

Rock Around Socialism

Jugend und ihre Musik in einer gescheiterten Gesellschaft

Peter *Wicke* (Berlin)

Schon Elvis Presley hatte eine nicht eben kleine Zahl von Fans auch jenseits des Eisernen Vorhangs, obwohl die Politbürokraten sich im Eifer ihres wortreich geführten Feldzuges gegen diese kapitalistische Unkultur amerikanischer Kriegstreiber und Bonner Ultras förmlich überschlugen. Ungeachtet seiner Popularität blieb der Rock'n'Roll hier allerdings ein Symbol des Anderen, Signal aus einer unerreichbaren Welt, ebenso fremdartig wie exotisch und gerade dadurch attraktiv. Als die Beatles Mitte der sechziger Jahre ihre spektakulären Erfolge feierten, war das nicht mehr nur die begierig aufgenommene Botschaft einer fernen Welt, sondern löste auch im Osten eine musikalische Massenbewegung aus, mündete in Umwälzungsprozesse, die unterschwellig zwar, aber dennoch deutlich wahrnehmbar, eine kulturelle Gegenwelt zu dem verordneten Mief aus angestaubtem Proletkult und überideologierter Volkserziehung entstehen ließen. Dabei war es gar nicht einmal so sehr das Was und Wie der Songs, die aufmüpfigen Rhythmen und provokanten Texte, woraus diese Musik hier ihre Sprengkraft bezog, selbst wenn das häufig genug zum Gegenstand eines langatmigen Kleinkrieges mit den Zensurinstanzen geriet. Die Brisanz lag vielmehr in der mit ihr eingeleiteten Aushöhlung des staatlichen Kulturmonopols. Massenhaft begannen Jugendliche unbekümmert um Maßgaben und Richtlinien der allzuständigen Partei die von ihnen gewünschte Musik nun einfach selbst zu machen und damit ein ganz erhebliches Stück an kultureller Selbstbestimmung in Form von Sinnlichkeit, Vergnügungen und provokanter Aufmüpfigkeit auszuleben.

Überall in den sozialistischen Ländern Osteuropas formierte sich Jugendkultur in der ersten Hälfte der sechziger Jahre zunächst in mehr oder weniger locker organisierten Szenen um diese Musik herum, bevor sich das in Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Umgebungsbedingungen und in Auseinandersetzung damit zu relativ eigenständigen kulturellen Zusammenhängen verdichtete. Wirtschaftliche, politische und soziale Unterschiede haben dabei hinter der Fassade eines einheitlichen sozialistischen Weltsystems gravierende Unterschiede bis zur völligen Inkompatibilität hervorgebracht, mit entsprechenden praktischen Folgen für die kulturellen Kontakte zwischen den einstigen sozialistischen Ländern, die auf diesem Feld bis 1989 ungeachtet der offiziellen Rhetorik und gemeinsamer Festivals ein äußerst heikler Bereich blieben.

Am radikalsten ist in Kuba, der einstigen Sowjetunion, China, Rumänien, Albanien und Bulgarien der Versuch gemacht worden, die als bedrohlich empfundenen kulturellen Differenzierungsprozesse und damit den Anspruch Jugendlicher auf eigene und eigenständige kulturelle Ausdrucksformen abzuwehren, verbunden mit entsprechenden Kampagnen gegen die hierfür als ursächlich angesehene Musikpraxis aus dem Westen. In Ungarn und Polen, als dem Gegenpol dazu, war die Situation vor dem Hintergrund der permanenten Wirtschaftskrise von einem pragmatischen Liberalismus gekennzeichnet, der, weil von elementaren Überlebensfragen okkupiert, eher zur Toleranz neigte. Für die Tschechoslowakei ist das Trauma des Prager Frühlings zum Schlüsselerlebnis geworden, das unterschwellig immer den politischen Anspruch auf nationale Selbstbestimmung mitschwingen ließ und auch den kulturellen Ansprüchen Jugendlicher eine politische Dimension gab, gegenüber der die konkreten Äußerungsformen, ob im Gewand von Rockmusik, Volksmusik oder Jazz, sekundär wurden. In der DDR stand demgegenüber die Abgrenzung vom Westen im

Vordergrund, was genau umgekehrt in erster Linie das äußere Erscheinungsbild jugendkultureller Artikulationsformen für die Machthaber zum politischen Problem werden ließ. Waren die Musiker bereit, sich bei ihrem Auftritten im Staatsfernsehen die Mähnen unter Haarnetzen verstecken zu lassen, so daß es wenigstens auf dem Bildschirm nicht so aussah wie Westen pur, dann durfte es auch Rockmusik sein (bis der Generalsekretär Anfang der achtziger Jahre dann schließlich salomonisch verkündete, daß es für die SED allein darauf ankäme, was sich im, nicht auf dem Kopf befinde). Doch wie immer die Reaktionsstrategien auch aussahen, gemeinsam war ihnen die Vergeblichkeit des Bemühens, den Anspruch Jugendlicher auf eigene und eigenständige kulturelle Ausdrucksformen abzuweisen, und zwar um so ausgeprägter, je eher das wirtschaftliche Leistungsniveau solche Differenzierungsprozesse ermöglichte. Diese waren nämlich keineswegs, wie von den Machhabern nachgerade paranoisch beargwöhnt, das Ergebnis äußerer Einwirkungen durch den sogenannten Klassenfeind, der mit jugendkulturellen Stilen und der dazugehörigen Musik die Jugend von der Partei und ihrer Führung entfremde. Vielmehr sind kulturelle Differenzierungen zwischen den Altersgruppen auch unter den Bedingungen des realen Sozialismus das Ergebnis mehr oder weniger rasch sich verändernder Lebensbedingungen im Gefolge ausgreifender Industrialisierungs- und gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse gewesen. Obwohl diese Prozesse im einzelnen sehr unterschiedlich aussahen und in vielen Ländern Osteuropas nur sehr bedingt den in die Lebensbedingungen unmittelbar hineinreichenden Konsumgüterbereich umfaßten, brachten sie — im Vergleich mit dem Westen verlangsamt zwar, aber dennoch unvermeidbar — auch hier generationsspezifische kulturelle Handlungsmuster hervor. Allerdings waren die in den sehr inhomogenen kulturellen Traditionen dieser Länder vielfach gebrochen, denn immerhin reichte das Spektrum der von dem sozialistischen Gesellschaftsexperiment erfaßten Kulturen von der Karibik (Kuba) und Asien (Vietnam, Nordkorea und China) über diejenige des Balkans (Bulgarien, Jugoslawien, Albanien), der ostmitteleuropäischen Region (Ungarn, Tschechoslowakei, DDR und Polen) bis zu dem selbst mit Repressionsmaßnahmen kaum unter einem Dach zu haltenden Kulturen des Vielvölkerstaats Sowjetunion.

