



JAZZ

Jazz under State Socialism

3

Christian Schmidt-Rost

Jazz in der DDR und Polen

Geschichte eines transatlantischen Transfers



PETER LANG
EDITION

1 Einleitung

„We want Miles!, We want Miles!“ skandierte das Publikum im völlig überfüllten Warschauer Kulturpalast.¹ Das Abschlusskonzert des 25. Jazz Jamboree Warsaw mit dem Miles Davis Septett ging zu Ende. Fast alle Zuhörer standen und unterstützten ihre Forderung mit rhythmischem Klatschen. Als Miles Davis für die dritte Zugabe auf die Bühne zurückkam, stimmte eine Gruppe im Publikum das Lied *Sto lat* an.² Miles Davis hob zum Dank kurz den Hut. Derart emotionale Regungen von Miles waren äußerst selten und wurden in der Jazzszene als eine Sensation wahrgenommen.³ Bis heute sehen viele Mitglieder der polnischen Jazzszene den Auftritt von Miles Davis als einen der Höhepunkte des Jazzlebens in Polen an. Die wenigen Jazzfans aus der DDR, die es trotz des offiziellen Verbots von Reisen in die VR Polen zu diesem Konzert schafften, erinnern es auch als eines der besten Jazz Jamborees.⁴

Auch für Miles Davis war der Aufenthalt in Warschau ein herausragendes Erlebnis. So beschreibt er in seiner Autobiographie, er habe das Gefühl gehabt, die Menschen hätten ihn unbedingt sehen wollen und ihn und seine Musik außergewöhnlich gut verstanden. Zudem hätte man ihn wie einen Staatsgast behandelt und ihm von Yuri Andropov ausrichten lassen, dass er Davis für einen der größten Musiker der Welt halte.⁵

Gut 30 Jahre früher, Anfang der 1950er Jahre, wären ein Konzert eines amerikanischen Musikers und solch positive Äußerungen von sowjetischen Herrschenden über Jazz undenkbar gewesen. Jazz galt als die amerikanische Musik schlechthin und wurde als solche von den Herrschenden in allen sozialistischen Staaten Ostmitteleuropas abgelehnt. Hierbei folgten die örtlichen Machthaber vor allem den ideologischen Vorgaben aus Moskau. Andrei Schdanow, der in den 1940er Jahren als Chefideologe unter

1 Vgl. TVP: Jazz Jamboree 1983. Miles Davis live in Warsaw, URL: http://www.youtube.com/watch?v=xxMs9T_RLr0 (besucht am 17.11.2014), (19.09.2014).

2 *Sto Lat* „100 Jahre“ Das Lied wünscht den Besungenen, dass sie hundert Jahre leben mögen. Es wird vor allem zu Geburtstagen und anderen Jubiläen gesungen.

3 Vgl. Tomasz Szachowski: Jazz Jamboree 83. Milestone Jubilee, in: Jazz Forum (International Edition) 85 (1983), Nr. 6, S. 24–30, hier S. 30; Kritischer im Ton aber durchaus die außergewöhnlich gute Laune Miles wahrnehmend: Werner Panke: Jazz Jamboree. Zum 25. Mal in Warschau, in: Jazz Podium 1983, Nr. 12, S. 22.

4 Vgl. Christoph Dieckmann: Warschauer Jazz Jamboree. Wallfahrtsgeschichten, Referat zur Tagung „Jazz in der DDR – Jazz in Osteuropa“, Eisenach, Haus Hainstein, 7.– 9.10.2005, URL: www.thueringen.de/imperia/md/content/lzt/wallfahrtsgeschichten.pdf (besucht am 17.11.2014).

5 Vgl. Miles Davis/Quincy Troupe: Miles. The Autobiography, New York 1990, S. 357.

Stalin fungierte, hatte 1948 die Zwei-Blöcke-Doktrin aufgestellt und in diesem Zuge auch alle kulturellen Produkte aus dem Westen, insbesondere die aus Amerika, als „imperialistisch“ und „dekadent“ gebrandmarkt. Die ablehnende Haltung der Herrschenden basierte maßgeblich auf zwei Annahmen zur westlichen Unterhaltungskultur, die aus der marxistisch-leninistischen Weltanschauung abgeleitet worden waren. Zum einen sah man die „Unterhaltungsindustrie“ und somit auch die Unterhaltungsmusik als Machtinstrument der „herrschenden Klasse“ im Kapitalismus, mit dem sie die Arbeiterklasse von deren misslicher Situation ablenke und so depolitisere.⁶ Zum anderen galt die humanistische Kultur als Erziehungsinstrument, um den neuen sozialistischen Menschen zu schaffen, der die „fortschrittliche sozialistische Gesellschaft“ bilden sollte. Entsprechend war es wichtig der arbeitenden Klasse Zugang zur Hochkultur zu verschaffen, die ihr im Kapitalismus angeblich vorenthalten wurde.⁷ Ausgehend von diesen Annahmen verstärkten die Herrschenden in Polen und der SBZ/DDR ihre Bemühungen, Musizierende und Komponisten in ihrem Schaffen zu kontrollieren und den Sozialistischen Realismus als Maßstab für angemessene Kunst durchzusetzen.⁸ Als Instrument dafür dienten vor allem die Komponisten-Verbände, die 1949 auf Konferenzen auch die Maßstäbe des Sozialistischen Realismus verkündeten.⁹

1.1 Untersuchungsgegenstand: Jazzszenen in der DDR und der VRP

Wenn man über die Jazzszenen östlich des Eisernen Vorhangs nachdenkt, wird schnell klar, dass die in Polen ab 1956 für den gesamten Ost-Block wegweisend war.¹⁰ Denn seit den 1960er Jahren fand in Warschau mit dem

-
- 6 Vgl. Michael Rauhut: Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR, in: Ulf Scharlau (Hrsg.): „Wenn die Jazzband spielt ...“. Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk. Symposium der Historischen Kommission der ARD und des Westdeutschen Rundfunks am 28. und 29. Juni 2005 in Köln, Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Berlin 2005, S. 101–130, hier S. 103.
 - 7 Vgl. Esther von Richthofen: Bringing Culture to the Masses. Control, Compromise and Participation in the GDR (Monographs in German History; Bd. 24), New York 2009.
 - 8 Wie die sowjetische Kulturpolitik auf die DDR Einfluss nahm, zeigt am Beispiel der Literatur: Anne Hartmann/Wolfram Eggeling: Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR. 1945 – 1953, Berlin 1998.
 - 9 Die aus Sicht der Partei unbefriedigende Entwicklung im ersten Jahr nach der Verkündung des Sozialistischen Realismus als Maßstab für die Musikproduktion beschreibt die Musikfunktionärin: Zofia Lissa (Związek Kompozytorów Polskich): [Referat ohne Titel]. [1950], AAN, MKiS, Biuro Współprace z Zagranicą, 241 [Bl. 1–19].
 - 10 Einen Überblick über die verschiedenen Szenen in den europäischen sozialistischen Staaten bietet der Tagungsband: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hrsg.): Jazz behind the Iron Curtain, Frankfurt a. M. 2010.

Jazz Jamboree das Festival statt, auf dem neben den europäischen Größen regelmäßig auch amerikanische Musiker auftraten. Einige der polnischen Jazzmusiker konnten im westlichen Ausland konzertieren und feierten selbst in den USA Erfolge. Die Organisatoren der polnischen Szene schließlich initiierten die Europäische Jazzförderung (EJF) und gestalteten diese wesentlich mit. Insofern ist die Untersuchung Polens unabdingbar, wenn man über die Verbreitung des Jazz im ehemaligen Ost-Block nachdenkt. Die Jazzszene in der SBZ/DDR konnte nicht diese Bedeutung erlangen. Gerade deshalb bietet es sich jedoch an, sie zum Vergleich heranzuziehen. Auf diese Weise kann die Gefahr einer Verallgemeinerung der Entwicklungen in Polen für die ostmitteleuropäischen Staaten vermieden werden. Außerdem verspricht der Vergleich der Szenen in der DDR und der VR Polen Erkenntnisse darüber, welche Faktoren den Umgang mit dem Jazz entscheidend beeinflussten, da in den beiden Ländern auf ähnliche Ausgangslagen sehr unterschiedliche Entwicklungen folgten. Der Vergleich zwischen Polen und der DDR schützt auch vor der Interpretation der DDR oder Polens als Ausdruck eines ausschließlich aufoktroyierten Sowjetkommunismus, auf dessen Ausgestaltung die Herrschenden vor Ort keinen Einfluss gehabt hätten. Der Vergleich, der hier zwischen den Entwicklungen der Jazzszenen in den beiden Staaten vorgenommen wird, ist kein strikter im Sinne der Historischen Komparatistik, denn es werden auch die Verflechtungen zwischen beiden Szenen und deren Kontakte in die USA bzw. nach Westeuropa mit untersucht.¹¹

Um die Jazzer als Gruppe zu beschreiben, nutze ich in dieser Arbeit den Szene-Begriff. Szenen werden Winfried Pape folgend verstanden als

spezifische, von Suche nach Kontakt, Intimität, Solidarität und Spaß gekennzeichnete Interaktionsbereiche, die mit Aneignung

