umorientierung seit 1990. Vgl. Dominik Geppert, Symbolische Politik. Berliner Konjunktoren der Erinnerung

Konflikts, wie sie auch in den Reden und Parteientschlüssen der frühen DDR zu finden sind. So wurde bereits in einer EntschlieÙung des Parteivorstandes der SED vom 4. Oktober 1949 auf die Kulturpolitik der Bundesrepublik verwiesen und die negativen Folgen für die Gesellschaft ausgemalt:

„Statt die von Hitler degradierte deutsche Kultur demokratisch zu erneuern und zu fördern, wird in Westdeutschland eine Politik durchgeführt, die zur Massenarbeitslosigkeit der Geistesschaffenden, zur Schließung der Theater und zur Überschwemmung Westdeutschlands mit flachen, banalen und minderwertigen amerikanischen Büchern und Filmen führt. Die klassische deutsche Musik und die Musik anderer Völker werden durch den Radau sogenannter Jazzkapellen verdrängt. Das jahrhundertealte, hochentwickelte deutsche Kulturerbe soll zerstört werden. Gleichzeitig wird in Deutschland die antinationale unwissenschaftliche Theorie des Kosmopolitismus, des Weltbürgertums, der ‚vereinigten Staaten von Europa‘, der Geist des Fatalismus und Pessimismus verbreitet. Dies soll zur Unterdrückung und Vernichtung der nationalen Würde des deutschen Volkes, zur Liquidierung des Widerstandes der deutschen Nation gegen die amerikanischen imperialistischen Sklavenherren führen. Die Verteidiger der Idee der Weltherrschaft der USA wollen das Nationalgefühl und die Würde des deutschen Volkes in den Schmutz treten, des Volkes, das Luther und Münzer, Schiller und Goethe, Bach und Beethoven, Hegel und Fichte, Humboldt und Virchow, Marx und Engels, Bebel und Thälmann hervorgebracht hat.“¹⁶

Mit dieser Darstellung wurde die Verbreitung der amerikanischen Populärkultur als „Zerstörung der Nationalkultur“ interpretiert und der „Kosmopolitismus“ als „Strategie des Imperialismus der westlichen Großmächte“ gedeutet, um die Souveränität und Unabhängigkeit kleiner Staaten zu zerstören. In der DDR wurde demgegenüber die nationale Kultur als Basis für eine Kultur- und Gesellschaftsentwicklung betont. Zur Verbreitung dieses ausgewählten „deutschen Kulturerbes“ fanden Veranstaltungen zu runden Geburts- und Todestagen, wie im Goethe-Jahr 1949¹⁷ oder im Bach-Jahr 1950¹⁸, statt. Dabei wurden allerdings den kulturpolitischen Richtlinien entsprechende Neuinterpretationen von Leben und Werk der Künstler vermittelt. So hieß es beispielsweise in Bezug auf Goethe und die Frage des Kosmopolitismus:

an die Luftbrücke. In: Die Berliner Luftbrücke. Ereignis und Erinnerung, hg. v. Helmut Trotnov/Bernd von Kostka, Berlin 2010, S. 137-148, hier S. 139.

16 Die Nationale Front des demokratischen Deutschland und die SED. Aus der EntschlieÙung der 22. Tagung des Parteivorstandes der SED, 4. Okt. 1949. In: Dietrich, Um die Erneuerung (wie Anm. 2) Dok. 83, S. 401-402.

17 200. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832).

18 200. Todestag von Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

„Goethe war sich stets bewußt, daß sein Werk eng mit der deutschen Tradition verbunden sei, und so fühlte er sich auch nie als wurzelloser ‚Weltbürger‘, den die nationalen Fragen Deutschlands gleichgültig ließen. Goethes Weltbürgertum bestand darin, daß er sich gegen jeden nationalen Dünkel und jeden Nationalhaß wandte, zugleich aber die Pflege der nationalen Eigenarten und den Austausch der Kultur aller Völker forderte. Es ist daher ein bewußter Betrug und eine Verfälschung des Goetheschen Humanismus, die kosmopolitische Propaganda für einen Europapakt und ein Paneuropa im Dienste des amerikanischen Monopolkapitals mit dem Hinweis auf das Weltbürgertum Goethes zu ‚begründen‘.“¹⁹

Auch die Förderung der Laienkunst in den Betrieben und in den neu erbauten Kulturhäusern wurde als Weg für die Entstehung einer gemeinsamen „Volkskultur“²⁰ dargelegt. Seit den Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1951 in Berlin sollten vor allem die traditionellen Volkstänze, Volkslieder und die nationale Volkskunst Nationalstolz und Heimatliebe erzeugen. Im Sommer 1952 wurden dafür erstmalig deutsche Festspiele der Volkskunst in der DDR organisiert, bei denen ost- und westdeutsche Volkskunstgruppen gemeinsam auftreten sollten. In dem Aufruf zur Teilnahme an den Festspielen hieß es:

„Gerade heute, wo die amerikanische Unkultur im Westen Deutschlands unsere nationale Kultur erdrosseln will, wird die Durchführung dieser Wettbewerbe ein weiteres Aufblühen unserer nationalen, dem deutschen Volk gehörenden Kultur bewirken. [...] So werden die Wettbewerbe der Volkskunst dazu beitragen, die Ideen des Friedens, des Fortschritts und der Demokratie in unserer deutschen Heimat zu verwirklichen.“²¹

In den Berichten über die Festspiele wurden besonders die „Unteilbarkeit der deutschen Kultur“ und der Kampf der DDR um die Einheit Deutschlands betont. Als Bestätigung dafür galten das „starke Echo“ des Aufrufs zu den Deutschen Festspielen der Volkskunst und die täglichen Anmeldungen auch westdeutscher Gruppen:

19 Unsere Aufgaben im Goethe-Jahr. Entschließung der 17. Tagung des Parteivorstandes der SED, 10. März 1949. In: Dietrich, Um die Erneuerung (wie Anm. 2), Dok. 74, S. 362-365, hier S. 364.

20 Das von der Kulturpolitik der DDR angestrebte Konzept einer gemeinschaftlichen „Volkskultur“ mit dem Ziel der Entwicklung einer „sozialistischen Kulturnation“ griff zu einem auf die Traditionen der Arbeiterkulturbewegung zurück, orientierte sich zum anderen aber auch an dem sowjetischen Modell und war in den Fünfzigerjahren vorwiegend kunst- und bildungszentriert. Ausführlicher dazu siehe Cornelia Kühn, Die Kunst gehört dem Volke? Die Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis, Humboldt-Universität zu Berlin 2012 (Dissertation).

21 Vorwärts zu den ersten Deutschen Festspielen der Volkskunst. In: Volkskunst 1 (1952) H. 2, S. 1.

„Schon heute können wir feststellen, daß die deutschen Festspiele der Volkskunst beweisen werden, daß kein amerikanisches Bajonett das Band unserer Nationalkultur zertrennt. Die anfeuernden Lieder vom Aufbau des neuen Berlin werden sich mit den Kampfliedern der jungen Patrioten von Helgoland und Essen und den Heimatsängern des Schwarzwaldes und Erzgebirges zu einem machtvollen Lied von der Einheit unserer Nation vereinen. Arm in Arm ziehen die schmucken Trachtengruppen aus allen Teilen Deutschlands während der Tage der Festspiele durch die Stalinallee in Berlin und werden fröhlich verkünden: ‚Das wird ein schönes Berlin, das wird u n s e r Berlin – die Hauptstadt des einigen, freien Deutschlands‘.“²²



Abb. 1: Ensemble des Stahl- und Walzwerks Maxhütte beim „Tanz vom glücklichen, jungen Kapitän“.
Deutsche Festspiele der Volkskunst, Berlin, Juli 1952

Bei der Eröffnungsrede der Volkskunstfestspiele durch den Ministerpräsidenten der DDR, Otto Grotewohl, wurden allerdings besonders die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Umwälzungen als Voraussetzung für diese kulturelle Entwicklung beschrieben.²³ In einem programmatischen Aufsatz über die bevorstehenden Festspiele hieß es entsprechend:

„Die Regierung der Deutschen Demokratischen Republik trägt unermüdlich Sorge, das wachsende kulturelle Bedürfnis der Massen zu befriedigen und ihr politisches wie kulturelles Niveau zu erhöhen. Die antifaschistisch-demokratische Ordnung in der Deutschen

22 Werner Kühn, Die Deutschen Festspiele der Volkskunst – ein bedeutsames kulturelles Ereignis im Kampf um Deutschlands Einheit. In: Volkskunst, 1 (1952) H. 1, S. 6-11, hier S. 6.

23 Rede des Ministerpräsidenten Otto Grotewohl zur Eröffnung der Deutschen Festspiele der Volkskunst 1952 vom 4. Juli 1952. In: Volkskunst, 1. Jg., H. 3, Juli 1952, S. 3-10.

