

Kontext: WOLFGANG HESSE (Hg.), *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, Leipzig 2012 sowie, zweitens, für weitere Informationen und gut reproduzierte Abbildungen: DERS. (Hg.), *Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, Leipzig 2014 (zugleich Ausstellungskatalog).

Das Forschungsprojekt insgesamt kann hoffentlich dazu beitragen, zukünftig weitere Bestände zur Arbeiterfotografie zu erschließen und auch einem größeren Publikum zu präsentieren. Das Handwerkszeug jedenfalls steht bereit. Ein Hinweis sei noch gegeben: Das dem Buch beiliegende „Lesezeichen“ sollte man unbedingt sorgfältig aufbewahren, weil es eine Fotografie zeigt, die zum Beitrag von Wolfgang Hesse und Holger Starke gehört und ursprünglich als Titelabbildung gedacht war.

Köln

Jens Jäger

CORNELIA KÜHN, *Die Kunst gehört dem Volke?* Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis (zeithorizonte. Perspektiven Europäischer Ethnologie, Bd. 14), LIT Verlag, Münster 2015. – 400 S., brosch. (ISBN: 978-3-643-12482-1, Preis: 34,90 €).

Auf der Konferenz, zu der im Juni 1958 die Leiter von Volkskunstkabinetten aus der ganzen Republik nach Leipzig gekommen waren, gab es leider nicht nur Erfolge zu vermelden. Unerfreulich war zum Beispiel, was der Leiter des Leipziger Zentralhauses für Volkskunst, das die Konferenz veranstaltete, über den Volkschor Motzen (Bezirk Potsdam) berichten musste: Die Sänger waren nämlich kürzlich nach West-Berlin gereist, um dem Bruder des Vorsitzenden, „einem republikflüchtigen ehemaligen Unternehmer des Ortes“, ein Geburtstagsständchen zu bringen. – Ganz offensichtlich hatten die Motzener noch nicht verinnerlicht, was die Leipziger Konferenz schon in ihrem Titel forderte: „Unsere Volkskunstbewegung muß dem Aufbau des Sozialismus dienen.“

Wie Polit- und Volkskunstfunktionäre in der SBZ und bis Ende der 1950er-Jahre in der DDR bemüht waren, diesem Ziel näher zu kommen, indem sie auf Inhalte und Ausrichtung der Volkskunst sowie auf das Bewusstsein der Volkskünstler einzuwirken versuchten, das zeichnet Cornelia Kühn in ihrer detailreichen Studie nach, die an der Humboldt-Universität zu Berlin im Fach Europäische Ethnologie als Dissertation angenommen wurde. Ihre hauptsächliche Quelle sind Unterlagen des Zentralhauses für Laienkunst, das 1952 in Leipzig gegründet wurde, seit 1954 unter dem Namen „Zentralhaus für Volkskunst“ firmierte und dem Ministerium für Kultur unterstand. Als zentrale Institution zur Organisation und Lenkung der Volkskunstbewegung wirkte es auf die mehr als 200 Volkskunstkabinette im Land sowie auf die Häuser für Volkskunst in den Bezirken ein. Ergänzend hat die Autorin die vom Zentralhaus herausgegebene Zeitschrift „Volkskunst“ ausgewertet. Deren Themenspektrum umfasste die ganze Bandbreite an „künstlerischem Laienschaffen“ (wie die Volkskunst auch bezeichnet wurde): also neben Malerei, Textil- und Holzgestaltung unter anderem auch Musik und Gesang, Tanz und Theater. Eine prinzipielle Auseinandersetzung mit dem Begriff „Volkskunst“ fand im Zentralhaus offenbar nicht statt und findet sich auch in der vorliegenden Studie nicht. (Die Frage, was genau Volkskunst eigentlich sei, ist ja bis heute nicht schlüssig beantwortet.) Weil es propagandistisch mehr hergab, scheint sich das Zentralhaus besonders jenem Laienschaffen gewidmet zu haben, bei dem größere Menschenmengen aktiviert wurden. Also eher Chortreffen als Schnitzertube.

