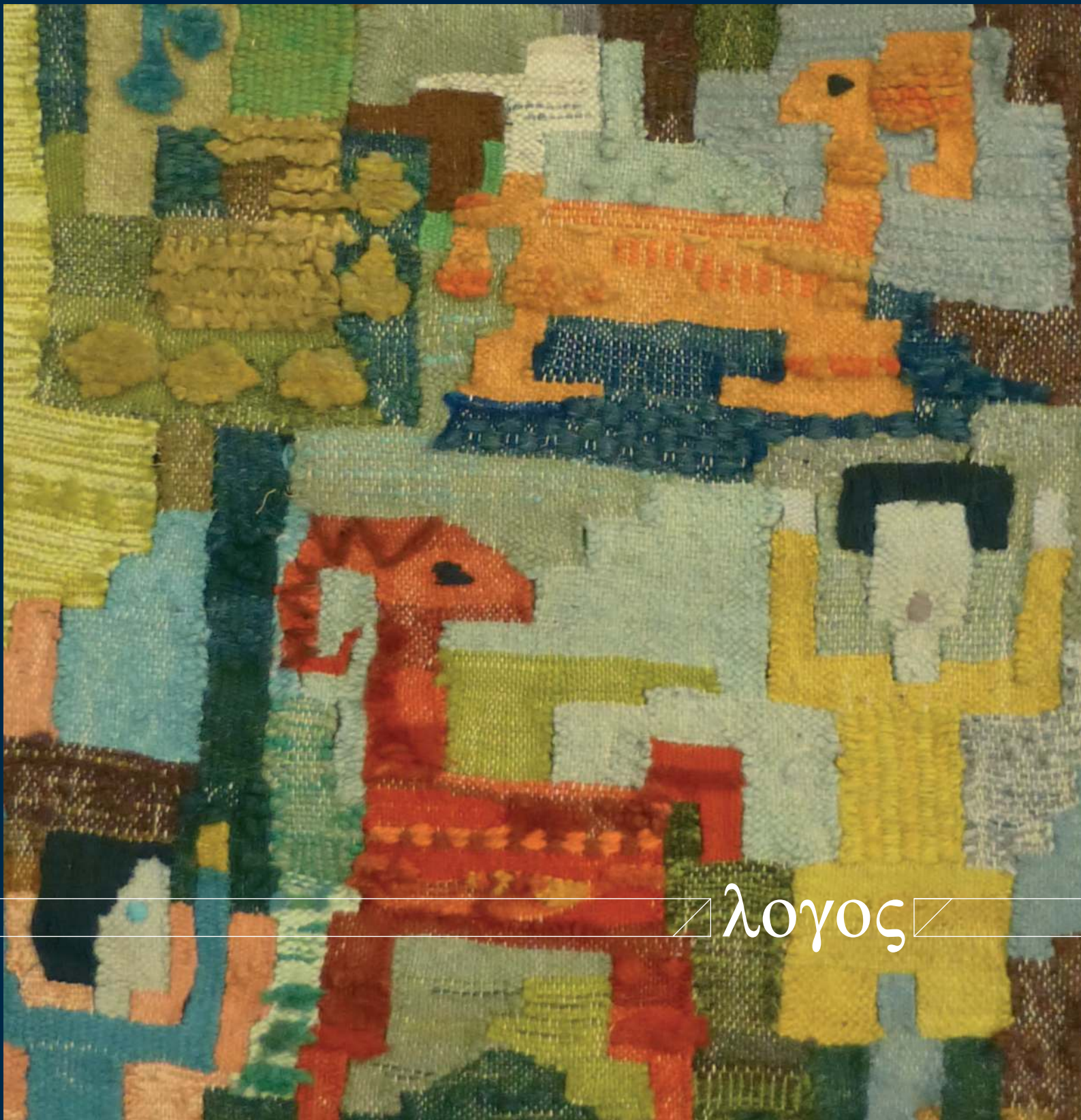


Sarah Wassermann

Textilzirkel in der DDR



λoγoς

Textilzirkel in der DDR

Textilzirkel in der DDR

Sarah Wassermann

Logos Verlag Berlin



Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
im Fachbereich Kultur- und Sozialwissenschaften, Fach Textiles Gestalten
der Universität Osnabrück

Die Arbeit wurde eingereicht unter dem Titel:

„Wir machen weiter!“ Textiles Laienschaffen in der DDR & Entwicklungen nach der
Wiedervereinigung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Fachverbandes ...textil..e.V.

Umschlagabbildung: „Kinder und Tiere“, Gudrun Langheinrich – Zirkel Herbert Enke, 1971,
Gobelin, AdK, ZfK 5230



© Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2021

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-8325-5376-0

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Gebäude 10
D-12681 Berlin

Tel.: +49 (0)30 / 42 85 10 90

Fax: +49 (0)30 / 42 85 10 92

<http://www.logos-verlag.de>

Inhalt

7	Forschungsstand & Methodik
7	Einleitung
9	Fragestellung
12	Forschungsstand, Literatur
17	Methodisches Vorgehen
18	<i>Analyse von Archiv- & Museumsbeständen</i>
20	<i>Interviews: Vorgehen & Methodische Reflexion</i>
29	<i>Historische Schrift- & Bildquellen</i>
31	Textilzirkel im kulturpolitischen Kontext
31	Organisationsstruktur & wichtige Begriffe
39	Kulturpolitischer Kontext
39	<i>Kulturarbeit als Erziehungsmaßnahme</i>
43	<i>Bedeutung & Verständnis von Volkskunst & Folklore in der DDR</i>
51	ZeitzeugInnen & ihre Lebenswege im Generationenvergleich
51	Kurzporträts
66	Prägung in Kindheit & Jugend – Berufswunsch & Berufsweg
71	Das Generationenkonzept

83	Entwicklung der künstlerischen Textilgestaltung
83	Die Anfänge in den 1950er & 60er Jahren
83	<i>Aufbau von Textilizirkeln ab 1954</i>
83	– Gezielter Aufbau –
91	– Einbinden von Frauen in die Kulturarbeit –
95	– Die Aufbaugeneration in der künstlerischen Textilgestaltung –
100	Ausbau & steigender Anspruch in den 1960ern
100	<i>Von nacharbeitender Handarbeit zu eigenschöpferischer Arbeit</i>
104	<i>Hinwendung zu bildlichen Darstellungen & Gemeinschaftsarbeiten</i>
123	<i>Die Spezialschule für Textilgestaltung</i>
129	Entwicklung in den 1970er & 80er Jahren
129	<i>Ausdifferenzierung & Neuausrichtung im Generationenumbruch</i>
137	<i>Inhaltliche & stilistische Ausdifferenzierung: Folklore versus Experiment</i>
138	– Folklorerezeption & Zusammenarbeit mit Museen –
154	– Experimentelle Textilgestaltung & Einfluss der professionellen Kunst –
187	<i>Individualisierung, Gemeinschaftsarbeiten & finanzielle Anreize</i>
196	<i>Die Integrierte & Distanzierte Generation in der Textilgestaltung</i>
205	<i>Zirkeltätigkeit als Emanzipation?</i>
208	<i>Neuer Lehrplan in der Spezialschule</i>
216	Spannungsfeld von persönlichen & staatlichen Interessen
216	<i>Gruppendynamik & Kontrollmechanismen im Zirkel</i>
222	<i>Fordern & Fördern – zwischen Spaß & Leistungsdruck</i>
231	<i>Bedeutung der kreativen Arbeit & Motivationen zur Teilnahme</i>
243	<i>Textilizirkel als kulturelle Nische</i>

248	Entwicklungen nach 1990
248	<i>Abbau der Kulturlandschaft & Erinnern an die Textilzirkel</i>
257	<i>Wie ging es weiter? Textilgruppen nach 1990</i>
270	<i>Brüche & Kontinuitäten</i>
275	<i>Entwicklungen im Generationenvergleich</i>
285	Zusammenfassung & Diskussion
295	Danksagung
297	Anhang
297	Abkürzungsverzeichnis
298	Literatur- & Quellenverzeichnis
328	Abbildungsnachweis

Forschungsstand & Methodik

Einleitung

„In dicken Büchern ist der Werdegang des Zirkels aufgeschrieben. Vielleicht bilden sie einmal die Grundlage für eine Geschichte der Volkskunstzirkel.“¹

Diese Hoffnung äußerte 1979 der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam anlässlich der Feier zum 25-jährigen Zirkeljubiläum. Und tatsächlich gelangte die zwanzigbändige Zirkeldokumentation nach der Wiedervereinigung in das heutige Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin (MEK), um dort für die Nachwelt aufbewahrt zu werden. 35 Jahre nach diesem Zirkelgeburtstag feierte die Gruppe erneut ein Jubiläum, nun als Landesgruppe des Fachverbandes ...textil.e.V. Zu diesem Anlass präsentierte das MEK von Oktober 2014 bis März 2015 die Ausstellung „Textile Vielfalt. Objekte aus 60 Jahren künstlerischer Textilgestaltung in Potsdam“.² Gezeigt wurden nicht nur aktuelle Arbeiten der Gruppe, sondern auch Werke aus der Zeit ihrer Tätigkeit im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam von 1954 bis 1990. Solche Textilzirkel³ wurden als Teil des so genannten künstlerischen Volksschaffens⁴ in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) staatlich gefördert und kulturpolitisch gefordert. Interessierte Laien hatten die Möglichkeit, in ihrer Freizeit textilkünstlerisch aktiv zu werden und sich weiterzubilden. Mit der Wiedervereinigung der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der DDR entfiel die finanzielle, ideelle sowie räumliche Förderung dieser Tätigkeiten, was das Ende der Gruppen in ihrer ursprünglichen Form bedeutete.

¹ Schreiben vom 26.10.79 anlässlich des 25-jährigen Zirkeljubiläums, unterzeichnet von den Zirkelmitgliedern. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1979, Teil 2), Museum Europäischer Kulturen (MEK), I (65 B) 1114/1990,16.

² Anlässlich der Ausstellung erschien der Katalog „Textile Vielfalt“. Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen. Husum 2014.

³ Hier sei darauf verwiesen, dass im Folgenden wenn von Textilzirkeln die Rede ist, Modegruppen stets mitgedacht sind, da diese kaum voneinander zu trennen sind. Siehe Erläuterungen hierzu im Kapitel „Analyse von Archiv- und Museumsbeständen“.

⁴ Im Folgenden wird aus Lesbarkeitsgründen auf die Anführungszeichen bei den Begriffen „künstlerisches“ bzw. „bildnerisches Volksschaffen“ verzichtet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass diese Begriffe DDR-spezifisch sind. Ebenso muss die Verwendung der Wörter „Volk“ und „Volkskunst“ stets kritisch distanziert betrachtet werden. Diese kritische Distanz kann im Folgenden vorausgesetzt werden, weshalb ebenfalls aus Lesbarkeitsgründen auf die Anführungszeichen zur Hervorhebung verzichtet wird. Nähere Erläuterungen zum Begriff Volkskunst siehe Kapitel „Bedeutung und Verständnis von Volkskunst und Folklore in der DDR“.

Das Wissen über diese Art des textilen Laienschaffens⁵ ist, neben den in Archiven und Museen befindlichen historischen Quellen und Textilobjekten, insbesondere an die noch lebenden ZeitzeugInnen geknüpft. Zwei Personen, welche wesentlich am Auf- und Ausbau der Textilzirkel beteiligt waren, Ingeborg Bohne-Fiegert und Helga Graupner, sind jedoch bereits verstorben.⁶ Dies verweist auf die Dringlichkeit der Auseinandersetzung mit den ZeitzeugInnen. Denn knapp dreißig Jahre nach der Wiedervereinigung ist jenes zeitspezifische Phänomen vor allem den Menschen in Westdeutschland und den jüngeren Generationen kaum noch bekannt. Die Erkenntnisse, dass es wenig Forschungsliteratur über das textile Laienschaffen in der DDR gibt, die musealen Sammlungen hierzu bisher sporadisch aufgearbeitet und eine Vielzahl der ZeitzeugInnen bereits im fortgeschrittenen Alter sind, waren wesentliche Motivationen für die vorliegende Arbeit. Ein Gutachten des Kunstarchivs Beeskow, welches eine Vielzahl an Arbeiten aus künstlerischen Laienzirkeln der DDR besitzt, verweist ebenfalls auf das Forschungsdesiderat in diesem Bereich:

„Es wäre verdienstvoll, dieses Programm zur Selbstbetätigung im historischen und internationalen Kontext von Bildungs- und Kulturarbeit als einen eigenen Forschungsgegenstand zu betrachten. Viele Lehrer und Schüler könnten noch befragt werden.“⁷

Der ehemalige Potsdamer Zirkel und deren Ausstellung im MEK zeigen, dass sich bei genauerer Betrachtung Verbindungslinien der ehemaligen Textilgruppen bis in die heutige Zeit finden lassen. „Wir machen weiter!“ entschloss sich die Gruppe damals.⁸ So blieben einige der ehemaligen Zirkelmitglieder nach 1990 im textilen oder künstlerischen Bereich aktiv und organisierten sich neu – als Interessengruppe, im kunstpädagogischen Bereich bzw. als einzeln tätige Laien oder Profis. Viele von ihnen stehen heute noch für Gespräche zur Verfügung und können Aufschluss über die Motivationen, die damaligen Aktivitäten, die entstandenen Arbeiten und die

⁵ Der Begriff des textilen Laienschaffens klingt im heutigen Sprachgebrauch antiquiert, ist in dieser Arbeit jedoch bewusst gewählt um auf das historische Phänomen der künstlerischen Textilgestaltung in der DDR auf laienkünstlerischer Ebene, als Teil des künstlerischen Volksschaffens zu verweisen und diese begrifflich abzugrenzen. Auch wenn von der künstlerischen Textilgestaltung in der DDR die Rede ist, bezieht sich dieser Begriff, sofern nicht anders ausgeführt, hier auf den laienkünstlerischen Bereich.

⁶ Weitere Informationen zu den Personen siehe Kapitel „Gezielter Aufbau“.

⁷ Ebert, Penndorf & Flügge: Gutachten zum Bestand des Kunstarchivs Beeskow. Berlin & Altenburg 2014, S. 42ff. In: Webseite des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur – Land Brandenburg,

http://www.mwfk.brandenburg.de/media_fast/4055/Gutachten_Beeskow_Endfassung_vom_31%2007%202014.pdf (zuletzt abgerufen am 15.08.2018).

⁸ Interview Lademann, Absatz 310.

Entwicklungen bis in die heutige Zeit geben. Dieses Anliegen verfolgt die vorliegende Forschungsarbeit. Sie soll einen umfassenden Blick in eine DDR-spezifische Form des textilen Laienschaffens geben und dessen Vielschichtigkeit beleuchten.

Dabei handelt es sich um eine kulturwissenschaftliche Aufarbeitung der Textilzirkel, welche die AkteurInnen, ihre Arbeitsweisen und entstandenen Werke in den Fokus rückt. Bei der Arbeit erwies sich ein enger Kontakt zwischen dem MEK (als kulturanthropologisches Museum, das aus der „Volkskunde“ kommt) und dem Fachgebiet Textiles Gestalten der Universität Osnabrück (als Studienfach für LehrerInnen) als ideal. Denn mit dem Thema waren beide Fachrichtungen eng verbunden: Einerseits können die Textilzirkel und die Ausbildung der ZirkelleiterInnen im Kontext der textilpädagogischen Vermittlungsarbeit im Rahmen der Freizeitgestaltung betrachtet werden. Andererseits waren die Textilzirkel Gegenstand des Diskurses um die Ausrichtung des künstlerischen Volksschaffens in der DDR und standen in engem Zusammenhang mit dem Fach Volkskunde. Die Anbindung des ehemaligen Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam an den Fachverband ...textil..e.V. (als Verband für HochschullehrerInnen und Studierende des textilen Fachbereichs) nach der Wiedervereinigung und die enge Kooperation dieser Gruppe mit dem MEK schließt den Kreis zwischen Universität und Museum.

Fragestellung

Im Fokus der Arbeit steht die Frage nach der Zirkelpraxis, der Entwicklung des textilen Laienschaffens im Laufe der Zeit und der Bedeutung der Gruppen für die AkteurInnen: Wie haben die Textilzirkel in der DDR agiert und funktioniert? Welche Werke sind entstanden und wie sind diese stilistisch einzuordnen? Welche Bedeutung haben bzw. hatten die Textilzirkel für die ZeitzeugInnen? Das Wort Bedeutung verweist dabei auf die Deutung als „Prozess des Erkennens oder Konstruierens“.⁹ Dieser Prozess der Sinnkonstruktion bzw. -interpretation ist immer ein subjektiver. Er steht in Abhängigkeit zur eigenen Erfahrungswelt und Biografie und somit auch zur Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation. Die Frage nach der Bedeu-

⁹ Laplanche, Jean & Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse Band 1. Frankfurt am Main 1973, S. 117f.

tung der Textilzirkel für die AkteurInnen steht somit in engem Zusammenhang mit ihrem persönlichen Lebenslauf. Das Wort „Bedeutung“ kann hierbei auch als Synonym für „Wichtigkeit“ oder „Wert“ betrachtet werden: Welchen Wert messen die Befragten der Zirkeltätigkeit innerhalb ihres eigenen Lebens bei? Gibt es hierbei Generationenunterschiede?

Parallel zur Auseinandersetzung mit der individuellen Biografie und der Bedeutung der Textilzirkel für die AkteurInnen wird ein Blick auf die Arbeitsweisen und Organisationsstruktur der Gruppen geworfen, welche in das kultur-politische System der DDR eingeordnet waren. Somit wird die Frage nach der Rolle in diesem politisch-ideologischen Kontext geklärt. Denn individuelle und kulturpolitische Sinnzuschreibungen sind in Relation zueinander zu betrachten: Worin unterscheiden oder gleichen sich staatliche und persönliche Beweggründe? Inwiefern griffen die staatlichen Intentionen auf persönlicher Ebene bzw. wurden sie von den AkteurInnen (um)gedeutet? Wie griffen Organisationsstruktur, Zirkelpraktiken und Sinnzuschreibungen ineinander? Boten sich Möglichkeiten subversiven Verhaltens innerhalb der staatlichen Strukturen?

Die Fragen nach den Bedeutungszuschreibungen, individuellen Interpretationen und Praktiken in der staatlich geförderten Zirkelpraxis geben Hinweise auf den Eigensinn¹⁰ der Zirkelmitglieder innerhalb der hierarchisch strukturierten und reglementierten Kulturarbeit. Der Historiker Thomas Lindenberger erläutert das Konzept von „Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur“ wie folgt:

„Der herrschaftlich intendierte und meist ideologisch definierte Sinn von Ordnungen, erzwungenen Verhaltensweisen und Verboten ist eine Sache. Die je eigene Bedeutung, die Individuen in ihre Beteiligungen an diesen Ordnungen und Handlungen hineinlegen, ist eine andere. Auch bei äußerlicher Übereinstimmung sind sie nicht identisch. Diese Nicht-Identität kann sehr unterschiedliche Formen und Konsequenzen haben: ‚Eigen-Sinn‘ kann in Widerstand (...) münden, ist jedoch auch in der gezielten Nutzung und damit Reproduktion herrschaftskonformer Handlungsweisen zu beobachten, indem diese

¹⁰ Eigensinn als „die Aneignung und Deutung von Herrschaftsstrukturen durch die Mehrheit der Individuen im Alltag“, wodurch diese Strukturen bestätigt oder unterwandert werden können. Vgl. Lindenberger, Thomas: „Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung“. In: Ebd. (Hg.): Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR (Zeithistorische Studien Band 12). Köln 1999, S. 13-44. Hier S. 24. Siehe auch: Lindenberger, Thomas: „Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand.“ In: Docupedia-Zeitgeschichte, 02.09.2014, http://docupedia.de/zg/lindenberger_eigensinn_v1_de_2014 (zuletzt abgerufen am 19.01.2018).

für ‚eigen-sinnige‘ Individuen einen anderen – und sei es nur zusätzlichen – ‚Sinn‘ beinhalten als den der offiziellen Ideologie.“¹¹

Wie Lindenberger hier verdeutlicht, besteht der Eigensinn in der individuellen Sinnzuschreibung bzw. Umdeutung der herrschaftlich vorgegebenen Rahmenbedingungen. Er verweist auf die Diskrepanz zwischen der offiziellen Intention und der individuellen Auslegungen und Nutzung der vorgegebenen Strukturen. Zu solch einer von oben diktierten und von unten individuell interpretierten Struktur zählten auch die Textilzirkel.

Nach Lindenberger sollte die DDR-Geschichte nicht als eine allgemeingültige Historie erzählt, sondern die Geschichte „der in der DDR lebenden Menschen“ in den Mittelpunkt gerückt werden. Diese Perspektive frage „nach dem *Sinn*, den das Leben in der DDR hatte, den Menschen ihm jeweils beimaßen und zu geben suchten.“¹² Dies ist ein wesentlicher Fokus dieser Arbeit. Im Hinblick auf die Entwicklungen der Textilgruppen und ihrer Mitglieder nach der Wiedervereinigung werden die Brüche und Kontinuitäten hinsichtlich der Sinnzuschreibungen und damit verbundener Praktiken deutlich. Dadurch lassen sich Rückschlüsse ziehen auf die Gründe für das Bestehen bzw. Auseinandergehen der Gruppen im Generationenvergleich.

Über die persönliche Ebene hinaus geben die innerhalb dieser Gruppen entstandenen Werke Aufschluss über die Zirkelpraktiken, sowie künstlerische Entwicklungen. Nach der Wiedervereinigung gingen viele Stücke verloren oder befinden sich heute in den unterschiedlichsten Museums-sammlungen, ohne dass die ProduzentInnen von deren Verbleib wissen. Die in der Arbeit angeführten Beispiele geben einen exemplarischen Überblick über diesen bisher eher sporadisch behandelten Objektbestand. Die Arbeit gibt also nicht nur Aufschluss über die Bedeutung des textilen Laienschaffens für die ehemaligen Mitglieder, sondern liefert zugleich Erkenntnisse hinsichtlich der Arbeitsweisen und des textilen Erbes der Gruppen – in materieller, künstlerischer, ideeller und institutioneller Hinsicht. Die Forschungsarbeit ist somit ein Beitrag zur kulturgeschichtlichen Erinnerung und Auseinandersetzung mit diesem Nachlass. Die Kenntnisse der ZeitzeugInnen sowie die noch verfügbaren Objekte sollen für die Nachwelt zur weiteren Erforschung festgehalten werden.

¹¹ Lindenberger 1999, Diktatur der Grenzen, S. 24.

¹² Lindenberger 1999, Diktatur der Grenzen, S. 18.

Forschungsstand, Literatur

Bisherige Forschungen haben sich mit dem künstlerischen Volksschaffen insbesondere im Kontext der Intentionen und Diskussionen auf höherer politischer Ebene befasst oder im Rahmen des Wissenschaftsdiskurses der Volkskunde. Informationen zum organisatorischen Aufbau der Kulturpolitik liefert unter anderem Miriam Normanns Analyse über die Entwicklung und Aufgaben des Zentralhauses für Laien- bzw. Volkskunst, späteres Zentralhaus für Kulturarbeit, als lenkendes Organ der Kulturförderung. Ihre Betrachtungen beziehen sich auf den Zeitraum 1952 bis 1962, also die Anfangsphase der DDR.¹³ Gerd Dietrichs 2018 veröffentlichte, dreibändige „Kulturgeschichte der DDR“ bietet eine gute Übersicht über die kulturellen und kulturpolitischen Entwicklungen sowie Institutionen in der DDR.¹⁴

Die Ausführungen von Horst Groschopp und Wolfgang Mühl-Benninghaus geben wichtige Anhaltspunkte für die individuelle Bedeutung der Zirkeltätigkeit als Teil der Freizeitgestaltung. Groschopp befasst sich insbesondere mit der Herkunft, den Ursprüngen und Aufgaben der Kulturhäuser in der DDR, welche als Veranstaltungsorte des künstlerischen Volksschaffens und der Zirkelarbeit dienten. Er geht auf die sich wandelnde Funktion und das Selbstverständnis der Kulturhäuser vom Beginn bis zum Ende der DDR ein.¹⁵ Wolfgang Mühl-Benninghaus untersucht die Unterhaltungsangebote der DDR und streift hierbei das Thema der Laienkunst. Er konzentriert sich dabei allerdings auf Beispiele aus dem Musikbereich. Interessant sind seine Ausführungen zur identitätsstiftenden Funktion der Laienkunst fernab ideologischer Aspekte.¹⁶ Eine explizite Betrachtung der Textilzirkel fehlt bei beiden Autoren jedoch.

Einen inhaltlichen Fokus auf das Laienschaffen selbst legen Cornelia Kühn, Philipp Herzog und Ute Mohrmann in ihren Forschungsarbeiten. Cornelia Kühn setzt sich insbesondere mit den wechselhaften und kontroversen

¹³ Normann, Miriam: „Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–62.“ In: Kulturation 1/2008, http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=113 (zuletzt abgerufen am 15.08.2018).

¹⁴ Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band I-III. Göttingen 2018.

¹⁵ Groschopp, Horst: „Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch. Versuch einer historischen Rekonstruktion.“ In: Ruben, Thomas & Wagner, Bernd (Hg.): Kulturhäuser in Brandenburg – Eine Bestandsaufnahme. Berlin-Brandenburg 1994, S. 97-176.

¹⁶ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte. Frankfurt am Main 2012.

kulturpolitischen Diskussionen über die Aufgaben und Zielsetzungen des künstlerischen Volksschaffens auseinander. Dabei betrachtet sie einen sehr frühen Entwicklungszeitraum von 1946 bis 1961 und verweist in ihrer Arbeit bereits auf die „divergierende Auffassung zur Funktion der Volkskunst in der Kulturarbeit der DDR“ auf kulturpolitischer Ebene und die Problematik der Durchsetzbarkeit der politischen Richtlinien auf LaienkünstlerInnenebene.¹⁷ Ihre Forschungsperspektive liegt klar auf der mittleren kulturpolitischen Ebene und nicht auf der Lebenswirklichkeit, der Zirkelpraxis und den Erfahrungen der LaienkünstlerInnen selbst. Sie verzichtet bewusst auf „Ego-Dokumente und Selbstdeutungen wie Autobiografien, Tagebücher und Briefe oder Quellenmaterialien einzelner Volkskunstgruppen und Veranstaltungsorte“ sowie auf ZeitzeugInneninterviews, welche „eher die Perspektive auf die Lebenswirklichkeit und Alltagserfahrungen der ‚Volkskünstler‘ richten würde“.¹⁸ Die vorliegende Arbeit schließt hier an, indem sie sich gezielt mit dieser Perspektive der KünstlerInnen auseinandersetzt und zudem die späteren Entwicklungen ab den 1970er Jahren sowie nach der Wiedervereinigung betrachtet. In der Arbeit sollen die ausführenden Zirkelmitglieder und -leiterInnen und ihre individuellen Erfahrungen, Erinnerungen und Beweggründe in den Fokus gerückt und diese komplementär zu den politisch-ideologischen Zuschreibungen betrachtet werden.

Ute Mohrmann befasst sich in ihrer zu DDR-Zeiten verfassten Dissertation „Engagierte Freizeitkunst: Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR“ explizit mit dem bildnerischen Laienschaffen in der DDR unter Einbezug der entstandenen Werke. Sie untersucht diese unter kunstethnologischen Gesichtspunkten, geht auf Entwicklungstendenzen der einzelnen Kunstgattungen ein und verweist auf Themenfelder und Techniken. Darüber hinaus bezieht sie persönliche Statements der KünstlerInnen ein und erörtert deren Motivationen.¹⁹ In einem weiteren Projekt sammelte sie autobiografische Aussagen der Laienschaffenden bzw. FreizeitkünstlerInnen, aus denen Rückschlüsse auf ihre individuellen Lebenswege und Motivationen zur künstlerischen Tätigkeit

¹⁷ Kühn, Cornelia: Die Kunst gehört dem Volke? Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis (Zeithorizonte: Perspektiven Europäischer Ethnologie Band 14). Münster 2015, S. 369.

¹⁸ Ebd. S. 16, Anmerkung 29.

¹⁹ Mohrmann, Ute: Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR. Berlin 1983.

gezogen werden können.²⁰ Ihre Forschungsarbeit bietet einen guten Einstieg in die Thematik, wobei in der Auseinandersetzung mit dieser wissenschaftlichen Arbeit der Entstehungskontext innerhalb der DDR berücksichtigt werden muss. So betrachtet sie die Entwicklungen wissenschaftlich und kritisch distanziert, ihre Formulierungen widerspiegeln aber die politisch-ideologischen Rahmenbedingungen.

Die Textilizirkel werden in ihren Ausführungen zudem nur als ein Beispiel unter vielen im Bereich bildnerischer und angewandter Freizeitkunst betrachtet, sodass sie nicht so sehr in die Tiefe gehen können – beispielsweise hinsichtlich Organisationsstrukturen, künstlerischen Herangehensweisen und vermittelten Inhalten. Dies sind Kenntnisse, die in der damaligen Zeit geläufig waren und den ZeitzeugInnen heute noch sind, oft jedoch nicht Personen außerhalb der DDR. Das damals begonnene Forschungsinteresse verfolgt Ute Mohrmann nach wie vor und veröffentlichte bereits eine Vielzahl an Artikeln zum bildnerischen Volksschaffen, auch nach der politischen Wende.²¹ Ihr persönlicher Fokus liegt eher auf der Malerei und Grafik. Auf die Notwendigkeit der Aufarbeitung und differenzierten Betrachtung dieser DDR-spezifischen Form „bildnerischer Kreativität von Amateuren“ verwies Mohrmann bereits in einem 2014 veröffentlichten Aufsatz.²² Die vorliegende Arbeit geht diese fehlende Aufarbeitung gezielt im Bereich des textilen Laienschaffens an. Es wird eine aktualisierte, retrospektive Betrachtung der Textilizirkel vorgenommen und eine Verbindung zur heutigen Zeit und den noch aktiven AkteurInnen geschaffen.

Philipp Herzogs Dissertationsschrift „Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland“ befasst sich mit dem Laienkunstsystem in Estland und dem subversiven Potenzial der dortigen

²⁰ Mohrmann, Ute: "Autobiographisches von Freizeitkünstlern der DDR." In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 28/1985 (neue Folge Band 13), S. 143-180. Online abrufbar über: EVIFA virtuelle Fachbibliothek Ethnologie, <http://digi.evifa.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:11-d-4206653> (zuletzt abgerufen am 19.12.2017).

²¹ U.a.: Mohrmann, Ute: „Textilgestaltung der Amateure – ein Segment des Bildnerischen Volksschaffens.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen. Husum 2014, S. 66-77. Mohrmann, Ute: „Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR“. In: Sievers, Norbert; Föhl, Patrick S. & Knoblich, Tobias J. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Bd. 15). Bielefeld 2016, S. 131-140.

²² Mohrmann 2014, Textilgestaltung der Amateure, S. 74.

Folkloreprotestbewegung, speziell der Musik- und Tanzgruppen.²³ Seine Ausführungen liefern wichtige Ansatzpunkte und mögliche Parallelen zu Aufbau und Struktur des Laienkunstsystems in der DDR sowie zur gelebten Praxis der sowjetischen Volkskunstpflege in Gegenüberstellung zu politischen Zielsetzungen. Interessant ist vor allem seine Erkenntnis, dass das Laienkunstsystem und das in der Bevölkerung vorherrschende positive Bild dessen nach der Unabhängigkeitserklärung Estlands 1990/91 weitgehend bestehen blieb, auch ohne staatliche Förderung. Dies ist relevant im Hinblick auf die Feststellung, dass in der DDR ebenfalls ehemalige Textilzirkel-Mitglieder aktiv blieben, was bisher nicht wissenschaftlich aufgearbeitet ist. Mohrmann und Herzog wählen einen ähnlichen methodischen Ansatz zu jenem in dieser Forschungsarbeit: eine Mischung aus Zeitzeugeninterviews und Quellenrecherche. Bei Mohrmann wird dies noch durch Werkanalysen ergänzt.

Weitere Publikationen zu anderen Bereichen des künstlerischen Volksschaffens sind unter anderem Wolfgang Leyns „Volkes Lied und Vater Staat“²⁴ über die Folk-Musikszene in der DDR sowie Rüdiger Bernhardt's Buch „Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg“²⁵ über die Zirkel schreibender Arbeiter. Diese geben Hinweise auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Entwicklung und individuellen Sichtweise der AkteurInnen des künstlerischen Volksschaffens in den verschiedenen Sparten.

Im Kontext der Textilzirkel als Teil des künstlerischen Volksschaffens ist zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Thema Volkskunst aus volkskundlicher Sicht notwendig. Gottfried Korff befasst sich in seinem Aufsatz „Volkskunst als ideologisches Konstrukt“ unter anderem mit der DDR als Fallbeispiel neben der Weimarer Republik und dem Nationalsozialismus.²⁶ Sönke Löden untersucht in einem Aufsatz wiederum speziell die Funktion und Bedeutung der Volkskunst in der DDR. Hierbei geht er auf dessen Verständnis in der DDR ein, welche nicht mit traditioneller Volkskunst gleichzusetzen, sondern eher als „Revitalisierung“ zu verstehen sei, die sich moder-

²³ Herzog, Philipp: Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland (Soviet and Post-Soviet Politics and Society Vol. 107). Stuttgart 2012.

²⁴ Leyn, Wolfgang: Volkes Lied und Vater Staat. Berlin 2016.

²⁵ Bernhardt, Rüdiger: Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg. Essen 2016.

²⁶ Korff, Gottfried: „Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der Volkskunst im 20. Jahrhundert.“ In: Jahrbuch für Volkskunde NF 15/1992, S. 23-50.

nen Inhalten zuwenden sollte. Interessant ist Lödens Verweis auf die individuellen Interessen der FreizeitkünstlerInnen.²⁷ Die Ausführungen von Korff und Löden dienen als Grundlage für eine Begriffsbestimmung zum Thema Volkskunst und eine Verortung der Textilzirkel im künstlerischen Volksschaffen. Weiterführende Informationen zur Volkskunde als Fachdisziplin in der DDR und dessen Verbindung zum künstlerischen Volksschaffen gibt Theresa Brinkels Forschungsarbeit über „Volkskundliche Wissensproduktion in der DDR“.²⁸

Speziell mit den Textilzirkeln haben sich neben Ute Mohrmann bisher nur wenige WissenschaftlerInnen befasst. Hier sind unter anderem die Aufsätze von Dagmar Neuland-Kitzerow und Marianne Herzog zu nennen.²⁹ Ihre Ausführungen fokussieren sich auf die Aktivitäten des ehemaligen Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam und der heutigen Landesgruppe Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen im Fachverband ...textil.e.V., was unter anderem in der regen Aktivität dieser Gruppe und dem engen Kontakt und Austausch mit ihr begründet ist. Eine umfassende, detaillierte, retrospektive Erforschung weiterer Textilzirkel und den Entwicklungen der Gruppen und KünstlerInnen nach der Wiedervereinigung steht bisher jedoch aus. Einzig Andrea Prause hat sich in ihrer Arbeit „Catwalk wider den Sozialismus“ speziell mit dem Phänomen der Modegruppen in den 1980er Jahren auseinandergesetzt. Ihre Forschung stellt damit eine gute Ergänzung zu dieser Arbeit dar, welche ganz bewusst nicht tiefergehend auf die Spezifik der Modegruppen eingeht.³⁰

Im Hinblick auf die Motivationen und das Selbstverständnis Laienschaffenden

²⁷ Löden, Sönke: „Volkskunst in der DDR. Zu Funktion und Bedeutung eines Leitbegriffs“. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen (Volkskunde in Sachsen Band 13/14). Dresden 2002, S. 325-346. Hier S. 339.

²⁸ Brinkel, Teresa: Volkskundliche Wissensproduktion in der DDR – Zur Geschichte eines Faches und seiner Abwicklung (Studien zur Kulturanthropologie, Europäischen Ethnologie). Wien 2012.

²⁹ Neuland-Kitzerow, Dagmar: „Textiles künstlerisches Amateurschaffen von den 1950er-Jahren bis heute.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 17). Husum 2014, S. 54-65; Herzog, Marianne: „Zur Geschichte des ‚Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam‘. Ein textiler Würfel als Symbol für historische Entwicklungsprozesse.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 17). Husum 2014, S. 79-93; Herzog, Marianne: „Der rote Faden im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam.“ In: Fachverband Textilunterricht e.V. (Hg.): ...textil... 4/2012, S. 1-15.

³⁰ Prause, Andrea: Catwalk wider den Sozialismus. Die alternative Modeszene der DDR in den 1980er Jahren. Berlin-Brandenburg 2018.

der ist eine Auseinandersetzung mit anderen AmateurkünstlerInnen außerhalb der DDR interessant. Einen möglichen Vergleich bietet Gerd Wübbenas empirische Studie zum bildnerischen Laienschaffen zwischen Ems und Jade.³¹ Grundlage seiner Ausführungen ist eine mehrstufige Studie, die im Zeitraum von 1983 bis 1986 durchgeführt wurde. Seine Befragung fand somit zu einer Zeit statt, als Deutschland noch geteilt war. Auch wenn die hier zugrunde liegende Befragung zu den Textilzirkeln retrospektiv stattfand, bieten sich interessante Vergleichsmöglichkeiten zwischen den Laienschaffenden in Ost- und Westdeutschland hinsichtlich Motivationen, Arbeitsweisen und künstlerischem Ansatz.

Methodisches Vorgehen

Die Forschungsarbeit basiert auf einem kulturwissenschaftlich typischen Methodenmix, ebenfalls bekannt als Methodentriangulation. Es handelt sich hierbei um eine Verknüpfung verschiedener methodischer Perspektiven (zum Beispiel staatliche versus subjektive Einstellungen, Gegenwärtiges und Historisches) und methodischer Zugänge.³² Im Wesentlichen werden vier Quellenarten als methodischer Zugang zum Forschungsfeld genutzt:

- 1) Objektanalyse der materiellen Objekte, welche in den Zirkeln entstanden und heute in privaten oder öffentlichen Sammlungen verfügbar sind.
- 2) Qualitative Interviews mit ZeitzeugInnen.
- 3) Quellenrecherche und inhaltliche Analyse historischer Quellen wie Zirkeltagebücher und die Zeitschrift „Volkskunst“ bzw. „Bildnerisches Volksschaffen“.
- 4) Wissenschaftliche Publikationen zum Forschungsgebiet.

Durch die Methoden- und Perspektivenvielfalt ergibt sich ein komplexes Bild der Textilzirkel, welche in ihrer Vielschichtigkeit erfasst werden. Die historischen Materialien stellen eine gute Ergänzung zu den retrospektiven Aussagen der ZeitzeugInnen dar, da sich ihre Angaben so kontextualisieren und vergleichen lassen. Die Kombination von Interviews, historischen Bild- und Textquellen sowie den materiellen Objekten ergibt ein umfassendes

³¹ Wübbena, Gerd: Bildnerisches Laienschaffen – eine empirische Untersuchung am Beispiel von Laienmalerinnen und Laienmalern zwischen Ems und Jade. Oldenburg 1993.

³² Vgl. Flick, Uwe: Triangulation – eine Einführung. Wiesbaden 2011.

Gesamtbild der Textilzirkel. Auch Lindenberger betont, dass die Betrachtung der Frage, wie die vom Staat aufgedrängten Herrschaftsverhältnisse individuell angeeignet wurden, eine Perspektivenvielfalt sowie eine Breite an Methoden und Perspektiven erfordere.³³

Analyse von Archiv- & Museumsbeständen

Grundlage für die Objektbetrachtungen innerhalb dieser Arbeit war die Sichtung und Aufarbeitung der Sammlungen im MEK und der Akademie der Künste (AdK) in Berlin. Im Bestand des MEK befinden sich mehr als 200 Objekte zum textilen Laienschaffen der DDR aus unterschiedlichen Städten sowie umfangreiches Dokumentationsmaterial. Das Museum für Volkskunde, die Vorgängerinstitution des heutigen MEK, hatte als zentrales volkskundliches Museum der DDR die Aufgabe, die gegenwärtigen Entwicklungen im künstlerischen Volksschaffen zu dokumentieren und zu sammeln. Dabei wurden gezielt Objekte übernommen, die einen Bezug zur damaligen Sammlung hatten und Themen sowie Motive aus der Folklore³⁴ und dem Brauchtum aufgriffen. Der MEK-Bestand war bereits in der museumsinternen Datenbank verzeichnet. Er wurde im Rahmen eines am MEK durchgeführten Forschungsprojektes in Verbindung mit dieser Doktorarbeit weitergehend erschlossen und fotografisch dokumentiert. Ein erstes Zwischenergebnis zum Bestand des MEK wurde im Rahmen des Projektes im November 2017 unter dem Titel „Modegruppen und Textilzirkel in der DDR. Die Sammlung im MEK“ veröffentlicht.³⁵ Die dort gewonnenen Erkenntnisse fließen in diese Arbeit ein. Die Sammlung umfasst modische Kleidung und Accessoires, Bildtextilien³⁶ sowie Haustextilien und Souvenirs.

Hierbei ist zu beachten, dass sowohl Modegruppen als auch Textilzirkel berücksichtigt wurden, da diese eng miteinander verbunden waren. So gab es Textilzirkel, die ebenfalls Mode entwarfen. Die reinen Modegruppen entwickelten sich erst später als eine Art Spezialisierung. Viele ZirkelleiterInnen unterwiesen sowohl Textilzirkel als auch Modegruppen und einige

³³ Lindenberger 1999, Diktatur der Grenzen.

³⁴ Zur Begriffsbestimmung siehe Abschnitt „Bedeutung & Verständnis von Volkskunst & Folklore in der DDR“.

³⁵ Wassermann, Sarah: Tradition als Inspiration: Modegruppen und Textilzirkel in der DDR. Die Sammlung im MEK (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 21). Husum 2017.

³⁶ Mit textilen Techniken und/oder Materialien hergestellte Bilder wie beispielsweise Wandbehänge in Applikationstechnik, Web-, Stick- oder Batikbilder.

Zirkelmitglieder beteiligten sich später an Modegruppen, wobei sie die im Zirkel erlernten Fertigkeiten einbrachten. Hinsichtlich der Organisation, Arbeitsweise und Motivation gab es keine großen Unterschiede zwischen Textilizirkeln und Modegruppen. Deshalb werden diese in die inhaltliche Untersuchung eingeschlossen, sollen hinsichtlich der Objektanalyse aber nicht im Fokus stehen. Denn dies würde eine gesonderte Betrachtung zum Thema Mode in der DDR erfordern und den Rahmen dieser Arbeit sprengen.³⁷

Im Archiv der AdK befindet sich der Sammlungsbestand des bildnerischen Volksschaffens aus dem damaligen Zentralhaus für Kulturarbeit. Dieser umfasst neben Grafik, Malerei und Keramik mehr als 250 Textilobjekte. Es handelt sich insbesondere um Bildtextilien in diversen Techniken (unter anderem Applikation, Gobelin, Batik, Druck etc.) aus zentralen Ausstellungen, welche im Gegensatz zu den MEK-Objekten weniger unter thematischen, sondern primär unter künstlerischen Gesichtspunkten ausgewählt wurden und die Leistungsspitze des textilen Laienschaffens repräsentieren. Der Bestand der AdK wurde von mir in Zusammenarbeit mit der ehemaligen MEK-Kuratorin Dagmar Neuland-Kitzerow gesichtet, fotografiert und in einer Excel-Liste inventarisiert, mit Angaben zu Standort, Inventarnummer, KünstlerIn bzw. Zirkel, Titel, Material und Technik sowie dem Entstehungsjahr. Diese Angaben konnten zunächst nur insoweit erfasst werden, wie sich Informationen hierzu am Objekt befanden. Die Inventarliste diente als Arbeitsgrundlage und wurde im Laufe der Forschungsarbeit ergänzt, beispielsweise durch Informationen aus Ausstellungskatalogen. Die Sammlung in der AdK fokussiert viel stärker auf die Gruppe der Bildtextilien. Sie umfasst auch größere Textilarbeiten, welche meist als Gemeinschafts- oder Kollektivarbeiten für bestimmte Anlässe oder einen institutionellen Auftraggeber entstanden. Im Bestand befinden sich dagegen nur wenige Arbeiten aus dem Bereich Haustextilien und Souvenirs (zum Beispiel bedruckte Deckchen und gewebte Glockenbänder). Modische Kleidung und Accessoires sind kein Bestandteil der Sammlung.

Somit konnte über die Sichtung dieser zwei unterschiedlich ausgerichteten Bestände eine große Bandbreite von textilen Arbeiten und Sammlungsinteressen abgedeckt werden. Darüber hinaus wurden die Sammlung im

³⁷ Einen sehr guten Überblick über die alternative Modeszene in der DDR in den 1980er Jahren bietet, wie zuvor erwähnt, Prause 2018.

Kunstarchiv Beeskow³⁸, die Sammlung im Barnim-Panorama (ehemals Agrarmuseum Wandlitz) sowie die Privatsammlungen der ZeitzeugInnen exemplarisch betrachtet. Im Rahmen dieser Arbeit wurde auf eine Sichtung und detaillierte Beschreibung weiterer Sammlungsbestände verzichtet, da die betrachteten Sammlungen bereits die Bandbreite der textilen Arbeiten aufzeigen. Es sei jedoch darauf verwiesen, dass eine Vielzahl an Museen Objekte und Dokumentationsmaterialien ehemaliger Textilzirkel aufbewahren. Zu nennen sind hier beispielsweise das Metallhandwerksmuseum Steinbach-Hallenberg, das Museum für Thüringer Volkskunde in Erfurt, das Museum für Sächsische Volkskunst Dresden, das Museum Bautzen, das Privatmuseum Anne-Rose Säuberlich in Oppach und viele weitere. Eine umfassende Aufarbeitung und Vernetzung aller Objektbestände zum textilen Laienschaffen würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten, wäre aber ein wünschenswertes Institutionen-übergreifendes Forschungsprojekt für die Zukunft – beispielsweise als Erweiterung des „Bildatlas: Kunst in der DDR“³⁹ auf der laienkünstlerischen Ebene. Künstlerische Arbeiten aus den begutachteten Beständen werden in dieser Arbeit beispielhaft angeführt.

Interviews: Vorgehen & Methodische Reflexion

Die Interviewerhebung als methodisches Vorgehen lässt sich in qualitative und quantitative Interviewformen unterscheiden. Während es bei der quantitativen Erhebung um eine größtmögliche, statistisch repräsentative Anzahl geht, steht bei qualitativen Interviews die detaillierte Analyse einzelner Fallbeispiele im Vordergrund. Es wird versucht, ein möglichst detailliertes Bild des Falls zu zeichnen. Gleichzeitig werden verschiedene Einzelfälle verglichen und auf gemeinsame und abweichende Deutungsmuster untersucht.⁴⁰ Das narrative Interview ist eine typische Form der qualitativen Interviewerhebung. Es gibt

„den Befragten lediglich einen Erzählimpuls und damit die größtmögliche Offenheit, die eigene Geschichte zu erzählen, und verläuft weitgehend monologisch. (...) Diese Form des qualitativen Interviews stellt

³⁸ Nähere Informationen hierzu siehe Ebert, Penndorf & Flügge 2014, Gutachten zum Bestand.

³⁹ Der Bildatlas DDR war ein vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Verbundprojekt, welches von Mai 2009 bis Oktober 2012 durchgeführt wurde. Die Ergebnisse werden auf der Internetseite <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de> (zuletzt abgerufen am 12.07.2018) präsentiert.

⁴⁰ Vgl. Kruse, Jan: Qualitative Interviewforschung. Weinheim 2015.

die Erzählenden und ihre subjektive Deutung bestimmter Ereignisse oder Lebenszusammenhänge in den Mittelpunkt und kann je nach Erkenntnisinteresse und Fragestellung einzelne Themen und Aspekte aus dem Leben erforschen“.⁴¹

Der Begriff der Oral History ist eine in den Geschichtswissenschaften verbreitete und für dieses Fach spezifische Bezeichnung für qualitative Interviews, bei denen es insbesondere „um eine Rekonstruktion der Alltagsgeschichte, einer ‚Geschichte von unten‘“ geht.⁴² Der Begriff kann sich dabei sowohl auf die Methode als auch auf die Fachdisziplin beziehen. Lutz Niethammer gilt als Vorreiter der Oral History in der Bundesrepublik Deutschland, welcher lebensgeschichtliche Befragungen und die Erforschung der Alltagsgeschichte der „einfachen“ Leute in den 1980er Jahren maßgeblich vorantrieb.⁴³

Interviewgrundlage der Arbeit sind neun Interviews mit zwölf Personen, die im Zeitraum von April 2016 bis April 2017 durchgeführt wurden. Hierbei konnte eine ZeitzugIn hinsichtlich ihrer Lebensgeschichte nicht eingebunden werden, da das Interview zu wenige Informationen hierzu lieferte. Bei der Auswahl der InterviewpartnerInnen wurde ein breites Feld hinsichtlich Geschlecht, Herkunft und Alter der Befragten abgesteckt. Mit den Interviews sind textile Laiengruppierungen aus sechs der insgesamt fünfzehn Bezirke der ehemaligen DDR erfasst, nämlich Berlin, Potsdam, Leipzig, Halle, Dresden (Dippoldiswalde) und Cottbus. Zudem konnte ein männliches Gruppenmitglied befragt werden, das bereits als Kind in einer Kindergruppe mitarbeitete. Trotz der regionalen Vielfalt der Interviews lag der Schwerpunkt der Arbeit auf Berlin-Brandenburg. Denn in diesem Gebiet waren zwei der HauptakteurInnen, Helga Graupner und Ingeborg Bohne-Fiegert, tätig. Durch die Wichtigkeit dieser Personen und den engen Kontakt des MEK zu ihnen sowie zu ihren ehemaligen Gruppenmitgliedern, war das verfügbare Quellenmaterial hier besonders ergiebig. Zudem fungierten die beiden Frauen und die von ihnen ausgebildeten ZirkelleiterInnen als Multi-

⁴¹ Spiritova, Marketa: „Narrative Interviews.“ In: Bischoff, Oehme-Jüngling & Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern 2012, S. 117-130. Hier S. 120f.

⁴² Ebd., S. 119.

⁴³ Hier ist unter anderem sein noch vor der Wende in der DDR durchgeführtes Oral History Projekt zu nennen. Niethammer, Lutz: Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. Berlin 1991; Reulecke, Jürgen: „Laudatio auf Lutz Niethammer.“ In: Webseite Haus der Geschichte des Ruhrgebiets, http://www.isb.ruhr-uni-bochum.de/sbr/historikerpreis/laudatio_niethammer.html.de (zuletzt abgerufen am 29.04.2019).

plikatorInnen, die ebenfalls in anderen Bezirken arbeiteten. Helga Graupner leitete neben Berlin unter anderem Gruppen in Gera und Magdeburg an.

Ausgehend von dem Objektbestand in der AdK und im MEK wurden Kontakte zu InterviewpartnerInnen recherchiert. Erfreulicherweise war eine Vielzahl von ZeitzeugInnen über Online-Recherchen auffindbar. Darüber hinaus konnte auf bestehende Verbindungen des MEK zu verschiedenen AkteurInnen zurückgegriffen werden. Diese Form der Recherche ergab vor allem Kontakte zu noch (textil)künstlerisch aktiven Personen, welche über ihre aktuellen Aktivitäten im Internet präsent waren. Somit beschränken sich die Interviews vornehmlich auf diejenigen AkteurInnen, welche immer noch auf diesem Gebiet tätig sind bzw. dies noch sehr lange waren. Nicht berücksichtigt werden können hier diejenigen Beteiligten, welche heute nicht mehr in diesem Rahmen agieren und möglicherweise die Textilzirkel bereits zu DDR-Zeiten verließen. Diese Eingrenzung ist jedoch gut mit der Forschungsfrage vereinbar. Da vor allem die (retrospektive) Bedeutung des Laienschaffens für die AkteurInnen sowie der weitere Werdegang im textilkünstlerischen Feld fokussiert werden soll, ist eine Befragung der heute noch Aktiven sinnvoll. Die Personen, welche aus einem Textilzirkel austraten oder sich gegen die Beteiligung im textilen Laienschaffen entschieden, müssten in einer separaten Untersuchung betrachtet werden. Eben diese sind aber schwer recherchierbar. Aus diesem Grund lag der Fokus auf den älteren Zirkelgenerationen, da die Zirkeljüngsten erst in den 1970er und 1980er Jahren tätig waren und die Gruppen nach der Wiedervereinigung größtenteils verließen. Dadurch war ein Zugang zu dieser Interviewgruppe erschwert.

Nach einer ersten Kontaktaufnahme mit den ZeitzeugInnen und der Schilderung des Forschungsinteresses wurde ein Interviewtermin vereinbart. Dieser fand in den meisten Fällen zu Hause bei den Befragten statt. In einem teilnarrativen Interview wurden die GesprächspartnerInnen durch eine offene Einstiegsfrage zu ihrem Lebensweg und dem Weg in den Zirkel zum freien Erzählen über den Themenbereich animiert. Aufgrund des vorab definierten, spezifischen Themenschwerpunkts auf das textile Laienschaffen in der DDR und dessen Entwicklungen nach 1990 wurde das Interview teilstrukturiert durchgeführt. Das heißt, dass den InterviewpartnerInnen der Themenschwerpunkt vorab bekannt war. Zudem wurde in Vorbereitung ein Leitfaden mit zentralen Themenfeldern und Fragestellungen entwickelt.

Er umfasste beispielsweise den beruflichen und künstlerischen Werdegang, die öffentliche Wahrnehmung und Selbsteinschätzung der Zirkel, die Motivation zur Teilnahme, die Arbeitsorganisation der Zirkel, die Frage der materiellen Bedingungen und Anregungen für die Arbeiten sowie die Entwicklungen nach der Wiedervereinigung. Der Leitfaden diente als Basis der Befragung, wurde im Laufe des Forschungsprozesses jedoch angepasst und weiterentwickelt. Beispielsweise wurde die Frage nach männlichen Mitgliedern im Zirkel später mit aufgenommen. Der Ethnologe Raymond Madden empfiehlt in seinem Buch „Being Ethnographic“ ein ähnliches Vorgehen, um ein allzu großes Abschweifen des Interviews zu verhindern:

„To keep your interview on track without enforcing too much structure, make a checklist of values that you want to qualify or topics you want to bring up with each informant so that you can steer the conversation back to these subjects.“⁴⁴

Nach Abschluss des Interviews wurde anhand der Audiodatei eine einfache Transkription angefertigt.⁴⁵ Ausgehend von den Transkripten wurden in einem ersten Schritt Kurzporträts der interviewten Personen verfasst. Die Kurzporträts fassen die Erzählung der Befragten zusammen und orientieren sich an ihren eigenen Formulierungen und Interpretationen. Die Porträts dienen als Grundlage für die spätere Analyse. Das Interviewmaterial wurde anhand der Themenfelder des Leitfadens analysiert und die Einzelfälle miteinander verglichen. Die Erkenntnisse aus den Interviews fließen im historischen Teil in die Arbeit ein. Aufgrund der Zustimmung durch die Befragten wurde in der vorliegenden Arbeit weitestgehend auf eine Anonymisierung verzichtet. Dies stellt eine Wertschätzung ihrer textilkünstlerischen Leistungen dar und ermöglicht es, einen Bezug zwischen Werken und Biografien herzustellen. Nur in zwei Fällen wurde um Anonymisierung des Interviews bzw. eines bestimmten Interviewteils gebeten. Informationen weiterer ZeitzeugInnen, welche persönlich per Email mitgeteilt wurden, sind ebenfalls anonymisiert.

⁴⁴ Madden, Raymond: Being Ethnographic. A guide to the Theory and Practice of Ethnography. Los Angeles et al. 2017, S. 68.

⁴⁵ Dresing, Thorsten & Pehl, Thorsten: Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. 6. Auflage. Marburg 2015, www.audiotranskription.de/praxisbuch (zuletzt abgerufen am 11.2.2019). Bei der Transkription unterstützte mich Anna-Maria Parge, welche als studentische Hilfskraft innerhalb des Forschungsprojekts im MEK angestellt war. Die Tondokumente und Transkriptionen werden zu Dokumentationszwecken im Museum verwahrt.

In Hinblick auf die Auswertung der ZeitzeugInnen-Interviews ist zu bedenken, dass die Erinnerung stets durch zeitliche Distanz (Vergessen bzw. Filtern der Ereignisse) sowie durch subjektive Erfahrungen (Umdeutung der Ereignisse) und öffentliche Diskurse (Aneignung von Wissen) beeinflusst ist. So ging es in den Interviews weniger um die Erschließung einer „objektiven“ Realität, als um die subjektive Erinnerungs- und Erlebniswelt der TextilstalterInnen. Ziel ist also keinesfalls eine „Wahrheitsfindung“, es geht vielmehr darum, die Lebenswelt sowie die *Deutungsmuster* der AkteurInnen offenzulegen und ihre individuellen *Bedeutungen* zu veranschaulichen. Denn wie es in dem Aufsatz von Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame über „Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis“ heißt: „Es gibt keine objektive Erinnerung. Man kann sich nur dann an etwas erinnern, wenn man dem Erlebten eine *Bedeutung* zumißt.“⁴⁶ Der Historiker und Soziologe Lutz Niethammer verwies bereits 1980 auf die Bedeutung der Oral History, um die subjektiven Geschichten und Erlebniswelten des Alltäglichen, der unterrepräsentierten Schichten bzw. eines bestimmten Milieus festzuhalten.⁴⁷ Auch Ute Mohrmann stellte im Rahmen ihres Forschungsprojektes über FreizeitkünstlerInnen der DDR die Bedeutung von autobiografischen Aussagen für die Forschungsarbeit fest:

„Obwohl die Quellenkritik zu dem Hinweis auf die Begrenztheit autobiographischer Aussagen verpflichtet, kann ihr Wert als empirischer Beleg, der individuelle Befindlichkeiten und Motivationen ausdrückt, zudem theoretische Feststellungen dokumentiert und auf Entwicklungsprobleme unterschiedlichen Verallgemeinerungsgrades verweist, nicht hoch genug eingeschätzt werden.“⁴⁸

Die Oral History ist also insbesondere deshalb relevant, weil sie die AkteurInnen selbst zu Wort kommen lässt und es ermöglicht, Geschichte aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Denn schriftliche Dokumente aus der Zeit spiegeln vor allem den allgemeinen kulturpolitischen Kanon wider. Interessant ist die Sicht der AkteurInnen aus heutiger Perspektive, da sich hierin Hinweise auf Kontinuitäten und Brüche der individuellen Bedeutungszuschreibung finden. Gleichzeitig sind die individuellen Interpretationsansätze stets „von Mustern kollektiver Wahrnehmung und gemeinsamer

⁴⁶ Bertaux, Daniel & Bertaux-Wiame, Isabelle: „Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis.“ In: Niethammer, Lutz (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History.* Frankfurt am Main 1980, S. 108-122. Hier S. 112.

⁴⁷ Niethammer, Lutz: „Einführung.“ In: Ebd. (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History.* Frankfurt am Main 1980, S. 7-26.

⁴⁸ Mohrmann, Ute: „Autobiographisches von Freizeitkünstlern der DDR.“ In: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 28/1985 (neue Folge Band 13), S. 143-180. Hier S. 144.

Erzählkultur geprägt“⁴⁹, wodurch sich durchaus verallgemeinerungswürdige Rückschlüsse ziehen lassen. Diese Erkenntnis verweist bereits auf die Rolle des kollektiven Gedächtnisses im individuellen Erinnerungsprozess, auf welche hier kurz eingegangen werden soll.

Als Pionier der Erinnerungstheorie aus soziologischer Perspektive gilt Maurice Halbwachs, der in den 1920er und 30er Jahren erstmals Gedächtnis und Erinnerung als soziales und kulturelles Phänomen betrachtete.⁵⁰ In „La mémoire collective“ von 1950 etablierte er dann das Konzept eines Gruppengedächtnisses.⁵¹ Halbwachs unterschied zwischen einer individuellen und einer kollektiven Erinnerung. Während erstere die unmittelbaren, persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen repräsentiert, stellt die kollektive Erinnerung den sozialen Rahmen dar, innerhalb dessen diese persönlichen Erinnerungen interpretiert werden. Die sozialen Rahmen sind dabei wandelbar, sodass vergangene sowie zukünftige Geschehnisse immer wieder modifiziert und neu interpretiert werden können.⁵² So könne der Wandel oder das Verschwinden des Bezugsrahmens auch zum Vergessen führen.⁵³ Somit sind individuelle und kollektive Erinnerung eng miteinander verbunden.

In Anlehnung an die Theorien Halbwachs' entwickelten Aleida und Jan Assmann das Konzept des kulturellen Gedächtnisses. Sie unterscheiden zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis. Während das kommunikative Gedächtnis auf mündlichen Überlieferungen beruht und daher auf drei Generationen limitiert ist, da es mit den ErinnerungsträgerInnen verloren geht, entsteht das kulturelle Gedächtnis durch die bewusste Auswahl und Speicherung von Informationen, beispielsweise in Bild-, Schrift- oder digitaler Form. Die Informationsspeicherung kann allerdings auch als immaterielle Form der Überlieferung erfolgen, beispielsweise in wiederkehrenden Riten und Festen. Dadurch kann die

⁴⁹ Obertreis, Julia & Stephan, Anke: „Erinnerung, Identität und ‚Fakten‘. Die Methodik der Oral History und die Erforschung (post)sozialistischer Gesellschaften (Einleitung).“ In: dies. (Hg.): *Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften*. Essen 2009, S. 9-36. Hier S. 12.

⁵⁰ Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris 1925). Frankfurt/Main 1985.

⁵¹ Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis (La mémoire collective*. Paris 1950). Frankfurt/Main 1985.

⁵² Halbwachs 1985 (frz. 1925), S. 121. Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Haburg 2008, S. 51-58.

⁵³ Halbwachs 1985 (frz. 1925), S. 368.

Erinnerung für mehrere Generationen bewahrt werden. Das kulturelle Gedächtnis ist die über Generationen hinweg geprägte und verfestigte Erinnerung, welche kulturell eingeschrieben wird durch ErinnerungsträgerInnen wie LehrerInnen, KünstlerInnen oder Gelehrte.⁵⁴ Das kulturelle Gedächtnis ist

„identitätskonkret (d.h. nur für eine bestimmte Gruppe verbindlich), rituell organisiert (d.h. in der Verfügung von Spezialisten wie z.B. Priestern oder Historikern und nicht der Allgemeinheit), formal strukturiert (d.h. in seinen Orten, Inhalten und Abläufen festgelegt (...)) sowie reflexiv (d.h. in seinem Vollzug auf seine gruppenidentitätsstiftende Funktion bezogen und nicht lediglich situationsgebunden).“⁵⁵

Der Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis beschreibt den Transfer von der gelebten (kommunizierten) zur gepflegten (konservierten) Erinnerung.⁵⁶ Innerhalb des kulturellen Gedächtnisses unterscheiden Aleida und Jan Assmann nochmals zwischen dem Speicher- und dem Funktionsgedächtnis. Das Speichergedächtnis umfasst alle archivierten Informationen einer Kultur. Das Funktionsgedächtnis ist wiederum die aktuelle, selektive Nutzung der Informationen aus dem Speichergedächtnis durch die gegenwärtige Gemeinschaft.⁵⁷

Aleida Assmann verweist auf den Zusammenhang von Erinnerung bzw. kollektivem Gedächtnis und Sinn oder Bedeutungszuschreibung. Bezugnehmend auf Halbwachs erläutert sie, dass man nur die Dinge erinnert, denen man einen Sinn zuschreibt. Somit beruht die erzählte Lebensgeschichte „auf interpretierten Erinnerungen, die sich zu einer erinnerbaren und erzählbaren Gestalt zusammenfügen. Solche Gestaltgebung nennen wir Sinn; sie ist das Rückgrat gelebter Identität.“⁵⁸ Hier wird die Verbindung der Erinnerungsthematik zur Frage nach der Bedeutung der Textzirkel für die AkteurInnen deutlich. Die Erinnerung steht wesentlich im Zusammenhang mit Gruppenzugehörigkeit und -identität. In der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorie wird Erinnerung als eine Erzählung verstanden, die eine Kontinuität der eigenen Lebensgeschichte sowie der Gemeinschaftsge-

⁵⁴ Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. München 1992, S. 48-66.

⁵⁵ Pethes 2008, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, S. 66.

⁵⁶ J. Assmann 1992, Das kulturelle Gedächtnis, S. 64.

⁵⁷ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2010, S. 130-145. Pethes 2008, S. 67f.

⁵⁸ A. Assmann 2010, Erinnerungsräume, S. 135 & 257.

schichte herstellt.⁵⁹ Wie Jan Assmann erläutert, ist es diese Kontinuitätslinie oder „konnektive Struktur“ – also geteiltes Wissen, gemeinsame Werte und die Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit – welche einzelne Individuen zu einer Gemeinschaft verbindet.⁶⁰ Erinnerungskultur versteht er als das gemeinschaftsstiftende Gedächtnis und die soziale Verpflichtung einer Gruppe, welche danach fragt, was nicht vergessen werden darf. Erinnerung, so erläutert Assmann, ist die Rekonstruktion der Vergangenheit. Dies setze voraus, dass es einerseits Zeugnisse der Vergangenheit gibt und andererseits, dass sich diese vom Heute unterscheiden. Denn erst durch den Bruch könne das Bewusstsein für Vergangenheit entstehen:⁶¹

„Jeder tiefere Kontinuitäts- und Traditionsbruch kann zur Entstehung von Vergangenheit führen, dann nämlich, wenn nach solchem Bruch ein Neuanfang versucht wird.“⁶²

Erinnerung kennzeichne somit das Bestreben, das Vergangene durch das Erinnern am Leben zu halten. Das Erinnern sei somit ein „den Bruch überwindende(r) Vergangenheitsbezug“.⁶³ Wie der Literatur- und Medienwissenschaftler Nicolas Pethes in seiner Einführung zu kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien hervorhebt, ist der Wunsch nach Kontinuitätslinien in Umbruchphasen und Krisenzeiten besonders groß.⁶⁴

Analog hierzu stellte die Wiedervereinigung für die DDR-BürgerInnen eine Krisenerfahrung dar, in der die Menschen einen wesentlichen Bruch in ihrer individuellen Biografie sowie in den gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten erfuhren.⁶⁵ Daher ist das Thema der Erinnerungskultur relevant im Hinblick auf die Textilgruppen, die bis heute bestehen: Inwiefern zeichnet sich hier der Versuch einer solchen Kontinuitätswahrung ab? Welche Erzählungen und Erinnerungen sind zentral in den individuellen ZeitzeugInnengesprächen und wie stehen diese im Verhältnis zum kollektiven Gedächtnis? So ist das Verhältnis von Individuum und Kollektiv in den Aussagen der AkteurInnen ein zentrales Thema: Einerseits verweisen die Aussagen auf ganz persönliche Erzählungen und Erfahrungen sowie individuelle Interessen und Biografien; andererseits wurden diese Erfah-

⁵⁹ Pethes 2008, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, S. 12.

⁶⁰ J. Assmann 1992, Das kulturelle Gedächtnis, S. 16.

⁶¹ Ebd., S. 30ff.

⁶² Ebd., S. 32.

⁶³ Ebd., S. 34.

⁶⁴ Pethes 2008, Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien, S. 17f.

⁶⁵ Details siehe Kapitel „Entwicklungen nach 1990“.

rungen und Biografien geprägt von den Rahmenbedingungen des textilkünstlerischen Kollektivs, wie organisatorische Vorgaben, kollektive Erlebnisse und Deutungsmuster.

In diesem Sinne kann anhand der Interviews das kommunikative (auf die ZeitzeugInnengeneration beschränkte) Gedächtnis der Textilgruppen untersucht werden. Dieses bezieht sich auf die Gruppe der in der DDR aktiven TextilgestalterInnen – speziell der Leistungsspitze. Lassen sich verbindende, identitätsstiftende (oder davon abweichende) Erzählungen in den Interviews finden? Inwiefern lassen diese auf die rituelle Organisation, formale Strukturierung und Reflexivität der Gruppe schließen? Interessant ist hierbei die Frage, in welchem Verhältnis das kommunikative Gedächtnis der Textilgemeinschaft zum gesamtdeutschen DDR-Gedächtnis steht. Denn in einer Untersuchung zur DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen stellt Meyen eine Diskrepanz zwischen dem kommunikativen Gedächtnis der ZeitzeugInnen und dem durch Medien geprägten kulturellen Gedächtnis fest. Während sich das kommunikative Gedächtnis vor allem auf die Alltagswelt der ZeitzeugInnen bezieht, wird im kulturellen Gedächtnis ein DDR-Geschichtsbild geschaffen, welches vor allem durch einen Diktatur-Diskurs geprägt ist.⁶⁶ Die Auseinandersetzung mit den ZeitzeugInnen der DDR ermöglicht somit eine Relativierung dieses einseitigen DDR-Geschichtsbildes und ein Aufzeigen der Lebenswelten und persönlichen Erinnerungen, unter dem Fokus der Textilzirkel. In diesem Sinne leistet die vorliegende Arbeit einen Beitrag zum aktuellen kulturellen Gedächtnis. Durch die bewusste Auswahl von Quellenmaterial aus dem Speichergedächtnis (Zirkeltagebücher, Zeitungsbeiträge, Archivmaterial) sowie die Generierung neuer Quellen für dieses Speichergedächtnis (Aufnahme und Archivierung von ZeitzeugInnen-Interviews) soll eine Kulturgeschichte der künstlerischen Textilgestaltung in der DDR geschaffen werden, welche dieses zeitspezifische Phänomen aus aktueller Perspektive untersucht.

⁶⁶ Meyen, Michael: ‚Wir haben freier gelebt.‘ Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen. Bielefeld 2013.

Historische Schrift- & Bildquellen

Neben den Objekten und Interviews spielte historisches Quellenmaterial in Bild- und Schriftform eine wichtige Rolle bei der Aufarbeitung. Einige Gruppen verfügen über Dokumentationsmaterial bzw. über ganze Zirkeldokumentationen in unterschiedlichem Umfang. Dieses Material umfasst Fotografien, Arbeitspläne und Berichte, Zeitungsauszüge aber auch offiziellen Schriftverkehr. Im MEK allein befindet sich eine zwanzigbändige Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, welche kurz nach der Wiedervereinigung an das Museum übergeben wurde.⁶⁷

Weitere Quellenfundi sind die Privatdokumente der ZeitzeugInnen, die nur über den persönlichen Kontakt zu den Personen erschlossen werden konnten und in großen Teilen nicht öffentlich zugänglich sind. Über diese Materialien hinausgehend, wurden Ausstellungskataloge sowie die Zeitschrift „Volkskunst“, aus der 1963 die Zeitschrift „Bildnerisches Volksschaffen“ hervorging, zur weitergehenden Recherche zu Hilfe gezogen. Die Zeitschrift wurde vom Zentralhaus für Kulturarbeit herausgegeben und diente der Information und dem Austausch auf dem Gebiet des bildnerischen Volksschaffens. In den Artikeln werden unter anderem konkrete Zirkel und –leiterInnen vorgestellt. Diese berichten dort mitunter selbst von ihren Erfahrungen in der Zirkelarbeit. Im Rahmen der Ausbildung in der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens wurde zudem Anleitungsmaterial veröffentlicht, welches Aufschluss über Arbeitsweisen, Aufgabenstellungen und die Ausbildung in der Spezialschule geben.⁶⁸ Darüber hinaus existieren einige DDR-Publikationen, welche im Kontext der Textilzirkel entstanden sind. Sie wandten sich an ein textil interessiertes Publikum und sollten als Arbeitsanregung dienen. Beispiele hierfür sind Ingeborg (Bohne-)Fiegerts „Textilgestaltung“⁶⁹, Helga Graupners „Welt aus bunten Stoffen“⁷⁰ oder Heidemarie Pauls „Textil-Applikation“.⁷¹

⁶⁷ Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam in 20 Bänden, Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr.: I (65 B) 1114/1990,1-20.

⁶⁸ Graupner, Helga: Methodische Hinweise für Aufbau und Leitung eines Zirkels für künstlerische Textilgestaltung. Leipzig 1964. Fiegert, Ingeborg: Der Kartoffelstempeldruck. Leipzig 1965. Graupner, Helga: Fachgerichtetes Naturstudium in der Textilen Gestaltung. Leipzig 1965. Graupner, Helga: Textilornamente und ihr Aufbau. Leipzig 1965. Graupner, Helga: Dekorative Lockerungs- und Gestaltungsübungen. Leipzig 1965. Bohne-Fiegert, Ingeborg: Lehrprogramm Elementarschule Textil. Leipzig 1973.

⁶⁹ Fiegert, Ingeborg: Künstlerische Textilgestaltung (7. überarbeitete Auflage). Leipzig 1977.

⁷⁰ Graupner, Helga: Welt aus bunten Stoffen. Leipzig 1963.

⁷¹ Paul, Heidemarie: Textil-Applikation. Leipzig 1988.

Weitere in dieser Arbeit verwendete Archivalien stammen unter anderem aus dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, welches Akten des Museums für Volkskunde (heute MEK) verwahrt. Diese lieferten Erkenntnisse über Kontakte des Museums zu Laienschaffenden. Im MEK selbst befand sich eine Dokumentation zum künstlerischen Volksschaffen mit Fotomaterial und Schriftverkehr zwischen dem Museum und einzelnen Textilgruppen sowie umfangreiches Quellenmaterial aus dem Nachlass der Zirkelleiterin Helga Graupner.⁷² Weiterhin konnten Materialien aus dem BARNIM-Panorama zu den dort befindlichen Objekten genutzt werden. Zudem stellte Ute Mohrmann Unterlagen aus ihrem Privatarchiv zur Verfügung.

⁷² Ordner „Volkskunstschaffen Dokumentation“ sowie Nachlass Helga Graupner, MEK, ohne Inv.Nr. sowie N (65 B) 90/2017.

Textilzirkel im kulturpolitischen Kontext

Das folgende Kapitel ist die Basis für das Verständnis des textilen Laienschaffens in der DDR. Es werden grundlegende Organisationsstrukturen und wichtige Begrifflichkeiten des bildnerischen Volksschaffens erläutert, zu dem das textile Laienschaffen gehörte. Der kulturpolitische Kontext sowie Gründe für die staatliche Förderung werden herausgestellt. Zudem wird auf die Begriffe und das Verständnis von Volkskunst und Folklore in der DDR eingegangen, da der Bezug hierzu eine wesentliche Rolle spielte. Um eine bessere Übersichtlichkeit und Wiederauffindbarkeit der Begrifflichkeiten zu gewährleisten, sind diese kursiv geschrieben.

Organisationsstruktur & wichtige Begriffe

Unter dem Begriff *künstlerisches Volksschaffen* wurde die künstlerische Freizeitbetätigung der DDR-BürgerInnen gezielt gefördert und in staatliche Strukturen eingebunden. Die Bezeichnung war ein DDR-spezifischer Begriff für diese Art der Tätigkeit. Das künstlerische Volksschaffen in der DDR orientierte sich an dem sowjetischen Vorbild, dem Zentralhaus für Volkskunst in Moskau. Als Teil der staatlich geförderten kulturellen Massenarbeit konnten sich Interessierte unter anderem in den Bereichen der bildenden, angewandten und darstellenden Künste kreativ entfalten und weiterbilden. Ab den 1960er Jahren erfolgte zudem eine zunehmende Erweiterung des kulturellen Angebots entsprechend den diversen Freizeitinteressen der DDR-BürgerInnen auf Bereiche wie Artistik, Fotografie, Zauberkunst etc.⁷³

Während der Begriff *künstlerisches Volksschaffen* das gesamte kreative Wirken der BürgerInnen in den verschiedensten Bereichen, wie Tanz, Musik, Literatur und Kunst umfasste, bezieht sich die Bezeichnung *bildnerisches Volksschaffen* auf den Bereich der bildenden und angewandten Kunst. Synonym könnten die Begriffe Laien-, Amateur-, Freizeit- oder Hobbykunst verwendet werden, um von Personen, die nicht berufsmäßig künstlerisch aktiv sind, zu sprechen.⁷⁴ Es handelte sich um eine in der Freizeit, größten-

⁷³ Vgl. Groschopp 1994, Kulturhäuser in der DDR, S. 167-171.

⁷⁴ Vgl. Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 17. Bei der Verwendung der Synonyme sollte bedacht werden, dass mit den Ausdrücken „Laie“ oder „Amateur“ oft negative Assoziationen von mangelnden Fertigkeiten und Dilettantentum mitschwingen. Denn die Bezeichnungen verweisen auf fehlende Fachkenntnisse. Dies ist hier keinesfalls beabsichtigt und in dieser Hinsicht sind sie

teils neben dem Beruf ausgeübte künstlerische Tätigkeit in einer festen Gruppe. Das bildnerische Volksschaffen war ein Teilbereich des künstlerischen Volksschaffens, welches die Sparten Malerei, Grafik und Plastik sowie im Bereich der angewandten Kunst Keramik-, Holz-, Metall-, Glas- und Textilgestaltung umfasste.⁷⁵ Die *Textilzirkel und Modegruppen* gehörten zu letzterem. Sie gestalteten und fertigten Kleidung, Souvenirs und Heimtextilien sowie Wandbehänge und Textilbilder für den Eigenbedarf oder für öffentliche Einrichtungen und gesellschaftliche Anlässe. Die künstlerische Textilgestaltung war als Teil des bildnerischen Volksschaffens eingebunden in das kulturpolitische System der DDR und wurde somit durch den Staat, die Betriebe und die Massenorganisationen finanziell und ideell gefördert⁷⁶ – beispielsweise durch die Finanzierung der ZirkelleiterInnen, das zur Verfügung stellen von Räumlichkeiten und Materialien sowie die öffentliche Präsentation der Arbeiten. Neben der Förderung der Kulturarbeit war es zugleich das Ziel, private Vereinsstrukturen aufzulösen,⁷⁷ den Massenorganisationen zuzuordnen und somit unter staatliche Kontrolle zu bringen.⁷⁸

Die Kulturarbeit war streng hierarchisch organisiert. Das *Zentralhaus für Kulturarbeit* (ZfK) in Leipzig fungierte als Dachorganisation. Dessen Ziel war die Einbindung und Förderung der Werkstätigen in die Kulturarbeit. Das ZfK wurde 1952 unter dem Namen „Zentralhaus für Laienkunst“ gegründet, 1955 in „Zentralhaus für Volkskunst“ umbenannt und erhielt 1965 seinen endgültigen Namen als Zentralhaus für Kulturarbeit. Es stand in engem Kontakt mit den BezirksvertreterInnen, leitete sie an und gab die politische Linie vor. Das Zentralhaus veröffentlichte Publikationen und Lehrmaterialien für die Gruppen, beispielsweise die Zeitschrift „Bildnerisches Volksschaffen“ (bis 1963 unter dem Titel „Volkskunst“ erschienen) und kümmerte

auch nicht immer zutreffend, da die ZirkelteilnehmerInnen vielfach von ausgebildeten Fachkräften angeleitet wurden. Zudem war die Spezialschulbildung eine Form der künstlerischen Aus- und Weiterbildung und war somit eine Art Professionalisierung. Die Übergänge zwischen Professionalität und Laientum, sowie zwischen Beruf und Hobby waren teilweise fließend.

⁷⁵ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 8.

⁷⁶ Details hierzu siehe Groschopp, Horst: Kulturarbeit in Ostdeutschland. Herkunft, Übergänge, Besonderheiten. Referat "10 Jahre Soziokultur in Sachsen", Zwickau 28.11.2002. [http://www.horst-groschopp.de/sites/default/files/Soziokultur%20in%20Ostdeutschland%20\[2002\].pdf](http://www.horst-groschopp.de/sites/default/files/Soziokultur%20in%20Ostdeutschland%20[2002].pdf) (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

⁷⁷ Eine Massenorganisation in welche kleine kulturelle Vereine integriert wurden, beispielsweise Heimat- und Wandervereine sowie Kleingärtner, Philatelisten und Foto-AGs etc., war der 1945 gegründete Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands (kurz: Kulturbund). Siehe hierzu Köpp, Ulrike: „Heimat DDR. Im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands.“ In: Berliner Blätter 31/2003, S. 97-107. Siehe auch Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band II 1958-1976. Göttingen 2018, S. 1158-1162.

⁷⁸ Vgl. Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band I 1945-1957. Göttingen 2018, S. 206.

sich um die Anleitung von Lehrgängen sowie die Organisation von Ausstellungen und Veranstaltungen.⁷⁹ In Ausstellungen auf Kreis-, Bezirks- und Landesebene, beispielsweise zu den *Arbeiterfestspielen (AFS)*⁸⁰, präsentierten die FreizeitkünstlerInnen ihre Arbeiten und erhielten hierdurch besondere öffentliche Aufmerksamkeit und Wertschätzung.

Auf Bezirksebene der DDR-Bezirke⁸¹ agierten die Bezirkskabinette für Kulturarbeit, welche eine Art Mittlerfunktion zwischen dem ZfK und dem Volkskunstkabinett bzw. *Kreiskabinett für Kulturarbeit* auf Kreisebene hatten. Sowohl auf Bezirks- als auch auf Kreisebene gab es fachspezifische *Arbeitsgemeinschaften*, die Bezirks-⁸² sowie die Kreisarbeitsgemeinschaft⁸³ (BAG und KAG), welche sich aus FachvertreterInnen, beispielsweise ZirkelleiterInnen und professionellen KünstlerInnen, zusammensetzten und regionale AnsprechpartnerInnen für die Laienschaffenden waren. Sie hatten die Funktion eines „beratenden und koordinierenden Organs der Volkskunstschaffenden“.⁸⁴ Diesen Arbeitsgemeinschaften übergeordnet und sich aus einzelnen VertreterInnen der BAGs konstituierend, war wiederum die Zentrale Arbeitsgemeinschaft bildnerisches Volksschaffen (ZAG)⁸⁵. Die einzelnen AGs waren in verschiedene Fachgruppen nach Kunstsparten unterteilt. Es gab beispielsweise eine Fachgruppe Textil innerhalb der ZAG. Die AG-Mitglieder fungierten zudem als Jurymitglieder für die zentralen Ausstellungen. Sie entschieden zusammen mit VertreterInnen des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB)⁸⁶ darüber, welche Werke präsentiert wurden. Die Zusammenarbeit zwischen dem stark politisch orientierten FDGB und den KünstlerInnen führte mitunter zu Konflikten und Aushandlungsprozessen.

⁷⁹ Zu Organisation und Aufgaben des ZfK sowie politisch-ideologischen Zielsetzungen siehe Normann 2008, Kultur als politisches Werkzeug.

⁸⁰ Eine bis 1972 jährlich, dann alle zwei Jahre stattfindende zentrale, vom Staat organisierte Kulturveranstaltung mit umfangreichem Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm von bildenden und darstellenden Berufs- und LaienkünstlerInnen.

⁸¹ Diese Bezirke waren: Rostock, Neubrandenburg, Schwerin, Potsdam, Frankfurt (Oder), Magdeburg, Cottbus, Halle, Leipzig, Erfurt, Dresden, Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz), Gera, Suhl und (Ost-)Berlin.

⁸² Die genrespezifischen AGs existierten seit 1954, Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 47.

⁸³ Gegründet in der ersten Hälfte der 1960er Jahre.

⁸⁴ M.A.: „Funktionen und Aufgaben unserer Arbeitsgemeinschaften.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1959, S. 1.

⁸⁵ Gründung der ZAG im November 1956 (Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 47); zur Arbeit der ZAG siehe Interview mit Adler, Karl-Heinz: „Aufgaben im neuen Jahr.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1964, S. 1f.

⁸⁶ Der FDGB war eine Massenorganisation in der DDR. Er war die Dachorganisation der Gewerkschaften und diente der Durchsetzung der Politik der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) auf Gewerkschaftsebene.

sen.⁸⁷ Zugleich bot die Beteiligung der FachvertreterInnen die Möglichkeit der Einflussnahme auf bestimmte Entscheidungsprozesse.

Innerhalb des künstlerischen Volksschaffens gab es ein umfangreiches System an Auszeichnungen, die als ideeller sowie finanzieller Anreiz für das Erbringen guter künstlerischer und gesellschaftlicher Leistungen sowie zur Steigerung der künstlerischen Qualität im Rahmen des sozialistischen Wettbewerbs⁸⁸ fungierten. So wurde beispielsweise die Auszeichnung „Hervorragendes Volkskunstkollektiv“ verliehen oder *Förderverträge* für die Fertigung von Auftragsarbeiten vergeben. Die Auftragsarbeiten dienten der Ausgestaltung öffentlicher Einrichtungen – vom Jugendclub und Altenheim bis hin zum Kaufhaus und Kasino.

Die Treffen der Laiengruppierungen fanden in den *Kulturhäusern* bzw. in den jeweiligen fördernden Betrieben statt. Das Kulturhaus war eine, nach sowjetischem Vorbild geschaffene, öffentliche Einrichtung, die als Ort der kulturellen Freizeitbetätigung diente.⁸⁹ Die Teilnahme in den Kinder- und Jugend- sowie Erwachsenengruppen war freiwillig und größtenteils kostenlos. Es handelte sich hierbei um relativ feste, über längere Zeit bestehende Gruppen, welche sich regelmäßig trafen. Sie liefen unter der DDR-spezifischen Bezeichnung *Zirkel*, was im Grunde genommen mit einer Arbeitsgemeinschaft oder Interessengruppe gleichzusetzen ist. Je nach inhaltlicher, organisatorischer und personeller Ausrichtung der Gruppen konnten diese auch entsprechend bezeichnet werden, beispielsweise als Textil-, Betriebs- oder Kinder- und Jugendzirkel. Dabei schließen sich die Begrifflichkeiten nicht gegenseitig aus: ein Textilizirkel konnte beispielsweise als Betriebszirkel organisiert sein. Das Wort Zirkel kann daher synonym zum Begriff Gruppe gedacht werden. Die Gruppenmitglieder wurden von einem *Zirkelleiter* bzw. einer Zirkelleiterin betreut. Diese LeiterInnen waren professionelle KünstlerInnen, GestalterInnen oder engagierte Laien. Besonders im Bereich der Textilgestaltung mangelte es anfangs an anleitenden Fach-

⁸⁷ Darauf verwies Ute Mohrmann als Zeitzeugin und ehemaliges Mitglied der ZAG sowie Wissenschaftlerin auf dem Gebiet bildnerisches Volksschaffen in einem Gespräch mit der Autorin am 30.01.2018.

⁸⁸ Der sozialistische Wettbewerb sollte vor allem in den Betrieben der Leistungssteigerung und Arbeitsoptimierung dienen. Dieses Prinzip wurde hier also auf das künstlerische Volksschaffen übertragen.

⁸⁹ Informationen zu Aufgaben und Entwicklung der Kulturhäuser von Beginn bis zum Ende der DDR siehe Groschopp 1994, Kulturhäuser in der DDR.

kräften, sodass auch andere Laienschaffende, also Personen, die laienkünstlerisch aktiv waren, ZirkelleiterIn werden konnten.

Eine dreijährige, nebenberufliche Weiterbildung in der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens im Bereich Textilgestaltung (kurz: *Spezialschule für Textilgestaltung*) diente ab 1963 der Qualifizierung zur ZirkelleiterIn. Der Begriff Spezialschule bezog sich dabei auf die Ausbildungsform und nicht auf einen konkreten Ausbildungsort. Diese Form der Weiterbildung diente nicht der beruflichen Qualifizierung sondern wurde neben der beruflichen Tätigkeit absolviert. Sie war primär für die nebenberufliche Zirkelleitung in der Freizeit gedacht. Dennoch wurde diese Ausbildung meist betrieblich gefördert. Maßgabe und Idee dahinter waren, dass die Ausgebildeten später einen eigenen Zirkel anleiten sollten, welcher den Betrieb beispielsweise bei kulturellen Veranstaltungen und dergleichen unterstützte. Diese Form der staatlich anerkannten Spezialschule für künstlerische Textilgestaltung gab es nur in der DDR und nicht in der BRD. Die in der Spezialschule tätigen AusbilderInnen bzw. die in den verschiedenen Gebieten künstlerischer Tätigkeit anleitenden Personen wurden auch als *FachmethodikerInnen* bezeichnet. Die SpezialschulabsolventInnen schlossen sich teilweise in gesonderten *Fördergruppen* zusammen, welche Arbeitsgruppen für besonders begabte LaienkünstlerInnen waren und ab 1969⁹⁰ etabliert wurden. Sie trafen sich in größeren Abständen, etwa einmal im Monat, und wurden meistens von professionellen Fachkräften angeleitet.

Professionelle KünstlerInnen, die im *Verband Bildender Künstler* (VBK) organisiert waren, wurden in der DDR als *BerufskünstlerInnen* bezeichnet. Somit wurde eine klare begriffliche Trennung zwischen Profis bzw. BerufskünstlerInnen und Laien bzw. Volkskunstschaffenden vorgenommen. Die professionellen Kräfte wurden mitunter in der Anleitung von Laien tätig. Beispiele hierfür im Bereich Textilgestaltung sind Ingeborg Bohne-Fiegert, Helga Graupner, Christine Leweke (VBK), Christl Prange⁹¹ (VBK), Herbert Enke⁹² (VBK), Anita Töpelmann⁹³ (VBK) oder Anna-Maria Naumann⁹⁴ (VBK).

⁹⁰ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 70.

⁹¹ Christl Prange war eine Künstlerin und Weberin.

⁹² „Dt. Maler, geboren als Sohn eines Fabrikarbeiters, zunächst Ausbildung zum Drogist, danach als Bühnenbildner in Gera tätig. Kurzzeitig Bühnenbildassistent in München, dort Studium der Angewandten Kunst. Nach Kriegsdienst und Gefangenschaft lebte er zunächst als freischaffender Maler in Gera, später war er Lehrer für Kunsterziehung. 1978-2005 Umzug nach Güterfelde (Stahnsdorf)“ Bildatlas Kunst in der DDR (Hg.): „Herbert Enke.“ In: Internetseite Bildatlas Kunst in der DDR, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/person/661> (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

Neben den festen Zirkeln gab es ab den 1970er Jahren zunehmend offene Betätigungs- und Beratungsmöglichkeiten wie *Werkstatt-Tage* (über mehrere Tage stattfindende Weiterbildungsmöglichkeiten) und *Konsultationszentren* (als Anlaufpunkt für interessierte Laienschaffende, die nicht in einem festen Zirkel aktiv waren) oder Bastelstraßen und andere anlassbezogene Veranstaltungen, bei denen sich Interessierte kreativ betätigen konnten. Diese Möglichkeiten wurden als offene Formen der Zirkelarbeit deklariert. Hierzu zählten „alle Möglichkeiten der künstlerisch-ästhetischen Erziehung und Bildung (...), die außerhalb stabiler und festorganisierter Zirkel mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen durchgeführt“ wurden.⁹⁵ Laienkünstlerisch aktive Personen, die nicht in einen festen Zirkel eingebunden waren, wurden als *Einzelschaffende* bezeichnet. Sie konnten sich an Ausstellungen und Lehrgängen beteiligen und sich bei Fragen an die Arbeitsgemeinschaften wenden. Hierdurch versuchte der Staat, diese Personen besser in das kulturpolitische System einzubinden und den Wirkungskreis des künstlerischen Volksschaffens zu steigern.

Die Grenze zwischen einzeln und in Gruppen aktiven Laienschaffenden ist jedoch fließend. Beispielsweise gab es Einzelschaffende, welche die Spezialschule absolvierten und in Fördergruppen oder AGs bzw. als ZirkelleiterInnen aktiv waren. Sie gehörten oft der *Leistungsspitze* der Laienschaffenden an, die in den Ausstellungen besonders präsent waren und in Fördergruppen oder als LeiterInnen Vorbildfunktion für Andere hatten. Die Personen der Leistungsspitze waren mit besonderem Eifer in den Zirkeln aktiv, qualifizierten sich weiter und waren durch den eigenen künstlerischen Anspruch stärker in die Kulturarbeit eingebunden und öffentlich präsent. Zur *künstlerischen Breitenarbeit* zählten wiederum all diejenigen, die sich primär aus Spaß und Erholung an den Zirkeln beteiligten. Die künstlerische Breitenar-

⁹³ „Anita Töpelmann *1929 in Berlin, absolvierte eine Lehre als Maßschneiderin, studierte mehrere Semester in Berlin-Weißensee und besuchte später, von 1964–69, die Spezialschule Textil in Dresden. Nach ihrer Aufnahme in den VBK arbeitete sie als Kursleiterin in den unterschiedlichsten Weiterbildungs- und Lehrgangseinheiten sowie in der methodischen Anleitung für Freizeitgestaltung.“ Rapp, Irmgard: „Zur gegenwärtigen Situation der Künstler in der ehemaligen DDR.“ In: *Textilforum* 2/1991, S. 43-46. Hier S. 45.

⁹⁴ Anna Maria Naumann: „*1945 in Dresden, Studium an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, 1971 – 1976 Lehrtätigkeit an der Fachschule für Angewandte Kunst Schneeberg, seit 1976 freischaffend, Honorartätigkeit im Bereich gestalterisches Grundlagenstudium, seit 1994 Mitglied im CKB e.V. / BBK.“ Chemnitzer Künstlerbund e.V.: „Anna Maria Naumann“, <http://blog.ckbev.de/team-manager/naumann-anna-maria/> (zuletzt abgerufen am 19.12.2017).

⁹⁵ N.N.: „Textilgestaltung als Element sozialistischer Umgestaltung (II) Lehrprogramm der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens.“ In: *Bildnerisches Volksschaffen* 2/1973, S. 51-58. Hier S. 57.

beit zielte auf das Erreichen einer größtmöglichen Interessengruppe ab. Während es zu Beginn der DDR und mit dem Aufbau der Kulturhäuser ein erklärtes Ziel war, die privaten Vereinsstrukturen aufzulösen und unter staatliche Kontrolle zu bringen, wurde diese individuelle künstlerische Betätigung fernab der Gruppenarbeit ab den 1970ern zunehmend legitimiert. Dennoch gab es keine Möglichkeit, offizielle Interessengemeinschaften außerhalb des staatlichen Systems zu etablieren.

Das folgende Organigramm veranschaulicht die eben erläuterte Struktur der Kulturarbeit. Es wurde ausgehend von den Erkenntnissen aus Miriam Normanns Aufsatz „Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–62“ entwickelt und anhand eines Organigramms von U. Burckhardt vom 17.01.2015 (unveröffentlicht) ergänzt.

Organigramm: Struktur der Kulturarbeit



Kulturpolitischer Kontext

Kulturarbeit als Erziehungsmaßnahme

Nach dem Zweiten Weltkrieg strebte der neu gegründete DDR-Staat den Neuaufbau der Gesellschaft nach sozialistischem Vorbild und in Abgrenzung zur vorherigen nationalsozialistischen Gesellschaft sowie zur westlichen Welt an. Dabei wurde der Kultur eine wichtige Rolle zugesprochen. Die Kulturpolitik basierte auf Lenins kulturpolitischen Grundsätzen. Der Politiker forderte eine Kunst, welche dem Volk gehöre, für dieses verständlich sei und von ihm ausgehe – sprich: eine Volkskunst im Sinne eines Schaffens künstlerisch Begabter aus dem Volk.⁹⁶ Hierbei sollte insbesondere die Arbeiterklasse herangezogen werden. Denn als deklariertes „Arbeiter- und Bauernstaat“ sollte dieser Gruppe eine zentrale Rolle im Aufbau der Kultur zukommen.⁹⁷ Die zuvor „in Ausbeutungsverhältnissen“ entstandene Kultur sollte von der Bevölkerung angeeignet und eine neue, „von der Arbeiterklasse getragene“ Kultur aufgebaut werden, wie es in einem Vortrag des Stellvertretenden Ministers für Kultur hieß.⁹⁸ Von den StaatsbürgerInnen wurde eine gesellschaftliche Mitverantwortung gefordert.⁹⁹

Allgemeines Ziel der Kulturpolitik war der Bruch mit dem bürgerlichen Bildungsprivileg und der Zugang zu Bildung, und somit auch zu (Hoch-) Kultur, für alle. Dieser scheinbar demokratische Ansatz einer Kultur für alle stand in engem Zusammenhang mit einer staatlich intendierten Erziehungsfunktion. So stand die gesamte Kulturarbeit unter der Zielsetzung der Erziehung zum neuen, sozialistisch geprägten und allseitig gebildeten Menschen.¹⁰⁰ Die künstlerischen Gruppen waren vorrangig als „gesellschaftlich-politische Erziehungsinstanz“ gedacht, wie Cornelia Kühn erläutert.¹⁰¹ Durch eine Heranführung an Kunst und Kultur sollte das kulturelle Niveau

⁹⁶ P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Volkskunst“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9477.html (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

⁹⁷ So heißt es im Lehrprogramm der Elementarschule Textil mit Verweis auf das 6. Plenum des Zentralkomitees der SED. Bohne-Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil, S. 2.

⁹⁸ Wagner, Siegfried: „Referat.“ In: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg.): Die deutsch-sowjetische Freundschaft und das künstlerische Volksschaffen (Wissenschaftliche Beiträge Heft 3). Leipzig 1972, S. 9-49.

⁹⁹ Bohne-Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil, S. 4.

¹⁰⁰ Siehe hierzu u.a. Ernst, Anna-Sabine: „Erbe und Hypothek. (Alltags-)kulturelle Leitbilder in der SBZ/DDR 1945-1961.“ In: Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat (Hg.): Kultur und Kulturträger in der DDR. Analysen (Aus Deutschlands Mitte Bd. 24). Berlin 1993, S. 9-72.

¹⁰¹ Vgl. Kühn 2015, Die Kunst gehört dem Volke, Abschnitt „Künstlerische Mobilisierung und ideologische Erziehung der Arbeiter“, S. 35-43. Zitiert S. 39.

und die Allgemeinbildung gehoben¹⁰² und die Ausbildung einer „sozialistischen Persönlichkeit“ unterstützt werden.¹⁰³ Die deutsche Klassik sowie die traditionelle Volkskunst bzw. Folklore¹⁰⁴ waren die zwei wesentlichen Bezugspunkte im kulturpolitischen Konzept einer Kultur für alle. Im Bezug auf die deutsche Klassik knüpfte die KPD/SED an die sozialdemokratische Bildungsarbeit um die Jahrhundertwende an. Denn bereits in der Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert spielte die Klassik eine zentrale Rolle im Bestreben um die Demokratisierung der traditionellen Hochkultur.¹⁰⁵

In der politisch-ideologischen Diskussion wurden Aspekte wie künstlerische Bildung und Gemeinschaftsleben gezielt mit der sozialistischen Ideologie in Verbindung gebracht. Durch das Erlangen von Wissen und Fertigkeiten sollten zugleich bestimmte Einstellungen und Charaktereigenschaften geformt werden, also eine Erziehung und Persönlichkeitsentwicklung – im Sinne der sozialistischen Utopie – mittels Bildung erfolgen. Die künstlerisch-kulturelle Entfaltung wurde als wesentlicher Bestandteil dessen verstanden.¹⁰⁶ Durch die eigene künstlerische Tätigkeit sowie Gespräche über Kunst, Exkursionen in Museen etc. entwickelten die Laienschaffenden ein entsprechendes Kunst- und Ästhetikverständnis sowie eigene kreative und handwerkliche Fertigkeiten. Zugleich wurde ein positiver Einfluss der kulturellen Förderung auf die Arbeitsproduktivität angenommen, indem diese zur positiven Einstellung der Werktätigen beitragen sollte.¹⁰⁷ Beispielsweise wurden öffentliche Modenschauen als Beitrag zur ästhetischen Erziehung bzw. zur so genannten Geschmacksbildung bewertet und sollten zu „gutem“ Kleidungsverhalten beitragen. Dahinter verbarg sich die Theorie, dass das äußere Aussehen die innere Haltung prägt bzw. reflektiert und umgekehrt ästhetische Erziehung die innere Haltung beeinflusst.¹⁰⁸

¹⁰² Rumjanzewa, S. A. (Direktorin des Zentralhauses für Volkskunst der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik „N. K. Krupskaja“, Moskau): „Zu einigen Fragen der Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in der UdSSR“. In: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg.): Die deutsch-sowjetische Freundschaft und das künstlerische Volksschaffen (Wissenschaftliche Beiträge Heft 3). Leipzig 1972, S. 63-77. Hier S. 65.

¹⁰³ U.a.: Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 335 sowie Normann 2008, Kultur als politisches Werkzeug.

¹⁰⁴ Zur Begriffsbestimmung siehe Abschnitt „Bedeutung & Verständnis von Volkskunst & Folklore in der DDR“.

¹⁰⁵ Siehe hierzu Dietrich, Gerd: „Klassik als Bildungsideal.“ In: Ebd.: Kulturgeschichte der DDR, Band I 1945-1957. Göttingen 2018, S. 128-133.

¹⁰⁶ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 63.

¹⁰⁷ Vgl. Ernst 1993, Erbe und Hypothek, S. 27.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 38f und 42f.

Neben der künstlerisch-ästhetischen Erziehung im Sinne einer Geschmacksbildung sollte durch die künstlerische Betätigung in Gruppen aber auch das Kollektivbewusstsein gefördert werden. Das Motto „Vom Ich zum Wir“ verdeutlichte die Abkehr von individualistischen Interessen. Das Individuum mit seinen eigenen Bedürfnissen hatte sich im Sinne des gemeinschaftlichen Wohls unterzuordnen. Neben der sozialen Bedeutung der Gemeinschaft, welche Zusammenhalt und Unterstützung bot und identitätsstiftend wirkte, bot diese zugleich eine Möglichkeit der besseren staatlichen Kontrolle und Einflussnahme, beispielsweise durch die Präsenz von inoffiziellen MitarbeiterInnen der Staatssicherheit (Stasi).¹⁰⁹ Zudem sollte durch die Einbindung der Laienschaffenden in staatliche Strukturen die Ausbildung von nicht kontrollierbaren Subkulturen¹¹⁰ verhindert werden.¹¹¹

Durch die Förderung der Tätigkeit in den Textilkreisen und anderen Laienkunstgruppen sollte zudem eine sinnvolle Freizeitgestaltung unterstützt werden. Denn auch diese sollte in ihrer Ausprägung kulturvoll und gesellschaftlich nutzbringend sein.¹¹² Die Freizeitaktivitäten wurden also nicht als bloß individuelles Interesse, sondern als gesellschaftliches Anliegen gewertet. Entgegen der westlichen Konsumkultur sollten die DDR-BürgerInnen Kultur nicht bloß passiv konsumieren, sondern diese im Rahmen der Zirkeltätigkeit selbst produzieren. Somit ist die Entwicklung und Förderung des Laienschaffens von großer Ambivalenz. Einerseits wurde die Persönlichkeitsentwicklung im Rahmen individueller Neigungen ermöglicht, andererseits stand die Förderung im engen Zusammenhang mit kulturpolitischen Interessen. Ute Mohrmann fasste die erzieherischen Funktionen des bildnerischen Volksschaffens 1983 wie folgt zusammen:

„Die bisherige Entwicklung weist das bildnerische Volksschaffen als Sphäre der Herausbildung kulturell-schöpferischer Fähigkeiten aus, die sich also nicht allein im künstlerischen Produkt materialisieren,

¹⁰⁹ Baldur Haase weist in seinem Aufsatz die Präsenz von StasimitarbeiterInnen in den Kreisen nach. So seien inoffizielle MitarbeiterInnen der Staatssicherheit in die Kreise eingeschleust worden, ohne das Wissen der anderen Mitglieder. Haase, Baldur: „Volkskunst und Stasi – am Beispiel des Bezirkes Gera.“ In: Vollnhals, Clemens (Hg.): Der Schein der Normalität – Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur. München 2002, S. 305-340.

¹¹⁰ Als Subkultur wird in der Soziologie eine (z.B. gesellschaftliche, ethnische, religiöse oder kulturelle) Untergruppe einer dominanten Rahmenkultur verstanden, welche eigene Normen und Werte verfolgt und daher in sich relativ geschlossen ist. Schwendter, Rolf: Theorie der Subkultur. Frankfurt am Main 1981.

¹¹¹ Vgl. Normann 2008, Kultur als politisches Werkzeug.

¹¹² z.B. Zeitungsartikel „Exquisite Modenschau.“ In: Der Morgen, 23.09.1971. Gefunden in der Dokumentation des Kreises für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1971-72), Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr.: I (65 B) 1114/1990, 8.

sondern sich auch äußern können in gefestigten weltanschaulichen und politisch-ideologischen Positionen, in ästhetischer Geschmacksbildung, zudem im ethisch-moralischen Gewinn, in der Ausprägung positiver Charaktereigenschaften, Lebensgewohnheiten und Verhaltensweisen der Volkskunstschaffenden.“¹¹³

Die staatlich intendierte Erziehungsfunktion sollte nicht nur innerhalb der Gruppe, sondern ebenso nach außen wirken. Dabei sollte die Kunst ein Spiegel der Gesellschaft sein und zugleich das Engagement und Können der sozialistischen BürgerInnen repräsentieren, welche sich aktiv am Aufbau des gesellschaftlichen Systems beteiligten.¹¹⁴ Die gesellschaftliche Wirksamkeit, so die gängige Formulierung damals, entfaltete sich durch die „Schaffung einer schönen Umwelt“¹¹⁵ – das Ausschmücken von Klub-, Betriebs- und Institutsräumen oder Ausstellungen mit selbst gestalteten Raum- und Bildtextilien – sowie durch den erwarteten Einfluss auf die BetrachterInnen. Denn die Werke sollten sich mit dem sozialistischen Leben auseinandersetzen und somit „zur Formung des sozialistischen Menschenbildes“¹¹⁶ beitragen. „[D]ie ausgestellten Arbeiten sollten mithelfen, den großen Umerziehungsprozeß zur Bildung eines sozialistischen Bewußtseins zu vollenden.“¹¹⁷ Wie im Kapitel zur „Entwicklung in den 1970er und 80er Jahren“ deutlich wird, kam es jedoch ab den 1970er Jahren zu einer allmählichen Abkehr von diesem elitären, politisch aufgeladenen Bildungs- und Kulturanspruch.

Es war ein fester organisatorischer Rahmen vorgegeben und die AkteurInnen erfuhren eine besondere staatliche Förderung und öffentliche Präsenz. Die strukturelle, finanzielle und ideelle Förderung des Laienschaffens durch den Staat, beispielsweise durch zentrale Ausstellungen mit großer öffentlicher Wahrnehmung, war eine Besonderheit des künstlerischen Volksschaffens in der DDR im Vergleich zu anderen Laienkunstgruppen beispielsweise in der BRD.¹¹⁸

¹¹³ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 8f. Hier sei darauf verwiesen, dass in vielen angeführten Zitaten verschiedener Quellen der Begriff Fähigkeiten (angeborene Befähigung) verwendet wird, wobei der Begriff Fertigkeiten (erworbene Kenntnisse) gemeint ist.

¹¹⁴ Vgl. Bohne-Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil, S. 4.

¹¹⁵ Wie auf dem 6. Plenum des Zentralhauses für Kulturarbeit formuliert, so Bohne-Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil, S. 2.

¹¹⁶ Fiegert 1977, Künstlerische Textilgestaltung, S. 254f.

¹¹⁷ Bornhöft: „Breite des Bildnerischen Schaffens. Eindrücke von einigen Ausstellungen zu den 2. Arbeiterfestspielen im Bezirk Karl-Marx-Stadt.“ In: Volkskunst 9/1960, S. 83f. Hier S. 83.

¹¹⁸ Zum Vergleich siehe Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen. Die dort aufgeführten LaienkünstlerInnen sind größtenteils privat, in Selbstorganisation und ohne staatliche Förderung aktiv.

Bedeutung & Verständnis von Volkskunst & Folklore in der DDR

Der Begriff der Volkskunst kam in Deutschland¹¹⁹ zunehmend in Gebrauch, „als die vorwiegend bäuerliche, handwerkliche und hausindustrielle Kultur“¹²⁰ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen starken Rückgang erlebte. Wie Volkskunst interpretiert wurde bzw. wird, ist stark von der Definition des Begriffs im jeweiligen zeitlichen und politischen Kontext abhängig.¹²¹ Eine allgemeingültige Aussage dessen, was Volkskunst tatsächlich umfasst, ist daher problematisch. Löden konstatiert, dass „die Geschichte der Volkskunst eher die ihres Begriffs als die ihres Gegenstands“ ist.¹²² So war in der DDR die Auslegung und Ausrichtung von Volkskunst ein zentrales Thema in kulturpolitischen Diskussionen und stand in engem Zusammenhang mit der inhaltlichen Ausrichtung des Laienschaffens. Mit den sich wandelnden Vorstellungen veränderte sich auch der Charakter des Laienschaffens im Laufe der Zeit.