Entsprechend vielgestaltig war das Erscheinungsbild der kulturellen Jugendszenen und ihrer musikalischen Äußerungsformen im Osten.^[1] Noch nicht einmal die Rahmenbedingungen des Musizierens lassen sich vergleichen, denn das Diktum von der für alle gleichermaßen verbindlichen sozialistischen Gesellschaftsordnung deckte gravierende Unterschiede in der sozialökonomischen Organisation dieser Länder zu. So ist in Kuba noch heute öffentliches Musizieren nur jenen erlaubt, die als festbestallte Angestellte der staatlichen Agentur ein Monatsgehalt beziehen. In der Sowjetunion blieben die Vokal-Instrumental-Ensembles, wie dort die Rockgruppen von Amts wegen hießen^[2], zwar aus dem staatlich organisierten Kulturbetrieb mit seinen festangestellten Künstlern ausgeschlossen, waren aber als Bestandteil der kulturellen Massenarbeit auf nichtprofessioneller Basis in gewissen Grenzen zumindest toleriert. Die bulgarischen Gitarrenensembles, so die Umschreibung hier, gehörten formal in den Bereich staatlich organisierter Volksmusik, wo sie seit Anfang der achtziger Jahre auch als professionell arbeitende Bands, wenn sie es denn nicht allzu arg trieben, geduldet waren. In der DDR wachte der Staat unnachgiebig über sein Vertriebs- und Vermittlungsmonopol, folgte ansonsten aber mit einem ausgebauten System der Förderung und Privilegierung der Maxime, daß Abhängigkeit noch immer die beste Form der Einflußnahme ist. Medien, Spielstätten und die staatlichen Konzert- und Gastspielfunktionen als alleinig vermittlungsberechtigte Agenturen für künstlerische Veranstaltungen aller Art, Tanzveranstaltungen eingeschlossen, waren hier eine Tabuzone von Partei und Staat, wogegen die Bands ebenso wie ein wachsender Bereich der Musikproduktion in privat betriebenen Studioeinrichtungen, wenn ihnen die Lizenz in Form einer Spiel- oder Betreibererlaubnis erst einmal erteilt war, den Regeln der Marktwirtschaft frönten, mit der

Besonderheit freilich, daß eine ausufernde Kulturbürokratie darüber wachte, wem wieviel Markt erlaubt war. Ungarn und Polen schließlich hatten diesen Bereich der Kultur samt der dazugehörigen Infrastruktur von vornherein dem Klein- und Kleinstgewerbe überantwortet und dafür auch entsprechende Entwicklungsbedingungen geschaffen, aber im Parteiapparat Zensur- und Überwachungsabteilungen eingerichtet, die bei Bedarf eingriffen.

Doch so unterschiedlich sich die Situation im einzelnen auch darstellte und somit verallgemeinernde Beschreibungen unmöglich macht, im Kern stand in der Auseinandersetzung um Jugendkultur und Rockmusik in allen sozialistischen Ländern das Kulturmonopol des Staates auf der Tagesordnung, auch wenn die konkreten Auseinandersetzungsfelder, auf denen es verteidigt wurde, und die Frontlinien, entlang derer diese Auseinandersetzung geführt worden ist, jeweils verschieden gewesen sind. Gemeinsam war den Gesellschaften des real existierenden Sozialismus jedoch der Aufbau nach dem Organisationsprinzip. Organisationen regelten die Beteiligung an der Gesellschaft und fungierten zugleich als soziales und politisches Kontrollinstrument.

Damit aber ist auch Kultur nur organisiert vorstellbar gewesen, als Ergebnis der planmäßigen und zielgerichteten Tätigkeit dafür zuständiger Behörden und Verwaltungen, monopolisiert durch den Staat, der ganz offen als Machtinstrument der herrschenden kommunistischen Partei verstanden war. Jede Art spontan hervorgebrachter oder auf kommerzieller Basis produzierter Kultur mußte hier in Konflikt geraten, womit Jugendkultur als Vermittlungsprodukt gleich von beidem zu dieser Form der Gesellschaftsorganisation de facto inkompatibel war. Daß sie dennoch als Ergebnis innerer Differenzierungsprozesse einer sich auffächernden Sozialstruktur sowie im Resultat generationspezifischer Systemerfahrungen hervorgebracht wurde, gehörte zu den systemimmanenten Widersprüchen, die diese Form der Gesellschaftsorganisation letztlich haben scheitern lassen.

Der Konflikt war systemintern auch nicht lösbar, denn das hätte eine Aufgabe des Organisationsprinzips und die Anerkennung selbstorganisatorischer Potenzen in der Gesellschaft zur Voraussetzung gehabt. Dem aber stand der allumfassende Machtanspruch der Partei entgegen. Er konnte allenfalls hinter immer wieder neuen Kompromissen verborgen werden, die zumindest die Fassade einer durch den Staat planmäßig organisierten sozialistischen Kultur aufrechterhielten. Die Unfähigkeit, mit sozialen und kulturellen Differenzierungen — auch den selbsterzeugten — umzugehen, ist hinter der gestelzten Rhetorik des offiziellen Diskurses verborgen worden. Solange es wenigstens so aussah, als habe die Partei das Leben im Griff, und die gebetsmühlenartig zelebrierten

Lippenbekenntnisse daran auch keinen Zweifel aufkommen ließen, tat sich ein recht weites Feld praktischer Betätigungs-, Rückzugs- und Selbstbehauptungsmöglichkeiten auf — als geräumige Nische, in der die jugendkulturellen Stile und ihre Musiken von den Hippies der sechziger Jahre bis zu den Punks und Postpunks der achtziger Jahre blühten. Nur benannt werden durfte es nicht, denn das hätte die Allmacht der Partei in Frage gestellt. Die Kompromißlosigkeit, mit der offener Widerspruch verfolgt wurde, fand so ihr Pendant in der stillschweigenden Kompromißbereitschaft auf der ganz pragmatischen Ebene der Machtausübung. Zwar ist im Herrschaftssystem der kommunistischen Parteien grundsätzlich verboten gewesen, was nicht ausdrücklich erlaubt war, aber selbst ein ausdrückliches Verbot bedeutete nicht notwendigerweise ein Nichtmehrstattfinden des hiervon Betroffenen. Es bedeutete nur, daß es *offiziell* nicht mehr stattfand, was ein großer Unterschied war, haben diese Gesellschaften insgesamt doch mit einem bis zur Ritualisierung formalisierten

