

Theresa Bernhard

Musikalische Praxis im Diskurs symbolischer Herrschaft und die Bedeutung der DDR-Kulturpolitik als Sonderweg

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Theresa Bernhard

Musikalische Praxis im Diskurs symbolischer Herrschaft und die Bedeutung der DDR-Kulturpolitik als Sonderweg

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Thematik des Symposiums »Macht – Wissen – Widerstand: Musik als Ideologem?« über die Bedeutung von musikalischer Praxis als Bestandteil von Herrschaftsordnungen und Machtbeziehungen. Der Terminus »musikalische Praxis« geht auf Kurt Blaukopf zurück und umfasst jegliche Formen des musikbezogenen Handelns, das als soziales Handeln zu begreifen ist.¹ In den Schriften von Pierre Bourdieu findet hingegen der Begriff der »kulturellen Praxis« Verwendung.² Damit bezieht sich Bourdieu auf kulturbezogene Aktivitäten im Allgemeinen, beispielsweise das Besuchen von Konzerten oder Ausstellungen, sowie die Präferenzen gegenüber Literatur und/oder Musik. Die kulturellen Praktiken korrespondieren mit den sozialen Praktiken (soziales Handeln) und sind durch die soziale Herkunft determiniert.³ Im Folgenden wird mit beiden Termini gearbeitet. Da die Thematik zunächst als strukturelles Phänomen behandelt wird, findet der Zugang über den kulturtheoretischen Rahmen und in der zweiten Hälfte des Artikels die Überleitung zur Musik statt. Hierbei steht das Verständnis von Musik bzw. musikalischer Praxis im Kontext der Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im Fokus. Die Sozialistische Gesellschaft wurde in der jüngeren Vergangenheit als Gegenentwurf zur Bürgerlichen Gesellschaft politisch installiert.⁴ Ein wesentlicher Baustein der Umsetzung dieser politischen Zielsetzungen war die Kulturpolitik. Im Zuge dessen war auch die musikalische Praxis von großer Bedeutung. Einblicke in die musikalische Praxis werden durch qualitative Interviews mit Akteuren des kulturellen Feldes der DDR gewonnen, die in verschiedenen Aktionsfeldern aktiv waren und sich durch unterschiedliche Beziehungen zur Musik auszeichnen. Die politischen Leitlinien und Zielsetzungen seitens der staatlichen Institutionen, die hier als Vertreter des Selbstverständnisses der DDR gelesen werden, sind durch Archivmaterialien des Ministeriums für Kultur repräsentiert. Durch die unterschiedlichen Materialarten sollen die verschiedenen Ebenen sowie die Heterogenität der musikalischen Praxis sichtbar gemacht werden. Auf diese Weise kann nicht nur der Frage nach den verschiedenen Formen der musikalischen Praxis und der Wissensvermittlung nachgegangen werden. Bedeutsamer erscheinen die Fragen nach dem Widerstandsverständnis im Selbstverständnis der DDR, welche Erwartungen dabei an Musik gestellt werden und welche sozialen Kämpfe aus der Konfrontation zwischen den kulturpolitischen Intentionen und der Praxis resultieren.

Diesen zentralen Fragen soll mit Hilfe von kulturtheoretischen Ansätze der Soziologie nachgegangen werden. Unter Verwendung der Konzeption der symbolischen Herrschaft von Bourdieu und der Theorie-schule der Cultural Studies wird die Analyse erfolgen. Ihnen ist gemeinsam, dass sie das kulturelle Feld als Machtfeld, indem die jeweiligen Positionen (und Relationen) von Personen, Gruppen und Artefakten auch über die Produktion und Reproduktion von Habitus und Identitäten entscheiden, verstehen. Im Zuge dieses Verständnisses wird die musikalische Praxis als soziale Praxis analysierbar.

¹ Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, München 1982, S. 20ff.

² Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982, S. 17ff.

³ Ebd., S. 18.

⁴ Elmar J. Koenen, »Bürgerliche Gesellschaft«, in: *Klassische Gesellschaftsbegriffe der Soziologie*, hrsg. von Georg Kneer, Armin Nassehi und Markus Schroer, München 2001, S. 75f.

2. Die symbolische Ordnung im kulturellen Feld

Die Auswirkungen der Kulturpolitik der DDR auf das kulturelle Feld stehen hier im Fokus der Betrachtung. Die Sozialistische Gesellschaft wird im Zuge dessen als selbsternannte Opposition zur Bürgerlichen Gesellschaft und als Sonderstellung in der europäischen Sozialgeschichte behandelt. Mit der Konzeption von Bourdieu lässt sich das soziale Gefüge einer Gesellschaft als eine symbolische Ordnung beschreiben. Hierfür ist seine Konstruktion des sozialen Raums, ein unsichtbarer und haptisch nicht greifbarer Komplex, den er als mehrdimensionales Gebilde entwickelt, grundlegend. Der soziale Raum lässt sich in Teilräume untergliedern, die Bourdieu als soziale Felder beschreibt. Der Feldbegriff ermöglicht das relationale Denken und Arbeiten. Diese Gliederung trägt der Annahme Rechnung, dass es sich bei modernen, ausdifferenzierten Gesellschaften um »ein Ensemble von relativ autonomen Spiel-Räumen, die sich nicht unter eine einzige gesellschaftliche Logik [...] subsumieren lassen«, handelt.⁵ Weiterhin ist mit Bourdieu davon auszugehen, dass eine Gesellschaft nicht allein durch ihre Individuen bestimmt ist, sondern durch deren relationale Beziehungen zueinander. Diese relationalen Beziehungen bezeichnet er als symbolische Ordnung. Das Symbolische erfährt in Bourdieus Theoriegebäude eine fundamentale Bedeutung, wobei das symbolische Kapital als Schlüssel fungiert. Es ist jene Ausprägung des Kapitals, das in den sozialen Räumen für Anerkennung sorgt und die Voraussetzung für die Durchsetzung der symbolischen Herrschaft bildet.⁶ Durch die Kraft der Symbolik wird die bestehende Herrschaftsordnung anerkannt und die ihr immanente Willkürlichkeit verkannt.

