

Kulturpolitik in Ostmittel- und Südosteuropa (1945 bis 2015).

Tagungsbericht zur Jahrestagung des *Herder Forschungsrats* 2016

Steffen Höhne (Weimar-Jena)

Am 27. und 28.10.2016 fand die von Steffen Höhne konzipierte Jahrestagung des *Herder Forschungsrates* in Kooperation mit dem *Herder-Institut* an gewohnter Stelle in Marburg statt.

Thematisch ging es aus historischer Perspektive um die insbesondere staatliche Kulturpolitik in Ostmittel- und Südosteuropa, die zunächst im Kontext der kommunistischen Ideologie eine zentrale Rolle bei der Durchsetzung der Macht spielte, wobei es nicht nur um Prozesse der Gleichschaltung von Institutionen ging, sondern auch um Einflussnahmen auf die Akteure. Kulturpolitik bedeutete immer auch Normierung von Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst und Kultur; in den Anfangsjahren unter dem Primat des ‚sozialistischen Realismus‘, in der Spätphase zumindest unter dem Primat einer parteilich ideologisierten, wenngleich in den einzelnen sozialistischen Staaten unterschiedlichen Einflussnahme. Aus der Perspektive der Künstler stellte sich die Kulturpolitik als eine z. T. existentielle Herausforderung dar, Reaktionsmöglichkeiten bewegten sich im Spannungsfeld zwischen Affirmation und Subversion bzw. Dissidenz. Mit dem Jahr 1989 war auch in der ostmittel- bzw. südosteuropäischen Kulturpolitik ein fundamentaler Wandel markiert, der das staatliche Kultursystem, die Institutionen und Akteure mit den Herausforderungen der Transformation konfrontierte. Damit verbunden war u.a. eine Verschiebung von einer Angebots- zu einer Nachfrageorientierung, eine Beschränkung staatlicher Aufgaben, eine Übertragung ökonomischer Maximen bzw. Kalküle auf nicht-ökonomische, auch hochkulturelle Bereiche, ein verändertes Kulturnutzerverhalten sowie eine Erosion hochkultureller Formen durch Auflösung der Grenzen zwischen Hoch- und Popularkultur auf künstlerischer, institutioneller und diskursiver Ebene.

Auf der Tagung wurden sowohl kulturpolitische Entwicklungen und Konzepte in Ostmittel- und Südosteuropa zwischen staatlicher Dominanz und marktwirtschaftlichen Zumutungen als auch die kulturpolitischen Interdependenzen zwischen den einzelnen Staaten sowie in internationaler Hinsicht untersucht und diskutiert. Auf der Ebene des öffentlichen Handelns (Cultural Policy) ging es, so Steffen Höhne in seinem einleitenden Referat (*Einführende Bemerkungen zur Geschichte der Kulturpolitik in den ostmitteleuropäischen Ländern nach*

1945) um die für den Untersuchungszeitraum relevanten Inhalte und Resultate von Kulturpolitik (z. B. kulturpolitische Entscheidungsprozesse, Bewertungskriterien, Wirkungen). Auf der Ebene der ungesteuerten Prozesse (Cultural Politics) standen die relevanten kulturpolitischen Prozesse (z. B. Interessenkonkurrenzen, Akteurshandeln, Orientierungen, Verhaltensmuster, Einflussmechanismen) im Zentrum des Interesses. Auf der institutionellen Ebene (Cultural Polity) schließlich wurden die Kontexte in den Blick genommen (z. B. Normensystem, rechtliche Strukturen, Aufbau staatlicher und außerstaatlicher Institutionen, Rolle der Auswärtigen Kulturpolitik). Am Beispiel der zentralen kulturpolitischen Auseinandersetzungen in der DDR, der Formalismus-Debatte, dem Konzept des Bitterfelder Weges, dem sogenannten Kahlschlagplenum 1965 und der Biermann-Ausbürgerung wurden die kulturpolitische Entwicklung in der DDR unter Aspekten veränderter ideologischer Einflussnahme untersucht und – im Vergleich zur Entwicklung in der ČSR – als einer eigenständigen kulturpolitischen Entwicklung herausgearbeitet.

