



Christian Schmidt-Rost. *Jazz in der DDR und Polen: Geschichte eines transatlantischen Transfers.* Frankfurt am Main: Peter Lang/Frankfurt am Main, 2015. ISBN 978-3-653-04465-2.

Reviewed by Michael G. Esch

Published on H-Soz-u-Kult (December, 2016)

C. Schmidt-Rost: Jazz in der DDR

Die Dissertation Schmidt-Rosts untersucht die Entwicklung der Wahrnehmung und Praxis von Jazz in der DDR und Polen. Die Untersuchung zweier Länder ermöglicht es, „nationale Prägungen“ innerhalb des „Sowjetsystems“, wie sie ein von Hans Lemberg 1984 herausgegebener Sammelband thematisierte, im Bereich der Kulturpolitik und hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Regierenden und Regierten herauszuarbeiten, was dem Autor bis zu einem bestimmten Punkt auch sehr gut gelingt. Schmidt-Rost erhebt darüber hinaus den Anspruch, eine transnationale Verflechtungsgeschichte zu schreiben. Eine solche Herangehensweise bietet sich angesichts der jüngeren Erkenntnis an, dass der „Eiserne Vorhang“ „zuerst durchlässig war. Bei diesem speziellen Thema gilt dies in besonderem Maße: Immerhin handelt es sich um eine immer wieder neu mit Bedeutung aufgeladene Musikform, die in den USA entstand und von dort aus „über Westeuropa in die Länder des Staatssozialismus gelangte. Konsequenterweise teilt der Autor seine Darstellung in drei Teile: Zunächst untersucht er, auf welche Weise und durch wen Jazz „über die Blockgrenze in die untersuchten Länder gelangte. Als nächstes fragt er nach Aneignungsprozessen auf zwei Ebenen: Bei Musikern, die zunächst amerikanische Spielweise zu imitieren versuchten und schließlich eigenständige Elemente und Praktiken entwickelten, und ihren Fans sowie bei den Verwertern, also den Veranstaltern und staatlichen Kulturbürokratien, die zwischen Förderung, Verbot/Vermeidung, Zulassung, Nutzung lavierten.

Schmidt-Rost argumentiert, Jazz sei zunächst als antifaschistische Musik auch im Verwaltungsbereich der Roten Armee gefördert worden, bis er im beginnenden Kalten Krieg als Musik des imperialistischen, dekadenten Hauptgegners USA zunächst unerwünscht, dann sogar verboten gewesen sei. Nach einer gewissen Lockerung der Haltung der Kulturbürokratie ab 1953 sei es in der DDR 1956 zu einer erneuten Verhängung gekommen, nachdem zwei zentrale Förderer des Jazz, Rudolf und Lukasz, im Jahre durch politische Äußerungen Jazz und seine Liebhaber insgesamt politisch verdächtig hätten werden lassen. Eine Anerkennung von Jazz als legitimer musikalischer Praxis sei daher erst Anfang der 1970er-Jahre in Form des Free Jazz erfolgt. In Polen dagegen sei nach einem ersten offiziellen Jazzfestival in Sopot 1956 Jazz nicht nur geduldet, sondern sogar als polnischer Qualitätsexportartikel und Devisenquelle staatlicherseits gefördert und als „Ventil für gesellschaftliche Spannungen“ (S. 122f.) genutzt worden. Der Autor schreibt eine Geschichte der Durchsetzung von Jazz durch freiheitsliebende, individualistische Einzelakteure gegen zunächst aufgeschlossene, dann bornierte oder „berpädagogisierende und schließlich ausbeuterische Kulturbürokratien: Jazz, dessen Wert als kulturelles Gut an und für sich er für gegeben hält, konnte sich als Ausdruck von Freiheit, Emotion und Kreativität durchsetzen, weil geschickte Einzelpersonen Spielräume zu nutzen und Freiräume aufzumachen verstanden. Dazu gehörte eine transnationale Vernetzung, die wiederum dazu beitrug, Jazz zu einer

universellen Sprache zu machen und in diesem Sinne bis in das Mutterland des Jazz zurÃ¼ckwirkte.