Jedes soziale Feld unterliegt einer gewissen strukturellen und funktionellen Homologie, ist aber zugleich von Konkurrenzkämpfen und der Polarisierung in Herrschende und Beherrschte geprägt.⁷ Die jeweilige Position der Akteure im sozialen Feld/Raum beeinflusst ihre Geschichte ebenso wie ihr Denken, Fühlen und Handeln (den Habitus). Es kann davon ausgegangen werden, dass auch die Konstruktion von Wirklichkeit durch die soziale Positionierung determiniert ist. Für das soziale Miteinander, die soziale und kulturelle Praxis ist dieser Gedanke entscheidend. Die Konstruktion der sozialen Wirklichkeit unterliegt strukturellen Zwängen, die der Anerkennung bzw. der zur *Doxa* stilisierten symbolischen Ordnung zugrunde liegen.

Nach Bourdieu, der sich dem kulturellen Feld vor allem über die Literatur⁸ nähert, kann das kulturelle Feld als ein relativ autonomer Kosmos, der durch eine »umgekehrte Ökonomie« gekennzeichnet ist, charakterisiert werden. Trotz seiner Abhängigkeiten, vor allem vom Feld der Ökonomie und Politik, besitzt es eine eigene Logik. Diese gründet sich auf der Zweiteilung der Wertigkeit von Produkten: der symbolische Wert auf der einen und der Warenwert auf der anderen Seite.⁹ Diese Wertigkeit schlägt sich auch in der symbolischen Ordnung des Feldes nieder. Den Produzent/-innen bzw. Künstler/-innen wird im Zuge dessen eine »strukturelle Unterordnung«¹⁰ abverlangt. Sie stehen in Abhängigkeit von der Gunst durch geschmackliche Ähnlichkeit oder vom Markt, deren Zwänge sich meist über Zahlen ausdrücken. In *Die*

⁵ Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a. M. 2006, S. 37.

⁶ Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden 2010, S. 32.

⁷ Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. M. 1998, S. 151ff.

⁸ Bourdieu widmet sich in seinem Werk *Die Regeln der Kunst* der modernen Literatur Mitte des 20. Jahrhunderts in Frankreich. Kritiker werden nicht müde, die Grenzen der Theorie Bourdieus an den Grenzen von Zeit und Raum anzulegen. Verschiedene Aufsätze und Studien im deutschsprachigen Raum zeigen jedoch, dass die Theorie Bourdieus auch über die nationalen Grenzen Frankreichs hinweg im heutigen Deutschland sehr aktuell ist. Vgl. Michael Hartmann, *Elitesozologie. Eine Einführung*, Frankfurt a. M. 2008.

⁹ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 2001, S. 227.

¹⁰ Ebd. S. 86.

feinen Unterschiede verortet Bourdieu das kulturelle Feld auf der linken und somit bei der dominierten Fraktion im Feld der herrschenden Klassen. Das Feld ist mit weniger ökonomischem als kulturellem Kapital ausgestattet.¹¹ Auch in *Die Regeln der Kunst* nimmt Bourdieu diese Verortung vor und datiert die Machtkämpfe, die für dieses Feld charakteristisch sind, auf das 19. Jahrhundert. Die Herausbildung der bürgerlichen Kultur ist eng mit der Genese und Struktur des Feldes verknüpft.

In der symbolischen Ordnung finden nicht nur Personen bzw. Gruppen eine Verortung, auch die kulturellen Güter sind von der vorherrschenden symbolischen Ordnung determiniert und gehorchen einer Ökonomie. Die kulturellen Praktiken stehen in engem Zusammenhang mit dem Ausbildungsgrad und der sozialen Herkunft ihres Akteurs. Die Hierarchie der Rezipienten korrespondiert mit »[d]er gesellschaftlich anerkannten Hierarchie der Künste«.¹²

3. Strukturen und Identitätsbildung

Die Struktur des kulturellen Feldes geht in starkem Maße auf die Herausbildung eines Bürgertums zurück, das sich frühzeitig in Bildungsbürger und Besitzbürger aufspaltete. Diese Zweiteilung zog Machtkämpfe nach sich, die bis heute relevant sind. Der Aufbau der Sozialistischen Gesellschaft nach 1945 in der DDR ging mit dem Vorhaben einher, diese historisch gewachsenen Strukturen zu durchbrechen. Im kulturpolitischen Wörterbuch der DDR heißt es unter Kulturgeschichte:

»Die Reaktion der bürgerlichen K. auf die Entwicklung des Kapitalismus, auf den Klassenantagonismus zwischen Bourgeoisie und Proletariat und die Krise der bürgerlichen Kultur (→ *Kulturverfall*) führt schließlich auch zur Krise und zum Verfall der bürgerlichen Kulturgeschichtsschreibung. [...] Der Aufbau des Sozialismus, der die revolutionäre Umwälzung auf dem Gebiet der Ideologie und Kultur (→ *Kulturrevolution, sozialistische*) einschließt, verändert die Rolle der Wissenschaft in der Gesellschaft grundlegend.«¹³ (Hervorhebungen original.)

Das Vorhaben der Kulturrevolution beinhaltet den Willen zur Umstrukturierung des kulturellen Feldes, was die Veränderung der symbolischen Ordnung impliziert. Im Selbstverständnis der DDR kann von einem Widerstandsdenken gegenüber den historisch gewachsenen Strukturen gesprochen werden. Über verschiedene Programme und ein dichtes Netz an Kulturangeboten und -einrichtungen wurde Kultur als Werkzeug der Bildung eingesetzt. Es wird von »demokratischer Umerziehung«, bezogen auf die bürgerliche Intelligenz, und der Ausbildung einer Intelligenz aus der Arbeiterklasse gesprochen.¹⁴ Dieses Vorhaben beinhaltet, dass nicht nur auf die Strukturen des sozialen Gefüges, sondern ebenfalls auf die Akteure, ihre Identitäten und ihre kulturellen Praktiken eingewirkt werden sollte.

Dass Kultur kein statisches Gebilde ist und sich durch ständige Kämpfe um Vormachtstellungen und Deutungshoheiten (Ideologien) zwischen konkurrierenden Praktiken von Akteuren und Gruppen im Wandel befindet, mahnen die Cultural Studies an.¹⁵ In dieser Theorieschule, die von Beginn an verschiedene Strömungen und Ansätze beheimatet, gilt die Trias »Macht – Kultur – Identität«¹⁶ als übergeordnetes Prinzip und die Produktion und Reproduktion von Identitäten als entscheidend für die Prozesse des so-

¹¹ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 405ff.

¹² Ebd., S. 18.