Bereits der Begriff des künstlerischen Volksschaffens war angelehnt an jenen der Volkskunst. Er bezog sich sowohl auf die bildenden (Malerei, Grafik, angewandte Kunst) als auch auf die darstellenden (Theater, Tanz) Künste und die Musik. In den 1950er Jahren – den Anfängen des künstlerischen Volksschaffens – wurde dieser Begriff noch parallel zu den Begriffen Laienkunst und Volkskunst genutzt.¹²³ Hierbei sollte gezielt eine Verbindung zur vorindustriellen, bäuerlichen Volkskunst als „Kultur des werktätigen Volkes“¹²⁴ geschaffen werden, an deren Tradition angeknüpft werden sollte. Dieser Kunst wird im bildnerischen Bereich vor allem eine naive, unverfälschte, realistische Darstellung der bäuerlichen Alltagswelt zugeschrieben.¹²⁵ Historische Vorbilder und Anknüpfungspunkte für das bildnerische Volksschaffen boten neben der handwerklich-bäuerlichen Volkskunst zu-

¹¹⁹ bzw. Deutsches Kaiserreich (1871 – 1918)

¹²⁰ Mohrmann, Ute: „Forschungen zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR“ (Vortrag vom 22.01.2014). In: Kulturation 2014, http://www.kulturation.de/ki_1_report.php?id=186 (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

¹²¹ Vgl. die Aufsätze von Korff 1992, Volkskunst als ideologisches Konstrukt, und Löden 2002, Volkskunst in der DDR.

¹²² Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 326.

¹²³ Ebd., S. 328.

¹²⁴ Leichsenring, Andreas: „Sitte und Brauch in der Folklorepflege der DDR.“ In: Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit d. DDR (Hg): Sitte und Brauch. Beiträge zur Folklorepflege im künstlerischen Volksschaffen. Leipzig 1987, S. 15-22.

¹²⁵ P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Volkskunst“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9477.html (zuletzt abgerufen am 24.08.2018).

dem die kleinbürgerliche Laienkunst und die Naive Kunst¹²⁶ sowie die politisch organisierte Arbeiter-Zeichner-Bewegung der 1920er und 30er Jahre.¹²⁷ Besonders zu Beginn der 1950er Jahre ist im bildnerischen Volksschaffen noch eine starke Anlehnung an die historischen Vorbilder festzustellen.

Der Volkskundler und Kulturwissenschaftler Gottfried Korff erläutert am Beispiel der Internationalen Volkskunstausstellung 1909 in Berlin die vier wesentlichen Funktionen, welche der Volkskunst in der Vorkriegszeit zugeschrieben wurden: Sie bot die Möglichkeit der *Beschäftigung* und des Zuverdienstes, war Ausdruck von *Lebensfreude* und hatte eine *sozial-integrative* sowie *geschmacksbildende Funktion* und nicht zuletzt sollte sie ein *Ausdruck von Authentizität* sein. All diese Zuschreibungen wurden in enger Verbindung mit der Industrialisierung und den dadurch veränderten Lebensbedingungen gesehen, wie beispielsweise das Verkümmern von Talenten und Instinkten im Maschinenzeitalter, wie Korff aus dem Führer zur Ausstellung zitiert.¹²⁸ An diese sozialpolitischen Argumentationen konnte der DDR-Staat im Wesentlichen in der Nachkriegszeit anknüpfen. Viele der 1909 für die Volkskunst definierten Funktionen spiegeln sich in den kulturpolitischen Diskursen rund um das künstlerische Volksschaffen unter den Schlagworten *sinnvolle Freizeitgestaltung, gesellschaftliche Wirksamkeit, Geschmacksbildung, Aufbau einer sozialistischen Nationalkultur* sowie *Erbepflege* wider.

Die Orientierung an der bäuerlichen Kunst eignete sich nicht nur unter ideellen, sondern ebenfalls unter stilistischen Gesichtspunkten. Denn die ästhetischen Gestaltungsprinzipien entsprachen weitestgehend denen des sozialistischen Realismus.¹²⁹ Wie Miriam Normann erläutert, lag das Au-

¹²⁶ Auch „Naive Malerei“ oder „Laienkunst“ genannt. Hierbei handelt es sich um Werke nicht künstlerisch ausgebildeter Menschen. Die Motivik „spiegelt oft die so genannte ‚heile Welt‘ wider. Die Gestaltungen sind meist naturalistisch, aber unter Missachtung von Perspektive und Anatomie ausgeführt.“ In Abgrenzung hierzu werden Darstellungen, die „der Tradition nach mit dem ländlich-bäuerlichen Lebensraum verhaftet“ sind der „Volkskunst“ zugeordnet. P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Naive Kunst, Naivismus, Laienkunst“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6234.html (zuletzt abgerufen am 16.10.2018).

¹²⁷ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 9.

¹²⁸ Korff 1992, Volkskunst als ideologisches Konstrukt, S. 41f.

¹²⁹ Unter dem Begriff „sozialistischer Realismus“ ist die nach Parteirichtlinien gefertigte Kunst der Sowjetunion zu verstehen. Diese Kunst sollte in den Dienst der Partei gestellt werden und zur Beeinflussung der BürgerInnen dienen. Sie sollte realistisch in der Formensprache und sozialistisch im Inhalt sein: „Durch die betont optimistische Wiedergabe parteipolitischer Ziele sollte die Kunst durch Ausbildung einer proletarischen Kultur das Volk ideologisch manipulieren. Bevorzugte Motive waren heroisierte Darstellungen aus dem Leben der Arbeiter, Bauern, Sportler und des Militärs sowie Porträts politischer Führer.“ P.W. Hartmann Kunstlexikon

genmerk in den Anfangsjahren auf der „Produktion realistischer Kunst“, wobei die „kleine Form“ als Kunstform besonders gefördert wurde. Diese sollte lebensnah, einfach und vom Volkskünstler leicht umzusetzen sein und somit „die Hemmschwelle des Arbeiters, sich mit Kunst zu befassen, abbauen“ sowie eine „aktivierende Wirkung auf Zuschauer“ entfalten.¹³⁰ So wurde laut Korff

„die Volkskunst gewissermaßen als Realismus-Garantie schon in den Anfängen einer sozialistischen Kulturpolitik, in den Diskussionen um die Etablierung einer offiziellen Staatskunst, die Breitenwirkung haben und den Werktätigen verständlich sein sollte, zweckgerichtet“.¹³¹

Zudem bot diese „volksnahe“ Kunst das Potenzial, die in der Formalismus-Debatte¹³² diskutierte Entfremdung der KünstlerInnen vom Volk zu überwinden. Die Aufwertung der Volkskunst in der DDR beruhte laut Löden vor allem auf der Vorstellung, dass sie eine „dem werktätigen Volk eigene, demokratisch-progressive“ Kunst sei, welche „durch die bürgerlich-kapitalistische Entwicklung“ verfälscht sei und im Sozialismus wiederentdeckt werden müsse.¹³³ Mit der Referenz auf Volkskunst, welche immer auch Assoziationen von Gemeinschaft, Heimat, Bodenständigkeit, Authentizität und Ursprünglichkeit weckt,¹³⁴ sollte eine neue Nationalkultur in Abgrenzung zur modernen, westlich geprägten Konsumkultur geschaffen

online: „Sozialistischer Realismus“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8440.html (zuletzt abgerufen am 16.10.2018). Auch in der DDR sollten sich die KünstlerInnen an den Richtlinien zum sozialistischen Realismus orientieren. Insbesondere in den Anfangsjahren der neuen Republik ist dies ersichtlich. Die inhaltliche Ausrichtung und Auslegung dessen, was als sozialistischer Realismus zu verstehen sei, wandelte sich jedoch stark im Laufe der Zeit. Siehe hierzu Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Berlin 2001.

¹³⁰ Normann 2008, Kultur als politisches Werkzeug.

¹³¹ Korff 1992, Volkskunst als ideologisches Konstrukt, S. 28ff. Siehe auch Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 38ff.

¹³² Die Formalismusdebatte entfachte in der zweiten Hälfte der 1940er sowie den 50er Jahren. Hierbei wurde vor allem eine Abkehr von „formalistischen“, also die Form betonenden, abstrahierten oder abstrakten Darstellungen, und eine Hinwendung zum sozialistischen Realismus gefordert. Begründet wurden diese Forderungen v.a. damit, dass die Kunst dem Volke dienen und für dieses verständlich sein müsse. Dem Formalismus wurde dabei der Vorwurf gemacht, elitär und dem Volk unverständlich zu sein. Diese Forderungen wurden von den KünstlerInnen allerdings nicht bedingungslos übernommen, sondern stießen auf Widerstand und wurden heftig diskutiert. Vgl. Pätzke, Hartmut: „Von ‚Auftragskunst‘ bis ‚Zentrum für Kunstausstellungen‘. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR“. In: Blume, Eugen & März, Roland (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Berlin 2003, S. 318f. Online verfügbar über: DDR Bildatlas, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/glossary/101> (zuletzt abgerufen am 23.08.2018). Siehe auch Dietrich, Gerd: „Die drei Formalismuskampagnen.“ In: Ebd.: Kulturgeschichte der DDR, Band I 1945-1957. Göttingen 2018, S. 405-415.

¹³³ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 329.

¹³⁴ Vgl. die Ausführungen bei Korff 1992, Volkskunst als ideologisches Konstrukt.

werden.¹³⁵ Denn durch die Auseinandersetzung mit der heimischen Kultur sollte ein Geschichtsbewusstsein und „Heimatliebe“ ausgeprägt werden.¹³⁶

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre änderte sich die kulturpolitische Ausrichtung des künstlerischen Volksschaffens, welches nun begrifflich von jenem der Volkskunst abgegrenzt wurde. Es wurde eine weniger nachahmende laienkünstlerische Tätigkeit angestrebt und der Fokus wurde stärker auf die Weiterentwicklung und Parteilichkeit, die Bearbeitung neuer Themen und Inhalte gelegt.¹³⁷ Im Sinne der „Marxistisch-leninistischen Erbeaneignung“ sollte eine „dialektische Einheit von Historizität und Aktualität“ erreicht werden – also eine Symbiose von Vergangenenem und Neuem.¹³⁸ Ziel war also eine Revitalisierung der Volkskunst, wodurch ein stärkerer Gegenwartsbezug und eine größere Parteilichkeit erreicht werden sollte.¹³⁹

In den 1970er Jahren erhielt der aus dem angelsächsischen Raum stammende Folklore-Begriff Einzug in die DDR-Volkskunde, „als Bezeichnung sowohl für die Wissenschaft („Kunde“) vom ‚einfachen‘ Volke (people) als auch für die Volksüberlieferungen selbst“.¹⁴⁰ Der Begriff sei in der DDR vor 1973/74 kaum verwendet worden.¹⁴¹ Erst mit der Normalisierung des deutsch-deutschen Verhältnisses in der ersten Hälfte der 1970er Jahre¹⁴² und der damit verbundenen größeren kulturpolitischen Offenheit fand eine Begriffserweiterung auf die internationale Terminologie statt. Der Folklorebegriff diente der besseren Unterscheidung der traditionellen volkskünstlerischen Äußerungen als dem „historischen Typ[s] der Volkskultur“ im Gegensatz zu aktualisierten volkskünstlerischen Tätigkeiten im Rahmen des künstlerischen Volksschaffens.¹⁴³

¹³⁵ Vgl. Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 329. Volkskunst sollte eine Gegentendenz „zur konsumorientierten Freizeitgestaltung des Westens“ bilden.

¹³⁶ Vgl. Leichsenring 1987, Sitte und Brauch, S. 19.

¹³⁷ Strobach, Hermann: "Folklore - Folklorepflege - Folklorismus." In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 25/1982 (Neue Folge Band 10), S. 9-52. Hier S. 20f.

¹³⁸ Ebd., S. 14.

¹³⁹ Vgl. Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 329 & 333.

¹⁴⁰ Strobach 1982, Folklore - Folklorepflege - Folklorismus, S. 17.

¹⁴¹ Ebd., S. 15ff.

¹⁴² Durch die Anerkennung der DDR als Staat seitens der Bundesrepublik. Zu den Entwicklungen ab den 1970er Jahren siehe das entsprechende Kapitel.

¹⁴³ Strobach 1982, Folklore - Folklorepflege - Folklorismus, S. 25.

Zeitgleich ist ein Folklore-Revival in der DDR festzustellen.¹⁴⁴ Beispielsweise wurde auf der dritten Volkskunst-Konferenz 1974 eine stärkere „Rezeption der Schätze aus der überlieferten Volkskultur“ gefordert, auf welche nun der Folklore-Begriff angewendet wurde. Dieser wurde als historisches Phänomen verstanden, welches kaum noch vorherrschte.¹⁴⁵ Unter dem Schlagwort der „Erbepflege“ wurde die Auseinandersetzung mit dem und Bewahrung des Kulturerbes als „ein fester Bestandteil des geistig-kulturellen Lebens“¹⁴⁶ gefordert. Wiederkehrende Bildthemen waren beispielsweise Ernte- und Hochzeitsbräuche. Bei der Erbepflege wurde sich jedoch nicht ausschließlich auf das ostdeutsche Kulturerbe beschränkt, sondern es wurde Anspruch auf das gesamte „humanistische deutsche Kulturerbe“ erhoben, wie es in einem Vortrag auf dem Kolloquium anlässlich des II. Folklorefestivals 1983 hieß.¹⁴⁷ Neben der Auseinandersetzung mit dem volkskünstlerischen Erbe sollte an das bürgerliche Vorbild der traditionellen Hochkultur¹⁴⁸ – insbesondere die deutsche Klassik als humanistisches Kulturerbe – in Abgrenzung zur westlichen Populärkultur angeknüpft werden. Dabei sollte in der sozialistischen Nationalkultur „folkloristisches und klassisches Erbe organisch mit Neuem“ verbunden werden.¹⁴⁹

Darüber hinaus wurde die Auseinandersetzung mit der Kultur der sozialistischen Nachbarländer als Ausdruck der Freundschaft und Verbundenheit mit den „Bruderländern“ gefördert.¹⁵⁰ Dies stand im Zusammenhang mit der Erweiterung auf einen sozialistischen Kulturerbe-Begriff. Seit Anfang der 1970er-Jahre definierte sich die DDR in Abgrenzung zur BRD als "sozialistische Nation“. Mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker 1971 kam es zu einer stärkeren Einbindung der DDR in den Ostblock und somit auch zu einer Neuorientierung der nationalen Geschichtsbetrachtung. Diese hatte

¹⁴⁴ Dietrich spricht von einer Renaissance von Heimat und Regionalität. Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 1403. Sowie Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band III 1977-1990. Göttingen 2018, S. 1680-90. Siehe auch Mohrmann, Ute: „Lust auf Feste. Zur Festkultur in der DDR.“ In: Häußler, Ulrike & Merkel, Marcus: Vergnügen in der DDR. Berlin 2009, S. 32-51.

¹⁴⁵ Strobach 1982, Folklore - Folklorepflege – Folklorismus, S. 21.

¹⁴⁶ Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil, S. 4.

¹⁴⁷ Leichsenring 1987, Sitte und Brauch, S. 17.

¹⁴⁸ Vgl. Ernst 1993, Erbe und Hypothek, S. 16.

¹⁴⁹ Akademie für Weiterbildung beim Ministerium für Kultur: Stellung und Funktion des künstlerischen Volksschaffens in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, o.O.u.J., S. 12. Zum wandelnden Geschichtsverständnis der DDR hinsichtlich „Erbe und Tradition“ Ende der 1970er Jahre siehe Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band III, S. 1741-45. Während sich der Begriff des Erbes auf die gesamte deutsche Geschichte und die DDR als Ergebnis dieses Geschichtsprozesses bezog, fielen unter das Schlagwort Tradition jene historischen Erscheinungen, auf denen die DDR beruhte.

¹⁵⁰ Akademie für Weiterbildung beim Ministerium für Kultur: Stellung und Funktion des künstlerischen Volksschaffens in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, o.O.u.J., S. 12.

nun die Aufgabe, sich „aus der nationalen Enge zu lösen und die Entstehung und Entwicklung der DDR im Zusammenhang mit dem weltrevolutionären Prozess darzustellen; das hieß, in der Einheit der sozialistischen Staaten.“¹⁵¹ In diesem Zusammenhang wurde die Deutsch-Sowjetische-Freundschaft (DSF)¹⁵² ein zentrales Thema in der Öffentlichkeit. Ebenso wurde die Folklore-rezeption im Laienschaffen nun auf das Kulturerbe des gesamten sozialistischen Auslands ausgeweitet. Ein Beschluss des ZK-Sekretariats vom 3. Februar 1977 erläuterte, dass die „Bewahrung und Pflege aller folkloristischen, klassisch-humanistischen und proletarischen Traditionen“ Auftrag und Anliegen des künstlerischen Volksschaffens seien. Es ging nun also nicht mehr nur um einen regionalen oder nationalen Fokus, sondern zugleich um die Erschließung und Auseinandersetzung mit Traditionen anderer sozialistischer Länder zur Vertiefung der internationalen Beziehungen zu diesen. Das Anliegen war verbunden mit einer angestrebten engeren ökonomischen Zusammenarbeit mit der Sowjetunion und den anderen sozialistischen Ländern.¹⁵³

Die in der DDR entstandenen Arbeiten der Laienschaffenden, die sich gezielt mit Folklorethemen beschäftigten, sind weniger als Volkskunst oder Folklore zu verstehen denn als Folklorismus, im Sinne einer „Vermittlung und Fortführung von Volkskultur aus zweiter Hand“, wie Teresa Brinkel feststellt.¹⁵⁴ Die Werke, welche die traditionelle, bäuerliche Volkskunst als Ausgangspunkt hatten, waren also vielmehr eine „spielerische Nachahmung volkstümlicher Motive in einer anderen Sozialschicht“ und einem anderen gesellschaftlichen sowie historischen Kontext.¹⁵⁵ Es kam zu einer Ausweitung und Inszenierung von Traditionen. Eine Folge dessen war teilweise der Verlust des regionalen Bezugs. So widmeten sich die Gruppen mitunter Themen und Motiven anderer Regionen oder Länder. Die volkskundlichen FachvertreterInnen in der DDR waren sich durchaus bewusst, dass es sich

¹⁵¹ Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 1456.

¹⁵² Bereits 1947 wurde die „Gesellschaft zum Studium der Kultur der Sowjetunion“ gegründet mit dem Ziel, das Bild der Sowjetunion in Deutschland nach den traumatischen Kriegserfahrungen zu verbessern. Mit der SED-Vorgabe, sich zu einer Massenorganisation zu entwickeln, wurde die Gesellschaft 1949 in „Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ (DSF) umbenannt. In den Betrieben traten viele in die DSF ein, um beruflichen Nachteilen zu entgehen. Dietrich, Gerd: „Sowjetkultur und Stalinkult.“ In: Ebd.: Kulturgeschichte der DDR, Band I 1945-1957. Göttingen 2018, S. 250-57.

¹⁵³ Wagner 1972, Referat, S. 34.

¹⁵⁴ Brinkel 2012, Volkskundliche Wissensproduktion, S. 180.

¹⁵⁵ Ebd. S. 183 nach Moser, Hans: „Vom Folklorismus in unserer Zeit“. In: Zeitschrift für Volkskunde 58/1962, S. 177-209. Hier S. 180.

bei der thematisierten Erbpflege um eine Inszenierung von Folklore handelte. Dies wurde als notwendig und legitim erachtet, um das geistig-kulturelle Leben zu bereichern, wobei die einstigen sozialen Funktionen hingegen weitestgehend verloren gingen.¹⁵⁶

Ein Beispiel ist die Beteiligung eines Textilzirkels am Festival der sorbischen Kultur. Die Gruppe entwickelte in Vorbereitung des Festivals Souvenirartikel wie „ein Kalender mit Motiven der sorbischen Hochzeitsbräuche, von dem 500 Stück hergestellt wurden und in der Volkskunststraße zum III. Festival der sorbischen Kultur ein gern gekaufter Artikel waren.“¹⁵⁷ Wie Löden erläutert, habe der Staat ab den 1970er Jahren teilweise ökonomische Interessen mit dem Verkauf von Volkskunstartikeln verfolgt.¹⁵⁸ Bei dem erwähnten Beispiel entstanden Souvenirs in Anlehnung an sorbische Motive, die keine originär sorbischen – also innerhalb der sorbischen Gemeinschaft und in ihrer Tradition produzierten –, sondern nachempfundene, also folkloristische Produkte waren.

Die Debatten um die Ausrichtung des bildnerischen Volksschaffens sowie die künstlerischen Entwicklungen im Laufe der Zeit führten zu einer stilistischen und inhaltlichen Ausdifferenzierung. Daher stellte die auf Folklore orientierte Gestaltung nur e i n e Tendenz des bildnerischen Volksschaffens dar, die parallel zu einer stärkeren Fokussierung auf künstlerische Qualität und der Orientierung an der professionellen Kunst verlief. Somit muss eine deutliche Abgrenzung des bildnerischen Volksschaffens von dem Begriff der Volkskunst vorgenommen werden. Der Begriff des künstlerischen Volksschaffens war zwar hieran angelehnt und sollte sich in diese Tradition einreihen, mit der Ausdifferenzierung der künstlerischen Stile und Themen von der Mitte der 1950er bis in die 1980er Jahre wurde das bildnerische Volksschaffen jedoch zu einem Sammelbegriff für künstlerisch aktive BürgerInnen, unabhängig von stilistischen oder thematischen Kriterien. Daher reichten die künstlerischen Arbeiten von Darstellungen im Stil der Naiven Kunst über die Adaption folkloristischer Motive bis hin zu künstlerisch ambitionierten, an der professionellen Kunst orientierten Werken.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Leichsenring 1987, Sitte und Brauch, S. 21f.

¹⁵⁷ Rippl, Christa: „Künstlerische Textilgestaltung im Bezirk Cottbus“. In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1973, S. 167-171. Hier S. 170.

¹⁵⁸ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 340.

¹⁵⁹ Details siehe „Inhaltliche und Stilistische Ausdifferenzierung: Folklore versus Experiment“.

ZeitzeugInnen & ihre Lebenswege im Generationenvergleich

Im Folgenden werden die ZeitzeugInnen in Kurzporträts vorgestellt, deren Interviewaussagen wichtige Quellengrundlage für diese Arbeit sind. Die nach Geburtsjahr in chronologischer Reihenfolge aufgeführten Porträts reflektieren die autobiografischen Aussagen der ZeitzeugInnen und ihre persönliche Sicht auf das Interviewthema. Ihre Erzählungen sind geprägt durch das vorab bekannte Thema der Textilzirkel in der DDR, welches den narrativen Rahmen vorgab. Daher sind die Erläuterungen auf diesen Themenbereich fokussiert. Die Zusammenfassungen sind in ihren Formulierungen eng an den Darstellungen der Befragten angelehnt und stellen noch keine theoretisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung dar. Diese erfolgt in den darauf folgenden Kapiteln. Anschließend an die Biografien wird zunächst auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Lebensweg der Befragten verwiesen – ihre Erläuterungen zur kreativ-künstlerischen Prägung in Kindheit und Jugend, zu Berufswunsch und Berufsweg. Anschließend daran folgt ein Überblick über die verschiedenen DDR-Generationen. Denn die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation, so die hier dargelegte Theorie, hatte entscheidenden Einfluss auf die Art und Weise, wie das textile Laienschaffen wahrgenommen und in diesem agiert wurde. Der Generationenunterschied ist dabei entscheidende Grundlage für die Analyse der Entwicklungen nach 1990 und der Frage nach den Gründen für das Fortbestehen bzw. Auflösen der Textilgruppen.

Kurzporträts¹⁶⁰

Ruth Pydde (RP, *1926) wurde bereits in ihrer Kindheit zur kreativen textilen Arbeit inspiriert. Ihre Mutter, die viele Handarbeiten herstellte, prägte sie sehr. Ihr Vater, der bereits zu Beginn des Zweiten Weltkrieges starb, war wiederum laienkünstlerisch aktiv. Er malte Postkarten ab und fertigte einen Weihnachtsberg, den er mit viel Liebe zum Detail verzierte und bemalte. Ihre Lieblingsfächer in der Schule, in denen sie die besten Noten erhielt, waren Handarbeiten sowie Zeichnen. Auch mit dem Tanz kam Ruth Pydde bereits als Kind in Kontakt. Sie tanzte im Kinderballett am Thea-

¹⁶⁰ Quellenangaben zu den Personeninterviews siehe Anhang.

ter in Chemnitz. Dies habe ihr Interesse für Kostüme geweckt. So wollte sie Kostümbildnerin werden und auf eine Modeschule nach München gehen. Das war jedoch aus finanziellen Gründen, zumal in der Kriegszeit, nicht möglich. Stattdessen absolvierte sie von 1943 bis 1946 eine Ausbildung zur Damenschneiderin in einem Modosalon. Nach ihrer Ausbildung besuchte sie die Schule für künstlerischen Tanz und Gymnastik in Erfurt und legte eine Prüfung zur Gruppentänzerin ab. Die Ausbildung finanzierte sie durch ihre Schneiderei: Sie arbeitete nebenbei in einer Strumpffabrik im Erzgebirge, wo sie zum Lohn Strümpfe erhielt, welche sie in Erfurt verkaufte. Nach ihrer Ausbildung ging Ruth Pydde 1949 zurück nach Chemnitz, wo sie am Theater eine Stelle als Gruppentänzerin bekam. Über Kontakte zum Theaterbüro erfuhr sie von einer vakanten Stelle in einem Volkstanz-Ensemble, woraufhin sie nach Berlin wechselte und im künstlerischen Volksschaffen aktiv wurde.

Im Gegensatz zu den anderen Ensemblemitgliedern, welche aus den Volkstanzgruppen der Betriebe kamen und neben dem Beruf tanzten, war Ruth Pydde hauptberuflich im Ensemble aktiv und hatte eine Tanzausbildung. Sie gab Tanzunterricht und entwickelte eigene Choreografien für die Gruppe. Die ersten Bühnenoutfits entstanden in Eigenregie: Zusammen mit einer Teilnehmerin aus Dresden, die Mode studiert hatte, entwarf und schneiderte sie die Kostüme selbst. Auf diese Weise stellte sich erneut eine Verbindung zwischen dem Tanz und der Schneiderei bzw. den Kostümen her. Ruth Pydde kam dadurch in Kontakt mit historischen Trachten, die am Museum als Vorbilder für die Entwürfe begutachtet wurden.

Als ihr Sohn geboren wurde, beendete Ruth Pydde ihre Karriere als Tänzerin und arbeitete zunächst nicht. Allerdings fehlte ihr, nach eigener Aussage, dann eine Beschäftigung. Über eine Annonce erfuhr sie von einem Textilizirkel, woraufhin sie sich diesem anschloss. Von 1964 bis 1968 besuchte Ruth Pydde die Spezialschule für künstlerische Textilgestaltung bei Helga Graupner in Berlin. Anschließend leitete sie Zirkel in Berlin-Biesdorf sowie am Haus der jungen Talente in Berlin. Die Beziehung zu Helga Graupner war eng. Sie beruhte auf persönlichem Kontakt und künstlerisch-kreativem sowie gesellschaftlich-politischem Austausch.

Auch während ihrer Zirkeltätigkeit nutzte Ruth Pydde das Museum und die historischen Objekte als Inspirationsquelle für eigene Arbeiten. Weitere

Inspirationen bekam sie durch Reisen, beispielsweise nach Mittelasien, sowie durch Bücher über andere Kulturen: „Ich hab mich immer für andere Völker interessiert. Das Fremde war immer eine Möglichkeit, auch etwas neugierig zu sein, etwas Neues kennenzulernen.“¹⁶¹ Ebenso war die Natur eine fruchtbare Inspirationsquelle für sie. Mit ihren Gruppen ging sie ähnlich vor. Ihr Anliegen bei der Zirkelarbeit war es, ihre gestalterischen Kenntnisse und kreativen Ideen an andere weiterzugeben.

In den 1980er Jahren widmete sich Ruth Pydde zunehmend der Patchwork-Technik, die zu dieser Zeit in der DDR modern wurde. Nach der Wiedervereinigung leitete sie weiterhin Kindergruppen an, mit denen sie in Museen ging, um dort Motive abzuzeichnen. Zu einigen ehemaligen Zirkelmitgliedern sowie zu Helga Graupner hielt sie Kontakt. Ebenso beteiligte Frau Pydde sich noch an Ausstellungen der von Helga Graupner initiierten Textilwerkstatt e.V.¹⁶² Mit Anfang 70 beendete sie ihre anleitende Tätigkeit, wollte sich aber noch künstlerisch weiterbilden, weshalb sie Mal- und Zeichenkurse besuchte. Zu ihrem 80. Geburtstag wurde ihr eine Jubiläumsausstellung im Ausstellungszentrum Pyramide in Berlin Marzahn-Hellersdorf gewidmet.

Frau Pydde zeigte sich im Interview beeindruckt, fast überwältigt, von der Fülle an Dingen, die sie im Laufe ihres Lebens gesammelt und selbst hergestellt hat. Wichtig sei im Leben vor allem, dass man Spaß habe an dem, was man tue, und seine eigenen Potenziale nutze. „Ich habe in meinem Leben nur das gemacht, was mir Spaß gemacht hat. Das kann ich Gott sei Dank sagen. Und das hat als Kind irgendwie eben schon so angefangen“, erzählt sie mit erneutem Verweis auf ihre kreativen, handwerklich begabten Eltern.¹⁶³ Der kreative Tatendrang sowie das Interesse am Textil-Künstlerischen und an anderen Kulturen haben sich durch ihr ganzes Leben gezogen. Noch heute sammelt die mittlerweile 91-jährige (2017) Abbildungen aus Kunstkalendern oder Zeitschriften und erfreut sich an der Schönheit der Natur, welche ihr stets als Anregungen dienen. Eigene Arbeiten könne sie aus gesundheitlichen Gründen allerdings nicht mehr fertigen, was sie sehr bedauert.

¹⁶¹ Interview Pydde, Absatz 164.

¹⁶² Details zur Textilwerkstatt siehe Abschnitt 4.3.2

¹⁶³ Interview Pydde, Absatz 160.

Jutta Lademann (JL, *1929) interessierte sich bereits als Kind für Kunst und legte Mappen mit Kunstblättern an. Ihre Mutter unterstützte sie in diesem Interesse. Nach dem Abitur 1948 war es ihr Traum, Architektin zu werden. Das Studium an der Humboldt-Universität Berlin wurde ihr aber verwehrt. Laut eigener Aussage hatte dies politische Gründe: Ihr Vater war selbstständig, was in der DDR negativ bewertet wurde. Zudem erfolgte die Zuteilung von Studienplätzen weniger nach individuellen Interessen als nach wirtschaftlichen Erfordernissen. Auch im Westteil Berlins hatte sie als junge Frau in der Nachkriegs-zeit kaum Chancen auf ein Studium. Ihre Bewerbung für ein Bauingenieurstudium an der neu gegründeten Freien Universität Berlin hatte keinen Erfolg, da die Kriegsheimkehrer vorrangig aufgenommen wurden. So machte Jutta Lademann einen Abschluss als Chemotechnikerin und arbeitete zunächst beim Geologischen Dienst Berlin. Nach der Familiengründung gab sie ihren Beruf jedoch Anfang der 1950er Jahre auf, um sich um ihre beiden Kinder zu kümmern und ihren Ehemann beruflich zu unterstützen.

Ab 1957 widmete sie sich intensiv der künstlerischen Textilgestaltung und trat in den Zirkel von Irmela Grasnick ein. Diese war eine Bohne-Fiegert-Schülerin und leitete bereits selbst einen Zirkel an. Zwei Jahre später wechselte Jutta Lademann auf eigenes Bestreben in den „Starzirkel“¹⁶⁴ von Ingeborg Bohne-Fiegert, der besonderes Ansehen genoss. Die Aktivität im Textilzirkel bot ihr die Möglichkeit, letztendlich doch noch kreativ tätig zu sein und sich im Rahmen der Ausbildung an der Spezialschule für Textilgestaltung weiterzubilden. Da sie ihren gelernten Beruf nicht mehr ausübte, kann die Arbeit als Zirkelleiterin und das kreative Schaffen im Zirkel von Ingeborg Bohne-Fiegert als eine Art Neuorientierung angesehen werden – die Textilgestaltung wurde zu ihrer Berufung. Sie leitete mehrere Kinder- und Jugendzirkel am Kulturhaus Herbert Ritter in Babelsberg und ab 1971 zudem einen Betriebszirkel beim VEB Straßenbau in Potsdam. Die Aktivitäten im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung waren für Jutta Lademann Höhepunkte in ihrem Leben. Den politischen Aspekt habe sie damals nicht so wahrgenommen und er sei ihr erst rückblickend bewusster geworden, erläutert sie. Sie reflektiert heute vor allem das positive Potenzial der Zirkelarbeit und dieser Art von Gestaltung, durch welche die Menschen – unabhängig von ihrer sozialen Herkunft – an Kunst und Kultur herangeführt wurden.

¹⁶⁴ Interview Lademann, Absatz 61.

Die schöpferische Tätigkeit hat eine besondere Bedeutung für Jutta Lademann, die auch mit 89 Jahren (2018) immer noch leidenschaftliche Textilgestalterin ist. Etwas mit Begeisterung zu machen und sich diese zu erhalten, ist für sie besonders wichtig im Leben. Auch deshalb setzte sich Jutta Lademann während des politischen Umbruchs sehr für das Weiterbestehen der Textilgruppe ein und trug damit wesentlich zum Zusammenhalt dieser bei. Für ihr Engagement im Bereich der Textilvermittlung erhielt sie 2013 das Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland.

Margot Schwarz (MS, *1930) wuchs in einer kinderreichen Familie mit wenig Geld auf. Dies habe ihre Kreativität geschult, da sie sich selbst Spielsachen fertigen musste. Sie erinnert sich insbesondere an das Basteln in der Kirche mit ihrer Tante. Schon damals hatte sie Interesse am kreativen Gestalten. Als Kind wollte sie Pianistin werden, bekam Klavierunterricht, der durch den Krieg abgebrochen wurde. Aufgrund des Zweiten Weltkrieges konnte sie auch ihren Schulabschluss nicht beenden und keine Berufsausbildung absolvieren. Als Jugendliche war sie in der Landwirtschaft tätig. Nach dem Krieg kam sie nach Berlin und arbeitete zunächst als Hilfsverkäuferin in einem Kunstgewerbehandel, wo sie sich bereits für die kunsthandwerklichen Gegenstände interessierte. Auf der Suche nach Arbeit kam sie in Kontakt mit dem Demokratischen Frauenbund Deutschland (DFD), für den sie auf eigene Initiative ein Schaufenster dekorierte. Sie habe damals bereits eine Ahnung gehabt, dass ihr eine solche Tätigkeit Spaß machen könnte. Über das Schaufenster wurde der Ernst-Thälmann-Pionierpark¹⁶⁵ in Berlin, eine Freizeiteinrichtung für Kinder (heute FEZ), auf sie aufmerksam und warb sie als Mitarbeiterin an. Auf diesem Weg kam sie ohne große Vorkenntnisse zur künstlerisch-kulturellen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Später schulte sie nebenbei StudentInnen vom Lehrerbildungsinstitut. Erst in den 1980er Jahren absolvierte sie auf Vorschlag ihres Arbeitgebers die Spezialschule für Textilgestaltung bei Helga Graupner. Die Kenntnisse dieser Ausbildung nutzte sie bei der Arbeit mit den Kindern. Durch den fehlenden Schulabschluss hatte der Spezialschulabschluss eine besondere Bedeutung für sie.

¹⁶⁵ Ein 1950 errichtetes Freizeitzentrum in der Wuhlheide Berlin, welches nach dem Vorsitzenden der KPD, Ernst Thälmann, benannt wurde. Der ehemalige Pionierpark wird bis heute als Freizeit- und Erholungszentrum (FEZ) für Kinder und Jugendliche genutzt. Heinke, Lothar: „Vom Ernst-Thälmann-Pionierpark zum FEZ: Ein Sommer, wie er früher einmal war.“ In: Der Tagesspiegel online, 22.07.2014, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/schule/vom-ernst-thaelmann-pionierpark-zum-fez-ein-sommer-wie-er-frueher-einmal-war/10230424.html> (zuletzt abgerufen am 13.05.2019).

Nach der Wiedervereinigung arbeitete Margot Schwarz in der ABS Brücke, einem Sozialbetrieb zur Arbeitsförderung, Bildung und Strukturentwicklung zur Vorbereitung und Eingliederung Arbeitsloser in den Arbeitsmarkt. Zudem leitete sie bis zu ihrem 80. Lebensjahr textilkünstlerische Kurse in einer Jugendkunstschule an und präsentierte die dort entstandenen Arbeiten in Ausstellungen. Sie war zudem Mitglied in der Textilwerkstatt e.V. Die in der Spezialschule erworbenen Kenntnisse bildeten die Grundlage für ihre Tätigkeiten nach der Wiedervereinigung. Ihre persönliche Hochphase sieht sie erst nach 1990, aber in enger Verbindung mit dem erfolgreichen Abschluss der Spezialschule für Textilgestaltung. Denn die vielen Aktivitäten und Anfragen für Kurse gaben ihr das Gefühl, gebraucht zu werden:

„Die haben gesagt mach mal das da mit, die Ausbildung, dann hast du einen Abschluss und so. Aber mein Höhepunkt war eben nach der Wende. Da hab ich erstmal gemerkt was ich überhaupt alles kann. Weil ich denn überall immer angefordert wurde. Das zu machen. Und das hat mir unwahrscheinlichen/ Ja, dass ich das geschafft habe.“
(Schwarz, Absatz 43)

Bis heute engagiert sich Frau Schwarz ehrenamtlich, indem sie mit den Kindern in ihrer Wohngegend gestalterisch tätig ist. Kurse leitet sie aufgrund gesundheitlicher Probleme jedoch nicht mehr an.

Ingrid König (IK, *1930) wurde die Textilgestaltung in die Wiege gelegt, so sagt sie. Schon als junges Mädchen interessierte sie sich für die Stoffe ihrer Großmutter und nutzte deren Nähmaschine. Im Krieg musste sie mit ihrer Familie aus Plauen fliehen. Als Jugendliche in der Nachkriegszeit zeigte sich ihr nähtechnisches Geschick in der Umarbeitung von alten Textilien wie einem Soldatenmantel oder einer NS-Fahne, das Hakenkreuz sorgfältig abgetrennt, zu passender Kleidung. Sehr früh musste Ingrid König ihren Lebensunterhalt selbst verdienen. Ihr eigentlicher Wunsch war es, an einer Fachschule eine professionelle Ausbildung im Textilbereich zu absolvieren. Die Schule wurde jedoch im Krieg zerstört.¹⁶⁶ Zudem hatte sie durch die Flucht ihre Schulausbildung nicht beenden können. Nach einer kurzen Zeit als Landarbeiterin war sie zunächst als Gardinenstepperin und dann als Zuarbeiterin in einem Schneideratelier tätig. Wegen Auftragsmangel im Schneideratelier wurde sie Industrienäherin im Vogtländischen Bekleidungswerk. 1952 heiratete sie und zog nach Frankfurt (Oder). Durch den

¹⁶⁶ Aufgrund der Erzählungen handelte es sich vermutlich um die Staatliche Kunst- und Fachschule für Textilindustrie in Plauen, die 1945 bei einem Luftangriff zerstört wurde.

Beruf ihres Mannes wechselte die Familie mehrfach den Wohnsitz. Ingrid König bekam drei Kinder und kümmerte sich zunächst um die Familie.

Als sie später auf Arbeitssuche war, kam sie in Kontakt mit der Zirkelarbeit. Sie lernte Ingeborg Bohne-Fiegert kennen, welche sie förderte und von der sie vieles lernte. Der Zeitpunkt des Kennenlernens kann von ihr nicht mehr genau datiert werden. Jedoch besuchte sie bereits 1961 einen Lehrgang bei Ingeborg Bohne-Fiegert und Steffi Wendl in Frankfurt (Oder). Ab 1961 war sie selbst als Zirkelleiterin im Bereich Textilgestaltung tätig. Von 1962 bis 1963 arbeitete sie als Fachmethodikerin für das bildnerische Volksschaffen im Kreiskabinett für Kulturarbeit in Eisenhüttenstadt. Mit dem Umzug nach Cottbus begann sie 1963 als Nadelarbeitslehrerin¹⁶⁷ im Schuldienst. Diese Tätigkeit übte sie bis zum Auslaufen des Faches 1971 aus und absolvierte währenddessen die Spezialschule für Textilgestaltung. Sie spezialisierte sich vor allem auf die Arbeit am Hochwebstuhl, worin sie von der Berufskünstlerin Christine Leweke ausgebildet wurde. Später unterrichtete Ingrid König selbst im Rahmen der Spezialschule und war von 1963 bis 1976 Mitglied der BAG bildnerisches Volksschaffen des Bezirks Cottbus. Nach ihrer Tätigkeit als Nadelarbeitslehrerin war sie beim Rat der Stadt Cottbus in der Abteilung Kultur und anschließend als Zirkelleiterin beim Kreiskabinett für Kulturarbeit angestellt. Im Laufe ihrer Zirkeltätigkeit betreute sie verschiedene Gruppen, unter anderem einen Zirkel im Kulturhaus der Eisenbahner Cottbus, die Bezirks-Modegruppe Cottbus sowie die Arbeitsgemeinschaft Teppichgestaltung Cottbus. Die Letztere blieb selbst nach ihrem Umzug nach Berlin unter ihrer Leitung bestehen. In Berlin arbeitete sie ab 1977 bis zu ihrem Berufsende im Museum für Volkskunde (MVK), wo sie als Magazinverwalterin speziell die Textilsammlung betreute.

Ingrid König selbst blickt heute zwiespältig auf die Arbeit der Textilzirkel zurück: „Es war sowieso alles anstrengend, schön, manchmal auch zermürbend. Trotzdem möchte ich all das nicht missen, von Kindheit an.“¹⁶⁸ Einerseits erinnert sie sich an eine schöne Zeit und den Spaß bei der Zirkelarbeit, andererseits wären ihr die Aufgaben, welche der Zirkel erfüllen musste – die Teilnahme an Veranstaltungen und andere ehrenamtliche Arbeiten –, zeitweise zu viel geworden und hätten Überhand genommen. Vor allem die Fremdbestimmung und Abhängigkeit habe ihr widerstrebt. Aus heutiger

¹⁶⁷ Dies war in der DDR die Bezeichnung für den Handarbeitsunterricht in der Schule.

¹⁶⁸ Interview König, Absatz 414.

Sicht kritisiert sie die Bevormundung und Rechenschaftspflicht in der DDR. Damals habe sie aber keine Kritik äußern können. Aus diesem Grund wollte sich die ehemalige Cottbusser Gruppe nach der Wiedervereinigung keiner Institution mehr anschließen, um unabhängig zu sein. Dennoch blieben die meisten Zirkelmitglieder in Kontakt und kommen bis heute einmal im Jahr zu einem gemeinsamen Arbeitstreffen zusammen. Einige Mitglieder sind allerdings bereits verstorben. Seit 1990 arbeiten sie vornehmlich für sich und beteiligen sich nicht an Ausstellungen. Was die textile Technik angeht, orientierten sie sich neu und konzentrieren sich nun vor allem auf Patchworkarbeiten anstatt auf Web- und Knüpfarbeiten.

Barbara Wachholz (BW, *1937) Barbara Wachholz hat sich schon immer mit Textilien beschäftigt. In ihrer Kindheit fertigten ihre Mutter und Tanten Kleidung für die Kinder an. Daher habe es für sie nahegelegen, beruflich in diese Richtung zu gehen. Nach einer Ausbildung zur Einzelhandelskauffrau Textil absolvierte sie von 1961 bis 1965 die Spezialschule für Textilgestaltung in Cottbus und arbeitete seitdem auf Honorarbasis als Zirkelleiterin, zunächst in Dresden, später in Dippoldiswalde. Dort leitete sie auch die Modegruppe Dippoldiswalde. Barbara Wachholz betont, dass die Aktivitäten und Entwürfe völlig frei und freiwillig entstanden seien, aus Freude am modischen Gestalten. Aus heutiger Sicht fragt sie sich, wie die Mitglieder das zeitintensive Hobby neben ihrem Beruf geschafft hätten. Hierbei waren vor allem der soziale Zusammenhalt der Gruppe und die „Liebe zur Sache“ entscheidend, so Barbara Wachholz. Die öffentlichen Auftritte waren ebenfalls Ansporn. Dennoch erwähnt sie auch die Präsenz von Stasi-MitarbeiterInnen, die sie als „Aufpasser“ bei Modenschauen begleiteten.

Nach der Wiedervereinigung beendete die Modegruppe ihre gemeinsamen Aktivitäten, da die institutionelle und finanzielle Förderung wegfiel, die Auftrittsmöglichkeiten fehlten und viele der jungen Menschen aus der Modegruppe sich beruflich neu orientieren mussten und wegzogen. Barbara Wachholz eröffnete ein Modegeschäft mit Änderungsschneiderei in Dippoldiswalde, das heute von ihren Töchtern Susanne und Veronika weitergeführt wird. Die Schneiderei war nach der Wiedervereinigung allerdings nicht mehr gefragt, da vor allem die nun frei verfügbare und kostengünstige West-Kleidung beliebt war und kaum Bedarf an maßgeschneiderter Kleidung bestand. Mit ihrem Geschäft organisiert Familie Wachholz ab und zu noch Modenschauen für besondere Anlässe, nun jedoch nicht mehr mit selbst

geschneiderter Kleidung, da hierfür die Zeit fehle. Mit ihrem Krankenhaus-Zirkel, den sie zu DDR-Zeiten leitete, trifft sich Barbara Wachholz aber immer noch und besucht beispielsweise Ausstellungen.

Karin Volkmann (KV, *1944) interessierte sich schon „von Kindesbeinen an“ für Textiles Gestalten. Eigentlich wollte die gelernte Gebrauchswerberin gerne an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle studieren. Da sie bereits mit achtzehn Jahren ihren Sohn bekam, habe sie sich das Studium als junge Mutter nicht zugetraut. Die Ausbildung in der Spezialschule für Textilgestaltung, die sie in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre absolvierte, war eine alternative Weiterbildungsmöglichkeit für sie. Ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie bei Christine Leweke, welche selbst an der Burg Giebichenstein studiert hatte. Nach ihrem Spezialschulabschluss leitete Karin Volkmann aus Zeitgründen keinen Zirkel an, sondern war als Einzelschaffende tätig und in einer Fördergruppe von Christine Leweke aktiv. Bald nach ihrem Abschluss, 1981, lernte sie eine Galeristin kennen, in deren Galerie sie fortan arbeitete. Dort gestaltete sie die Ausstellungen und hatte die Möglichkeit, ihre eigenen Arbeiten zu präsentieren und zu verkaufen. Die Galerie existiert bis heute. Karin Volkmann ist dort immer noch aktiv.

Nach der Wiedervereinigung blieb die Fördergruppe unter der Leitung von Christine Leweke auf eigene Initiative bestehen. Zudem ist Karin Volkmann bei den „ARTverwandten“ aktiv – einer Gruppe von vier Textilgestalterinnen, die alle in der DDR die Spezialschule absolvierten. Das Wesentliche bei den Treffen in der Gruppe – damals wie heute – sei die Möglichkeit, sich mit Gleichgesinnten über die künstlerische Arbeit auszutauschen. Denn das fördere die persönliche künstlerische Entwicklung, so Volkmann. Die künstlerische Weiterbildung war für sie immer zentrale Motivation:

„Naja und ich hab mich immer alleine weiterentwickelt, weitergebildet. Ich hab alles wahrgenommen was sich ergeben hat. Das ist so drin.“

(Volkmann, Absatz 182)

Über das Fachliche hinaus entstand durch die langjährigen Kontakte ebenso eine soziale Gemeinschaft, die sie nicht missen möchte.

Heidemarie Paul (HP, *1945) absolvierte ihr Abitur an der musisch geprägten Thomasschule in Leipzig, weshalb sie eine Verbindung zur musischen Erziehung habe. Nach dem Abschluss einen Studienplatz zu

bekommen war jedoch schwierig, da ihr leiblicher Vater Pfarrer war und 1957 nach Westdeutschland ging. Dies wirkte sich möglicherweise negativ auf ihre Studienplatzwahl aus. So begann Heidemarie Paul eine Ausbildung zur Diätassistentin, welche sie vorzeitig abbrach. Sie arbeitete für kurze Zeit in einem Hort, um erzieherische Erfahrung zu sammeln und konnte dann 1965 doch ein Lehramtsstudium im Bereich Kunsterziehung und Geschichte beginnen. Nach ihrem Abschluss war sie ein Jahr im Schulbereich tätig, wechselte dann als wissenschaftliche Assistentin an die Universität und promovierte 1980 im Bereich Umweltgestaltung.¹⁶⁹ Da sie aus verschiedenen Gründen nicht habilitieren wollte (ihr Mann war auch an der Universität tätig, ihr Sohn war noch klein und sie wollte keine zweite wissenschaftliche Arbeit schreiben), war sie Mitte der 1980er Jahre beim Verlag der Frau im Bereich Handarbeitsvorlagen beschäftigt. Bereits zuvor hatte sie mit dem Verlag zusammengearbeitet. Die Arbeit dort erschien ihr jedoch als zu restriktiv, sodass sie nach einem Jahr als Kunstlehrerin an die Thomasschule ging.

Heidemarie Paul kam über den Bereich der LehrerInnenbildung zur Anleitung der Spezialschulbildung. Sie repräsentiert den Teil der professionellen Lehrkräfte und Zirkel- bzw. FördergruppenleiterInnen. Denn parallel zu ihrer beruflichen Laufbahn an Universität und Schule unterrichtete sie, auf Anfrage des Stadtkabinetts für Kulturarbeit, seit den 1970ern in der Elementar- und Spezialschule für Textilgestaltung in Leipzig und leitete zudem eine Fördergruppe an. Diese ging aus ihren Spezialschulabsolventinnen hervor. Auf persönlicher Ebene übte Heidemarie Paul ihre Kunst immer im Textilbereich aus. Beispielsweise war ihre Staatsexamensarbeit ein großer Wandbehang in Applikationstechnik.

Eine wesentliche Motivation der Beteiligten für die Zirkelarbeit war ihrer Meinung nach das Interesse am textilen Arbeiten. Die Spezialschule ermöglichte eine kostenlose Ausbildung in diesem Bereich. Ebenso spielten der Austausch mit Anderen und die öffentliche Präsenz eine wesentliche Rolle:

„Na sie hatten ja nun eine Ausbildung und da hatten die sich auch gemeldet, weil sie einfach Lust hatten nicht nur im stillen Kämmerlein irgendwas zu machen, sondern auch jemandem etwas beizubringen.“
(Paul, Absatz 60)

¹⁶⁹ Das Fach Umweltgestaltung war in der DDR Teil des fakultativen Unterrichts in der Oberstufe (Klasse 9 und 10).

Nach der Wiedervereinigung blieb die ehemalige Förderklasse auf eigene Initiative bestehen und ist heute als Arbeitskreis Textildesign am Grassi-Museum in Leipzig etabliert. Heidemarie Paul ist nach wie vor auf ehrenamtlicher Basis künstlerische Leiterin des Arbeitskreises.

Helga Krieger (HK, *1951) absolvierte auf Anraten ihres Vaters, der selbst Maschinenbauingenieur und Patentingenieur war, parallel zu ihrem Schulabschluss eine Lehre zur Diesel-Lok-Schlosserin. Anschließend begann sie ein Maschinenbaustudium, stellte allerdings schnell fest, dass sie eigentlich lieber Goldschmiedin geworden wäre und nicht nur solche „trockenen Sachen“ machen wollte. Von ihrem eigentlichen Berufswunsch riet ihre Familie ihr allerdings ab. So beschränkte sich ihre kreative Aktivität auf die Freizeit. Als Helga Krieger vom Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam hörte, bewarb sie sich Anfang der 1970er Jahre nach dem Maschinenbaustudium um eine Aufnahme in die Gruppe mit ihrem ersten selbst gestrickten Kleid. In ihrer Freizeit hatte sie bereits nebenbei Drahtbiegearbeiten gefertigt, gestrickt und genäht. Als „Nesthäkchen“, das wesentlich jünger war und weniger Erfahrung hatte als die anderen Mitglieder, musste sie sich die Anerkennung der älteren Zirkelmitglieder erst verdienen. Trotz Kritik an ihrem Kleid kam sie wieder, weil die Qualität der Arbeiten der Gruppe sie reizte. Auch der Gruppenzusammenhalt sei etwas ganz Besonderes gewesen. Sie absolvierte nach kurzer Zeit die Spezialschule und leitete später selbst Gruppen an. Die Passion für die Textilgestaltung, die sie als „das schönste Hobby der Welt“¹⁷⁰ bezeichnet, war groß. Ihre reduzierte Arbeitszeit damals ließ es zu, dass sie sich neben dem Beruf diesem Hobby intensiver widmen konnte. Viele Entwürfe entstanden auch in den Nachtstunden.

Als der Zirkel von Ingeborg Bohne-Fiegert in den 1980er Jahren mit Modenschauen aufhörte, wechselte Helga Krieger in eine Modegruppe, die mit einer professionellen Choreografin zusammenarbeitete. In dieser Zeit spezialisierte sie sich zunehmend auf exklusive Strickmode. Die Strickarbeiten wurden an einer aus West-Berlin geschmuggelten Strickmaschine gefertigt. Sie leitete einen speziellen Strickmoden-Zirkel und konnte ihre Mode in einer Boutique in Potsdam verkaufen. Sie hätte gerne damit ihren Lebensunterhalt verdient, jedoch reichte es finanziell dazu nicht. Nach der Wiedervereinigung meldete sie dann ein Gewerbe an und verkaufte, neben ihrem

¹⁷⁰ Interview Krieger, Absatz 5.

eigentlichen Beruf, ihre Mode in einem Berliner Geschäft. Auch in einer Galerie in Saßnitz stellte sie ihre Strickmode aus. Als sie dort kein Stück verkaufen konnte, gab sie das Gewerbe wieder auf. Sie arbeitete nun Vollzeit und „das schönste Hobby der Welt“ geriet in den Hintergrund.

Persönlich blieb Helga Krieger mit vielen damaligen Mitgliedern verbunden. Im Alter von 50 Jahren fand sie ein neues Hobby in der Malerei. Ähnlich wie zu Zirkelzeiten versuchte sie, sich über Kurse und Malreisen weiterzubilden und mit Gleichgesinnten in Kontakt zu treten. Sie fertigt seitdem vor allem malerische Collagen. Im Nachhinein erkennt Frau Krieger eine Verbindung zu ihrer Tätigkeit in der Textilgestaltung, wo ebenfalls Gestaltungsübungen und Collagen gefertigt worden waren. Nach dem künstlerischen Weg neben der Berufstätigkeit kann sie sich seit der Rente ausschließlich der Malerei widmen. Sie stellt ihre Arbeiten öffentlich aus und verkauft ihre Bilder erfolgreich auf Ausstellungen. Sie reflektiert, dass sie in ihrer Jugend ihren Traum nicht ausleben konnte, dies nun aber mache. Dabei stellt sie eine Verbindung zwischen ihrer jetzigen künstlerischen Tätigkeit und der Zirkeltätigkeit her:

„Eines haben wir gelernt, das werde ich nie vergessen bei der Frau Bohne-Fiegert: aus gar nichts etwas zu gestalten. Jeder hatte ja einen schönen Knopf oder einen schönen Stoff oder einen schönen Fetzen. Und da hat sie immer gesagt: Oh, das ist ja Herzblut, das nehmen wir. Und das kommt mir bei den Collagen so zu gute.“ (Krieger, Absatz 7)

An ihre Zeit im Textilzirkel und als Zirkelleiterin erinnert Helga Krieger sich positiv, vor allem die künstlerische Tätigkeit, der Austausch mit Gleichgesinnten, den sozialen Zusammenhalt und die gemeinsamen Erlebnisse durch Reisen und Auftritte hebt sie im Gespräch hervor.

Petra Helbig (PH, *1956) war bereits als junge Frau der Kunst gegenüber sehr aufgeschlossen. Zudem nähte sie seit ihrem zwölften Lebensjahr. Nach dem Schulabschluss absolvierte sie ein Sprachstudium und arbeitete anschließend im Institut für Marxismus-Leninismus als Übersetzerin. Sie berichtet davon, dass sie vor dem Eintritt in die Spezialschule über einen fachlichen Wechsel sowie ein erneutes Studium, beispielsweise im Fach Geschichte, nachgedacht hatte. Diese Idee verwarf sie jedoch wieder. Auf Anregung einer Kollegin, die ebenfalls im textilen Laienschaffen aktiv war, wurde sie dann 1980 vom Betrieb zur Spezialschule delegiert:

„Ich war dann die Kulturbeauftragte oder -tante und hab mich da ausgetobt. Weil ich war ja noch relativ jung, so Anfang der 20er Jahre. Und naja dann gab es halt so ne Anfrage, weiß ich jetzt gar nicht, oder so diese Helga Geissler hat gesagt: „Schickt die mal da hin.““ (Helbig, Absatz 90)

Ihre Motivation die Spezialschule zu besuchen, habe nicht darin bestanden, einen Zirkel zu leiten, sondern sie wollte vor allem etwas lernen. Die anschließende Zirkelleitung war eine gewisse Verpflichtung, da sie für die Ausbildung vom Arbeitgeber freigestellt und bezahlt wurde, erklärt Helbig. Von 1980 bis 1984 absolvierte sie die Spezialschule für Textilgestaltung bei Helga Graupner. Innerhalb der Spezialschulausbildung fiel Petra Helbig aus dem Rahmen, wie ihre damalige Mitschülerin Margot Schwarz erzählte.

Angeregt durch die Ausbildung entwickelte sich der Wunsch, noch mehr in diesem Bereich zu lernen und sich eventuell sogar zu professionalisieren. So bewarb sie sich 1984 an der Kunsthochschule Weißensee für ein Zweitstudium im Bereich Textil. Ihre Bewerbung wurde abgelehnt, nach offizieller Angabe da sie schon ein Studium abgeschlossen hatte. In den Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit finden sich nach ihrer Auskunft aber Hinweise darauf, dass sie nicht zugelassen wurde, weil sie aufgrund ihrer Westkontakte nicht staatskonform war. Stattdessen besuchte Helbig, eigeninitiativ und durch persönliche Kontakte ermöglicht, Kurse an der Fachschule für angewandte Kunst Schneeberg, ohne dass sie dort offiziell studierte oder einen Abschluss erhielt. Beruflich wechselte sie 1984 zum Kulturbund in die Abteilung Bildende Kunst. Nebenberuflich leitete sie einen Textilizirkel beim VEB Treffmodelle¹⁷¹ und eine Modegruppe im Pionierpalast Ernst Thälmann in Berlin an.¹⁷²

Die Zeit nach 1990 war geprägt durch berufliche Weiterbildungen im Bereich Computergrafik, PC und Video sowie die Mitarbeit in kunstpädagogischen Förderprojekten. Petra Helbig leitet bis heute Kurse in der Jugendkunstschule Lichtenberg an und ist Mitbegründerin der Kunstkita

¹⁷¹ VEB = Volkseigener Betrieb. Der VEB Treffmodelle war ein Bekleidungswerk in der DDR, welches 1953 gegründet und 1961 in das Kombinat Oberbekleidung Berlin eingegliedert wurde. Der Betrieb war auf die Produktion von Damenoberbekleidung spezialisiert. Museum Pankow: "Damenblazer der Firma ‚Greiber Classicmode GmbH“, 03.03.2019, <https://berlin.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=659> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

¹⁷² Protokoll zum ergänzenden Gespräch mit Petra Helbig am 07.05.2018.

ARTKI in Neu-Hohenschönhausen¹⁷³, die 2012 gegründet und 2016 eröffnet wurde. Seit 2014 führt sie zusammen mit Rita Zepf¹⁷⁴ die Spezialschulbildung als privates textilkünstlerisches Weiterbildungsangebot fort. Mit Helga Graupner blieb Petra Helbig bis zu deren Tod eng verbunden. So war sie ebenfalls Mitglied in der Textilwerkstatt e.V., die bis 2013 bestand.

Veronika Wachholz (VW, *1962) kam als Tochter der Zirkelleiterin Barbara Wachholz schon früh mit der Textilgestaltung in Kontakt. Bereits als Kind lief sie in den Modenschauen der Modegruppe mit und führte die von der Gruppe gestaltete Kinderkleidung vor. Als Jugendliche wurde sie dann selbst Mitglied. Veronika Wachholz studierte nach einer einjährigen Schneiderlehre Modegestaltung an der Fachschule für angewandte Kunst in Schneeberg. Nach ihrem Studium war sie für kurze Zeit am Kabinett für Kulturarbeit in Dippoldiswalde angestellt und arbeitete dann als selbstständige Schneiderin. Als die Modegruppe nach der Wiedervereinigung ihre gemeinsamen Aktivitäten beendete, eröffnete sie zusammen mit ihrer Mutter ein Modegeschäft mit Änderungsschneiderei in Dippoldiswalde, das heute von ihr und ihrer Schwester Susanne geführt wird. Mit den damaligen Gruppenmitgliedern außerhalb der Familie hat sie heute kaum noch Kontakt.

Tino Adam (TA, *1964) wurde in kreativer Hinsicht durch seine Familie geprägt. Drei seiner Verwandten arbeiteten als Porzellanmaler in Meißen. Seine Mutter war künstlerisch begabt und fertigte viele Handarbeiten. Früh war sein Interesse am kreativen Arbeiten geweckt, dem er in einem Kinderkunstzirkel in Dippoldiswalde unter Anleitung von Barbara Wachholz nachging. Als Junge war er dort in der Unterzahl. Es wurde beispielsweise gestickt oder Leder- und Perlenarbeiten gefertigt. In den Kindergruppen lernten die Beteiligten nicht nur solche Techniken, sondern ebenfalls Farbgestaltung. Traditionelles in der Gestaltung und Volkskunst wurden ebenfalls thematisiert, wie das Arbeiten nach Vorlagen aus volkskundlichen Büchern. Tino Adam sagt, dass er viel bei Barbara Wachholz gelernt habe. Da die Kindergruppen sich ausschließlich an Kinder wandten, beendete er als Jugendlicher diese Gruppentätigkeit zunächst. Denn in den Erwachsenen-Gruppen seien vor allem ältere Frauen aktiv gewesen. Dennoch blieb er

¹⁷³ Die Kunstkita vereint die Angebote einer Kindertagesstätte mit denen einer Jugendkunstschule. Wrobel, Karolina: „Kita für kleine Künstler öffnet ihre Pforten.“ In: Berliner Woche, 18.02.2016, https://www.berliner-woche.de/neu-hohenschoenhausen/c-bildung/kita-fuer-kleine-kuenstler-oeffnet-ihre-pforten_a95102 (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

¹⁷⁴ Rita Zepf absolvierte ebenfalls die Spezialschule bei Helga Graupner in Berlin und ist seitdem als freiberufliche Textilkünstlerin tätig.

weiterhin kreativ tätig. Eine Spezialität des Jugendlichen Tino Adam waren Lederarbeiten und genähte Felltaschen, die er zum Teil an MitschülerInnen verkaufte. Er überlegte, eine Ausbildung als Schuster zu absolvieren, entschied sich dann jedoch für eine Tischlerlehre. Nebenbei war er als Wettbewerbstänzer aktiv.

Als die Modegruppe männliche Modelle für ihre Modenschauen suchte, nahm Barbara Wachholz Kontakt zu Tino Adam auf. Er schloss sich 1986 der Modegruppe an, die nun aus TeilnehmerInnen seines Alters bestand. Er fand Gefallen an der Modegestaltung und begann, selbst zu entwerfen und zu produzieren. Zunächst ließ er sich bei den Näharbeiten noch gegen Bezahlung helfen, kaufte sich dann aber eine eigene Nähmaschine. Seine Motivation habe in dem finanziellen Zuverdienst und dem Zeitvertreib mit Gleichgesinnten bestanden. Für sein Hobby investierte er viel Zeit neben dem Beruf, saß bis spät in die Nacht an den Entwürfen. Die Modegestaltung war Zeitvertreib, Leidenschaft, Geselligkeit und Zuverdienst zugleich. Es machte ihm großen Spaß, war jedoch teilweise mit dem Termindruck verbunden, etwas für die Modenschauen fertig zu bekommen.

Als die Modegruppe nach der Wiedervereinigung auseinanderging, beteiligte er sich an einem Wettbewerb für Hobby-SchneiderInnen der Zeitschrift Burda und erhielt den ersten Platz für das Bundesland Sachsen in der Anfänger-Kategorie. Im Europafinale belegte er den zweiten Platz. In den beiden Folgejahren beteiligte er sich ebenfalls an dem Wettbewerb und erhielt 1992 einen Sonderpreis. Die VeranstalterInnen legten ihm nahe, sich in diesem Bereich selbstständig zu machen. Dafür fehlte aber das nötige Startkapital. Ein Studium in Modedesign hätte ihn im Nachhinein interessiert, war aber in seiner Lebenssituation nicht umsetz- und finanzierbar, so Adam. Eine Zeit lang verlor er die Textilgestaltung aus den Augen und konzentrierte sich auf seinen neuen Beruf als Bankangestellter. Als er wieder im Showbereich als Performancekünstler und Tänzer tätig wurde, begann er erneut Kleidung und Accessoires selbst anzufertigen. Anfang der 2000er Jahre machte er sich mit einer eigenen Eventagentur selbstständig. Hierbei kommen ihm bis heute seine im Kinderzirkel und Modegruppe erlernten, kreativen Fertigkeiten zugute. Auf Wunsch schneidert er passende Kostüme für die Veranstaltungen und lässt sein ästhetisches Bewusstsein und seine Gestaltungskenntnisse einfließen. Die Grundlagen hierfür sieht er in seiner Zirkeltätigkeit.

Prägung in Kindheit & Jugend – Berufswunsch & Berufsweg

Eine wesentliche Gemeinsamkeit der befragten AkteurInnen besteht in dem besonders starken, langfristigen Interesse am textil/künstlerischen Gestalten – welches sich oft bereits in der Kindheit herausbildete und bis heute vorhanden ist. Betrachtet man die Biografien der zugrundeliegenden ZeitzeugInnen, so ist festzustellen, dass bis auf drei Befragte alle Interviewten die Spezialschule absolvierten. In zwei Fällen handelte es sich um studierte Fachkräfte, von denen eine als Ausbilderin in der Spezialschule tätig war (Heidemarie Paul), die andere kam über ihre Zirkeltätigkeit in Kindheit und Jugend zum Textilstudium und wurde später selbst Zirkelleiterin (Veronika Wachholz). Der dritte Fall betrifft einen Mann (Tino Adam), für den eine Weiterbildung in der Spezialschule keine Option darstellte. Später entwickelte sich jedoch bei ihm das Interesse, in diesem Bereich beruflich tätig zu werden. Somit kann davon ausgegangen werden, dass die Interviews vor allem auf denjenigen Personen basieren, welche zur Leistungsspitze gehörten und mehr aus ihrem Hobby machen wollten. Es waren vor allem die SpezialschulabsolventInnen und ZirkelleiterInnen, die sich besonders stark mit der textilen Tätigkeit identifizierten und daher auch wesentlich zum Fortbestehen des textilkünstlerischen Erbes über die Wende hinweg beitragen. Die einfachen Zirkelmitglieder aus der Breitenarbeit gaben ihr textiles Hobby aufgrund des Wegfalls der Strukturen etc. vermutlich schneller auf oder führten dieses im rein Privaten weiter und sind daher heute schwerer auffindbar. Die Zeit und Energie, welche meist nebenberuflich in die Spezialschulausbildung und Zirkelanleitung investiert wurde, verweist bereits auf das besondere Interesse und Engagement dieses Personenkreises.

In den Erzählungen zeigte sich, dass die meisten Befragten auf eine frühe künstlerische und/oder textile Prägung im Kinder- oder Jugendalter hinwiesen. Bis auf eine Befragte erzählten alle InterviewpartnerInnen von dem meist familiären und in einigen Fällen auch schulischen Einfluss in Kindheit und Jugend, der ihr Interesse auf diesem Gebiet bedingte. Viele Befragte berichteten davon, dass Familienmitglieder selbst kreativ, künstlerisch bzw. textil tätig waren, wodurch das Interesse bei ihnen geweckt wurde. Oder sie verwiesen darauf, dass ihr Interesse in der Familie zumindest unterstützt und gefördert worden war. Die ZeitzeugInnen stellten Bezüge her zu: den Handarbeiten der Mutter und das laienkünstlerische Talent des Vaters sowie das besondere Können und Interesse an den Fächern Kunst und

Handarbeit (Ruth Pydde); das Sammeln von Kunstblättern und die Unterstützung der Mutter in diesem Kunstinteresse sowie der sehr gute Kunstunterricht (Jutta Lademann); das kreative Gestalten aus der Not heraus und das Basteln mit der Tante in der Kirche (Margot Schwarz); das schon immer bestehende Interesse am textilen Gestalten und die Unterstützung der Großmutter hierin sowie das Nähen aufgrund des Mangels (Ingrid König); die frühe Beschäftigung mit Textilien und das Nähen von Mutter und Tanten für die Kinder (Barbara Wacholz); das textile Interesse von Kindesbeinen an (Karin Volkmann); der Besuch eines musischen Gymnasiums und die Verbindung zur musischen Erziehung hierdurch (Heidemarie Paul); das Interesse an Kunst und das Nähen als Jugendliche (Petra Helbig); die Tätigkeit der Mutter im Textilzirkel und das Nähen auf der alten Maschine der Großmutter (Veronika Wachholz); das malerische und handarbeitstechnische Talent der Mutter sowie der Einfluss der als PorzellanmalerInnen tätigen Verwandten und das kindliche Interesse an Bastelarbeiten (Tino Adam). Nur bei Helga Krieger wird im Interview keine Prägung in dieser Hinsicht thematisiert. Ihre Ausführungen verwiesen jedoch ebenfalls auf den prägenden Einfluss der Familie hinsichtlich der Berufswahl. So erzählte sie vom Erlernen des vom Vater ausgeübten und empfohlenen Berufs und dem Abraten der Familie von einer beruflichen Orientierung in die kreativ-künstlerische Richtung (Berufswunsch Goldschmiedin).

Ähnliches stellte die Zirkelleiterin Renate Pfeil in einem Artikel von 1970 fest. Sie schilderte, dass die Zirkelmitglieder ein hohes Interesse für die Textilgestaltung aufwiesen. Die individuellen Neigungen und Interessen waren ausschlaggebend für die Teilnahme am Zirkel und wesentlich beeinflusst durch die Erziehung in Familie und Schule, wie Pfeil betonte.¹⁷⁵ Die Schilderungen der für diese Arbeit befragten ZeitzeugInnen bestätigen dieses Bild. So war die Mitarbeit in den Zirkeln oder der Besuch der Spezialschule stark durch das persönliche Interesse geleitet. Die staatliche Idee, durch das künstlerische Volksschaffen BürgerInnen an Kunst und Kultur heranzuführen, griff also primär bei denjenigen Personen, die bereits ein solches künstlerisch-kulturelles Interesse besaßen, welches im familiären und schulischen Umfeld geprägt worden war. Sie nutzten die Zirkeltätigkeit zum Ausleben dieser Neigungen und zur Vervollkommnung ihrer Fertigkeiten in diesem Bereich.

¹⁷⁵ Pfeil, Renate: „Aus der künstlerischen Tätigkeit des Textilzirkels der Technischen Universität Dresden“ in: Bildnerisches Volksschaffen 7/1970, S. 18-22. Hier S. 20f.

Dies verweist auf den Einfluss des sozialen Milieus¹⁷⁶ auf die individuellen Interessen, wie auch eine Zeitzeugin feststellt:

„Das hat alles meine *Großmutter* erlaubt. Das muss man sich mal vorstellen, mit wie viel Geduld die mich großgezogen hat. Und ich hab bestimmt mehrmals in ihr Nähkästchen gestänkert und geguckt, was da alles drin ist. Es gab aber keinen Ärger (...). Ich war einfach in diesem Milieu drinne. Meine *Mutter* war sehr geschickt und ich hab es halt mitgekriegt und konnte es meinen *Töchtern* weiterreichen.“ (König, Absatz 414)

Frau König präsentiert in ihren Ausführungen eine textile Genealogie, bei der das textile Geschick und Interesse von einer weiblichen Generation an die nächste weitergegeben und bewahrt wird. Sie spannt die Genealogie bis hin zu ihren Enkeln und Urenkeln: „es war mir auch in die Wiege gelegt, wie bei meinen Töchtern und ein Teil meiner Enkel und mal sehen, was die Urenkel machen.“¹⁷⁷ In diesem Sinne sind die Erzählungen anderer ZeitzeugInnen zu verstehen, welche eine direkte Verbindung zur familiären Herkunft schaffen:

„Ich hatte schon Vorlieben für Kunsterziehung. Ich war als Kind schon so ausgerichtet. Ich habe, kann mich erinnern ich hab mir Mappen angelegt mit Kunst, mit Bildern. So, wie nennt sich das? Mit Kunstblättern, ja. Und meine Mutter hat das unterstützt.“ (Lademann, Absatz 16)

„Und das wirkt natürlich dann auf eine Tochter, ja wenn sie das von der Mutter immer sieht. Und deshalb hab ich dann eben auch Lust gekriegt das selber auch zu können. Die hat gehäkelt, da wollte ich eben auch häkeln.“ (Pydde, Absatz 1)

„Na gut, also ich habe im Einzelhandel gelernt – Textilkaufmännische Ausbildung gehabt und mich eigentlich schon immer mit Textilien beschäftigt. Als wir Kinder waren, hat meine Mutter und meine Tanten schon immer alles für uns genäht und dann lag es nahe in dieser Richtung was zu tun.“ (B. Wachholz, Absatz 2)

„Ich habe [mich] immer schon, von Kindesbeinen an, für textiles Gestalten interessiert, immer schon und es geht gar nicht anders.“ (Volkmann, Absatz 46)

¹⁷⁶ Der Begriff stammt aus dem französischen (milieu = „Mitte, Umgebung“). Er beschreibt die sozialen Verhältnisse oder die Umgebung, in der ein Mensch lebt und die ihn prägt. „Milieu“ In: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Milieu> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

¹⁷⁷ Interview König, Absatz 6.

„In Textilgestaltung bin ich geboren – also das muss ich gleich mal dazu sagen. Denn es ist mir in die Wiege gelegt. Ich habe mit 9/10 Jahren angefangen/ Also erst mal hab ich immer stibitzt wo die Stoffe sind bei meiner Großmutter. Ich lebte bei meiner Großmutter und eine Nähmaschine war auch da – eine „Singer“ noch mit Langschiffchen. Ach da hab ich dann rumprobiert, wenn die mal nicht da war die Oma, hab ich daran rumgefummelt.“ (König, Absatz 6)

„Ja und meine Mutter kann auch sehr gut malen. Ich hab in der Verwandtschaft – mein Onkel, meine Tante und meine Cousine, die waren in Meißen Porzellanmaler, sehr spitzen Maler, Lehrausbilder – das liegt so ein bisschen in der Familie auch. Vielleicht noch so vom Verständnis, wo so Ästhetik herkommt oder wo man sich mit sowas beschäftigt. Das ist/ Ja, da kommt es her.“ (Adam, Absatz 31)

„VW: Als Kind angefangen. (...)“

BW: Und haben dann auch sehr zeitig schon dann angefangen mit Nähen und Sticken.

VW: Gestickt haben wir viel. Genäht haben wir bei der Oma auf dem Boden auf der Nähmaschine. Da haben wir dann auch selber genäht mit der ganz alten Nähmaschine.“ (V. Wachholz, Absatz 123 - 126)

Die textil/künstlerische Tätigkeit wird hier präsentiert als etwas, das „schon immer“, „als Kind schon“, „von Kindesbeinen an“ ausgeübt wurde bzw. das „in der Familie“ liegt, in das man „hineingeboren“ wurde oder das von der Familie (in den meisten Fällen dem weiblichen Teil) vermittelt wurde. In vielen Erzählungen wird die textil/künstlerische Tätigkeit hiermit als roter Faden der Lebensgeschichte präsentiert, welcher eine Verbindung zwischen Vergangenheit, persönlichem Werdegang und aktueller Lebenslage schafft. So werden in den Erzählungen nicht nur Bezüge zum familiären Ursprung und der kindlichen Prägung hergestellt, sondern zugleich Verbindungen zwischen aktueller kreativer Tätigkeit und dem im Zirkel Erlernen aufgezeigt. Der rote Faden wird somit bis in die Gegenwart weiter gesponnen. Beispielsweise verweist Tino Adam auf den Nutzen der im Zirkel erlernten Fertigkeiten für seinen aktuellen Beruf als Eventmanager, bei dem er die textilen und kreativen Kenntnisse für die Eventgestaltung und Kostümdesigns nutzen kann:

„Ja, aber die Wurzeln liegen wirklich da in meiner Jugend und Kindheit. Das ist krass, ne? (...) Ja, ich hab früher nie gedacht, dass ich das so wiederverwende oder dass es wieder auftaucht in meinem Leben oder wieder Sinn macht“ (Adam, Absatz 195 - 197)

Helga Krieger wiederum stellt eine Verbindung her zwischen den im Zirkel als Gestaltungsübung kreierte Collagen und ihrer aktuellen künstlerischen

Tätigkeit, in welcher sie sich auf Collagen in Kombination mit Malerei spezialisiert hat.

Gleichzeitig kann eine direkte Verbindung zwischen der textil/künstlerischen Neigung und dem späteren Berufswunsch festgestellt werden. Hierauf verweisen vor allem die älteren Befragten explizit. Die geäußerten Berufswünsche lagen insbesondere im kreativ-künstlerischen oder kunsthandwerklichen Bereich, auf dem Gebiet Textil, Mode, Design, Architektur und Kunst. Erwähnte Ausbildungs- bzw. Berufswünsche waren: Kostümbildnerin/Besuch einer Modeschule (Ruth Pydde); Innenarchitekturstudium (Jutta Lademann); Besuch einer Kunst- und Fachschule für Textilindustrie (Ingrid König); etwas Textiles (Barbara Wachholz); Studium an der Kunsthochschule Burg-Giebichenstein (Karin Volkmann); Kunststudium (Heidemarie Paul). Die Beispiele verdeutlichen den Einfluss der Prägung in Kindheit und Jugend auf den späteren Berufswunsch – ebenso bei den Fällen, wo der Berufswunsch nicht primär im textil-künstlerischen Bereich lag. So kann sowohl der Wunsch von Margot Schwarz, Pianistin zu werden, als auch Tino Adams Wunsch, eine Schuster- oder Tischlerlehre zu absolvieren, auf Ereignisse in Kindheit und Jugend zurückgeführt werden. Während bei Schwarz der frühkindliche Klavierunterricht den Berufswunsch beeinflusste, lassen sich bei Adam Parallelen zu seiner Tätigkeit im Kinderzirkel feststellen, in welchem er bereits Holzketten und Lederarbeiten fertigte. Vermutlich war eine Ausbildung im textilen Bereich für ihn unter anderem aufgrund der gesellschaftlichen Prägung nicht denkbar. Denn das Textile, zumal die Mode, war zu dieser Zeit noch geschlechterstereotyp feminin konnotiert. Das zeigt allein die Tatsache, dass sich Textilzirkel primär an Frauen und Mädchen wandten. Dennoch scheint die Tätigkeit im Kinderzirkel sowie der kreative Einfluss der Verwandtschaft, den Wunsch einen handwerklich-schöpferischen Beruf zu erlernen, der aber „geschlechtstypisch“ ist, beeinflusst zu haben. Erst durch seine spätere Mitarbeit in der Modegruppe – zunächst als Modell, dann zunehmend selbst textilkünstlerisch mitarbeitend – wurde Modedesign rückblickend zu seinem Berufswunsch.

Während die älteren Befragten explizite Berufswünsche vor dem Erlernen eines Berufs äußerten, tritt bei den jüngeren Befragten der Weiterbildungs- oder gar Berufswunsch im textil/künstlerischen Bereich teilweise erst nach der erlernten Ausbildung und Berufstätigkeit auf bzw. stand in Verbindung

mit dem Wunsch etwas zu lernen und sich eventuell beruflich neu zu orientieren (Volkmann, Krieger, Helbig). Die jüngsten Beteiligten wurden wiederum bereits im Kindesalter selbst durch die Mitarbeit im Zirkel kreativ geprägt und entwickelten entsprechende Berufswünsche (V. Wachholz, Adam). Die Erkenntnis, dass ein Großteil der Befragten einen Berufswunsch im textil-künstlerischen Bereich angibt ist wahrscheinlich nicht auf alle ZirkelteilnehmerInnen übertragbar, sondern eher für die Leistungsspitze repräsentativ. Im Zirkel konnten sie an bestehende Neigungen anknüpfen. Durch das besonders starke Interesse auf diesem Gebiet, welches sich durch den geäußerten Berufswunsch belegen lässt, war der Wunsch, sich hierin weiterzubilden und sich besonders zu engagieren, vermutlich viel stärker als bei denjenigen Zirkelmitgliedern, für welche es reines Hobby nebenbei war.

Das Generationenkonzept

Obwohl das textil/künstlerische Interesse und die größtenteils positive Erinnerung an das textile Laienschaffen als Gemeinsamkeit der Befragten festgestellt werden kann, welches diese zu einer Erinnerungs- und Interessen-gemeinschaft verbindet, lassen sich gleichzeitig wesentliche Unterschiede in Abhängigkeit zum Alter der Befragten feststellen. Die Erinnerung der einzelnen Personen an die Textilgestaltung in der DDR, das Agieren innerhalb dieser Gemeinschaft und der Umgang mit dem textilen Erbe nach der Wiedervereinigung ist dabei abhängig von dem Zeitpunkt, zu welchem die Beteiligten mit den textilen Aktivitäten begannen sowie von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation.¹⁷⁸ Denn der Zeitpunkt des Beitritts in die Textilzirkelgemeinschaft und die Generationenzugehörigkeit stellen den sozialen Rahmen dar, innerhalb dessen die individuelle Erinnerung in einen kollektiven Zusammenhang gebracht und interpretiert wird. So hat die Textilgemeinschaft für die Beteiligten der ersten Textilzirkel eine andere Bedeutung als für jene der jüngeren Generation.

¹⁷⁸ Generationen im eigentlichen Sinne sind nach Ahbe und Gries: „Gemeinschaften, die gemeinsame Überzeugungen, Wertvorstellungen und ‚vitale Akzente‘ oder ‚Intensivsegmente‘, die typische Lebensstile und einen generationstypischen Habitus teilen.“ Ahbe, Thomas & Gries, Rainer: „Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der DDR.“ In: Ahbe, Gries & Schüle (Hg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur. Leipzig 2006, S. 475-571. Hier S. 485.

Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Generationentypologie nach Thomas Ahbe und Rainer Gries¹⁷⁹ sowie nach Bernd Lindner¹⁸⁰. Ahbe und Gries unterscheiden sechs verschiedene, idealtypische¹⁸¹ DDR-Generationen, nämlich:

Die Generation der misstrauischen Patriarchen (Jahrgang 1885 – 1918)

Die Aufbaugeneration (Jahrgang 1925 – 1935)

Die Funktionierende Generation (Jahrgang 1936 – 1948)

Die Integrierte Generation (Jahrgang 1949 – 1959)

Die Entgrenzte Generation (Jahrgang 1960 – 1972)

Die Wende-Kinder (Jahrgang 1973 – 1985)

Da für die Auswertung der Interviews die erste und letzte Generation keine Rolle spielt, sollen diese hier ausgeklammert werden. Vor allem die vier Generationen, welche ihre Jugend und ihr Erwachsenenalter in der DDR erlebten, sind für die weiterführende Analyse relevant. Dementgegen nimmt Bernd Lindner eine Unterteilung in drei prägende Generationseinheiten vor, welche in ihrer groben Einteilung und Begrifflichkeit eng an dem Konzept von Ahbe und Gries liegen. Er unterscheidet:

Die Aufbaugeneration (Jahrgang um 1930 – ca. 1940)

Die Integrierte Generation (Jahrgang um 1945 – 1960)

Die Distanzierte Generation (Jahrgang 1961 – 1975)

Der wesentliche Unterschied bei Lindner besteht darin, dass er die bei Ahbe und Gries betitelte Funktionierende Generation nicht als separate Generationeneinheit auffasst, sondern diese in die angrenzenden Generationen einordnet. Die große Nähe der Funktionierenden Generation zur Aufbaugeneration (Nachkriegserfahrung und Agieren im Sinne der Politik bei gleichzeitiger innerer Distanz) sowie die bei Ahbe und Gries beschriebene

¹⁷⁹ Ebd. sowie Ahbe, Thomas & Gries, Rainer: Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland. Ein Panorama. Erfurt 2011.

¹⁸⁰ Lindner, Bernd: „Bau auf, Freie Deutsche Jugend' - und was dann? Kriterien für ein Modell der Jugendgenerationen der DDR." In: Reulecke, Jürgen (Hg.): Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert. München 2003, S. 187-216. Lindner, Bernd: "Sozialisation und politische Kultur junger Ostdeutscher vor und nach der Wende - ein generationsspezifisches Analysemodell." In: Schlegel, Uta & Förster, Peter (Hg.): Ostdeutsche Jugendliche. Vom DDR-Bürger zum Bundesbürger. Opladen 1997, S. 23-37.

¹⁸¹ Die Idealtypen der Generationen sind verallgemeinerte Biografien, welche in ihrer Reinform so kaum auffindbar sind. Vielmehr muss nach Ahbe und Gries eine Auseinandersetzung und ein Abgleich mit jedem Einzelfall stattfinden, der mal mehr und mal weniger diesem Idealtyp entspricht. Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 491.

Funktion als „Brückengeneration“¹⁸² erklären, warum Lindner diese nicht als separate Generationeneinheit definiert. In seinem Modell fallen die Jahrgänge bis ca. 1940 noch in die Aufbaugeneration, während er die Jahrgänge um 1945 bereits bei den Integrierten einordnet. Seiner Ansicht nach lässt sich die Grenze zwischen der Aufbaugeneration und der Integrierten Generation „entwicklungsbedingt leider nicht trennscharf bestimmen“, sodass die Generationen nahezu nahtlos ineinander übergehen würden.¹⁸³ Die von ihm als Distanzierte Generation bezeichnete Einheit entspricht im Grunde genommen der Entgrenzten Generation bei Ahbe und Gries und unterscheidet sich vor allem in der Begrifflichkeit.¹⁸⁴

Die Generationeneinteilungen verweisen auf die historischen und gesellschaftlichen Umstände, durch welche die Generationen geprägt wurden. Jede Generation zeichnet sich durch spezifische Eigenschaften und Verhaltensweisen aus. Während Lindner stärker die besonders prägende Phase von Kindheit und Jugend fokussiert, gehen Ahbe und Gries in ihrer Generationenbetrachtung über das Jugendalter hinaus. Sie gehen explizit auf die Entwicklung und den generationsspezifischen Umgang mit der Wiedervereinigung ein, welcher jedoch auch bei Lindner anklingt. Im Hinblick auf die Textilgemeinschaften ist vor allem das Erwachsenenalter und die Entwicklungen nach der Wiedervereinigung relevant. Zudem sind die Schilderungen der Generationeneinteilung bei Ahbe und Gries besonders prägnant. Mit Blick auf die geführten Interviews erscheint jedoch eine Einteilung entsprechend dem Modell von Lindner als sinnvoll. Daher beziehen sich die folgenden Ausführungen sowohl auf die Erläuterungen bei Lindner als auch bei Ahbe und Gries. Ihre Erkenntnisse stimmen weitestgehend überein bzw. ergänzen sich gegenseitig.

Die Generationeneinteilung lässt sich auf das textile Laienschaffen übertragen. Die Erinnerungen an und das Agieren in der Textilgemeinschaft wurden wesentlich von den kulturpolitischen Rahmenbedingungen und Erfahrungen in der jeweiligen Zeit mitbestimmt. Die Einteilung in Generationen zielt vor

¹⁸² Laut Ahbe und Gries konnte die Funktionierende Generation als „Brückengeneration“ einerseits mit der Aufbaugeneration kooperieren und andererseits mit den folgenden, jüngeren Generationen besser umgehen als die älteren Generationen. Ahbe und Gries 2006, S. 518.

¹⁸³ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 205, Fußnote 59.

¹⁸⁴ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR. In einer früheren Publikation setzt Lindner die zeitliche Einteilung der drei Generationen noch etwas anders. Hier wird die Aufbaugeneration auf die Geburtsjahrgänge zwischen 1930 und 1949 und die integrierte Generation zwischen 1950 und 1960 festgelegt. Siehe hierzu Lindner 1997, Sozialisation und politische Kultur.

allem auf den Erfahrungshorizont und weniger auf eine kalendarische Untergliederung. So erklären sich teils fließende Übergänge zwischen den definierten Generationen, wie bereits im Vergleich der beiden geschilderten Generationentheorien deutlich wird.¹⁸⁵ Die Generationenunterteilung dient als Grundlage der Analyse der Schilderungen der InterviewpartnerInnen. Hierdurch lassen sich Rückschlüsse ziehen, wie die Zirkel in den jeweiligen Generationen funktionierten, inwiefern sie sich veränderten und wie die persönliche Bedeutung für die AkteurInnen im Kontext ihrer Generationenzugehörigkeit variiert. Im Folgenden soll ein Überblick über die Generationen und ihr Agieren im textilen Laienschaffen gegeben werden. Hierauf wird im folgenden Kapitel über die historische Entwicklung zurückgegriffen.

Die Aufbaugeneration (*um 1930 – ca. 1940)

Sie wurde geprägt durch die Kriegs- bzw. Nachkriegszeit in ihrer Kindheit und Jugend. Diese war gezeichnet von Zerstörung, Flucht, Vertreibung und Mangel im bzw. nach dem zweiten Weltkrieg. Mit dem Aufbau des neuen Staates in der Gründungsphase der DDR verbanden sie große Hoffnungen, weshalb sie sich aktiv daran beteiligten (daher Aufbaugeneration). In der DDR erlebten sie einen steigenden Wohlstand und sozialen Aufstieg durch das Wahrnehmen der Bildungsangebote in den 1950er und 60er Jahren. Unter der Bedingung der politischen Positionierung für den Sozialismus wurde ihnen das Versprechen auf eine sichere Zukunft gegeben sowie die Chance auf sozialen Aufstieg mittels Bildung. Die ihnen ermöglichten Chancen resultierten in „ideologischem Wohlverhalten“, wobei sich die Meisten eher mit dem System arrangierten, als dass sie engagierte ParteigängerInnen waren.¹⁸⁶ Sie passten sich dem politischen System an, wahrten gleichzeitig jedoch eine innere Distanz. Anerkennung verschafften sie sich vor allem über Leistung und Erfolg. In den 1970er Jahren, mit der von Erich Honecker propagierten Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik und dem damit steigenden Wohlstand, fühlten sie sich für ihre Mühen entlohnt. Mit dem Ende der DDR waren sie meist im Rentenalter und konnten vor allem von den neuen Möglichkeiten profitieren. Nach Ahbe und Gries ist diese

¹⁸⁵ Zur Problematik der Einteilung von Generationen nach Jahreszahlen siehe Bohnenkamp, Björn: „Vom Zählen und Erzählen. Generationen als Effekt von Kulturtechniken.“ In: Bohnenkamp, Manning & Silies (Hg.): Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster. Göttingen 2009, S. 72-88. Bohnenkamp verweist auf die fließenden Übergänge von Generationen, die v.a. durch bestimmte Erfahrungen geprägt sind, und die Problematik der kalendarischen Einteilung.

¹⁸⁶ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 201-204. Zitiert S. 204.

Generation am engsten verbunden mit der DDR, da wesentliche Parallelen zwischen der Lebensentwicklung und der Entwicklung der DDR – Aufstieg, Stabilisierung und Zerfall – festzustellen sind.¹⁸⁷ „Ausdauernd, arbeitend, freilich aber niemals rebellisch, versuchte der größte Teil von ihnen im alltäglichen Leben die Balance zwischen Eigensinn, Anstand und Vernunft einerseits und Disziplin und Konformismus andererseits zu finden.“¹⁸⁸

Die befragten Textilzirkelmitglieder der Aufbaugeneration beginnen ihre Aktivitäten in den späten 1950er und 1960er Jahren. Die Nachkriegszeit war oftmals verbunden mit Hindernissen in der schulischen Ausbildung und dem Erlernen des Wunschberufes. Die Tätigkeit in den Textilzirkeln bietet ihnen die Möglichkeit, nach dem erfahrenen Mangel der Nachkriegszeit, ein materielles Bedürfnis durch das Gestalten schöner Dinge zu befriedigen. Viele von ihnen kommen zunächst als einfache Zirkelmitglieder hinzu. Durch den Bedarf an anleitenden Kräften können sie Ausbildungs- und Aufstiegschancen in diesem Bereich nutzen und werden selbst zu ZirkelleiterInnen. Verhältnismäßig viele von ihnen werden so im Kulturbetrieb hauptberuflich oder als ehrenamtlich arbeitende Hausfrauen tätig. Als solche sind sie wesentlich am kulturellen Aufbau der neuen Gesellschaft beteiligt und legen den Grundstein für die Textilzirkel sowie deren Ausbau und Verbreitung. Diese Generation ist entscheidend an der textilen Ausbildung der folgenden beiden Generationen beteiligt. Sie sind geprägt von einem starken Zusammengehörigkeitsgefühl und identifizieren sich besonders stark mit der Gruppe sowie den vermittelten Werten von kollektiver Gemeinschaft und gesellschaftlicher Verantwortung. Die Tätigkeit sowie die damit verbundene öffentliche Bestätigung verleiht ihnen zunehmendes Selbstvertrauen außerhalb des familiären Umfeldes. Nach der Wiedervereinigung sind viele von ihnen bereits in Rente, sodass sie ihre Zeit und Energie in den Erhalt der Textilgruppen investieren können. Da diese einen wesentlichen und umfangreichen Teil ihres Lebens ausgemacht haben, ist ihnen die Anerkennung dieser Leistungen besonders wichtig. Die textile Gemeinschaft fungiert zudem als sozialer Anker und Beschäftigungsmöglichkeit in der Umbruchphase sowie im Alter. Diejenigen, die 1990 noch im Berufsleben stehen reagieren wiederum – im Sinne der bei Ahbe und Gries beschriebenen funktionierenden Generation – pragmatisch auf die neuen Gegebenheiten.

¹⁸⁷ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 502-518.

¹⁸⁸ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 512.

Die Integrierte Generation (*um 1945 – 1960)

Sie repräsentiert die erste in der DDR aufgewachsene Generation. Keine andere Generation sei integrierter in das Staatssystem gewesen als diese.¹⁸⁹ Ihre Erziehung wurde geprägt durch die Personen der Aufbaugeneration, deren Werte sie übernahmen. Sie profitierten von der neuen Wirtschafts- und Sozialpolitik Honeckers nach 1971. Als diese Generation Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre „die jugendtypische Formierung moralischer und politischer Grundüberzeugungen durchliefen, befand sich die DDR auf dem Höhepunkt ihrer wirtschaftlichen, politischen und moralischen Reputation.“¹⁹⁰ Dies führte zu einer besonderen Identifikation mit der DDR und deren sozialistischen Werten und Idealen auf gesellschaftlicher Ebene. Zudem sei ihnen „ein Gefühl des Gebraucht- und Gefördertwerdens“ vermittelt worden.¹⁹¹ Gleichzeitig stieg durch die wachsende Bedeutung und Verfügbarkeit elektronischer Medien der Einfluss des Westens, dessen Stile übernommen wurden. Dies führte zu einem „mentalenen Bruch“ mit der Elterngeneration, welcher sich „in der Art, wie die Integrierte Generation Individualismus, Selbstreflexivität und Hedonismus erprobte, zeigte“.¹⁹² Damit verbunden war ein kultureller Bruch mit der DDR der 1950er und 60er Jahre und ein Wandel wesentlicher Grundwerte der DDR-Gesellschaft. Zur Zeit der Wiedervereinigung sind sie zwischen 30 und 45 Jahre alt und stehen noch am Anfang oder der Mitte ihrer beruflichen Karriere. Die Veränderungen waren für sie enorm und mit erheblichen Anpassungsleistungen verbunden. Viele VertreterInnen dieser Generation wagten den Schritt in die Selbstständigkeit und wurden Teil einer „ostdeutschen Gründerwelle“.¹⁹³

Die befragten Textilzirkelmitglieder der Integrierten Generation beginnen ihre Tätigkeit im textilen Laienschaffen in den 1970er und frühen 1980er Jahren. Sie treten in einer Zeit bei, als das Zirkelsystem bereits etabliert und ausgebaut ist. Im Gegensatz zur Aufbaugeneration sind sie nicht vom Kriegsende geprägt und können beispielsweise in der Berufswahl von dem etablierten Ausbildungssystem profitieren. Zusätzlich hierzu können sie die

¹⁸⁹ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 205.

¹⁹⁰ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 532f. Hierauf verweist auch Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 206. Dies zeigt wie eng die Analysen von Ahbe und Gries sowie Lindner beieinander liegen.

¹⁹¹ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S.205-209. Zitiert S. 206.

¹⁹² Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 532f. Zitiert S. 533.

¹⁹³ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 544f.

Möglichkeiten im künstlerischen Volksschaffen nutzen – nun jedoch vor allem auf nebenberuflicher Ebene. Das textile Schaffen hat sich seinen Platz im künstlerischen Volksschaffen zu dieser Zeit bereits behauptet. Nun können sie von den etablierten Möglichkeiten wie der Spezialschule für Textildesign profitieren. Auch gibt es bereits diversere, teils offenere Formen der Beteiligung, zum Beispiel als Einzelschaffende oder Fördergruppenmitglied. Stärker als die vorherige Generation entwickelt diese eigene Ansprüche und Entfaltungswünsche, agiert weniger konform und stärker eigensinnig. So treten neben den kollektiven Werten die individuellen Interessen vermehrt in den Vordergrund, müssen verhandelt und abgewägt werden. Gerade bei den Beteiligten der Leistungsspitze etabliert sich der Wunsch nach Professionalisierung, der teils unterbunden, teils über Umwege möglich wird. Hier äußert sich bereits der zunehmende Wunsch nach Individualismus und eigenen Lebensstilen, die im Rahmen der etablierten Ordnung umzusetzen versucht werden. Auch materielle und finanzielle Interessen treten stärker in den Vordergrund. Im künstlerischen Schaffen wird der Einfluss westlicher Stile und professioneller Kunst zentraler. Nach der Wiedervereinigung kann diese Generation besonders von den textil/künstlerischen Kenntnissen profitieren und sie zur beruflichen Neuorientierung nutzen. Dadurch entwickeln sich neue textil/künstlerische Angebote im soziokulturellen Bereich¹⁹⁴ unabhängig von den vorherigen Gruppen. Viele von ihnen bleiben zudem mit ihren textilen Verbündeten in Kontakt. Treibende Kraft hierbei ist jedoch oft die Aufbaugeneration.

Die Distanzierte Generation (*1961 – 1975)

Sie erlebte ihre Kindheit nach dem Mauerbau. Sie kam zwischen Mitte der 1970er Jahre bis zum Ende der DDR ins Jugendalter hinein und befreite sich innerlich „aus den alten Zwängen“.¹⁹⁵ Sie ist die letzte Generation, welche Schule und Ausbildung größtenteils noch vollständig in der DDR absolvierte. Diese Generation war weitestgehend entpolitisiert, modern und vor allem am Konsum westlicher Kultur interessiert.¹⁹⁶ Ein neuer Fokus wurde auf das

¹⁹⁴ „Unter Soziokultur verstand man die Summe der sozialen, politischen und gesellschaftlichen Bedürfnisse und Interessen einer Gruppe von Menschen, die sich in Vereinigungen, Zentren und Initiativen zusammenfinden. Es entwickelte sich im Laufe der Zeit ein eigenes Profil der soziokulturellen Zentren in den neuen Bundesländern.“ Großmann, Ulf: „Soviel Anfang war nie – Kulturpolitik nach der ‚Wende‘. Entwicklung der kulturellen Infrastruktur in den alten und neuen Bundesländern.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 97-106. Hier S. 102f.

¹⁹⁵ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 209.

¹⁹⁶ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 545f.

Ausleben individueller Lebensentwürfe gelegt, wodurch die Lebensverläufe stärker als in den vorherigen Generationen entstandardisiert wurden. Dies führte nach Ahbe und Gries „zu Sozialbeziehungen, die auf neue Art und Weise geknüpft wurden, weiterhin zu entgrenzten Konsumbedürfnissen und zu dem gesteigerten Anspruch, das eigene Leben nach ureigensten Entwürfen zu gestalten.“¹⁹⁷ Somit setzte sich der Wertewandel hinsichtlich der Lebensweise der jungen Erwachsenen fort. Sie strebten nach „individuellem Wohlstand, kultureller (Szenen-) Vielfalt und geistigem Freiraum“, wie Lindner verdeutlicht. Die Orientierung auf Mode, Luxus und Geselligkeit seien laut ihm Reaktionen auf die Defizite des DDR-Alltags gewesen.¹⁹⁸ Diese Generation erfuhr eine Art Doppelleben aus offiziellem politischen Diskurs einerseits und privaten Freiräumen andererseits, was zu einer Entfremdung von der DDR und ihren Grundsätzen führte.¹⁹⁹ Die Ausreise- und Fluchtbewegung in den 1980er Jahren rekrutierte sich vielfach aus dieser Generation.²⁰⁰ Der Mauerfall kam für sie zu einem guten Zeitpunkt, da „die Anstrengungen einer beruflichen (Neu-)etablierung“ gut vereinbar waren mit den in dieser Lebensphase typischen Umbrüchen nach Schule und Ausbildung.²⁰¹ Zudem hatten sie kaum Schwierigkeiten, sich im neuen System zu etablieren, da sie bereits mit der westlichen Kultur vertraut waren und keine Berührungängste bestanden.²⁰² Erst rückblickend entwickelte sich bei ihnen eine nostalgische Erinnerung der DDR als Ort ihrer Kindheit und Jugend.²⁰³

Die befragten Textilzirkelmitglieder dieser Generation beginnen in den späten 1970er und 1980er Jahren, oft bereits im Kindes- oder Jugendalter, die Zirkelaktivitäten und sind dann insbesondere in der Spätphase der DDR als junge Erwachsene aktiv. Hier wird der steigende Einfluss der westlichen Kultur besonders deutlich – vor allem in den zu dieser Zeit populären Modegruppen. Bei dieser Generation zeigt sich mitunter ein direkter Einfluss der Zirkeltätigkeit auf die spätere Berufswahl. Nach der Wiedervereinigung konzentrieren sie sich auf ihren persönlichen Werdegang. Die neuen gesellschaftlichen Anforderungen und Möglichkeiten (berufliche Orientierung, Umzug, Konsummöglichkeiten etc.) sowie die fehlende staatliche Förderung

¹⁹⁷ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 547.

¹⁹⁸ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 210.

¹⁹⁹ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 550-553.

²⁰⁰ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 188.

²⁰¹ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 548.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 555.

begünstigen das Auseinanderfallen der Gemeinschaft. In dieser Generation zeigt sich somit eine weniger langfristige Gruppenbindung und Identifikation mit den Idealen der Textilzirkel. Diejenigen, die einen Beruf im Textilbereich erlernten oder besondere Ambitionen aufwiesen, blieben dem Textilien meist auf beruflicher Ebene treu. Diejenigen, welche die Tätigkeit als reines Hobby nebenbei ausübten, geben dieses scheinbar auf oder praktizieren es auf rein privater, nicht öffentlicher Ebene.

Lindner fasst den Generationenunterschied wie folgt zusammen: Während sich die erste Generation durch eine aktive Beteiligung am Aufbau des neuen Staates auszeichnete, war die zweite Generation geprägt von einem anhaltenden Mitmachen trotz langsam aufkommender Zweifel. Die dritte Generation wiederum vollzog zunächst eine innere, dann zunehmend auch physische Distanzierung vom DDR-Staat.²⁰⁴ Wie Lindner in einem Aufsatz von 1997 aufzeigt und die Typologien von Ahbe und Gries bestätigen, verweist die Generationenabfolge nicht nur auf einen Wandel der ostdeutschen Gesellschaft auf politischer und sozialer Ebene, sondern auch im kulturellen Bereich. So lässt sich nach Lindner der kulturelle Wandel der DDR als Prozess von der kulturellen Abgrenzung (1955 – 1965) über die kulturelle Anverwandlung westlicher Kultur (1965 – 1975) bis hin zur direkten Übernahme dieser (1975 – 1990) beschreiben. Die jugendkulturelle Entwicklung der DDR stelle somit einen Prozess der selektiven, verzögerten Modernisierung dar.²⁰⁵ Die folgende Auswertungstabelle veranschaulicht die Generationenzugehörigkeit der InterviewpartnerInnen und gibt einen stichpunktartigen Überblick ihrer Biografie.

²⁰⁴ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 188.

²⁰⁵ Lindner 1997, Sozialisation und politische Kultur, S. 31-34.