offiziellen und in einem mit diesem teils verwobenen, teils von ihm scharf abgegrenzten praktisch-informellen Handlungszusammenhang eine doppelte Existenzform besessen, die wohl nirgends so deutlich zum Ausdruck kam wie in diesem Bereich der Kultur. Die Aufrechterhaltung des staatlichen Kulturmonopols gegenüber Jugendlichen und ihrer Musik war durchgehend von dieser Doppelgleisigkeit geprägt. Was die eine Instanz in den formalisierten Handlungszusammenhängen als dem Sozialismus nicht gemäß wortreich und lautstark bekämpfte, ist von der anderen im Zuge pragmatischer Konfliktvermeidung zur gleichen Zeit faktisch toleriert oder sogar gefördert worden. Vor diesem Hintergrund war es lediglich eine Frage der Zeit — und in gewisser Hinsicht auch der zur Gesellschaftskosmetik einsetzbaren ökonomischen Ressourcen —, bis die dabei in Gang gesetzten Widersprüche offen ausbrachen.

Die DDR ist ein besonders charakteristisches Beispiel für dieses Auseinanderdriften von offizieller Selbstdarstellung und realer Selbstbehauptung, da hier die systemspezifischen Widersprüche durch die geopolitische Situation und die trotz aller Abgrenzungsbestrebungen nicht lösbaren sprachlich-kulturellen Bindungen zum Westen eine besonders deutliche Ausprägung erfahren haben. So hat es Rockbands — oder Beatgruppen, wie sie damals noch hießen — hier schon seit Anfang der sechziger Jahre in großer Zahl gegeben. Die später legendär gewordene Klaus-Renft-Combo^[3] etwa war sogar schon 1959 als Schülerband entstanden und hatte es ab 1962 unter der Bezeichnung The Butlers zu einem beachtlichen Bekanntheitsgrad gebracht. Beinahe jede Schule, zumindest wenn sie etwas auf sich hielt, hatte wie anderswo auch ihre Beatgruppe. Die Lokalmatadore der Szene zogen das Publikum scharenweise an und spielten mit zu Verstärkern umfunktionierten Rundfunkempfängern nach, was die Ätherwellen aus Richtung Westen an Anregungen herüberwehten. Musiziert wurde hauptsächlich instrumental, so daß das Konfliktpotential mit der Staatsmacht in Ermangelung konkreter Angriffspunkte, wie sie Songtexte geboten hätten, von vornherein gering blieb. Direkt unter den Augen der zuständigen Lokalbehörden entstand so in der ersten Hälfte der sechziger Jahre um diese Bands ein lebendiger und spontan organisierter Kulturzusammenhang, den es eigentlich hätte gar nicht geben dürfen, denn dergleichen war in den umfänglich geregelten Zuständigkeiten örtlicher und sonstiger Organe nicht vorgesehen.

Zum Musikmachen bedurfte es in der DDR einer nach Absolvierung entsprechender Berufsausbildung erteilten Zulassung. Die *Anordnung über die Befugnis zur Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik vom 27. März 1953* regelte in 1, Absatz 1, daß Personen, die ständig oder nichtständig in Gaststätten oder bei sonstigen Veranstaltungen aller Art Tanz- oder Unterhaltungsmusik ausführen, ... Berufsmusiker sein [müssen.]^[4] Das war die Grundlage des Erlaubniswesens, die zwar am 14. Januar 1957 in der entsprechenden Anordnung Nr. 2 flexibilisiert wurde^[5] und unter bestimmten Bedingungen auch Amateuren die Ausübung von Tanz- und Unterhaltungsmusik gestattete, dies aber von Zulassungskommissionen abhängig machte, die die berühmte Musikerpappe ausreichten, ein mit Lichtbild versehenes, ausweisähnliches Erlaubnispapier als formale Voraussetzung für das Musizieren in öffentlichen Räumen^[6]. Diese Regelungen behielten bis 1990 unverändert Gültigkeit.

Der im Gefolge der Beatwelle kurz nach dem Mauerbau heraufziehende Konflikt mit der DDR-Staatsjugend, deren Musikbegeisterung auf derartig bürokratische Regelungen natürlich keine Rücksicht nahm, führte auf Seiten der Behörden zu einer symptomatisch gewordenen Reaktionsstrategie. Ignorieren, Ausgrenzen, Umdefinieren, Integrieren beschreibt deren wesentliche Bestandteile, die sich in einer endlosen Schraube bis 1989 wiederholten und in immer neuer Form die genannte Spaltung der gesellschaftlichen Handlungszusammenhänge

in eine ritualisiert-offizielle und eine praktisch-informelle Seite hervorbrachten. So existierte offiziell die Beatbegeisterung Jugendlicher in der DDR zunächst nicht, was nicht heißt, daß sie nicht wahrgenommen wurde. Aber sie kam in den offiziellen Handlungszusammenhängen, die die Apparate verwalteten, nicht vor, und damit war sie nicht existent, weder als Einfluß von außen noch als Phänomen im Inneren.

Das im Apparat konstruierte Bild von DDR-Jugend, obwohl in dieser Zeit noch wesentlich problembewußter als später, ließ eine ideologiekonforme Einordnung dessen nicht zu. Also bemühten sich die Lokalfunktionäre, schon um nicht auffällig zu werden, um Konfliktvermeidung durch Ignoranz. Honecker hat später mit dem Diktum vom Boden des Sozialismus, auf dem irgendwie alles stattzufinden habe, eine Formulierung geprägt, die solcherart Pragmatismus zur Richtschnur wurde. Dieser immer wieder zitierte Boden des Sozialismus — bis 1989 die einzig definitive inhaltliche Festlegung der SED-Kulturbürokratie gegenüber der Rockmusik — wurde nämlich außerordentlich flexibel definiert.[\[7\]](#)

