

Rauhut, M. (2019). Raus aus der Spur: Brachte Rockmusik die Mauer ins Wanken? In D. Schrage, H. Schwetter & A.-K. Hoklas (Eds.), "Zeiten des Aufbruchs" – Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels (p. 183-202). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21410-4_7

Raus aus der Spur

Brachte Rockmusik die Mauer ins Wanken?

Michael Rauhut

Der *Westen* war im Osten zum Sinn des Lebens geworden ... und wenn man das sagte, wurde es nicht einmal mehr bestritten.¹

Wolfgang Hilbig: Das Provisorium

Über das gesellschaftsverändernde Potenzial von Musik wird seit Jahrtausenden spekuliert und gestritten. In der Bibel bringen die Posaunen von Jericho Mauern zum Einstürzen, und Sokrates warnt in Platons „Der Staat“ vor der subversiven Macht der Töne: „Denn eine neue Art von Musik einzuführen muss man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiele steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze.“² Die Gegenstimmen sind nicht minder laut und zahlreich. Oftmals äußern Künstler selbst schwerwiegende Bedenken, sprechen sie Musik jeglichen revolutionären Einfluss ab. Sie ist halt nur Unterhaltung, ein industrielles Produkt. „It’s only Rock ’n’ Roll“, mehr nicht.

Die Frage, ob Rockmusik an den Umbrüchen von 1989 in irgendeiner Form beteiligt war, ist alles andere als einfach zu beantworten. Wer ihr nachgeht, wagt sich auf ein unsicheres, gewissermaßen ideologisch vermintes Feld. Wirkungsweisen von Musik sind nicht mathematisch-linear messbar, sondern müssen diskursiv taxiert werden. Das macht die Dinge spannend, aber auch schwierig. Die Aushandlungsprozesse sind vielfach von hegemonialen Interessen durchzogen, dem Streben nach Deutungsmacht und Distinktion. Analog zum Grad der jeweiligen emotionalen Involviertheit schälen sich Fronten heraus. Der Outsider empfindet etwa den frühen Swing als dekadente ‚Dschungelmusik‘ und erkennt in Elvis Presleys laszivem Hüftschwung den Niedergang des Abendlandes. Für den Insider dagegen gibt es keinen Zweifel: Musik sublimiert, transzendiert, macht uns zu edleren Menschen und die Welt zu einem besseren Ort.³ Der Insider würde niemals auf die Idee kommen, einen Zusammenhang zwischen Rammstein und dem Massaker an der Columbine High School zu sehen.⁴ Und dass der norwegische Massenmörder Anders Behring Breivik den wagnerianischen Pop der Sängerin Helene Bøksle verehrt, hat seines Erachtens keinerlei Relevanz für die Tat.⁵

1 Hilbig, 80.

2 Platon, 140.

3 Die Liste von Publikationen, die populäre Musik als soziales und politisches Korrektiv identifizieren, ist lang. Hier sei stellvertretend auf Peddie und Pratt (Peddie; Pratt) verwiesen.

4 Am 20. April 1999 töteten zwei Teenager im US-Bundesstaat Colorado zwölf Schüler und einen Lehrer. Sie waren laut Medienberichten Fans harter Rockmusik à la Rammstein.

5 Bjorøy und Hawkins (Bjorøy/Hawkins) diskutieren hingegen auf überzeugende Weise, wie Terror, musikalische Symbolik und Männlichkeitsbilder im Falle Breiviks zusammenspielen.

Es passt nicht in sein akklamatives Bild, das er von Musik besitzt. Für Destruktivität ist dort kein Platz.⁶

Inwieweit populäre Musik tatsächlich handlungsstimulierend wirkt, bleibt unklar oder zumindest schwer verifizierbar. Ich möchte mit meiner Untersuchung an jene Argumentationslinie der Popmusikforschung anknüpfen, die den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft priorisiert. Ausgehend von den Prämissen der Cultural Studies⁷ sieht sie den kulturellen Gebrauch als zentrales Moment. Erst in der Aneignung erhält Musik ihren Sinn, andernfalls ist sie bloß Schall und Klang.⁸ Dieser Prozess ist nicht nur von sozialen und politischen Faktoren geprägt, sondern strahlt auch auf diese zurück. Der damit einhergehende Selbstermächtigungseffekt besaß unter sozialistischen Verhältnissen eine besondere Dimension. Außerdem sind die realen Produktionsbedingungen des DDR-Rock zu hinterfragen. Sie haben sich in künstlerische Konzepte und Rezeptionsmuster nachhaltig eingeschrieben.

Die staatliche Auseinandersetzung mit Rockmusik war in der DDR ideologisch präformiert, sie folgte dem Diktum „Kunst ist Waffe“. In den sechziger Jahren dominierte eine negative Lesart, wurde Rock als subtiles Mittel gegnerischer Diversion attackiert. Der ‚Klassenfeind‘ setzte sie gezielt im Kalten Krieg ein, um Jugendliche vom rechten Weg abzubringen. Später kehrten sich die Vorzeichen um. Nun erkannte man in dieser Musik ein politisches Machtinstrument, das die eigenen Interessen stützen sollte. Rock und Pop wurden fortan unter hohem Aufwand gefördert wie auch reglementiert.⁹ Der Staat installierte ein dichtes Netz von Institutionen und juristischen Direktiven, er monopolisierte die Produktion und Verbreitung populärer Musik. Ein gigantischer Sicherheitsapparat wachte über die Dynamik des Livealltags, observierte Bands und Fans. Auch Presse, Funk und Fernsehen waren gleichgeschaltet. Die öffentliche Meinung wurde zensuriert und durch Parteidoktrin geschliffen.

Rockmusik sollte die Ausformung der „sozialistischen Persönlichkeit“ katalysieren, die man zum „grundlegenden Ziel“ aller gesellschaftlichen Bemühungen erklärte. Sie war definiert als „allseitig entwickelte Persönlichkeit, die über umfassende politische, fachliche und allgemeinwissenschaftliche Kenntnisse verfügt, einen festen, von der marxistisch-leninistischen Weltanschauung geprägten Klassenstandpunkt besitzt, sich durch hohe geistige, physische und moralische Qualitäten auszeichnet, vom kollektiven Denken und Handeln durchdrungen ist und aktiv, bewusst und schöpferisch den Sozialismus mitgestaltet“.¹⁰ Gemessen am

6 Johnson und Cloonan verwiesen auf eine prinzipielle Parteilichkeit der Popular Music Studies und beklagten noch 2009 die „weit verbreitete und oftmals stillschweigende Annahme, dass populäre Musik auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene zwangsläufig therapeutisch“ wirke. (Johnson/Cloonan, 1) Inzwischen gleichen etliche Untersuchungen diese Schiefelage durch ihre kritische Sicht auf den Zusammenhang von Musik, Gewalt und Radikalismus aus. Vgl. stellvertretend Fast/Pegley sowie Pieslak.

7 Vgl. stellvertretend Fiske.

8 Vgl. vor allem die frühen Arbeiten von Simon Frith, stellvertretend: *The Sociology of Rock*.

9 Detaillierter: *Rauhut: Rock in der DDR 1964 bis 1989*, insbesondere 5–20.

10 Wörterbuch zur sozialistischen Jugendpolitik, Stichwort „sozialistische Persönlichkeit“, 249.

Erziehungsanspruch der DDR-Kulturpolitik war Rockmusik als Kunstleistung wie im sozialen Gebrauch durch Jugendliche zu keiner Zeit apolitisch.

