

### **Composing the party line. Music and politics in early cold war Poland and East Germany**

Published: 04.05.2015

Reviewed by Dr Rüdiger Ritter      Edited by Dr Christoph Schutte

Dass die Künste, und also auch die Musik, im Denken staatssozialistischer Ideologen eine wichtige Rolle spielten, ist bekannt. Weit weniger bekannt ist jedoch, wie diese wichtige Rolle im Detail aussah. David G. Tompkins hat sich die Aufgabe gestellt, diese Rolle in einer vergleichenden Studie am Beispiel der Situation in der Volksrepublik (VR) Polen und der DDR im Zeitraum nach dem Krieg bis etwa zur Mitte der 1950er Jahre hin-ein darzustellen.

Dabei kann man ihm weder mangelnde Kenntnis der Forschungsliteratur noch Lücken im Archivstudium vorwerfen. Im Gegenteil: Akribisch belegt er jedes von ihm angeführte Detail und zeichnet den Gang der zahlreichen Besprechungen, die Inhalte der immer wie-der erneuerten und veränderten Positionspapiere, die Konferenzen in Partei- und Komponistengremien in allen Einzelheiten nach. Dadurch kann der Autor einige gern gehegte Mythen zu Fall bringen, so etwa die Selbstaussage Witold Lutosławskis, einer der bedeutendsten Figuren der Neuen Polnischen Musik nach 1945, er habe nie in irgendeiner Form Kompromisse eingehen müssen. Vielmehr zeigt T. auf, welche Möglichkeiten Komponisten angesichts der weitgehenden Kontrolle des Musiklebens durch die Partei tatsächlich hatten – aber auch, wie sie sich arrangierten. Das ist gerade im Falle Polens sehr lehrreich, denn bis heute wird hier gerne das Bild einer Komponistengeneration und eines musikalischen Aufbruchs gezeichnet, die sich gleichsam aus dem Nichts wie Phoenix aus der Asche gegen Ende der 1950er Jahre zu lichten Höhen aufschwang, ohne dass die Frage berührt wird, wie dieses Nichts tatsächlich aussah.

In der Detailfülle und der akribischen Nachzeichnung der Aushandlungsprozesse liegen die Stärke und der Wert der Arbeit. Der Autor betrachtet sein Thema unter fünf Gesichtspunkten, denen er jeweils ein Kapitel widmet. Eingangs beschäftigt er sich mit grundlegenden ästhetischen Fragen, d.h. vor allem mit der Behandlung der Vorgaben des Sozialistischen Realismus als verbindlich anzuwendender Stilrichtung und dem Umgang damit in den beiden Ländern. Es folgt ein Kapitel über die Komponistenverbände in beiden Staaten, die den zentralen Ort dieser musikästhetischen Diskurse und auch die Schaltstelle zwischen den Komponisten und den Machhabern bildeten. Das dritte Kapitel widmet sich den Auftragskompositionen, die im staatlich geförderten Musikleben der staatssozialistischen Gesellschaften eine zentrale Lenkungs-funktion innehatten. Im vierten Kapitel beschäftigt sich der Autor mit Musikfestivals in ihrer Funktion als Orte sozialistischer Musikpädagogik der Massen, sodann im letzten Kapitel mit dem Konzertwesen. Einige der Texte in diesem Buch wurden bereits an anderer Stelle veröffentlicht, dennoch ist es T. gelungen, eine in sich schlüssige und kontingente

Argumentation herzustellen.

Differenziert, nüchtern und ganz an den Quellen orientiert zeigt der Autor auf, dass es auch im Spätstalinismus (der in den Satellitenstaaten des Ostblocks eher als Hochzeit des Stalinismus fungierte), wie in jeder anderen Epoche auch, um den Ausgleich verschiedener Interessen und Richtungen ging, freilich mit dem Umstand, dass in der vollen Ausprägung des Stalinismus die Machtposition der Parteiorgane einen Höhepunkt erreicht hatte. Ohne dass T. es explizit ausspricht, erteilt er mit dieser Beschreibung der gesellschaftlichen Verhältnisse im polnischen und ostdeutschen Stalinismus auch den Totalitarismustheorien eine eindeutige Absage. In dem von ihm untersuchten Teilbereich der Gesellschaft war ganz offensichtlich zu keiner Zeit die Kontrolle und die Durchherrschaft in dem Sinne total, dass eine von oben vorgegebene Linie unweigerlich nur ein einziges Verhalten sämtlicher anderer Beteiligten nach sich gezogen hätte. Aber auch das Bild der Nische, in der sich etwa einzelne Komponisten vor dem Zugriff der Staatsmacht mehr oder weniger erfolgreich zu entziehen gesucht hätten, lässt sich angesichts der differenzierten Beschreibungen des Vf. nicht aufrechterhalten. Gleiches gilt für die Auffassung des Musikmilieus als Ort des Eigen-Sinns einer bestimmten Gruppierung. Gerade T.s Detailgenauigkeit lässt diese und andere in der Forschung oft verwendete Klassifizierungsversuche als fragwürdig erscheinen. Ganz offensichtlich waren im Stalinismus nicht nur die Kulturfunktionäre, sondern auch die Komponisten Akteure in dem Sinne, dass sie immer wieder einen Ausgleich suchen mussten. Der Autor zeigt auf, dass sich diese beiden Akteursgruppen oft überschneiden, d.h. dass Komponisten oft zugleich auch Kulturfunktionäre waren. Daher erscheint es nicht als Manko, sondern als Stärke, wenn T. sich am Schluss seiner Betrachtungen eben gerade nicht für ein bestimmtes Beschreibungsmodell entscheidet. Hier wird ja auch keine Aussage über die staatssozialistische Gesellschaft als solche getroffen, sondern über die Interaktionen in einem bestimmten Teilbereich berichtet. Parteiorgane und Musikergremien bildeten ein Kräftefeld ständiger Interaktion, dessen Ergebnis die Musik war, die dann auf den hier beschriebenen Konzerten und Musikfestivals erklang.