Name	*_Jahr	kindliche Prägung	Berufswunsch	Hindernis	Berufsweg & Textiltätigkeit DDR	Zirkel Eintritt & Grund	Tätigkeit nach 1990	Abbe & Gries	Lindner	
RP	1926	Mutter Handarbeiten; Vater kunst/handwerklich interessiert; Interesse an Zeichnen & Handarbeiten im Unterricht; durch Kindertheater Beziehung zu Kostümen	Modeschule/ Kostümbildnerin	fehlendes Ausbildungsgeld in Nachkriegszeit	Schneiderlehre; Tanzausbildung; Volkstanzenensemble; Beendigung der Tätigkeit mit Geburt des Sohnes; Spezialschule (1960er); Zirkelleitung	nach Geburt & Ende im Volkstanzenensemble Suche nach Beschäftigung	Rentnerin; Anleitung v. Kunst/handwerklichen Kursen; Kontakt zu einzelnen Gruppenmitgliedern & Mitglied Textilwerkstatt			
JL	1929	Interesse an Kunst; Sammeln von Kunstblättern; guter Kunstunterricht; Unterstützung der Mutter in Kunstinteresse; künstlerisch begabte Freundin	Innenarchitektur	keinen Studienplatz bekommen (Grund Ostdtl.: Selbstständigkeit des Vaters; Westdt.: Kriegsheimkehrer vorrangig Studienplatz)	Abitur, Ausbildung Chemotechnikerin, Arbeit im Geologischen Dienst, Beendigung der Tätigkeit mit Familiengründung; Zirkeltätigkeit & Spezialschule (1960er); Zirkelleitung	nach Geburt & Ende der Erwerbstätigkeit Suche nach Beschäftigung	Rentnerin; Gründung & Tätigkeit in eigener Landesgruppe im Fachverband ...textil...e.V.			
MS	1930	Kindheit mit vielen Kindern und wenig Geld schult Kreativität; Basteln mit Tante in der Kirche	Pianistin	kriegsbedingt ohne Abschluss; Klavierunterricht beendet	Landarbeiterin; Hilfsverkäuferin im Kunstgewerbe; Arbeit im Pionierpark Spezialschule (1980-84)	keinen klassischen Zirkel besucht/geleitet – Arbeitssuche & Kontakt zum DFD führt zu laienkünstler. Arbeit im Pionierpark; Delegation Spezialschule	Rentnerin; ABS-Brücke-Kurse; Kunstkurse für Jugendliche; ehrenamtliche kreative Tätigkeit; Mitglied Textilwerkstatt			
IK	1930	Textilgestaltung in die Wiege gelegt; Großmutter unterstützt ihr textiles Interesse; schon als Kind & Jugendliche genäht, z.T. aus der Not heraus	Besuch der Staatlichen Kunst- und Fachschule für Textilindustrie in Plauen	Schule im Krieg zerstört; kriegsbedingt fehlender Schulabschluss	Landarbeiterin; Lehre im Schneideratelier; Gardinenstepperei; Industri Näherin; Spezialschule (1960er) Fachmethodikerin im Stadtkabinett für Kulturarbeit; Nadelarbeits-Lehrerin & Zirkelleiterin; Arbeit beim Rat der Stadt/ Abteilung Kultur; Magazinerin MVK Berlin	nicht genannt (Arbeitssuche?)	Rentnerin; private Treffen der ehemaligen Gruppe		Aufbaugeneration	
BW	1937	Mutter & Tanten für Kinder genäht	„etwas Textiles“	/	Ausbildung Textilkauffrau im Einzelhandel; Zirkelleiterausbildung (1961-65); Zirkelleiterin	nicht näher definiert: "Und es bot sich dann an."	Selbstständig mit Mode- & Schneidergeschäft; Treffen mit Krankenhauszirkel			Aufbaugeneration
KV	1944	von Kindesbeinen an für Textiles interessiert	Ausbildung an Kunsthochschule Burg - Gleichenstein	früh Mutter, daher Studium nicht zugebraut	Gebrauchswerberin; Spezialschule (2. Hälfte 1970er); Mitglied Fördergruppe	Weiterbildungswunsch Kind im Teenageralter	Weiterarbeit in Galerie; Gründung ARTV erwandte; regelmäßige Treffen ehemalige Fördergruppe			Funktionierende Generation
HP	1945	Besuch eines musischen Gymnasiums	unklar (Kunstlehrerin?)	Vater Pfarrer, ging 1957 nach Westdtl.	abgebrochene Lehre Diätassistentin; Arbeit im Hort; Lehramtsstudium; Arbeit in Schule; Uni/Promotion; Verlag der Frau; Arbeit in Schule; nebenberuf. Arbeit in Spezialschule & Leitung Fördergruppe ab 1970er Jahre	auf Anfrage des Stadtkabinetts für Kulturarbeit	Lehrerin an Schule; Leitung der AG Textildesign			Funktionierende Generation

HK	1951	Vater Maschinenbauingenieur, er rät zu diesem Beruf	nach der Ausbildung Wunsch, Goldschmieden zu werden	abgeraten von Familie	Schule in Vorbereitung auf techn. Beruf; Ausbildung Diesel-Lok-Schlosserin; Maschinenbau-Studium; nebenberuf. Zirkeltätigkeit & Spezialschule (1970er Jahre); nebenberuf. Zirkelleitung & Verkauf von Textilien	nach Studienabschluss als Ausgleich zum techn. Beruf - Ausleben des kreativen Interesses	Weiterbildung & Vollzeittätigkeit im erlernten Beruf; dadurch weniger Zeit fürs Hobby; Kontakt zu Mitgliedern aber weniger aktiv (erst Mitglied dann Austritt aus Fachverband ...textil.e.V.); neues Hobby Malerei	Integrierte Generation	Distanzierte Generation
PH	1956	schon als Teenager genäht	nicht genannt	/	Sprachstudium; Kulturbeauftragte im Betrieb; Spezialschule (1980-84); Wunsch nach textilkünstlerischem Zweitstudium wird versagt; eigeninitiiative Weiterbildung in Schneeberg	Weiterbildungs-wunsch	Umschulungen PC / Video soziokulturelle Arbeit Mitglied der Textilverwerkstatt Gründung Kunstküta Wiederauflage Spezialschule	Integrierte Generation	Entgrenzte Generation
VW	1962	Mutter Zirkelleiterin, als Kind schon in Modegruppe involviert	nicht genannt (entspricht dem erlernten Beruf?)	/	Schneiderlehre & Ausbildung Mode in Schneeberg; Zirkelleitung im Kulturhaus; Selbstständig als Schneiderin	durch Mutter herein gewachsen ?	Selbstständig mit Mode- & Schneidergeschäft; Kontakte & Aktivitäten der Modegruppe weitestgehend beendet	Integrierte Generation	Entgrenzte Generation
TA	1964	kreatives/künstlerisches familiäres Umfeld: Mutter Handarbeiten und Malen, mehrere Familienmitglieder Porzellanmaler in Meißen, Familie unterstützt später seine Tätigkeit in Modegruppe, als Kind bereits im Kinderzirkel, als jugendlicher Holz- und Lederarbeiten (v.a. Ketten und Täschen) gefertigt, diese z.T. auch verkauft	Schuster- bzw. Tischlerlehre; Später: Modedesign	Modestudium finanziell und familiär nicht machbar; enge Vorgaben fürs Studium in der DDR	Mitarbeit im Kinderzirkel; Tischlerlehre; Modegruppe als Freizeitgestaltung	Kinderzirkel im Kindesalter – Interesse an kreativer Tätigkeit; Modegruppe auf Anfrage Wächholz	Bankangestellter; Arbeit im Showbereich – Fertigen eigener Accessoires & Kostüme; Selbstständig mit Eventagentur – z.T. Nähen von Kostümen; Kontakte & Aktivitäten der Modegruppe weitestgehend beendet	Integrierte Generation	Entgrenzte Generation

Entwicklung der künstlerischen Textilgestaltung

Das folgende Kapitel veranschaulicht zunächst die Entwicklung der künstlerischen Textilgestaltung in der DDR von den Anfängen in den 1950er Jahren bis hin zum Ende des politischen Systems 1990. Hierbei wird ein Wandel in der kulturpolitischen Ausrichtung ab den 1970er Jahren deutlich. Damit einher ging eine größere textilkünstlerische Vielfalt und inhaltliche sowie stilistische Ausdifferenzierung. Diese wird anhand exemplarischer Beispiele verdeutlicht. Daraufhin werden die Gruppenmechanismen und individuellen Beweggründe der TeilnehmerInnen für die Teilnahme im textilen Laienschaffen näher beleuchtet. Hierbei wird auf die Interdependenz und mögliche Konflikte zwischen staatlichen und persönlichen Interessen verwiesen. Es wird verdeutlicht, warum trotz der staatlichen Einbindung das textile Laienschaffen in der DDR als kulturelle Nische verstanden werden kann. Im Anschluss daran wird die Entwicklung des textilen Laienschaffens vor dem Hintergrund der Wiedervereinigung von DDR und BRD aufgezeigt. Quellengrundlage ist vor allem eine umfangreiche Onlinerecherche zu bestehenden Gruppen sowie die Interviews mit ZeitzeugInnen. Die Betrachtung umfasst eine sehr lange Zeitspanne und diverse Gruppen, die hier nicht im Detail betrachtet werden können. Es geht vielmehr darum, allgemeine Entwicklungstendenzen und Spuren der ehemaligen Textilzirkel aufzuzeigen. Mit Bezug auf den Generationenunterschied und die DDR-Erinnerungskultur wird argumentiert, warum gerade die Aufbaugeneration und die Integrierte Generation versuchten, die Gruppen am Leben zu erhalten und ins neue System zu überführen.

Die Anfänge in den 1950er & 60er Jahren

Aufbau von Textilzirkeln ab 1954

– Gezielter Aufbau –

Bereits 1949 gründeten sich erste Mal- und Zeichengruppen im bildnerischen Volksschaffen.²⁰⁶ Die Textilzirkel existierten zu dieser Zeit jedoch noch nicht, sie etablierten sich erst ab 1954. Bis zu diesem Zeitpunkt wurden in der Fachzeitschrift für Laienschaffende²⁰⁷ textile Themen noch pri-

²⁰⁶ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 25.

²⁰⁷ Damals noch unter dem Titel „Volkskunst“, später „Bildnerisches Volksschaffen“.

mär zu Trachten und traditionell-bäuerlichen Handarbeitstechniken diskutiert²⁰⁸ – zum Beispiel in Berichten über bäuerliche Stickereien oder Laientanzgruppen, welche ihre Kostüme Trachten nachempfanden und selbst herstellten.²⁰⁹ Hier wird die eingangs beschriebene anfängliche Orientierung des künstlerischen Volksschaffens an volkstümlichen Vorbildern deutlich. Dabei wird die Pflege des kulturellen Erbes als Motiv für die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern genannt.²¹⁰ Als Folge der großen Volkskunstkonferenz 1954 verfolgte der Staat dann einen geplanten Auf- und Ausbau der angewandten Kunst, und somit auch der Textilzirkel, als separate Sparte innerhalb des bildnerischen Volksschaffens. Der Auf- und Ausbau der Textilzirkel erfolgte zu dieser Zeit durch gezielte Anwerbung von Fachkräften und die Ausbildung neuer Fachleute für die Zirkelleitung in zentralen Lehrgängen. Ingeborg Bohne-Fiegert, Helga Graupner und Christine Leweke waren hierbei zentrale Personen und sollen deshalb im Folgenden kurz vorgestellt werden.

Ingeborg Bohne-Fiegert (1921 – 2008), geborene Fiegert, war die Tochter einer Putzmacherin²¹¹. Eine enge Verwandte arbeitete als Schneiderin, was ihre eigenen Interessen beeinflusste. Trotzdem wollte sie dem Wunsch der Mutter, Handarbeitslehrerin zu werden, nicht folgen²¹² und besuchte stattdessen 1937 die Zeichenklasse von Prof. Weidanz an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle.²¹³ Von 1938 bis 1941 lernte sie an der Meisterschule des Deutschen Kunsthandwerks in Leipzig und der Akademie für angewandte Kunst München Modezeichnen und war anschließend unter anderem als Reklame- und Modezeichnerin in einem Berliner Warenhaus sowie als technische und freischaffende Zeichnerin tätig. Bereits seit 1953

²⁰⁸ Hierbei wird in den Artikeln oft kein regionaler Bezug hergestellt, sondern beispielsweise allgemein von Trachten und Volkskunststickereien „in den verschiedenen deutschen Ländern und in der Sowjetunion“ gesprochen. Küchler, Ruth: „Stickereimuster aus dem Naturstudium.“ In: *Volkskunst* 11/1954, S. 16f.

²⁰⁹ Ähnliches berichtete Ruth Pydde im Interview, welche zunächst als anleitende Kraft im Volkstanz, später als Leiterin von Textilzirkeln, tätig war. Auch bei ihr stellte sich über die Volkstanzgruppe eine direkte Verbindung zwischen dem Tanz und der Schneiderei bzw. den Kostümen her. Hierbei wurde eng mit volkskundlichen Museen zusammengearbeitet, deren Trachten als Vorlagen studiert wurden, wie die Zeitzeugin berichtete. Eine ähnliche Herangehensweise verfolgte sie dann mit ihren späteren Textilzirkeln.

²¹⁰ Hammermeister, Ruth: „Volkskunst in der Modeschöpfung von heute.“ In: *Volkskunst* 5/1954, S. 16f.

²¹¹ Heute bekannt unter dem Begriff Modistin.

²¹² Schuster, Bettina: „Wir stellen vor: ein Zirkel für Textilgestaltung und seine Leiterin.“ Artikel gefunden in der Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1973-74 – 20 Jahre Volkskunst), MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,10.

²¹³ Zur Geschichte der Hochschule siehe Internetseite der Burg Giebichenstein: „Geschichte der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle“, <http://www.burg-halle.de/hochschule/hochschulkultur/geschichte/> (zuletzt abgerufen am 15.03.2018).

begleitete sie, auf Anfrage eines Vertreters vom Verband Bildender Künstler (VBK), den Auf- und Ausbau des textilen Laienschaffens. Ihr Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, welcher sich 1954 gründete und eine große öffentliche Präsenz hatte, war unter den ersten vier Textilzirkeln in der DDR.²¹⁴ Bohne-Fiegerts Zirkel waren „Spitzenzirkel“ im Sinne einer Leistungsspitze, die besonders öffentlichkeitswirksam waren und als Vorbild für andere Textilzirkel dienten. Dreißig Jahre lang war Ingeborg Bohne-Fiegert Vorsitzende der BAG bildnerisches Volksschaffen Potsdam, später der Fachgruppe Textilgestaltung, und Mitglied in der ZAG. Seit 1969 leitete sie die Ausbildung in der Spezialschule für Textilgestaltung im Bezirk Potsdam sowie die Weiterbildung der AbsolventInnen unter anderem in den Bezirken Potsdam, Cottbus, Rostock und Suhl.²¹⁵ Ingeborg Bohne-Fiegert erarbeitete Lehrpläne für die Spezialschule Textilgestaltung im Bereich Drucken und Färben (1953) sowie für die „Elementarschule Textil“ (1972) und den Bereich Modegestaltung (1977).²¹⁶ Darüber hinaus war sie Autorin zahlreicher Anleitungsbücher zu Batik, Applikation, Stoffdruck und Textilgestaltung und veröffentlichte in Zeitschriften wie „Die Frau von heute“, „Kultur im Heim“, „Bildnerisches Volksschaffen“, „Handarbeit“, „Sowjetfrau“ und „Neue Zeit“. Als sie sich im Rentenalter 1986 auf eigenen Wunsch aus der BAG verabschiedete, konstatierte sie: „die Arbeit im Bildnerischen Volksschaffen war und ist das Schönste in meinem Leben“.²¹⁷ Trotz des hohen Alters blieb Ingeborg Bohne-Fiegert bis zu ihrem Tod mit vielen ihrer Zirkelfrauen in Kontakt.

Helga Graupner (1931 – 2009) absolvierte als junge Frau eine Lehre in der Leipziger Tapissieriefabrik. Nach ihrer Ausbildung studierte sie von 1949 bis 1952 an der Fachschule für angewandte Kunst in Leipzig im Bereich „Bildkunst – Raumtextil“. Während des Studiums beteiligte sie sich an einem sorbischen Volkskunstensemble. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema weckte ihr Interesse dafür. Über den Kontakt und auf Empfehlung des Volkskundlers Prof. Dr. Paul Nedo, der am Sorbischen Institut der Universität Leipzig lehrte und damals stellvertretender Direktor am Zentralhaus für Volkskunst (später ZfK) war²¹⁸, arbeitete sie nach dem Studium als Redak-

²¹⁴ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 58.

²¹⁵ H.E.: „...das Schönste in meinem Leben.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1988, S. 26-29.

²¹⁶ Details siehe Abschnitt „Die Spezialschule für Textilgestaltung“.

²¹⁷ H.E. BVS 1/1988, das Schönste, S. 26.

²¹⁸ Universität Leipzig: „Nedo, Paul“ In: Internetseite der Universität Leipzig, https://research.uni-leipzig.de/agintern/CPL/PDF/Nedo_Paul.pdf (zuletzt abgerufen am 11.02.2018). Paul Nedo (1908-1984) war ein sorbischer Volkskundler. Er leitete von 1952 bis 1962 das Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Laienkunst der DDR (später für Volkskunst), wurde danach Leiter des

teurin bei der sorbischen Jugend- und Pionierzeitschrift. Dort beschäftigte sie sich speziell mit sorbischen Trachten. 1954 begann sie als Mitarbeiterin im Zentralhaus für Volkskunst in Leipzig. Dies geschah ebenfalls auf Anraten von Paul Nedo. Zu dieser Zeit lagen noch keine Erfahrungen auf textilem Gebiet vor.²¹⁹ Begründet wurde dies mit dem ausbleibenden Engagement für das Laienschaffen durch die entsprechenden BerufskünstlerInnen auf dem Gebiet.²²⁰ Helga Graupner wirkte aktiv am Auf- und Ausbau der künstlerischen Textilgestaltung mit, unter anderem durch die Anleitung neuer Fachkräfte in der Spezialschule für Textilgestaltung. Zur selben Zeit wie Graupners Wechsel an das ZfK gründeten sich die ersten Textilizirker. Ab 1960 bis zum Ende der DDR arbeitete sie freiberuflich in diesem Bereich weiter. Mit ihrer systematischen Ausbildung schuf Helga Graupner ein Modell, welches für die unteren Stufen des Ausbildungsprogramms im gesamten Bereich des textilen Laienschaffens übernommen wurde. Sie veröffentlichte Methoden- und Anleitungsbücher, welche Anregungen für die textile Arbeit geben sollten, zum Beispiel „Stoffdruck und Batik“ (Leipzig 1961), „Welt aus bunten Stoffen“ (Leipzig 1963) über Gestaltungsmöglichkeiten in der Applikation und ein Buch über „Stickereien an sorbischen Volkstrachten“²²¹, welches die Pflege und Weiterentwicklung dieser alten sorbischen Traditionen anregen sollte.²²² Darüber hinaus verfasste sie mehrere Lehrbriefe im Rahmen der Spezialschulbildung, unter anderem zum Thema „Fachgerichtetes Naturstudium in der textilen Gestaltung“ (1965).²²³ Die Ausbildung des ZirkelleiterInnen-Nachwuchses lag ihr besonders am Herzen und blieb auch nach der Wiedervereinigung ihr Anliegen.²²⁴

Christine Leweke studierte an der Hochschule für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein in Halle in der Fachrichtung Weben. Sie war Mitglied im VBK und in der ZAG bildende und angewandte Kunst sowie der

Sorbischen Instituts der Karl-Marx-Universität Leipzig und hatte von 1964 bis 1968 einen Lehrstuhl am Institut für Volkskunde und Völkerkunde der Humboldt-Universität zu Berlin. Mohrmann, Ute: „Forschungen zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR“ (Vortrag vom 22.01.2014). In: Kulturation 2014, http://www.kulturation.de/ki_1_report.php?id=186 (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

²¹⁹ Graupner, Helga: „Dank an Prof. Dr. Paul Nedo“, undatiert, Ordner „Dokumaterial Helga Graupner aus dem Nachlass“, MEK, Ohne Inv.Nr.

²²⁰ Burkhardt, Johannes: „Helga Graupner.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1963, S. 19f. bzw. in: Volkskunst 2/1963, S. 67f.

²²¹ Graupner, Helga: Stickereien an sorbischen Volkstrachten. Jahresschrift des Instituts für sorbische Volksforschung bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften (Reihe C 1954/57 Nr. 2, VEB Domowina Verlag Bautzen).

²²² E.S.: „Bücherschau.“ In: Volkskunst 2/1960, S. 24.

²²³ Graupner 1965, Fachgerichtetes Naturstudium.

²²⁴ Burkhardt 2/1963, Graupner.

BAG Halle. Christine Leweke war eine der wenigen BerufskünstlerInnen dieses Fachgebiets, die bereits in den 1950er Jahren in der Anleitung von Laien im künstlerischen Volksschaffen aktiv war. So leitete sie bereits in den 1950er Jahren den ersten Textilzirkel in Halle. Sie führte zentrale Lehrgänge und Seminare im textilen Laienschaffen durch und war für die Spezialschul-ausbildung in den Bezirken Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) und Halle verantwortlich. Christine Leweke schrieb Artikel und Lehrbriefe sowie ein Buch über das „Weben. Eine Anleitung zur Arbeit am Handwebrahmen“ (Leipzig 1962). Darüber hinaus arbeitete Frau Leweke in zahlreichen Jurys mit.²²⁵ Neben ihrer Tätigkeit im textilen Laienschaffen blieb sie stets selbst künstlerisch aktiv.

Die angeworbenen Fachkräfte gestalteten die Entwicklung des textilen Laienschaffens maßgeblich mit. Dabei kamen die Frauen über Kontakte zu VertreterInnen des VBK bzw. des ZfK zu ihrer anleitenden Funktion. Das Zentralhaus für Laienkunst führte bereits 1954 erste Lehrgänge für talentierte Laienschaffende der Textilgestaltung durch, welche für die Anleitung von Zirkeln geschult werden sollten. Neben den drei bereits vorgestellten Frauen zählten Edith Müller und Cläre Beck zu den ersten ZirkelleiterInnen.²²⁶ Die Frauen wirkten als Multiplikatorinnen, die wesentlich an der Weiterverbreitung der Textilzirkel beteiligt waren, indem sie Zirkelmitglieder förderten, ausbildeten und sie zur Übernahme eigener Zirkel motivierten. Diese ersten Textilzirkel, wie beispielsweise die Gruppen von Ingeborg Bohne-Fiegert in Potsdam und Wilhelmshorst, fungierten als eine Art „Kaderschmiede“²²⁷, da die Mitglieder fast alle die Spezialschule absolvierten und anschließend eigene Zirkel übernahmen. Teilweise leiteten die ehemaligen SchülerInnen später selbst Spezialschullehrgänge.

Es fand ein gezielter und schleuniger Ausbau der Textilzirkel statt, welche sich ab 1957/58 zunehmend etablierten. Während Mitte der 1950er Jahre nur vier Textilzirkel dokumentiert waren²²⁸, gab es 1959 bereits achtzig

²²⁵ Graupner, Helga: „Christine Leweke.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1963, S. 9.

²²⁶ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 55.

²²⁷ Im Sinne einer Ausbildungsstätte der kulturellen Elite. In der DDR wurde unter dem Begriff Kader ein „(planmäßig herangebildeter) Stamm von Personen mit wichtigen Funktionen, von Nachwuchskräften, von Fachleuten auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens“ verstanden. „Kader“ In: Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (1964–1977), kuratiert und bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Kader> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

²²⁸ Von denen drei zunächst von Ingeborg Bohne-Fiegert geleitet wurden. H.E. BVS 1/1988, das Schönste, S. 27.

offizielle Textilgruppen.²²⁹ InteressentInnen für die neu zu gründenden Textilzirkel wurden unter anderem aus bestehenden Mal- und Zeichenzirkeln gewonnen.²³⁰ Zudem sollten über das Kabinett für Kulturarbeit organisierte Ausstellungen mit praktischen Vorführungen oder „Bastelstraßen“²³¹, in denen textile Techniken vorgeführt und ausprobiert wurden, das Interesse von Frauen und Mädchen an Handarbeiten wecken, zu eigener kreativer Arbeit anregen und neue InteressentInnen für die Zirkel werben.²³² Beispielsweise gründete sich der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam „nach dem 1. Öffentlichen Basteln in der Ausstellung des Laienschaffens im Sept. – Oktober 1954 im Haus der DSF“.²³³ Weitere InteressentInnen sollten durch das Vorführen kleinerer Modenschauen, in denen selbst gefertigte Accessoires und Kleidung vorgeführt wurden, gewonnen werden. Ende der 1960er Jahre etablierten sich dann erste auf Mode konzentrierte Gruppen und Ausstellungen mit Modellcharakter.

Neben dem allgemeinen Interesse an textil/künstlerischer Betätigung waren die Frauen, welche sich zu dieser Zeit an den Zirkeln beteiligten, zudem von praktischen Interessen geleitet. Grund hierfür war unter anderem das mangelnde Angebot an ansprechender Kleidung, Schmuck und Raumtextilien in der Nachkriegszeit. Die Textilgestaltung bot eine Möglichkeit, dem gleichförmigen industriellen Angebot eine persönliche Note zu verleihen. Dies bestätigt die Diplomarbeit der Ethnologiestudentin Helga Heise, die feststellte:

„Die zu Beginn der sechziger Jahre sich zu Zirkeln formierenden Laienschaffenden einschließlich der Zirkelleiter verband der Wunsch nach Individualität in der Kleidung und Wohnung. Gerade am Anfang spielte das Bedürfnis durch eigene künstlerische Betätigung noch vorhandene Lücken im Handelsangebot, auch Geschenke und Souvenirs betreffend, zu schließen, eine große Rolle.“²³⁴

²²⁹ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 55 und 58.

²³⁰ Vgl. Rackwitz, Günther: „Aus der Lehrgangspraxis. Dekoratives Gestalten in der Bildenden Volkskunst.“ In: Volkskunst 2/1956, S. 44-46. Auch ein Textilzirkel in Stendal ging aus einem Zeichenlehrgang hervor. Vgl. Oertel, Susanne: „Die Stendaler Applikationen und Gobelins.“ In: Volkskunst 9/1954, S. 41f.

²³¹ G.F.: „Die Bastelstraße.“ In: Volkskunst 8/1962, S. 60f.

²³² Vgl. Butter, Elfriede: „Viele Bunte Fäden.“ In: Volkskunst 4/1955, S. 8.

²³³ Aus dem Antrag auf den Ehrentitel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv“ vom 18.08.1969, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1968-69), MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,5.

²³⁴ Heise, Helga: Die kulturell-künstlerische Betätigung der Werk tätigen als Bestandteil der sozialistischen Lebensweise, dargestellt am Beispiel der Zirkel für bildnerisches Volksschaffen der Stadt Dessau (1960-75). Dessau 1977, S. 21.

Das Interesse daran, die eigene Wohnung und Kleidung zu verschönern, war spezifisch für die Textilizirkel und weniger Motivation anderer Zirkel, wie Heise betont. Die Gruppen boten eine Möglichkeit, modische Kleidung und andere ansprechende Textilien oder Schmuck für den eigenen Gebrauch herzustellen. Es entstanden beispielsweise Ketten aus Naturmaterialien wie Obstkernen, Samen, getrockneten Hülsenfrüchten, gefärbten Kartoffelschalen oder Muscheln sowie aus Drahtbiegearbeiten und Papierröllchen.²³⁵ Kleidung aus selbst gestalteten Stoffen in Druck- und Färbetechnik wie Batik, Glas- und Stempeldruck wurde ebenfalls angefertigt.²³⁶ Hierdurch konnte die eigene Garderobe aufgewertet und individualisiert werden.

Die laienkünstlerische Textilgestaltung entwickelte sich zu dieser Zeit noch relativ eigenständig und unabhängig von der professionellen Kunst, mit welcher sich die Textilizirkel noch nicht so stark auseinandersetzten. Es fand vor allem eine Beschäftigung mit textilen Grundlagen statt, welche eher „dem Leistungsniveau der Mehrheit der Zirkel“ entsprachen.²³⁷ Während in der professionellen Textilkunst insbesondere Gobelins²³⁸ entstanden, waren Applikation und Stickerei im Laienschaffen typische Techniken zu dieser Zeit. Inspirationsquellen kamen vor allem aus der textilen Handarbeit, dem Kunsthandwerk und der Folklore.²³⁹

Die Produktion von modischen Einzelstücken wurde von staatlicher Seite als Möglichkeit deklariert, das (begrenzte) industrielle Angebot zu komplettieren und zugleich einer sinnvollen kulturellen Freizeittätigkeit nachzugehen. Darüber hinaus wurde die Möglichkeit, die eigene Umgebung mit selbst gestalteten Decken, Wandbehängen etc. zu verschönern, als Teil der so

²³⁵ Beispiele aus der Sammlung im MEK: Kette mit Pflirsichkernhälften, I (30 Y) 327/1986,5; Linsenkette, I (30 Y) 327/1986,3; Kartoffelschalen-Kette, I (30 Y) 327/1986,6; Muschel-Kette, I (30 Y) 327/1986,14; Papierröllchen-Kette, I (30 Y) 327/1986,1. Informationen und Abbildungen zu den Objekten können über die Inventarnummer in der Online-Datenbank www.smb-digital.de eingesehen werden.

²³⁶ Beispiele aus der Sammlung im MEK: Batik-Bluse, I (26 Z) 317/1986; Bluse mit Glasdruck, I (26 Z) 320/1986; Sommerkleid mit Kartoffelstempeldruck, I (26 H) 143/1987; Handbedruckter Schal, I (29 R) 323/1986. Informationen und Abbildungen zu den Objekten können über die Inventarnummer in der Online-Datenbank www.smb-digital.de eingesehen werden.

²³⁷ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 123.

²³⁸ Der Begriff Gobelins wurde ursprünglich für gewirkte Wandteppiche verwendet, welche in der königlichen Manufaktur in Paris produziert wurden. Der allgemeine Begriff für gewirkte Wandteppiche ist Tapiserie. Heute werden die Bezeichnungen synonym verwendet. In der DDR wurde v.a. der Begriff Gobelins genutzt. Vgl. P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Tapiserie“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8891.html (zuletzt abgerufen am 21.01.2019). P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Gobelins“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3548.html (zuletzt abgerufen am 21.01.2019).

²³⁹ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 123.

genannten Umweltgestaltung und somit der allgemeinen ästhetischen Erziehung betrachtet. Die gesellschaftliche Funktion wurde vor allem im Sinne einer Verschönerung der („sozialistischen“) Umwelt und Geschmacksbildung ausgelegt und begründet. Die damit verbundene staatliche Idee war, dass eine schön gestaltete Umwelt die Menschen positiv beeinflussen würde, indem sie die Lebensfreude steigern, zu Ordnung und Sauberkeit erziehe und zu schöpferischer Arbeit anrege.²⁴⁰ Letztendlich rechtfertigte das Schlagwort Umweltgestaltung jedoch jede Form der bildnerischen Betätigung – ganz unabhängig von konkreten ideologischen Positionierungen.

Vor allem Personen aus fachnahen künstlerischen, pädagogischen oder textilen Berufszweigen, beispielsweise SchneiderInnen, (Nadelarbeits)lehrerInnen oder KindergärtnerInnen interessierten sich für die Mitarbeit in den Textilzirkeln und konnten gezielt für kulturpolitische Tätigkeiten gewonnen werden²⁴¹ – beispielsweise als ZirkelleiterIn, FachmethodikerIn oder kulturpolitische MitarbeiterIn²⁴². Denn sie verfügten bereits über die notwendigen Grundkenntnisse und hatten eine Affinität zum textilen, künstlerischen oder pädagogischen Arbeiten. Dabei stammten die Zirkelmitglieder vor allem in den Anfangsjahren weniger aus der Arbeiterklasse als aus dem Mittelstand, aus „kleinbürgerlichen Verhältnissen“ wie Helga Graupner in einem Artikel von 1960 am Beispiel des Zirkels für bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst (Leitung Ingeborg Bohne-Fiebert) berichtet.²⁴³ Nach einer Aufstellung der Mitglieder von 1965 setzte sich der Textilzirkel Potsdam zu dieser Zeit aus neun Hausfrauen, fünf Frauen, die im Bereich Kinder- oder Krankenpflege arbeiteten (Säuglingspflegerin, Kindergärtnerin, Krankenschwester), einer Näherin, einer Kartografin sowie vier Frauen aus dem

²⁴⁰ N.N.: „Umweltgestaltung als Gegenstand der allgemeinen ästhetischen Erziehung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1967, S. 17f. Hier S. 17.

²⁴¹ Vgl. Graupner, Helga: „Zirkel stellen sich vor: Der Zirkel für bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst.“ In: Volkskunst 2/1960, S. 11-14. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 56.

²⁴² Der Begriff „Kulturarbeiter“ oder „kulturpolitischer Mitarbeiter“ (hier sei darauf verwiesen, dass in der DDR für Männer und Frauen stets die männliche Berufsbezeichnung verwendet wurde) bündelte verschiedene Berufe im Kulturbereich, wie beispielsweise KultursachbearbeiterIn, ProgrammgestalterIn, ZirkelleiterIn, FachmethodikerIn, KulturreferentIn etc. Das Tätigkeitsfeld der kulturpolitischen MitarbeiterInnen „reichte von der Organisation des Klublebens in den Dörfern und Städten bis zu höheren kulturpolitischen Funktionen, von der Anstellung im modernen Medienbereich bis zum museumspädagogischen Dienst.“ Groschopp, Horst: „Zwischen Klub und Kulturwissenschaft. Aus- und Fortbildung für Kulturberufe in der DDR.“ In: Liebold, Christiane & Wagner, Bernd (Hg.): Aus- und Fortbildung für kulturelle Praxisfelder. Dokumentation der Forschungsprojekte (Kulturpolitische Gesellschaft e.V., Dokumentation 46). Hagen 1993, S. 159-177. Onlineversion über die Webseite des Autors, <http://www.horst-groschopp.de/wp-content/uploads/2010/11/Kulturberufe-in-der-DDR-und-ihre-Ausbildungen-1993.pdf> (zuletzt abgerufen am 10.05.2019). Online-PDF S. 3 sowie Fußnote 21.

²⁴³ Graupner Volkskunst 2/1960, Zirkel stellen sich vor.

Bereich der administrativen- und Büroarbeit (Angestellte, Referatsleiterin, Steno-Sachbearbeiterin, „Brieffalterin“) zusammen.²⁴⁴

Der Zirkel selbst reagierte in einem Antwortschreiben empört über Graupners Bezeichnung ihrer Mitglieder als „kleinbürgerlich“. Denn der Begriff war vor allem in der marxistischen Lehre negativ behaftet.²⁴⁵ Stattdessen bezeichneten sie sich in dem Schreiben als „schaffende Intelligenz“, welche seit langer Zeit seinen gesellschaftlichen Auftrag erfülle.²⁴⁶ Dieser Begriff verdeutlicht die Herkunft vieler Mitglieder aus dem Bildungsbürgertum und unterstreicht den gefühlten Rechtfertigungszwang vor dem Hintergrund der politisch-ideologischen Maßgaben der Zirkelarbeit. Die hier geschilderte soziale Herkunft der ZirkelleiterInnen und Zirkelmitglieder verweist darauf, dass das eigentliche Zielpublikum der Arbeiterklasse, die man verstärkt in die Kulturarbeit einzubinden versuchte, zumindest in den Anfangsjahren kaum erreicht wurde. Vermutlich erschwerten Schichtarbeit und eine geringere künstlerisch-kulturelle Prägung in der Kindheit den Zugang zu diesen Angeboten. Eine wesentliche Voraussetzung für die freiwillige Mitarbeit war ein bereits bestehendes textiles oder künstlerisches Interesse und die Verfügbarkeit von freier Zeit bzw. die Bereitschaft, die begrenzte freie Zeit der Textiltätigkeit zu widmen. Daher wandten sich eher Personen aus kultur- und bildungsnahen Familien und Berufen sowie Haus- oder in Teilzeit tätige Frauen den Zirkeln zu.

– Einbinden von Frauen in die Kulturarbeit –

Die Textilzirkel wurden ganz bewusst als frauenspezifische Sparte innerhalb des bildnerischen Volksschaffens aufgebaut. Dahinter verbarg sich die Annahme, dass diese Tätigkeit den speziellen Neigungen und Bedürfnissen von Frauen eher entsprechen würde.²⁴⁷ Zugleich konnte an die Tätig- und Fertigkeiten der weiblichen Handarbeit angeknüpft werden, welche den Frauen bereits aus der Vorkriegszeit bekannt waren. Über die Handarbeiten sollte

²⁴⁴ Zirkelbuch Bohne-Fiegert, MEK, ohne Inv.Nr.

²⁴⁵ Die „Kleinbürger“ standen zwischen den Arbeitern und Kapitalisten und hatten somit keine eindeutige Klassenzugehörigkeit zum Proletariat, also der Arbeiterklasse.

²⁴⁶ Vgl. Teilnehmer des Zirkels für Bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst: „Wir möchten unsere Zirkelarbeit nicht missen (Leserzuschriften).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1960, S. 22f.

²⁴⁷ Graupner, Helga: „Beschäftigung oder Bildung? Zehn Jahre künstlerische Textilgestaltung im Volksschaffen der DDR (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1963, S. 3-8. Hier S. 3.

dann das Interesse am schöpferischen Gestalten geweckt werden.²⁴⁸ Mit der Einrichtung von Textilzirkeln erhoffte sich der Staat zudem, vermehrt Frauen in die Kulturarbeit einzubinden.²⁴⁹ Die Idee, separate Textilzirkel für Frauen und Kinder zu schaffen, wird in einem Artikel der Zeitschrift „Volkskunst“ von 1954 formuliert. Es wird deutlich, dass hierüber diejenigen Frauen erreicht werden sollten, welche aus Scheu oder Desinteresse den bildkünstlerischen Zirkeln fernblieben:

„Wir sehen also, daß Bedarf an Vorlagen und Anregungen für eigene schöpferische Arbeit vorhanden ist. Das zeigt, daß noch viele Frauen und Mädchen sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Man sollte sie in Laienkunstzirkeln, Kinder in Pionierzirkeln, zusammenfassen und ihnen Anleitung geben. Besonders die Frauen, die den Zirkeln für bildende Kunst fernbleiben, würde man so zu einer Volks- und Laienkunstarbeit heranziehen.“²⁵⁰

Somit war die Textilgestaltung anfangs klar weiblich konnotiert. Die Möglichkeit, dass Männer Interesse an Textilzirkeln haben könnten, wurde von vornherein ausgeschlossen. Nur in den Überlegungen zu so genannten Pionierzirkeln im Kindesalter wurden sowohl Mädchen als auch Jungen berücksichtigt. Obwohl die künstlerische Textilgestaltung als frauenspezifische Betätigung stigmatisiert wurde, finden sich bei näherer Recherche in späteren Gruppen jedoch vereinzelt männliche Zirkelleiter aus der Berufskunst, aber auch Zirkelmitglieder in verschiedenen Textilgruppen. Beispielsweise ein seine Frau begleitender Ehemann, ein textil interessierter Volkskundler oder ein junger Mann in einer Modegruppe. Dennoch waren männliche Mitglieder eher die Ausnahme und der Großteil der Zirkelmitglieder waren tatsächlich Frauen.

In den Anfangsjahren der Textilzirkel waren für DDR-Verhältnisse überdurchschnittlich viele Hausfrauen in den Textilzirkeln vertreten. Es handelte sich hierbei, wie zuvor erwähnt, insbesondere um Ehefrauen von Männern in gehobenen Positionen aus dem Bildungsbürgertum, beispielsweise Frauen von Professoren, Denkmalschützern oder Musikern. So bestand der Zirkel im Dorfclub Eiche-Golm unter der Leitung von Lottka Bauer 1961 aus Teilnehmerinnen, welche alle Hausfrauenbrigaden angehörten.²⁵¹ Die Hausfrauenbrigaden entstanden aufgrund des Arbeitskräftemangels auf Initiative der

²⁴⁸ Vgl. Wittke, Käte: „Ästhetische Erziehung und schöpferisches Arbeiten in den Zirkeln für Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1968, S.14-18.

²⁴⁹ Dies schildert auch Kühn. Vgl. Kühn 2015, Die Kunst gehört dem Volke, S. 160.

²⁵⁰ Graupner, Helga: „Volkskunststickereien in unseren Tagen.“ In: Volkskunst 4/1954, S. 29f.

²⁵¹ Fiegert, Ingeborg: „Bildnerischer Zirkel im Dorfclub Eiche-Golm.“ In: Volkskunst 1/1961, S. 77.

SED zwischen 1958 und 1963. Hausfrauen sollten „zur Aufnahme einer Teilzeitbeschäftigung und zur Abkehr vom als bürgerlich betrachteten, reinen Hausfrauendasein“ ermuntert werden.²⁵² Diese Brigaden waren in den verschiedensten Wirtschaftsbereichen beschäftigt. Auf diese Weise sollten nicht berufstätige Frauen in den Aufbau des Sozialismus einbezogen werden und beispielgebend für andere Frauen sein. Denn 1955 lag die Frauenerwerbsquote in der DDR noch bei 38 Prozent und stieg bis 1988 auf 90 Prozent an.²⁵³

Die Hausfrauenbrigaden arbeiteten ehrenamtlich oder für eine geringe Bezahlung. Der Demokratische Frauenbund Deutschlands (DFD) kümmerte sich um die Etablierung und Organisation der Brigaden.²⁵⁴ Die Initiative des DFD stand zugleich im Zusammenhang mit Diskussionen um die Integration der Mittelschicht und Intelligenz in die neue Gesellschaft. In den 1950er Jahren wurde die besondere Rolle der Frauen aus diesen Schichten bei der Republikflucht reflektiert. Diese seien insbesondere auf materiellen Wohlstand fixiert gewesen, da die primär als Hausfrau und Mutter tätigen Frauen nicht ausreichend gesellschaftlich eingebunden waren. Ihnen wurde daher besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Der DFD sollte sich insbesondere um diese Frauen kümmern und sie als Arbeitskräfte mobilisieren. Durch Veranstaltungen, welche an die „realen oder vermuteten Bedürfnisse“ der Frauen anknüpften, sollten diese erreicht werden – insbesondere Modenschauen dienten als Werbungsmedium.²⁵⁵ So sollten die Hausfrauen beispielsweise über ihre Teilnahme an einem Textilizirkel und die spätere Übernahme eines eigenen Zirkels aktiv in den Aufbau der Kulturlandschaft einbezogen werden. Ein Artikel zur „Berliner Textilausstellung 1968“ verdeutlicht dieses Bild. Von den dort aufgeführten sieben Textilgestalterinnen sind alle Frauen bis auf eine Ausnahme als Hausfrauen aufgeführt, darunter die interviewte Zeitzeugin Ruth Pydde.²⁵⁶

Die Tatsache, dass Zirkelmitglieder nicht berufstätig waren, wurde mitunter verschleiert, indem in Ausstellungskatalogen und Zeitungsartikeln die Frauen mit ihrem erlernten Beruf aufgeführt wurden, auch wenn sie diesen gar

²⁵² Berghahn, Volker & Poiger, Uta: „Hausfrauenbrigade (Januar 1960).“ In: Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2977&language=german (zuletzt abgerufen am 23.01.2018).

²⁵³ Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR. Erfurt 2014, S. 51.

²⁵⁴ Berghahn & Poiger, Hausfrauenbrigade.

²⁵⁵ Ernst 1993, Erbe und Hypothek, S. 47.

²⁵⁶ Süßkind, Willfriede: „Berliner Textilausstellung 1968.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1968, S. 30f.

nicht mehr ausübten. Dadurch, dass sie keiner regulären Arbeit nachgingen, konnten sich diese Frauen mehr und intensiver als Andere der Zirkeltätigkeit widmen, „denn eine Hausfrau findet im Gegensatz zu einer Berufstätigen zur Zeit doch noch eher Muße, die für ein schöpferisches Denken und Gestalten so unerlässlich ist“, erläuterte Helga Graupner 1960.²⁵⁷ Ein Grund für die fehlende Zeit der berufstätigen Frauen war, dass diese nach wie vor den Großteil der Hausarbeit erledigten und die berufstätigen Frauen einer Doppelbelastung ausgesetzt waren. Sie waren beruflich *und* familiär eingebunden und hatten weniger Zeit, um ihren Freizeitinteressen nachzugehen.

Wie stark auch die DDR-Gesellschaft unterschwellig an den konventionellen Rollenbildern orientiert war, zeigen alleine die in den Artikeln und Selbstzeugnissen wiederkehrenden Kommentare und Fragen, was denn die Ehemänner dazu sagen würden „daß ihre Frauen regelmäßig jeden Dienstag außer Haus sind?“²⁵⁸ und wiederholt thematisiert wird, dass die Männer oft allein gelassen würden. Dies suggeriert einerseits eine Abhängigkeit der Frau vom Mann, welche die Zustimmung für ihre Freizeitaktivitäten bräuchete. Andererseits wird das Bild vermittelt, dass die Aufgabe der Frau darin besteht, zuhause für das Wohl des Mannes zu sorgen und daher auch im Haus präsent sein zu müssen. Ein Gedicht anlässlich einer Modenschau thematisiert auf humorvolle Weise, dass sich Frauen Zeit für ihre kreative Tätigkeit nahmen und dies mitunter zu Missmut der Ehemänner führte, weil sie somit weniger Zeit für ihre häuslichen „Pflichten“ hatten:

„Bei fremden Frauen stets bewundert –
der ‚Eignen‘ jedoch wird mit 100
und noch mehr Flüchen konstatiert,
das was die Mode neu kreiert!
Der Hang zur eleganten Welt,
er kostet für den Mann nur Geld
und Zeit! Da wird kein Hemd geflickt,
‚Sie‘ kocht nicht, wäscht nicht, weil sie stickt.
Und rührt im Farbtopf mit Plaisir,
sich ihre eig’ne Haute Couture.“²⁵⁹

Im Gedicht wird eine klare Unterscheidung zwischen der praktischen Funktion (Hemd flicken) und der eher künstlerisch-schmückenden Funktion (Sticken, Haute Couture) von Handarbeiten vorgenommen. Während die

²⁵⁷ Graupner Volkskunst 2/1960, Zirkel stellen sich vor.

²⁵⁸ Wittke, Gisela: „Jeden Dienstagabend in Sellerhausen.“ In: Volkskunst 1/1963, S. 67.

²⁵⁹ N.N.: „Was ist die Mode“, Gedicht anlässlich einer Modenschau am 21.11.1970. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textildesign Potsdam 1970, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,6.

praktische Handarbeit, das Hemdflicken, als legitime Tätigkeit im Rahmen der weiblichen Hausarbeit gewertet wird, erscheint das Sticken und Kreieren von Mode als Tätigkeit, die im persönlichen Interesse der Frau liegt, ihre Zeit in Anspruch nimmt und aus der häuslichen Sphäre herausragt.

Den nicht berufstätigen Frauen bot sich durch die Textilzirkel eine Möglichkeit, soziale Kontakte zu knüpfen, neben ihren familiären Aufgaben den eigenen Interessen nachzugehen und eventuell sogar wieder ehrenamtlich, neben- oder hauptberuflich tätig zu werden. Viele von ihnen besuchten die Spezialschule, um sich als Zirkelleiterin zu qualifizieren und eigene Gruppen zu übernehmen. Einige wurden sogar hauptberufliche Zirkelleiterinnen, arbeiteten im Kulturhaus oder als Fachmethodikerinnen in der Spezialschulausbildung. Die Textiltätigkeit kann somit als Emanzipation gewertet werden, da sie den Frauen einen Weg in die Selbstständigkeit eröffnete. Mit der Tätigkeit stellten die Frauen ihre eigenen Interessen in den Vordergrund. Sie bot ihnen Arbeit und Wertschätzung sowie Entspannung und soziale Integration außerhalb des familiären Rahmens, und somit eine größere Unabhängigkeit und ein steigendes Selbstwertgefühl. In beruflicher Hinsicht konnte die Mitarbeit im Textilzirkel eine Form der Selbstfindung und eine Möglichkeit des finanziellen Zuverdienstes bieten. Gleichzeitig war diese Einbindung der nicht berufstätigen Frauen in die Zirkeltätigkeit als Teil der kulturpolitischen Arbeit von staatlicher Seite gefördert und gefordert, da sie auf diese Weise beruflich und gesellschaftlich erreicht und integriert werden konnten.

– Die Aufbaugeneration in der künstlerischen Textilgestaltung –

Vor allem die Befragten der Aufbaugeneration erwähnen kriegsbedingte Hindernisse bzw. in einem Fall die politische Situation der Nachkriegszeit, welche sie an der Ausübung des Berufswunsches hinderten. Gleichzeitig verweisen die Erzählungen auf den erschwerten Zugang zu Bildung in der Nachkriegszeit. Als Hindernisse werden genannt: die fehlende Schulbildung durch den kriegsbedingt abgebrochenen Unterricht und die Tätigkeit als Landarbeiterinnen (Margot Schwarz, Ingrid König); die begrenzte Zahl an Studienplätzen in der Nachkriegszeit, bei deren Zuteilung die Kriegsheimkehrer bevorzugt und Frauen zweitrangig behandelt wurden sowie eine Benachteiligung bei der Studienplatzzuteilung durch den „kapitalistischen“ Beruf des Vaters (Jutta Lademann); der erschwerte Zugang zu Ausbildungs-

stätten durch kriegsbedingten Geldmangel (Ruth Pydde) oder durch die Zerstörung der Stätten im Krieg (Ingrid König).

Als Folge des nicht umsetzbaren Berufs- bzw. Ausbildungswunsches absolvierten zwei der Befragten eine dem Berufswunsch nahe Schneiderausbildung (Ruth Pydde, Ingrid König). Die anderen beiden Befragten konnten keine dem Berufswunsch nahe Ausbildung absolvieren. Margot Schwarz gab ihren Wunsch, Pianistin zu werden auf und suchte eine Alternative im kunsthandwerklichen Bereich, da sie bereits als Kind Interesse an Bastelarbeiten hatte und eine Begabung in diesem Bereich vermutete. Jutta Lademann absolvierte eine Ausbildung im naturwissenschaftlichen Bereich und arbeitete dort bis zu ihrer Familiengründung. Mit der Geburt der Kinder beendete sie ihre berufliche Tätigkeit.

Die Frauen der Nachkriegszeit berichten davon, dass sie vor dem Beginn der Tätigkeit im textilen Laienschaffen auf Arbeitssuche bzw. auf der Suche nach einer Aufgabe waren und teilweise über Kontakte, beispielsweise zu Ingeborg Bohne-Fiegert (Ingrid König), über den DFD (Margo Schwarz), oder die Kenntnisnahme in der Zeitung bzw. allgemeinen Öffentlichkeit (Ruth Pydde, Jutta Lademann) hierzu kamen bzw. erzählen, dass sich die Spezialschulbildung einfach anbot (Barbara Wachholz). So war für zwei dieser Frauen die Geburt des Kindes ein Einschnitt, der mit einer Veränderung der beruflichen Situation einherging und letztlich zum Eintritt in den Textilzirkel führte. Ruth Pydde berichtet davon, wie sie nach der Geburt des Sohnes ihre Tanztätigkeit beendete und zunächst zu Hause war, bis sie in den 1960er Jahren zur Arbeit in den Textilzirkeln kam:

„Naja dann hab ich erst mal nix gemacht, der Sohn war geboren. Dann war ich zuhause und da hat mir dann irgendwas gefehlt. Da hab ich eine Annonce gelesen, dass irgendwo wurde dann so Kunstgewerbebezirkel gemacht. Und zwar war das glaube ich im Schloss in Biesdorf, ein Kunstgewerbebezirkel. Na und da bin ich dort hin, hab dort mitgemacht.“ (Pydde, Absatz 23)

Jutta Lademann erzählt wiederum, wie sie nach der Schwangerschaft ihren erlernten Beruf beendete und bereits Ende der 1950er Jahre in einem Textilzirkel anfang:

„Dann war das noch nicht mit Kindergärten und da hat man auch kein Schwangerschaftsgeld beantragt, da habe ich gekündigt in Berlin, ja. Das war damals noch so. Und, tja und wo mit den Kindern hin? Also bin ich dann zu Hause geblieben und habe meine Kinder versorgt und

da habe ich denn gehört von dieser Zirkelarbeit, ja, so zeitig denn schon.“ (Lademann, Absatz 57)

Die beiden Frauen erfuhren von den Textilzirkeln in einer Zeit der Sinnsuche, als sie nach der Geburt des Kindes und dem Zuhausebleiben eine Beschäftigung neben den familiären Verpflichtungen suchten. Durch ihr bereits bestehendes textiles bzw. kreatives Interesse traf die Möglichkeit, sich einem Zirkel anzuschließen, auf Zuspruch. Nach einer regulären Mitgliedschaft absolvierten sie die Spezialschule und übernahmen eigene Zirkel. Für Lademann und Pydde wurde die Zirkeltätigkeit zu ihrer Hauptbeschäftigung, die den kreativ-künstlerischen Interessen nahekam. Frau Lademann selbst reflektiert, dass sie die Textilzirkeltätigkeit „fast berufstätig gemacht“ habe.²⁶⁰

Auch bei Schwarz, König und Wachholz war diese Beschäftigung gut mit ihrem bereits in der Kindheit geprägten textilen bzw. kreativen Interesse vereinbar. Schwarz fand eine Anstellung im Ernst-Thälmann-Pionierpark und stellte im Gespräch eine Verbindung zwischen der gestalterischen Begabung und den in der Kindheit erlernten Fertigkeiten her. Sie hebt sich von den anderen Befragten dieser Generation durch ihre späte Spezialschulbildung in den 1980er Jahren ab. Ingrid König kam über den Kontakt zu Bohne-Fiegert zum künstlerischen Volksschaffen. Aufgrund von Kinderbetreuung und Zirkeltätigkeit arbeitete sie nicht Vollzeit, da dies zeitlich nicht machbar gewesen wäre:

„Ich hab nicht voll gearbeitet. Ich hab das gar nicht geschafft. Ich hatte ja noch den Zirkel und in der ersten Zeit auch noch Mädels, die noch zur Schule gingen oder bzw. in die Lehre und dann hatte ich ja meine Frauen, die mussten ja auch versorgt werden.“ (König, Absatz 398)

Von den fünf Befragten dieser frühen Zirkelphase waren alle zumindest eine Zeit lang hauptberuflich bzw. als aktive Hausfrauen im Rahmen des künstlerischen Volksschaffens tätig.

Vor dem Hintergrund der kriegsbedingten Ausbildungshindernisse sah vor allem die Aufbaugeneration die Bildungs- und Beschäftigungsmöglichkeit des künstlerischen Volksschaffens (Spezialschulbildung und Zirkeltätigkeit) als eine Chance der persönlichen und beruflichen Weiterentwicklung. Durch den Bedarf an anleitenden Kräften konnten sie Bildungs- und Aufstiegschancen in diesem Bereich nutzen und wurden selbst zu Zirkelleite-

²⁶⁰ Interview Lademann, Absatz 709

rInnen. Als solche waren sie wesentlich am kulturellen Aufbau der neuen Gesellschaft beteiligt und legten den Grundstein für die Textilizirkel sowie deren Ausbau und Verbreitung.

Vermutlich ist es auch mit den Ausbildungshindernissen zu begründen, dass die älteren SpezialschülerInnen in der Ausbildung besonders engagiert waren und unbedingt das Zeugnis erwerben wollten, wie es in einem Artikel heißt.²⁶¹ Dieses Bild vermittelt auch Margot Schwarz. Sie erläutert, wie wichtig ihr die Ausbildung war, da sie kriegsbedingt keinen Schulabschluss machen konnte:

„Wissen Sie und dadurch, dass ich keine Schule hatte, keinen Schulabschluss, das hat mir so viel gegeben, dass ich gebraucht wurde. Können Sie sich da rein versetzen? Dass ich auch wer war. Ich war ja nichts als ich nach Berlin kam und keine Ausbildung und nichts. Es war grauenvoll. Die Schulbildung fehlt heute noch.“
(Schwarz, Absatz 39)

Für sie war die Spezialschulausbildung eine wesentliche Qualifizierungsmöglichkeit, von der sie nach der Wiedervereinigung profitierte. Durch ihre Spezialschulausbildung in den 1980er Jahren erfuhr Schwarz erst spät eine Integration in diese Form von Interessengemeinschaft und war daher weniger von den Erfahrungen und Erlebnissen der Zirkelgemeinschaft geprägt. Dies ist vermutlich ein Grund dafür, warum sie ihre Hochphase eher in der Nachwendezeit sieht. Ihr Einsatz nach 1990 in der kreativen Anleitung von Jugendlichen und ABM-Kursen²⁶² gab ihr das Gefühl, gebraucht zu werden. Die Basis hierfür sieht sie jedoch in der Spezialschulausbildung. Sie betont die dortigen Bildungsanstrengungen als besondere Leistung, auf welche sie stolz ist.

Weiteres Quellenmaterial verweist darauf, dass die Erkenntnisse der Interviews keine Einzelfälle sind, sondern sich auf andere Beispiele übertragen lassen. So heißt es in einem Artikel über die Zirkelleiterin Ingrid Tampe (vermutlich *1930), dieser sei die Lust am schöpferischen Gestalten „in die Wiege gelegt“ worden. „Der Berufswunsch, Modegrafikerin zu werden, blieb ein Jugendtraum, unerfüllbar in der Zeit der Punktkarten und Stoffknapp-

²⁶¹ Demgegenüber wird durchaus auch von Fluktuation, also Personen, welche die Ausbildung vorzeitig abbrechen, berichtet. Vgl. Zichner, Erika: „Ausdauer und Begeisterung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1964, S. 15-17.

²⁶² ABM = Arbeitsbeschaffungsmaßnahme. Dabei handelte es sich um staatlich geförderte Arbeitsprogramme, die als Reaktion auf die hohe Arbeitslosigkeit nach der Wiedervereinigung etabliert wurden. Ziel war es vor allem, die Menschen in Beschäftigung zu halten und ihnen eine Aufgabe zu geben.

heit.“ Über die Ausbildung in der Spezialschule wurde sie beruflich als Zirkelleiterin aktiv und leitete die Elementarstufe der Spezialschule an.²⁶³ Die Batikkünstlerin und Zirkelleiterin Elisabeth Hohensee (*1928) betont wiederum in autobiografischen Aussagen insbesondere die Möglichkeit der Wissensaneignung durch das künstlerische Volksschaffen, welche „einem in jungen Jahren durch widrige Lebensumstände verwehrt war – wie meiner Generation durch Krieg und Nachkrieg.“²⁶⁴

Über die ZirkelleiterInnen-tätigkeit bzw. die Ausbildung in der Spezialschule fanden die AkteurInnen teilweise gezielt die Möglichkeit, eine dem Wunschberuf nahe Betätigung auszuüben, sich beruflich neu zu orientieren oder sie fanden als Hausfrau einen Weg zurück in die Erwerbstätigkeit. In den später gegründeten Fördergruppen wurde diese Generation besonders aktiv. Aus der Zusammensetzung der Fördergruppe von Helga Graupner 1976 in Dresden wird ersichtlich, dass eine hohe Anzahl dieser Frauen ausschließlich bzw. hauptberuflich im textilen Laienschaffen bzw. im Kulturbetrieb tätig waren. Elf von achtzehn Frauen aus der Fördergruppe werden als Hausfrauen (2), kulturpolitische Mitarbeiterinnen (2), Fachmethodikerinnen (2) oder Zirkelleiterinnen (5) aufgeführt.²⁶⁵ Ebenso bestand die Fördergruppe Weben des Bezirks für Kulturarbeit Suhl aus sieben Mitgliedern, die alle zwischen 1920 und 1940 geboren waren und bis auf eine als Lehrerin tätige Frau entweder als Fachmethodikerin, Spezialschuldozentin, Zirkelleiterin und/oder Hausfrau tätig waren.²⁶⁶

²⁶³ Grabe, Eva: „Porträt: Ingrid Tampe.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 8/1968, S. 13.

²⁶⁴ Schreiben von Elisabeth Hohensee an Sarah Wassermann vom 22.02.2017 und angefügte Kurzbiografie. Details zur Künstlerin siehe: Wassermann 2017, Tradition als Inspiration, S. 49-52.

²⁶⁵ Ich zähle diese zusammen, da sie vermutlich alle in der künstlerischen Textilgestaltung aktiv waren. Die FachmethodikerInnen beispielsweise in der Spezialschulausbildung. Vgl. Schulze, Annerose: „Wir grüßen unsere Gäste.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1976, S. 219f.

²⁶⁶ Vgl. Reising, Barbara: „Gobelin für das Interhotel Panorama.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1970, S. 12-14.

Ausbau & steigender Anspruch in den 1960ern

Von nacharbeitender Handarbeit zu eigenschöpferischer Arbeit

Die eher am Gebrauchswert orientierte Motivation der ZirkelteilnehmerInnen wurden von politisch-ideologischer Seite zunehmend kritisch betrachtet. Ebenso wurde die starke Anlehnung an „volkskünstlerische Überlieferungen“, von denen man sich erst langsam löste, kritisiert.²⁶⁷ Daher mussten sich die Textilzirkel noch in den 1960er Jahren dem Vorwurf der politischen Unzulänglichkeit stellen.²⁶⁸ Wie Helga Graupner in einem Artikel von 1963 erläuterte, wurde den Zirkeln der angewandten Kunst vorgeworfen, dass sie vor allem praktischen Bedürfnissen dienten und geringeren ideellen Wert hätten.²⁶⁹ Das bereits zuvor in Auszügen angeführte Gedicht thematisiert die Problematik ebenfalls:

„Ganz offensichtlich wird die Haltung
im Falle der T e x t i l g e s t a l t u n g.
Denn – dieses Fach erregte schon,
den Ärger mancher Amtsperson.
Es kostet Geld, hat viele Fragen
(und ideologisch nichts zu sagen)
Ist kämpf'risch nicht, nicht progressiv!
Mit andern Worten: ES LIEGT SCHIEF!!“²⁷⁰

Diese Meinung spiegelt sich gleichfalls in der Reaktion eines Besuchers einer Handarbeitsausstellung 1955: „Na, da müssen Sie viel Langeweile haben. Die Frau von heute arbeitet so stark im politischen Leben mit, daß sie keine Zeit für solche unnütze Arbeiten hat. Diese Sachen sind schon schön, aber unwichtig“, belehrte mich der Funktionär.“²⁷¹ Die Textilgestaltung musste als weiblich konnotierte Tätigkeit um Anerkennung kämpfen. Als „Fädelmädel“ wurden sie mitunter von den Mal- und Grafikzirkeln verpönt, wie eine Zeitzeugin und ein Artikel berichten.²⁷² Der Ursprung in bzw. die Zuordnung der künstlerischen Textilgestaltung zu der angewandten Kunst, als Kunsthandwerk, welches Einzelstücke mit Gebrauchsfunktion produziert²⁷³,

²⁶⁷ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 38.

²⁶⁸ Vgl. Noack, Liesel: „Wohnraumgestaltung (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1971, S. 150-154. Hier S. 154.

²⁶⁹ Graupner BVS 6/1963, Beschäftigung oder Bildung, S. 3. Graupner, Helga: „Künstlerische Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 10/1967, S. 13-19.

²⁷⁰ „Was ist die Mode“, MEK, I (65 B) 1114/1990,6. Hervorhebung im Original.

²⁷¹ Butter Volkskunst 4/1955, Viele Bunte Fäden.

²⁷² Interview König, Absatz 17. Pfeil BVS 7/1970, Textilzirkel der TU Dresden.

²⁷³ P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Kunsteinteilung“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5216.html (zuletzt abgerufen am 22.11.2017).

machte es der Textilgestaltung doppelt schwer, sich Achtung zu verschaffen. Denn der Gebrauchskunst wird aus künstlerischer Sicht bis heute oftmals geringere Bedeutung beigemessen.²⁷⁴ In den ersten Ausstellungen des bildnerischen Volksschaffens war die Textilgestaltung noch eine Randerscheinung gegenüber der vorrangig präsentierten Malerei und Grafik.²⁷⁵ Textiles wurde zu dieser Zeit „oft nur als Dekoration gewertet“ und bei den AFS 1962 noch nicht einmal im Statut des Kunstpreises des FDGB berücksichtigt.²⁷⁶ Somit hatte die Textilgestaltung eine Sonderstellung im bildnerischen Volksschaffen, da sie zumindest in den Anfangsjahren sowohl politisch als auch künstlerisch nicht ernst genommen wurde. Dadurch waren die Textilizirkel einerseits unbehelligter in ihrem Tun, mussten andererseits jedoch zunehmend um Wertschätzung kämpfen.

Interessanterweise macht Rozsika Parker in ihrer Arbeit „The Subversive Stitch“, in der sie auf die Beziehung zwischen Stickerei und Frauenbild eingeht, ähnliche Feststellungen. Auch sie verweist auf das Herabsetzen der textilen Tätigkeit als bloßen Zeitvertreib, wodurch dieser der künstlerische Wert abgesprochen würde und eine klare Trennung zur Kunst vorgenommen wird.²⁷⁷ Laut Parker ist die Trennung zwischen bildender Kunst und Kunsthandwerk ganz wesentlich an der Marginalisierung weiblicher Kunst beteiligt. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk suggeriere, dass Kunst, die mit dem Faden hergestellt wird und Kunst, die mit Farbe produziert ist, grundlegend verschieden seien. Aber der eigentliche Unterschied bestehe laut Parker darin, wo und von wem diese Kunst angefertigt wurde: Während Stickerei meist von Frauen in der häuslichen Umgebung für Liebe hergestellt wurde, ist Malerei lange Zeit vorwiegend von Männern, im öffentlichen Raum und für Geld produziert worden.²⁷⁸

Erst mit der aufkommenden Arts and Crafts Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Aufwertung des Kunsthandwerks, wie Parker erläutert. Diese Bewegung stand im engen Zusammenhang mit der industriellen Revolution. So waren laut Parker die meisten Mitglieder der Arts and

²⁷⁴ Solche Vorbehalte gegenüber textilkünstlerischen Arbeiten sind dabei zeitlich und räumlich keineswegs auf die DDR begrenzt und bestehen mitunter bis heute.

²⁷⁵ Pommeranz-Liedtke, Gerhard: „Gemeinsame Ernte. Rückblick auf die Kunstaussstellung zu den 2. Arbeiterfestspielen in Karl-Marx-Stadt.“ In: Volkskunst 9/1960, S. 74-81.

²⁷⁶ Müller, Johanne: „Angewandte Kunst im Volksschaffen der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1962, S. 54-59. Hier S. 54.

²⁷⁷ Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London 2019, S. 172.

²⁷⁸ Ebd., S. 5.

Crafts Bewegung Sozialisten, welche Kunst allen zugänglich machen wollten. Gutem Design und schönen Dingen wurde ein positiver Einfluss auf den moralischen Ton der Gesellschaft zugeschrieben. Zudem stand die Bewegung im Kontext der industriellen Revolution in Verbindung mit dem Wunsch, den Wert bzw. die Würde der Arbeit zu bewahren.²⁷⁹ In diesem Sinne lassen sich viele Parallelen zum künstlerischen Volksschaffen und den Argumentationen in der DDR ziehen. Denn auch hier wurde die künstlerische Betätigung im Zusammenhang mit einer moralischen und ästhetischen Aufwertung der Gesellschaft (unter den Stichwörtern Geschmacksbildung und gesellschaftliche Wirksamkeit) gesehen und eine Öffnung der Kunst für die breite Masse angestrebt.

Da die kulturpolitische Funktion wesentlicher Grund für die Förderung des künstlerischen Volksschaffens war, standen die Textilizirkel unter Legitimationsdruck und mussten die kulturpolitische Relevanz – zumindest nach außen – unter Beweis stellen. Im künstlerischen Volksschaffen wurde zu dieser Zeit eine Loslösung von den Vorbildern der traditionellen Folklore und eine stärkere politische Haltung gefordert.²⁸⁰ Hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen persönlichen Motivationen der Zirkelmitglieder und den offiziellen Erwartungen an die Laienschaffenden. Aus den Vorwürfen der Unzulänglichkeit resultierten steigende Forderungen nach künstlerischer Qualität, da die Zirkeltätigkeit vor allem der Entwicklung schöpferischer Fertigkeiten dienen sollte (Bildungsfunktion). Der Legitimations- und Anerkennungsdruck begründete somit eine zunehmende Professionalisierung und Leistungssteigerung der Textilgestaltung, die auch politisch erwünscht war. Denn die ästhetische Erziehung in den Zirkeln war ein primäres Ziel, weshalb eine Abkehr von nacharbeitenden Handarbeiten gefordert wurde. Der Fokus sollte stattdessen auf die eigenschöpferische Arbeit gelegt werden und somit zur Geschmacksbildung beitragen.

Helga Graupner setzte sich wesentlich für diese Weiterentwicklung der Textilgestaltung ein und wollte ihr ein besseres Image verleihen. Ihre Aussagen spiegeln die steigenden Ansprüche und Anforderungen an die Textilgestaltung. Graupner kritisierte in einem Artikel die „oberflächliche(n) Kunstgewerbebasteleien“ im Kulturpark Dresden und forderte stattdessen eine qualitätsvolle, künstlerische Textilgestaltung. Diese „Basteleien“ würden zwar ein Bemühen um Kulturarbeit darstellen, sie warnte aber vor

²⁷⁹ Ebd., S. 179.

²⁸⁰ Vgl. Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 854.

solchen „Abwegen“.²⁸¹ Ihr Einsatz für ein besseres Ansehen der Textilgestaltung im bildnerischen Volksschaffen ist in engem Zusammenhang mit der Sonderstellung dieses Bereichs zu sehen. Helga Graupner fragte:

„Worin liegt die Ursache, daß man auf anderen Gebieten kritischer und anspruchsvoller ist als auf dem der angewandten Kunst? Warum wird hier meistens nur von Spielerei und Entspannung, aber so selten von kulturpolitischen Notwendigkeiten und von bewußter künstlerischer Gestaltung gesprochen? (...) Besonders dort, wo man sich an Frauen und Kinder wendet, sind unzählige verniedlichte und dilettantische Anregungen zu finden“.²⁸²

Insofern ist wohl der Begriff der *künstlerischen* Textilgestaltung, wie er in den Bezeichnungen der Zirkel oft auftaucht, programmatisch zu sehen. Er hob den Aspekt des Ästhetisch-Schöpferischen hervor und grenzte sich damit von der bloß nacharbeitenden Handarbeit als Handwerk ab. In diesem Sinne unterschied Graupner klar zwischen Zirkeln der künstlerischen Textilgestaltung und Handarbeitszirkeln.²⁸³

Der hohe künstlerische Anspruch verdeutlicht den sehr elitären, bildungsorientierten Kunst- und Kulturansatz in der DDR zu dieser Zeit: Einerseits sollten alle an Kunst herangeführt werden, andererseits waren Ergebnisse auf möglichst hohem künstlerischen Niveau gefordert. Graupner erkannte diese Problematik und relativierte daher ihre Kritik an der reinen, nach Vorlagen arbeitenden Handarbeit. Sie gestand ein, dass der künstlerischen Begabung mitunter Grenzen gesetzt waren.²⁸⁴ Bezugnehmend auf Pflicht und Kür im Sport verdeutlichte sie den künstlerischen Anspruch der Textilgestaltung: Während die Pflicht in der sauberen und ordentlichen Ausführung der textilen Technik sowie grundlegenden Gestaltungskenntnissen bestand, war die Kür die eigene künstlerische Leistung – also das Kreieren neuer Gestaltungsformen und der Ausdruck von Gefühlen und Vorstellungen in künstlerischer Form.²⁸⁵ Ein besonderes Augenmerk sollte auf dem Entwickeln eigener kreativ-künstlerischer Fertigkeiten liegen. Dies verdeutlicht die Ambition, eine gleichwertige Stellung innerhalb des bildnerischen Volksschaffens zu erlangen.

²⁸¹ Graupner BVS 6/1963, Beschäftigung oder Bildung, S. 4.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Graupner 1964, Methodische Hinweise, S. 3.

²⁸⁴ Graupner BVS 6/1963, Beschäftigung oder Bildung, S. 7.

²⁸⁵ Graupner, Helga: „Schönheit im Alltag. Zehn Jahre künstlerische Textilgestaltung im Volksschaffen der DDR (II).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 7/1963, S. 2-7.

In den Interviews spiegelt sich dieser künstlerische Anspruch ebenfalls wider, wenn sich die Befragten (auch heute noch) von Begriffen wie „Handarbeiten“ oder „Häkeln und Stricken“ distanzieren und die hohen künstlerischen Anforderungen betonen:

„A: Naja aber der Anspruch war eben ja auch die künstlerische Gestaltung.“

JL: ja, ja.

A: Also nicht nur Häkeln lernen

JL: nein, nein

A: Sondern es war denn schon auf dem, auf der künstlerischen Ebene.“
(Lademann & Anonym, Absatz 73-77)

„HP: Als Überschrift, das fand ich so schrecklich: ‚Heidemarie Paul zeigt Handarbeiten‘ und da hat sich jeder vorgestellt, also das müssen Strickstrümpfe sein oder gehäkelte Topflappen oder irgendwas.“

SW: Wie würden Sie das am besten bezeichnen, Ihre Arbeit?

HP: Ja es ist eigentlich doch künstlerische Textilgestaltung.“

(Paul, Absatz 154-156)

Die Forderung nach Steigerung der künstlerischen Qualität stand in engem Zusammenhang mit dem Bitterfelder Weg. Auf der ersten und zweiten Bitterfelder Konferenz 1959 und 1964 wurden Maßnahmen für eine engere Zusammenarbeit von Berufs- und LaienkünstlerInnen beschlossen. Hierdurch sollte eine größere Wechselwirkung von Laien- und Berufskunst erreicht werden – die VBK-KünstlerInnen sollten einerseits näher an das Volk gebracht und in den Betrieben aktiv werden. Andererseits sollten die Werkstätigen künstlerisch aktiviert werden, beispielsweise indem sie von BerufskünstlerInnen bei ihrer künstlerischen Qualifizierung angeleitet wurden.²⁸⁶

Hinwendung zu bildlichen Darstellungen & Gemeinschaftsarbeiten

Mit der verstärkten Einbindung von ProfikünstlerInnen in das Laienschaffen und der Forderung nach steigender Qualität sowie Ebenbürtigkeit von bildender und angewandter Kunst ist eine zunehmende Tendenz zur Entwicklung textiler Bildwerke ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu erkennen.²⁸⁷ Zudem wird eine Ausdifferenzierung der Bildsprache und ein allmählicher Weg hin zum Experimentieren deutlich. Helga Heise schilderte am Beispiel eines Textilzirkels, dass sich dieser von der nachschöpfenden

²⁸⁶ Ernst 1993, Erbe und Hypothek, S. 26.

²⁸⁷ Verweise hierauf finden sich bei Graupner BVS 10/1967.

Arbeit hin zum Eigenentwurf entwickelte, welche schließlich in der Übernahme einer Gemeinschaftsarbeit mündete.²⁸⁸ Diese Entwicklung ist im Zusammenhang mit den Forderungen nach politischer Bedeutsamkeit zu sehen. Vor allem Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre, mit dem Zuspitzen der politischen Situation zwischen Ost und West und dem Mauerbau 1961, entstanden einzelne Arbeiten mit konkretem politischen Bezug, beispielsweise zu Themen rund um die sozialistische Landwirtschaft und Lebensweise sowie zum Thema Frieden und Friedenskampf.²⁸⁹ Solche frühen Arbeiten trugen Titel wie:

- „Frauen im Sozialismus“
- „Der Frieden siegt“ (Maria Jeschke, um 1960, Batik, AdK, ZfK 3058)
- „Sozialistisch Arbeiten, Lernen, Leben“ (Abb. 1)
- „Kannst Du heut mehr produzieren, hilfst Du auch mit garantieren bei gleicher Zeit und gleichem Geld den Frieden in der ganzen Welt“ (Abb.2)
- „Erntefest in Zauchwitz“ (Abb. 3)
- „Kinder grüßen Sputnik“²⁹⁰ (Abb.4)
- „Friedensfahrer“ (Abb. 11)
- „Der Sozialismus siegt“ (Applikationswandbehang, Zirkel Altscherbitz bei Leipzig, präsentiert auf den 4. AFS 1961).²⁹¹

²⁸⁸ Heise 1977, kulturell-künstlerische Betätigung, S. 32ff. Eine Gemeinschaftsarbeit war eine in der Gruppe gemeinsam entworfene und gefertigte, größere textile Arbeit wie z. B. ein Wandbehang.

²⁸⁹ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 49.

²⁹⁰ Geschenk zum 70. Geburtstag des Staatsratsvorsitzenden Walter Ulbricht. Sputnik war der erste Satellit im Weltall und ist zugleich Symbol des Wettkampfs um Aufrüstung und technische Entwicklung zwischen Ost und West im kalten Krieg.

²⁹¹ Abgebildet in: Graupner, Helga: „Vorbildliche Wahl der Themen.“ In: Volkskunst 9/1961, S. 81-85. Abb. S. 83.



Abbildung 1:
„Sozialistisch Arbeiten, Lernen, Leben“, KünstlerIn unbekannt, vermutlich 1960er Jahre,
Batik, Barnim-Panorama, 501832.



Abbildung 2:

„Kannst Du heute mehr produzieren, hilfst Du auch mit garantieren bei gleicher Zeit und gleichem Geld den Frieden in der ganzen Welt“, KAG Strausberg (Leitung Katharina Raßmuß), 1961, Spritztechnik, Barnim-Panorama 501843.



Abbildung 4:
„Kinder grüßen Sputnik“, Elisabeth Hohensee, 1963, Batik, MEK, I (17 J) 252/1964.

Ein wesentliches Anliegen sollte „die Auseinandersetzung mit den politischen Grundfragen der Zeit“ sein, wie es auf der Volkskunstkonferenz 1957 hieß.²⁹² Hier verdeutlichte sich das Ziel der politischen Agitation durch die optimistische Darstellung gesellschaftsrelevanter Themen. Generell sollten die Werke in dieser Zeit, ganz im Sinne des sozialistischen Realismus, Optimismus und Lebensfreude ausstrahlen.²⁹³

Auch Ute Mohrmann erläutert den politischen Einfluss hinsichtlich der Themengestaltung, verweist aber zugleich auf die Sonderstellung der Textilkunst, welche eben oft tatsächlich politikfern waren und ihnen nicht alles staatlich verordnet werden konnte, weshalb sie ja gerade mit dem Vorwurf der Unzulänglichkeit konfrontiert waren:

„So gab es z.B. Vorgaben für thematische Gestaltungen, die man gerne sehen wollte; das reichte auch ins textile Schaffen hinein, dem nicht selten gesellschaftliche Indifferenz vorgeworfen wurde. In diesem breiten, vielfach politikfernen Bereich, der von Handarbeit über Modestaltung bis zur Textilkunst reichte, war aber nicht alles von oben zu diktieren.“²⁹⁴

Die politischen Forderungen nach bzw. das Bewusstsein der AkteurInnen für gewünschte Bildthemen wird im Interview mit zwei ZeitzeugInnen deutlich. So verwies Margot Schwarz darauf, dass bei ihr im Ernst-Thälmann-Pionierpark „ein bisschen politischer Hintergrund“ gefordert wurde. Sie erläutert dies am Beispiel einer Tasche in Form einer Matroschka, welche als typisch russisches Symbol durchaus befürwortet wurde:

„das war gut. Matroschka, ja. So zum Beispiel. Aber andere Sachen natürlich auch. Aber es war schon schön, eine Matroschka auszudenken als Bonbontasche (...) also war man sehr glücklich, wenn man sowas gemacht hat.“ (Schwarz, Absatz 364)

Und Petra Helbig (die erst ab den 1970ern aktiv war) verweist darauf, dass sie für Ausstellungswerke dann beispielsweise den „Friedensgedanken“ noch einbauten.²⁹⁵ Dies zeigt, dass Themen, die in Zusammenhang mit der sozialistischen Lebensweise und Ideologie standen, besonders befürwortet wurden. Dessen waren sich die Laienschaffenden bewusst. Werke, welche

²⁹² Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 36.

²⁹³ Vgl. beispielsweise Becher, Hans: „Optimismus und Lebensfreude.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1962, S. 51.

²⁹⁴ Mohrmann, Ute (Interview): „Vom Stellenwert der Textilkunst in der DDR unter politischen und gesellschaftlichen Aspekten.“ In: Patchwork Gilde, Heft 103, 2/2011, S. 26-28. Hier S. 26.

²⁹⁵ Helbig, Absatz 367 – 369.

derartige Themen und Symbole aufgriffen, wurden im Rahmen von Wettbewerben und Ausstellungen vermutlich bevorzugt.

Viele Gruppen waren von den Forderungen nach anspruchsvollen thematischen Anliegen jedoch überfordert,²⁹⁶ sodass diese in den Zirkeln nur sporadisch „von einer kleinen Zahl fortgeschrittener Kollektive“²⁹⁷ umgesetzt wurden. Dies verdeutlicht ein Artikel von Helga Graupner 1962, laut dem es zu dieser Zeit wenig Vergleichsbeispiele für thematisch und künstlerisch anspruchsvolle Arbeiten gab.²⁹⁸ Wie sich hier zeigt und der Kulturwissenschaftler Horst Groschopp ebenfalls betont, wurden überzogene propagandistische Forderungen oft durch „das wirkliche Leben auch in der Kulturarbeit“ relativiert und ad absurdum geführt.²⁹⁹ Dies verweist auf den Eigensinn der Zirkelmitglieder, welche sich nicht in die politische Agitation zwingen lassen wollten. Die zunehmende Forderung nach Agitation und Politisierung stieß auf deutliche Widerstände seitens der Laienschaffenden, sodass die inhaltliche Ausrichtung der Gruppen nur langsam verändert werden konnte. Die Kabinettsleitung hatte dabei „den schwierigen Spagat zwischen der volkskünstlerischen Basis und den kulturpolitischen Ansprüchen zu bewältigen“. ³⁰⁰ Hier werden die gegenseitige Abhängigkeit und die damit verbundenen Spielräume zwischen Staat und Laienschaffenden deutlich: Einerseits waren die Zirkel finanziell und organisatorisch abhängig vom Staat, andererseits war dieser um eine möglichst große Beteiligung und positive Außenwirkung des Laienschaffens bemüht. Wollte der Staat die LaienkünstlerInnen nicht vertreiben, musste er Zugeständnisse machen. Ebenso mussten die Laienschaffenden sich mit den Forderungen in gewissem Maße auseinandersetzen, wollten sie innerhalb des offiziellen Rahmens agieren, also sich an Ausstellungen beteiligen und Fördergelder bekommen.

Besonders über die gemeinsame Fertigung textiler Wandbehänge, so genannter Gemeinschafts- oder Kollektivarbeiten, sollte der politische Anspruch nach gesellschaftlicher Wirksamkeit und Leistungssteigerung sowie nach kollektiver Zusammenarbeit erfüllt werden. Diese entwickelten sich in der Textilgestaltung verstärkt ab 1957/58.³⁰¹ Die ersten Wandbehänge entstanden vor allem in Applikationstechnik.

²⁹⁶ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 35.

²⁹⁷ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 58.

²⁹⁸ Graupner, Helga: „Gedanken um einen Wandbehäng.“ In: Volkskunst 7/1962, S. 52-55.

²⁹⁹ Groschopp 1994, Kulturhäuser in der DDR, S. 151.

³⁰⁰ Dietrich, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 854.

³⁰¹ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 55.



Abbildung 5: Textilzirkel Potsdam beim Fertigen einer Gemeinschaftsarbeit

Denn die Applikation war laut Ingeborg Bohne-Fiegert eine besonders geeignete Technik für den „kollektiven Schaffensprozeß“.³⁰² Dies mag darin begründet liegen, dass derartige Applikationsarbeiten die Erstellung großformatiger, repräsentativer Wandbehänge auf relativ einfache Art und Weise ermöglichten, indem die Teilstücke von den Zirkelmitgliedern individuell zu Hause gefertigt und anschließend zu einem harmonischen Gesamtbild zusammengefügt werden konnten.³⁰³ Durch den kollektiven Arbeitsprozess (von der Recherche über den Entwurf bis zur Zusammenstellung) sollte zudem das Gemeinschaftsgefühl gefestigt und bestimmte Charaktereigenschaften, wie Zuverlässigkeit und Kompromissbereitschaft, gestärkt werden.

Die ersten Gemeinschaftsarbeiten glichen bilderbogenartigen Darstellungen, in denen einzelne Bildszenen flächig aneinandergereiht wurden. Lademann erläuterte, dass es sich um „Erzählbehänge“ handelte, bei denen die Szenen

³⁰² Fiegert 1977, *Künstlerische Textilgestaltung*, S. 163.

³⁰³ Details hierzu siehe Wassermann, Sarah: „Kollektives künstlerisches Arbeiten in der DDR. Textilzirkel als organisierte Freizeitbetätigung.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): *Volkskunde in Sachsen 28/2016*. Dresden 2016, S. 105-127. Zur Rolle der Gemeinschaftsarbeiten für die Kollektivbindung siehe auch Abschnitt „Hinwendung zu bildlichen Darstellungen & Gemeinschaftsarbeiten“.

in Reihen angeordnet wurden und daher lesbar wie ein Buch waren.³⁰⁴ Viele dieser frühen Arbeiten wiesen laut Einschätzung Graupners Mängel hinsichtlich der künstlerisch-handwerklichen Gestaltung auf. Sie kritisierte insbesondere eine „Einseitigkeit der Form und der Mittel“.³⁰⁵



Abbildung 6: "Unser Zirkel bei der Arbeit", Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (Nachwuchsgruppe), 1964, Applikation, AdK, ZfK 3063.

³⁰⁴ Lademann, Absatz 146.

³⁰⁵ Graupner, Helga: „Vorbildliche Wahl der Themen.“ In: Volkskunst 9/1961, S. 81-85.

Graupner begründete dies unter anderem in den noch fehlenden ausgebildeten Fachkräften zur Anleitung sowie Unerfahrenheit in der Umsetzung großer Wandbehänge mit bildlicher Darstellung.³⁰⁶ Darüber hinaus verfügten die Gruppen noch über mangelnde Erfahrungen in der figürlichen, thematischen Behanggestaltung. Die Bildkompositionen differenzierten sich im Laufe der 1960er Jahren dahingehend, dass sie sich im Aufbau an Moritaten³⁰⁷ (Bsp. Abb. 6)³⁰⁸ oder Tafelbildern³⁰⁹ („Der kaukasische Kreidekreis“, 1963, Zirkel für Bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst, Leitung Ingeborg Bohne-Fiegert, Verbleib unklar)³¹⁰ orientierten bzw. die Bildthemen zu einer Gesamtkomposition mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund verdichteten (Bsp. Abb. 7).

Von politisch aufgeladenen Themen wandten sich die Gruppen sehr zeitig ab und fokussierten eher auf die Auseinandersetzung mit dem Thema Erbe und Brauchtum. Vor allem Ingeborg Bohne-Fiegert arbeitete wiederholt mit ihren Gruppen hierzu. Jutta Lademann schildert:

„Und wissen Sie, wir sind denn wirklich auch von dem Politischen allmählich abgekommen, weil wir uns dann lieber mit der Tradition in Brandenburg auseinandergesetzt haben und mehr solche traditionellen/ Und die Sorben haben uns eigentlich den Weg gezeigt.“
(Lademann, Absatz 257)

³⁰⁶ Ebd.

³⁰⁷ Eine Moritat ist ein von einem Bänkelsänger (da auf einem hölzernen Bänkel) vorgetragenes Lied mit Drehorgelbegleitung, welches von rührseligen oder Schreckensgeschichten erzählt und der „Belehrung, Information oder Unterhaltung des Publikums“ dient. Die besungene Erzählung wurde auf einer Bildtafel (dem Moritatenbild) in einzelnen aufeinander folgenden Szenen illustriert, ähnlich wie in einem Comic. Moritaten waren vor allem im 19. Jahrhundert populär. Weber, Ernst & Petermayr, Klaus: „Moritat.“ In: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Moritat.xml (zuletzt abgerufen am 29.04.2019).

³⁰⁸ Der Behang ist abgebildet in Fiegert, Ingeborg: „Applikationswandbehänge.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1964, S. 9f. Dort heißt es, der Behang „demonstriert nach dem Schema des Moritatenbildes die im Zirkel bisher erlernten Techniken und in dieser einfachen Art auch das in Potsdam so beliebte vorweihnachtliche Basteln.“

³⁰⁹ Der Verweis auf das Tafelbild bezieht sich v.a. auf die zweidimensionale Darstellung und den Triptychon-artigen Bildaufbau in drei Teilen – mit einem größeren Mittelteil und zwei, meist jeweils halb so großen, Seitenteilen. Das Wort Triptychon stammt aus dem griechischen (triptychos = "dreigefaltet") und bezeichnet ein dreiteiliges Tafelbild. Vgl. P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Triptychon“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9143.html (zuletzt abgerufen am 27.08.2018).

³¹⁰ Wandbehang nach dem Theaterstück von Bertold Brecht. Erläuterungen zu den Bildszenen siehe Fiegert, Ingeborg: „Der Kaukasische Kreidekreis.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1964, S. 12f. Abgebildet auch in Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram 2014, S. 70.



Abbildung 7:
„Tierpark“,
Nadja Berg, Martha Heintze, Lisa Heinze, Erika Koers, Eva Kotscharnik, Ursula Noack,
Gertrud Schilde, Liselotte Thime, Scharlotte Voigt –
Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam-Babelsberg (Leitung Steffi Wendl),
1966, Applikation, AdK, ZfK 3574.



Abbildung 8:
 „Die Reise zu den Sorben“, Charlotte Anders, Angela Arndt, Waltraud Blume, Irmela Grasnick, Maria Jeschke, Gertrud Mauch, Else Wauer, Steffi Wendl - Zirkel Bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst (Leitung Ingeborg Fiegert), 1963, Applikation, AdK, ZfK 3057.

So widmete sich die Gruppe wiederholt der sorbischen Kultur und verschiedener Bräuche. Die Gemeinschaftsarbeit „Die Reise zu den Sorben“ (Abb. 8) veranschaulicht beispielsweise den Besuch des Zirkels für bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst in der Lausitz und die Auseinandersetzung mit den textilen Traditionen der Sorben. Die Applikation zeigt in verschiedenen, aneinander gereihten Themenfeldern bilderbuchartig einzelne Szenen der Reise. Dargestellt sind unter anderem die Zugfahrt, eine Spreewald-Kahnfahrt und der Besuch verschiedener Städte und Werkstätten, unter anderem in einer Blaudruckwerkstatt, einem Textilgeschäft und einer Färberei sowie Personen beim Gestalten sorbischer Ostereier. Die Arbeit ver-

deutlich den bildungsorientierten Ansatz der Textilkreise, die in Vorbereitung ihrer Arbeiten teils intensive Recherchen und gemeinsame Ausflüge unternahmen und sich mit Fachleuten austauschten. Beispielsweise wurde für den Gobelin „Jazz“, der 1966 als Kollektivarbeit für den Clubraum des Kulturhauses „Hans Marchwitza“ im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam entstand, Kontakt zu „Jazzfachleuten“ aufgenommen, deren Ratschläge in die Entwurfsarbeit einfließen.³¹¹

Die Behänge „Jazz“ (Abb. 9) und „Sommernachtstraum“ (Abb. 10) verdeutlichen einen zunehmend experimentellen Ansatz und den wachsenden Mut in der Gestaltung. In der an Shakespeares Theaterstück angelehnten Arbeit „Sommernachtstraum“ von 1964 experimentierten die Gestalterinnen mit verschiedenen Materialien, beispielsweise den Einsatz von Perlen und Pailletten in der Applikation. Dies führte in der ZAG zu Diskussionen, ob solche Materialexperimente legitim und erstrebenswert oder vielmehr Materialgerechtigkeit erforderlich seien.³¹² Die Kollektivarbeit „Jazz“ von 1966 griff hingegen aktuelle Themen auf und zeigte eine ganz neue Darstellungsform, die eine stärkere Abstraktion der Formen aufwies. Dies war unter anderem begründet in der Gobelintechnik, welche zuvor vor allem in der professionellen Textilkunst Anwendung fand.

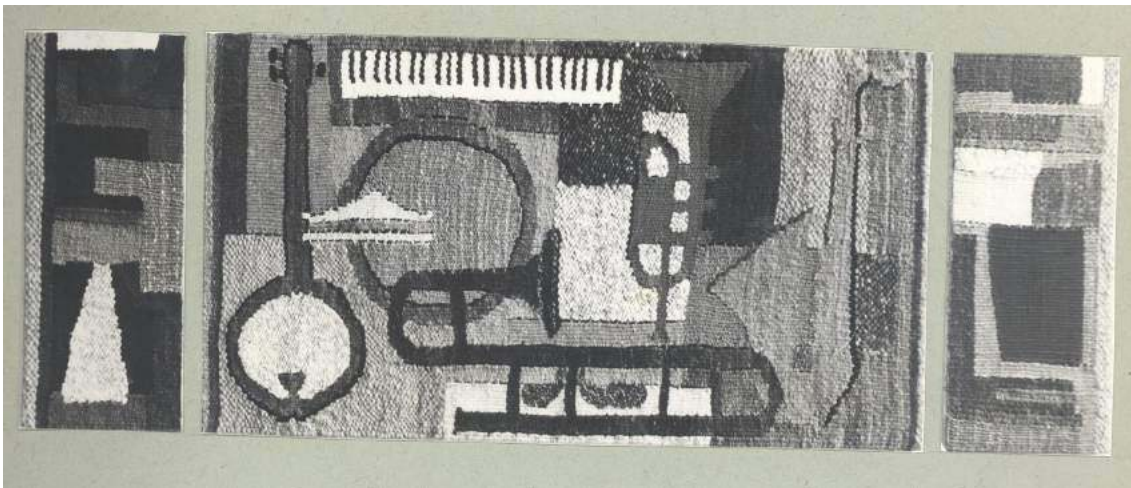


Abbildung 9:
„Jazz“, Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (Leitung Ingeborg Bohne-Fiegert), 1966, Gobelin, Verbleib unklar.

³¹¹ Vgl. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1966-67, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,3. Detaillierte Informationen zur Entstehung des Behangs siehe Wassermann 2016, Kollektives künstlerisches Arbeiten.

³¹² N.N.: „Mit oder ohne Pailletten? Aus der Diskussion der Tagung der ZAG in Gera am 28. Juni 1964.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1964, S. 13.

Neben den Gemeinschaftsarbeiten entstanden in dieser Zeit eine Vielzahl an Miniaturstickereien, die Szenen aus dem Alltag darstellten. Sie waren in ihrer Gestaltungsweise noch einfach gehalten, griffen aber – dem Wunsch nach Gesellschaftsrelevanz entsprechend – gegenwärtige Themen auf wie „Volkskunstzirkel Wilhelmshorst beim Batiken“ (Charlotte Anders - Volkskunstzirkel Wilhelmshorst, AdK, ZfK 3086) oder „Friedensfahrer“ (Abb. 11). Hier zeigt sich bereits ein Wandel in dem Verständnis des textilen künstlerischen Laienschaffens. Denn dieser Ansatz verdeutlicht den Übergang von nach- zu eigenschöpferischen Arbeiten und einen geforderten Aktualitätsbezug im Sinne einer Wiederbelebung und Weiterentwicklung der traditionellen, bäuerlichen Volkskunst. Traditionelle Techniken, in diesem Fall die Stickerei, sollten nun in aktuelle Bildthemen übertragen werden.³¹³

³¹³ Fiegert, Ingeborg: „Bildstickereien.“ In: Volkskunst 7/1962, S. 60f.



Abbildung 10:

„Sommernachtstraum“, Thea Dalorso, Käthe Fingerle, Margot Pulst, Margot Schulz, Grete Keitel, Hildegard Keitel, Jutta Lademann, Gisela Schunack, Hilde Brandmüller, Edith Wegener, Luise Schönbach, Lottka Bauer, Rosemarie Bittner, Ingeburg Sasse – Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (Leitung Ingeborg Bohne-Fiebert), 1964, Applikation, AdK, ZfK 3580.



Abbildung 11:

Steffi Wendl, vermutlich 60er Jahre, Stickbild, AdK, Nr. unklar.

Mit den steigenden Anforderungen an die künstlerische Textilgestaltung als ebenbürtige bildende Kunst ging eine stärkere Fokussierung auf die Schulung künstlerischer Fertigkeiten einher. Eine zunehmende künstlerische Qualität und Qualifizierung sollte vor allem mit der Einführung der Spezialschule für Textilgestaltung ab 1963 erreicht werden, die im Kapitel über „Die Spezialschule für Textilgestaltung“ näher erläutert wird. Es wurden Lehrpläne entwickelt, die eine systematische Ausbildung für die ZirkelleiterInnen garantieren sollten. Das Quellenmaterial verweist jedoch darauf, dass gerade die Hinleitung zum eigenschöpferischen Arbeiten eine große Herausforderung darstellte. Oftmals gab es Hemmungen diesbezüglich: Die TeilnehmerInnen gaben vor, kein zeichnerisches Talent zu haben³¹⁴ und es wird von „Angst vor dem Zeichnen“³¹⁵ gesprochen, welche man den Beteiligten nehmen musste.³¹⁶ Dies verdeutlicht die anfänglichen Berührungängste mit der bildenden Kunst und das mangelnde Vertrauen in die eigenen künstlerischen Fertigkeiten, die erst geschult und ausgebildet werden mussten. Unter anderem aus diesem Grund waren zu dieser Zeit noch nicht so sehr individuelle Handschriften in den textilen Arbeiten erkennbar. Innerhalb der Spezialschulausbildung wurde deshalb besonderer Wert auf das Zeichenstudium gelegt, da dieses eine Grundvoraussetzung für die Entwicklung eigener, ansprechender Motive für die Textilgestaltung war. Die Natur diente als wichtige Inspirationsquelle für künstlerische Arbeiten, beispielsweise als Vorlage für die Ornamentgestaltung. Hierfür war Abstraktionsvermögen notwendig, also eine Reduktion der Form auf das Wesentliche. Die Ornamente konnten dann in textile Techniken umgesetzt werden.

Wie die Zirkelleiterin Renate Pfeil in ihrer schriftlichen Abschlussarbeit für die Oberstufe Drucken und Färben in der Spezialschule verdeutlicht, fanden viele Frauen zunächst über ihr Interesse an Handarbeitstechniken und den Wunsch, auf diesem Gebiet neue Techniken zu erlernen, zur Zirkelteiltätigkeit. Das Bewusstsein für und Interesse am Eigenschöpferischen, also an dem über die Handarbeitstechnik hinausgehenden, kreativen Prozess, wurde oft erst geweckt. Diese Neugier am kreativen Prozess sei wesentliche Voraussetzung für die angestrebte Qualitätssteigerung gewesen:

³¹⁴ Vgl. z.B. Baltzer, Maria: „Neigung und Aufgabe.“ In: Volkskunst 5/1963, S. 64.

³¹⁵ Zichner BVS 5/1964, Ausdauer und Begeisterung.

³¹⁶ Anm.: Interessanterweise gibt es auch heute noch ähnliche Schwierigkeiten und Herausforderungen bei der Ausbildung von TextilpädagogInnen, welche zwar großes Interesse an textilen Techniken haben, aber oft erst zur kreativen Arbeit hingeführt werden müssen. Diese Erfahrung konnte ich während meiner wissenschaftlichen Mitarbeit an der Universität Osnabrück im Fach Textiles Gestalten sammeln.

„Geben Neigungen und Interessen einen Ausschlag für die Teilnahme, so sind aber auch die Motive für eine Mitarbeit wert, untersucht zu werden. Die meisten Frauen werden angeben, daß sie an schön gestalteten handwerklichen Gebrauchsgegenständen Freude haben. Sie haben sich bisher vorwiegend mit Handarbeitstechniken, wie Stricken, Häkeln, Sticken und Nähen, beschäftigt. Technik und Gestaltung waren vom Material und von vorhandenen Vorlagen abhängig. Ihr Bedürfnis richtet sich zunächst nur auf das Erlernen neuer Techniken und Handfertigkeiten. Der von ihnen zu leistende schöpferische Prozeß wird ihnen erst beim Arbeiten bewußt. Welche Freude bereitet ihnen dann der erste gelungene Entwurf. Das bescheidenste Ergebnis ist hier höher zu werten als ein nachgearbeitetes kompliziertes Muster. Dieses Erlebnis der Freude am Eigenschöpferischen bildet eine wichtige Voraussetzung für die Erhöhung der Anforderungen, für das Entwickeln von Bedürfnissen nach neuen Kenntnissen.“³¹⁷

Vor allem Einzelschaffende, die bereits seit längerer Zeit – also vor der Etablierung des künstlerischen Volksschaffens – individuell textilkünstlerisch tätig waren, hatten einen eigenen Stil unabhängig von den Vorgaben einer Zirkelleiterin bzw. eines Zirkelleiters entwickeln können. Sie wiesen bereits in den 1960er Jahren eine eigene Handschrift auf und überraschten in den AFS-Ausstellungen „mit Gestaltungen, die nicht in Zirkeln gelehrt“ wurden.³¹⁸ Ein Beispiel hierfür sind die kleinen, detailreich gestalteten Applikationen von Cläre Müller (Abb. 12).³¹⁹

Die Feststellung, dass insbesondere Einzelschaffende bereits individuelle Handschriften hatten, deutet möglicherweise auf die einengenden staatlichen Kunstvorstellungen zu dieser Zeit, welche die Textilizirkel in ihrer künstlerischen Freiheit einschränkten und Gestaltungen im Sinne des sozialistischen Realismus forderten. Ein Brief von Ingeborg Bohne-Fiegert vom 22.10.1967 an den Direktor des Museums für Textilkunst in Łódź (Polen), welches sie mit ihrem Textilizirkel besichtigt hatte, verweist auf die Vorgaben und Restriktionen, mit denen die Gruppen zu dieser Zeit konfrontiert waren. Denn während die KünstlerInnen in Łódź scheinbar frei agieren konnten, würden sie hingegen in ihrer künstlerischen Freiheit begrenzt, wie Bohne-Fiegert bemerkt:

³¹⁷ Pfeil BVS 7/1970, S. 20f.

³¹⁸ siehe Müller, Johanne: „Eigenwilliges Textiles Gestalten.“ In: Volkskunst 9/1962, S. 66-68.

³¹⁹ Geborene Seidel (*1899 Eibenstock, † 1985), Frau des Malers Otto Müller-Eibenstock. Vgl. Bezirkskabinett für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt (Hg.): Cläre Müller – Applikationen. Karl-Marx-Stadt (ohne Jahr); Falkart – Falkensteiner Künstlerportal (Hg.): „Otto Müller-Eibenstock.“ In: Falkensteiner Künstler-Portal, <http://www.falkart.de/die-kuerstler/otto-mueller-eibenstock.html> (zuletzt abgerufen am 27.08.2018).

„Die Eindrücke, besonders aus ihren Magazinen, waren für uns überwältigend. Wir vermuteten dieses in keiner Weise. Auch die so freie Gestaltung der Künstler, bei denen wirklich alles erlaubt ist, was gut und schön wirkt, ist uns fremd. Wir werden immer in ein ‚künstlerisches Korsett‘ geschnallt, das hemmt oft die Ausführungen und Verwirklichungen unserer Ideen.“³²⁰



Abbildung 12:
„Hahn“, Cläre Müller, Applikation und Stickerei, Datierung unklar, AdK, ZfK 966.

In diesem Sinne erläuterte die Zeitzeugin Jutta Lademann, damaliges Mitglied im Zirkel von Bohne-Fiebert, dass Zweidimensionalität in der textilen Gestaltung zu dieser Zeit als Gesetzmäßigkeit galt. Sie verweist jedoch bereits darauf, dass dieses Prinzip später aufgegeben wurde und reliefartige oder dreidimensionale Arbeiten ebenfalls möglich wurden:

„Zweidimensional, wurde uns damals beigebracht, muss das bei textilen Arbeiten sein, weil die Struktur des Stoffes das so schon verlangt. Das ist der Unterschied zur Malerei, wo man dann auch perspekti-

³²⁰ Erstaunlicherweise findet sich diese deutlich kritische Äußerung in der Zirkeldokumentation. Brief vom 22.10.1967 an den Museumsdirektor Marquardt. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1967, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,4.

visch arbeitet und so. Aber in der Textilgestaltung, das war damals Gesetz, kann man nur zweidimensional arbeiten. Nachher hat sich das auch ein bisschen aufgelöst mit, in Objekten, aber damals war diese Art von Gestaltung überhaupt nur möglich.“ (Lademann, Absatz 216)

Inwiefern das künstlerische Korsett im Laufe der Zeit gelockert wurde, sich das Verständnis davon, wie Textilkunst auszusehen habe, wandelte und sich individuelle Bildsprachen entwickelten, wird im Kapitel „Experimentelle Textilgestaltung und Einfluss der professionellen Kunst“ verdeutlicht.

Die Spezialschule für Textilgestaltung

Besonders im Bereich des textilen Laienschaffens herrschte zu Beginn ein Mangel an ausgebildeten Fachkräften für die Anleitung der Zirkel, da sich die BerufskünstlerInnen insbesondere im Textilbereich wenig hierin engagierten. Ein Grund für das mangelnde Engagement war vermutlich das geringere Ansehen des Laienschaffens bei vielen professionellen KünstlerInnen, zumal des Textilen. Gleichzeitig stellte sich die Frage nach einer Konkurrenz zwischen Profis und Laien, welche sich aus der staatlich geforderten engen Zusammenarbeit und künstlerischen Angleichung beider Seiten im Kontext des Bitterfelder Weges ergab. Zudem schränkte die Zirkelleitung die KünstlerInnen in ihrer eigenen kreativen Arbeit zeitlich ein.³²¹ Daher wurden 1963 noch 95 Prozent der Textilizirkel von Laien angeleitet.³²²

Eine Maßnahme zur systematischen Ausbildung und Qualifizierung der anleitenden Laien war der Aufbau der Spezialschule für künstlerische Textilgestaltung. Ziel der Ausbildung war die Qualifizierung von ZirkelleiterInnen für die neu entstehenden Zirkel. Die TeilnehmerInnen sollten sich innerhalb der Ausbildung das „notwendige Wissen und Können aneignen und gleichzeitig ihr eigenes künstlerisches Gestaltungsvermögen verbessern“, erläuterte Helga Graupner.³²³ Für die Zirkelmitglieder sollte der Zirkelleiter bzw. die Zirkelleiterin „Künstler und Pädagoge, zugleich aber auch anregender geistiger und geselliger Partner“ sein.³²⁴ In diesem Sinne

³²¹ So wird in einem Porträt über Christine Leweke, Absolventin der Hochschule für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein und im textilen Laienschaffen anleitend tätig, erwähnt, dass sie ihre eigenen künstlerischen Arbeiten „mitunter mit einem leisen Bedauern zurückgestellt“ habe. Graupner BVS 5/1963. Möglicherweise bot die Zirkelleitung aber auch in Missgunst gefallenen KünstlerInnen eine alternative Beschäftigungsmöglichkeit (siehe späteres Beispiel Herbert Enke, Kapitel „Experimentelle Textilgestaltung und Einfluss der professionellen Kunst“).

³²² Graupner BVS 6/1963, Beschäftigung oder Bildung, S. 4.

³²³ Graupner 1964, Methodische Hinweise, S. 3.

³²⁴ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 156.

umfassten die Ausbildungsinhalte textile, künstlerische und pädagogische Fertigkeiten, aber auch politische Themen. Im Vordergrund stand insbesondere die Schulung der ästhetischen, künstlerischen und handwerklichen Fertigkeiten. Nach Angaben Graupners bewirkte der Ausbau und die Förderung in der Spezialschule einen enormen Anstieg an ausgebildeten Fachkräften in der Leitung von Textilizirkeln. So wurden in den 1980er Jahren die rund 28.000 TeilnehmerInnen in ca. 2.500 Zirkeln bereits fast gänzlich von AbsolventInnen der Spezialschule angeleitet.³²⁵

Bereits seit 1957 fanden im Bezirk Dresden „Qualifizierungslehrgänge“ für die ZirkelleiterInnen statt und ab 1963 wurde die systematische Ausbildung innerhalb der Spezialschule eingeführt. Vor der Aufnahme in die Spezialschule fand eine Art Eignungsprüfung statt, bei der die zuständigen kulturpolitischen MitarbeiterInnen und FachmethodikerInnen sich Arbeitsproben ansahen und über die Eignung sowie die Einstufung entschieden.³²⁶ Voraussetzung für die Teilnahme an der Spezialschule war in den meisten Fällen die Delegation durch den Betrieb, der die Lernenden für die Unterrichtstermine freistellte³²⁷ und die Ausbildung finanzierte. Größtenteils fanden die Lehrgänge jedoch außerhalb der Arbeitszeit statt – am Abend oder als Wochenendlehrgänge. Der Ausbildung lag ein Lehrplan zugrunde, dem strikt zu folgen war. Dass Abweichungen von dem vorgegebenen Lehrplan nicht geduldet wurden, belegt ein Fall in Jena: Dort musste das Fachgebiet Weben an der Volkshochschule Jena den nicht behandelten Stoff nachholen, bevor den TeilnehmerInnen der Abschluss anerkannt werden konnte.³²⁸

Die Ausbildung unterteilte sich in drei Stufen und dauerte drei Jahre mit jeweils drei Wochen-Lehrgängen im Jahr.³²⁹ Nach einer allgemeinen Elementarschule bzw. Grundstufe, in der Grundlagenkenntnisse vermittelt wurden, konnten sich die SpezialschülerInnen in der darauf folgenden Mittel-

³²⁵ Graupner, Helga: Exposé für ein Handbuch für den Leiter eines Zirkels des angewandten und dekorativen bildnerischen Volksschaffens im Bereich Textilgestaltung, undatiert (zwischen 1981 und 1984). Ordner „geplante Publikation Graupner“, MEK, ohne Inv.Nr.

³²⁶ Vgl. Zichner BVS 5/1964, Ausdauer und Begeisterung. Schäfer, Judith im Interview mit Moosdorf, Antje: „Qualifizierung künstlerischer Leiter in Spezialschulen. Interview mit Antje Moosdorf, Leiterin des Fachbereiches Künstlerisches Volksschaffen an der Bezirkskulturakademie Leipzig.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1986, S. 20-22.

³²⁷ Interviewaussagen sowie Berger, Ute & Hössel, Christine: „Es waren einmal Förderklassen & Webzirkel in der DDR...“ In: weben 1/2015, S. 6-11.

³²⁸ Meissner, Gerhard: „Studienbücher und Leistungsnachweise.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1964, S. 14.