Die ideologischen Zwecksetzungen, mit denen die staatliche Förderung des Rock propagandistisch untermauert wurde, standen den tatsächlichen Funktionsmechanismen konträr gegenüber. Rockmusik ist eine der „wirkungsmächtigsten Sozialisierungsinstanzen“ der modernen Welt, die „dem Zugriff von Elternhaus und Schule weitgehend entzogen“¹¹ bleibt, sie dient als Medium, durch das Gesellschaft individuell erfahrbar wird. Mit ihrer Einbindung in den kulturpolitischen Apparat der DDR ging von vornherein ein enormes Konfliktpotenzial einher. Die unausweichlichen Regelverstöße durch Musiker und Fans sind staatlicherseits als Angriff auf das System gewertet worden. Und so schaukelte sich die Politisierung des Rock nach dem Prinzip von Actio und Reactio hoch. Der permanente Argwohn und die Hypersensibilität der Zensoren und Sicherheitsorgane verliehen dieser Musik und den mit ihr verbundenen kulturellen Aktivitäten eine Symbolkraft, die sie anderswo nicht hatte. Das engmaschige Regelwerk, das Einfluss und Kontrolle garantieren sollte, löste einen gegenteiligen Effekt aus: Es weckte eine kreative Lust auf das Verbotene, spornte die Suche nach Schwachstellen und Nischen an.

Diese Entwicklung ist in der Rückschau kontrovers interpretiert worden – als geduldetes Überdruckventil, das die bestehenden Verhältnisse schützte oder als subversive Macht. Die polnische Musikwissenschaftlerin Jolanta Pekacz argumentiert, dass der Staat die vermeintlich rebellischen Sounds und Rhythmen erfolgreich domestiziert habe und dass Rock und Sozialismus kein Gegensatz seien: „Die Beziehungen zwischen dem sozialistischen Staat und Rock waren viel öfter symbiotisch denn unvereinbar, zahlreiche Rockmusiker waren somit eher daran interessiert, sich dem *Status quo* ‚anzupassen‘ als ihn zu zerstören“; die „Rock-Revolution“ richtete sich nicht *gegen* die dominante Kultur, sondern bewegte sich *innerhalb* dieser. Der Zusammenbruch des kommunistischen Blocks wurde eher durch inhärente strukturelle Widersprüche verursacht als durch einen Prozess der ‚Demokratisierung‘, der von unten erzwungen wurde, geschweige denn durch Versuche, einen schlecht funktionierenden, realen Sozialismus zu ‚reparieren‘.“¹² Peter Wicke, Nestor der deutschen Popmusikforschung, sieht die Dinge aus einer anderen Perspektive. Ihm zufolge halfen Musiker über Jahre hinweg, das politische Bewusstsein zu schärfen, wodurch der Boden für die Umbrüche von 1989 bereitet wurde.¹³ Rockmusik habe in der DDR ein befreiendes Gefühl von Weltläufigkeit vermittelt, das „realsozialistische Einheitsgrau“ konterkariert, spezielle kommunikative und identitätsstiftende Qualitäten entfaltet.¹⁴ Sie besaß eine gravierende Langzeitwirkung: „Musik ist als Medium imstande, Sinn und Werte zu transportieren, die – selbst (oder vielleicht insbesondere) wenn sie in der nicht

11 Wicke: Rock und Pop, 9.

12 Pekacz, 48.

13 Wicke: The Role of Rock Music in the Political Disintegration of East Germany, 196. Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Szemere.

14 Wicke: Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR-Kulturbürokratie, 11–12, Zitat: 11.

entzifferbaren Welt des Klangs verborgen bleiben – im Laufe der Zeit Verhaltensmuster unmerklich prägen können, bis sie zum erkennbaren Hintergrund realer politischer Aktivitäten werden. Auf diese Weise hat Rockmusik zur Erosion totalitärer Regime in Osteuropa beigetragen, lange bevor die Risse im System offensichtlich wurden und den unerwarteten Niedergang zeitigten.“¹⁵

Ich möchte im Folgenden an diese These anschließen und drei Teilaspekte des Rockalltags der DDR exemplarisch ins Blickfeld rücken: den kulturellen Gebrauch dieser Musik, die künstlerisch-verbale Spiegelung politischer und sozialer Konflikte und die ökonomischen Rahmenbedingungen. Sie sollen die komplexe Verquickung von Musik, Politik und Gesellschaft illustrieren und Indizien für die Aufweichung der Verhältnisse liefern. Im Kern beschränke ich mich auf die Spätphase der DDR, die achtziger Jahre.

Rockmusik und Jugendkulturen in der DDR

Über jugendkulturelle Phänomene in der DDR der siebziger und achtziger Jahre ist inzwischen verhältnismäßig viel geschrieben worden, sodass ich hier nicht noch einmal auf ereignisgeschichtliche Details der Entwicklung der einzelnen Szenen eingehen werde.¹⁶ Stattdessen möchte ich ein thesenhaftes Resümee in sechs Punkten anbieten, das die gesellschaftliche Brisanz von Jugendkulturen unter sozialistischen Verhältnissen erörtert.¹⁷

Erstens. Wie anderswo auf der Welt, stifteten Jugendkulturen auch in der DDR Identität. Populäre Musik definiert sich in entscheidendem Maße über die kulturellen Gebrauchszusammenhänge, in die sie eingebunden ist. Von den Swingfanatikern der dreißiger Jahre über die Bewegungen der Halbstarren, Mods, Rocker und Hippies bis hin zu Punks, Gothics und Techno-Kids: Musik fungiert als Klammer über ein vielgestaltiges Reservoir von Symbolen, Verhaltensmustern und Attitüden, die zur Abgrenzung dienen. Nur der Kreis der Eingeweihten kann ihre Codes entschlüsseln. Ihr kultureller Kontext ist ein Raum der Selbstfindung und Selbstverwirklichung. Der britische Soziologe Simon Frith vermerkte zu Recht: „Die Begegnung mit Popmusik ist eine Erfahrung der Identität: Indem wir auf einen Song reagieren, werden wir unwillkürlich in eine emotionale Allianz mit den Interpreten und ihren anderen Fans gezogen. Da sie über Qualitäten der Abstraktheit verfügt, ist Musik ihrem Wesen nach eine individualisierende Kunstform. Wir nehmen Songs in unsere Leben auf, und den Rhythmus in unsere Körper; die Ungebundenheit ihrer Referenzen macht sie umstandslos zugänglich. Zugleich – und auf ebenso signifikante Weise – ist Musik ganz offensichtlich kollektiv. Wir hören und erkennen Dinge als Musik, weil ihre Sounds einer mehr oder weniger bekannten kulturellen Logik gehorchen, und die meisten

¹⁵ Wicke: *The Times They Are A-Changin'*, 81.

¹⁶ Vgl. stellvertretend Galenza/Havemeister, Rauhut/Kochan sowie Schmieding. Allerdings fällt ein Ungleichgewicht auf: Das Gros sämtlicher Publikationen konzentriert sich auf die Punk-Szene der DDR, hingegen Phänomene wie Heavy Metal oder Gothic immer noch unterbelichtet sind.

¹⁷ Detaillierter: Rauhut: *Baustein West und Bauplan Ost*.

Musikhörer (sofern sie nicht selber Musik machen) haben auf diese Logik keinen Zugriff. Es gibt ein Geheimnis um unsere musikalischen Vorlieben.“¹⁸

Zweitens. Die sozialen und kommunikativen Qualitäten des Rock wurden in der DDR durch das spezifische Klima der ‚geschlossenen Gesellschaft‘ aufgewertet. Diese Musik avancierte für viele zum Sinnbild für ‚Freiheit‘, ‚Widerstand‘ und ‚Anderssein‘. Unter ihrem Stern etablierten sich Nischen, Handlungsräume, in denen offiziell verwehrte Erfahrungen gesammelt und Befindlichkeiten ausgelebt werden konnten. Mit den habituellen Eigentümlichkeiten und Attitüden der Fans, dem Gruppenverhalten der Gleichgesinnten oder den regelbrechenden Vorstellungen über Sexualität, Moral und Genuss wurde unablässig politischer Sprengstoff produziert. Ihn zu entschärfen und den Verlust an Boden zu stoppen, verschlang enorme Energien. Der Staat entwickelte ausgeklügelte Sicherheitsstrategien und initiierte Kampagnen, die die Rockkultur kontrollieren, zähmen und kanalisieren sollten. Was sich zu experimentell oder renitent gebärdete, wanderte in das Hoheitsgebiet privater Veranstalter und kirchlicher Einrichtungen ab.