Die Beatwelle der ersten Hälfte der sechziger Jahre fand in der DDR im Wortsinne nicht auf dem Boden des Sozialismus, sondern vielmehr auf dem Boden des damals noch vorhandenen privaten Gaststättengewerbes statt, fast durchweg in den etwas außerhalb gelegenen Ausflugsgaststätten am Rande der städtischen Ballungsgebiete. Hier versammelte sich die Szene, von der Staatsmacht zwar argwöhnisch beobachtet und hin und wieder auch unter irgendwelchen Vorwänden wie Steuervergehen, ruhestörenden Lärm oder Störung der öffentlichen Ordnung schikaniert, insgesamt aber weitgehend unbehelligt gelassen. Alles weitere vollzog sich dann erst einmal ausschließlich auf der offiziellen Ebene der formalisierten Handlungszusammenhänge in den Apparaten und war im Kern nichts anderes als eine diskursive Auseinandersetzung um eben diesen Boden des Sozialismus. Es ging um Begrifflichkeiten und Ideologie, mithin um die Funktionsgrundlage des Apparates, weniger um die sozialen und kulturellen Realitäten selbst. Waren diese Jugendlichen, die da der Beatbegeisterung frönten, durch den Klassenfeind abtrünnig gemachte Gammler? Oder war es die Arbeiterjugend, die in Ermangelung von Freizeitmöglichkeiten, denn die waren beim Aufbau des Sozialismus, der als ein ständiger Kampf um höhere Leistungen und bessere Menschen verstanden war, ursprünglich nicht vorgesehen, das Tanzbein halt eben zu westlichen Beatrhythmen schwang? Welche Bedeutung diesen einigermaßen abstrusen Fragen beigemessen wurde, ist an dem 1963 aus diesem Anlaß eigens verfaßten Kommuniqué des Politbüros des ZK der SED mit dem Titel *Der Jugend Vertrauen und Verantwortung* abzulesen — ein nur selten eingesetztes Mittel politbürokratischer Verkündung —, das mit dem Anspruch veröffentlicht wurde, auf die wichtigsten Probleme aufmerksam [zu] machen, die beim Aufbau des Sozialismus vor der Jugend stehen.[\[8\]](#) Hier war unter anderem zu lesen:

In der letzten Zeit gab es viele Diskussionen über bestimmte Tanzformen, hervorgerufen einerseits durch Einflüsse westlicher Unkultur und andererseits durch engstirnige Praktiken gegenüber Jugendlichen. Die Haltung der Partei zu diesen Fragen ist nach wie vor klar und deutlich. Wir betrachten den Tanz als einen legitimen Ausdruck von Lebensfreude und Lebenslust. [...] Niemandem fällt ein, der Jugend vorzuschreiben, sie solle ihre Gefühle und Stimmungen beim Tanz nur im Walzer- oder Tangorhythmus ausdrücken. Welchen Takt die Jugend wählt, ist ihr überlassen: Hauptsache, sie bleibt taktvoll! Die Volkstänze aller Länder und Zeiten, die dem gesunden Lebensgefühl der arbeitenden Menschen entsprangen, kennen verschiedene Rhythmen und verschiedene Bewegungsformen.

Wir sind für zündende Rhythmen, aber wir wenden uns scharf dagegen, daß mit ihnen Schlagertexte und andere Mittel ideologischer Diversion der imperialistischen Propaganda bei uns eingeführt werden.[9]

Schließlich kam der Zentralrat der FDJ^[10] auf den gewitzten Einfall, der ebenso festgefahrenen wie fruchtlosen Diskussion damit den Wind aus den Segeln zu nehmen, daß mit einem rhetorischen salto mortale die Beatgruppen kurzerhand in Gitarrencombos umdefiniert wurden, die als Ausdruck der von der FDJ geführten Bewegung Junge Talente von der Schöpferkraft und Kreativität der sozialistischen Jugend Zeugnis ablegten.

So definiert, erübrigte sich natürlich die Frage nach der politischen Einordnung, war doch klar, daß der Klassenfeind gegenüber der unter dem Symbol der aufgehenden Sonne versammelten sozialistischen Jugend keine Chance besaß. Freilich hatte die FDJ mit diesem Integrationsversuch damals die Rechnung ohne die zeitgleich in der SED-Spitze ablaufenden Rangeleien gemacht, die sich schließlich in ungewöhnlicher Form auf dem Feld von Kultur und Ideologie entluden und den Anfang des sieben Jahre später vollzogenen Endes der Ära Ulbricht einläuteten. Auf dem berühmt berüchtigten 11. Plenum des ZK der SED vom Dezember 1965, das Fragen der Kultur und Ideologie auf der Tagesordnung hatte, wurde dieser Integrationskurs der FDJ aus einer völlig unerwarteten Ecke, nämlich durch den damaligen Sicherheitsverantwortlichen des Politbüros, Erich Honecker, zugleich Amtsvorgänger des 1. Sekretärs des Zentralrats der FDJ, ungewöhnlich scharf angegriffen. Ohnehin ein nicht eben alltäglicher und auch nie wiederholter Vorgang, daß der Verantwortliche für das Sicherheitsressort im Politbüro der SED den Bericht zu einer Kunst, Kultur und Ideologie gewidmeten ZK-Tagung vortrug, erhielt er durch Schärfe des Rundumschlags gegen alles, was in der DDR mit Kultur zu tun hatte, ein besonderes Gewicht. In einer nie dagewesenen Deutlichkeit wurde die FDJ hier für die mit ihrer Gitarrenbewegung eingeleiteten jugendkulturellen Eskapaden, womit stellvertretend allerdings die Gesellschaftspolitik Ulbrichts gemeint war, öffentlich abgekanzelt. Honecker erklärte, daß es im Zentralrat der Freien Deutschen Jugend eine fehlerhafte Beurteilung der Beat-Musik gab. Sie wurde als musikalischer Ausdruck des Zeitalters der technischen Revolution 'entdeckt'. Dabei wurde übersehen, daß der Gegner diese Art Musik ausnutzt, um durch die Übersteigerung der Beat-Rhythmen Jugendliche zu Exzessen aufzuputschen. Der schädliche Einfluß solcher Musik auf das Denken und Handeln Jugendlicher wurde grob unterschätzt.[11]

