

Schwarz-weiße Netze

Afroamerikanische Musik als politisches Medium in der DDR

Von Michael Rauhut

Afroamerikanische Musik ist ein Akkulturationsprodukt, entstanden aus der Synthese afrikanischer und europäischer Traditionen.¹ Ihre Ursprünge reichen bis in das frühe 16. Jahrhundert zurück, dem Beginn der systematischen Verschleppung ‘schwarzer’ Sklaven in die von Europäern beherrschten Kolonien des amerikanischen Kontinents. Aus der Vielzahl von Spielweisen und Stilrichtungen kristallisierten sich im Zuge der wachsenden industriellen Verwertung Anfang des 20. Jahrhunderts drei grundlegende Säulen afroamerikanischer Musik heraus: Blues, Jazz und Gospel. Sie bilden das Fundament für nahezu alle wichtigen modernen populärmusikalischen Entwicklungen bis in die Gegenwart – ob R & B, Soul und Funk, House Music oder Hip-Hop. Dank ihrer permanenten Fortschreibung und Evolution ist afroamerikanische Musik eine bestimmende Größe des Alltags mehrerer Generationen geblieben.

Auch im Osten Deutschlands wurden mannigfaltige Strömungen und Derivate heimisch. Sie sickerten über den Äther in die kulturellen Nischen und landeten auf der politischen Agenda. Fans und Funktionäre entdeckten hinter der klanglichen Oberfläche enorme gesellschaftliche Potenzen, zumeist natürlich unter entgegengesetzten Vorzeichen. Der Staat stilisierte die gemeinschaftsstiftende Wirkung und Absage an seine Sozialisationsmodelle zum Sicherheitsproblem und systemdestabilisierenden Faktor. Wenn auch mit der Zeit die Reaktionen schwächer ausfielen, blieb der offizielle Umgang mit afroamerikanischer Musik auf spezielle Weise politisch konnotiert. Im Folgenden sollen Dimensionen der Wahrnehmung und Vermittlung sowie des kulturellen Gebrauchs umrissen werden.

1. Afroamerikanische Musik und Propaganda

1.1. Der Sound des Kalten Krieges

Besonders heftig und widersprüchlich wurden die Debatten vor dem Hintergrund der politischen Positionierung und Profilierung der jungen DDR in den fünfziger Jahren geführt. Afroamerikanische Musik avancierte zum populistischen Vehikel der ‘Systemauseinandersetzung’: Sie geriet zwischen die Fronten des heraufziehenden Kalten Krieges und lieferte medienträchtigen Zündstoff für die Diskussion von nationalen Perspektiven des geteilten Deutschlands. Auch die ‘leichten’ Genres wurden der kulturpolitischen Doktrin einverleibt, derzufolge Kunst als ‘Waffe im Klassenkampf’ funktionierte.

Einen regelrechten Zickzackkurs beschrieb die staatliche Haltung zum Jazz. Nach dem Zweiten Weltkrieg in Abgrenzung zur Treibjagd der Nazis gefördert, bekamen seine Anhänger schon bald eisigen Gegenwind zu spüren. Im Februar 1950 schalteten sich die Sowjets mit einer Frontalattacke wider den „*abscheulichen* amerikanischen Jazz“ ein und verlangten von der SED Linientreue. Zwei russische Kulturoffiziere stellten per

Der Beitrag entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten und an der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg angebandenen Projekts „Afroamerikanische Musik in Deutschland von 1945 bis 1990. Mediale Vermittlung und kultureller Gebrauch“.

¹ Zu Begriff, Entwicklung und Forschungsgeschichte siehe das Stichwort „Afroamerikanische Musik“, in: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 1: A – Bog, Kassel u. a. 1994², Sp. 194–261.

Grundsatzartikel in der „Täglichen Rundschau“ klar: „Notwendig ist der entschlossene Kampf gegen die geschmacklose amerikanische Jazzmusik (Boogie-Woogie usw.), gegen die volksfeindliche formalistische Richtung in der Musik, für die Pflege der besten Traditionen der deutschen klassischen und Volksmusik, für die Herausstellung der musikalischen Klassiker aus aller Welt, zu denen bis jetzt bekanntlich noch kein einziger amerikanischer Komponist gerechnet wird.“² Fortan pendelte die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Jazz zwischen Restriktion und Akzeptanz.³ Erst als die Beatmusik Anfang der Sechziger das Fadenkreuz auf sich zog, flaute das Tauziehen ab.

Der Trend zur Wetterwendigkeit in der Jazzfrage war nicht nur den klimatischen Schwankungen der ‘großen Politik’ geschuldet – er spiegelte gleichermaßen die Janusköpfigkeit der definitiven Auslegung afroamerikanischer Musik. Im Unterschied zu westlichem Pop und Rock, der lange Zeit pauschal als ‘Nervengift’ des ‘Klassenfeinds’ verteufelt wurde, erkannten die SED-Ideologen im Jazz auch Schnittstellen für eine sozialistische Kultur. Sie trennten ‘kommerzialisierte’, ‘verfälschte’ Versionen vom eigentlichen ‘Ur-Jazz’, einem Abkömmling der ‘Negerfolklore’. Verbreitet nach dem Ersten Weltkrieg, hätte er „echte Bedürfnisse der Werktätigen“ erfüllt. Allerdings wurde diese Musik „schon in sehr frühem Stadium von der amerikanischen Industrie ausschließlich zum Zweck des Profitmachens aufgegriffen“⁴ und damit ihres progressiven Charakters beraubt. Nun zögen Monopole die Fäden und missbrauchten den Jazz zur Infiltration.

Die schwammige Kategorisierung, die sämtliche Entwicklungen seit dem Siegeszug des Swing zur Disposition stellte, war keineswegs eine Erfindung der SED-Nomenklatura. Sie wurzelte in den missionarischen Schriften westlicher Autoren wie Hugues Panassié, Rudi Blesh oder Sidney Finkelstein. Ihre ästhetischen Standpunkte wurden in der DDR allerdings politisch überformt. Ausgangspunkt war die Leninsche These von zwei antagonistischen Kulturen in der kapitalistischen Gesellschaft: die herrschende, bürgerlich-reaktionäre und die fortschrittlich-demokratische, repräsentiert durch die Arbeiterklasse. Nach dieser Logik fungierte der ‘deformierte’ Jazz in den Händen der amerikanischen Machthaber als Narkotikum gegen das eigene Volk, aber auch als außenpolitisches Mittel der ‘ideologischen Diversion’. Der renommierte Musikwissenschaftler Georg Knepler urteilte 1951 über Stan Kentons Komposition „Fantasy“: „Das ist eine Musik, die das Chaos darstellt, die das Chaos ist, die nicht nur Kriegsvorbereitung, sondern der Krieg ist. Das ist ein Versuch, den Krieg in die Hirne der Menschen einzuschmuggeln.“⁵

Ähnlich argumentierte der Komponist Ernst Hermann Meyer: „Der heutige ‘Boogie-Woogie’ ist ein Kanal, durch den das barbarisierende Gift des Amerikanismus eindringt und die Gehirne der Werktätigen zu betäuben droht. Diese Bedrohung ist ebenso gefährlich wie ein militärischer Angriff mit Giftgasen – wer wollte sich nicht gegen eine Lewisitattache schützen? Hier schlägt die amerikanische Amüsierindustrie mehrere Fliegen mit einer Klappe: Sie erobert den musikalischen Markt der Länder und hilft, deren kulturelle Unabhängigkeit durch den Boogie-Woogie-Kosmopolitismus zu untergraben; sie propagiert die degenerierte Ideologie des amerikanischen Monopolkapitalismus mit seiner Kulturlosigkeit, seinen Verbrecher- und Psychopathenfilmen, seiner leeren Sensationsmache und vor allem seiner Kriegs- und Zerstörungswut.“⁶ Schon die verwaschene Terminologie, die sich nicht selten mit

² S. Timofejew/W. Nikolajew: Gegen Boogie-Woogie – für klassische und für Volksmusik, in: Tägliche Rundschau vom 23.02.1950, S. 4.