³²⁹ Vgl. Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Textilizirkel in der ehemaligen DDR.“ In: Herzog, Marianne & Rojl, Wolfgang (Hg.): Textilunterricht in europäischer Dimension. Bildung im Europa der Regionen. Hohengehren 1992, S. 300-302. Hier S. 301.

und Oberstufe³³⁰ in einem der folgenden drei Bereiche spezialisieren: Weben und Knüpfen, Sticken und Applizieren oder Drucken und Färben. Die einzelnen Ausbildungsstufen unterteilten sich in verschiedene Themenbereiche. Die Themen wurden jeweils in unterschiedlichen Lehr- und Lernformen vermittelt. Es gab Vorlesungen, Seminare, Übungen und Hausaufgaben. In den Lehrgängen sollte es vor allem um die Theorie sowie das Kennenlernen der Techniken und Gestaltungsprinzipien gehen. Diese Kenntnisse wurden dann in Hausaufgaben vertieft. Der Fokus lag klar auf dem praktischen Arbeiten in Übungen und Hausaufgaben. Beispielsweise umfasste der Grundkurs Drucken in der Elementarstufe drei Stunden Vorlesung und zwei Stunden Seminar gegenüber zwanzig Stunden Übungen und fünfzehn Stunden Hausaufgaben. Die anderen Themenbereiche hatten ein ähnliches Verhältnis zwischen theoretischem und praktischem Teil. Mit der Ausbildung wurde ein Studienbuch geführt, welches die erarbeiteten Themen und Techniken dokumentieren und als „Grundlage für die spätere anleitende Tätigkeit“ dienen sollte.³³¹ Beispiele für solche Studienbücher befinden sich in der Sammlung des MEK. Sie beinhalten Skizzen, kleinere Arbeitsproben sowie Notizen zu den erlernten Themen.

Darüber hinaus wurden pädagogische Themen besprochen, wie das methodische Vorgehen um zu einer künstlerischen Leistung zu gelangen.³³² 1968 beklagte Christine Leweke noch die fehlenden, für die Zirkelarbeit notwendigen Artikulationsfertigkeiten der SpezialschülerInnen und schlug eine dreißigminütige Lehrprobe sowie die Einführung des Fachs Methodik vor.³³³ Dieser Vorschlag wurde mit der Neugestaltung des Spezialschullehrplans 1973 aufgenommen.

Die Elementarschule

Die Elementarschule fungierte als Vorbereitung auf die eigentliche Spezialschule. Die Beherrschung der dort erlernten Grundlagen war Voraussetzung für die Aufnahme in die Mittel- und Oberstufe. Sie wandte sich an diejenigen, die noch nicht über die nötigen Voraussetzungen, also textilen Grundkennt-

³³⁰ Hier sei nochmals darauf verwiesen, dass es sich bei der Spezialschule um eine außerschulische Weiterbildung für Erwachsene handelte. Die Begriffe Mittel- und Oberstufe beziehen sich daher nicht auf die in der BRD gängige Bezeichnung für die Sekundarstufe 1 und 2, sondern verweisen hier auf die Leistungsstufe innerhalb der Spezialschule.

³³¹ Meissner BVS 1/1964, Studienbücher und Leistungsnachweise.

³³² N.N.: „Lehrplan und Erläuterungen zur Elementarschulung.“ In: Volkskunst 4/1962, S. 68-71.

³³³ Leweke, Christine: „Ergebnisse der Oberstufe Weben im Bezirk Halle.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1968, S. 18-20.

nisse, für die Spezialschule verfügten. Die Ausbildung in der Elementarschule gliederte sich in das Erlernen von Gestaltungsgrundlagen einerseits und textilen Fachkenntnissen andererseits, also Techniken, Materialien und Werkverfahren.³³⁴ Als Basis der Ausbildung diente der erste Teil mit 103 Lehrstunden, in dem zunächst die Gestaltungsgrundlagen erlernt wurden. Diese umfassten Lehreinheiten in den Bereichen Naturstudium (mit 25 h Lehreinheiten), dekoratives Gestalten (25 h) sowie Gestaltungslehre in Form (20 h) und Farbe (20 h). Darüber hinaus widmete sich der Grundkurs „Tradition und Gegenwart“ der theoretischen Betrachtung historischer Vorgänger im Bereich Textilgestaltung und Volkskunst. Er umfasste jedoch nur 13 der insgesamt 103 Lehrstunden.³³⁵ Nach dem Grundlagenstudium folgte eine 222 Stunden umfassende Fachausbildung, welche sich auf das Erlernen textiler Techniken, Materialien und Werkverfahren fokussierte. Neben Grundkursen in Sticken (17 h), Applizieren (33 h), Drucken (40 h), Batiken (10 h), Weben (50 h) sowie Schling- und Knüpftchniken (50 h) waren „Stilgeschichtliche Betrachtungen“ (10 h) sowie ein bis zwei Exkursionen (12 h) zu thematisch passenden Museen vorgesehen. An erster Stelle der vorgeschlagenen Museen stand das Museum für Volkskunde in Berlin (eine Vorgängerinstitution des heutigen MEK), gefolgt vom Kunstgewerbemuseum Berlin (damals noch im Schloss Köpenick) und dem Volkskunstmuseum Dresden.³³⁶

Die Mittel- & Oberstufe

Während in der Elementarschule zunächst Grundkenntnisse erworben und ein Überblick über die gängigen textilen Techniken, Materialien und Werkverfahren gegeben werden sollte, ging es in der Spezialschule um die Vertiefung einer speziellen Technik. Ein im MEK deponiertes Studienbuch der Oberstufe Drucken und Färben gibt Aufschluss über den Ablauf des Studiums. Es finden sich darin unter anderem eine schriftliche Zusammenfassung eines Vortrages zur Geschichte des Filmdrucks, Entwürfe und Stoffproben von Lehrgangsergebnissen im Filmdruck, beispielsweise in zweifarbigem Filmdruck. Die Hausaufgaben zum ersten Lehrgang der Oberstufe zeigen, dass neben der Schulung vor Ort ein intensives Selbststudium in Heimarbeit gefordert war. Die Hausaufgaben umfassten:

³³⁴ Bohne-Fiegert 1973, Lehrprogramm Elementarschule Textil.

³³⁵ Ebd., S. 7.

³³⁶ Ebd., S. 18 und 35.

- 1) Das Zeichnen von drei Studienblättern in DIN A3 mit Vögeln, Fischen und Gebäuden des Heimatortes.
- 2) Die Umsetzung der Motive für die Textilgestaltung als zweifarbige Flächenmusterung in Form einer Papiercollage.
- 3) Das Sammeln von Material für eine Lektion über „Das 11. Plenum und seine Bedeutung für das bildnerische Volksschaffen.“
- 4) Eine schriftliche Ausarbeitung und Bildmaterial zu dem expressionistischen Künstler Paul Gauguin.
- 5) Ein Pergamententwurf für eine kleine Decke mit Gebäuden des Heimatortes zur späteren Umsetzung in einen zweifarbigen Filmdruck.
- 6) Der Entwurf und das Herstellen eines Batikschals mit geometrischem Ornament.³³⁷

Die Aufgaben verdeutlichen den Versuch, durch die Themenstellung in den praktischen Übungen zugleich einen Heimatbezug herzustellen. Durch die Auseinandersetzung mit der lokalen Flora, Fauna und Architektur sollte eine größere Identifikation mit der eigenen „Heimat“ geschaffen werden. Die Hausaufgaben weisen zudem darauf hin, dass neben den primär textilkünstlerisch-fachlichen Aufgaben auch die Auseinandersetzung mit kunsthistorischen sowie kulturpolitischen Themen verpflichtend war. Der Aufsatz über Paul Gauguin beispielsweise schildert seinen Lebensweg und stellt einige Werke exemplarisch vor. Als Künstler ohne akademische Ausbildung – wie der Aufsatz informiert – sollte er den Laienschaffenden vermutlich als Identifikationsfigur dienen. Gauguin wird hierbei nicht nur hinsichtlich seines Werkes betrachtet, sondern seine Biografie in einen gesellschaftlichen Kontext eingeordnet. Sein Leben mit den UreinwohnerInnen Tahitis und der Einsatz „für die Interessen gegen die Machenschaften der Kolonialherrschaft“ wird betont. Ebenso wird seine leuchtende Farbgebung und „die aus dem Zusammenleben mit den Naturvölkern und aus ihrer Kunst gewonnene vereinfachte Formensprache“ hervorgehoben.³³⁸ Scheinbar konnte vor diesem Hintergrund ein solch expressionistischer Künstler der Moderne trotz Formalismusdebatte als Positivbeispiel rezipiert werden.

In dem aufgeführten Beispiel beschäftigte sich eine von sechs Hausaufgaben mit kulturpolitischen Fragen: Die SchülerInnen sollten Material für eine Lektion über „Das 11. Plenum und seine Bedeutung für das bildnerische

³³⁷ Übersicht der Hausaufgaben zum ersten Lehrgang, Studienbuch I der Oberstufe Drucken und Färben 1967, MEK, ohne Inv.Nr.

³³⁸ Schriftliche Ausarbeitung und Bildmaterial zu dem expressionistischen Künstler Paul Gauguin, Studienbuch I der Oberstufe Drucken und Färben 1967, MEK, ohne Inv.Nr.

Volksschaffen“ zusammentragen. Beim 11. Plenum handelte es sich um die 11. Tagung des Zentralkomitees der SED, welche vom 16. bis zum 18. Dezember 1965 stattfand und erhebliche Folgen für den Kultursektor hatte. Es

„führte zu einem Kahlschlag besonders auf dem Gebiet der Literatur, des Films, des Fernsehens. Es war eine schwere Niederlage für alle, die offen sprechen wollten. Die bildende Kunst war dabei nicht direkt im Gespräch, doch es war alles andere als verheißungsvoll auch für die Malerei. Es wirkte beängstigend und lähmend auf das gesamte geistige Klima.“³³⁹

Dieses für die Kulturpolitik einschneidende Ereignis wurde also auch innerhalb der Spezialschule diskutiert. Wie das Thema reflektiert wurde, kann allerdings nicht nachvollzogen werden, da diese als einzige der Hausaufgaben nicht im Studienbuch aufgeführt ist. Dies könnte darauf hindeuten, dass eben jenem Thema von Seiten der Textilschaffenden wenig Beachtung geschenkt wurde oder es zu kontrovers war. Auch wenn von offizieller Seite der erzieherische Gedanke und die gesellschaftliche Wirksamkeit hervorgehoben wurde, so verdeutlicht die Analyse des Ausbildungs- und Anleitungsmaterials, dass der Fokus auf der fachlichen Ausbildung lag und eine direkte Auseinandersetzung mit politisch-ideologischen Themen keinen Schwerpunkt darstellte. Dies wurde in einem obligatorischen Teil eingebracht. Die kulturpolitische Rechtfertigung der Textilizirkel und der Ausbildung gründete vor allem auf der Intention der Steigerung des Kulturniveaus als Ausdruck der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und der Erfüllung des gesellschaftlichen Beitrags durch die Beteiligung am Kulturleben und die Verschönerung der Umwelt.

In dem Dokumentationsmaterial im MEK befindet sich unter anderem ein Faltschnitt, der ein geometrisches Ornament im Positiv und Negativ darstellt. Dieser diente als Vorstufe für eine Webarbeit im Rahmen, welche ebenfalls im Museum erhalten ist.³⁴⁰ Das Material verdeutlicht, dass die SchülerInnen den gesamten künstlerischen Prozess, vom Entwurf über die Umsetzung in eine textile Technik bis hin zur schriftlichen Reflexion, erlernen und nachweisen mussten. Aufgrund der eingeschränkten Zeit waren die Arbeiten in der Regel auf kleinere Proben beschränkt.

³³⁹ Pätzke 2003, Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR, S. 318.

³⁴⁰ MEK, Inv.Nr. N (34 H) 238/2014. Webarbeit und Faltschnitt abgebildet in Wassermann 2017, Tradition als Inspiration, S. 90.

Entwicklung in den 1970er & 80er Jahren

Ausdifferenzierung & Neuausrichtung im Generationenumbruch

Noch Anfang der 1970er Jahre wurde Kritik an vielen Textilzirkeln geäußert, denen „ein Fluidum des Antiquierten, des Hausbackenen“ anhing.³⁴¹ Zur selben Zeit ist jedoch eine Neuausrichtung der künstlerischen Textilgestaltung im Sinne einer Modernisierung festzustellen. Beispielsweise konstituierte sich 1970 die ZAG bildnerisches Volksschaffen neu, mit Helga Graupner als einer der AG-Leiterinnen. Neben der weiteren Steigerung der künstlerischen Qualität zählte zu den für die kommenden Jahre festgelegten Hauptaufgaben die Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens zu einer Massenbewegung, in der möglichst viele Menschen angesprochen werden sollten.³⁴² Das künstlerische Volksschaffen wurde nun stärker an die Bedürfnisse der Bevölkerung angepasst, um ein breiteres Publikum zu erreichen. In diesem Zuge kam es zu wesentlichen strukturellen und inhaltlichen Veränderungen sowie einer stärkeren Ausdifferenzierung der künstlerischen Stile und Betätigungsformen des Laienschaffens.

Diese Veränderungen hingen wesentlich mit den gesellschaftlichen Entwicklungen in der DDR und dem Generationenwechsel zusammen. In dieser Zeit wurden die Integrierte und Distanzierte Generation in der künstlerischen Textilgestaltung aktiv. Wie Gries und Ahbe erläutern, brachen die Integrierten mit der DDR der fünfziger und sechziger Jahre – nicht auf politischer, sondern vor allem auf kultureller Ebene. Insbesondere die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre Geborenen orientierten sich stark „an den alltagskulturellen Stilen und Kulturmustern der westlichen Moderne.“³⁴³ Ebenso wie bei der westlichen Jugend war auch bei ihnen „das Streben nach Selbstverwirklichung und -erfahrung, nach ‚Tiefe‘ und Authentizität ausgeprägt.“³⁴⁴ Für die Distanzierte Generation wiederum war der Einfluss des Westens vorrangig vor den sozialistischen Werten. Während die Aufbaugeneration in den 1950er und 60er Jahren den gesellschaftlichen Aufbau unterstützten, Aufstiegschancen nutzten und sich durch Leistungsbereitschaft und Pflichtbewusstsein auszeichneten, fokussierten sich die der Aufbaugeneration folgenden Generationen laut Mühl-Benninghausen stär-

³⁴¹ Noack BVS 5/1971, Wohnraumgestaltung (I), S. 154.

³⁴² Holzhäuser, Wolfgang im Gespräch mit Dekowa, Li: „Interview.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1971, S. 166.

³⁴³ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 540.

³⁴⁴ Ebd.

ker auf die „Ausprägungen eigenständiger Lebensstile und/oder der Suche nach eigenen Lebensinhalten bzw. -maximen“³⁴⁵ und folgten somit primär persönlichen Interessen. Er stellt „grundlegende[r] Individualisierungstendenzen“ zum Ende der 1970er Jahre fest, die sich unter anderem in der Ausreisewelle zu dieser Zeit äußerten.³⁴⁶ Ebenso konstatiert Cordia Schlegelmilch in ihrer Untersuchung zu Gemeinschaftserfahrungen im Umbruch eine Entwicklung des sinkenden Kollektivbewusstseins und der zunehmenden Individualisierung. Einige ihrer InterviewpartnerInnen verweisen ebenfalls auf eine „Schwächung des kollektiven Zusammenhalts“ seit Beginn der 1980er Jahre.³⁴⁷ Es kam zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung der individuellen Lebensstile.³⁴⁸ Dieser zunehmende Fokus auf individuelle Interessen und die Abkehr von kollektiven Betätigungsformen ist ebenfalls in den Textilzirkeln nachvollziehbar und hatte wesentlichen Einfluss auf die organisatorische und inhaltliche Ausrichtung des künstlerischen Volksschaffens im Textilbereich.

Eine Abkehr der Laienschaffenden von zu reglementierten Organisationen und eine zunehmende Individualisierung stellte Ute Mohrmann bereits Anfang 1989 fest.³⁴⁹ Sie reflektiert diese Entwicklungen rückblickend:

„Die Spitzenleistungen im Amateurbereich wurden zunehmend auch vom sogenannten Volkskunst-Alltag relativiert. Es setzten sich immer differenziertere Motivationen der Laien für ihre Betätigung in der Freizeit durch. Geselligkeit und Kommunikation waren dabei wichtig. Es hatten sich gewissermaßen ‚Breite und Spitze‘ deutlich herausgebildet und voneinander abgegrenzt. (...) Dieses heterogene Bild populärer ästhetischer Praxen verlangte nach neuen Sichten, die unter anderem zögerlich auf der ‚IV. Volkskunstkonferenz‘ 1984 in Gera angesprochen wurden. Es deutete sich ein Konsens an, der auf den Prozess des Machens, des Sich-Selbst-Entdeckens, auf das Freilegen kreativer Alternativen und auf Selbstbestimmtheit zielte. Das korrespondierte mit dem Rückzug vor allem Jugendlicher aus reglementierten Freizeitangeboten, zugleich mit der Suche vieler nach ‚Lebensstilen‘, die in den verschiedensten kreativen und sozial-

³⁴⁵ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 313.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Schlegelmilch, Cordia: „Zwischen Kollektiv und Individualisierung – Gemeinschaftserfahrungen im Umbruch.“ In: Sabine Gensior (Hg.): Vergesellschaftung und Frauenerwerbsarbeit: Ost-West-Vergleiche. Berlin 1995, S. 27-49.

³⁴⁸ Vgl. Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band III, S. 2219.

³⁴⁹ Mohrmann, Ute: „Vom konfliktreichen Werden.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1989, S. 66-70. Hier S. 70.

bindenden Gruppen gesucht, zudem in Szenen halber Illegalität gefunden wurden.“³⁵⁰

Der Rückzug ins Private kann als eine Reaktion der jüngeren Generation auf die staatlichen Restriktionen und Vorgaben sowie den damit einhergehenden Leistungsdruck, der in Verbindung mit den staatlichen Forderungen stand, gewertet werden. Laut einer Statistik von 1985 waren zu dieser Zeit bereits rund zwei Drittel aller Laienschaffenden individuell und nicht in Zirkeln tätig.³⁵¹ Ein wesentliches Anliegen des künstlerischen Volksschaffens, nämlich die Erziehung und Bildung durch kollektive Betätigung, stieß hier also an seine Grenzen.

Als Reaktion auf die Entwicklungen fanden wesentliche Anpassungen an die tatsächlichen Bedürfnisse der Laienschaffenden statt. Die Politik erkannte, dass die Erwartungen an diese zu hoch waren und reagierte nun mit der Losung nach „Breite und Vielfalt“ in der Kulturarbeit. Die Förderung der Breitenarbeit wurde zum staatlichen Ziel erklärt, um mehr Menschen zu erreichen und dem Rückzug ins Private entgegen zu wirken. Diese Entwicklung stand im Zusammenhang mit Walter Ulbrichts auf dem VII. Parteitag 1967 geäußelter Forderung, das künstlerische Volksschaffen „zur Massenbewegung der ästhetischen Erziehung“ zu machen und die Möglichkeiten der Teilnahme daran zu vervielfachen.³⁵² Diese Neuausrichtung stand in Verbindung mit dem politischen Ziel der Steigerung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus, unter anderem um der wachsenden Unzufriedenheit der Bevölkerung entgegen zu wirken. Zudem spiegelt sich hierin ein erweiterter Kulturbegriff, der sich jenseits des bildungsbürgerlichen Kanons stärker auf populärkulturelle Interessen konzentrierte.³⁵³ Somit ist ab den 1970er Jahren ein Wandel im Kulturverständnis der DDR festzustellen - weg vom elitären, traditionellen, auf Erziehung orientierten Kulturbegriff hin zu einem weiten Verständnis von Kultur „als Vervollkommnung und Selbstverwirklichung des Individuums“, also einer stärkeren Orientierung an den individuellen Interessen und Bedürfnissen.³⁵⁴

³⁵⁰ Mohrmann 2016, Zur Volkskunst und zum Laienschaffen, S.137f.

³⁵¹ Vgl. H.E.: „Konsultatives Wirken für kulturelles und künstlerisches Volksschaffen. Arbeitsgruppentätigkeit während der IV. Konferenz der Klub- und Kulturhausleiter der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1988, S. 4-6.

³⁵² Pfeil BVS 7/1970, S. 22.

³⁵³ Vgl. Ernst 1993, Erbe und Hypothek, S. 31.

³⁵⁴ Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 1469 sowie Band III, S. 1637.

In diesem Zuge ist auf dem Gebiet der Textilgestaltung eine Fokusverlagerung auf die Themen der Raum- und Kleidungsgestaltung festzustellen, die sich ebenfalls in neuen Lehrplänen der Spezialschule niederschlugen. Hatte man zuvor die primär praktischen Bedürfnisse hinter der Textiltätigkeit kritisiert, rückten diese nun scheinbar gezielt in den Mittelpunkt. Zwar waren die persönlichkeitsbildende Funktion und die gesellschaftliche Wirksamkeit nach wie vor wesentliche Ziele bei der Förderung des künstlerischen Volksschaffens, durch die Zielsetzung der Persönlichkeitsentfaltung wurden jedoch die individuellen Interessen und Motivationen der Laienschaffenden stärker legitimiert. Erst in dieser Zeit, mit einer größeren Ausdifferenzierung der Textilkreise und scheinbar größerer Offenheit, fand eine soziale Differenzierung der Kreismitglieder statt.³⁵⁵ Mit der Fokussierung auf die Breitenarbeit ab den 1970er Jahren gewann die angewandte Kunst und somit auch die Textilgestaltung an Bedeutung und wurde präsenter, da die Fertigung praktisch nutzbarer Gegenstände einen größeren Interessentenkreis ansprach. Vor allem die Textilkreise erfreuten sich zunehmender Beliebtheit. 1972 gab es nach offiziellen Angaben ca. 2.500 Kreise für künstlerische Textilgestaltung gegenüber 2.000 für Malerei und Grafik, 300 für Plastik und Keramik und 250 für Schnitzen und Holzgestaltung.³⁵⁶

Auf diese kulturpolitischen Veränderungen verweist Groschopp im Hinblick auf die Entwicklung der Kulturhäuser. Er schildert den Wandel von einer nicht realisierbaren politisch-ideologischen Ausrichtung dieser als politische Erziehungsstätte und Garant einer neuen „Volkskultur“ hin zu einer Orientierung an den realen Bedürfnissen der BürgerInnen nach aktiver Freizeitgestaltung, Erholung, Geselligkeit und Unterhaltung sowie nach Bildung und schöpferischer, kulturell-künstlerischer Betätigung.³⁵⁷ Parallel hierzu wurde der Sinn des künstlerischen Volksschaffens neu definiert und von überladenen politischen Forderungen nach künstlerischer Agitation befreit.³⁵⁸ Indi-

³⁵⁵ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 56.

³⁵⁶ Vgl. N.N.: „Erste zentrale Ausstellung ‚Freizeit, Kunst und Lebensfreude‘ in der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5 & 6/1972, S. 136-151.

³⁵⁷ Groschopp 1994, Kulturhäuser in der DDR, S. 151-171.

³⁵⁸ Von staatlicher Seite wurde diese inhaltliche Öffnung auch mit Bezug auf den 1958 verstorbenen Dichter und DDR-Kulturpolitiker Johannes R. Becher legitimiert. Dieser äußerte:

„In einer Zeit, die weltanschaulich fest begründet ist, mag es sein, daß ein Künstler sich nicht allzusehr ideologisch engagieren muß und sich ganz dem ‚Zeitgeist‘ anvertrauen kann, der ihm die Möglichkeit bietet, sich ‚frei im Stoff zu bewegen.‘“ Er sei bereits vom herrschenden Zeitgeist durchdrungen und merke daher gar nicht, in wessen Dienste er agieren würde und könne daher „schalten und walten nach ‚freien‘ Stücken. Seine Freiheit besteht nämlich darin, daß er sich in voller Übereinstimmung befindet mit dem, was historisch notwendig ist.“ Becher, Johannes R.: „Und Kunst wird sein einst allen das Gemäße. Gedanken von Johannes R. Becher.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1981, S. 153.

viduelle Interessen, die eigene künstlerische Aussage und der Spaß an der künstlerischen Tätigkeit rückten in den Vordergrund, wie Mohrmann schilderte. Ihrer Ansicht nach war der „eigentliche Sinn“ des künstlerischen Volksschaffens:

„die Freude am Machen, das Sich-Selbst-Entdecken, das Freilegen von kreativen Alternativen, die Ausgleichsfunktion...Das korrespondiert in den achtziger Jahren – vor allem am Ende des Jahrzehnts – mit der zunehmenden Selbstbestimmtheit allen Tuns, mit dem Rückzug aus Organisationen mit starker Verhaltensregulation, dem selektiven Umgang mit kulturellen Freizeitangeboten und mit der Suche nach ‚Lebensstil‘, nach Selbstbetätigung.“³⁵⁹

Offiziell legitimiert wurde diese Öffnung und Abkehr von offensichtlich politischen Themen unter anderem dadurch, dass den Laienschaffenden ein intrinsisches politisches Handeln zugeschrieben wurde: Auch wenn die AkteurInnen nicht bewusst politisch agierten, würde „jede Handlung des Menschen aus einer bestimmten Haltung zu leben, aus einer Beziehung zur Gesellschaft“ entspringen, wie Liesel Noack schilderte.³⁶⁰ Wenn jede Handlung die Beziehung zur Gesellschaft und die damit verbundene Einstellung reflektierte, konnte jedwede kreative Tätigkeit der Laienschaffenden ebenso als Widerspiegelung der sozialistischen Gesellschaft und Teil der Persönlichkeitsbildung gewertet werden.

Durch institutionelle Lockerungen der Strukturen und Vorgaben sollten die LaienkünstlerInnen besser erreicht werden. Beispielsweise wurden Konsultationszentren und Studios etabliert, die als Ansprechpartner und Austauschmöglichkeit für Einzelschaffende fungierten, welche sich keiner festen Gruppe anschließen wollten oder konnten. Generell wurden Einzelschaffende jetzt verstärkt in das Laienschaffen eingebunden und durch die Beteiligung an Ausstellungen und Werkstatt-Tagen unterstützt. Auch das Ausprobieren verschiedener Techniken in Workshop-ähnlichen Veranstaltungen wurde möglich. Die Konsultationsstellen waren nicht immer gesonderte Standorte, sondern fanden mitunter als Veranstaltungsangebote innerhalb des Kulturhauses statt. Beispielsweise gab es im Kulturhaus Herbert Ritter in Potsdam einmal im Monat für drei Stunden stattfindende Konsultationszentren für künstlerische Textilgestaltung.³⁶¹

³⁵⁹ Mohrmann BVS 3/1989, Vom konfliktreichen Werden, S. 69f.

³⁶⁰ N.N.: „Freizeit, Kunst und Lebensfreude (veröffentlichtes Redaktionsgespräch).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1972, S. 76-79. Hier S. 79.

³⁶¹ Assatzk, Sieglinde & Reinhold, Ingrid: „Konsultationszentren für das künstlerische Volksschaffen in Potsdam.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1982, S. 96f.

Die sogenannten Studios fungierten wiederum als Zentren der Weiterbildung, gemeinsamen Arbeit und Geselligkeit, teilweise speziell für ZirkelleiterInnen. Ein Beispiel für ein solches Studio für angewandte Kunst war das Volkskunstzentrum Angewandte Kunst in Jena, das von der KAG 1974 mit viel persönlichem Engagement der Laienschaffenden aufgebaut wurde. Das Studio diente unter anderem als Konsultationszentrum für diejenigen, die sich keinem Zirkel anschließen konnten oder wollten. Anlass für die Etablierung des Studios und zentrales Element im Arbeitsraum war der große Handwebstuhl, welcher der Stadt zum Kauf angeboten wurde. Ein Grundriss veranschaulicht die Räumlichkeiten, in denen sich ebenfalls eine Küche mit Lagerraum sowie ein Gemeinschaftsraum befanden (siehe Abbildung 13). In einem Schaufenster zur Straße präsentierten sich monatlich wechselnde Zirkel oder ZirkelleiterInnen mit ihren Arbeiten.³⁶²



Abbildung 13: Grundriss Volkskunstzentrum Angewandte Kunst Jena

Diese offeneren Formen der Kulturarbeit wurden gut angenommen. Ziel war es vor allem, dass die Menschen ihr Interesse für kreative Tätigkeiten entdecken und ausleben konnten und sich in diesem Sinne persönlich weiterentwickelten. Dieses Ziel wurde auf dem X. Parteitag der SED 1981 wie folgt formuliert:

³⁶² Scholz, Irmtraut: „Volkskunstzentrum Angewandte Kunst Jena.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1979, S. 229-232.

„Haupttrichtung der Kulturarbeit ist es, allen schöpferischen Neigungen und Interessen der Menschen ein weites Betätigungsfeld zu geben, ihre verschiedensten Talente und Fähigkeiten zu entwickeln und eine schöpferische Lebenseinstellung zu formen.“³⁶³

Es kam zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung in verschiedene Sparten der Textilgestaltung.³⁶⁴ So bildeten sich beispielsweise separate Modegruppen und Webzirkel aus, welche den individuellen Neigungen und Fertigkeiten besser entsprechen konnten. Denn die Anleitung von Textilzirkeln, deren Gruppenmitglieder zu divergente Interessen und Leistungsstände aufwiesen, konnte die ZirkelleiterInnen vor große Herausforderungen stellen und zu enttäuschten Erwartungen führen. Die intensive Förderung und öffentliche Präsenz von Modegruppen sollten dabei unter anderem der besseren und vermehrten Einbindung von Jugendlichen in die Zirkeltätigkeit dienen und sie für das künstlerische Volksschaffen begeistern.³⁶⁵ Gleichzeitig fand eine Ausdifferenzierung in eine künstlerische Breite und eine Leistungsspitze statt. Zur Breitenarbeit zählten all diejenigen, die sich primär aus Spaß und Erholung an den Zirkeln beteiligten, während die Personen der Leistungsspitze mit besonderem Eifer in den Zirkeln aktiv waren, sich weiterqualifizierten und durch den eigenen künstlerischen Anspruch stärker in die Kulturarbeit eingebunden und öffentlich präsent waren.

Die Leistungsspitze bestand insbesondere aus SpezienschulabsolventInnen und Fördergruppenmitgliedern. Die als Fördergruppen bezeichneten Kollektive etablierten sich in den 1970er Jahren und bestanden aus begabten SpezienschulabsolventInnen, welche eine besondere Förderung erhielten. Sie trafen sich in regelmäßigen Abständen zur Weiterqualifizierung – jedoch seltener als reguläre Zirkel. Die Leistungsspitze wurde vermehrt in zentralen Ausstellungen präsentiert und für Förderverträge zur Anfertigung hochwertiger Auftragsarbeiten für öffentliche Auftraggeber gewonnen. Die besten Wandteppiche stammten laut Graupner in der Regel von SpezienschulabsolventInnen.³⁶⁶ Gleichzeitig sollten die Fördergruppen mit ihren

³⁶³ Zitiert auf der Einladung zur 4. Volkskunstkonferenz des Bezirks Potsdam 25.02.1983, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1983-84, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,19.

³⁶⁴ Dietrich verweist darauf, dass der weite Kulturbegriff ab den 1970ern eine zunehmende „Auffächerung künstlerischer Tätigkeiten“ förderte. Vgl. Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 1501.

³⁶⁵ Vgl. Scholz, Irmtraud: „Zuschriften – Erfahrungsaustausch.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1973, S. 111.

³⁶⁶ Graupner, Härtel et. al.: „Wandteppichgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1972, S. 109-116. Hier S. 110.

innovativen Arbeiten als Impulsgeber für andere Zirkel fungieren.³⁶⁷ Obwohl viele Personen der Leistungsspitze als Einzelschaffende deklariert wurden, da sie keinem regulären Zirkel angehörten, waren sie dennoch in das Laienkunstsystem integriert: Sie beteiligten sich an Ausstellungen, Lehrgängen oder der Spezialschul Ausbildung und leiteten oft eigene Zirkel an. So galten Fördergruppenmitglieder, die keinem regulären Zirkel angehörten, ebenfalls als Einzelschaffende.

Der Künstler Steffen Morgenstern³⁶⁸ differenzierte in einem Artikel von 1988 verschiedene Gruppen von „VolkskünstlerInnen“ in der DDR, die sich in ihrer künstlerischen Qualität und ihrem aufgebrachten Engagement stark unterschieden. Er unterteilte folgende drei Gruppen:

- 1) Diejenigen, die nur im Zirkel tätig sind, die dies als Ausgleich und Entspannung tun, aus Freude an der Tätigkeit.
- 2) Diejenigen, die darüber hinaus Weiterbildungsmöglichkeiten suchen, z.B. durch Ausstellungsbesuche etc.
- 3) Die Einzelschaffenden, die keinem Zirkel angeschlossen sind, oft aber einer Förderklasse angehören, die sich einmal monatlich trifft.

Morgenstern verwies darauf, „daß die Förderkollektive eine Menge Qualität mehr aufweisen als die ‚traditionellen Zirkel‘.“³⁶⁹ Der Hauptgrund bestand laut ihm darin, dass die dortigen TeilnehmerInnen mehr aus ihrer Freizeitbeschäftigung machen wollten. Beispielsweise waren viele der Förderklassenmitglieder im Bezirk Karl-Marx-Stadt zusätzlich noch in einer anderen bildnerischen Arbeitsgruppe oder als ZirkelleiterIn tätig.³⁷⁰

Hier wird der Unterschied zwischen künstlerischer Breite und Spitze deutlich. Ein wesentlicher Unterschied bestand in dem Grad des Engagements für die eigene künstlerische Weiterentwicklung und der öffentlichen Präsenz. Während die künstlerische Breite einer Laienkunst ohne tiefere Fachkenntnisse zugeordnet werden könnte, in der vor allem kleinere textile Arbeiten zum individuellen Gebrauch und als Geschenke entstanden, zeichnete sich die Leistungsspitze durch ein hohes künstlerisches Niveau und

³⁶⁷ Vgl. Graupner, Helga: „Sisal Bildspitze.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1977, S. 97-99.

³⁶⁸ Steffen Morgenstern (*1948): Maler, der auch textil arbeitete, z.B. als einziger Mann beteiligt an der Ausstellung „Textilgestaltung“ vom 11.02.-13.03. 1988 im Museum am Theaterplatz in Karl-Marx-Stadt.

³⁶⁹ Finger, Morgenstern, Hallaschk & Szajny: „Von der Gesellschaft gebraucht. Überlegungen und Erfahrungen profilierter Vertreter des bildnerischen Volksschaffens zur künstlerischen Qualität.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1988, S. 2-5.

³⁷⁰ Ebd.

professionelle Kenntnisse und Fertigkeiten aus. Vor allem die Leistungsspitze strebte nach öffentlicher Anerkennung und nutzte die Möglichkeit der systematischen Aus- und Weiterbildung in der Spezialschule, den Fördergruppen und Werkstatt-Tagen. Dies führte zu einer für die Laienkunst sonst unüblichen Qualifizierung von Laienschaffenden.³⁷¹

Inhaltliche & stilistische Ausdifferenzierung: Folklore versus Experiment

Mit der Differenzierung in eine künstlerische Breitenarbeit und eine Leistungsspitze werden verschiedene inhaltliche und stilistische Ausrichtungen, also eine Ausdifferenzierung der Bildsprache, innerhalb der Textilgestaltung erkennbar: Auf der einen Seite entwickelte sich eine mit der professionellen, bildenden Kunst wetteifernde Laienkunst, auf der anderen Seite eine sich mit Folklore und historischer Volkskunst auseinandersetzen- de Laienkunst. Diese Breite und Vielfalt der künstlerischen Textilgestaltung im bildnerischen Volksschaffen schildert Ute Mohrmann:

„Zudem beinhaltet die kontrastreiche Vielfalt bildnerischer Gestaltungsweisen der letzten Jahre ein **Nebeneinander** [Anm.: Hervorhebung im Original] von immer deutlicheren Bindungen an gegenwärtige Charakteristika der professionellen Kunst der DDR, Anlehnungen an naive Kunst beziehungsweise eigenständiges naives Schaffen, Übernahmen und Verarbeitungen der historischen Volkskunst sowie dilettantische Gestaltungen.“³⁷²

Viele Gruppen und Personen lösten sich in Motivik und Darstellungsweise teilweise gänzlich von den traditionell-bäuerlichen Vorbildern der Anfangszeit und tendierten nun zum Experimentieren mit neuen Techniken und Darstellungsweisen. Gleichzeitig etablierten sich Gruppen, welche im Sinne der Erbpflege eng mit volkskundlichen Museen zusammenarbeiteten und die historischen Objekte als Vorlage und Anregung für eigene Arbeiten nutzten. Helga Graupner verweist ebenfalls auf dieses Themenspektrum in der Ausstellung zu den 19. AFS 1982, wobei sie eine zunehmende Tendenz hin zu elaborierten, bildkünstlerischen Arbeiten feststellte:

³⁷¹ Dies wird beispielsweise im Vergleich mit Wübbenas Studie deutlich. Vgl. Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen.

³⁷² Mohrmann, Ute: „Bildnerisches Volksschaffen als Gegenstand praxisbezogener Forschung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1981, S. 66-70.

„Der thematische Erlebnis- und Darstellungsbereich bei Textilien, soweit dieser gegenständlich faßbar bzw. ablesbar ist, greift in fast alle Lebenssphären. Familie, Urlaub, Liebe, Ökologie, Folklore, Jahreszeitliches, wissenschaftlich-technischer Fortschritt, Heimat, Freundschaft zu anderen sozialistischen Ländern und vieles mehr wurden in unterschiedlicher Weise im Rahmen der textilgestalterischen Möglichkeiten interpretiert. Streng ornamentale, teilweise stark abstrahierte Motive und grenzüberschreitende, sich den bildenden Künsten stark annähernde Darstellungen sind gleichwertig vertreten, doch scheint die Tendenz sich den letzteren zuzuwenden.“³⁷³

Vor allem die weniger geschulten Laiengruppen blieben in der stärker nachbildenden, folkloreeorientierten Textilgestaltung verhaftet, während sich die Leistungsspitze stärker an aktuellen Tendenzen der professionellen Kunst und Mode orientierte. Zum Teil agierten die Gruppen selbst aber auch zweigleisig bzw. versuchten, die offiziellen Forderungen nach Erbpflege einerseits und künstlerischer Qualifizierung andererseits zu vereinen.

– Folklorerezeption & Zusammenarbeit mit Museen –

„Für das Festival der Sorben 1972 haben wir vor, kollektiv einen Wandbehang in Applikation zu schaffen mit dem Thema: ‚Sorbische Hochzeit‘ in Auswertung unserer Studienreise 1970. Es ist dies eine Arbeit, die der Pflege unseres nationalen Kulturerbes dient.“³⁷⁴

Wie das Zitat zeigt, blieb die Auseinandersetzung mit Folklore unter der Zielsetzung der Erbpflege in einigen Gruppen zentrales Thema. Die Folklorerezeption wurde jedoch zu *einem* Teil „innerhalb des gegenwartsbezogenen, modernen textilen Gesamtschaffens“.³⁷⁵ Jedoch ist in den 1970er Jahren ein Folklore-Revival im künstlerischen Volksschaffen festzustellen. Die Entwicklung stand im Zusammenhang mit den kulturpolitischen Diskussionen um die Erbeaneignung zu dieser Zeit³⁷⁶ und war zugleich Teil der Suche nach einer selbstbestimmten kulturellen Identität.³⁷⁷ Die Wiederentdeckung alter Traditionen und volkskundlicher Themen sollte im Sinne einer Revitalisierung stattfinden, die über eine bloße Nachahmung hinausgehen sollte.³⁷⁸

³⁷³ Graupner, Helga: „Textilgestaltung. Zu Problemen und Tendenzen in der Zentralen Ausstellung des bildnerischen Volksschaffens zu den 19. Arbeiterfestspielen der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1982, S. 225-231. Hier S. 225.

³⁷⁴ Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1971-72, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,8.

³⁷⁵ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 183.

³⁷⁶ siehe Kapitel „Bedeutung und Verständnis von Volkskunst und Folklore in der DDR“

³⁷⁷ Moritz, Marina & Demme, Dieter: Der verordnete Frohsinn. Volksfeste in der DDR. Erfurt 1996, S. 7.

³⁷⁸ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 329.

Angestrebt wurde hierbei ein stärkerer Gegenwartsbezug, durch den die Kunst besser politisch nutzbar gemacht werden konnte, wie Löden erläutert.³⁷⁹ Der neue Anspruch an die Folklorerezeption bestand darin, nicht rückständig und nostalgisch verklärend zu sein, sondern vielmehr alte Traditionen unter Weiterentwicklung dieser zu pflegen; die Aneignung sollte „kritisch-selektiv“ erfolgen.³⁸⁰ Den Laienschaffenden, welche sich in ihren Werken mit traditionellen Themen und Techniken auseinandersetzten und somit zu deren Erhalt und Wiederbelebung beitrugen, wurde die Funktion von „Brauchträgern“ zugesprochen, wie Günter Latsch es in seinem Vortrag auf dem Kolloquium zum II. Folklorefestival nannte.³⁸¹ Es sollte nicht um das bloße Kopieren von Vorlagen gehen, sondern um eine theoretische Auseinandersetzung mit den historischen Vorbildern.

Zu dieser Zeit kam es zu einer besonders engen Zusammenarbeit verschiedener Textilzirkel mit volkskundlichen und ethnologischen Museen. Sie dienten als wichtige Ansprechpartner und Förderer des textilen Laienschaffens. Die Gruppen nutzten museale Sammlungen als Inspirationsquelle, profitierten von den Fachkenntnissen der MuseumsmitarbeiterInnen und wurden mitunter von den Museen durch den Ankauf von Arbeiten oder die Vergabe von Aufträgen gefördert. Die Grafik- und Batikkünstlerin Elisabeth Hohensee, der Zirkel für textile Volkskunst im Schloss Biesdorf und der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam sind nur einige Beispiele von Laienschaffenden, welche unter anderem die Schweriner, Berliner und Potsdamer Museen mit ihren Objekten, ihrer Fachliteratur und ihren Kenntnissen für Studienzwecke zur Vorbereitung der Textilarbeiten nutzten.

Ein Beispiel für die intensive Zusammenarbeit eines Textilzirkels mit dem Museum für Volkskunde (MVK) in Ost-Berlin ist der Zirkel für textile Volkskunst im Schloss Biesdorf (kurz: Textilzirkel Biesdorf) unter der Leitung von Ruth Pydde. Dieser Zirkel schloss am 1. Januar 1975 mit dem Museum einen „Freundschaftsvertrag“, wie der damalige Direktor Wolfgang Jacobeit in einem Zeitungsartikel berichtete:

„So besteht beispielsweise ein Freundschaftsvertrag mit dem Textilzirkel im Kulturhaus Biesdorf, dessen Mitglieder sich von Stickmüstertüchern, Trachten, Tischwäsche, Stickereien u.a. Anregungen für

³⁷⁹ Ebd., S. 332.

³⁸⁰ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 183.

³⁸¹ Latsch, Günter: „Brauchpflege. Weiterentwicklung durch Rekonstruktion und Aktualisierung.“ In: Institut für Volkskunsthochschule beim Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg): Sitte und Brauch. Beiträge zur Folklorepflege im künstlerischen Volksschaffen. Leipzig 1987, S. 23-28.

eigene Arbeiten holten. Manchen Nachmittag verbrachten die Biesdorfer in unseren Arbeitsräumen, um Materialien zu studieren, Techniken und Farbabstimmungen kennenzulernen und Möglichkeiten des Umsetzens alter Volkskunstmotive für moderne Gebrauchszwecke zu diskutieren. Aus all dem entstand eine gemeinsam erarbeitete kleine Kabinettausstellung, die viel Anklang fand. Gleichzeitig sollte sie zum Ausdruck bringen, daß wir gern auch anderen interessierten Zirkeln diese Schätze zum Studium und zur Anregung anbieten.“³⁸²

Historisches Fotomaterial (Abb. 14) veranschaulicht die Arbeit der Gruppe im Museum.³⁸³ Dort sieht man die Beteiligten an einem großen Tisch sitzend. Auf diesem sind gewebte, bestickte und gestrickte Textilien sowie Backmodel und bemalte Holzkästchen verteilt. Es handelt sich hierbei um Objekte aus dem Museumsbestand, welche von den TeilnehmerInnen konzentriert betrachtet werden. Sie zeichnen Muster und Motive ab, zählen Maschen aus und beratschlagen sich gegenseitig. Hier zeigt sich ein kreativer Umgang mit Museumsobjekten, die als Wissens- und Inspirationsquelle genutzt wurden. Der Textilzirkel nutzte das Depot als Ideenfundus für eigene Arbeiten. Ein Beispiel hierfür ist ein Nadelkissen mit Applikationen und Stickereien, welches von den Stickereien auf einem Brustlatz inspiriert wurde.³⁸⁴ Die Ergebnisse der Zusammenarbeit zwischen Museum und Textilzirkel wurden in der von Wolfgang Jacobeit erwähnten Ausstellung „Volkskunstschaffende im Museum“ vom 26. März bis zum 30. April 1976 im Alten Museum auf der Museumsinsel präsentiert.³⁸⁵ Das MVK befand sich zu dieser Zeit im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel. Die enge Zusammenarbeit mit den Museen und die Präsentation und Vorführung des Laienschaffens ist im Zusammenhang mit der Losung nach Breite und Vielfalt zu verstehen, da hierdurch eine größere Öffentlichkeitswirksamkeit erreicht werden konnte.³⁸⁶

³⁸² Jacobeit, Wolfgang: „Schnittmuster aus dem Fundus.“ In: BZ am Abend, 26.01.1977, 29.Jg. Nr. 26.

³⁸³ siehe Wassermann 2017, Tradition als Inspiration, S. 40.

³⁸⁴ Nadelkissen, ca. 1973, MEK, Inv.Nr. I (14 B) 87/1973. Siehe Wassermann 2017, Tradition als Inspiration, S. 92.

³⁸⁵ Dokumentationsmaterial zur Ausstellung „Volkskunstschaffende im Museum“, Ordner „Volkskunstschaffen Dokumentation“, MEK, ohne Inv.Nr.

³⁸⁶ N.N.: „Hauptaufgaben des bildnerischen Volksschaffens in den Jahren 1971-1975.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1971, S. 167-171.



Abbildung 14:
 Der Textilzirkel Biesdorf arbeitet im Museum für Volkskunde nach historischen Vorlagen.

Dasselbe Museum erwarb zwei Jahre später eine Serie von neun Trachtenteppichen (MEK, I (17 J) 117/1978 – 125/1978), die Trachtenpaare aus verschiedenen Regionen in Ostdeutschland, unter anderem aus Burg (Spreewald), Jüterbog (Fläming), Mönchgut (Rügen) und Altenburg (Thüringen), darstellen. Es handelte sich dabei um eine Auftragsarbeit der Arbeitsgemeinschaft Teppichgestaltung Cottbus, deren Leiterin Ingrid König seit 1977 am Museum als Magazinverwalterin der Textilsammlung arbeitete. Der Entwicklung der Trachtenteppiche ging eine intensive inhaltliche sowie künstlerische Auseinandersetzung voraus. Fachliche Unterstützung hatte der Zirkel hierbei durch den Ethnologen Lotar Balke³⁸⁷, der zugleich Mitglied der Gruppe war. Der Berufskünstler Günter Hoffmann, der zusammen

³⁸⁷ Lotar Balke (1928 – 2008): Studium der Ethnologie an der Humboldt-Universität Berlin & Promotion. Von 1969 bis 1992 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Instiut für sorbische Volksforschung in Bautzen. Veröffentlichungen u.a. „Sorbisches Trachtenbuch“ (zus. mit Albrecht Lange, Bautzen 1985) und „Sorbische Stickereien“ (Bautzen 1976). Kittan, Udo: „Lotar Balke.“ In: Internetseite Feuerwehr Traditionsverein Petershain, <https://petershain-niederlausitz.de/index.php/dorf/bemerkenswertes/55-das-dorf/bemerkenswertes/178-lotarbalke> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

mit seiner Frau Christa selbst Bildteppiche entwarf und herstellte,³⁸⁸ unterstützte die Gruppe als künstlerischer Berater, vermutlich in Vorbereitung offizieller Aufträge.³⁸⁹ Das Honorar für die Auftragsarbeit des Museums wurde nach der gültigen Honorarordnung auf 12.600 Mark (DDR) abzüglich zwanzig Prozent Honorarsteuer berechnet. Die Materialkosten wurden auf 1.200 Mark festgelegt.

Da der Ankaufsetat des Museums eine so hohe Summe nicht vorsah, bat das MVK in einem Schreiben den Ankauf aus dem Kulturfonds des Ministeriums für Kultur zu unterstützen.³⁹⁰ Bereits Ende des Jahres 1977 wandte sich der Museumsdirektor Wolfgang Jacobeit mit einem Schreiben an den Weberhof Lübz bezüglich einer „Befürwortung zwecks Materialbereitstellung“ für die Teppich-AG.³⁹¹ Dies verweist auf die schwierige Materialbeschaffung für Laiengruppen, die aufgrund der Mangelwirtschaft oft nur durch Kontakte und mit offizieller Unterstützung möglich war. Insbesondere Textilkreise benötigten einen hohen Materialaufwand für größere Webarbeiten, Modekollektionen und ähnliches.

Auch die Fördergruppe im Bezirk Potsdam unter der Leitung von Ingeborg Bohne-Fiebert beschäftigte sich wiederholt mit den Themen Brauchtum und Erbpflege und illustrierte diese in Gemeinschaftsarbeiten – beispielsweise zu Themen wie dem Fastnachtsbrauch „Kariedeln“ (1977), zu Hochzeitsbräuchen („Hochzeit in Bluno“, Abb. 15) oder zur wendischen Fastnacht „Zapust“ (1985). Dabei stand insbesondere die Auseinandersetzung mit sor-

³⁸⁸ Christa Hoffmann (*1924): Besuch der Kunstgewerbeschule in Dresden, Studium an der Meisterschule des Deutschen Handwerks in Breslau, Fachrichtungen Entwerfen und Handweben bei Prof. Johanne Rump-Gramatte. Günter Hoffmann (*1923) Studium an der Meisterschule in Breslau, Fachrichtungen Malerei und Wandmalerei bei Prof. Albert Helm. 1946 Heirat und 1947 Umzug nach Senftenberg. Dort war Günter Hoffmann als Zeichenlehrer der Senftenberger Rathenau-Schule tätig, ab 1951 als dessen Direktor. Christa Hoffmann gab u.a. Handarbeitsunterricht und leitete eine Arbeitsgemeinschaft Handweben. Ab 1966 waren sie künstlerisch freischaffend tätig. Sie fertigten zirka 250 Gobelins und Knüpftteppiche an.

Witzmann, Ralf-Peter: „Gewebte Poesie. Stadt Senftenberg und FH Lausitz zeigen Bildteppiche von Christa und Günter Hoffmann.“ In: Webseite idw – Informationsdienst Wissenschaft, 27.02.2008, <https://idw-online.de/de/news248866> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

³⁸⁹ Dass die Unterstützung im Kontext offizieller Aufträge stattfand kann nicht eindeutig belegt werden, sondern ist eine Vermutung aufgrund der Erkenntnis, dass in anderen Gruppen für offizielle Anlässe ebenfalls professionelle Unterstützung hinzugeholt wurde, bspw. die professionelle Textildesignerin Sigrun Rinck bei der Dippoldiswalder Modenschau für das Folklorefestival. Glindemann, Gerda: „Mode und Folklore.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1983, S. 21-26. Die Zirkelleiterin Ingrid König erwähnt lediglich, dass der Künstler die Gruppe unterstützte. König, Absatz 58-60.

³⁹⁰ Schreiben des MVK an den Generaldirektor der Staatlichen Museen zu Berlin, 23.01.1978, SMB-ZA / VA 12543.

³⁹¹ „Befürwortung zwecks Materialbereitstellung“, Schreiben von Wolfgang Jacobeit an den Weberhof Lübz, 09.11.1977, SMB-ZA / VA 12543.

bischen Bräuchen im Vordergrund und wurde gezielt gefördert, beispielsweise durch die Vergabe von Auftragsarbeiten durch das Haus für sorbische Volkskunst Bautzen.³⁹² Die Sorben stellten in der DDR die einzige offiziell anerkannte Minderheit dar.³⁹³ In Vorbereitung der Arbeiten besuchte die Fördergruppe die Veranstaltungen in der Region für ethnologische Studien. Sie fotografierten und zeichneten das Geschehen und sprachen mit Fachleuten wie MuseumswissenschaftlerInnen und EthnologInnen. Bei der Umsetzung kam es ihnen nach eigener Aussage auch auf die „ethnographische Genauigkeit an“.³⁹⁴ Allen Behängen ging eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte voraus, wie Jutta Lademann mit Verweis auf die inhaltliche Einführung durch eine/n EthnologIn berichtet. Wie zuvor zitiert, wertet sie die Hinwendung zu Folklorethemen als Abkehr von politischen Inhalten.

Ebenso suchten Einzelschaffende wie die Batikkünstlerin Elisabeth Hohensee den Kontakt zu und Austausch mit dem Museum. Ab 1974 bestand zwischen der Batikkünstlerin und dem MVK ein enger Kontakt. Dies belegt der langjährige Schriftverkehr, der im Museum dokumentiert ist. Als Wolfgang Jacobeit in einem Brief bedauert, dass sich Elisabeth Hohensee so wenig mit der heimischen Folklore beschäftige, antwortet diese: „Ich glaube, was man heute unter Folklore versteht, lebt echt in Mecklenburg nur noch bei den Teppichknüpfern an der Ostsee.“³⁹⁵ Ihre Anmerkung verweist auf die teils überkommenen Traditionen und Bräuche, welche größtenteils zu dieser Zeit bereits nicht mehr gepflegt wurden und die LaienkünstlerInnen vor besondere Herausforderungen stellten. Einerseits war es die Maßgabe, sich mit Folklorethemen zu beschäftigen und in die neue Zeit zu übertragen, andererseits waren diese Themen gar nicht mehr aktuell und man suchte nach neuen Inhalten mit Gegenwartsbezug. Einzig die Fischerteppiche³⁹⁶ ordnete sie in die noch lebendige traditionelle Folklore ein.

³⁹² Interview Lademann & Anonym, Absatz 144.

³⁹³ Vgl. N.N.: „Erste zentrale Ausstellung ‚Freizeit, Kunst und Lebensfreude‘ in der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5 & 6/1972, S. 136-151. Informationen zur Pflege der „Sorbischen Volkskultur“ in der DDR siehe Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band III, S. 1690-94.

³⁹⁴ Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Sorbische katholische Hochzeit.“ In: Brandenburgische KSP 11/1972, S. 23-26. Hier S. 26.

³⁹⁵ Schreiben von Hohensee an Jacobeit, 18.10.1976, Volkskunstschaffen Dokumentation MEK.

³⁹⁶ Handgeknüpfte Teppiche mit maritimen Motiven aus der Region Ostvorpommern, die ursprünglich von Fischern gefertigt wurden und ihnen in einer Zeit des Fischfangverbots Anfang des 20.Jh. ein Einkommen ermöglichte. In der NS-Zeit wurden sie ideologisch vereinnahmt. Nach dem Ende des 2. Weltkrieges wurde die Produktion in der DDR wieder aufgenommen und eine Produktionsgenossenschaft „Volkskunst an der Ostsee“ gegründet. Vgl. Feltkamp, Kurt & Oberdörfer, Eckhard: Freester Fischerteppiche. Greifswald 2011.

In ihrem Brief führt Elisabeth Hohensee weiter aus, dass sie sich „mehr als andere Volkskünstler“ bemüht habe, „Überkommenes neu zu entdecken“ und in die aktuelle Zeit zu übertragen. Dabei würde sie Skizzen nach Museumsobjekten anfertigen und sich thematisch mit Hilfe von Literatur informieren.³⁹⁷ Die Informationen und Bücher erhielt sie vor allem von der volkskundlichen Abteilung des Staatlichen Museums Schwerin. Deshalb flossen unter anderem Muster und Anregungen von dortigen Museumsobjekten in ihre Entwürfe ein. Beispielsweise diente die Kerbschnitzerei einer Truhe des Schweriner Museums als Vorlage für den umlaufenden Fries auf der Batik „Mecklenburger Volkstrachten“ (Abb. 16).³⁹⁸ Die Ausführungen veranschaulichen ihre Vorgehensweise bei der Herstellung ihrer Arbeiten und verweisen zugleich darauf, dass sich nicht alle Laienschaffenden mit folkloristischen Themen auseinandersetzten.



Abbildung 15: „Hochzeit in Bluno“, Zirkel für künstlerische Textilgestaltung / Fördergruppe Potsdam (Leitung Ingeborg Bohne-Fiegert), 1976, Applikation, AdK, ZfK 1444.



Abbildung 16:
„Mecklenburger Volkstrachten“, Elisabeth Hohensee, um 1976, Batik, MEK, I (17 J) 215/1976.

³⁹⁷ Schreiben von Hohensee an Jacobeit, 18.10.1976, Volkskunstschaffen Dokumentation MEK.

³⁹⁸ Schreiben von Elisabeth Hohensee an Sarah Wassermann vom 22.02.2017 mit angefügter Kurzbiografie und Informationsmaterial. Volkskunstschaffen Dokumentation MEK.

Laut Mohrmann gelang im bildnerischen Volksschaffen vor allem in der Textilgestaltung eine erfolgreiche „Aneignung und Umsetzung handwerklich-bäuerlicher Volkskunst“, beispielsweise durch die Übernahme von Gestaltungselementen und folkloristischen Motiven, insbesondere aber durch die Pflege traditioneller Techniken wie beispielsweise der Kelimweberei, Klöppelei oder diverser Sticktechniken.³⁹⁹ Der Erhalt und die Wiederbelebung alter Textiltechniken war ein positiver Effekt der Folklorewelle und der gezielt geförderten Erbethematik.⁴⁰⁰ Die Zielsetzung der Traditionspflege im Sinne der Bewahrung von Kulturgut findet sich wiederholt in den Selbstzeugnissen und Artikeln der Textilgruppen wieder. Auch rückblickend reflektieren einige ZeitzeugInnen das Erlernen und den Erhalt alter Techniken als besonderen Wert der Gruppen. Besonders vor dem Hintergrund des heutigen Verschwindens von Handarbeitstechniken und dem damit verbundenen Wissen wertschätzt Tino Adam das Gelernte:

„Und das war schön eigentlich, dass man das als Kind und Jugendlicher auch, in der Form in der ich es in Anspruch genommen habe, vermittelt bekommen hat und dass ich das auch nutzen konnte. Heut kannst du das nicht. Wer erzählt das noch, wer kann das noch zeigen. Das ist verloren, das ist teilweise weg, das ist sehr schade. Schön ist, wenn man es wenigstens in das Museum stellen kann (lacht). Das sind ja Kunsthandwerkstechniken, die gehen einfach verloren oder reduziert sich auf so ein Minimum (seufzt).“
(Adam, Absatz 133)

Die Zeitzeugin Heidemarie Paul verweist wiederum darauf „dass diese Ausbildung Elementar/Spezialschule nicht unwichtig war für die Leute, weil eben einfach vieles, was an Techniken na jetzt ein bisschen vergessen ist“ dort gelernt und weitergegeben wurde.⁴⁰¹ Die „Problematik der Traditionspflege und -weiterführung“ wurde auf den zweiten Werkstatt-Tagen des angewandten und dekorativen bildnerischen Volksschaffens in Rudolstadt 1977 gezielt thematisiert, wobei „die Beziehungen zur bäuerlichen Volkskunst und zum traditionellen Kunsthandwerk“ im Mittelpunkt standen.⁴⁰² An der Veranstaltung nahmen mehr als siebzig ZirkelleiterInnen, FachmethodikerInnen und Laienschaffende aus den verschiedenen Bezirken der DDR teil. In Vorträgen wurden verschiedene traditionelle Techniken und deren Umsetzungsmöglichkeiten in den Zirkeln präsentiert. Es ging um die

³⁹⁹ Mohrmann, Ute: „Gedanken zur Folklore.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1979, S. 18.

⁴⁰⁰ Das Thema der Pflege und des Erhalts alter textiler Techniken ist heute wieder unter dem Stichwort „immaterielles Kulturerbe“ der UNESCO aktuell.

⁴⁰¹ Paul, Absatz 18.

⁴⁰² Graupner, Helga: „Werkstatt-Tage angewandtes und dekoratives bildnerisches Volksschaffen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1978, S. 13-15. Hier S. 13.

Entstehung und Entwicklung der Schiffchenspitze; das Spitzenklöppeln; die Herstellung von Perlenschmuck in Näh-, Fädel-, Web- und Stickvarianten in Anlehnung an sorbischen Trachtenschmuck sowie verschiedene Arten der Brettchenweberei. Nach den inhaltlichen Vorträgen konnten die Techniken dann in anschließenden Workshops ausprobiert werden.⁴⁰³

Folklore-Mode

Während der Werkstatt-Tage 1977 wurde insbesondere der Einbezug traditioneller Schmuckelemente am Beispiel der Modegestaltung als eine Möglichkeit präsentiert. Vor allem auf dem Gebiet der Mode war die Folklorethematik besonders fruchtbar, da sie zugleich dem internationalen Modetrend entsprach⁴⁰⁴ und eine spielerische Übernahme verschiedener Gestaltungselemente aus der Folklore ermöglichte. Eine Zeitzeugin reflektiert den damaligen Trend: „Da gab es Trends, nach denen haben wir uns auch gerichtet. Gerade die Folkloresachen damals, das war ja/ Da hatten ja die ganzen Künstler, die hatten ja alle Folkloresachen an.“⁴⁰⁵ Gerda Glindemann vom Verlag der Frau sprach sich in einem Artikel zu „Mode und Folklore“, in dem sie die Entwürfe der Modegruppe Dippoldiswalde für das II. Folklorefestival 1983 in Schmalkalden vorstellte, für eine größere Verquickung zwischen textilem Laienschaffen und aktueller Mode aus. Ein bloßes Kopieren von Folklore betrachtete sie als eher rückständig und nicht zeitgemäß. Die Folklore wurde hier vielmehr als Inspirationsgeber für aktuelle Moden interpretiert: „Wo immer auch Mode gemacht wird, ist stets aufs Neue zu ergründen und zu entscheiden, wie folkloristische Traditionen dem Neuen stilbildend voranhelfen.“⁴⁰⁶ Dabei würden der Folklore relativ frei Schnittlinien, Farbtöne oder andere modische Elemente entnommen und in neue Entwürfe umgesetzt.⁴⁰⁷ Beispiele hierfür liefern die Kollektionen des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam und der Modegruppe Dippoldiswalde im Bestand des MEK.

Das Doppeljubiläum 25 Jahre Gesellschaft der DSF und 20 Jahre ZfK sowie die Veranstaltung des 1. und 2. Festivals der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft 1972 in Halle und 1977 in Magdeburg sollte den Laienschaffenden als Anregung für Arbeiten in Auseinandersetzung mit der Kultur der sozialisti-

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S.183.

⁴⁰⁵ Wachholz, Absatz 492.

⁴⁰⁶ Glindemann 4/1983, Mode und Folklore, S. 24.

⁴⁰⁷ Glindemann 4/1983, Mode und Folklore.

schen Nachbarländer dienen. Die Arbeiten sollten „das Engerwerden des Bruderbundes mit der Sowjetunion“ verdeutlichen.⁴⁰⁸ So entwarf der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam für das Festival in Halle die „Kollektion der Freundschaft – die 15 Schwestern“. Jedes Zirkelmitglied sollte hierfür ein Kleidungsstück oder Accessoire anfertigen, „dessen ornamentale Musterung der russischen Folklore entnommen ist. Dazu wird eine Sammlung russischer Volkskunstornamente angelegt und das entsprechende Material studiert“, heißt es im Arbeitsplan des Zirkels für das Jahr 1971-72. Darüber hinaus wurden die Ornament-Skizzen einer Exkursion nach Moskau und Leningrad (heute St. Petersburg) als Inspiration genutzt.⁴⁰⁹ Es entstand eine Kollektion aus mehr als dreißig Modellen, die mit Ornamenten aus den verschiedenen sowjetischen Nachbarländern vor allem in Applikations- und Drucktechnik verziert wurden. In der Sammlung des MEK befinden sich beispielsweise ein gelbes Dederon-Kleid (N (26 H) 97/2015), dessen Volant mit lettischen Fischornamenten in Filmhanddruck verziert wurde, ein Maxicape „im Stil des Leningrader Hauses der Mode“ (N (26 P) 101/2015) oder das Abendkleid „der goldene Pfau“ (I (26 H) 309/1986) mit Ornamenten aus Mittelasien. Ein Highlight der Kollektion war wohl der Kirgisische Brautstaat von Helga Krieger, bestehend aus Kopfputz (I (26 L) 284/1986,3), Kleid (I (26 H) 284/1986,2) und Mantel (I (26 P) 284/1986, 1) mit kirgisischer Applikation.⁴¹⁰ Für die Kollektion wurden sie vom Zentralvorstand der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft 1972 mit einer Silbermedaille ausgezeichnet.

Die Modegruppe Dippoldiswalde nutzte in ihren Designs verschiedene traditionelle Handarbeitstechniken wie das Brettchenweben oder (Perlen)stickereien und verarbeitete diese als Stilelemente in modernen Modeentwürfen. Durch Materialien und Farben stellten sie in ihren Kollektionen zudem Bezüge zur Region her, beispielsweise durch die Verwendung „bezirkstypischer Textilien“ wie „Jeans aus Neugersdorf, Frottee aus Großschönau, Blaudruck aus Pulsnitz“.⁴¹¹ In der Sammlung des MEK befindet sich unter anderem ein modernes Jacken-Kleid-Ensemble aus Blaudruckstoff (I (26 H) 847/1987 und I (26 G) 846/1987).⁴¹² So profitierte die Modegruppe

⁴⁰⁸ Wagner 1972, Referat, S. 34.

⁴⁰⁹ Arbeitsplan vom 15.09.1971, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1971-72, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,8.

⁴¹⁰ Siehe Online-Datenbank smb-digital.de & Abbildungen in Wassermann 2017, Modegruppen und Textilzirkel, S. 63, 66 und 72.

⁴¹¹ Bewerbungsschreiben um den Titel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv der DDR“ vom 13.09.1988, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

⁴¹² Siehe Wassermann 2017, Modegruppen und Textilzirkel, S. 65.

von jener umliegenden Textilindustrie bei der Materialbeschaffung. Denn über Sondergenehmigungen konnte die Zirkelleiterin textiles Material ankaufen, beispielsweise bei den Frottana-Werken, der Pulsnitzer Blaudruckwerkstatt oder dem VEB Textilbetrieb Zittau.⁴¹³ Diese Möglichkeit des Materialankaufs war ein Privileg für die Gruppe und ermöglichte es ihr, an Stoffe zu gelangen, die für den Export in den „Westen“ gedacht waren. Die TeilnehmerInnen erhielten die Ausschussware, die beispielsweise Druckfehler aufwies. Dies bedeutete, dass sie meist keine Meter-, sondern Kiloware von Stoffzuschnitten bekamen. Daher waren die jeweils verfügbaren Materialien und Stoffreste bestimmend für die einzelnen Themen und Entwürfe der Modekollektionen, unter anderem die häufige Verwendung der Patchworktechnik. Hierdurch konnten sie selbst mit kleinen Stoffzuschnitten modische Kleidung anfertigen. In der Sammlung des MEK befindet sich beispielsweise eine Weste (I (27 D) 257/1988) und Bluse (I (26 Z) 842/1987) in dieser Technik.⁴¹⁴

Zum 70. Jahrestag der Oktoberrevolution 1987 kreierte die Modegruppe Dippoldiswalde eine „Modenschau der Freundschaft“ mit Bezügen zur russischen Folklore. Die inhaltliche und namentliche Nähe zur „Kollektion der Freundschaft“, welche die Potsdamer Gruppe bereits 1972 entworfen hatte, ist frappierend. Die Dippoldiswalder suchten für die Vorbereitung der Kollektion ebenfalls Kontakt zu entsprechenden FachvertreterInnen. So schreibt Barbara Wachholz an die Redaktion der Zeitschrift „Sowjetfrau“ – ihre Ausführungen verdeutlichen, dass den Entwürfen eine ausführliche inhaltliche Recherche zu den historischen Vorbildern voranging:

„Uns fehlt die entsprechende Literatur, um Entscheidungen zu treffen. Als Beispiel folgendes: Wir wissen, daß in der Littauschen Sowjetrepublik Weberzeugnisse zur Tradition der Volkskunst gehören, daß gewebte Gürtel als Symbol des Glücks gelten und ohne sie kein Fest denkbar ist. Da wir uns schon viel mit der Weberei und besonders mit der Brettchenweberei befasst [sic!] haben, könnte dies Grundlage für ein Komplex (ca. 15 Modelle) unserer Modenschau sein. Wir möchten aber die Originaltracht möglichst immer an den Anfang eines Komplexes stellen. Wie sieht aber die Originaltracht aus, was für eine Farbigkeit hat sie, aus welchem Material besteht sie (...) [Eine ander]e Variante sehen wir in den Wologdaer Spitzen (RSFR) (...) bei uns im Erzgebirge wird geklöppelt und man könnte beides in [Ver]bindung

⁴¹³ Z.B. „Antrag auf Freigabe von Kiloware ‚Textil‘“, Schreiben von Menzer, Direktorin des Kreiskabinett für Kulturarbeit, an den VEB Sekundärrohstoffe Dresden vom 06.07.1989, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

⁴¹⁴ Siehe Wassermann 2017, Modegruppen und Textilizirkel, S. 62 und 69.

bringen. (...) [Unse]re Frage nun an Sie, wie wir an Anschauungsmaterial kommen? (...) [Wir] bewundern seit Jahren wie z.B. Slawa Saizew die Folklore in die [Mode] umsetzt.“⁴¹⁵

Hier zeigt sich, wie sehr die Arbeit der Gruppen von dem Engagement und der Eigeninitiative der Zirkel bzw. ZirkelleiterIn selbst abhängig war, da Barbara Wachholz in ihrem Schreiben erwähnt, dass Bemühungen in diesem Anliegen über den Kreis- bzw. Bezirksvorstand bisher erfolglos gewesen seien. Ein anderer Artikel verdeutlicht wiederum, dass ihre Initiative durchaus fruchtbar war und sie Stickereien, Trachtenfiguren und dergleichen von verschiedenen Kulturinstitutionen aus der gesamten Sowjetunion erhielt.⁴¹⁶ Beachtenswert ist, dass auch für diese Modegruppe der russische Modedesigner Slawa Saizew, damals bekannt als „roter Dior“, als Idol erwähnt wird. Denn er lieferte ebenfalls maßgebliche Inspirationen für den Potsdamer Zirkel. Die inhaltliche und methodische Nähe zum Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam ist möglicherweise darin begründet, dass Ingeborg Bohne-Fiegerts Zirkel selbst eine Art Vorbild, aber auch Konkurrenz für die Dippoldiswalder war, wie sie im Gespräch berichteten. Dies unterstützt die These, dass die Potsdamer Gruppe eine Vorbildfunktion innehatte. Der Modegruppe Dippoldiswalde wurde ebenfalls der Status eines „Spitzenkollektivs“ zugeschrieben,⁴¹⁷ was man unter anderem an ihrer Präsenz bei offiziellen Veranstaltungen wie dem Pressefest oder den Arbeiterfestspielen festmachen kann. Eine wesentliche Bedeutung kam der Modegruppe bei der Urlaubsbetreuung zu. Ein Fördervertrag mit dem FDGB-Feriendienst⁴¹⁸ legte regelmäßige Auftritte in den Ferienheimen fest. Es kamen bis zu fünfzig Veranstaltungen im Jahr zusammen.⁴¹⁹

⁴¹⁵ Schreiben von Barbara Wachholz an Redaktion und Verlag „Sowjetfrau“ in Moskau am 24.11.1986, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde. Die eckigen Klammern enthalten Textrekonstruktionen meinerseits, da das Blatt am linken Rand beschnitten ist, sodass Wortteile im Original fehlen.

⁴¹⁶ R. Th.: „Im Kreuzverhör: Eine erfahrene Modegestalterin ‚Dippser Mode‘ voller Farbenfreude, Temperament und Charme auf dem Laufsteg.“ Interview mit Barbara Wachholz, Veröffentlichungs-ort unklar, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

⁴¹⁷ Vieweger, Manfred: „Neue Ansprüche an Kultur, Geselligkeit und Erholung.“ In: Sächsische Zeitung, 08.04.1988, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

⁴¹⁸ Der FDGB-Feriendienst wurde am 1. Januar 1947 mit zehn eigenen Ferienheimen gegründet und zunehmend erweitert. Er war Teil der Urlaubsbetreuung als gewerkschaftliche Kulturarbeit. Später begannen größere Betriebe eigene Ferienheime zu errichten. Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band I, S. 198f.

⁴¹⁹ Vereinbarung zwischen der Modegruppe Dippoldiswalde und dem FDGB-Feriendienst vom 16.01.1989, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

Kritik an der Folklorerezeption

Viele FachvertreterInnen, wie Helga Graupner und der im Laienschaffen aktive Künstler Thomas Feldmann (VBK), standen den stark an traditionellen Vorbildern der Folklore verbleibenden Tendenzen eher kritisch gegenüber. Beliebte Bildmotive waren beispielsweise Trachtenfiguren, Lebensbaumotive und andere folkloristische Ornamente, die mitunter ohne interessante Abwandlungen wiederkehrten und daher „erschöpft“ waren, wie Feldmann anmerkte. Grund hierfür war seiner Meinung nach die geringe Erfahrung bestimmter Zirkel und die Anleitung durch Laien.⁴²⁰ Unerfahrene ZirkelleiterInnen neigten dazu, „den leichtesten, oft einzig erprobten und vielleicht bereits einmal zu einem gewissen Erfolg geführten Weg immer wieder“ zu gehen.⁴²¹ Vor allem nicht so elaborierte Gruppen griffen also gerne auf bewährte, aus der Folklore entlehnte Motive zurück⁴²², da diese eine gewisse Erfolgsgarantie darstellten:

„Im dekorativen Schaffen gibt es einige Motive, die bevorzugt zur Anwendung gelangen, weil ihnen ganz offensichtlich und bereits unendlich viele Male vorempfunden, ein dekoratives Moment innewohnt. An erster Stelle stehen alle floralen Motive, es folgen Früchte, Vögel, Fische und andere naturgegebene Gegenstände. Aber auch vielerlei vom Menschen bereits Gestaltetes, wie architektonische Gebilde, Gefäße, Trachten, Masken und Spielzeug wird immer wieder erneut variiert.“⁴²³

Helga Graupner sprach sich dementsprechend deutlich gegen zu folkloristische oder naive Darstellungen und für eine größere Abstraktion und Experimentierfreude aus. Sie forderte eine klare Weiterentwicklung der traditionellen Vorlagen in der Umsetzung: „Zur Zeit deuten leider viele Tendenzen an, daß sich Zirkel in dieser Gestaltungsart verlieren, weil sie so schnell zu Ergebnissen kommen, sich aber den Weg zu einer echten Weiterentwicklung abschneiden.“⁴²⁴ In dem Artikel führt sie insbesondere Arbeiten aus den Gruppen von Ingeborg Bohne-Fiegert an, welche neben ihr die Textilgestaltung im bildnerischen Volksschaffen wesentlich mitprägte. Der

⁴²⁰ Feldmann, Thomas: „Spitzen und andere transparente Textilien.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1981, S. 205-215. Hier S. 214.

⁴²¹ N.N.: „Wandteppiche mit Architekturmotiven.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 10/1972, S. 292f. Hier S. 292.

⁴²² Eine ähnliche Feststellung macht Herzog in seiner Arbeit zum künstlerischen Volksschaffen in Estland. Er schildert, dass sich die Tanzgruppen mit niedrigem Niveau eher den traditionellen Tänzen zuwandten und ein starker Bezug auf Überlieferungen überwog, während mit steigendem Niveau der Fokus umso mehr auf technisch anspruchsvollere Tänze gelegt wurde. P. Herzog 2012, Sozialistische Völkerfreundschaft, S. 74f.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Graupner, Helga: „Applikation – Stickerei.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1979, S. 47-54. Hier S. 53.

Potsdamer Behang „Hochzeit in Bluno“ war ihrer Meinung nach „eine ins Textile umgesetzte Spielart des auf Detailtreue bedachten bildnerisch Naiven“.425 Ebenso sollte ihrer Ansicht nach eine historischen Backmodellen nachempfundene Applikation nur ein Teilbereich der künstlerischen Textilgestaltung bleiben. Stattdessen wünschte sie sich „eine echte Weiterentwicklung“ in der Textilgestaltung, welche durch solche Arbeiten ihrer Meinung nach nicht gewährleistet waren.426

Graupners Ausführungen verdeutlichen die zwei verschiedenen Strömungen in der textilen Bildgestaltung: Während die Gruppen um Ingeborg Bohne-Fiegert eher für ihre detailgetreuen, realitätsnahen Arbeiten in enger Auseinandersetzung mit dem Thema Erbe und Brauchtum bekannt waren, favorisierte Helga Graupner eine stärker abstrahierende und experimentierende Form der Textilgestaltung, die sich an der professionellen Kunst orientierte. In diesem Sinne schilderte auch Heidemarie Paul, dass sie sich nicht mit den Arbeiten und der Arbeitsweise von Ingeborg Bohne-Fiegert identifizieren konnte, welche sie als „hausbacken“ empfand: „und das war für mich immer so ein bisschen, ja eben richtig, was man sich unter der Volkskunst so vorstellt. Und das wollten wir nicht unbedingt machen.“427 Vermutlich war dies ein weiterer Grund für die Konkurrenz zwischen den Textilkünstlerinnen Graupner und Bohne-Fiegert, auf die Lademann im Interview verwies.428

Wie sich zeigt, herrschte Uneinigkeit hinsichtlich der inhaltlichen und stilistischen Ausrichtung der künstlerischen Textilgestaltung im Laienschaffen. Daher arbeiteten die Gruppen (unter anderem die von Bohne-Fiegert) miteinander zweigleisig – beschäftigten sich einerseits mit Themen, Techniken und Motiven aus der Folklore und wagten gleichzeitig textile Experimente. Diese Unklarheiten konnten zugleich zu Unsicherheiten, Unverständnis und Missmut innerhalb der Zirkel führen. Denn manche Gruppen mussten sich dem Vorwurf des Kitsches429 stellen, wie beispielsweise die Zirkelleiterin Ruth

425 Ebd.

426 Ebd.

427 Paul, Absatz 132. Die unterschiedliche Ausrichtung der beiden Frauen bestätigte auch die Textilkünstlerin und Zeitzeugin Karin Schöpa in einem Telefonat mit Dagmar Neuland-Kitzerow im November 2020.

428 Lademann, Absatz 624.

429 Der Begriff Kitsch wird abwertend genutzt im Sinne von „sentimentale(r) Scheinkunst, Schund“. „Kitsch“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Kitsch> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

Holst⁴³⁰ schilderte: „Nachher hatten wir sehr viel Ärger. Die Beauftragte des Kulturkabinetts hat diese Teller nämlich als Kitsch in Grund und Boden verdonnert und damit unseren Zirkel fast kaputt gemacht.“⁴³¹ Die Tatsache, dass die erwähnten Teller⁴³² doch auf dem Solidaritätsbasar für gute Preise verkauft werden konnten, wertete sie als Beleg für ihre vorbildliche Arbeit. Von dem Zirkel gefertigte Trachtenpuppen erhielten ihrer Aussage nach ebenfalls kein besseres Urteil. Sie erzählt, wie sie daraufhin in eigener Initiative eine zweite Meinung in der Schule für angewandte Kunst Heiligendamm einholte, welche die Puppen befürworteten. So wurden diese letztendlich in verschiedenen Ausstellungen, unter anderem zu den AFS 1974 in Erfurt präsentiert.⁴³³

Die Begebenheit verweist auf divergierende Meinungen hinsichtlich der Anforderungen an die einzelnen Gruppen. Zugleich wird die Bedeutung der öffentlichen Meinung für die Zirkel deutlich, die Wert darauf legten, dass ihre Arbeiten für gut befunden wurden und öffentliche Anerkennung genossen. Gleichzeitig verdeutlichen die Arbeiten dieses Zirkels den sehr unterschiedlichen Charakter der Werke in Abhängigkeit zum jeweiligen Leistungsstand der Gruppen. Ein Beispiel hierfür ist eine Gemeinschaftsarbeit der Gruppe von Ruth Holst, in der die Entwicklung der Landwirtschaft und des Dorfes Splietzdorf abgebildet wird. Es handelte sich dabei um die erste Gemeinschaftsarbeit der Gruppe. Sie wurde 1977 in engem Austausch mit dem Museumsdirektor Jacobeit und dem Museum in Wandlitz fertiggestellt.⁴³⁴ Die Arbeit erinnert in ihrem Aufbau und Form jedoch eher an die bilderbuchartigen Behänge der 1960er Jahre (Abb. 17).

Auf dem Gebiet der Bildtextilien konnten vor allem die gut geschulten LaienkünstlerInnen der Leistungsspitze auf den erlernten Kenntnissen aufbauen. Sie besaßen die künstlerische Sicherheit und Neugierde, um alte Handarbeitstechniken für spielerische Experimente zu nutzen. Dadurch kam

⁴³⁰ Informationen zu ihr siehe Jacobeit, Wolfgang: „Erinnerungen an Ruth Holst (1913-2002) und ihren Volkskundezirkel in Vorland-Splietzdorf/Kreis Grimmen.“ In: Zeitgeschichte regional, 11. Jahrgang 2007 Heft 2, S. 53-59.

⁴³¹ N.N.: „Über einen Volkskunstzirkel Mecklenburger Bäuerinnen.“ In: DBZ 8/1981, S. 16f. Dokumentationsmaterial BARNIM Panorama (ehemals Museum der Agraren Produktivkräfte Wandlitz). Ohne Inv.Nr.

⁴³² Hier sei darauf verwiesen, dass die Textil- und Handarbeitszirkel oft nicht ausschließlich auf textile Produkte beschränkt waren, sondern mitunter auch andere dekorative Artikel für den Heimgebrauch anfertigten.

⁴³³ N.N.: „Über einen Volkskunstzirkel Mecklenburger Bäuerinnen.“ In: DBZ 8/1981, S. 16f. Dokumentationsmaterial BARNIM Panorama

⁴³⁴ Schriftverkehr zwischen Wolfgang Jacobeit und Ruth Holst zum Splietzdorfer Wandbehang, SMB-ZA/ VA 12543.

es zugleich zu einem „Aufblühen der Handarbeitstechniken“.⁴³⁵ Es gab also große qualitative Unterschiede zwischen neuen, eher auf Hand- oder Nacharbeiten fokussierten Gruppen, die diese Techniken erst erlernen mussten und den fortgeschrittenen Gruppen, welche eine gewisse Vorreiterrolle hatten. Auf die textilen Experimente und die künstlerische Weiterentwicklung der Textilgestaltung, vor allem seitens der Leistungsspitze, soll im folgenden Kapitel eingegangen werden.



Abbildung 17:
„Splietsdorf“
(Ausschnitt),
Ruth Holst,
1978,
Applikation,
Barnim-
Panorama,
501778.

⁴³⁵ Feldmann BVS 6/1981, S. 207.

– *Experimentelle Textilgestaltung & Einfluss der professionellen Kunst* –

Ab den 1970er Jahren ist eine deutliche Entwicklung der künstlerischen Textilgestaltung erkennbar, die parallel zu den gesellschaftlichen Entwicklungen stattfand. Wie zuvor aufgezeigt, herrschte in den 1960er Jahren noch eine entschiedene Abgrenzungspolitik zum Westen, die mit einer staatlich intendierten Politisierung der Kunst und somit einer Bevormundung und Eingrenzung der künstlerischen Freiheiten der Laienschaffenden einherging. In der ersten Hälfte der 1970er Jahre fand hingegen eine Normalisierung des deutsch-deutschen Verhältnisses und die Anerkennung der DDR als Staat statt. Diese neue Situation ermöglichte Zugeständnisse und eine größere Offenheit, unter anderem im kulturellen Bereich, wie Mühl-Benninghaus erläutert:

„Im Zuge dessen wollte die DDR ihre Weltoffenheit und die vorhandene inhaltliche und ästhetische Spannbreite entsprechender Angebote im Ausland demonstrieren. (...) Diese neuen Korrelationen eröffneten immer wieder Freiräume für die Gestaltung von Stoffen und Programmen, wovon alle profitierten.“⁴³⁶

Unter dem Motto Weite und Vielfalt der schöpferischen Möglichkeiten des sozialistischen Realismus wurde auf dem VIII. Parteitag der SED 1971 eine Lockerung in der Kunstpolitik beschlossen, wie Raupach am Beispiel der professionellen Textilkunst erläutert.⁴³⁷ Obwohl die hiermit verbundene Liberalisierung der Kunst- und Kulturpolitik mit der Ausweisung Wolf Biermanns 1976⁴³⁸ wieder revidiert wurde, setzten sich die Lockerungen in der Vergabe von Auftragsarbeiten dennoch weiter fort und die vorgegebenen Themenstellungen wurden „mitunter gleichgültig bis beliebig ausgelegt und künstlerisch umgesetzt“.⁴³⁹ Allmählich entwickelte sich ein neues Verständnis von Realismus im Sinne eines „funktionalen Realismus“. Sozialistische Kunst wurde nun als eine Kunst verstanden, welche „in irgendeiner

⁴³⁶ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 280f.

⁴³⁷ Raupach, Björn: Politik und gewebte Lebensfreude. Der Bildteppich in der DDR. Paderborn 2015, S. 15. Onlinepublikation, <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsx/content/structure/2170100> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019). Zum Thema der Öffnung und Zugeständnisse in der Kulturpolitik unter dem Schlagwort der Weite und Vielfalt siehe auch Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band II, S. 1460-65.

⁴³⁸ Wolf Biermann (*1936 in Hamburg) siedelte 1953 in die DDR um und wurde dort als Liedermacher bekannt. Nach einem Konzert in Westdeutschland wurde ihm 1976 die Wiedereinreise in die DDR verweigert. Grund hierfür waren seine DDR-kritischen Liedtexte. Neubert, Ehrhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989. Bonn 1997, S. 226f.

⁴³⁹ Mann, Bärbel: „Auftragskunst zwischen politischem Diktat und künstlerischer Freizügigkeit.“ In: Feist, Gillen & Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 582-603. Hier S. 585f.

Weise der Gesellschaft nützlich sein sollte“, unabhängig von stilistischen Kriterien.⁴⁴⁰

Diese Lockerung der Vorgaben ab den 1970er Jahren sind auf das Laienschaffen übertragbar, wie das unten angeführte Beispiel der Umsetzung der Gemeinschaftsarbeit „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst“ (Abb. 19) zeigt. Im künstlerischen Volksschaffen führten Diskussionen um die Stellung der Kunst und des „richtigen“ Kunststils letztendlich zu einer Öffnung und Auseinandersetzung mit westlichen Kunst- und Kulturtrends und schließlich zu einer Übernahme oder Adaption unter sozialistischer Legitimation. Die in der Gremienarbeit engagierten Laienschaffenden und ZirkelleiterInnen in den verschiedenen AGs, sowie die dort eingebundenen BerufskünstlerInnen, konnten in gewissem Maße Einfluss nehmen auf die inhaltliche und stilistische Ausrichtung der Textilgestaltung. Die kulturpolitischen MitarbeiterInnen in den Kabinetten für Kulturarbeit, welche selbst in Zirkeln oder Fördergruppen aktiv waren, konnten als InteressenvertreterInnen für die eigene Sache agieren.

Ingeborg Bohne-Fiegert konstatierte rückblickend „einen immer wachsenden Anspruch auf künstlerische Qualität“ in den Textilzirkeln.⁴⁴¹ So wurde ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre die gezielte Förderung und Qualitätssteigerung weiter vorangetrieben, unter anderem durch eine zunehmende Einbindung ausgebildeter Fachkräfte wie BerufskünstlerInnen aus dem VBK sowie von Lehrpersonal aus dem kunstpädagogischen Bereich, in die Anleitung und Ausbildung der Laien. Die Zeitzeugin Heidemarie Paul, welche als studierte Fachkraft nebenberuflich als Ausbilderin in der Spezialschule aktiv war, ist ein Beispiel hierfür. Einige LehrerInnen in der DDR besuchten die Spezialschule auch im Rahmen ihrer Weiterbildungsverpflichtung, da ihnen die Ausbildung als Weiterbildung anerkannt wurde.⁴⁴² Auf diese Weise konnten sie gezielt in die Textilzirkel eingebunden werden. Von den professionellen KünstlerInnen waren 1987 wiederum dreizehn Prozent im bildnerischen Volksschaffen engagiert.⁴⁴³ Zudem wurde 1976 eine Zentrale Arbeitsgruppe bildnerisches Volksschaffen im VBK etabliert, welche als Interessenvertretung und direkte Verbindung von Profis und Laien fungier-

⁴⁴⁰ Goeschen 2001, Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus, S. 227.

⁴⁴¹ Bohne-Fiegert 1992, Textilzirkel in der ehemaligen DDR, S. 300.

⁴⁴² Berger & Hössel, weben 1/2015, S. 8.

⁴⁴³ Sterk, Beatrijs: „Textilgestaltung im außerberuflichen Bereich.“ In: Deutsches Textilforum 2/1987, S. 26f.

te.⁴⁴⁴ Die künstlerischen Zentren der professionellen Kunst in der DDR waren zugleich die Zentren der besonders qualifizierten Laienschaffenden und wurden vermutlich durch den Kontakt und die Auseinandersetzung mit den Kunsthochschulen und deren AbsolventInnen geprägt. Diese Zentren waren: die Burg Giebichenstein in Halle, die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, die Kunsthochschule Berlin Weißensee und die Hochschule für Bildende Künste Dresden.

In der professionellen Textilkunst fand ab den 1970er Jahren eine zunehmende Loslösung vom klassischen Wandbehang und eine Hinwendung zu textilkünstlerischen Experimenten statt. Wesentliche Strömungen waren neben dem klassischen Gobelin: Maschinenapplikationen und -stickereien, Miniaturtextilien⁴⁴⁵, die Betonung von Oberflächenstrukturen, die Fertigung transparenter Gewebe, die Veränderung der Umrissformen, räumliche und reliefartige Textilgestaltungen bis hin zu vollplastischen Objekten.⁴⁴⁶ Ausstellungen, in denen diese Tendenzen präsentiert wurden, waren unter anderem die Quadriennalen des Kunsthandwerks sozialistischer Länder in Erfurt (erstmalig 1974, dann alle vier Jahre) sowie Ausstellungen der DDR-KünstlerInnen wie beispielsweise „Textil 80“ 1980 in Leipzig.

Die neuen, experimentellen Ansätze wurden letztlich im Laienschaffen reflektiert und aufgegriffen. Durch die zunehmende Einbindung von BerufskünstlerInnen in die Aus- und Weiterbildung der Laienschaffenden prägten diese den Stil der Gruppe. Demnach lassen sich, ebenso wie in der professionellen Kunst, verschiedene „Schulen“ in der künstlerischen Textilgestaltung bestimmen. Die Werke der AbsolventInnen bzw. Zirkel- oder Fördergruppenmitglieder beispielsweise bei Helga Graupner, Ingeborg Bohne-Fiegert, Herbert Enke, Christine Leweke oder Christiane Dreyer haben unterschiedliche Handschriften, wie der Vergleich zeigt. Eine detailliertere Analyse würde hier den Rahmen sprengen und könnte in einer gesonderten Arbeit betrachtet werden. Jedoch wird bereits in einem Artikel von 1963 die gleiche Feststellung geäußert:

⁴⁴⁴ Neuland, Dagmar: „Die Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens in Berlin von 1966 bis 1977 an ausgewählten Zirkelbeispielen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1979, S. 67-74.

⁴⁴⁵ Der Begriff Miniaturtextil oder Minitextilkunst ist unter TextilkünstlerInnen verbreitet. Auch in Westdeutschland gab bzw. gibt es Ausstellungen und Wettbewerbe, die sich ausschließlich diesen kleinformatischen, maximal 20 x 20 cm großen, Arbeiten widmen. Ein Beispiel hierfür ist die Minitextilkunst 1983 in Hannover. Koch-Münchmeyer, Barbara (Hg.): Minitextilkunst '83 Hannover, Textilminiaturen '83 Tilburg, Hannover 1983.

⁴⁴⁶ Leweke, Christine: „Textile Experimente in der Berufskunst und im bildnerischen Volksschaffen (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1982, S. 60-71.

„Die einzelnen Zirkel heben sich stark voneinander ab. Natürlich spiegelt sich der individuelle Stil des anleitenden Künstlers immer auch in den Arbeiten des von ihm geführten Kollektivs, jedoch nicht stärker und nicht anders als dies im Verlaufe jeder grundlegenden künstlerischen Ausbildung und jedes Kunststudiums, zum Beispiel auch an den Kunsthochschulen, der Fall ist.“⁴⁴⁷

Ebenso verwies Christiane Dreyer in einem Interview 1986 darauf, dass mit der größeren Beteiligung von VBK-KünstlerInnen in der Zirkelleitung die Qualität gesteigert wurde, die ZirkelleiterInnen aber gleichzeitig „zu sehr die künstlerische Handschrift ihrer Zirkel bestimmen“ und eine „stärkere Unabhängigkeit der Mitglieder von diesem prägenden Einfluß“ wünschenswert wäre.⁴⁴⁸ Dieser neue Fokus auf die individuelle künstlerische Entwicklung verdeutlicht die Tendenz hin zu einer stärker individuell geprägten Entfaltung und Gestaltung.

Einige KünstlerInnen waren im Laienschaffen ebenfalls als künstlerische BeraterInnen für Fördergruppen tätig, wie beispielsweise der Gebrauchsgrafiker Karl-Jürgen Härtel in der Fördergruppe Weben des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit in Suhl oder der für seine Gobelins bekannte Künstler Günter Hoffmann – die er zusammen mit seiner Frau Christa fertigte – in der AG Teppichgestaltung Cottbus. Auch die VBK-Mitglieder Annerose Schulze, Klaus Drechsler, Thomas Feldmann, Sabine Pank, Sigrun Rinck, Karin Helbig sowie Edith Legler und viele weitere sind in Verbindung mit den Textilzirkeln zu bringen.

Die Übernahme neuer, experimenteller Ansätze aus der professionellen Kunst fand deutlich zeitversetzt statt, da der künstlerische Reifeprozess im Laienschaffen viel länger dauerte. In der Regel brauchte es dort drei bis fünf Jahre, bis die Beteiligten zu gültigen Lösungen bei neuen Tendenzen gelangten.⁴⁴⁹ Ende der 1970er und dann verstärkt in den 1980er Jahren war in der Textilgestaltung der Laien die „Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten“ ein erklärtes Ziel.⁴⁵⁰ Dieses wurde von offizieller Seite unterstützt. Beispielsweise sollten die ab 1976 veranstalteten, republikoffenen⁴⁵¹ Rudolstädter Werkstatt-Tage Anregungen in der Textilgestaltung geben. Unter der

⁴⁴⁷ Pommeranz-Liedtke, Gerhardt: „Im Licht neuer Erfolge.“ In: Volkskunst 9/1963, S. 52-58.

⁴⁴⁸ Vgl. Seidel, Jürgen im Interview mit Dreyer, Christiane: „Gewachsene Qualität und Vielfalt – Gedanken zur Entwicklung des textilen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1986, S. 32-35. Hier S. 34.

⁴⁴⁹ Feldmann BVS 6/1981, S. 205 und 207.

⁴⁵⁰ Vgl. Seidel, Andrea: „Textile Experimente von Hannelore Werler.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1980, S. 212-215. Hier S. 212.

⁴⁵¹ Innerhalb der DDR für Beteiligte des textilen Laienschaffens offen.

künstlerischen Leitung von Helga Graupner arbeiteten SpezialschulabsolventInnen, Zirkel- und FördergruppenleiterInnen zu einem konkreten Themenschwerpunkt, erprobten neue Techniken und experimentierten mit textilem Material. Dahinter stand die Idee, dass diese Experimente und neuen Ansätze dann in die Gruppen weitergetragen werden sollten.⁴⁵² Darüber hinaus fanden auf Kreis- und Bezirksebene entsprechende Werkstatt-Tage statt, beispielsweise zum Thema Schmuckgestaltung.⁴⁵³ Wettbewerbe dienten ebenfalls als Impulsgeber. Zum Beispiel veranstaltete das Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) 1983 einen Wettbewerb zum Thema „Tradition und Experiment im Arbeits- und Wohnbereich“ und versuchte hiermit die scheinbar widersprüchlichen Ansätze von Traditionserhalt und künstlerischem Experiment zu vereinigen.⁴⁵⁴

Mit der Fokussierung auf künstlerische Qualität und der Hinwendung zum Experimentellen ging eine Entpolitisierung der Bildthemen einher. Ähnliches stellte Mühl-Benninghaus am Beispiel der Laienchöre fest. Er führt dies ebenfalls auf die gestiegenen künstlerischen Ansprüche der Gruppen zurück und verweist auf Wechsel von Laien in den professionellen Bereich. Dieselben Tendenzen sind in der künstlerischen Textilgestaltung festzustellen. Mit der Zeit bildete sich so ein „Milieu der Kulturgesellschaft“ heraus, wie Mühl-Benninghaus erläutert.⁴⁵⁵

Künstlerische Tendenzen im textilen Laienschaffen

Die Flächengestaltung durch Ornamente war ein zentrales Thema in der künstlerischen Textilgestaltung. Denn hier kam der Gestaltungsaspekt und somit der geforderte künstlerische Anspruch besonders zum Tragen. Die Entwicklung von Ornamenten ausgehend von Inspirationsquellen aus der Umwelt erforderte einen eigenständigen, kreativen Gestaltungsprozess, in dem die Vorlage studiert und abstrahiert wurde. Ein Beitrag des VBK-Künstlers Herbert Enke, der im bildnerischen Volksschaffen in Gera eine Förderklasse für Gobelingestaltung leitete und in der Spezialschulausbildung für Textilgestaltung unterrichtete, verdeutlicht seinen kunstpädagogischen Ansatz und den stilistischen Einfluss auf seine SchülerInnen: Enke

⁴⁵² Reichert, Kerstin: „Zehn Jahre Werkstatt-Tage des angewandten und dekorativen Volksschaffens Rudolstadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1986, S. 34f.

⁴⁵³ Vgl. Klingenberg, Regine: „Bezirkswerkstatt Schmuckgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1984, S. 15.

⁴⁵⁴ Bezirkskabinetts für Kulturarbeit: „Tradition und Experiment im Arbeits- und Wohnbereich.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1983, S. 10f.

⁴⁵⁵ Vgl. Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 143-145.

legitimierte in einem Artikel die formenorientierte, abstrahierende Gestaltung in der angewandten Kunst. Während er einerseits auf die enge Verbindung zwischen angewandter und bildender Kunst verwies, nutzte er die Trennung gleichzeitig dazu, eine abstrahierend-ornamentale Darstellungsweise in der angewandten Kunst zu rechtfertigen.⁴⁵⁶ Seine Ausführungen verweisen darauf, dass die Stigmatisierung der Textilkunst als angewandte Kunst zu größeren künstlerischen Freiheiten führen konnte. In diesem Sinne konnte sich laut Irmgard Rapp „das Kunsthandwerk insgesamt freier von ideologischen Zwängen entwickeln“.⁴⁵⁷ Die professionelle Textilkünstlerin Inge Götze erläutert ebenfalls, dass es in der Textilkunst in der DDR möglich war, freier zu agieren und es größere Gestaltungsspielräume als beispielsweise in der Malerei gab:

„In der Bildteppichkunst konnte man sich freier bewegen. Man konnte fabulieren, man konnte mit Farben arbeiten, die man in der Malerei so nicht so frei einsetzen konnte, um nicht des Formalismus bezichtigt zu werden. Man konnte mit Symbolen arbeiten. Man konnte Geschichten erzählen, märchenhaft sein, phantastisch sein. Das gefiel mir sehr.“⁴⁵⁸

Das textile Material und die Techniken legitimierten beispielsweise einen viel größeren Abstraktionsgrad als in der Malerei. Diese Sonderstellung der angewandten, und speziell der Textilkunst, eröffnete im textilen Laienschaffen ähnliche Freiräume. Die Aussage einer Textilzirkelleiterin in einem Interview 1988, laut der man im textilen Bereich „schon eher mal was Abstraktes oder Konstruktives ausprobieren“ könne⁴⁵⁹, verdeutlicht den zunehmend experimentellen Ansatz in den elaborierten Gruppen. Sie berichtet von einem ZirkelleiterInnenlehrgang, auf dem elektronische Musik in ein textiles Bild umgesetzt werden sollte. Die Arbeit würde laut Autor „an den von ihr verehrten Paul Klee“ erinnern. Auch die Arbeiten anderer moderner KünstlerInnen wie Vasarely und Mondrian würden sich nach Ansicht der Laienkünstlerin „gut ins Textile übertragen lassen.“⁴⁶⁰

⁴⁵⁶ Enke, Herbert: „Zu methodischen Problemen der künstlerischen Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1977, S. 187-194.

⁴⁵⁷ Rapp, Irmgard: „Zur gegenwärtigen Situation der Künstler in der ehemaligen DDR.“ In: Textilforum 2/1991, S. 43-46. Hier S. 44.

⁴⁵⁸ Marggraf, Andrea im Gespräch mit Götze, Inge: „Dieser Ort prägte mich.“ In: Deutschlandradio Kultur, 23.11.2005, http://www.deutschlandfunkkultur.de/dieser-ort-praegte-mich.1001.de.html?dram:article_id=155927 (zuletzt abgerufen am 30.08.2017).

⁴⁵⁹ Lindner, Bernd: „Sehen – Malen – Sehen. Soziologische Analysen zur Verbindung von Rezeption und schöpferischem Arbeiten. Im Gespräch mit drei Ausstellungsbesuchern.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1988, S. 30-33.

⁴⁶⁰ Ebd.

Diese Hinwendung zu abstrakten oder abstrahierenden Darstellungen könnte als Ausweg oder Abkehr von politisch aufgeladenen Inhalten gewertet werden. Die neue Akzeptanz des Ornaments und der Abstraktion wurde vor dem Hintergrund des sozialistischen Realismus möglich, indem das Ornament als Spiegel des „reale[n] Lebensgefühl[s]“ legitimiert und als Ausdruck bestimmter positiver Eigenschaften bewertet wurde, wie Günter Meißner in einem Artikel 1972 schildert:

„so drückt auch die Motivwahl und der Gestaltungsreichtum unserer Ornamentik mit Schaffensprinzipien wie Harmonie, Klarheit, Lebendigkeit, Farbfreudigkeit, Originalität und nicht zuletzt mit der Tendenz zur Schlichtheit, die Talmiglanz und Protz negiert, unser Wesen aus“.⁴⁶¹

Die künstlerische Entwicklung und Liberalisierung ab den 1970er Jahren wird am Beispiel Herbert Enke besonders deutlich. Denn dieser wurde noch in den Fünfzigerjahren „mit dem Stigma ‚formalistisch‘ gebrandmarkt“,⁴⁶² da seine Gestaltungsweise dem sozialistischen Realismus widerstrebte. Nachdem seine Arbeiten nicht mehr zu Ausstellungen zugelassen wurden, zog er sich vom Kunstbetrieb zurück und fand in der Kunsterziehung und später in der architekturbezogenen Auftragskunst eine Nische für seine künstlerische Tätigkeit.⁴⁶³ Enkes Ausführungen zur Laienausbildung zeigen, dass er sich keinesfalls von der „formalistischen“ Kunstkonzeption abwandte, sondern diese letztlich sogar in der Ausbildung an der Spezialschule für Textilgestaltung sowie in den von ihm betreuten Gruppen weitergeben konnte. Gute Beispiele seines gestalterischen Einflusses und der abstrahierten Formensprache sind der Gobelin „Kinder und Tiere“ (Abb. 18) von seiner Tochter Gudrun Langheinrich, die in einem seiner Zirkel aktiv war⁴⁶⁴ sowie der von der AG Gobelingestaltung des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Gera gefertigte Gobelin „Die Welt des Kindes“. Dieser entstand für das Foyer der Puppenbühne Gera anlässlich der 10. Weltfestspiele der Jugend und Studenten

⁴⁶¹ Meißner, Günter: „Klassisches Ornament und sozialistischer Realismus (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1972, S. 19-24. Hier S. 21.

⁴⁶² Graulich, Kirsten: „Die späte Entdeckung eines Malers. Herbert Enke wäre jetzt 100 Jahre alt geworden.“ In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 16.12.2013. PNN Online, <http://www.pnn.de/pm/812508/> (zuletzt abgerufen am 28.08.2018).

⁴⁶³ Ebd. Anke Scharnhorst schildert, dass die Zirkel denjenigen professionellen KünstlerInnen eine alternative Möglichkeit zu lehren boten, die nicht an eine Kunsthochschule berufen wurden. Zudem boten sie eine sichere Einnahmequelle für KünstlerInnen, die keine Aufträge bekamen. Scharnhorst, Anke: „Trojanische Pferde im sozialistischen Kulturbetrieb? Die Zirkel als private ‚Akademien‘ neben den Akademien“. In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 616-629.

⁴⁶⁴ Eigenrauch, Sylvia: „Zufallsfund weckt bei Geraerin Erinnerungen an Köstritz.“ In: Ostthüringer Zeitung, 12.02.2011, OTZ online, <http://gera.otz.de/web/lokal/kultur/detail/-/specific/Zufallsfund-weckt-bei-Geraerin-Erinnerungen-an-Koestritz-1010272316> (zuletzt abgerufen am 07.05.2018).

1973. Enke schilderte das Anliegen der Gruppe und den gestalterischen Ansatz, der eher auf Abstraktion und Formensprache orientierte, wie folgt:

„Es war die künstlerische Absicht der Arbeitsgruppe, sich bei der Verdeutlichung des gewünschten Inhalts vor allem auch der Mittel der linearen, flächigen und farblichen Komposition zu bedienen. Wesentlich ist zunächst der rhythmische Gesamtzusammenhang. Ihm sind die Figuren, die Spielsachen: Kasper, Drachen, Fische, Blumen, Lampions und die Sonne eingefügt. Die Details sind zwar gegenständlich erfassbar, jedoch nicht naturalistisch ausgemalt und requisitenhaft aufgesetzt. Der Kreis und das Oval als die Grundformen und eine warme Farbskala von orange bis lindgrün erzeugen eine Dynamik voller Ausgewogenheit.“⁴⁶⁵



Abbildung 18:
„Kinder und Tiere“,
Gudrun Langheinrich –
Zirkel Herbert Enke,
1971, Gobelin,
AdK, ZfK 5230.

⁴⁶⁵ Scieurie, Helga: „Die Welt des Kindes. Ein Gobelin für die Puppenbühne Gera.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1973, S. 136-139. Hier S. 136. Im Artikel befindet sich auch eine Abbildung der Arbeit.



Abbildung 19:
 „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst in der DDR“, Renate Gaßdorf, Elfriede Eisenhuth, Elsbeth Baumbach, Gertrud Schaschek, Margret Thiel, Inge Scholz, Barbara Reising - Fördergruppe Weben Suhl (Leitung Barbara Reising, künstlerische Beratung Karl-Jürgen Härtel - VBK), 1971, Gobelin, AdK, ZfK 5499. Nach Rücksprache mit Frau Gaßdorf könnte es sich hier um eine Kopie des Originals handeln, welches nach Auskunft von Dr. Meike Leyde unter der Inv.-Nr. III2155 im Bestand des Museums Veßra zu finden ist.