Wie der Bezug auf die wissenschaftlich-technische Revolution andeutet, ging es dabei weniger um die Inhalte jugendspezifischer Kulturzusammenhänge, auch wenn vordergründig auf die Beatbegeisterung Jugendlicher gezielt, als vielmehr um die strikte Weigerung, solche überhaupt wahrzunehmen oder gar anzuerkennen, und damit um die eigentlich gemeinte grundsätzliche Frage, ob technologisch bedingte Entwicklungsverläufe sich in der Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik der SED wiederfinden müssen oder diese sich allein aus der Ideologie des Marxismus-Leninismus herleite. Bekanntlich hat die Geschichte darüber inzwischen ein definitives Urteil gefällt. Doch im Inneren der DDR-Gesellschaft blieb das der entscheidende, weil das Machtmonopol der SED berührende Punkt. Noch 1972 wurde der Leiter der Abteilung soziologische Forschung beim Staatlichen Komitee für Rundfunk seines Amtes enthoben, in eine Außenstelle verbannt und einem Parteiverfahren ausgesetzt, weil eine unter seiner Leitung auftragsgemäß durchgeführte Untersuchung der Hörgewohnheiten von Rundfunkhörern eine deutliche altersspezifische Differenzierung erbracht hatte. Die Ursache für dieses Ergebnis wurde in einem ungefestigten Klassenstandpunkt gesehen, der

sich des Einsatzes von empirischen Methoden aus der bürgerlichen Soziologie schuldig gemacht und so die sozialistische Wirklichkeit gravierend verfälscht habe, verhiess die reine Lehre doch, daß die erfolgreiche Umsetzung der Politik der SED beim Aufbau des Sozialismus zum Verschwinden sozialer und kultureller Unterschiede führen müsse.

Die verbale Militanz und die Unnachgiebigkeit, mit der gegen Abweichler im Apparat vorgegangen wurde, besagt nun freilich so gut wie nichts über die reale kulturelle Wirklichkeit. Nach dem verhängnisvollen 11. Plenum waren zwar alle Verantwortlichen peinlich darauf bedacht, jede Erwähnung der eben noch geförderten und nun zur Unkultur gewordenen Musik zu unterlassen. Die Bands aber musizierten, sofern ihnen nicht ein allzu machtbesessener Lokalfunktionär in die Quere kam, munter weiter. Selbst die hin und wieder erlassenen Verbote zeigten keinerlei Wirkung, ließen die sich doch durch Neugründung unter anderem Namen oder durch Ummeldung in Scheinwohnsitze mit neuer amtlicher Zuständigkeit leicht unterlaufen. Inzwischen hatte die Szene beinahe spiegelbildlich Stellvertreterbands für die unerreichbaren Vorbilder aus dem Westen hervorgebracht. Der vom diplomatischen Personal diverser Botschaften zum Wechselkurs D-Mark:DDR-Mark von 1:10 gefütterte Schwarzmarkt für Instrumente und elektroakustische Wiedergabeanlagen stellte inzwischen nahezu lückenlos die benötigte Hardware aus dem Westen bereit. Das sollte übrigens bis 1989 so bleiben, nur daß ab Mitte der siebziger Jahre die im Westen auftretenden Bands den Import übernahmen — nach wie vor illegal, aber direkt unter den Augen der DDR-Zollorgane, die ihren Frust ob dieser auf Anweisung zu tolerierenden Gesetzesübertretungen an den Privatreisenden ausließen.

Als 1971 die FDJ mit der Wortschöpfung Jugendtanzmusik einen neuerlichen Vorstoß unternahm, die immer weiter auseinandertretenden Ebenen des offiziellen und des informellen Handlungszusammenhangs politisch zu vermitteln, war ihr erheblich mehr Erfolg beschieden. Inzwischen hatte sich die Situation allerdings grundlegend verändert. Die Gesellschaften des real existierenden Sozialismus befanden sich Anfang der siebziger Jahre an einem Scheideweg. Die ersehnten wirtschaftlichen Erfolge waren trotz Abschottung gegen störende Einflüsse von außen mit dem heruntergelassenen Eisernen Vorgang ausgeblieben. Politisch war nach dem Prager Frühling zwar wieder Ruhe eingetreten, aber es war die dumpfe Ruhe einer Gesellschaft in Lethargie. Ohne eine Revitalisierung von innen und ohne Öffnung nach außen waren die weitgesteckten, aber überlebensnotwendigen ökonomischen Ziele nicht erreichbar. Für die DDR kam als Besonderheit hinzu, daß sie für die dringend benötigten Handelsfreiheit die internationale diplomatische Anerkennung als souveräner zweiter deutscher Staat brauchte, sich mithin präsentabel zu machen hatte, wollte sie diesem Ziel näherkommen. Voraussetzung dafür war, die immer sichtbarer werdende Entfremdung zwischen einer Jugend, die sich zwar pflichtgemäß das uniforme Blauhemd der FDJ überzog, wenn es denn verlangt wurde, ansonsten aber weitgehend ihren eigenen Vorstellungen frönte, und einem Staat, dessen Erziehungsansprüche zunehmend ins Leere liefen, zu überwinden. So folgte nach Ignoranz und Ausgrenzung nun eine Phase des Umdefinierens und Integrierens, die freilich sogleich wieder mit dem Beginn neuerlicher Ignoranz von Realitäten und deren Ausgrenzung behaftet war. Mit dem Begriff Jugendtanzmusik war eine programmatische Formel gefunden worden, mit der das Organisationsprinzip des realsozialistischen Kulturbetriebs nun auf Jugendliche und ihre Musik ausgedehnt werden konnte. Die war zwar immer noch das, was sie vorher auch schon war, eben Rockmusik, aber der Begriff Jugendtanzmusik suggerierte nun etwas genuin Sozialistisches und war somit apparatekonform. Auf einer 1972 vom Ministerium für Kultur zur Verkündung der neuen programmatischen Richtlinien veranstalteten Tanzmusikkonferenz hieß es im Referat des zuständigen Stellvertreters des Ministers für Kultur

... daß das Verhältnis zur Tanzmusik in höherem Maße altersmäßig bestimmt ist, als das zu anderen Genres der Musik. Ohne Generationsprobleme damit heraufbeschwören zu wollen: wir tun gut daran, die Altersspezifik der Hörerwartungen, die unterschiedliche Einstellung und Erwartung während bestimmter Lebensabschnitte zu beachten und nicht etwa zu versuchen — was noch häufig genug der Fall ist — von unseren eigenen Maßstäben her, von denen einer 'älteren' Generation also, die aus Sicht Jugendlicher spätestens ab 25 Jahren beginnt, etwa bestimmen zu wollen, was sich die Jugend unter jugendgemäß vorzustellen hat.[\[12\]](#)

Die nunmehr in den Apparaten sowohl auf der Ebene von Partei, Jugendverband und Gewerkschaft wie in den staatlichen Bereichen aller territorialen Gliederungen in Form von Arbeitsgruppen, Kommissionen, Gremien und diversen Verantwortlichen rasch wuchernden Zuständigkeiten für die musikalischen Belange der Jugend[\[13\]](#) hielten sich an das, was sie verstanden — die Texte, die folglich in deutscher Sprache abzufassen waren. Somit markierte fortan die Benutzung der deutschen Sprache in den Songtexten die entscheidende Grenzlinie zwischen dem, was auf dem Boden des Sozialismus stattfand, und dem, was in einem nicht näher bezeichneten Unort angesiedelt war.