Demokratischen Republik gibt uns zum ersten Male in der Geschichte unseres Volkes die Möglichkeit, die Entwicklung der schöpferischen Tätigkeit der Werktätigen allseitig zu fördern. Heute entfalten sich die Talente des Volkes auf allen Gebieten der künstlerischen Tätigkeit; heute werden Arbeiter zu Schauspielern, Bauern zu Dichtern, junge Bergarbeiter zu Sängern; Textilarbeiterinnen tanzen und Ingenieure leiten Musikgruppen.“²⁴



Abb. 2: Fischertanz. Deutsche Festspiele der Volkskunst, Berlin, Juli 1952

Als Gegenbild dazu standen die „vom Kapitalismus unterdrückten Arbeiter“²⁵, die kaum Zugang zu Kunst und Kultur hätten und kein Bedürfnis an eigener kultureller Beschäftigung mehr verspüren würden, wobei diese Darstellung auf die antiamerikanistischen Stereotype²⁶ der zwanziger Jahre zurückgriff:

„So sieht die Förderung der Volkskunst in Westdeutschland und in West-Berlin aus. Die Adenauer-Regierung ist nicht an der Entwicklung der schöpferischen Fähigkeiten der Werktätigen, an der Befriedigung ihrer kulturellen Bedürfnisse interessiert. Sie zieht es vor, die so hoch gepriesene amerikanische ‚Kultur‘ nach Westdeutschland zu importieren. Für die Verbreitung von Verbrecherfilmen und übelster Schundliteratur, für die Veranstaltung von Schönheitswettbewerben, Nackt- und Dauertanzen, Damenringkämpfen und den ganzen Schnelligkeitswahn wie Makkaroni- und Bierwettessen werden erhebliche Mittel zur Verfügung

24 Kühn, Die Deutschen Festspiele der Volkskunst (wie Anm. 22), S. 7

25 Ebd., S. 6.

26 Zu Antiamerikanismus in der Weimarer Republik siehe einführend: Adelheid von Saldern, Überfremdungsängste. Gegen die Amerikanisierung der deutschen Kultur in den zwanziger Jahren. In: Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, hg. v. Alf Lüdtke u.a., Stuttgart 1996, S. 213-244.

gestellt. Dient doch dieser Kulturrummel, diese amerikanische Kulturbarbarei dazu, die Menschen zu verdummen, ihre Gehirne zu vernebeln, sie vom politischen Leben abzulenken, über das soziale Elend in Westdeutschland hinwegzutäuschen und die niedrigste Triebhaftigkeit bis zu hysterischem Blutdurst und bestialischer Pogromstimmung aufzupeitschen und den schmutzigen amerikanischen Krieg ideologisch vorzubereiten.“²⁷

Diese Interpretation wurde in einem Zeitungsartikel am Eröffnungstag der Festspiele bekräftigt und die erhoffte Wirkung der Volkskunstaufführungen auf die Besucher aus Westdeutschland vorweggenommen:

„Diese Volkskunstfreunde werden bei uns erleben, wie das Volk in seiner Gesamtheit, von einer volksverbundenen Regierung durch jede nur denkbare Förderung unterstützt, von der Kultur und den unübersehbaren Schätzen der Kultur Besitz ergreift. Und sie werden dieses Erleben als Wissen mit in ihre Heimat nehmen und dort vom neuen, vom besseren Deutschland als Augenzeugen berichten.“²⁸

Ab 1952, nach dem Eintritt der Bundesrepublik Deutschland in die Europäische Verteidigungsgemeinschaft (EVG),²⁹ nutzte die DDR die durch die geplante Wiederbewaffnung Deutschlands auch in der Bundesrepublik hervorgerufenen Ängste über einen neuen Krieg für ihre Propaganda und inszenierte sich nun noch stärker als Kämpferin für Frieden und Völkerfreundschaft.³⁰ In einem Bericht anlässlich der Volkskammerwahlen vom 17. Oktober 1954 wurde entsprechend formuliert:

„Die bankrotten EVG-Politiker in Bonn sind nur an der Wiedererrichtung des deutschen Militarismus und an der Vorbereitung eines dritten Weltkrieges interessiert. Nach dem Willen der Amis und ihrer Bonner Komplizen soll die deutsche Jugend Soldat spielen, gedrillt werden,

27 Berliner Volkskunstkabinett. Rechenschaftsbericht anlässlich der Volkswahlen am 17. Okt. 1954. In: Archiv der Akademie der Künste Berlin (AdK), Bestand: Zentralhaus für Kulturarbeit (ZfK), Sign. 215 (nicht paginiert).

28 H. Hofmann, Heute ist Festbeginn. Zur Eröffnung der Deutschen Festspiele der Volkskunst 1952 in Berlin. In: National-Zeitung, Berlin, 4. Juli 1952.

29 Zur innen- und außenpolitischen Perspektive auf die Wiederbewaffnung der BRD zwischen 1950 und 1956 siehe James S. Corum (Hg.), *Rearming Germany*, Leiden 2011.

30 Zu Protesten in der Bundesrepublik gegen die Politik der Wiederbewaffnung siehe Detlef Bald/Wolfram Wette (Hg.), *Alternativen zur Wiederbewaffnung. Friedenskonzeptionen in Westdeutschland 1945-1955*, Essen 2008 (= *Frieden und Krieg, Beiträge zur Historischen Friedensforschung*, Bd. 11). Die DDR stellte sich demgegenüber als friedlich und um eine Vereinigung bemühter Staat dar, der nur als Reaktion auf die Adenauer-Politik selbst Verteidigungskräfte aufbauen musste. Vgl. dazu: *Bonn bereitet Revanchekrieg vor. Tatsachen über die Wiedergeburt des deutschen Militarismus im Adenauerstaat*, hg. v. Ausschuss für Deutsche Einheit. Ost-Berlin, o.J. (vermutlich 1953/54).

daß die Fetzen fliegen, gegeneinander marschieren und aufeinander schießen – nicht aber miteinander singen, spielen und tanzen.“³¹

Daran anschließend hieß es in einer Rede bei einem gesamtdeutschen Chortreffen:

„[Wir aber kämpfen] nicht mit Atom- und Wasserstoffbomben, sondern mit den Waffen des Friedens, davon eine der schönsten und mächtigsten die Volkskunst selbst ist. Ihr humanistischer Inhalt hat schon viele Brücken von Ost nach West geschlagen, die keine Sprengkammern enthalten, über die aber der Frieden marschiert.“³²

Bei der Wiederbewaffnung der Bundesrepublik ging es der Adenauer-Regierung in erster Linie um die Herstellung eines souveränen Teilstaates, der politisch und militärisch in den Westen integriert werden sollte. Damit wurde allerdings die endgültige Spaltung Deutschlands zugunsten der materiellen Unterstützung der Bundesrepublik durch die westlichen Alliierten in Kauf genommen.³³

Die Außenpolitik der DDR stand zu dieser Zeit noch im Zeichen der Wiedervereinigung und die sich durch die Remilitarisierung der BRD zuspitzende Blockkonfrontation wurde als Bezugsrahmen für die politischen Argumentationen genutzt. In einer Stellungnahme der DDR hieß es entsprechend: Um einen weiteren Krieg zu verhindern, müssten die „Zonengrenzen“ fallen und ein einheitliches, demokratisches Deutschland hergestellt werden.³⁴ Allerdings war dabei kein politisch neutrales Deutschland gemeint, sondern die Errichtung eines sozialistischen Staates. In der ersten Programmklärung des im Januar 1954 neu gegründeten Ministeriums für Kultur wurde entsprechend auch die Kulturentwicklung in der DDR als der einzig richtige Weg dargestellt. Damit sollte die DDR als Vorbild für das zukünftig wiedervereinigte Deutschland legitimiert werden. In der Erklärung wurden dafür

31 Berliner Volkskunstkabinett. Rechenschaftsbericht anlässlich der Volkskammerwahlen am 17. Okt. 1954. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 215.

32 Karl Walter, Vom 2. Deutschlandtreffen vorwärts zur Lösung unserer gesamtdeutschen Aufgaben. In: Volkskunst, 3 (1954) H. 6, S. 2-3, hier S. 2.

33 Siehe dazu Wolfram Wette, Friedensinitiativen in der Frühzeit des Kalten Krieges (1945-1955). In: Alternativen zur Wiederbewaffnung, hg. v. Bald/Wette (wie Anm. 30), S. 9-24, hier S. 12. Zu alternativen Überlegungen eines politisch neutralen Gesamtdeutschland und der „Ohne mich“-Bewegung in der Bundesrepublik siehe Michael Werner, Die „Ohne mich“-Bewegung. Die bundesdeutsche Friedensbewegung im deutsch-deutschen Kalten Krieg (1949-1955), Münster 2006.