Die Arbeit ist reich an Details und Einsichten, die geeignet wÃ¤ren, einige Mythen der wissenschaftlichen und autobiographischen Literatur auszuhebeln. Dazu gehÃ¶rt sicherlich die von Teilen der Forschung und einigen damaligen Akteuren betriebene Stilisierung der Jazzler zu WiderstÃ¤ndigen, die die Musik der Freiheit gegen kommunistische RepressivitÃ¤t setzten: Schmidt-Rost zeigt zum einen sehr deutlich, dass die meisten Akteure unpolitisch waren. Er zeigt zum anderen, dass die Ablehnung der Regierungen gegen den Jazz kein Ausdruck einer systematischen Politik war: Selbst in der DDR, wo es die Jazzler zu bestimmten Zeiten schwer hatten, ihrer Leidenschaft nachzugehen, gingen Maßnahmen gegen Konzerte, PlattenvortrÃ¤ge und dergleichen immer von einzelnen FunktionÃ¤ren ausgingen. Da Schmidt-Rost von einem prinzipiell monolithischen Herrschaftsblock ausgeht, kann er sich dies nur als Unsicherheit und Inkonsistenz erklÃ¤ren, nicht als Strukturmerkmal des Ã¶stlichen Regimes.

Eine der grÃ¶Ãeren SchwÃ¤chen dieser insgesamt lesenswerten Arbeit besteht daher auch darin, dass sich der Autor zwar um NÃ¼chternheit und ObjektivitÃ¤t bemÃ¼ht, gleichwohl aber schon in den Begrifflichkeiten Frontstellungen des Kalten Krieges fortfÃ¼hrt: Bei den westlichen Staaten ist von âRegierungenâ die Rede, bei den Ã¶stlichen von âRegimesâ und âHerrschendenâ. Schmidt-Rost weiÃ um die politische Bedeutung, die der Rundfunk fÃ¼r die innenpolitische Formierung und die Detabilisierung des Gegners in West und Ost hatte (S.Ã 25), sieht aber nur das Ã¶stliche Radio als âTransmissionsriemenâ fÃ¼r die herrschende Ideologie, wÃ¤hrend das westliche Radio bloÃ den âKlang der Freiheitâ verbreitet habe (S.Ã 28). Es gehÃ¶rt zu dieser Epistemologie und zu seiner mangelnden Kenntnis des Jazz, dass er betont, Jazz sei als amerikanisch-imperialistische Dekadenz abgelehnt worden. TatsÃ¤chlich verhielt es sich etwas anders: Ãhnlich wie die westdeutsche Kulturkritik, aber auch die amerikanische Jazzkritik, unterschied die DDR-Musikwissenschaft zwischen âauthentischenâ, kommerzialisierten und dekadent-artifiziellen Musikstilen. GefÃ¶hrlich war der Jazz â in West wie Ost â vor allem als musikalische Untermalung der sittlichen GefÃ¶hrdung der Jugend, als Ausdruck ungezÃ¶hmter Wildheit und anscheinend ungezÃ¼gelter SexualitÃ¤t: Clara Zetkin meinte in der SED-internen Debatte Ã¼ber Jazztanz, sie habe derlei seinerzeit im Bett gemacht. Uta G. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley 2000, S.Ã 158.

Vgl. auch Grace Elizabeth Hale, *A Nation of Outsiders. How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*, New York 2011.