Drittens. Jugendkulturen wurden in der DDR als Bedrohung der inneren Sicherheit identifiziert. Dass Teens und Twens aus den vorgezeichneten Bahnen ausscherten und eigene Sozialisationsmuster entwickelten, dass sie autonome Kommunikationsräume besetzten, interpretierte der Staat als äußerst gefährlichen Angriff auf seine Autorität. Hier drohte außer Kontrolle zu geraten, was er eigentlich steuern wollte: die flächendeckende Verwirklichung des sozialistischen Persönlichkeitsideals auch jenseits der offiziellen Sphären von Schule und Beruf. Entsprechend allergisch fielen seine Reaktionen aus.

Bis 1965 befasste sich die Spitze der SED mit den jugendkulturellen Phänomenen, wie sie im Zeichen der Beatmusik blühten – danach fiel die sicherheitspolitische Überwachung des Rockalltags komplett in das Ressort von Polizei und Stasi. Eine ministerielle Dienstanweisung „zur politisch-operativen Bekämpfung der politisch-ideologischen Diversion und Untergrundtätigkeit unter jugendlichen Personenkreisen in der DDR“ vom 15. Mai 1966 definierte langfristige Strategien. Sie gab Interpretations- und Handlungsschablonen vor, die den Umgang der Stasi mit der einheimischen Rockkultur bis zum Fall der Mauer prägten. Dazu zählte die Manipulationsdoktrin, die in jeglicher Aufweichung des gesellschaftlichen Egalitätsprinzips eine „vom Gegner organisierte Feindtätigkeit“ entdeckte: „Die Jugend der DDR stellt im System der psychologischen Kriegsführung einen besonderen Angriffspunkt dar. Ein koordiniertes Zusammenspiel zwischen dem Bonner Staatsapparat, den westlichen Geheimdiensten, den Agentenzentralen und Zentren der ideologischen Diversion, zwischen westdeutschen Jugendorganisationen, Film- und Starclubs, kirchlichen Institutionen, Rundfunk, Presse und Fernsehen u. a. ist darauf ausgerichtet, die Jugend der DDR vom Einfluss der sozialistischen Ideologie zu isolieren, in die Passivität zu drängen, eine Atmosphäre der allgemeinen Unsicherheit und zeitweilig in bestimmten Territorien

¹⁸ Frith: Musik und Identität, 164–165.

Bedingungen zu schaffen, die zu Zusammenrottungen und Ausschreitungen Jugendlicher führen sollen.“¹⁹ Die Dienstanweisung legte auch den strategischen Grundstein für die Observation und „Zersetzung“ von „negativ-dekadenten Jugendlichen“, wie das pauschalisierende Etikett fortan lautete. Sie schrieb vor: „Durch zielgerichtete Werbungen unter Mitgliedern der westlich orientierten Musikgruppen und ihrer Anhängerschaft ist eine ständige operative Kontrolle zu sichern.“²⁰

Viertens. Jugendkulturen besaßen in der DDR eine gewisse Autarkie, selbst wenn internationale Entwicklungen den Ausgangsimpuls lieferten. Hinter den ikonischen, scheinbar standardisierten Oberflächen verbargen sich spezifische soziale Positionen und Lebensentwürfe. Jugendkulturen bezogen im Osten ihre Inhalte maßgeblich aus dem gesellschaftlichen Konfliktpotenzial des eigenen Landes. Lediglich der Rohstoff, das stilistische Repertoire, kam aus dem Westen. Oder wie es die Soziologen Manfred Stock und Philipp Mühlberg formulierten: „Die ‚Baupläne‘ werden benutzt, um eigene Erfahrungen im Arrangement der Bausteine, in der Kombination von Zeichen manifest werden zu lassen.“²¹

Fünftens. Der spezifische Sinn von Jugendkulturen in der DDR war politisch determiniert. Zwar lieferten die westlichen Vorbilder auch die ideologischen Fixpunkte – sie wurden aber von den gesellschaftlichen Konfliktfeldern absorbiert und fanden sich in neuen Bedeutungszusammenhängen wieder. Der Prozess ging mehrstufig vonstatten. Wer in der DDR Punk oder Skinhead wurde, entschied sich gegen die politische Norm, gegen das sozialistische Erziehungsideal und Persönlichkeitsbild. Das zog automatisch den Vorwurf der ‚Staatsfeindlichkeit‘ und Sanktionen nach sich, die im Extremfall im Gefängnis endeten. Die Stigmatisierung erzeugte Gegenwehr in Gestalt einer zunehmend politischen Selbstverortung der Szenen. Ein Paradebeispiel lieferte die Geschichte des Punk in Ostdeutschland. Erst als sich um 1982/83 die staatlichen Repressalien zum Terror steigerten und Punks als Neofaschisten diffamiert wurden, bekam die Bewegung einen ausgesprochen politischen Akzent. Punks provozierten das System mit subversiven Songs und Aktionen, sie schlossen Kontakt zu oppositionellen Kreisen und bevölkerten den Schutzraum der Evangelischen Kirche. Geprägt durch die speziellen sozialen Erfahrungen, unterschied sich ihr Weltbild gravierend von den No-Future-Sprüchen der Abrisshausguerilla im Westberliner Kreuzberg.

Sechstens. Die letzte Stufe in der Auseinandersetzung zwischen Staat und Szene bildete die Strategie der kulturpolitischen Vereinnahmung. Sie erwies sich als der wirkungsvollste Weg der Paralyse und hatte unterm Strich den gleichen Effekt wie die Kommerzialisierung im Westen: Jugendkulturen mutierten zum Gemeingut, zur amtlichen Form von Unterhaltung und büßten ihre polarisierende Kraft ein. Punk- oder Heavy-Metal-Bands, die noch Anfang der Achtziger verboten waren, wurden ein halbes Jahrzehnt später mit staatlichen Subventionen,

19 Dienstanweisung Nr. 4/66 zur politisch-operativen Bekämpfung der politisch-ideologischen Diversion und Untergrundtätigkeit unter jugendlichen Personenkreisen in der DDR, 27.

20 Ebd., 43.

21 Stock/Mühlberg, 236.

Plattenverträgen und medialem Beifall geködert, sie wurden domestiziert. Der vormals klare Grenzverlauf verschwamm, das Phänomen verlor seinen Stachel.

Rock als Gesellschaftskritik

Bevor der Staat zur ‚Umarmungstaktik‘ ausholte, bevölkerten die erwähnten Jugendkulturen den privaten oder halboffiziellen Raum; sie wurden von den Medien strikt ignoriert. Die Presse und die volkseigenen Produktions- und Verbreitungsmechanismen blieben der ‚etablierten‘, professionellen Rock- und Popszene vorbehalten, die sich seit den frühen Siebzigern formierte. Nach jahrelangen Prinzipiendebatten über Gefahren und Nutzen wurde Rockmusik mit dem Wechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 und dem nun einsetzenden Kurs gen ‚Konsumsozialismus‘ als wichtiger Faktor der Jugend- und Kulturpolitik anerkannt. Ein gigantischer bürokratischer Apparat geriet in Bewegung, der das Objekt der Begierde fortan umklammerte.

Den Medien oblag die Aufgabe, die politischen Zielvorgaben zu realisieren. In Abgrenzung zum Westen sollten sie eine ‚sozialistische Rockmusik‘ produzieren. Das Konzept ‚Eigenständigkeit‘ ging allerdings nie auf, die globalen Trends setzten auch in der DDR die ästhetische Norm. Die Diskussionen konzentrierten sich letztendlich auf die deutschen Lyrics, die wie ein Feigenblatt vor die westlich geprägten Sounds gehalten wurden. Nur in Ausnahmefällen ließen die Medien englische Texte zu, etwa bei Coverversionen internationaler Hits, im Allgemeinen galt die Muttersprache als Bedingung. Auf lange Sicht haben sich die musikproduzierenden Institutionen mit dieser Order ein Eigentor geschossen. Denn während sich die zähen Debatten um lange Haare, Phonzahlen, Sounds und Rhythmen mit der Zeit von selbst erledigten, wurde man in textlicher Hinsicht die Geister, die man einmal rief, nicht mehr los. Die verbalen Botschaften der Songs avancierten zum permanenten Streitobjekt. Sie blieben bis zum Fall der Mauer das Zünglein an der Waage, wenn in den sogenannten Lektoraten²² über die Produktions- und Sendewürdigkeit von Rockmusik entschieden wurde. Da fiel etliches, das man als politisch fragwürdig oder unästhetisch einstufte, durch die Roste.

