

Format de citation

Nuhn, Jacob: Rezension über: Kyrill Kunakhovich, Communism's Public Sphere. Culture as Politics in Cold War Poland and East Germany, Ithaca, NY / London: Cornell University Press, 2022, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung (ZfO), 73 (2024), 4, S. 648-650, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/0f24e1ac21e444bda9635cb5f82d0fad>



copyright

Cet article peut être téléchargé et/ou imprimé à des fins privées. Toute autre reproduction ou représentation, intégrale ou substantielle de son contenu, doit faire l'objet d'une autorisation (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Kyrill Kunakhovich: Communism's Public Sphere. Culture as Politics in Cold War Poland and East Germany. Cornell University Press. Ithaca – London 2022. XIII, 337 S., Ill., Kt. ISBN 978-1-5017-6704-3. (\$ 46,95.)

Kultur hat im Sozialismus die Rolle einer Ersatzöffentlichkeit gespielt – diese These, die dem vorliegenden Buch Kyrill Kunakhovichs zugrunde liegt, ist weder neu noch besonders innovativ. Das Werk des an der University of Virginia lehrenden Historikers ist dennoch in höchstem Maße lesenswert: Ausgehend von der Frage, welche (wandelbare) Funktion Kultur und Kulturpolitik im Sozialismus in seinen unterschiedlichen Phasen hatte, gelingt dem Autor gleichsam nebenbei eine gut lesbare Gesamtdarstellung der Geschichte des Sozialismus.

In seiner Definition von Öffentlichkeit bezieht sich K. lose auf Jürgen Habermas, der ihm aber eher als Aufhänger für seine Fragestellung nach einer Öffentlichkeit im Sozialismus denn als wirkliche theoretische Grundlage dient. Auch die Ausführungen zum transnationalen Charakter des Ostblocks und die Frage nach der Repräsentativität von lokalen Fallstudien – der Vf. nähert sich seinem Thema aus dem Blickwinkel von Krakau und Leipzig – sind knapp gehalten.

Der Aufbau des Buches orientiert sich weitgehend an bekannten Zäsuren. Die ersten beiden Kapitel sind der Phase des Stalinismus gewidmet. K. zeichnet darin am Beispiel der Kulturfunktionäre Boleslaw Drobner (Krakau) und Rudolf Hartig (Leipzig) nach, wie der Wiederaufbau als Chance für eine revolutionäre Umwandlung genutzt wurde. Dabei spielte zunächst weniger Zwang als vielmehr eine strategisch geschickte Verwaltung des allgegenwärtigen Mangels die zentrale Rolle. Drobner und Hartig griffen auf bereits existente Strukturen, etwa Künstler:innengewerkschaften, zurück und transformierten sie radikal. Die kulturelle Sphäre war so gegen Ende der 1940er Jahre fest in staatlicher Hand und an der Wende zu den 1950er Jahren in immer strafferer Weise dem politischen Ziel untergeordnet, durch Kultur zur Bildung (im Sinne der Regimes) der Arbeiter:innen beizutragen und so auch ihre Produktivität zu steigern. Arbeiter:innen wurden massenhaft in Kulturveranstaltungen gekarrt, mit dem Effekt, dass die Theater, Kinos und Konzertsäle voll besetzt waren, allerdings bei einem zunehmend eingeschränkten Repertoire. Das Publikum wusste das Angebot aber durchaus auf die ganz eigene Art zu nutzen, etwa durch Alkoholkonsum bei Theateraufführungen. Die von den Sozialisten aufgebaute „kulturelle Matrix“ sollte die Osteuropäer:innen zu anderen Menschen transformieren, stattdessen bestärkte sie diese jedoch (S. 71) – was sich in den Folgejahren zeigen sollte.

Nach Stalins Tod folgten Aufstände in der DDR (1953) sowie in Ungarn und Polen (1956), bei denen Symbole nationaler Kultur eine zentrale Rolle spielten. Die Regimes versuchten, diese zu kooptieren und mittels Kultur die neue Vision eines „nationalen Kommunismus“ zu propagieren. Im Falle der DDR erforderte es diese „Nationalisierung des Kommunismus“, eine Nation neu erfinden zu müssen. Interessant ist hier K.s Feststellung, dass dieser Nationsbildungsprozess nicht, wie sonst häufig beschrieben, mit dem Mauerbau begann, sondern deutlich früher. Der neue Kurs führte zu einer Diversifizierung der Repertoires und einer Liberalisierung in der Kulturpolitik. Unterhaltung war nun auch offiziell wieder Teil der Kulturpolitik – besonders deutlich daran zu erkennen, dass in der DDR nach vierjährigem Verbot wieder Jazzkonzerte erlaubt wurden (S. 78).