¹³ *Kulturpolitisches Wörterbuch*, hrsg. von Harald Bühl, Berlin 1970, S. 394.

¹⁴ Ebd., S. 407.

¹⁵ Lawrence Grossberg, »Was sind Cultural Studies?« in: *Widerpenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, hrsg. von Karl H. Hörning und Rainer Winter, Frankfurt a. M. 1999, S. 50f.

¹⁶ Oliver Marchart, *Cultural Studies*, Konstanz 2008, S. 33ff.

zialen und kulturellen Wandels. Simon Frith spricht von Identitäten als einer bestimmten »Art von Erfahrungen, oder einer Weise, mit einer bestimmten Art von Erfahrungen umzugehen«. ¹⁷ Identitäten entstehen demnach prozesshaft, sind wandelbar und laut Frith durch musikalische Erfahrungen formbar. Zudem sieht Frith eine Diskrepanz zwischen einer Idee bzw. Intention, die der Musik mitgegeben wird, und der jeweiligen subjektiven Erfahrung seitens der Rezipienten. ¹⁸

Auf der einen Seite sind Akteure in ihrem Habitus durch subjektive Erfahrungshorizonte und die relationalen Beziehungen zu anderen Akteuren, Gruppen und Artefakten des Feldes determiniert. Auf der anderen Seite können sie durch das eigene Erleben Einfluss auf ihre Identitäten nehmen. Die Wechselwirkungen zwischen handelnden Subjekten (kulturelle = soziale Praxis) und Machtstrukturen (symbolische Ordnung) halten wechselseitig sowohl die Identitätsbildung als auch den sozialen und kulturellen Wandel aufrecht. Entscheidend für die Herausbildung der jeweiligen Feldlogik sind die historischen Prozesse, die ohne individuelles Handeln nicht denkbar wären. Eine Umstrukturierung des Feldes, wie es in der DDR anvisiert wurde, ist also nur möglich, wenn die sozialen Akteure, die ihrerseits von den Veränderungen geformt werden, aktiv an der Umsetzung beteiligt sind.

4. Der Kampf um die symbolische Ordnung?

4.1 (Kultur-)Politischer Kontext der gesellschaftlichen Umgestaltung

Im Jahr 1945 endete nicht nur der Zweite Weltkrieg, sondern auch das NS-Regime. Die gesamte Gesellschaft wurde mit Kriegstoten, physisch und psychisch lädierten Menschen, zerstörten Städten, mit Schuld und vielen Fragen zurückgelassen. Eine neue politische und soziale Ordnung musste aufgebaut werden. Zu den Anfangsbedingungen der DDR gehört auch der Umstand, dass das geteilte Deutschland jeweils von Alliierten besetzt war und zwischen diesen Besatzern noch immer ein Kalter Krieg herrschte. Bis 1948 wird von den »Not- und Hungerjahren« gesprochen, die gerade in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ), der späteren DDR, von einer massiven »Zuwanderung von Flüchtlingen und Vertriebenen« ¹⁹ geprägt waren. Zu den Zuwanderern gehörten auch jene Künstler, Autoren und Intellektuellen, die unter der NS-Herrschaft ins Exil geflohen waren und den Aufbau einer sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft als historische Chance begriffen. ²⁰ Dieser Zuzug war für das Aufblühen einer kulturellen Infrastruktur und eines reichhaltigen kulturellen Lebens bedeutend. Ein entscheidender Mitgestalter des kulturpolitischen Diskurses der ersten Jahre war der Schriftsteller Johannes R. Becher. Bereits 1944, noch im Exil, sprach er von der Relevanz der gesellschaftlichen Umerziehung, die Zeit brauche und nur gelingen kann, »wenn die Pädagogen, vom Dorfschullehrer bis zum Universitätsprofessor, wenn die Geistlichkeit und die Schriftsteller dafür gewonnen werden konnten«. ²¹ Tatsächlich wurden bereits in den ersten Jahren nach Kriegsende zahlreiche Kultureinrichtungen aufgebaut und eine kulturelle Infrastruktur geschaffen. Anfang der 1950er Jahre nahmen die Akademie der Künste, der Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler sowie weitere Verbände von Intellektuellen und Künstlern den Dialog zur Politik auf, unterbreiteten Vorschläge zur Verbesserung der (kultur-)politischen Lage und boten ihre Unterstüt-

¹⁷ Simon Frith, »Musik und Identität«, in: *Die kleinen Unterschiede*, hrsg. von Jan Engelmann, Frankfurt a. M. 1999, S. 153.

¹⁸ Ebd., S. 150.

¹⁹ Thomas Großbölting, »Bürgertum, Bürgerlichkeit und Entbürgerlichung in der DDR: Niedergang und Metamorphosen«, in: *ApuZ* 9–10 (2008), S. 20.

²⁰ Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990*, Köln 1994, S. 5.

²¹ Ebd., S. 7.

zung zur Umsetzungen an. In ihrem Streben nach politischer Partizipation gingen sie von einer »Anerkennung der politischen Verhältnisse und Machtstrukturen in der DDR aus«. ²² Bezeichnend für die kulturpolitischen Intentionen der DDR war jedoch der »Bitterfelder Weg«. Seine Beschlüsse wurden in der ersten Bitterfelder Konferenz (1959) fixiert und appellieren an einen kulturellen Austausch zwischen Schriftstellern und Arbeitern. Die Losung dieser Konferenz lautete: »Greif zur Feder Kumpell! - Die sozialistische Nationalliteratur braucht dich!« und wurde bezeichnenderweise von dem ehemaligen Bergmann und späteren Schriftsteller Werner Bräuning verfasst. ²³ Der Grundgedanke des Bitterfelder Weges sollte im Folgenden auf den gesamten Kunst- und Kulturbereich angewandt werden und wurde mit ambivalenten Beurteilungen bedacht.

4.2 Die Positionen im kulturellen Feld

Im weiteren Verlauf der (kultur-)politischen Umsetzungen traten erhebliche Differenzen auf. Bis heute lassen sich verschiedene Sicht- und Rezeptionsweisen der DDR-Kulturpolitik feststellen, die nicht selten mit Unverständnis aufeinandertreffen. Der Artikel widmet sich unterschiedlichen Rezeptionsweisen aus dem Kulturbereich Musik unter der Annahme, dass sie verschiedenen Positionen im kulturellen Feld zugeordnet werden können.