34 Vgl. dazu: Unsere Kulturpolitik soll eine Sache des Volkes sein. Rede Otto Grotewohls anlässlich der Bildung des Ministeriums für Kultur am 7. Jan. 1954. In: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 4), Dok. 103, S. 327-331, hier S. 329.

argumentativ drei Themen miteinander verknüpft – der Kampf der DDR-Kulturpolitik für Frieden und Wiedervereinigung, die staatliche Finanzierung der Laienkunst und die daraus folgenden Möglichkeiten für die Menschen zur eigenen Beteiligung an der Kultur sowie die Förderung einer humanistischen und nationalen Kunst in der DDR.³⁵

Mit manchen dieser Argumentationslinien konnte die DDR-Kulturpolitik – knapp zehn Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs – an bundesdeutsche Ängsten und Alltagswahrnehmungen anknüpfen. Die Mehrheit der deutschen Bevölkerung betrachtete die Remilitarisierung Deutschlands mit Skepsis.³⁶ Auch der Wunsch nach einem wiedervereinigten Deutschland bestand zumindest bei einem Teil der Bundesbürger³⁷ und das Bekenntnis einer unteilbaren gemeinsamen Kultur wurde gesamtdeutsch anerkannt. Zu Beginn der Fünfzigerjahre gab es außerdem auch in der Bundesrepublik deutliche Vorbehalte gegenüber der amerikanischen Populärkultur und die Amerikanisierung wurde zum Teil mit Vermassung, Sinnentleerung oder mit sittlicher Verwahrlosung gleichgesetzt.³⁸

Das in den Festspielberichten dargestellte wachsende Interesse der ostdeutschen Bevölkerung an der Volkskunst sowie die Fokussierung der Kulturpolitik der DDR auf das „humanistische Erbe“ der deutschen Klassik führte bei einigen bundesdeutschen Volkskunstgruppen zumindest zu einer gewissen Beachtung der kulturellen Entwicklung in der DDR – besonders bei den Gruppen, die in der Bundesrepublik mit „Nachwuchsproblemen“ zu kämpfen hatten.³⁹ Eine Volkskunstpraxis, die mit „Heimat“ und „Heimatliebe“ verknüpft wurde, konnte somit – gerade vor der endgültig drohenden Teilung Deutschlands – als „die unzerreißbaren Bande der deutschen Kultur“⁴⁰ inszeniert werden. Die Unterschiedlichkeit der Heimatkonzepte – die im konservativen Sinne mit Naturraum und lokaler Volkskultur verbundene Heimatkonzeption in

35 Programmklärung des Ministeriums für Kultur der DDR zur Verteidigung der Einheit der deutschen Kultur, 24. März 1954. In: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 4), Dok. 105, S. 333-337.

36 Zu Beginn der Fünfzigerjahre war die Mehrheit der Bundesbürger gegen die militärische Machtpolitik Adenauers eingestellt. Vgl. dazu: Michael Geyer, Der Kalte Krieg, die Deutschen und die Angst. Die westdeutsche Opposition gegen die Wiederbewaffnung und Kernwaffen. In: Nachkrieg in Deutschland, hg. v. Klaus Naumann, Hamburg 2001, S. 267-318.

37 Zu den Gründen für die Ablehnung der Wiederbewaffnung siehe Wette, Friedensinitiativen (wie Anm. 33), S. 14 sowie ausführlicher Geyer, Der Kalte Krieg (wie Anm. 36).

38 Vgl. dazu Uta Poiger, Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany, Berkeley 2000 sowie Axel Schildt, Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre. Hamburg 1995 (= Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 31), bes. S. 398-423.

39 So beklagte ein Zitherverein den fehlenden Nachwuchs beim Zitherspielen: Die Jugend „würde dem Schund verfallen und gute alte Volksmusik zu wenig schätzen“. Auch der Laienspiel- und der Trachtenverein München beklagten das Fehlen der Jugend, die hohen Saalmieten und die GEMA-Abgaben und Steuern, die ein kleiner Verein nicht zahlen könne. Vgl. dazu: Protokoll einer Aussprache der STAG in München am 10. Sept. 1952, Thema: Wie können wir gemeinsam die Volks- und Laienkunst fördern? In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

40 Vgl. Zweijähriges Bestehen der Studien- und Arbeitsgemeinschaft zur Förderung der deutschen Volks- und Laienkunst. Appell an alle Volkskunstschaftenden in ganz Deutschland. In: Mitteilungsblätter des Zentralhauses für Laienkunst, Leipzig, gedruckt als Beilage der Zeitschrift Volkskunst, 3 (1954) H. 2, S. 21.

der frühen Bundesrepublik⁴¹ und die mit der gesellschaftlichen Entwicklung des Landes verknüpfte materialistische Heimatauffassung der DDR⁴² – wurde bei den gesamtdeutschen Volkskunstveranstaltungen zu dieser Zeit allerdings nicht thematisiert.

Gastspiele und gesamtdeutsche Feste der Sänger und Tänzer – Die Inszenierung von Gemeinschafts- und Heimatgefühlen

Bereits im Dezember 1951 wurde auf Initiative der DDR in Leipzig eine explizit gesamtdeutsch konzipierte Studien- und Arbeitsgemeinschaft zur Förderung der deutschen Volks- und Laienkunst (STAG) gegründet, deren Präsidium gleichrangig aus Geschäftsführern westdeutscher Volkskunstverbände und ostdeutschen Kulturfunktionären bestand.⁴³ In ihren Grundsätzen⁴⁴ berief sich die STAG zwar auf die Tradition der Arbeiterkulturbewegung und betonte den „gesellschaftlichen Charakter“ der Volkskunst. Als Hauptziel benannte sie aber das „Gefühl der Zusammengehörigkeit“, welches mit der Ausübung der Laienkunst (wieder) hergestellt werden sollte. Um diese Botschaft zu betonen, wurde von den trennenden Barrieren der „Menschen *eines* Vaterlandes“ gesprochen, die sich zu einem „Nicht-mehr-einander-Verstehen“ ausweiten würden.⁴⁵ Dies sollte durch gegenseitige Gastspiele und durch gemeinsam durchgeführte Tagungen und Festspiele überwunden werden.

Bei den meisten bundesdeutschen Volkskunstgruppen herrschte allerdings trotz der genannten Übereinstimmungen Skepsis gegenüber der offensiven kulturpolitischen Propaganda der DDR. Begründet waren diese Bedenken durch den Antikommunismus und die Angst vor der Sowjetunion als Teil einer „kommunistischen Weltverschwörung“, wie sie in der Innen- und Außenpolitik der frühen Bundesrepublik kursierten.⁴⁶ Um die Vorbehalte zu überwinden,

41 Zum Vergleich konkreter Heimatbewegungen in Ost- und Westdeutschland siehe: Willi Oberkrome, „Deutsche Heimat“. Nationale Konzepte und regionale Praxis von Naturschutz, Landschaftsgestaltung und Kulturpolitik in Westfalen-Lippe und Thüringen (1900-1960). Paderborn 2004.

42 Zur Heimatkonzepion in der frühen DDR vgl. Jan Palmowski, *Inventing a Socialist Nation. Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945-1990*, Cambridge 2009.

43 Die Präsidenten des STAG waren bei ihrer Gründung zum einen der in Bochum lebende Geschäftsführer des Heimat- und Volksbühnenspielerverbandes Nordrhein-Westfalen Albert Fuck, zum anderen der als Referent für gesamtdeutsche Fragen in der Abteilung Kulturelle Beziehung in der Staatlichen Kunstkommision der DDR tätige Fritz Pötzsch. Vgl. Grundsätze der Studien- und Arbeitsgemeinschaft und Statut. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

44 Ebd. Als Ziele wurden Frieden, Völkerverständigung, Heimatliebe und demokratisches Nationalbewusstsein sowie die Normalisierung der innerdeutschen Beziehungen genannt.

45 Rechenschaftsbericht über die bisherige Arbeit der STAG vom April 1952. Vgl. Fritz Pötzsch (Berlin), Erster Bericht von der II. Deutschen Fachtagung für Volks- und Laienkunst, Ostern 1952. In: Beilage der Volkskunst, Mai 1952, S. 3.