Die Bilanz der Quartale I und II von 1983 sah beispielsweise wie folgt aus: Von den 263 eingereichten ‚Gesangstiteln‘ der Kategorie ‚Tanzmusik‘²³ sind 152 ‚sofort akzeptiert‘ worden, ‚bei 72 wurden Änderungsvorschläge gemacht und eine Wiedervorlage empfohlen, 39 Titel mussten abgelehnt werden‘. Ferner hieß es: ‚Die häufigsten Diskussionen beziehen sich auf Texte, wobei folgende Tendenzen absehbar sind: Generationsprobleme, Kritik an der Umwelt mit ‚Grünen Ambitionen‘, Scheidungsthematik, Aussteigen aus der Gesellschaft, Aufbegehren gegen ‚gesellschaftliche Zwänge‘ u. Ä. Eine Reihe von Texten befasst sich

22 Während die Auslese beim VEB Deutsche Schallplatten durch die hauseigenen Redakteure getroffen wurde, setzte sich das Rundfunklektorat aus Produzenten, externen Leitungskadern und Kulturfunktionären zusammen. Es tagte einmal wöchentlich.

23 Synonym für populäre Musik.

mit dem Erwachsenwerden in seinen Widersprüchen, mit dem Sammeln eigener Erfahrungen und Verzicht auf Erfahrungen Erwachsener. Positives wird oft ironisierend gestaltet.“²⁴

In den achtziger Jahren geriet die ‚etablierte‘, medienpräzente Rockszene Ostdeutschlands in eine ernsthafte Krise, verlor sie Stück für Stück an Publikum und Relevanz. Die Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst²⁵ nannte die Dinge beim Namen, als sie 1986 konstatierte, „dass die Wirksamkeit unserer Rockmusik gegenüber ihrem eigentlichen Zielpublikum empfindlich, erschreckend – ja vielleicht sogar katastrophal nachgelassen hat“.²⁶ Vertraulichen, repräsentativen Umfragen zufolge gaben 1979 noch 49 Prozent der Jugendlichen an, dass ihr „Lieblingstitel populärer Musik“ aus der DDR-Produktion stamme, 1984 waren es 31 Prozent, 1985 22 Prozent, 1987 elf und danach schließlich nur noch drei Prozent.²⁷ In dieser Talfahrt spiegelten sich die desolaten innenpolitischen Verhältnisse wider, der „Zusammenbruch vieler sozialistischer Grundüberzeugungen“ und das dramatische Schwinden „der Identifikation mit der DDR“.²⁸ Eine neue Generation war kaum mehr bereit, sich mit den Verhältnissen zu arrangieren und strafte die ‚etablierten‘ Bands als staatstragend ab. Nur diejenigen, die sich in ihren Texten kritisch mit der Realität auseinandersetzten und gleichzeitig modern klangen, hatten eine Chance, auch von einer jüngeren Klientel gehört zu werden.

Es soll an dieser Stelle nicht auf die Rebellion des jugendkulturellen Undergrounds eingegangen werden, obwohl dort die heftigsten politischen Attacken verübt wurden. Etliche Punkbands griffen mit ihren Songs das System frontal an und bekamen die unerbittliche Härte der Macht zu spüren. Aufschlussreicher ist in unserem Zusammenhang die medial vermittelte Gesellschaftskritik, weil sie die Transformationsprozesse und Widersprüche der späten DDR besser verdeutlicht. Schließlich galten die zentral gelenkten Medien per definitionem als erst-rangiges Propagandainstrument, fungierten sie gewissermaßen als „schärfste Waffe der Partei“.²⁹

Ab Mitte der achtziger Jahre drückten die Impulse von Glasnost und Perestroika in den künstlerischen Konzepten einzelner ‚etablierter‘ Bands und in den Entscheidungen zentraler Institutionen durch. Entsprechende Produktionen fanden – entgegen dem landläufigen Trend des unaufhaltsamen Resonanzverlustes des DDR-Rock – ein größeres und auch junges Publikum. Das Album „Casablanca“,³⁰ auf dem die Berliner Band City über die deutsche Teilung, das Sehnen nach Freiheit und die Perspektivlosigkeit des Alltags im Osten sang, verkaufte

24 Produktionsabteilung Tanzmusik.

25 Dem Ministerium für Kultur nachgeordnete Einrichtung, die unter anderem für die kulturpolitische Verwaltung von Rockmusik verantwortlich war.

26 Rechenschaftsbericht des Generaldirektors über die von der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst geleistete Arbeit im Berichtszeitraum November 85–86.

27 Vgl. Felber/Stiehler, 57 sowie Lindner/Wiedemann, 325.

28 Förster, 160.

29 Holzweißig.

30 City: Casablanca, Amiga 8 56 244, 1987 produziert und veröffentlicht.

zwischen Frühjahr 1987 und Juni 1989 rund 177.000 Einheiten,³¹ Sillys Longplayer „Februar“³², eine Allegorie der sterbenden DDR, setzte bis zum selben Monat 91.000 Exemplare ab. Der solide, aber auch kantenfreie Rock einstmals prominenter Gruppen blieb hinter solchen Bilanzen zurück. NO 55s „Träume von gestern“³³ ging 23.000-mal über den Ladentisch, „Tausend und ein Gefühl“³⁴ von electra brachte es auf 27.000 Stück. Das Rockhaus-Opus „I. L. D.“³⁵ immerhin „LP des Jahres“ 1988 und deshalb mit reichlich Airplay gesegnet, erreichte die Marke von 43.000. In ihrer eigenen Liga spielten die Puhdys und Karat. Sie waren auch im Westen erfolgreich und blieben gegen den um sich greifenden Bedeutungsschwund des ‚etablierten‘ DDR-Rock immun. Ihre Langspielplatten „Neue Helden“³⁶ und „Fünfte Jahreszeit“³⁷ verkauften 143.500 bzw. 130.000 Einheiten. Gemessen an den eisernen Prämissen der Kulturpolitik mag die Veröffentlichung systemkritischer Rockmusik durch einen Volkseigenen Betrieb verwundern. Tatsächlich wirft sie ein bezeichnendes Licht auf die DDR-typische Kluft zwischen Intention und Wirklichkeit. Die Förder- und Kontrollinstanzen standen sich nicht nur mit ihrem Planungswahn permanent selbst im Wege, sondern waren auch unterschiedlich starken Sachzwängen ausgesetzt. Daraus resultierte ein Hang zur institutionellen Separation, der sich nicht selten zum Kleinkrieg auswuchs und der Idee des Zentralismus völlig zuwiderlief. Wer im Osten Deutschlands als Rockmusiker überleben wollte, lernte schnell, diesen Konflikt für sich zu nutzen. Bands spielten Kompetenzstreitigkeiten und verschiedene Interessen gegeneinander aus und schwächten auf diese Weise den Apparat.

In der DDR gab es zwei musikproduzierende Institutionen: den Rundfunk und den VEB Deutsche Schallplatten.³⁸ Sie hatten eine Monopolstellung, private oder anderweitig konkurrierende Unternehmen sah der Gesetzgeber nicht vor. Weil die staatliche Plattenfirma³⁹ nach ökonomischen Kennziffern wirtschaftete, war sie eher zu brisanten Botschaften bereit, denn diese hatten ein höheres Verkaufspotenzial. Der Rundfunk dagegen verstand sich als ideologisches Sprachrohr der Partei, war direkt der Agitationsabteilung des ZK der SED unterstellt und damit an strikte Argumentationsvorgaben gebunden, hatte einen deutlich kleineren Spielraum. Aus diesen unterschiedlichen Abhängigkeitsverhältnissen resultierte das Paradox, dass Amiga immer wieder Titel produzierte, die beim Rundfunk auf dem Index landeten. Zu den prominentesten Beispielen aus der Endphase der DDR gehören Songs wie „Halb und halb“ (1987) von City und Pankows

31 Langspielplatten und Musikkassetten. Diese und die folgenden Angaben nach Sony Music Entertainment Germany GmbH: E-Mail an den Autor, 10.04.2016. Die Zahlen umfassen die Verkäufe bis Juni 1989. Beachte beim Vergleich die unterschiedlichen Veröffentlichungsjahre.