Die unter der künstlerischen Leitung des Grafikers Karl-Jürgen Härtel entstandenen Gobelins „Das Salz der Erde bringt Fruchtbarkeit“ sowie „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst“ (Abb. 19) der Fördergruppe Weben des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Suhl zeigen ebenfalls die neuen, abstrahierenden Tendenzen. Härtels Schilderungen zur Entstehung des als Gemeinschaftsarbeit gefertigten Gobelins „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst“ verweisen auf die Aushandlungsprozesse mit den Auftraggebern und zeigen, inwiefern die KünstlerInnen Einfluss auf die zu gestaltende Arbeit nehmen konnten. Zwar wurde oftmals das Thema vorgegeben, die Ausgestaltung wurde dann aber wesentlich durch die Gruppe bestimmt. Härtel erläutert, dass sie vor der Bekanntgabe des Themas „noch allgemein von einer schön ornamental gewebten Blumenwiese geträumt“ hatten und dann mit der Themenvorgabe, nämlich der „Weiterentwicklung der Volkskunst“ konfrontiert und zunächst überfordert waren.⁴⁶⁶ Zudem erwartete der Auftraggeber anfangs eine sehr gegenständliche Gestaltung mit „abgegriffenen Symbolen“ (ganz im Sinne Feldmanns Kritik an erschöpften Motiven), während die Gruppe eher eine abstrahierte Darstellung anstrebte. Die Gruppe interpretierte das Thema einfach dahingehend, dass sie schließlich trotzdem ihre ornamentale Blumenwiese fertigen konnten, indem sie die Blumen und Pflanzen als Symbol für die Begriffe „blühen“ und „wachsen“ auslegten und die Blume zudem als „ein uraltes Volkskunstsymbol“ legiti­mierten.⁴⁶⁷ Die Hinwendung zu abstrakt-ornamentalen Darstellungsmöglichkeiten erläuterte Härtel wie folgt:

„Vom Auftraggeber wurde nun allerdings verlangt, daß wir mit unserer Meinung nach sehr abgegriffenen Symbolen arbeiten sollten, also mit Masken, Büchern, Notenschlüsseln und solchen ähnlichen Dingen. (...) Wir haben nun versucht, entsprechend dieser Forderung des Auftraggebers und unseren vorhergehenden Vorstellungen eine dem Inhalt gemäße Synthese zu finden. Wir sind davon ausgegangen, welche Sparten der Volkskunst in unserem Bezirk vorhanden sind. Dann haben wir uns Notizen gemacht, um zu sehen, welche Gegenstände, aber auch welche abstrakten Dinge dazu gehören. Bei der Musik ist es eben nicht nur die Geige. Es ist ebensogut auch der Ton, die Tonschwingung, die Notenschrift und die Notenlinie, also alles, was hauptsächlich im Bereich einer ganz einfachen Form liegt, wo man also hauptsächlich mit Linien, Punkten und Kreisen arbeiten kann.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Härtel, Karl-Jürgen: „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 11/1972, S. 324-327. Hier S. 324ff.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 326.

⁴⁶⁸ Graupner, Härtel et. al. BVS 4/1972, S. 116.

Die Gruppe konnte den Auftraggeber durch die passende Argumentation und vor allem durch den ansprechenden Gestaltungsvorschlag überzeugen. Denn ihre Ideen stießen beim Auftraggeber zunächst nicht auf Zustimmung; als der Entwurf fertiggestellt war wurde dieser jedoch letztendlich befürwortet.



Abbildung 20:
*„Ruhe“, Kollektivarbeit der Förderklasse künstlerische Textilgestaltung, Stadtkabinett für
Kulturarbeit Leipzig (Leitung Dr. Heidemarie Paul), 1984/85, Patchwork, AdK, ZfK 7172.*

Ein weiteres Beispiel für derartig abstrakte oder abstrahierte Bildgestaltungen ist die in Patchworktechnik gefertigte Gemeinschaftsarbeit „Ruhe“ (Abb. 20). Hier ist das Bildthema gänzlich ins Abstrakte geführt. Die gleichmäßig horizontal und vertikal angeordneten Rechtecke in changierenden Grüntönen reflektieren das Bildthema. Die Arbeit wurde in der Ausstellung zu den 21. AFS in Magdeburg 1986 präsentiert und erhielt ein Diplom des FDGB. Auch Einzelarbeiten wie der Gobelin „Natur und Mensch“ (Abb. 21), Ingrid Langmanns Patchwork „Bedrückung“ (Abb. 22) oder Karin Volkmanns Applikation „Saurer Regen“ (Abb. 23) verdeutlichen die abstrahierende bis abstrakte Bildsprache, um nur einige Beispiele zu nennen.

Neben den Abstraktionsversuchen umfassten die textilen Erprobungen Materialexperimente – von der Kombination verschiedener Stoffqualitäten über die Verwendung ungewöhnlicher Materialkombinationen für traditionelle Techniken, zum Beispiel Sisalspitze⁴⁶⁹, bis hin zum Einsatz fachfremder Materialien wie beispielsweise Papier oder Folie. Ein Beispiel hierfür ist Karin Schöpas Textilcollage „Rudolstädter Impressionen“ (Abb. 25) aus gefärbtem und genähtem Papier in Kombination mit Stoff. Die Arbeit war wahrscheinlich ein Ergebnis der Rudolstädter Werkstatt-Tage. Ein weiteres Beispiel ist die Arbeit „Fremde Zeichen“ (AdK, ZfK 7193) aus geschichtetem und besticktem, handgeschöpften Japanpapier von Ruth Philippsen, die mit ihrer an japanische Schriftzeichen erinnernden Stickereien wie ein Buch aussieht oder die Textilcollage „Am Wasser“ (Abb. 24) aus verschiedenen Stoffen und Federn mit dekorativ gesetzten Stickerei-Stichen. In ihrem Werk „Münzbrunnen“ (Abb. 26) arbeitete Rita Preuß in einer freien Weberei Geldmünzen mit ein. Die Arbeit wurde in der Ausstellung "Reich und schön ist unser Leben. Bildnerisches Volksschaffen der Hauptstadt der DDR" 1977/78 am Fernsehturm Berlin präsentiert sowie auf den AFS 1978 in Suhl.

Darüber hinaus wurde mit den textilen Techniken experimentiert, beispielsweise durch die Kombination verschiedener Techniken wie bei Brigitte Kleins Arbeit „Familie“ (AdK, ZfK 2423,1-5) oder Jutta Lademanns „Makrameefantasie“ (Abb. 27), die verschiedene Web- und Knüpft Techniken miteinander verbanden. Die KünstlerInnen suchten zudem nach neuen Möglichkeiten zur künstlerischen Gestaltung mit erprobten Techniken.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Graupner BVS 3/1977.

⁴⁷⁰ Vgl. Leweke, Christine: „Textile Experimente in der Berufskunst und im künstlerischen Volksschaffen (II).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1982, S. 176-187.

Eine Möglichkeit hierfür war die Fadenverspannung mit welcher sich „neue Wege“ eröffneten, um

„den strengen Formenkanon in der Stickerei des bildnerischen Volksschaffens zu durchbrechen, die Struktur des Grundmaterials zu negieren und den Faden frei im Gewebe zu verankern. (...) Wichtig und nützlich, nicht nur für die Textilgestaltung, ist der Zwang zur Abstraktion und Verallgemeinerung“.⁴⁷¹

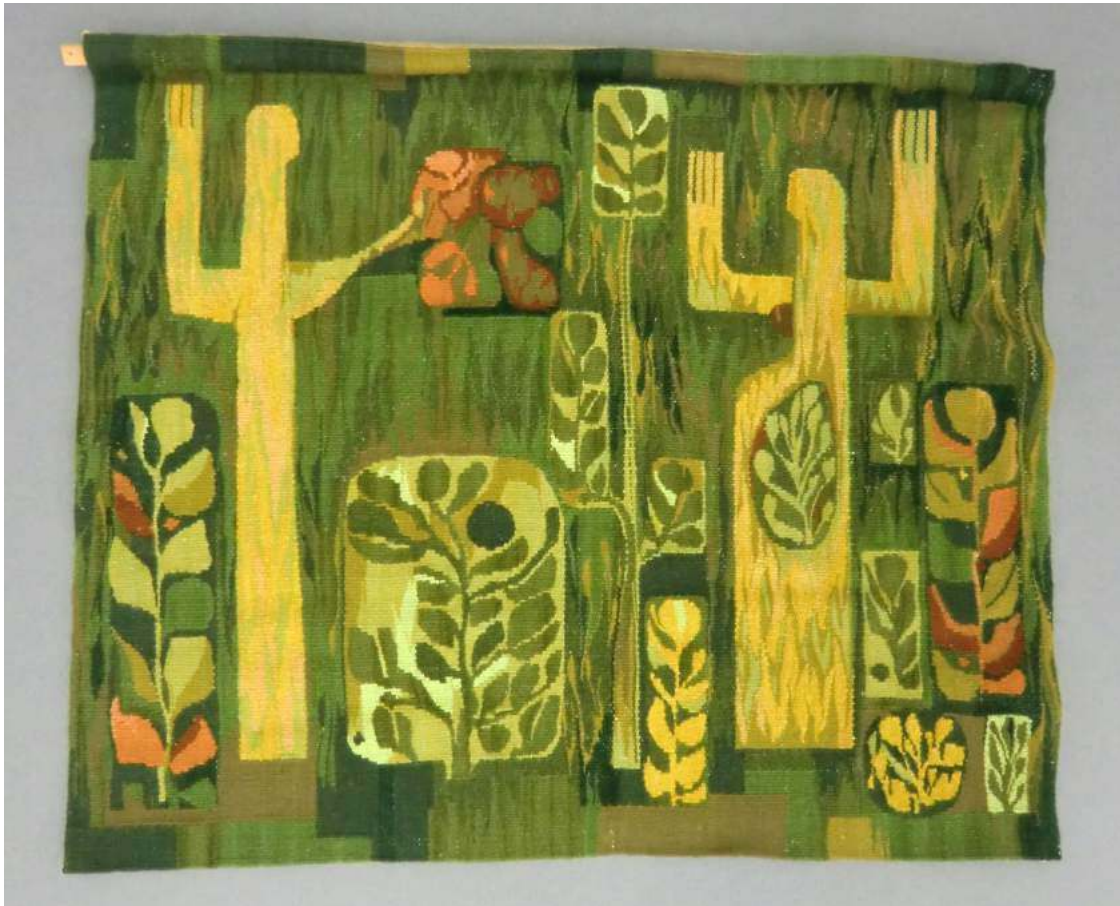


Abbildung 21:
Ohne Titel („Natur und Mensch“), unbekannt (Enke-Schülerin?), vermutlich 1970er Jahre,
Gobelin, AdK ZfK 2966.

⁴⁷¹ Seidel, Andrea BVS 6/1980, S. 212f.



Abbildung 22:
„Bedrückung“, Ingrid Langmann, 1987/88, Patchwork, AdK, ZfK, ohne Nr.



Abbildung 23:
„Saurer Regen“, Karin Volkmann, 1985, Maschinenapplikation, AdK, ZfK, 7174.



Abbildung 24:
„Am Wasser“, EVX?, 1987, Textilcollage mit Federn, AdK, ZfK 7192.

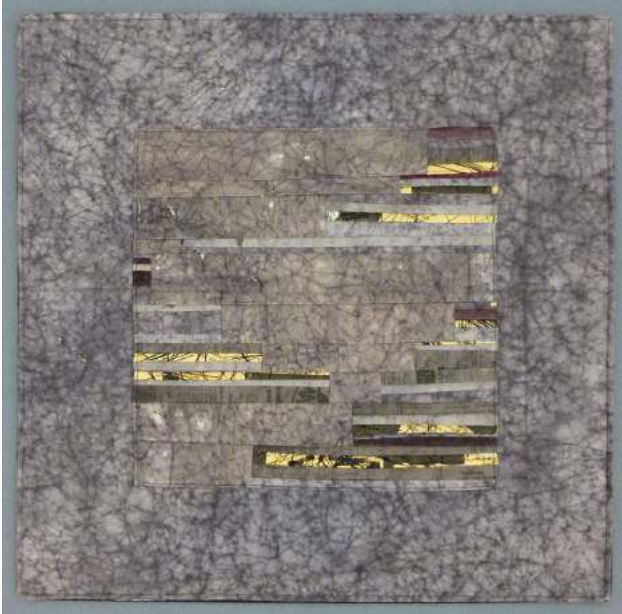


Abbildung 25:
„Rudolstädter Impressionen:
Treppen, Lehmfachwerk, Dächer“,
Karin Schöpa, 1988,
Applikation/Patchwork
(Materialcollage),
AdK, ZfK 7176-78.

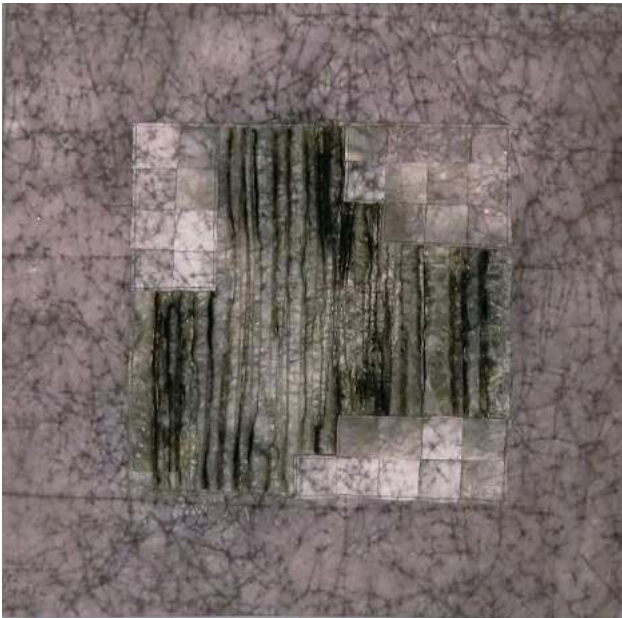




Abbildung 26:
„Münzbrunnen“, Rita Preuß, 1977?, freie Weberei mit eingearbeiteten Münzen,
AdK, ZfK 2999.



Abbildung 27:
„Makrameefantasie“, Jutta Lademann – Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam
(Leitung Ingeborg Bohne-Fiegert), 1980, Web- und Knüpftchnik, MEK, N (17 J) 204/2014.

Beispielsweise konnten nun in der Applikation die Stiche nicht versteckt angebracht, sondern Zierstiche als bewusstes Gestaltungselement genutzt werden.⁴⁷² Weitere Beispiele für solche neuen Ansätze waren Ajour- oder Durchbrucharbeiten, also Gewebeverschiebungen, durch welche neue Gewebestrukturen und -bilder entstanden.⁴⁷³ In ihrer abstrahierten Bildstickerei „Das verlorene Schloß“ (Abb. 28) nutzte Maria Liebau die Ajourtechnik in völlig neuer Form. Hildegard Ebel aus Morsleben entwickelte sogar ihre eigene Textiltechnik, die „Morsleber Stickerei“. Dabei handelt es sich um eine Technik zwischen freiem Weben und Durchzug, wobei die Bezeichnung Stickerei auf die Verwendung der Sticknadel zurückzuführen ist („Studie“, Abb. 29). Die Morsleber Stickerei ist

„eine Art plastische Stickerei, in die oft Fundstücke eingearbeitet werden. Bei der Morsleber Stickerei werden die beiden Arbeitsgänge der Formweberei zu einem Arbeitsgang zusammengefasst. Der textile Untergrund, meist ein leinenbindiges Hanf- oder Leinengewebe, wird bei der Herstellung des gewebten Bildes gleich mit einbezogen.“⁴⁷⁴

Neben dem experimentellen Umgang mit Materialien und Techniken gab es, parallel zu den Entwicklungen in der professionellen Kunst, auch im Laienschaffen Ende der 1970er und dann zunehmend in den 1980er Jahren erste Versuche hinsichtlich reliefartiger und räumlicher Textilien, in denen die KünstlerInnen sich von der Limitierung auf eine rechteckige, zweidimensionale Fläche lösten. Beispielsweise wurden in der Arbeit „Blühender Baum“ auch reliefartige Blüten genutzt (MEK, N (17 J) 205/2014), wie die Zeitzeugin Jutta Lademann anmerkt. „Experimentell waren wir auf alle Fälle“, sagt sie mit Bezug auf die verschiedenen neuen Techniken wie experimentelles Stricken⁴⁷⁵ oder die Verschiebetechnik – eine Technik, bei der das Gewebe von Mullbinden oder anderen grobmaschigen Stoffen derart verschoben wird, dass bildliche Darstellungen entstehen.⁴⁷⁶ Eine Zeitzeugin verweist auf eine Abkehr von den klassischen Wandbehängen und eine Hinwendung zu textilen Objekten.⁴⁷⁷ Beispiele für diese Tendenz sind Karin Volkmanns „Fluchtpunkt“ (Abb. 30) oder Christine Weises Arbeiten „Durchbruch I“ und „Durchbruch II“ (Abb. 31 & 32). Auch reliefartige oder raumgreifende Ma-

⁴⁷² Vgl. ebd. S. 215.

⁴⁷³ Vgl. Graupner, Helga: „Freies Spiel mit Ajour.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1986, S. 12f.

⁴⁷⁴ Soléau, Antje: „Morsleber Stickerei. Hildegard Ebel und das bildnerische Volksschaffen in der DDR.“ In: textilkunst 4/2011, S. 190-194. Hier S. 191.

⁴⁷⁵ Vgl. Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Experimentelle Strickerei.“ In: handarbeit 2/1989, S. 3-7.

⁴⁷⁶ Bildbeispiel siehe Graupner, BVS 3/1986.

⁴⁷⁷ Anonym

cramé- und Knüpfarbeiten entstanden, unter anderem von Gert Loth⁴⁷⁸ (vermutlich AdK, ZfK 3744) und Ingeborg Würtz (Abb. 33). Dass sich die Textilgestaltung von einengenden Richtlinien, wie Zweidimensionalität oder die Verpflichtung zur reinen Handarbeit, zunehmend entfernte, merkte auch Helga Graupner in einem Artikel von 1981 an:

„Wesentlich ist die Angst vor der Ablehnung des Publikums und der Kritik zu überwinden. Man muß sich einfach von überlieferten Seh- und Gestaltungsgewohnheiten, Vorbehalten und Ungereimtheiten lösen und unvoreingenommen vorgehen. Wenn wir bedenken, daß noch vor wenigen Jahren von vielen die mit der Nähmaschine angefertigte Applikation prinzipiell abgelehnt wurde und Textiles prinzipiell nur zweidimensional sein durfte, so merken wir allein an diesen Beispielen, wie fragwürdig solche Dogmen sind.“⁴⁷⁹

In der Applikation wurden reliefartige Strukturen durch die Schichtung und plastische Anordnung von Stoffen und das Einarbeiten nichttextiler Materialien erreicht. So beispielsweise bei Karin Volkmanns „Edelstein“ (AdK, ZfK 7173) oder Karin Schöpas „weiße Landschaft“ (Abb. 34). Vor allem in der Applikation kam es zu neuen Ansätzen und einer stärkeren Hinwendung zu abstrakten und abstrahierten Darstellungen mit ungewöhnlichen Materialkombinationen und -schichtungen. Mitunter wurde nun bereits die Nähmaschine für die Bildgestaltungen eingesetzt. Viele LaienkünstlerInnen wandten sich ab von den naiv-lieblichen Bilddarstellungen und hin zu eher zeichnerisch bzw. malerisch wirkenden Arbeiten. Interessante Beispiele hierfür sind Barbara Huths „Fenster“ (Abb. 35) oder Margret Gornys „Ausblick“ (Abb. 36).

In der Stickerei sind ebenfalls neue Ansätze erkennbar. Beispielsweise fertigte Edith Soltmann ein abstraktes Stickbild mit dem Titel „November“ (Abb. 37). Christel Winkelmann hingegen nutzte in ihrer Arbeit „Eisenbahnfenster“ (Abb. 38) diese Technik für die Gestaltung einer eher skizzenhaft anmutenden Industrielandschaft. Hier zeigt sich die Landschaft nicht als optimistisch idealisierte Darstellung der industriellen Arbeit, sondern als eher desillusionierender Blick aus dem Zugfenster auf einen qualmenden Schornstein.

⁴⁷⁸ Mayer, Hans Peter: "Textile Gestaltungen von Gert Loth." In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1982, S. 15-19.

⁴⁷⁹ Graupner, Helga: „Über die Notwendigkeit des Experimentierens mit textilen Materialien und Verarbeitungstechniken.“ In: Treffpunkt Klub 3/1981, S. 11-15. Hier S. 15.

Besondere Bedeutung kam den so genannten Miniaturtextilien zu, die sich auf ein Maximalformat von 20 mal 20 Zentimeter beschränken. Denn sie führten zu schnelleren Ergebnissen und somit Erfolgserlebnissen, der zeitliche Aufwand war geringer und der Spielraum für das Erproben der eigenen Handschrift war weniger eingeschränkt, wie Graupner erläutert. Zudem seien durch das überschaubare Format der Anwendungsradius und die Austauschmöglichkeiten umfangreicher, beispielsweise im Wohnraum oder als Geschenk.⁴⁸⁰ In der professionellen Textilkunst lag Miniaturtextil zu dieser Zeit ebenso im Trend und es gab eine eigene Biennale hierfür in Szombathely (Ungarn).

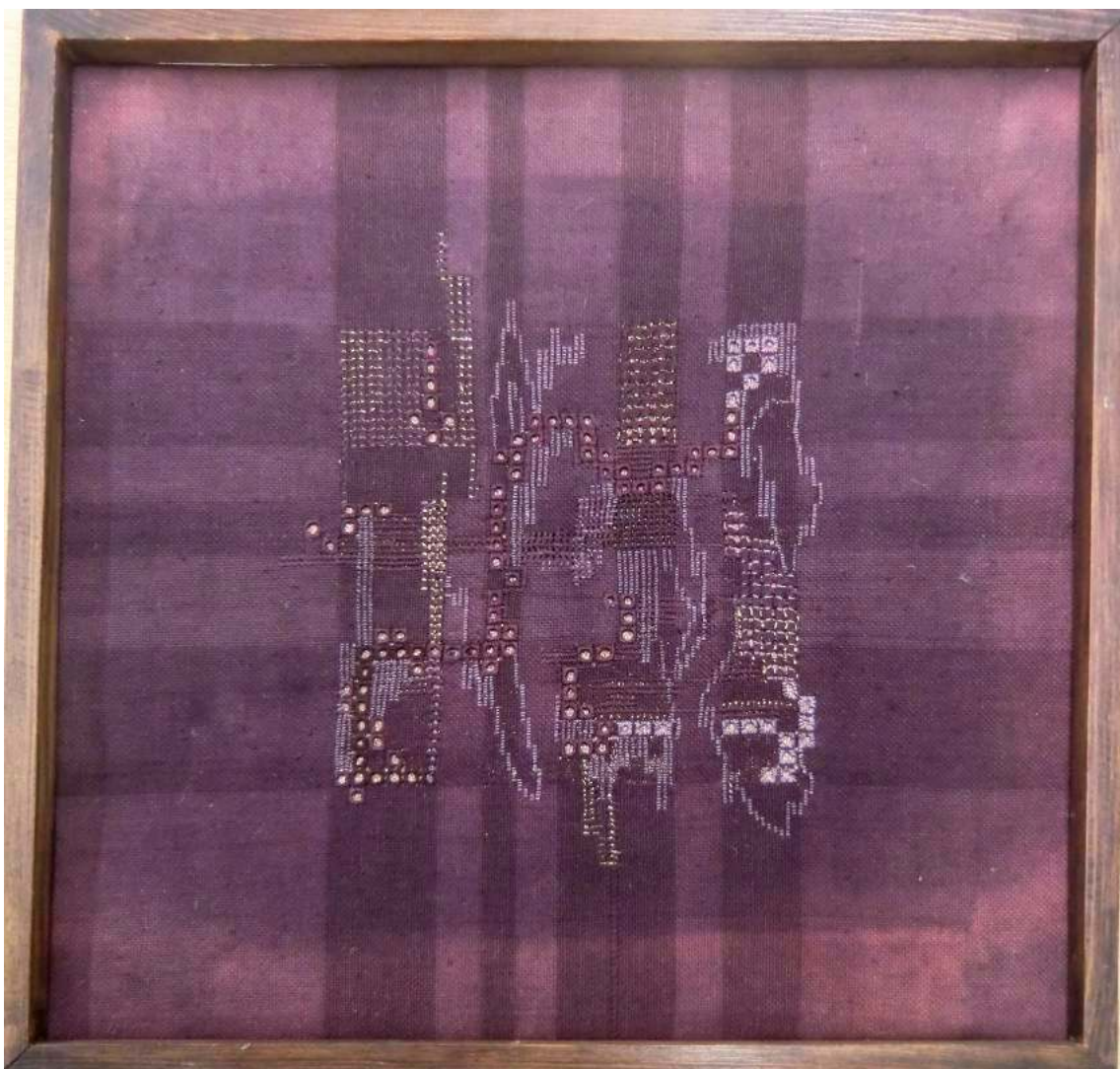


Abbildung 28:
„Das verlorene Schloss“, Maria Liebau – Fördergruppe Textilgestaltung Bezirksakademie Halle (Leitung Christine Leweke – VBK), 1983, Bildstickerei/Ajour, AdK, ZfK 7194.

⁴⁸⁰ Graupner BVS 6/1982, S. 225.



Abbildung 29:
„Studie“, Hildegard Ebel, 1987, Morsleber Stickerei, AdK, ZfK 7189.

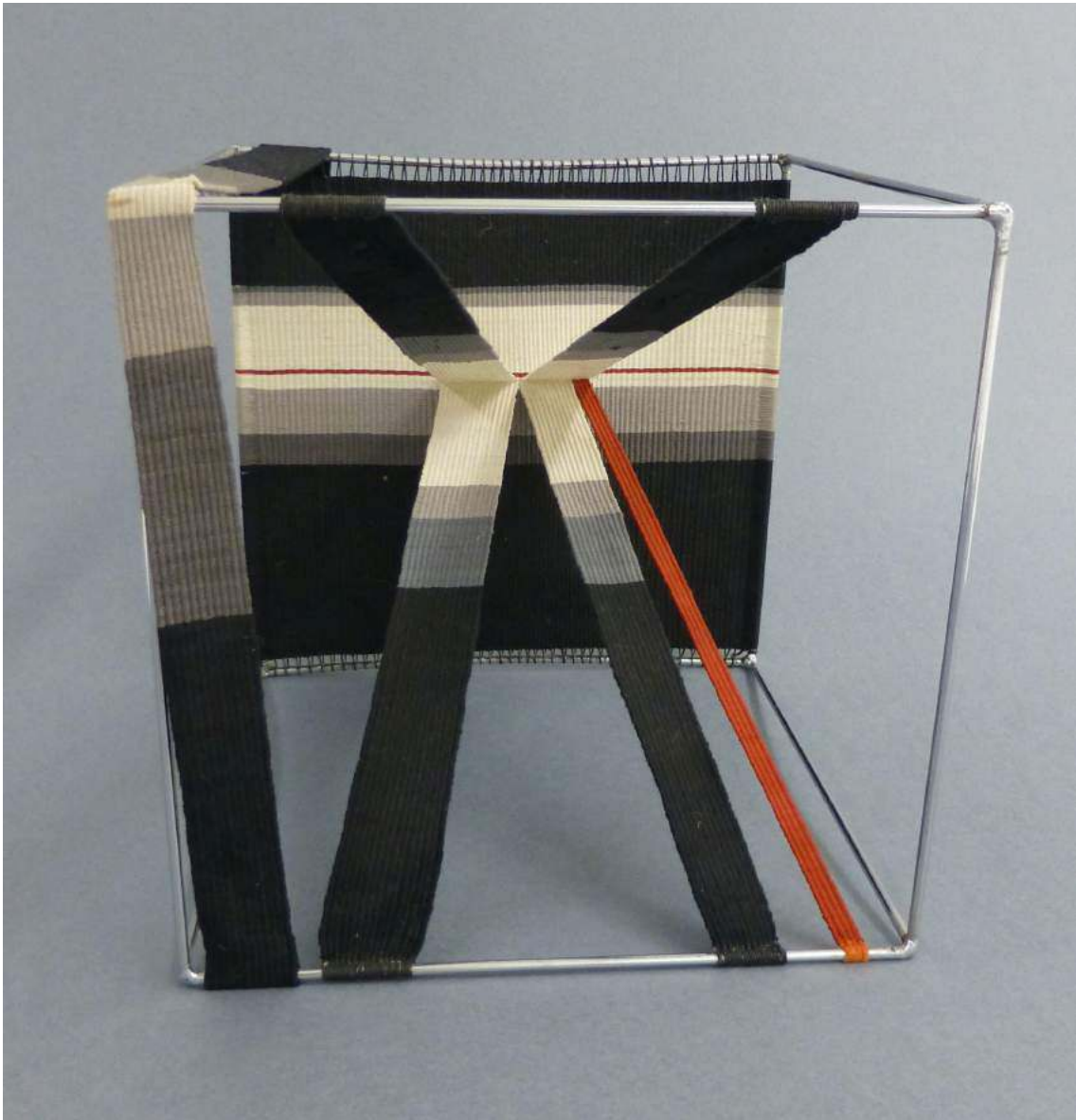
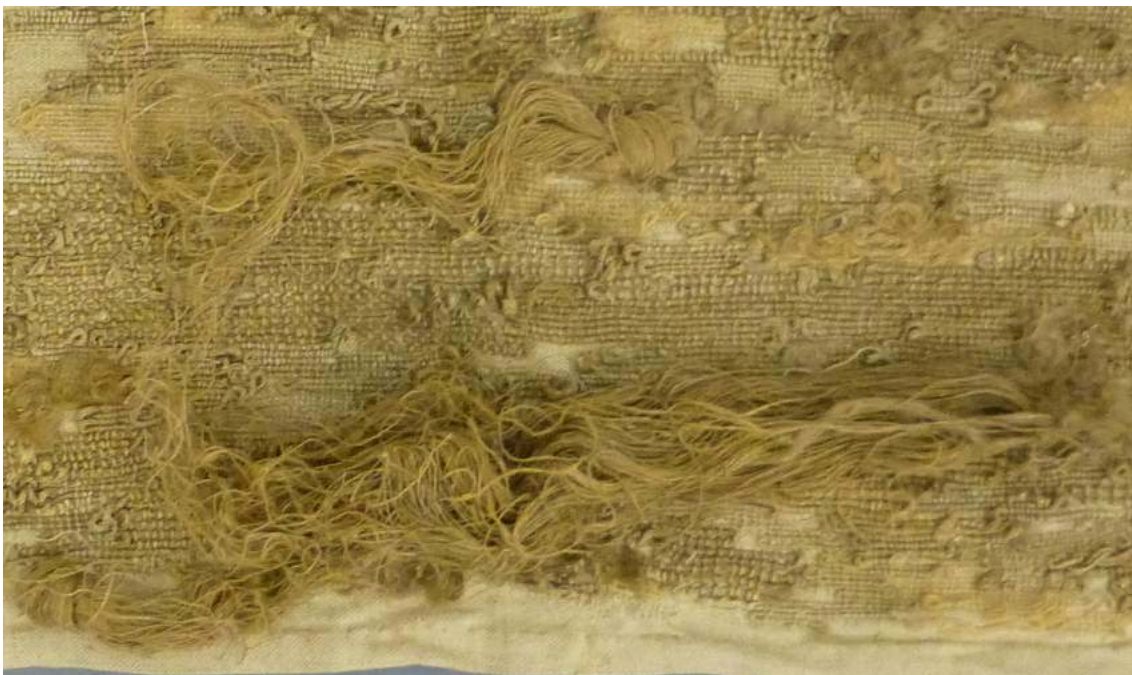
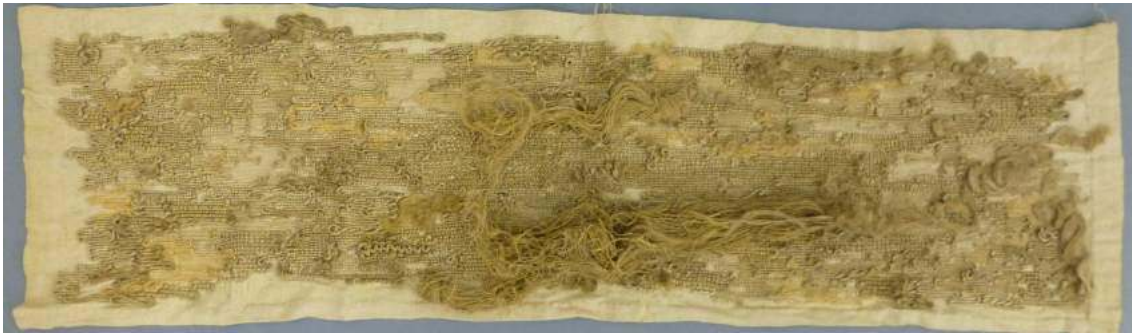


Abbildung 30:
„Fluchtpunkt“, Karin Volkmann, 1985, dreidimensionale Weberei, AdK, ZfK 5213.



Abbildung 31 & 32:
„Durchbruch I & II“ (Arbeitstitel), Christine Weise, 1980 & 81, Weberei
im Rahmen, AdK, ZfK 5202 & 5203.



*Abbildung 33:
Ohne Titel, Ingeborg Würtz, vermutl. 1980er Jahre, Web- & Knüpftechnik, AdK, ZfK 3406.*

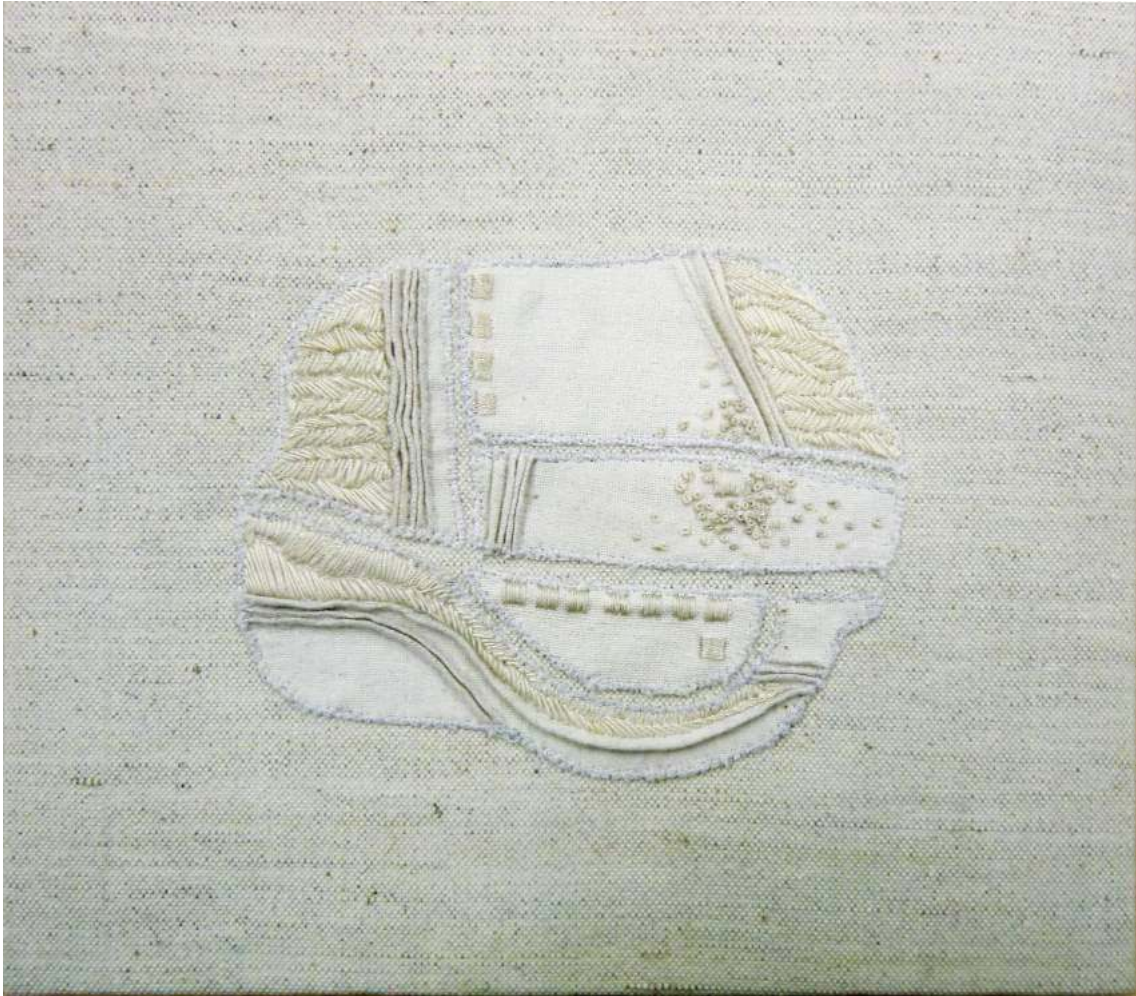


Abbildung 34:
„Weiße Landschaft“, Karin Schöpa, vermutl. 1980er Jahre, Applikation & Stickerei, AdK,
ZfK 4831.



Abbildung 35:
„Fenster“, Barbara Huth (Mädchenname Rothenburg) – Fördergruppe Textilgestaltung
Stadtkabinett für Kulturarbeit Potsdam (Leitung Anne Gottwald – VBK & Hans-Jürgen
Schwenzer – VBK), 1984, Maschinenapplikation, AdK ZfK 7182.



Abbildung 36:
„Ausblick“, Margret Gorny, 1980/81, Maschinenapplikation, AdK, ZfK 7199.



Abbildung 37:
„November“, Edith Soltmann – Zirkel für angewandte Kunst im Kulturhaus Ernst Thälmann Magdeburg (Leitung Johanna Richter), 1985, Stickbild, AdK, ZfK 7202.



Abbildung 38:
„Eisenbahnfenster“, Christel Winkelmann – Fördergruppe Textilgestaltung Haus der
Jungen Talente Berlin (Leitung Helga Graupner), 1985, Stickbild, AdK, ZfK 7203.

Entwicklung der Modegestaltung & Einfluss des Westens

Auch im Bereich der Modegestaltung ist eine zunehmende Professionalisierung und Experimentierfreude festzustellen. Bereits in den 1950er und 60er Jahren führten Textilzirkel ihre selbst gefertigten Stücke vor. Damals ging es vor allem darum, Anregungen für die eigene kreative Tätigkeit zu bieten und neue InteressentInnen für die Zirkel zu werben. Mit der Etablierung separater Modegruppen wurde zusätzlich zu diesen Zielsetzungen die Präsentation immer wichtiger: Es wurden ganze Kollektionen entworfen und die Mode wurde mit passender Begleitmusik und ausgefeilten Bewegungsabläufen effektiv in Szene gesetzt. Bei besonderen Veranstaltungen bekamen die Gruppen sogar Unterstützung durch eine professionelle Choreografin, die mit ihnen die Bühnen-Choreografie einstudierte.⁴⁸¹ Ähnlich wie die Show waren die entworfenen Kleidungsstücke oftmals so extravagant, dass sie selten und nur zu besonderen Gelegenheiten privat getragen wurden. Mit der steigenden Popularität der Modegruppen und der zunehmenden Professionalisierung waren nun einige Männer in den Gruppen vertreten und wurden explizit in der Presse erwähnt. In den meisten Fällen waren sie lediglich als „Dressmen“, männliche Models, aktiv. Einige wenige entwarfen und schneiderten ihre Kleidung jedoch selbst.

Für besondere Veranstaltungen wie den AFS erhielt die Modegruppe Dippoldiswalde beispielsweise professionelle Unterstützung durch die Textilgestalterin Sigrun Rinck. Zudem wurde der westliche Modeeinfluss immer präsenter. Einige ZeitzeugInnen berichten davon, wie sie Westkataloge und -zeitschriften erhielten, die als Inspirationsquelle dienten, und dass sie mitunter Materialien, Accessoires und Zubehör heimlich aus dem Westen bezogen. Beispielsweise schilderte Helga Krieger, wie sie eine Strickmaschine aus Westberlin herüberschmuggelte und die Modegruppe Dippoldiswalde erzählte, wie sie ihre Kollektion mit Schuhen aus dem Westen präsentierte. „(M)an hatte den westlichen Einfluss, der ist ja auch nicht an uns spurlos vorübergegangen“, erläutert eine andere Zeitzeugin.⁴⁸² Diese Entwicklungen reflektieren den kulturellen Umbruch in der Integrierten und der Distanzierten Generation, der durch eine zunehmende Präsenz westlicher Einflüsse geprägt war.

⁴⁸¹ Dies war beispielsweise bei der Modegruppe Dippoldiswalde in Vorbereitung einer Modenschau zum II. Folklorefestival in Schmalkalden 1983 der Fall. „Folklorefestival Schmalkalden“, Schreiben von Menzer und Wachholz an Dr. Morgenstern vom ZfK am 13.06.1983, Dokumentationsmaterial der Modegruppe Dippoldiswalde.

⁴⁸² Anonym

Aus Graupners Aufzeichnungen werden die Anregungen aus Westdeutschland sowie der professionellen Kunst in den 1980er Jahren ebenfalls deutlich. So spricht sie von einer zunehmenden Orientierung „an in- und ausländischer Berufskunst“, wobei diese zum Teil „breiten Bevölkerungskreisen noch nicht zugänglich oder wesensfremd“ sei. Publikationen zu Folklore und Kunsthandwerk würden hingegen nur „ergänzende Voraussetzungen für echte Kreativität“ sein. Daher würden viele auf „Anleitungsmaterial aus der BRD (deutschsprachig!)“ zurückgreifen, „die in Zirkeln, Arbeitsgemeinschaften usw. kursieren“ und „von vielen Volkskunstschaftenden der DDR immer als beispielgebend für eine Unterstützung eigenschöpferischer Aktivitäten angesehen“ werden.⁴⁸³ Hiervon berichtet auch Helga Krieger:

„HK: Wenn einer mal (flüstert) einen OTTO Katalog hatte, so einen Katalog so dick. Ach guck doch mal dieses Kleid, guck mal den Schnitt, wir hatten ja gar nicht einen Schnitt, wir hatten ja nur das Bild. Oder eine hatte mal von einem eine Burda mit dem Schnitt/ Ach. Herzblut.

SW: Also so West-Zeitschriften?

HK: Ja, bei uns gab es ja „Pramo“, praktische Mode, da waren auch schöne Schnitte drin, aber ich glaub wir wollten immer die anderen.“
(Krieger, Absatz 33 - 35)

Individualisierung & eigene Handschrift

Die zuvor geschilderte Entwicklung verdeutlicht eine zunehmende Orientierung an der professionellen Textilkunst und eine wachsende Annäherung an die bildende Kunst. Die erlernten Techniken wurden beibehalten, jedoch für Experimente und neue Ausdrucksformen genutzt. Durch die Schulung der Textiltechniken sowie des Farb-, Form- und Zeichenverständnisses entstand eine Sicherheit im Umgang mit dem textilen Material, die solche Experimente erst ermöglichten, worauf ebenfalls Christine Leweke verwies:

„Um bei solcher Art der Gestaltung zu befriedigenden Ergebnissen zu gelangen ist es notwendig, Grundkenntnisse in mehreren textilen Elementartechniken zu besitzen, verbunden mit Kenntnis der Materialeigenarten und guter gestalterischer Fähigkeiten.“⁴⁸⁴

Die steigende Experimentierfreude stand in engem Zusammenhang mit einem wachsenden künstlerischen Selbstbewusstsein der Leistungsspitze. Die erfahrenen TextildesignerInnen lösten sich zunehmend von Vorgaben und Vorlagen. Sie versuchten eine eigene, an der professionellen Textilkunst

⁴⁸³ Graupner, Helga: Exposé für ein Handbuch für den Leiter eines Zirkels des angewandten und dekorativen bildnerischen Volksschaffens im Bereich Textildesign, undatiert (zwischen 1981 und 1984). Ordner „geplante Publikation Graupner“, MEK, ohne Inv.Nr.

⁴⁸⁴ Leweke BVS 5/1982, S. 187.

orientierte Bildsprache zu entwickeln.⁴⁸⁵ Graupners Fazit zu den Webarbeiten auf der Ausstellung des bildnerischen Volksschaffens in Suhl 1978:

„Dabei diente nicht nur Gegenständliches der Vermittlung [der Bildinhalte], sondern oft wurde die Aussage primär durch die verschiedensten Formkomponenten erreicht. Es ist erstaunlich, wie selbstbewußt die textilkünstlerische Sprache eingesetzt wurde. Es gibt viele unterschiedliche Auffassungen und Handschriften.“⁴⁸⁶

Während in den 1960er Jahren noch von Ängsten hinsichtlich zeichnerischer Fertigkeiten berichtet wurde, ist in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nun eine zunehmende künstlerische Sicherheit festzustellen. Die TextilgestalterInnen des bildnerischen Volksschaffens waren laut Graupner „nicht mehr so ängstlich auf das Einhalten von Reglements bedacht“. Sie nutzten stattdessen „Aussageanliegen und Darstellungsmittel immer mehr als Impulsgeber für neuartige Kreationen“ und praktizierten eine viel spielerischere Herangehensweise.⁴⁸⁷ Derartig experimentelle Ansätze stießen seitens des Ausstellungspublikums mitunter auf Unverständnis, was laut Helga Graupner vor allem mit „Sehgewohnheiten, Unkenntnis des Trends und Pflege- und Nutzansprüchen“ der BetrachterInnen zusammenhing.⁴⁸⁸ Christine Leweke führte die steigende künstlerische Qualität und das damit verbundene erhöhte Selbstvertrauen in einem Artikel von 1982 auf die eigenschöpferische Auseinandersetzung in Lehrgängen und Werkstatt-Tagen zurück. Sie begründete die Parallelen zwischen Berufs- und Laienkunst mit diesen Weiterbildungsmöglichkeiten.⁴⁸⁹ Die zunehmende Entwicklung individueller Handschriften war gleichzeitig Ausdruck der allgemeinen Individualisierungstendenzen.

Ein weiterer Anhaltspunkt für die gestiegene künstlerische Selbstsicherheit war die Abspaltung der Textilgestaltung in eigenständige Ausstellungspräsentationen in den 1980er Jahren, womit sich die KünstlerInnen aus dem Schatten der Malerei und Grafik lösten.⁴⁹⁰ Ab 1981 präsentierte das Dresdner Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in Zusammenarbeit mit dem ZfK im Abstand von vier Jahren Regieausstellungen zu unterschiedlichen textilen Techniken. Die Ausstellungen hatten die Schwerpunkte: „Spitzen und andere transparente Textilien“ (27. Juni bis 4.

⁴⁸⁵ Vgl. Seidel im Interview mit Dreyer BVS 4/1986.

⁴⁸⁶ Graupner, Helga: „Weben.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 95-102.

⁴⁸⁷ Graupner BVS 2/1979, S. 47.

⁴⁸⁸ Graupner BVS 6/1982, S. 230.

⁴⁸⁹ Leweke BVS 5/1982, S. 176.

⁴⁹⁰ Darauf verwies Ute Mohrmann in einem Gespräch mit der Autorin am 30.01.2018.

Oktober 1981), „Weben“ (27. Juni bis 13. Oktober 1985) und „Sticken und Applizieren“ (16. Juni bis 22. Oktober 1989). Vor allem Einzelschaffende konnten durch innovative Lösungen und individuelle Handschriften überzeugen. So seien bei der Ausstellung „Spitzen und andere transparente Textilien“ auch „potentielle ‚Profis‘“ dabei gewesen.⁴⁹¹ Feldmann verwies hierbei auf Gert Loth sowie auf Jorinde Gustavs, die Zirkelleiterin war und später tatsächlich Mitglied im VBK wurde.

Der experimentelle Ansatz der Leistungsspitze und der Kontakt zu ausgebildeten KünstlerInnen führte zu einer besseren Stellung der Textilgestaltung, die zuvor argwöhnisch betrachtet wurde, wie Christine Leweke ebenfalls konstatierte:

„Zusammenfassend kann man feststellen daß die künstlerische Textilgestaltung durch die Experimentierfreudigkeit eine Aufwertung erfahren hat: ein Beweis dafür, daß der Begriff ‚Textilgestaltung‘ auch in der Zukunft nicht zu eng aufgefaßt werden darf. Der Erfolg müßte Ansporn sein, nun die textilen Experimente mit anspruchsvollerer Entwurfsgestaltung zu verbinden.“⁴⁹²

Dieser zunehmend experimentelle Ansatz in der künstlerischen Textilgestaltung wurde von vielen TextilgestalterInnen nach 1990 fortgesetzt und weiterentwickelt, vor allem unter dem Einfluss von Helga Graupner.

Individualisierung, Gemeinschaftsarbeiten & finanzielle Anreize

Der Versuch, Gemeinschaftsarbeiten als kollektivfördernde und öffentlichkeitswirksame Maßnahme in allen Zirkeln zu etablieren, konnte sich letztendlich nicht durchsetzen und wurde, wie sich bereits in den 1960er Jahren abzeichnete, nur begrenzt von den Gruppen aufgegriffen. Insbesondere in der Breitenarbeit ging es, wie zuvor erwähnt, vor allem um den persönlichen Spaß am Fertigen kleinerer Arbeiten für den Eigenbedarf. Der Generationenumbruch und die zunehmende Tendenz der Individualisierung führten zu einer weiteren Schwächung des in der vorherigen Generation noch stärker vertretenen Aufbau-Idealismus. Dies zeigt sich beispielsweise in der Schilderung der Zeitzeugin Helga Krieger aus der Integrierten Generation, welche darauf verweist, dass sie sich bei den Gemeinschaftsarbeiten im

⁴⁹¹ Feldmann BVS 6/1981, S. 207.

⁴⁹² Leweke, Christine: „Raumschmuck.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1975, S. 128-131. Hier S. 131.

Gegensatz zu den älteren Zirkelteilnehmerinnen nur im Rahmen des Nötigen einbrachte und eher kleine Arbeiten übernahm:

„SW: Haben Sie dann eigentlich auch an Gemeinschaftsarbeiten mitgearbeitet?

HK: Nicht viel. Ich war nicht so fleißig wie die Anderen. Also ich hab bei der sorbischen Hochzeit drei Bäume mitgemacht. Also ich hab denn/ Da waren die Kinder klein, als sie die gemacht haben. Den Potsdam Wandbehang, da hab ich zwei Sträucher gemacht oder so. Ich hab irgendwelche Arbeiten gemacht, die ich einzeln fertiggemacht hab und abgegeben hab und die wurden dann aufgenäht. Ich hab Sträucher und Bäume/ Ich hab mitgemacht, aber nicht den Hauptanteil. Nur Sträucher und Bäume (lacht).“ (Krieger, Absatz 64 – 65)

Sie erwähnt auch, dass sie bei Solidaritätsbasaren nur solche Dinge abgab, welche sie sowieso nicht brauchte.⁴⁹³ Es wäre von Externen nicht abschätzbar gewesen, wie viel Zeit für die Aufgabe investiert wurde. Sie habe sich beteiligt, „aber nur so viel, wie wir mussten, würde ich sagen“, erläutert sie.⁴⁹⁴ Ihre Aussage als Zirkeljüngste könnte zugleich auf die zuvor geschilderte, sinkende Leistungsbereitschaft ab der Integrierten Generation hindeuten. Die laienkünstlerische Tätigkeit wurde nun, noch mehr als zuvor, zu einer Freizeitbetätigung, bei der persönliche Interessen im Vordergrund standen. Dies führte scheinbar zu einer sinkenden Motivation für ein öffentliches Engagement aus rein ideellen Beweggründen, also ohne Gegenleistungen.

Auf den sinkenden Idealismus und die abnehmende Beteiligung an öffentlichen Veranstaltungen verweist ein Schreiben vom Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Potsdam vom 14. Dezember 1987, in welchem an die Laienschaffenden appelliert wird, sich mehr an Veranstaltungen zu beteiligen.⁴⁹⁵ Als Reaktion auf diese Entwicklung und das zunehmende Agieren im persönlichen Interesse wurden finanzielle Anreize, wie Honorarordnungen und Förderverträge, zur Motivation der Gruppen eingeführt. Die Honorarordnung bestimmte die Preise für Ankäufe von Laienarbeiten und für die Durchführung von Modenschauen. Voraussetzung hierfür war der Besitz einer entsprechenden Zulassung. Eine „Anordnung über die Anerkennung der künstlerischen Qualität und Einstufung der Volkskunstkollektive und Solisten“ vom 25. Mai 1971 legte fest, dass die Höhe der Fördergelder sowie

⁴⁹³ Krieger, Absatz 27.

⁴⁹⁴ Krieger, Absatz 65.

⁴⁹⁵ Schreiben vom Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Potsdam vom 14.12.1987, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,20.

das ZirkelleiterInnen-Entgelt in Abhängigkeit zur Einstufung der künstlerischen Qualität erfolgte. Kollektive der Grundstufe erhielten 1977 vier Mark der DDR, solche der Oberstufe bekamen 10 Mark.⁴⁹⁶ Während qualifizierte Laien mit maximal 10 Mark Stundensatz berechnet wurden, war der Stundensatz für BerufskünstlerInnen auf 18 Mark festgelegt. Von den Einnahmen musste zudem eine Honorarsteuer von zwanzig Prozent gezahlt werden.⁴⁹⁷ Die Einstufung in Gehaltsklassen diente einerseits als Ansporn für hohe künstlerische Leistungen und bot andererseits die Möglichkeit der staatlichen Kontrolle der KünstlerInnen, da eine Zulassung verweigert werden konnte. Die Möglichkeit des finanziellen Zuverdienstes wurde zu einer zunehmenden Motivation einiger Laienschaffender. Eine ähnliche Entwicklung zeichnete sich beispielsweise in den Arbeitsbrigaden ab, in denen Prämien, also finanzielle Anreize, zum Antrieb für kollektives Handeln in der Spätphase der DDR wurden.⁴⁹⁸

Vor allem die Fördergruppen, deren Mitglieder mehr aus ihrem Hobby machen wollten, strebten nach öffentlicher Anerkennung und wurden durch Förderverträge zur Fertigung repräsentativer Gemeinschaftsarbeiten motiviert. Diese wurden zur Ausgestaltung öffentlicher Räumlichkeiten wie Standesämter, Schulen, Kindergärten und (Jugend)klubs⁴⁹⁹ sowie Seniorenheimen oder anderer Freizeiteinrichtungen⁵⁰⁰ genutzt.⁵⁰¹ Aber auch Wohn- und Kaufhäuser,⁵⁰² Kasinos⁵⁰³ und Hotels⁵⁰⁴ wurden mit Hilfe von Auftragsarbeiten durch Laienschaffende ausgestaltet. Von offizieller Seite blieb der erzieherische Anspruch zentral, wie Knut Firchau Artikel von 1985 ver-

⁴⁹⁶ Molkenbur, Norbert: „Sozialistisches Kulturrecht (III).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1977, S. 194f. Die Begriffe Grund- und Oberstufe beziehen sich hierbei auf die Einstufung der künstlerischen Qualität und sind nicht mit der Ausbildung in der Spezialschule zu verwechseln.

⁴⁹⁷ Schreiben von Hohensee an Frau Richter vom 27.06.1974, Volkskunstschaffen Dokumentation MEK.

⁴⁹⁸ Vgl. Friedreich, Sönke: „Kollegialität – Geselligkeit – Repression. Kollektives Arbeiten im VEB Sachsenring Automobilwerke Zwickau.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. (Hg.): Volkskunde in Sachsen 28/2016, S. 29-47. Hier S. 44.

⁴⁹⁹ Der Gobelin „Rote Gitarre“ war eine Auftragsarbeit für den Rat des Stadtbezirks Berlin-Friedrichshain, Abteilung Kultur und für die Ausgestaltung eines Jugendclubs gedacht. Vgl. Froberg, Genia: „Rote Gitarre.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1981, S. 47-50. Vgl. Firchau, Knut: „Erfahrungen bei der Vergabe von Förderverträgen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1985, S. 13f.

⁵⁰⁰ Beispielsweise Anfertigung eines Wandbehangs zum Thema „Spiel“ für eine Kegelbahn. Vgl. Horn, Gisela: „Zur textilen Wandgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1985, S. 18.

⁵⁰¹ N.N.: „Hauptaufgaben des bildnerischen Volksschaffens in den Jahren 1971-1975.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1971, S. 167-171.

⁵⁰² Pietsch, Inge & Sill, Hedi: „Wandgestaltung im CENTRUM-Warenhaus Magdeburg.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1975, S. 59-62. Die Arbeiten befinden sich im Bestand der AdK unter der Signatur ZfK 1385.

⁵⁰³ Vgl. Krull, Edith: „Ein Wandbehang für die Weltfestspiele.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1973, S. 292-295.

⁵⁰⁴ Vgl. Reising BVS 6/1970.

deutlicht. Laut diesem trugen die durch Förderverträge gefertigten Gemeinschaftsarbeiten zur Stabilisierung sowie Qualitätssteigerung des Kollektivs bei und die Gruppen konnten „kulturpolitisch voll wirksam“ werden.⁵⁰⁵ Die wesentlichen Forderungen nach Kollektivität, Qualitätssteigerung und gesellschaftlicher Wirksamkeit blieben also bestehen. Durch die vermehrte Ausgestaltung öffentlicher Einrichtungen im Rahmen der Förderverträge und Auftragsvergabe sollte die gesellschaftliche Wirksamkeit erhöht und die Laienkunst noch präsenter in der Öffentlichkeit werden. Aufgrund des geringeren Stundensatzes für Laien konnten über die Auftragsvergabe deutlich mehr und günstigere Werke für die Gestaltung solcher Räume geschaffen werden, in welchen – schon allein aus finanziellen Gründen – vermutlich keine professionelle Kunst präsentiert worden wäre. Dies verdeutlicht die Konkurrenz zwischen Profis und qualifizierten Laien.

Mit der Entwicklung hin zu einer individuellen Bildsprache der LaienkünstlerInnen und den Individualisierungstendenzen in der Bildgestaltung wurde die Produktion von Gemeinschaftsarbeiten neu betrachtet und hinterfragt. Helga Graupner verwies auf die Diskrepanz zwischen zunehmend individueller Bildsprache in den Einzelwerken einerseits und dem notwendigen Eingliedern der Zirkelmitglieder im kollektiven Schaffensprozess, in dem persönliche Handschriften nicht zu vordergründig werden durften. Genau diese wurde aber nun im Einzelwerk besonders gefordert und geschult. Gleichzeitig kritisierte sie, dass in einigen Zirkeln die LeiterInnen ihre eigenen Vorstellungen zu stark einbringen und den Mitgliedern zu wenig Gestaltungsspielraum geben würden:

„Dieses Ein- und Unterordnen gemäß den kollektiven Gestaltungsabsichten ist besonders bei solchen Menschen schwierig, die bewußt dazu erzogen wurden, in starkem Maße eigenschöpferisch zu sein und dies in ihren Einzelarbeiten auch schon wiederholt beweisen konnten. Darin besteht eine der größten pädagogischen und methodischen Schwierigkeiten. Allerdings weiß ich leider auch, daß es sich manche Leiter sehr einfach machen und ihre persönlichen Vorstellungen so stark ins Spiel bringen, daß die Gruppe sich im wesentlichen nur in der handwerklichen Ausführung bewähren kann.“⁵⁰⁶

Auch Johannes Burkhardt hinterfragte bereits 1985 den kollektiven Schaffensprozess. Seine Aussage verdeutlicht den neuen Fokus auf das Individuum und dessen individuelle Bildsprache:

⁵⁰⁵ Firchau BVS 3/1985, S. 13f.

⁵⁰⁶ Graupner, Härtel et. al. BVS 4/1972, S. 111.

„(...)das bildnerische Volksschaffen entwickelt seitdem [Anm.: den 50er Jahren, Wassermann] einen feiner differenzierten Realismus, der subjektiven Haltungen mehr Raum gibt. Die Phantasie lebt sich stärker aus, und immer öfter gelingt es, welthaltiges Alltagsbewußtsein lapidar oder kompliziert, jedenfalls aber in persönlicher Prägung auszudrücken. Das Hauptproblem bei kollektiven Unternehmungen dürfte deshalb in der Frage bestehen, wie man diesen Reichtum erhalten, ja möglichst potenzieren kann, weil doch schöpferische Aktion im Grunde nur vom Individuum her möglich sind“⁵⁰⁷

Eine spielerische Möglichkeit für neue Formen von Gemeinschaftsarbeiten sah er daher im gemeinsamen Improvisieren. Eine weitere Option bestand in der Fertigung von Einzelwerken unter einer gemeinsamen Themenstellung. Beispielsweise sollte die Fördergruppe experimentelles Textilgestalten Karl-Marx-Stadt eine Gemeinschaftsarbeit für ein Objekt für altersgerechtes Wohnen erarbeiten. Die Gruppe schlug vor, jeweils ein Werk für jede der elf Etagen zu erstellen. Daraufhin fertigte jede Teilnehmerin eine individuelle Arbeit an. Dies ermöglichte es „zu einer Form der Gemeinschaftsarbeit zu finden, bei der die individuellen Möglichkeiten und Fähigkeiten jeder Teilnehmerin eingesetzt und zur Wirkung gebracht werden“ konnten.⁵⁰⁸ Beispielsweise entstanden die Wandgestaltung für das CENTRUM-Warenhaus der Förderklasse angewandte Kunst des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Magdeburg (AdK, ZfK 1385, Abb. 39), die Serie von Trachtenteppichen für das damalige MVK in Berlin oder die Arbeit „Im Frieden leben – Die vier Jahreszeiten“ (Kunstarchiv Beeskow 2421-2424) als mehrteilige Gemeinschaftsarbeiten, bei denen die Teile jeweils von einzelnen Mitgliedern gefertigt wurden. Mitunter bedingten materielle Voraussetzungen die Anfertigung der Arbeiten in Teilstücken. Beispielsweise musste der Behang „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst“ aufgrund eines fehlenden Hochwebstuhls anstatt als ganzes Stück in mehreren Bahnen gefertigt und dann zusammengenäht werden.⁵⁰⁹

Nicht nur für die Gestaltung von Gemeinschaftsarbeiten wurden Förderverträge vergeben. Auch die Modegruppen erhielten Förderverträge für die Vorführung ihrer Kollektionen. Die Modenschauen waren eine günstige Ergänzung des Freizeitangebots in der DDR und dienten insbesondere der

⁵⁰⁷ Burkhardt, Johannes: „Der Zirkel – schöpferische Gemeinschaft. Diskussionsbeitrag auf der IV. Volkskunstkonferenz der DDR von Johannes Burkhardt, Maler und Grafiker, Zirkelleiter.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 5-7.

⁵⁰⁸ Neumann, Eva: „Erfahrungen in der Auftragserteilung mit der Fördergruppe ‚Experimentelles Textilgestalten‘ Karl-Marx-Stadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1984, S. 15-17. Hier S. 15.

⁵⁰⁹ Härtel BVS 11/1972, S. 326.

Bereicherung „kultureller Höhepunkte des Betriebslebens“.⁵¹⁰ Neben der zuvor erwähnten Beteiligung von Modegruppen am Ferienprogramm des FDGB-Feriedienstes waren Frauentags- und Betriebsfeiern beliebte Anlässe, auf denen die Gruppen ihre Mode präsentierten.

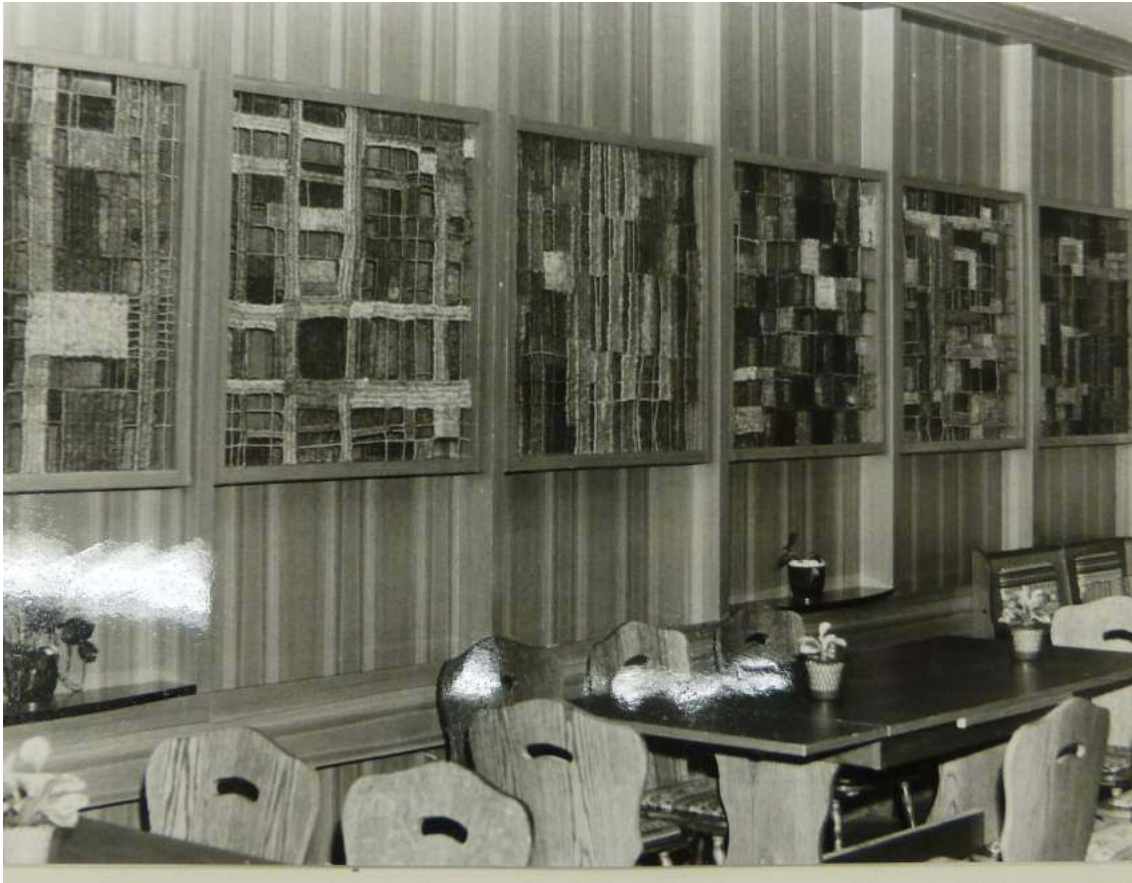


Abbildung 39: Wandgestaltung für das CENTRUM-Warenhaus der Förderklasse angewandte Kunst des Bezirkskabinetts für Kulturarbeit Magdeburg

Den finanziellen Anreiz, insbesondere bei Modenschauen, betonten auch einige InterviewpartnerInnen:

„Wir haben ganz zeitig festgestellt, dass wir mit Mode Geld verdienen können (...) und da haben die Betriebe zu ihren Frauentagsfeiern und weiß ich was uns immer angefordert und wir haben denn 400 Euro, 400 Mark dafür gekriegt. Alles in die Gemeinschaftskasse (...) Ich glaube 70 Modenschauen wurden gelaufen. Und immer Geld kassiert“ (Lademann, Absatz 431 & 438)

„und dann wurden die Gruppen eingestuft und bekamen dann ein gewisses Honorar, jetzt weiß ich nicht, was sie gekriegt hat als Chefin also für das Ganze. Als Kopf, also als Head das kann ich nicht sagen aber wir für einen Auftritt immer einen Fuffi also 50. Das war nicht wenig

⁵¹⁰ Rippl BVS 6/1973, S. 169.

Geld. Das war ein schöner Nebenverdienst auch, das war auch so ein Drittel mit was mich auch gereizt hat dran, klar. Es war ein guter Verdienst, man war immer unterwegs mit lustigen Leuten, das war ganz nett.“ (Adam, Absatz 21)

In den Gruppen wurden die Fördergelder jedoch selten zur individuellen Bereicherung der einzelnen Mitglieder genutzt, sondern finanzierten weitere Gruppenaktivitäten, wie gemeinsame Studienreisen oder den Ankauf von Materialien. Hier wird der Bildungs- und Kollektivgedanke in den Textilzirkeln erneut deutlich. Denn die Reisen dienten einerseits als Belohnung und boten eine Möglichkeit, aus dem Alltag auszubrechen. Gleichzeitig fungierten sie als Bildungsmaßnahme, sollten die Kollektividentität stärken und für kommende Arbeiten motivieren. Beispielsweise fuhr der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam unter Leitung von Ingeborg Bohne-Fiegert 1979 nach der Goldmedaille auf den AFS zu einer gemeinsamen Reise nach Varna (Bulgarien), teilweise finanziert durch die Zirkeleinnahmen. Dort besuchten sie einen Stickkursus, um sich zu erholen und zugleich neuen kreativen Input zu bekommen. Frau Wachholz schildert, wie die Honorare in die Materialien und Accessoires für ihre Modenschauen reinvestiert wurden: „Die haben dann auch was bezahlt für die Auftritte. Und von dem Geld hat man dann wieder den Stoff und die Schuhe gekauft. Man hat nicht alles zurückbekommen aber man hat für den Materialeinsatz ein Zubrot gekriegt, sag ich mal so.“⁵¹¹

Das steigende Selbstvertrauen der Laienschaffenden in Zusammenhang mit den eingeführten Honoraren wird unter anderem in finanziellen Forderungen deutlich, die sich vereinzelt im Quellenmaterial finden. So forderte der Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1986 für einen „Jagdteppich“ 20.000 Mark vom Rat des Bezirks Potsdam (Rechnung vom 30.03.1986). Es handelte sich dabei um einen Wandbehang mit Jagdmotiven zur 1000-Jahr-Feier Potsdams, der als letzte Kollektivarbeit der Gruppe geplant war.⁵¹² Ihre Forderung schilderte Ingeborg Bohne-Fiegert in einer ausführlichen Kostenkalkulation, nach der sie die Arbeitsstunden und den entsprechenden Stundensatz akribisch auflistete. Einen nicht abgerechneten Mehrbetrag von 2.200 Mark bezeichnete sie „als Geschenk an den Rat des Bezirkes für die uns seit Jahren zuteil gewordene Unterstützung“.⁵¹³ Eine

⁵¹¹ Wachholz, Absatz 92.

⁵¹² Mit steigendem Alter der Zirkelmitglieder und dem Rentenalter der Zirkelleiterin Bohne-Fiegert verringerten die Beteiligten ihre Zirkelaktivitäten.

⁵¹³ Kostenkalkulation für den Jagdteppich, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,20.

derartige Abrechnung nach Stunden ist zuvor nicht in den Unterlagen der Gruppe zu finden. Hier zeigt sich ein deutlicher Wandel im Umgang mit den Gemeinschaftsarbeiten und den Erwartungen an die Gruppen. Während diese in den 1960er Jahren noch als Teil der gesellschaftlichen Wirksamkeit und als Gegenleistung für die staatliche Förderung verstanden wurden, scheint sich das Blatt gewendet zu haben: Nun waren es die Laienschaffenden, welche, ermutigt durch die öffentliche Anerkennung, die eingeführten Honorarordnungen und das gestiegene Leistungsniveau, Forderungen stellten. Die enorm hohe Rechnung von Bohne-Fiegert ist gleichzeitig in Zusammenhang mit der niedrigen Rente der Zirkelleiterin zu bringen, über welche sie sich in einem vorherigen Schreiben in der Zirkeldokumentation noch beschwerte.⁵¹⁴ Wie sich Bezirk und Zirkel einigten und ob ein Verkauf tatsächlich stattfand, ist nicht aus den Unterlagen nachvollziehbar.⁵¹⁵

Eine ähnlich hohe Verkaufssumme von 5.000 Mark schlug eine Laienschaffende aus Jena dem MVK vor, welche dem Museum auf eigene Initiative einen Gobelin zum Kauf anbot. Der Briefwechsel veranschaulicht, wie zeitaufwändig die Herstellung eines Bildteppichs war. Denn die Künstlerin schilderte, dass sie für einen Zentimeter Webarbeit etwa 6 Stunden benötigen würde. Nach einem Stundenlohn für Laienschaffende von 10 Mark würde sich so ein Preis von 6.600 Mark für die reine Webarbeit ergeben. Hinzu kämen die Entwurfsarbeit und die Materialkosten:

„Nach heutigen Preisen für Kunstgewerbe, Porzellan, Kristall usw. ist 10.000,- M für den Teppich ‚Unterm Regenschirm...‘ kaum angemessen, keinesfalls zu hoch. Daß ich diese Summe von Ihrem Museum nicht bekommen kann, vermute ich. Ich denke an die Hälfte, etwa 5.000,- M.“⁵¹⁶

Die Ausführungen verweisen auf das Selbstverständnis der Künstlerin, welche ihre Arbeit als Kunstgewerbe deklarierte. Das hier geschilderte, eigeninitiierte Verkaufsangebot verdeutlicht die Intention, mit den geschaffenen Arbeiten Geld zu verdienen. Dabei konnten die Einnahmen keineswegs die tatsächlichen Arbeitsstunden aufwiegen. Das lässt darauf schließen, dass die interessen geleitete Textiltätigkeit als Hobby im Fokus stand und der finanzielle Aspekt nur einen möglichen, zusätzlichen Mehrwert

⁵¹⁴ Schreiben von Ingeborg Bohne-Fiegert an Horst Prietz vom 25.02.1985, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,20.

⁵¹⁵ Lademann erwähnte im Interview einen Verkauf an den FDGB für 4.000 Mark. Lademann, Absatz 305.

⁵¹⁶ Schreiben zwischen Schödl und König im Zeitraum Dezember 1983 bis Mai 1984, SMB-ZA / VA 12508.

darstellte. Das Museum lehnte den Ankauf aufgrund des begrenzten Erwerbungssetats jedoch ab. Dies deutet darauf, dass Laienschaffende wahrscheinlich nur vereinzelt ihre Arbeiten für derartige Preise verkaufen konnten und die Übernahme für solch eine hohe Summe eher ein Sonderfall war. Generell war ein Verkauf der Arbeiten in der Regel nur an öffentliche Einrichtungen möglich.

Als weiteres Zugeständnis auf das Bedürfnis nach Zuverdienst einerseits und nach individuellen Textilien andererseits wurde in den 1980er Jahren der Verkauf auf Volkskunstmärkten und in Boutiquen staatlicherseits erlaubt. Bereits seit 1972 hatten die DDR-BürgerInnen die Möglichkeit, sich durch volkskünstlerische Erzeugnisse bis zu 3.000 Mark im Jahr dazuzuverdienen.⁵¹⁷ In Potsdam wurde seit 1980 ein Volkskunstmarkt veranstaltet und der Verkauf durch eine Anordnung „über die Förderung des bildnerischen Volksschaffens durch die Vergabe gesellschaftlicher Aufträge zur Schaffung von Werken, ihren Erwerb und ihre Nutzung“ (vom 24.01.1980) möglich. Der vormals unerwünschte, weil an kommerziellen Interessen orientierte, Verkauf wurde nun als Fördermaßnahme deklariert und in diesem Rahmen legitimiert. Mit den Einnahmen wurde allerdings eine obligatorische „Solidaritätsspende“ erwartet.⁵¹⁸

Die Freude über die Möglichkeit, das eingeworbene Geld nun einmal „für sich“ zu behalten und die Besonderheit dessen zeigt sich gleichfalls in der Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, in der es heißt: „Gestrick führen wir vor, ich denke 2-3 Teilnehmer von uns, und Schmuck verkaufen wir. Das können wir diesmal für uns verkaufen!“⁵¹⁹ Die Menschen sollten nun nicht mehr nur zur eigenschöpferischen Arbeit angeregt werden, sondern hatten zudem die Möglichkeit, die künstlerischen Arbeiten zu kaufen. Auch hierin zeigt sich ein Zugeständnis an die tatsächlichen Bedürfnisse der BürgerInnen, da die Nachfrage nach individuellen Textilien in der Mangelwirtschaft groß war. So fanden die verkauften Textilien des Potsdamer Zirkels scheinbar reißenden Absatz, denn in einem weiteren Schreiben schildert Bohne-Fiegert, dass man ihnen sogar noch die

⁵¹⁷ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 343.

⁵¹⁸ Angermüller, Marianne: „Volkskunstmarkt in Potsdam.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1984, S. 34f.

⁵¹⁹ Schreiben von Bohne-Fiegert an Zirkelteilnehmerinnen mit Plänen für kommende Monate vom 06.03.1987, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,20.

Pullover vom Leib abkaufen wollte.⁵²⁰ Im Juli 1987 eröffnete in Potsdam zudem eine Boutique für Mode und Geschenke, in der Privatpersonen ihre Arbeiten nach dem Preiskarteiblatt⁵²¹ anboten.⁵²² Das Ziel, die Menschen zur eigenschöpferischen Arbeit zu motivieren, blieb dennoch bestehen. Dementsprechend fanden auf den Volkskunstmärkten beispielsweise stets Technikdemonstrationen statt.

Die Integrierte & Distanzierte Generation in der Textilgestaltung

Die Beteiligten der Integrierten Generation kamen ab den 1970er Jahren zum textilen Laienschaffen, also zu einer Zeit, als zunehmende Umstrukturierungen und Lockerungen zu verzeichnen waren. Diese Generation war weniger idealistisch geprägt und agierte pragmatischer. Sie fokussierte bereits viel stärker auf individuelle Interessen, die sie innerhalb des vorgegebenen Systems umzusetzen versuchte und konnte von den nun bereits fest etablierten Strukturen, wie der Spezialschul Ausbildung, profitieren. Die Ausbildung in der Spezialschule diente ihnen oft als nebenberufliche Weiterbildungsmaßnahme und sie nutzten die Zirkelleitung unter anderem als Möglichkeit des finanziellen Zuverdienstes neben dem eigentlichen Beruf. Die Befragten dieser Generation wurden aus eigener Initiative im textilen Laienschaffen aktiv (Karin Volkmann und Helga Krieger) oder verfolgten einen Weiterbildungswunsch, kamen jedoch über Kontakte bzw. auf Anfrage hierzu (Petra Helbig). Die Befragte Heidemarie Paul stellt einen Sonderfall dar, da sie als studierte Kraft nicht als „Laie“, sondern als „Profi“ in der Spezialschul Ausbildung tätig war und direkt als professionelle Ausbilderin in der Spezialschule und Leiterin einer Fördergruppe angeworben wurde. Aber auch sie war nebenberuflich, neben ihrer Tätigkeit an der Universität, im künstlerischen Volksschaffen tätig.

Während zu Beginn der Textilzirkel in den 1950er Jahren im Rahmen der Aufbauarbeit noch gezielt Laien für die hauptberufliche Zirkel- und Kulturarbeit gewonnen wurden, stellte eine Abwanderung der Laienschaffenden in textilkünstlerische Berufe nun für den Staat eine Gefahr dar. Denn

⁵²⁰ Schreiben von Bohne-Fiegert an Zirkelteilnehmerinnen vom 13.04.1987, Ebd.

⁵²¹ Das Preiskarteiblatt war ein staatliches Dokument, anhand dessen der Endverbraucherpreis für Produkte entsprechend einer Preisordnung festgelegt wurde. Wolf, Birgit: „Preiskarteiblatt.“ In: Ebd.: Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch. Berlin/New York 2000, S. 180.

⁵²² N.N.: „Boutique für Mode und Geschenke.“ In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 29.07.1987. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,20.

schließlich sollte ihre künstlerische Tätigkeit eine sinnvolle Freizeitbeschäftigung bleiben. Eine Abkehr vom eigentlichen Beruf sollte daher vermieden werden. Vor allem bei der Leistungsspitze entwickelte sich der Wunsch nach Professionalisierung im Sinne von Weiterbildung, beruflicher Neuorientierung oder finanziellem Zuverdienst – auch wenn dies nicht das ursprüngliche Ziel der staatlichen Förderung war. Insbesondere im Bereich Textildesign sei die „Gefahr der Professionalisierung“ groß gewesen, wie Ute Mohrmann in ihrer Arbeit erläuterte. Besonders hier gaben Frauen ihre hauptberufliche Tätigkeit auf und gingen dem Beruf der Zirkelleiterin nach, so Mohrmann.⁵²³ Diese Tendenz reflektiert das Bestreben der AkteurInnen, einen den persönlichen Interessen entsprechenden Beruf auszuüben bzw. das Hobby zum Beruf zu machen.

Nach Lindenberger war die Ausgestaltung der eigenen Lebensverhältnisse eine Möglichkeit, um Defizite der aufgezwungenen „Gesellschaftsteuerung“ zu kompensieren und diese zu „durchkreuzen“. Er erläutert dies am Beispiel der von der SED geförderten und geforderten Weiterbildungsmöglichkeiten. Diese hätten viele Menschen dazu genutzt, um

„sich über das ihnen zugewiesene Bildungsniveau hinaus weiterzuqualifizieren. Sie taten dies im eigenen Interesse und aus eigenem Bedürfnis, vielleicht auch aus Begeisterung für den Sozialismus. In dessen allwissender Planung war für sie ja zunächst nur eine Lehre vorgesehen gewesen, nicht das im Abendunterricht erworbene Abitur, das seinerseits Ambitionen auf ein Hochschulstudium nach sich zog und die Kaderplanung des eigenen Betriebs durcheinanderbringen konnte.“⁵²⁴

Dies verdeutlicht den Eigensinn der DDR-Bevölkerung, welche das politisch verordnete Bildungssystem für die ganz eigenen, persönlichen Interessen nutzte. Diese standen mitunter den staatlichen Interessen entgegen. Die Feststellung ist gut auf die Qualifizierung in der Spezialschule übertragbar. So war es ein Problem, dass nicht alle SpezialschulabsolventInnen nach ihrem Abschluss tatsächlich eigene Zirkel übernahmen. Denn die Spezialschule war ja eigentlich für die Qualifizierung der ZirkelleiterInnen gedacht. Für viele SpezialschülerInnen stand jedoch die individuelle Weiterbildung und Verbesserung auf ihrem Interessengebiet im Vordergrund. Beispielsweise verwies Morgenstern darauf, dass viele Laienschaffende „in den ver-

⁵²³ Mohrmann 1983, Engagierte Freizeitkunst, S. 157.

⁵²⁴ Lindenberger 1999, Diktatur der Grenzen, S. 25.

schiedensten Institutionen ausgebildet“ wurden, ohne dass sie einen Zirkel übernahmen.⁵²⁵

Um dem entgegenzuwirken, bestand die Bezirkskulturakademie Leipzig beispielsweise darauf, dass mit der Delegierung an die Spezialschule bereits der spätere Einsatz der AbsolventInnen festgelegt werden sollte, wie die Leiterin des Fachbereichs künstlerisches Volksschaffen 1986 schilderte.⁵²⁶ Damit sollte gewährleistet werden, dass die Ausbildung nicht nur aus privatem Interesse absolviert, sondern vor allem zur konkreten Anleitung von Zirkeln genutzt wurde. Durch die betriebliche Förderung der Spezialschul-ausbildung war eine gewisse moralische Verpflichtung zur späteren Zirkel-leitung gegeben. Der Betrieb finanzierte die Ausbildung und gewährte Freistellungen für Fortbildungen, im Gegenzug hierfür wurde die spätere Übernahme eines Betriebszirkels erwartet, wie eine Zeitzeugin berichtet:

„Also die Freistellung hatte ich vom Betrieb. Aber nachher mit der Maßgabe denn ooch n Zirkel zu leiten. Also nicht für mein privates Vergnügen.“ (Anonym)

Zudem sollte sichergestellt werden, dass der delegierende Betrieb sich Gedanken über den späteren Einsatz machte. Denn auch seitens der Betriebe entsprach die Akzeptanz der Zirkel nicht immer den staatlichen Wünschen. So verweist ein Artikel von 1973 auf die „betriebliche Isoliertheit“ von Zirkeln.⁵²⁷ Es gab Betriebszirkel wie den Mal- und Zeichenzirkel beim Kombinat Transportmaschinen-Außenhandel, in dem von circa fünfzehn TeilnehmerInnen nur ein/e einzige/r BetriebsmitarbeiterIn teilnahm.⁵²⁸ Die Gruppen konnten oft relativ eigenständig unter finanzieller Unterstützung durch den Betrieb agieren, ohne dass dieser sich wirklich dafür interessierte, was der Zirkel tat. Diese Isoliertheit der Zirkeltätigkeit eröffnete größere Freiräume in der künstlerischen Arbeit. Daher sollten die Gruppen stärker in die Kulturarbeit der Betriebe einbezogen werden, zum Beispiel durch die Fertigung kleiner Souvenirs als Gastgeschenke.

Mit der Festlegung des späteren Einsatzes wollte man von offizieller Seite aber auch „überzogenen kommerziellen Bestrebungen der Absolventen, das heißt dem Absatz über berechnete Zulassungen hinaus, vorbeugen“, hieß

⁵²⁵ Finger, Morgenstern, Hallaschk & Szajny BVS 3/1988.

⁵²⁶ Vgl. Schäfer im Interview mit Moosdorf BVS 3/1986.

⁵²⁷ Rippl BVS 6/1973, S. 171.

⁵²⁸ Scharnhorst 1996, Trojanische Pferde, S. 627.

es.⁵²⁹ Die Formulierung verweist erneut auf mögliche Intentionen der AkteurInnen, sich in diesem Bereich selbstständig zu machen oder zumindest durch den Verkauf von Arbeiten etwas dazuzuverdienen. Trotz der erwähnten Maßgabe konnte nicht gewährleistet werden, dass tatsächlich alle AbsolventInnen einen Zirkel übernahmen. Darauf verweist ein Beitrag von 1988:

„In weitaus mehr Fällen jedoch wurde vom potenziellen Zirkelleiter die Form der Ausbildung alleinig zum Zweck der persönlichen Vervollkommnung im eigenen künstlerischen Schaffen benutzt. Die Vorstellung, mit dem Abschlußzeugnis der Spezialschule eine künstlerische Berufslaufbahn einschlagen zu können, ist irrig und muß durch alle Verantwortlichen noch stärker korrigiert werden.“⁵³⁰

Viele Frauen⁵³¹ nutzten die Spezialschule gezielt als Alternative zum textil/künstlerischen Studium sowie als mögliches Sprungbrett in die professionelle textilkünstlerische Tätigkeit. Hierauf verwies auch Petra Helbig im Interview:

„Manche haben dann auch geliebäugelt, also ich sag mal so ihre eigenen Kenntnisse zu vertiefen und dann vielleicht einen Beruf daraus zu machen oder wir hatten ja auch eine dabei die war eigentlich Handweberin, wollte dann auch in die Richtung und so. Also manche haben dann auch erstmal so ihr gefunden in der Zeit.“ (Helbig, Absatz 94)

Helga Krieger berichtete wiederum von einer alleinerziehenden Zirkelteilnehmerin, die in einer Druckerei arbeitete und an den Wochenenden ihre selbst gefertigten Arbeiten auf Kunstmärkten verkaufte. In den 1980er Jahren habe sie sich dann selbstständig gemacht. Die damals freiberuflich tätigen Frauen, auch die ZirkelleiterInnen, hatten nach der Wiedervereinigung allerdings oft Probleme mit niedrigen Rentenzahlungen.⁵³²

Wie Anke Scharnhorst am Beispiel der Mal- und Grafikzirkel schildert, seien die Förderklassen auch dazu gedacht gewesen „den etwa 30% der Zirkelteilnehmer, die sich in ‚Endlosschleife‘ immer wieder an der Kunsthochschule bewarben, eine weitere Qualitätssteigerung zu ermöglichen“.⁵³³ Die Qualifizierungsbestrebungen der Leistungsspitze führten zu einer zunehmenden

⁵²⁹ Schäfer im Interview mit Moosdorf. BVS 3/1986, S. 21.

⁵³⁰ Tätzl, Iris: „Schaffen im Spannungsfeld von Breite und Spitze. Formen, Ergebnisse und Probleme der Weiterbildung von Zirkelleitern durch das Bezirkskabinett für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1988, S. 23-28.

⁵³¹ Und ggf. Männer. Der Verfasserin sind keine Beispiele von Männern, welche die Spezialschule für Textildesign besuchten bekannt. Dass es diese in Einzelfällen gab kann jedoch nicht ausgeschlossen werden.

⁵³² Krieger, Absatz 87.

⁵³³ Scharnhorst 1996, Trojanische Pferde, S. 627.

Professionalisierung und einer gewissen Konkurrenz zwischen Laien- und BerufskünstlerInnen. Denn die Arbeiten der Laienschaffenden, speziell der Leistungsspitze, reichten mitunter „an das Qualitätsniveau der Berufskünstler“ heran, wie die damalige Herausgeberin der Zeitschrift *Textilforum* und Mitbegründerin des European Textile Network Beatrijs Sterk 1987 feststellte.⁵³⁴ Es kam vor, dass „gesellschaftliche Institutionen lieber künstlerische Produkte von Zirkeln des bildnerischen Volksschaffens erwerben als von Berufskünstlern“, da diese enger mit den AuftraggeberInnen zusammenarbeiteten und zudem die Werke günstiger waren.⁵³⁵

Dass ein beruflicher Umstieg in Zusammenhang mit der Ausbildung in der Spezialschule dennoch stattfand, verdeutlichen einige Beispiele exemplarisch: Der Fall der Einzelschaffenden Karin Volkmann verweist auf die Möglichkeit der Spezialschule als Weiterbildungsmaßnahme und berufliches Sprungbrett. Ihr ursprünglicher Wunsch war es, an der Burg Giebichenstein zu studieren, was sie sich aufgrund familiärer Verpflichtungen nicht zutraute. Die Ausbildung in der Spezialschule war für sie eine Alternative zum Hochschulstudium. Nach ihrem Abschluss in der Spezialschule konnte sie sich beruflich neu orientieren und fand über Kontakte den Einstieg in eine Galerietätigkeit. Die Anstellung an der Galerie gab ihr eine Plattform, über welche sie ihre Arbeiten präsentieren und verkaufen konnte, selbst ohne Mitgliedschaft im VBK. Sie repräsentiert die Einzelschaffenden, die dennoch ins bildnerische Volksschaffen integriert waren und von den strukturellen Lockerungen profitieren konnten.

Ein weiteres Beispiel ist Monika Leschik (*1941), die schon im Alter von 18 Jahren einen Textilzirkel besuchte. Sie absolvierte eine Ausbildung zur Maschinenbau-Konstrukteurin und war danach als Hortleiterin, Lehrerin und Erzieherin tätig. Diesen Beruf musste sie nach offiziellen Angaben aufgeben, „weil die Stimme den Anforderungen nicht gewachsen war“.⁵³⁶ Von 1979 bis 1983 besuchte sie die Spezialschule für Textilgestaltung und arbeitete ab 1987 freiberuflich als Textilgestalterin, verkaufte unter anderem selbst gefertigte Accessoires wie Gürtel, Anstecker, Broschen, Schleifen, Krawatten und Taschen nach dem Preiskarteiblatt an eine Boutique in Potsdam. Auch Rosemarie Hoffmann (*1947), ausgebildete Maschinenbau-

⁵³⁴ Sterk, *Deutsches Textilforum* 2/1987.

⁵³⁵ Ebd., S. 26.

⁵³⁶ N.N.: „Frau mit Modebewußtsein und geschickten Händen“ (Artikel BNN), Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,20.

Konstrukteurin, absolvierte die Spezialschule und war bereits ab 1975 als freischaffende Textil- und Schmuckgestalterin tätig.⁵³⁷ Sabine Albrecht (*1944), absolvierte nach ihrem Lehrmeisterstudium als Holzbauzeichnerin von 1970 bis 1973 die Spezialschule und arbeitete ab 1970 freiberuflich in der künstlerischen Textilgestaltung, unter anderem als Zirkelleiterin in Berlin-Schmöckwitz und am Berliner Haus für Kulturarbeit.⁵³⁸

Interessanterweise zeigt sich bei den angeführten Beispielen gehäuft ein Umstieg von eher technisch orientierten bzw. entfernt kreativen Berufsfeldern (Maschinenbau-Konstrukteur, Holzbauzeichnerin, Gebrauchswerberin⁵³⁹). Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass der erlernte Beruf nicht den eigentlichen Neigungen entsprach bzw. ihnen nicht kreativ genug war und über die Spezialschule ein Berufsumstieg, in einen den eigenen Interessen entsprechenden Beruf, angestrebt wurde. Ähnliches reflektiert die oben angeführte Zeitzeugin Helga Krieger, welche über einen Berufsumstieg nachdachte, diesen jedoch auf Abraten der Familie nicht umsetzte und stattdessen einen Ausgleich im Textilzirkel fand. Zudem waren es laut Kyrieleis überdurchschnittlich viele LehrerInnen, insbesondere Kunsterzieherinnen, welche als Alternative zum Schuldienst „eine Beschäftigung im Bereich der Kulturarbeit“ anstrebten und dem Lehrberuf vorzogen.⁵⁴⁰ Anhand eines Gesprächs mit der Zuständigen der Sektion Kunsterziehung schildert sie, dass viele Studierende des Fachs Zeichnen⁵⁴¹ künstlerische Ambitionen hatten, welche durch die schulpraktische Ausrichtung nicht umgesetzt werden konnten:

„Den Übergang zur Schule empfinden nicht wenige als große Einschränkung ihrer Selbstentfaltung und als Bewährungsprobe, denen manche nicht gewachsen seien. Einige von diesen wechseln früher oder später zur Kulturarbeit über oder anderswohin.“⁵⁴²

Erneut zeigt sich hier eigensinniges Verhalten, indem die Beteiligten nach Freiräumen und Schlupflöchern suchten, um diese zur Entfaltung der per-

⁵³⁷ N.N.: „Rosemarie Hoffmann.“ In: Internetseite Halberstadt.de, https://www.halberstadt.de/de/rosemarie_hoffmann-104140002718/rosemarie-hoffmann.html (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁵³⁸ Kulturverein Zeuthen: „Sabine Albrecht.“ In: Internetseite Kulturverein Zeuthen, <http://www.kulturverein-zeuthen.de/Kulturverein/Leute/Seiten/Albrecht.html> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁵³⁹ DDR-spezifische Bezeichnung für den Beruf SchauwerbegestalterIn.

⁵⁴⁰ Kyrieleis, Gisela: „Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen.“ In: Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat (Hg.): Kultur und Kulturträger in der DDR. Analysen. (Aus Deutschlands Mitte Band 24), Berlin 1993, S. 73-132. Hier S. 108.

⁵⁴¹ Welches jedoch auch andere Bereiche der Kunsterziehung wie Malerei oder plastisches Gestalten einschloss. Vgl. ebd.

⁵⁴² Kyrieleis 1993, Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen, S. 108.

sönlichen Interessen zu nutzen. Vor allem nach der Wiedervereinigung konnte die Integrierte Generation von der Ausbildung in der Spezialschule profitieren. Diejenigen, welche ihren angestrebten Berufsumstieg zu DDR-Zeiten noch nicht umsetzen konnten, nutzten ihre Kenntnisse nun teilweise zur beruflichen Neuorientierung, wie später noch erläutert wird.

Während die Integrierte Generation meist im Erwachsenenalter zur künstlerischen Textilgestaltung im Rahmen des künstlerischen Volksschaffens fand, begannen die Befragten der Distanzierten Generation ihre Tätigkeit bereits im Kindes- oder Jugendalter. Die beiden Befragten kamen über die Zirkeltätigkeit der Mutter bzw. die Teilnahme an einem Kinderzirkel hiermit in Kontakt. Im jungen Erwachsenenalter beteiligten sie sich in einer Modegruppe, welche ab den 1970ern und nochmals vermehrt in den 1980ern gefördert wurden und einen jüngeren InteressentInnenkreis ansprechen sollten. Vor allem bei dieser Generation konnte die Zirkeltätigkeit einen direkten Einfluss auf die Berufswahl nehmen. Veronika Wachholz absolvierte als Kind einer Zirkelleiterin eine Schneiderlehre, ging an die Modeschule nach Schneeberg und war zeitweise selbst hauptberuflich als Zirkelleiterin tätig. Auch die anderen beiden Töchter von Barbara Wachholz gingen in den Textilbereich und absolvierten die Spezialschule. Selbst bei Tino Adam kann in der Berufswahl zum Tischler eine Verbindung zur Tätigkeit im Kinderzirkel gezogen werden. Während die zweite Zirkelgeneration bei der beruflichen Neuorientierung nach 1990 von der Spezialschulausbildung profitierte (zumindest bei den Befragten sowie bei der Recherche), ist dies bei der Folgegeneration scheinbar nicht der Fall.

Vor allem die jüngere Generation entwickelte ein eigensinniges Verhalten, in welchem sie ihre persönlichen Interessen stärker in den Vordergrund rückten und sich weniger stark einspannen ließen. Dies zeigt sich beispielsweise in einem Gespräch mit den Zeitzeuginnen Petra Helbig und Margot Schwarz. Während eine von ihnen zur Aufbaugeneration (Schwarz *1930) gehört, ist die andere der Integrierten Generation (Helbig *1956) zuzuordnen. Im Laufe des Gesprächs äußerte Petra Helbig, dass für die Ausbildung die „Freizeit geopfert“ wurde. Auf die Nachfrage, ob dies als Belastung empfunden wurde, geben die beiden verschiedene Rückmeldungen:

PH: Also wir haben unsere Freizeit geopfert mehr oder weniger oder so.

SW: Aber haben Sie das als Belastung empfunden oder?

MS: Nein, ich nicht.

PH: (lacht) Naja, es war natürlich auch mit Zeitdruck und so. Man musste

ja Arbeiten abliefern und/

MS: Ja aber/

PH: Das ging dann immer, das hat auch immer so angefangen, dass man das alles auslegen musste und bewertet wurde.

MS: Ja. Jaja, man wollt ja auch die Beste dann sein. Mal ehrlich. Alles ausgelegt, ja, also man möchte zumindest zu den Guten gehören.

Während Schwarz es rückblickend nicht als Belastung betrachtet, empfand Helbig es sehr wohl als Zeitdruck. Der Kommentar „Das ging dann immer“ verweist darauf, dass sie die Aufgaben dann doch irgendwie erledigen konnte, während Schwarz ihr besonderes Bemühen betont, zu den Besten zu gehören. Dabei fiel Helbig ebenso in künstlerischer Hinsicht aus dem Rahmen, wie Schwarz berichtet: „Sie machte was völlig Verrücktes, was keener begriff, und wir mussten die artigen Sachen machen (lacht).“⁵⁴³ Die beiden schildern, dass Helbig oft mit ihren Arbeiten nicht fertig wurde oder am Thema vorbei arbeitete, was jedoch von Graupner aufgrund der ästhetischen Qualität geduldet wurde. Schwarz berichtet weiterhin davon, dass Helbig während der Ausbildung wiederholt fehlte, was eigentlich nicht erlaubt war, wie Helbig daraufhin bemerkt. Schwarz selbst betont hingegen, dass sie immer anwesend war, wobei sie das Wort „immer“ besonders hervorhebt.

Das Beispiel legt die Aktionsspielräume offen und verdeutlicht die sehr unterschiedliche Einstellung und Leistungsbereitschaft bezüglich der Spezialschulabschulung. Diese liegt vermutlich auch in dem Generationenunterschied sowie individuellen Lebenssituationen begründet. So betont Schwarz im Gespräch häufig, dass sie aufgrund des Krieges nie einen Schulabschluss machen konnte und keinen Berufsabschluss hatte. Der Spezialschulabschluss stellte somit ihre erste zertifizierte Ausbildung dar, die sie mit besonders guten Leistungen abschließen wollte. Ihre Aussagen spiegeln die für die Aufbaugeneration typische Disziplin und Leistungsbereitschaft wider. So berichtet sie in einem anderen Zusammenhang über ihr Erstaunen, als ein Kollege damals den Eintritt in die DSF verweigerte. Denn sie sei gar nicht auf die Idee gekommen, dass so etwas überhaupt möglich war, man sich so etwas „wagen“ konnte. Helbig hingegen vertritt jene junge Generation, welche die kulturpolitischen Strukturen für ihre Interessen in Anspruch nahm, dabei aber Spielräume nutzte. Anders als Schwarz' Bestreben, die Vorgaben einzuhalten, zeichnet sich Helbigs Verhalten durch Eigensinnigkeit aus. Helbig selbst berichtet interessanterweise ähnliches von ihrer

⁵⁴³ Schwarz, Absatz 89.

eigenen Modegruppe mit jungen Mädchen (also Vertreterinnen der Distanzierten Generation), in welcher sie nie vorhersagen konnte, ob diese zu einer Veranstaltung erschienen und ihre dafür notwendigen Stücke tatsächlich fertig gestellt hatten.

Wie Andrea Prause aufzeigt, wurde die alternative Modeszene (also auch die ab den 70er Jahren vermehrt auftretenden Modegruppen) insbesondere durch die Distanzierte Generation geprägt. Sie bezieht sich hierbei ebenfalls auf Lindners Generationentheorie. Die Autorin stellt einen Wertewandel Ende der 1970er Jahre fest, der wesentlich mit dem Generationenwechsel zusammenhing. Prauses Arbeit bestätigt, dass die Bereitschaft zur Anpassung zugunsten kollektiver Ziele früherer Generationen abgelöst wurde durch hedonistische, materielle und individuelle Interessen. Die neue Generation habe sich dadurch ausgezeichnet, dass sie den Mangel viel stärker wahrnahm als die vorherigen Generationen und von einer besonderen Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Authentizität getrieben wurde.⁵⁴⁴

Demzufolge scheinen die Disziplin und Leistungsbereitschaft sowie die Verbundenheit mit der Gruppe von Generation zu Generation gesunken zu sein. Interessanterweise lassen sich hier Parallelen zu Annegret Schüles Erkenntnissen hinsichtlich des Generationenunterschieds im Arbeitsethos der Frauen der VEB Leipziger Baumwollspinnerei feststellen. Laut Schüle war die erste Generation „viel stärker mit der DDR-Gesellschaft verwachsen, während die jüngere Generation mehr Kritik anmeldete.“⁵⁴⁵ Während die ältere Generation mehr Chancen und Möglichkeiten hatten innerhalb des Betriebes „eine gesicherte und anerkannte Position zu erreichen“ standen der jüngeren Generation innerhalb der Gesamtgesellschaft mehr Möglichkeiten offen, woraus sie größere Ansprüche ableiteten.⁵⁴⁶ Die Erkenntnisse lassen sich auf die verschiedenen Generationen in den Zirkeln übertragen: Die Aufbaugeneration ist besonders stark von den Werten der sozialen Gemeinschaft und gesellschaftlichen Verantwortung geprägt, nutzte die Textilzirkel als Aufstiegs- und Ausbildungschance und ist stark mit der Gemeinschaft und dessen Idealen verbunden. Dementgegen fokussierten die folgenden Generationen viel stärker auf individuelle Interessen innerhalb der pluralen Möglichkeiten. Die Zirkeltätigkeit sowie die Spezialschulenausbil-

⁵⁴⁴ Prause 2018. S. 71-75.

⁵⁴⁵ Schüle, Annegret: ‚Die Spinne‘ - die Erfahrungsgeschichte weiblicher Industriearbeiterinnen im VEB Leipziger Baumwollspinnerei. Leipzig 2001, S. 97.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 122.

derung war hierbei eine von vielen Möglichkeiten der individuellen Entfaltung und Weiterbildung. In ähnlicher Weise interpretiert Lindner die Geschichte der DDR als einen „Prozeß der zunehmenden Gewinnung von Handlungsspielräumen durch Individuen gegenüber einem zentralistisch verfaßten Staatswesen“.⁵⁴⁷

Von den 1950er bis in die 1980er Jahre zeichnet sich innerhalb der DDR somit eine gesellschaftliche Entwicklung ab: Von einer auf das Kollektiv orientierten Gesellschaft, die sich vom Westen abzugrenzen versuchte weg, hin zu einer auf plurale, individuelle Interessen ausgerichteten Gesellschaft, in der Stile der westlichen Moderne übernommen wurden.⁵⁴⁸ Die Beteiligten in den Zirkeln wurden wesentlich von diesen Entwicklungen geprägt bzw. waren Teil dieser. Die Veränderungen spiegeln den Generationenunterschied wider, sind gleichzeitig aber auch innerhalb einer Zirkelgeneration im Hinblick auf die Entwicklung der Gruppe übertragbar. Innerhalb der einzelnen Textilgruppen selbst fand ebenfalls eine derartige graduelle Veränderung statt. Nicht nur im Generationenvergleich ist eine Tendenz von einem festen Kollektiv mit Gemeinschaftswerten hin zu einer stärker individuell motivierten Gruppe mit loserem Strukturen festzustellen. Auch innerhalb der Gruppe zeigt sich diese Entwicklung, bedingt durch die gesellschaftlichen Veränderungen. Hiermit sind die zunehmend gelockerten Strukturen der aktuell noch tätigen Gruppen aus der Aufbau- und Integrierten Generation zu erklären.

Zirkeltätigkeit als Emanzipation?

Vor allem für Frauen war die zusätzliche Belastung durch Kinderbetreuung und Haushalt ein Hindernis für die Ausübung einer Freizeittätigkeit. Eine Zirkelleiterin berichtete in einem Interview 1970, dass ihre Mitglieder zwischen 24 und 55 Jahren wären, wobei der Altersdurchschnitt bei 39 läge, da die Kinder dieser Frauen bereits in der Schule oder im Studium seien.⁵⁴⁹ Daher waren nicht nur in den Anfangsjahren der Textilzirkelgründungen nicht berufstätige Frauen dort sehr präsent. In den 1970ern nutzten ebenfalls Hausfrauen oder in Teilzeit arbeitende Frauen die Zirkel zur Selbstverwirklichung und fanden hierüber mitunter einen Wiedereinstieg in das

⁵⁴⁷ Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 191.

⁵⁴⁸ Vgl. Lindners Ausführungen zur jugendkulturellen Entwicklung. Lindner 1997, Sozialisation und politische Kultur.

⁵⁴⁹ Pfeil BVS 7/1970.

Berufsleben. Denn auch in den 1970er und 1980er Jahren gab es noch vereinzelt Frauen, welche zu Gunsten der Familie nicht oder weniger arbeiteten und dann die Spezialschule zur Qualifizierung nutzten. Die Zeitzeugin Heidemarie Paul berichtete von vier Frauen, welche die Spezialschul Ausbildung bei ihr besuchten. Ihre Aussage verdeutlicht den beruflichen Hintergrund der Ehemänner, die als Professoren oder Denkmalschutzer tdtig waren.:

„A., das ist eigentlich eine Hausfrau gewesen, weil der Mann eben auch Professor war und die eben etwas suchte, wo sie sich betdtigen kann. Und die hat dann in dieser Galerie in der Bahnhofsgasse gearbeitet. Das war so eine Galerie fdr das volkskdnstlerische Schaffen. (...) Die B. – da war der Mann Denkmalschutzer also in dem Bereich, ich glaube die war Hausfrau. (...) Die C. war auch Hausfrau, weil der Mann Professor war. Das ist immer so gewesen, dass die die immer ganz gerne zu Hause gehabt haben, aber die hat auch in der Galerie dann mitgearbeitet. Also da bin ich vielleicht auch dran schuld, ob die Mdnner sich da immer gefreut haben, weiß ich nicht, aber ich fand das immer ganz gut, wenn die dann auch was gemacht haben. (...) D. war eben Hausfrau, wo der Mann Professor war, die dann eben Textilrestauratorin geworden ist.“ (Paul, Absatz 114 – 116)

Gleichzeitig galt diese Mitarbeit als gesellschaftliches Engagement, wodurch die Frauen vermutlich dem Vorwurf des asozialen, mit dem Hausfrauen in der DDR konfrontiert wurden, entgehen konnten. Wie Helga Heise in ihrer Arbeit erludert, war die fehlende Zeit berufstdtiger Frauen ein Grund dafdr, sich nicht in diesem Bereich weiter zu qualifizieren.⁵⁵⁰ Daher blieb fdr viele berufstdtige Frauen die Zirkeltdtigkeit ein reines Hobby neben der Arbeit, wdhrend sich die nicht oder in Teilzeit arbeitenden Frauen bzw. Personen aus fachnahen Berufen intensiver dieser Arbeit widmen konnten.

Auf das emanzipatorische Potenzial der Tdtigkeit im kdntlerischen Volksschaffen verweist unter anderem der Schriftsteller Wolfgang Schreyer. Er berichtet von seiner Frau Ingrid, die in Textil- und Malzirkeln aktiv war und dadurch eine gewisse Unabhdtigkeit erlangen und aus dem Schatten ihres Mannes treten konnte:

„Den Neigungen folgend, eigenes Talent entwickeln, das scheint ihr Ziel: Unabhdtigsein; Natur, Kunst und Handwerk verknfipfen; sich dabei sanft lsen von Heim und Herd, aus dem Schatten treten! Der Weg fdrht fber Webkurse in der „Millionengasse“ und Prerows Bernsteinweg, Tpferei bei Lbers und Lehrgdngende der Spezialschule fdr kdntlerische Textilgestaltung bis zu Modenschauen mit dem Tdchterchen beim Ribnitzer Zirkel. Malzirkel fdr Kinder leitet sie, stellt

⁵⁵⁰ Heise 1977, kulturell-kdnstlerische Betdtigung, S. 38.