11 Die Vertreter des systematischen historischen Vergleichs argumentieren, dass diese Methode hilfe, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von zwei isolierten Untersuchungseinheiten, zumeist Nationen, zu analysieren. Dabei zielen sie vor allem in der Anfangsphase darauf ab, die in den Geschichtswissenschaften seit dem 19. Jahrhundert weit verbreiteten Nationalgeschichten aufzubrechen. Einen Überblick über die Debatten zum Vergleich gibt: Heinz-Gerhard Haupt: Historische Komparatistik in der internationalen Geschichtsschreibung, in: Gunilla-Friederike Budde/Sebastian Conrad/Oliver Janz (Hrsg.): Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien, Göttingen 2006, S. 137–149; Von den Verfechtern der Transferforschung, insbesondere Michel Espagne, wurde den Komparatisten vorgeworfen, sie erreichten ihr Ziel, die Dekonstruktion der Nationalgeschichtsschreibung nicht, sondern verfestigten das Bild von geschlossenen Nationen, weil sie deren Verflechtungen mit anderen Nationen mit der Konstruktion ihrer Untersuchungsgegenstände aus dem Blick verloren. Zu erst auf Französisch, dann auf Deutsch: Michel Espagne: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, in: Comparativ 10 (2000), Nr. 1, S. 42–61, hier S. 44; Mittlerweile hat die Debatte an Schärfe verloren und besonders jüngere Historikerinnen und Historiker verknüpfen beide Ansätze produktiv. Vgl. Agnes Arndt/Jochen Häberlein/Christiane Reinecke (Hrsg.): Vergleichen, Verflechten, Verwirren? – Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis, Göttingen 2011.

symbolischer Räume innerhalb eines gegebenen ökonomischen und kulturellen Rahmens entstehen. Sie ermöglichen soziale Zugehörigkeit, identitätsfördernde Erfahrungen, dienen der individuellen und sozialen Selbstverwirklichung und prägen Lebensperspektiven und Lebensstile.¹²

Der Identifikationskern der Jazzszene war Musik, die die Mitglieder der Szene als „Jazz“ bezeichneten. Die Ausrichtung der Szene erfolgte dabei vor allem durch Verhaltensmuster, Praktiken, Moden sowie eine eigene Sprache.¹³ Dabei imaginedten sich die Jazzer in Polen und der DDR zugleich als Teil einer weltweiten - also transnationalen - Jazz-Community. Für die Beschreibung von Swings in der Zwischenkriegszeit oder der Beatzene in den 1960er Jahren werden verschiedentlich die Begriffe „Jugendkultur“ und „Subkultur“ verwendet.¹⁴ Der Szenebegriff erscheint mir für diese Arbeit aber sinnvoller als jener der Jugendkultur, weil die Jazzszene spätestens ab den 1960er Jahren nicht mehr von der Jugend getragen wurde, sondern mit ihren Mitgliedern zusammen alterte. Subkultur passt wiederum für den Jazz nicht, weil der Begriff den Prozess nicht erfasst, den der Jazz durchmachte. Denn bestimmte Jazzstile wurden auch in Polen ab Ende der 1950er Jahre und in der DDR ab Ende der 1970er Jahre als Kunstmusik anerkannt. Jazz war damit nicht mehr Ausdruck einer Subkultur, die sich als Gegenströmung verstand. Der offenere Begriff der Szene, der das Verhältnis zur ‚Mehrheitsgesellschaft‘ nicht definiert, ist daher besser geeignet, um auch den Wandel dieses Verhältnisses im Blick zu behalten und beschreiben zu können.

Getragen wurde die Szene von verschiedenen Personengruppen, wie Musikern, Fans, Organisatoren, Impressarios, Enthusiasten, Plattensammlern und Journalisten. Wenn ich von „Jazzern“ schreibe, meine ich all diese Personengruppen. Ihr gemeinsames Merkmal war eine Begeisterung für die Musik und eine intensive Auseinandersetzung mit ihr. Jazzmusiker verstehe ich als Musiker, die von sich sagten, dass sie Jazz spielen. Wenn es nicht explizit geschrieben ist, umfasst dies Amateure und Profis. Wenn ein in einem klassischen Orchester angestellter Posaunist in seiner Freizeit Jazz spielte,

12 Winfried Pape: Jugend und Musik, in: Helga de la Motte-Haber/Hans Neuhoff (Hrsg.): *Musiksoziologie*, Köthen 2007, S. 456–472, hier S. 461.

13 Vgl. ebd., S. 461.

14 Breyvogel bezeichnet die Swings in der Zwischenkriegszeit als die erste Jugendkultur. Wilfried Breyvogel: *Jugendkulturen im 20. Jahrhundert. Ein Überblick*, in: ders. (Hrsg.): *Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos*, Wiesbaden 2005, S. 9–68; Als Subkultur beschreibt Maciej Chłopek die Hipster der 1950er Jahre. Maciej Chłopek: *Bikiniarze. Pierwsza Polska Subkultura [Hipster. Die erste Polnische Subkultur]*, Warszawa 2005; Taubenberger spricht für die Jazzer in Westdeutschland von „Gegenkultur“. Martina Taubenberger: „The Sound of Democracy – The Sound of Freedom“. *Jazz-Rezeption in Deutschland (1945 - 1963)*, Diss., Mainz: Johann Gutenberg Universität, 2010.

bezeichne ich diesen auch als Jazzmusiker. Unter Jazzenthusiasten verstehe ich Menschen, die sich für den Jazz begeisterten und sich für ihn aktiv einsetzten, damit aber nicht ihren Lebensunterhalt verdienten. Impressarios meint Konzertveranstalter, meist aus den nichtsozialistischen Ländern, die einen wesentlich Teil ihres Lebensunterhalts mit dem Organisieren von Jazzkonzerten verdienten.¹⁵

Immer wieder spreche ich von „traditionellem“ und „modernem“ Jazz. Dabei übernehme ich die in der Szene verbreiteten Bezeichnungen für die beiden Großströmungen. Traditioneller Jazz meint Musik, die den Stilen New Orleans, Dixieland bis hin zum Swing zugeordnet wird. Moderner Jazz wird verstanden als Bebop und die darauf folgenden Mainstream-Stile. Um beide Strömungen gruppierten sich Teilszenen, die sich jedoch als Teile einer Gemeinschaft begriffen.¹⁶

Musik, die als Jazz bezeichnet wird, ist äußerst vielgestaltig. Ob es überhaupt möglich ist, Jazz umfassend und treffend zu definieren, ist daher unter Jazzforschenden umstritten.¹⁷ Die der Musik eigene Freiheit des Ausdrucks sowie die orale Tradition ließen sich laut Martin Kunzler gar nicht in „eine wissenschaftlichen, schriftlichen Traditionen hinreichend genügende Definition“ pressen.¹⁸ Dennoch gibt es eine Vielzahl von Versuchen, Jazz in Worte zu fassen. Nach Lewis Porter können diese in drei Argumentationssträngen zusammengefasst werden: 1. Der Versuch einer präzisen Definition von musikalischen Elementen, die die Musik enthalten muss, damit sie Jazz genannt werden kann. Improvisation, swingender, synkopischer Rhythmus sind neben anderen Elementen fast immer Teil dieser Definitionen. 2. Die „familiäre Zugehörigkeit“, die dadurch festgestellt wird, dass analysiert wird, in welcher Tradition eine bestimmte Musik steht bzw. sich sieht. 3. Jazz

¹⁵ Igor Pietraszewski analysierte die Veränderungen im Milieu der polnischen Jazzmusiker nach dem Zweiten Weltkrieg. Er unterscheidet zwischen Musikern, Journalisten und Organisatoren als Feld und Publikum und Herrschenden. Igor Pietraszewski: Przemiany Środowiska Muzyków Jazzowych w Powojennej Polsce. Analiza Socjologiczna [Veränderungen im Milieu der Jazzmusiker im Nachkriegs polen. Eine soziologische Analyse], Diss., Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2010.

¹⁶ Taubenberger erklärt dies damit, dass sie die gleichen Medien konsumierten und auf die selben Geschichten Bezug nahmen und sich somit als Jazzer fühlten. Taubenberger: „The Sound of Democracy - The Sound of Freedom“, John Gennarie argumentierte, dass es vor allem die Kritiker gewesen seien, die Jazz als Gattung konstruiert haben und auch weiterhin die Definitionsmacht darüber ausübten, was Jazz sei. Auf diese Weise trugen sie wesentlich zum Zusammenhalt der Szene bei. John Gennari: *Blowin' Hot and Cool. Jazz and its Critics*, Chicago 2006, S. 208.

¹⁷ Einführend: Wolfram Knauer: Jazz, in: Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, Kassel 1996, S. 1384–1421.

¹⁸ Martin Kunzler: *Jazz Lexikon*, Bd. 1 – Von AABA–Form bis Kyle, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 5.

wird als Gattungskategorie abgelehnt und es wird nur nach dem Grad der „jazzyness“ einer Musik gefragt.¹⁹

Unter den Zeitgenossen herrschte Verwirrung darüber, was Jazz sei. Akteure aus der Kulturverwaltung oder Liebhaber anderer Gattungen bezeichneten zum Teil Musik als Jazz, die Mitglieder der Jazzszene zur „süßen Tanzmusik“ gerechnet hätten. Zugleich wurde aber Musik, die nach Porter der ‚Familie der Jazzmusik‘ zugehörig wäre, auch unter dem Begriff ‚Tanzmusik‘ diskutiert. Daher ist in dieser Analyse alles Untersuchungsgegenstand, was sich an sozialer Interaktion um Jazz entsprechend der Familien-Definition gruppieren und sich auf diese bezieht. Weiter wurde soziales Handeln untersucht, das sich vermeintlich auf Jazz bezog. Dementsprechend analysiert diese Studie auch Handlungen von Akteuren, die von Jazz redeten, damit aber eine Musik bezeichneten, die von zeitgenössischen Mitgliedern der Szene oder heutigen Jazzforschenden nicht als Jazz anerkannt worden wäre, ebenso wie diejenigen Handlungen, die sich auf Musik richteten, die Zeitgenossen nicht Jazz nannten, die aber von der heutigen Musikwissenschaft der Familie der Jazzmusik zugerechnet wird.