³ Zum sinuskurvenhaften Verlauf der Jazzdebatten vgl. stellvertretend Michael Rauhut: Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR, in: Ulf Scharlau/Petra Witting-Nöthen (Hg.): „Wenn die Jazzband spielt...“. Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der Leichten Musik im deutschen Rundfunk, Berlin 2006, S. 101–130, hier 104–114.

⁴ Ernst Hermann Meyer: Musik im Zeitgeschehen, Berlin (Ost) 1952, S. 162.

⁵ Georg Knepler: Musik, ein Instrument der Kriegsvorbereitung, in: Musik und Gesellschaft 2/1951. S. 25.

⁶ Meyer: Musik, S. 162.

brauner Rhetorik mischte, verriet, dass jedes Mittel recht war, um ein Inferno der 'Dekadenz' und 'Demagogie' zu zeichnen. Moderne, rhythmische Strömungen afroamerikanischer Musik wurden in Bausch und Bogen unter das effektiv lautmalerische Etikett 'Boogie Woogie' subsumiert, was zwar den stilgeschichtlichen Tatsachen widersprach, aber perfekt ins propagandistische Konzept passte.

Genährt wurde der Vorwurf der 'Diversion' und 'Amerikanisierung' durch Verlautbarungen westlicher Militärs. Eine Meldung des „Tagesspiegel“ vom 8. August 1958 löste in der DDR-Presse heftige Resonanz aus: „Ich finde die Elemente, die im Jazz ihren Ausdruck finden, positiv, denn seine gemeinschaftsbildende Kraft kommt unseren Bestrebungen in der Bundeswehr weitgehend entgegen“, erklärte Bundesverteidigungsminister Strauß der deutschen Jazz-Föderation auf eine entsprechende Anfrage. Er denke allerdings an den Jazz in Reinkultur. Strauß teilte mit, dass es in der Bundeswehr eine Reihe von Ensembles gebe, die Jazz in ihrer Freizeit pflegten und von den Musikkorps soweit wie möglich unterstützt würden. Der Minister möchte gerne eine 'Leit-Jazz-Kapelle' ins Leben rufen, die sich aus besonders qualifizierten Musikern zusammensetzt und richtungsweisende Arbeit leistet.⁷ Noch brisanteren Zündstoff lieferte die 1958er Oktoberausgabe des NATO-nahen Periodikums „Allgemeine Militärrundschau“. Dort war ein Ausschnitt des Buches „La Paix révolutionnaire riposte à la Subversion“⁸ abgedruckt, das Kapitel „Tension psychologique“.⁹ Der Autor thematisierte die außenpolitische Explosivität populärer Musik und forderte „produktivere Techniken“ als die „groben antikommunistischen Aktionen“ des McCarthyismus. Man müsse die „bedingten Reflexe“ des Gegners ansprechen und ihn so zur „Flucht aus den ideologischen Grenzen“ bewegen. Bezogen auf die Macht der Töne hieß es weiter: „Ein gewisser Beitrag könnte mithilfe des Jazz geleistet werden; Musik ist ein allen Menschen verständliches Mittel, und die sowjetische Jugend versteht mehr als jede andere diese Art des Sich-Entziehens. Die Ablenkung kann mühelos von einigen in der Nähe der Grenze zu den kommunistischen Ländern gelegenen Radiostationen übernommen werden, und sie würde zu einer Form des Sich-Entziehens führen, die in ihrer Reaktionsweise eine bisher unbekannte Richtung nehmen könnte. Mehr noch, eine gewisse ideologische Entgiftung könnte sich durchsetzen, wenn sie mit musikalischer Faszination einherginge. Die sowjetischen Führer haben diese Gefahr so gut erkannt, dass sie alle Formen barbarischer Musik auf ihrem Territorium verbieten (...). Jedesmal, wenn sich ein Rock and Roll oder ein Calypso in ein kommunistisches Bewusstsein prägt, dient er dazu, etwas Anderes auszulöschen, und dieses Andere hat immer mit Ideologie zu tun.“¹⁰ Viel zitiert wurde auch der Ausspruch eines NATO-Feldmarschalls Montgomery, der sinngemäß lautete: „Wenn wir den kommunistischen Osten nicht mit der Waffe erobern können, dann mit der Jazztrompete.“¹¹

Spätestens seit Penny Marie von Eschens Studie „Satchmo blows up the World“ ist die Relevanz solcher Denkmuster belegt – selbst wenn wohl kein ernsthafter Stratege der Illusion verfiel, die Schlachten gegen den Ostblock wären mit Sounds und Synkopen zu gewinnen. Pläne der US-Regierung zur „psychologischen Kriegsführung in Deutschland“ favorisierten politische und wirtschaftliche Aspekte und maßen dem RIAS eine herausragende agitatorische Rolle bei.¹² Populäre Musik, vor allem afroamerikanischer Prägung, galt im

⁷ Bundeswehr pflegt reinen Jazz, in: Der Tagesspiegel vom 08.08.1958, S. 5.

⁸ Deutsch etwa: „Der revolutionäre Frieden führt einen Gegenschlag wider die Zersetzung“.

⁹ Deutsch: „Die Psychologische Spannung“.

¹⁰ Charles Montirian: La paix révolutionnaire. Tension psychologique, in: Allgemeine Militärrundschau/Revue Militaire Générale 8/1958, S. 387–405, hier 404, 405 und 400.

¹¹ Zit. bei Martin Linzer: Jazz in der DDR – 10 Punkte zur Entwicklung einer Szene, S. 16 im Booklet der Doppel-LP „Snapshot. Jazz now, Jazz aus der DDR“, Free Music Production FMP R 4, Berlin (West) 1980.

¹² Christian Ostermann: „Little Room for Maneuver“. Das Verhältnis der USA zur DDR, in: Detlef Junker u. a. (Hg.): Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch, Band I: 1945–1968, Stuttgart/München 2001², S. 271–280, hier 273.

Kontext von Imagekampagnen als Banner der Demokratie und oppositionelles Symbol. Über zwanzig Jahre hinweg organisierte das State Department zu diesem Zweck Tourneen mit prominenten Jazz-, Blues- oder Rockbands durch Afrika, Asien und Osteuropa, begleitet von verdeckten CIA-Operationen.¹³ Die westliche Presse feierte die umstürzlerische Kraft ihrer Musik und blies sie zu grellen Schlagzeilen auf. Am 6. November 1955 jubelte die New York Times: „Die Vereinigten Staaten haben eine geheime sonische Waffe – Jazz“.¹⁴

Wortmeldungen solcher Couleur zementierten das Dogma der ‘musikalischen Aufrüstung’ und entfalteten in der DDR eine gewaltige Wirkung. Wie stark der Grad der Politisierung im Extremfall war und mit welcher Vehemenz ästhetische Aversionen in Propaganda umschlugen, verdeutlichten die Auseinandersetzungen um den Rock ‘n’ Roll, ein Abkömmling des ‘schwarzen’ Rhythm & Blues. Anders als der Jazz, wurde er zur reinen ‘Ausgeburt des Kapitals’ degradiert. Die Pamphlete bündelten in mustergültiger Weise das Vokabular und die Argumente des Staates gegen negativ bewertete Phänomene afroamerikanischer Musik. Zu den Topoi gehörten der Vorwurf der ‘Amerikanisierung’ als besondere Spielart ‘ideologischer Diversion’ und die Verteidigung nationaler, perspektivisch gesamtdeutscher Optionen vor den Fangarmen der ‘Kulturbarbarei’ und ‘Dekadenz’. Im Einklang mit Lenins Imperialismustheorie wurde der Rock ‘n’ Roll als Soundtrack des ‘parasitären’, ‘faulenden’ und schließlich ‘sterbenden’ Kapitalismus abgeurteilt. Die Medien karikierten Stars wie Bill Haley oder Elvis Presley als Marionetten politischer Interessen sowie moralischen Abschaum und gaben sie der Lächerlichkeit preis. Über den ‘King’ war etwa zu lesen: „Sein ‘Gesang’ glich seinem Gesicht: dümmlich, stumpfsinnig und brutal. Der Bursche war völlig unmusikalisch, krächzte wie eine an Keuchhusten leidende Krähe und suchte solch stimmliche Nachteile durch wildes Hüftschwingen à la Marilyn Monroe wettzumachen. (...) Er sprang herum wie ein hochgradig Irrer, schüttelte seinen Unterleib, als habe man ihm unverdünnte Salzsäure zu trinken gegeben, und rührte dabei wie ein angeschossener Hirsch, nur nicht so melodisch.“¹⁵