46 Dabei bediente sich die Adenauer-Regierung des nationalsozialistischen Stereotyps von der drohenden „Russengefahr“. Siehe dazu Geyer, *Der Kalte Krieg* (wie Anm. 36), S. 269f. sowie Wette, *Friedensinitiativen*

organisierte die STAG unter dem Motto „Rettet die Volkskunst“ Arbeitstagungen in westdeutschen Großstädten, die mit Großveranstaltungen der Volkskunst verbunden wurden. Zur Vorbereitung dafür wurden Broschüren mit Titeln wie „Kunst ohne Zonengrenzen“ und „Reicht Euch die Hände“ gedruckt und ausgewählte ostdeutsche Musik- und Chorgruppen fuhren zu den bundesdeutschen Chor- und Orchestertreffen.⁴⁷

Diese Gastspiele wurden in den Zeitungsberichten der ostdeutschen Presse ausführlich beschrieben und mit Überschriften wie „Volksmusik als Brücke zwischen Ost und West. Harmonikafreunde demonstrieren gegen Spaltungspolitik der Adenauerregierung“⁴⁸ betitelt. Die Artikel schilderten, wie sich bei den Konzerten nach der anfänglichen Skepsis der westdeutschen Gastgeber und Besucher eine „große Begeisterung“ über die „umfangreichen Schätze der deutschen Volkskunst“⁴⁹ und die Brauchtumpflege in der DDR eingestellt hätte. So hieß es in Bezug auf das Konzert des Staatlichen Volkskunstensembles der DDR in Hamburg:

„Nach der Begrüßung der erste Beifall. Er klingt höflich. Dann aber tönt Georg Friedrich Händels ‚Seid froh!‘ durch den Saal, findet zu den Ohren der lauschenden Menschen wie der stärker werdende Beifall beweist. [...] Chor und Orchester sangen und spielten Johann Sebastian Bachs ‚Tönet, ihr Pauken‘, und im Jubel dieser herrlichen Musik wird es uns wieder ganz frei ums Herz. Tampet [ein Volkstanz aus dem Brandenburgischen], zwei alte deutsche Madrigale, Tänze, Akkordeonvorträge und Volkslieder folgen. Immer heller scheint es im Saal zu werden, so strahlen die Gesichter der angeblich so kühlen Hamburger. Und wie gar die Berliner vor der Pause den Hamburgern einen echt bayrischen Schuhplattler hinlegen, will der Beifall kein Ende nehmen. Nach der Hessischen Suite, der Schlußnummer des Programms, in der sich die ganze Anmut und Lieblichkeit und [...] die überschäumende Lebensfreude des deutschen Menschen offenbart, findet der Jubel in der weiten Halle keine Grenzen.

(wie Anm. 33), S. 15f. Auch die Politik der Bundesrepublik war in den Fünfzigerjahren von einer symbolischen Auseinandersetzung mit der „kommunistischen Tyrannei“ geprägt. Ein Beispiel dafür war der 1950 initiierte „Kreuzzug für die Freiheit“ (Crusade for Freedom) des Nationalkomitees für ein freies Europa mit General Clay als Vorsitzenden. Vgl. dazu: Geppert, Symbolische Politik (wie Anm. 15), S. 140 sowie ausführlicher Dominik Geppert, „Proclaim Liberty Throughout All the Land“. Berlin and the Symbolism of the Cold War. In: The Postwar Challenge. Cultural, Social, and Political Change in Western Europe, 1945-1958, hg. v. Dominik Geppert, Oxford 2003, S. 339-364.

47 Entwurf für den Beschluss der Studien- und Arbeitsgemeinschaft zur Förderung der deutschen Volks- und Laienkunst. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

48 Erich Krämer, Volksmusik als Brücke zwischen Ost und West. Harmonikafreunde demonstrieren gegen Spaltungspolitik der Adenauerregierung. In: Volkskunst 2 (1953) H. 6, S. 20-21.

49 Unsere Volkskunst auf westdeutschen Bühnen. Zur Gastspielreise des Staatlichen Volkskunstensembles der DDR durch Westdeutschland. In: Volkskunst 2 (1953) H. 12, S. 17.

„Wiederkommen! Wiederkommen!“ tönt es aus dem Saal, und lange, sehr lange dauerte es, ehe der Letzte die Halle verlassen hat.“⁵⁰

Besonders wurde das Gemeinschaftsgefühl betont, das bei den Festveranstaltungen durch die gemeinsamen Kulturdarbietungen entstanden war – wie in der Pressedarstellung über die Gemeinschaftskonzerte der Mundharmonika- und der Akkordeonorchestergruppen vom Juni 1953:

„Als sich dieses Jugend-Orchester [aus Leipzig] mit den Münchner Spielgruppen in dem Marsch ‚Frohe Jugend‘ [...] zum gemeinschaftlichen Spiel verband, war das eine schöne Bestätigung der deutschen Volksmusik – über die Zonengrenzen zu wirken und zu einen. [...] Dieses gesamtdeutsche Konzert war eine klare Bekundung der einheitlichen deutschen Kultur und Ausdruck der Liebe zur deutschen Volkskunst, die keine willkürlichen Zonen kennt.“⁵¹

Auch wenn die Aufführungen in den Presseberichten der DDR positiv überhöht wurden und kritische Stimmen zu den Gastspielen nicht vorkamen, können die Beispiele doch aufzeigen, wie die (Volks-)Kunst bzw. bekannte deutsche Volkslieder oder Komponisten kulturpolitisch genutzt wurden: Um Gemeinschafts- und Zusammengehörigkeitsgefühle zu wecken, wurden bei den Gastspielen der DDR-Volkskunstensembles in der Bundesrepublik in den Jahren 1953 und 1954 vor allem klassische Kompositionen oder Heimat- und Volkslieder aufgeführt. Auf Arbeiterkampflieder oder zeitgenössische Stücke des sozialistischen Realismus wurde bei diesen Aufführung weitgehend verzichtet.⁵² Dennoch wurde bei den Auftritten durchaus für die Kulturpolitik der DDR geworben und die oben dargestellte Inszenierung der DDR in ihrem Kampf um Frieden und Völkerfreundschaft bestätigt. So spielten die Liedauswahl und die Zusammenstellung der Programmfolge auf die deutsch-deutsche Teilung und die Blocksituation des Kalten Krieges an. Es wurden das Schütz-Lied „Von Freuden und vom Frieden“, aber auch der Chor „Wach auf“ aus der Wagner-Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ und Volkslieder wie „Du, du liegst mir im Herzen“, „Wenn ich ein Vöglein wär“,

50 Ilse Bünger, Wir werden wiederkommen! Der Abschluß unserer Westdeutschlandtournee in der Ernst-Merck-Halle von Hamburg. In: Volkskunst 2 (1953) H. 12, S. 17.

51 Krämer, Volksmusik (wie Anm. 48), S. 20f..

52 Präsentiert wurden Chöre aus Händel-Oratorien, alte Musik von Orlando di Lasso, Scherzlieder und Volkstänze. Meist wurde nur ein zeitgenössisches Stück aufgeführt wie beispielsweise der Chor „Vom Land zu Lande“ aus der Oper „Der stille Don“ von Iwan Dserschinski (1909-1978) durch den Chor der Berliner Gewerkschaften. Vgl. Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

„Ach, wie ist's möglich dann“ oder „Innsbruck ich muß Dich lassen“⁵³ gesungen. Außerdem wurden auch russische Komponisten und Volkslieder oder Tänze aus den Ostblockländern⁵⁴ sowie eher unbekannte regionale Volkslieder aufgeführt. Damit sollte ebenfalls das Bemühen um das nationale Kulturerbe, die Förderung von Frieden und Völkerfreundschaft durch die Kunst sowie die Erforschung und Pflege der regionalen Folklore in der DDR demonstriert werden.

Bei den Auftritten in der Bundesrepublik wurden zusätzlich Programmhefte verteilt, in denen die Geschichte der einzelnen Chöre und Ensembles und die Arbeitsbedingungen in den Kulturgruppen ausführlich nachzulesen war. Die Themen entsprachen zumeist den bereits dargelegten Propagandabotschaften, allerdings konnten sie in den Programmheften besser personalisiert und anhand konkreter Beispiele und Einzelfälle eingängiger illustriert werden.⁵⁵ So wurde beispielsweise das kostenlose Bereitstellen von Noten, Instrumenten und Bühnenkleidung und die Übernahme von Reisekosten in einem der Programmhefte ausführlich beschrieben. Auch die unter künstlerischer Leitung stattfindenden kostenlosen Schulungen im Tanz und im Orchester und die Stimmbildungen für die Sänger wurden geschildert, wobei die damit verbundene „stetige Niveauverbesserung“ der Laienkünstler betont wurde.⁵⁶ Berichtet wurde außerdem von den Auftritten der DDR-Ensembles bei den verschiedenen in der DDR organisierten Volkskunstwettbewerben. Auch dabei wurde das Anknüpfen an die „guten deutschen Traditionen“ benannt und das große Interesse sowohl der Mitglieder als auch der Besucher bei den Veranstaltungen erwähnt. Diese Illustration der Volkskunstfestspiele der DDR sollte zugleich auch Werbung für die Teilnahme bundesdeutscher Volkskunstgruppen an den Festspielen sein. Denn die westdeutschen Gruppen und Vereine blieben weiterhin eher zurückhaltend, was einen Gegenbesuch in der DDR anging.⁵⁷ Entsprechend wurde in dem Mitteilungsblatt der STAG von dem Bochumer

53 Vgl. dazu die Programme des Chores der Berliner Gewerkschaften, des Gesangs- und Tanz-Ensembles der Walzwerke Hettstedt und des Stephan-Hermlin-Ensembles der Pädagogischen Hochschule Potsdam beim II. Bundessängerfest des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes im Sept. 1954 in Hannover. Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

54 Beispielsweise der Schlusschor der Oper „Iwan Sussanin“ vom Michail Glinka (1804-1857), das slowakische Volkslied „Mädel, du hast Augen“ oder das polnische Volkslied „Der Kuckuck“ im Programm des Chores der Berliner Gewerkschaften beim II. Bundessängerfest des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes in Hannover vom 19. bis 22. Sept. 1954. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

55 Zu Personalisierung, Dramatisierung und Authentizität als Emotionalisierungstechniken vgl. Ute Frevert/Anne Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder. In: Geschichte und Gesellschaft, 37 (2011) H. 1, S. 5-25, bes. S. 19ff.