Jazz ist seit einigen Jahrzehnten Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschungen. Vor allem für den amerikanischen Jazz erstellten Musikwissenschaftler Studien, die auch die Wechselwirkungen zwischen Musik und sozialer Umwelt der Musiker untersuchten.²⁰ In den Fokus der zeithistorischen Forschung sind Musik und Klang erst in den letzten Jahren gerückt.²¹ Bisher wurden aus kulturhistorischer Perspektive oder mithilfe soziologischer Ansätze vor allem die Pop- und Rockszenen in Polen und der DDR untersucht. In diesen Arbeiten wurde vor allem aufgezeigt, wie sich die Regime den musikalischen Trends aus dem Westen nicht entziehen konnten und sie in ihren Staaten immer mehr Räume für Rock- und Popmusik freigeben mussten.²² Die Spielräume, die Anhänger dieser Musik in den 1970er

-
- 19 Lewis Porter: Definitions, in: ders. (Hrsg.): *Jazz. A Century of Change Readings and New Essays*, New York 1997, S. 13–38.
- 20 Bspw. Ekkehard Jost: Sozialgeschichte des Jazz, 1. Aufl. der erw. Neuaufg., Frankfurt a. M. 2003; Wolfram Knauer: Jazz und Gesellschaft. Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung; Bd. 7), Hofheim 2002.
- 21 Vgl. Sven Oliver Müller/Jürgen Osterhammel: Musik und Geschichtswissenschaft, in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), S. 5–20; Jürgen Osterhammel: Globale Horizonte europäischer Musik 1860–1930, in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), S. 86–132; Jessica C. E. Gienow-Hecht: Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations 1850–1920, Chicago 2009; Einführend zur Geschichte des Klangs: Daniel Morat: Der Klang der Zeitgeschichte. Eine Einleitung, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), Nr. 2, S. 172–177; Ein Forschungsüberblick: Ders.: Zur Geschichte des Hörens. Ein Forschungsbericht, in: Archiv für Sozialgeschichte 51 (2011), S. 695–716.
- 22 Vgl. Michael Rauhut: Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag, Berlin 1993; Yvonne Liebig: All You Need is Beat. Jugendsubkultur in Leipzig 1957–1968, Leipzig 2005; zu den Komponisten in der DDR und zur Musikpolitik: Peggy Klemke: Taktgeber oder Tabuisierte – Komponisten in der DDR. Staatliche Kulturpolitik in den fünfziger Jahren, Marburg 2007; grundlegend zur Rockszenе in

und 1980er Jahren in Polen fanden, waren größer als die in der DDR. Fast alle dieser Studien beschränkten sich jedoch auf die Szene eines Landes.²³ Wenn transnationale Zusammenhänge analysiert wurden, dann die Kontakte zu den Referenzszenen in den USA und Großbritannien oder im Fall der DDR zur Szene in der BRD.²⁴ Eine Ausnahme ist die Arbeit von David Tompkins, der die Musikpolitik der DDR und der VR Polen in der Zeit des Stalinismus verglichen hat. Er zeigt dabei, welche immense politische Bedeutung die Herrschenden dem Musikkonsum der Beherrschten beimaßen und wie sie versuchten, die Musikproduktion zu steuern und politischen Leitlinien zu unterwerfen. Dabei leistete er einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der in beiden Ländern bestehenden Institutionen, wie dem Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler sowie dem Kulturministerium und arbeitet heraus, wie Musikfestivals als Herrschaftsinstrument eingesetzt wurden.²⁵

Auch die Jazzszenen beider Länder sind in den letzten Jahren in den Fokus der akademischen Forschung gerückt.²⁶ Daran hatte das von Gertrud Pickhan und Rüdiger Ritter geleitete Forschungsprojekt *Jazz im Ostblock – Widerständigkeit durch Kulturtransfer* wesentlichen Anteil, in dessen Rahmen auch ich meine Forschungen aufnahm. Igor Pietraszewski schloss seine Dissertation im Rahmen des Projekts im Frühsommer 2010 ab. Er untersuchte die Veränderung in der gesellschaftlichen Stellung der polnischen Jazzer von 1945 bis in die Gegenwart.²⁷ Jenseits dessen erschienen in den letzten Jahren eine Reihe von Biographien und Büchern, in denen Szenemitglieder die Geschichten des Jazz in der DDR und der VR Polen erzählen.²⁸ Einige dieser Publikationen genügen durchaus wissenschaftlichen Ansprüchen, wie etwa die Arbeit von Roman Kowal sowie die Texte von

Polen: Anna Idzikowska-Czubaj: Funkcje Kulturowe i Historyczne Znaczenie Polskiego Rocka [Kulturelle Funktionen und Historische Bedeutung des Polnischen Rock], Poznań 2006; Przemysław Zieliński: Scena Rockowa w PRL, Historia, Organizacja, Znaczenie [Die Rockszene in der VRP. Geschichte, Organisation, Bedeutung] (W Krainie PRL), Warszawa 2005.

- 23 Die Verflechtungen zwischen der polnischen und bundesrepublikanischen Szene für Moderne Musik untersucht: Ruth Seehaber: Die „polnische Schule“ in der Neuen Musik. Befragung eines musikhistorischen Topos, Köln/Weimar/Wien 2009.
- 24 Michael Rauhut: Schalmei und Lederjacke. Rock und Politik in der DDR der achtziger Jahre, hrsg. v. Landeszentrale für Politische Bildung Thüringen, Erfurt 2002.
- 25 Vgl. Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany, West Lafayette 2013.
- 26 Zu Jazz in Westeuropa und zur Free Jazz Szene in der DDR: Mike Heffley: Northern Sun, Southern Moon. Europe's Reinvention of Jazz, New Haven/London 2005; zu Jazz in der DDR in den 1950er Jahren: Uta G. Poiger: Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany (Studies on the History of Society and Culture; Bd. 35), Berkley/Los Angeles/London 2000.
- 27 Pietraszewski: Przemiany Środowiska Muzyków Jazzowych w Powojennej Polsce. Analiza Socjologiczna [Veränderungen im Milieu der Jazzmusiker im Nachkriegspolen. Eine soziologische Analyse].
- 28 Ulli Blobel (Hrsg.): Woodstock am Karpfenteich. Die Jazzwerkstatt Peitz, incl. CD, k.A. 2011; Antoni Krupa: Miasto błękitych Nut. Czyli Historia Krakowskiego

Rainer Bratfisch im von ihm herausgegebenen Sammelband *Freie Töne*.²⁹ Hervorzuheben ist noch das von Krystian Brodacki, Mitglied und Kenner der Szene, geschriebene Buch *Geschichte des Jazz in Polen*.³⁰ Es ist eine chronologische Zusammenfassung der Geschichte des Jazz in Polen. Brodacki versucht, alle wichtigen Bands und Musiker sowie die zentralen Ereignisse darzustellen und in den historischen Kontext einzuordnen. Das Buch ist eine beeindruckende Materialsammlung, in der aber eine durchgehende Interpretation der Ereignisse fehlt. Eine wissenschaftlich fundierte Sozial- oder Kulturgeschichte der Jazzszene in der DDR oder der VR Polen ist bisher ein Desiderat.

1.2 Schlüsselkonzept

Jazzmusik entstand in Amerika. Voraussetzung für die Entstehung der Szenen in der SBZ/DDR und Polen war somit notwendigerweise die Übertragung der Jazzmusik und des mit ihr verbundenen Lebensstils aus den USA nach (Ost-)Mitteleuropa und deren Aufnahme in der Region. Dies war offensichtlich ein transnationaler Prozess. Wie man derartige transnationale Prozesse konzeptionalisieren und analysieren kann, wurde in den letzten Jahren unter Historikern und Historikerinnen rege debattiert. Für den untersuchten Fall bieten sich, auf den ersten Blick, die Konzepte des Transfers, der Amerikanisierung³¹ und das der Verflechtungsgeschichte (Entangled His-

Jazzu i nie Tylko ...[Staat der Blue-Notes. Also die Geschichte des Krakauer Jazz und mehr], Kraków 2008; Dionizy Piątkowski: Era Jazzu. 70 Lat Jazzu W Poznaniu [Die Zeit des Jazz. 70 Jahre Jazz in Posen], Poznań 1999; Marek Gaszyński: Fruwa Twoja Marynara. Lata Czerdzieści i Piećdziesiąte - Jazz, Dancing, Rock and Roll [Lass Dein Jackett fliegen. Die 40er und 50er Jahre - Jazz, Tanzmusik und Rock and Roll], Warszawa 2006; Aneta Norek: Man of the Light. Życie i Twórczość Zbigniewa Seiferta [Leben und Werk von Zbigniew Seifert], Kraków 2009; Gerhard Conrad: Kurt Henkels. Eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie, Hildesheim 2010; Marek Hendrykowski: Komeda, Poznań 2009.

29 Roman Kowal: Polski Jazz. Wscesna Historia i trzy Biografie Zamknięte. Komeda - Kosz - Seifert [Polnischer Jazz. Die frühe Geschichte und drei abgeschlossene Biographien. Komeda - Kosz - Seifert], Krakau 1995; Rainer Bratfisch (Hrsg.): Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR, Berlin 2005.