In Zuspitzung der Militarisierungsthese geriet der Rock ‘n’ Roll als vermeintliche Ouvertüre eines neuen Weltkriegs an den Pranger. Ein parteiinternes Schulungsmaterial, herausgegeben von der Abteilung Agitation und Propaganda des ZK der SED, deutete den emotionalen Overkill am Rande von Bill Haleys Konzerten in Westdeutschland wie folgt: „Man will auf diese Art und Weise gewissenlose NATO-Söldner erziehen, die als willfähige Instrumente zur Unterdrückung anderer Völker eingespannt werden können.“¹⁶ Fotos, auf denen Elvis Presley in GI-Montur zu sehen war, dienten offiziell als Illustration des Zusammenhangs von amerikanischer Musik und ‘Kriegstreiberei’. Kommentiert wurden sie etwa so: „Presley hält ein german fräulein an der Hand. Seit 13 Jahren greifen Hände aus dem gleichen Uniformrock nach deutschen Frauen, hier grinsend mit Schokolade eine Notlage ausnutzend, dort brutal, hemmungslos, tierisch über das Opfer herfallend. Presleys ‘Liebeslieder’ ... Wenn sie der Boy nicht gerade wimmert, wenn seine Pfoten nicht gerade einem deutschen Mädchen über den Pullover streifen, dann hantiert dieser Schmalzjüngling an amerikanischen Atomgeschützen, richtet sie, für den heißen Krieg übend, auf deutsche Städte, deutsche Menschen, deutsches Land.“¹⁷ Zwei Fotos steigerten die Verleumdung bis zur Unerträglichkeit. Das erste zeigte

¹³ Durch die DDR führten die außenpolitisch motivierten Gastspiele allerdings nie. Zu den komplexen Intentionen und Wirkungen der Tourneen siehe: Penny Marie von Eschen: *Satchmo blows up the World. Jazz Ambassadors play the Cold War*, Cambridge, Massachusetts/London 2004.

¹⁴ Zit. in: Uta G. Poiger: *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a divided Germany*, Berkeley/Los Angeles/London 2000, S. 163.

¹⁵ Werner Micke: *Philosophie des Stumpfsinns*, in: *Junge Welt* vom 05.02.1957, S. 3.

¹⁶ ZK der SED, Abteilung Agitation und Propaganda (Hg.): *NATO-Politik und Tanzmusik*. Informationsdienst Nr. 48/IV•1961. Das Dokument, das im gleichen Jahr auch vom Ministerium für Nationale Verteidigung in der Reihe „Argumente und Hinweise für die politische Massenarbeit“ veröffentlicht wurde, ist abgebildet in: Michael Rauhut: *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*, Berlin 1993, S. 23–26, Zitat S. 23–24.

¹⁷ Horst Bärwald: *Jetzt schlägt’s 13*, in: *Wochenpost* 47/1958, S. 10.

eine junge Dame am Boden, offenbar im Rock-'n'-Roll-Rausch; das zweite eine nackte, verstümmelte Leiche in gleicher Pose und zwischen Knochenbergen. Die Unterschrift prophezeite: „Die Zerstörungsgorgie setzt ein ... und endete schon einmal – im KZ Nordhausen“.¹⁸

1.2. Lieder des ‘anderen Amerika’

Den Gegenpol zur Stigmatisierung bildete ein Interpretationsschema, das afroamerikanische Musik zum sozialen Protest verkürzte und ihr “antiimperialistisches Widerstandspotenzial”¹⁹ herausstrich. Nach Lesart der Ideologen war sie doppelt als ‘zweite Kultur’ im Leninschen Sinne prädestiniert: durch ihre proletarischen Wurzeln und das Kreuz des Rassismus. Zur Galionsfigur stieg der Sänger und Schauspieler Paul Robeson auf. Er galt in den fünfziger und sechziger Jahren als Inkarnation des ‘anderen Amerika’. Robeson interpretierte nicht nur ‘unverfälschte’ Folklore und politisch doppelbödiges religiöses Liedgut, sondern verfocht in seinen Reden und Schriften auch die Visionen des Kommunismus. Von der US-Regierung lange Zeit boykottiert und verfolgt, führte ihn seine Mission für eine friedliche und gerechtere Welt 1934 erstmals in die Sowjetunion und 1960 schließlich auch zu einem Besuch und Konzert nach Ostdeutschland. Staatschef Walter Ulbricht zeichnete Robeson mit dem „Stern der Völkerfreundschaft“ aus, und die Humboldt-Universität verlieh ihm die Ehrendoktorwürde. In seiner Dankesrede appellierte der Künstler an die Studenten: „Glaubt nicht, was euch die Leute auf der anderen Seite des Brandenburger Tores von dem gelobten Land Amerika erzählen. Wir führen einen schweren, erbitterten Kampf – es gibt zwei Amerikas. Auch in unserem Lande wollen Millionen den Frieden und befreit sein von der Furcht vor den Atombomben. Doch eines Tages siegen bei uns auch die Kraft und der Wille des Volkes.“²⁰

Die SED rühmte Paul Robeson als „schwarzen Vorkämpfer der Menschheit“ und „einen Großen der Geschichte dieses Jahrhunderts“.²¹ „Fast beispiellos ist seine Fähigkeit, Rationales und Emotionales in seiner propagandistischen Arbeit zu verbinden und seine Kunst in den Dienst des Klassenkampfes zu stellen. Von ihm stammt die Losung: ‘Mein Lied, meine Waffe’²² hinter der eine marxistisch-leninistische Theorie der Kunst steht, die er nur in konsequenter Auseinandersetzung mit imperialistischen und revisionistischen Kunstauffassungen realisieren konnte. Robeson gelang es, die Kultur der amerikanischen Schwarzen, ihre Lieder und Spirituals aus dem Abgrund offizieller Ächtung in die führenden Konzertsäle Amerikas zu bringen und das kulturelle Erbe des internationalen Proletariats in seine Kunst einfließen zu lassen.“²³ Die Schriftstellerin Anna Seghers verglich Paul Robesons Wirkung mit einem Naturereignis: „Wie einen der erste Anblick des Meeres oder der Gletscher erregen kann, so erregte uns diese Stimme. (...) Mitreißend war er immer und

¹⁸ Ebd., S. 11.

¹⁹ Friederike Hajek: Selbstzeugnisse der Afroamerikaner. Black Liberation Movement und Autobiographie, Berlin (Ost) 1984, S. 7.

²⁰ Paul Robeson: Aus der Rede vor Studenten der Humboldt-Universität, Berlin, 5. Oktober 1960, in: Paul Robeson zu seinem 70. Geburtstag am 9. April 1968. Katalog zu „Paul Robeson. Ausstellung zu Ehren seines 70. Geburtstags am 9. April 1968, Internationales Ausstellungszentrum Berlin, 8. April bis 28. April“, S. 19. Akademie der Künste, Paul-Robeson-Archiv (AdK, PRA): 9.1/2.9.

²¹ Albert Norden: Dem schwarzen Vorkämpfer der Menschheit, in: Akademie der Künste der DDR (Hg.): Protokoll des Symposiums “Paul Robeson und der Kampf der Arbeiterklasse und der schwarzen Amerikaner der USA gegen den Imperialismus”, Berlin am 13. und 14. April 1971. Arbeitshefte 10, Berlin (Ost) 1972, S. 6.

²² So lautete auch der Titel der deutschen Übersetzung von Paul Robesons Biographie „Here I stand“, die 1958 vom Ostberliner Kongress-Verlag veröffentlicht wurde.

