

„Wir müssen etwas Besseres bieten“ Rockmusik und Politik in der DDR

Michael Rauhut

Das Thema "Ostalgie" hat über Monate hinweg Schlagzeilen geschrieben: Ossi-Freizeitparks, DDR-Feten, Honecker-Dubletten, "das Bier von hier" – und natürlich Musik. Kaum ein Medium konnte den schrillen, scheinbar anachronistischen Bildern widerstehen. Da drängelte sich junges und altes Disko-Volk an Einlassern im FDJ-Hemd vorbei, zahlte die DDR-typischen 3,10 Mark Eintritt, orderte Cola-Wodka und schwitzte bis zum Morgengrauen zu den Platten von den Puhdys, Silly und Karat. War das der Schrei nach der DDR, ein tanzender Protest gegen den Westen? Oder war das einfach "Kult", gedankenleer und nur auf Konsum versessen?

Der Bertelsmann-Konzern hat diese Frage am schnellsten beantwortet. Er hat im Dezember 1993 den gesamten Nachlaß der ostdeutschen Rock- und Pop-Produktion gekauft und recycelt ihn seither bis zum letzten Ton. Selbst der eingefleischte Fan kommt da kaum noch hinterher.

Bertelsmann hat Dutzende von Compilations mit den alten Hits im Angebot, die besten Langspielplatten des DDR-Rock auf CD und auch bislang unveröffentlichtes Archivmaterial. Alles muß raus, ist das Motto. Und man findet immer wieder neue Wege, um die alten Songs zum x-ten Male zu verkaufen.

"Ost-Rock" ist ein Marktfaktor. Innerhalb von fünf Jahren konnte Bertelsmann mehr als 30 Millionen DM Umsatz mit Rock und Pop aus der DDR verbuchen. Den größten Coup landete das Unternehmen im Oktober 1998 bei McDonalds. Da wurde in den "neuen Bundesländern" neben Coke und Burger auch eine Best-of-CD mit dem Titel "Mitten ins Herz. 16 Top-Hits aus dem Osten" angeboten, zum Dumpingpreis von 9,95 DM. Dieser Fall von "Cross Promotion", so der Branchenjargon, hat selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen: Binnen eines Monats wurden 370 000 CDs abgesetzt. Das sind Dimensionen, die sonst der Star-Liga unserer Tage vorbehalten bleiben. Im März 1999 startete Bertelsmann einen zweiten Sturmangriff auf die Portemonnaies der McDonalds-Kunden – mit ähnlich durchschlagendem Erfolg.¹

Wie waren die politischen und alltagskulturellen Verhältnisse in der DDR beschaffen, die eine Rockmusik wachsen ließen, deren Verfallsdatum noch lange nicht in Sicht ist? Und wie sahen

die Bedingungen konkret in den siebziger Jahren aus, der künstlerischen Kernphase des DDR-Rock, von der die Marketingstrategen auch heute noch am stärksten profitieren? Um diese Fragen soll es im folgenden gehen.²

I. Rock und Politik in der DDR. Eine Anatomie

1. Staat und Rock. Im Koordinatenkreuz der Macht

Gemessen am Erziehungsanspruch der DDR-Kulturpolitik, war Rockmusik als Kunstleistung wie im sozialen Gebrauch durch Jugendliche zu keiner Zeit apolitisch. Ihre nicht zu übersehene Relevanz im Alltag der Massen hat sie von Anfang an in das Visier der Machthaber gerückt. Nach jahrelangen Prinzipiendebatten über Schaden und Nutzen wurde sie 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 plötzliche Objekt der Begierde fördernd wie knebelnd umarmte.

a) Kulturtheoretische Maximen

Die Wurzeln der politischen Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Rock reichen bis in die fünfziger Jahre zurück. Hier wurde das Feld der populären Musik als kulturpolitisches Neuland wahrgenommen und die theoretischen Fronten herausgearbeitet, die mit der Zeit in institutionelle Strukturen geronnen. Die Debatten entzündeten sich vornehmlich an den künstlerischen und sozialen Eigenarten des Jazz, Schlagers und Rock'n'Roll. Im wesentlichen kristallisierten sich drei Grundsätze heraus, die dann auch das Verhältnis von Staat und Rock bis zum Ende prägten.