30 Krystian Brodacki: Historia Jazzu w Polsce [Geschichte des Jazz in Polen], Kraków 2010.

31 Ich verzichte auf das Konzept der Amerikanisierung, weil es zu sehr mit Assoziationen des Kulturimperialismus verbunden ist, also der Vorstellung, die USA exportierten ihre Kultur planvoll und dabei erfolgreich, um politische Vorteile zu erlangen. Einen Überblick über die aktuellen Debatten über Amerikanisierung in Bezug auf die Bundesrepublik bietet: Sammelrez.: Amerikanisierung in Deutschland und Europa copyright = Copyright (c) 2009 by H-Net and Clio-online, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational use if proper credit is given to the author and to the list. For other permission, please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU., journal = H-Soz-u-Kult/Rezensionen/Bücher, in: Die amerikanische Debatte über Amerikanisierung und Cultural Imperialism:

tory, Histoire Croisée)³² an. Alle diese Ansätze sind in den vergangenen Jahren zum Teil kontrovers diskutiert worden.

In dieser Studie kombiniere ich die Ansätze der Verflechtungsgeschichte und der Transferforschung³³ und ergänze sie um den Begriff des „transnationalen Kommunikationsraums“, den ich als eine spezifische Form der Verflechtung ansehe. Verflechtungen werden in der geschichtswissenschaftlichen Debatte verstanden als in Zeit und Raum dynamische Interaktion zwischen zwei oder mehreren zu definierenden Einheiten. Solche Einheiten können beispielsweise Staaten, Regionen, Szenen oder politische Gruppierungen sein.³⁴ Die Offenheit des Begriffs Verflechtungen ermöglicht es Forschenden sich dem Untersuchungsgegenstand relativ frei von in einem Konzept implizierten Annahmen zu nähern. Zugleich erklärt das Konzept der Verflechtungen wenig jenseits dessen, dass man miteinander in Kontakt stehende Gebilde untersucht.³⁵

Jessica C. E Gienow-Hecht: Shame on US? Academics, Cultural Transfer, and the Cold War - A Critical Review, in: Diplomatic History 24 (2000), Nr. 3, S. 465–494.

- 32 Sebastian Conrad/Shalini Randeria: Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer Postkolonialen Welt, in: ders. (Hrsg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, S. 9–49; Michael Werner/Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire Croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft 2002, Nr. 28, S. 607–636.
- 33 Die Transferforschung entstand als Gegenbewegung zum historischen Vergleich. So propagierte Espagne die Transferforschung als Ansatz, der anders als der historische Vergleich, geeignet sei, die Nationalgeschichten zu dekonstruieren. Zuerst auf Französisch, 1994 dann die wesentlichen Gedanken auf Deutsch in: Espagne: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften; Paulmann sprach sich für die Kombination von Transfer und historischem Vergleich aus: Johannes Paulmann: Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift 267 (1998), S. 649–685; Diese Position stützte Jürgen Osterhammel: Jürgen Osterhammel: Transnationale Gesellschaftsgeschichte: Erweiterung oder Alternative?, in: Geschichte und Gesellschaft 27 (2001), S. 464–479; Die Diskussion zusammenfassend und mit einer Systematik für die Teilprozesse: Hans-Jürgen Lüsebrink: Kulturtransfer – Neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften, in: Helga Mitterbauer/Scherke Katharina (Hrsg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart (Studien zur Moderne; Bd. 22), Wien 2005, S. 23–42; Den Schwerpunkt auf die Bedeutung von Netzwerken im Transferprozess legt: Helga Mitterbauer: Dynamik-Netzwerk-Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne, in: Helga Mitterbauer/Scherke Katharina (Hrsg.): Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, Studien zur Moderne 22, Wien 2005, S. 109–130; Für Osteuropa: Anna Veronika Wendland: Randgesichten? Osteuropäische Perspektiven auf Kulturtransfer und Verflechtungsgeschichte, in: Osteuropa 58 (2008), Nr. 3, S. 95–117; Die amerikanische Diskussion bei: Gienow-Hecht: Shame on US?
- 34 Die definierten Untersuchungseinheiten sind auch Konstrukte, die in Zeit und Raum dynamisch sind. Vgl. Conrad/Randeria: Einleitung. Geteilte Geschichten - Europa in einer Postkolonialen Welt, S. 18.
- 35 „Die Betonung der Verwobenheit sagt zunächst noch nichts über über die Modalitäten der Interaktion aus.“ ebd., S. 18.

Das Ziel dieser Studie ist es aber nicht nur, die Verflechtungen zwischen Polen, SBZ/DDR und den USA und der BRD zu konstatieren, sondern auch die Prozesse zu verstehen, die sich innerhalb dieser Verflechtungen abspielten und deren Gestalt beeinflussten. Dafür ist es hilfreich, die Debatte zum Kulturtransfer heranzuziehen, die in der Systematisierung ihres Untersuchungsgegenstands relativ weit fortgeschritten ist. Kulturtransfer als Prozess zu sehen, der innerhalb von Verflechtungen abläuft, liegt auf der Hand. Denn ohne Berührungspunkte zwischen zwei Einheiten, und seien sie nur medial, kann es keine Übertragung von kulturellen Gütern oder Praktiken geben. Insofern ist Kulturtransfer ein spezifischer Prozess, der sich innerhalb von Verflechtungen zwischen zwei oder mehreren Einheiten abspielt.

Hans-Jörg Lüsebrink hat die Handlungen der Akteure, die diese im Laufe eines Transfers vollziehen, in drei Teilprozessen systematisiert. Er unterscheidet Selektionsprozesse, Vermittlungsprozesse und Rezeptionsprozesse. Die Auswahlprozesse betreffen die Logiken der Entscheidungen darüber, welche Artefakte für einen Transfer aufbereitet, also übersetzt, kommentiert oder gesendet werden.³⁶ Unter Vermittlungsprozessen versteht Lüsebrink das Handeln aller als Vermittler auftretender Akteure. Dabei wird deutlich, dass Lüsebrink die Selektionsprozesse vor allem in der Ausgangsgesellschaft ansiedelt, in den Vermittlern vor allem eine Gruppe von hybriden Akteuren sieht und Akteure der Aufnahmegergesellschaft ausschließlich als Rezipienten wahrnimmt.³⁷ Er unterschätzt damit die Bedeutung der Aufnahmegergesellschaft.³⁸ Denn es hängt von der Haltung der Akteure in der Aufnahmegergesellschaft gegenüber dem zu übertragenden Gut ab, ob sie es annehmen und sich aneignen oder es umwandeln oder ablehnen.

Damit Akteure aus der Aufnahmegergesellschaft aber entscheiden können, wie sie mit einem Gut umgehen wollen, müssen sie erst von dessen Existenz wissen, also Zugang zu dem Gut haben.³⁹ Der Zugang wiederum ist abhängig von der politischen/ökonomischen/technischen Situation in der Ausgangsgesellschaft wie in der Aufnahmegergesellschaft, von der räumlichen Distanz zwischen diesen und den kommunikationstechnischen Ausstattungen beider Gesellschaften. Eine Auswahl treffen somit nicht nur Akteure in der Ausgangsgesellschaft, sondern alle am Prozess Beteiligten. Wenn man den Kommunikationsprozess von der Aufnahmegergesellschaft ausgehend un-

36 Vgl. Lüsebrink: Kulturtransfer – Neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften, S. 28.

37 Ebd., S. 28.

38 Die Bedeutung der Aufnahmegergesellschaft betonen auch: Espagne: Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften, S. 43; Gienow-Hecht: Shame on US?, S. 487; Joseph Jurt: Das wissenschaftliche Paradigma des Kulturtransfers, in: Günther Berger/Franziska Sick (Hrsg.): Französisch-deutscher Kulturtransfer im Ancien Régime, Tübingen 2002, S. 15–38, hier S. 23.

39 Der allererste Kontakt ist meistens eine ungeplante Konfrontation mit dem Gut.

tersucht, sind somit nach der Frage des Zugangs, die der Aneignung⁴⁰ und Ablehnung die entscheidenden.⁴¹ Die Grenzen zwischen Zugang und Aneignung sind fließend. Denn Zugang ist die Voraussetzung für Aneignung, aber vertiefende Aneignung setzt wiederum den weiteren Zugang voraus. Der Wunsch nach Aneignung motiviert die Suche nach Zugängen zur Musik. Somit ist eine trennscharfe Unterscheidung zwischen Zugang und Aneignung schwierig. Dennoch bin ich überzeugt, das beide Begriffe für die Systematisierung der Prozesse, die innerhalb der Verflechtungen ablaufen, und damit für die Gliederung dieser Studie hilfreich sind.

Verflechtungen bieten zudem den Vorteil darauf hinzuweisen, dass der Prozess auch immer in die Ausgangsgesellschaft zurück wirkt. Wenngleich der Austausch innerhalb der Verflechtungen oft von vielfältigen Asymmetrien geprägt ist. Für die Entwicklung der Jazzszene östlich des Eisernen Vorhangs gilt dies auch. Einschaltquoten, Aufmerksamkeit, Zuneigung, Anerkennung und natürlich auch Geld tauschten die Jazzenthusiasten aus der DDR und Polen gegen Musik im Radio, Schallplattenpakete von Bekannten im Westen oder gegen Magnetbänder. In dieser Phase war der Austausch in der Hinsicht asymmetrisch, dass die Musik eigentlich nur in eine Richtung, von den USA nach Europa, getauscht wurde.⁴² Erst in einem zweiten Schritt wurden die musikalischen Ideen aus Europa auch in den USA als Tauschwert angenommen. Die Informationen über die Szene im östlichen Europa wurden im Westen erst langsam so wertvoll, dass sie gegen solche aus dem Westen getauscht werden konnten. Unter den Machern der Szene tauschte man sich zumindest innerhalb Europas spätestens in den 1970er Jahren zwischen Ost und West auf Augenhöhe aus.