²³ Franz Loeser: Sein Lied – seine Waffe, in: Akademie: Protokoll, S. 7.

überall. Was er sang und wie er es sang – es machte die Menschen, die ihm zuhörten, für den Kampf brennen.“²⁴

Die Liste der offiziellen Würdigungen ist lang: 1964 konstituierte sich das Paul-Robeson-Komitee der DDR, 1965 wurde ein Robeson-Archiv an der Akademie der Künste gegründet; Straßen, Schulen, Chöre und Arbeitskollektive sowie eine Gedenkmedaille trugen bald seinen ‘Ehrentiteln’. Politische Kampagnen ernannten ihn zum Schirmherren. Ein Brief, verfasst „im Namen von 7000 Jenaer Pionieren“ und schlicht an „Herrn Paul Robeson, Berlin“ adressiert, rechnete haarklein das Ergebnis der Solidaritätsaktion „Wir helfen den Kindern in Afrika“ ab: „26,21 DM, 898 Schreibhefte, 224 Bleistifte, 68 Radiergummis, 13 Federmappen, 41 Stiftspitzer, 29 Zeichenblöcke, 2 Schulranzen“.²⁵ Die Propaganda suggerierte eine tiefe Zuneigung des ‘einfachen Volkes’ für den Künstler. Der Gruß eines Ostberliner Mädchens, 1960 vom Deutschen Friedensrat veröffentlicht, beteuerte: „Ich bin 8 Jahre alt. Und meine liebste Puppe heißt Jimmi und ist ein Negerkind. Bleibe lieber bei uns in der DDR. Wenn Du in Amerika bist, habe ich immer Angst um Dich.“²⁶

An der tendenziösen Präsentation afroamerikanischer Musiker und den unverhohlenen Vereinnahmungsstrategien entflammte so mancher Konflikt. Der Sänger Aubrey Pankey, seit 1956 an der Deutschen Hochschule für Musik als Pädagoge tätig, beschwerte sich über die Instrumentalisierung seiner Hautfarbe. Die Staatsoper hatte ihn nach Jim-Crow-Manier in der „Eigenschaft als Neger“ besetzen wollen, wogegen Pankey bei der Parteispitze intervenierte.²⁷ Alfred Kurella, Leiter der Kulturkommission beim Politbüro des ZK der SED, versuchte die Wogen zu glätten. Es wäre an der Zeit, „einmal in der Öffentlichkeit gegen die Pseudosympathien für ‘Neger’ aufzutreten, hinter denen sich tatsächlich eine rassistische Einstellung verbirgt. (...) Ich finde überhaupt, dass auch in dem unkritischen Kult, den gewisse Leute leider auch bei uns noch mit den Spirituals treiben, dieselbe herablassende und herabsetzende Haltung gegenüber ‘Negern’ steckt.“²⁸

Eine zunehmend eindimensional-affirmative Sicht prägte bald auch die Wahrnehmung des Jazz. 1967 wurde er in den Lehrplan der Polytechnischen Oberschule eingeführt. Der Musikunterricht der zehnten Klasse sah zwei Stunden zur Behandlung dieses Themas vor. In der ersten wurden „die Schüler mit Work Song, Spiritual, Blues, Ragtime und New-Orleans-Jazz bekannt gemacht“ sowie in musiktheoretische Grundsätze eingewiesen. Die zweite schlug einen Bogen bis in die Gegenwart: „An charakteristischen Beispielen, wie sie der Lehrer jeweils zur Verfügung hat, werden die Weiterentwicklung bzw. der Verfall dieser Musizierweise durch die Kommerzialisierung und die sich jetzt vollziehende Neuformung deutlich gemacht.“²⁹ Was früher als „Affenkultur“³⁰ diffamiert wurde, trug nun eindeutig ‘progressive’ Akzente: Die Stoffeinheit war im Lehrbuch mit „Der Jazz als Ausdruck der Protesthaltung gegen Ausbeutung und Rassenunterdrückung“³¹ überschrieben. Parallel zur Aufwertung der internationalen Phänomene lösten sich auch die handfesten Repressalien allmählich in ihr Gegenteil auf. „Der Jazz ist Bestandteil der sozialistischen Musikkultur in der DDR“, hieß es später. „Er trägt zur Entfaltung sozialistischer Lebensweise bei und kommt

²⁴ Anna Seghers: Zum 75. Geburtstag von Paul Robeson, in: Akademie der Künste der DDR/Paul-Robeson-Komitee der DDR (Hg.): Paul Robeson. Broschüre zum 75. Geburtstag am 9. April 1973, S. 4. AdK, PRA: 9.3/100.

²⁵ Brief von Mitgliedern des Klubs der Internationalen Freundschaft, Jena, an Paul Robeson, 06.10.1960, AdK, PRA: 7.4/2.

²⁶ Deutscher Friedensrat (Hg.): Tage mit Paul Robeson, Gera 1960, S. 35.

²⁷ Übersetzung des Briefes von Aubrey Pankey an Gerhart Eisler, Stellvertretender Vorsitzender des Staatlichen Rundfunkkomitees, 19.04.1959, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BArch): DY 30/IV2/2026/105.

²⁸ Brief von Alfred Kurella an Aubrey Pankey, 02.05.1959, ebd.

²⁹ Ministerium für Volksbildung (Hg.): Lehrplan für den Musikunterricht der Vorbereitungsklassen 9 und 10 zum Besuch der Erweiterten Oberschule. Präzisiertes Lehrplan, Berlin (Ost) 1967, S. 49 und 50.

³⁰ Dieses Urteil wurde Walter Ulbricht zugeschrieben. Vgl. Ludwig Richard Müller: Dekadenz und lebensfroher Neubeginn. Zur Lage unserer Tanzmusik, in: Musik und Gesellschaft 4/1955, S. 5.

³¹ Hans Pezold/Rainer Herberger: Musik. Lehrbuch für die Klassen 9 und 10, Berlin (Ost) 1975⁴, S. 167.

dem Anspruch der Werktätigen der DDR nach niveauvoller Unterhaltung und Geselligkeit sowie musikalischer Bildung entgegen.³²

In ähnlicher Weise waren die Diskussionen über den Blues ideologisch gepolt. Auch er wurde zum Aufschrei des 'anderen Amerika' reduziert. Das gängige Interpretationsmuster folgte westlichen Deutungen, die den Blues im politischen Kontext der Rassendiskriminierung, der Bürgerrechtsbewegung oder des Vietnamkriegs verorteten und als Widerpart zur 'Scheinwelt' des 'Show Business' identifizierten. Blues ist „existentielle Kunst – Kunst nackter Existenz“,³³ urteilte der bundesdeutsche 'Jazzpapst' Joachim Ernst Berendt 1962. Mit den „American Folk Blues Festivals“, die von der Agentur Lippmann + Rau organisiert wurden und 1964 und 1966 sowie 1982, 1983 und 1985 auch in der DDR gastierten, sind die Stereotype gewissermaßen importiert worden.³⁴ Der Ostberliner Jazzexperte Karlheinz Drechsel, der sämtliche Auftritte zwischen Dresden und Frankfurt/Oder moderierte, erinnerte sich: „Die Informationen bekam ich schriftlich von Horst Lippmann. Ich stellte in den Ansagen die Künstler vor, erzählte ihre Geschichte. Dass diese großartigen Musiker in den USA kaum beachtet wurden und mancher von ihnen am Rand des Existenzminimums lebte, das hat uns schon bewegt. Genauso das Thema 'Rassismus'. Die Inhalte der Songs spielten ebenfalls eine zentrale Rolle. Daran lag dem Veranstalter, dass man erfährt, wovon eigentlich gesungen wird. Was ja auch keine schlechte Idee war.“³⁵