Anschließend an den einführenden Vortrag setzte sich Alexander Golovlev aus Florenz (*Grenzfall: Kulturpolitik der UdSSR in Österreich während der alliierten Besatzung mit besonderer Berücksichtigung der Musik*) mit der Rolle der Kulturpolitik in Österreich nach 1945 auseinander, die vergleichbar mit Berlin von Ambivalenzen geprägt war. Der sowjetische Besatzungsapparat hatte dabei freie Hand in Gestaltung des Kulturangebotes und konnte anfangs Erfolge verzeichnen, verlor aber angesichts sich verstärkender repressiver Tendenzen im Rahmen der Durchsetzung des sozialistisch-realistischen Kanons zunehmend an Attraktivität. Andererseits ließen sich überraschende Affinitäten beobachten, so fand der sowjetische Ausschluss der klassischen Moderne durchaus Zustimmung in Österreich. Prokofiev und Schostakowitsch, obwohl ebenfalls von der stalinistischen Kulturpolitik gemäßregelt, erreichten eine deutlich höhere Popularität als etwa Strawinsky oder Schönberg. Die ‚Bodenständigkeit‘ der ‚realistischen‘ russischen Musik aus dem 19. und 20. Jahrhundert stieß gerade bei vielen konservativen Kritikern in Österreich auf Zustimmung, was an dem katholischen Periodikum *Die Furche* gezeigt wurde, während die Sozialdemokraten gegenüber der sowjetische Kultur eher distanziert eingestellt waren. Andererseits errangen kommunistisch geführte Theater wie *Scala* und *Die Insel* in Wien beinahe eine Vorrangstellung. Eine besondere Rolle kam den sowjetischen Kulturoffizieren zu, die z. B. als Musikexperten nach Österreich kamen und die mit Gastspielen und der Präsentation russischer Musik kulturpolitische Akzente setzen konnten.

Hieran knüpfte Sebastian Schlegel aus Weimar mit seinem Generationenportrait der sowjetischen Kulturoffiziere an (*Kulturpolitische Bezugsrahmen und Handlungsmuster sowjetischer Besatzungsoffiziere in Deutschland, 1945-1949*), die im Juni 1945 im Rahmen der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) ihre Tätigkeit in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands (SBZ) aufnahmen. Die Besatzer standen dabei vor einer komplizierten und keineswegs eindeutigen Situation. Einerseits waren sie Sieger über den ‚Hitlerfaschismus‘, unter dessen Banner die Deutschen als faschistische Eindringlinge weite Teile der Sowjetunion okkupiert hatten. Andererseits brachte die Position des siegreichen Besatzers auch Verantwortung mit sich, sollten doch gemeinsam mit den unterlegenen Deutschen Rahmenbedingungen für den Weg aus der verheerenden Nachkriegssituation geschaffen werden. Diese Besatzerrolle, die nicht nur eine Verpflichtung, sondern auch die Chance zur Gestaltung bedeutete, war für die sowjetischen Sieger neu. Die Ausgangssituation der sowjetischen Besatzungsakteure war geprägt von der Ungewissheit, wie sie letztlich auf ihre Arbeit eingestimmt würden, welche Ziele sie zu verfolgen hätten und welche Prioritäten dabei zu beachten sein würden. Die SMAD-Offiziere konnten nicht wissen, ob ihre kulturpolitischen Weisungen im besetzten Deutschland letzten Endes ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ waren. Ebenso wenig war ihnen insbesondere in den ersten Wochen und Monaten nach Kriegsende klar, welchen politischen Weg ihre Besatzungszone künftig nehmen würde. Dabei verfügten sowjetische Offiziere in ihren Kompetenzbereichen über deutlich größere Spielräume als in der Sowjetunion denkbar gewesen wären. So mochte manchem sowjetischen Akteur in Deutschland die Besatzungszeit ohne größere Sorge um politisch ‚falsche‘ Entscheidungen als eine echte Chance erscheinen, so dass die eigene Arbeit als eine Art ‚Selbstverwirklichungsprojekt‘ verstanden werden kann. Vor allem Intellektuelle des Bildungs- und Kulturbereiches – ein schillerndes Beispiel stellt der Leiter der Kulturabteilung der SMAD-Propagandaverwaltung Alexander Dymschitz dar –, nutzten zudem die Chance kulturpolitischer Freiräume. In der unmittelbar nach Kriegsende herrschenden Atmosphäre der Toleranz kamen sie durch den Kontakt zu deutschen Vertretern des Kunst- und Kulturbereichs mit westlichen Traditionen und Idealen in Berührung, die in der Sowjetunion längst verdrängt und stigmatisiert worden waren. Doch auch politische Hardliner mit scheinbar wenig Gespür für kulturpolitische Detailfragen, wie der Verwaltungschef der SMA Thüringen, Iwan Kolesnitschenko, nutzen die Gestaltungsspielräume ihres besatzungspolitischen Handelns, um in kulturellen Fragen einzugreifen. Dies reichte von Kolesnitschenkos Gründung des *Deutsch-Russischen Kultur-Clubs* in Weimar Mitte 1946