Als Grundlage der Betrachtung dient Material, ²⁴ das zwischen 2012 und 2014 qualitativ, durch Interviews und Archivaufenthalte, erhoben wurde. Die Erhebungen erfolgten in drei Phasen und beinhalten leitfadengestützte Interviews und Archivmaterial aus dem Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde. Alle erhobenen Materialien wurden nach der qualitativen Inhaltsanalyse ausgewertet. ²⁵ Im Zuge der Auswertung wurden drei soziale Gruppen herausgearbeitet, mit denen sich die Verbindung zwischen Sichtweisen und sozialer Positionen darstellen lassen:

Die Gruppe (1) der »staatlichen Organe« veranschaulicht die Sichtweisen der politischen Intentionen. Sie repräsentiert zudem das Selbstverständnis der DDR, wie es nach Außen wirken sollte und was aus heutiger Perspektive häufig mit der DDR in Verbindung gebracht wird. In der Gruppe (2) »Intellektuelle« sind jene Kulturschaffenden zu finden, die eine akademische Ausbildung im Bereich der Musik absolviert haben, hauptberuflich im Bereich der Musik tätig sind und von denen mindestens ein Elternteil (meistens der Vater) ebenfalls Akademiker und/oder in einem künstlerisch-kreativen Beruf tätig ist. Die Kulturschaffenden der Gruppe (3) »Volkskünstler« unterscheiden sich in ihren sozialen Angaben darin, dass sie aus Haushalten stammen, in denen keiner der Elternteile eine akademische Ausbildung besitzt. Sie selber haben entweder einen Fachhochschulabschluss oder keine akademischen Ausbildung. In einem zweiten Schritt wurde untersucht, wie sich die Beziehung zur Musik, zu den kulturpolitischen Ambitionen der Gruppe (1) und die Formen der Musikausübung innerhalb der Gruppen (2) und (3) darstellen.

4.3 »Die staatlichen Organe«

Die Materialgrundlage bilden öffentliche Schreiben und staatlich herausgegebene Broschüren, die vor allem von dem Ministerium für Kultur der DDR in Auftrag gegeben wurden. Das Kulturverständnis wird über häufig wiederkehrende Erläuterungen von Begrifflichkeiten sowie durch Zielstellungen mit Handlungsanweisungen veranschaulicht. Dieses Vorgehen kann als »Konstruktionsarbeit« verstanden werden.

²² Eberhart Schulz, *Zwischen Identifikation und Opposition. Künstler und Wissenschaftler der DDR und ihre Organisationen von 1949 bis 1962*, Köln 1995, S. 115.

²³ Ebd., S. 258.

²⁴ Eine umfassende, kritische Darstellung der Materialien kann an dieser Stelle nicht durchgeführt werden, diese wird in meiner Dissertation *Musik. Bildung. Distinktion. Eine soziologische Auseinandersetzung mit der DDR-Kulturpolitik und ihrer Bedeutung als Opposition zur bürgerlichen Musikkultur* (in Arbeit) erfolgen.

²⁵ Udo Kuckartz, *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*, Weinheim 2012.

Es ist davon auszugehen, dass ein Verständnis von der Idee der neuen Gesellschaftsform erzeugt und verbreitet werden soll. Das Ziel der Konstruktionsarbeit kann darin gesehen werden, die soziale und kulturelle Praxis der Menschen zu beeinflussen. Für das Funktionieren der neuen Gesellschaftsordnung ist es notwendig, dass möglichst große Teile der Bevölkerung die Inhalte kennen, inkorporieren und praktizieren. Das Kulturverständnis der DDR zeigt sich vor allem als Negation des bürgerlichen Verständnisses. Der nachstehende Ausschnitt soll dies verdeutlichen und einen Einblick in die Sprache geben:

»Die sowjetische sozialistische Kultur unterscheidet sich von Grund auf von der bürgerlichen Kultur und ist ihr entgegengesetzt.

Die sozialistische Kultur ist eine Erscheinung der sozialistischen Gesellschaft, in der man kein Privateigentum an den Produktionsmitteln und -instrumenten kennt, die keine Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, keine Anarchie und keine Krisen kennt.«²⁶

Anhand der zugrunde liegenden Dokumente können drei wesentliche Punkte herausgearbeitet werden, die auf politischer Ebene mit der Kulturarbeit verbunden werden: Die kulturelle Praxis dient nicht als Selbstzweck, was dem bürgerlichen »l'art pour l'art«-Gedanken widerspricht. Dafür solle sie ihrem Wesen nach erzieherisch und bildend sein. Am kulturellen Leben soll eine breite Bevölkerungsschicht partizipieren (kulturelle Massenarbeit) und der Volkskunst ein besonderer Stellenwert eingeräumt werden. Weiterhin sollen kulturelle Veranstaltungen von den »gewohnten« Orten der Kultur entkoppelt werden (vom Konzertsaal in den Betrieb). Alle drei Punkte zielen darauf ab, Kultur in der Mitte der Gesellschaft anzusiedeln, statt sie, wie es der bürgerlichen Kulturarbeit zugeschrieben wird, einer Minorität vorzubehalten.

An die Musik werden seitens der »staatlichen Organen« Erwartungen geknüpft, die die Musik als einen wesentlichen Bestandteil des Sozialismus erscheinen lassen. In den Akten wird vermerkt, dass die gesellschaftlichen Anforderungen an die Laienkunst vor allem durch das musikalische Schaffen erfüllt werden. Damalige Erhebungen zeigen, dass Orchester und Chöre zu Beginn der 1960er Jahre mit Abstand die meisten Personen binden.²⁷ Der nachstehende Protokollauschnitt dokumentiert die Zielstellungen, die an die musikalische Praxis geknüpft werden:

»Besonders die Chöre und Singegruppen können zu dem weiteren Aufschwung unserer Volkskunst beitragen. Denn Singen und Musizieren gehört zum Sozialismus. Im Singen und Spielen entfaltet und steigert sich das Lebensgefühl des sozialistischen Menschen. Jeder kann singen. Jeder soll singen. Überall, beginnend mit der allgemeinbildenden Schule, aber auch auf allen Lehrgängen und vielen anderen Zusammenkünften muss sich Gelegenheit bieten, Lieder zu lernen und Lieder zu singen. Der Bedeutung des mehrstimmigen Singens sollte grössere Beachtung geschenkt werden. Verstärken wir ausserdem unsere Chöre und Singegruppen durch Heranziehung der Jugend, so wird es an Singefreudigkeit bald nirgends mehr fehlen.«²⁸