Das Amiga-Label des VEB Deutsche Schallplatten, zuständig für die populären Genres, veröffentlichte Mitschnitte der 1966er und 1982er Tourneen sowie eine LP mit Studioaufnahmen vom 1. November 1964. Die Linernotes porträtierten die Künstler und strichen die sozialen, 'rassischen' und politischen Aspekte ihrer Musik heraus. Der Chicagoer Sänger und Mundharmonikavirtuose Junior Wells wurde als Vertreter einer Generation vorgestellt, „die auf die den Neger versprochenen Bürgerrechte nicht länger wartet, sondern sie lautstark fordert, auch mit dem Blues. Mit seinem 'Vietnam-Blues' steht Junior Wells mit in der vordersten Reihe der progressiven Künstler des 'anderen' Amerika.“³⁶ Ein solcher Blickwinkel glich kultur- und kapitalismuskritischen Stimmen des Westens und prägte gleichermaßen das offizielle Verhältnis zu Rhythm & Blues, dem „aggressiven Sound der Neger“, und Soul. Letzterer galt als „Synonym ihres Selbstbewusstseins, ihres eigenen, beseelten Ichs gegenüber den seelenlosen weißen Ausbeutern und Unterdrückern“.³⁷

Wenn auch der politische Fokus bis zum Fall der Mauer eine Konstante in der Auseinandersetzung mit afroamerikanischer Musik blieb, so verlor er doch ab den siebziger Jahren, im Zuge der „Modernisierungs- und Liberalisierungstendenzen“ der Ära Honecker,³⁸ sukzessiv an Schärfe und Kontur. Als der Hip-Hop-Film „Beat Street“³⁹ 1985 in die DDR-Kinos kam, war das Presseecho geteilt. Die volkseigene Verleihfirma Progress strich „sozialkritische Aspekte“ des Streifens heraus, weil er die „Lebenssituation der Jugendlichen

³² Kulturbund der DDR, Präsidialrat, Zentrale Kommission Musik: Hinweise zur Pflege des Jazz im Kulturbund der DDR, internes Material vom 11.11.1986, International Jazz Archive Eisenach: ohne Signatur.

³³ Joachim Ernst Berendt: American Folk Blues Festival, in: twen 10/1962, S. 55.

³⁴ Der Untertitel der Reihe hieß „Eine Dokumentation des authentischen Blues“. Zu Geschichte und Profil der „American Folk Blues Festivals“ siehe stellvertretend: Kathrin Brigl/Siegfried Schmidt-Joos: Fritz Rau. Buchhalter der Träume, Berlin 1985, S. 127–136; Blues before Sunrise. Die Konzertveranstalter Horst Lippmann und Fritz Rau schrieben ein dickes Kapitel Popmusikgeschichte, in: Michael Rauhut/Thomas Kochan (Hg.): Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR, Berlin 2004, S. 323–332.

³⁵ Karlheinz Drechsel im Gespräch mit dem Autor am 17. Juni 2003.

³⁶ Karlheinz Drechsel im Covertext der LP „American Folk Blues Festival 66 (1)“, Amiga 850114, DDR 1966.

³⁷ Heinz Peter Hofmann: Beat, Rock, Rhythm & Blues, Soul, Berlin (Ost) 1973, S. 139 und 178.

³⁸ Rainer Schnoor: Zwischen privater Meinung und offizieller Verlautbarung: Amerikabilder in der DDR, in: Detlef Junker u. a. (Hg.): Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990. Ein Handbuch, Band II: 1968–1990, Stuttgart/München 2001², S. 775–785, hier 775.

³⁹ USA 1983/84; Produktion: David V. Picker und Harry Belafonte; Musik: Harry Belafonte und Arthur Baker; Regie: Stan Lathan.

im schwarzen Ghetto von New York“ auf „authentische“ Weise darstelle,⁴⁰ und warb mit Slogans wie: „Die Lebensträume einer verlorenen Generation in einem Film aus den USA“.⁴¹ Das FDJ-Organ „Junge Welt“ konterte: „Dieser Film ist eine Enttäuschung. Warum? Weil die Formen amerikanischer Straßenkultur, die Graffiti-Malereien mit Spraydosen und dieser merkwürdig gebrochene künstlerische Tanz, weil diese ganze alternative Kultur, geboren aus der harten Poesie von Stein und Straßenstaub, nicht anders hier verwendet wird als sonst der Disko-Glimmer. Die Möglichkeit, dem harten Tanz aus der Bronx auch eine harte Story mitzugeben, wurde nicht gesucht.“⁴² Zu früheren Zeiten wäre ein solcher Verriss schon aus einem simplen Grund undenkbar gewesen: Für die Idee und ihre Realisierung zeichnete in entscheidendem Maße Harry Belafonte verantwortlich, Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR und Säulenheiliger der ostdeutschen Agitprop – ein „Kämpfer für den Frieden“ und „großer Künstler“,⁴³ „der sich durch verlockende Angebote und kapitalistischen Starkult nicht kaufen ließ“.⁴⁴

2. Afroamerikanische Musik im kulturellen Gebrauch

2.1. Soziale Bewegungen

Während die Medien ideologische und ästhetisch-moralische Aspekte in den Vordergrund rückten, konzentrierten sich die internen Auseinandersetzungen auf die soziale Sprengkraft afroamerikanischer Musik. Den Sicherheitsorganen blieb nicht verborgen, dass unter ihrem Einfluss Kommunikations- und Handlungsräume entstanden, in denen sonst 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 politisches Dynamit produziert. Hier drohte außer Kontrolle zu geraten, was das Regime erklärtermaßen steuern wollte: die flächendeckende Verwirklichung des sozialistischen Persönlichkeitsideals. Im Treibhausklima der ‘geschlossenen Gesellschaft’ wuchsen Jazz, Blues oder Hip-Hop zum Sinnbild für ‘Freiheit’, ‘Widerstand’ und ‘Anderssein’. Und über diesen Werten thronte eine alles verbindende Idee: Amerika. Für zahllose Jugendliche avancierte das ‘Land der unbegrenzten Möglichkeiten’ zum Mythos und Symbol; sie vergötterten kulturelle Güter wie Jeans, Rock ‘n’ Roll und Beatnik-Prosa „als Träger emanzipatorischer Energien“.⁴⁵ Selbst „weitgehend romantisch verklärt“,⁴⁶ bezogen diese ‘Amerikabilder’ ihre Attraktivität nicht zuletzt aus den Negativsetzungen der SED. Die offiziellen Reaktionen folgten grenzüberschreitenden Motiven, wie Peter Wicke treffend bemerkte: „Was immer das ideologische Terrain war, auf dem diese Auseinandersetzungen ausgefochten wurden, genau genommen ging es dabei überall – in Ost und West – nur um eines, um die Tatsache nämlich, dass mit den Medien und einer medienproduzierten Jugendkultur eine von den traditionellen Institutionen wie Familie und Schule unabhängige, aber sehr machtvoll, kommerziell organisierte Sozialisierungsinstanz in allen

⁴⁰ Progress Filmverleih, 23.01.1985, Bundesarchiv–Filmarchiv: 31181.

⁴¹ Progress-Filmblatt, ebd.

⁴² Henryk Goldberg: Eine ziemlich lange Straße. Film mit viel Musik und wenig Story: „Beat Street“, in: Junge Welt vom 26.07.1985, S. 5.

⁴³ Ehrung in der Akademie der Künste für Harry Belafonte. Prof. Dr. Manfred Wekwerth übergab Berufungsurkunde, in: Neues Deutschland vom 26.10.1983, S. 2.

⁴⁴ Peter Berger/Günter Görtz: Lieder, die Kraft geben im Kampf um den Frieden. Bewegende und begeisterte Willenskundgebung zum Abschluss der Internationalen FDJ-Liedertournee im Palast der Republik, ebd., S. 3.

⁴⁵ Christoph Dieckmann: Dresden, Chile, Rock ‘n’ Roll, in: Die Zeit, Nr. 11 vom 06.03.2003, S. 39.

⁴⁶ Ina Merkel: Eine andere Welt. Vorstellungen von Nordamerika in der DDR der fünfziger Jahre, in: Alf Lüdtke u. a. (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, S. 245–254, hier 254.