über teils enge Beziehungen zu Thüringer Vertretern von Kunst, Kultur und Kirche bis hin zu Versuchen, die Goethe-Feiern 1949 im sozialistischen Sinne zu gestalten.

Beim Thema Sowjetunion blieb Natalia Donig aus Konstanz (*Sowjetische auswärtige Kulturpolitik der Tauwetter-Periode – Institutionen, Interessen, Konkurrenzen*). Nur wenige Jahre nach Stalins Tod konstatierten westliche Politiker und Diplomaten eine bis dahin ungewohnte Aktivität der Sowjetunion und anderer osteuropäischen Staaten im Bereich der auswärtigen Kulturpolitik. Der westdeutsche Kulturattaché in Rom, Dieter Sattler, beschrieb dies als eine ‚Offensive des Ostens‘, die auf ganz unterschiedlichen Gebieten zu beobachten sei und gleichermaßen Radio, Fernsehen, Zeitung, Zeitschriften, Buch, Theater, Ballett, Film, Musik, Ausstellungen, Kongresse, Austausch von Wissenschaftlern, Studenten und Touristen und nicht zuletzt Sportveranstaltungen umfasse. Die Vorstellung, dass letztlich die gesamten kulturellen Aktivitäten der Sowjetunion und anderer Ostblockstaaten einem zentral gesteuerten Plan unterlagen, sorgte in Westdeutschland für Unruhe und führte zu Überlegungen von Gegenmaßnahmen. Dabei konnte die Referentin zeigen, dass die sowjetische auswärtige Kulturpolitik nicht so geplant und zielgerichtet verlief, wie die zeitgenössische Wahrnehmung suggerierte und es vor allem keinen ‚Masterplan‘ gab im Sinne einer zentral gesteuerte Auswärtigen Kulturpolitik. Im Ergebnis zeigte sich, dass weniger der Druck der Sowjetunion, als die Nachfrage etwa nach bestimmten Künstlern den Kulturaustausch beeinflusste. Besondere Aufmerksamkeit galt ferner dem institutionellen Wandel von 1957, in dessen Folge das Staatliche Komitee für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland geschaffen wurde. Die Einrichtung dieses neuen koordinierenden Organs bildete einen Versuch des Parteiapparats, eine Zentralisierung der sowjetischen Kulturpolitik gegenüber dem Ausland durchzusetzen, allerdings führte diese Zentralisierung gerade nicht zu einer effektiveren Kulturpolitik.