32 Silly: Februar, Amiga 8 56 316, 1988 produziert, 1989 veröffentlicht.

33 NO 55: Träume von gestern, Amiga 8 56 312, 1987 produziert, 1988 veröffentlicht.

34 electra: Tausend und ein Gefühl, Amiga 8 56 275, 1987 produziert und veröffentlicht.

35 Rockhaus: I. L. D., Amiga 8 56 361, 1988 produziert und veröffentlicht.

36 Puhdys: Neue Helden, Amiga 8 56 301, 1988 produziert, 1989 veröffentlicht.

37 Karat: Fünfte Jahreszeit, Amiga 8 56 218, 1986 produziert, 1987 veröffentlicht.

38 Der VEB Deutsche Schallplatten unterhielt sechs Sublabels. Amiga war für populäre Musik zuständig, darunter Rock und Pop.

39 Sie war dem Ministerium für Kultur nachgeordnet.

„Langeweile“ (1988). City wurde ihre Anspielung auf die Mauer angekreidet: „Im halben Land und der zerschnittenen Stadt / halbwegs zufrieden mit dem, was man hat.“⁴⁰ Pankow erregte mit folgendem Vers den Zorn der Funktionäre: „Das-selbe Land zu lange gesehn / dieselbe Sprache zu lange gehört / zu lange gewartet, zu lange gehofft, zu lange die alten Männer verehrt.“⁴¹

Am stärksten löckte die Anfang 1989 erschienene LP „Februar“ von Silly wider den Stachel. Das Album dokumentierte wie kaum eine andere Produktion das Chaos und den moralischen Ausverkauf der staatlichen Rockverwaltung. Die Freigabe eines Songs wie „S.O.S.“ – der zu Wort und Sound geronnene Aufruhr – kam einer politischen Bankrotterklärung gleich. „Wir bezwingen Ozeane / mit'm gebrauchten Narrenschiff / über uns lacht 'ne goldne Fahne / unter uns ein schwarzes Riff / immer noch stampft die Dampfmaschine / volle Kraft voraus / immer noch gibt uns die Kantine / kostenloses Essen aus // S.O.S. / lasst die Bordkapelle spielen / S.O.S. / einen Walzer mit Gefühlen / S.O.S. / frisst und sauft und sauft und frisst / S.O.S. // Immer noch schwimmt da vorn der Eisberg / nur die Spitze ist zu sehn / immer noch träumen wir von Heimkehr / und vertraun dem Kapitän / immer noch glaubt der Mann im Ausguck / einen Silberstreif zu sehn / immer noch findet sich keiner, der ausspuckt / und keiner darf beim Kompass stehn // S.O.S. [...] // Immer noch brennt bis früh um vier / in der Heizerkajüte Licht / immer noch haben wir den Schlüssel / von der Waffenkammer nicht // S.O.S. [...].“⁴²

Die Silly-LP „Februar“, die mit ihren Songs erheblich am Lack kratzte, traf auf einigen Widerstand – so wie auch die Produktionen von City und Pankow. Allerdings blieb die Macht der Zensoren beschränkt, denn „Februar“ war eine grenzüberschreitende Koproduktion zwischen Amiga und der bundesdeutschen Firma Ariola, sie wurde komplett in Westberlin eingespielt. Das hatte Folgen für den VEB, wie Sängerin Tamara Danz bemerkte: „Jeder Versuch von DDR-Seite, sich mit dem Rotstift über die Texte herzumachen, scheiterte schon im Ansatz. Die Wessis hatten die Kohle, waren Eigentümer der Bänder und hatten somit das absolute Sagen. Die Ideologie hat vor der Macht des Geldes kapituliert.“⁴³

Tatsächlich gab es Versuche, die Platte vom Markt zu ziehen. Die Mitropa, die Bewirtungs- und Beherbergungsgesellschaft der Bahn, strengte in Person ihres Generaldirektors einen Prozess wegen „Geschäftsschädigung“ an. Den Anlass lieferte der Song „Ein Gespenst geht um“, in dem Silly den berühmten Satz aus dem Kommunistischen Manifest von Marx und Engels auf geniale Weise verfremdet. Bei Silly heißt es: „Es geht ein Gespenst in der Mitropa um / es spukt

40 Aus dem Song „Halb und halb“, T: Kuno Kleinfelt, Titti Flanell, K/A: City. City: Casablanca, Amiga 8 56 244, 1987 produziert und veröffentlicht.

41 Aus dem Song „Langeweile“, T: André Herzberg, K: Rainer Kirchmann, A: Pankow. Pankow: Aufruhr in den Augen. Amiga 8 56 294, 1988 produziert und veröffentlicht.

42 T: Gerhard Gundermann, Tamara Danz, K: Uwe Haßbecker, Tamara Danz, A: Silly, Hoffmann. Silly: Februar, Amiga 8 56 316, 1988 produziert, 1989 veröffentlicht.

43 Danz, 37.

auf dem Friedhof der Träume.“⁴⁴ Das Feuilleton schwärmte später: „Das Gespenst taucht in der Mitropa auf, dem Inbegriff für die Schmierigkeit und Verkommenheit. Das war der Rest des großen Traumes von der gerechten Welt.“⁴⁵

Tamara Danz erinnerte sich rückblickend an die Klage der Mitropa: „Natürlich kam das von oben, die haben nur jemand gesucht, der dem Ding einen legalen Anstrich gibt. Kurz vor der Verhandlung wurden die darauf aufmerksam gemacht, dass der Gerichtsstand der Ariola sich in München befindet – dass sie das also eine ganze Stange Westgeld kosten würde, da sie damit schwerlich durchkämen. So war das auch gestorben.“⁴⁶

Es entstände ein schiefes Bild, würden die ketzerischen Verse von Silly, City oder Pankow nicht in Relation zum gesamten Output der ‚etablierten‘ Riege gesehen werden. Kritische Botschaften trafen zwar auf einen sensiblen Resonanzboden, sie blieben aber die Ausnahme, verkörperten gewissermaßen die von Peter Wicke betonten „Risse im System“. Die Norm war das Arrangement mit dem Staat. Diesen Fakt reklamiert Jolanta Pekacz für den gesamten Ostblock. Pekacz zieht ein nüchternes Resümee, sie erkennt den Hang zum Opportunismus und zur nivellierenden Symbiose, sieht Rockmusik eher als staatstragende Kunst denn als einen subversiven Faktor: „Deshalb ist es angemessener davon zu sprechen, dass osteuropäische Rockmusik in den 1980ern einen Endzustand jenes Prozesses, der unweigerlich zum politischen Wandel führte, *begleitet* hat und eben nicht eine irgendwie bedeutungsvollere Rolle spielte.“⁴⁷

Ein solches Urteil ebnet die kritischen Kommentare à la Silly, City oder Pankow ein. Es stimmt, dass der überwiegende Teil der zuletzt rund 110 professionellen DDR-Rock-Bands eher zu Kompromissen bereit war, als sich mit dem System zu messen. Etliche Künstler wanderten in den achtziger Jahren in das Lager von Pop und Schlager ab, weil dort der staatliche Gegendruck geringer war und man leichter Geld verdienen konnte. Noch im Mai 1989, also wenige Monate vor dem Mauerfall, traten einige von ihnen während des Pfingsttreffens der FDJ im Ostberliner Stadion der Weltjugend vor zehntausenden jubelnden Blauhemden auf. Ines Paulke richtete im Rahmen eines Treffens mit Spitzenfunktionären, das am Rande der absurden Revue stattfand, ihr Wort an den „lieben Genossen Erich Honecker“ und dankte ihm für sein „persönliches Engagement für Frieden und Abrüstung“. Sie versprach: „Auch ich will als Sängerin weiterhin mit meinen Möglichkeiten einen Beitrag zu dieser Politik leisten.“⁴⁸ Ines Paulke hielt ihre Rede zu einer Zeit, als es im Land bereits heftig gärrte. Doch kein offizielles Medium nahm vom immer lauter tönenden Protest Notiz. Die Presse verschanzte sich hinter Durchhalteparolen und irrwitziger Propaganda. Eine Band wie Silly dagegen verschaffte

44 Aus dem Song „Ein Gespenst geht um“, T: Gerhard Gundermann, Tamara Danz, K: Rüdiger Barton, Tamara Danz, A: Silly, Hoffmann. Silly: Februar, Amiga 8 56 316, 1988 produziert, 1989 veröffentlicht.