Industriegesellschaften Einzug hielt und den Kultur- und Bildungseliten im Sozialisationsprozess Jugendlicher schnell und massiv Konkurrenz zu machen begann.⁴⁷ Unabhängig von ihrer Staatszugehörigkeit waren sich Intellektuelle und Realisten in hohem Maße einig und behandelten die Dinge weitaus differenzierter als die Boulevardpresse und die Leitartikel der SED. Das zeigte eine Zusammenkunft des „Groß-Berliner Komitees der Kulturschaffenden“ am 5. November 1958, die Vertreter des Kulturministeriums, der Deutschen Konzert- und Gastspieldirektion, des Staatlichen Rundfunkkomitees sowie Schriftsteller, Schauspieler, Dramaturgen, Komponisten, Orchesterleiter und Spitzensportler um einen Tisch versammelte. Anlass war ein Konzert des „amerikanischen Rock-’n’-Roll-Gangsters“⁴⁸ Bill Haley am 26. Oktober, das rund 7000 Fans in den Westberliner Sportpalast gelockt hatte und – ähnlich wie seine Auftritte in Hamburg, Essen oder Stuttgart – von Massenhysterie und Ausschreitungen begleitet war. Die mehrere Stunden dauernde Aussprache nutzte die Vorfälle, um strittige Fragen der Jugendarbeit und Missstände auf dem Sektor der populären Musik zu erörtern. Ursachen der Randalen wurden in ‘Sittenverfall’, ‘Manipulation’ und ‘Kriegshetze’ erkannt, aber auch im Mangel an Idealen und Orientierung. Die DDR, so resümierten kritische Stimmen, gehe mit den herüberschwappenden Musikwellen nicht offensiv um, die gängigen Verbotspraktiken seien blanke Windmühlenfechterei. Hans Kahle, Schauspieler an der Volksbühne, verurteilte das Kesseltreiben gegen den Jazz in drastischen Worten. Seine rhetorische Frage nach dem „Warum?“ beantwortete er so: „Ich habe den großen Verdacht: weil einige Tattergreise in der Kulturpolitik, sehr verantwortliche Stellen, sich seit 13 Jahren bei uns nicht einigen können, was Jazz eigentlich ist. Ich lese im ‘Neuen Deutschland’ jedes Jahr eine andere Analyse des Jazz, eine ist so unwissenschaftlich wie die andere. Warum gibt man der Jugend nicht ihren Jazz, aber anständig, wie Wonneberg⁴⁹ es gemacht hat? Die [nach] drüben gehen und sich das ganze Geheul von Haley oder Presley anhören, sind an heißen, scharfen Schnaps gewöhnt, und jetzt kommen wir und wollen ihnen Brauselimonade bieten. (...) Wenn wir uns einen Karl-Marx-Bart umhängen und predigen, damit erreichen wir gar nichts.“⁵⁰

Während die sozialen Konflikte in der kapitalistischen Hemisphäre von marktwirtschaftlichen Interessen überdeckt wurden, behielten sie im Arbeiter-und-Bauern-Staat ihren Stamplatz auf der politischen Tagesordnung. Die Propaganda vermied es freilich, tiefere gesellschaftliche Ursachen zu lokalisieren und argumentierte stattdessen mit dem ‘Kampf der Systeme’. Sowohl intern als auch höchst offiziell wurden Musikvorlieben, Outfits und Accessoires als Beweis der ‘Feindsteuerung’ ins Feld geführt. In den fünfziger und sechziger Jahren gerieten ‘Niethosen’, ‘Texashemden’ oder die ‘Elvis-Tolle’ unter Beschuss, später das Peace-Zeichen, die Victory-Faust und der Army-Parka. Das Jugendmagazin „neues leben“ startete 1977 eine Leserdiskussion zum Thema „Was hat ein Hemd mit Haltung zu tun?“ . Aufhänger war eine fiktive Geschichte, in der zwei Jungen über ein T-Shirt mit aufgedruckter US-Flagge stritten. Der korrekte Standpunkt klang im Halbwüchsigenjargon wie folgt: „Die gleiche Fahne, die du dir über den Bauch spannen willst, die hat in Vietnam über allen Sauereien geweht, die die amerikanischen Soldaten angerichtet haben; die gleichen Stars und Stripes blinkten von den Bombenflugzeugen, die den Norden Vietnams mit Bombenteppichen

⁴⁷ Peter Wicke: Rock ’n’ Roll im Stadtpark. Von einer unerlaubten Vision in den Grenzen des Erlaubten, in: Therese Hörnigk/Alexander Stephan (Hg.): Jeans, Rock und Vietnam. Amerikanische Kultur in der DDR, Berlin 2002, S. 61–80, hier 65.

⁴⁸ Auch in Hamburg Krawall, in: Neues Deutschland vom 29.10.1958, S. 2.

⁴⁹ Alfons Wonneberg: Big-Band-Leader und Organisator von Jazzveranstaltungen, die teilweise Lehrcharakter besaßen.

⁵⁰ Groß-Berliner Komitee der Kulturschaffenden: Aussprache im Zusammenhang mit den Vorfällen anlässlich des Auftretens des amerikanischen Rock-’n’-Roll-Sängers Bill Haley in Westberlin am 5. November 1958 im Club der Kulturschaffenden. Stenografisches Protokoll, SAPMO-BArch: DR 1/15425.

belegten.“⁵¹ Nach viermonatiger Debatte über Geschmack und Gesinnung fand das redaktionelle Urteil klare Worte. Mit einem solchen Kleidungsstück „demonstriert man auch automatisch seine Haltung, eben weil die Symbolik politischen Inhalts ist. Zumindest zeigt man seine Haltung zu politischen Fragen, die sich charakterisieren lässt mit: naiv, unüberlegt, gleichgültig, desinteressiert an dem, was in der Welt passiert.“⁵²

Bevor sich der Staat zur taktischen Kehrtwende in Gestalt einer Kanalisierung und Vereinnahmung jugendkultureller Strömungen entschied, operierte er mit Repression und Verbot. Vor allem der Trend zur informellen Gruppenbildung wurde als Bedrohung von ‘Ordnung und Sicherheit’ identifiziert. Zwar bildeten Jazz-, Blues- oder Hip-Hop-Fans, verglichen mit der grauen Masse der Popkonsumenten, eine überschaubare Minderheit – sie waren aber flächendeckend aktiv und fielen durch die intensive Einbindung der Sounds und Rhythmen in den Alltag besonders auf. Ihre Netzwerke überzogen noch den letzten Winkel der DDR und reichten nicht selten bis hinter den Eisernen Vorhang. Vor dem Mauerbau verbrüderten sich Bill-Haley- oder Ted-Herold-Jünger über alle Grenzen hinweg, was die Polizei und Stasi auf den Plan rief. Das Ministerium des Innern observierte den Briefwechsel eines Rostocker Mädchens mit dem „Internationalen Elvis-Presley-Club“ in München und wertete ihn als diffizile ‘Machenschaft’. Der Teenager hatte um Aufnahme gebeten und bekam auch prompt einen Mitgliedsausweis geschickt. Das Begleitschreiben solidarisierte sich mit dem Fan und ließ Neid aufkommen: „Es tut mir leid, dass Du El nicht oft hören kannst. Wenn man sich vorstellt, dass wir hier im Club alle Platten von El haben (etwa 130 Lieder) und so oft Rock ‘n’ Roll auf unseren Tanzpartys tanzen können, wie wir wollen. Außerdem hören wir auch jeden Tag AFN, den es in München selbstverständlich auch gibt und dessen große Sensation zur Zeit Elvis’ neueste Platte ‘A big Hunk o’ Lovin’ mit Rückseite ‘My Wish came true’ ist.“⁵³