Erstens. "Sozialistische Tanz- und Unterhaltungsmusik"³ sollte sich in ihrem künstlerischen Profil von den Produkten des Westens abgrenzen. Die "leichte Muse" galt nach Lenins Lehre von den zwei Kulturen einer Klassengesellschaft als Revier der Profitjäger und "Meinungsmonopole" des "sterbenden Imperialismus". Walter Ulbricht verkündete 1959 auf der 1. Bitterfelder Konferenz: "Es genügt nicht, die kapitalistische Dekadenz in Worten zu verurteilen, gegen Schundliteratur und spießbürgerliche Gewohnheiten zu Felde zu ziehen, gegen die

'Hotmusik' und die ekstatischen 'Gesänge' eines Presley zu sprechen. Wir müssen etwas Besseres bieten."⁴

Zweitens. Populäre Musik erhielt den politischen Auftrag, ihre Rezipienten im Sinne der Utopie der "allseitig und umfassend entwickelten sozialistischen Persönlichkeit" zu erziehen. Diese Bestimmung korrespondierte mit einem engen Verständnis von Gestalt und Inhalt. Verbale Botschaften sollten den kulturpolitischen Dogmen zufolge den "neuen Menschen" thematisieren und gesellschaftliche Konflikte möglichst ausblenden. In handwerklicher Hinsicht regierte ein nicht ausrottbarer wie schwammiger Kunstzentrismus. Die Attribute kreisten um Schlagworte wie "melodischer und harmonischer Reichtum, Volkstümlichkeit und Verständlichkeit der musikalischen Aussage"⁵.

Drittens. Über allen didaktischen Postulaten thronte ein geradezu pathologisches Sicherheitsdenken. Die alltagskulturellen Spezifika des sozialen Gebrauchs populärer Musik – wie informelle Gruppenbildung, Hedonismus und Ausstiegsattitüde – wurden als Kontrollverlust gewertet und hielten die Kommandostellen vom ZK der SED bis zum Ministerium für Staatssicherheit in Atem. Das Erklärungsmuster, das man für diese Erscheinungen parat hatte, blieb über die Jahrzehnte konstant: Die "imperialistischen Gegner" und nicht die eigenen Verhältnisse hatten an allem Schuld. Man jagte einen "Klassenfeind", der nie ruhte und den Sozialismus noch mit Sounds und Rhythmen zu "unterwandern" trachtete. Populäre Musikkulturen, die aus dem Westen in die DDR sickerten, fielen bis in die siebziger Jahre a priori unter das Verdikt der "ideologischen Diversion". Später schied man nach politisch und ästhetisch grob zugeschnittenen Kriterien in progressive und reaktionäre Trends.

b) Juristische Regulative

Die kulturtheoretischen Maximen der SED erhielten mit zahlreichen Gesetzen und Richtlinien juristische Verbindlichkeit. Sie organisierten die praktische Musikausübung bis ins Detail. Eine zentrale Rolle spielten die Regelungen zu Status und Inhalt. Wer seinen Lebensunterhalt als Sänger oder Instrumentalist verdienen wollte, hatte ein entsprechendes Studium an einer der vier Musikhochschulen zu absolvieren und den sogenannten "Berufsausweis" zu erringen. Professionalität definierte sich in der DDR nicht über den "Marktwert" eines Künstlers, sondern über seine Qualifikation.

Die ostdeutsche Rockszene zählte zum Schluß rund 110 Berufs- und 2 000 Laienkapellen. Letztere durften nur dann öffentlich auftreten, wenn ihnen von der Kulturabteilung des zuständigen Rates des Kreises eine "Spielerlaubnis" erteilt wurde. Das schrieb die "Anordnung Nr. 2 über die Ausübung von Tanz- und Unterhaltungsmusik" vom 1. November 1965 fest.⁶ Über die Vergabe dieser Vollmacht entschieden nicht nur künstlerische Kriterien, sondern auch dehnbare Parameter wie "äußeres Auftreten" und "gesellschaftliche Wirksamkeit".⁷ Fragen des Repertoires regelte die "Anordnung über die Programmgestaltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik", die 1958 verabschiedet wurde und ebenfalls bis zur "Wende" gültig blieb.⁸ Ihr zufolge hatten mindestens 60 % aller öffentlich aufgeführten Werke von Komponisten der DDR, der Sowjetunion oder der "Volksdemokratien" zu stammen bzw. urheberrechtlich frei zu sein. Erst Ende der achtziger Jahre begann der Staat, den engen juristischen Rahmen der Aufführung populärer Musik schrittweise zu weiten. Er visierte die Novellierung einzelner gesetzlicher Bestimmungen an – u. a. zum Amateurstatus, zu Honorarfragen und Leistungsschutzrechten. Darüber hinaus ist die schleichende "Kapitalisierung" von Schaffensbedingungen, seit jeher ein Charakteristikum der Rockszene, sanktioniert worden. Einer der größten Durchbrüche war die Legalisierung des Manager-Berufes. Schätzungen zufolge kam die Vermittlung von Auftritten im Rocksektor, die strenggenommen ausschließlich den staatlichen Konzert- und Gastspieldirektionen oblag, zu 95 % auf Initiative der sogenannten "organisatorischen Leiter" der Kapellen zustande.⁹ Nicht minder fällig war die Klärung der juristischen Arbeitsgrundlagen der zwei Dutzend medienreifen Privatstudios, die ausgangs der Achtziger den Löwenanteil der DDR-Rockproduktion bestritten.