Im Besonderen dem Singen wird bei der Etablierung der Volkskunst eine große Bedeutung zugeschrieben. Singen und Musizieren wird dabei mit einem Lebensgefühl verbunden, das Einfluss auf den »sozialistischen Menschen« nehmen kann. Es sollen eine Verbreitung des Singens im Alltag stattfinden und die Orte, an denen musiziert und gesungen wird, ausgedehnt werden. Um diese Verbreitung zu erreichen, müsse das Musizieren nicht nur in Schulen praktiziert werden, sondern ebenfalls »auf allen Lehrgängen

²⁶ Erhebungsphase 3 Archivmaterial: DR1 19538 (1954) »Aufgaben und Arbeit der Klubhäuser. Aktenführende Stelle: HA kulturelle Massenarbeit; Quelle: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde.

²⁷ DR1 19572, Verbesserung und Vervollkommnung der staatlichen Leistungstätigkeit auf dem Gebiet der kulturellen Massenarbeit, aktenführende Stelle: Abt. Klubs und Kulturhäuser, Zeitraum Jan. 1960 bis Juli 1962.

²⁸ Erhebungsphase 3 Archivmaterial: DR1 19572 (Januar 1960 bis Juli 1962) »Verbesserung und Vervollkommnung der staatlichen Leistungstätigkeit auf dem Gebiet der kulturellen Massenarbeit; Aktenführende Stelle: Abt. Klubs und Kulturhäuser; Quelle: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde.

und vielen anderen Zusammenkünften«. Der Einbezug des Nachwuchses ist für die Erfüllung des Vorhabens, das Lebensgefühl und die »Singefreudigkeit« zu steigern, unerlässlich. Die musikalische Bildung durch praktische Musikausübung und die kunstvolle Auseinandersetzung mit Musik scheinen hierbei keine oder eine untergeordnete Bedeutung zu haben. Die Formulierung »Jeder kann singen« stärkt eher den Gedanken, dass die musikalische Praxis für jeden zugänglich zu sein hat, dass es nicht um die Musik als Kunstform geht. Auf die Bedeutung der musikalischen Bildung durch Rezeption und Reflexion bezieht sich jedoch der folgende Ausschnitt:

»Durch Einführungsvorträge, Diskussionen und Aussprachen über Kunstwerke werden wir das Kunsterlebnis der Werktätigen vertiefen und ihr Interesse am regelmässigen Besuch solcher Veranstaltungen erhöhen. In diesem Sinne ist die Kunstpropaganda und Kunsterziehung in den Klubhäusern bedeutend zu verbessern und durch neue Formen zu erweitern. Die bewährte Form des Theateranrechts ist auch für die Besucher der musikalischen Veranstaltungen anzuwenden. (Brigaden der sozialistischen Arbeit, Jugendliche und Schüler sind besonders für das Anrecht zu werben.) Es muß das Bestreben der Klubkommissionen sein, die heute noch uninteressiert erscheinenden Arbeiter für den Besuch von Schauspielen, Opern, Sinfoniekonzerten und anderen musikalischen Veranstaltungen zu interessieren und als ständige Besucher zu gewinnen.«²⁹

Durch Austausch, Information und Wissen sollen das Rezeptionsbedürfnis nach musikalischen Kunstwerken geweckt und so die bisher »uninteressiert erscheinenden Arbeiter« für regelmäßige Musikveranstaltungen gewonnen werden. Durch Kulturarbeit in den Klubhäusern³⁰ soll diese Zielstellung erreicht werden. Als Adressaten der »Kulturpropaganda und Kunsterziehung« werden die Werktätigen und Arbeiter, Jugendlichen und Schüler genannt. Ihre musikalische Praxis soll nachhaltig beeinflusst werden.

Wie wurden diese Vorgaben in der Praxis umgesetzt und wie von den Beteiligten wahrgenommen? Durch die Interviews sollte der praktischen Umsetzung und jeweiligen Wahrnehmung der Akteure nachgegangen werden.

Ausgehend von dem Befund Bourdieus, dass von einem Zusammenhang zwischen kultureller Praxis und der sozialen Position der Personen ausgegangen werden kann,³¹ wurden die Interviewpartner/-innen nach ihren sozialen Angaben gruppiert. Der Zusammenhang besteht zwischen der kulturellen Praxis und primär dem Ausbildungsgrad sowie sekundär der sozialen Herkunft, die sich nach den Berufen bzw. den Ausbildungsgraden der Eltern bemisst. In der vorliegenden Auswertung wurde zusätzlich auf die musische Tätigkeit geschaut und eingeteilt, inwiefern diese Tätigkeit hauptberuflich oder nebenberuflich ausgeübt wird.

4.4 »Die Intellektuellen«

Alle Personen der Gruppe (2) geben an, dass ihr Kontakt zur Musik über das Elternhaus hergestellt wurde. Ihre Beziehung zur Musik beschreiben sie als nicht direkt durch die Kulturpolitik der DDR beeinflusst. Sie haben bereits in jungen Jahren in einer Band musiziert oder in Chören gesungen. Alle haben seit ihrer Kindheit Instrumental- und/oder Gesangsunterricht erhalten. In nahezu allen Gesprächen, jedoch in sehr unterschiedlicher Form, findet eine kritische Auseinandersetzung mit dem kultur- und bildungspolitischen Vorgehen in der DDR statt. Es wird von politischer Einflussnahme, vor allem durch Reglementierung, gesprochen, die nicht selten als Druck empfunden wurde und der man sich subversiv entgegenstellen

²⁹ Erhebungsphase 3 Archivmaterial: DR1 19531 (Juni 1959 bis Juli 1961) »Erfahrungsaustausch zum Stand der Entwicklung kultureller Zentren (1960); Aktenführende Stelle: Abt. Örtl. Organe, Inspektion u. Grundsatzfragen der kulturellen Massenarbeit«; Quelle: Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde.

³⁰ Die Begriffe Klubhaus und Kulturhaus werden synonym verwendet. Größere Einrichtungen finden auch Bezeichnung als Kulturpalast. Vgl. Bühl, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, S. 395 f.