Der deutsch-deutsche Schulterchluss war genauso für die zahlreichen Jazzgemeinschaften typisch, die nach dem Modell der französischen Hot-Club-Bewegung⁵⁴ ihre Musik sammelten, verbreiteten und sezierten. Dass sie zunehmend offizielle Strukturen benutzten, um auf diese Weise Tatsachen zu schaffen, sorgte für ein hohes Maß an Irritation. Sympathisanten holten den Jazz in die Kulturhäuser der FDJ und an die staatlichen Hochschulen und lösten massive Grabenkämpfe aus. Als im November 1961 registriert wurde, dass seit den Maßnahmen des 13. August in Ostberlin „Jazz-Zirkel wie Pilze aus dem Boden schießen“ und der Studentenklub der Humboldt-Universität „das Zentrum“ bildet,⁵⁵ schaukelten sich neuerliche Prinzipiendebatten bis zur politischen Führungsetage hoch. Selbst Walter Ulbricht ist persönlich über Bemühungen ‘negativer Kreise’ informiert worden, die nach alternativen Wegen suchen, „den Jazz und überhaupt die westliche Kultur bei uns kennen zu lernen, nachdem das Besuchen solcher Veranstaltungen in Westberlin (...) nicht mehr möglich ist“.⁵⁶ Die Berliner FDJ-Bezirksleitung, ressortmäßig mit dem Fall betraut, geißelte den Diskussionsstil, der auf den Zusammenkünften von Jazzfanatikern herrschte: „Statt die imperialistische Gesellschaftsordnung anzuklagen, wurde mit amerikanischen Episoden über nächtliche ‘Sessions’ und Saufgelage ein Glorienschein um solche zweifellos begabten Musiker wie Parker, genannt ‘Byrd’ [sic!], gewoben, der z. B. in dieser Gesellschaft früh an Rauschgiftsucht zugrunde gerichtet wurde. Seine Musik war technisch versiert, aber

⁵¹ Was hat ein Hemd mit Haltung zu tun?, in: neues leben 3/1977, S. 6.

⁵² Hemd und Haltung, in: neues leben 7/1977, S. 15.

⁵³ Brief von Judy Kerschbaumer, Internationaler Elvis-Presley-Club, an Margret Dransfeld, 22.08.1959, und Kommentar des Ministerium des Innern, SAPMO-BArch: DO 1/050/38215.

⁵⁴ 1932 wurde der Hot Club de France gegründet – eine Vereinigung von Jazzfans, die Informationen und Schallplatten tauschten sowie Vorträge und Konzerte organisierten und das Vorbild für ähnliche Initiativen in ganz Europa lieferten.

⁵⁵ Brief an Horst Schumann, 1. Sekretär des Zentralrats der FDJ: Beratung über Jazz am 15.12.1961 beim Ministerium für Kultur, 18.12.1961, SAPMO-BArch: DY 24/6729.

⁵⁶ Brief von Siegfried Wagner an Walter Ulbricht, 08.11.1961, SAPMO-BArch: DY 30/IV2/902/34.

inhaltslos und ausweglos und hatte nichts mehr mit den ursprünglichen Elementen der Negerfolklore zu tun.“ Für die FDJ-Kader stand fest: „Echte Erneuerung der Musikkultur, Entwicklung aller positiven Züge, Pflege und Weiterentwicklung aller guten und humanistischen Traditionen gehen heute nur vom sozialistischen Lager aus. Auch in der Musik wird das Weltniveau vom Sozialismus bestimmt.“ Das Fazit lautete: Wenn auch „die positiven Elemente des Jazz (Art der Besetzung, bestimmte Melodik, Rhythmik und Improvisation)“ eine gewisse Daseinsberechtigung haben, kann es „jedoch keine besondere Jazzpflege, Jazzorganisationen oder Jazzklubbewegung geben, weil dies dem Aufbau einer nationalen Volkskultur widerspricht. Es gibt ja in der DDR auch keine besondere Pflege anderer Musikstile (sowjetische, ungarische, chinesische usw.).“⁵⁷ Noch deutlicher wurde das Ministerium für Kultur. Es wandte sich „entschieden gegen jede Form einer Organisierung der Jazz-Bewegung“,⁵⁸ weil mit der Propagierung dieser Musik „oft die Linie der ideologischen Koexistenz verbunden“⁵⁹ sei.

Schon kurze Zeit später änderte sich das Verhältnis des Staates zum Jazz grundlegend. Nun banden Twist und Beat die Aufmerksamkeit der Funktionäre und rückten ins Kreuzfeuer politischer Rundumschläge. Die einstmals attackierten Jazzklubs fanden als so genannte ‘Interessen-’ oder ‘Arbeitsgemeinschaften’ im Kulturbund der DDR ihre institutionelle Basis. Mehr als fünfzig dieser Vereine, deren Mitgliederzahl tendenziell zwischen zehn und sechzig schwankte,⁶⁰ waren Ende der achtziger Jahre registriert.⁶¹ Quasi zur Hochkultur geadelt, öffneten sich die Medien dem Jazz: Rundfunk und Presse richteten spezielle Sendeplätze und Rubriken ein, der VEB Deutsche Schallplatten produzierte einheimische Künstler und erwarb etliche westliche Lizenzen.⁶² Vergleichsweise üppig sah das Angebot international bestückter Konzerte aus. Anders als im Rock- und Popbereich, wurden kontinuierlich angloamerikanische Künstler auf ostdeutschen Bühnen präsentiert. Das traf in ähnlicher Weise für den Bluessektor zu.

2.2. Blues als Emanzipationsritual

Der Blues ragte in jugendkultureller Hinsicht aus den verschiedenen Formen des täglichen Gebrauchs afroamerikanischer Musik heraus. Unter seinem Stern erreichte in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine Bewegung ihren Zenit, deren langhaarige und bärtige, jeans- und parkabewehrte Anhänger sich selbst als ‘Blueser’, ‘Kunden’ oder ‘Tramper’ bezeichneten. Diese Strömung war nicht nur die vitalste und dauerhafteste Jugendszene des Landes, sondern auch ein ausgesprochenes Spezifikum der DDR.⁶³ Sie wurde im Widerschein von Woodstock geboren und verlor erst in den achtziger Jahren unter dem Konkurrenzdruck von Punk, Heavy Metal und anderen attraktiven Identifikationsangeboten an Relevanz. Das Leitbild, dem die einander ablösenden Generationen von ‘Kunden’ folgten, blieben die Ideale der Hippieära. ‘Freiheit’, ‘Authentizität’ und ‘Nonkonformismus’ waren primäre Werte, die sich in ihren Verhaltensmustern, musikalischen Vorlieben und Outfits niederschlugen.

⁵⁷ Alle Zitate: Bezirksleitung der FDJ Berlin, Abteilung Agitation und Propaganda: Unser Standpunkt zum Jazz, 07.12.1961, Landesarchiv Berlin: C Rep. 920-02, Nr. 142, Bl. 16 und 18.

⁵⁸ Brief an Horst Schumann, 18.12.1961.

⁵⁹ Zur Beschäftigung mit dem Jazz in der DDR, ohne Datum, SAPMO-BArch: DY 24/6729.

⁶⁰ Bert Noglik: Auswertung der Angaben, die die im Kulturbund der DDR organisierten Jazzklubs in Form ausgefüllter Informationsbögen gemacht haben, 20.09.1987, SAPMO-BArch: DY 27/9469.

⁶¹ Ministerium für Kultur, Komitee für Unterhaltungskunst: Bilanzmaterial zum Kongress der Unterhaltungskunst der DDR, 1. bis 2. März 1989, Berlin 1989, S. 70. Rainer Bratfisch listet sogar 58 Städte auf, in denen Jazzklubs existierten. Rainer Bratfisch: Das Jazzpublikum – eine gut organisierte Minderheit, in: Ders. (Hg.): Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR, Berlin 2005, S. 234.

⁶² Das Gesamtrepertoire blieb in quantitativer Hinsicht leicht überschaubar. Vgl. die detaillierte Diskographie von Mathias Brüll: Die Jazz-Schallplatten des AMIGA-Labels von 1947 bis 1990, Berlin: Pro Business, 2003.

⁶³ Details siehe Rauhut/Kochan: Bye bye, Lübben City.