c) Institutionelle Verwaltung

Über die Einbindung in das institutionelle Netz der staatlichen Kulturverwaltung war Rock in der DDR direkt an politische Interessen gekoppelt. Der Produktion und Verbreitung dieser Musik widmete sich ein riesiger bürokratischer Apparat. Dazu gehörten u. a. die Ministerien für Kultur, Justiz, Handel und Versorgung, Volksbildung und Staatssicherheit, Rundfunk, Presse, Schallplatte und Fernsehen, Musikverlage, die Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte, die Künstleragentur, das Komitee für Unterhaltungskunst, die Konzert- und Gastspieldirektionen, das Leipziger Zentralhaus für Kulturarbeit, diverse Veranstaltungsstätten sowie Einrichtungen zur Aus- und Weiterbildung, die Räte der Bezirke, Kreise und Gemeinden, SED, FDJ, FDGB

und der Kulturbund, der Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler, Forschungsinstitute und ungezählte VEB, die entweder Instrumente, technisches Equipment und Tonträger produzierten oder als "Patenbetriebe" für Amateurbands fungierten.¹⁰ Die Arbeit all dieser Organe und Instanzen wies – bezogen auf den Zusammenhang von "Rockmusik und Politik" – drei Besonderheiten auf.

Erstens. Die für die DDR-Gesellschaft typische Kluft zwischen Intention und Wirklichkeit traf ohne Abstriche auch für den Rocksektor zu. Entscheidende Reibungsverluste traten in der Vermittlung der politischen Zielvorgaben durch die kulturverwaltenden Institutionen auf – gewissermaßen die Schaltstellen zwischen Theorie und Praxis. Sie standen sich nicht nur mit ihrem Planungswahn permanent selbst im Wege, sondern waren auch unterschiedlich starken Realitätszwängen ausgesetzt. Aus dieser Konstellation resultierte ein institutioneller Separatismus, der sich nicht selten zum paradoxen Kleinkrieg auswuchs und den Postulaten der Kooperation und Koordinierung völlig zuwiderlief.

Zweitens. Neben den allseits schwärenden Interessenkonflikten prägte ein deutliches Handlungsgefälle zwischen Zentrale und Region den politischen Umgang mit Rockmusik in der DDR. Zwar saßen auf den Berliner Führungsetagen etliche der entscheidenden "Hardliner" und "Verhinderer", aber auch problembewußte Köpfe, die letztlich dafür verantwortlich waren, daß sich die schwerfälligen bürokratischen Strukturen nicht festfraßen. Realistisch denkende und schlichtungswillige Funktionäre hinterließen bis in das ZK der SED ihre Spuren. Die meisten von ihnen kapitulierten allerdings früher oder später vor den Gesetzen des Apparats und zogen sich in nervenschonendere Posten zurück. Noch desolater sahen die Dinge auf regionaler Ebene aus. Hier regierten in vielen Fällen Kleinmut und die stoische Trägheit des Amtsschimmels. "Bloß nicht auffallen", lautete die Devise verschreckter Schreibtischtäter. Ungezählt sind die Beispiele, wo Gemeinde- oder Kreisvorsteher Auftrittsverbote über (nicht selten sogar medienpräsenste) Bands verhängten, weil sie zu starken Andrang und Krawalle befürchteten. Da nahm man lieber kulturelle Ödnis in Kauf. Auch der begehrte Reisepaß für Gastspiele im Westen scheiterte immer wieder an der Entscheidungsangst der lokalen Behörden.

Drittens. Charakteristisch für das Verhältnis von Rock und Politik in der DDR war, daß die offiziellen Steuerungsmechanismen über ihren eigenen Effizienzangel hinaus von informellen Strukturen gebrochen wurden, die jener Musik im Alltag erst das Überleben sicherten. Hierzu gehörten die Netzwerke der Fans, die fehlende Publizität ausglich, oder die über das ganze Land verstreuten privaten Veranstalter. Sie ließen sich vom Umsatz leiten und nicht von staatli-

chen Auflagen. Existentielle Nischen schufen sich auch die Künstler. Sie flüchteten in kleinkapitalistische Schaffensklaven und kriminelle Grauzonen. Manager, Privatstudios oder illegale Kassetteneditionen höhnten das rechtlich verbrieftete Produktions- und Organisationsmonopol des Staates aus. Der typische DDR-Rockmusiker mischte ausgiebig auf dem Schwarzmarkt mit, verletzte permanent die Devisen- und Zollgesetze und unterlief die Honorarbestimmungen. Natürlich blieb das den zuständigen Stellen nicht verborgen. Sie verschlossen aber lieber die Augen, als den GAU heraufzubeschwören.

d) Medien

Eine zentrale Stellung in der Vermittlung der musikpolitischen Grundsätze der SED besaßen die Medien. Sie hatten die Richtlinien der Partei zu publizieren und in adäquate Produkte zu transformieren. Auf musikproduzierender und -verbreitender Ebene agierten der staatliche Rundfunk, der VEB Deutsche Schallplatten in Gestalt seines Popmusik-Labels Amiga und das Fernsehen der DDR. Presse, Funk und TV waren direkt der Abteilung Agitation und Propaganda des ZK der SED unterstellt und damit an strikte Argumentationsvorgaben gebunden.