Um die internationalen Kontakte leichter aufrecht erhalten zu können, versuchten insbesondere Mitglieder der polnischen Szene diese Kontakte in Teilen zu institutionalisieren, indem sie Zeitschriften und später auch die Europäische Jazzförderung gründeten. Diese Institutionen fungierten dann ebenso wie die Festivals mit internationalen Gästen als transnationale Kommunikationsräume. Transnationale Kommunikationsräume verstehe ich als Räume, die die Kommunikation zwischen Individuen und Akteuren verschiedener Herkunft unterstützen und bisher nicht an der Kommunikati-

40 Besonders in den 1940er und 1950er Jahren strebten die Jazzer danach, dem Original so nahe wie möglich zu kommen. Insofern scheint Aneignung der passende Begriff. Der Begriff der Anverwandlung, der zuletzt in die Diskussion über den Transfer Eingang fand, scheint mir auch sinnvoll für die Beschreibung die Prozesse der Musiker, die selber improvisierten und Material des amerikanischen Jazz mit dezidiert europäischem Musikmaterial in einem kreativen Prozess verknüpften.

41 Christian Schmidt-Rost: Freedom within Limitations. Getting Access to Jazz in the GDR and PRP between 1945-1961, in: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hrsg.): Jazz behind the Iron Curtain, Frankfurt a. M. [u.a.] 2010, S. 223–238.

42 Die Anerkennung, die afroamerikanischen Musikern und Musikerinnen in Europa zuteil wurde, stärkte sie teilweise für ihren Kampf um Anerkennung und Bürgerrechte in den USA. Ingrid Monson: Freedom Sounds. Civil Rights Call out to Jazz and Africa, New York Oxford 2007, S. 268.

on Teilhabenden den Einstieg in die Kommunikation erleichtern und ihnen Möglichkeiten zum Anschluss an Netzwerke eröffnen. Ein Kommunikationsraum ist somit offener als ein Netzwerk, zugleich aber auch begrenzter als Öffentlichkeit. Kommunikationsräume werden geprägt von den Menschen, die in ihnen zusammenfinden, beispielsweise von den Besuchern eines Festivals. Die Menschen, die in Kommunikationsräumen interagieren, haben durchaus unterschiedliche Interessen, Vorstellungen. Insofern kann der Kommunikationsraum nicht nur bei der Aufnahme von Kontakten mit Gleichgesinnten, sondern durchaus auch zum Austragen von Konflikten dienen. Die Eignung eines konkreten Orts als Kommunikationsraum ist von den sozialen Machtverhältnissen abhängig, die über diesen ausgeübt werden. Ein Kommunikationsraum muss nicht notwendigerweise an einem Ort entstehen, er kann auch medial vermittelt hergestellt werden, beispielsweise durch eine Zeitschrift. Das Jazz Forum versuchte den Lesenden die Aufnahme von Kontakten untereinander zu ermöglichen, zugleich bot es Raum für einen Dialog zwischen Machern und Lesenden. Ein transnationaler Kommunikationsraum ist somit auch ein Ausdruck von Verflechtungen zwischen Akteuren aus mehreren Ländern, innerhalb derer Kommunikationsprozesse stattfinden. Das Einklinken in den transnationalen Kommunikationsraum, und sei es nur passiv, ermöglicht es Individuen, sich als Teil einer transnationalen Community zu imaginieren.

Verflechtungsanalyse als Sonde in die staatssozialistischen Gemeinwesen

Die Untersuchung der Prozesse innerhalb von Verflechtungen fungiert zugleich als eine Sonde, die Einblicke in die staatssozialistischen Gemeinwesen der DDR und der VR Polen eröffnet.⁴³ Dabei wird der Blick automatisch auch auf das Verhältnis zwischen den Herrschenden und den Beherrschten in den staatssozialistischen Gesellschaften gelenkt. Denn erstens versuchten die Herrschenden alle internationalen Kontakte zu kontrollieren und zweitens beanspruchten sie, in allen Lebensbereichen den Kanon des akzeptablen Verhaltens setzen zu können. Somit wurde der Konsum von Jazzmusik zwangsläufig zu einem Feld der Aushandlung normkonformen Verhaltens in den beiden staatssozialistischen Gesellschaften.

Die DDR und die VR Polen waren in den vergangenen zwanzig Jahren Gegenstand vieler historischer Untersuchungen. Häufig wurden dabei entweder die Herrschenden analysiert oder das Alltagsleben in der Diktatur mit einem Fokus auf die Beherrschten beschrieben. In den Beratungen

43 „Staatsozialismus“ nutze ich, Dieter Segert folgend, als „nicht wertende [...] Beschreibung der Gesellschaften die sich ‚sozialistisch‘ nannten und dabei dem Staat als (Verwaltungs- und Machtinstrument) eine exklusive Rolle zugestanden[en]“. Dieter Segert: Die Grenzen Osteuropas, 1918, 1945, 1989. Drei Versuche im Westen anzukommen, Frankfurt a. M. 2002, S. 23.

der Enquête Kommission *Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der Deutschen Einheit* wies neben anderen Christoph Dieckmann darauf hin, dass es zentral sei, Staat und Gesellschaft der DDR gemeinsam zu denken und zu erinnern, weil sonst viel Raum für „Ostalgie“ entstünde. Denn viele derjenigen, die in der DDR lebten, fänden ihre spezifischen Alltagserfahrungen in den zumeist von Westdeutschen geschriebenen Geschichten nicht wieder, die eine Analyse des Staatsapparats für ausreichend hielten.⁴⁴ Seit den Sitzungen der Kommission sind gut zehn Jahre vergangen, und besonders jüngere Historikerinnen und Historiker haben oftmals anhand kulturhistorischer Themen alltägliche Lebenswelt und das Agieren der Herrschenden zusammen analysiert.⁴⁵ Dabei wurden verschiedene Ansätze gewählt, um das Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten zu konzeptualisieren. Ich orientiere mich in dieser Studie an Thomas Lindenberger, der „Herrschaft als soziale Praxis“ versteht und in Bezug auf das Verhalten der Individuen vorschlägt, den „Eigen-Sinn“ zu untersuchen.⁴⁶ Wie Herrschaft als soziale Praxis und Eigen-Sinn allerdings miteinander verknüpft sind, ist laut Lindenberger „eine realhistorisch wie konzeptionell - offene Frage“.⁴⁷ Dass dieses Konzept gerade im Kontext von Gruppen, die sich um Musik zusammenfanden, sinnvoll einzusetzen ist, hat Peter Wurschi in seiner Studie zu den jugendlichen Subkulturen im Kreis Suhl gezeigt.⁴⁸ Besonders hilfreich ist daran, dass Herrschaft als soziale Praxis, am Macht-Begriff von Michel Foucault orientiert, davon ausgeht, dass in der Beziehung zwischen Herrschenden und Beherrschten alle an der Konstellation beteiligten etwas Macht haben, wenngleich diese stark asymmetrisch verteilt ist.⁴⁹

Als Charakteristikum von Szenen wird üblicherweise ein geringer Organisationsgrad angenommen.⁵⁰ Sowohl in Polen als auch in der DDR versuchten sich die Jazzer aber zu organisieren. Denn organisierte Gruppen erhielten in den staatssozialistischen Gesellschaften leichter Zugang zu Ver-

44 Christoph Dieckmann u. a.: Identitäten in der DDR. Kontinuitäten und Wandel im vereinigten Deutschland. Podiumsgespräch, in: Deutscher Bundestag (Hrsg.): Materialien der Enquête-Kommission „Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutsch. Einheit“, Bd. IV/1, Baden-Baden 1999, S. 286–322, hier S. 290.

45 Vgl. Wiebke Janssen: Halbstarke in der DDR - Verfolgung und Kriminalisierung einer Jugendkultur, Berlin 2010; Marc-Dietrich Ohse: Jugend nach dem Mauerbau. Anpassung, Protest und Eigensinn (DDR 1961 - 1974), Berlin 2003; Uta A. Balbier: Umworbener Klassenfeind. Das Verhältnis der DDR zu den USA (Forschungen zur DDR-Gesellschaft), Berlin 2006.

46 Thomas Lindenberger: SED-Herrschaft als soziale Praxis, Herrschaft und „Eigen-Sinn“: Problemstellung und Begriffe, in: Jens Gieseke (Hrsg.): Staatssicherheit und Gesellschaft. Studien zum Herrschaftsalldag in der DDR, Göttingen 2007, S. 23–47.

47 Ebd., S. 35.

48 Vgl. Peter Wurschi: Rennsteigbeat – Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952–1989, Köln/Weimar/Wien 2007.

49 Zum Konzept Herrschaft als soziale Praxis. Alf Lüdtke: Einleitung, in: ders. (Hrsg.): Herrschaft als soziale Praxis. Historische und sozial-anthropologische Studien, 1991, S. 9–61.

50 Vgl. Pape: Jugend und Musik, S. 461.

anstaltungsräumen und Möglichkeiten, eigene Medien zu produzieren. Außerdem lag eine Motivation zu illegaler Organisation darin, auf diese Weise leichter Platten aus dem Westen schmuggeln zu können. Denn in den sozialistischen Gesellschaften fehlte der Zugang zu Tonträgern über den freien Markt.