Die beinahe religiöse Verehrung des Blues speiste sich aus zwei Quellen: Sie war ein Relikt der Hippiewelle und zugleich Abbild traditioneller euroromantischer Sichtweisen. In die Musik der Afroamerikaner wurde das Verlangen nach 'Echtheit' und 'reiner Emotion' projiziert, die Unterdrückung 'des Schwarzen' galt den jugendlichen Aussteigern als leidensgeschichtliches Ahnenmuster. Der Blues wurde zum Freiraum, zur Gegenwelt des vormundschaftlichen Systems idealisiert. Als Motor der Szene funktionierten hiesige Bands, die fernab des medientauglichen Mainstreams das Gefühl von Bodenständigkeit vermittelten und die Songs der großen Vorbilder auf die Bühnen brachten. Ihre Auftritte garantierten volle Häuser, wozu es weder einer Annonce noch eines Plakates bedurfte. Termine wurden einfach von Mund zu Mund weitergegeben.

Die Flucht vor dem Egalitätsdruck der Gesellschaft, vor Spießigkeit und Enge, fand in einer hohen Mobilität ihre Entsprechung. 'Blueser' waren an den Wochenenden permanent unterwegs. Sie kompensierten die Langeweile des Alltags durch Bewegung, reisten per Anhalter oder (schwarz) mit der Bahn kreuz und quer durch die DDR. Ihr Kommunikationsnetz wies eine kapillare Dichte auf. Man konnte fast an jedem Ort der Republik Gleichgesinnte treffen und für eine Nacht untertauchen. Weil ihnen die Staatsmacht permanent auf den Fersen war, flohen sie in die dörfliche Diaspora des ostdeutschen Südens und bevölkerten die privaten Kneipen und Tanzsäle. Dort führten geschäftstüchtige Betreiber ein anarchisches Regime, das sich um Hygiene, Jugend- und Brandschutz ebenso wenig kümmerte wie um die offizielle Zulassung der Bands. Wer den Einlass passiert hatte, betrat quasi rechtsfreien Raum und genoss den Exzess pur. Politisches Asyl fanden die 'Kunden' auf dem Hoheitsgebiet der Evangelischen Kirche, die ab 1979 so genannte 'Bluesmessen' ausrichtete – eine Mixtur aus unverhohlener Ketzerei und die Outlaw-Attitüde strapazierenden Musikeinlagen.⁶⁴ Dass die Veranstaltungen in ein kommunikatives Vakuum stießen, bewiesen die Teilnehmerzahlen: Eine einzige 'Bluesmesse' zog bis zu 7000 Jugendliche an.

Der an den Wochenenden zelebrierte 'Ausstieg aus der DDR' blieb ein Dauerthema der Sicherheitsorgane.⁶⁵ 'Operative Vorgänge' und 'Operative Personenkontrollen' mit Decknamen wie „Blues“, „Penner“, „Anhalter“ oder „Diestel“ richteten das Visier auf besonders suspekta Langhaarige und Musiker. Sie wurden nicht selten über Jahre hinweg beschattet, in ihrem Wirkungsfeld eingeschränkt und durch subtilen Terror langsam gelähmt – oder wie es das MfS nannte: 'zersetzt'. Die Methoden bündelte der „Operative Vorgang Tramper“, im Mai 1978 von der Bezirksverwaltung Gera eingeleitet. Ihre Aktion richtete sich gegen eine 40 bis 50 Personen umfassende, im Kern 15 Mann starke Gruppe „politisch und moralisch labiler Jugendlicher“. Der Plan sah vor, sie „umsichtig, vielschichtig, differenziert und schnell unter Einbeziehung aller geeigneten Erziehungsträger zurückzudrängen, zu differenzieren, zu verunsichern, in ihrer 'Freizügigkeit' einzuengen und letztendlich aufzulösen“.⁶⁶ 1982 resümierte man den „Zerfall und die Zersetzung der Gruppierung“, das Dossier wurde geschlossen. Die Stasi und ihre vier geschickt platzierten Inoffiziellen

⁶⁴ Vgl. Friedrich Winter: Die Ostberliner Bluesmessen. Ein Insider-Bericht über sieben Jahre Lernprozess, ebd., S. 154–172; Teufelszeug im Gotteshaus. Rainer Eppelmann holte den Blues in die Kirche und setzte sich zwischen alle Stühle, ebd., S. 173–180.

⁶⁵ Details siehe Michael Rauhut: Blues in der DDR. Kulturelle Symbolik, alltäglicher Gebrauch und politische Interpretation, in: Stiftung Jugendburg Ludwigstein und Archiv der deutschen Jugendbewegung (Hg.): Historische Jugendforschung. Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung, NF Band 1/2004, Schwalbach im Taunus 2006, S. 351–372, hier 362–369.

⁶⁶ Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Gera, Abteilung XX/2: Sachstandsbericht zu einer negativ-dekadenten jugendlichen Gruppierung aus Gera, 05.05.1978, Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU): MfS BV Gera, AOP 924/82, Bl. 18–26.

Mitarbeiter hatten ganze Arbeit geleistet: Fünf Mitglieder gingen ins Gefängnis, einer in den Westen, ein anderer wurde zum Wehrdienst einberufen und damit „unschädlich gemacht“.⁶⁷ Weil der Blues in den Ohren der Teenager antiquiert klang und sie ihn als Medium der Selbstverwirklichung ablehnten, litten die ‘Kunden’ zusehends unter Nachwuchsproblemen. Afroamerikanische Musik sprach ab Mitte der achtziger Jahre nur noch in Gestalt des Hip-Hop eine jugendliche Klientel an. Er bevölkerte eine kleine, aber rege Nische,⁶⁸ in der Rapper, Breakdancer, Sprayer und Skater ihre Events, Workshops und Contests organisierten. Mit viel Geschick und gegen die Zwänge der Mangelwirtschaft produzierte Tapes kamen sogar dosiert im Rundfunk zum Einsatz.⁶⁹ Absolution erhielten auch früher bekämpfte Phänomene, die den subversiven Stachel eingebüßt hatten und nun zum Kanon ‘gepflegter Unterhaltung’ zählten. Der ‘King of Rock ’n’ Roll’, den die Propaganda einst ans Kreuz nagelte, bespitzte und mit Essig tränkte, wurde auf Vinyl und in Buchform rehabilitiert.⁷⁰ Wenige Monate vor dem Mauerfall erhielten sogar die illegalen Fanclubs staatlichen Segen: Am 8. November 1988 gründete sich die erste „Interessengemeinschaft Elvis“ unter dem Dach des Kulturbunds der DDR – und das trotz des erklärten Vorsatzes, auch „kritisch die eigene Kulturpolitik (...) von 1953 bis 1977 aufzuarbeiten“.⁷¹

⁶⁷ Bezirksverwaltung für Staatssicherheit, Kreisdienststelle Gera: Abschlussbericht zum OV „Tramper“, 20.09.1982, BStU: MfS BV Gera, AOP 924/82, Bl. 319–326.

⁶⁸ Insider schätzen, dass es maximal 1000 Hip-Hop-Fans in Ostdeutschland gab. Vgl. Dynamike: Rap in der DDR, in: Sebastian Krekow/Jens Steiner (Hg.): Bei uns geht einiges. Die deutsche HipHop-Szene, Berlin 2000, S. 103–128, hier 107.

⁶⁹ Der Jugendsender DT 64 strahlte ab 17. Dezember 1987 das einstündige Special „Vibrationen“ im vierzehntägigen Rhythmus, später wöchentlich, aus. Zur kreativen Arbeit unter technisch widrigen Umständen siehe die Berichte von DJ Gambler und DJ D in: Mike Wagner: Rap is in the House. HipHop in der DDR, in: Ronald Galenza/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 Neuausgabe, Berlin 2005, S. 601–622, hier 612–613 und 619–620.

⁷⁰ In der DDR erschienen eine LP und eine EP: Elvis Presley, Amiga 855630, DDR 1978; Weihnachten mit Elvis, Amiga 556190, DDR 1988. Die 254 Seiten starke Biographie: Wolfgang Tilgner: Elvis Presley, Berlin (Ost) 1986.

⁷¹ Konzeption der „IG Elvis“, 13.08.1988, SAPMO-BArch: DY 27/9491.