Die Bands hinderte das mitnichten daran, live ihren Fans das zu bieten, was diese erwarteten. So trug auch die sich nunmehr mit Gruppen wie den Puhdys, Stern Combo Meißen, Panta Rhei, WIR, elektra und vielen anderen herausbildende DDR-Rockmusik die Insignien jener für den Gesellschaftszusammenhang insgesamt charakteristisch gewordenen Doppelseitigkeit eines ritualisiert-offiziellen und eines informell-realen Erscheinungsbildes, hier in Form des Musikverständnisses, von Anfang an in sich.

Das betraf nicht nur die Repertoirezusammensetzung, sondern konnte bis in die Einzeltitel hineinreichen, wenn etwa zu den verordneten deutschen Texten die musikalischen Vorbilder als Referenz an die Fans um so deutlicher zur Geltung gebracht wurden.

Die nach dem Muster von Uriah Heep und Led Zeppelin gestrickten Titel der Puhdys vom Anfang der siebziger Jahre sind ein typisches Beispiel dafür[\[14\]](#). Aber auch die sinnverwandte klangliche Umsetzung der grundsätzlich in geschriebener Form vorzulegenden Songtexte sowie die Interpretation der Songs in zweierlei Versionen — eine gemäßigte für den Einsatz in den Medien, eine reale live für die Fans — gehörten in das taktische Repertoire, das jedem Musiker geläufig war. Die Verhältnisse brachten auf seiten der Musiker wie ihres Publikums ein schier unerschöpfliches Reservoir kreativer Selbstbehauptungsstrategien hervor.

Zu deren wirksamster gehörte die formale Anpassung, um mögliche Repressionsmaßnahmen von vornherein ins Leere laufen zu lassen. Ganze Musikergenerationen haben sich so eigens für die Zulassungskommissionen ein Scheinrepertoire draufgedrückt, um möglichst unbehelligt an die unerläßliche Spielerlaubnis zu kommen. Zudem erzeugten die sozialistische Bürokratie mit ihrem ungebremsten Hang zur Überorganisation ungewollt reale Freiräume. Das Geflecht von Klubs, Kulturhäusern und Freilichtspielstätten war durch Schwerpunktsetzungen — die zentralgeleiteten Kulturhäuser, die Kreiskulturhäuser als kulturelle Zentren in den Kreisen sowie die zwar staatlichen, aber von der FDJ geleiteten FDJ-Jugendklubs — faktisch unüberschaubar gemacht worden, denn nur diese Schwerpunkte befanden sich ständig im Visier der Apparate.

Die Mehrheit der Spielstätten existierte jenseits dieser infrastrukturellen Knotenpunkte und dort unter sehr diffusen Zuständigkeiten — von der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, dem Kulturbund, über die Gewerkschaft, bis hin zu den volkseigenen Betrieben. Darüber hinaus war die haushaltsrechtliche Zuordnung zu Gewerkschaft, Betrieben oder den Räten der Kreise nicht notwendigerweise auch mit einer politischen Zuständigkeit verbunden. Damit tat sich ein weites Feld auf, das von Gängelei und Reglementierungen zwar immer wieder punktuell, selten aber flächendeckend betroffen war. Ging zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Stellen gar nichts mehr, zog die Szene in die geschützte Öffentlichkeit der Kirchen — die Bluesmessen in den siebziger Jahren, die Punk-Konzerte in den achtziger Jahren —, um irgendwann in dem unüberschaubaren Netz von kultureller Infrastruktur, zumeist irgendwo fernab in der Provinz, wo die Lokalbehörden schon mit der bloßen Unterscheidung der diversen Jugendstile überfordert waren, wieder aufzutauchen. Zwischen der offiziellen und der subkulturellen Existenzform des DDR-Rock bestand eine in jeder Hinsicht fließende Grenze.

Zu den Selbstbehauptungsstrategien gehörte auch, Konflikte zwischen den Instanzen oder deren Schwachstellen systematisch auszunutzen. Die Entwicklung der Rockmusik ist in der DDR von einem untrüglichen Instinkt für die Schwächen des Apparates gekennzeichnet gewesen. Scheinwohnsitze von Bands und Musikern in Berlin, um hier die Lücken im Kompetenzgewirr zwischen den zentralen und lokalen Behörden zu nutzen, gehören ebenso dazu wie die sich herausbildende stillschweigende Übereinkunft zwischen Bands und Publikum, die Instrumentalisierungsabsichten des Apparates dadurch zu unterlaufen, daß der Rahmen, einschließlich der wohl dosierten Förderung und dazugehöriger Kompromisse, angenommen worden ist, gemeinsam darin dann aber eine ganz andere kulturelle Wirklichkeit produziert wurde, als intendiert war. Oft direkt unter den Augen der Kulturverwaltungen — nicht selten mit deren unfreiwilliger Beteiligung — erfolgte durch die bloße Macht des Faktischen immer wieder die Umwandlung öffentlicher Räume in landesweite Szenetreffs jugendlicher Gruppenkulturen, wie sie sich mit Blues, Heavy Metal, Punk, New Wave, Hip-Hop, im Süden der DDR sogar mit Country & Western im originalen Cowboy-Outfit verbanden, obwohl es das doch offiziell in der DDR alles gar nicht gab. Die kulturelle Infrastruktur war von einer informellen durchzogen, die der Staatsmacht sehr geschickt auswich, zumal die Tips auf anstehende Kontrollen oder heraufziehenden Ärger in der Regel von wohlwollenden Mitarbeitern aus den Apparaten selbst kamen oder aber dort dem Bedürfnis entsprangen, von der Zentrale möglichst unbehelligt zu bleiben