Außerdem mußte jedes einzelne Medium in Abstimmung mit der Parteispitze seine Aktivitäten langfristig und abrechenbar planen. Das hat das mögliche Maß an Flexibilität und Innovation erheblich beschnitten. Sowohl Amiga als auch der Rundfunk¹¹ gliederten ihren jährlichen Gesamtausstoß an Schallplatten bzw. Studioproduktionen von vornherein streng prozentual, um die Forderung nach einer ausgewogenen Präsentation der einzelnen Genres zu erfüllen.

Demzufolge waren 25 % dem Schlager vorbehalten, 25 % Rock und Pop, 15 % Blues und Jazz, 15 % Song, Chanson, Folk und Liedermacher, 10 % Stimmungs- und Kinderlieder sowie 10 % Musical und Operette.¹² Quasi vom Schreibtisch aus wurden auch die Auflagenhöhen von Tonträgern festgelegt. Natürlich trieb diese mechanische Verplanung von Kapazitäten ihre Blüten, weil weder Kreativität noch Nachfrage in dieser Form zu kalkulieren waren.

Ihre Spuren hinterließen auch die ästhetischen und ideologischen Filtermechanismen der Medien. Funk und Amiga besaßen mit den sogenannten Lektoraten erprobte Zensurinstanzen. Sie befanden einmal pro Woche über die Konservierungs- und Sendewürdigkeit neuer Songs. An ihrem Urteil scheiterten zahlreiche Lieder, die als wertlos oder heikel eingestuft wurden.

2. Jugend und Rock. Politische Dimensionen des alltäglichen Musikgebrauchs

Rockmusik funktioniert als eine "Sozialisierungsinstanz ersten Ranges"¹³, als ein Medium Jugendlicher, "das ihre eigenen Erfahrungen öffentlich macht"¹⁴. Oder anders formuliert: Sie sucht nicht die "Flucht vor der Realität, sondern hinterfragt die Kategorien, die diese organisieren"¹⁵. Darin liegt ihre politische Sprengkraft. Rockmusik bildet den Kristallisationskern zahlreicher Jugendkulturen – von den Rock'n'Roll-Fans der Fünfziger, den Mods und Hippies, bis hin zu den Grufties, Punks und Techno-Freaks. Sie steht als Klammer über ein ganzes Arsenal von Verhaltensmustern, Stilen und Images und fungiert als ein Mittel zur Abgrenzung. Nur der Kreis der Eingeweihten kann ihre Codes entschlüsseln. Ihr sozialer und kultureller Kontext ist ein Raum der Selbstverwirklichung und -findung.

In der DDR wurden die sozialen und kommunikativen Qualitäten der Rockkultur durch das spezifische Klima der "geschlossenen Gesellschaft" zusätzlich aufgewertet. Sie avancierte für viele zum Symbol für "Freiheit" und "Anderssein" und vermittelte Werte, die mit den Normen des sozialistischen Menschenbildes kollidierten. Unter dem Stern des Rock etablierten sich Nischen, Handlungsräume, in denen Befindlichkeiten ausgelebt und soziale Erfahrungen gesammelt werden konnten, die sonst verwehrt blieben. Der Staat verlor an Einfluß. Ablesbar wurde das an habituellen Besonderheiten und den Attitüden der Fans, dem Gruppenverhalten der Gleichgesinnten oder an den regelbrechenden Vorstellungen über Sexualität, Moral und Hedonismus. Hier wurde unablässig gesellschaftlicher Konfliktstoff produziert, der über die ästhetischen und sittlichen Vorbehalte der älteren Generationen hinaus politische Konsequenzen nach sich zog. Dem Willen der SED zufolge sollte die Erziehung der Jugendlichen zu "sozialistischen Persönlichkeiten" bis in die private Sphäre von Freizeit und Familie garantiert sein. Dafür waren Organisationen wie die FDJ und kulturelle Einrichtungen etwa in Gestalt der staatlichen Jugendklubs zuständig. Ihre tägliche Arbeit sah sich jedoch mit Zwängen konfrontiert, die in den Papierkonstrukten unterbelichtet blieben. Wollten sie die Jugendlichen erreichen, hatten sie sich mit deren realen Bedürfnissen auf Dauer zu arrangieren. Deshalb wurden immer wieder Kampagnen initiiert, die die Rockkultur kontrollieren, entschärfen und in eine "sozialistische Jugendtanzmusik"¹⁶ kanalisieren sollten. Was sich zu experimentell oder renitent gebärdete, wanderte in das Hoheitsgebiet privater Veranstalter und kirchlicher Einrichtungen ab. Anders als die Debatten um das ästhetische und künstlerische Profil des DDR-Rock, die mit den Jahren abflauten, standen die Phänomene jugendkultureller Bewegungen permanent im