Patchworkwandbilder in Rostocks Kunsthalle aus, wirkt mit im Ortsvorstand des Kulturbunds. (...) Längst kennt das Dorf sie besser als mich.“⁵⁵¹

Hier erweist sich, wie bereits zuvor festgestellt, die künstlerische Tätigkeit als Möglichkeit, sich aus dem familiären Umfeld zu lösen – also sich Freiräume zu schaffen, die eigenen Talente zu entdecken, diese weiter zu entwickeln und hierfür öffentliche Wertschätzung zu erlangen. Dies führte wiederum zu einem gesteigerten Selbstbewusstsein. Die Aktivitäten in den Textilzirkeln waren somit „Teil eines selbst-bestimmten Frauenlebens in der DDR“, wie es Ute Mohrmann in einer Rede anlässlich des 75. Geburtstags von Helga Graupner formulierte.⁵⁵² In diesem Zusammenhang können die, größtenteils an Frauen gerichteten, Textilzirkel vor dem Hintergrund feministischer Bildungsarbeit betrachtet werden. Vergleicht man die Zielsetzungen eines in den 1970er Jahren gegründeten Frauenbildungshauses in Westdeutschland, sind wesentliche Parallelen erkennbar. Es geht darum, einen Ort der Begegnung und des Austauschs zu schaffen. Wesentlich sind hierbei auch Fortbildungen als Teil der weiblichen Persönlichkeitsentwicklung.⁵⁵³ In diesem Sinne betont die Zeitzeugin Petra Helbig den besonderen Wert der Zirkeltätigkeit als Möglichkeit, sich auszutauschen und voneinander zu lernen. Dabei verweist sie auf die Tradition der weiblichen Handarbeit:

„PH: Das war auch toll. Weil das ist, ja wie Frauen das wahrscheinlich schon seit Jahrhunderten machen, sich treffen bei Handarbeiten und miteinander reden und voneinander erfahren. Das steckt, wenn man es ganz weit her holen will, das steckt dahinter.“ (Helbig, Absatz 458)

Dass es zu Konflikten kommen konnte, wenn ein Mann an einer deutlich weiblich besetzten Gruppe teilnahm, zeigt die Erläuterung der Zirkelleiterin Ingrid König, laut welcher das männliche Mitglied immer alles besser gewusst hätte.⁵⁵⁴ Spiegelt sich womöglich in dem Verhalten ein Überlegenheitsgefühl des Mannes im Sinne traditioneller Geschlechterrollen? Die Zeitzeugin informiert weiter, dass dieses Verhalten in der Gruppe keinesfalls geduldet wurde und eine interne Maßregelung durch die anderen Zirkel-

⁵⁵¹ Schreyer, Wolfgang: Der zweite Mann. Rückblick auf Leben und Schreiben. Berlin 2000. Ebook.

⁵⁵² Mohrmann, Ute: Rede zur Ausstellungseröffnung „Collagen, Fumagen, Assemblagen“ am 11. Juni 2006 in der PRIMA-Galerie zum 75. Geburtstag von Margot Schwarz & Helga Graupner, MEK, Ordner „Dokumaterial zur künstlerischen Textilgestaltung von Neuland-Kitzerow“, ohne Inv.Nr.

⁵⁵³ N.N.: „Der besondere Bildungs- und Begegnungsort für Frauen. Das Frauenbildungshaus Zülpich.“ In: Webseite des Frauenbildungshauses, <https://www.frauenbildungshaus-zuelpich.de/12-aktuelles/23-geschichte.html> (zuletzt abgerufen am 28.08.2018).

⁵⁵⁴ König, Absatz 466.

frauen stattfand. Nichtsdestotrotz wurde auch er als Teil der Gruppe geachtet, habe einfach dazu gehört:⁵⁵⁵

„Er hat eben den Frauenverein ein bisschen aufgemischt, entweder hat er Feuerwerk gekriegt und war beleidigt oder auch nicht. (lacht) Ich weiß nicht mehr. Die nächste Woche war er auch wieder da.“ (König, Absatz 466)

Gleichzeitig war die Rolle der Familie, insbesondere des Ehemannes, nach wie vor groß. Seine Akzeptanz und Unterstützung bei der Zirkeltätigkeit war wesentliche Voraussetzung für eine gelungene, langjährige Beteiligung. So wird in der Zirkeldokumentation wiederholt die Toleranz und Unterstützung der Ehemänner gegenüber dem Hobby als etwas Besonderes herausgestellt. Beispielsweise heißt es in einem Kommentar zu einer Feier mit Modenschau im Jugendzentrum „Drushba“: „unsere Ehemänner waren alle mit dabei – es sollte ein ‚Dankeschön‘ auch für sie sein, die so oft allein gelassen werden!“⁵⁵⁶ Dies weist darauf hin, dass der von den Frauen geschaffene Freiraum und die für sich selbst in Anspruch genommene Zeit damals eben (noch) nicht selbstverständlich war.

Neuer Lehrplan in der Spezialschule

Im Zusammenhang mit der staatlichen Zielsetzung der Verbesserung der kulturellen und materiellen Lebensbedingungen erfolgte 1973 eine Neuausrichtung in der Spezialschulausbildung. Diese setzte fortan einen stärkeren Fokus einerseits auf die Vermittlung pädagogischer Kenntnisse zur Anleitungsmethodik und andererseits auf die Bereiche Kleidung und Wohnung als Teil der Umweltgestaltung. Ab den 1970er Jahren kam es zu einer intensiven Förderung von Modegruppen. „Textilgestaltung soll bewußt unter dem Blickwinkel der Umweltgestaltung, als Beitrag zur Herausbildung einer sozialistischen Bekleidungs- und Wohnkultur verstanden und betrieben werden“⁵⁵⁷, hieß es im neuen Lehrprogramm. Somit spiegelt sich die Anpassung des Laienschaffens an die realen Bedürfnisse der BürgerInnen auch in der inhaltlichen Anpassung des Lehrprogramms der Spezialschule an die praktischen Interessen der Beteiligten wider. Die zuvor kritisierte Anferti-

⁵⁵⁵ König, Absatz 470.

⁵⁵⁶ Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1973-74 – 20 Jahre Volkskunst, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,10.

⁵⁵⁷ N.N.: Textilgestaltung als Element sozialistischer Umweltgestaltung (I) Lehrprogramm der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1973, S. 19-24. Hier S. 20.

gung von praktischen Gegenständen wie Gardinen, Tischdecken etc. rückte nun unter dem Stichwort „sozialistische Umweltgestaltung“ in den Fokus. Der Legitimationsgrund der Neuausrichtung bestand vor allem in dem erklärten Ziel der Verschönerung des öffentlichen (und privaten) Umfelds. Dies verweist auf das neue Verständnis von gesellschaftlicher Wirksamkeit im Textilien.

Das neue Lehrprogramm umfasste die Bereiche Dekorgestaltung, Modegestaltung und Raumgestaltung. Ergänzt wurden diese Bereiche durch eine methodische Ausbildung, die auf den Erkenntnissen der Grundlagenfächer „Ästhetik, Erziehungswissenschaft, Kulturtheorie sowie den Grundfragen der Entwicklung der DDR“ aufbaute.⁵⁵⁸ Dementsprechend wurden die Studienanteile in der Ausbildung neu verteilt, wobei der Fokus auf praktischen Übungen bestehen blieb. Neben 33 Vorlesungsstunden mussten 32 Seminarstunden, 195 Übungsstunden und 49 Praktikumsstunden absolviert werden. Das Selbststudium wurde mit 162 Stunden veranschlagt. Das Praktikum sollte der Vorbereitung auf die Zirkeltätigkeit dienen. Eine Möglichkeit hierfür war die Hospitation in einem Zirkel „mit speziellen Aufträgen, wie z.B. Analysen u.ä.“, die protokolliert und mit dem Zirkelleiter bzw. der Zirkelleiterin ausgewertet wurden.⁵⁵⁹ Im Rahmen der methodischen Ausbildung mussten die SchülerInnen beispielsweise ein Konzept für die Durchführung eines Zirkelabends in der Spezialschule vorstellen und dort mögliche Zirkelsituationen fiktiv durchspielen.⁵⁶⁰ Neben diesen praktischen und methodischen Kenntnissen war auch eine kultur- und kunsttheoretische Weiterbildung nach wie vor verpflichtend. Diese beinhaltete beispielsweise Themen wie die „Kulturpolitik der Partei nach dem X. Parteitag“, „Traditionspflege – Erbe“ oder „Was kann Kunst und was nicht“.⁵⁶¹

In den retrospektiven Erzählungen über die Weiterbildung distanzieren sich die ZeitzeugInnen deutlich von dessen politischem Aspekt. Das Politische ist in ihren Erzählungen nebensächlich und sie reflektieren dieses erst im Nachhinein bzw. am Rande. Im Vordergrund ihrer Erläuterungen steht das Textilfachliche. Dadurch entsteht der Eindruck, dass sie die politischen

⁵⁵⁸ Ebd., S. 21.

⁵⁵⁹ N.N.: „Textilgestaltung als Element sozialistischer Umgestaltung (II) Lehrprogramm der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1973, S. 51-58. Hier S. 58.

⁵⁶⁰ Schäfer im Interview mit Moosdorf BVS 3/1986.

⁵⁶¹ Auflistung der Themenbereiche der Spezialschule von 1980 bis 1983 unter Leitung von Heidemarie Paul, Dokumentation der AG Textildesign Leipzig, Leipzig 2005.

Themenbereiche scheinbar eher abarbeiteten und politische Floskeln pflichtgemäß wiederholten, ohne dass eine tatsächliche Identifikation damit stattfand. Die Zeitzeugin Margot Schwarz schildert im Interview die Lerninhalte der Spezialschule wie folgt:

„Einmal Weben. Alle Grundarten Weben die es gibt. Alle Stickarten die es gibt. Sehr viel Gestaltungslehre. Farblehre. Natürlich auch mit drin Marxismus-Leninismus (lacht). Mussten wir ja mitlernen da und nicht bei [Helga Graupner]. War ein anderer Lehrer. Und ja eigentlich Papierschöpfen. Also wir haben alles gelernt was man so auf diesem Gebiet lernen kann. Sagenhaft diese Ausbildung! Und man findet kaum heute noch Leute die sowas beherrschen. So von der Vielseitigkeit.“ (Schwarz, Absatz 20)

Die Äußerung verdeutlicht, dass Marxismus-Leninismus ein Pflichtfach war, welches belegt werden musste. Durch das Lachen distanziert die Zeitzeugin sich hiervon und spielt es herunter bzw. versucht es zu entschärfen. Sie erläutert weiter, dass sie den Lehrer in Marxismus-Leninismus kannte und deshalb Glück hatte. Mit ihrer abschließenden Aussage verdeutlicht sie, dass ihr das Fach nicht wichtig war und es nur darum ging zu bestehen:

„Der hat denn auch ein Auge zuge drückt bei mir. (lacht) Ein Auge zuge drückt. Ich hab das immer nicht begriffen was die von mir wollen. (...) Ja aber ich bin jedenfalls durch Marxismus-Leninismus durchgekommen. Wahrscheinlich nur mit einer drei aber ist auch egal. Hab ich denn geschafft. Alles andere war ja gut.“ (Schwarz, Absatz 58)

Die Aussage, dass sie vermutlich nur mit einer drei durchgekommen ist, dies aber egal war, steht im Kontrast mit dem sonstigen Leistungsstreben der Zeitzeugin, die im Interview berichtete, dass sie in der Ausbildung immer zu den Besten gehören wollte. Dies verdeutlicht die geringe Bedeutung, welche die Zeitzeugin dem Thema aus heutiger Sicht beimisst. In der Schilderung der ehemaligen Ausbilderin Heidemarie Paul über die Spezialschule für künstlerische Textilgestaltung wird ein ähnliches Bild gezeichnet. Sie erläutert, dass es etwa zwei Stunden zu einem politischen Themenbereich gegeben habe. Diese seien vorgeschrieben gewesen, um den Abschluss zu bekommen. Es sei verpflichtend gewesen, habe aber „überhaupt keine Rolle“ gespielt und sei „mit abgehakt“ worden, „wie heute die Studenten dann einen Nachweis brauchen“, so Paul. Sie selbst habe „Gott sei Dank nie dran teilnehmen“ müssen, da sie es bereits während ihres Studiums belegen musste.⁵⁶²

⁵⁶² Paul, Absatz 56 und 72.

Der Fokus wird in den Erzählungen deutlich auf die Textilgestaltung gelegt und das Politische heruntergespielt und marginalisiert. Dabei muss beachtet werden, dass die Erläuterungen retrospektiv, also nach dem Zusammenbruch der DDR und vor dem Hintergrund des heutigen, negativen DDR-Bildes in der Öffentlichkeit getätigt werden. Dieser gewandelte soziale und gesellschaftliche Rahmen beeinflusst die Erzählungen, sodass kaum eine Aussage dazu getroffen werden kann, welche Bedeutung das Thema für die AkteurInnen im damaligen Kontext tatsächlich hatte. Durch den Umfang der Ausbildungsstunden und den persönlichen Interessenfokus auf die künstlerische Textilgestaltung scheint es plausibel, dass die politische Bildung keine zentrale Rolle spielte. Inwiefern dies tatsächlich nur „abgehakt“ wurde, ist nicht objektiv nachvollziehbar. Jedoch verweisen Lindner sowie Ahbe und Gries in ihren Analysen der verschiedenen DDR-Generationen auf eine solche innere Distanzierung bei gleichzeitigem politischem Wohlverhalten, als welche sich die Schilderungen interpretieren lassen.⁵⁶³

Die ZeitzeugInnen wertschätzen aus heutiger Sicht die Ausbildung und die dort erworbenen Kenntnisse sehr und vergleichen sie mitunter mit der Ausbildung an Hochschulen oder einem Fernstudium, um auf den hohen Anspruch zu verweisen:

„Und das gab schon ein Interesse, also das auf sehr hohem Niveau zu machen. Also da gab es/ Die Ausbildung war genauso wie an den Hochschulen. Genauso, ich sag mal, genauso aufgebaut, war genauso anspruchsvoll eigentlich. Also unterschiedlich schon oder so aber bei Helga jedenfalls war sie sehr anspruchsvoll.“ (Helbig, Absatz 114)

„Aber wir haben, wir haben richtig wie ein, wie ein anderer ein Fernstudium gemacht hat. Also das kann man schon einem Fernstudium gleichsetzen. Denn das haben wir berufsbegleitend alle gemacht.“ (Anonym)

Die Textildidaktikerin Marianne Herzog vergleicht in einem Artikel die Spezialschule mit der Ausbildung von Lehrkräften für den textilpädagogischen Unterricht in den alten Bundesländern. Sie erläutert, dass die Spezialschule „eine solide, aber professionelle Ausbildung“ gewesen sei, welche es in keiner vergleichbaren Form für Freizeitkunst im Westen gegeben habe. Ein Vergleich mit Volkshochschulangeboten sei nicht möglich bzw. nicht adäquat.⁵⁶⁴ In der Ausbildung sollten nicht nur textile Techniken erlernt, sondern vor allem auch gestalterische Fertigkeiten, ästhetisches Empfinden

⁵⁶³ Vgl. die Schilderungen im Kapitel „Das Generationenkonzept“

⁵⁶⁴ M. Herzog ...textil... 4/2012, Der rote Faden, S. 5.

und Urteilen gelehrt werden. Demzufolge beinhaltete die Ausbildung unter anderem eine Vielzahl an Gestaltungsübungen, wie Farb-Proportions-Übungen oder das Anfertigen von Papiercollagen, beispielsweise zur Darstellung von abstrakten Eigenschaften wie „angriffslustig“.⁵⁶⁵

Neben den veränderten Lehrplaninhalten war eine weitere Neuerung in der Ausbildung die Anfertigung von Gemeinschaftsarbeiten als kollektive Abschlussarbeit innerhalb der Spezialschule. Hierauf verwies Heidemarie Paul im Interview. Ein Beispiel hierfür ist der Wandbehang für die 10. Weltfestspiele als Abschlussarbeit im Auftrag der Gästehäuser der Ministerien, angefertigt für das Kasino im Berliner Haus der Ministerien von den Spezialschulabsolventinnen beim Berliner Haus für Kulturarbeit unter Leitung von Helga Graupner. Um die Qualität der Ausbildung und der Zirkel konstant zu verbessern, wurden neue anleitende Kräfte „aus den Reihen der Kunsterzieher, Architekten, Raumgestalter usw.“ gewonnen und höhere Anforderungen an die SpezialschülerInnen und deren AusbilderInnen gestellt.⁵⁶⁶ Diese mussten nun bereits über textile und künstlerische Kenntnisse und Fertigkeiten verfügen und es wurden gezielt ausgebildete Fachkräfte für die Zirkelleitung oder die Ausbildung in der Spezialschule gesucht – wie im Fall von Heidemarie Paul.

Am Ende der Ausbildung erhielten die SpezialschülerInnen eine Abschlussnote. Die Zusammensetzung dieser lässt sich aus einer „Gesamteinschätzung der Bezirksvolkshochschule“ einer AbsolventIn von 1978 nachvollziehen: Die Gesamtnote errechnete sich aus einer Vorzensur und drei Prüfungszensuren. Die Vorzensur wurde aus drei Teilnoten gebildet, bestehend aus:

- 1.) der Gesamtbewertung im Zeichnen und Gestaltungsübungen,
- 2.) der Gesamtbewertung der fachgerichteten Arbeiten und
- 3.) der Gesamtbewertung der Niederschriften.

Die Prüfungsleistung umfasste eine schriftliche Prüfungsarbeit, eine praktische Prüfungsarbeit zum Thema „Die hängenden Gärten der Semiramis“ und ein mündliches Prüfungsgespräch. Die Leistungen wurden benotet und eine abschließende Zensur der AbsolventIn festgelegt.⁵⁶⁷ Für die Recherche und Fertigstellung der Abschlussarbeit hatten die AbsolventInnen ein Jahr

⁵⁶⁵ Dokumentation der AG Textildesign Leipzig, Leipzig 2005.

⁵⁶⁶ Kuropka, Paul-Vinzent: „Zum neuen Lehrprogramm der Spezialschule für Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1973, S. 18.

⁵⁶⁷ Gesamteinschätzung der „Bezirksvolkshochschule“, Dokumentationsordner IV Spezialschule für Textilgestaltung 1964-89, MEK, ohne Inv.Nr.

Zeit.⁵⁶⁸ Nach der Ausbildung erhielten die AbsolventInnen einen offiziellen Ausweis sowie eine Zulassung. In dieser wurde die Entgeltgruppe festgelegt, nach der die ZirkelleiterInnen entsprechend der Honorarordnung bezahlt wurden. Die Entgeltgruppe wurde durch eine Einstufungskommission beim Kabinett für Kulturarbeit festgelegt, welche aus FachmethodikerInnen, BerufskünstlerInnen und KulturfunktionärInnen bestand. Die Kriterien für die Einstufung der Gehaltsgruppe umfassten vor allem textilkünstlerische Kriterien, schlossen aber auch politische Überlegungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirksamkeit ein.⁵⁶⁹ So erhielt die Entgeltgruppe I als bestqualifizierte Gruppe im Laienbereich 1978 im Bezirk Potsdam, Kreis Gransee, acht Mark der DDR Einzelstundensatz für die Zirkelleitung, der 1980 auf zwölf Mark erhöht wurde. Der Ausweis mit Mitgliedsnummer, Passbild und Personenangaben verifizierte die Zirkelleitung.⁵⁷⁰ Die Zulassung konnte jedoch widerrufen werden, wenn „die erforderliche politische, moralische oder fachliche Eignung“ nicht mehr vorlag und fungierte somit als Kontrollmechanismus.⁵⁷¹

Beispiel einer Abschlussarbeit: Die hängenden Gärten der Semiramis

Um einen Eindruck von den Abschlussarbeiten der Spezialschule zu bekommen, soll hier eine Arbeit exemplarisch vorgestellt werden. Drei solcher Abschlussarbeiten aus dem Spezialschuljahrgang von 1978 bei Ingeborg Bohne-Fiegert sind in der Sammlung der AdK erhalten. Es handelt sich hierbei um Wandbehänge in Applikationstechnik von Heidrun Gräser (AdK, Kiste 1427, ohne Nr.), Christa Friedrich (AdK, ZfK 2234) und Gwendolin Bura (Abb. 40). Alle Arbeiten dieses Jahrgangs standen unter dem vorgegebenen Thema „Die hängenden Gärten der Semiramis“. Die Arbeit von Gwendolin Bura ist im Querformat gefertigt und misst 70 mal 100 Zentimeter. Im Zentrum des Wandbehanges befindet sich ein Baum mit geschwungenen Wurzeln und Stamm. Er trägt Blätter, Blüten und Früchte von diversen Pflanzen und bietet verschiedenen Tieren einen Rastplatz: ein Igel sitzt auf den Wurzeln; zwei Eulen verstecken sich in dem gespaltenen Baumstamm; ein gelber Vogel mit langem, gefiederten Vogelschwanz und ausgebreiteten

⁵⁶⁸ Bohne-Fiegert 1992, S. 302.

⁵⁶⁹ Ebenso wurde auch in anderen Genres vorgegangen, beispielsweise bei der Einstufung der Folkbands. Siehe hierzu Leyn 2016, Volkes Lied und Vater Staat, S. 66.

⁵⁷⁰ Zulassung und ZirkelleiterInnen-Ausweis, Dokumentationsordner IV Spezialschule für Textilgestaltung 1964-89, MEK, ohne Inv.Nr.

⁵⁷¹ N.N.: „Dokumente. Anordnung über Zulassung und Honorare für anleitende Kräfte auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens und für die Lehrtätigkeit in der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens (Honorarordnung für Leiter des künstlerischen Volksschaffens).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1972, S. 25-27.

Flügeln versucht an die Früchte des Baumes zu gelangen; ein weiterer, blauweißer Vogel sitzt ruhig auf einem Ast; eine grüne Raupe kriecht an einem der Äste entlang; zwei rosa-rote Schmetterlinge fliegen in der Baumkrone und eine Spinne hat ein Netz in die Krone gewebt.

Die Applikation ist sehr detailreich aus Stoffen in verschiedenen Farbtönen und Stoffstrukturen gefertigt. Diese sind wiederum mit Stickereien und Schnurapplikationen verziert. Einzelne Partien werden durch halbtransparenten, grünen Tüllstoff oder gold-changierenden Stoff akzentuiert. Das Gelb, Grün und Braun des Baumes wird im Hintergrund durch horizontale Stoffstreifen aufgegriffen. Die Szene wird gerahmt von einem petrolfarbenen Torbogen. Links und rechts am Tor befindet sich je eine Tiergestalt, ein Löwe links und ein gehörntes Fabelwesen rechts. Darüber befindet sich jeweils eine Vase in einer bogenförmigen Nische. Den oberen Bogenabschluss sowie den Torboden ziert ein Band aus weißen Blüten. Die Darstellung erinnert stark an das im Pergamonmuseum Berlin rekonstruierte Ischtartor. Und tatsächlich fand sich im Bestand des MEK eine Quelle, welche diese Vermutung bestätigt. So wird in einem Dokument mit dem Titel „Praktische Abschlußarbeit ‚Die hängenden Gärten der Semiramis‘“ darauf verwiesen. Es handelt sich um die schriftliche Erläuterung des Bildthemas einer der praktischen Arbeiten zu diesem Thema in Form von kurzen Zusammenfassungen aus verschiedenen Literaturquellen wie dem „Lexikon der Antike“ oder „Weltwunder“ von G. Kunze. In dem Dokument heißt es, die hängenden Gärten seien eines der sieben Weltwunder gewesen und Semiramis, der assyrischen Königin Schammuramat, zugeschrieben worden. Der eigentliche Bauherr sei Nebukadnezar II. gewesen:

„Zu den Bauten und Anlagen, die Nebukadnezar in die Reihe der bedeutendsten Bauherren des Altertums aufrücken ließ, gehörten neben dem Palast, der Prozessionsstraße, dem Ischtartor auch die Hängenden Gärten.“⁵⁷²

Somit wird der Bezug zum Ischtartor deutlich. Die schriftlichen Erläuterungen zu der Abschlussarbeit veranschaulichen, dass vor der praktischen Umsetzung eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem gestellten Bildthema erfolgte. Die Vermutung liegt nahe, dass Gwendolin Bura in Vorarbeit des Wandbehanges zudem das Ischtartor im Pergamonmuseum studiert hatte. Diese Vorgehensweise verdeutlicht den Anspruch, der an die AbsolventInnen der Textilgestaltung gestellt wurde. Wie zuvor erläutert,

⁵⁷² N.N.: „Praktische Abschlußarbeit ‚Die hängenden Gärten der Semiramis‘“, Dokumentationsordner II „Wandbehänge 1954-1994“, MEK, ohne Inv.Nr.

sollten nicht nur textile Techniken erlernt, sondern auch ein Bildungsauftrag erfüllt werden. Neben ästhetischen eigneten sich die AbsolventInnen mit diesem Ansatz zudem kulturelle Kenntnisse an. Der Wandbehang veranschaulicht den gehobenen, experimentellen Ansatz der Applikation. Hier wurden nicht einfach Stoffe aneinandergeheftet, sondern ein Spiel mit Farben, Stoffen und Strukturen vorgenommen und mit verschiedenen Techniken kombiniert. Den detaillierten Entstehungsvorgang schildert Hildegard Rode in ihren „Reminiszenzen zu den Prüfungsarbeiten für den Abschluß der Spezialschule 1978, insbesondere zu den ‚Hängenden Gärten der Semiramis‘“.⁵⁷³ Dabei handelt es sich um ein heiteres Gedicht, in dem unter anderem die Strapazen und Anstrengungen bei der Fertigung reflektiert werden. Hierin spiegelt sich die Ambivalenz von „Müh und Arbeit“ sowie schmerzenden Rücken und zerstochnen Fingern einerseits und Spaß, Erleichterung über den bestandenen Abschluss sowie Dankbarkeit für das Erlernte andererseits wider.



Abbildung 40: „Die hängenden Gärten der Semiramis“, Gwendolin Bura, 1978, Applikation, AdK, ZfK 2166.

⁵⁷³ Rode, Hildegard: „Reminiszenzen zu den Prüfungsarbeiten für den Abschluß der Spezialschule 1978, insbesondere zu den ‚Hängenden Gärten der Semiramis‘.“ In: Dokumentationsordner II „Wandbehänge 1954-1994“, MEK, ohne Inv.Nr..

Spannungsfeld von persönlichen & staatlichen Interessen

Gruppendynamik & Kontrollmechanismen im Zirkel

„Sie alle kommen gerne, einmal weil ihnen die schöpferische Arbeit Freude bereitet, zum anderen, weil ihnen die Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft wertvoll ist.“⁵⁷⁴

Ein besonderes Merkmal der Zirkel in der DDR, im Vergleich zu anderen laienkünstlerischen Betätigungen, war die gemeinsame kreative Tätigkeit innerhalb einer festen Gemeinschaft. Hierbei spielte die Zirkelleitung eine zentrale Rolle beim Gruppenzusammenhalt und in der künstlerischen Entwicklung. Ihr kam eine starke Vorbildfunktion zu. Der individuelle künstlerische Stil und die Begeisterung der Zirkelleitung beeinflussten maßgeblich den Stil der Gruppe und trug entscheidend zur Motivation bei. Dies schildert eine Zirkelteilnehmerin in einer Rede anlässlich des 25. Zirkeljubiläums des Potsdamer Zirkels:

„Auch wenn sich der eine oder andere oft ein wenig überfordert fühlte – Zirkelarbeit sollte ja eigentlich Hobby sein – ging Ihre Begeisterung voll und ganz auf uns über. (...) Wir, Ihr ältestes Kollektiv, möchten Ihnen heute großen Dank sagen für Ihr unermüdliches Wirken. Ihr Schöpfergeist und Ihr ansteckender Elan haben uns weit nach vorn gebracht. Das schlägt sich auch in der Tatsache nieder, daß viele von uns nach Absolvierung der von Ihnen initiierten und geleiteten Spezialschule, heute selber anerkannte Zirkelleiterinnen sind. (...) Ich glaube, ich kann für alle sprechen, wenn ich sage: ‚Ohne Sie, liebe Frau Bohne-Fiegert, wären wir nichts – aber was wären Sie ohne Menschen, die Ihren Ideen nicht folgen‘. Im Namen dieser treuen Gefolgschaft möchte ich Ihnen zum Dank und als Anerkennung dieses Geschenk überreichen und wünsche Ihnen für die vor Ihnen liegenden Jahre weiterhin viele Erfolge, Gesundheit und Schaffenskraft.“⁵⁷⁵

Sowohl in den historischen Quellen als auch in den ZeitzeugInnen-Interviews wird die Wertschätzung und Achtung der Zirkelmitglieder für ihre Leitung deutlich. In den Interviews hoben einige ZeitzeugInnen die enormen künstlerischen Leistungen der Zirkelleitung hervor, bezeichneten diese beispielsweise als „Koryphäe“⁵⁷⁶ und betonten, wie viel sie gelernt hätten. In ihren Formulierungen widerspiegeln sich Dankbarkeit für das

⁵⁷⁴ N.N.: „Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam Babelsberg“. In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1963, S. 18-20.

⁵⁷⁵ Rede/Schreiben vom 26.10.79 anlässlich des 25. Jährigen Zirkeljubiläums, unterzeichnet von den Zirkelmitgliedern, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1979/ Teil 2, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,16.

⁵⁷⁶ Adam, Absatz 31.

Gelernte sowie Wertschätzung und Lob des Könnens der Zirkelleitung bis in die heutige Zeit. Dies wird ebenfalls in den Schreiben an die Zirkelleiterin Helga Graupner anlässlich ihrer Erkrankung 2008/2009 deutlich:

„Wir denken ganz oft an Dich. Du bist in unserer Hütte überall um uns herum, den Bildern + Wandgestaltungen, bei denen Du uns beraten hast, den kleinen Arbeiten aus der Spezialschule, die ich alle aufbewahrt habe und überhaupt.“

„So danke ich, dass ich die Freude Deiner lieben Nähe und Anleitung erleben durfte, die mir viel Mut und Schaffenskraft gaben.“

„Wenn ich über einer Arbeit sitze denke ich wie schön ein Rat oder Tip dazu von dir wäre, so viel durfte ich von dir lernen, von deinen Ideen profitieren. Das fehlt mir sehr.“⁵⁷⁷

Dabei wurden bzw. werden die eigenen Leistungen in direkten Zusammenhang mit der Zirkelleitung gebracht, welche diese erst ermöglicht habe.

Die Beziehung zwischen Zirkelleitung und Zirkelmitgliedern entsprach in der Regel einem LehrerIn-SchülerIn-Verhältnis, welches geprägt war durch Bewunderung für sowie Ehrfurcht vor dem Können der Lehrperson. Dieses Verhältnis zeigt sich im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam unter anderem in der gegenseitigen Ansprache. So wurde Ingeborg Bohne-Fiegert in der Zirkeldokumentation als „Chefin“ oder „Meisterin“ bezeichnet und scheinbar als Einzige gesiezt. Untereinander bezeichneten sich die Mitglieder wiederum als „Zirkelschwestern“. Auch wenn dies natürlich nicht auf alle Zirkel übertragbar ist, verdeutlichen die Formulierungen das teils hierarchische, teils familiäre Verhältnis und die entsprechende Aufgabenteilung innerhalb der Gemeinschaft. Die Zirkelleitung hatte die Aufgabe, die Gruppe anzuleiten, zu motivieren und zusammenzuhalten. Die regulative Funktion der Zirkelleitung zeigt sich zum Beispiel in Schreiben an die Gruppenmitglieder, in denen diese an ihre Verpflichtungen erinnert und zur Teilnahme aufgefordert werden. So bittet Bohne-Fiegert die Mitglieder in einem Schreiben, dass „am kommenden Dienstag doch mal wieder alle kommen!“⁵⁷⁸ Die Zirkeltätigkeit basierte auf einer regelmäßigen Teilnahme, welche allerdings freiwillig war. Demzufolge gab es keine offizielle Handhabe, wenn Mitglieder nicht erschienen. Einzig der Ausschluss aus der Gruppe oder gruppeninterne Sanktionen fungierten als Druckmittel.

⁵⁷⁷ Auszüge aus dem Briefverkehr von 2008/2009, Ordner „Helga Graupner Schriftverkehr“, MEK, Inv.Nr. N (65B) 90/2017.

⁵⁷⁸ Hervorhebung im Original. Bohne-Fiegert, Ingeborg: Brief an die Zirkelmitglieder datiert auf den 07.10.1966. In: Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1966-67, MEK, I (65 B) 1114/1990,3.

Die Gruppenmechanismen werden besonders bei der Anfertigung von Gemeinschaftsarbeiten deutlich. Denn für das Gelingen war die Zuverlässigkeit der einzelnen Mitglieder notwendig. Ein Artikel berichtete über die Gemeinschaftsarbeit „Tierpark“ 1967 (Abb. 7): „Ausdauer, Sorgfalt, gegenseitige Hilfe und Pünktlichkeit waren Voraussetzung für die termingemäße Fertigstellung.“⁵⁷⁹ Dies verweist zugleich auf die erzieherische Funktion und die Charaktereigenschaften, welche von den Mitgliedern erwartet wurden. Auch wenn die künstlerische Umsetzung der Gemeinschaftsarbeit im Kollektiv diskutiert wurde, hatte die Zirkelleitung, aufgrund ihrer Position sowie ihrer textilkünstlerischen Fertigkeiten und Kenntnisse, letztendlich einen entscheidenden Einfluss auf die Umsetzung. Sie hatte die „künstlerische Gewalt“, wie Jutta Lademann es formulierte.⁵⁸⁰

In Ingeborg Bohne-Fiegerts Schilderungen zum Vorgehen bei dem Behang „Sorbische, katholische Hochzeit“ zeigt sich das Zusammenspiel von Kollektivität und Individualität:

„Dabei waren vier Teilnehmer für das Gestalten und Applizieren der mehr als 100 Rosen zuständig, eine sehr gute Stickerin für das Sticken aller Gesichter, und eine immer sehr genau arbeitende Teilnehmerin für die präzise Anordnung der einzelnen Motivteile auf dem Untergrund usw., so daß bei jedem Teilnehmer die starke Seite seines Leistungsvermögens zum Einsatz kam, so wie es die Gesamtheit des Werkes erforderte, um zu einer Einheit in der Darstellung und somit zu einem guten Ergebnis zu gelangen.“⁵⁸¹

Einerseits profitierte die Gemeinschaft von den Stärken des Einzelnen, während individuelle Schwächen in den Hintergrund traten und eine hohe künstlerische Qualität gewährleistet wurde. Andererseits mussten die TeilnehmerInnen ihre individuellen Interessen zurückstellen, Kompromisse aushandeln und unterlagen der Weisung von Ingeborg Bohne-Fiegert. Dass es mitunter zu Konflikten zwischen individuellen und kollektiven Vorstellungen kommen konnte und „nicht alles unbekümmert und leicht ist, was anfangs so scheint“, erläuterte Helga Graupner am Beispiel einer Gemeinschaftsarbeit anlässlich des 20. Jahrestages der DDR.⁵⁸² Das Verantwortungsgefühl für die Gruppe und die Arbeit an einer gemeinsamen Sache

⁵⁷⁹ Ebert, Gudrun: „Unser Tierpark“. In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1967, S. 14-16. Hier S. 16.

⁵⁸⁰ Lademann, Absatz 168.

⁵⁸¹ Fiegert 1977, Künstlerische Textilgestaltung, S. 252.

⁵⁸² Graupner, Helga: „20 Rosen für unsere Republik“. In: Bildnerisches Volksschaffen 8 & 9/1970, S. 27.

sowie die gegenseitige Unterstützung hierbei, verbanden die einzelnen Personen zu einem Kollektiv.⁵⁸³

Durch die enge Gruppenbindung bestand eine hohe Identifikation mit den Zielen und Idealen der Zirkelgemeinschaft. Dies ermöglichte zugleich eine bessere Lenkung und Kontrolle. Nicht nur die Zirkelleitung hatte zentralen Einfluss, sondern die einzelnen Gruppenmitglieder regulierten sich ebenso gegenseitig. Sie konnten voneinander lernen und sich untereinander helfen, gleichzeitig ergaben sich durch die wechselseitige Bewertung und das Agieren in der Gruppe interne Kontrollmechanismen. Hierbei herrschte das Prinzip von Lob und Tadel bzw. Fordern und Fördern vor. Diese Gruppendynamik wird in einem Artikel von 1974 deutlich:

„Frau Ingeborg Sasse, Frau Jutta Lademann und Frau Helga Krieger waren einig in der Ansicht, daß die pädagogischen Fähigkeiten Frau Bohne-Fiegerts sehr dazu beitragen, die künstlerischen Fähigkeiten jedes einzelnen zu fordern und zu fördern. Aber auch das Verhältnis der Zirkelteilnehmer untereinander sei ausgezeichnet. Frau Sasse meinte dazu: ‚Keiner hält mit seiner Meinung zurück und jeder kann eine Kritik vertragen. Auch die Hilfe untereinander ist einfach selbstverständlich.‘ Eine wichtige Voraussetzung, betonte Frau Lademann, seien auch verständnisvolle Familien, die an der schöpferischen Arbeit der Frauen ebensoviel Spaß haben, wie sie selbst.“⁵⁸⁴

Die Idee der gegenseitigen Hilfe einerseits und Kontrolle andererseits wird ebenfalls in einem Schreiben zum Jahreswechsel Ende 1963 vom stellvertretenden Minister für Kultur, Günter Witt, an die SpezienschülerInnen formuliert, in dem diese angeregt werden, sich nicht nur „für ihre eigenen Leistungen verantwortlich“ zu fühlen, „sondern für ihre ganze Studiengruppe“. Er fordert sie auf, denen zu helfen „denen das Studium schwerer fällt“ und die Säumigen zu ermuntern. „Erst aus dieser Verantwortung für das gemeinsame Anliegen entsteht die kollektive Kraft,“ so Witt.⁵⁸⁵

Ein positiver Effekt der gegenseitigen Kritik war das Erlernen kunstkritischer Betrachtungen. So erläuterte Frau Schwarz, wie durch die kritische Reflexion der Arbeiten in der Gruppe das künstlerische Urteilsvermögen

⁵⁸³ Bohne-Fiegert erläutert in der Zirkeldokumentation von 1966: „Jeder weiß, daß er sich auf den anderen verlassen kann, und das ist ja das A und O einer langjährigen ideellen Zusammenarbeit eines Kollektivs.“ Zirkeldoku 1966-67, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,3.

⁵⁸⁴ Schuster, Wir stellen vor, Zirkeldoku 1973-74.

⁵⁸⁵ Schreiben von Günter Witt, Ministerium für Kultur, an die Teilnehmer des Grundstudiums für Kulturfunktionäre und der Spezierschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens vom Dezember 1963. Dokumentationsordner IV Spezierschule für Textilgestaltung 1964-89, MEK, ohne Inv.Nr.

geschult wurde.⁵⁸⁶ Andererseits wurden die ästhetischen und moralischen Wertmaßstäbe innerhalb der Gruppe übernommen und an andere Gruppenmitglieder weitergegeben. Dies entspricht im Wesentlichen der von Friedreich festgestellten „Binnenmoral“ in Brigaden, welche zu „Konformitätszwang“ und sozialem Druck führen konnte, durch „informelle Sanktionen“ und Ausschluss aus der Gruppe.⁵⁸⁷ Dementsprechend schildern zwei ZeitzeugInnen im Interview, dass man bei nicht Einhalten eines Abgabetermins für eine Gemeinschaftsarbeit beim nächsten Projekt wohlmöglich nicht mehr dabei war.⁵⁸⁸ Solche Gruppennetze spiegeln sich auch in dem Gefühl, der Gruppe gegenüber verpflichtet zu sein:

„Und man ist in der Pflicht. Na, was meinen sie, wenn denn der Workshop war und man hat nichts gemacht von dieser Aufgabenstellung. Das hat man einfach in den Griff gekriegt. Man wollte nicht mit leeren Händen dastehen.“ (Lademann, Absatz 730)

Dass die enge Gruppenbindung in Zusammenhang mit dem Pflichtgefühl stand, verdeutlicht ebenfalls die Aussage von Barbara Wachholz: „Ja, ich wüsste nicht, dass einer mal gesagt hätte: Ich kann nicht oder ich will nicht. Da waren alle der Gruppe verbunden.“⁵⁸⁹

Wie Niethammer schildert, waren die Kollektive „Erlebnis- und Kommunikationsräume“, gleichzeitig aber auch „Kontroll- und Gemeinschaftsräume“.⁵⁹⁰ Es herrschte eine gewisse Rangordnung innerhalb der Gruppe, für welche die Dauer der Zugehörigkeit, das Können und die berufliche Stellung entscheidend waren.⁵⁹¹ Je länger die Zirkelmitgliedschaft und je größer das künstlerische Vermögen, umso höher war die Stellung und Anerkennung innerhalb der Gruppe. Darauf verweist das Interview mit Helga Krieger, welche als Zirkeljüngste um Akzeptanz kämpfen musste. Sie erzählt von ihrer Aufnahme in den Zirkel von Bohne-Fiegert. Hier zeigt sich der innergruppale Kontrollmechanismus. Ihre Aussage verdeutlicht, dass die Älteren als Garant für Qualität fungierten und für die Aufrechterhaltung der Zirkelanforderungen und -standards sorgten:

⁵⁸⁶ „Naja das war auch, ist natürlich auch Bestandteil um das Urteilsvermögen natürlich zu schulen oder so. Wenn man nur so für sich selber arbeitet dann weiß man ja nicht: Ist das jetzt richtig oder falsch oder nicht“ (Schwarz N; 68 H; 26-2017_Transkript, Absatz 190)

⁵⁸⁷ Friedreich, *Volkskunde in Sachsen* 28/2016, S. 45.

⁵⁸⁸ Lademann & Anonym, Absatz 176 – 177.

⁵⁸⁹ Wachholz, Absatz 545.

⁵⁹⁰ Niethammer, Lutz: „Das Kollektiv“. In: Sabrow, Martin (Hg.): *Erinnerungsorte der DDR*. München 2009, S. 206-217.

⁵⁹¹ Vgl. Pfeil BVS 7/1970.

„Dann bin ich also mit meinem ersten selbstgestrickten Kleid in diesen Zirkel marschiert – voller Stolz – und dachte, dass mich nun alle bewundern werden. Na die empfingen mich mit gedämpfter Freundlichkeit und als erstes stellten sie fest, dass die Naht an meinem Kleid ja wohl ganz schief sei, das ist ja keine Qualität. Da hab ich gedacht, ob ich da überhaupt hingehöre, aber die machten unwahrscheinlich tolle Sachen. Und da bin ich wieder hingegangen, alle etwas älter als ich und die gaben mir dann auch unmissverständlich zu verstehen, sie haben ja schließlich alle eine Ausbildung. Welche Ausbildung denn? Und da gab es eine Ausbildung Spezialschule Textilgestaltung.“ (Krieger, Absatz 2)

„SW: Und wie war das so für Sie als Jüngste in der Gruppe?

HK: Wenn die nicht immer an mir rumgenörgelt hätten. (lacht) Die haben immer zum Ausdruck gebracht, dass sie eine andere Erfahrung haben und dass, wer in diesem Zirkel mitmacht, eine bestimmte Qualität liefern muss. Das musste vorne wie hinten aussehen. Ich war schon immer glücklich, wenn ich vorne schön hingekriegt habe, dann haben die gleich hinten (schnaubt verächtlich). Wie hohe Schule, wie alte Schule! Ich hab mich sehr bemüht.“ (Krieger, Absatz 20 - 21)

Die hier geschilderten Strukturen und Mechanismen innerhalb der Zirkel entsprechen im Wesentlichen den von Schlegelmilch aufgezeigten Autoritätsverhältnissen in Gemeinschaften,⁵⁹² in denen „von den Mitgliedern der Gemeinschaft ihre Orientierung am Gemeinwohl und das Zurückstellen von Einzelinteressen“ gefordert werde. Besondere „Gemeinschaftstugenden“ seien „Idealismus, Ehrfurcht, Dankbarkeit, Opferbereitschaft, Treue, Gehorsam und Ordnung.“⁵⁹³ Zudem zeichne sich die traditionelle Gemeinschaft „aus durch Kompetenzarmut und geringe Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten des Einzelnen sowie eine geringe soziale, berufliche und räumliche Mobilität. Es dominieren traditionelle Verbindlichkeiten und Orientierungen an geschlossenen Wertesystemen.“⁵⁹⁴ Diese Verbindlichkeiten und Tugenden sind in den Zirkeln erkennbar. Beispielsweise war Disziplin „ein oberster Grundsatz eines Zirkels“ und Ausdruck eines engen Vertrauensverhältnisses, wie Bernhardt am Beispiel der schreibenden Arbeiter erläu-

⁵⁹² Dass diese Gruppenmechanismen nicht DDR-spezifisch sind, sondern ebenfalls in anderen semiprofessionellen Freizeitgemeinschaften stattfinden, zeigt sich beispielsweise im Vergleich mit Laienchören, in denen ähnlich interagiert wird: Auch hier lernt und entwickelt sich eine relativ feste, über längere Zeit bestehende Gruppe unter der Anleitung einer professionellen Fachkraft und nach einem festgelegten Arbeitsplan. Chorfahrten dienen sowohl der Weiterbildung als auch der sozialen Bindung sowie dem Freizeitspaß. Konzerttermine sowie die damit verbundenen Verpflichtungen müssen von allen Mitgliedern eingehalten werden und erfordern hohes zeitliches und ideelles Engagement sowie Leistungsbereitschaft und Disziplin. Die Mitglieder fühlen sich der Gruppe gegenüber verbunden und verpflichtet. Die Leitungskraft sorgt als Vorbild und Autoritätsperson dafür, die Gruppe zu motivieren und an ihre Verpflichtungen zu erinnern.

⁵⁹³ Schlegelmilch 1995, Zwischen Kollektiv und Individualisierung, S. 32f.

⁵⁹⁴ Ebd.

tert.⁵⁹⁵ Geringe Mobilität ist in diesem Kontext unter anderem im Sinne einer geringen Wahlmöglichkeit hinsichtlich der Freizeitgestaltung zu deuten. Es herrschten geringe Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten bezüglich der vorgegebenen Strukturen, von denen die Laienschaffenden abhängig waren: Wollte man Teil der Gruppe sein und die damit verbundenen Vorteile nutzen, musste man sich an die Vorgaben halten. Wie im Kapitel „Die Integrierte & Distanzierte Generation in der künstlerischen Textilgestaltung“ jedoch deutlich wurde, kam es ab den 1970ern – mit dem Generationenwechsel und der zunehmenden kulturellen Öffnung und Pluralisierung der Möglichkeiten – zu einer wachsenden Abkehr von den restriktiven, aufs Kollektiv orientierten Wertevorstellungen von Disziplin sowie Leistungsbeurteilung und stärkeren Individualisierungstendenzen.

Fordern & Fördern – zwischen Spaß & Leistungsdruck

Die im Quellenmaterial wiederkehrende Losung vom „Fordern und Fördern“⁵⁹⁶ verdeutlicht den Zusammenhang der staatlichen Kulturförderung mit den damit einhergehenden Leistungserwartungen. Denn das textile Laienschaffen sollte eben nicht nur Hobby sein. Der Staat wollte das Interesse und Engagement der LaienkünstlerInnen für die eigenen Legitimationszwecke nutzen. Die AkteurInnen agierten in einem vorgegebenen Rahmen, ohne sich dessen bewusst zu sein bzw. diesen zu hinterfragen. Jutta Lademann reflektiert dies rückblickend wie folgt:

„Man hat mit Leib und Seele seine Textilgestaltung gemacht aber hat damit indirekt den Staat denn gefördert, ist klar. Also man war ein Glied des Staates.“ (Lademann, Absatz 695)

So wurde die Leidenschaft der LaienkünstlerInnen genutzt, um diese in das kulturpolitische System einzuspannen. Der Staat bzw. der Betrieb als Förderer konnte insofern Einfluss auf die Tätigkeit nehmen, indem die Mitarbeit

⁵⁹⁵ Bernhardt, Rüdiger: „Literarische Salons des Volkskunstschaffens. Zu Geschichte, Aufgaben und Methodik der Zirkel schreibender Arbeiter“. In: ders.: Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg. Die Bewegung schreibender Arbeiter – Betrachtungen und Erfahrungen. Essen 2016, S. 75-114. Hier S. 105.

⁵⁹⁶ Vgl. Schreiter, Sigrid: „Fordern heißt fördern. Einige Gedanken zur Arbeit mit Förderverträgen im bildnerischen Volksschaffen“. In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 20. Interessanterweise wurde der Slogan „Fordern und Fördern“ von der SPD im Kontext der Diskussionen zum aktivierenden Sozialstaat im Rahmen der Reformierung der Arbeitsmarktpolitik Ende der 1990er Jahre bekannt. Dingeldey, Irene: „Aktivierender Wohlfahrtsstaat und sozialpolitische Steuerung.“ In: Aus Politik und Zeitgeschichte 8-9/2006, 20.02.2006. Bundeszentrale für politische Bildung, http://www.bpb.de/apuz/29901/aktivierender-wohlfahrtsstaat-und-sozialpolitische-steuerung?p=all#fr-footnodeid_11 (zuletzt abgerufen am 20.03.2019).

an bestimmten Großereignissen, Betriebsfeiern oder dergleichen gefordert wurden. Vor allem in Vorbereitung auf große Veranstaltungen, wie den 10. Weltfestspielen der Jugend und Studenten 1973, dem Jahr des Kindes 1979⁵⁹⁷ oder dem 7. Turn- und Sportfest der DDR 1983 und Jubiläen wie dem Jahresstag der DDR, dem Geburtstag Lenins oder dem Jahrestag der Oktoberrevolution, wurde die Gestaltung von Souvenirs oder repräsentativer Wandbehänge sowie von Modenschauen staatlich gefordert und gefördert. Durch die staatliche Finanzierung der Zirkelleitung bestand eine gewisse Verpflichtung dieser gegenüber den Geldgebern. Mit der Teilnahme an gesellschaftlichen Ereignissen zeigten die Gruppen „kulturpolitische Einsatzbereitschaft“⁵⁹⁸. Die Zirkelleitung musste sich in einem gewissen Rahmen an die Vorgaben und Verpflichtungen der Geldgeber halten. Dementsprechend wurde in gemeinsamer Absprache mit den Mitgliedern ein Jahres-Arbeitsplan erstellt, in dem die geplanten Vorhaben festgelegt wurden. Der Plan wurde dem fördernden Betrieb bzw. Kulturhaus vorgelegt und somit Rechenschaft über die Tätigkeit der Gruppe abgelegt. Der Arbeitsplan diente einerseits als Fahrplan für die gemeinsame Arbeit, war gleichzeitig aber eine Form der Verpflichtung und Leistungsforderung. Hierdurch bekam die Tätigkeit eine gewisse Verbindlichkeit und die Mitglieder wurden viel stärker an die Gruppe gebunden.

Die geforderte Leistungsbereitschaft führte mitunter zu Stress und Überforderung. Eine Neujahrskarte des Potsdamer Zirkels mit dem Wunsch „Mehr Schonzeit 1979“ verweist auf humorvolle Art und Weise auf mögliche Stressphasen in der Zirkelarbeit, wodurch wenig Ruhephasen (Schonzeit) verfügbar waren. Die Zirkelleitung fungierte als eine Art Mittlerin zwischen staatlichen Anforderungen und den Bedürfnissen der TeilnehmerInnen. Er bzw. sie konnte einerseits Kritik an den überzogenen Vorgaben äußern, andererseits den Leistungsdruck an die Mitglieder weitergeben, wie ein Schreiben Bohne-Fiegerts an die Zirkelmitglieder vom 03.01.1975 zeigt. Hierin appelliert sie an das Gewissen der Mitglieder, welche aufgrund des „Jahres der Frau“ mit besonderen Verpflichtungen konfrontiert waren:

„Im ‚Jahr der Frau‘ werden wir wieder besonders oft ‚dran‘ sein, und dazu sind auch neue Modelle für die Modenschau, wie Exponate für

⁵⁹⁷ z.B. das Spielobjekt „Theophil“ – ein großes Textilkrokodil für einen Kindergarten (N.N.: „Krokodil ‚Theophil‘.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 103.) oder die Wandgestaltung der Erfurter Gruppe unter Leitung von Rosemarie Wessel aus Holz & Naturschnüren, ebenfalls für einen Kindergarten (Wessel, Rosemarie: „Wandgestaltung für eine Kindereinrichtung in Erfurt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1979, S. 219.)

⁵⁹⁸ Rippl BVS 6/1973, S. 171.

Ausstellungen erforderlich. Vielleicht entsteht da bei einigen Teilnehmern auch ein erhöhter Druck, der das schlechte Gewissen plagt, weil doch etliche angefangene Arbeiten noch immer unvollendet zuhause Schubladen füllen!!“⁵⁹⁹

Einen Hinweis darauf, dass die ZirkelleiterInnen selbst diesem Druck von oben ausgesetzt waren, gibt eine Aussage von Ingeborg Bohne-Fiegert 1982, in der sie – aufgrund ihres Rentenalters – davon spricht, „von der ‚hohen Ebene‘“ abzutreten, also sich auf privatere, weniger offizielle Vorhaben zu konzentrieren. Dort heißt es: „Wir wollen gern weiterhin schöpferisch tätig sein, aber nicht mehr so mit Plan und Pflicht und Abrechnung“.⁶⁰⁰ Letzterer Vermerk deutet auf die regulative Arbeitsweise der Textilizirkel, welche eben nach genauen Planvorgaben arbeiten, Verpflichtungen einhalten und die Leistungen „abrechnen“ mussten.

Aus den Leistungsforderungen entstand ein Zwiespalt zwischen Spaß an der textilen Tätigkeit und Stress aufgrund der gesellschaftlichen Verpflichtungen. Dies wird ebenfalls im Quellenmaterial deutlich. Dort heißt es in einer Abschlussrede von Bohne-Fiegert zur Reise nach Varna:

„Es waren erholsame Tage, die wir alle nötig hatten, nach dem Streß für die AFS und dem Streß für die weiteren Verpflichtungen, die ‚Gold‘ aben [sic! = haben] so nach sich zieht. Waltraud Ragnow meinte gestern: ‚Die Schultern tun nicht mehr weh, die Ellenbogen nicht mehr und auch die Finger nicht mehr, wir könne wieder schaffe!‘ [sic!] Und mit den Worten unseres heutigen Geburtstagskindes möchte ich schließen: ‚Zirkel ist schön, der Streß macht Spaß‘.“⁶⁰¹

Die Rede verweist bereits auf mögliche Gründe, warum die Beteiligten solche Belastungen überhaupt freiwillig auf sich nahmen: Die Begeisterung und der Spaß an der Sache standen für sie im Vordergrund. Zudem wird erneut deutlich, dass die gemeinsamen Exkursionen eine Belohnung für die Mühen der Zirkelmitglieder waren und die Möglichkeit der Regeneration boten.

Wie zuvor geschildert, wurden ab den 1970er Jahren jedoch zunehmend öffentliche Diskussionen um überzogene Auftragsanforderungen laut, in denen der Leistungsdruck kritisiert und die Funktion der laienkünstleri-

⁵⁹⁹ Brief von Bohne-Fiegert an Zirkelmitglieder vom 03.01.1975, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1975-76, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,11.

⁶⁰⁰ Rede zur 70. Präsentation der Jagdmodenschau, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1981-82, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,18.

⁶⁰¹ Abschlussrede von Bohne-Fiegert zur Reise nach Varna, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1979, Teil 1, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,15.

schen Tätigkeit hinterfragt wurde. So schilderte Ute Mohrmann die Beschwerde einer Zirkelleiterin, welche sich darüber beklagte, dass die ZirkelteilnehmerInnen „endlich auch mal wieder etwas für sich selbst schaffen“ wollten. Denn die Auftragsarbeiten würden für die berufstätigen TeilnehmerInnen, „einer zweiten Schicht“ gleichen.⁶⁰² Aus den Diskussionen und der sinkenden Leistungsbereitschaft resultierte die im Kapitel „Ausdifferenzierung und Neuausrichtung im Generationenumbruch“ erläuterte Umdeutung des gesellschaftlichen Wertes des künstlerischen Volksschaffens, der nun vor allem in der „kulturellen Freizeitfunktion“ und der Verwirklichung individueller Freizeitinteressen gesehen wurde. Nach Aussagen Mohrmanns wurde die gesellschaftliche Wirksamkeit nun weniger in konkreten materiellen Werken gesehen, sondern in der „Herausbildung kulturell-schöpferischer Fähigkeiten“.⁶⁰³ Auch Sigrid Schreiter⁶⁰⁴ verwies bereits 1985 auf die Problematik der kulturpolitischen Anforderungen im Kontrast zu den Wünschen der Laienschaffenden, die vor allem aus Spaß an der künstlerischen Gestaltung und dem geselligen Zusammensein im Zirkel seien. Daher müsse:

„den Kulturfunktionär, der gerade die Vergabe eines gesellschaftlichen Auftrages mit thematischer Orientierung beabsichtigt, doch das Gewissen drücken, ob er nicht die Freizeit der werktätigen Volkskunstschaffenden mit unnötigen Problemen belastet, ja sie des Spaßes beraubt.“⁶⁰⁵

Zugleich unterlagen die individuelle Ausgestaltung der Treffen und Aufträge dem Spielraum der Gruppe. Denn wie viel Zeit und Energie die Gruppen in die verpflichtenden Beiträge investierten, war unterschiedlich. Auf die Unterwanderung offizieller Vorgaben verweist auch Kyrieleis in ihrer Untersuchung:

„Sie [die Kulturarbeiter] nutzten die ihnen zur Verfügung stehenden Freiräume nicht nur für, sondern auch mit ihrer Klientel und gingen auch darüber hinaus, indem sie obligatorische Grenzziehungen, so bei der Genreeinteilung oder Einstufung, unterliefen.“⁶⁰⁶

Das Dokumentationsmaterial verdeutlicht zudem, dass Anfragen durchaus abgelehnt werden konnten, wenn dies entsprechend begründet wurde. So lehnte Ingeborg Bohne-Fiegert beispielsweise eine Modenschau auf der

⁶⁰² Mohrmann, Ute: „Bekenntnis und Anspruch des bildnerischen Volksschaffens in den achtziger Jahren“. In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1985, S. 12-15. Hier S. 12.

⁶⁰³ Ebd., S. 12.

⁶⁰⁴ Sigrid Schreiter war lange Zeit im Berliner Haus für Kulturarbeit für das bildnerische Amateurschaffen zuständig.

⁶⁰⁵ Schreiter, Sigrid: „Fordern heißt fördern. Einige Gedanken zur Arbeit mit Förderverträgen im bildnerischen Volksschaffen“. In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 20.

⁶⁰⁶ Kyrieleis 1993, Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen, S. 122.

Freundschaftsinsel in Potsdam ab, da der Ort ungeeignet und die Gruppe bereits in viele Verpflichtungen eingebunden war. Die Ausführungen verweisen auf den qualitativen Anspruch der Zirkelleiterin und die begrenzte verfügbare Zeit der Beteiligten, welche die Textilgestaltung in ihrer Freizeit praktizierten.⁶⁰⁷ Daher kam es mitunter zu Konflikten zwischen dem eigenen Anspruch an die künstlerische Arbeit einerseits und der für das Hobby verfügbaren Zeit andererseits.

Dass die Anerkennung der zeitintensiven, laienkünstlerischen Aktivitäten seitens des Arbeitgebers nicht automatisch gegeben war, zeigt das Quellenmaterial. Es verweist auf Freistellungsprobleme⁶⁰⁸ und eine mangelnde Akzeptanz der Betriebe und KollegInnen. Die vor allem für ihre Batiken bekannte Laienkünstlerin Elisabeth Hohensee schilderte in einem Schreiben von 1976 beispielsweise, dass sie bei weitem nicht so viel Zeit in ihre Kunst investieren könne, wie sie Ideen habe:

„Ja, wenn ich so Zeit und Kraft hätte wie ich es mir wünschte! In meinem Kopf ist viel, was über die Hände gerne zu Stoff oder Papier wollte. Der ewige Kleinkrieg mit dem vollkommenen Unverständnis meiner Vorgesetzten und der Schulbetrieb zermürben mich und machen mich recht unglücklich.“⁶⁰⁹

Denn nicht alle Betriebe unterstützten die laienkünstlerischen Aktivitäten durch Freistellungen, da sie diese als Freizeitverlängerungen betrachteten, wie Helga Heise in ihrer Untersuchung schilderte:

„Gerade in der Frage der Qualifikation erwies es sich, daß einige Dessauer Betriebe das bildnerische Volksschaffen als eine reine Freizeitbeschäftigung ansehen, ohne sich dabei der persönlichkeitsbildenden Funktion und der gesellschaftlichen Ausstrahlung bewußt zu sein.“⁶¹⁰

Hiermit negierten sie die staatlich zugeschriebene gesellschaftliche Bedeutung. Es entstand eine Diskrepanz zwischen der staatlich intendierten Förderung und Ausbildung von Laienschaffenden und der tatsächlichen Unterstützung der Aktivitäten innerhalb des Betriebes.

⁶⁰⁷ Brief an das Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Potsdam, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1977, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,12. „Also dürften wir diese jetzt nicht zeigen, denn so viel läßt sich nicht unentwegt von Laien neben der beruflichen Arbeit erstellen. Auch haben wir einen Wandbehang noch für die nächsten Arbeiterfestspiele. Und jetzt malen alle für den ‚besten Freund‘. Es ist deshalb aus all den Gründen vernünftig, wenn ich Ihnen jetzt absage“

⁶⁰⁸ Vgl. Schäfer im Interview mit Moosdorf BVS 3/1986.

⁶⁰⁹ Schreiben von Elisabeth Hohensee an Wolfgang Jacobeit vom 18.10.1976, Volkskunstschaffen Dokumentation MEK.

⁶¹⁰ Vgl. Heise 1977, kulturell-künstlerische Betätigung, S. 56.

Doch selbst wenn der Arbeitgeber den KünstlerInnen eine Freistellung ermöglichte, konnte dies zu erhöhtem Leistungsdruck in beiden Bereichen führen. Dies schildert der Maler Erich Löb 1991 rückblickend:

„Die ersten Teilnahmen an Arbeiterfestspielen machten mich selbstverständlich auch stolz und glücklich. Gleichzeitig erzeugten diese Ausstellungen einen Druck, der zur Arbeit zwar notwendig ist, doch für mich persönlich manchmal das erträgliche Maß überstieg. (...) So entstand für mich auch eine gewisse Abhängigkeit von beidem: Im Betrieb wollte ich mein Bestes geben, um Freistellung durch gute Arbeit zu rechtfertigen. Andererseits versuchte ich, hohe volkskünstlerische Leistungen zu bringen, um hiermit zu dokumentieren, die eingeräumte Zeit richtig genutzt zu haben. Aus dieser Situation heraus mußte die Familie oft auf sich allein gestellt ohne mich auskommen.“⁶¹¹

Einerseits sollte die künstlerische Tätigkeit die berufliche Arbeit nicht beeinträchtigen, andererseits war der Staat durch die nur begrenzte Zahl an engagierten und qualitativ hochwertigen FreizeitkünstlerInnen angewiesen auf deren Beteiligung an Auftragsarbeiten und öffentlichen Veranstaltungen. Die Aussagen der beiden LaienkünstlerInnen verdeutlichen den Zwiespalt zwischen künstlerischer (Freizeit)Tätigkeit und Erwerbsarbeit. Die persönlichen und staatlichen Ansprüche an die künstlerischen Leistungen, bei nur begrenzter freier Zeit, konnten zu Unzufriedenheit führen.

Förderung und Forderung standen somit in enger Relation zueinander. Die Arbeitspläne und Auftragsarbeiten waren zwar einerseits Verpflichtungen, fungierten andererseits zugleich als Ansporn und Zielvorgabe für die kreative Arbeit. Diese Zweckvorgabe konnte motivierend wirken und den kreativen Prozess anregen. So schildert Karin Volkmann beispielsweise:

„Also immer Aufgaben, wir hatten immer eine Aufgabe, die wir dann gemeinsam sozusagen erstmal besprochen haben. Was wollen wir machen? Wollen wir mal applizieren, wollen wir mal eine Strickerei machen, wollen wir es kombinieren. Dann wurde es festgelegt gemeinsam und dann wurde das gemacht und von allen, wie gesagt, begutachtet.“ (Volkmann, Absatz 58)

Auch Helga Krieger erzählt: „Aber ich hatte immer ein Ziel, wenn die Modenschau war und man musste das und das fertig kriegen, hab ich immer geschafft.“⁶¹² Wie Twigger-Holroyd erläutert, ist das Arbeiten auf ein

⁶¹¹ Schreiben von Erich Löb an Ute Mohrmann vom 09.07.1991, S.3. Signatur 772/16.7.1991. In: Autobiographisches von Volkskunstschaffenden 1991. Privatarchiv Ute Mohrmann, unveröffentlicht.

⁶¹² Krieger, Absatz 29.

vorgegebenes Ziel hin ein Grund für die Freude an der kreativ-schöpferischen Tätigkeit.⁶¹³

Der Wunsch nach Anerkennung und Präsentation der eigenen Arbeiten in der Öffentlichkeit nahm mit steigender künstlerischer Qualität und dem damit einhergehenden Vertrauen in das eigene Können zu. Helga Heise stellte 1977 fest,

„daß die anfänglichen Motivationen, die überhaupt zur volkskünstlerischen Tätigkeit führten – nachdem eine gewisse künstlerische Qualität erreicht ist – sich wandeln und das Bedürfnis nach Präsentation der Arbeitsergebnisse in der Öffentlichkeit über den Rahmen des Zirkels, der Familie und Bekannten hinaus, in der Rangfolge an erster Stelle steht.“⁶¹⁴

So herrschte unter den besonders ambitionierten Textilgruppen selbst eine gewisse Konkurrenz. Im Sinne des sozialistischen Wettbewerbs waren Auszeichnungen und Wettbewerbe als Ansporn für gute Leistungen staatlich intendiert. Die zentralen Ausstellungen (und auch Modeevents) waren als „Leistungsschauen“ propagiert, sodass vor allem herausragende Arbeiten der Leistungsspitze dort präsentiert wurden. Um hier vertreten zu sein, mussten die KünstlerInnen den Anforderungen entsprechen. Hierdurch entstand ein Wettkampf der Gruppen untereinander, was wiederum zu einem Leistungsstreben führte. Eine Zeitzeugin berichtet:

„Und die Steffi Wendel war auch schon [eine] ältere Dame. Als die beiden noch lebten, hatte ich immer das Gefühl, da war ich ja neu in dem Zirkel, dass es eine Konkurrenz gab. Wer macht schönere Sachen (lacht), aber eine gesunde Konkurrenz. An sich achteten die beiden sich und gingen kollegial miteinander um. Und natürlich gab es die Konkurrenz, irgendwann war doch eine Ausstellung im Marchwitza. Also wenn mal eine Ausstellung war oder so etwas und die anderen Zirkel stellten mit aus, dann gab es natürlich eine Konkurrenz.“ (Krieger, Absatz 117)

Die bestehende Konkurrenz – hier insbesondere zu dem Potsdamer „Vorzeigezirkel“ von Bohne-Fiegert – reflektiert auch Barbara Wachholz aus der Modegruppe Dippoldiswalde:

„Denen hat das gar nicht gefallen, dass da noch andere kamen. (...) Wir hatten in Dresden ja auch eine ziemlich starke Modegruppe. Das war ein bisschen Konkurrenzkampf.“ (B. Wachholz, Absatz 410 & 414)

⁶¹³ Twigger-Holroyd, S. 81.

⁶¹⁴ Heise, Helga: „Die kulturell-künstlerische Betätigung der Werktätigen in den Zirkeln“. In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1977, S. 147-153. Hier S. 150

Dass die Vorgabe von konkreten Zielen und die damit verbundene öffentliche Wertschätzung Antrieb zum Weitermachen waren, formuliert eine Bohne-Fiegert Schülerin, nachdem der Zirkel bei den AFS 1978 in Suhl eine Goldmedaille erhielt. Ihre Bemerkung verweist auf den Stolz, der hieraus resultierte und die Identifikation mit der Gruppe und deren Leistungen. Sie gratuliert zur Goldmedaille und führt fort:

„In solchen Momenten, aber nicht nur in solchen, freuen wir uns immer wieder, Ihre Schüler zu sein. Für mich selbst ist das auch immer wieder Ansporn nicht hinzuwerfen und die viele Arbeit zu schaffen. ‚Ausstellungsreif‘ werde ich nie! Ich neide es auch den anderen nicht. Mir ist es Bedürfnis und Freude dabei sein zu dürfen und auch einen kleinen Anteil daran geleistet zu haben.“⁶¹⁵

Vor dem Hintergrund des Arbeitsansporns wird selbst der Leistungsdruck von Tino Adam aus heutiger Sicht positiv umgewertet:

„Musste man sich schon dahinterklemmen und die Frau Wachholz hat auch Druck gemacht, das muss ich auch sagen. Also die hat schon die Mitglieder auch/ Also auch zugesehen, dass du auch in einer bestimmten Zeit was schaffst. Also das war manchmal für mich eher grenzwertig. Das fand ich nicht ganz so schön. Im Nachhinein sag ich, das ist super, weil ohne Druck passiert nichts oder irgendwann.“
(Adam, Absatz 45)

Hier wird nochmals auf die Rolle der Zirkelleitung verwiesen, welche die Gruppe motivieren, gleichzeitig aber auch Druck ausüben konnte. Das Fordern von Leistungen ist Voraussetzung für die Verbesserung und Weiterentwicklung der eigenen Fertigkeiten und dient, beispielsweise im Kunststudium, ebenfalls der künstlerischen Optimierung. In diesem Sinne bewertet Karin Volkmann die Kritik in der Spezialschulausbildung aus heutiger Sicht ebenfalls positiv: „Mit viel Kritik, was aber gut war, aus heutiger Sicht sehr gut. Damals waren wir schon manchmal mh (abfälliges Geräusch), aber das war schon sehr gut.“⁶¹⁶

Retrospektiv wird der Leistungsdruck kaum von den ZeitzeugInnen thematisiert. Er äußert sich eher indirekt in Erzählungen über geleistete Nachtstunden oder als ein Staunen darüber, was man alles neben Familie und Beruf bewältigt habe und wie dies zeitlich machbar war. Bei ihnen sind positive Erinnerungen an öffentliche Auftritte, gemeinsame Erlebnisse und Erfolge zentral. Einzig die Schilderungen einer Zeitzeugin der ersten Genera-

⁶¹⁵ Schreiben an Bohne-Fiegert vom 07.07.1978, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1978 Teil 1, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,13.

⁶¹⁶ Volkmann, Absatz 58.

tion heben sich deutlich von den anderen Befragten ab. Diese reflektiert und kritisiert die Vorgaben und die Fremdbestimmung, mit denen sie als Zirkelleiterin konfrontiert war:

„Schon davor, da war eine Zeit, wir hatten so viele Aufgaben immer als Zirkel zu erfüllen. Solidaritätsgeschichten, dann waren Veranstaltungen, da haben wir da gesessen und haben gearbeitet und haben gezeigt usw. Im Grunde genommen, wir haben zwar auch ein gewisses Geld, haben wir, gekriegt. Aber das war/ Ich war ja inzwischen Zirkelleiterin, ich habe meine Prüfung gemacht und alles. Und konnte da/ Ja, wir haben alles gemacht, was zu machen war, aber mir war das zu viel. Mir war das in der Form zu viel, dass wir immer, da war immer irgendeine Solidaritätsgeschichte, dort war das. (...) Und da hab ich gesagt: Wisst ihr was? Wir haben/ Warum nehmen wir immer die Gelder vom Amt in Kauf? Wir arbeiten doch alle. Wir haben doch alle Geld. Aber da war ich ins Fettnäpfchen getreten bei einzelnen Mitgliedern. Na gut, ich hab dann weiter nichts gesagt. Aber mein Sohn war inzwischen im Westen und ich hatte schon ein bisschen andere Gedanken und mir hat dieses Bestimmen, das hat mir einfach nicht gepasst. Ich hab mich dann eingeordnet und hab nichts mehr gesagt zu dem Thema. So und dann kam 89.“ (Anonym)

Sie erwähnt (an anderer Stelle) Fluchtgedanken und die Idee, sich als Zirkel von den staatlichen Strukturen unabhängig zu machen, was jedoch nicht auf Zustimmung bei allen Mitgliedern getroffen sei. Aus Solidarität gegenüber „ihren Frauen“, welche sie nicht im Stich lassen wollte, und um sich nicht zu schaden, beließ sie es bei der staatlichen Einbindung des Zirkels:

„Es war ständig was zu tun, ehrenamtlich, das war dann aber auch sehr übertrieben. Und innerlich hab ich mich da von Anfang an gehöhrt, ich hab das dann aber nicht so ausgelebt, da hätte ich mir ja ins eigene Fleisch geschnitten und meine Frauen wollte ich auch nicht im Stich lassen. Wir waren eine gute Truppe, das war immer schön.“ (Anonym)

Ihre Aussage verweist auf ein häufig in der Aufbaugeneration praktiziertes Verhaltensmuster der politischen Anpassung bei gleichzeitiger Wahrung einer inneren Distanz. Umso mehr betont sie allerdings die Unabhängigkeit der Gruppe nach der Wiedervereinigung und dass diese nun keinem mehr Rechenschaft schuldig gewesen sei. Diese explizit negativen Erinnerungen (neben den von ihr ebenfalls geäußerten positiven Aspekten) sind im Zusammenhang mit der persönlichen Biografie der Befragten zu sehen. Diese war durch ihre Parteimitgliedschaft mehr als alle anderen in das politische System involviert. Ihre Parteizugehörigkeit führt sie auf den Druck ihres Mannes zurück, von welchem sie sich nach der Wiedervereinigung trennte.

Auch die Flucht ihres Sohnes in den Westen führte zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Politik. Aus diesen Gründen distanziert sie sich aus heutiger Perspektive möglicherweise viel stärker von dieser Zeit und betrachtet das Ganze kritischer. Bei ihr ist eine starke Ablehnung der staatlichen Kontrolle ablesbar. Nach der Wiedervereinigung wollte sie sich daher in keine offizielle Struktur mehr einordnen lassen.

Bedeutung der kreativen Arbeit & Motivationen zur Teilnahme

Im folgenden Abschnitt werden die wesentlichen Beweggründe der AkteurInnen für die Zirkelteilnahme noch einmal zusammengefasst. Dies verdeutlicht, warum die AkteurInnen eine solche zeitintensive, teils belastende und mit Leistungsforderungen verbundene Tätigkeit überhaupt auf sich nahmen. Es geht nicht um eine detaillierte Analyse, sondern vielmehr um eine Zusammenfassung der in den vorherigen Kapiteln bereits anklingenden diversen Motivationen an Hand ausgewählter Beispiele. Grundlage hierfür sind die bei Gerd Wübbena dargelegten, fünf wesentlichen Funktionen für die künstlerische Freizeitbetätigung. Diese umfassen: die produktiv-schöpferische, die hedonistisch-kontemplative, die kompensatorische, die kommunikativ-soziale sowie die gebrauchswertorientierte Funktion. Die einzelnen Funktionen sind jedoch nicht eindeutig voneinander zu trennen, sondern stehen „in einem engen inhaltlichen Zusammenhang“.⁶¹⁷ Diese Funktionen werden in den Interviews mit den TextilgestalterInnen und dem Quellenmaterial deutlich, wobei die Gewichtungen teilweise unterschiedlich ausfallen. Wie in den Betrachtungen der Textiltätigkeit nach 1990 deutlich wird, sind die damaligen Motivationen kaum von den aktuellen zu trennen. Denn in den Erzählungen wird eine Verbindung zwischen damaliger und heutiger textil/künstlerischer Tätigkeit hergestellt. Hierbei lassen sich Rückschlüsse ziehen, warum die Befragten auch nach 1990 künstlerisch aktiv blieben.

Die Erläuterungen in Renate Pfeils schriftlicher Abschlussarbeit für die Spezialschule fassen die wesentlichen Beweggründe für die künstlerische Betätigung und den persönlichen Mehrwehrt, welchen sie hiervon erfuhren, gut zusammen: Neben dem Interesse am Erlernen textiler Techniken (kompensatorische Funktion) und der durch die Zirkeltätigkeit geweckten Freude am eigenschöpferischen Arbeiten (produktiv-schöpferische Funktion) sei

⁶¹⁷ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 86.

zudem der Wunsch nach Anerkennung aufgrund von besonderen, die Zirkelmitglieder von anderen Menschen unterscheidenden Fertigkeiten (kompensatorische Funktion), eine Motivation zur Teilnahme gewesen. Hierdurch hätten sie unter anderem „ein natürliches Selbstwertbedürfnis, das in gesunden Grenzen durchaus positiv zu werten ist“, entwickelt.⁶¹⁸ Auch das Bedürfnis nach sozialen Kontakten (kommunikativ-soziale Funktion) hebt sie hervor. Dagmar Neuland betonte ebenfalls die vielfältigen Motivationen der TeilnehmerInnen eines Studios für Bildende Kunst in Köpenick:

„Die Motivationen, an der kollektiven Arbeit teilzunehmen, sind sehr vielfältig. Sie reichen von dem Interesse, sich eigenschöpferisch zu betätigen, über den Wunsch, sich im Kollektiv auf ein Studium vorzubereiten, bis zu dem Bedürfnis, im Kreis gleichgesinnter Menschen Entspannung, Erholung und eine Bereicherung der eigenen Persönlichkeit zu finden.“⁶¹⁹

Hier spiegeln sich ebenfalls die verschiedenen Funktionen künstlerischer Tätigkeit wider – von der produktiv-schöpferischen („sich eigenschöpferisch zu betätigen“) über die kommunikativ-soziale („im Kreis gleichgesinnter Menschen“) und hedonistisch-kontemplative („Entspannung, Erholung“) bis hin zur kompensatorischen Funktion (Lernwunsch, „Bereicherung der eigenen Persönlichkeit“). Diese sollen im Folgenden noch einmal näher erläutert werden.

1) Produktiv-schöpferische Funktion: Tatendrang als treibende Kraft

Die produktiv-schöpferische Funktion bezieht sich insbesondere auf die Freude daran, sich kreativ auszudrücken und ein eigenes Werk bzw. Produkt zu schaffen. Die Tätigkeit wird als Bereicherung des Alltags empfunden. Es geht vor allem um den „Schaffensdrang bzw. das schöpferische Anliegen“, wobei diese Funktion nach Wübbena nicht immer klar von der kompensatorischen Funktion zu trennen ist.⁶²⁰ Es geht also um ein inneres Bedürfnis nach kreativer Tätigkeit und die Möglichkeit der Beschäftigung hierdurch.⁶²¹ Die kreative Tätigkeit ermöglicht es, die eigenen Gedanken und Gefühle auszudrücken und im künstlerischen Prozess Innenwelt und Umwelt in Relation zueinander zu setzen. Dementsprechend steht in den Erzählungen

⁶¹⁸ Pfeil BVS 7/1970, S. 20f.

⁶¹⁹ Neuland, Dagmar: „Die Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens in Berlin“. In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 107-113. Hier S. 111.

⁶²⁰ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 84.

⁶²¹ Dass textil kreative Menschen heute von ähnlichen Beweggründen angetrieben werden, erläutert Twigger-Holroyd in ihrem Buch. Twigger Holroyd, Amy: „Why DIY? The Experience of Making and Wearing Homemade.“ In: dies.: Folk Fashion. Understanding Homemade Clothes. London & New York 2017, S. 74-106.

der ZeitzeugInnen oft die Freude am kreativen Arbeiten im Vordergrund, welche viele bis heute begleitet. Die Aussagen verweisen auf die aktive Form der Beschäftigung entgegen beispielsweise passivem Medienkonsum als Freizeittätigkeit.⁶²² Die Tätigkeit wird hierbei als sinngebende,⁶²³ erfüllende sowie zeitfüllende Beschäftigung⁶²⁴ verstanden, welche keine Langeweile⁶²⁵ aufkommen lässt.

Die Begeisterung für die Textilgestaltung äußert sich in den Erzählungen als fast zwanghafter Schaffensdrang (nicht stillsitzen können⁶²⁶, Textilgestaltung als „Virus“, der einen erfasst⁶²⁷, sich am Weglassen üben weil einen alles interessiert⁶²⁸, „Ich hatte es in den Fingern“⁶²⁹) oder Notwendigkeit (etwas machen „müssen“⁶³⁰, Arbeit bis in die Nachtstunden⁶³¹), bei der die Zeit in Vergessenheit gerät. Die Metapher vom Virus verweist dabei auf etwas, das in den Organismus eindringt, sich ausbreitet und zugleich andere „infizieren“ kann.⁶³² Solche Aussagen verdeutlichen den starken inneren Antrieb, also die intrinsische Motivation. Die textilkünstlerische Tätigkeit erweist sich hierbei als ein wesentlicher Teil der eigenen Persönlichkeit, welche ausgeübt wird, solange dies körperlich möglich ist („solange wir können, machen wir was.“⁶³³).

⁶²² Vgl. Zitat Krieger im Abschnitt hedonistisch-kontemplative Funktion

⁶²³ Beispielsweise betonte Ruth Pydde, dass es wichtig sei, seine Zeit sinnvoll zu nutzen. Pydde, Absatz 158.

⁶²⁴ Im Reisebericht des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam von der Studienreise nach Moskau, Jerewan & Kiew 1973 heißt es beispielsweise: „Ein Blick in die Abteile unserer Reisegruppe ließ sofort erkennen, wes Geistes Kind wir waren. Allenthalben vertrieb man sich die Fahrzeit mit Stricken, Häkeln, Bastarbeiten oder Perlstickerei.“ Reisebericht von Annemarie Wiese, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1973, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,9.

⁶²⁵ „Das mach ich mit den Kindern hier. Ein bisschen was muss man auch noch machen hier. (...) Naja also ich brauch keine Langeweile, hab ich immer noch nicht. Gott sei Dank.“ Schwarz, Absatz 337 & 339.

⁶²⁶ „Ich habe immer was gemacht, ich habe nie, nie, nie irgendwo still gesessen. Und Jutta Lademann garantiert hundert Prozent auch nicht. Und S. auch nicht, und H. auch nicht. Das eint uns alle. Ist heute noch so, also hundert Prozent alle.“ Krieger, Absatz 29.

⁶²⁷ „Also mich hat dieser Virus erfasst – Textilgestaltung.“ Krieger, Absatz 2.

⁶²⁸ „Anonym: Ja und wir üben immer noch am Weglassen. SW: Am Weglassen? Anonym: Ja weil einen alles interessiert und weil man sich nicht trennen kann, nicht Jutta? Wir üben immer noch, wir üben schon unser ganzes Leben lang am Weglassen.“ Lademann & Anonym, Absatz 476 – 478.

⁶²⁹ König, Absatz 17.

⁶³⁰ u.a. Schwarz, Absatz 805.

„Da finden wir immer wieder Möglichkeiten, weil wie gesagt die Wände sind bei allen eigentlich jetzt voll, man muss was anderes tun.“ Paul, Absatz 154.

⁶³¹ „Und da hab ich angefangen wieder Sachen selber anzufertigen und Materialien, hatte Spaß dran, habe manchmal – weiß ich nicht – nachts bis um vier gesessen und habe was gestaltet.“ Adam, Absatz 5

⁶³² Vgl. Kolhoff-Kahls Konzept vom ästhetischen Infizieren. Kolhoff-Kahl, Iris: „Parasitieren und Infizieren.“ In: Ebd.: Ästhetische Muster-Bildungen. München 2009, S. 149-154.

⁶³³ Lademann & Anonym, Absatz 559.

Die Aussage einer Zeitzeugin, die Beteiligten seien mit „Herzblut“ dabei gewesen, verweist auf das Engagement und die Hingabe für diese Tätigkeit.⁶³⁴ Ebenso begründet Barbara Wachholz die „Liebe zur Sache“ als Grund für die zeitintensive Mitarbeit der Gruppenmitglieder.⁶³⁵ Jutta Lademann wiederum äußert, dass Bohne-Fiegert Menschen gefunden hätte, welche „mit Leib und Seele sich künstlerisch betätigt haben.“⁶³⁶ Die von ihnen verwendeten Formulierungen (Virus, Liebe, Herzblut, mit Leib und Seele) verweisen auf den starken körperlichen und emotionalen Bezug zur Tätigkeit.

2) Hedonistisch-kontemplative Funktion

Diese Funktion begreift die künstlerische Tätigkeit als lustvolle, besinnliche Betätigung, welche Entspannung bietet.⁶³⁷ Wie bereits festgestellt wurde, ist die textilkünstlerische Tätigkeit für die AkteurInnen eine Leidenschaft, in welche sie viel Zeit investieren, ohne dass diese als Arbeit empfunden wird. Hier zeigt sich ein Unterschied zwischen freiwilliger Arbeit und Lohnarbeit. Während die freiwillige Arbeit aus eigenem Antrieb ausgeübt und als persönliche Bereicherung wahrgenommen wird, stehen hinter der Erwerbsarbeit beispielsweise wirtschaftliche Zwänge. Die kreativ-künstlerische Freizeitaktivität kann unter anderem ein Gegengewicht zur Erwerbsarbeit darstellen. Sie bietet die Möglichkeit, geistig und körperlich zur Ruhe zu kommen und dennoch kreativ tätig zu sein. Handarbeiten erweisen sich hierbei als kontemplative Tätigkeit, in welcher man den Geist schweifen lassen und die Zeit völlig vergessen kann. Dies wird als Ausgleich zum stressigen Alltag und Möglichkeit, den Kopf frei zu bekommen, betrachtet.⁶³⁸ Auf die hedonistisch-kontemplative Funktion der Textiltätigkeit verweist vor allem Tino Adam, für den das kreative, textile Arbeiten innerhalb seines Berufes in einer Eventagentur heute keine reine Lohnarbeit darstellt, sondern zugleich die Möglichkeit der Regeneration bietet:

„Und ich kann das halt machen und kann sagen so Arbeitsstundenpreis, Materialpreis, Design ist meine Zugabe, Sie sind unser Kunde. Dann kann ich da ab und zu sowas machen. Und ich lass das auch mit der Regeneration verschmelzen.“ (Adam, Absatz 115)

⁶³⁴ Lademann & Anonym, Absatz 198 – 201.

⁶³⁵ „Fragt man sich heute manchmal, wie sie das alle geschafft haben. Aber aus Liebe zur Sache.“ Wachholz, Absatz 18

⁶³⁶ Lademann, Absatz 267

⁶³⁷ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 83.

⁶³⁸ Vgl. Twigger-Holroyd 2017, S. 75f.

Dass das Hobby einerseits zeitintensive Beschäftigung und gleichzeitig Entspannung bedeuten kann, verdeutlicht eine weitere Aussage von Helga Krieger:

„Ja, das macht mir Spaß, ist für mich purste Entspannung. Mein Mann setzt sich an n Fernseher und ich gehe abends uff Arbeit. (beide lachen) Geh ich mal rüber und um 10 Uhr ist Feierabend. Aber ich muss es nicht, ich mache es, weil es mir unwahrscheinlich viel Freude bereitet.“ (Krieger, Absatz 148)

Hier wird einerseits eine Analogie zur Erwerbstätigkeit geschaffen (Arbeit, Feierabend), gleichzeitig jedoch darauf verwiesen, dass diese Arbeit keinesfalls als Zwang, sondern als Freude und Entspannung betrachtet wird.

3) Kompensatorische Funktion: Anerkennung & Lernbedürfnis

Die kompensatorische Funktion dient dem Ausgleich von Minderwertigkeitsgefühlen und erzeugt ein „Gefühl der Vollwertigkeit“.⁶³⁹ Zudem geht es um Anerkennung und Selbstbestätigung durch die kreative Tätigkeit. Die positive Wirkung von Zielvorgaben und öffentlicher Wertschätzung wurde bereits im vorherigen Kapitel verdeutlicht. Daher sollen hier lediglich zwei ZeitzeugInnen nochmals exemplarisch angeführt werden:

„Okay und es wird ja sonst auch ein wenig langweilig, wenn man nur zu Hause rumsitzt. Und nur im stillen Kämmerlein was machen, macht ja auch nicht so viel Spaß und irgendwann sind die Wände auch voll, dann musst du mal was anderes machen. Nein, das ist klar.“ (Paul, Absatz 88)

„Na ja, das hat aber dann auch angestachelt. In dem Moment, wo Beifall kommt oder dass die dann sagen: Schön und hat uns Anregung gegeben und so was. Das war für die, die mitgemacht haben, natürlich auch wieder schön.“ (B. Wachholz, Absatz 30)

Die enorme öffentliche Präsenz der KünstlerInnen und ihrer Werke in der DDR war eine wesentliche Besonderheit dieser Bewegung im Vergleich zu anderen, privat tätigen LaienkünstlerInnen. Die AkteurInnen wurden nicht nur in Ausstellungen oder auf Modenschauen präsentiert, sondern auch in Zeitschriften wie „Die Handarbeit“⁶⁴⁰, „Sowjetfrau“ und „Volkskunst“ abgebildet oder die Zirkel wurden sogar in Fernseh- und Rundfunkbeiträgen⁶⁴¹

⁶³⁹ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 83f.

⁶⁴⁰ z.B. Beitrag zum Textilzirkel Potsdam in „Die Handarbeit“ 3/1974.

⁶⁴¹ z.B. Sendung zum Thema „Applikation“ am 01.02.1972 um 18.15 Uhr (Sendung „Hobby“) und 02.02.1972 um 19.00 im II. Programm. Vgl. Zirkeldoku 1971-72, MEK, 1114/1990, 8.

Eine Liste zu Fernsehbeiträgen über Näh- und Textilzirkel ist im Deutschen Rundfunk Archiv (DRA) verfügbar.

thematisiert. In den Erzählungen der ZeitzeugInnen wird der Stolz auf das Geleistete deutlich. So waren die positiven Rückmeldungen auch eine persönliche Bereicherung für die AkteurInnen.

Seitens der ZeitzeugInnen äußert sich zudem ein persönliches Lernbedürfnis als Motivation zur Teilnahme. Somit ermöglichte die Mitarbeit einen Kompetenzerwerb durch Selbstbildung. Diese Bestrebungen wurden in der DDR unter dem Schlagwort „Persönlichkeitsentwicklung“ thematisiert und legitimiert. Seitens der AkteurInnen bot diese Lern- und Weiterbildungsmöglichkeit, beispielsweise innerhalb der Spezialschule, einer Fördergruppe oder bei Werkstatt-Tagen, eine Chance der Selbstverwirklichung und Entfaltung der eigenen Individualität.⁶⁴² Jutta Lademann sieht in der Textiltätigkeit eine persönliche Bereicherung für ihr Leben: „Die künstlerische Textilgestaltung hat bis heute mein Leben bereichert und ausgefüllt. Ich habe immer noch Lust auf Kunst.“⁶⁴³

Die künstlerische Tätigkeit kann zudem einen Ausgleich zu beruflichen oder familiären Pflichten und Sorgen bieten – beispielsweise zu körperlich oder geistig anstrengender Tätigkeit (Bezug zur hedonistisch-kontemplativen Funktion). Sie dient der Erfüllung des künstlerisch-kreativen Interesses bzw. sogar des nicht erfüllten Berufs- oder Ausbildungswunsches. Das Beispiel von Helga Krieger und ihrem Wunsch nach beruflicher Neuorientierung, welchen sie verwarf und stattdessen einen Ausgleich im Textilzirkel fand, belegt dies. Bei Margot Schwarz äußert sich, wie zuvor erläutert, die Ausbildung und der Abschluss in der Spezialschule für künstlerische Textilgestaltung wiederum als Ausgleich zum fehlenden Schulabschluss. In diesem Sinne kann die Textiltätigkeit als informelle Arbeit verstanden werden, welche Sinnerfüllung, Zufriedenheit und Kompetenzerwerb bietet und als persönliche Bereicherung empfunden wird.⁶⁴⁴ Das (teils ehrenamtliche) Engagement gibt Bestätigung und stärkt das Selbstwertgefühl.

⁶⁴² Auch Twigger-Holroyd verweist auf das textile Laienschaffen als Möglichkeit persönlicher Weiterentwicklung durch das Erlernen und Verbessern der eigenen Fertigkeiten. Vgl. Twigger-Holroyf, S. 79.

⁶⁴³ Statement erstellt anlässlich der Ausstellung „Freizeit, Kunst & Lebensfreude. DDR-Laienschaffen aus dem Kunstarchiv Beeskow“, 07.11.2015 - 31.01.2016 im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR.

⁶⁴⁴ Sölch, Anton: Informelle Arbeitsleistungen - Formen, Ursachen und Problematik. München 1996. http://www.wirtschaftsgeografie.com/Arbeit/Informelle_Arbeit/body_informelle_arbeit.html (zuletzt abgerufen am 29.08.2018).

Durch den staatlich propagierten gesellschaftlichen Anspruch kam den Zirkeln eine besondere soziokulturelle Rolle zu, welche über das individuelle Interesse hinausging. Es ging zugleich darum, andere zur kreativen Tätigkeit anzuregen und die erworbenen Kenntnisse an diese weiterzugeben. Dieses Anliegen verfolgen die Gruppen und Individualpersonen aus dem textilen Laienschaffen zum Teil bis heute:

„Ich habe ja bestimmte Sachen, die ich bei Frau Bohne-Fiegert gelernt hatte, weitergegeben. Oder die wir während der Spezialschulbildung gemacht haben. Die anderen haben ja angefangen, da konnte ich/ Ich konnte ja/ Ich hab jetzt noch so einen Ordner, wo ich denn immer gucke, auch bei den Kindern jetzt. Ja, eigentlich das weitergeben, was ich gelernt hab.“ (Krieger, Absatz 101)

„Und das sind ja alles Arbeiten, gestalterische Arbeiten. Das ist das, was ich eigentlich vorhatte. Das was ich selber kapiert habe, dass man etwas gestalten kann aus irgendwelchen Materialien und dass man Farben zusammenstellt und dergleichen. Das was ich selber kapiert habe, hab ich alles versucht den anderen beizubringen.“ (Pydde, Absatz 38)

„Na sie hatten ja nun eine Ausbildung und da hatten die sich auch gemeldet, weil sie einfach auch Lust hatten nicht nur im stillen Kämmerlein irgendwas zu machen, sondern auch jemandem etwas beizubringen.“ (Paul, Absatz 60)

Twigger-Holroyd verweist auf die identitätsstiftende Funktion der textilen Tätigkeit. Durch das Präsentieren oder Tragen des fertigen Stücks sowie die Weitergabe der entsprechenden Kenntnisse, kommunizieren die AkteurInnen nach außen und erfahren eine Aufwertung der eigenen Person aufgrund der hierdurch erfahrenen Anerkennung. Die eigene kreative Tätigkeit wird hierbei zur bedeutungsvollen Aufgabe und Teil der eigenen Identität.⁶⁴⁵

Vor allem für RentnerInnen, nicht erwerbstätige Frauen und Alleinstehende⁶⁴⁶ konnte die Zirkeltätigkeit eine sozialintegrative Funktion erfüllen. Schon zu DDR-Zeiten wurde der positive Nutzen der Zirkelarbeit für diese Gruppen reflektiert. Sie konnten hierüber nicht nur soziale Kontakte knüpfen und in der Gruppe kommunizieren, sondern auch spezielle Fertigkeiten entwickeln. Insbesondere durch die gesellschaftliche Wirksamkeit der Zirkel

⁶⁴⁵ Twigger-Holroyd, S. 90.

⁶⁴⁶ „Besonders für die nicht berufstätigen Frauen bedeuten regelmäßige Zusammenkünfte und der Kontakt mit Gleichgesinnten eine wertvolle Bereicherung ihres Alltags. Alleinstehenden Frauen ohne Familie kann die Mitarbeit in einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft eine Bereicherung ihres Lebensinhaltes bedeuten.“ Pfeil BVS 7/1970, S. 20f.

würden ältere Menschen sich gebraucht fühlen, eine Aufgabe haben, Selbstvertrauen entwickeln und ihren Lebensmut behalten:

„Dem älteren Bürger bleibt damit das Gefühl erhalten, gebraucht zu werden; sie können sich somit auch im höheren Lebensalter noch nützlich erweisen, werden geschätzt und erhalten dadurch einen gehobenen Stellenwert in unserer Gesellschaft.“⁶⁴⁷

Hierbei wird die enge Verbindung zwischen kompensatorischer und kommunikativ-sozialer Funktion deutlich. Die besondere Bedeutung der künstlerischen Textilgestaltung für die ältere Zirkelgeneration ist ebenfalls in der im folgenden Kapitel geschilderten Entwicklung nach 1990 ersichtlich. Ein Bericht über einen Hobbyladen einer ehemaligen Speziialschülerin verweist darauf, dass kreatives Arbeiten heute immer noch ganz ähnliche Funktionen hat:

„Manchmal ist es nicht nur das Basteln oder Gestalten, das Menschen bei Mona-Petra Hohberg zusammenführt. Manchen holt es aus seiner Einsamkeit. Manchen bestätigt es, dass er durchaus noch etwas Fantasievolles oder anderen Freude Bringendes zu leisten im Stande ist. Manchmal kommen auch über 80-Jährige, die sonst kaum noch eine Abwechslung, geschweige denn eine Lobby haben.“⁶⁴⁸

4) Kommunikativ-soziale Funktion: Kreative & soziale Gemeinschaft

Die kommunikativ-soziale Funktion verdeutlicht den Wunsch nach sozialen Kontakten und den Austausch mit Gleichgesinnten.⁶⁴⁹ Die kreative Tätigkeit erweist sich hier als Möglichkeit der sozialen Interaktion und Kommunikation. Während in Wübbenas Untersuchung der kommunikativ-soziale Aspekt bei den LaienkünstlerInnen zwischen Ems und Jade von geringerer Bedeutung war, erscheint dieser im textilen Laienschaffen der DDR als zentral. Grund hierfür ist wohl, dass die von Wübbena befragten LaienmalerInnen größtenteils als Einzelpersonen aktiv sind bzw. waren. Dementgegen zeigen sich bei den Zirkeln und Fördergruppen enge soziale, mitunter fast familiäre Bindungen der Mitglieder untereinander.⁶⁵⁰ Die Unterschiede deuten auf die verschiedenen Prägungen in zwei unterschiedlich gearteten politischen Systemen hin. In der DDR wurden kollektive Betätigungsformen gefördert und private, individuelle Freizeitgestaltungen lange Zeit eher kritisch be-

⁶⁴⁷ Bahner, Brigitte: „Zirkelarbeit für ältere Bürger. Diskussionsbeitrag auf der IV. Volkskunstkonferenz der DDR von Brigitte Bahner, Zirkelleiterin“. In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 10f.

⁶⁴⁸ Wagner, Helga: „Fantasie, Geduld und Eifersucht“ (VÖ unklar). In: Dokumentation der AG Textildesign Leipzig, Leipzig 2005.

⁶⁴⁹ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 85.

⁶⁵⁰ Vgl. Kapitel „Gruppendynamik und Kontrollmechanismen im Zirkel“

trachtet. Die Arbeit in der Gemeinschaft für das Gemeinwohl war eine zentrale Prämisse. In der BRD wiederum stand vor allem das frei agierende Individuum im Vordergrund.

In den Gruppen des textilen Laienschaffens verbanden gemeinsame Erlebnisse wie Reisen und Feiern sowie das gemeinsame Meistern von Herausforderungen die Gruppe zu einer Gemeinschaft. Gerade Studienreisen hätten die Gruppe „zu einem echten Kollektiv“ werden lassen.⁶⁵¹ Bestimmte Gruppentraditionen, wie das jährliche Julklapp-Fest zu Weihnachten (Wichteln) oder die großen Feiern zu Zirkeljubiläen im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, festigten die Gruppe als soziale Gemeinschaft. So waren die Zirkel mehr als nur eine Interessengemeinschaft. Die Tatsache, dass die ZirkelteilnehmerInnen (auch ehemalige) zusammen mit Ingeborg Bohne-Fiegert Weihnachten feierten, nachdem ihr Mann 1984 verstorben war⁶⁵² und sich im Alter um sie kümmerten⁶⁵³, bezeugt die soziale Verantwortung füreinander, welche mit steigendem Alter immer zentraler wurde bzw. wird.

Geselligkeit und Kommunikation, sowohl über fachspezifisches als auch privates, stellten ein zentrales Element der Zirkeltätigkeit dar. Rüdiger Bernhardt verweist in seinen Ausführungen zu den Zirkeln schreibender Arbeiter darauf, dass die soziale, zwischenmenschliche Komponente im Zirkel entscheidend für die langjährige Zusammenarbeit gewesen sei. Der Zirkel fungierte als privater Raum, als Ort der Kommunikation.⁶⁵⁴ Dies wird ebenfalls in den Gesprächen mit ZeitzeugInnen reflektiert. Sie betonen den besonderen Zusammenhalt und die Möglichkeit des Austauschs mit Gleichgesinnten. Petra Helbig schildert:

PH: „Also es passieren ja auch sofort soziale Kontakte und das ist ja auch eine Kraft. Also die, ja was auch heute Leute in Schulen treibt. Also so, oder so Kurse machen lässt und so. Also man tauscht sich aus. Man lernt andere Leute kennen. Man lernt andere Lebensentwürfe kennen und so.“ (Helbig, Absatz 222)

⁶⁵¹ So angemerkt in: Rede/Schreiben vom 26.10.79 anlässlich des 25 jährigen Zirkeljubiläums, unterzeichnet von den Zirkelmitgliedern, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1979, Teil 2, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,16.

⁶⁵² Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1983-84, MEK, Inv.Nr. . I (65 B) 1114/1990,19.

⁶⁵³ So berichtet eine Zeitzeugin: „dann war die Frau Bohne-Fiegert alt, dann kümmerten sich die anderen Frauen um sie“ (Krieger, Absatz 9)

⁶⁵⁴ Bernhardt 2016, Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg, S. 91.

Tino Adam bewertet den Zusammenhalt der Modegruppe aufgrund gemeinsamer Interessen und Erlebnisse sogar als größer im Vergleich zur Verbundenheit mit der Schulklasse:

„So vor zehn Jahren hatten wir mal Klassentreffen, da dachte ich es wär mal cool, wenn sich die Modegruppe mal treffen würde, weil das ja schon ein anderer Bezug war wie jetzt zur Schulklasse oder so. Weil die Leute schon die gleichen Interessen hatten und auch viel zusammen, anderes zusammen erlebt haben.“ (Adam, Absatz 147)

Und auch Helga Krieger betont, dass trotz des Altersunterschieds zwischen ihr als Zirkeljüngster und den anderen Mitgliedern ein besonderer Zusammenhalt bestand. Die Gruppe wurde durch das gemeinsame Interesse an der Textilgestaltung geeint.⁶⁵⁵

„Das waren alles Gleichgesinnte und lustig und das waren so schöne Erlebnisse, das kann man nicht mit einer Familienreise vergleichen. Ja, ich habe mit diesem Zirkel so viel Schönes erlebt und das wird man nicht vergessen.“ (Krieger, Absatz 158)

Selbst die Familienmitglieder der Zirkelfrauen (und Männer) waren eng mit dem Hobby verwoben und wurden mitunter in die Zirkelaktivitäten eingespannt: Die Kinder wurden zum Zirkel mitgenommen, wenn sich keine Betreuung fand, oder liefen bei den Modenschauen mit und die Männer fertigten für ihre Frauen beispielsweise Webstühle an, sägten Knöpfe aus Gehörn zurecht oder wurden zu Feiern und Veranstaltungen mitgenommen. Durch diese Kontakte der Zirkelfamilien konnten engere Freundschaften oder familiäre Bande entstehen, wie im Potsdamer Zirkel, in dem zwei Kinder von Zirkelmitgliedern heirateten oder in der Modegruppe, in der zwei Zirkelmitglieder Patentanten des Kindes eines Zirkelmitglieds wurden.

5) Gebrauchswertorientierte Funktion

Diese Funktion fokussiert vor allem auf den Wunsch, etwas „Schönes“ zu gestalten.⁶⁵⁶ Hierbei steht der Nutzwert und die Gebrauchsfunktion im Vordergrund. Natürlich kann das Interesse am Produzieren nützlicher bzw. schmückender Gegenstände für den Gebrauch nicht völlig außer Acht gelassen werden. Dennoch steht diese Funktion in den Erzählungen der ZeitzeugInnen nicht im Vordergrund. Mitunter äußern die Beteiligten sogar, dass sie sich schwer von ihren Arbeiten trennen konnten, in welche sie so viel

⁶⁵⁵ „Also die Frauen waren alle älter als ich in dem Zirkel, aber wir hatten einen Grundgedanken, so etwas zu gestalten oder zu machen. Und da hatte jeder seinen Spezialschnitt, der eine hat gut genäht, der andere hat gut gestickt. Der andere kann gut gestalten, das war was ganz besonderes auch, dieser Zusammenhalt.“ Krieger, Absatz 9.

⁶⁵⁶ Wübbena 1993, Bildnerisches Laienschaffen, S. 86.

Zeit und Mühe investiert hatten. Dies habe mit Geld nicht aufgewogen werden können, wie Veronika Wachholz feststellt: „Ich sag mal gerade mit den Stickereien, das kann ja eigentlich keiner bezahlen, die Arbeitszeit was da drinne steckt.“⁶⁵⁷ Jedoch wurden die Modeentwürfe der Modegruppe aufgrund ihrer Extravaganz auch selten selbst getragen.

Die gebrauchswertorientierte Funktion äußert sich vor allem im Interesse am Produzieren schöner Dinge für den Eigenbedarf oder als Geschenke für Familienangehörige und Freunde.

„Und das war eine schöne, nebenbei eine Arbeit, wo sie eben für Zuhause, für Bilder, oder dann eben auch für die Bekleidung oder für Taschen, also zum Beispiel war diese Knüpfarbeit im Rahmen, die konnte man für viele Dinge verwenden das ging gut.“ (Paul, Absatz 60)

„Und du hattest immer ein schönes Geschenk für jemanden – für meine Mutter oder meine Tante oder irgendwie. Das war eine schöne Sache eigentlich.“ (Adam, Absatz 31)

Eher nebenbei tauchen Bemerkungen zum Verkauf der Arbeiten auf. Wie zuvor erläutert, wurde dieser Aspekt erst ab den 1970er Jahren mit den veränderten Regelungen für den Verkauf relevanter. Meistens fand der Verkauf von Textilien außerhalb der Zirkeltätigkeit statt, in den eigens dafür etablierten Boutiquen und auf so genannten Volkskunstmärkten. Dass der Verkauf von Waren für die erste Zirkelgeneration etwas Besonderes war, zeigt die im Abschnitt „Individualisierung, Gemeinschaftsarbeiten und finanzielle Anreize“ geschilderte Freude des Potsdamer Zirkels, als sie erstmalig die Einnahmen selbst behalten konnten. Darüber hinaus wurden gefragte Waren auf dem Schwarzmarkt gehandelt. Hier zeigt sich erneut ein eigensinniges Verhalten, bei dem sich die Beteiligten über die gängigen Regelungen hinwegsetzten und die hohe Nachfrage bedienten. Ein Beispiel hierfür ist Tino Adam, der als Jugendlicher selbst gefertigte Ketten aus Lederband und Holzanhängern an Schulklassenmitglieder bzw. im Kirchenkreis verkaufte. Helga Krieger überbrückte wiederum ihre Zeit der Kinderbetreuung ohne Erwerbstätigkeit mit dem Verkauf selbst geknüpfter Blumenampeln. Auf die Frage, ob dies nicht genehmigungspflichtig gewesen sei, antwortet sie wie folgt:

„Ja vielleicht hätte man es anmelden müssen, aber ich hab es nicht angemeldet (beide lachen). Ich hab immer gedacht, wenn sie es bemer-

⁶⁵⁷ Veronika Wachholz, Absatz 321

ken stelle ich mich ganz blöd. Ich hab es nicht angemeldet. Ja, hätte man machen müssen. Habe ich nicht. Ist auch nicht rausgekommen.“
(Krieger, Absatz 87)

Hinsichtlich des Zuverdienstes durch die Zirkelleitung zeigen sich teilweise widersprüchliche Aussagen der ZeitzeugInnen. Diese benennen einerseits die finanziellen Einnahmen als Motivation, andererseits relativieren sie den erhaltenen Betrag als gering. Beispielsweise erläuterte Helga Krieger, dass sie von der Gewerkschaft für die Zirkelleitung Geld bekamen, „für einen Abend zwanzig Mark gekriegt oder so und für den Osten war das Geld.“⁶⁵⁸ An anderer Stelle wiederum erwähnt sie, dass „das Honorar – das war ein Appel und ein Ei. Das war nicht was zum Geld verdienen. Das war eine kleine Anerkennung, aber nicht um Geld zu verdienen. Da war die Freude daran.“⁶⁵⁹ Während in dem ersten Zitat der finanzielle Aspekt hervorgehoben wird, relativiert sich dieser in der zweiten Aussage. Der Nachtrag über die Freude im zweiten Zitat stellt den Spaß als Motivation in den Vordergrund. Solche gegensätzlichen Aussagen verweisen möglicherweise auf die Erzählstrategie der Befragten. Es wird deutlich, dass ein finanzielles Interesse durchaus vorhanden war, dieses aber relativiert wird. Womöglich passt der finanzielle Faktor nicht in die lebensgeschichtliche Erzählung der textilkünstlerischen Arbeit als idealistisch motivierte Tätigkeit. Durch das Relativieren der Einnahmen und das Hervorheben des Spaßfaktors wird vor allem der ideelle Aspekte von Gemeinschaft und Kreativität in der Erzählung betont und der materielle, finanzielle Faktor als positiver Nebeneffekt präsentiert. Dies wird nochmals im folgenden Zitat verdeutlicht:

„Also wir haben uns nicht wegen Geld gestritten und das war nie viel Geld, nie. Was haben wir für die Modenschauen [bekommen]? Mal 200 Mark gekriegt oder so. War nicht viel. Deswegen haben wir es auch nicht gemacht, wir haben auch Modenschauen gemacht, wo wir nichts gekriegt haben. War eher ein Zuschuss-Geschäft. (lacht)“
(Krieger, Absatz 27)

Eine weitere Interpretationsmöglichkeit ist, dass die damaligen Einnahmen aus heutiger Sicht als gering eingeschätzt werden, aus damaliger Sicht jedoch durchaus eine Motivation darstellten. Somit relativiert sich der Geldwert aus aktueller Perspektive.