Brigitta Triebel aus Leipzig setzte sich mit *Kultur als Argument? Die weltweite Kulturaußenpolitik der Tschechoslowakei und Jugoslawiens seit den 1970er Jahren* auseinander. Niemals vor und nach dem Ende des Kalten Krieges wurde so viel Geld investiert, um Kunst für das Image des eigenen Landes einzusetzen. Die Vereinigten Staaten, die Sowjetunion und ihre Verbündeten wie die Tschechoslowakei konkurrierten durch Musik, Kunst, Literatur, Film und in der Wissenschaft miteinander. Auch die blockfreien Staaten wie Jugoslawien engagierten sich in der Auswärtigen Kulturpolitik. In dem Vortrag ging es dabei um die Teilaußenpolitik von ‚Nebendarstellern‘ des Ost-West-Konfliktes, wobei Recherchen zur Tschechoslowakei und Jugoslawien zeigen, dass das kulturelle Engagement für Staaten aus der ‚zweiten Reihe‘ im Kalten Krieg zu einem wichtigen Bestandteil ihrer auswärtigen

Politik wurde und durchaus Abweichungen in den Strategien zu den beiden Supermächten nachzuweisen sind. Gerade in politisch schwierigen Situationen spielten die Kulturbeziehungen eine wichtige Rolle. Sie dienten nicht nur dazu, um politische wie wirtschaftliche Netzwerke abzusichern, sondern dienten auch zur Kompensation in politischen Krisen. Zu Beginn der 1970er Jahre befanden sich sowohl die Tschechoslowakei als auch Jugoslawien in einer solchen innenpolitischen Krise, die das außenpolitische Handeln maßgeblich beeinträchtigten: In der Tschechoslowakei durch die Niederschlagung des Prager Frühlings, in Jugoslawien durch wirtschaftliche wie innergesellschaftliche Schwierigkeiten seit Mitte der 1960er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt stand das sozialistische Wirtschaftsmodell unter massivem Druck. Aus innenpolitisch geschwächter Position intensivierten sowohl die jugoslawische als auch die tschechoslowakische Führung ihre internationalen Beziehungen, wobei die jeweiligen Ziele unterschiedlich waren: Die Parteiführung in Prag unter Gustáv Husák verfolgte das Ziel, verlorenen gegangenes Vertrauen im sowjetischen Lager zurückzugewinnen und wieder zu einem gleichberechtigten Partner im eigenen Bündnis aufzusteigen. Priorität hatten dabei nicht nur die direkten Beziehungen zu der Sowjetunion und ihren Verbündeten, sondern auch sowjetische Ziele in Afrika und Asien, welche die ČSSR massiv unterstützte. Die jugoslawische Regierung verfolgte in der ersten Hälfte der 1970er Jahre eine Politik zwischen den Lagern, die sowohl auf gute Beziehungen mit dem östlichen wie auch westlichen Lager gerichtet war. Untersucht wurden sowohl die offiziellen Beziehungen in Kunst, Musik und Wissenschaft als auch die Selbstrepräsentation beider sozialistischer Staaten mit dem Ziel, das ideologische Projekt des Sozialismus auch global durchzusetzen. Während aber die Tschechoslowakei nach Niederschlagung des Prager Frühlings einer der treuesten Verbündeten der Sowjetunion wurde, blieb Jugoslawien ein führender Akteur der blockfreien Staaten. Gerade in den Ländern der ‚3. Welt‘ begegneten sich daher Kulturakteure beider Staaten und wurden zu Konkurrenten.

Der Freitag wurde eröffnet mit einem Blick nach Polen Jürgen Joachimsthaler aus Marburg (*Die neuen Regionalismen*). Der Abschied vom Sozialismus bedeutete in den ehemaligen Ostblockstaaten zugleich einen Abschied vom sozialistischen Zentralismus. Gerade im Bereich der Kultur wie der Kulturpolitik zeigte sich eine Wiederentdeckung, manchmal auch völlige neue Konstruktion lokaler und regionaler Traditionen, die teils von unten aus (einzelne Künstler und mehr oder weniger straff organisierte Schulen und Gruppen, Bürgerinitiativen, Vereine, lokale Medien etc.), teils von der um ihr neues Profil kämpfenden mittleren Verwaltungsebene (Kommunen und Provinzen) aus gezielt profiliert wurden. Diese