Fadenkreuz des Staates. Hier sah man die drei Grundforderungen der politischen Steuerung verletzt: die Doktrin der Abgrenzung vom Westen, das Erziehungspostulat und v. a. das Prinzip der "Ordnung und Sicherheit". Dieser Aspekt blieb bis zuletzt die zentrale Schnittstelle von Staat und Rockalltag. Vor allem die Stasi investierte gewaltige Energien. Ihr Ministerium verabschiedete im Mai 1966 eine "Dienstanweisung zur politisch-operativen Bekämpfung der politisch-ideologischen Diversion und Untergrundtätigkeit unter jugendlichen Personenkreisen in der DDR". Bis zur "Wende" gültig, gab dieses Strategiepapier die Interpretations- und Handlungsschablonen vor, die den Umgang des MfS mit der Rockkultur prägen sollten. Unter anderem hieß es: "Durch zielgerichtete Werbungen unter Mitgliedern der westlich orientierten Musikgruppen und ihrer Anhängerschaft ist eine ständige operative Kontrolle zu sichern."¹⁷ Die Stasi lieferte mit ihren Berichten und Analysen auch die Stereotype für die Erklärung der Wurzeln rockkultureller Jugendszenen, die den machrinternen Diskurs bestimmten. Sie entdeckte hinter den Phänomenen einen psychologischen Schachzug des "Klassenfeinds". Natürlich ging eine solche Sichtweise an den realen Problemen vorbei. Zwar stammten die Images der einzelnen rockkulturellen Szenen tatsächlich aus dem Westen – ihre Inhalte bezogen sie aber aus den "spezifischen sozialen und kulturellen Konfliktsituation in der DDR"¹⁸. Sie waren damit nicht mehr als ein Rohstoff, der auf fruchtbaren Boden fiel. Oder anders gesagt: "Die 'Baupläne' wurden benutzt, um eigene Erfahrungen im Arrangement der Bausteine, in der Kombination von Zeichen manifest werden zu lassen."¹⁹

II. DDR-Rockmusik in den siebziger Jahren. Politik und Alltag

1. Bestandsaufnahme

Der erste Kulminationspunkt der politischen Anerkennung des Rock in der DDR war im Jahr 1973 erreicht, der letzte 1982. Im Vorfeld der "X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten", die 1973 in Ostberlin ausgerichtet wurden und dem Staat internationale Reputation einbringen sollten, sind landeseigene Bands in einer bis dato ungekannten Intensität gefördert worden. Die Medien öffneten sich, das infrastrukturelle Netz des Live-Alltags wurde perfektioniert, die X. Weltfestspiele selbst stiegen mit zahlreichen Konzertveranstaltungen zur "Bewährungsprobe für die DDR-Rockgruppen"²⁰ auf. Ein ähnlicher Vorgang wiederholte sich 1982, in der finalen Phase vor der Entscheidung über die Stationierung US-amerikanischer und sowjetischer Atomraketen in Europa. Damals versuchte der Honecker-Staat, mit einer lautstarken

Friedenspolitik international Gehör zu finden. Diese Ambitionen trafen sich mit dem künstlerischen Protest einheimischer Kapellen und mündeten in die Festivalreihe "Rock für den Frieden", die bis 1987 alljährlich im Palast der Republik ausgerichtet wurde.

Zwischen den Zäsuren von 1973 und 1982 erstreckte sich eine historische Etappe, die in dreierlei Hinsicht von besonderer Bedeutung war.

Erstens. Die siebziger Jahre haben sich als künstlerisch fruchtbarster Abschnitt in die Geschichte des DDR-Rock eingeschrieben. Hier fächerte sich das stilistische Spektrum auf und prägten sich regionale Szenen aus, die die unterschiedlichen Spielarten repräsentierten. Art Rock war vornehmlich im Dresdner Raum beheimatet, Folk und Blues im thüringischen Süden, Hard Rock fand in urbanen Breiten (v. a. Berlins) sein Domizil. Hinter den kreativen Aufbrüchen verbargen sich mehrere Faktoren. Zum einen erlaubten die günstigen kulturpolitischen Konstellationen der jungen Ära Honecker ein hohes Maß an Experiment und Selbstverwirklichung. Außerdem wirkten bahnbrechende internationale Entwicklungen als Vorbild. Seit jeher suchten einheimische Bands den Schulterschuß zu den anglo-amerikanischen Trends. Anders als in den sechziger Jahren, als die pure Kopie dominierte, mühten sie sich jedoch nun, den globalen Gestus des Rock in eine eigene Sprache zu transformieren – die Grundbedingung, um von den ostdeutschen Medien produziert zu werden. Hinzu kam, daß in den Siebzigern eine neue Generation von professionellen Künstlern an den Start ging. Sie hatten eine Spezialausbildung in "Tanz- und Unterhaltungsmusik" an einer Musikhochschule absolviert und brachten ein enormes Potential an Ehrgeiz und Handwerk in die bislang von Amateuren beherrschte DDR-Rockszene ein.