⁶⁵⁸ Krieger, Absatz 63.

⁶⁵⁹ Krieger, Absatz 91.

Textilzirkel als kulturelle Nische

Aus den Erzählungen lässt sich schließen, dass die Belastung durch staatliche Leistungsforderungen in Kauf genommen wurde, da großes persönliches Interesse sowie ein positiver Mehrwert durch die oben aufgeführten Funktionen bestanden. Dieser Mehrwert wird oft unter den Begriffen „Spaß“ oder „Freude“ subsummiert. Eine Zeitzeugin formuliert dies wie folgt:

„Ja, das war schon ganz schön eine Belastung, aber es hat eben auch Freude gemacht. Ja und wenn man das will, das wissen Sie ja selbst, dann macht man das, dann nimmt man das alles auf sich. Und wenn es eben dann mal beschwerlich ist, dann nimmt man das auf sich und dann macht man das eben.“ (Volkmann, Absatz 204)

Die oft sehr positive Darstellung der Zirkeltätigkeit seitens der Mitglieder, bei denen das Politische kaum thematisiert wird, kontrastiert mit den politisch aufgeladenen, offiziellen Formulierungen. Wie Miriam Normann in einem Aufsatz erläutert, konnte das staatlich geförderte und politisch intendierte Laienschaffen den Menschen zugleich eine Rückzugsmöglichkeit aus eben diesem politischen Bereich bieten. Bezugnehmend auf Simone Hain verdeutlicht sie, dass „die Dynamik der Volkskunst sich mit Verengung und Dominanz der Politik verstärkte“. Je größer der politische Druck und die ideologische Einengung waren, je mehr zogen sich die Menschen in private Bereiche zurück und nutzten das Laienschaffen zur kreativen Entfaltung, zur Teilnahme am gesellschaftlichen Leben und zur „Ablenkung vom Arbeitsalltag“.⁶⁶⁰ In diesem Sinne waren die Textilzirkel eine eingeschworene Gemeinschaft, die als Ausgleich zum und Ausflucht vom Alltag fungierte, indem sie Möglichkeiten bot, sich individuell zu entfalten und auszudrücken.

Löden verweist ebenfalls auf die Diskrepanz zwischen staatlicher Intention und individueller Motivation der Laienschaffenden. Denn für die AkteurInnen konnten die Volkskunst-Einrichtungen

„zu Treffpunkten von Kultur- und Volkskunstinteressierten werden, die jenseits der Ideologie ihre Interessen verfolgten. (...) So war es möglich, die staatlich geförderten Plattformen der Volkskunst für die eigenen Zwecke zu nutzen. Im Bereich der kulturellen Massenarbeit konnte Volkskunst daher durchaus ‚Hobby‘ sein, obwohl dies offiziell verpönt war.“⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Normann 2008, Kultur als politisches Werkzeug. Abschnitt „Erziehung als oberste Priorität“.

⁶⁶¹ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 339.

Das Laienschaffen wurde zur „Nische zur Verfolgung persönlicher Interessen“⁶⁶², zum Ausdruck von Individualität; sie diene der Entfaltung der eigenen Persönlichkeit und bot eine Möglichkeit der Selbstdarstellung.⁶⁶³ Kunst hatte „mit der zunehmenden Stagnation der gesellschaftlichen Verhältnisse eine stärkere Ventilfunktion als bisher, wurde zum ‚Lebensmittel‘, wenn nicht gar ‚Überlebensmittel‘“, wie Scharnhorst bemerkt.⁶⁶⁴ Auch Knoblich verweist darauf, dass hinter der staatlichen Vereinnahmung von Kunst und kreativer Arbeit durchaus „engagierte Arbeit“ sowie „Freiräume, Kritik oder aber de[r] Rückzug in Nischen“ erkennbar sei und es kein „einfaches Entweder-Oder“ gäbe.⁶⁶⁵ Ebenso erläutert Prause, dass die Modegruppen vor allem kreative Freiräume eröffneten. Die Autorin interpretiert das Agieren der Gruppen innerhalb des offiziellen Rahmens des Volkskunstschaffens daher nicht als Anpassung, sondern als „erfolgreiches Ertrötzen öffentlichen Artikulationsraumes“. Daher sei auch eine Trennung zwischen in/offiziell oder non/konform nicht passend.⁶⁶⁶

Der Zwiespalt zwischen staatlichen und individuellen Interessen war verbunden mit permanenten Aushandlungsprozessen und staatlichen Zugeständnissen sowie einer sich wandelnden Ausrichtung des (textilen) Laienschaffens, die den FreizeitkünstlerInnen zunehmend Interpretationsspielräume bot. Schimkat verdeutlicht am Beispiel des DFD, dass dieser den formalen Rahmen ermöglichte, innerhalb dem sich Frauen ihren eigenen Raum schaffen konnten und dabei weitestgehend ihren eigenen Wünschen nachgingen, anstatt den Vorgaben von oben zu folgen.⁶⁶⁷ Die politisch aufge-

⁶⁶² Ebd. Auch Jutta Lademann bezeichnet den Textilizirkel im Interview als „Nischenkultur“. Zur Definition des Begriffs: „Im Unterschied zu einer Subkultur oder Prallekultur ist eine Nischenkultur nicht gegen die herrschende Kultur offen oder subversiv bestimmt, sondern ein gegen die Wirklichkeit der allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse abgeschotteter Lebensraum, - ein Raum, worin das Leben geborgen werden soll, das allgemein als bedroht gilt. Sie will inhaltlich die gesellschaftliche Kultur von sich ausgeschlossen verstehen und sich auf die Form einer alternativen Kultur zurückziehen, sich im Rückzug als Romanze ihrer eigentlichen Ursprünglichkeit (siehe auch Ursprungssehnsucht) positiv bestimmen.“ Pfreundschuh, Wolfram: „Nischenkultur.“ In: kulturkritik.net, https://kulturkritik.net/begriffe/begr_txt.php?lex=nischenkultur (zuletzt abgerufen am 13.12.2018).

⁶⁶³ Löden 2002, Volkskunst in der DDR, S. 345. Hartenstein, Anette: „Kleider machen Leute – junge Leute machen Kleider. Modekollektive in Berlin“. In: Kleidung zwischen Tracht + Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989. Berlin 1989, S. 158-163.

⁶⁶⁴ Scharnhorst 1996, Trojanische Pferde, S. 624.

⁶⁶⁵ Knoblich 2016, S. 112.

⁶⁶⁶ Prause 2018, S. 318f.

⁶⁶⁷ Vgl. Schimkat, Heike: The Experience of Collective Transformations. The Women's Centre Sundine in Eastern Germany During Unification. Toronto 1998, S. 259. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12556/1/NQ41504.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.08.2018).

ladene Forderung nach gesellschaftlicher Wirksamkeit wurde von den Beteiligten schon damals als Arbeit für das Gemeinwohl uminterpretiert:

„This notion of contributing to the common good is an important aspect of how women continue to conceptualize and interpret ‚women’s work‘ today. In the past it allowed women to be members and to operate within the framework of the official mass organization such as the DFD although they would not necessarily support the official Party line. To simultaneously be a member of a mass organization and not accept the official Party directives created a contradiction which was reconciled by the idea of working for the common good.“⁶⁶⁸

In diesem Sinne können die Aktivitäten des textilen Laienschaffens gedeutet werden. Die Frauen und Männer nutzten den vorgegebenen offiziellen Rahmen, um ihren eigenen Freizeitinteressen nachzugehen und die Textiltätigkeit in ihrem eigenen Ermessen zu gestalten. Hier zeigt sich der Eigensinn der AkteurInnen, welche der Tätigkeit eine eigene, von der kulturpolitischen Vorgabe distanzierte Bedeutung zuschrieben. Die Aktivitäten im Kontext offizieller Veranstaltungen etc. wurden eher als Dienste zum Allgemeinwohl (und künstlerischer Ansporn) denn als politischer Beitrag bewertet. Schimkat verweist zudem auf die Rolle der Kollektive als Orte der Kommunikation und Interaktion, innerhalb derer informelle Netzwerke – beispielsweise für Tauschgeschäfte – entstanden. Außerdem hätten sie als Puffer zwischen Individuum und politischer Obrigkeit gedient.⁶⁶⁹ Der Fokus auf die (Hand)arbeit an sich sei eine Möglichkeit gewesen, um das Politische zu umgehen und den Aspekt der Überwachung zu ignorieren.⁶⁷⁰

Demzufolge hatte das künstlerische Volksschaffen eine identitätsstiftende Funktion fernab ideologischer Aspekte, wie Mühl-Benninghaus erläutert. Die Zirkel wurden zu sozialen Nischen. Das Mitwirken darin bot eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der Gegenwart und der individuellen Verortung in dieser:

„Weil die Volkskunst scheinbar Muster der Bewältigung von Gegenwart anbot, ermöglichte die künstlerische Arbeit, einen Halt bei der Suche nach Individualität in den ‚Milieus von Kulturgesellschaft‘ zu geben. Das hier entstehende Gruppenbewusstsein eröffnete dem Individuum Möglichkeiten, einen eigenen Platz in der Gesellschaft zu finden und zugleich das Eigene auch jenseits von sozialen oder weltanschaulichen Differenzen in einem relativ homogenen Umfeld repräsentieren zu können. Die von den beteiligten Gruppen zelebrierte

⁶⁶⁸ Ebd., S. 264f.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 217.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 269.

ästhetische Wirklichkeit war somit vor allem kultureller Ausdruck der Suche nach einer neuen eigenen Identität, die oft abseits der Prämissen des von Partei und Regierung gelieferten ideologischen Überbaus verlief.“⁶⁷¹

Die Gruppen seien somit wichtige Sozialisationsinstanzen gewesen, welche den Mitgliedern nicht nur zu Selbstbewusstsein und einem individuellen Selbstverständnis verhelfen, sondern auch für individuelle Interessen jenseits ideologischer Zielsetzungen genutzt werden konnten.⁶⁷² Philipp Herzog verweist in seiner Analyse zum künstlerischen Volksschaffen im sowjetischen Estland auf die besondere Bedeutung der Folklore. Die Auseinandersetzung hiermit habe zu einem positiven Selbstbild geführt, indem es zur nationalen Identität beitrug, Spaß machte und einen Sinn vorgab. Somit konnte sie „als Teil der eigenen Identität anerkannt“ werden, trotz der politischen Rahmenbedingungen.⁶⁷³ Herzog interpretiert den Eigensinn der Volkskunstgruppen ausgehend von de Certeaus „bricolage“. Die AkteurInnen hätten demzufolge „die verpflichtenden Strukturen so zurechtgeformt bzw. uminterpretiert, dass sie für den Alltag akzeptabel werden und gewisse Freiräume lassen.“⁶⁷⁴

Die Betätigung in den verschiedenen Zirkeln der bildenden und angewandten Kunst war nicht zuletzt eine Möglichkeit der Freizeitgestaltung in einem begrenzten Kulturangebot. In diesem Sinne sollten die Gruppen zugleich zur Systemstabilisierung beitragen, indem sie einen bestehenden Mangel ausglich.⁶⁷⁵ Für viele Beteiligte bot sie die Gelegenheit, sich mit Gleichgesinnten zu treffen und die eigene Freizeit, im Rahmen der vorgegebenen Strukturen, relativ selbstbestimmt zu gestalten. Hierbei erbrachten sie teilweise großes ehrenamtliches Engagement. Auch aufgrund der betrieblichen Isoliertheit konnten die Textilizirkel zu kulturellen Nischen werden. Die Zirkel stellten eine eigene kulturelle Szene dar, waren „geistige Heimstatt“⁶⁷⁶, wie Bernhardt es bezeichnet. Die AkteurInnen kannten sich untereinander, tauschten sich aus und lernten voneinander, beispielsweise bei den Werkstatt-Tagen und Ausstellungen. Hierbei verband sie das gemeinsame Interesse. Die Reisen und Modenschauen, Ausstellungsbeteiligungen und Feiern waren kulturelle Höhepunkte im Leben der Beteiligten⁶⁷⁷, aber auch gesellschaftli-

⁶⁷¹ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 108ff.

⁶⁷² Ebd. Vgl. S. 143ff und S. 302.

⁶⁷³ P. Herzog 2012, Sozialistische Völkerfreundschaft, S. 19.

⁶⁷⁴ Ebd., S. 27.

⁶⁷⁵ Vgl. Prause 2018, S. 394.

⁶⁷⁶ Bernhardt 2016, Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg, S. 111.

⁶⁷⁷ Lademann & Anonym, Absatz 12.

che und kulturelle Höhepunkte für die Bevölkerung allgemein. Diese Form der Gemeinschaft bot soziale Anerkennung, erfüllte kommunikative, mitunter auch materielle Bedürfnisse und konnte den Wunsch nach Bestätigung und Stabilität befriedigen.⁶⁷⁸ Nach der Wiedervereinigung, mit der wachsenden sozialen Verunsicherung, stieg der Wunsch nach Bestätigung noch an, wie eine Untersuchung des Frauenmedienbüros Fakta feststellte.⁶⁷⁹ Eine solche Interessengemeinschaft wie die Textilzirkel konnten für die Frauen in dieser Zeit als Konstante und Sicherheit in unsicheren Zeiten fungieren.

⁶⁷⁸ Wie Schlegelmilch erläutert, hätten vielen gemeinsamen Aktivitäten „Motive wie z.B. Selbsthilfe, der Wunsch nach sozialer Anerkennung oder kommunikative Bedürfnisse zugrunde gelegen“. Schlegelmilch 1995, Zwischen Kollektiv und Individualisierung, S. 31.

⁶⁷⁹ Fakta Frauenmedienbüro: Marktanalyse zur Anzahl und zum Informationsbedarf von Frauen, die Arbeitsplätze schaffen, schaffen könnten oder bereits geschaffen haben. Berlin 1992. Zitiert in: Rohnstock, Katrin: „Die verschwiegene Ost-Frau“ In: Ebd. (Hg.): Stiefschwestern - Was Ost-Frauen und West-Frauen voneinander denken. Frankfurt a. M. 1994, S. 115-126. Hier S. 125.

Entwicklungen nach 1990

Abbau der Kulturlandschaft & Erinnern an die Textilzirkel

„Die ganze Kunst, aber nicht nur die Laienkunst – wir müssen ja immer hier von Laienkunst sprechen – auch die Künstler wurden alle abgehängt. Es blieb nichts an den Wänden, es wurde alles runtergerissen. Das hatte alles auf einmal gar keinen Wert mehr.“

(Lademann, Absatz 307)

So schildert Jutta Lademann den Umgang mit den Werken nach der Wiedervereinigung. Für viele ehemalige DDR-BürgerInnen bedeutete der Umbruch eine Identitätskrise. Die West-BürgerInnen und Medien begegneten ihnen mitunter mit einer überheblichen Haltung⁶⁸⁰, ihre bisherigen Lebensleistungen wurden ihnen abgesprochen und „die 40-jährigen Erfahrungen im Osten für nichtig erklärt“, wie Mühl-Benninghaus erläutert. Diese Abwertung stand in starkem Kontrast zu dem Stolz auf die individuellen Leistungen, die mit erheblichem persönlichen Einsatz und Entbehrungen einhergingen:

„Diese Vorgänge trafen viele der ehemaligen DDR-Bürger insbesondere auch deshalb stark, weil fast die gesamte Elite des Landes aus unterbürgerlichen Klassen und Schichten erwachsen war. Sie hatte es zum überwiegenden Teil erst nach gewaltigen Bildungsanstrengungen und einem intensiven Studium geschafft, führende Positionen einzunehmen. Darüber hinaus hatte sich trotz aller Widrigkeiten die übergroße Bevölkerungsmehrheit teilweise unter Verzicht oder nach Entbehrungen eigene Werte geschaffen. Auf all das persönlich Erreichte waren die Menschen auch trotz vorhandener Minderwertigkeitsgefühle der Bundesrepublik gegenüber immer stolz.“⁶⁸¹

Durch die Umstrukturierungen und die neuen Gegebenheiten hatten viele Ostdeutsche große Existenzängste. Sie fürchteten den Verlust der Arbeit, mussten berufsbedingt den Wohnort wechseln oder sich beruflich neu orientieren. Zudem entfiel die staatliche Kulturförderung, beispielsweise im bildnerischen Volksschaffen. Mit der Neuordnung der über Jahrzehnte gewachsenen betrieblichen und kulturellen Strukturen, die in der DDR als wesentliche Sozialisierungsinstanzen fungierten, zerfielen viele soziale Bindungen. Der gesamte Kultur- und Freizeitbetrieb, welcher in der DDR

⁶⁸⁰ Zum negativ geprägten Bild der DDR im kollektiven Gedächtnis Deutschlands siehe Meyen 2013, DDR im kollektiven Gedächtnis. Er verweist auf ein negatives Bild der DDR in der Öffentlichkeit und ein daraus resultierendes, nachhaltiges Minderwertigkeitsgefühl und Statusverlust der Ostdeutschen. S. 8f;

Zur Situation und Bewertung der Ostdeutschen nach der Wiedervereinigung siehe auch Knoblich, Tobias J.: „Kulturpolitik nach der ‚Wende‘ – Verständnis und Missverständnisse.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 107-113. Hier S. 108f.

⁶⁸¹ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 328.

eine hohe ideelle und finanzielle Unterstützung bekam, verschwand und damit „auch jene Räume, in denen viele DDR-Bürger jenseits der Arbeit und ihres Arbeitsumfeldes ihre Identitäten und Konstitutionen⁶⁸² ausgebildet hatten.“⁶⁸³ Ebenso wie in vielen anderen Bereichen wurden die Arbeitsplätze in der Kulturszene oft durch westliche Instanzen neu besetzt, die keinen Bezug zum vorherigen System und den darin agierenden Personenkreisen hatten. In Verbindung mit der skeptischen Haltung und Distanz zwischen ehemaligen Ost- und WestbürgerInnen führte dies zu der Wahrnehmung einer erneuten Fremdbestimmung – nun durch den Westen.

Durch das Ende der staatlichen Unterstützung im bildnerischen Volksschaffen waren die zahlreichen Fördergruppen und Zirkel quasi über Nacht ohne Förderer. Anfang der 1990er Jahre gab es eine Übergangsphase, in denen Gruppen mitunter noch unterstützt wurden oder Räume kostenfrei nutzen konnten. Jedoch wurde diese Förderung ebenfalls oft eingestellt und sie mussten nun für die Raummiete, Materialkosten und ZirkelleiterIn-Gebühr selbst aufkommen. Für die hauptberuflich auf Honorarbasis tätigen ZirkelleiterInnen fiel mit der betrieblichen Unterstützung die berufliche Grundlage weg. Neben der finanziellen Unterstützung der Zirkelleitung und der kostenfreien Bereitstellung von Räumlichkeiten und Materialien entfielen nach 1990 zudem die zentral organisierten Ausstellungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten sowie die Förderung von Auftragsarbeiten. Somit zerfiel ein organisiertes Netzwerk an Gleichgesinnten, die über Fortbildungen und Ausstellungen in regelmäßigem Kontakt standen und in Austausch zueinander traten. Diese Entwicklungen schilderte der damalige DDR-Kulturminister Dietmar Keller wie folgt:

„fassungslos berichten tagtäglich künstlerische Laienschaffende, dass ihnen der Boden für ihre Freizeitbeschäftigung entzogen wird, mit Erschrecken stellen Bürger unseres Landes fest, dass Jugendklubs und Kulturhäuser geschlossen oder privatisiert werden sollen, dass Kommunalpolitiker und Wirtschaftsleiter selbstherrlich Entscheidungen treffen, die das geistig-kulturelle Vergnügen vieler Bürger reduzieren. Es scheint, als wäre für manche unserer Mitbürger die Kultur zum Spiel- und Experimentierfeld der schnellen ökonomischen Sanierung des Landes geworden.“⁶⁸⁴

⁶⁸² Im Sinne geistiger und körperlicher Verfassung.

⁶⁸³ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 333.

⁶⁸⁴ Rede von Dietmar Keller auf der 18. Tagung der Volkskammer am 7. März 1990, zitiert in Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band III, S. 2282f.

Die Auflösung der zum Teil über Jahrzehnte bestehenden Gruppen verstärkte gleichzeitig die Identitätskrise, bot das bildnerische Volksschaffen vormals doch eine Beschäftigungsmöglichkeit in der Freizeit sowie sozialen Zusammenhalt. Wie Schlegelmilch feststellt: „Mehr als heute hatte man damals seinen sozialen Ort, fühlte sich gebraucht und gewann dadurch an sozialer Anerkennung und an Selbstwertgefühl“.⁶⁸⁵ All das ging nun scheinbar verloren und wurde durch die unsichere Zukunft noch potenziert. Durch die steigende Arbeitslosigkeit und die damit einhergehenden geringen finanziellen Mittel waren die, jetzt kostenpflichtigen, Freizeitangebote für viele nicht finanzierbar. Damit sank die Beteiligung an kulturellen Angeboten und der Fernsehkonsum stieg. Alternative Unterhaltungsmöglichkeiten wie Straßen- und Volksfeste wurden etabliert, die aber „ihre ehemalige Verbindlichkeit verloren hatten. Zugleich waren sie viel stärker als früher von den finanziellen Ressourcen ihrer Teilnehmer abhängig.“⁶⁸⁶

Um sich auf eigene Initiative neu und unabhängig als Gruppe zu formieren, fehlte vielen Beteiligten in der Umbruchphase die Zeit und Kraft. Jutta Lademann berichtet von dem Kulturschock und der fehlenden Lust einiger Zirkelmitglieder nach dem Fall der Mauer. Sie stellt eine direkte Beziehung zwischen der Abwertung der Werke und der eigenen Biografie her:

„JL: Die hatten keine Lust. Die waren alle verzweifelt. Also das muss ich wirklich sagen, dieser Kult/, dieser Schock von allen. Sie müssen sich das so vorstellen: wir hatten eine zum Beispiel im Zirkel, die war Kultur äh -Managerin, ja Managerin hieß es damals nicht, ich weiß nicht, wie sich das damals nannte. (...) Alles abgewickelt, ja.

Anonym: Also die Betriebe sind zerschlagen, der Fond, die finanziellen Mittel sind alle weggebrochen. Alles ist im Umbruch. Also die wurden von jetzt auf gleich

JL: arbeitslos. Ja die Biografien/ So wie die Sachen alle nichts mehr wert waren so waren auch die Bürger, Biografien nachher auf einmal/ Alle lagen sie auf dem Boden. Die Leute waren frustriert. Die hatten gar keine Lust.“ (Lademann & Anonym, Absatz 312 – 322)

Denn ähnlich wie den damaligen Gruppen erging es den künstlerischen Werken, welche innerhalb des textilen Laienschaffens entstanden waren und sich in öffentlichen Räumen befanden. So berichtete Lademann davon, wie ein Wandbehang des Zirkels aus dem Müll und die Zirkelchronik vor der Verbrennung gerettet wurde.⁶⁸⁷ Die vormals mit Preisen und Auszeichnun-

⁶⁸⁵ Schlegelmilch 1995, Zwischen Kollektiv und Individualisierung, S. 44.

⁶⁸⁶ Mühl-Benninghaus 2012, Unterhaltung als Eigensinn, S. 339.

⁶⁸⁷ Email Lademann an Wassermann vom 16.11.2018.

gen anerkannten Werke wurden nun als wertlos befunden und zu Müll degradiert. Der Umgang mit den textilen Arbeiten ist symbolisch für den Umgang mit dem ostdeutschen Kulturgut und den Menschen nach der Wiedervereinigung. Hier zeigt sich exemplarisch die Abwertung der Lebensleistungen der DDR-BürgerInnen. Denn die Werke waren für die AkteurInnen auch Erinnerungsstücke, mit denen sie die darin investierte Zeit, die gemeinsamen Erlebnisse und den Stolz auf das Geleistete verbanden bzw. immer noch verbinden. Christine Hössel berichtet in einem Artikel von dem „Schicksal“ der Arbeiten der Förderklasse Weben in Steinbach-Hallenberg, die heute zum Teil zerstört bzw. verschwunden sind. Sie erklärt: „Der Umgang mit unseren Arbeiten ist ein Thema, das uns auch heute noch berührt.“⁶⁸⁸ In den Erzählungen zeigt sich die Bestürzung über einen solch abwertenden Umgang mit den Arbeiten und Bedauern über deren Verlust. Dies verweist auf den hohen Stellenwert, den die Werke gerade im Rückblick für die Zirkelmitglieder haben.

Die sehr positive Bewertung der Textilzirkel durch die ZeitzeugInnen ist somit in Verbindung mit den Entwicklungen und Erfahrungen nach 1990 zu betrachten. Denn wie Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame anmerken, ist Erinnerung immer eine Rekonstruktion, die sich stets auf die „momentane, persönliche Situation und auf die zeitgenössischen gesellschaftlichen Umstände“ bezieht.⁶⁸⁹ In den Erzählungen werden vor allem folgende Aspekte positiv betont: die finanzielle und ideelle Förderung von Kunst und Kultur sowie deren Zugänglichkeit für alle, der soziale Zusammenhalt und kreative Austausch sowie das Gefühl von mehr freier Zeit. Mitunter werden selbst negativ konnotierte Aspekte wie der Mangel aus heutiger Sicht positiv bewertet.

Die heutige Kulturlandschaft wird aufgrund der kulturellen Transformationsprozesse nach 1990 als wenig gefördert und stark von den eigenen finanziellen Mitteln abhängig bewertet. Daher heben die Befragten unter anderem den Aspekt der kulturellen Bildung in der DDR hervor und die Möglichkeit des (kostenlosen) Zugangs zu bzw. Zugänglichmachens von Kunst und Kultur für alle:

„Und 1954 das war ja wirklich kurz nachm Krieg, da waren ja alle Strukturen, die waren ja kaputt und man suchte nach neuen Möglich-

⁶⁸⁸ Berger & Hössel, weben 1/2015, S. 10.

⁶⁸⁹ Bertaux & Bertaux-Wiame 1980, Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis, S. 113.

keiten. (...) Und da ist dann vom Staat, also jeder Staat hat versucht anders nun die Menschen zu bilden, politisch und auch kulturell. Und im Osten war es so, dass sie an die Bevölkerung, an die Grundbevölkerung wollten und mit Kultur, ja mit Kultur in Verbindung bringen. Und da hatte sie n Grund, also einen guten Boden so Zirkel zu gründen. (...) Das weitete sich immer weiter aus zu so ner Bewegung – der hieß nachher Bitterfelder Weg – dass die Kunst an die Arbeiter ran gebracht worden äh wird. Und jeder Betrieb hat dann solche Zirkel gebildet, um die Menschen nach ihrer Arbeit noch weiterzubilden. Ich sag dazu ruhig Bildung. Und ich muss sagen, es war eine sehr gute Einrichtung.“ (Lademann, Absatz 12)

„Für Kultur wurde viel Geld für die Mitarbeiter zur Verfügung gestellt, auch in anderen Betrieben.“ (Krieger, Absatz 89)

Die damalige finanzielle Förderung von Kultur in der DDR wird als besonders positiv bewertet, insbesondere vor dem Hintergrund der heutigen Kulturförderung und der wegfallenden Unterstützung für Kunst und Kultur nach der Wiedervereinigung. In den Erzählungen wird wiederholt betont, dass die Angebote damals kostenfrei waren, mitunter sogar betrieblich durch Freistellungen unterstützt wurden und die Zirkelleitung einen Zuverdienst einbrachte. Im Kontrast dazu werden für die Zeit nach der Wiedervereinigung die nun anfallenden Kosten betont und ein Gefühl des kulturellen Verfalls (das ist den Bach runter gegangen, kaputtgegangen, brach es zusammen, war Schluss) geäußert:

„MS: Ist viel Geld reingesteckt worden.

PH: Und an den Kulturhäusern, in diesen Kulturhäusern ist halt sowas dann angeboten worden. Also so praktisch im Freizeitbereich. Also für Kinder, für Erwachsene und durch alle Bereiche durch.

MS: Aber das kann man mit heute nicht mehr vergleichen mit den Jugendclubs. Die haben kein Geld. Bezahlen schlecht. Die hatten nur Glück, dass sie mich hatten, dass ich als Rentnerin mein Auskommen hatte. Aber normalerweise kann sich ein freischaffender Künstler so was gar nicht erlauben. Für diesen Stundenlohn da zu arbeiten, ja. Also es geht gar nicht. Und das ist den Bach runter gegangen muss ich sagen. Wenn sie sich das mal angucken können, ist unwahrscheinlich viel gemacht worden, ja.“ (Schwarz & Helbig, Absatz 122 – 124)

„merkt man doch auch, dass es dann gar nicht so ganz schlecht war insgesamt. Denn die Zirkel waren gut besucht, noch dazu weil es nichts kostete. Denn wenn man heutzutage was belegen will, ist ja alles verhältnismäßig teuer. Denn ich sehe das an meinen anderen Kunstkursen, die bezahlen für eine Doppelstunde immerhin die Teilnehmer 10 Euro. Und bekommen allerdings Material und alles gestellt. Aber das ist doch schon, das kann nicht jeder sich leisten. Wer einen Rentnerpass hat zahlt 5 Euro, das geht. Oder auch Studenten

zahlen auch 5 Euro. Aber das ist alles mit Geld verbunden und damals konnte man alles ohne Geld bekommen (...) Es ist eben was, wo man merkte, dass das vielleicht doch geschätzt wurde, das volkskünstlerische Schaffen.“ (Paul, Absatz 110)

„Also das war eigentlich eine schöne Idee, wer das nicht genutzt hat, war selber Schuld. Kann man auch so sagen, das war/ Die Sachen waren ja kostenfrei. Die Räume oder so einem Zirkel beizutreten oder regelmäßig auch diese Fachanleitung zu bekommen von den Fachkräften das war nicht kostenpflichtig.“ (Adam, Absatz 133)

„Und was noch sehr gut war, das muss ich einfach mal so sagen, alle Teilnehmer dieser Spezialschule wurden freigestellt von ihren Betrieben, wir waren ja alle berufstätig, kriegten das bezahlt, mussten keinen Urlaub dafür nehmen. Und das waren manchmal 14 Tage am Stück. Das muss man einfach mal so anerkennen, was wir damals so doch in Anspruch nehmen konnten, einfach so.“ (Volkman, Absatz 58)

„Ah jetzt weiß ich wieder. Deswegen hab ich aufgehört. Da gab es über die Gewerkschaft Geld, ich glaube für einen Abend zwanzig Mark gekriegt oder so und für den Osten war das Geld. Und außerdem hat es mir Spaß gemacht. Und nach der Wende sollten wir für den Raum/ Ach, ich weiß es wieder. Sollten wir für den Raum, wo wir uns immer getroffen haben, da haben wir uns am Obelisk hier in Potsdam getroffen, sollten wir eine Raummiete bezahlen. Und die Raummiete waren vierzig Mark und wir hätten/ Wenn man es umlegt und es kommen nicht alle und wie legt man es um? Da hab ich gesagt: Ich hör auf. Ja, vieles ist dadurch kaputtgegangen. Das wurde ja/ Im Osten mussten wir nie was bezahlen.“ (Krieger, Absatz 63)

Darüber hinaus bewerten einige ZeitzeugInnen die damalige Mangelwirtschaft vor dem Hintergrund der heutigen Konsum- und Überflussgesellschaft rückblickend als kreativitätsfördernd und ressourcenschonend. Die Fähigkeit, aus dem wenigen Vorhandenen etwas zu schaffen, betrachten sie als besondere Gabe der damaligen Zeit. Gerade der Mangel an Materialien und Möglichkeiten habe die Kreativität angeregt und zu einem größeren Zusammenhalt geführt. Dies verweist zugleich auf die Bedeutung informeller Netzwerke, welche für die Beschaffung und zum Tausch von schwer verfügbarem Arbeitsmaterial genutzt wurden.⁶⁹⁰ Vieles wurde damals über persönliche Kontakte und gegenseitige Hilfe beschafft. Dadurch entstand das Gefühl eines größeren Zusammenhalts:

„es war eben dieses aus nichts was machen. Das war schon was Besonderes. Und das vermisse ich manchmal heute, für alles bekommt

⁶⁹⁰ Ähnliches wird auch bei Prause festgestellt. Vgl. Prause 2018, S. 160ff.

man ein Fertigpaket. (...) Aber ich glaube, diese Not hat erfinderisch gemacht, auch so zusammengehalten.“ (Krieger, Absatz 21 & 31)

„Ja und ich meine damals war es ja auch so, wir hatten wenig Material gehabt aber was da für schöne Sachen entstanden sind aus wenig, das ist so schön und mit so viel Freude, eigentlich viel mehr als heute, wo man ja alles kriegt, am besten noch vorgefertigt, wo man nur noch alles zusammenkleben muss. Das ist doch nichts. (...) Da hat man sich gegenseitig geholfen, jeder hatte was, brachte mit. Das machen wir heute noch so, wenn wir meinen wir brauchen jetzt Stoffe in grün, dann bringt jeder seine Stoffe mit“ (Volkman, Absatz 84 & 88)

„MS: haben wir die Damenbinden kaputt gemacht, damit wir dünne Vlieseline hatten. (PH lacht) Wir waren erfinderisch. Mussten erfinderisch sein, wir haben ja vieles nicht bekommen. (...)“

PH: Und es war eigentlich auch zu viel, wir haben ja gar nichts vermisst. Wenn wir von der heutigen Generation ausgehen, also so in die 70er Jahre, also diese Fülle.

MS: Aber wir waren kreativer dadurch.

PH: Braucht man ja auch gar nicht. Also, das was wir brauchten hatten wir. Stimmt. Wir haben improvisiert.“

(Schwarz & Helbig, Absatz 1016, 1019 - 1021)

Zudem werden die freundschaftliche Verbindung und der langjährige Kontakt untereinander als besonderer Wert in der heutigen Zeit erachtet, welche als sehr individuell und interessengeleitet (egoistisch) und weniger gemeinschaftlich bewertet wird. Während in der DDR ein festes soziales Gefüge und nur begrenzte Wahlmöglichkeiten bestanden⁶⁹¹, sind die sozialen Gruppen heute viel ausdifferenzierter und Menschen in eine Vielzahl von Gemeinschaften und Verpflichtungen eingebunden. Gleichzeitig bewerten einige ZeitzeugInnen die Arbeitsbelastungen heute als höher und zeitraubender, wodurch weniger Raum für ein zeitintensives Hobby bleibe. Der Grund für das gefühlte größere (Frei)Zeitkontingent liegt unter anderem in dem Systemwandel von einer eher traditionellen zu einer modernen Gesellschaft begründet. Diesen Wandel schildert Meyen in seiner Untersuchung mit Bezug auf den Soziologen Anthony Giddens. Danach habe die DDR zumindest in Teilen einer traditionellen Gesellschaft entsprochen. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie lokal verankert ist und einen klaren Bezugsrahmen sowie Kontinuität gewährleistet, wodurch ein Gefühl von Sicherheit entsteht. Demgegenüber entspricht die BRD einer modernen Gesellschaft, in welcher „das Selbst als reflexives Projekt“ verstanden wird

⁶⁹¹ Vgl. die Ausführungen zu Schlegelmilch Kapitel „Gruppendynamik und Kontrollmechanismen im Zirkel“

und jeder selbst dafür verantwortlich ist, was er oder sie aus sich und dem Leben macht:⁶⁹²

„Der Prozess der Individualisierung, der mit dem Wandel zur Moderne verbunden ist und vor allem das Lösen aus traditionellen Kontexten meint (bei Giddens „disembedding“), bedeutet für die Betroffenen gleichermaßen

- Freiheit (weil nicht mehr klar ist, welchen Beruf ich lerne, wann ich heirate, ob ich das überhaupt tue, wo ich wohnen und wer ich sein werde) und
- Arbeit (weil jede Antwort auf diese Fragen mit oft schmerzhaften Entscheidungen verbunden ist.)“⁶⁹³

Während es damals einen eingeschränkten, überschaubaren Aktionsrahmen gab – hinsichtlich der lokalen und sozialen Verankerung und des Freizeitangebots – kann der, bereits in den 1970er Jahren einsetzende, Individualisierungsprozess mitsamt seiner Fülle an Wahlmöglichkeiten als Überforderung empfunden werden. Der klare Bezugsrahmen ist weggefallen. Die ZeitzeugInnen reflektieren den damaligen Zusammenhalt im Gegensatz zur heutigen Individualität und Freiheit, welche mit Schnelllebigkeit, weniger engen sozialen Bindungen, einer Fülle an Angeboten sowie erhöhten Arbeitsbelastungen einhergeht. So äußert Jutta Lademann:

„Denn man muss sehen, in heutiger Zeit ist das alles individuell. Jeder Künstler ist ein Individuum und die Freiheit und so weiter, ja, die bringt natürlich andere Vorlieben. Ja, da haben Menschen andere Vorlieben, dass die sich nicht mehr so einbinden lassen in so Kollektive. Dazu ist die Auswahl auch viel zu groß. Jetzt wollen sie das sehen, das sehen, das sehen und wir waren schon abhängig von diesem Kollektiv, weil das Höhepunkte in unserem Leben waren.“ (Lademann, Absatz 12)

Auch eine andere Zeitzeugin reflektiert:

„Es ist ne andere Zeit. Will sich ja auch keiner mehr richtig binden. Ist alles viel zu schnelllebig und wenn ich mir überlege, das waren alles entweder Großbetriebe oder man hatte nicht son weiten Arbeitsweg deshalb konnte man sich denn auch noch so betätigen.“ (Anonym)

Familie Wachholz berichtete im Gespräch wiederum, dass heute die Zeit für selbstgeschneiderte Mode fehlt. Auf die Frage, warum damals die Zeit hierfür verfügbar gewesen wäre, reflektieren sie:

⁶⁹² Meyen 2013, DDR im kollektiven Gedächtnis, S. 189f.

⁶⁹³ Ebd., S. 190.

„SuW: War doch anders, es (war nicht mehr diese Truppe?)

VW: War auch anders. Die Leute waren um drei oder um vier von der Arbeit zu Hause, das Wochenende war frei, da hatte man einfach mehr Zeit dafür.

SuW: Man hat sich auch mal zusammengesetzt.

BW: Viel mehr zusammengesetzt.

SuW: Jeder hat jetzt was anderes, muss dahin, dorthin, lange Wege.

BW: Der Zusammenhalt ist einfach viel besser gewesen. Wirklich, also es war so.“ (Wachholz, Absatz 305 – 312)

Die Aussagen verweisen darauf, dass der damalige Gruppenzusammenhalt und die mangelnden Wahlmöglichkeiten in engem Zusammenhang mit der investierten Zeit standen.

Michael Hofmanns These von der Brigade⁶⁹⁴ als „sozialen Schutzraum“ und „soziale Ressource“, innerhalb dessen sich persönliche Bedürfnisse und soziales Engagement entfalten konnten⁶⁹⁵, ist auf die Textilizirkel übertragbar. Er erläutert die Gründe für die retrospektiv sehr positive Wertung der DDR, speziell der Arbeitswelt und des Gemeinschaftslebens. Demnach würden vor allem diejenigen Personen, die nach der Wiedervereinigung in unsichere Arbeitsverhältnisse gerieten oder in Vorruhestand gingen, rückblickend „das Sicherheitsgefühl und das Aufgehobensein im Kollektiv“ betonen, während UnternehmensgründerInnen und soziale AufsteigerInnen eher „den politischen Zwangscharakter der Brigaden“ erinnern.⁶⁹⁶ Im Zusammenhang mit dem persönlichen Statusverlust konnte das Arbeitsteam zur „Insel des Zusammenhalts“ werden.⁶⁹⁷ Bei den Textilizirkeln handelte es sich zwar nicht um Brigaden bzw. Arbeitskollektive im engeren Sinne, im weiteren Sinne waren sie aber ebenfalls Arbeitsgemeinschaften oder künstlerische Kollektive, die auf Grundlage ähnlicher politischer, sozialer und kultureller Mechanismen agierten. Auch diese Form von Gemeinschaft konnte für die Beteiligten zur Insel des Zusammenhalts werden. Hinter der

⁶⁹⁴ Die „Arbeitsbrigade“, oder einfach „Brigade“, bezeichnete in der DDR eine Form der Arbeitsorganisation in Gruppen. Eine Brigade war ein „Arbeitskollektiv“ bzw. eine Arbeitsgemeinschaft, die gemeinsam eine Aufgabe im Produktionsprozess ausführte. Heute würde man vermutlich von Arbeitsgruppen oder -teams sprechen. Die Besonderheit in der DDR lag in der starken Fokussierung auf die soziale Gemeinschaft. Arbeit und Freizeit sollten enger miteinander verbunden werden, beispielsweise durch gemeinsame Ausstellungs- oder Theaterbesuche, welche in einem „Brigadetagebuch“ dokumentiert wurden und von vielen wohl eher als Pflichtaufgabe betrachtet wurde. Daher förderten die Betriebe auch die künstlerischen Zirkel, deren Teilnahme jedoch freiwillig war und daher vermutlich tatsächlich Interessierte vereinte.

⁶⁹⁵ Hofmann, Michael: „Die Brigade – was bleibt? Ursprung, Höhepunkt und Nachwirkungen der sozialistischen Arbeitskollektive“. In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): *Arbeiten im Kollektiv. Politische Praktiken der Normierung und Gestaltung von Gemeinschaft* (Volkskunde in Sachsen 28/2016). Dresden 2016, S. 13-28.

⁶⁹⁶ Hofmann 2016, S. 24.

⁶⁹⁷ Ebd., S. 26.

Aufwertung derartiger Aspekte der DDR und der Abwertung der aktuellen Verhältnisse steht nach Ansicht Meyens zugleich der Wunsch, die Bewertung der eigenen Herkunft zu verbessern und dem in den Medien verbreiteten negativen DDR-Bild etwas Positives entgegenzusetzen, um den eigenen Status aufzuwerten.⁶⁹⁸

Wie ging es weiter? Textilgruppen nach 1990

Vor allem die beiden jüngeren Generationen waren in der Umbruchphase mit Zukunftsängsten konfrontiert, die mit der gesellschaftlichen Umstrukturierung und dem gefürchteten oder tatsächlichen Verlust des Arbeitsplatzes zusammenhingen. So führten neben der wegfallenden Förderung vor allem Umzüge von Zirkelmitgliedern und die Kreativität lähmende Existenzängste zum Ende vieler Textilgruppen. Die Schilderungen der ZeitzeugInnen verweisen darauf, dass zunächst die berufliche Neuorientierung im Vordergrund stand und dadurch die textile Tätigkeit als Freizeitbeschäftigung in den Hintergrund geriet oder aufgegeben wurde. So berichtet Helga Krieger:

„Also mit meinen eigenen Frauen, die haben alle in ihrem Job/ Also wir hatten eine normale Arbeitszeit im Osten. Aber dann begann der Kampf wo arbeite ich. (...) Es waren so die Existenzängste, dass man sich erst mal im Job etablieren musste.“ (Krieger, Absatz 9)

Denn in der Umbruchphase fehlte die Ruhe, um sich in der künstlerischen Arbeit zu verlieren. Die Bemerkung einer Zeitzeugin über den notwendigen „inneren Frieden“ verweist auf die Muße, welche für eine solche Tätigkeit erforderlich ist, (wie bereits Helga Graupner 1960⁶⁹⁹ festgestellt hatte):

„Und die Probleme legen ja dann auch lahm. Und bei denen war das eben lahmgelegt. Und die Freude, wie man sagt, Glück und Freude, Gesundheit sind die Bausteine, na. Und dann, das war, bei den anderen war das weg. Die haben gesagt sie müssen sich erstmal neu orientieren. Sie wissen nicht, sie können/ Man [kann] nicht sticheln und/, wenn man nicht den inneren Frieden hat.“ (Anonym)

Teilweise fanden die Beteiligten nach einer gewissen Orientierungsphase, als sie sich im neuen System etabliert hatten und zur Ruhe gekommen waren, wieder zu ihrer kreativen Leidenschaft zurück und praktizier(t)en diese entweder alleine oder schlossen sich noch bestehenden Textilgruppen an. Dies schildert unter anderem Tino Adam:

⁶⁹⁸ Meyen 2013, DDR im kollektiven Gedächtnis, S. 179.

⁶⁹⁹ Graupner BVS 2/1960. Siehe angeführtes Zitat zur Muße der Hausfrauen im Kapitel „Einbinden von Frauen in die Kulturarbeit“

„Und dann hab ich es praktisch sausen gelassen, da hatte ich eine Frau mit zwei kleinen Kindern und so. Ich musste Geld verdienen. Ich hab dann sechs Jahre bei der Bank gearbeitet, nur als Angestellter, um Geld zu verdienen und das ist flach gefallen. Und dann hab ich aber angefangen im Showbereich ein bisschen zu arbeiten, ein paar andere Sachen zu machen und da hab ich angefangen wieder Sachen selber anzufertigen und Materialien, hatte Spaß dran, habe manchmal – weiß ich nicht – nachts bis um vier gegessen und habe was gestaltet.“
(Adam, Absatz 5)

Trotz der wegfallenden Förderung und der gesellschaftlichen Herausforderungen blieben einige Gruppen nach der Wiedervereinigung bestehen. Sie fanden hierfür verschiedenste Organisations- und Verbindlichkeitsformen. Die einst durch Staat, Betrieb und Massenorganisation geförderte Kultur- oder Breitenarbeit wurde nun größtenteils privatisiert oder in Vereinsformen überführt. Die Neuorganisation der Gruppen reichte von Treffen ohne feste Strukturen über den Anschluss an bestehende Organisationen bis hin zur Gründung von in/formellen Gruppen und Vereinen. Durch die Uneinheitlichkeit der Organisationsformen und das Fehlen einer Dachorganisation wie dem zu DDR-Zeiten bestehenden ZfK ist es heute kaum möglich, einen vollständigen Überblick über die bestehenden Gruppen zu bekommen. So werden die Nachfolgegruppierungen heute nicht mehr als eine aus dem künstlerischen Volksschaffen hervorgehende, einheitliche Bewegung wahrgenommen, auch wenn es unzählige Beispiele für bestehende Gruppen gibt. Das Fortführen der ehemaligen Zirkel nach der Wiedervereinigung fand nicht nur im Textilbereich statt, sondern ebenso in anderen Bereichen des künstlerischen Volksschaffens. Um nur einige Beispiele aus verschiedenen Sparten zu nennen: Der heutige Kunstverein MAL-HEURE ging aus den Künstlergruppen MAL-HEURE⁷⁰⁰ und dem Studio Otto Nagel hervor und feierte 2018 sein 40-jähriges Jubiläum.⁷⁰¹ Ebenso konnte der Keramik-Zirkel Triptis bereits 2012 auf ein 40-jähriges Bestehen zurückblicken.⁷⁰² Der ehemalige Zirkel schreibender Arbeiter des Leunawerkes bestand wiederum noch bis 2008 unter dem Titel „Literarische Werkstatt Leuna“ weiter.⁷⁰³

⁷⁰⁰ Ein ehemaliger Betriebsmalzirkel des Instituts für Nachrichtentechnik in Oberschöneweide.

⁷⁰¹ Internetseite des Kunstvereins MAL-HEURE, <http://www.mal-heure.de> (zuletzt abgerufen am 13.02.2019).

⁷⁰² Hoffmann, Sandra: „Keramik-Zirkel Triptis feiert 40. Geburtstag.“ In: Ostthüringer Zeitung online, 23.11.2012, <http://zeulenroda.otz.de/web/zeulenroda/startseite/detail/-/specific/Keramik-Zirkel-Triptis-feiert-40-Geburtstag-1873346251> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷⁰³ Bernhardt 2016, Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg, S. 14.

Im folgenden Abschnitt werden einige ehemalige Textilzirkel, deren Neuorganisation und künstlerische Aktivitäten nach der Wiedervereinigung exemplarisch vorgestellt und ihre Entwicklung erläutert. Am Beispiel der Potsdamer Gruppe wird eine detailliertere Analyse des Werdegangs vorgenommen. Im Anschluss daran werden die Entwicklungen anderer Gruppen beispielhaft umrissen. Eine abschließende Analyse im darauf folgenden Kapitel fasst die Erkenntnisse zu den Entwicklungen nach 1990 nochmals zusammen und zeigt Brüche und Kontinuitäten bei der gemeinsamen Arbeit der Gruppen nach 1990 auf.

Landesgruppe B-MV-S-SA-Th im Fachverband ...textil..e.V.

Nach der Wiedervereinigung blieben viele der ehemaligen Mitglieder des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam als Gruppe aktiv. Dies ist vor allem dem Engagement von Jutta Lademann zu verdanken, welche die Funktion der Zirkelleiterin übernahm, indem sie die Gruppe weiterhin motivierte und sich um die Neuorganisation kümmerte. Durch eine zufällige Begegnung direkt nach der Wiedervereinigung wurde sie auf den „Fachverband ...textil..e.V. Bildung – Wissenschaft – Forschung“ aufmerksam und knüpfte Kontakte zu den westdeutschen Textil-KollegInnen.⁷⁰⁴ Der Fachverband ist ein „Netzwerk, in dem sich Menschen mit textilem Background treffen und sich einsetzen für Vermittlung, Erhalt und Weiterentwicklung der Textilien Kultur.“⁷⁰⁵ Er wendet sich vor allem an Lehrkräfte, HochschullehrerInnen und Studierende im Bereich Textilpädagogik, steht aber auch anderen Interessierten offen. Die Potsdamer Gruppe stellte sich bereits 1990 auf dem Bundesfachkongress des Verbandes vor, woraufhin 1993 der erste gesamtdeutsche Bundeskongress in Potsdam stattfand. 1994 folgte der offizielle Beitritt der noch aktiven Potsdamer Zirkelmitglieder als Landesgruppe Brandenburg, später Brandenburg/Berlin.⁷⁰⁶ Heute umfasst die Landesgruppe Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen.

Die neue Landesgruppe war ein Exot im Fachverband, der zu einem Großteil aus Lehrkräften bestand. Die Mitglieder der neuen Landesgruppe hingegen verstanden sich eher als Praktikerinnen denn als Theoretikerinnen. Durch die Verbindung zum Fachverband wurde nun die theoretische Auseinander-

⁷⁰⁴ Kolleginnen in dem Sinne, dass die Textilzirkel als außerschulische Bildungsarbeit zu verstehen sind.

⁷⁰⁵ Internetseite des Fachverbandes ...textil..e.V.: <https://www.fv-textil.de> (zuletzt abgerufen am 27.05.2016).

⁷⁰⁶ Zur detaillierten Entwicklung der Gruppe siehe M. Herzog ...textil... 4/2012, Der rote Faden.

setzung sowie die Zusammenarbeit mit der Schule verstärkt, beispielsweise durch Fachvorträge und in Form von Projekten. Zudem erfuhr die Potsdamer Gruppe durch den Beitritt Zustimmung und Wertschätzung von westdeutscher Seite, wodurch sie neues Selbstvertrauen gewinnen konnten. Sie fanden somit eine neue Nische, innerhalb derer sie sich etablieren konnten. Durch den Wegfall der finanziellen Mittel sowie des organisatorischen Netzwerkes zur Förderung des Laienschaffens, musste die Gruppe in Eigeninitiative neue Kontakte knüpfen, Förderer gewinnen und Ausstellungsmöglichkeiten finden. Diese Aufgabe übernahm vor allem Jutta Lademann. Dabei hat bzw. hatte die Gruppe den Anspruch, an repräsentativen Orten auszustellen:

„Ich hab ja wirklich immer nachgedacht. Ich hab nie so Ausstellungen angestrebt in irgendeiner Galerie da oder in so nem Kleingartenverein. Sondern unsere erste Ausstellung haben wir im Landtag in Potsdam gemacht.“ (Lademann, Absatz 596)

Nach wie vor trifft sich die Gruppe in regelmäßigen Abstand und auch die Idee des Jahresarbeitsplans wurde beibehalten, in dem Themen und Ziele für das kommende Jahr festgelegt werden. Statt wöchentlichen Treffen finden nun themenbezogene Workshops statt. Diese sind nur noch auf ehrenamtlicher Basis, angeleitet von einzelnen Mitgliedern, bzw. gegen Gebühr der Mitglieder möglich.

Bereits vor der Wiedervereinigung bestand ein Kontakt zwischen dem MVK (heute MEK), der danach noch intensiviert wurde. Die Landesgruppe kooperiert mit dem Museum bei Ausstellungen und Veranstaltungen wie dem seit 2004 jährlich stattfindenden Textiltag. Die Veranstaltung entspricht im Wesentlichen den Mitmachaktionen in der DDR: BesucherInnen können vielfältige textile Techniken kennenlernen und anwenden, während TextilkünstlerInnen ihre Ideen und handwerklich-künstlerischen Methoden zeigen und vermitteln. Der Textiltag soll eine Plattform für künstlerischen Austausch sein und dazu ermuntern, selbst kreativ tätig zu werden. Seit einigen Jahren stellt das MEK der Gruppe zudem seine Räumlichkeiten als kostenfreien Treffpunkt zur Verfügung.

Aus künstlerischer Sicht erfolgte nach der Wiedervereinigung eine Neuausrichtung. Während die erlernten Techniken und Gestaltungsprinzipien erhalten blieben und weiterhin die Grundlage ihrer kreativen Arbeit bilden, veränderten sich die Inhalte und Herangehensweisen. Neue Anregungen bekamen sie vor allem durch die Zusammenarbeit mit der Textilgestalterin

Helga Graupner seit 1997, welche ihren stark experimentellen textilkünstlerischen Ansatz in die Gruppe einbrachte.⁷⁰⁷ Damit setzte sich die zunehmende Abkehr von dem durch Folklore inspirierten Ansatz fort. Dies betonte Jutta Lademann im Interview:

„Ich hab dann schon erkannt: Wir können jetzt nicht in dieser Volkskunstecke drin bleiben. (...) Man musste sehen, dass man sich jetzt neue Inhalte sucht und auch schafft und sich neu orientiert. Und das war die Schwierigkeit (...) man musste neue Wege finden. Und ich kenne Gruppen, (...) die sind zwar auch zusammengeblieben, aber sie haben ihren Namen nicht geändert, sie haben ihre Inhalte nicht geändert. Und die waren dann ab vom Fenster.“(Lademann, Absatz 346)

Die neue Ausrichtung ging dahin „mit Stoffen gemalt(e)“⁷⁰⁸ Bildtextilien zu kreieren und mit neuen Materialien, wie Fasermaterial, Papier und Folie zu experimentieren. Lademann begründet die Möglichkeit, mit Graupner neue Wege zu gehen, vor allem in dem Altersunterschied zwischen Bohne-Fiegert und der zehn Jahre jüngeren Graupner. Die Analyse verweist jedoch darauf, dass es auch in der unterschiedlichen künstlerischen und inhaltlichen Ausrichtung der Beiden begründet liegt.

Ein weiterer Unterschied zur vorherigen künstlerischen Tätigkeit ist das Ausbleiben der ursprünglichen Gemeinschaftsarbeiten. Nach 1993 entstanden keine Gemeinschaftsarbeiten in der zuvor geschilderten Form – als ein gemeinsam gestaltetes Einzelwerk, meist in Form eines Wandbehanges – mehr. Die letzte derartige Arbeit war der Wandbehang „Textilstadt Potsdam“ anlässlich der 1000-Jahr-Feier Potsdams. 1994 folgte noch ein Applikationsbehang zum Thema „Unterwegs im Land Brandenburg“, der bereits nicht mehr die ursprüngliche Form besaß. Hier entwarf und fertigte jedes Gruppenmitglied ein eigenständiges Bild, dessen Einzelbilder dann Patchwork-ähnlich zu einem Behang zusammengefügt wurden. Gründe für das Ausbleiben der kollektiven Wandbehänge sehen die Zeitzeuginnen in dem Fehlen offizieller Anlässe, Aufträge und Präsentationsmöglichkeiten:

„Auf einmal hatte keiner mehr Lust – das können Sie sich gar nicht vorstellen – noch eine Gemeinschaftsarbeit zu machen. Weil keiner wusste, ja, wo bleibt denn die Arbeit?“ (Lademann & Anonym, Absatz 360)

„Anonym: Naja ein wichtiger, ein ganz wichtiger Aspekt ist der, dass man kein Ziel hatte: Wofür, wo hängt man son großen Wandbehang auf?

⁷⁰⁷ Vgl. Wassermann 2016, Kollektives künstlerisches Arbeiten.

⁷⁰⁸ Lademann, Absatz 640f.

JL: Ja wer/

Anonym: Wer. Es war immer, für so eine große Gemeinschaftsarbeit gab's immer ein Wofür.

JL: Ja wofür. Bautzen oder/

Anonym: Wofür. Man hatte, man hatte die Freude und man wusste: Dafür! Das war ja nicht mehr da.“ (Lademann & Anonym, Absatz 365-369)

Somit wird deutlich, dass die Aufträge und Förderung im Kontext des sozialistischen Wettbewerbs wesentlichen Einfluss auf das Entstehen der Gemeinschaftsarbeiten hatten. Sie gaben einen Anlass oder Sinn für das gemeinschaftliche Werk vor und ermöglichten eine öffentliche Präsentation und Anerkennung.⁷⁰⁹ Als diese Rahmenbedingungen wegfielen, sank die Lust am Gestalten gemeinsamer Werke.

Zugleich wird jedoch deutlich, wie entscheidend die Gemeinschaftsarbeiten für den Gruppenzusammenhalt waren. Denn während die ursprüngliche Form aufgegeben wurde, entwickelte sich eine neue Form von Gemeinschaftsarbeiten. Nun wurden Einzelarbeiten zu einem gemeinsamen Thema angefertigt und zu einer Gesamtkomposition zusammengefügt. Für die Jubiläumsausstellung der Gruppe 2014 im MEK entstanden so beispielsweise einzelne Textilwürfel, die von den AkteurInnen individuell gefertigt und in der Ausstellung als eine Art textiler Würfel-Turm zusammengetragen wurden. Diese Gruppenprojekte sieht Jutta Lademann als wichtigen Aspekt, um die Gemeinschaft zusammenzuhalten. Vor dem Hintergrund der gestiegenen künstlerischen Ansprüche an die Mitglieder seitens Helga Graupner und den mit steigendem Alter und Krankheit nachlassenden motorischen Fähigkeiten, konnten über solche gemeinsamen Projekte auch diejenigen gehalten werden, welche „den Anforderungen gar nicht mehr so richtig gewachsen waren“.⁷¹⁰ Lademann erläutert, dass durch diese Gemeinschaftsarbeiten sich jede Akteurin dazugehörig gefühlt habe und weiterhin entsprechend ihrer Fähigkeiten mitmachen konnte.

Mit der Zeit wird das öffentliche Engagement und die öffentliche Präsenz der Gruppe zunehmend schwerer, unter anderem aufgrund des steigenden Alters der Mitglieder und dem fehlenden Nachwuchs. Zudem würde die steigende Unkenntnis über die ehemaligen Textilzirkel die Arbeit erschweren. Diese hätten heute keine Lobby mehr und müssten als Laienkünstlerinnen um Anerkennung kämpfen, wie Lademann erklärt.

⁷⁰⁹ Zu Aufträgen als Arbeitsantrieb siehe auch Kapitel „Fordern und Fördern“

⁷¹⁰ Lademann, Absatz 650

Helga Graupner und die Textilwerkstatt e.V.

Helga Graupner setzte sich stark für das Fortführen der textilpädagogischen und -künstlerischen Bestrebungen im Amateurbereich nach der Wiedervereinigung ein. 1990 initiierte sie die Gründung der Textilwerkstatt e.V. in Berlin, welche bis 2013 aktiv war. Diese ging aus dem letzten, 1988 begonnenen Spezialschullehrgang hervor. Sie basierte auf der Idee, sich zusammenzuschließen und diese Bewegung nicht verschwinden zu lassen, erläutert Petra Helbig.⁷¹¹ In einer Selbstbeschreibung von 1999 wird der Ursprung und das Anliegen des Vereins wie folgt erläutert:

„(Die) Textilwerkstatt e.V. Berlin besteht seit 1990 und ist eine Vereinigung aus 50 Mitgliedern, die fast alle nach einem kombinierten Fern- und Direktstudium der Textilgestaltung weiter gemeinsam wirken. (...) Erproben ungewöhnlicher Materialien und Arbeitsgeräte (...) Probleme der Anleitung im Freizeitbereich, von den meisten Mitgliedern haupt- oder nebenberuflich in kulturellen oder sozialen Einrichtungen ausgeübt, spielen bei unseren Treffen außerdem keine geringe Rolle.“⁷¹²

Die Beschreibung verweist bereits darauf, dass eine Vielzahl der Beteiligten nach der Wiedervereinigung in soziokulturellen Einrichtungen aktiv waren bzw. immer noch sind. Innerhalb des Vereins fanden regelmäßige Treffen zum Austausch und zum künstlerischen Experimentieren statt; es gab Arbeitsgemeinschaften und Angebote für Schulklassen. Zudem wurden Sommer PleinAirs⁷¹³ sowie regelmäßige Ausstellungen organisiert, in denen die Mitglieder ihre Arbeiten präsentierten. Des Weiteren bestand Kontakt zu einer Jugendkunstinstitution in Zakopane (Polen), mit der gemeinsame Werkstatt-Tage durchgeführt wurden. Diese dienten dem künstlerischen sowie interkulturellen Austausch.⁷¹⁴ Der Verein musste sich eigeninitiativ um die Finanzierung und Räumlichkeiten kümmern. Dieser hohe organisatorische Aufwand sei ein Grund für die Auflösung des Vereins gewesen, wie Helbig erläutert. Dennoch bestünden die Kontakte der Beteiligten weiter. Die von Christof Wolters konzipierte, jährlich stattfindende Textilmesse

⁷¹¹ Helbig, Absatz 379

⁷¹² Informationsblatt zur Ausstellung „Textile Zeichen“, 05.08.-25.09.1999 in der ZLB Haus Berliner Stadtbibliothek, MEK, A3-Hefter „Ausstellungen Helga Graupner Übersicht chronologisch“, MEK, Inv.Nr. N (65B) 90/2017.

⁷¹³ Kunstworkshops im Freien.

⁷¹⁴ Presseinformation zur Ausstellung „Textile Zeichen“ 1999, MEK, A3-Hefter „Ausstellungen Helga Graupner Übersicht chronologisch“, MEK, Inv.Nr. N (65B) 90/2017.

*Textile Art Berlin*⁷¹⁵ fungiert für viele Beteiligte als neuer Anlaufpunkt und Ort des Austauschs.

Neben dem Verein in Berlin und der Potsdamer Gruppe leitete Graupner bis kurz vor ihrem Tod noch drei weitere ehemalige Textilgruppen in Cottbus, Dresden und Magdeburg an, die ebenfalls nach 1990 bestehen blieben. Graupner habe laut Ute Mohrmann „das Kunststück vollbracht, die Textilgestaltung in neue Strukturen der alten Bundesrepublik hinüberzuführen und Bewährtes bis heute zu erhalten“.⁷¹⁶

AG Textildesign im Grassi-Museum

Die ehemalige Fördergruppe Leipzig unter der Leitung von Heidemarie Paul blieb nach 1990 aus dem Wunsch heraus bestehen, weiterhin zusammen kreativ tätig zu sein. Initiiert wurde dies durch einige ehemalige Fördergruppenmitglieder. So leitet Frau Paul die Gruppe nach wie vor an, nun jedoch auf ehrenamtlicher Basis ohne finanzielle Vergütung. Zunächst trafen sie sich im Romanushaus, dann in der Thomasschule in Leipzig. Seit 1992 ist die Gruppe als *Arbeitskreis Textildesign* am GRASSI-Museum aktiv, wo sie auf die historischen Textilien sowie die Bibliothek des Museums als Anschauungsmaterial und Inspiration zurückgreifen können. Denn das besondere Anliegen der Gruppe besteht darin, „historische textile Techniken zu aktualisieren und im modernen Design anzuwenden.“⁷¹⁷ In monatlichen Treffen widmen sie sich dem textilkünstlerischen Experiment. Zudem beteiligen sie sich an dem jährlich stattfindenden Grassi-Tag des Museums, an dem sie Kindern Handarbeitstechniken beibringen.

Im Gegensatz zur Landesgruppe des Fachverbandes ...textil..e.V. sucht die AG Textildesign gezielt und eigeninitiativ nach Interessenten für die Anfertigung großer Gemeinschaftsarbeiten, wie zum Beispiel für ein Ferienhotel in Mühlleiten, die Nikolai- sowie die St. Laurentius Kirche in Leipzig, das Mineralienmuseum Schneckenstein oder für ein Wohngebäude für Schwerstbehinderte. Die Auftraggeber übernehmen dabei lediglich die Materialkosten, die Fertigung selbst erfolgt unentgeltlich. Die Besonderheit derartiger Ge-

⁷¹⁵ Internetseite der Textile Art Berlin, <https://www.textile-art-berlin.de/home> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019).

⁷¹⁶ Mohrmann, Ute: Rede zur Ausstellungseröffnung „Collagen, Fumagen, Assemblagen“ am 11. Juni 2006 in der PRIMA-Galerie zum 75. Geburtstag von Margot Schwarz & Helga Graupner, MEK, Ordner „Dokumaterial zur künstlerischen Textilgestaltung von Neuland-Kitzerow“, ohne Inv.Nr.

⁷¹⁷ Paul, Heidemarie: Textilkunst. Vom Arbeitskreis Textildesign am GRASSI Museum für Angewandte Kunst. Leipzig 2016, S. 4.

meinschaftsarbeiten besteht laut Heidemarie Paul darin, dass hierdurch ein gemeinsamer, besonders inspirierender Gestaltungsprozess angeregt wird, der einen größeren Austausch untereinander erfordert. Hierbei übernimmt Frau Paul die künstlerische Leitung. Die Übergabe der Arbeit an den Auftraggeber werten sie als ein besonderes Ereignis.⁷¹⁸ Der Lohn für die Zeit und den Aufwand, den die Frauen in diese Arbeiten investieren, ist für sie scheinbar vor allem die Wertschätzung durch die Präsentation im öffentlichen Raum und das öffentliche Interesse:

„Wir freuten uns gemeinsam mit den Anwesenden über die große Resonanz, die unsere textile Arbeit fand. Erstaunt waren wir auch darüber, dass die ‚Freie Presse‘ schon einen Tag nach Anbringen der Applikation einen sehr anerkennenden Artikel zu unserem Werk veröffentlichte. Wenn man jetzt in das Museum kommt, hängt die Arbeit im Erdgeschoss, also für alle Besucher zugänglich, was uns besonders gefällt.“⁷¹⁹

Denn ein Anliegen der Gruppe ist es, nicht nur „im stillen Kämmerlein“ / „für sich allein“⁷²⁰ zu arbeiten, sondern die eigenen Werke öffentlich zu präsentieren.

Darüber hinaus trifft sich die Gruppe für gemeinsame Ausstellungsbesuche und Ausflüge. Das gesellige Beisammensein zu Geburtstagen oder Weihnachtsfeiern, für welche textile Wichtelgeschenke gefertigt werden, ist der Gruppe ebenfalls wichtig. So haben sich im Laufe der Zeit bestimmte Traditionen entwickelt, die beibehalten werden. Aus Altersgründen haben bereits einige der ursprünglichen Mitglieder aufgehört, jedoch ist die Gruppe offen für textilbegabte InteressentInnen, weshalb immer wieder neue AG Mitglieder dazukommen.

Weitere Beispiele

Die *ehemalige Fördergruppe Halle unter Leitung von Christine Leweke* steht nach wie vor in engem Kontakt und trifft sich zum gemeinsamen künstlerischen Austausch. Zunächst fanden regelmäßige Treffen in der Volkshochschule statt, wodurch Räumlichkeiten und Finanzierung der Zirkelleitung gesichert waren. Weil dies der Gruppe zu teuer wurde, treffen sie sich seither privat bei Frau Leweke. Mit steigendem Alter würden die Treffen jedoch

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Paul 2016, S. 17.

⁷²⁰ Paul, Absatz 122

seltener werden, wie Karin Volkmann erzählt.⁷²¹ Einige Mitglieder dieser Gruppe gründeten zudem die Künstlergruppe *ARTverwandte*. Diese besteht aus vier Frauen, die alle SpezialschulabsolventInnen sind und soziokulturell im Begegnungszentrum „Schöpfkelle“ aktiv waren. Ihre Arbeitsweise entspricht im Wesentlichen der damaligen Fördergruppe: Sie treffen sich monatlich, um zu einem Thema künstlerisch zu arbeiten und sich darüber auszutauschen. Die entstandenen Arbeiten präsentieren sie in Ausstellungen.⁷²² Auch hier basiert die Gruppenarbeit auf regelmäßigen Treffen, gemeinsamer künstlerischer Aktivität und Austausch, aber auch der soziale Aspekt ist zentral, wie Karin Volkmann berichtete:

„Und wir treffen uns einmal im Monat. Arbeiten natürlich, machen das so weiter wie bisher. Ein Thema wird gemeinsam beschlossen, jeder erarbeitet und jeder bringt mit, was er erarbeitet hat. Und so ist das, eine schöne Sache. Und ja, natürlich wird dann auch mal Geburtstag gefeiert zusammen.“ (Volkmann, Absatz 70)

Ähnlich scheint die im Jahr 2000 gegründete *Künstleruppe SELENE* zu agieren. Diese besteht aus Textilgestalterinnen, die im DDR-Laienschaffen aktiv waren. Sie werden von der Mittelsächsischen Kultur gGmbH Freiberg unterstützt.⁷²³ Die ehemalige AG *Teppichgestaltung Cottbus* entschied sich dazu, rein privat als Gruppe aktiv zu bleiben. Sie treffen sich einmal jährlich für ein gemeinsames, mehrtägiges Arbeitstreffen. Dabei haben sie sich von der Weberei ab- und vor allem der Patchworktechnik zugewandt. Neben der gemeinsamen kreativen Arbeit steht für sie das Treffen in der Gemeinschaft im Vordergrund.⁷²⁴ Ähnlich ist es bei dem *ehemaligen Krankenhauszirkel* von Barbara Wachholz in Dippoldiswalde, welcher sich ebenfalls auf privater Ebene für Ausstellungsbesuche und die gemeinsame kreative Arbeit sowie zum persönlichen Austausch trifft.⁷²⁵ Der *Züllsdorfer Zirkel für künstlerische Textilgestaltung* unter der Leitung von Hannchen Hermsdorf konnte mit Hilfe der Gemeinde und der Kreisvolkshochschule fortbestehen und feierte 2005 sein vierzigjähriges Jubiläum. Jedes Frühjahr veranstalte(te)n sie eine

⁷²¹ Volkmann, Absatz 66.

⁷²² Sachsen-Anhaltische Krebsgesellschaft e.V.: „Ausstellung von gerahmten Textilarbeiten mit dem Titel ‚Was für ein schöner Mittwoch‘ Mai bis Dezember 2014“, <http://sakg.de/projekte/seminare-und-veranstaltungen/kultur-ausstellungen-in-der-geschaeftsstelle/> (zuletzt abgerufen am 25.06.2018).

⁷²³ c3 Chemnitzer Veranstaltungszentren: „Textilkunst im Zeichen der Mondgöttin“. In: Internetseite c3 Chemnitzer Veranstaltungszentren, 07.07.2014, https://www.c3-chemnitz.de/de/Presse-Media/Presseinformationen/Presseinformationen-Archiv_1297.html?news1463.id=474 (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷²⁴ Interview König

⁷²⁵ Wachholz, Absatz 258 – 261 & 688 – 690.

kleine Feier, um die Ergebnisse ihrer Arbeit zu präsentieren.⁷²⁶ Die ehemalige Zirkelleiterin Waltraud Ragnow arbeitete ab 1991 mit ihrer Kyritzer Gruppe unter dem Namen *Die Texen* weiter.⁷²⁷ Auch der *Wilhelmshorster Zirkel* unter der Leitung von Irmela Grasnack bestand über die Wende hinweg und feierte 2004 sein fünfzigjähriges Jubiläum mit einer Ausstellung.⁷²⁸

Die *Magdeburger AG Textilkunst* ging hervor aus einer seit 1970 aktiven Fördergruppe unter der Leitung von Helga Graupner. Nach der Wiedervereinigung war die AG im Kultur- und Heimatverein Magdeburg e.V.⁷²⁹ angesiedelt, welcher die organisatorischen Rahmenbedingungen wie beispielsweise die Räumlichkeiten gewährleistete. Ein wesentliches Anliegen der Gruppe war die „Weitergabe von Wissen im Rahmen von Volkshochschulausbildungsprogrammen, von Kursen, von Präsentationen anlässlich von Regional- bzw. Landesfesten“.⁷³⁰ Die Aktivitäten sollten zugleich der Bekanntmachung der AG und ihres Anliegens dienen. Denn bereits 2008 befürchtete die Gruppe, sich wegen Überalterung aufzulösen und überlegte Maßnahmen, um ihre Kenntnisse an jüngere Mitglieder weiterzugeben und die Initiative am Leben zu erhalten. Dieses Anliegen verdeutlicht die hohe Identifikation mit der Sache, welche als erhaltenswert erachtet wird. Jedoch ist die Gruppe mittlerweile nicht mehr im Heimatverein angebunden. Daher liegt die Vermutung nahe, dass sich die Gruppe nicht halten konnte.

Der *Textil-work e.V. Cottbus* ist ein 1991 von besonders engagierten ehemaligen SpezialschulabsolventInnen gegründeter Verein, der sich nicht nur dem „Experimentieren mit textilen Materialien und Techniken im Sinne zeitgemäßer Kunstaussagen“ widmet und die Ergebnisse in Ausstellungen und auf Kunstmärkten präsentiert, sondern darüber hinaus „Öffentlichkeitsarbeit und sozialpädagogisches Engagement“ betreibt, beispielsweise durch „kostenlose Anleitungen, Fachvorführungen, Ausstellungen und Konsultati-

⁷²⁶ Rudow, B.: „Seit 40 Jahren mit Handarbeit viel Freude bereitet“. In: Lausitzer Rundschau online, 3.8.2005, https://www.lr-online.de/lausitz/herzberg/seit-40-jahren-mit-handarbeit-viel-freude-bereitet_aid-3262683 (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷²⁷ Reichel, André: „Kyritz aus Knöpfen und Perlen“. In: Märkische Allgemeine Online, 07.04.2013, <http://www.maz-online.de/Lokales/Ostprignitz-Ruppin/Neuruppin/Kyritz-aus-Knoepfen-und-Perlen> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷²⁸ Anders, Klaus P.: „Volkskunst, die überdauert“. In: Potdamer Neueste Nachrichten Online, 20.10.2004, <http://www.pnn.de/pm/120065/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷²⁹ Kultur- und Heimatverein Magdeburg: „AG Textilkunst“, <https://khv-magdeburg.de/agt textil/> (zuletzt abgerufen am 08.07.2018).

⁷³⁰ Schreiben vom Kultur und Heimatverein Magdeburg e.V. AG Textilkunst, 31.03.2008, Ordner „Dokumaterial Graupner aus dem Nachlass“, ohne Inv.Nr.

onen“.⁷³¹ Die Gruppe trifft sich zudem zweimal im Jahr für kreative Workshops.

Die ehemalige Förderklasse im Bezirk Suhl wurde bis 2013 von den ursprünglichen LeiterInnen der Fördergruppe, dem Ehepaar Christine und Bernd Hössel, betreut. Aus Altersgründen gaben sie diese Aufgabe dann an Ulrike Rönnecke ab, welche eine Absolventin der Burg Giebichenstein in Halle (Saale) im Fach Textildesign ist. Die Gruppe finanziert sich selbst und zahlt der künstlerischen Leitung ein Honorar. Nach wie vor stellen die Mitglieder in Gruppen- und Einzelausstellungen ihre Arbeiten aus.⁷³²

Neben den Gemeinschaften, die sich nach der Wiedervereinigung aus ehemaligen Textilgruppen entwickelten, sind eine Vielzahl der Beteiligten des textilen Laienschaffens heute als Einzelpersonen ehrenamtlich im soziokulturellen Bereich aktiv. Ein Beispiel hierfür ist Annelie Wehner, die in einer Berliner Modegruppe mitarbeitete und sich ehrenamtlich im *Verein „Schutzhülle“*⁷³³ engagierte, wofür sie 2017 eine goldene Ehrennadel der Stadt Berlin erhielt.⁷³⁴ Darüber hinaus finden sich Beispiele für aktuelle Einflüsse der damaligen Spezialschule für Textilgestaltung. Zwei Beispiele sollen im Folgenden vorgestellt werden:

Spezialschule für Textilgestaltung als privater Weiterbildungskurs

Die Spezialschulabsolventinnen Petra Helbig und Rita Zepf knüpfen mit einer Neuauflage an das alte Konzept an und entsprechen hiermit Helga Graupners Wunsch, die Bewegung am Leben zu erhalten. Seit Herbst 2015 organisieren sie in Berlin ein Weiterbildungsprogramm, welches inhaltlich und methodisch auf der ursprünglichen Spezialschulbildung aufbaut. Dieses wird jetzt allerdings auf privater Basis in Eigenfinanzierung und ohne offiziellen Abschluss durchgeführt. Im Interview betonte Petra Helbig die Qualität der damaligen Spezialschulbildung, was ein Grund für das Wiederaufgreifen dieser war. Zudem trug die mittlerweile verstorbene Helga Graupner indirekt hierzu bei, indem sie ihre ehemaligen AbsolventInnen

⁷³¹ Internetseite des textilwork e.V., <http://textilwork-ev.de/Ueber-uns/> (zuletzt abgerufen am 25.06.2018).

⁷³² Berger & Hössel weben 1/2015, S. 10f.

⁷³³ Internetseite des Vereins Schutzhülle, <http://schutzhuelle-frauentreff.de> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019)

⁷³⁴ Bezirksamt Treptow-Köpenick: „Beharrlich engagiert“. In: Berliner Abendblatt online, undatiert, <http://www.abendblatt-berlin.de/2017/08/03/beharrlich-engagiert/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

wiederholt darauf hinwies, dass das textile Erbe von der jüngeren Generation weitergetragen werden müsse.⁷³⁵ Seitens der älteren Zirkelgeneration würde dieses Bestreben sehr begrüßt werden.⁷³⁶ Helbig und Zepf erläutern:

„Die Spezialschule für Textilgestaltung ist eine Weiterbildung für Künstler/innen und Laien, die an alten und neuen textilen Handwerkstechniken interessiert sind und diese erlernen oder vervollkommen möchten. In der Spezialschule werden textile Handarbeitstechniken gelehrt und gelernt und Grundlagen künstlerischer Gestaltung vermittelt.“⁷³⁷

In der Weiterbildung soll es um die Pflege traditioneller und das Experimentieren mit neuen textilen Techniken, den Erfahrungsaustausch und die Ergebnispräsentation gehen. Die Ausbildung ist in vier verschiedene, dreitägige Module unterteilt, welche im Rahmen eines Jahres angeboten werden und sich mit den wichtigsten textilen Techniken befassen. Hausaufgaben zwischen den Modulen dienen der individuellen Vertiefung. Die Motivation der TeilnehmerInnen bestehe vor allem darin, einer sinnvollen Beschäftigung nachzugehen, die anspruchsvoll ist und einen individuell fordert. Dies erfordere vor allem Zeit, Aufmerksamkeit und ein gewisses Selbstbewusstsein.⁷³⁸

Weiterbildung „TEXTIL-ART“ an der Christophine Kunstschule Meiningen

Bei dieser Weiterbildung handelt es sich ebenfalls um einen Ableger der damaligen Spezialschule für Textilgestaltung. Die seit 2003 angebotene dreijährige Ausbildung entwickelte sich aus der von Roswitha Fritz initiierten Spezialschule Textil am ehemaligen Kulturhaus Artur Becker. Die Inhalte der Ausbildung entsprechen im Wesentlichen denen der Spezialschule. Es werden umfangreiche textile Techniken vermittelt. An zwölf Wochenenden im Jahr geht es hier nicht nur um das Erlernen traditioneller textiler Techniken, sondern auch um das Experimentieren mit diesen. Neben der Schulung der eigenen Kreativität und der Entwicklung einer eigenen künstlerischen Handschrift werden gemeinsame Exkursionen und Ausstellungsbesuche durchgeführt. Die Aussage einer Teilnehmerin verdeutlicht ihre individuelle künstlerische Entwicklung, welche die Ausbildung unter anderem als ästhetische Schule begreift, in der sie einen künstlerischen Blick entwickelt.⁷³⁹

⁷³⁵ Helbig, Absatz 415.

⁷³⁶ Helbig, Absatz 495.

⁷³⁷ Siehe hierzu: Helbig, Petra & Zepf, Rita: „Spezialschule für Textilgestaltung“. In: Fachverband Textilunterricht e.V. (Hg.): ...textil... 2/2017, S. 18-20. Hier S. 18.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Auf diesen Aspekt verwies auch Helbig im Interview hinsichtlich der Spezialschule in der DDR.

Gleichzeitig verweist sie auf das gesteigerte künstlerische Selbstbewusstsein und den Spaßfaktor bei der textilkünstlerischen Arbeit. In ihrer Aussage wird ebenfalls deutlich, dass konstruktive Kritik, im Sinne des Forderns und Förderns, als Teil der künstlerischen Weiterentwicklung fungiert:

„Habe ich mich am Anfang oft unsicher gefühlt, ob meine Arbeitsproben den kritischen Blicken meiner Lehrerinnen genügen würden, so legte sich das ziemlich schnell, denn Kritik wurde immer konstruktiv und ermutigend geäußert. Das empfand ich als sehr wohltuend und ich kann heute für mich sagen, ich habe in den vergangenen drei Jahren ‚neu sehen gelernt‘, bin sehr viel anspruchsvoller an mich und meine Arbeit geworden und gleichzeitig habe ich viel mehr Selbstvertrauen in mein künstlerisches Urteilsvermögen gewonnen. Dafür und für die Erkenntnis, dass künstlerisches Arbeiten zunächst mal mehr mit Spielen denn mit Arbeiten zu tun hat, bin ich zutiefst dankbar!“⁷⁴⁰

Brüche & Kontinuitäten

Die fortbestehenden Gruppen verweisen auf die Herausforderungen hinsichtlich der Neuorganisation, insbesondere was die finanziellen und organisatorischen Rahmenbedingungen angeht – beispielsweise das Finden geeigneter, möglichst kostenfreier Räumlichkeiten oder die Finanzierung der Zirkelleitung. Während die Gruppen zuvor feste Räume im Kulturhaus oder dem fördernden Betrieb hatten, mussten sie sich nun selbst darum kümmern. Für viele Gruppen fungierten Museen (Steinbach-Hallenberg, Leipzig, Potsdam), Kulturvereine (Magdeburg) oder Volkshochschulen (Halle) als Anlaufstelle der nun „heimatlos“ gewordenen Zirkel. Die Neukonstituierung erforderte eine enorme Eigeninitiative und die Bereitschaft, sich mit bürokratischen Fragen auseinanderzusetzen.⁷⁴¹ Diese Selbstorganisation musste erst gelernt werden, da die DDR als „Fürsorgestaat“ seine BürgerInnen bevormundete, indem wesentliche Strukturen vorgegeben waren.⁷⁴² Hierdurch war der Handlungsrahmen klar definiert und begrenzt. Zwei ZeitzeugInnen reflektieren dies im Gespräch. Hierbei wird der vorgegebene Handlungsrahmen im bildnerischen Volksschaffen vor allem als Arbeitser-

⁷⁴⁰ Eichert-Schäfer, Claudia: „Künstlerische Textilgestaltung an der Christophine Kunstschule in Meiningen“. In: textile art magazine, 24.02.2017, <http://www.textile-art-magazine.com/reportagen/kuenstlerische-textilgestaltung-an-der-christophine-kunstschule-in-meiningen/> (zuletzt abgerufen am 27.06.2017).

⁷⁴¹ Zu den kulturpolitischen Entwicklungen nach 1990 siehe u.a. Großmann 2016.

⁷⁴² Großmann spricht auch von einem „diktatorisch-vormundschaftlichen Gesellschaftssystem“. Vgl. Großmann 2016, S. 103f.

leichterung, als Förderung und Unterstützung des Laienschaffens verstanden, die nun wegfiel und ein stärker eigeninitiales Handeln erforderte:

„PH: Und ja oder wie man das heute halt findet oder so. Gibt es schon auch, man kann Projektförderung beantragen, aber das ist halt, muss man neu lernen. Also mh (zustimmend).

MS: Das fällt uns nach wie vor schwer, dass man was beantragen muss. (lacht)“ (Schwarz & Helbig, Absatz 430 – 431)

„MS: Sie sehen es ist so jetzt: in der DDR hat man alles gemacht. Man musste sich um nichts kümmern, mehr oder weniger gemacht.

PH: Wie gemacht?

MS: Naja, man hat sich um nichts gekümmert. So heute, wenn man was haben will von der Versicherung, muss man sich kümmern.“

(Schwarz & Helbig, Absatz 469 – 471)

Die neue Selbstbestimmung gab einerseits große Freiheiten, erforderte andererseits aber zusätzliche Zeit und Kraft, die nun nicht mehr nur allein der Textilgestaltung gewidmet werden konnte. Diese größeren Freiheiten einerseits und erhöhten Anstrengungen andererseits verweisen auf den zuvor geschilderten Systemwandel.

Die Übersicht der nach 1990 noch aktiven Gruppen vermittelt einen Eindruck davon, wie weitreichend die Textilzirkel und das textile Laienschaffen die Kulturlandschaft in Ostdeutschland bis heute prägen. Denn viele weitergeführte Gruppen, aber auch Einzelpersonen, wirken in die Öffentlichkeit durch die Präsentation und Vermittlung ihrer textil/künstlerischen Tätigkeit. Sie sind zum Teil bis heute „gesellschaftlich wirksam“. Wesentliche Motivationen und Zielsetzungen von damals sind bestehen geblieben. Sie spiegeln sich in den Selbstdarstellungen der Gruppen wider. Zudem verweisen die Schilderungen auf die im Kapitel „Bedeutung der kreativen Arbeit und Motivationen zur Teilnahme“ zusammengefassten Funktionen. Wesentliche Beweggründe sind hierbei: die Pflege und Weitergabe textiler, teils vergessener, Techniken bei gleichzeitiger Freude am textilkünstlerischen Experiment (produktiv-schöpferische sowie hedonistisch-kontemplative Funktion); das soziale und kulturelle Engagement und der Wunsch nach öffentlicher Präsenz und Anerkennung durch die teils ehrenamtliche, teils berufliche Beteiligung an soziokulturellen Veranstaltungen und Ausstellungen sowie das Streben nach künstlerischer Anregung und Weiterbildung (kompensatorische Funktion) und nicht zuletzt der soziale Zusammenhalt und persönliche Austausch der Gruppenmitglieder untereinander (kommunikativ-soziale Funktion). Dabei gingen viele der hier aufgeführten Gruppen aus SpezialschulabsolventInnen und ehemaligen Fördergruppen hervor.

Dies bestätigt nochmals das besondere Engagement und öffentliche Wirken der Leistungsspitze.⁷⁴³

Die gemeinsamen Projekte, wie Gemeinschaftsarbeiten oder Werke unter gemeinsamer Aufgabenstellung sowie ehrenamtliche Initiativen, haben eine wesentliche gruppenbindende Funktion. Sie geben ein Ziel für die gemeinsame Arbeit vor, welches die kreative Tätigkeit und die Kommunikation hierüber anregt. Viele der aufgeführten Gruppen möchten nicht ausschließlich privat zum Selbstzweck arbeiten, sondern ihre Ergebnisse in Ausstellungen und anderen öffentlichen Orten präsentieren. Denn die öffentliche Präsenz bringt Bestätigung der künstlerischen Leistungen. Dies unterscheidet sie von einer reinen Hobbytätigkeit und zeigt ihren künstlerischen Anspruch:

„Aber man muss eben ein Ziel haben, was man will. Ohne Ziel können sie gar nichts, da können sie nur noch n bisschen rum, naja das Wort Basteln nehme ich gar nicht gerne in den Mund. Aber es ist denn nichts mehr. Es ist denn nurnoch ne Beschäftigung.“ (Lademann, Absatz 728)

Über die eigene künstlerische Arbeit hinaus wird der Vermittlungsanspruch (die Weitergabe des Wissens über und die Vermittlung von Textiltechniken) in vielen Gruppen deutlich. Die ZeitzeugInnen besitzen großen Enthusiasmus für die textilkünstlerische Arbeit. Ihre Kenntnisse und ihr Wissen geben sie bereitwillig an andere weiter und wollen so das textilkünstlerische Erbe weitertragen. Hiermit tragen sie nicht nur zum Erhalt traditioneller textiler Techniken bei, sondern wollen nach wie vor Andere zur kreativen Arbeit anregen. So engagieren sie sich oft ehrenamtlich, indem sie beispielsweise mit Schulen oder Museen in kooperativen Projekten zusammenarbeiten oder Kurse für Kinder, Jugendliche und Erwachsene anleiten. Beispielsweise fertigte die Potsdamer Gruppe therapeutische Kissen für das Oberlinhaus⁷⁴⁴. Derartige Initiativen ähneln den in der DDR-Zeit praktizierten Kooperationen mit Schulen und Kindertagesstätten, wie das für eine KITA gefertigte Stoffkrokodil „Theophil“⁷⁴⁵. In diesem Sinne betont Petra Helbig, dass sich das künstlerische Arbeiten in der Gruppe mit Kindern, Jugendlichen oder

⁷⁴³ Das bedeutet natürlich nicht, dass nicht auch andere Textilzirkel nach 1990 aktiv blieben. Jedoch sind diese vermutlich, ähnlich wie zu DDR-Zeiten, weniger öffentlich präsent und daher schlechter auffindbar.

⁷⁴⁴ „Das Oberlinhaus in Potsdam ist das diakonische Kompetenzzentrum für ganzheitliche Rehabilitation, Bildung und Gesundheit in der Region Berlin-Brandenburg.“ Internetseite des Oberlinhaus, <https://oberlinhaus.de/startseite/> (zuletzt abgerufen am 22.06.2018).

⁷⁴⁵ N.N.: „Krokodil ‚Theophil‘“. In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 103.

Erwachsenen, heute gar nicht so sehr von damals unterscheiden würde⁷⁴⁶, beispielsweise die Jugendkunstschulen, die nach 1990 im Osten aufgebaut wurden und die Struktur übernommen hätten.⁷⁴⁷

Der Aspekt der gesellschaftlichen Wirksamkeit, im Sinne einer textilkünstlerischen Vermittlungsarbeit und Präsenz in der Öffentlichkeit, gibt der Textil-tätigkeit zudem einen über das eigene, private Interesse hinausragenden Sinn und bringt zugleich eine Aufwertung der vormals abgewerteten Tätigkeit mit sich. Daraus erfahren die Beteiligten ein gesteigertes Selbstwertgefühl. Der Kampf gegen die Auflösung der Gruppe und für eine öffentliche Wertschätzung dieser ist ebenso als Kampf gegen die Abwertung der eigenen Biografie zu sehen. Durch ihre gesellschaftliche und künstlerische Arbeit konnten die neu formierten Gruppen zu neuer Anerkennung gelangen, auch seitens westdeutscher FachvertreterInnen. Auf diese Weise konnte eine Annäherung und ein Austausch zwischen Ost- und WestbürgerInnen über das gemeinsame textile Interesse stattfinden. Eine Zeitzeugin schildert die Beteiligung der Gruppe im Fachverband ...textil..e.V. als gegenseitige Bereicherung: „Ja und bis zum Schluss, bis heute können wir eigentlich immernoch mit den Techniken, mit unserem Wissen, immernoch da was einbringen. Wir können die immer noch bereichern, sagen wir mal.“⁷⁴⁸ Im Gegensatz dazu erwähnte eine Textilfrau aus Westdeutschland in einem persönlichen Gespräch eine eher reservierte Haltung der ostdeutschen Frauen ihnen gegenüber in der Annäherung nach der Wiedervereinigung. Der euphorische Austausch der Potsdamerinnen einerseits und die berichtete distanzierte Haltung andererseits reflektieren die zwiespältige Stimmung zwischen Ost- und Westfrauen nach der Wiedervereinigung. Diese war sowohl durch Neugierde als auch (kulturelle) Barrieren geprägt.⁷⁴⁹

Gleichzeitig zeigt sich das weiterhin bestehende Streben nach textilkünstlerischer Weiterbildung und der kreative Tatendrang in der Organisation von Workshops und dem Besuch von Ausstellungen. Ebenso wurden soziale, gemeinschaftsbildende Komponenten wie gemeinsame Feiern und Ausflüge in den Gruppen beibehalten und sind nach wie vor ein zentrales Element. Mit steigendem Alter trat bzw. tritt in den jeweiligen Gruppen der soziale Aspekt stärker in den Vordergrund, unter anderem weil die motorischen

⁷⁴⁶ Helbig, Absatz 329.

⁷⁴⁷ Helbig, Absatz 360.

⁷⁴⁸ Anonym

⁷⁴⁹ Vgl. Rohnstock, Katrin (Hg.): Stiefschwestern - Was Ost-Frauen und West-Frauen voneinander denken. Frankfurt a. M. 1994.

Fähigkeiten nachlassen und nicht mehr so intensiv textil gearbeitet werden kann. Dies bemerkte schon Ingeborg Bohne-Fiegert in einer Festrede zum 30-jährigen Jubiläum 1984: „Mit zunehmendem Alter, leider ist das nicht zu verleugnen, wird sicher mehr und mehr auch geselliges Beisammensein angestrebt“.⁷⁵⁰ Dass die Geselligkeit innerhalb der Gruppe entscheidend für den Spaß und das Fortbestehen der Gruppe ist, reflektiert Frau Paul:

„Setzen wir uns erstmal hin, trinken ein Glas Wein oder Kaffee und das ist doch auch gut. Und ich finde, wenn das nicht so wäre, dann würde das auch nicht so lange halten, denke ich. Wenn man nur zum Arbeiten zusammen kommt, ich denke dann ist die Zeit auch zu zeitintensiv, dass man alles andere dann sein lassen würde. Das geht nicht und ich wüsste auch nicht, ob ich es dann machen würde.“ (Paul, Absatz 178)

In diesem Sinne versuchen die Gruppen, selbst nicht mehr so aktive Mitglieder stets einzubinden und in die Gemeinschaft zu integrieren, wie sich in einigen Interviews zeigt:

„Eine, die will nicht mehr so recht. Da haben wir sie überzeugt, dass sie ja auch spinnen kann. Soll sie ihr Spinnrad mitbringen. Da ist sie einverstanden, das macht sie.“ (König, Absatz 32)

„Denn das ist ja dann auch immer ein bisschen das Problem, wenn man naja, wenn es eben mit dem Sehen und den Fingern nicht mehr so geht. Und ganz aufhören ist schwer, ich sag dann auch immer: Kommt doch mit oder setzt euch mit hin. Guckt doch wenigstens noch ein bisschen mit rauf. Denn wenn man so lange zusammengearbeitet hat, tut es einem auch weh, wenn die dann nicht mehr dabei sind.“ (Paul, Absatz 116)

Aufgrund der finanziellen und organisatorischen Herausforderungen sowie aufgrund des steigenden Alters der Gruppenmitglieder, zeigt sich die Tendenz zur Auflösung der festen Strukturen. Die Aktivitäten verlagern sich dann zunehmend ins Private. Hierdurch verlieren sie oftmals an Öffentlichkeit und Verbindlichkeit. Die textilen Aktivitäten und die Gruppengröße minimiert sich in vielen Fällen – teilweise bis zur gänzlichen Auflösung der Gruppe. Somit stirbt diese Art der textilkünstlerischen Gemeinschaft mit den ZeitzeugInnen größtenteils aus, da es den Gruppen an Nachwuchs mangelt. Dies wird von den AkteurInnen wiederholt thematisiert und bedauert. Die Entwicklung ist einerseits in der gesellschaftlichen Situation begründet, in welcher plurale Interessen und lockere soziale Beziehungen bestehen, die

⁷⁵⁰ Festrede zum dreißigjährigen Jubiläum, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1983-84, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,19.

Verbindlichkeiten und Beständigkeit erschweren.⁷⁵¹ Andererseits erschwert das feste soziale Gefüge der Gruppe, der gemeinsame Erfahrungshorizont und die Alterszusammensetzung diesen den Zugang jüngerer, außenstehender InteressentInnen. Hierauf verweisen Lademann und ihre Mitstreiterin:

„Aber wir arbeiten ja so, hat sich so herausgebildet, auf unserem Level. Wenn jetzt Neue dazukommen, die haben nicht so dieses, wie soll man sagen, die Ausbildung. Und das macht man dann anders. Ich zum Beispiel habe hier und da noch nen Workshop und einen Kurs oder so. Das mache ich schon für Interessierte, aber nicht kontinuierlich.“ (Anonym)

„Naja und wir haben Junge aufgenommen, gerade Lehrer, die waren ja auch sehr interessiert. Aber mit Neuen ist das schon so, die haben ja von / gar keine Ahnung. Dann, was wir in 40 Jahren gelernt haben, das kann man denen ja gar nicht so schnell vermitteln.“ (Lademann, Absatz 552)

Zudem führt die abnehmende Akzeptanz und Förderung der Amateurkunst (zumal der Textilien) in der Öffentlichkeit dazu, dass diese weniger öffentlich präsent sind. Zwar gibt es aktuell eine steigende Do-It-Yourself-Szene, in der textile Techniken wieder aufgegriffen werden, jedoch agieren diese in anderen Strukturen bzw. über andere Kanäle, wie den sozialen Medien, und sind nicht mit der enormen staatlichen Förderung, Präsenz und Professionalisierungstendenz in der DDR vergleichbar.

Entwicklungen im Generationenvergleich

Wie der Kulturhistoriker und -soziologe Bernd Lindner erläutert, bietet der Generationenansatz großes Potenzial für die Deutung und Analyse aktueller Entwicklungen vor dem Hintergrund ihrer „historischen und soziologischen Genese“.⁷⁵² In diesem Sinne kann die Betrachtung des textilen Laienschaffens in der DDR im Kontext des Generationenansatzes Aufschluss über die Entwicklungen nach 1990 geben. Denn hinsichtlich des Bestehens und Fortführens der Gruppen ist ein deutlicher Generationenunterschied festzustellen.

So blieben vor allem Beteiligte der Aufbaugeneration und der Integrierten Generation als Gruppe aktiv. Die von Generation zu Generation graduell

⁷⁵¹ Diese zunehmende Individualisierungstendenz und die damit einhergehende Fokussierung auf individuelle Interessen zeigte sich bereits ab den 1970er Jahren.

⁷⁵² Lindner 2003, Jugendgenerationen der DDR, S. 190.

sinkende Verbundenheit mit dem Kollektiv und dessen Idealen sowie die steigenden Individualisierungstendenzen spiegeln sich in der Entwicklung der Gruppen nach der Wiedervereinigung wider. Für die bestehen gebliebenen Gruppen diente diese als sozialer Rückhalt und bot eine Sinnerfüllung im Alter – insbesondere für die Aufbaugeneration. Die Integrierte Generation konnte darüber hinaus die textilen Kenntnisse für die berufliche Neuorientierung nutzen. Die Gruppen der Distanzierten Generation scheinen sich hingegen größtenteils aufgelöst zu haben. Die Tätigkeit im textilen Laienschaffen ist ein vergangener Lebensabschnitt, wobei mitunter Bezüge zur aktuellen Tätigkeit hergestellt werden können.

Vor allem für die Aufbaugeneration fungierte die Gruppe als wesentlicher Erlebnis- und Kommunikationsraum in der DDR. Sie hatten noch wenige Alternativen, während für die jüngeren Generationen mehr Möglichkeitsräume bestanden. Daher herrschte in der Aufbaugeneration ein besonderer Zusammenhalt, sodass sie sich nach der Wiedervereinigung für das Zusammenbleiben der Gruppe stärker einsetzten. Die Bedeutung der Gruppe als Ort des Austauschs und der gemeinsamen Erlebnisse blieb für sie auch nach der Wiedervereinigung zentral. Die AkteurInnen dieser Generation waren nach 1990 meistens bereits im Ruhe- bzw. Vorruhestand, weshalb sie weniger mit Existenzängsten konfrontiert waren und vor allem von den neu gewonnenen Freiheiten und Möglichkeiten profitieren konnten. So verweist beispielsweise Ruth Pydde darauf, dass sich für sie als Rentnerin nach der Wiedervereinigung nicht viel änderte: „Ob da eine Wiedervereinigung war oder keine. Das hatte überhaupt keine Auswirkungen auf meine Tätigkeit, was ich gemacht habe und meine Interessen. Ich war vorher schon Rentnerin.“⁷⁵³ Durch die im Rentenalter verfügbare Zeit konnten die AkteurInnen sich nun voll und ganz ihrer textilen Leidenschaft widmen und brachten die nötige Kraft auf, um sich für den Erhalt der Gruppe einzusetzen. Jutta Lademann ist ein gutes Beispiel hierfür. Sie setzte sich bereits wenige Tage nach dem Mauerfall wesentlich für den Erhalt der Gruppe ein. Dass ihre persönliche Situation als im Laienschaffen aktive Hausfrau eine wesentliche Rolle dabei spielte, betonen die ZeitzeugInnen im Gespräch. Denn für Lademann hätte sich nichts Wesentliches geändert, sie habe keinen betrieblichen Hintergrund gehabt, der ihr weggebrochen wäre. So konnte sie ihre Energie in den Erhalt der Gruppe investieren.⁷⁵⁴

⁷⁵³ Pydde, Absatz 155

⁷⁵⁴ Lademann & Anonym, Absatz 328 – 336.

Ebenso verweist Petra Helbig als Vertreterin der Integrierten Generation auf den Unterschied zwischen ihr als Berufstätiger und Helga Graupner, welche bereits im Rentenalter war und sich stark für das Fortbestehen des textilen Laienschaffens einsetzte:

„Ich hätte das ja gerne weiter gemacht, also auch so eine Zirkelleitertätigkeit oder auch so eine Anleitende. Aber, ich musste ja auch irgendwie Geld verdienen. (...) Ja und das war ihr [Anm.: Helga Graupner] nicht so klar. Sie hatte ja dann, war dann schon halt Rentnerin.“ (Helbig, Absatz 434 & 436)

Die Erzählung der Zeitzeugin Barbara Wachholz bestätigt diesen Generationenunterschied ebenfalls. Sie schilderte, wie ihre junge Modegruppe (Distanzierte Generation) zerfiel, da viele der jungen Leute die Stadt verließen, um Arbeit zu finden. Im Gegensatz hierzu hält sie nach wie vor Kontakt mit ihrem ehemaligen Krankenhauszirkel, der eine höhere Altersstruktur hatte als die Modegruppe (vermutlich Aufbaugeneration).⁷⁵⁵

Die weitergeführten Gruppen fungier(t)en unter anderem als sozialer Anker in der neuen Gesellschaft. Dies wird umso deutlicher in den zuvor angeführten Schilderungen, in denen es darum geht, auch diejenigen mit nachlassenden motorischen Fähigkeiten einzubinden. Die Kontakte zu den Gleichgesinnten boten Rückhalt und soziale Sicherheit, indem sie eine Konstante in einer Zeit der Instabilität und des Wandels waren. Dies verdeutlicht die Aussage Jutta Lademanns: „Wir hatten ja nun gar kein Kulturhaus mehr, wir hatten gar keinen Förderer mehr, wir hatten nur noch uns selber.“⁷⁵⁶

Die freundschaftliche Verbindung der Gruppenmitglieder untereinander, die teilweise über Jahrzehnte zusammen aktiv waren, stellte sich als eine wesentliche Motivation für den Erhalt der Gruppe heraus. Besonders die erste und zweite Zirkelgeneration wurde stark geprägt von den Kollektivwerten und fühlt(e) sich der Gruppe gegenüber besonders verantwortlich und verbunden.

„Wir waren zusammengewachsen. Als Gruppe – familiär sogar zusammengewachsen – es sind richtige Freundschaften/, das war Freundschaft. Die Gruppe war Freundschaft. Unsere große Freundschaftsgruppe. Und wir wollten dann zusammenbleiben.“ (Lademann, Absatz 328)

⁷⁵⁵ Bei dem Krankenhauszirkel handelt es sich um einen Textilzirkel des Krankenhauses.

⁷⁵⁶ Lademann, Absatz 310.

„SW: Und die Gruppe mit Frau Leweke, das sind dann auch so persönliche Freundschaften?

KV: Ja, wir sind alle Absolventen der Spezialschule aus verschiedenen Lehrgängen sag ich mal, verschiedenen Zeitpunkten. Und das ist einfach schön, wenn man sich so lange kennt und weiß, was man macht. Und das möchten wir auch nicht lassen, das ist so viel wert in der heutigen Zeit sowas.“ (Volkman, Absatz 273 - 274)

Durch die große Identifikation mit der Sache, die starke Förderung der Zirkelgemeinschaft und die jahrelange Mitgliedschaft, war bzw. ist der Gruppenzusammenhalt der ersten beiden Zirkelgenerationen besonders groß. Die Zirkelmitglieder waren nicht nur durch das gemeinsame Interesse an der Textilgestaltung, sondern auch durch langjährige Kontakte und gemeinsame Erlebnisse verbunden. Sie feierten Feste zusammen, die Kinder wurden groß, zogen aus und die Mitglieder wurden „miteinander alt“⁷⁵⁷. Hierdurch hatten sich enge soziale Bindungen entwickelt. Die textile Gemeinschaft wollten sie nicht aufgeben, sodass sie größtenteils mit den ehemaligen Zirkelmitgliedern in Kontakt blieben. Da es einen wesentlichen Teil ihres Lebens ausgemacht hatte, wollten sie diesen nicht einfach aufgeben oder „wegwerfen“, so Lademann wörtlich.⁷⁵⁸

Wie Ahbe und Gries anmerken, griff die „massive und oft auch pauschale Infragestellung der DDR“ direkt nach der Wiedervereinigung „das Selbstverständnis und die Biographie (...) der Aufbau-Generation in seinem Kern an.“⁷⁵⁹ Das Interesse am Erhalt der Gruppen kann in diesem Zusammenhang als ein Streben nach Wertschätzung der eigenen Lebensleistung verstanden werden. Wie Meyen schildert und bei Hofmann ebenfalls deutlich wird, geht es um den Wunsch nach Aufwertung des eigenen Status.⁷⁶⁰ Sabrow spricht von einem „Arrangementgedächtnis“, welches „von alltäglicher Selbstbehauptung unter widrigen Umständen“ und dem Stolz auf das in der DDR Geleistete erzählt.⁷⁶¹ Insbesondere für die Aufbaugeneration war die Zirkeltätigkeit ein entscheidender Teil ihrer Lebenserfahrung und -leistung. Das Bestreben nach Anerkennung der Leistungen wird beispielhaft in Jutta Lademanns Äußerung deutlich:

⁷⁵⁷ „In jungen Jahren waren wir alle um die 30, 30 bis 40 und so sind wir miteinander alt geworden.“ König, Absatz 479.