56 Vgl. das Programm des Stephan-Hermlin-Ensembles der Pädagogischen Hochschule Potsdam beim II. Bundessängerfest des Allgemeinen Deutschen Sängerbundes im Sept. 1954 in Hannover. Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

57 Auf die bundesdeutsche Perspektive bezüglich der Volkskunstförderung der DDR kann in diesem Beitrag nur vermittelt über die Berichte im Zentralhaus für Volkskunst in Leipzig und über die Presseberichte eingegangen

Präsidenten noch im August 1954 angemahnt, doch die Chance für einen Erfahrungsaustausch zu nutzen.⁵⁸

Im Rahmen des Engagements des Ministeriums für Kultur der DDR für eine gesamtdeutsche Kulturarbeit wurden ab 1954 weitere Volkskunstfestspiele auf ostdeutschem Gebiet ins Leben gerufen und aufwendig organisiert wie z.B. das Wartburgtreffen Deutscher Sänger,⁵⁹ das Volkstanzfest in Rudolstadt,⁶⁰ die Volksmusiktage in Meißen und Halle⁶¹ und die Tage des Deutschen Laienspiels in Schwerin.⁶² Bundesdeutsche Volkskunstgruppen, Chöre und Verbände wurden zu den verschiedenen Festspielen nicht nur explizit eingeladen, sondern sogar mit Bussen von ihrem Heimatort abgeholt, kostenlos beherbergt und gepflegt. Auch diese Festspiele waren in ihren gemeinsamen Veranstaltungen als „Manifestationen für Frieden und Einheit“ geplant, wie am Beispiel des II. Wartburgtreffens Deutscher Sänger dargestellt werden soll:

In der vom Zentralhaus für Volkskunst⁶³ in Leipzig herausgegebenen Zeitschrift „Volkskunst“ wurde in einem Artikel bereits drei Monate vor dem II. Wartburgtreffen rückblickend das I. Wartburgtreffen noch einmal in Erinnerung gerufen:

„Dieser Macht des Liedes vermochte sich niemand zu entziehen, der am 25. Oktober letzten Jahres mit dabei war, auf der Wartburg das Bekenntnis zu einem einheitlichen Vaterland im Lied abzulegen. Das war nicht nur eine Manifestation des Liedes, sondern auch eine Manifestation der Herzen. Umgeben von den Mauern der Burg, die als Symbol der deutschen Einheit gilt,

werden. Zur Wirksamkeit der Rhetorik der Westmächte als „freie Welt“ im Kampf gegen den Kommunismus vgl. in Bezug auf West-Berlin: Geppert, Symbolische Politik (wie Anm. 15), S. 137.

58 Siehe dazu den Aufruf von Albert Fuck in der Zeitschrift Deutsche Volkskunst (1954) H. 8, abgedruckt in: Für eine freie volkskünstlerische Betätigung in ganz Deutschland. In: Volkskunst 3 (1954) H. 12, S. 4-5, hier S. 4.

59 Das Wartburgtreffen der Deutschen Sänger fand vom 23.-25. Oktober 1953 erstmalig in kleiner Form mit 700 Teilnehmern statt. Ab 1954 wurde es als großes gesamtdeutsches Sängerfest angekündigt und fand vom 24.-26. September 1954 mit ca. 6.000 Teilnehmern statt. Beim III. Wartburgtreffen vom 26.-28. August 1955 wurde von 20.000 Teilnehmern berichtet, davon 12.000 aus Westdeutschland. Vgl. Wartburgtreffen der deutschen Sänger, 1953-1958. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 437.

60 Vom 24.-26. Juni 1955 fand das 1. gesamtdeutsche Fest des Deutschen Volkstanzes in Rudolstadt statt, was von da jährlich veranstaltet werden sollte. Siehe: Fest des Deutschen Volkstanzes in Rudolstadt, Abschlussbericht, 24.-26. Juni 1955. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 363.

61 Die Deutschen Volksmusiktage fanden erstmalig 1955 in Meißen statt und wurden als Treffen ost- und westdeutscher Volksmusikorchester propagiert. 1956 wurden die Volksmusiktage in Halle/Saale veranstaltet. Vgl. dazu Chronik des künstlerischen Volksschaffens 1952-57, hg. v. Institut für Volkskunsthforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit, Leipzig 1969.

62 Die Tage des Deutschen Laienspiels fanden am 1. und 2. Oktober 1955 in Schwerin erstmalig statt. Laut Arbeitsplan des Zentralhauses war allerdings bereits für 1954 eine Woche des Laienspiels in Meiningen geplant. Vgl. Arbeitsplan des Zentralhauses für Laienkunst für die gesamtdeutsche Arbeit im Jahre 1954. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 105.

63 Das Leipziger Zentralhaus für Volkskunst war für die Zentralisierung der Volkskunstgruppen und den Aufbau einer hierarchischen Struktur der Anleitung vom Zentralhaus über die Bezirkshäuser bis hin zu den Volkskunstkabinetten in den Kreisen verantwortlich. Ausführlich zu den in der frühen DDR gegründeten Institutionen und Organisationen zur Regulierung der Laienkunst vgl. Kühn, Die Kunst gehört dem Volke (wie Anm. 20), S. 74ff..

entschloß sich der Freundeskreis deutscher Sänger, alle Chöre aufzurufen, alljährlich auf der Wartburg gemeinsam zu singen und der Sehnsucht aller Deutschen nach Einheit und Frieden im Lied Ausdruck zu verleihen, sowie das natürliche Recht auf ein geeintes Vaterland zu fordern.“⁶⁴

Weiter hieß es in dem Zeitungsbericht:

„Nachdem bekannt wurde, das Sängertreffen auf der Wartburg zu einem jährlich wiederkehrenden ständigen Fest des deutschen Liedes zu machen, war es erstaunlich, mit welcher, jugendlicher Begeisterung, die auch die älteren Sänger sogleich erfasste, diese Anregung von allen Anwesenden aufgenommen wurde.“⁶⁵

Nach dem II. Wartburgtreffen erschienen ebenfalls enthusiastische Artikel, die den „ungeahnten Widerhall“ dieses Aufrufes hervorhoben⁶⁶ und den „vieltausendstimmigen Chor von den Höhen der Wartburg“ beschrieben.⁶⁷ In einem der Artikel wurde die Festansprache von Johannes R. Becher als Minister für Kultur der DDR zitiert, der eine Mahnung an alle deutschen Sänger richtete, „die Kulturgüter ihres Vaterlandes gemeinsam zu pflegen und zu bewahren“. Anschließend wurden – laut dem Artikel – gemeinsame Lieder angestimmt:

„Aus Tausenden von Kehlen klangen die Lieder ‚Brüder reicht die Hand zum Bunde‘, ‚Im schönsten Wiesengrunde‘ und ‚Das Lieben bringt groß Freud‘ weit in das grüne Land hinaus und optimistisch fand die historische Kundgebung mit dem alten Arbeiterkampflied ‚Wann wir schreiten Seit an Seit‘ ihren Abschluß.“⁶⁸

Auch die Wartburg als Ort für das Sängerfest wurde nicht zufällig gewählt. Ein langer Aufsatz in der Zeitschrift „Volkskunst“ berichtete ausführlich über die Geschichte der Wartburg als

64 Karl Walter, Vom 2. Deutschlandtreffen vorwärts zur Lösung unserer gesamtdeutschen Aufgaben. In: Volkskunst 3 (1954) H. 6, S. 2-3, hier S. 2.

65 Ebd., S. 2f..

66 „Glück und Frieden sei beschieden, Deutschland, unserm Vaterland!“ Vom großen II. Wartburg-Treffen deutscher Sänger. In: Volkskunst 3 (1954) H. 11, S. 2-4, hier S. 2.