Zweitens. Landeseigene Rockmusik erreichte in den siebziger Jahren ihr Popularitätsmaximum. Schallplattenauflagen sprengten nicht selten die Marke von 250 000, nationale Hitparaden stießen auf ein beachtliches Interesse, die beliebtesten Bands gaben im Schnitt über 200 Konzerte pro Jahr. Ihre Songs, die eine nie wieder erreichte musikalische und soziale Qualität aufwiesen, fanden mühelos ein Massenpublikum. Anfang der Achtziger wendete sich das Blatt, und die Resonanzkurve des DDR-Rock fiel ins Bodenlose.

Drittens. Zwischen 1973 und 1982 wurden die Extreme der politischen Bewertung des Rock ausgelotet. Die Amplitude reichte von euphorischer Förderung bis zum Rückzug in restriktive Härte. Nach der Hochzeit der X. Weltfestspiele gerieten die kulturellen Phänomene des Rock zunehmend unter Beschuß. Daran hatte die Stasi eine erhebliche Aktie. Sie gab ab 1974 verstärkt "alarmierende Vorfälle" in der Veranstaltungssphäre zu Protokoll: überregionale Fanbewegungen zu den Konzerten und Tanzabenden, Verstöße gegen Ruhe und Ordnung, "de-

kadentes Showgehabe", Alkoholmißbrauch und sexuelle "Entgleisung". Im Juli 1975 legte das MfS eine umfangreiche "Information über negative Auswirkungen bei Auftritten von Beat-Formationen" vor.²¹ Zu den Adressaten gehörten das ZK der SED, die Ministerien für Kultur sowie des Innern und der FDJ-Zentralrat. Wie üblich, wurden einzelne Vorkommnisse als Indikatoren bedrohlicher Tendenzen ins Feld geführt. Mit seinem Bericht trat das Mielke-Ministerium eine Lawine los. Das ZK der SED ordnete an:

"– Durch das Komitee für Unterhaltungskunst sind spürbare Veränderungen im Aussehen und Auftreten der vertraglich im Betreuungsverhältnis stehenden Beatgruppen herbeizuführen."

"– In Sendungen des Rundfunks wie bei DT 64 u. a. ist eine ausgewogene Gestaltung von Tanzmusiksendungen verstärkt zu sichern und eine zu einseitige Betonung bestimmter (harter) Beattypen zu vermeiden."

"– Es ist eine Regelung zu schaffen, die gewährleistet, daß ein konzentriertes Auftreten von Beatgruppen nur mit Zustimmung des Ministers für Kultur erfolgen darf."²²

Eben noch auf den Wogen der Aufbruchseuphorie der frühen Siebziger, gerieten die Bands abermals unter administrativen Druck. Die Longe sollte sich mit weiteren Zwischenfällen im Veranstaltungsallday straffen.

2. Fallbeispiele

a) Das Menetekel von Altenburg

Den schwersten Rückschlag erlitt die ostdeutsche Rockszene nach der 1000-Jahr-Feier der Kreisstadt Altenburg vom 9. bis 11. Juli 1976 im Süden der DDR. Dort traten in zahlreichen Open airs die populärsten Bands des Landes auf, was mehrere tausend "Gammer" aus der ganzen Republik mobilisierte. Ihr Anblick und Benehmen störte das Bild des sozialistischen Volksfestes erheblich. Der ältere Bürger stieß sich an den langhaarigen Jugendlichen, die enorme Mengen Alkohol konsumierten und in den Rabatten nächtigten, im Schloßteich nackt badeten und schließlich mit der Polizei aneinandergerieten. Politische Unmutsbekundungen gegen die Uniformierten und den Staat gaben den Dingen eine zusätzliche Brisanz.

In den Zentralen der SED und des MfS zog das Debakel von Altenburg drakonische Maßnahmen nach sich. Wie ein Räderwerk griffen kultur- und sicherheitspolitische Disziplinierungsstrategien ineinander und beschnitten wichtige Entfaltungsräume des Rock.