Kulturinstitutionen sollten ein Programm bieten, das dem Publikum gefiel. Es sei daher, K. zufolge, kein Zufall gewesen, dass die ersten Meinungsumfragen in der Volksrepublik Polen und der DDR Ende der 1950er Jahre im Umfeld von Kulturpolitik und Freizeitverhalten durchgeführt wurden. Für die Regimes war dies ein relativ einfacher und sicherer Weg, um die eigene Politik – wie konstant propagiert – an den Bedürfnissen der Bevölkerung auszurichten (S. 120 f.), führte aber nicht zu einem Rückzug des Staates aus der Kulturpolitik – die Rede von einer relativen Befreiung der Kunst ab Mitte der 1950er Jahre sei deshalb falsch, so der Vf.: Nicht das Ausmaß staatlicher Aufsicht über den Kulturbetrieb habe sich geändert, sondern die Art, wie der Staat diese nutzte. Hier gab es durchaus Unterschiede zwischen DDR und Polen, etwa in der bildenden Kunst. Während DDR-

Kulturfunktionäre weiter den sozialistischen Realismus vorschrieben, gaben ihre polnischen Kolleg:innen bildenden Künstler:innen weitgehende Autonomie in Stilfragen – was dazu führte, dass ein Künstler:innenmilieu entstand, das wenig Berührung mit großen Teilen der Gesellschaft hatte (S. 112 f.).

Diese Entwicklung verstärkte sich in den 1960er Jahren mit der Hinwendung zu Marktmechanismen, auch in der Kulturpolitik. „Reine“ Kunst wurde zur Nische einer kleinen Elite, von denen manche, wie etwa Tadeusz Kantor, dank Verkäufen ins westliche Ausland finanziell vom Staat unabhängig wurden. Die überwiegende Mehrheit polnischer Künstler:innen dagegen fand sein Auskommen nur noch im Kunsthandwerk oder in Auftragsarbeiten für die Katholische Kirche. In der DDR blieben sie zwar weiter vor dem Markt geschützt, aber auch dort wurden im Zuge des Neuen Ökonomischen Systems ab 1963 für Filme, Bücher etc. Erlösziele eingeführt. Künstler:innen mussten nun um Aufmerksamkeit kämpfen, wenn sie gefördert werden wollten.

Die wichtigste Veränderung bestand aber darin, dass „Konsum“ nun kein negativ behafteter Begriff mehr war. Ziel war nicht mehr die Abgrenzung davon, sondern ein „sozialistischer“ bzw. „kulturalisierter“ Konsum, der auf die Wünsche der Verbraucher:innen einging. Dies brachte nicht nur in Stilfragen neue Freiheiten – so wurde Rockmusik Teil der staatlichen Kulturpolitik, zunächst in Polen, später auch in der DDR. Auch Kritik an Staat und Gesellschaft wurde nun in begrenztem Maße möglich. Diese, so K., unter dem Banner des Nationalkommunismus eingeführte „limitierte Öffentlichkeit“ (S. 161) war aber nicht unproblematisch, denn es stellte sich automatisch die Frage, wie Kritik auf die kulturelle Sphäre begrenzt werden konnte und was die Grenzen akzeptabler Kritik waren.

Die Niederschlagung des Prager Frühlings und die Brežnev-Doktrin setzten Experimenten mit einem (teil)liberalisierten Nationalkommunismus ein Ende. Der Fokus lag nun auf der Hebung des Lebensstandards. Kultur wurde nicht mehr als Mittel der Umerziehung, sondern als Mittel zur Ablenkung und Unterhaltung gefördert. Die finanziellen Mittel für Kulturpolitik wurden gekürzt, politisch kritisch eingestellte Künstler:innen verließen die staatlichen Strukturen – in Polen strebten sie in Oppositionsgruppen wie dem Komitee zur Verteidigung der Arbeiter (KOR), in der DDR in die Evangelische Kirche oder gleich in den Westen. Gerade in der DDR verblieben aber viele Dissident:innen in staatlichen Strukturen, was K. damit begründet, dass es mit der BRD bereits eine „alternative kulturelle Matrix“ gegeben habe und diese daher, anders als in Polen, nicht habe aufgebaut werden müssen. Nationalitätenstereotypen von „angepassten“ Ostdeutschen und „rebellischen“ Polen erteilt er eine Absage (S. 210).

Angesichts dieser Entwicklungen wurde Kultur von Funktionär:innen zunehmend als Bedrohung wahrgenommen. Die Regimes in der DDR und Polen schwankten zwischen Repression und Kooptierung, wobei die DDR mit Letzterem (etwa der Integration von Punkbands in den Musikbetrieb) laut K. erfolgreicher war als das Regime in Polen, wo die *parallel polis* der Opposition so stark war, dass eher sie staatliche Strukturen kooptierte als umgekehrt (S. 229).