67 Der deutschen Einheit gilt unser Lied! Manifest des Dritten Wartburgtreffens. In: Volkskunst 4 (1955) H. 10, S. 2-3, hier S. 2.

68 „Glück und Frieden sei beschieden, Deutschland, unserm Vaterland!“ In: Volkskunst 3 (1954) H. 11, S. 4.

Symbol von Fortschritt und Einheit, in die sich die DDR nun einreihen würde.⁶⁹ Mit diesen Mitteln – der Nutzung eines historischen Ortes und der Inszenierung des Festes durch das Singen bekannter Volks- und Heimatlieder – sollte zum einen ein kollektives Gedächtnis aktiviert werden, mit dem es möglich war, Gemeinschaft und Zugehörigkeit zu symbolisieren. Zum anderen wurde durch die Teilhabe an dem Ereignis das Gefühl von Einheit und Gemeinschaft körperlich erlebbar gemacht.⁷⁰ In diesem Fall wurde aber nicht nur die nationale Gemeinschaft erfahrbar gemacht, sondern – durch die Rahmung der Veranstaltung mit der Rede von Johannes R. Becher als Kulturminister der DDR und dem Lied der Arbeiterbewegung als gemeinsamen Abschlussgesang – war mit der Teilnahme an der Abschlussfeier auch das Erleben einer Zugehörigkeit zum politischen System der DDR oder zumindest zu deren kulturpolitischen Grundsätzen intendiert.

Diese Inszenierungsstrategien lassen sich in ähnlicher Form auch bei den anderen gesamtdeutsch konzipierten Volkskunsttreffen feststellen. So wurde nach dem ersten Volkstanzfest in Rudolstadt von der „Unzerreißbarkeit unserer allen gemeinsamen deutschen Kultur“ und der „starken Bindung der Menschen beider Teile Deutschlands“⁷¹ durch die Kultur berichtet. Zur Legitimierung dafür benannten die Zeitungsberichte ebenfalls die „von vielen westdeutschen Gästen“ besuchten Veranstaltungen. Zusätzlich wurde der Bericht einer Tänzerin aus Karlsruhe zu dem Volkstanzfest abgedruckt. Darin hieß es:

„Vor allem fahren wir in der tröstlichen Gewißheit in unsere Bundesländer zurück, daß wir uns stets wertvolle Anregungen für unsere Kulturarbeit bei den Kollegen und Freunden in der Deutschen Demokratischen Republik holen dürfen. Dafür danken wir ganz besonders!“⁷²

Auch mit dieser Form der Berichterstattung wurde das Bild einer gemeinsamen Zielsetzung sowie ähnlicher Wünsche und Vorstellungen zwischen den Laienkunstgruppen in Ost- und

69 Hans Pischner, Das Hohelied der deutschen Einheit erklingt von den Zinnen der Wartburg. In: Volkskunst, 3 (1955) H. 8, S. 20-22.

70 Zu dieser Form der kulturellen Performativität vgl. Matthias Warstat, Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33, Tübingen/Basel 2005. Zu den performativen Praktiken des Reenactments und den damit verbundenen Aspekten der Erinnerungsfunktion und des körperlichen Erlebens von Vergangenheit in Bezug auf aktuelle Beispiele der Geschichtsinszenierung siehe den Sammelband von Jens Roselt/Ulf Otto (Hg.), Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven, Bielefeld 2012 (= Theater 45).

71 Rolf Schneider, Über tausend Tänzer tanzten gemeinsam deutsche Volkstänze im Sportstadion Rudolstadt. In: Volkskunst 4 (1955) H. 8, S. 2-3, hier S. 2.

72 Gertraud Hartung (Karlsruhe), Die DDR-Ensembles auf der Heidecksburg. In: Volkskunst 4 (1955) H. 8, S. 4.

Westdeutschland gezeichnet und die DDR als ein von allen Teilnehmern anerkanntes Vorbild dargestellt.⁷³

Die Verschärfung der politischen Konfrontation und das Ende der Gemeinsamkeiten in der Volkskunst

1955 veränderten sich allerdings die politischen Bedingungen grundlegend. Im Mai 1955 trat die BRD in die NATO ein und begann einen Monat später mit dem Aufbau der Bundeswehr. Als Antwort darauf wurde der Warschauer Pakt als politisches und militärisches Bündnis der Ostblockstaaten unter Führung der Sowjetunion gegründet, dem auch die DDR beitrug. Damit wurde die Spaltung Deutschlands endgültig besiegelt.⁷⁴ Statt der Betonung einer gemeinsamen nationalen Kultur bei den Volkskunstfestspielen wurde von Seiten der Kulturpolitik der DDR nun vor allem die Systemkonkurrenz zwischen Ost und West zum politischen Thema. Die Volkskunstgruppen der DDR sollten daher noch stärker agitatorisch wirken.⁷⁵

Diese Verschärfung der politischen Konfrontation zeigt sich auch bei den gesamtdeutschen Festspielen. Die neuen Forderungen einer Verknüpfung der Volkskunst mit der marxistischen Ästhetik und der Unterordnung der Kunst unter die ökonomische und politische Entwicklung wurden von den bundesdeutschen Gästen durchaus wahrgenommen und kritisch kommentiert. So bestand das als Wettkampf konzipierte Fest des Deutschen Volkstanzes in Rudolstadt 1955 hauptsächlich aus Schautänzen der einzelnen Tanzgruppen, die ihr „gestiegenes Kulturniveau“⁷⁶ durch die staatliche Förderung vorführen sollten. Straßentänze oder gemeinsamer Gesellschaftstanz wurden nun kaum noch angeboten. Lediglich als Abschluss der Veranstaltung war eine gemeinsame Aufführung alter deutscher Volkstänze eingeplant.

73 Vgl. dazu auch: Frohe Jugend im schöpferischen Wettstreit. Aufruf des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend zur kulturellen Vorbereitung des 2. Deutschlandtreffens, Pfingsten 1954, hg. in Berlin am 27. Jan. 1954. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 896.

74 Ausführlicher dazu siehe Rolf Steiniger, Deutsche Geschichte seit 1945. Darstellung und Dokumente in vier Bänden, Bd. 2: 1948-1955, Frankfurt a. M. 1996, Kap. 6, S. 145-160.

75 Auch in der Bundesrepublik verschärften sich die politischen Gegensätze und die Friedensinitiativen gerieten in den Verdacht, dem Kommunismus zuzuarbeiten, so dass eine neutrale Position auch dort nun nicht mehr problemlos vertreten werden konnte. Vgl. dazu Alexander Gallus, Neutralistische Bestrebungen in Westdeutschland im ersten Nachkriegsjahrzehnt. Relevanz – Varianten – Vertreter. In: Alternativen zur Wiederbewaffnung, hg. v. Bald/Wette (wie Anm. 30), S. 37-51.

76 In einer Programmklärung des Ministeriums für Kultur wurde im Oktober 1954 der endgültige „Aufbau einer Volkskultur in der Deutschen Demokratischen Republik“ als Zukunftsprogramm vorgelegt. Die Programmklärung strebte dabei die Hebung des künstlerischen Niveaus aller Gruppen auf „Spitzenleistungen“ an. Vgl. Programmklärung des Ministeriums für Kultur über den Aufbau einer Volkskultur in der Deutschen Demokratischen Republik, 12. Okt. 1954. In: Schubbe, Dokumente (wie Anm. 4), Dok. 107, S. 342-348.

Während in den ostdeutschen Zeitschriften weiterhin von den „nationalen Überlieferungen“ und dem „lebendigen Volksgut“, welches „die Menschen beider Teile Deutschlands“ binden würde,⁷⁷ geschrieben wurde, lehnte ein Arbeitskreis für Volks- und Jugendtanz in Hamburg die Art der „Volkstanzpflege, so wie sie von den Volkskunstgruppen der DDR durchgeführt wird“, rigoros ab und kritisierte das Fehlen von offenem und geselligem Tanz bei dem Volkstanzfest: „Ein zweites Fest in dieser Form sei nicht notwendig und uninteressant“ – so das Fazit des Hamburger Arbeitskreises für Volkstanz.⁷⁸

Drastischer noch war die Kritik einer West-Berliner Sängergruppe, die im August 1955 an dem III. Wartburgtreffen Deutscher Sänger teilgenommen hatten: Statt einer Wertschätzung der staatlichen Kulturförderung in der DDR wurden in dem Artikel im West-Berliner „Mitteilungsblatt der Landesgruppe Berlin im Deutschen Allgemeinen Sängerbund“ die Unfreiheit der Kunst und die Propaganda bei dem Volkskunstfest als negativer Beigeschmack des Treffens geschildert:

„So waren in den meisten der propagandistischen Reden und Worte, welche vor manchen Konzerten gehalten wurden, die falschen Töne herauszuhören, welche darauf hinausgingen, einige westliche Chöre in politische Filmvorführungen oder Diskussionen zu locken. Man merkte die Absicht, und man war verstimmt!“⁷⁹

Mit dieser „sowjetzonalen Ideologie der Totalität“⁸⁰ könne kein wiedervereinigtes Deutschland entstehen – so die Meinung der West-Berliner Sängergruppe – und sie beanstandeten die öffentlichen Handreichungen zwischen den östlichen Musikfunktionären und dem westlichen Sängerbund. Die Erlebnisse der Chorgruppe bei ihrer Fahrt zum III. Wartburgtreffen ließ sie – der symbolischen Politik des Westens in dieser Phase des Kalten Krieges entsprechend – zu folgendem Fazit kommen:

„Dem Chorausschuß der DDR rufen wir zu, gebt allen Sängerinnen und Sängern die Freiheit, dort zu singen, wo diese wirklich die Freiheit – wenn auch nur für einige Stunden – im Chorgesang haben! Stellt sie nicht unter politische Bevormundung eines nicht frei anerkannten

77 Rolf Schneider, Über tausend Tänzer tanzten gemeinsam deutsche Volkstänze im Sportstadion Rudolstadt. In: Volkskunst 4 (1955) H. 8, S. 2-3, hier S. 2.