Entwicklung rekonstruierte Joachimsthaler am Beispiel Polen, wobei zwei Dimensionen dieser neuen Art von Kulturpolitik herausgearbeitet wurden: Die politische, also die Frage, was diese Entwicklung auch für das jeweilige Gesamtland und seine politische und gesellschaftliche Verfasstheit bedeutet, und die kulturelle, ob die daraus entstandene Kultur in ihren konkreten Hervorbringungen mehr als die schon in sozialistischen Zeiten florierende künstlerische Folklore bot.

Eine vergleichende Perspektive nahm Thomas Höpel aus Leipzig ein (*Kulturpolitik in der Transformation der 1990er Jahre: Ostdeutschland und Polen im Vergleich*), mit dem die Transformation der Kulturpolitik in Polen und der ehemaligen DDR in den 1990er Jahren am Beispiel der beiden Großstädte Krakau und Leipzig vorgestellt wurde. In vergleichender Perspektive wurden die strukturellen Veränderungen sowie die dahinter liegenden Ziele analysiert. Dabei ging es einerseits um die Frage, wie die Kompetenzenverteilung zwischen Staat und Stadt nach 1989 neu geordnet wurde. Andererseits wurde untersucht, welchen Einfluss westeuropäische Modelle auf den Umbau der kommunalen Kulturpolitik hatten. Wie weit flossen im Zuge des Transformationsprozesses neue Konzepte in die städtische Kulturpolitik ein, wie weit knüpfte man an traditionelle Orientierungen und Entwicklungen aus der staatssozialistischen Periode an? Und welche Rolle spielte Kultur in den städtischen Entwicklungsplänen der 1990er Jahre?

Olga Kolokitha aus Wien (*Greek cultural policy and politics: the contemporary situation and its implications on governance of culture in the country*) setzte sich mit der griechischen Kulturpolitik auseinander, wobei sie ausgehend von einem kurzen historischen Überblick auf die aktuelle Situation zu sprechen kam. Insbesondere die Finanzkrise hinterlässt längst ihre Spuren im Feld der Kultur, wobei ein besonderer ‚clash‘ zwischen Kulturpolitik, Marktbedürfnissen und denen der Bürger akzentuiert wurde.

Auf den besonderen Aspekt der Digitalisierung kam Margarita Kuzova aus Graz zu sprechen (*Die Digitalisierung der Massenkunst vom Ende des XIX und Anfang des XX Jahrhunderts. Die Kulturpolitik – gegenwärtige bulgarische Tendenzen*). Der retrospektive, digitale Blick auf die bulgarischen Städte ist ein aktuelles Thema, seit 1989 hat sich ein postkommunistischer Bildpostkartenboom herausgebildet, der auf Beziehungen zur Stadtgeschichte und zur Gedächtnispolitik weist. Postkarten bilden dabei einen wichtigen Kultur- und Kommunikationsfaktor in der Aneignung der Vergangenheit. Ausgehend von der Leitfrage, wie diese ästhetische, dokumentarische und ideologische Information im Internet funktioniert, ob die Massenkunst vom Anfang des 20. Jh. eine historische, kulturhistorische und architekturhistorische Quelle bzw. eine Dokumentation des Alltagslebens darstelle, die

von Bedeutung für die Gegenwart ist, wurde der gedächtnispolitische dieser Sammeltätigkeit herausgearbeitet.