Ein dritter Akteur in diesem Kräftefeld war das Publikum, d.h. die Musikkonsumenten – leider erscheint es hier nur am Rand. Das ist zwar von der Wahl der Quellen her erklärlich, denn anders als beispielsweise der Komponistenverband hat das Publikum kein wissenschaftlich auswertbares Quellenmaterial hinterlassen. Sowohl Komponisten als auch Kulturfunktionäre hatten jedoch den Anspruch, für die „Massen“ zu wirken, sodass deren Urteil bei den Interaktionen zwischen Parteiorganen und Komponistengremien miteinbezogen werden musste. Wie wichtig das Urteil des Publikums tatsächlich war, zeigt sich daran, dass am Ende des hier betrachteten Zeitraums in Polen ein musikalischer Aufbruch einsetzte, den in dieser Form niemand so richtig vorausgesehen hatte. Der Warschauer Herbst und die Jazz-Festivals in Sopot und dann in Warschau ließen Musik unverhofft zu einem Phänomen werden, das sich eine Zeitlang im Zentrum des gesellschaftlichen Diskurses befand. Die Beliebtheit und die positive, sogar enthusiastische Reaktion der Zuhörer auf diese Musik waren so nicht geplant und lassen sich auch nicht mit den Initiativen von Partei- und Komponistengremien erklären.

Ganz offensichtlich spielten hier andere Faktoren eine Rolle, deren Beschreibung nicht Gegenstand des besprochenen Buches ist. Das Beispiel Polens zeigt das deutlich: Der Aufbruch nach 1956 ist nur in geringem Maße darauf zurückzuführen, dass die Parteiorgane schwächer wurden, sondern vor allem auf die bereits lange

vorher erfolgten Ausrichtungen des musikalischen Milieus des Landes: In der Zwischenkriegszeit hatte die musikalische Elite Polens sich in Frankreich im neoklassizistischen Stil ausbilden lassen, und Lutosławski war direkt nach dem Zweiten Weltkrieg einer der ersten Musiker, die für das polnische Komponistenmilieu Modernität einforderten. Auch im Jazz knüpfte man Ende der 1950er Jahre an die Entwicklungen aus der Zeit vor und vor allem direkt nach dem Krieg wieder an. Dies alles aber sind *longue-durée*-Prozesse, die sich allein mit der Herangehensweise dieses Buches, also mit der Nachzeichnung der Interaktion zwischen Partei- und Komponistengremien im späten Stalinismus, nicht fassen lassen. Der Ankündigung des Autors, dass seine Arbeit die Unterschiede in der Musikentwicklung in Polen und der DDR erklärt, kann man also nur bedingt zustimmen.

Wohl aber wird etwas anderes deutlich, worauf der Autor ebenfalls hinweist: Die VR Polen und die DDR gelten für gewöhnlich als zwei sehr unterschiedliche Länder. Der musikalische Aufbruch in Polen nach 1956 und das Ausbleiben einer solchen Mobilisierung in der DDR passt da gut ins Bild. In der Zeit des Spätstalinismus aber, und darauf weist der Autor bereits eingangs hin, waren sich Polen und die DDR wenigstens hinsichtlich der hier betrachteten Musikdiskurse so ähnlich wie selten – und das wird in T.s Darstellung in beeindruckender Weise deutlich. Die Verhältnisse waren nicht gleich, und sie entwickelten sich auch zunehmend auseinander, dennoch ist es sehr lehrreich zu erfahren, dass besonders zu Anfang eine weitgehende Deckungsgleichheit der Verhältnisse in den musikalischen Milieus beider Länder herrschte – trotz der so unterschiedlichen kulturellen Ausgangslage. Im polnischen Komponistenmilieu gab es in dieser Zeit noch ein relativ großes Vertrauen in die politische Führung und in die Parteifunktionäre, ähnlich wie in der DDR. In beiden Ländern war die Autorität der Staatsführung und der Parteiorgane noch verhältnismäßig hoch. Das Setting war also aller kulturellen Unterschiede zum Trotz vergleichsweise ähnlich. Das Auseinanderfallen der musikpolitischen Lage in der DDR und der VR Polen ist vor diesem Hintergrund umso beeindruckender.

Diese Rezension erschien zuerst in der *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 64 (2015) H. 1.