³¹ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 18.

wollte. Ein Bild, das in diesem Zusammenhang häufig Verwendung findet, ist die Nische, die es zu finden galt, die es durchaus gab und die nicht selten mit Freude bedient wurde. Besonders wichtig war diese Nische für das aktive Musizieren. Beispielhaft dafür ist das nachstehende Zitat von Anton Legler, als studierter Pianist an der Universität tätig und an Konzerten in Betrieben und Kulturhäusern beteiligt:

»Dann sagten die: »Da müsst ihr aber wenigstens noch von Günter Kochan was rein nehmen.« [...] Das war damals schon ein guter Komponist, aber so ein bisschen staatsnah. »Und dann könnt ihr auch so was mit machen, damit es eine Mischung ist.« Also man musste immer so ein bisschen lavieren zwischen den Fronten. Man konnte zum Beispiel bestimmte Komponisten spielen, wenn in dem gleichen Konzert noch ein anderer mit drin war. [I.: Zum Ausgleich?] So ein gewisser Ausgleich. Und das war auch so ein Stachel, so etwas zu machen. Erst diesen Ernst Hermann Meyer, kennst du bestimmt auch nicht mehr, das war damals auch so ein Staatskomponist. Und dann spielte man irgendein Stück von dem und dann kam hinterher so ein ganz schräges Ding. Das war unser Spaß an der Sache.«³²

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass die staatliche Kontrolle einen unmittelbaren Einfluss auf die musikalische Praxis hatte. Auch andere Beispiele zeigen, dass den Musikern die Grenzen häufig bekannt waren. Es entwickelte sich zu einem Spiel, diese Grenzen zu umgehen. Nicht jeder fand Spaß an diesem Spiel und Grenzziehungen wurden als Einengung, Druck und Last empfunden oder hatten nachhaltige Folgen für die eigene Biographie. Es wurde versucht, die eigenen musikalischen Ambitionen und Vorlieben umzusetzen und den Widerstand, dem man dabei ausgesetzt war, zu umgehen. Die neue symbolische Ordnung, die versucht wurde seitens des Staates zu installieren, wurde von den »Intellektuellen« nicht kampflos hingenommen. Als Absicht der politischen Einflussnahme war die Förderung der Arbeiter transparent:

»Ja, es wurde sich ständig darum bemüht, dass die Arbeiterkinder das Studium bekommen und dass die Arbeiterkinder zum Abitur gelassen werden. Ich kann mich erinnern, [...] da wurde ein Londoner Ensemble eingeladen [...] damit Händel-Opern aufgeführt werden. Das wurde aber nicht in Halle in der Innenstadt aufgeführt, sondern in Leuna, im Kulturhaus Leuna, damit die Arbeiter dahingehen. Aber der Effekt war, dass dann die Intellektuellen aus Halle alle dort waren. Die sind mit Sonderbussen dort rausgefahren. Ich habe dort keinen Arbeiter oder Kumpel gesehen. Aber man hat sich ständig bemüht irgendwie, dass die Arbeiter in die Händel-Opern gehen oder dass sie Musikschulen besuchen oder Abitur machen.«³³

Den Beobachtungen von Frau Dr. Heise, studierte Musikwissenschaftlerin und Kustodin, folgend, lief die Förderung der Arbeiter ins Leere, da sie an den für die angebotenen Veranstaltungen der Hochkultur, in ihren gewohnten Räumlichkeiten, nicht teilnahmen. Hingegen sind es erneut die »Intellektuellen«, die den Umweg hinsichtlich der musikalischen Praxis in Kauf nehmen.

In den Erzählungen der Interviewpartner/-innen findet die Einteilung in Intelligenz und Arbeiter, Profis und Volkskünstler Verwendung und inhaltliche Entsprechung, was den Erfolg der Konstruktionsarbeit seitens der Politik bestätigt. Die Selbstverortung der Personen der zweiten Gruppe erfolgt über diese Konzeptionen ebenso, wie die Einordnung der Personen aus der dritten Gruppe:

»Ja, auf jeden Fall, da gab es, wenn die Profis auftraten, sicher das Gefühl im Publikum, etwas Elitärem ausgesetzt zu sein. Also ich meine, eine Beethoven-Sinfonie in einem Kulturhaus vor Arbeitern zu spielen, ich weiß nicht. Die armen Menschen haben mir dann, ehrlich gesagt, leid getan. Weil die ja mit so was nicht groß geworden sind, das quasi »übergestülpt« bekamen. Obwohl ich mir dann sage, das war zwar eine gute Idee, aber die ging doch letztendlich nicht auf. [...] Es stand immer so ein Zwang dahinter. Das ist was uns ja immer so aufgeregt hat, dieser Zwang, der da immer da dahinterstand.«³⁴

³² Anton Legler, Erhebungsphase 1 Interviews\Interview_II_7.9.2012 (1)_EPh1_ps (anonymisiert).

³³ Birgit Heise, Erhebungsphase 1 Interviews\Interview_I_22.8.2012_EPh1.

³⁴ Silka Gosch, Erhebungsphase 2 Interviews\Interview_V_19.3.2013_EPh2.

Frau Gosch, Musikwissenschaftlerin, kritisiert zum einen die Zusammenführung der Hochkultur mit den Arbeitern, die sie als nicht stimmig empfindet. Zum anderen beschreibt sie den permanent empfundenen Zwang als unangenehm und störend. Es wird den Arbeitern gegenüber Mitleid empfunden, da sie diesem Zwang ebenfalls ausgesetzt waren. In diesem Beispiel ist es, wie bei Frau Dr. Heise, die Rezipiententätigkeit, die als reglementiert beschrieben wird. Jedoch kritisiert Frau Gosch weniger den Einfluss, der auf ihre musikalische Praxis ausgeübt wird. Vielmehr schildert sie den Zwang, der auf die Arbeiter wirkte. Wie haben die Arbeiter ihrerseits die politische Einflussnahme wahrgenommen, die eigentlich ihre Begünstigung im Blick hatte?