Vieles in diesem Buch wird für Kenner:innen der Materie nicht neu sein; K. vermag es aber, den Forschungsstand auf pointierte Art und Weise zusammenzufassen. In manchen dieser Zuspitzungen wird man ihm nicht immer folgen wollen. So verkennt seine Gegenüberstellung einer *state sponsored* DDR-Subkultur gegenüber einer oppositionellen polnischen *underground* in den 1980er Jahren, dass gerade in Polen Jugendsubkultur insbesondere in staatlichen Räumen und Medien stattfand. Auch dass Władysław Gomułka und Walter Ulbricht beide als „Reformer“ bezeichnet werden, erscheint im Falle des Letzteren etwas übertrieben. Vor allem aber lässt das Buch eine Reflexion darüber vermissen, wie die Kulturöffentlichkeit mit anderen Öffentlichkeiten im Sozialismus zusammenhing und interagierte. Denn K.s Begriff von Kultur beschränkt sich über weite Strecken des Buches letztlich auf staatliche Kulturpolitik und -institutionen. Einen Blick darüber hinaus zu leisten, hätte aber wahrscheinlich den Rahmen der erfreulich knappen und stringenten

Gesamtdarstellung gesprengt. Das Buch ist überaus gut lesbar und wird auch daher hoffentlich breit rezipiert werden.

Bremen

Jacob Nuhn

Music and Change in the Eastern Baltics before and after 1989. Hrsg. von Rūta Stanevičiūtė und Małgorzata Janicka-Słysz. (Studies in the History and Sociology of Music.) Academic Studies Press. Boston 2022. VI, 355 S. ISBN 978-1-64469-894-5. (\$ 149,—)

At the end of 2022, Academic Studies Press started a new book series on the sociology and history of music. The first book, *Music and Change*, is an edited volume of twelve chapters focusing on high-brow music at the end of the Cold War and in the early post-communist period in the Eastern Baltics.

The volume brings various research on music (along with different methodologies, styles of writing, and artists in focus) all together under a common idea of cultural dissent and intellectual resistance. It gives us a glimpse of how, under the communist regime, artists and musicians managed to find a space—intellectual and organizational—for authentic creativity and to avoid direct engagement with the ideological forms of the arts. The contributors acknowledge that cultural dissent is a vague concept and, as a social phenomenon, was unique to each country, but at the same time they are eager to show that there were “moments of rhythmic synchronization between the liberation processes in the region’s musical cultures as a whole” (p. 2).

The Eastern Baltics as a geographical reference in the title is a bit misleading. The core of the book is a collection of studies (eight chapters written by eight different scholars) on Polish and Lithuanian academic music of the period, encompassing the networks of musical societies, composers, and art festivals in Lithuania and Poland. Picking different events, happenings, or persons as the subjects of their narratives, the contributors put a lot of effort into illustrating the social milieu associated with emerging musical concepts. Ideas and people are presented as mobile, traveling across national borders, transcending the boundaries of the Eastern Bloc and the West, or moving from the symbolic and geographical centers to peripheries and margins. Therefore, the field of academic music in communist Poland and Soviet Lithuania is presented as being more dynamic and interconnected in terms of international networking rather than separate and closed systems of music production under the strict surveillance of national ideological institutions.

Explorations of the academic music field in Lithuania and Poland are supplemented with two chapters about two jazz bands: the Ganelin Trio (Lithuania) (Peter J. Schmelz) and Miłość (Poland) (Andrzej Mądro). The detailed story of the Ganelin Trio going to the USA is the most intriguing one. It gives clues to the riddles of how experimental Soviet bands managed their tours in the territory of the ideological enemy and vice versa.

Another two well-crafted case studies in the collection stand in stark contrast to the book’s general concept in their choice of subject. In one study, Kevin C. Karnes explores the origins of Latvian disco culture and the new wave in the mid-1970s and early 1980s. The second one is written by Olga Manulkina about the development of the New Russian Music Criticism and the composer Leonid Desyatnikov, who became a very popular figure after the fall of the USSR and is portrayed as poorly fitting any musical genre classification.

The book contains a lot of interesting empirical material—original interviews with musicians and artists, newspaper articles and reviews, event programs and photos from personal collections, and sheet music, among other things—that is rarely available to international researchers (though hardcore historians would possibly wish for more “hard data” fished out from the archives of musical academies, concert halls, the Communist Party, or the KGB.) The fragments and details are also integrated into intriguing narratives; the engaging texts provide thorough reconstructions of local events and happenings. However,