Einmal in Gang gesetzt, war dieser Mechanismus dann wieder schwer zu stoppen. Neuerliche Vorfälle, die nun besonders eifrig registriert wurden, hielten ihn permanent in Schwung.

b) Das Verbot der Klaus Renft Combo

Ein besonderes Exempel restriktiver Härte wurde mit dem Fall Renft statuiert. Das Verbot dieser Gruppe vermittelt ein aussagestarkes Bild von den Grenzen der staatlichen Rockförderung, den Zensur- und Entwicklungsstrategien der Medien, vom Handlungsgefälle zwischen politischer Zentrale und Region, vom Umgang mit der eigenen Geschichte und auch von den inneren Konflikten einer etablierten Kapelle, die zwischen Anpassung und Widerstand zerriß.²³ Die Leipziger Klaus Renft Combo gehörte zu den populärsten Rockformationen der DDR. Sie stieg nach etlichen Umbesetzungen und Profilkorrekturen Anfang der Siebziger, im Vorfeld der X. Weltfestspiele, zum staatlichen Aushängeschild der "sozialistischen Jugendtanzmusik" auf. Renft genoß eine starke Medienpräsenz, staatliche Subventionen, hohe Gagen und Auszeichnungen. Das kostete sie jedoch erheblich an Prestige unter ihren Fans. Sie warfen der Band einen Ausverkauf solcher Ideale wie Bodenhaftung und Integrität vor. Die Combo rutschte in eine Identitätskrise und spaltete sich in Fraktionen. Während die eine Hälfte auf Diplomatie und Kompromisse setzte, rüstete die andere zum Muskelmessen mit dem Staat. Sie wußte den Liedermacher Gerulf Pannach hinter sich, der Anfang der siebziger Jahre etliche große Renft-Hits getextet hatte. Pannach war inzwischen mit ketzerischen Songs und v. a. durch seine Kontakte zu Wolf Biermann zum "Staatsfeind" aufgestiegen, sein Fall avancierte zur politischen Chefsache. Im September 1974 verlor er seine Spielerlaubnis. Als sich die Renft-Combo mit ihm solidarisierte und ihn in ihren Konzerten illegal auftreten ließ, richtete sich das Visier von SED und Stasi auch auf die Band. Es schloß sich ein fataler Kreis: Über Pannach driftete die Gruppe in das Umfeld der Staatsaffäre Biermann. Die Berliner Kulturzentralen, die Renft bis dahin ausgiebig gefördert hatten, zogen ihre Hand zurück und überantworteten die Band den für ihren Dogmatismus berüchtigten Leipziger Behörden. Diese sprachen am 22. September 1975 ein endgültiges Verbot aus. Ein Teil der Combo fand in anderen DDR-Rockgruppen ein neues Betätigungsfeld, der Rest landete wegen fortdauernder politischer Vergehen im Gefängnis und wurde schließlich in den Westen abgeschoben. Der Name Renft blieb im Osten Deutschlands bis 1989 tabu.

c) Ausreiseschicksale

Zahlreiche Rockmusiker sahen bald in der Ausreise oder Flucht "nach drüben" den einzigen Weg aus einer Identitäts- und Schaffenskrise der Szene, die sich Ende der siebziger Jahre dramatisch zuspitzte. Ab 1976 setzte ein folgenreicher künstlerischer Exodus ein. Der Weggang solch profilprägender Persönlichkeiten wie Nina Hagen, Veronika Fischer, Franz Bartsch, Angelika Mann, Hansi Biebl, Stefan Diestelmann, Holger Biege, Hans-Joachim Neumann, Ute Freudenberg und Heinz-Jürgen Gottschalk war ein irreparabler Verlust. Das traf genauso für den endlosen Strom von exzellenten Instrumentalisten, Textern und Managern zu, die im Arbeiter- und-Bauern-Staat keinerlei Perspektive mehr sahen.

Der Seitenwechsel einiger der besten ostdeutschen Musiker ist in zweierlei Hinsicht für das Verhältnis von Rock und Politik relevant. Zum einen wurde mit diesem radikalen Schritt das Ausmaß der Probleme deutlich, die auf den Künstlern lasteten. Zwar hatte jeder, der das Land verließ, auch ganz private Motive – entscheidend waren aber immer fehlende berufliche Entwicklungsmöglichkeiten und der damit verbundene Illusionsverlust. Darüber geben v. a. die entsprechenden Unterlagen der Staatssicherheit Auskunft. Sie belegen in einzigartiger Weise die Grenzen der kulturpolitischen Verwaltung des Rock, aber auch die Ränke- und Muskelspiele um die Pfründe der Aktivisten der Szene. Die Fälle persönlicher Betroffenheit sind von hohem exemplarischem Wert: Sie liefern einen aufschlußreicheren Einblick in den Alltag des Rockmusikmachens in der DDR als die zentralen Bestandsaufnahmen und kritischen Lageberichte der SED.