Die Studie umfasst acht chronologisch gereichte Kapitel. In ihnen, so skizziert es die Autorin, „werden die Bedeutungssteigerung der traditionellen Volkskunst für die Kulturpolitik der DDR zu Beginn der fünfziger Jahre, ihre Institutionalisierung und zunehmende politische Instrumentalisierung ab 1952, die Überlegungen zur ästhetischen Praxis und zur ideologischen Weiterentwicklung der Volkskunst im ‚Neuen Kurs‘, ihre außenpolitische Nutzung in der Systemkonkurrenz, die Debatten über die Konzeption der Volkskunst in der ‚Tauwetterphase‘ um 1955 und das vorläufige Ende der Traditionspflege mit der Erklärung ‚Für eine sozialistische Volkskunstbewegung‘ von 1957 nachgezeichnet“ (S. 17). Mit besagter Erklärung sei „die traditionelle Volkskunst“ vom Kanon „des humanistischen, revolutionären Kulturerbes“ (S. 266) abgegrenzt worden, was in den Beschlüssen der „Bitterfelder Konferenz“ bekräftigt wurde. „Eine sozialistische Volkskunst sollte sich, wie der sozialistische Realismus in der Kunst auch, an der Gegenwart orientieren und beim Aufbau des Arbeiter- und Bauernstaates mithelfen.“ (S. 274). Jetzt war Agitprop angesagt.

Diese Entwicklung war in den frühen Jahren noch nicht abzusehen, die Abgrenzung nicht klar markiert. Walter Ulbricht etwa machte bei der II. Parteikonferenz der SED im Juli 1952 keine Unterscheidung zwischen traditioneller und einer sozialistischen Volkskunst. Vielmehr hob er ganz allgemein die Bedeutung der Volkskunst im Wettbewerb der Systeme hervor: „Die Schaffung der Zentrale für Volkskunst und die Durchführung von Volkskunstwochen haben große nationale Bedeutung, denn dadurch wird das Heimatgefühl und die Widerstandskraft gegen das Eindringen amerikanischer Kulturbarbarei im Volke gestärkt“ (S. 9). Erste Maßnahmen zur ideologischen Ausrichtung und Instrumentalisierung der Volkskunst griffen indes schon früh. Das bekamen etwa die Theater- und Gesangsvereine mit sozialdemokratischer Tradition zu spüren, die 1933 verboten worden waren und sich nach dem Krieg wieder gegründet hatten: sie wurden als klein- und spießbürgerlich gebrandmarkt, ihr Repertoire als rückschrittlich eingestuft. Sie wurden aufgelöst beziehungsweise in Betriebe oder Massenorganisationen eingegliedert.

Mit dem Vorwurf der Rückschrittlichkeit und des fehlenden Klassenbewusstseins sahen sich Volkskunstgruppen während der gesamten untersuchten Zeitspanne konfrontiert. Um sie auf Linie zu bringen, erarbeitete das Leipziger Zentralhaus Konzepte, veranstaltete Aus- und Weiterbildungen, veröffentlichte Vorgaben und Anregungen für Klubs, Kulturhäuser und Volkskunstkabinette. Auszeichnungen und Wettbewerbe dienten der Motivation und der Mobilisierung. Die 1952 veranstalteten Volkskunstfestspiele mit breitem Spartenspektrum (die Vorläufer der Arbeiterfestspiele) erfuhren große Resonanz, indes entsprachen viele Beiträge nicht den Erwartungen. Um dem abzuhelfen, wurden Richtlinien entwickelt, an denen sich die Programme künftig orientieren sollten: sie sollten die „gesellschaftliche Wahrheit“ widerspiegeln, neue Erkenntnisse vermitteln, beim „Kampf der fortschrittlichen Menschheit“ helfen und bei all dem die Kompetenz der Volkskünstler nicht überfordern (S. 113). Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Volkskunstkabinette, die ja zwischen Zentralhaus und Basis fungierten, wurde ein Spagat abverlangt: Sie hatten einerseits die Vorgaben der Zentrale durchzustellen und waren sich doch der Lücke bewusst, die vielfach zwischen der Theorie/Ideologie und der Praxis vor Ort klaffte. Sie kannten Fälle wie jenen, wo sich ein Chor nach wiederholten politischen Referaten des Kabinettsleiters auflöste und die Sangesfreunde in den örtlichen Kirchenchor überwechselten (S. 289). Als schöner Erfolg wurde hingegen der von einem Leipziger Tanzlehrer-Ehepaar kreierte Gesellschaftstanz „Lipsi“ verbucht, der als sozialistisches Gegenstück zum westlich versifften Rock 'n' Roll gedacht war.