So pegelte sich im Verlauf der Entwicklung eine Art Patt-Situation ein, die durch ein hohes Maß an Inkompetenz seitens der Kulturverwaltungen befördert wurde. Der Apparat reagierte wie immer — was sich den über einem immer weniger überschaubaren Netz von Zuständigkeiten etablierten Kategorien entzog, wurde solange es ging ignoriert, danach ausgegrenzt, dann umdefiniert, schließlich zu integrieren versucht, der dabei verbleibende unangepaßte Rest zunächst wieder ignoriert und so fort. Mit dem Anspruch, wie alles im Lande so auch diese Musik und ihr kulturelles Umfeld einem planenden, regelnden, verwaltenden, ordnenden und insbesondere kontrollierenden Zugriff zu unterwerfen, hat die Kulturbürokratie freilich genau das erzeugt, was sie eigentlich verhindern wollte — ein permanentes Politikum. Eben um das zu vermeiden, war Anfang der siebziger Jahre die immer aufwendiger betriebene Integration des Rock in den sozialistischen Kulturbetrieb unternommen worden. Doch wenn die höchsten Staatsorgane über Rocktexten brüten und mit seismographischer Empfindlichkeit auf Reizworte aller Art reagieren, dann erhält jeder noch so banale Text zwangsläufig eine politische Dimension. Das damit in Gang gesetzte Katz- und-Maus-Spiel zwischen den schwerfälligen Bürokraten in den diversen Kulturapparaten und der Kreativität der jungen Leute — ob als Musiker oder Publikum — ließ bei allem Frust,

den es im Einzelfall erzeugte, der Staatsmacht stets das Nachsehen. Man hätte den Rockbands die Benutzung der deutschen Sprache verbieten müssen, um ihnen die Basis für phantasievolle Doppeldeutigkeiten zu entziehen. Das Gegenteil aber geschah, man hat ihnen die Benutzung der englischen Sprache verboten, damit der Rock zur sozialistischen Persönlichkeitsentwicklung beitrage, und sich so der hoffnungslosen Jagd auf eine Chimäre ausgesetzt. Nicht in den Texten nämlich stand, was sie bedeuteten, sondern ihre Bedeutung erhielten sie in dem durch Musik organisierten kulturellen Gebrauch, der seinerseits in der Reaktion der Zensoren einen untrüglichen Leitfaden besaß.

Mitte der achtziger Jahre war der Legitimationsverlust der offiziellen Strukturen dann schließlich soweit fortgeschritten, daß die Widersprüche offen ausbrachen^[15]. Die ohnehin nur noch mühsam zusammengehaltene offizielle und informelle Existenzform der DDR-Gesellschaft zerfiel in nicht mehr vermittelbare Einzelbestandteile. Das Kulturmonopol des Staates existierte nur noch in seinem pedantisch geführten Berichtswesen, worin sich die Bürokraten gegenseitig versicherten, daß alles seinen sozialistischen Gang gehe. Inzwischen versorgte das in den achtziger Jahren entstandene Netz privater Tonstudios nicht nur die Medien — 1988 kamen bereits achtzig Prozent der Neuveröffentlichungen aus den privaten Musikerstudios —, sondern auch eine alternative Öffentlichkeit mit selbstvertriebenen Musikkassetten. Das unüberschaubare Reglementierungsinstrumentarium der Behörden war auf Ideologie und Sicherheit ausgerichtet, für derartige Entwicklungen fehlten Regelungen und Zuständigkeiten, ökonomische Zwänge engten den Handlungsspielraum zusätzlich ein. Eine neue Generation von Musikern, die sich von der anglo-amerikanischen Independent-Szene hatte inspirieren lassen, scherte sich nicht mehr um die fein austarierten Kompromisse mit der akkumulierten Inkompetenz der Apparate, und brauchte das auch nicht, da sie ihre Musik in den privat betriebenen Studios allemal realisieren konnte. Die Medien führten unter der Leitung der Agitationsabteilung der SED den ideologischen Feldzug inzwischen mit genau derjenigen Westmusik, die sie aus den Herzen und Hirnen der Jugend verdrängen sollten. Der aufwendig geförderte DDR-Rock war damit selbst in den eigenen Medien so gut wie nicht mehr wahrnehmbar. Die FDJ hatte sich vollends darauf verlegt, die knappen letzten Staatsdevisen dafür zu verpulvern, den DDR-Jugendlichen mit internationalen Stars wie Bob Dylan, Joe Cocker und Bruce Springsteen genau das vorzuführen, was sie selbst mit großem Aufwand im eigenen Land zu verhindern versucht hatte. Das Ministerium für Staatssicherheit mobilisierte eine ganze Armee Informeller Mitarbeiter, um Punk Bands operativ aufzuklären, die gleichsam um die Ecke im Berliner Haus der Jungen Talente, dem Zentralen Klubhaus der FDJ, höchst offiziell ihre Fans bedienten.^[16] Die Kulturverwaltungen verwalteten inzwischen endgültig nur noch sich selbst, weil der Betrieb längst ohne sie lief.

Im Auseinanderdriften von offiziellen und informellen Handlungszusammenhängen hatte sich die Gesellschaft verdoppelt, in eine real gelebte und in eine der offiziellen Berichte und Selbstdarstellungen. Dem Apparat war unter der Hand die Wirklichkeit abhanden gekommen und mit ihr seine Macht.^[17] So unterschiedlich das in den Ländern des realen Sozialismus im einzelnen auch ablief, das Ergebnis war überall das gleiche. Die Jugendlichen hatten mit ihrer Musik diesen Prozeß nur vorweggenommen und sich lange vor dem offiziellen Ende des Sozialismus auf ein Terrain verabschiedet, das von der Macht der Apparate sowieso nicht erreicht wurde, auch wenn die das bis zum Schluß nicht wahrhaben wollten.

ANMERKUNGEN

¹ Sieht man von den ideologisch gefärbten Formen offizieller Selbstdarstellung einmal ab, so gibt es kaum Literatur, die diese kulturellen Entwicklungsprozesse oder auch nur einzelne Aspekte von ihnen dokumentiert. Aufschlußreiches Material für eine ganze Reihe von