45 Schuler.

46 Man muss auch bescheuerte Mehrheiten akzeptieren.

47 Pekacz, 47.

48 Stenografische Niederschrift des Gesprächs des Generalsekretärs des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzenden des Staatsrates der DDR, Genossen Erich Honecker, mit Teilnehmern des Pfingsttreffens der FDJ im Hause des Zentralkomitees, 46–47.

dem Unmut eine spezielle Form von Öffentlichkeit. Sie brachte die Stimmung unzähliger Bürger auf den Punkt, als sie die DDR mit der Titanic verglich: ein leckgeschlagenes Schiff, auf dem die Bordkapelle noch spielte, während sich unter Deck die Revolte zusammenbraute.

Produktionsverhältnisse des DDR-Rock

Hinter grenzüberschreitenden Plattenproduktionen wie Sillys „Februar“ steckte der Wunsch, den ostdeutschen Rock der Bedeutungslosigkeit zu entreißen und kommerziellen Auftrieb zu geben. Neben Silly realisierten die Puhdys, Karat sowie Petra Zieger & Band derartige Koproduktionen in den Endachtzigern. Sie sind ein Indiz für die schleichende Kapitalisierung der Produktionsverhältnisse des DDR-Rock und das Primat der Schattenwirtschaft. Die kleinkapitalistische Organisation des Rockalltags stand den Prämissen der staatlichen Verwaltung diametral gegenüber. Denn der Staat besaß erklärtermaßen das alleinige Kontroll- und Handlungsrecht. So waren etwa nur die Konzert- und Gastspieldirektionen befugt, die Auftritte von hiesigen Künstlern zu vermitteln. Tatsächlich übernahmen die Manager der Bands, die man offiziell gern als „organisatorische Leiter“ bemäntelte, diese Aufgabe. Dank ihrer Initiative kamen Ende der achtziger Jahre schätzungsweise rund 95 Prozent aller Rockkonzerte zustande.⁴⁹ Die staatlichen Stellen waren im Livezusammenhang also kaum noch vermittelnd tätig, sondern beschränkten sich auf die Legalisierung der von den Bands selbst arrangierten Vereinbarungen mit den Veranstaltern.

Auch die Beschaffung von Instrumenten und technischem Equipment vollzog sich jenseits der sozialistischen Gesetzlichkeit. Nahezu jeder DDR-Rockmusiker mischte ausgiebig auf dem Schwarzmarkt mit, er verletzte pausenlos die Devisen- und Zollbestimmungen. Denn das einheimische Warenangebot genügte den westlichen Soundnormen in keiner Weise. „Die Gesamtversorgungslage ist außerordentlich angespannt“, hieß es schon 1973 in einer internen Analyse. „Die in der DDR produzierten Anlagen eignen sich lediglich als Sprechanlagen oder stationäre Beschallungsanlagen. Als Gesangsanlagen sind sie nicht geeignet, für die Übertragung differenzierter Musik nur in bestimmten Grenzen. Ein Import aus sozialistischen Ländern ist nicht möglich, da diese Länder keine hochwertigen Verstärker produzieren und ausschließlich von Importen aus dem NSW⁵⁰ abhängig sind.“⁵¹ Das Politbüro des ZK der SED gab 1979 zu Protokoll: „Die Instrumentenversorgung ist nicht gesichert. In der elektronischen Ausrüstung der Gruppen gibt es fast ausschließlich die ‚Selbstversorgung‘ (aus den Valuta-Einnahmen der Gruppen). Aber auch bei traditionellen Musikinstrumenten und ständigem Musikalienbedarf wie Saiten, Trommelstöcken u. a. ist ein ständiger Mangel zu verzeichnen.“⁵²

49 Bartmann, 111.

50 Die Abkürzung NSW steht für „Nichtsozialistisches Wirtschaftsgebiet“.

51 Abteilung Kultur.

52 Notiz über ein Gespräch des Genossen Hager mit dem Mitglied der Gruppe „Puhdys“, dem Genossen Gunther Wosylus.

Unablässig wurden Musikinstrumente und Anlagenteile über die innerdeutsche Grenze geschmuggelt und „zum Teil mit hohem Gewinn weiterveräußert“.⁵³ In dieses florierende Geschäft waren Künstler verwickelt, die einen Reisepass besaßen, aber auch Besucher aus der Bundesrepublik und Westeuropa sowie diplomatische Kreise. Dem Staat blieben die eklatanten Fälle von Korruption und Wirtschaftskriminalität nicht verborgen. In der Regel verschloss er jedoch die Augen.⁵⁴ Der Chef der DDR-Zollverwaltung unterrichtete 1973 die Abteilung für Sicherheitsfragen des ZK der SED, „dass etwa 80 bis 90 % aller durch Combos und Kapellen der DDR verwendeten elektronischen Musikinstrumente westlicher Herkunft, d. h. illegal eingeführt worden sind. [...] Die gesetzlichen Voraussetzungen der Strafverfolgung liegen zwar vor, von weiteren strafprozessualen Maßnahmen wurde jedoch mit Rücksicht auf die kulturpolitischen Aspekte abgesehen. Hierbei geht es insbesondere um solche Kapellen, die über die Grenzen der DDR hinaus bekannt und durch zahlreiche Gastspiele im sozialistischen und kapitalistischen Ausland verpflichtet sind.“⁵⁵

Das Prinzip der staatlichen Planung und Leitung wurde auch im Bereich der Musikproduktion sukzessiv unterwandert. Weil die Kapazitäten von Rundfunk und Schallplatte bei weitem nicht ausreichten und die technische Ausstattung mit der internationalen Entwicklung kaum Schritt halten konnte, ergriffen finanzkräftige Musiker die Initiative und bauten private Studios auf. Sie brachen das Produktionsmonopol des Staates und die Allmacht der Zensur und öffneten auch solchen Bands die Türen, die im volkseigenen Milieu keine Chance gehabt hätten.⁵⁶ Das Leistungsniveau und die Ausrüstung der Privatstudios bewegte sich in etlichen Fällen deutlich über den Möglichkeiten der staatlichen Einrichtungen. „Die Ursache liegt darin begründet, dass derartige Technik über die Außenhandelsorgane offiziell nicht eingeführt werden [kann], weil die Devisen dafür fehlen“, stellte die Stasi fest. „Diese Ursache bewirkt auch, dass der Schwarzhandel mit Tonübertragungstechnik blüht, insbesondere bei den Gruppen der DDR. Die Technik wird z. T. bei Tournées ausgetauscht, wird illegal eingeführt, in der DDR wieder verkauft usw. Der Staat weiß das, billigt es, weil er es nicht unterbindet, und er unterbindet es nicht, weil er an der Musik interessiert ist, aber objektiv die Mittel nicht zur Verfügung stellen kann.“⁵⁷

Anfangs siedelten die privaten Studios im juristischen Niemandsland, es existierte für sie „keine gesetzliche Regelung“.⁵⁸ Die Lage änderte sich durch einen Vorstoß von Gunther Wosylus, bis 1979 Schlagzeuger der Puhdys und SED-Genosse mit einem kurzen Draht zur Nomenklatura.⁵⁹ Wosylus hatte 1977 mit

53 Zollverwaltung der DDR.

54 Seit den sechziger Jahren wurden Zoll- und Devisenvergehen allerdings auch immer wieder als Argument benutzt, um unliebsamen Rockbands die Auftrittsgenehmigung zu entziehen.