Zum anderen zeigt der interne politische Umgang mit der Ausreiseproblematik auf der zentralen Machtebene, daß man ganz genau um die Konsequenzen für die kulturelle Landschaft und für das deutsch-deutsche Verhältnis wußte und deshalb den Schaden zu minimieren versuchte. Hatte sich ein Prominenter zum Gang von Ost nach West entschlossen oder war "republikflüchtig" geworden, bemühten sich die obersten Instanzen um Vermittlung – abgesehen von den Fällen, wo Musiker vorsätzlich aus politischen Gründen abgeschoben wurden. Meist waren es führende Funktionäre der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst, des Staatlichen Komitees für Rundfunk, des ZK der SED oder des Kulturministeriums, die mit den Betroffenen (nicht selten noch im Westen) Kompromisse aushandeln wollten. Sie boten bessere Arbeitsbedingungen in der DDR an, versprachen stärkere Medienpräsenz, Fördergelder oder den Reisepaß und waren bei hochkarätigen Künstlern bereit, größte Privilegien zu garantieren. Die

Sängerin Veronika Fischer und der Jazz-Rock-Pionier Klaus Lenz lebten z. B. mehrere Jahre mit einem Dauervisum in Westberlin, ohne ihre DDR-Staatsbürgerschaft zu verlieren. Letztlich liefen aber alle Versuche, prominente Musiker zur Rückkehr zu bewegen, ins Leere. Einmal offen ausgebrochen, waren die Konflikte nicht mehr zu schlichten.

- 1 Alle Angaben wurden beim "Geschäftsbereich Amiga-Marketing" der Hansa Musik Produktion GmbH, eine Gesellschaft der Bertelsmann Music Group, erfragt.
- 2 Der Beitrag entstand im Rahmen des von der DFG geförderten Projekts "Rock in der DDR 1973 bis 1982. Politische Koordinaten und alltägliche Dimensionen".
- 3 Tanz- und Unterhaltungsmusik: kulturpolitisches Synonym für das komplette Genrespektrum populärer Musik.
- 4 Walter Ulbricht, Fragen der Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kunst, in: Zur sozialistischen Kulturrevolution, Bd. 2, Berlin (DDR) 1960, S. 474.
- 5 Grundsätze sozialistischer Kulturarbeit im Siebenjahrplan, in: Kulturkonferenz 1960, Berlin (DDR) 1960, S. 438.
- 6 In: GBl. DDR, Teil II, 15. November 1965, S. 777–778.
- 7 Diese Kategorien waren Bestandteil des "Bewertungsbogens für Leistungsbeurteilung aller Laienanz- und Unterhaltungskapellen der DDR", sie blieben bis 1989 verbindlich.
- 8 In: GBl. DDR, Teil I, 18. Januar 1958, S. 38–39.
- 9 Vgl. Christian Bartmann, ohne Titel, in: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst (Hrsg.), Kongreß der Unterhaltungskunst, Bd. 2, Berlin (DDR) 1989, S. 111.
- 10 Einen Überblick bietet Katrin Penzel, Studien zur Institutionalisierung von Rockmusik. DDR-Rockmusik im Gefüge der Institutionen des gesellschaftlichen Kulturbereiches, Humboldt-Universität zu Berlin 1988, Diss. A.
- 11 Neben seiner Sendetätigkeit war der DDR-Rundfunk der Hauptproduzent von Rockmusik.
- 12 Monika Bloß, Popularität. Aspekte zum Funktions- und Wirkungszusammenhang populärer Musik, Humboldt-Universität zu Berlin 1989, Diss. A, Bd. 1, S. 152.
- 13 Peter Wicke, Vom Umgang mit Popmusik, Berlin 1993, S. 16.
- 14 Peter Wicke, Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums, Leipzig 1987, S. 10.

- 15 Iain Chambers, *Urban Rhythms. Pop Music And Popular Culture*, London 1985, S. 209.
- 16 Anfang der siebziger Jahre von der FDJ ausgegebener Slogan.
- 17 Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU), Zentralarchiv (ZA), MfS VVS 008–365/66, Bl. 18.
- 18 Peter Wicke, *Die Entwicklung der Jugendszenen in der DDR. Förderung der Rock- und Pop-Kultur*, in: Rainer Jogschies (Hrsg.), *Rock & Pop '89. Kritische Analysen – Kulturpolitische Alternativen (II)*, Hagen, 1991, S. 28.
- 19 Manfred Stock / Philipp Mühlberg, *Die Szene von innen. Skinheads, Grufties, Heavy Metals, Punks*, Berlin 1990, S. 236.
- 20 Peter Wicke, *Anatomie des Rock*, Leipzig 1987, S. 214.
- 21 BStU, ZA, ZAIG 2411, Bl. 3 und 4.
- 22 Standpunkt und Vorschläge der Abteilungen Kultur, Jugend und Agitation des ZK der SED zur Verstärkung der politisch-ideologischen und künstlerischen Einflußnahme auf die Entwicklung der Beat-, Schlager- und Tanzmusik, des Jugendtanzes und zur Zurückdrängung nichtsozialistischer Erscheinungen auf diesem Gebiet, 22. September 1975, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO-BArch), DY 24/A11227.
- 23 Detaillierter: Michael Rauhut, *Blues in Rot. Der Fall Gerulf Pannach und das Verbot der Klaus Renft Combo*, in: *Deutschland Archiv* 31 (1998) 5, S. 773–782.