Geographisch in Südosteuropa bleibt auch Anke Pfeifer aus Berlin (*Ist Protochronismus wieder aktuell? Zu kulturpolitischen Kontroversen in Rumänien gestern und heute*). 2012 rief die geplante Neuprofilierung des Rumänischen Kulturinstituts in Bukarest eine intensive Diskussion im Feuilleton hervor, der potentielle Anwärter auf den Literaturnobelpreis Mircea Cărtărescu sah sich schweren Vorwürfen seiner Landsleute ausgesetzt, auf die einer seiner Apologeten mit Warnungen vor einem neuen Protochronismus reagierte. In dem Vortrag wurde der Zusammenhang zwischen einem Selbstverständnis von Kulturpolitik als Institution zur Schaffung eines positiven Images durch die Leistungen nationaler Kunst und Wissenschaften und der Bewertung rumänischer Kunst und Kultur unter Aspekten der Autonomie untersucht, wobei ein aktueller Bezug zum Streit zwischen Modernisten und Traditionalisten hergestellt werden kann, der stets auch Ausdruck politisch-ideologischer Interessen innerhalb der rumänischen Gesellschaft war. Das Konzept des Protochronismus, das, aus dem Bedürfnis nach Aufwertung der eigenen Kultur, Originalität und bestimmte ästhetische Erscheinungen der rumänischen Kunst und Kultur heraushebt, war in den 1970er und 1980er Jahren eingebunden in den ideologischen Diskurs, der die nationalistische Ausrichtung des rumänischen Sozialismus sowie die Autarkiepolitik unter Ceaușescu propagierte. Augenscheinlich findet dieser Begriff aber auch heute zumindest in der kulturpolitischen Auseinandersetzung mit den konservativen Traditionalisten Verwendung. Anton Liavitski aus Minsk (*Zur Motivation der Lukaschenkas Kulturpolitik in Belarus*) untersuchte den Einfluss der Herrschaft Lukaschenkas auf die Kulturpolitik im Kontext einer zu schaffenden belarussischen Nation. Nach 1991 wurde in Belarus darüber diskutiert, wer zur Nation gehöre und wer nicht, und nach welchen Kriterien zufolge die Nationalgeschichte konstituiert werden sollte, was sich zunächst an der Debatte um Russisch oder Weißrussisch als Amtssprache zeigte. Allerdings wurde die Kulturpolitik weniger zum Mittel der Nationsbildung als vielmehr Ausdruck der persönlichen Macht Lukaschenkas, der sich gegen die größte und einflussreichste politische Bewegung im Land, die nationaldemokratische Belarussische Volksfront (BNF), durchsetzte und sich eng an Russland anschloss. Doch ungeachtet des Russischen als Amtssprache behielt Belarussisch ein gewisses symbolisches Kapital auch nach der Abschaffung des Status vom Belarussischen als die einzige Amtssprache. Weißrussischsprachige literarischen Zeitschriften, Theater, das Radio sind nach wie vor weißrussischsprachig und werden auch vom Staat gefördert. Mehrere Gymnasien und Schulen (darunter auch sehr renommierte) hielten am Weißrussischen als Unterrichtssprache

fest. Der kulturpolitische Diskurs selber war ‚belarussisch-freundlich‘ orientiert. Auch der autokratisch regierende Lukaschenka musste die ‚Weißrussischsprachigen‘ als Teil der belarussischen soziokulturellen Realität akzeptieren und in den politischen Repräsentationsstrukturen des Staates berücksichtigen.