4.5 »Die Volkskünstler«

Die Gruppe (3) »Volkskünstler« repräsentiert die Sicht der Arbeiter. Sie geben mehrheitlich an, dass der Kontakt zur Musik über das Elternhaus hergestellt wurde. Die musikalische Bildung beginnt bei den meisten jedoch erst mit der Ausbildung und die musikalische Praxis ist an die staatlich organisierte kulturelle Infrastruktur gekoppelt. Musiziert wird in musikalischen Ensembles der Kulturhäuser, Werkskapellen oder es wird in Chören gesungen. Sie selber bezeichnen sich als Volkskünstler und sprechen von den Berufskünstlern als Profis, mit denen sie die Umsetzung der musikalischen Bildung und verschiedene »Großprojekte« verbindet. Auch wenn sie ebenfalls von politischer Einflussnahme betroffen waren, findet keine kritische Auseinandersetzung mit dem politischen Vorgehen statt. Frau Schlüter, Tanzpädagogin an einem großen Kulturhaus, schwärmt von den Bedingungen, unter denen sie zu DDR-Zeiten im kulturellen Bereich arbeiten konnte:

»Also natürlich gab es Zeiten, wo das Orchester nicht spielen durfte: *Wo die Nordseewellen rauschen im Wind* oder wie das geht, >da da didadidadi dada dam< das musste damals umgeschrieben werden auf Ostseewellen. Also so etwas gab es schon. Wir haben auch viel Folklore gemacht, wir sollten nicht die Schwarzwald-Folklore machen oder so. Das war schon nicht drin, also ich weiß nicht, was passiert wäre wenn, aber es war einfach nicht erwünscht und wir haben es einfach auch nicht gemacht. Es war kein Thema. Ansonsten sag ich mal, haben wir, die ändern sicher auch in den großen Häusern, das Paradies auf Erden gehabt, als Kulturschaffende. Wir hatten räumlich keine Probleme, wir hatten finanziell keine Probleme für die Gruppen.«³⁵

Es wird ersichtlich, dass auch Frau Schlüter die politische Einflussnahme zu spüren bekam und ihre musikalische Praxis unmittelbar beeinflusst wurde. Jedoch regten diese Einschränkungen bei ihr kein subversives Verhalten an. Die Vorgaben wurden nicht hinterfragt und vor allem nicht als Einengung empfunden. Zudem überwiegen für sie die Vorteile, die in der logistischen und ökonomischen Absicherung lagen.

Die musikalische Praxis unterscheidet sich im Vergleich zur Gruppe (2) auch hinsichtlich der musikalischen Präferenzen. Dass diese eng mit der (Selbst-)Verortung im sozialen Raum verbunden ist, zeigt die Auseinandersetzung zum Thema moderne Musik von Andreas Müller, Chorleiter und Musiklehrer im ländlichen Raum:

»Mit moderner Musik, mit DDR-Musik, hat man sich auch nicht so sehr auseinander gesetzt. Du hattest im Lehrplan manche Sachen, aber das waren auch Sachen, wo du gedacht hast: »Wie soll man das verstehen, was meinen die eigentlich damit?« Da hatte man eher das Gefühl, dass die wahren Künstler, also wir sind ja nun mehr oder weniger Volkskünstler gewesen – wollen wir uns mal so bezeichnen, aber das die wahre Kunst sich eigentlich von dem, was das Publikum ist oder was die Menschen sind, eigentlich entfernt. Denn das, was die machen, war eigentlich ohne Übersetzung, ohne dass dir das jemand erklärt hat, war das nicht rezipierbar. Für mich würde ich das so festhalten wollen, aber das betrifft ja nicht bloß die DDR-Kunst, sondern das haben wir ja dann später in Potsdam auch eigentlich gehabt. Wenn wir dann von anderen aktuellen Musikern des 20. Jahrhunderts gesprochen haben, dann war das ja eigentlich überall so. [...] Schön klang das nicht unbedingt

³⁵ Maria Schlüter, Erhebungsphase 2 Interviews\Interview_VI_4.4.2013_EPh2_ps (anonymisiert).

immer, du musstest also irgendwie einen Zugang für dich finden. Da hat man dann zu wenig Umgang damit gehabt.«³⁶

Während in der Gruppe (2) die Affinität zu moderner Musik ausgesprochen wird, steht Herr Müller diesen Werken eher mit Unverständnis gegenüber. Die Abneigung wird sowohl für die Verständnisebene als auch hinsichtlich der ästhetischen Wahrnehmung formuliert. Seine Auseinandersetzung beinhaltet zudem eine relationale Verortung im künstlerischen Feld, indem zwischen ihm als Volkskünstler sowie Vertreter des Publikums und den »wahren Künstlern«, die »wahre Kunst« hervorbringen, eine Kluft besteht.

Armin Walter erlebte den Aufbau der kulturellen Infrastruktur nach dem Krieg von Beginn an. Der Aufbau des Kulturhauses, an dem er beteiligt war und als Laienmusiker wirkte, steht im Zentrum seiner Ausführungen. Er hat in verschiedenen Musikgruppen aktiv mitgewirkt, war in einem großen Kombinat als Lehrmeister tätig, hat 1973 eine dreijährige Umschulung zum künstlerischen Leiter absolviert und war seitdem für das künstlerische Laienschaffen in dem ansässigen Kulturpalast zuständig.

»Es gab ein Orchester in der Region, das ist jetzt das [Stadt]-Sinfonie-Orchester, das war damals in den Anfängen. Und da waren Lehrer, die habe ich geangelt – quasi für die ganze Jugendentwicklung. Ich habe ja, das habe ich jetzt vergessen, ein Pionier- und Jugendblasorchester mit immerhin 30 Kindern und Jugendlichen aufgebaut. Und da waren die Lehrer die Profis, die haben die Anleitung übernommen damals. Das wurde auch tüchtig vom Kombinat finanziell unterstützt, muss man sagen.«³⁷

Für ihn war die Arbeit in dem Kulturhaus eine Art Selbstverwirklichung. Nicht ohne Stolz berichtet er von Wettbewerben, an denen er mit verschiedenen Gruppen teilnahm, von namhaften Hochschulabsolventen und Dirigenten, die er für sein Kulturhaus gewinnen konnte und mit denen er zusammengearbeitet hat. Die Wettbewerbe, die vor allem für die Volkskünstler ausgerichtet wurden, finden auch in den anderen Interviews der Gruppe (3) Erwähnung. Hierbei wird deutlich, dass die Feiertage, Auszeichnungen und Wettbewerbe eine wichtige Instanz für die Volkskünstler darstellten und sogar als Strukturgeber für das Jahr fungierten. Dass ihr musikalisches Engagement durch Politik, Betriebe und Gewerkschaften forciert und gefördert wurde, ist für die Kulturschaffenden nicht unwichtig. Von großen Konzerten, die durch professionelle Orchester in dem Kulturpalast aufgeführt wurden, berichtet Herr Walter ebenfalls und dass Arbeiter, Bewohner des Ortes und des Umlandes diese sehr rege und gerne besuchten.