⁷⁵⁸ Lademann, Absatz 568.

⁷⁵⁹ Ahbe & Gries 2006, Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte, S. 517f.

⁷⁶⁰ Meyen 2013, DDR im kollektiven Gedächtnis, S. 179.

⁷⁶¹ Sabrow, Martin: „Die DDR erinnern.“ In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München 2009, S. 11-27. Hier S. 18-20.

„Und das war denn mein Anliegen über 20 Jahre danach. Ich wollte auf keinen Fall, dass es am Ende heißt: ‚Durch die Wende ist alles verlandet. Alles was vorher war war Mist.‘ Also das wollte ich nicht.“ (Lademann, Absatz 336)

Wie Lindner feststellt, war die Anpassungsleistung an das neue System nach der Wiedervereinigung umso größer, je fester die Generation in der DDR verwurzelt war. Vor allem in der älteren Generation der zwischen 1930 und 1950 Geborenen, welche 1990 meist kurz vor der Rente standen, würde „häufig ein Gefühl des Nicht-Mehr-Gebrauchtwerdens“ vorherrschen.⁷⁶² Die Tätigkeit in der textilen Gemeinschaft mit gesellschaftlichem Anspruch konnte dem womöglich entgegenwirken. Denn für die Frauen im Rentenalter bot und bietet die textile Tätigkeit nach wie vor eine Beschäftigungsmöglichkeit. Das ehrenamtliche Engagement bedeutet für sie gleichzeitig den Erhalt einer Aufgabe und eines Lebenssinns im Alter, wie der Enkel einer Zeitzeugin anmerkt:

„Die Zirkel sind zum Teil am Leben geblieben und helfen heute vielen der nun schon oft sehr alten Leute (meine Oma ist über 90), ihren Alltag mit Sinn zu füllen. So wird jedes Weihnachten Kunst für den Striezelmarkt in Dresden hergestellt und auch der Friseur von nebenan bekommt für seine Dienste noch ein paar selbstgebastelte Vögel für den Osterstrauß.“⁷⁶³

Vor allem durch die gesellschaftliche Einbindung – das Vermitteln von Wissen, die Anregung zur kreativen Arbeit und das Mitwirken am öffentlichen, kulturellen Leben – kann die textile Tätigkeit als sinnerfüllte Freizeitaktivität fungieren, welche eine persönliche Bereicherung ermöglicht. Wie zuvor bereits festgestellt, wurde die sozialintegrative Funktion speziell für ältere Menschen schon in der DDR reflektiert.

In der Integrierten Generation blieben die Kontakte zu den Gruppenmitgliedern zwar ebenfalls häufig bestehen, jedoch ist neben der sozialen Bindung ein größerer Fokus auf individuelle Interessen und die berufliche Neuorientierung erkennbar. Das Fortleben der Gruppe initiierte scheinbar vor allem die Aufbaugeneration. Auf die unterschiedlich starke Verbundenheit mit der Gruppe verweist die Aussage von Lademann (*1929) über ihre Mitstreiterin (*1949):

⁷⁶² Lindner 1997, Sozialisation und politische Kultur, S. 35.

⁷⁶³ Email vom 17.04.2018. Die Email war eine Reaktion auf einen Artikel zum Forschungsthema in „Das Magazin“ – einem bereits zu DDR-Zeiten veröffentlichten und bis heute bestehenden Kulturmagazin. Herbold, Astrid & Wassermann, Sarah: „Kollektionen der Freundschaft“. In: Das Magazin 2/2018, S. 68-73.

„ich meine die ist ja 20 Jahre jünger als ich und die hat auch die Schule, aber die fühlt sich auch nicht so verwachsen wie ich zum Beispiel. Die ist ja erst 2000 praktisch zu uns dazu gestoßen. Die war ja in, was hab ich vorhin gesagt, Zehdenick, und hat aber diese Spezialschule auch alles mitgemacht. Bloß wir haben uns erst kennengelernt 2000. Ja sie ist eben auch sehr talentiert, aber ihr liegt hier nicht so, wollen wir mal sagen, die Truppe da zusammenzuhalten. Sie hätte es ja weiter machen können, aber sie will es partout nicht machen.“
(Lademann, Absatz 726)

Ihre Äußerung deckt sich mit Schüles zuvor angeführter Erkenntnis zur Verwachsenheit der ersten DDR-Generation.⁷⁶⁴ Die Integrierte Generation gründete hingegen teils neue Initiativen. Wie zuvor erläutert, war diese Generation noch berufstätig und musste ihre Energie auf die berufliche Neuorientierung konzentrieren, wobei sie teilweise von der Spezialschul-ausbildung profitierten und die dort erworbenen Kenntnisse für eine Professionalisierung bzw. berufliche Neuorientierung nutzen konnten. Die Neuorientierung im textil/künstlerischen bzw. soziokulturellen Bereich konnte vor allem in der zweiten Zirkelgeneration als Strategie im Umbruch und den damit verbundenen unsicheren Arbeitsverhältnissen dienen. Dies geschah oft über den Weg in die Selbstständigkeit oder sogenannte Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM). Dabei handelte es sich um staatlich geförderte Arbeitsprogramme, die als Reaktion auf die hohe Arbeitslosigkeit nach der Wiedervereinigung etabliert wurden. Ziel war es vor allem, die Menschen in Beschäftigung zu halten und ihnen eine Aufgabe zu geben. Eine Vielzahl von ABM-Stellen wurden im soziokulturellen Bereich geschaffen. Hier wurden insbesondere Frauen eingesetzt, die nach der Wiedervereinigung befürchten mussten, in ihre alte Rolle als (ausschließlich) Hausfrau und Mutter zurückgedrängt zu werden und die finanzielle Unabhängigkeit zu verlieren.⁷⁶⁵

Beispiele für Spezialschülerinnen, die nach der Wiedervereinigung im textil/künstlerischen Bereich beruflich aktiv wurden, sind Gisela Mackeldey, welche nach der Wende einen Filzlehrgang besuchte und seitdem mit Filzarbeiten und der Anleitung von Volkshochschulkursen ihr Geld ver-

⁷⁶⁴ siehe Kapitel „Die Integrierte & Distanzierte Generation in der künstlerischen Textilgestaltung“

⁷⁶⁵ Vgl. Schimkat, Heike: The Experience of Collective Transformations. The Women's Centre Sundine in Eastern Germany During Unification. Toronto 1998. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12556/1/NQ41504.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.08.2018). Vgl. Zauner, Margit: „Verluste oder: Was habe ich von meiner neuen Stiefschwester?“ In: Rohnstock, Katrin (Hg.): Stiefschwestern – Was Ost-Frauen und West-Frauen voneinander denken. Frankfurt a. M. 1994, S. 32-37.

dient(e)⁷⁶⁶ oder die Textilgestalterin Sabine Koch aus Neubrandenburg, die 1988 die Spezialschule abschloss und seit 1990 als selbstständige Textilgestalterin arbeitet. Ihre Arbeiten verkauft sie in einer Werkstatt-Galerie und leitet Kurse an.⁷⁶⁷ „Die politische Wende und der Verlust des Arbeitsplatzes brachten auch die berufliche Wende“, sagt sie.⁷⁶⁸ Margret Schreiber-Gorny beteiligte sich in mehreren Förderklassen und Spezialschulen und ist seit 1989 freiberuflich als Malerin tätig.⁷⁶⁹ Ingeborg Walter arbeitete zu DDR-Zeiten als Sekretärin in einer Schule und leitete nebenbei einen Volkskunstzirkel für Kinder und Erwachsene. Schon in den 1980er Jahren überlegte sie, sich selbstständig zu machen: „Aber ich hätte für die Kunsthandwerkkläden arbeiten müssen. 200 Eiersäckchen im Akkord – das wollte ich nicht.“⁷⁷⁰ Erst nach der Wiedervereinigung machte sie sich selbstständig, unter anderem weil sie arbeitslos wurde. Sie gründete die „Kreativ- und Patchworkbude“⁷⁷¹ in Wahlsdorf (Teltow-Fläming), welche bis heute besteht. Andere Frauen etablierten „Bastelläden“, wie Mona-Petra Hohberg aus Leipzig,⁷⁷² oder wurden als TextilkünstlerIn aktiv – oft auch in Verbindung mit anleitenden Tätigkeiten im soziokulturellen Bereich, wie Rita Zepf⁷⁷³ und Bärbel Malek⁷⁷⁴. Hier zeigt sich exemplarisch die ostdeutsche Gründerwelle der Wendezeit, vor allem der Integrierten Generation.

Eine ehemalige Zirkelleiterin aus Rügen berichtete per Mail von ihrem Werdegang. Sie schilderte ebenfalls ihr seit der Kindheit bestehendes Interesse am Textilien und die Weiterbildungsmöglichkeit in der Spezialschule. Neben ihrer Tätigkeit als Lehrerin leitete sie in der DDR selbst einen Zirkel an und war Mitglied einer Fördergruppe. Nach der Wiedervereinigung

⁷⁶⁶ Burian, Roberto: „Gisela Mackeldey aus Storchsdorf filzt mit viel Erfolg“. In: Ostthüringer Zeitung online, 15.05.2010, <http://www.otz.de/startseite/detail/-/specific/Gisela-Mackeldey-aus-Storchsdorf-filzt-mit-viel-Erfolg-1994050077> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷⁶⁷ Internetseite der Volkshochschule Mecklenburgische Seenplatte: „Sabine Koch“, <http://www.vhs-mse.de/index.php?id=51&dsnr=617&kathaupt=213&kathauptalt=222> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷⁶⁸ Koch, Sabine: „Über mich“ In: <https://www.textilgalerie-koch.de/über-mich/> (zuletzt abgerufen am 09.04.2019).

⁷⁶⁹ Maletzke, Helmut: „Collagen im Farbenspiel von Margret Schreiber-Gorny“. In: Internetseite des Pommernhus, http://www.pommernhus.de/ms_gorny.html (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷⁷⁰ Dietrich, Benno: „Die Kreativ-Bude auf dem Lande“. In: Märkische Oderzeitung Online, 26.10.2011, <https://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/982057/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

⁷⁷¹ Internetseite der Kreativ- & Patchworkbude, <http://www.kreativ-und-patchworkbude.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

⁷⁷² Wagner, Helga: „Fantasie, Geduld und Eifersucht“. In: Dokumentation der AG Textildesign Leipzig, Leipzig 2005. (VÖ unklar)

⁷⁷³ Internetseite Rita Zepf, <http://www.textil-kunst.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

⁷⁷⁴ Internetseite Bärbel Malek, <http://www.malek-textilkunst.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

profitierte sie vom Lehrpersonalkonzept des Landes Mecklenburg-Vorpommern⁷⁷⁵ und konnte sich 1997 durch die damit verbundene Abfindungszahlung mit Mode aus Wildseide selbstständig machen. Jedoch sei es ab 2007 zunehmend schwerer geworden, die notwendigen Gewinne zu erwirtschaften. Mit ihrer derzeitigen Tätigkeit als Filialleiterin eines Modegeschäfts bleibe ihr wenig Zeit zum kreativen Arbeiten, was sie sehr bedauert.⁷⁷⁶

Wie das vorherige Beispiel zeigt, klappte es nicht bei allen langfristig mit der Selbstständigkeit im Traumberuf. Mögliche Hindernisse waren der Wunsch der Ostdeutschen nach günstiger Westmode oder ein fehlendes Startkapital. Auch Helga Krieger meldete nach der Wiedervereinigung ein Gewerbe an und wollte sich mit Strickmode selbstständig machen. Durch die Währungsunion und fehlende Nachfrage konnte sie jedoch nichts verkaufen. Daraufhin meldete sie ihr Gewerbe wieder ab und bemühte sich um eine Weiterbildung in ihrem erlernten Berufsfeld. Durch die berufliche Vollzeittätigkeit geriet ihr textiles Hobby in den Hintergrund.⁷⁷⁷ Ein ähnliches Fallbeispiel schildert Schimkat in ihrer Studie. Dort geht es um Karina, die in den 1950ern geboren wurde und in der DDR größtenteils als Zirkelleiterin gearbeitet hatte. Mit der wegfallenden Finanzierung durch die Betriebe wurde sie arbeitslos und machte sich mit dem Verkauf selbst gefertigter Handarbeiten selbstständig. Die Nachfrage war aber gering, sodass sie sich arbeitslos meldete und eine ABM-Stelle im Sundine Frauenzentrum bekam.⁷⁷⁸

⁷⁷⁵ „Bei dem Lehrpersonalkonzept Mecklenburg-Vorpommern handelt es sich um eine Vereinbarung der Landesregierung mit Gewerkschaften und anderen Berufsverbänden der Lehrerschaft zur Reaktion auf die demografische Schülerzahlentwicklung und den sich daraus ergebenden dramatisch sinkenden Bedarf an Lehrerkraft. 1995 bei Abschluss des LPK standen noch über 20.000 Lehrkräfte unter Vertrag und man ging davon aus, dass ungefähr 11.000 Stellen abgebaut werden müssten. Es war das erklärte Ziel des Lehrpersonalkonzepts, den notwendigen Personalabbau ohne betriebsbedingte Kündigungen zu bewältigen.“ Landesarbeitsgericht Mecklenburg-Vorpommern: „Zum Anspruch auf Abschluss eines Aufhebungsvertrags mit Abfindungszahlung nach dem Lehrpersonalkonzept Mecklenburg-Vorpommern – Ermessen des Arbeitgebers.“ In: Landesrecht MV, Landesarbeitsgericht Mecklenburg-Vorpommern 5. Kammer, Urteil vom 29.11.2011, 5 Sa 54/11, <http://www.landesrecht-mv.de/jportal/portal/page/bsmvprod?feed=bsmv-r&st=ent&showdoccase=1¶mfromHL=true&doc.id=JURE120013587> (zuletzt abgerufen am 14.02.2018).

⁷⁷⁶ Email an Sarah Wassermann vom 05.02.2018. Die Email war ebenfalls eine Reaktion auf den Artikel Herbold/Wassermann in Das Magazin 2/2018.

⁷⁷⁷ Krieger, Absatz 5

⁷⁷⁸ Vgl. Schimkat 1998, S. 266f.

Vor allem die Beteiligten der Distanzierten Generation blieben scheinbar kaum als Gruppe bestehen. In den Recherchen konnte kein Beispiel hierfür gefunden werden. Sie waren am kürzesten als Gemeinschaft aktiv und ihr Fokus lag vermutlich vor allem auf der Neuorientierung in der veränderten Gesellschaftsordnung. Die Kontakte der Gruppenmitglieder haben sich oft nicht oder nur lose gehalten. Tino Adam berichtet beispielsweise, dass es ihn gereizt hätte, sich im Bereich Modegestaltung selbstständig zu machen. Hierfür fehlte ihm jedoch das Startkapital und er musste zu allererst seine Familie ernähren können. Erst später wagte er den Schritt in die Selbstständigkeit, in welcher er heute von den erlernten kreativen Fertigkeiten profitiert. Auch Prause stellt in ihrer Analyse der Modegruppen einen Zerfall dieser nach der Wiedervereinigung fest. Die von ihr festgestellten Gründe gleichen den zuvor bereits geschilderten: Mit den neuen Freiheiten rückten neue Interessen in den Fokus und die Gruppen zerstreuten sich in einer Gesellschaft mit vielen Optionen. Hinzu kam die Herausforderung der Neuorientierung in einem neuen Gesellschaftssystem, die fehlenden Kultursubventionen sowie die Herausforderung des wirtschaftlichen und kulturellen Wettbewerbs.⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ Dies sei aufgrund der Redundanzen hier nur kurz zusammengefasst. Details siehe Prause 2018, S. 414-424.

Zusammenfassung & Diskussion

In der vorliegenden Arbeit wurden die Textilzirkel als DDR-spezifische Form der außerschulischen Bildung vorgestellt. Hierbei wurde der Bezug zum kulturpolitischen Erziehungsgedanken verdeutlicht und die strukturellen sowie künstlerischen Entwicklungen im Laufe der Jahrzehnte reflektiert. Die Entwicklung des textilen Laienschaffens dokumentiert den kulturellen und gesellschaftlichen Wandel innerhalb der DDR von einer zum Westen abgegrenzten Nation hin zu einer langsamen Öffnung. Zu Beginn der Zirkel in den 1950er Jahren wurde an historische Vorbilder aus der traditionellen Volkskunst angeknüpft. Die Gruppen standen zu dieser Zeit noch unter der Erwartung, zur politischen Agitation beizutragen, wobei vor allem den Textilzirkeln immer wieder der Vorwurf der politischen Unzulänglichkeit gemacht wurde. In den 1960er Jahren wurde mit der Spezialschule für Textilgestaltung ein umfassendes Ausbildungssystem für angehende ZirkelleiterInnen etabliert. Dies stand in Verbindung mit dem steigenden Anspruch an die künstlerische Qualität und der Forderung nach eigen-schöpferischen Arbeiten. Ab den 1970ern ist dann eine zunehmende künstlerische und institutionelle Ausdifferenzierung und Öffnung festzustellen. Der Sinn des Laienschaffens wurde nun vor allem in seiner Freizeitfunktion gesehen. Finanzielle Anreize und offene Zirkelformen sollten neue Textilschaffende zur Beteiligung motivieren. Es entwickelten sich zwei parallele Strömungen: Einerseits die Orientierung an Folklorethemen und die Zusammenarbeit mit Museen im Sinne der Erbpflege, andererseits die Orientierung an den Entwicklungen der professionellen Kunst. In der Ausgestaltung der Werke hatten die ZirkelleiterInnen dabei wesentlichen Einfluss. Mit zunehmender Professionalisierung entwickelten sich jedoch vermehrt eigene künstlerische Handschriften und Ambitionen.

Parallel zu den künstlerischen Entwicklungen der Textilzirkel wurde auf die unterschiedlich geprägten Generationen in der künstlerischen Textilgestaltung verwiesen. Hierbei wurden eine abnehmende Gruppenzugehörigkeit und zunehmende Individualisierungstendenz deutlich, welche sich ebenfalls in den Entwicklungen nach 1990 widerspiegeln. Die erste Zirkelgeneration war noch stark von den vermittelten Werten des kulturellen Aufbaus, der Kollektivität und der Arbeit für das Gemeinwohl geprägt. Mit der zunehmenden Aufweichung dieser Werte ab den 1970er Jahren kam es in der zweiten Generation zu einer stärkeren Fokussierung auf individuelle Interessen. Durch die staatlich geförderten Bildungsangebote sowie öffentliche

Präsenz und Anerkennung der künstlerischen Textilgestaltung entwickelten die Beteiligten zunehmend Wünsche, sich in diesem Bereich zu professionalisieren. Die Integrierte Generation der in den 1970er und 80er Jahren textil tätig gewordenen Jugendlichen wurde wiederum zum Teil direkt in ihrer Berufswahl durch die Freizeittätigkeit beeinflusst. Während für die Aufbau- generation das Fortbestehen der textilen Gemeinschaft nach 1990 als möglicher sozialer Anker und Aufgabe in einer neuen Gesellschaft fungierte, entwickelte die Integrierte Generation neue Formate und konnte die textilen Kenntnisse teilweise zur beruflichen Neuorientierung nutzen. Die Beteiligten der Distanzierten Generation konnten sich wiederum scheinbar nicht als Gemeinschaft erhalten.

Der Ansatz, die Geschichte des textilen Laienschaffens der DDR aus Perspektive der AkteurInnen zu betrachten, bietet eine Möglichkeit, um der DDR im kulturellen Gedächtnis eine facettenreichere Perspektive zu geben. Diese geht über den reinen Diktatur-Diskurs hinaus und nimmt die Alltagswelt und deren individuelle Bedeutung für die Menschen in den Fokus. Die ZeitzeugInnen erinnern sich altersunabhängig sehr positiv an ihre textile Tätigkeit in den Gruppen. Ihre Teilnahme war von diversen, individuellen Motivationen geprägt. Dabei einte sie das gemeinsame textile Interesse und das besondere Engagement. Sie reflektieren das textile Laienschaffen als Ort der persönlichen Entfaltung, des Ausgleichs, der Weiterbildung und des Austauschs mit Gleichgesinnten. In den Erzählungen wird eine besondere Wertschätzung der ZirkelleiterIn sowie der von ihnen erlernten kreativen und textilen Fertigkeiten deutlich. Die textil/künstlerische Leidenschaft der AkteurInnen ist bis heute im Gespräch wahrnehmbar. Vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Situation wertschätzen sie rückblickend vor allem die finanzielle Förderung, den sozialen Zusammenhalt und die besondere gesellschaftliche Anerkennung. Selbst mögliche negative Aspekte wie der Leistungsdruck oder die Mangelwirtschaft können im Rückblick eine positive Bewertung erfahren – als Arbeitsantrieb und Kreativitätsschule.

Die Wiedervereinigung stellte für die Beteiligten einen kulturellen, politischen sowie sozialen Bruch in der eigenen Biografie dar. Wie Uta Bretschneider anmerkt und im Kapitel „Interviews: Vorgehen und Methodische Reflexion“ verdeutlicht wurde, wurde „[d]as ‚kollektive DDR-Gedächtnis‘ (...) mit den Transformationserfahrungen erschüttert, entwertet und neu bewer-

tet“,⁷⁸⁰ wodurch die eigene Identität ins Wanken geriet. In diesem Zusammenhang erweist sich die textil/künstlerische Tätigkeit in den Erzählungen der noch aktiven AkteurInnen als Konstante in der Lebensbiografie. Die eigene Lebenserzählung ist identitätsstiftend und hat stets die Tendenz, einen linearen Weg zu zeichnen – wo komme ich her, wie bin ich geworden wer ich heute bin. Die Tätigkeit im textilen Laienschaffen kann vor allem für die Beteiligten der Leistungsspitze der ersten und zweiten Generation einen möglichen roten Faden innerhalb der bewegten Geschichte schaffen. Die textilkünstlerische Arbeit präsentiert sich als Kontinuitätslinie, welche sich durch die lebensgeschichtliche Erzählung zieht. Hierdurch wird dieser Tätigkeit eine besondere Bedeutung innerhalb der eigenen Biografie zugesprochen.

In den Erzählungen der Beteiligten ist vor allem ein positiver Rückblick präsent. Das kollektive Gedächtnis des textilen Laienschaffens wird gespeist von Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse, wie Erfolge bei Wettbewerben, Ausstellungen und Auftritten. Viele der Erlebnisse hatten bereits damals die Funktion, den kollektiven Zusammenhalt zu fördern und zu stärken – beispielsweise gemeinsame Feiern zu besonderen Anlässen wie Geburtstagen, Weihnachten oder Zirkeljubiläen. Die Traditionen werden in den bestehenden Gruppen mitunter bis heute fortgeführt. Es sind diese Ereignisse, die besonders gut durch Fotos, Urkunden und andere Memorabilia dokumentiert sind und wahrscheinlich innerhalb der Gruppe in Erzählungen wiederholt erinnert werden bzw. wurden. Deshalb haben sich diese Erinnerungen als Teil des kollektiven Gedächtnisses eingeschrieben. Solche Dokumente, aber auch die gemeinsam gefertigten Werke, haben eine „Beglaubigungsfunktion“. Sie bezeugen die gemeinsame Geschichte⁷⁸¹ und dienen in der rekonstruierten Erzählung als Erinnerungsstütze. Als solche erfahren die Objekte retrospektiv einen Bedeutungszuwachs.

Dementgegen wurden damalige negative Erinnerungen eher verdrängt und verschwiegen bzw. nicht im Kollektiv geteilt. So finden bis auf eine Ausnahme Erzählungen von Repressionen oder Überwachung durch das Ministerium für Staatssicherheit nur am Rande Erwähnung. Diese Erzählstrategie ist im Zusammenhang mit dem negativen, durch die Medien geprägten DDR-

⁷⁸⁰ Bretschneider, Ute: „Individuelle Umbruchserfahrungen und Transformationsgeschichte(n).“ In: Zeitgeschichte online, 18.03.2019, <https://zeitgeschichte-online.de/thema/individuelle-umbruchserfahrungen-und-transformationsgeschichten> (zuletzt abgerufen am 19.03.2019).

⁷⁸¹ A. Assmann 2010, Erinnerungsräume, S. 55.

Bild zu sehen. Dieses wollen die Beteiligten nicht bestätigen, sondern relativieren, indem sie ihm ihre positiven Alltagserlebnisse gegenüberstellen und somit die Deutungshoheit über ihre eigene Biografie zurückerlangen.⁷⁸²

Das Bestreben, die textile Gemeinschaft nach der Wiedervereinigung fortzuführen, ist ebenfalls Ausdruck dieses Strebens nach Anerkennung sowie sozialem Zusammenhalt. Hierbei versuchten die Beteiligten, bestimmte Strukturen und Traditionen beizubehalten, um Kontinuität zu stiften. Das Bestehen der Gruppe wird als besonderer Erfolg empfunden, der den nachhaltigen Wert der Textilgemeinschaft bezeugt. Der Erhalt der Gruppe, vor allem in der ersten Generation, erweist sich mitunter als Kampf gegen die Entwertung der eigenen Lebensleistung. Die Beteiligten reflektieren zugleich die Errungenschaften und Entwicklungen nach der Wiedervereinigung, welche einerseits größere Freiheiten und Möglichkeiten bot, andererseits mit weniger Akzeptanz und Förderung sowie größerer Eigenleistung verbunden war.

Zugleich sind in den nach 1990 fortgeführten Gruppen wesentliche Anpassungsmechanismen an die moderne Gesellschaft erkennbar. Mit dem gesellschaftlichen Wandel und dem altersbedingten Ausscheiden der Zirkelmitglieder lösen sich die kollektiven Strukturen zunehmend auf, auch wenn der Wunsch besteht, das textile Erbe weiterzutragen. Denn die Nachwuchsförderung, speziell die Eingliederung in die bestehenden Gruppen, erweist sich teilweise als problematisch. Dies liegt unter anderem in dem kollektiven Gedächtnis und der Gruppendynamik der über Jahrzehnte bestehenden Gemeinschaft begründet. Geteilte Erfahrungen, Erinnerungen und Kenntnisse des textilen Laienschaffens bilden die Grundlage für ihre Arbeit nach 1990. Ein Einstieg in diese bestehenden Gruppen wird daher schwer für Außenstehende, die nicht denselben Erfahrungshorizont teilen. So wird die Hoffnung vom Fortführen des textilen Erbes vor allem auf die Integrierte Generation gelegt, welche noch in der Arbeitswelt aktiv ist bzw. war. Diese war nach der Wiedervereinigung stärker anpassungsfähig als die ältere Generation. Sie tragen die textilen Kenntnisse in neuen Formen weiter, beispielsweise durch ihre berufliche Tätigkeit als TextilkünstlerInnen, KunstpädagogInnen, durch die Eröffnung von Textil- und Bastelläden oder ehrenamtliche Tätigkeiten.

⁷⁸² Zum Umgang mit der DDR-Erinnerung nach 1990 siehe Dietrich 2018, Kulturgeschichte der DDR Band III, S. 2346-2355.

Die Besonderheit der Textilzirkel und Fördergruppen im Vergleich zu anderen FreizeitkünstlerInnen war insbesondere die kollektive Form der Betätigung, die professionelle Anleitung und Ausbildung sowie die besondere finanzielle Förderung und öffentliche Präsenz. Wie Anne Pallas aufzeigt, ist das ostdeutsche Verständnis von Soziokultur heute wesentlich geprägt vom DDR-Kulturkonzept und wird vor allem im Sinne von gesellschaftlichem Engagement und einer Kultur für alle verstanden. Die Auseinandersetzung mit der DDR-Kulturpolitik, losgelöst von dessen ideologischem Hintergrund, bietet daher Anregungen für konzeptionelle Ansätze zukünftiger soziokultureller Arbeit, betont Pallas.⁷⁸³

In Bezug auf das bildnerische Volksschaffen kann aus heutiger Sicht vor allem das kulturemanzipatorische Potenzial reflektiert werden, welches die Menschen zum Entdecken und Erproben eigener kreativer Talente anregt und speziell im Textilbereich zum Erhalt und der Weitergabe traditioneller Textiltechniken beitrug. Über die praktische Tätigkeit wurde gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit inhaltlichen Aspekten angeregt. So lassen sich zugleich Parallelen zu aktuellen Ansätzen der kulturellen Vermittlung und Bewahrung finden. Das Thema der Bewahrung und Weitergabe kultureller Traditionen und Ausdrucksformen als überliefertes Wissen ist heute unter dem Schlagwort des Immateriellen Kulturerbes wieder präsent. Das kulturelle Erbe diente damals wie heute als Anregung für künstlerische Arbeiten. In Auseinandersetzung mit dem Alten wurden neue Gestaltungsideen entwickelt. Der Kreativwettbewerb des Sorbischen Museums in Bautzen zum Thema „Sorbian Street Style“ im Mai 2019 ist ein gutes Beispiel dafür, dass dieser Ansatz nach wie vor präsent ist. Ganz ähnlich wie bei manchen Entwürfen der Modegruppen und Textilzirkel in der DDR sollten hier regionale Trachten und Volkskunst aus der Lausitz als Anregung für zeitgenössische Mode und Design genutzt werden und zur regionalen Identifikation beitragen.⁷⁸⁴ Viele Museen wie das MEK oder pädagogische Einrichtungen wie das Fach Textiles Gestalten arbeiten heute mit ähnlichen Vermittlungsansätzen wie die damaligen Textilzirkel. Denn auch hier geht es um eine Verbindung von Theorie, Kulturgeschichte und praktischer Anwendung sowie um die Anregung zum eigenen kreativen Arbeiten, durch welche bestimmte Kompe-

⁷⁸³ Pallas, Anne: „Kulturarbeit in Sachsen. Vom Kulturhaus zur Soziokultur.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16, Bd. 15). Bielefeld 2016, S. 227-235. Hier S. 234.

⁷⁸⁴ Sorbisches Museum: Ausschreibung zum Wettbewerb Sorbian Street Style, <https://drive.google.com/file/d/135IA6ul7tSoAjHriUTIUu4nsRwZkSPod/view> (zuletzt abgerufen am 11.07.2019).

tenzen gefördert und erworben sowie Wissen über textile Techniken und Traditionen bewahrt werden.

Der Ansatz eines niedrighschwelligigen Zugangs zu Kultur für alle führte in der DDR zu einer besonderen Beteiligung der Menschen an Kunst- und Kulturdiskussionen, „wie sie zuvor nie und nach der Wende kaum mehr vorhanden war“, erläutert Bernhardt.⁷⁸⁵ Diese Prozesse waren für die Persönlichkeitsentwicklung entscheidend und erhöhten auch das Selbstbewusstsein.⁷⁸⁶ Das emanzipatorische Potenzial speziell für Frauen in den Textilzirkeln wurde in dieser Arbeit thematisiert. Ich habe die befragten Frauen allesamt als starke, energiegeladene, selbstbewusste Frauen erlebt, die sich durch ein besonderes kreatives (und meist auch kommunikatives) Vermögen auszeichneten, welches sie bereitwillig mit Anderen teilten.

Eine über das Politische hinausgehende Auseinandersetzung mit dem bildnerischen Volksschaffen und speziell den Textilzirkeln verweist somit auf die positiven Funktionen von Kunstausübung, insbesondere hinsichtlich der sozialen Wirkungen, welche oft außer Acht gelassen werden. Hierbei sind unter anderem die Aspekte Persönlichkeitsentwicklung (Erlangen von Selbstvertrauen und Kompetenzerwerb), sozialer Zusammenhalt (Etablieren sozialer Netzwerke, Zusammenarbeit und soziale Integration) sowie „Community-Empowerment“ und Selbstbestimmung von besonderer Bedeutung. Aber auch der positive Effekt auf das lokale Image und die lokale Identität (z.B. durch „Erbpflege“), das Entwickeln und Entdecken eigener Kreativität und die damit einhergehende Offenheit dafür, Neues auszuprobieren sowie der generelle positive Effekt auf die persönliche Gesundheit und Lebensqualität sind hierbei hervorzuheben.⁷⁸⁷

Der Erziehungswissenschaftler und Soziologie Max Fuchs erläutert ebenfalls die pädagogische Wirkung von Kunstausübung im Sinne des Kompetenzerwerbs und betont vor allem deren soziale Wirkungen. Er verweist hierbei wortwörtlich auf die Funktionen der Bildung und Persönlichkeitsentwick-

⁷⁸⁵ Bernhardt 2016, Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg, S. 46.

⁷⁸⁶ Ebd., S. 106.

⁷⁸⁷ Diese wesentlichen sozialen Wirkungen von Kunstausübung beschreibt Matarasso ausgehend von einer in England Anfang der 1990er Jahre durchgeführten Studie. Matarasso, François: Use or Ornament? The social impact of participation in the arts. Comedia 1997. Online-Publikation 2003, <http://www.culturenet.cz/res/data/004/000571.pdf> (zuletzt abgerufen am 09.07.2019).

lung. Die damaligen Schlagworte sind somit noch immer relevant.⁷⁸⁸ Jedoch sind laut Fuchs in Deutschland Diskussionen um die Wirkungsweise und Funktionen von Kunst oftmals verstellt „durch eine hochideologische Verständnisweise von ‚Kunstautonomie‘“.⁷⁸⁹ Dies deutet auf mögliche Gründe für die skeptische Haltung gegenüber dem bildnerischen Laienschaffen hin. Dabei sollte bedacht werden, dass kulturelle Identität, unabhängig vom politischen System, stets ein „kollektives Konstrukt auf der Basis von Erfahrung, Gedächtnis, Tradition“ ist. Die Deutungshoheit von Kunst und Kultur steht hierbei in enger Beziehung zu Herrschaft und Macht.⁷⁹⁰ Mit dem Systemwechsel wurde das auf Autonomie fokussierte Kunst- und Kulturverständnis übernommen, welches eine scheinbare Unabhängigkeit und Funktionslosigkeit der Kunst propagiert. Es wird deutlich, dass die Laienkunst in der DDR einen höheren Stellenwert hatte, indem sie öffentlich gefördert und gewertschätzt und somit als Kunst anerkannt wurde. In der heutigen Gesellschaft wird diese oft als Hobby belächelt, ist wenig gefördert und hat ihre repräsentative Funktion verloren – gerade weil der gesellschaftliche Wert verkannt und der Kunstwert viel stärker von marktwirtschaftlichen Interessen definiert wird. Wie Fuchs argumentiert, sollte die (Freizeit)kunst jedoch gerade aufgrund ihrer sozialen Wirksamkeit stärker gefördert und eine umfassende kulturelle Teilhabe ermöglicht werden.⁷⁹¹

Wie der Politiker Wolfgang Thierse erläutert, waren trotz der enormen Förderung und Restauration der Kultur in Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung⁷⁹² Verluste speziell in den soziokulturellen Strukturen

„also der betrieblichen oder gewerkschaftlichen Kultureinrichtungen wie Kulturhäuser und Jugendclubs, der Organisationsformen der Freizeitkultur von den Laienzirkeln bis zu den gemeinschaftlichen Besuchen im Theater oder Museum (als Teil des arbeiterlichen, kollektiven Lebens)“

zu verzeichnen. Diese wurden „Opfer des wirtschaftlichen Systemwandels.“⁷⁹³ Er plädiert daher für eine „differenzierte Sicht“ auf KünstlerInnen

⁷⁸⁸ Fuchs, Max: Texte zur Kunst und Ästhetik, Wuppertal 2015, S. 6.

<https://www.maxfuchs.eu/werkstattberichte-arbeitshilfen-und-seminarunterlagen/> (zuletzt abgerufen am 09.07.2019).

⁷⁸⁹ Ebd., S. 79.

⁷⁹⁰ Said, Edward W.: „Kultur, Identität und Geschichte.“ In: Schröder, Gerhard & Breuninger, Helga (Hg.): Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen. Frankfurt am Main 2001, S. 39-58. Hier S. 41.

⁷⁹¹ Fuchs 2015, Texte zur Kunst, S. 115.

⁷⁹² Beispielsweise durch Sanierung und Modernisierung baufälliger Kulturstätten sowie Investitionen zum Erhalt und der Entwicklung von Kulturangeboten.

und Werke in der DDR und verweist auf eine „angemessene Bewertung und die Wiederaneignung der Kultur, der künstlerischen Produktionen, Hinterlassenschaften aus der DDR“, welche bisher weitgehend ausstehe.⁷⁹⁴ Dies verweist auf die besondere Bedeutung der Soziokultur in Ostdeutschland und deren Potenzial für die heutige Kulturarbeit.

Denn aus aktueller Perspektive ist das Thema Freizeitgestaltung relevanter denn je. Durch steigende Lebenserwartungen, Erwerbslosigkeit und Technologisierung der Arbeit kommt der freien Zeit eine besondere Bedeutung zu. Soziokulturelle Angebote können in diesem Zusammenhang einen gesellschaftlichen Mehrwert darstellen. Als eine Form informeller Arbeit können sie die Menschen gesellschaftlich integrieren, ihnen eine sinnvolle Aufgabe geben und eine Möglichkeit der persönlichen Entfaltung sowie Weiterentwicklung bieten. Die Beteiligten können einen Beitrag für die Gesellschaft leisten, erlangen Anerkennung und Selbstvertrauen, sodass das allgemeine Wohlbefinden des Einzelnen sowie der Gesellschaft allgemein steigt.⁷⁹⁵ Diesen positiven Effekt der Kunstbeteiligung auf das physische, mentale, emotionale und soziale Wohlbefinden der Menschen bestätigte eine Studie der Voluntary Arts Organisation,⁷⁹⁶ welche 1991 im Vereinigten Königreich gegründet wurde, um kreative Betätigungen in all ihren Formen zu unterstützen und zu fördern.⁷⁹⁷ Eine ähnliche staatliche Förderung der kreativen Tätigkeit von Amateuren unter einem Dachverband wäre in Deutschland ebenfalls wünschenswert. Die Auseinandersetzung mit dem textilen Laienschaffen, als Teil des künstlerischen Volksschaffens in der DDR, kann hierfür

⁷⁹³ Thierse, Wolfgang: „Hat die kulturelle Substanz ‚keinen Schaden‘ genommen? Transformation als Innovation oder Restauration?“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 53- 62. Hier S. 55.

⁷⁹⁴ Ebd., S. 57.

⁷⁹⁵ Auf den positiven Mehrwert der textilen Tätigkeit im Kontext der Do-It-Yorself-Bewegung bzw. „Folk Fashion“ (im Sinne eines textilen Laienschaffens speziell im Bereich Mode und Kleidung – unabhängig der regionalen oder sozialen Herkunft der ProduzentInnen) verweist Holroyd. Grundlage für ein positives Wohlbefinden seien u.a. die Möglichkeit der persönlichen Entfaltung; das mit dem Ausüben einer sinnvollen, einnehmenden Tätigkeit aufkommende Gefühl von Autonomie und Kompetenz; sowie das durch Zusammenarbeit und Austausch mit Gleichgesinnten entstehende Gefühl der sozialen Verbundenheit. Vgl. Twigger Holroyd, Amy: Folk Fashion. Understanding Homemade Clothes. London/New York 2017, S. 17.

⁷⁹⁶ Devlin, Paul: Restoring the Balance. The Effect of Arts Participation on Wellbeing and Health. Newcastle upon Tyne 2010, S. 10.
http://www.artsforhealth.org/resources/VAE_Restoring_the_Balance.pdf (zuletzt abgerufen am 05.04.2019).

⁷⁹⁷ „Voluntary Arts was created in 1991, in response to a need identified by government and the voluntary arts sector, to provide a universal voice for the voluntary arts across the UK and the Republic of Ireland.“ Voluntary Arts Strategic Plan 2014-2019, S. 1.
<https://www.voluntaryarts.org/Handlers/Download.ashx?IDMF=8d0bf12b-8278-43a3-b49d-2cbd11263ecf> (zuletzt abgerufen am 05.04.2019).

mögliche Ansatzpunkte bieten. Sie trägt zu einem besseren Verständnis der DDR-Alltagskultur bei, zeigt deren Wirkung bis in die heutige Zeit auf und verweist auf mögliche Potenziale für aktuelle soziokulturelle Arbeit.

Danksagung

Ich möchte mich ganz herzlich bei all den Menschen bedanken, die mich bei der Fertigstellung dieser Arbeit unterstützt haben.

Für die wissenschaftliche Beratung und Unterstützung bedanke ich mich allen voran bei Dr. Dagmar Neuland-Kitzerow, ohne die ich nicht zu diesem Forschungsthema gekommen wäre. Sie half mir nicht nur bei der Archivarbeit in der Akademie der Künste und der inhaltlichen Ausrichtung der Arbeit, sondern auch bei der Kontaktaufnahme zu einigen ZeitzeugInnen. Ebenso geht mein Dank an Prof. Dr. Bärbel Schmidt (Universität Osnabrück) und Prof. Dr. Heike Derwanz (Universität Oldenburg), welche mich von universitärer Seite betreut haben. Prof. Dr. Ute Mohrmann danke ich für den wissenschaftlichen Austausch und die hilfreichen Tipps auf diesem Themengebiet. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich auch bei der Initiativgruppe Amateurkunst des Vereins MalHeure.

Ein herzlicher Dank geht auch an den Fachverband ...textil..e.V. und dessen Mitglieder, die mir nicht nur Einblicke in die Geschichte der Textilzirkel und deren Werdegang nach 1990 gewährten, sondern den Abdruck dieser Arbeit auch finanziell unterstützten. Hier sind insbesondere Sabine Piltz und Jutta Lademann als Ansprechpartnerinnen zu nennen.

Ein ganz besonderer Dank geht an all die weiteren ZeitzeugInnen, die mir in Interviews und schriftlichen Erfahrungsberichten Einblicke in die Arbeit der Textilzirkel gaben und mich mit der Ansicht von Objekten und Dokumentationsmaterial unterstützten. Hier sind u.a. Tino Adam, Petra Helbig, Helga Krieger, Ingrid König, Heidemarie Paul, Ruth Pydde, Margot Schwarz, Karin Volkmann, Barbara und Veronika Wachholz zu nennen sowie all die weiteren Beteiligten, welche mir mündliche und schriftliche Rückmeldungen gaben. Ihre Begeisterung für das Thema war ansteckend und trug wesentlich zum Gelingen dieser Arbeit bei! Ebenso bedanke ich mich herzlich für die Druckgenehmigung durch die KünstlerInnen und deren Hinterbliebenen. Ein Dank geht auch an die Akademie der Künste und das Museum Europäischer Kulturen für den Zugang zu den Objektbeständen und die Druckgenehmigung.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden, die mich nicht nur emotional unterstützt haben, sondern auch beim Korrekturlesen (Astrid Herbold und Sara Konrad), der Bildbearbeitung (Jacob Wassermann), bei Gestaltungsfragen (Anna Lukasek) und der Transkription (Maria Parge) halfen.

Anhang

Abkürzungsverzeichnis

AdK	Akademie der Künste
AFS	Arbeiterfestspiele
BAG	Bezirksarbeitsgemeinschaft (bildnerisches Volksschaffen)
BRD	Bundesrepublik Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DFD	Demokratischer Frauenbund Deutschland
DSF	(Gesellschaft für) Deutsch-Sowjetische Freundschaft
FDGB	Freier deutscher Gewerkschaftsbund
KAG	Kreisarbeitsgemeinschaft (bildnerisches Volksschaffen)
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
MEK	Museum Europäischer Kulturen
MVK	Museum für Volkskunde
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschland
Stasi	Ministerium für Staatssicherheit
VBK	Verband Bildender Künstler
VEB	Volkseigener Betrieb
ZAG	Zentrale Arbeitsgemeinschaft (bildnerisches Volksschaffen)
ZfK	Zentralhaus für Kulturarbeit

Literatur- und Quellenverzeichnis

Ahbe, Thomas & Gries, Rainer: „Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodische Überlegungen am Beispiel der DDR.“ In: Ahbe, Gries & Schüle (Hg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur. Leipzig 2006, S. 475-571.

Ahbe, Thomas & Gries, Rainer: Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland. Ein Panorama. Erfurt 2011.

Akademie für Weiterbildung beim Ministerium für Kultur (Hg.): Stellung und Funktion des künstlerischen Volksschaffens in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft, o.O.u.J.

Anders, Klaus P.: „Volkskunst, die überdauert.“ In: Potsdamer Neueste Nachrichten Online, 20.10.2004, <http://www.pnn.de/pm/120065/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Angermüller, Marianne: „Volkskunstmarkt in Potsdam.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1984, S. 34f.

Assatzk, Sieglinde & Reinhold, Ingrid: „Konsultationszentren für das künstlerische Volksschaffen in Potsdam.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1982, S. 96f.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2010.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Bahner, Brigitte: „Zirkelarbeit für ältere Bürger. Diskussionsbeitrag auf der IV. Volkskunstkonferenz der DDR von Brigitte Bahner, Zirkelleiterin.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 10f.

Baltzer, Maria: „Neigung und Aufgabe.“ In: Volkskunst 5/1963, S. 64.

Becher, Hans: „Optimismus und Lebensfreude.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1962, S. 51.

Becher, Johannes R.: „Und Kunst wird sein einst allen das Gemäße. Gedanken von Johannes R. Becher.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1981, S. 153.

Berger, Ute & Hössel, Christine: „Es waren einmal Förderklassen & Webzirkel in der DDR...“ In: weben 1/2015, S. 6-11.

Berghahn, Volker & Poiger, Uta: „Hausfrauenbrigade (Januar 1960).“ In: Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern (DGDB), http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2977&language=german (zuletzt abgerufen am 23.01.2018).

Bernhardt, Rüdiger: Vom Schreiben auf dem Bitterfelder Weg. Essen 2016.

Bertaux, Daniel & Bertaux-Wiame, Isabelle: „Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis.“ In: Niethammer, Lutz (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History. Frankfurt am Main 1980, S. 108-122.

Bezirksamt Treptow-Köpenick: „Beharrlich engagiert.“ In: Berliner Abendblatt online, undatiert, <http://www.abendblatt-berlin.de/2017/08/03/beharrlich-engagiert/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Bezirkskabinett für Kulturarbeit: „Tradition und Experiment im Arbeits- und Wohnbereich.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1983, S. 10f.

Bezirkskabinett für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt (Hg.): Cläre Müller – Applikationen. Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) o.J.

Bezirksvorstand Berlin des FDGB & Magistrat Berlin (Hg.): Freizeit, Kunst und Lebensfreude. Bildnerisches Volksschaffen der Hauptstadt der DDR (06.12.1985 – 08.01.1986, Ausstellungszentrum am Fernsehturm Berlin). Wismar 1985.

Bezirksvorstand Berlin des FDGB & Magistrat Berlin (Hg.): Bezirksausstellung Bildnerisches Volksschaffen Berlin (27.01. – 18.02.1990, Ausstellungszentrum am Fernsehturm Berlin). Potsdam 1990.

Bildatlas Kunst in der DDR: „Herbert Enke“, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/person/661> (abgerufen am 22.08.2018).

Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Sorbische katholische Hochzeit“. In: Brandenburgische KSP 11/1972, S. 23-26.

Bohne-Fiegert, Ingeborg: Lehrprogramm Elementarschule Textil. Leipzig 1973.

Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Steffi Wendl.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1984, S. 23-26.

Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Experimentelle Strickerei.“ In: handarbeit 2/1989, S. 3-7.

Bohne-Fiegert, Ingeborg: „Textilzirkel in der ehemaligen DDR.“ In: Herzog, Marianne & Royl, Wolfgang (Hg.): Textilunterricht in europäischer Dimension. Bildung im Europa der Regionen. Hohengehren 1992, S. 300-302.

Bohnenkamp, Björn: „Vom Zählen und Erzählen. Generationen als Effekt von Kulturtechniken.“ In: Bohnenkamp, Manning & Silies (Hg.): Generation als Erzählung. Neue Perspektiven auf ein kulturelles Deutungsmuster. Göttingen 2009, S. 72-88.

Bornhöft: „Breite des Bildnerischen Schaffens. Eindrücke von einigen Ausstellungen zu den 2. Arbeiterfestspielen im Bezirk Karl-Marx-Stadt.“ In: Volkskunst 9/1960, S. 83f.

Bretschneider, Ute: „Individuelle Umbruchserfahrungen und Transformationsgeschichte(n).“ In: Zeitgeschichte online, 18.03.2019, <https://zeitgeschichte-online.de/thema/individuelle-umbruchserfahrungen-und-transformationsgeschichten> (zuletzt abgerufen am 19.03.2019).

Brinkel, Teresa: Volkskundliche Wissensproduktion in der DDR – Zur Geschichte eines Faches und seiner Abwicklung (Studien zur Kulturanthropologie, Europäischen Ethnologie). Wien 2012.

Bundesvorstand des FDGB, Abteilung Kultur: Reich und schön ist unser Leben. Ausstellung Bildnerisches Volksschaffen der DDR 1978 (17. AFS, Bezirk Suhl). Leipzig 1978.

Bundesvorstand des FDGB, Abteilung Kultur (Hg.): Ausstellung Bildnerisches Volksschaffen der DDR 1986 (03.06. – 06.07.1986, Ausstellungszentrum im Kulturpark „Rotehorn“ Magdeburg). Leipzig 1986.

Burian, Roberto: „Gisela Mackeldey aus Storchsdorf filzt mit viel Erfolg.“ In: Ostthüringer Zeitung online, 15.05.2010, <http://www.otz.de/startseite/detail/-/specific/Gisela-Mackeldey-aus-Storchsdorf-filzt-mit-viel-Erfolg-1994050077> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Burkhardt, Johannes: „Helga Graupner.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1963, S. 19f. bzw. in: Volkskunst 2/1963, S. 67f.

Burkhardt, Johannes: „Der Zirkel – schöpferische Gemeinschaft. Diskussionsbeitrag auf der IV. Volkskunstkonferenz der DDR von Johannes Burkhardt, Maler und Grafiker, Zirkelleiter.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 5-7.

Butter, Elfriede: „Viele Bunte Fäden.“ In: Volkskunst 4/1955, S. 8.

Chemnitzer Künstlerbund e.V.: „Anna Maria Naumann“, <http://blog.ckbev.de/team-manager/naumann-anna-maria/> (zuletzt abgerufen am 19.12.2017).

c3 Chemnitzer Veranstaltungszentren: „Textilkunst im Zeichen der Mondgöttin.“ In: Internetseite c3 Chemnitzer Veranstaltungszentren, 07.07.2014, https://www.c3-chemnitz.de/de/Presse-Media/Presseinformationen/Presseinformationen-Archiv_1297.html?news1463.id=474 (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Devlin, Paul: Restoring the Balance. The Effect of Arts Participation on Well-being and Health. Newcastle upon Tyne 2010, http://www.artsforhealth.org/resources/VAE_Restoring_the_Balance.pdf (zuletzt abgerufen am 05.04.2019).

Dietrich, Benno: „Die Kreativ-Bude auf dem Lande.“ In: Märkische Oderzeitung Online, 26.10.2011, <https://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/982057/> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band I 1945-1957. Göttingen 2018.

Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band II 1958-1976. Göttingen 2018.

Dietrich, Gerd: Kulturgeschichte der DDR, Band III 1977-1990. Göttingen 2018.

Dingeldey, Irene: „Aktivierender Wohlfahrtsstaat und sozialpolitische Steuerung.“ In: Aus Politik und Zeitgeschichte 8-9/2006, 20.02.2006. Bundeszentrale für politische Bildung, http://www.bpb.de/apuz/29901/aktivierender-wohlfahrtsstaat-und-sozialpolitische-steuerung?p=all#fr-footnodeid_11 (zuletzt abgerufen am 20.03.2019).

Dresing, Thorsten & Pehl, Thorsten: Praxisbuch Interview, Transkription & Analyse. Anleitungen und Regelsysteme für qualitativ Forschende. 6. Auflage. Marburg 2015, www.audiotranskription.de/praxisbuch (zuletzt abgerufen am 11.2.2019).

Ebert, Gudrun: „Unser Tierpark.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1967, S. 14-16.

Ebert, Penndorf & Flügge: Gutachten zum Bestand des Kunstarchivs Beeskow. Berlin & Altenburg 2014, S. 42-44. In: Webseite des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur- Land Brandenburg, http://www.mwfk.brandenburg.de/media_fast/4055/Gutachten_Beeskow_Endfassung_vom_31%2007%202014.pdf (zuletzt abgerufen am 15.08.2018).

Eichert-Schäfer, Claudia: „Künstlerische Textilgestaltung an der Christophine Kunstschule in Meiningen.“ In: textile art magazine, 24.02.2017, <http://www.textile-art-magazine.com/reportagen/kuenstlerische-textilgestaltung-an-der-christophine-kunstschule-in-meiningen/> (zuletzt abgerufen am 27.06.2017).

Eigenrauch, Sylvia: „Zufallsfund weckt bei Geraerin Erinnerungen an Köstritz.“ In: Ostthüringer Zeitung online, 12.02.2011, <http://gera.otz.de/web/lokal/kultur/detail/-/specific/Zufallsfund-weckt-bei-Geraerin-Erinnerungen-an-Koestritz-1010272316> (zuletzt abgerufen am 07.05.2018).

Enke, Herbert: „Zur methodischen Problemen der künstlerischen Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1977, S. 187-194.

Ernst, Anna-Sabine: „Erbe und Hypothek. (Alltags-)kulturelle Leitbilder in der SBZ/DDR 1945-1961.“ In: Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat (Hg.): Kultur und Kulturträger in der DDR. Analysen (Aus Deutschlands Mitte Band 24). Berlin 1993, S. 9-72.

E.S.: „Bücherschau.“ In: Volkskunst 2/1960, S. 24.

Falkart – Falkensteiner Künstlerportal (Hg.): „Otto Müller-Eibenstock“, <http://www.falkart.de/die-kuenstler/otto-mueller-eibenstock.html> (zuletzt abgerufen am 27.08.2018).

Feldmann, Thomas: „Spitzen und andere transparente Textilien.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1981, S. 205-215.

Feltkamp, Kurt & Oberdörfer, Eckhard: Freester Fischerteppiche. Greifswald 2011.

Fiegert, Ingeborg: „Bildnerischer Zirkel im Dorfclub Eiche-Golm.“ In: Volkskunst 1/1961, S. 77.

Fiegert, Ingeborg: „Bildstickereien.“ In: Volkskunst 7/1962, S. 60f.

- Fiegert, Ingeborg: „Der Kaukasische Kreidekreis.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1964, S. 12f.
- Fiegert, Ingeborg: „Applikationswandbehänge.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1964, S. 9f.
- Fiegert, Ingeborg: Der Kartoffelstempeldruck. Leipzig 1965.
- Fiegert, Ingeborg: Künstlerische Textilgestaltung (7. überarbeitete Auflage). Leipzig 1977.
- Finger, Morgenstern, Hallaschk & Szajny: „Von der Gesellschaft gebraucht. Überlegungen und Erfahrungen profilierter Vertreter des bildnerisches Volksschaffens zur künstlerischen Qualität.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1988, S. 2-5.
- Firchau, Knut: „Erfahrungen bei der Vergabe von Förderverträgen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1985, S. 13f.
- Flick, Uwe: Triangulation – eine Einführung. Wiesbaden 2011.
- Friedreich, Sönke: „Kollegialität – Geselligkeit – Repression. Kollektives Arbeiten im VEB Sachsenring Automobilwerke Zwickau.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Arbeiten im Kollektiv. Politische Praktiken der Normierung und Gestaltung von Gemeinschaft (Volkskunde in Sachsen 28/2016). Dresden 2016, S. 29-47.
- Frohberg, Genia: „Rote Gitarre.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1981, S. 47-50.
- Fuchs, Max: Texte zur Kunst und Ästhetik, Wuppertal 2015, <https://www.maxfuchs.eu/werkstattberichte-arbeitshilfen-und-seminarunterlagen/> (zuletzt abgerufen am 09.07.2019).
- Glindemann, Gerda: „Mode und Folklore.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1983, S. 21-26.
- Goeschen, Ulrike: Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR. Berlin 2001.
- Grabe, Eva: „Porträt: Ingrid Tampe.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 8/1968, S. 13.

Graulich, Kirsten: „Die späte Entdeckung eines Malers. Herbert Enke wäre jetzt 100 Jahre alt geworden.“ In: Potsdamer Neueste Nachrichten online, 16.12.2013, <http://www.pnn.de/pm/812508/> (zuletzt abgerufen am 28.08.2018).

Graupner, Helga: „Volkskunststickereien in unseren Tagen.“ In: Volkskunst 4/1954, S. 29f.

Graupner, Helga: Stickereien an sorbischen Volkstrachten. Jahresschrift des Instituts für sorbische Volksforschung bei der Deutschen Akademie der Wissenschaften (Reihe C 1954/57 Nr. 2, VEB Domowina Verlag Bautzen).

Graupner, Helga: „Zirkel stellen sich vor: Der Zirkel für bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst.“ In: Volkskunst 2/1960, S. 11-14.

Graupner, Helga: „Vorbildliche Wahl der Themen.“ In: Volkskunst 9/1961, S. 81-85.

Graupner, Helga: „Gedanken um einen Wandbehang.“ In: Volkskunst 7/1962, S. 52-55.

Graupner, Helga: Welt aus bunten Stoffen. Leipzig 1963.

Graupner, Helga: „Christine Leweke.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1963, S. 9.

Graupner, Helga: „Beschäftigung oder Bildung? Zehn Jahre künstlerische Textilgestaltung im Volksschaffen der DDR (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1963, S. 3-8.

Graupner, Helga: „Schönheit im Alltag. Zehn Jahre künstlerische Textilgestaltung im Volksschaffen der DDR (II).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 7/1963, S. 2-7.

Graupner, Helga: Methodische Hinweise für Aufbau und Leitung eines Zirkels für künstlerische Textilgestaltung. Leipzig 1964.

Graupner, Helga: Fachgerichtetes Naturstudium in der Textilen Gestaltung. Leipzig 1965.

Graupner, Helga: Textilornamente und ihr Aufbau. Leipzig 1965.

Graupner, Helga: Dekorative Lockerungs- und Gestaltungsübungen. Leipzig 1965.

Graupner, Helga: „Künstlerische Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 10/1967, S. 13-19.

Graupner, Helga: „20 Rosen für unsere Republik.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 8 & 9/1970, S. 27.

Graupner, Härtel et. al.: „Wandteppichgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1972, S. 109-116.

Graupner, Helga: „Sisal Bildspitze.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1977, S. 97-99.

Graupner, Helga: „Werkstatt-Tage angewandtes und dekoratives bildnerisches Volksschaffen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1978, S. 13-15.

Graupner, Helga: „Applikation – Stickerei.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1979, S. 47-54.

Graupner, Helga: „Weben.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 95-102.

Graupner, Helga: „Über die Notwendigkeit des Experimentierens mit textilen Materialien und Verarbeitungstechniken.“ In: Treffpunkt Klub 3/1981, S. 11-15.

Graupner, Helga: „Textilgestaltung. Zu Problemen und Tendenzen in der Zentralen Ausstellung des bildnerischen Volksschaffens zu den 19. Arbeiterfestspielen der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1982, S. 225-231.

Graupner, Helga: „Freies Spiel mit Ajour.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1986, S. 12f.

Groschopp, Horst: „Zwischen Klub und Kulturwissenschaft. Aus- und Fortbildung für Kulturberufe in der DDR.“ In: Liebold, Christiane & Wagner, Bernd (Hg.): Aus- und Fortbildung für kulturelle Praxisfelder. Dokumentation der Forschungsprojekte (Kulturpolitische Gesellschaft e.V., Dokumentation 46). Hagen 1993, S. 159-177. Onlineversion über die Webseite des Autors, <http://www.horst-groschopp.de/wp-content/uploads/2010/11/Kulturberufe-in-der-DDR-und-ihre-Ausbildungen-1993.pdf> (zuletzt abgerufen am 10.05.2019).

Groschopp, Horst: „Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch. Versuch einer historischen Rekonstruktion.“ In: Ruben, Thomas & Wagner, Bernd (Hg.): Kulturhäuser in Brandenburg – Eine Bestandsaufnahme. Berlin-Brandenburg 1994, S. 97-176.

Groschopp, Horst: Kulturarbeit in Ostdeutschland. Herkunft, Übergänge, Besonderheiten. Referat „10 Jahre Soziokultur in Sachsen“, Zwickau 28.11.2002, [http://www.horst-groschopp.de/sites/default/files/Soziokultur%20in%20Ostdeutschland%20\[2002\].pdf](http://www.horst-groschopp.de/sites/default/files/Soziokultur%20in%20Ostdeutschland%20[2002].pdf) (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

Großmann, Ulf: „Soviel Anfang war nie – Kulturpolitik nach der ‚Wende‘. Entwicklung der kulturellen Infrastruktur in den alten und neuen Bundesländern.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 97-106.

G.F.: „Die Bastelstraße.“ In: Volkskunst 8/1962, S. 60f.

Hammermeister, Ruth: „Volkskunst in der Modeschöpfung von heute.“ In: Volkskunst 5/1954, S. 16f.

Haase, Baldur: „Volkskunst und Stasi – am Beispiel des Bezirkes Gera.“ In: Vollnhals, Clemens (Hg.): Der Schein der Normalität – Alltag und Herrschaft in der SED-Diktatur. München 2002, S. 305-340.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen (*Les cardes sociaux de la mémoire*. Paris 1925). Frankfurt/Main 1985.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis (*La mémoire collective*. Paris 1950). Frankfurt/Main 1985.

Hartenstein, Anette: „Kleider machen Leute – junge Leute machen Kleider. Modekollektive in Berlin.“ In: Kleidung zwischen Tracht + Mode. Aus der Geschichte des Museums 1889-1989. Berlin 1989, S. 158-163.

Heinke, Lothar: „Vom Ernst-Thälmann-Pionierpark zum FEZ: Ein Sommer, wie er früher einmal war.“ In: Der Tagesspiegel online, 22.07.2014, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/schule/vom-ernst-thaelmann-pionierpark-zum-fez-ein-sommer-wie-er-frueher-einmal-war/10230424.html> (zuletzt abgerufen am 13.05.2019).

Heise, Helga: Die kulturell-künstlerische Betätigung der Werktätigen als Bestandteil der sozialistischen Lebensweise, dargestellt am Beispiel der Zirkel für bildnerisches Volksschaffen der Stadt Dessau (1960-75). Dessau 1977.

Helbig, Petra & Zepf, Rita: „Spezialschule für Textilgestaltung.“ In: Fachverband Textilunterricht e.V. (Hg.): ...textil... 2/2017, S. 18-20.

Herbold, Astrid & Wassermann, Sarah: „Kollektionen der Freundschaft.“ In: Das Magazin Februar 2018, S. 68-73.

Herzog, Marianne: „Der rote Faden im Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam.“ In: Fachverband Textilunterricht e.V. (Hg.): ...textil... 4/2012, S. 1-15.

Herzog, Marianne: „Zur Geschichte des ‚Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam‘. Ein textiler Würfel als Symbol für historische Entwicklungsprozesse.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 17). Husum 2014, S. 79-93.

Herzog, Philipp: Sozialistische Völkerfreundschaft, nationaler Widerstand oder harmloser Zeitvertreib? Zur politischen Funktion der Volkskunst im sowjetischen Estland (Soviet and Post-Soviet Politics and Society Vol. 107). Stuttgart 2012.

Hofmann, Michael: „Die Brigade – was bleibt? Ursprung, Höhepunkt und Nachwirkungen der sozialistischen Arbeitskollektive.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Arbeiten im Kollektiv. Politische Praktiken der Normierung und Gestaltung von Gemeinschaft (Volkskunde in Sachsen 28/2016). Dresden 2016, S. 13-28.

Hoffmann, Sandra: „Keramik-Zirkel Triptis feiert 40. Geburtstag.“ In: Ostthüringer Zeitung online, 23.11.2012, <http://zeulenroda.otz.de/web/zeulenroda/startseite/detail/-/specific/Keramik-Zirkel-Triptis-feiert-40-Geburtstag-1873346251> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Holzhäuser, Wolfgang im Gespräch mit Dekowa, Li: „Interview.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1971, S. 166.

Horn, Gisela: „Zur textilen Wandgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1985, S. 18.

Härtel, Karl-Jürgen: „Vom Wachsen und Blühen der Volkskunst.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 11/1972, S. 324-327.

H.E.: „...das Schönste in meinem Leben.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1988, S. 26-29.

H.E.: „Konsultatives Wirken für kulturelles und künstlerisches Volksschaffen. Arbeitsgruppentätigkeit während der IV. Konferenz der Klub- und Kulturhausleiter der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1988, S. 4-6.

Internetseite Bärbel Malek, <http://www.malek-textilkunst.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

Internetseite der Burg Giebichenstein: „Geschichte der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle“, <http://www.burg-halle.de/hochschule/hochschulkultur/geschichte/> (zuletzt abgerufen am 15.03.2018).

Internetseite des Fachverbandes ...textil.e.V., <https://www.fv-textil.de> (zuletzt abgerufen am 27. 05.2016).

Internetseite des Frauenbildungshauses Zülpich: „Der besondere Bildungs- und Begegnungsort für Frauen. Das Frauenbildungshaus Zülpich“, <https://www.frauenbildungshaus-zuelpich.de/12-aktuelles/23-geschichte.html> (zuletzt abgerufen am 28.08.2018).

Internetseite der Kreativ- & Patchworkbude, <http://www.kreativ-und-patchworkbude.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

Internetseite des Kunstvereins MAL-HEURE, <http://www.mal-heure.de> (zuletzt abgerufen am 13.02.2019).

Internetseite Oberlinhaus, <https://oberlinhaus.de/startseite/> (zuletzt abgerufen am 22.06.2018).

Internetseite Rita Zepf, <http://www.textil-kunst.de> (zuletzt abgerufen am 17.12.2018).

Internetseite der Stadt Halberstadt: „Rosemarie Hoffmann“, https://www.halberstadt.de/de/rosemarie_hoffmann-104140002718/rosemarie-hoffmann.html (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Internetseite der Textile Art Berlin, <https://www.textile-art-berlin.de/home> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019).

Internetseite des textilwork e.V., <http://textilwork-ev.de/Ueber-uns/> (zuletzt abgerufen am 25.06.2018).

Internetseite des Vereins Schutzhülle, <http://schutzhuelle-frauentreff.de> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019)

Internetseite der Volkshochschule Mecklenburgische Seenplatte: „Sabine Koch“, <http://www.vhs-mse.de/index.php?id=51&dsnr=617&kathaupt=213&kathauptalt=222> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Jacobeit, Wolfgang: „Schnittmuster aus dem Fundus“. In: BZ am Abend, 26.01.1977, 29. Jahrgang Nr. 26.

Jacobeit, Wolfgang: „Erinnerungen an Ruth Holst (1913-2002) und ihren Volkskundezirkel in Vorland-Splietsdorf/Kreis Grimmen.“ In: Zeitgeschichte regional, 11. Jahrgang 2007 Heft 2, S. 53-59.

„Kader“ In: Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (1964–1977), kuratiert und bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Kader> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

Kaminsky, Anna: Frauen in der DDR. Erfurt 2014.

„Kitsch“, bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Kitsch> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

Kittan, Udo: „Lotar Balke.“ In: Internetseite Feuerwehr Traditionsverein Petershain, <https://petershain-niederlausitz.de/index.php/dorf/bemerkenswertes/55-das-dorf/bemerkenswertes/178-lotarbalke> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

Koch, Sabine: „Über mich.“ In: <https://www.textilgalerie-koch.de/über-mich/> (zuletzt abgerufen am 09.04.2019).

Klingenberger, Regine: „Bezirkswerkstatt Schmuckgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1984, S. 15.

Knoblich, Tobias J.: „Kulturpolitik nach der ‚Wende‘ – Verständnis und Missverständnisse.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 107-113.

Koch-Münchmeyer, Barbara (Hg.): Minitextilkunst '83 Hannover, Textilminiaturen '83 Tilburg. Hannover 1983.

Kolhoff-Kahl, Iris: „Parasitieren und Infizieren.“ In: Ebd.: Ästhetische Muster-Bildungen. München 2009, S. 149-154.

Korff, Gottfried: „Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der Volkskunst im 20. Jahrhundert.“ In: Jahrbuch für Volkskunde NF 15/1992, S. 23-50.

Krull, Edith: „Ein Wandbehang für die Weltfestspiele.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1973, S. 292-95.

Kruse, Jan: Qualitative Interviewforschung. Weinheim 2015.

Kultur- und Heimatverein Magdeburg: „AG Textilkunst“, <https://khv-magdeburg.de/agtextil/> (zuletzt abgerufen am 08.07.2018).

Kulturverein Zeuthen: „Sabine Albrecht.“ In: Internetseite Kulturverein Zeuthen, <http://www.kulturverein-zeuthen.de/Kulturverein/Leute/Seiten/Albrecht.html> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Kuropka, Paul-Vinzent: „Zum neuen Lehrprogramm der Spezi­alschule für Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1973, S. 18.

Kyrieleis, Gisela: „Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen.“ In: Stiftung Mitteldeutscher Kulturrat (Hg.): Kultur und Kulturträger in der DDR. Analysen. (Aus Deutschlands Mitte Band 24), Berlin 1993, S. 73-132.

Köpp, Ulrike: „Heimat DDR. Im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands.“ In: Berliner Blätter 31/2003, S. 97-107.

Küchler, Ruth: „Stickereimuster aus dem Naturstudium.“ In: Volkskunst 11/1954, S. 16f.

Kühn, Cornelia: Die Kunst gehört dem Volke? Volkskunst in der frühen DDR zwischen politischer Lenkung und ästhetischer Praxis (Zeithorizonte: Perspektiven Europäischer Ethnologie Band 14). Münster 2015.

Landesarbeitsgericht Mecklenburg-Vorpommern: „Zum Anspruch auf Abschluss eines Aufhebungsvertrags mit Abfindungszahlung nach dem Lehr­personalkonzept Mecklenburg-Vorpommern – Ermessen des Arbeitgebers.“ In: Landesrecht MV, Landesarbeitsgericht Mecklenburg-Vorpommern 5. Kammer, Urteil vom 29.11.2011, 5 Sa 54/11, <http://www.landesrecht-mv.de/jportal/portal/page/bsmvprod?feed=bsmv-r&st=ent&showdoccase=1¶mfromHL=true&doc.id=JURE120013587> (zuletzt abgerufen am 14.02.2018).

Laplanche, Jean & Pontalis, J. B.: Das Vokabular der Psychoanalyse Band 1. Frankfurt am Main 1973.

Latsch, Günter: „Brauchpflege. Weiterentwicklung durch Rekonstruktion und Aktualisierung.“ In: Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg): Sitte und Brauch. Beiträge zur Folklorepflege im künstlerischen Volksschaffen. Leipzig 1987, S. 23-28.

Leichsenring, Andreas: „Sitte und Brauch in der Folklorepflege der DDR.“ In: Institut für Volkskunstforschung beim Zentralhaus für Kulturarbeit d. DDR (Hg.): Sitte und Brauch. Beiträge zur Folklorepflege im künstlerischen Volksschaffen. Leipzig 1987, S. 15-22.

Leweke, Christine: „Ergebnisse der Oberstufe Weben im Bezirk Halle.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1968, S. 18-20.

Leweke, Christine: „Raumschmuck.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1975, S. 128-131.

Leweke, Christine: „Textile Experimente in der Berufskunst und im bildnerischen Volksschaffen (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1982, S. 60-71.

Leweke, Christine: „Textile Experimente in der Berufskunst und im künstlerischen Volksschaffen (II).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1982, S. 176-187.

Leyn, Wolfgang: Volkes Lied und Vater Staat. Berlin 2016.

Lindenberger, Thomas: „Die Diktatur der Grenzen. Zur Einleitung.“ In: Ebd. (Hg.): Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur. Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR (Zeithistorische Studien Band 12). Köln 1999, S. 13-44.

Lindenberger, Thomas: „Eigen-Sinn, Herrschaft und kein Widerstand.“ In: Docupedia-Zeitgeschichte, 02.09.2014, http://docupedia.de/zg/lindenberger_eigensinn_v1_de_2014 (abgerufen am 19.01.2018).

Lindner, Bernd: „Sehen – Malen – Sehen. Soziologische Analysen zur Verbindung von Rezeption und schöpferischem Arbeiten. Im Gespräch mit drei Ausstellungsbesuchern.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1988, S. 30-33.

Lindner, Bernd: "Sozialisation und politische Kultur junger Ostdeutscher vor und nach der Wende – ein generationsspezifisches Analysemodell." In: Schlegel, Uta & Förster, Peter (Hg.): Ostdeutsche Jugendliche. Vom DDR-Bürger zum Bundesbürger. Opladen 1997, S. 23-37.

Lindner, Bernd: „Bau auf, Freie Deutsche Jugend' - und was dann? Kriterien für ein Modell der Jugendgenerationen der DDR." In: Reulecke, Jürgen (Hg.): Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert. München 2003, S. 187-216.

Löden, Sönke: „Volkskunst in der DDR. Zu Funktion und Bedeutung eines Leitbegriffs.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Zur Geschichte der Volkskunde. Personen – Programme – Positionen (Volkskunde in Sachsen 13/14). Dresden 2002, S. 325-346.

Madden, Raymond: Being Ethnographic. A guide to the Theory and Practice of Ethnography. Los Angeles et al. 2017.

Maletzke, Helmut: „Collagen im Farbenspiel von Margret Schreiber-Gorny.“ In: Internetseite des Pommernhus, http://www.pommernhus.de/ms_gorny.html (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Mann, Bärbel: „Auftragskunst zwischen politischem Diktat und künstlerischer Freizügigkeit.“ In: Feist, Gillen & Vierneisel (Hg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 582-603.

Marggraf, Andrea im Gespräch mit Götze, Inge: „Dieser Ort prägte mich.“ In: Deutschlandradio Kultur, 23.11.2005, http://www.deutschlandfunkkultur.de/dieser-ort-praegte-mich.1001.de.html?dram:article_id=155927 (zuletzt abgerufen am 30.8.2017).

Mayer, Hans Peter: "Textile Gestaltungen von Gert Loth." In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1982, S. 15-19.

Matarasso, François: Use or Ornament? The social impact of participation in the arts. Comedia 1997. Online-Publikation 2003, <http://www.culturenet.cz/res/data/004/000571.pdf> (zuletzt abgerufen am 09.07.2019).

Meissner, Gerhard: „Studienbücher und Leistungsnachweise.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1964, S. 14.

Meißner, Günter: „Klassisches Ornament und sozialistischer Realismus (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1972, S. 19-24.

Meyen, Michael: „Wir haben freier gelebt“ Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen. Bielefeld 2013.

„Milieu“ In: Wolfgang Pfeifer et al., Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Milieu> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

- Mohrmann, Ute: „Gedanken zur Folklore.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1979, S. 18.
- Mohrmann, Ute: „Bildnerisches Volksschaffen als Gegenstand praxisbezogener Forschung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1981, S. 66-70.
- Mohrmann, Ute: Engagierte Freizeitkunst. Werdegang und Entwicklungsprobleme des bildnerischen Volksschaffens in der DDR. Berlin 1983.
- Mohrmann, Ute: „Bekenntnis und Anspruch des bildnerischen Volksschaffens in den achtziger Jahren.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1985, S. 12-15.
- Mohrmann, Ute: "Autobiographisches von Freizeitkünstlern der DDR." In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 28/1985 (neue Folge Band 13), S. 143-180. Online abrufbar über: EVIFA virtuelle Fachbibliothek Ethnologie. <http://digi.evifa.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:11-d-4206653> (zuletzt abgerufen am 19.12.2017).
- Mohrmann, Ute: „Vom konfliktreichen Werden.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1989, S. 66-70.
- Mohrmann, Ute: „Lust auf Feste. Zur Festkultur in der DDR.“ In: Häußler, Ulrike & Merkel, Marcus: Vergnügen in der DDR. Berlin 2009, S. 32-51.
- Mohrmann, Ute (Interview): „Vom Stellenwert der Textilkunst in der DDR unter politischen und gesellschaftlichen Aspekten.“ In: Patchwork Gilde Heft 103. 2/2011, S. 26-28.
- Mohrmann, Ute: „Forschungen zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR“ (Vortrag vom 22.01.2014). In: Kulturation 2014, http://www.kulturation.de/ki_1_report.php?id=186 (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).
- Mohrmann, Ute: „Textilgestaltung der Amateure – ein Segment des bildnerischen Volksschaffens.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen. Husum 2014, S. 66-77.
- Mohrmann, Ute: „Zur Volkskunst und zum Laienschaffen in der DDR.“ In: Sievers, Föhl & Knoblich (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 131-140.
- Molkenbur, Norbert: „Sozialistisches Kulturrecht (III).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1977, S. 194f.

Moritz, Marina & Demme, Dieter: Der verordnete Frohsinn. Volksfeste in der DDR. Erfurt 1996.

Moser, Hans: „Vom Folklorismus in unserer Zeit.“ In: Zeitschrift für Volkskunde 58/1962, S. 177-209.

Museum Pankow: "Damenblazer der Firma ‚Greiber Classicmode GmbH‘", 03.03.2019, <https://berlin.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=659> (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte. Frankfurt am Main 2012.

Müller, Johanne: „Angewandte Kunst im Volksschaffen der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1962, S. 54-59.

Müller, Johanne: „Eigenwilliges Textiles Gestalten.“ In: Volkskunst 9/1962, S. 66-68.

M.A.: „Funktionen und Aufgaben unserer Arbeitsgemeinschaften.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1959, S. 1.

Neubert, Ehrhart: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989. Bonn 1997.

Neuland, Dagmar: „Die Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens in Berlin von 1966 bis 1977 an ausgewählten Zirkelbeispielen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1979, S. 67-74.

Neuland, Dagmar: „Die Entwicklung des bildnerischen Volksschaffens in Berlin.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 107-113.

Neuland-Kitzerow, Dagmar: „Textiles künstlerisches Amateurschaffen von den 1950er-Jahren bis heute.“ In: Neuland-Kitzerow, Binroth & Joram (Hg.): Textile Vielfalt im Museum Europäischer Kulturen (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 17). Husum 2014, S. 54-65.

Neumann, Eva: „Erfahrungen in der Auftragserteilung mit der Fördergruppe ‚Experimentelles Textilgestalten‘ Karl-Marx-Stadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1984, S. 15-17.

Niethammer, Lutz: „Einführung.“ In: Ebd. (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der Oral History. Frankfurt am Main 1980, S. 7-26.

- Niethammer, Lutz: Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industrieprovinz der DDR. Berlin 1991.
- Niethammer, Lutz: „Das Kollektiv.“ In: Sabrow, Martin (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München 2009, S. 206-217.
- Noack, Liesel & Holzhäuser, Wolfgang: Bildnerisches Volksschaffen in der DDR. Leipzig 1969.
- Noack, Liesel: „Wohnraumgestaltung (I).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1971, S. 150-154.
- Normann, Miriam: „Kultur als politisches Werkzeug? Das Zentralhaus für Laien- bzw. Volkskunst in Leipzig 1952–62.“ In: Kulturation 1/2008, http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=113 (zuletzt abgerufen am 15.08.2018).
- N.N.: „Lehrplan und Erläuterungen zur Elementarschulung.“ In: Volkskunst 4/1962, S. 68-71.
- N.N.: „Zirkel für künstlerische Textilgestaltung Potsdam Babelsberg.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1963, S. 18-20.
- N.N.: „Mit oder ohne Pailletten? Aus der Diskussion der Tagung der ZAG in Gera am 28. Juni 1964.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1964, S. 13.
- N.N.: „Umweltgestaltung als Gegenstand der allgemeinen ästhetischen Erziehung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1967, S. 17f.
- N.N.: „Hauptaufgaben des bildnerischen Volksschaffens in den Jahren 1971–1975“. In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1971, S. 167-171.
- N.N.: „Dokumente. Anordnung über Zulassung und Honorare für anleitende Kräfte auf dem Gebiet des künstlerischen Volksschaffens und für die Lehrtätigkeit in der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens (Honorarordnung für Leiter des künstlerischen Volksschaffens).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1972, S. 25-27.
- N.N.: „Freizeit, Kunst und Lebensfreude (veröffentlichtes Redaktionsgespräch).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1972, S. 76-79.
- N.N.: „Erste zentrale Ausstellung ‚Freizeit, Kunst und Lebensfreude‘ in der DDR.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5 & 6/1972, S. 136-151.
- N.N.: „Wandteppiche mit Architekturmotiven.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 10/1972, S. 292f.

N.N.: Textilgestaltung als Element sozialistischer Umweltgestaltung (I) Lehrprogramm der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1973, S. 19-24.

N.N.: „Textilgestaltung als Element sozialistischer Umgestaltung (II) Lehrprogramm der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1973, S. 51-58.

N.N.: „Krokodil ‚Theophil‘.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1979, S. 103.

Obertreis, Julia & Stephan, Anke: „Erinnerung, Identität und ‚Fakten‘. Die Methodik der Oral History und die Erforschung (post)sozialistischer Gesellschaften (Einleitung).“ In: dies. (Hg.): Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften. Essen 2009, S. 9-36.

Oertel, Susanne: „Die Stendaler Applikationen und Gobelins.“ In: Volkskunst 9/1954, S.41f.

Pallas, Anne: „Kulturarbeit in Sachsen. Vom Kulturhaus zur Soziokultur.“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 227-235.

Parker, Rozsika: The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London 2019.

Paul, Heidemarie: Textil-Applikation. Leipzig 1988.

Paul, Heidemarie: Textilkunst. Vom Arbeitskreis Textildesign am GRASSI Museum für Angewandte Kunst. Leipzig 2016.

Pfeil, Renate: „Aus der künstlerischen Tätigkeit des Textilzirkels der Technischen Universität Dresden.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 7/1970, S. 18-22.

Pfreundschuh, Wolfram: „Nischenkultur.“ In: kulturkritik.net, https://kulturkritik.net/begriffe/begr_txt.php?lex=nischenkultur (zuletzt abgerufen am 13.12.2018).

Pietsch, Inge & Sill, Hedi: "Wandgestaltung im CENTRUM-Warenhaus Magdeburg." In: Bildnerisches Volksschaffen 1/1975, S. 59-62.

Pommeranz-Liedtke, Gerhard: „Gemeinsame Ernte. Rückblick auf die Kunstausstellung zu den 2. Arbeiterfestspielen in Karl-Marx-Stadt.“ In: Volkskunst 9/1960, S. 74-81.

Pommeranz-Liedtke, Gerhardt: „Im Licht neuer Erfolge.“ In: Volkskunst 9/1963, S. 52-58.

Pätzke, Hartmut: „Von ‚Auftragskunst‘ bis ‚Zentrum für Kunstausstellungen‘. Lexikon zur Kunst und Kunstpolitik in der DDR.“ In: Blume, Eugen & März, Roland (Hg.): Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Berlin 2003, S. 318f. Online verfügbar über: DDR Bildatlas, <https://www.bildatlas-ddr-kunst.de/glossary/101> (zuletzt abgerufen am 23.08.2018).

Prause, Andrea: Catwalk wider den Sozialismus. Die alternative Modeszene der DDR in den 1980er Jahren. Berlin-Brandenburg 2018.

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Gobelin“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_3548.html (zuletzt abgerufen am 21.01.2019).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Kunsteinteilung“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_5216.html (zuletzt abgerufen am 22.11.2017).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Naive Kunst, Naivismus, Laienkunst“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_6234.html (zuletzt abgerufen am 16.10.2018).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Sozialistischer Realismus“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8440.html (zuletzt abgerufen am 16.10.2018).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Tapisserie“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8891.html (zuletzt abgerufen am 21.01.2019).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Triptychon“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9143.html (zuletzt abgerufen am 27.8.2018).

P.W. Hartmann Kunstlexikon online: „Volkskunst“, http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_9477.html (zuletzt abgerufen am 22.08.2018).

Rackwitz, Günther: „Aus der Lehrgangspraxis. Dekoratives Gestalten in der Bildenden Volkskunst.“ In: Volkskunst 2/1956, S. 44-46.

Rapp, Irmgard: „Zur gegenwärtigen Situation der Künstler in der ehemaligen DDR.“ In: Textilforum 2/1991, S. 43-46.

Raupach, Björn: Politik und gewebte Lebensfreude. Der Bildteppich in der DDR. Paderborn 2015. Onlinepublikation der Dissertation, <http://digital.ub.uni-paderborn.de/hsx/content/structure/2170100> (zuletzt abgerufen am 12.02.2019).

Reichel, André: „Kyritz aus Knöpfen und Perlen.“ In: Märkische Allgemeine Online, 07.04.2013, <http://www.maz-online.de/Lokales/Ostprignitz-Ruppin/Neuruppin/Kyritz-aus-Knoepfen-und-Perlen> (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Reichert, Kerstin: „Zehn Jahre Werkstatt-Tage des angewandten und dekorativen Volksschaffens Rudolstadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1986, S. 34f.

Reising, Barbara: „Gobelin für das Interhotel Panorama.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1970, S. 12-14.

Reulecke, Jürgen: „Laudatio auf Lutz Niethammer.“ In: Webseite Haus der Geschichte des Ruhrgebiets, http://www.isb.ruhr-uni-bochum.de/sbr/historikerpreis/laudatio_niethammer.html.de (zuletzt abgerufen am 29.04.2019).

Rippl, Christa: „Künstlerische Textilgestaltung im Bezirk Cottbus.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1973, S. 167-171.

Rohnstock, Katrin (Hg.): Stiefschwestern – Was Ost-Frauen und West-Frauen voneinander denken. Frankfurt a. M. 1994.

Rudow, B.: „Seit 40 Jahren mit Handarbeit viel Freude bereitet.“ In: Lausitzer Rundschau online, 03.08.2005, https://www.lr-online.de/lausitz/herzberg/seit-40-jahren-mit-handarbeit-viel-freude-bereitet_aid-3262683 (zuletzt abgerufen am 12.03.2018).

Rumjanzewa, S. A.: „Zu einigen Fragen der Entwicklung des künstlerischen Volksschaffens in der UdSSR.“ In: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg.): Die deutsch-sowjetische Freundschaft und das künstlerische Volksschaffen (Wissenschaftliche Beiträge Heft 3). Leipzig 1972, S. 63-77.

Said, Edward W.: „Kultur, Identität und Geschichte.“ In: Schröder, Gerhard & Breuninger, Helga (Hg.): Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen. Frankfurt am Main 2001, S. 39-58.

Sabrow, Martin: „Die DDR erinnern.“ In: Ebd. (Hg.): Erinnerungsorte der DDR. München 2009, S. 11-27.

Sachsen-Anhaltische Krebsgesellschaft e.V.: „Ausstellung von gerahmten Textilarbeiten mit dem Titel ‚Was für ein schöner Mittwoch‘ Mai bis Dezember 2014“, <http://sakg.de/projekte/seminare-und-veranstaltungen/kulturausstellungen-in-der-geschaefsstelle/> (zuletzt abgerufen am 25.06.2018).

Scharnhorst, Anke: „Trojanische Pferde im sozialistischen Kulturbetrieb? Die Zirkel als private ‚Akademien neben den Akademien‘.“ In: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 616-629.

Schimkat, Heike: The Experience of Collective Transformations. The Women's Centre Sundine in Eastern Germany During Unification. Toronto 1998, Onlinepublikation der Dissertation, <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/12556/1/NQ41504.pdf> (zuletzt abgerufen am 16.08.2018).

Schlegelmilch, Cordia: „Zwischen Kollektiv und Individualisierung – Gemeinschaftserfahrungen im Umbruch.“ In: Gensior, Sabine (Hg.): Vergesellschaftung und Frauenerwerbsarbeit: Ost-West-Vergleiche. Berlin 1995, S. 27-49.

Schnabel, Horst: „Das Bildnerische Volksschaffen und die sozialistische Nationalkultur.“ In: Volkskunst 7/1961, S. 73-78.

Scholz, Irmtraud: „Zuschriften – Erfahrungsaustausch.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1973, S. 111.

Scholz, Irmtraud: „Volkskunstzentrum Angewandte Kunst Jena.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1979, S. 229-232.

Schreiter, Sigrid: „Fordern heißt fördern. Einige Gedanken zur Arbeit mit Förderverträgen im bildnerischen Volksschaffen.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1985, S. 20.

Schreyer, Wolfgang: Der zweite Mann. Rückblick auf Leben und Schreiben. Berlin 2000.

Schulze, Annerose: „Wir grüßen unsere Gäste.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1976, S. 219-220.

Schwendter, Rolf: Theorie der Subkultur. Frankfurt am Main 1981.

Schäfer, Judith im Interview mit Moosdorf, Antje: „Qualifizierung künstlerischer Leiter in Spezialschulen. Interview mit Antje Moosdorf, Leiterin des Fachbereiches Künstlerisches Volksschaffen an der Bezirkskulturakademie Leipzig.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1986, S. 20-22.

Schüle, Annegret: ‚Die Spinne‘ – die Erfahrungsgeschichte weiblicher Industrierarbeiterinnen im VEB Leipziger Baumwollspinnerei. Leipzig 2001.

Sciurie, Helga: „Die Welt des Kindes. Ein Gobelin für die Puppenbühne Gera.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1973, S. 136-139.

Seidel, Andrea: „Textile Experimente von Hannelore Werler.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1980, S. 212-215.

Seidel, Jürgen im Interview mit Dreyer, Christiane: „Gewachsene Qualität und Vielfalt – Gedanken zur Entwicklung des textilen Volksschaffens.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1986, S. 32-35.

Soléau, Antje: „Morsleber Stickerei. Hildegard Ebel und das bildnerische Volksschaffen in der DDR.“ In: textilkunst 4/2011, S. 190-194.

Sorbisches Museum: Ausschreibung zum Wettbewerb Sorbian Street Style, <https://drive.google.com/file/d/135IA6ul7tSoAjHriUTIUu4nsRwZkSP0d/view> (zuletzt abgerufen am 11.07.2019).

Spiritova, Marketa: „Narrative Interviews.“ In: Bischoff, Oehme-Jüngling & Leimgruber (Hg.): Methoden der Kulturanthropologie. Bern 2012, S. 117-130.

Sterk, Beatrijs: „Textilgestaltung im außerberuflichen Bereich.“ In: Deutsches Textilforum 2/1987, S. 26f.

Strobach, Hermann: "Folklore – Folklorepflege – Folklorismus." In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 25/1982 (Neue Folge Band 10), S. 9-52.

Sölch, Anton: Informelle Arbeitsleistungen – Formen, Ursachen und Problematik. München 1996,
http://www.wirtschaftsgeografie.com/Arbeit/Informelle_Arbeit/body_informelle_arbeit.html (zuletzt abgerufen am 29.08.2018).

Süßkind, Willfriede: „Berliner Textilausstellung 1968.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 9/1968, S. 30f.

Teilnehmer des Zirkels für Bildnerisches Volksschaffen Wilhelmshorst: „Wir möchten unsere Zirkelarbeit nicht missen (Leserzuschriften).“ In: Bildnerisches Volksschaffen 4/1960, S. 22f.

Thierse, Wolfgang: „Hat die kulturelle Substanz ‚keinen Schaden‘ genommen? Transformation als Innovation oder Restauration?“ In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. (Hg.): Transformatorische Kulturpolitik (Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/16 Band 15). Bielefeld 2016, S. 53- 62.

Twigger Holroyd, Amy: Folk Fashion. Understanding Homemade Clothes. London/New York 2017.

Tätzel, Iris: „Schaffen im Spannungsfeld von Breite und Spitze. Formen, Ergebnisse und Probleme der Weiterbildung von Zirkelleitern durch das Bezirkskabinett für Kulturarbeit Karl-Marx-Stadt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 3/1988, S. 23-28.

Universität Leipzig: „Nedo, Paul.“ In: Internetseite der Universität Leipzig, https://research.uni-leipzig.de/agintern/CPL/PDF/Nedo_Paul.pdf (zuletzt abgerufen am 11.02.2018).

Voluntary Arts: „Voluntary Arts Strategic Plan 2014–2019“, <https://www.voluntaryarts.org/Handlers/Download.ashx?IDMF=8d0bf12b-8278-43a3-b49d-2cbd11263ecf> (zuletzt abgerufen am 05.04.2019).

Wagner, Siegfried: „Referat.“ In: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR (Hg.): Die deutsch-sowjetische Freundschaft und das künstlerische Volksschaffen (Wissenschaftliche Beiträge Heft 3). Leipzig 1972, S. 9-49.

Wassermann, Sarah: „Kollektives künstlerisches Arbeiten in der DDR. Textilzirkel als organisierte Freizeitbetätigung.“ In: Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (Hg.): Arbeiten im Kollektiv. Politische Praktiken der Normierung und Gestaltung von Gemeinschaft (Volkskunde in Sachsen 28/2016). Dresden 2016, S. 105-127.

Wassermann, Sarah: Tradition als Inspiration: Modegruppen und Textilzirkel in der DDR. Die Sammlung im MEK (Schriftenreihe Museum Europäischer Kulturen Band 21). Husum 2017.

Weber, Ernst & Petermayr, Klaus: „Moritat.“ In: Oesterreichisches Musiklexikon online, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Moritat.xml (zuletzt abgerufen am 29.04.2019).

Wessel, Rosemarie: „Wandgestaltung für eine Kindereinrichtung in Erfurt.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1979, S. 219.

Wittke, Gisela: „Jeden Dienstagabend in Sellerhausen.“ In: Volkskunst 1/1963, S. 67.

Wittke, Käte: „Ästhetische Erziehung und schöpferisches Arbeiten in den Zirkeln für Textilgestaltung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 2/1968, S. 14-18.

Witzmann, Ralf-Peter: „Gewebte Poesie. Stadt Senftenberg und FH Lausitz zeigen Bildteppiche von Christa und Günter Hoffmann.“ In: Webseite idw – Informationsdienst Wissenschaft, 27.02.2008, <https://idw-online.de/de/news248866> (zuletzt abgerufen am 14.05.2019).

Wolf, Birgit: „Preiskarteiblatt.“ In: Ebd.: Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch. Berlin/New York 2000, S. 180.

Wrobel, Karolina: „Kita für kleine Künstler öffnet ihre Pforten.“ In: Berliner Woche, 18.02.2016, https://www.berliner-woche.de/neu-hohenschoenhausen/c-bildung/kita-fuer-kleine-kuenstler-oeffnet-ihre-pforten_a95102 (zuletzt abgerufen am 07.05.2019).

Wübbena, Gerd: Bildnerisches Laienschaffen – eine empirische Untersuchung am Beispiel von Laienmalerinnen und Laienmalern zwischen Ems und Jade. Oldenburg 1993.

Zauner, Margit: „Verluste oder: Was habe ich von meiner neuen Stiefschwester?“ In: Rohnstock, Katrin (Hg.): Stiefschwestern – Was Ost-Frauen und West-Frauen voneinander denken. Frankfurt a. M. 1994, S. 32-37.

Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR, Sektor Bildnerisches Volksschaffen/Amateurfilm (Hg.): Spitzen und andere transparente Textilien (27.06. – 04.10.1981, Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden). Leipzig 1981.

Zentralhaus-Publikation (Hg.): Weben und Knüpfen (27.06. – 13.10.1985, Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden). Leipzig 1985.

Zentralhaus-Publikation (Hg.): Sticken und Applizieren (16.06. – 22.10.1989, Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden). Leipzig 1989.

Zichner, Erika: „Ausdauer und Begeisterung.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 5/1964, S. 15-17.

Archivakten & Quellenmaterial

Museum Europäischer Kulturen (MEK)

Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam in 20 Bänden, Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,1-20:

Bohne-Fiegert, Ingeborg: Brief an die Zirkelmitglieder datiert auf den 07.10.1966, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1966-67, MEK, I (65 B) 1114/1990,3.

Informationen zur Entstehung des Wandbehanges Jazz, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1966-67, MEK, I (65 B) 1114/1990,3.

Brief vom 22.10.1967 an den Museumsdirektor Marquardt. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1967, MEK, I (65 B) 1114/1990,4.

Antrag auf den Ehrentitel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv“ vom 18.8.1969, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1968-69), MEK, I (65 B) 1114/1990,5.

N.N.: „Was ist die Mode“, Gedicht anlässlich einer Modenschau am 21.11.1970. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1970, MEK, I (65 B) 1114/1990,6.

Arbeitsplan vom 15.9.1971, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1971-72, MEK, I (65 B) 1114/1990,8.

N.N.: „Exquisite Modenschau“. In: Der Morgen, 23.09.1971. Gefunden in der Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1971-72), MEK, I (65 B) 1114/1990,8.

Reisebericht von Annemarie Wiese, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1973, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,9.

Schuster, Bettina: „Wir stellen vor ein Zirkel für Textilgestaltung und seine Leiterin“. Artikel gefunden in der Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1973-74 – 20 Jahre Volkskunst), MEK, I (65 B) 1114/1990,10.

Brief von Bohne-Fiegert an Zirkelmitglieder vom 03.01.1975, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1975-76, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,11.

Brief an das Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Potsdam, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1977, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,12.

Schreiben an Bohne-Fiegert vom 07.07.1978, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1978 Teil 1, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,13.

Abschlussrede von Bohne-Fiegert zur Reise nach Varna, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1979, Teil 1, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,15.

Schreiben vom 26.10.79 anlässlich des 25jährigen Zirkeljubiläums, unterzeichnet von den Zirkelmitgliedern. Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam (1979, Teil 2), MEK, I (65 B) 1114/1990,16

Rede zur 70. Präsentation der Jagdmodenschau, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1981-82, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,18.

Einladung zur 4. Volkskunstkonferenz des Bezirks Potsdam am 25.02.1983, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1983-84, MEK, I (65 B) 1114/1990,19.

Festrede zum 30jährigen Jubiläum, Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung 1983-84, MEK, Inv.Nr. I (65 B) 1114/1990,19.

Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam 1985-1989, MEK, Inv.Nr. 1114/1990,20:

- Schreiben von Ingeborg Bohne-Fiegert an Horst Prietz vom 25.02.1985.
- Schreiben von Bohne-Fiegert an Zirkelteilnehmer mit Plänen für kommende Monate vom 06.03.1987.
- Schreiben von Bohne-Fiegert an Zirkelteilnehmer vom 13.04.1987
- N.N.: „Boutique für Mode und Geschenke“. In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 29.07.1987.
- Schreiben vom Kabinett für Kulturarbeit der Stadt Potsdam vom 14.12.1987.
- Kostenkalkulation für den Jagdteppich.
- N.N.: „Frau mit Modewußtsein und geschickten Händen“ (Artikel BNN)

Graupner, Helga: „Dank an Prof. Dr. Paul Nedo“, undatiert, Ordner „Dokumaterial Helga Graupner aus dem Nachlass“, MEK, Ohne Inv.Nr.

Graupner, Helga: Exposé für ein Handbuch für den Leiter eines Zirkels des angewandten und dekorativen bildnerischen Volksschaffens im Bereich Textilgestaltung, undatiert (zwischen 1981 und 1984), Ordner „geplante Publikation Graupner“, MEK, ohne Inv.Nr.

Mohrmann, Ute: Rede zur Ausstellungseröffnung „Collagen, Fumagen, Assemblagen“ am 11. Juni 2006 in der PRIMA-Galerie zum 75. Geburtstag von Margot Schwarz & Helga Graupner, Ordner „Dokumaterial zur künstlerischen Textilgestaltung von Neuland-Kitzerow“, MEK, ohne Inv.Nr.

Auszüge aus dem Briefverkehr von 2008/2009, Ordner „Helga Graupner Schriftverkehr“, MEK, Inv.Nr. N (65B) 90/2017.

Zirkelbuch Bohne-Fiegert, MEK, ohne Inv.Nr.

Studienbuch I der Oberstufe Drucken und Färben 1967, MEK, ohne Inv.Nr.

- Übersicht der Hausaufgaben zum ersten Lehrgang.
- Schriftliche Ausarbeitung und Bildmaterial zu dem expressionistischen Künstler Paul Gauguin.

Informationsblatt zur Ausstellung „Textile Zeichen“, 05.08.-25.09.1999 in der ZLB Haus Berliner Stadtbibliothek, A3-Hefter „Ausstellungen Helga Graupner Übersicht chronologisch“, MEK, Inv.Nr. N (65 B) 90/2017.

Presseinformation zur Ausstellung „Textile Zeichen“ 1999, A3-Hefter „Ausstellungen Helga Graupner Übersicht chronologisch“, MEK, Inv.Nr. N (65 B) 90/2017.

Schreiben vom Kultur und Heimatverein Magdeburg e.V. AG Textilkunst, 31.03.2008, Ordner „Dokumaterial Graupner aus dem Nachlass“, MEK, ohne Inv.Nr.

Ordner „Volkskunstschaffen Dokumentation“, MEK, ohne Inv.Nr.

- Dokumentationsmaterial zur Ausstellung „Volkskunstschaffende im Museum“
- Schreiben von Elisabeth Hohensee an Frau Richter vom 27.06.1974
- Schreiben von Elisabeth Hohensee an Wolfgang Jacobeit, 18.10.1976
- Schreiben von Elisabeth Hohensee an Sarah Wassermann vom 22.2.2017 mit angefügter Kurzbiografie und Informationsmaterial

N.N.: „Praktische Abschlusarbeit ‚Die hängenden Gärten der Semiramis‘“ In: Dokumentationsordner II „Wandbehänge 1954-1994“, MEK, ohne Inv.Nr.

Rode, Hildegard: „Reminiszenzen zu den Prüfungsarbeiten für den Abschluß der Spezialschule 1978, insbesondere zu den ‚Hängenden Gärten der Semiramis‘“ In: Dokumentationsordner II „Wandbehänge 1954-1994“, MEK, ohne Inv.Nr.

Dokumentationsordner IV Spezialschule für Textilgestaltung 1964-89, MEK, ohne Inv.Nr.

- Schreiben von Günter Witt, Ministerium für Kultur, an die Teilnehmer des Grundstudiums für Kulturfunktionäre und der Spezialschule für Leiter des künstlerischen Volksschaffens vom Dezember 1963.
- Gesamteinschätzung der „Bezirksvolkshochschule“
- Zulassung und ZirkelleiterInnen-Ausweis

Zentralarchiv der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Schreiben zwischen Schödl und König im Zeitraum Dezember 1983 bis Mai 1984, SMB-ZA / VA 12508.

„Befürwortung zwecks Materialbereitstellung“, Schreiben von Wolfgang Jacobeit an den Weberhof Lübz, 9.11.1977, SMB-ZA / VA 12543.

Schreiben des MVK an Generaldirektor, 23.1.1978, SMB-ZA / VA 12543.

Schriftverkehr zwischen Wolfgang Jacobeit und Ruth Holst zum Splietzdorfer Wandbehang, SMB-ZA/ VA 12543.

Dokumentation AG Textildesign Leipzig (Privatbesitz)

Auflistung der Themenbereiche der Spezialschule von 1980-83 unter Leitung von Heidemarie Paul.

Wagner, Helga: „Fantasie, Geduld und Eifersucht“ (VÖ unklar). In: Dokumentation der AG Textildesign Leipzig, Leipzig 2005.

Dokumentationsmaterial Modegruppe Dippoldiswalde (Privatbesitz)

Schreiben von Menzer und Wachholz an Dr. Morgenstern vom ZfK am 13.06.1983

Schreiben von Barbara Wachholz an Redaktion und Verlag „Sowjetfrau“ in Moskau am 24.11.1986.

Vieweger, Manfred: „Neue Ansprüche an Kultur, Geselligkeit und Erholung“, in: Sächsische Zeitung, 08.04.1988.

Bewerbungsschreiben um den Titel „Hervorragendes Volkskunstkollektiv der DDR“ vom 13.09.1988.

„Antrag auf Freigabe von Kiloware ‚Textil‘“, Schreiben von Menzer, Direktorin des Kreiskabinetts für Kulturarbeit, an den VEB Sekundärrohstoffe Dresden vom 06.07.1989.

R. Th.: „Im Kreuzverhör: Eine erfahrene Modegestalterin ‚Dippser Mode‘ voller Farbenfreude, Temperament und Charme auf dem Laufsteg“. Interview mit Barbara Wachholz, Veröffentlichungsort unklar.

Vereinbarung zwischen der Modegruppe Dippoldiswalde und dem FDGB-Feriedienst vom 16.01.1989.

Sonstiges

N.N.: „Über einen Volkskunstzirkel Mecklenburger Bäuerinnen“. In: DBZ 8/1981, S. 16f. Dokumentationsmaterial BARNIM-Panorama, ohne Inv.Nr.

Zeitzeugen-E-mails an die Autorin vom 05.02.2018 & 17.04.2018 sowie von Jutta Lademann vom 16.11.2018.

Schreiben von Erich Löb an Ute Mohrmann vom 09.07.1991 (Signatur 772/16.7.1991), S.3. In: Autobiographisches von Volkskunstschaffenden 1991. Privatarchiv Ute Mohrmann, unveröffentlicht.

Liste zu Fernsehbeiträgen über Näh- und Textilzirkel, Deutsches Rundfunk Archiv (DRA)

KünstlerInnen Statements anlässlich der Ausstellung „Freizeit, Kunst & Lebensfreude. DDR-Laienschaffen aus dem Kunstarchiv Beeskow“, 07.11.2015 – 31.01.2016 im Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR (unveröffentlicht).

Interviews

Adam, 04.04.2017, N (68 H) 23/2017
Krieger, 25.04.2017, N (68 H) 22/2017
König, 11.04.2017, N (68 H) 108/2017
Lademann, 08.04.2016, N (68 H) 21/2017
Paul, 21.11.2016, N (68 H) 78/2017
Pydde, 21.10.2016, N (68 H) 20/2017
Schwarz & Helbig, 11.11.2016, N (68 H) 26/2017
Volkman, 19.11.2016, N (68 H) 25/2017
B. & V. Wachholz, 21.02.2017, N (68 H) 24/2017

Abbildungsnachweis

Abbildung 1, 2 & 17: BARNIM-Panorama, Foto 1 & 2: Sarah Wassermann

Abbildung 4, 5, 9, 14, 16, 27: Museum Europäischer Kulturen

Abb. 4 & 16: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen / Sarah Wassermann

Abb. 5: Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, Band II (1963-65), Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Inv.Nr.: I (65 B) 1114/1990, 2. Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen.

Abb 9: Dokumentation des Zirkels für künstlerische Textilgestaltung Potsdam, Band III (1966-67), Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr.: I (65 B) 1114/1990, 3. Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen.

Abb. 14: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen / Helga Reuter

Abb. 27: Staatliche Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen / Jörg F. Klam

Abbildung 13: Scholz, Irmtraut: „Volkskunstzentrum Angewandte Kunst Jena.“ In: Bildnerisches Volksschaffen 6/1979, S. 229.

Restliche Abbildungen: Akademie der Künste, Foto Sarah Wassermann (außer Abb 39 – historisches Fotomaterial, Abb 15. Foto Ute Franz-Scarciglia)

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Institutionen und der UrheberInnen bzw. ihrer Hinterbliebenen, sofern diese ausfindig gemacht werden konnten. Die Werke, zu denen auch nach ausführlicher Recherche keine Rechteinhaber oder deren Nachkommen ausfindig gemacht werden konnten werden hier als verwaiste Werke abgedruckt.

Textilzirkel waren laienkünstlerische Gruppierungen, die in der DDR als Teil des so genannten „künstlerischen Volksschaffens“ staatlich gefördert wurden. In ihrer Freizeit gestalteten und fertigten die Gruppen Kleidung, Souvenirs und Heimtextilien sowie Wandbehänge und Textilbilder für den Eigenbedarf oder für öffentliche Einrichtungen und gesellschaftliche Anlässe.

Im Fokus dieser kulturwissenschaftlichen Arbeit stehen die KünstlerInnen, ihre Arbeitsweisen und die in den Gruppen entstandenen Werke. Durch eine Kombination aus Interviews, historischen Bild- und Textquellen sowie den materiellen Objekten wird ein umfassendes Gesamtbild der Textilzirkel gezeichnet.

Dabei wird der kulturpolitische Hintergrund beleuchtet und die strukturellen sowie künstlerischen Entwicklungen im Laufe der Jahrzehnte reflektiert. Sie widerspiegeln zugleich den kulturellen und gesellschaftlichen Wandel innerhalb der DDR. In einem Ausblick wird der Verbleib der textilkünstlerischen Gruppierungen nach der Wiedervereinigung betrachtet.

Logos Verlag Berlin

ISBN 978-3-8325-5376-0