55 Zollverwaltung der DDR.

56 Dazu gehörten Gruppen aus dem Underground, dem alternativen sowie experimentellen Bereich.

57 Hoffmann, Abteilung XX/7, 125.

58 Problemprotokoll über ein Gespräch mit dem Genossen Gunther Wosylus. Das Protokoll bezieht sich auf ein Treffen zwischen Wosylus und Kurt Hager Anfang 1980.

59 Im Rahmen einer Schulung für SED-Kader hatte Gunther Wosylus das Politbüromitglied Kurt Hager, einen der mächtigsten Funktionäre der DDR, kennengelernt. Er nutzte fortan diesen Kontakt zur Klärung privater Belange.

der Errichtung eines Tonstudios am Rande von Berlin, in der Gemeinde Kagel, begonnen, „ca. 71.000 DM eigene Mittel investiert“ und es „mit damals modernster Technik aus dem NSW“ ausgerüstet. „Wesentliche Unterstützung bei der Einführung der Technik aus dem NSW erfuhr Wosylus durch das Büro des Mitglieds des Politbüros Gen. Hager. Da zum Zeitpunkt des Entstehens dieses Studios weder Erfahrungen noch gesetzliche Grundlagen für die Tätigkeitsaufnahme vorhanden waren, erfolgte durch direkte Einflussnahme des damaligen stellvertretenden Kulturministers, Gen. Siegfried Wagner, die Zulassung des Studios durch den Rat des Bezirkes Frankfurt (O.). Es wurde eine Gewerbe genehmigung erteilt, Wosylus erhielt die Auflage, Pflichtmitglied der Industrie- und Handelskammer zu werden. Die Versteuerung seiner Einnahmen erfolgte nach den gesetzlichen Bestimmungen für Handwerker und Gewerbetreibende.“⁶⁰

Gunther Wosylus betreute Nachwuchsbands, kümmerte sich um den Amateurbereich und fertigte „Lohnproduktionen“⁶¹ für Schallplatte, Funk und Fernsehen. Seit 1980 war er „bestätigter Reisekader für das NSW“. „Durch das Ministerium für Kultur wurden ihm regelmäßig Reisen zur Qualifizierung, hauptsächlich in der BRD, vermittelt. Er erhielt die Möglichkeit, sich mit technischen Neuentwicklungen im NSW vertraut zu machen. Reparatur- und Garantieleistungen an seiner Technik wurden grundsätzlich in der BRD ausgeführt.“⁶² Am 18. Oktober 1986 setzte sich Gunther Wosylus „illegal“ nach Westdeutschland ab, er kehrte von einer „Dienstreise“ nicht mehr in die DDR zurück.⁶³

Mit der Anerkennung des Tonstudios Kagel war ein Präzedenzfall geschaffen, der Nachahmern eine gewisse Handlungssicherheit verlieh. Genehmigungsverfahren wurden entschärft, das Ministerium für Kultur erarbeitete den „Entwurf einer ‚Verordnung über das Betreiben von privaten Tonstudios‘“ zur „generellen Regelung dieses Problems“.⁶⁴ Es entstanden zwei Dutzend medienreife Privatstudios, die in den Endachtzigern den Löwenanteil der DDR-Rockproduktion bestritten. 1988 lieferten sie 80 Prozent der Neuveröffentlichungen von Rundfunk und Schallplatte,⁶⁵ außerdem versorgten sie den Underground mit selbstvertriebenen Musikkassetten. Die Idee des staatlichen Zentralismus und der Totalkontrolle wurde mit solchen Entwicklungen mehr und mehr ausgehöhlt. Als die Mauer fiel, war die Vision einer ‚sozialistischen Rockmusik‘ längst ad absurdum geführt. Die agitatorischen Zielvorgaben, die der Apparat seit zwanzig Jahren stoisch predigte, klangen weltfremder denn je: „Rockmusik ist geeignet, die Schönheiten des Lebens in Frieden und Sozialismus zu propagieren, den Lebensmut zu stärken, Stolz auf Erreichtes zu zeugen, staatsbürgerliche Haltung und Aktivität zu fördern und auch Widersprüche transparent zu machen und mit ihren Mitteln

60 Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Frankfurt/Oder, 20.

61 Klein.

62 Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Frankfurt/Oder, 20.

63 Ebd., 22.

64 Hoffmann, Hans-Joachim.

65 Wicke: Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR-Kulturbürokratie, 27. Die kommerzielle Veröffentlichung von Tonträgern blieb weiterhin dem VEB Deutsche Schallplatten vorbehalten.

Partei zu nehmen in den Kämpfen unserer Zeit.“⁶⁶ Noch 1986 wurde in einem Spitzengespräch über die Zukunft der „Unterhaltungskunst“ in der DDR betont: „Eine Übernahme kapitalistischer Methoden werden wir nicht zulassen.“⁶⁷ Dabei bestimmten sie seit jeher die Dynamik der Szene – geschützt durch den allseits grassierenden Pragmatismus und unter den Augen des Apparats.

Fazit

Wie unsere drei Fallbeispiele zeigen, klafften tiefe Widersprüche zwischen den Leitbildern der Ideologie und den realen Verhältnissen. Statt das System zu stabilisieren, diente Rockmusik vielfach als ein emanzipatorisches Medium, durch das Widerstand und Wandel erlebbar wurden. Im kulturellen Gebrauch dieser Musik etablierten sich alternative Sozialisations- und Kommunikationsmuster, die dem staatlichen Erziehungsanspruch zuwiderliefen. Hier konnte man aus den abgezielten Bahnen des egalitären Systems ausscheren, seine Individualität entfalten. Das Prinzip der Selbstermächtigung zeichnete sich gleichermaßen in künstlerischen Konzepten und Attitüden ab. Eine neue Generation von Musikern verzichtete auf Fluch und Segen staatlich verbriefter Karrieren und streute Sand ins Getriebe. Aber auch ‚etablierte‘, medienpräzente Bands thematisierten die Konflikte des Alltags. Ihre Art von Gesellschaftskritik wurde mit den achtziger Jahren, im Windschatten von Glasnost und Perestroika, schärfer. Sie hatten sich zunehmend aus den Zwängen sozialistischer Produktionsmechanismen befreit und eine gewisse Autonomie erlangt. Silly, City oder Pankow tourten im Westen, sie wurden von den dortigen Medien wahrgenommen und waren als Unternehmen und Marke kleinkapitalistisch organisiert. Ihr Status sägte an den Grundpfeilern des Konstrukts ‚sozialistische Rockmusik‘ und torpedierte jenes fördernde wie disziplinierende Regelwerk, das ihren Karrierestart einst ermöglicht hatte. Sicherlich blieben sie Ausnahmen, gemessen an der Gesamtzahl aller DDR-Profi-Bands. Die Mehrheit war eher an der Absicherung ihrer Pfründe interessiert und spielte den windschnittigen „Walzer mit Gefühlen“ auf dem VEB Titanic. Aber es gab eben auch jene, die wachrüttelten, sensibilisierten, die nach dem Schlüssel zur „Waffenkammer“ verlangten.

Quellen

Fachliteratur und Presse:

Bjørøy, Karl-Magnus/Stan Hawkins: „When Light Turns into Darkness“: Inscriptions of Music and Terror in Oslo 22 July 2011, in: Jan Sverre Knudsen et al.

66 Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst.