Auch der Autor deutet diesen Nexus zumindest fÃ¼r Polen an, leuchtet ihn aber nicht aus: âAusschreitungenâ in Sopot fÃ¼hrten dazu, dass der legitime Konsum der Konzerte auf Studierende beschrÃ¤nkt wurde, von denen ekstatische AusbrÃ¼che (damals) nicht zu erwarten waren. Die in der VR Polen geÃ¼bten und gefÃ¶rderten Spielweisen setzten diese Domestizierung musikalisch fort: Das Komeda-Quintett spielte ab den spÃ¤ten 1950er-Jahren einen Jazz, in dem der praktisch vollstÃ¤ndig entsexualisierte hochartifizielle Cool Jazz eines Dave Brubeck mit VersatzstÃ¼cken aus der europÃ¤ischen und insbesondere polnischen Klassik und Romantik vermischt wurden. Schmidt-Rost Ã¼bersieht zudem, dass auch diese Entwicklung in Polen und der DDR zwar ungleichzeitig, strukturell aber parallel verlief: Der Anerkennung des Free Jazz, die der Autor auf die frÃ¼hen 1970er-Jahre datiert, gingen bei Akteuren wie dem von ihm zitierten Ernst Ludwig Petrowsky seit 1964 PlattenverÃ¶ffentlichungen voraus, die an Cool und Modal Jazz orientiert waren. Z.B. Dorothy Ellison & Manfred Ludwig-Sextett: *Jazz mit Dorothy Ellison und dem Manfred Ludwig-Sextett*, Amiga 850047, 1964. Wichtig ist dies aus mehreren GrÃ¼nden: Zum einen zeigt sich die von Schmidt-Rost konstatierte Aneignung und Neuerfindung des Jazz hier im musikalischen Material auch der sehr kleinen DDR-Szene. Zum anderen aber â und dies bleibt unberÃ¼cksichtigt â erfolgte die Akzeptanz von Jazz genau da, wo er sich nicht mehr als ekstatische Massenumusik darstellte, sondern als Minderheitenmusik mit einem transnational postulierten und akzeptierten Kunstwillen. Dabei sieht der Autor sehr klar, dass die Aneignung und FÃ¶rderung des Jazz in der VR Polen die ZugehÃ¶rigkeit zu Europa und den Willen zur ModernitÃ¤t zum Ausdruck brachte. In der DDR wurde genau dieser aber Ã¼berschattet: Durch die PrekaritÃ¤t der staatlichen Existenz angesichts eines weiteren deutschen Staates, durch die Offenheit der Grenze bis 1961, durch den letztlich nationalistischen, auch in der BRD feststellbaren Drang zur Abwehr unerwÃ¼nschter ÃuÃerer EinflÃsse, die die Wiederherstellung einer akzeptablen nationalen IdentitÃ¤t nachhaltig stÃ¶ren kÃ¶nnen.

Es wÃ¤re reizvoll gewesen, die Frage, die die Arbeit stellt, umzukehren: Warum gab es eigentlich (und von wem?) den Wunsch, aus den USA (und spÃ¤ter GroÃbritannien) stammende Musikstile in den realsozialistischen LÃ¤ndern zu rezipieren? Auch Schmidt-Rost beschrÃ¤nkt sich in aller Regel auf den Hinweis,

Jazz, Blues und Rock seien als „Musik der Freiheit“ von den Fans als Gegengift zur unerträglichsten kommunistischen Repressivität aufgesogen worden. Implizit bedeutet die schrittweise Übernahme solcher Musikstile in der staatlicherseits regulierten Musikproduktion damit einen kulturellen Sieg einem emotional, ideologisch und letztlich auch musikalisch überlegenen Konzept. Damit wird aber übersehen, dass die Rezeption dieser Musikstile auch in den „freien“ westlichen Gesellschaften in hohem Maße unerwünscht, von vielen ProtagonistInnen als Ausdruck von Nonkonformität oder gar von Opposition und/oder Widerstand aufgefasst und von Musikern, Kritikern und Veranstaltern als kulturelles Gut erst durchgesetzt wurde. John Gennari, *Blowin' Hot and Cool. Jazz and its Critics*, Cambridge (Mass.) 2006. Dass letzteres gelang, ist kein Nachweis objektiver Qualität des beworbenen Produkts, sondern Ergebnis einer diskursiven Vermittlung.