osteuropäischen Ländern findet sich in den beiden in den siebziger Jahren vom Wiener International Institute for Music, Dance and Theatre in the Audio-visual Media (IMDT, später Media-Cult) herausgegebenen Publikationen mit ausgewählten Beiträgen mehrerer unter Schirmherrschaft der UNESCO durchgeführten Tagungen: I. Bontinck (Hrsg.), *New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies*, (Universal Edition) Wien 1974; und K. Blaukopf u. D. Mark (Hrsg.), *The Cultural Behaviour of Youth. Towards a Cross-Cultural Survey in Europe and Asia*, (Universal Edition) Wien 1976. Aus journalistischer Perspektive wird die Musikszene Osteuropas in K. Humann/C.-L. Reichert, (Hrsg.), *EuroRock. Länder und Szenen. Ein Überblick*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1981, zumindest gestreift. Eine ausführlichere vergleichende Darstellung lieferte Timothy W. Ryback in seiner als Doktorarbeit entstandenen Studie *Rock Around the Bloc. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, (Oxford University Press) New York, Oxford 1990. Ebenfalls auf vergleichender Basis ist der von Sabrina Petra Ramet herausgegebene Band *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, (Westview Press) Boulder 1994 angelegt. Einen aufschlußreichen Bericht über die Entwicklung der sowjetischen Rockmusik hat der Journalist A. Troitsky in seinem Buch *Back in the USSR. The True Story of Rock in Russia*, (Omnibus) London 1987, dtsh., als *Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR*, (Hannibal) Wien 1989, vorgelegt; vgl. auch R. Rauth, *Back in the U.S.S.R.: Rock and Roll in the Soviet Union*, in: *Popular Music and Society*, 8(3/4), 1982; sowie 3-12, P. Ramet/S. Zamascikov, *The Soviet Rock Scene*, in: *Journal of Popular Culture*, 24(1), 1990, 149-174, und P. Riggs, *Up From Underground: Sound Technologies, Independent Musicianship, and Cultural Change in China and the Soviet Union*, in: *Popular Music and Society*, 15(1) 1991, 1-23. Einen Überblick über die Situation in China gibt Andreas Steen, *Rockmusik in der VR China*, in: *PopScriptum. Beiträge zur populären Musik*, 3: *World-Music*, (Schriftenreihe des Forschungszentrums populäre Musik, Humboldt-Universität) (Zyankrise) Berlin 1995, 80ff.

Zur Entwicklung in der DDR hat Olaf Leitner mit *Rockszenen DDR. Aspekte einer Massenkultur im Sozialismus*, (Rowohlt) Reinbek b. Hamburg 1983 eine bahnbrechende Arbeit vorgelegt, die durch die ebenfalls als Dissertation entstandene Studie von Michael Rauhut. *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964 bis 1972 — Politik und Alltag*, (BasisDruck) Berlin 1993, ergänzt wurde. [↑](#)

² vgl. hierzu den allerdings sehr offiziell eingefärbten Beitrag von I. Nestjeev, *Popular Music in the USSR: Problems and Opinions*, in: D. Horn u. Ph. Tagg (Hrsg.), *Popular Music Perspectives*, (International Association for the Studies of Popular Music) Göteborg, Exeter 1982, 155-162 [↑](#)

³ Zu dieser wie allen nachfolgend erwähnten Bands bietet die zwanzigteilige CD-Reihe *Rock aus Deutschland Ost*, DSB Berlin 1990ff reichhaltiges Hörmaterial. [↑](#)

⁴ Anordnung über die Befugnis zur Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik, vom 27. März 1953, in: *Zentralblatt DDR*, Ausgabe B, Berlin 1953, (= Nr. 11) S. 137. [↑](#)

⁵ Anordnung Nr. 2 über die Befugnis zur Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik, vom 14. Januar 1957, veröffentlicht in: *Gesetzblätter d. DDR*, Teil II, (Berlin 1957), S. 54. [↑](#)

⁶ Später wurden auch noch die Anforderungen dafür per Gesetz festgelegt — Prüfungsordnung für die Ausstellung von Berufsausweisen zur hauptberuflichen Ausübung von Tanz- und Unterhaltungsmusik, vom 30. Juni 1964, veröffentlicht in: *Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur*, Berlin 1964, S. 57f. [↑](#)

⁷ vgl. ausführlicher P. Wicke, *Der King vom Prenzlauer Berg. Vom Mythos des Rock in einer sozialistischen Großstadt*, in: B. Wilczek (Hrsg.), Berlin — Hauptstadt der DDR 1949-1989. Utopie und Realität, (Elster Verlag) Baden-Baden 1995, 236ff [↑](#)

⁸ Der Jugend Vertrauen und Verantwortung, in: *Der Jugend Vertrauen und Verantwortung beim umfassenden Aufbau des Sozialismus*, (Dietz) Berlin 1963, 16 [↑](#)

⁹ ebd. 33f. [↑](#)

¹⁰ Freie Deutsche Jugend — 1946 in der damaligen sowjetischen Besatzungszone gegründete Massenorganisation der Jugend, die, obwohl den Statuten nach auf freiwilliger Mitgliedschaft basierend, durch Benachteiligung nicht organisierter Jugendlicher in der DDR nahezu die Gesamtheit der betreffenden Altersgruppe (14 bis 25 Jahre) umfaßte. [↑](#)

¹¹ Erich Honecker, Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED, (Dietz) Berlin 1965, 71 [↑](#)

¹² Wie steht es mit unserer Tanzmusik?, Referat des Stellvertreters des Ministers für Kultur, Dr. Werner Rackwitz, anläßlich der Tanzmusikkonferenz, Berlin am 24. u. 25. 4. 1972 (unveröffentlichtes internes Dienstmaterial) [↑](#)

¹³ ausführlicher und detaillierter auch zum Selbstverständnis der Apparate vgl. P. Wicke/L. Müller (Hrsg.), *Rockmusik und Politik. Analysen, Gespräche, Dokumente*, (= Forschungen zur DDR-Geschichte Bd. 7), (Links) Berlin 1996 [↑](#)

¹⁴ vgl. hierzu auch die Interviewäußerungen der Band in I. Hannover/P. Wicke (Hrsg.), *Die Puhdys — Eine Kultband aus dem Osten*, (Elephantenpress) Berlin 1994, 142ff [↑](#)

¹⁵ Einen zusammengefaßten Überblick über die Rockentwicklung der achtziger Jahre gibt M. Rauhut, *Rock und Politik in der DDR der achtziger Jahre. Ein ereignisgeschichtliches Resümee*, in: Jahrbuch für zeitgeschichtliche Jugendforschung 1994/95, (Metropol) Berlin 1995, 76ff. [↑](#)

¹⁶ Zum Verhältnis von Staatssicherheit und Rockmusik vgl. den Beitrag von M. Rauhut, *Rockmusik im Fadenkreuz der Stasi*, in: P. Wicke/L. Müller (Hrsg.), *Rockmusik und Politik. Analysen, Gespräche, Dokumente*, a.a.O. [↑](#)

¹⁷ Zur Rolle des Rock im Prozeß der politischen Veränderungen 1989 vgl. P. Wicke, *The Influence of Rock Music on Political Changes in the GDR*, in: James Lull (Hrsg.), *Popular Music and Communication*, (Sage) Beverly Hills 1991, sowie P. Wicke, *'The Times They Are A-Changin''*. *Rock Music and Political Change in East Germany*, in: R. Garofalo (Hrsg.), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movement*, (South End Press) Boston 1992 [↑](#)