78 Bericht über die Aussprache bezüglich des Festes des Deutschen Volkstanzes in Rudolstadt mit Hamburger Volkskünstlern, geschrieben von Herrn Dr. Albin Fritsch (BRD) und Frau Poldi Fritsch (DDR). In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 919.

79 Bemerkungen zum III. Wartburgtreffen, Landesvorstand der Landesgruppe Berlin des DAS. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 437.

80 Ebd.

Systems des Ostens. [...] Singt auch weiterhin alle, ihr deutschen Sangeschwestern und Sangesbrüder, singt in Ost und West, um unser edles Kleinod, das deutsche Lied: bis auch im Osten durch finstere Nacht und blut'gen Tod das goldene Licht der ‚Freiheit‘ erscheint!“⁸¹

Die Zuspitzung der Ost-West-Konfrontation seit 1955 führte zudem zu starken Einschränkungen der Reisemöglichkeiten von Chören, Orchestern und Tanz-Ensembles der DDR zu bundesdeutschen Musik- und Sängerfesten. Die Volkskunstgruppen der DDR mussten den Organisatoren nun ihre Programmfolge vorher zur Genehmigung vorlegen und es kam zu kurzfristigen Einreise- und Auftrittsverboten. In der Presse der DDR wurden solche Vorfälle offensiv für propagandistische Zwecke genutzt und in einem Zeitungsartikel mit dem Titel „Sie fürchten die Macht des deutschen Liedes“⁸² mit der Angst der bundesdeutschen Politiker vor der politischen Stärke der DDR begründet.

Allerdings wurde bereits im Frühjahr 1956 von den Kulturfunktionären der verschiedenen Volkskunst-Institutionen in der DDR festgestellt, dass die Zahl der Volkskunstgruppen auch im eigenen Land aufgrund der Politisierung rapide abnahm und sich die Gruppen in private und kirchliche Kreise zurückzogen.⁸³ Mit der Diagnose einer „Krise“⁸⁴ und „Stagnation“⁸⁵ in der Volkskunstbewegung wurde in diesem Zusammenhang über die „kleinbürgerlichen Einflüsse [...] und die Heimattümelei besonders in den alten Gesangsvereinen“⁸⁶, über mögliche neue Erziehungsmethoden und über die Modernisierung der Volkskunst diskutiert.⁸⁷ Im Juni 1957 folgte daraufhin mit der „Programmatische[n] Erklärung: Für eine sozialistische Volkskunstbewegung“ die endgültige und konsequente politische Umstellung der Volkskunst, bei der die Kunst nun „parteilich“ sein, als „Waffe“ dienen und zu „ideologischer Klarheit“ erziehen sollte. Die nationalen Traditionen wurden demgegenüber in der Programmerkklärung als „zu rückwärtsgewandt“ und „museal“ eingestuft und die traditionellen Heimatlieder

81 Ebd.

82 Fahrt frei. Wochenzeitung der deutschen Eisenbahner, Berlin, 9. Aug. 1955. Ähnliche Berichte finden sich auch im Neuen Deutschland vom 16. Juli und 18. Juli 1955.

83 Bei einer Tagung der Leiter der Bezirkshäuser für Volkskunst im Zentralhaus wurde diskutiert, warum immer mehr junge Leute in die Kirche statt in die FDJ gingen und warum die Beteiligung an den Volkskunstgruppen rückläufig war. Vgl. Protokoll der Tagung der Leiter der Bezirkshäuser für Volkskunst vom 26./27. Okt. 1956. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 291.

84 Ernst Hermann Meyer, Kritische Gedanken zur Arbeit unserer Volkskunstgruppen. In: Volkskunst 5 (1956) H. 7, S. 1-2, hier S. 1.

85 Burkhard Keding, Warum stagniert bei uns die Volkskunstarbeit? In: Neues Deutschland, 16. Nov. 1956.

86 Protokoll der Tagung der Leiter der Bezirkshäuser für Volkskunst vom 25./26. Apr. 1956. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 291.

87 Ausführlicher dazu siehe Kühn, Die Kunst gehört dem Volke? (wie Anm. 20), S. 213ff. sowie zusammenfassend Cornelia Kühn, Grenzen der Unterhaltung. Zur „Hebung des Kulturniveaus“ in den 1950er Jahren. In: Vergnügen in der DDR, hg. v. Ulrike Häußler/Marcus Merkel, Berlin 2009, S. 253-270, bes. S. 260ff.

mussten den „revolutionären Traditionen der Arbeiterkulturbewegung“ als Vorbild für eine zukünftige sozialistische Volkskunst weichen.⁸⁸

Mit dem „Sozialistischen Volkskunstaufgebot 1958“⁸⁹, dem neuen kulturpolitischen Konzept der „Bitterfelder Konferenz“⁹⁰ im Frühjahr 1959 und der Gründung der Arbeiterfestspiele⁹¹ im Sommer 1959 als neuen kulturellen Höhepunkt wurde der kulturpolitische Kurs endgültig in eine gegenwartsorientierte Richtung verändert.



Abb. 3: Ankündigung zu den ersten Arbeiterfestspielen im Bezirk Halle, Juni 1959

In den Mittelpunkt der Programme wurden nun ausschließlich die Arbeiter gestellt und die Aufführungen sollten Optimismus verbreiten, Zukunftsvisionen aufführen und beim Aufbau des Arbeiter- und Bauernstaates unterstützend wirken. Diese Politisierung der Kunst in der DDR hatte auch Einfluss auf das Verhältnis zwischen ost- und westdeutschen Chor-, Theater-

88 Programmathe Erklärung: Für eine sozialistische Volkskunstbewegung, 15. Juni 1957. Veröffentlicht in der neu gegründeten Zeitschrift: Für eine sozialistische Volkskunstbewegung, hg. von der Zentralen Kommission für künstlerisches Volksschaffen beim Zentralhaus für Volkskunst. Informationen, Heft Nr. 1, S. 12-14, ohne Datum, vermutlich Juni 1957. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 111.

89 Der „Aufruf für ein sozialistisches Volkskunstaufgebot 1958 zu Ehren des V. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands“ wurde u.a. abgedruckt in: Volkskunst 7 (1958) H. 5, S. 1-2.

90 Walter Ulbricht, Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959. In: Zur sozialistischen Kulturrevolution, Dokumente, Bd. II, 1957-1959, Berlin 1960, S. 455-477.