Medien und das Quasi-Monopol auf gesellschaftliche Organisation waren in den staatssozialistischen Gemeinwesen jedoch zentrale Machtmittel der Herrschenden. Der Diskurs in den Medien war ein Herrschaftsinstrument. Der Anspruch der sozialistischen Herrschenden an die Medien war ausdrücklich ein anderer als in den Gesellschaften westlicher Prägung. Denn in ersteren war eine parteiliche Berichterstattung explizit vorgesehen, da die Medien als Transmissionsriemen für die Ideen der Partei in das Gemeinwesen hinein dienen sollten. Was zum jeweiligen Zeitpunkt opportunes Verhalten war, wurde vor allem in den staatlich gelenkten Medien verbreitet.⁵¹ Eine ähnliche Funktion wie den Medien war den so genannten gesellschaftlichen Organisationen zugeschrieben. Auch diese sollten den Informationsfluss von oben nach unten sicherstellen und die Menschen gleichzeitig in ihrer sozialen Interaktion binden. Vor diesem Hintergrund analysiert diese Studie, inwieweit die Jazzer in der DDR und Polen sich in welchem Rahmen organisieren und ob und, wenn ja, welche Medien sie selber produzieren durften. Der Grad der Selbstorganisation, den die Herrschenden den Jazzern zugestanden, wird insofern als ein Ausdruck der Haltung der Herrschenden zum Jazz und auch der Jazzer zu den Herrschenden interpretiert.

Der Umkehrschluss, eine weitgehende Selbstorganisation der Jazzer, wie sie in Polen ab Mitte der 1960er Jahre bestand, deute auf eine positive Haltung der Jazzer gegenüber den Herrschenden hin, wäre sicherlich falsch. An diesem Punkt wird aber deutlich, wie sinnvoll der Begriff des „Eigen-Sinns“ zum Verstehen der individuellen Akteure in den staatssozialistischen Gesellschaften ist. Denn die Jazzer nutzten die Möglichkeiten, die sich ihnen boten. Sie schrieben ihren Erfolgen und ihrem Einsatz für den Jazz ihren eigenen Sinn zu. Die Jazzer waren bereit, für Zugang zu ihrer Musik viel auf sich zu nehmen und durchaus auch gegen die gesetzten Regeln zu verstößen. Dies wirft natürlich auch die Frage nach der Widerständigkeit der Jazzer auf. Lindenbergers Ansatz ermöglicht eine situative Differenzierung, die widerständiges, oppositionelles Verhalten als solches erkennt, aber nicht für die gesamte Szene über den gesamten Zeitraum eine Haltung gegenüber den Herrschenden voraussetzt.

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten zieht sich durch die Arbeit. An drei Stellen werden aber Fälle des Umgangs der Herrschenden mit dem beherrschten Gemeinwesen noch eingehender untersucht. So wird am Beispiel des YMCA Polska gezeigt, wie unabhängige

⁵¹ Vgl. Gunter Holzweißig: Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur, Bonn 1997, S. 12.

Organisationen Ende der 1940er Jahre bedrängt, übernommen und dann in eine von den Herrschenden kontrollierte Organisation überführt wurden. Am Beispiel des Strafverfahrens gegen den Jazzorganisator Reginald Rudorf lässt sich das Zusammenspiel von MfS, Partei und Justiz gegen parteiinterne Kritiker 1956/57 nachvollziehen. Ein Exkurs zum Einsatz von jazziger Musik in der kirchlichen Jugendarbeit verdeutlicht, dass es auch unerwartete Koalitionen gab, wie etwa zwischen MfS und Kirchenmitarbeitern, wenn die Beteiligten ein gemeinsames Interesse teilten. An allen drei Beispielen lässt sich deutlich zeigen, dass die in der DDR und VR Polen Lebenden das System als gesetzt ansahen und innerhalb dieses versuchten, ihre Interessen zu verfolgen.

Es bedarf kaum des Hinweises, dass Arbeiten, die sich mit der Blockkonfrontation befassen, sprachlicher Sensibilität bedürfen. Denn zentrale Begriffe wie „Demokratie“ oder „Freiheit“ wurden von beiden Seiten genutzt, hatten aber jeweils einen anderen begrifflichen Inhalt. Die Unterschiedlichkeit der Bedeutungen der Begriffe im jeweiligen Kontext mag eine triviale Feststellung sein, dennoch ist sie immer wieder Ursache von Missverständnissen und Fehlinterpretationen.

1.3 Untersuchungszeitraum

Der Hauptuntersuchungszeitraum ist die Zeit von 1945 bis in die frühen 1970er Jahre. In dieser Zeit hatte sich die Jazzszene östlich des Eisernen Vorhangs mit ihren Kontakten nach Westen im Wesentlichen formiert. Das Jahr 1970/1971 stellte sowohl für die DDR als auch für Polen eine wichtige Zäsur dar.⁵² In der DDR fand 1971 der Regimewechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker statt. In Polen kam es im Dezember 1970 zu massiven Streiks, die gewaltsam niedergeschlagen wurden, auf die jedoch der Wechsel in der Staatsführung von Władysław Gomułka zu Edward Gierek folgte. Die Musizierenden und Enthusiasten, die sich in der DDR dem Freien Spiel verschrieben hatten, und sich selber als Jazzer [sprich: Jatzer] bezeichneten, hatten in den 1970er Jahren eine Nische im Kulturspektrum der DDR gefunden. Vom Staat wurden sie weiterhin misstrauisch beäugt; allerdings wurden sie kaum noch als systemgefährdend angesehen. Die polnische Jazzszene hatte sich bereits im Laufe der 1960er Jahre etabliert und institutionalisiert. Der Kalte Krieg entspannte sich zu Beginn der 1970er Jahre in Europa zunehmend, so dass für diese Zeit vom Ende der ersten Phase der Blockkonfrontation gesprochen wird. Punktuell wird die Studie weiter zurück blicken. So werden Erfahrungen einzelner Akteure mit Swingmusik in der (Zwischen)kriegszeit aufgenommen, und ich gebe einen

⁵² Überblick über die Periodisierung der DDR Geschichte: Beate Ihme-Tichel: Die DDR (Kontroversen um die Geschichte), Darmstadt 2002, S. 3.

Ausblick auf die Entwicklung des transnationalen Kommunikationsraums in den 1970er und 1980er Jahren.

1.4 Quellen

Entsprechend dem breiten Spektrum der Arbeit ist auch die Auswahl der untersuchten Quellen sowohl ihre Art betreffend als auch in Bezug auf deren Produzenten sehr weit gefächert. So wurden Publikationen der Szene ebenso wie Studentische Presse, Musikfachpresse und ausschnittsweise die Tagespresse ausgewertet. Die Perspektive der Herrschenden wurde über Archivalien aus den Beständen der SED und der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PZPR) sowie der Fachministerien für Kultur und des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) sowie der polnischen Sicherheitsdienste (UB, SB)⁵³ in Polen erschlossen. Weiter wurden Materialien der Massenorganisationen wie des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) und der Freien Deutschen Jugend (FDJ) sowie des Verbands der Polnischen Studenten (ZSP) einbezogen. Zudem sichtete ich Akten der Rundfunkanstalten in der DDR im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA). Sehr gerne hätte ich die Akten der Polnischen Jazzvereinigung (Polskie Stowarzyszenie Jazzowe) eingesehen. Auf meine schriftlichen Anfragen erhielt ich aber keine Antwort. Daher weiß ich nicht, in welchem Umfang die PSJ noch Akten archiviert hat und musste auf deren Material verzichten.

Weiter führte ich vier Interviews mit Organisatoren der Szene und erhielt zum Teil Einblick in deren Sammlungen. Ich habe mich dagegen entschieden, noch weitere Interviews mit Musikern zu führen. Mein Eindruck war, dass man insbesondere von Menschen, die ihre Geschichte schon oft in Interviews erzählt hatten, das immer gleiche für die Öffentlichkeit bestimmte Narrativ erhält.

Problematisch war der Zugang zu Selbstzeugnissen von Fans und Jazzorganisatoren. Um dennoch einen Eindruck von der Perspektive der Fans und Organisatoren zu bekommen, wurden auch autobiographische Werke herangezogen sowie rückblickende Beiträge in Jazzzeitschriften. Kaum des Hinweises bedarf es, dass Autobiographien sehr subjektiv sind. SprachwissenschaftlerInnen stellten fest, dass sie oft bestimmten Narrativen folgen.⁵⁴ Dennoch beziehe ich in dieser Arbeit immer wieder autobiographische Texte

⁵³ Der Zugang zu den polnischen Geheimdienstakten gestaltete sich schwierig. Die Bestände sind bisher nicht gut erschlossen und die mir zugängliche Datenbank erlaubte mir nur sehr ausschnittsweise Dokumente zu finden. Mir scheint, dass die in Polen 2010 immer noch sehr politisierten Debatten um den Geheimdienst den Zugang weiterhin erschwerten. Zusätzlich war das IPN in der Zeit, in der ich es nutzen konnte, führungslos, weil der Direktor beim Flugzeugunglück in Smolensk gestorben war.