5. Schlussbetrachtung: Wer hat das symbolische Kapital?

Aus den Darstellungen der verschiedenen Positionen im kulturellen Feld der DDR geht hervor, dass die Intellektuellen ihre privilegierte Stellung einbüßten. Sie konnten nicht selbstverständlich ihren geplanten Ausbildungsweg gehen, ihren musikalischen Präferenzen folgen oder die kulturelle Infrastruktur in »gewohnter« Weise nutzen. In diesem Zusammenhang wird die Umgestaltung des kulturellen Feldes zu DDR-Zeiten sichtbar. Politisch war dieser Bruch gewollt, wie die Inhalte des Archivmaterials zeigen. Kulturschaffende im Volkskunstsektor, der politisch gefördert wurde, scheinen hingegen von dem Umbruch profitiert zu haben. In den zugrunde liegenden Interviews sind es jene, die sich mit Freude (und Wehmut) an die damaligen Bedingungen erinnern. Die heutigen Zustände werden von ihnen hingegen häufiger kritisiert, da sie die Arbeit von Freizeit und Kultur entkoppeln und ein kulturelles Leben für sie erschweren. Alle interviewten Volkskünstler sind auch heute noch aktive Musiker und profitieren dabei noch immer von den Strukturen der damaligen Umgestaltung.

³⁶ Andreas Müller, Erhebungsphase 2 Interviews\Interview_VII_13.4.2013_EPh2.

³⁷ Armin Walter, Erhebungsphase 2 Interviews\Interview_IX_16.4.2013(2)_EPh2_ps (anonymisiert).

Nach Bourdieu ist es das symbolische Kapital, das Akteuren im sozialen Raum bzw. dem jeweiligen Feld Anerkennung sichert. Jene Personen bzw. Gruppen, die im Besitz des symbolischen Kapitals sind, verfügen über eine gehobene Position im sozialen Feld/Raum, die mit einem Herrschaftsanspruch verknüpft ist. Auf den ersten Blick kann von einer Anerkennung der Volkskunst zu DDR-Zeiten gesprochen werden. Anhand der Gespräche wird deutlich, dass die Arbeiter sich in ihrer musikalischen Praxis anerkannt, die Intellektuellen sich hingegen in ihrer musikalischen Praxis eingeengt gefühlt haben. Kann aber von einer symbolischen Herrschaft der »Volkskünstler«, nach dem Verständnis Bourdieus, im kulturellen Feld der DDR gesprochen werden? Ein zweiter Blick zeigt, dass es sich nicht um eine Umgestaltung der Herrschaftsordnung (im Bourdieuschen Sinne) gehandelt hat. In der Umsetzung erfolgte die angestrebte Annäherung nicht nur durch Austausch und Bildungskonzepte, sondern auch durch Verbote und Zwänge. Nicht zuletzt die Einengung, die in erster Linie von den Intellektuellen erfahren und beklagt wurde, hat bei vielen zu einer Abneigung gegen die Idee geführt. In ihren Berichten wird häufig von subversivem Verhalten gesprochen. Diese Kämpfe, die den Versuch der Neudefinition der symbolischen Ordnung immer wieder in Frage stellten, erschwerten die nachhaltige Etablierung. Die symbolischen Kämpfe im kulturellen Feld sind im Umgehen der politischen Vorgaben ebenso zu finden, wie in der Suche nach der »Nische«, in den verschlüsselten Texten oder in den Sonderbussen zu den Konzerten in den Kulturhäusern. Der Widerstand seitens der Intellektuellen richtete sich jedoch nicht nur gegen die Umgestaltungsversuche des Staates, die für sie Einengung und Reglementierung bedeuteten, sondern ebenfalls gegen die Vorzüge der Arbeiter, ihre musikalische Praxis und Ambitionen.

Auch die kulturellen Güter, musikalischen Artefakte und Produkte der Volkskünstler sind in ihrer Wertigkeit nicht gestiegen. Während die Volkskünstler die Liebe zu ihren musikalischen Genres darlegen, stehen die Intellektuellen dieser Musik eher mit Ablehnung gegenüber.³⁸ Daraus resultiert ein gegenseitiges Unverständnis, das auf soziale Unterschiede verweist, die sich auch in der Selbstwahrnehmung der Personen widerspiegeln.

Die Erwartungen, die seitens der DDR-Kulturpolitik an die Musik gestellt wurden, waren sehr hoch. Zu Gunsten des Volkskunstsektors, der eine gezielte Förderung erfuhr und sowohl der Bevölkerung in den ländlichen Regionen als auch den Werktätigen kulturelle Partizipation an einem breiten Angebot ermöglichte, fand eine Entkoppelung der Musik als Kunstform statt. Der Widerstandsgedanke der DDR wurde somit unmittelbar an die musikalische Praxis und die Vorstellung von Musik gebunden. Die Trennung zwischen Laien und Profis blieb jedoch bestehen und die Volkskünstler in ihrem separierten Sektor haften.

³⁸ Beispielsweise die Ausschnitte aus den Interviews mit Herrn Köhler bzw. Frau Gosch zeigen so eine entgegengesetzte Wahrnehmung: Herr Köhler (Schweißer): »Wir haben schon schöne Musik gemacht. 20 Jahre lang Karnevalsmusik und alles mehr oder weniger selber getextet. Wir haben auch Schunkellieder umgetextet.« [Richard Köhler, Erhebungsphase 2 Interviews/Interview_VIII_16.4.2013(1)_EPh2_ps (anonymisiert)] Frau Gosch (als Musikwissenschaftlerin arbeitete sie – nicht ganz freiwillig – nach ihrem Hochschulabschluss für drei Jahre im Bezirkskabinett für Kulturarbeit und betreute in dieser Zeit vor allem die Laienkunst): »Also Volkskunst in jeder Breite. Es gab auch Karnevalsclubs, die wir betreuten. Ich sag jetzt mal, das war das »aller Schärfste«, was man sich vorstellen kann, was das (niedrige) Niveau betraf.« [Silka Gosch, Erhebungsphase 2 Interviews/Interview_V_19.3.2013_EPh2].