91 Die Arbeiterfestspiele sollten von 1959 an jährlich stattfinden. Zu den Arbeiterfestspielen in der DDR siehe Hans-Dieter Trolle, Demonstration der Lebenskraft unserer sozialistischen Volkskunst. Die ersten Arbeiterfestspiele in der DDR. In: Volkskunst 8 (1959) H. 5, S. 1-2.

und Musikverbänden. Bereits bei einem Treffen der „Volkskunstschaftenden der BRD und der DDR“ im Jahr 1958 hieß es in der Ansprache von Helmut Koch, dem Leiter des (Ost-) Berliner Rundfunkchores, dass das „fortschrittliche Volkskunstschaften auch in der BRD alle Kräfte dafür einsetzen“ müsse, die „Feinde des werktätigen Volkes zu bekämpfen“:

„Auch das Volkskunstschaften Westdeutschlands muß herausgeführt werden aus den Niederungen vermeintlicher Neutralität. Die Neutralität nützt immer dem Feinde. Wer glaubt, mit seinem Singen, seinem Musizieren, Tanzen und Spielen abseits von jeder Politik zu stehen, muß sich klar darüber werden, daß er im Schlepptau der Kriegsvorbereitungen steckt.“⁹²

Die Mitmenschen sollten stattdessen „in gemeinsamer Aktion für den Frieden, gegen Krieg und Faschismus“ mitgerissen werden.⁹³ Albert Fuck, der Bochumer Präsident der gesamtdeutschen STAG, zeigte sich über die programmatische Erklärung „überrascht“; die STAG müsse ihren „Standpunkt“ noch überdenken. Sie würden den Weg „behutsamer gehen“ – so seine Stellungnahme.⁹⁴

Die unterschiedlichen Vorstellungen einer sozialistischen und einer von der Arbeiterkulturbewegung geprägten sozialdemokratischen Volkskunst beeinflussten den kulturellen Austausch zwischen Ost und West zunehmend negativ. In einem informellen Bericht über das künstlerische Volksschaften von 1958 am Zentralhaus für Volkskunst in Leipzig hieß es, dass Treffen und Sängerfeste mit „bürgerlichen Gruppen, die sich diesem Aufruhr des Gewissens gegenüber neutral oder duldend verhalten“ würden, von nun an zurückgewiesen werden sollten. Auch „Hetze“ gegen die „Entwicklung der sozialistischen Volkskunstbewegung in der DDR“ wurde in dem Bericht erwähnt.⁹⁵ Selbst in den ehemaligen Traditionsverbänden der Arbeiterkulturbewegung in Westdeutschland gäbe es „revisionistische und opportunistische Bestrebungen“, die meist von der „SPD-lastigen Mitgliedschaft im Sängerbund“ ausgehen würden. Ein Mitglied des (bundesdeutschen) Sängerbundes hätte sogar in einem Artikel in der Stuttgarter Zeitung geschrieben: „Kultur lebt nur dort, wo der Geist frei wehen kann, wo und wohin er will“.⁹⁶ Mit diesen ideologischen

92 Helmut Koch, Ansprache anlässlich einer Zusammenkunft von Volkskunstschaftenden der Bundesrepublik und der DDR zum Auftakt des Jahres 1958. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 232.

93 Ebd.

94 Albert Fuck, Zusammenkunft von Volkskunstschaftenden der Bundesrepublik und der DDR zum Auftakt des Jahres 1958. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 232.

95 Künstlerisches Volksschaften 1958. Dokumente und Beiträge zu Grundsatzproblemen. Informationsmaterial – Nur für den Dienstgebrauch, Zentralhaus für Volkskunst. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 86.

96 Carlo Schmidt, Stuttgarter Zeitung vom 19. Juli 1958. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 920-921.

Konfrontationen endete der offizielle Austausch von Kunst- und Kulturgruppen zwischen Ost- und Westdeutschland.

Fazit

Die in dem Beitrag dargestellten Mediendiskurse um Kunst und Kultur zeigen die kulturpolitische Entwicklung während der Fünfzigerjahre, bei der auch die traditionelle Volkskunst in die Auseinandersetzung um die deutsche Teilung einbezogen wurde. Mit der Inszenierung einer gesamtdeutschen Volkskunst als einem gemeinsamen kulturellen Erbe wurde bei den Festspielen in der DDR zunächst eine Kontinuitätsvorstellung eines ehemaligen nationalen Ganzen re-imaginiert und zu Teilen in die Realität umgesetzt, wobei die kollektive Erinnerung und die Gemeinschaftserfahrung strategisch für die Anerkennung des aktuellen politischen Regimes des DDR arrangiert wurden. Die Verhärtung der Blockkonfrontation ab 1955 veränderte auch die Programmatik der Volkskunstoffestspiele. Die Darbietung einer gesamtdeutschen traditionellen Volkskunst als geschichtliches Identitätsangebot wurde in der DDR am Ende der Fünfzigerjahre wieder zurückgenommen und die ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse als grundlegende Basis für die Entwicklung einer sozialistischen Volkskultur hervorgehoben. Statt einer gemeinsamen Volkskunst als Zeichen einer nationalen Identität wurden nun also der Arbeiter- und Bauernstaat und die sozialistischen Gesellschaftsordnung als Vergemeinschaftungsangebot vorgeschlagen. Mit der damit verbundenen Politisierung der Volkskunst in der DDR und der zunehmenden Kritik an der Vereinnahmung und Instrumentalisierung der Volkskunst von westlicher Seite erreichten die kulturpolitischen Konflikte ihren Höhepunkt.

Inwieweit die intendierte emotionalisierende Wirkung der Volksfestinszenierungen gelang und ob sie die kollektive Sinngebungen und die symbolischen Deutungsmuster im Sinne der Propaganda der DDR-Kulturpolitik verändern konnte, bleibt in Bezug auf die Volkskunstbewegung der frühen DDR zu bezweifeln.⁹⁷ An diesem Beispiel lässt sich eher aufzeigen, dass die Mehrheit der Volkskunstgruppen – trotz politischem Druck – ihren eigenen Kulturinteressen und Traditionslinien gefolgt war und sich nicht im sozialistischen

97 Zur Kritik an dem tradierten Denkmuster einer als unkritisch und wenig reflektiert beschriebenen Rezeption der Masse bei aktuellen „emotionalisierenden“ Geschichtsdarstellung vgl. Frevert/Schmidt, Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder (wie Anm. 54), bes. S. 18ff. sowie Barbara W. Rosenwein, Worrying about Emotions in History. In: American Historical Review 107 (2002), S. 821-845.

Sinne weiterentwickelte.⁹⁸ Entsprechend galten die Volkskunstgruppen ab 1958 auch – statt als Vorreiter einer sozialistischen Volkskultur – eher als eine (feindliche) „Oase inmitten unserer gesellschaftlichen Veränderung“ und wurden als Orte „reaktionärer Ideologien“ identifiziert, die bekämpft werden mussten.⁹⁹ Die Reaktionen der bundesdeutschen Laiensänger, Tänzer und Musikkapellen auf die kulturpolitische Förderung der Laienkunst in der DDR reichten – der politischen Zuspitzung der gesamtdeutschen Situation entsprechend – von einem anfänglich verhaltenen Interesse über eine skeptische Zurückhaltung bis hin zu einer klaren Ablehnung der damit verbundenen politischen Einflussnahme auf die ausgeübte Volkskunstpraxis.¹⁰⁰

Ab 1961 und besonders im Zuge der Entspannungspolitik unter Willy Brandt nahm sowohl von bundesrepublikanischer Seite als auch in der DDR die plakative Verwendung der Rhetorik des Kalten Krieges wieder ab und Feste, Gedenktage und Veranstaltungen wurden nun eher mit Freizeit- und Alltagsthemen „neutralisiert“.¹⁰¹

Bildnachweis:

Abb. 1: Ensemble der Maxhütte. Volkskunst, 1. Jg., H. 3/4, Juli/Aug. 1952, S. 23.

Abb. 2: Fischertanz. Volkskunst, 1. Jg., H. 2, Juni 1952, S. 29.

Abb. 3: Ankündigung zu den ersten Arbeiterfestspielen im Bezirk Halle im Juni 1959. Volkskunst, 8. Jg., H. 5, Mai 1959, S. 1.

98 Dies kann hier im Einzelnen nicht dargestellt werden. Vgl. dazu: Kühn, Die Kunst gehört dem Volke? (wie Anm. 20), bes. S. 213-250 sowie S. 275-314. Exemplarisch für diese These stehen auch die Beiträge in Thomas Lindenberger (Hg.), Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR. Köln u.a. 1999..

99 Referat Fritz Pötzsch, Direktor des Zentralhauses für Volkskunst, bei der 1. Zentralen Konferenz der Volkskunstkabinettsleiter, 26./27. Juni 1958. In: Archiv AdK, ZfK, Sign. 86.

100 Diese Veränderung der Einschätzung hing auch mit der zunehmenden Akzeptanz der propagierten westlichen Freiheitsprogrammatik der Fünfzigerjahre zusammenhing. Dass die West-Berliner die Zuschreibungen einer „freien Welt im Kampf gegen den Kommunismus“ teilweise bis 1990 beibehielten, zeigt die Untersuchung von Geppert, Symbolische Politik (wie Anm. 15).

101 Vgl. dafür die Untersuchung der Symbolsprache des Kalten Krieges am Beispiel der Luftbrückenfeier in West-Berlin von den Fünfziger- bis zu den Neunzigerjahren von Geppert, Symbolische Politik (wie Anm. 15), S. 137-148 sowie die Untersuchung zu Berliner Volks- und Heimatfesten der Fünfziger- und Sechzigerjahre von Cornelia Kühn/Dominik Kleinen, Heimatfest und Freundschaftsfeier. Die Inszenierung von Heimatgeschichte in Berliner Volksfesten der 1950-er und 1960-er Jahre. In: Zeitschrift für Volkskunde 108 (2012) H. 2, S. 215-243, bes. S. 227.