⁵⁴ Vgl. Dagmar Gunther: „And Now for Something Completely Different“. Prolegomena zur Autobiographie als Quelle der Geschichtswissenschaft, in: Historische Zeitschrift 272 (2001), Nr. 1, S. 25–61.

ein. Denn trotz aller Vorbehalte gegenüber dieser Quellengattung scheinen mir Autobiographien glaubwürdige Aussagen über die Zugänge zur Musik oder Verbindungen innerhalb der Kontaktnetze zu enthalten. Sicherlich werden in Autobiographien immer wieder bewusst Dinge ausgelassen, geschönt oder vergessen. Sie dienen oft dazu, die Autoren in einem bestimmten Licht erscheinen zu lassen. Wenn sie jedoch mit anderen Quellen abgeglichen werden, scheint mir ihre Nutzung verantwortbar.

Mitschnitte des Jazz Jamborees und anderer Konzerte sind zum Teil auf Youtube zugänglich. Meist handelt es sich um Ausschnitte aus Fernsehproduktionen. Diese Videos vermitteln einen Eindruck der Atmosphäre auf den Konzerten. Als Quelle sind sie allerdings schwierig einzusetzen, weil sie selten eindeutig zu datieren sind und der Produktionskontext meist unklar ist. Hinzu kommt, dass viele Privatpersonen nicht über die Rechte an den Inhalten verfügten, die sie beispielsweise bei youtube.com hochgeladen hatten, und die Videos daher wieder gelöscht wurden.

1.5 Chronologischer Überblick

Die Begeisterung für Swing und Jazz in der unmittelbaren Nachkriegszeit bildete die Grundlage für die Entwicklung der Szenen in den 1950er Jahren. Denn nach Kriegsende schossen Bands und Orchester, die Swing und jazznahe Musik spielten, in allen von der Roten Armee besetzten Ländern wie Pilze aus dem Boden und fanden eine große, überwiegend junge Hörerschaft. Sie wurden getragen von Musikern, die auch während der NS-Zeit zumeist im Verborgenen weiter den Swing gespielt hatten, der in der Zwischenkriegszeit nach Europa gelangt war.⁵⁵ Die sowjetischen Besatzer hatten daran nichts auszusetzen, denn sie sahen die Musik als „antifaschistisch“ an, da sie von den Nazis als „entartet“ kategorisiert worden war. Die Herrschenden billigten die Produktion von Schallplatten und förderten diese zum Teil sogar. Rundfunkstationen, die der Sowjetischen Militäradministration unterstanden, finanzierten „Tanzorchester“ und sendeten deren Musik, die viele Swing-Titel enthielt. Die ersten Platten mit Swing-Musik von deutschen Orchestern wurden 1946 in der SBZ beim Label Amiga eingespielt.⁵⁶ Im gleichen Jahr nahm in Posen das polnische Bovary Orchester Swingtitel bei Mewa auf, ohne dass die bereits eingeführte Zensurbehörde intervenierte.⁵⁷

55 Zu Swing in der NS-Zeit siehe: Michael H. Kater: Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany, New York 1992; Martin Lücke: Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus (Populäre Musik und Jazz in der Forschung - Interdisziplinäre Studien; Bd. 10), Münster 2004; Für Polen: Brodacki: Historia Jazzu w Polsce [Geschichte des Jazz in Polen], S. 77–99.

56 Werner „Josh“ Sellhorn: Jazz-DDR-Fakten. Interpreten, Discographie, Fotos, CD, Vorwort von Manfred Krug, Berlin 2005, S. 1–36.

57 Der Mewa Verlag bat 1946 erfolgreich um die Verlegung der Musikzensur von Warschau nach Posen um die Produktionsabläufe zu beschleunigen. Fabryka Plyt Gra-

Mit Beginn des Kalten Krieges lehnten die Herrschenden in allen staatssozialistischen Gesellschaften Ostmitteleuropas Jazzmusik ab und versuchten sie aus dem öffentlichen Raum zu verdrängen und den Menschen den Zugang unmöglich zu machen. Die polnischen Jazzer sprechen in Bezug auf die Zeit von 1949 bis 1954 ex post von der „Katakombenzeit“, weil man sich vor allem in Kellern und Privatwohnungen zum Plattenhören und Nachspielen der Musik traf.⁵⁸ Ein Situationsbericht der CIA über die Stadt Breslau/Wrocław aus dem Jahr 1952 weist darauf hin, dass man in der Bar des Hotels Monopol „very good modern jazz music“ hören könne.⁵⁹ Dies legt nahe, dass Musiker und Enthusiasten auch in dieser Zeit Mittel und Wege fanden ihre Leidenschaft semiöffentlich zu praktizieren. Nachweislich hörten sie Platten, die sie sich aus dem Westen schicken ließen. Besonders wichtig waren die Radiosender Voice of Amerika, Radio Luxembourg und in der DDR das American Forces Network (AFN), die meist trotz der von den Herrschenden betriebenen Störsender zu empfangen waren und den Jazzern ermöglichten, die Entwicklungen in Amerika und Westeuropa zu verfolgen.⁶⁰

Während des Kalten Kriegs wurden Musik, Künste und Literatur von beiden Blöcken als zentrales Schlachtfeld im Kampf um die „Herzen und Köpfe“ der Menschen in Europa angesehen.⁶¹ Beide Lager beanspruchten für sich, gestützt auf das Erbe der Aufklärung, kulturell fortschrittlich zu sein.⁶² Die Sowjetunion verband den Fortschritt zugleich mit dem Anspruch, das kulturelle Erbe der europäischen Hochkultur zu pflegen und den Massen zugänglich zu machen. Implizit und explizit warfen die sowjetischen Propagandisten den US-Amerikanern vor, sie hätten keine eigene (Hoch-) Kultur entwickelt und lebten in einer rassistischen bzw. „faschistischen“ Gesellschaft. In dieser Situation realisierten die Strategen im State Department in den frühen 1950er Jahren, dass sie beiden Thesen mit der weltweit be-

mofonowych „Mewa“ an MKiS Department Muzyki: [Brief ohne Titel]. 09.10.1946, AAN, Ministerwo Kultury i Sztuki, Dep. Muzyki, 307.

58 Gertrud Pickhan: Ein Fenster zur Freiheit. Jazz in der Volksrepublik Polen, in: Osteuropa 2006, Nr. 11/12, S. 283–296, hier S. 287.

59 N.N., Subject: „The City of Wracław“, March 31, 1953. CIA-RDP82-00046R0003000280014-3, CREST, NARA, CPMD.

60 Zur Bedeutung des Radios: Rüdiger Ritter: The Radio - A Jazz Instrument of its Own, in: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hrsg.): Jazz behind the Iron Curtain, Frankfurt a. M. 2010, S. 35–55.

61 Überblick: Jessica C. E. Gienow-Hecht: Culture and the Cold War in Europe, in: The Cambridge History of the Cold War, Bd. 1: Origins, Cambridge 2010, S. 398–419; vgl. zu den kulturdiplomatischen Aktivitäten der USA in Polen: Kinga Graf: Walka o „Serca i Umysły“. Znaczenie „Diplomacji Kulturalnej“ jako Narzędzia Polityki Zagranicznej USA w Latach 1945–1961 [Der Kampf um „die Herzen und Köpfe“. Die Bedeutung der Kulturdiplomatie als Instrument der US-amerikanischen Außenpolitik 1945–1961], in: Dzieje Najnowsze 2009, Nr. 1, S. 95–110; zur Rolle der zeitgenössischen E-Musik im Kalten Krieg: Mark Caroll: Music and Ideology in Cold War Europe, Cambridge 2003.

62 Vgl. David Caute: The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War, Oxford 2003, S. 1.

liebten Swing- und Jazzmusik etwas entgegenzusetzen hatten.⁶³ Diese Musik wurde global als modern und originär amerikanisch anerkannt, und sie galt als die Musik der Afroamerikaner.⁶⁴ Verstärkt wurde das Momentum dadurch, dass in Westeuropa Jazzmusik in verschiedenen Kreisen bereits als Hochkultur betrachtet wurde.⁶⁵ Ab Mitte der 1950er Jahre finanzierte das State Department daher zunehmend Konzerttouren integrierter Jazzbands durch Europa, Asien und Afrika, und der von der United States Information Agency (USIA) betriebene Radiosender Voice of America (VoA) wurde angehalten, seine Jazzsendungen auszuweiten.⁶⁶ Mit diesen beliebten Botschaftern Amerikas hofften die Strategen der Außenpolitik die Herzen der Menschen zu gewinnen.⁶⁷ Die kulturdiplomatischen Aktivitäten der US-Amerikaner trugen somit zu einer Verdichtung der Verflechtungen zwischen der Jazzszene der USA und denen in Ostmitteleuropa bei und erleichterten Menschen in Polen und der DDR wesentlich den Zugang zu Jazzmusik.

Nach Stalins Tod 1953 setzte in der Sowjetunion eine „Entstalinisierung“ ein, die sich auf die Blockkonfrontation, die Herrschenden in der DDR und Polen sowie auf die Jazzer in beiden Ländern auswirkte.⁶⁸ Die Kulturpolitik gegenüber dem Jazz wurde langsam gelockert. So trafen sich in Polen 1954 Jazzer zu einem halböffentlichen Jazzfest in einer Schulturnhalle in Krakau und begründeten auf diese Weise das Festival Zaduszki Jazzowe (Jazzige Allerheilige). In der DDR gab es ab 1954 vereinzelte Jazzsendungen im Radio. Ab 1954 traf sich eine Gruppe Jazzenthusiasten in Leipzig, die die Jazzaktivitäten in der DDR koordinieren wollte. Sie organisierte in Halle, Leipzig und anderen Städten Plattenvorträge und Jazzkonzerte mit Musikern aus Ost- und Westdeutschland. 1955/1956 traten in vielen Städten der DDR junge Menschen an die FDJ heran und baten die verantwortlichen Funktio-

63 Vgl. Penny M. von Eschen: *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge, Mass 2004; Lisa E. Davenport: *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era*, Jackson 2009.