67 Gespräch des Genossen Hager mit Genossin Gisela Steineckert am 30.9.1986.

- (Hg.): *Musikk etter 22. juli*, Skriftserie fra Senter for musikk og helse, Vol. 7, Oslo, 2014, S. 139–161.
- Danz, Tamara: Die Zeiten sind zwar stürmisch, aber sie pusten den Kopf durch und setzen ungeahnte Kräfte frei, in: Marina Krüger/Jörg Schulz (Hg.): *Küssen verboten. Momentaufnahmen aus der deutschen Rockszene*, Berlin: Rütten & Loening, 1994. S. 37–45.
- Fast, Susan/Kip Pegley (Hg.): *Music, Politics, and Violence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012.
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*, Boston: Unwin Hyman, 1989.
- Förster, Peter: Die Entwicklung des politischen Bewusstseins der DDR-Jugend zwischen 1966 und 1989, in: Walter Friedrich et al. (Hg.): *Das Zentralinstitut für Jugendforschung Leipzig 1966–1990. Geschichte, Methoden, Erkenntnisse*, Berlin: Edition Ost, 1999, S. 70–165.
- Frith, Simon: Musik und Identität, in: Jan Engelmann (Hg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt am Main/New York: Campus, 1999, S. 149–169.
- Frith, Simon: *The Sociology of Rock*, London: Constable, 1978.
- Galenza, Ronald/Heinz Havemeister (Hg.): *Wir wollen immer artig sein... Punk, New Wave, HipHop und Independent-Szene in der DDR von 1980 bis 1990, überarbeitete und erweiterte Neuauflage*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013.
- Hilbig, Wolfgang: *Das Provisorium*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2008.
- Holzweißig, Gunter: *Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR*, Köln: Böhlau, 2002.
- Johnson, Bruce/Martin Cloonan: *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Farnham: Ashgate, 2009.
- Lindner, Bernd/Dieter Wiedemann: Kultur- und Medienforschung, in: Walter Friedrich et al. (Hg.): *Das Zentralinstitut für Jugendforschung Leipzig 1966–1990. Geschichte, Methoden, Erkenntnisse*, Berlin: Edition Ost, 1999, S. 301–351.
- Man muss auch bescheuerte Mehrheiten akzeptieren / Ralph Stolle (Interview), in: *Junge Welt* vom 14.04.1993, S. 12.
- Peddie, Ian (Hg.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Aldershot: Ashgate, 2006.
- Pekacz, Jolanta: Did Rock Smash the Wall? The Role of Rock in Political Transition, in: *Popular Music* (1994) Volume 13/1, S. 41–49.
- Pieslak, Jonathan: *Radicalism & Music: An Introduction to the Music Cultures of al-Qa'ida, Racist Skinheads, Christian-Affiliated Radicals, and Eco-Animal Rights Militants*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2015.
- Platon: *Der Staat*, Leipzig: Felix Meiner, 1923.
- Pratt, Ray: *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*, New York: Praeger, 1990.

- Rauhut, Michael: Baustein West und Bauplan Ost. Zur politischen Transformation jugendkultureller Stile in der DDR, in: Georg Maas/Jürgen Terhag (Hg.): Musikunterricht heute, Volume 8: Zwischen Rockklassikern und Eintagsfliegen. 50 Jahre Populäre Musik in der Schule, Handorf: Lugert, 2010, S. 73–82.
- Rauhut, Michael: Rock in der DDR 1964 bis 1989, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2002.
- Rauhut, Michael/Thomas Kochan (Hg.): Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR, erweiterte Neuauflage, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013.
- Schmieding, Leonard: „Das ist unsere Party“. HipHop in der DDR, Stuttgart: Franz Steiner, 2014.
- Schuler, Ralf: Und manchmal brennt auch noch die Luft, in: Neue Zeit vom 07.03.1992, S. 25.
- Stock, Manfred/Philipp Mühlberg: Die Szene von Innen. Skinheads, Grufties, Heavy Metals, Punks, Berlin: LinksDruck, 1990.
- Szemere, Anna: The Politics of Marginality: A Rock Musical Subculture in Socialist Hungary in the Early 1980s, in: Reebee Garofalo (Hg.): Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements, Boston: South End Press, 1992, S. 93–114.
- Wicke, Peter: Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga, München: C. H. Beck, 2011.
- Wicke, Peter: The Role of Rock Music in the Political Disintegration of East Germany, in: James Lull (Hg.): Popular Music and Communication, Newbury Park, CA: Sage Publications, 1992, S. 196–206.
- Wicke, Peter: The Times They Are A-Changin': Rock Music and Political Change in East Germany, in: Reebee Garofalo (Hg.): Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements, Boston: South End Press, 1992, S. 81–92.
- Wicke, Peter: Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR-Kulturbürokratie, in: Peter Wicke/Lothar Müller (Hg.): Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente, Berlin: Ch. Links, 1996, S. 11–27.
- Wörterbuch zur sozialistischen Jugendpolitik, Berlin (DDR): Dietz, 1975.

Archivdokumente und interne Materialien:

Abteilung Kultur: Information über Maßnahmen auf dem Gebiet der Tanzmusik sowie über Probleme bei der Versorgung mit elektroakustischen Verstärkeranlagen. Entwurf, Berlin, 01.03.1973, SAPMO-BArch (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv): DY 30/IVB2/906/85.

Bartmann, Christian [Diskussionsbeitrag, ohne Titel], in: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst (Hg.): Kongress der Unterhaltungskunst. Berlin, 1. und 2. März 1989, Protokoll 2, Berlin: 1989, S. 110–113.

Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Frankfurt/Oder, Abteilung XX: Einleitungsbericht zur OPK „Perle“, 22.01.1987, Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU), ZA, AOPK 811/87, Bl. 19–24.

Dienstanweisung Nr. 4/66 zur politisch-operativen Bekämpfung der politisch-ideologischen Diversion und Untergrundtätigkeit unter jugendlichen Personengruppen in der DDR, 15.05.1966, BStU, ZA, MfS VVS 008–365/66.

Felber, Holm/Hans-Jörg Stiehler: Erste Ergebnisse der Untersuchung „Das Verhältnis Jugendlicher zur populären Musik“ (POP 87), internes Material, Leipzig: Zentralinstitut für Jugendforschung, 1987.

Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst: Standpunkt zur Entwicklung der Rockmusik in der DDR, 21.05.1984, SAPMO-BArch: DY 30/39004.

Gespräch des Genossen Hager mit Genossin Gisela Steineckert am 30.9.1986. Notiz, SAPMO-BArch: DY 30/vorl. SED 39007.

Hoffmann, Abteilung XX/7, Frankfurt/Oder: Bericht über die Kontaktaufnahme zu Wosylus, Gunther, Leiter des Tonstudios Kagel, 13.07.1981, BStU, ZA, AOPK 811/87, Bl. 124–127.

Hoffmann, Hans-Joachim, Minister für Kultur: Brief an Kurt Hager, 31.10.1980, SAPMO-BArch: DY 30/IVB2/2024/82.

Klein, Stellvertreter des Chefproduzenten Tanzmusik, Produktionsabteilung Tanzmusik: Protokoll über die Zusammenkunft am 3.10.1980 mit Gen. Gunther Wosylus, Leiter des Tonstudios Kagel, bei der Fragen eines Ankaufs von in diesem Studio produzierten Tonbändern und Fragen einer Nutzung dieses Studios durch den Rundfunk besprochen wurden, 09.10.1980, SAPMO-BArch: DY 30/vorl. SED 25941.

Notiz über ein Gespräch des Genossen Hager mit dem Mitglied der Gruppe „Puhdys“, dem Genossen Gunther Wosylus, 19.01.1979, SAPMO-BArch: DY 30/IVB2/2024/82.

Problemprotokoll über ein Gespräch mit dem Genossen Gunther Wosylus [1980], SAPMO-BArch: DY 30/IVB2/2024/82.

Produktionsabteilung Tanzmusik: Information für Gen. Achim Becker zu Produktionen des Rundfunks, 27.09.1983, Bundesarchiv Potsdam (BArchP): DR 6, 932.

Rechenschaftsbericht des Generaldirektors über die von der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst geleistete Arbeit im Berichtszeitraum November 85–86, BArchP: DR 101, 2.

Stenografische Niederschrift des Gesprächs des Generalsekretärs des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands und Vorsitzenden des Staatsrates der DDR, Genossen Erich Honecker, mit Teilnehmern des Pfingsttreffens der FDJ im Hause des Zentralkomitees, unkorrigiert, 13.05.1989, SAPMO-BArch: ZPA, IV2/2.039/241, Bl. 75–175.

Zollverwaltung der DDR, Der Leiter: Schreiben an Generaloberst Scheibe, ZK der SED, Abteilung für Sicherheitsfragen, 22.02.1973, SAPMO-BArch: DY 30/IVB2/906/85.