Nimmt man diese Einsicht ernst, dann war die Entwicklung hin zu einer Anerkennung von Jazz alles andere als zwangsläufig. Anerkennung, Kommerzialisierung und Integration des Jazz in die Hochkultur waren auf der einen Seite – dies zeigt Schmidt-Rost recht überzeugend – das Werk interessierter, hoch engagierter, transnational agierender Akteure. Sie waren auf der anderen Seite – hier bleibt die Studie etwas dünn – Ausdruck einer spezifischen, den Jazz mit teilweise sich widersprechenden Bedeutungen aufladenden Entwicklung. Diese war Teil der in jüngerer Zeit thematisierten *Cold War Cultures* ebenso wie einer Kulturrevolution einschrieb, die in Ost und West unter anderen Bedingungen, aber aus ähnlichen Gründen und letztlich (wenn auch ungleichzeitig) in ähnlichen Formen verlief. Keinesfalls handelte es sich um ein zunehmendes Nachgeben der östlichen Regimes gegenüber der Überlegenheit westlicher Freiheitsmodelle. Vielmehr wurden beide gesellschaftlichen Systeme in Prozessen transformiert, die durch die Existenz des ideologischen Gegenübers angetrieben wurden. So nicht zuletzt Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1998; ders., *Ungewöhnliche Menschen. Über Widerstand, Rebellion und Jazz*, München 2001. Dieser Wandel reagierte zudem auf einen Wunsch nach „Authentizität“ und Ekstase, der in allen modernen Gesellschaften in je spezifischer, soziokulturell kontingenter Weise von meist jungen Menschen artikuliert

wurde und ähnliche soziokulturelle Ursachen hatte, auf den unterschiedliche Regimes aber in unterschiedlicher Weise reagierten. Dieser Prozess ließe sich – so viel macht Schmidt-Rosts Studie deutlich – besonders gut an Musikformen wie dem Jazz und den an sie anschließenden Subkulturen, ihren sozioökonomischen und kulturellen Bedingungen und Wirkungen aufzeigen. Eine konsequent blockübergreifende Betrachtung würde dann nicht mehr übersehen, dass Musiken, die im Osten Ausdruck des Wunsches nach amerikanischem oder westlichem Lebensstil gewesen sein sollen, im Westen von den Protagonisten gerade als Ausdrucksformen von Protest oder Widerstand genau gegen diesen Lebensstil eingesetzt wurden. Vgl. hierzu am Beispiel avantgardistischer Rockmusik in der ÄSSR meinen Aufsatz: *Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: Plastic People, Velvet Underground und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Dissidenz 1965-1978*, in: Beata Hock (Hrsg.), *Doing Culture under State-Socialism: Actors, Events, and Interconnections* (= *Comparativ* 4/2014), S. 39-57. Und schließlich ließe sich so das Problem lösen, dass Schmidt-Rost im Grunde keine Antwort auf die Frage geben kann, was genau am Umgang des östlichen Regimes mit Jazz spezifisch war, weil eben der Vergleich mit dem westlichen Regime fehlt.

Die Arbeit Schmidt-Rosts deutet die historische Relevanz eines solchen Themas weit über anekdotisches Interesse hinaus an. Die Andeutungen paralleler Entwicklungen, die sich in seiner Studie finden, zeigen aber vor allem, dass zum tatsächlichen Verständnis der Entwicklung und gesellschaftlichen Bedeutung von Kulturpolitik eine systematische blockübergreifende Kontextualisierung und ein vollständig transnationaler Zugang erforderlich wären. Die Geschichte des Jazz, seiner Formensprache, Praxis und Rezeption wäre nicht mehr bloßes Reservoir für antitotalitäre Bildungsarbeit (S. 247f.), sondern eine Möglichkeit zur kritischen Untersuchung der beiden politisch-kulturellen Systeme und ihrer soziokulturellen Implikationen im Vergleich und in ihrer Verflechtung. Das Beispiel des Jazz und der ihm nachfolgenden widerborstigen populären Musikformen hätte insofern besonderen Reiz, als wir es mit einer Zeit zu tun hatten, in der Musik als Identitätsmarker, Ausdrucksmittel und Politikum größere Bedeutung hatte als jemals zuvor oder danach.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsokult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Michael G. Esch. Review of Schmidt-Rost, Christian, *Jazz in der DDR und Polen: Geschichte eines transatlantischen Transfers*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. December, 2016.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=48595>

Copyright © 2016 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.