64 Inwieweit Jazz kulturelles Eigentum der Afroamerikaner ist, ist in den USA eine wichtige und politisch aufgeladene Frage in der kulturwissenschaftlichen Debatte über Jazz. Dazu und zur Bedeutung der Jazzmusik für die afroamerikanische Emancipationsbewegung: Monson: *Freedom Sounds. Civil Rights Call out to Jazz and Africa*.

65 Den Einsatz Joachim-Ernst Berendts für die Anerkennung des Jazz als Teil der Hochkultur beschreibt: Andrew Wright Hurley: *The Return of Jazz*. Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change, New York 2009.

66 Grundlegend zu den kulturdiplomatischen Aktivitäten und zur Organisation der USIA: Nicholas John Cull: *The Cold War and the United States Information Agency. American Propaganda and Public Diplomacy. 1945 - 1989*, Cambridge 2008.

67 Zur amerikanischen Kulturpolitik im Kalten Krieg: Laura A. Belmonte: *Selling the Americana Way. U.S. Propaganda and the Cold War*, Philadelphia 2008; Walter L. Hixson: *Parting the Curtain. Propaganda, Culture, and the Cold War, 1945 - 1961*, New York 1998.

68 Zur Entstalinisierung in Ostmitteleuropa: Roger Engelmann/Thomas Großböltig/Hermann Wentker (Hrsg.): *Kommunismus in der Krise. Die Entstalinisierung 1956 und die Folgen*, Göttingen 2008.

näre, unter dem Dach der FDJ eine Interessengemeinschaft Jazz gründen zu dürfen. Zwischen 1954 und 1956 begannen die Jazzer in Polen ebenso wie die in der DDR Nischen zu besetzen. In der DDR konnten sie sich sogar im Rahmen gesellschaftlicher Institutionen organisieren und für den Rundfunk Jazzsendungen gestalten.

In Folge der Geheimrede Chruschtschows auf dem XX. Parteitag im Februar 1956 gewann die „Entstalinisierung“ in der Sowjetunion an weiterer Dynamik, die sich auch auf die anderen Volksdemokratien auswirkte. In Polen ließen die Herrschenden eine weitgehende Diskussion über die Fehler der „Stalinisten“ zu. Damit einher ging eine Öffnung im Bereich der Kultur.⁶⁹ So konnten im Juli 1956 in Sopot/Zoppot 50.000 junge Menschen im Rahmen des ersten Gesamtpolnischen Jazzfestivals feiern. In Gdańsk/Danzig durfte Józef Balcerak die Zeitschrift JAZZ gründen.⁷⁰ Beide Ereignisse lassen sich als Beginn eines Prozesses der Institutionalisierung und Professionalisierung der Jazzszene in Polen deuten. Diese setzten sich in den folgenden Jahren relativ stetig fort. Damit einher ging auch ein Umzug der Zentren der Szene von der Peripherie des Landes ins Zentrum nach Warschau. Dort wuchs ab 1958 mit dem Jazz Jamboree das später größte Festival östlich des Eisernen Vorhangs heran. 1957 setzte zusätzlich eine Internationalisierung ein, die sich in Gastkonzerten westlicher Musiker in Polen und in Konzertreisen polnischer Musiker nach Westeuropa und in die USA äußerte. Ab Mitte der 1960er Jahre intensivierten sich die internationalen Kontakte der polnischen Jazzer massiv, denn zum Jazz Jamboree kamen immer mehr Musiker aus West- und Osteuropa sowie aus den USA nach Warschau. Das Festival entwickelte sich somit zu einem transnationalen Kommunikationsraum. Darauf aufbauend trieben polnische Jazzorganisatoren die Gründung der Europäischen Jazz Föderation wesentlich voran und etablierten die in Polen produzierte, englischsprachige Zeitschrift Jazz Forum als Organ der Organisation.

Bis 1956 waren die Entwicklungen der Jazzszenen in der DDR und Polen relativ ähnlich verlaufen. In der DDR forderten 1956 jedoch einige Jazzer öffentlich an Polen orientierte Veränderungen des Herrschaftssystems. Die Herrschenden nahmen dies als einen Angriff der gesamten Szene auf ihre Führung wahr. In der Folge wurden alle Interessengemeinschaften für Jazz wieder aufgelöst, die kurz zuvor gegründet worden waren, und Jazzmusik verschwand aus dem Radio. Führende Köpfe der Jazzbewegung flüchteten nach Westdeutschland, um einer Verhaftung zu entgehen. Der prominentesten-

⁶⁹ Für den Bereich der Kultur in Polen: Eugeniusz Cezary Król: Die polnische Kultur 1956, in: Institut für Politische Studien (Hrsg.): Das Jahr 1956 in Polen und seine Resonanz in Europa, Warszawa 2009.

⁷⁰ Einführend zur Geschichte der Zeitschrift JAZZ und des Jazz Forums: Marta Domurat-Linde: The Jazz Press in the People's Republic of Poland. The Role of Jazz and Jazz Forum in the Past and Today, in: Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hrsg.): Jazz behind the Iron Curtain, Frankfurt a. M. 2010, S. 117–128.

te Jazzorganisator Reginald Rudorf, der sich in verschiedenen Veranstaltungen für Änderungen in der DDR ausgesprochen hatte, wurde Anfang 1957 verhaftet und zu zwei Jahren Zuchthaus verurteilt. In der DDR folgte somit auf das kurze Tauwetter eine weitere ‚Eiszeit‘. An der Peripherie der DDR in Eisenach konnten sich Jazzer 1959 dann erstmalig wieder in einer Interessengemeinschaft in der FDJ organisieren. Der Staat versuchte jedoch in den 1960er Jahren weiterhin die Selbstorganisation der Szene zu verhindern. Die Atmosphäre verbesserte sich zwar insofern, als der Rundfunk ab 1958 wieder Jazz senden durfte und Organisationen und verschiedene Kultur-einrichtungen immer wieder Jazzkonzerte veranstalten konnten. Wirklich anerkannt wurde Jazzmusik in der DDR jedoch erst im Zuge der 1970er Jahre. Die Entwicklung in der DDR hinkte der in Polen bald mehr als ein Jahrzehnt hinterher.

Die hier skizzierten Entwicklungen sollen als Orientierungsrahmen innerhalb der Studie dienen, die die folgenden fünf Fragen zu beantworten versucht: 1. Wie gelangte der Jazz nach Polen und in die SBZ/DDR? 2. Wie formierten sich die dortigen Szenen? 3. Welche Aussagen lassen sich am Beispiel der Jazzszene über das Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten in beiden Ländern treffen? 4. Wie gelang es den Jazzern um die Musik einen transnationalen, die Blockgrenze übergreifenden Kommunikationsraum zu etablieren, innerhalb dessen polnische Jazzer Einfluss auf die Entwicklung der Jazzszene in Westeuropa nahmen? 5. Wie kann die Geschichte von Verflechtung und Übertragung sinnvoll konzipiert und geschrieben werden?

1.6 Überblick über die Kapitel

Die Studie gliedert sich entlang der Prozesse – Zugang, Aneignung, Austausch im transnationalen Kommunikationsraum. Der erste Teil ist den Zugängen zur Musik gewidmet. In Kapitel 2 werden besonders die Medien in den Blick genommen, die die Informationen übertrugen. In Kapitel 3 liegt der Fokus auf den Menschen, die als Agenten des Transfers wirkten und auf diese Weise Menschen in Polen und der DDR Zugang zu Jazz verschafften.

Im zweiten Teil werden Aneignung und Ablehnung untersucht. Dabei analysiert Kapitel 5 die Aneignung der Jazzmusik durch Nachahmung und nimmt damit besonders die Musiker in den Blick sowie die Aneignung durch Austausch in Jazzklubs, bei Plattenabenden, am Rand von Konzerten oder in Zeitschriften der Szene. Das Kapitel 6 geht ausführlicher auf das Jahr 1956 ein, das für die weitere Entwicklung der Jazzszenen in den beiden Ländern eine wesentliche Zäsur darstellte. Am Beispiel des Jazzers Reginald Rudorf wird dabei gezeigt, wie die SED-Führung gegen die innerparteiliche Opposition vorging. Im Kapitel 7 wird die Entwicklung der Szenen nach 1956 skizziert. Dabei wird besonders auf die Möglichkeiten der Selbstor-

ganisation in beiden Ländern eingegangen. Aber auch der Umgang mit Gastspielen amerikanischer Musiker gibt eindeutige Hinweise auf die Stellung des Jazz und die Möglichkeiten der Jazzszene. In einem Exkurs wird noch der Einsatz von Jazzmusik in der kirchlichen Jugendarbeit vorgestellt.

Der dritte Teil widmet sich dem Austausch im transnationalen Kommunikationsraum, den die Jazzer etablierten. Dabei werden im Kapitel 9 die Festivals, wie das Jazz Jamboree in Warschau, in ihrer Funktion als Kommunikationsräume analysiert. Das letzte Kapitel stellt die Geschichte der Europäischen Jazzförderung vor, die am Rande der Festivals gegründet wurde und einen weiteren transnationalen Kommunikationsraum eröffnete. Die Frage nach der Rolle der Jazzer in den staatssozialistischen Gesellschaften sowie die nach der Wirkungsweise der Musik ziehen sich im Hintergrund durch die gesamte Arbeit. Im Schlusskapitel versuche ich Antworten auf diese Fragen zusammen zu fassen.