Rüdiger Ritter aus Bremerhaven setzte sich mit dem Thema Jazz im Kalten Krieg auseinander (*Jazz im Radio – Mittel der Kulturpolitik im Kalten Krieg zwischen Ost und West*). Seit den 1950er Jahren strahlten die USA auf *Voice of America* vermehrt Jazz-Radiosendungen aus (allen voran *Music USA- Jazz Hour* mit dem Radiomoderator Willis Conover), anfangs mit dem erklärten Ziel, dadurch die Gesellschaften des Ostblocks zu destabilisieren. Reagierten staatssozialistische Kulturpolitiker zu stalinistischer Zeit noch lediglich mit Hörverboten und schroffer Ablehnung des Jazz insgesamt, so lässt sich seit den 1960er Jahren die Entwicklung einer differenzierten Kulturpolitik zum Jazz beobachten. Diese Musik wurde nicht mehr nur verteufelt, sondern positiv umgedeutet, um sie für den Aufbau der staatssozialistischen Gesellschaften nutzbar zu machen. Anstatt Jazz nur als amerikanische Musik aufzufassen, griffen die Kulturpolitiker die zeitgenössischen musikästhetischen Diskurse über die Entstehung nationaler Jazz-Stile auf und postulierten die Möglichkeit eigenständiger sowjetischer, polnischer etc. Jazz-Stile, wobei sie teilweise auf die Zustimmung der Musiker aufbauen konnten. Indem sie dem US-Radiomoderator Willis Conover die Möglichkeit gaben, seine Sendungen auch von den staatlichen Radiosendern Polens und Ungarns zu verbreiten und auch vermehrt selbst Jazz-Sendungen ins Programm der sozialistischen staatlichen Radiosender aufnahmen (Polen: *Trzy kwadransy jazzu*, Sowjetunion: *Radioklub Metronom*), wandten nunmehr die Ostblockländer Jazz als Mittel der Stabilisierung ihrer Gesellschaften und als Waffe zur Zurückdrängung US-amerikanischen Einflusses an. Diese Umfunktionierung US-amerikanischer Kulturpolitik forderte ihrerseits die amerikanische Seite zu Reaktionen heraus. Jazzkulturpolitik im Kalten Krieg erweist sich somit als reziprokes Feld gegenseitiger Interaktion. In dem Vortrag konnte, ausgehend von den Positionen der US-amerikanischen Kulturpolitik und der Kulturpolitiken Polens und der Sowjetunion hinsichtlich Jazz gezeigt werden, wie das Radio von beiden Seiten als kulturpolitisches Instrument benutzt wurde, um die Ziele der eigenen Jazzkulturpolitik zu unterstützen. Dabei zeigten sich strukturelle Parallelen, die vor allem in den 1960er Jahren durch eine aggressive Rhetorik beider Seiten lediglich verdeckt wurden. Seit den 1970er Jahren, als Jazz seinen Einfluss auf größere Hörermassen zugunsten der Rockmusik verlor,

kam es sowohl in der US-amerikanischen als auch in der Kulturpolitik der Ostblockstaaten zu einer Marginalisierung des Jazz.

Mit Augusta Dimou aus Leipzig wurde schließlich das Thema Urheberrecht zwischen 1945-1989 beleuchtet (*Kulturpolitik und Urheberrecht. Die rechtliche Normierung von Autorenrechten im kommunistischen Ostmittel- und Südosteuropa*). Urheberrecht normiert in Leistungsgesellschaften den Wettbewerb und die Vermögensflüsse innerhalb der Kulturindustrie. Die kommunistischen Regime der Nachkriegszeit übernahmen zwar die Institution des Urheberrechts direkt von ihren politischen Vorgängern, überformten sie aber gleichzeitig, indem sie geistiges Eigentum den ideologischen Prämissen und den politischen und kulturellen Prioritäten des neuen soziökonomischen Systems anpassten. Ausgehend von den allgemeinen Grundzügen des sozialistischen Urheberrechts wurden die rechtstheoretischen Grundlagen untersucht, aber auch die typologischen Besonderheiten des sozialistischen Urheberrechts herausgearbeitet. In Form von Fallstudien wurden dann urheberrechtliche Entwicklungen am Beispiel Bulgariens, Jugoslawiens und der Tschechoslowakei vergleichend untersucht.

Mit dem Thema Kulturpolitik erfolgte auf der Tagung des Herder Forschungsrates unter spezifischer Berücksichtigung der ostmittel- und südosteuropäischen Bedingungen nach 1945 eine umfassende Vermessung dieses in der Regel peripheren Politikfeldes. Dabei wurden sowohl endogene als auch exogene Einflüsse in den einzelnen Ländern und Kulturen herausgearbeitet wie – ungeachtet staatssozialistischer Determinanten – konvergente und divergente Entwicklungen zwischen ihnen.