Solche Initiativen prägen sich bei der Lektüre der Studie ein. Vermutlich auch, weil sie heute leicht exotisch anmuten. In diese Kategorie gehört auch die berühmte

60:40-Regel, wonach 60 Prozent der Unterhaltungs- und Tanzmusik von Komponisten aus dem sozialistischen Lager stammen mussten. Für den Rezensenten deutlich mühsamer und nicht immer von Erfolg gekrönt war hingegen das Bemühen, all die von der Autorin ausgemachten Entwicklungen, Anläufe, Stillstände und Wendungen in der Volkskunstdebatte nachzuvollziehen. Die teils mit geradezu seismografischer Genauigkeit dargestellten Bewegungen, mal in diese, mal leicht in jene Richtung, mögen das Herz des Spezialisten erfreuen – für den normal Interessierten sind sie anstrengend zu rezipieren, weil arg kleinteilig. Ihm genügt die in der Studie gut unterlegte Erkenntnis, dass es im Grunde stets darum ging, die an der Basis noch geübte traditionelle Volkskunst ideologisch auf Vordermann zu bringen. Das Fazit, wonach „das Konzept einer totalitären Diktatur mit der Darstellung von Freiräumen, Umdeutungen und Auseinandersetzungen der Kulturfunktionäre differenziert werden“ konnte (S. 369), wird in der Studie nur zum Teil eingelöst. Das erklärt sich daraus, dass Kühn ihre Schlüsse nun einmal hauptsächlich aus den Unterlagen des Zentralhauses zieht. Wie es aber in den Volkskunstzirkeln vor Ort zugeht, was von den Vorgaben umgesetzt und „gelebt“ wurde, wie Freiräume verteidigt und Sanktionen gegebenenfalls weggesteckt wurden, das scheint in den Akten des Zentralhauses allenfalls am Rande und jedenfalls gefiltert auf (wie die oben angeführten Beispiele zeigen). Insofern ist vom Untertitel der Studie: „Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis“ der zweite Teil unterbelichtet. Gut erkennbar wird indes, wie sich eine Zentralinstanz ein Arbeitsfeld zu einem Gutteil selbst schuf, um dieses dann mit großem Ernst und ausdauernd zu beackern.

Eine interessante Rolle im Kräfteressen zwischen gewünschter und praktizierter Volkskunst nimmt die wissenschaftliche Befassung mit letzterer ein, sprich: das Fach Volkskunde. Die entsprechende Forschungsabteilung im Zentralhaus wurde in der Anfangszeit von Paul Nedo geleitet. Er konzipierte eine marxistische Volkskunstforschung mit Anwendungsorientierung; auch traditionsverhaftete Schnitzer, Spielzeugmacher und Klöpplerinnen sollten bei ihrem Tun unterstützt werden. Die Kenntnis der traditionellen Volkskunst sah Nedo als Grundlage für die Entwicklung einer neuen Volkskultur an. Womit er auf Skepsis bei den Ideologen stieß. Was dazu führte, dass Nedos Forschungsabteilung vom Zentralhaus abgetrennt und in ein Institut für Volkskunstforschung umgewandelt wurde.

Der Katalog zur großen Berliner Ausstellung „Deutsche Volkskunst“ im Jahr 1952 ist ein Beleg für die real existierenden Widersprüche zwischen der Instrumentalisierung der Volkskunst auf der einen und den „Positionen der Volkskundler, Volkskunstforscher und Museumsmitarbeiter“ mit ihrem „Interesse an der Bewahrung, historischen Einordnung und wissenschaftlichen Bearbeitung“ (S. 107 f.) von Objekten der Volkskunst auf der anderen Seite. Während im Vorwort der Leiter des Zentralhauses die ideologische Linie mit kräftigem Strich entwirft, zeichnen sich die meisten Fachbeiträge durch einen differenzierteren Blick aus. Zum Autorenkollektiv gehörte übrigens auch Manfred Bachmann, der damals wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentralhaus war. Nach einer Station als Leiter des Dresdner Volkskunstmuseums wurde er schließlich Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.